



# MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi

MSFAU Journal of Social Sciences

Cilt 2 Sayı 17/ Bahar 2018 Vol 2 Issue 17/ Spring 2018

SES / SOUND

**Sunuş: Sesli Düşünmek**  
Introduction: Thinking Aloud  
Begüm Özden Fırat

**Toplumsal Bedenden Çıkan Tekinsiz Sesler: Gezi'nin Estetiği ya da 'tıktıktıktıktıktık'lar**  
The Uncanny Sounds Emanating from the Social Body: The Aesthetics of Gezi or the 'tickticktickticktick's  
Burak Üzümkesci

**"Magnetic Voice": Resonance and the Politics of Art**  
"Mıknatıs Ses": Rezonans ve Sanatın Politikası  
Nermin Saybaşı

**Sesin Görüntüsü / Görüntünün Sesi**  
Image of Sound / Sound of Image  
Berna Karaçalı

**Refusing Into-Nation: An Inquiry about Voice, Politics and Resistance**  
Entonasyon'u Reddediş: Ses, Politika ve Direniş Üzerine Bir İnceleme  
Ege Akdemir

**Ses Üzerine Bir Atölye Çalışması**  
A Workshop on Sound  
Güneş Terkol ve Deniz Ulusoy

**Uygurluğun Sessizliği: 1930'larda Türkiye'de Basılmış Adab-ı Muaşeret Kitaplarında Ses**  
The Silence of Civilization: Voice in the 1930s Etiquette Books Published in Turkey  
Tülin Ural

**Kakofoni: Denetim Gürültüsünü Açığa Çıkarmak**  
Cacophony: Revealing The Noise of Control  
Ebru Yetişkin

**Gizli Dinlemenin Tarihsel Seyri: Kültürel Teknikler, Ses Teknolojileri ve İşitsel Denetim**  
Historical Trajectory Of Eavesdropping: Cultural Techniques, Sound Technologies and Acoustic Control  
Sıdar Bayram

**Aesthetics of Silence and the Ethics of Voice: The Soundscape of Asghar Farhadi's Cinema**  
Sessizliğin Estetiği ve Sesin Etiği: Asghar Farhadi Sinemasının İşitsel Peyzajı  
Büşra Kılıç

**Kolektif Hafızamızda "Susturulmayan Bir İç Ses": Babamın Sesi**  
Voice of My Father: "An Unrepressed Inner Voice" in Our Collective Memory  
Pınar Yıldız

**İstanbul Yahudilerin Kolektif Travmatik Bellekteki Ses(sizlik)leri**  
Voices-Silence of Istanbul Jews in The Collective Traumatic Memory  
Özgür Kaymak

**Sonic Etiquette: Domestication of Acoustic Neighbourhood Relations in Istanbul**  
Sessel Etiket: İstanbul'daki Akustik Komşuluk İlişkilerinin Ehlileştirilmesi  
Meri Kytö

**Soundscape Çalışmalarına Etnomüzikolojiden Bir Bakış**  
An Ethnomusicological Perspective to Soundscape Studies  
E. Şirin Özgün

**Eşik Mekân Olarak Göçebe Ses Peyzajları**  
Nomadic Soundscapes as Threshold Spaces  
Sena Karahan

MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi - MSFAU Journal of Social Sciences Cilt 2 Sayı 17/ Bahar 2018 Vol 2 Issue 17/ Spring 2018

ISSN 1309-4815



9 771309 481203



MİMAR SINAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ | Sosyal Bilimler Enstitüsü

ISSN 1309-4815

# MSGGSÜ SOSYAL BİLİMLER DERGİSİ

## Bu Sayının Hakemleri/Academic Referees of This Issue

- Prof. Özkan Manav (*Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Kompozisyon ve Orkestra Şefliği*)  
Prof. Dr. Besime Şen (*Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Şehir ve Bölge Planlama*)  
Prof. Dr. Çağlayan Kovanlıkaya (*Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyoloji*)  
Prof. Dr. Esra Danacıoğlu (*Yıldız Teknik Üniversitesi, Siyaset Bilimi ve Uluslararası İlişkiler*)  
Prof. Dr. Leyla Neyzi (*Sabancı Üniversitesi, Sanat ve Sosyal Bilimler*)  
Prof. Dr. Murat Cemal Yalçınan (*Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Şehir ve Bölge Planlama*)  
Prof. Dr. Sibel Yardımcı (*Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyoloji*)  
Doç. Dr. Âlâ Sivas Gülçur (*İstanbul Ticaret Üniversitesi, Görsel İletişim Tasarımı*)  
Doç. Dr. Aslıhan Şenel (*İstanbul Teknik Üniversitesi, Mimarlık*)  
Doç. Dr. Ayşe Erek (*Kadir Has Üniversitesi, Endüstri Ürünleri Tasarımı*)  
Doç. Dr. Begüm Özden Fırat (*Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyoloji*)  
Doç. Dr. Belma Kurtişoğlu (*İstanbul Teknik Üniversitesi, Müzikoloji Bölümü*)  
Doç. Dr. Burak Onaran (*Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyoloji*)  
Doç. Dr. Burak Özçetin (*Kadir Has Üniversitesi, Halkla İlişkiler ve Tanıtım*)  
Doç. Dr. Burcu Pelvanoğlu (*Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sanat Tarihi*)  
Doç. Dr. Didem Danış (*Galatasaray Üniversitesi, Sosyoloji*)  
Doç. Dr. E. Şirin Özgün (*İstanbul Teknik Üniversitesi, Dr. Erol Üçer Müzik İleri Araştırmalar Merkezi*)  
Doç. Dr. Evren Balta (*New York Üniversitesi, Uluslararası İlişkiler*)  
Doç. Dr. Evrim Hikmet Ögüt (*Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Müzikoloji*)  
Doç. Dr. Feryal Saygılıgil (*Arel Üniversitesi, Sosyoloji*)  
Doç. Dr. İlke Boran (*Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Müzikoloji*)  
Doç. Dr. İrem İnceoğlu (*Kadir Has Üniversitesi, Halkla İlişkiler ve Tanıtım*)  
Doç. Dr. Melis Behlil (*Kadir Has Üniversitesi, Radyo Televizyon ve Sinema*)  
Doç. Dr. Nermin Saybaşıllı (*Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sanat Tarihi*)  
Doç. Dr. Nina Ergin (*Koç Üniversitesi, Arkeoloji ve Sanat Tarihi*)  
Doç. Dr. Sertaç Kaki (*İstanbul Teknik Üniversitesi, Müzik Teknolojileri*)  
Yrd. Doç. Dr. Aylin Kuryel (*Amsterdam Üniversitesi, Amsterdam School for Cultural Analysis*)  
Yrd. Doç. Dr. Banu Karaca (*Mercator-IPC Fellow*)  
Yrd. Doç. Dr. Bülent Küçük (*Boğaziçi Üniversitesi, Sosyoloji*)  
Yrd. Doç. Dr. Çağatay Topal (*Ortadoğu Teknik Üniversitesi, Sosyoloji*)  
Yrd. Doç. Dr. Derya Fırat Şannan (*Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyoloji*)  
Yrd. Doç. Dr. Doğan Çetinkaya (*İstanbul Üniversitesi, Siyaset Bilimi ve Uluslararası İlişkiler*)  
Yrd. Doç. Dr. Ebru Aykut (*Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyoloji*)  
Yrd. Doç. Dr. Emrah Altınok (*Bilgi Üniversitesi, Mimarlık*)  
Yrd. Doç. Dr. Ender Keskin (*Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyoloji*)  
Yrd. Doç. Dr. Erdem Çöloğlu (*Anadolu Üniversitesi, Müzikoloji*)  
Yrd. Doç. Dr. Gamze Toksoy (*Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyoloji*)  
Yrd. Doç. Dr. İpek Çelik Rappas (*Koç Üniversitesi, İnsani Bilimler ve Edebiyat Fakültesi*)  
Yrd. Doç. Dr. Levent Yılmazok (*Beykoz Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi*)  
Yrd. Doç. Dr. Mehmet Şiray (*Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Felsefe*)  
Yrd. Doç. Dr. Meltem Türköz (*Işık Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri*)  
Yrd. Doç. Dr. Mert Aslanalp (*Boğaziçi Üniversitesi, Siyaset Bilimi ve Uluslararası İlişkiler*)  
Yrd. Doç. Dr. Mustafa Avcı (*Altınbaş Üniversitesi, Sosyal Bilimler*)  
Yrd. Doç. Dr. Osman Erden (*Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sanat Tarihi*)  
Yrd. Doç. Dr. Özge Ejder Johnson (*Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Felsefe*)  
Dr. Ceren Lordoğlu (*Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Şehircilik Uygulama ve Araştırma Merkezi*)  
Dr. Jeremy Woodruff (*İstanbul Teknik Üniversitesi, Dr. Erol Üçer Müzik İleri Araştırmalar Merkezi*)  
Dr. Sanem Güvenç-Salgırlı (*Emily Carr University of Art and Design*)  
Dr. Zeyno Pekünlü  
Öğr. Gör. Dr. Pınar Çevikayak Yelmi (*Işık Üniversitesi, Görsel İletişim Tasarımı*)  
Öğr. Gör. Dr. Zeynep Dadak (*Kadir Has Üniversitesi, Film ve Drama*)

**MSGGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi**  
**MSFAU Journal of Social Sciences**  
Cilt 2 Sayı 17/ Bahar 2018  
Vol 2 Issue 17/ Spring 2018



MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ | Sosyal Bilimler Enstitüsü

## MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi/ MSFAU Journal of Social Sciences

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi / Mimar Sinan Fine Arts University  
Cilt 2 Sayı 17/ Bahar 2018  
Vol 2 Issue 17/ Spring 2018

Yılda iki kez yayınlanan ulusal hakemli dergidir./ This is a national refereed journal published twice a year.

MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi, TÜBİTAK-ULAKBİM Sosyal ve Beşeri Bilimler Veri Tabanında taranmaktadır. / The journal is indexed by TUBITAK-ULAKBİM Social and Human Sciences Database.

ISSN 1309-4815  
Kod: MSGSÜ-SBE-017-11-D1

**Sahibi / Owner:** MSGSÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü adına müdür Prof. Dr. Zeynep Koçel Erdem / Director Prof. Dr. Zeynep Koçel Erdem, on behalf of MSFAU The Institute of Social Sciences

**Sorumlu Yazı İşleri Müdürü / Managing Editor**  
Yrd. Doç. Dr. Serap Alper

### Yayın Kurulu / Editorial Board

Prof. Dr. Béatrice Hendeich (University of Köln, Department of Middle Eastern Studies)  
Prof. Dr. Christine Özgan (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Arkeoloji Bölümü)  
Prof. Dr. Eleni Sella (National and Kapodistrian University of Athens, Department of Turkish Studies and Modern Asian Studies)  
Prof. Dr. Fatma Ürekli (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Tarih Bölümü)  
Prof. Dr. Felix Pirson (İstanbul Alman Arkeoloji Enstitüsü)  
Prof. Dr. Gül Özyeğin (The College of William and Mary, Sociology and Gender, Sexuality, and Women's Studies) Prof.  
Dr. Handan İnci (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü)  
Prof. Dr. Jale Parla (İstanbul Bilgi Üniversitesi, Edebiyat Bölümü)  
Prof. Dr. Kaan H. Ökten (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Felsefe Bölümü)  
Prof. Dr. Nobuo Misawa (Toyo Üniversitesi, Department of Sociocultural Studies  
Asian Cultures Research Institute, Course of Sociology)  
Prof. Dr. Sibel Yardımcı (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyoloji Bölümü)  
Prof. Dr. Zeynep Koçel Erdem (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Arkeoloji Bölümü)  
Doç. Dr. Ferit Baz (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Tarih Bölümü)  
Doç. Dr. Gündür Varinlioğlu (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sanat Tarihi Bölümü)  
Doç. Dr. Seval Şahin (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü)  
Yrd. Doç. Dr. Doğan Yaşat (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyoloji Bölümü)  
Yrd. Doç. Dr. Kenan Eren (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Arkeoloji Bölümü)  
Yrd. Doç. Dr. Osman Erden (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sanat Tarihi Bölümü)  
Yrd. Doç. Dr. Özge Ejder (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Felsefe Bölümü)  
Yrd. Doç. Dr. Serap Alper (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü)  
Dr. Çiğdem Temple (Northern Virginia Community College, Department of Art History)  
Arş. Gör. Nihan Tahtaışleyen (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Müzikoloji Bölümü)

**Editör / Editor:** Prof. Dr. Şükrü Aslan

**Sayı Editörleri / Editors of This Issue:** Doç. Dr. Begüm Özden Fırat, Doç. Dr. Evrim Hikmet Ögüt, Dr. Ceren Lordoğlu  
**Yardımcı Editör / Assistant Editor:** Doç. Dr. Esmâ İğüs

**İngilizce Dil Editörü / English Language Editor:** Yrd. Doç. Dr. Zeynep Bilge

**Sekreteryä / Secretariat:** Deniz Diler

**Grafik Uygulama / Design:** Zübeyde Karatalı

Mayıs 2018, 500 adet basılmıştır. / May 2018, publication amount: 500.

**Baskı:** MSGSÜ Matbaası, Bomonti / Printed in MSGSU Matbaası, Bomonti Istanbul

Makalelerin sorumluluğu yazarlara aittir.

Statements in articles are the responsibility of the authors only.

**Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü**

Cumhuriyet Mah. Silahşör Cad. No: 71 Bomonti, Şişli/İstanbul

Tel: 0212 246 00 11

**e-posta / e-mail:** sosdermsgsu@gmail.com, sosder@msgsu.edu.tr

**web sitesi / website:** http://sosbildergi.msgsu.edu.tr/

# İçindekiler / Contents

**Editorial Sunuş: Sesli Düşünmek**

**Introduction: Thinking Aloud | 7**

Begüm Özden Fırat

**Toplumsal Bedenden Çıkan Tekinsiz Sesler: Gezi'nin Estetiği ya da 'tıktıktıktıktıktık'lar**

**The Uncanny Sounds Emanating from the Social Body: The Aesthetics of Gezi or**

**the 'tickticktickticktick's | 24**

Burak Üzümkesici

**"Magnetic Voice": Resonance and the Politics of Art**

**"Mıknatıs Ses": Rezonans ve Sanatın Politikası | 38**

Nermin Saybaşı

**Sesin Görüntüsü / Görüntünün Sesi**

**Image of Sound / Sound of Image | 56**

Berna Karaçalı

**Refusing Into-Nation: An Inquiry about Voice, Politics and Resistance**

**Entonasyon'u Reddediş: Ses, Politika ve Direniş Üzerine bir İnceleme | 68**

Ege Akdemir

**Ses Üzerine Bir Atölye Çalışması**

**A Workshop on Sound | 79**

Güneş Terkol - Deniz Ulusoy

**Uygarlığın Sessizliği: 1930'larda Türkiye'de Basılmış Adab-ı Muşeret Kitaplarında Ses**

**The Silence of Civilization: Voice in the 1930s Etiquette Books | 82**

Tülin Ural

**Kakofoni: Denetim Gürültüsünü Açığa Çıkarmak**

**Cacophony: Revealing The Noise of Control | 96**

Ebru Yetişkin

**Gizli Dinlemenin Tarihsel Seyri: Kültürel Teknikler, Ses Teknolojileri Ve İşitsel Denetim**

**Historical Trajectory Of Eavesdropping: Cultural Techniques, Sound Technologies And**

**Acoustic Control | 110**

Sidar Bayram

**Aesthetics of Silence and the Ethics of Voice: The Soundscape of Asghar**

**Farhadi's Cinema**

**Sessizliğin Estetiği ve Sesin Etiği: Asghar Farhadi Sinemasının İşitsel Peyzajı | 126**

Büşra Kılıç

**Kolektif Hafızamızda “Susturulamayan Bir İç Ses”:** *Babamın Sesi*  
***Voice of My Father. “An Unrepressed Inner Voice” in Our Collective Memory* | 136**  
Pınar Yıldız

**İstanbulu Yahudilerin Kolektif Travmatik Bellekteki Ses(sizlik)leri**  
**Voices-Silence of Istanbul Jews in The Collective Traumatic Memory | 148**  
Özgür Kaymak

**Sonic Etiquette: Domestication of Acoustic Neighbourhood Relations in Istanbul**  
**Sessel Etiket: İstanbul’daki Akustik Komşuluk İlişkilerinin Ehlileştirilmesi | 164**  
Meri Kytö

**Soundscape Çalışmalarına Etnomüzikolojiden Bir Bakış**  
**An Ethnomusicological Perspective to Soundscape Studies | 182**  
E. Şirin Özgün

**Esik Mekân Olarak Göçebe Ses Peyzajları**  
**Nomadic Soundscapes as Threshold Spaces | 192**  
Sena Karahan

# Editorial Sunuş

## Sesli Düşünmek

**Begüm Özden FIRAT**

*Toplumsal Tarih* Dergisi, Ocak 2018 tarihli 289. sayısında okuyucularına, *İstanbul Sokak Satıcılarının Nidaları: 1900'lerin Başından Bir Fotoğraf Albümü* başlıklı, fotoğraflarını kimin çektiği ve kimin tarafından derlendiği bilinmeyen tıpkıbasım bir fotoğraf albümü hediye etti. Bu albümdede, satıcıların İstanbul sokaklarında küfeleriyle, tartılarıyla ve sattıkları mallarla gösteren boy fotoğrafları yer alıyor. Albümün asıl ilgi çekici tarafı, satıcıların mallarını satarken attıkları nidaların porte notasyonuna geçirilerek fotoğrafların yanına eklenmiş olması. Bu şekilde, nota okuyabilenlerin limon satıcısının sokaktan geçerken “eyi limon” diye nasıl seslendiğini hayal edebilmesi mümkün hale geliyor. Dergi, bir de video hazırlayarak bu notaları sese dökmüş ve böylece bir yüzyıl öncesinin satıcılarının sesini bugünde işitebilmemizi sağlamış.<sup>1</sup> Bu albüm sayesinde 1900'lerin İstanbul'unun mahallelerinin gündelik hayatının ses peyzajına dair kısıtlı da olsa bir veriye sahip oluyoruz. Fotoğraf makinesinin karşısında biraz huzursuzca poz vermiş satıcıların sesini bugün hayal etmemizi sağlayan bu notalar, satıcıların belki kendilerine özgü, belki de kuşaktan kuşağa aktarılmış nidalarını duyulur kılıyor.

1900'lerden bugüne geldiğimizde, Giulia Frati'nin *İstanbul Echoes* (İstanbul Yankıları, 2017) adlı belgeseli ile günümüz İstanbul'unun sokak satıcılarının sesleri ile karşılaşılıyor. Belgesel 2010-2015 yılları arasında, Sulukule'de midyecilik yapan Halit, Gaziosmanpaşa'da oturan ve perdecilik yapan Yasemin ve Tarlaşah'ında poğaçaya satan İsmet'in kentsel dönüşümle şekillenen hayatlarına odaklanıyor. Her birinin kendine has nidasıyla sokaklarını arşınladıkları mekânlar tek tek yıkılırken filmin paralel ses evrenini, zabıtalardan ellerindeki telsizlerden çıkan “bip”lemeler oluşturuyor. Zabıtalardan, inşaat gürültüleri arasında sokakları satıcılardan ve onların seslerinden temizlemeye gayret ederken adeta mekânsal ve sessel bir denetim kurmaya çalışıyorlar. Zaman içerisinde mekânsal kontrol anlamında gittikçe militerleşen zabıtalara karşı satıcı kahramanlarımız yaşadıkları evlerini yavaş yavaş kaybediyor, satışa çıktıkları mahalleler ise kentsel dönüşümle yıkıldıkça sessizleşiyor. Tarlaşah'ından Büyükçekmece'ye taşınmak zorunda kalan İsmet, artık eskisi gibi “ben geldim gidiyorum” diye bağırmadığını; Büyükçekmece'de bağırmanın “siyasetçiler” tarafından yasaklandığını söylüyor. Sulukule'de yıkımların üzerine inşa edilen kapalı sitenin etrafından dolaşarak midyeci Halit, aslında özel güvenlikleri tanıdığını ve istese içeri girebileceğini söylüyor ama imtina ediyor. Anlıyoruz ki güvenli siteler, kendilerini mahallenin geri kalanından mekânsal olarak ayırırken belirli sesleri de gürültü addederek dışarıda bırakıyor. Filmin diğer karakteri perde satıcısı Yasemin, kentsel dönüşüm sebebiyle evini kaybedince İstanbul'dan 150 km uzaklıkta Vize'ye yerleşiyor. Yasemin pastoral bir ses rejiminin içerisinde, köyün sessiz sokaklarında dolarken yeterince para biriktirip kente döneceği günleri planlamaya çalışıyor.

Belgesel, kentsel mekânsal dönüşümü, sessel boyutuyla kavramamıza imkân veriyor. Kenti devasa bir hafriyat alanı haline çeviren kentsel dönüşüm projeleriyle bugün İstanbul'un ses peyzajını belirleyen egemen ses, hiç şüphesiz inşaat gürültüsü. Bu filmde yola çıkarak sanayisizleşen İstanbul'un eski fabrika ve atölye seslerinin merkezden uzaklaştırılmasıyla birlikte, kentin ses peyzajının nasıl değiştiği; belgeselde konu edilen mahallelerde mekânsal aidiyetin sesle, so-

<sup>1</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=JE2RKOvUQEo>





kak satıcılarının ritmik ve döngüsel nidalarıyla nasıl şekillendiği; sesin mekânı nasıl inşa ettiği ve onun tarafından da inşa edildiği soruları zihnimizde şekilleniyor. Kentsel dönüşümü “sessel” bir dönüşüm olarak ele almaya, kentte kimin, neyin sesinin duyulduğu, kimin ve neyin denetlendiği ve susturulduğuna dair sesli düşünmeye başlıyoruz.

Böylesi bir düşünme pratiğinin sosyal bilimler alanında giderek artan bir ilgi gördüğünü ve bu ses peyzajının değişimini takip eden, konuyu farklı yönleriyle anlamaya çalışan bir literatürün birikmekte olduğunu belirtmek gerekir. Jonathan Sterne (2012) ses çalışmalarının ortaya çıkışının değişen ses dünyamıza (*sonic world*) karşı üretilen bir yanıt olduğunu ileri sürer. Bugün ses üretim ve kayıt teknolojilerinden yeni dinleme ve duyma pratiklerine kadar farklılaşan bir ses peyzajı (*soundscape*) içerisinde yaşıyoruz. Jonathan Sterne’nin belirttiği gibi 1990’lardan itibaren sosyal ve beşeri bilimler alanında sesi odağına alan çalışmalarda bir artış yaşanmış, deyim yerindeyse sonik bir patlama olmuştur (2012: 1). Ses çalışmaları (*sound studies*), sessel (*sonic*) pratikler ve bu pratikleri tanımlayan söylem ve kurumları inceleyerek, sesin toplumsal dünyalarımıza ne yaptığının yanı sıra insanların da ses peyzajları içerisinde ne yaptıklarını anlamaya gayret eder (Sterne, 2012: 2). Bu şekilde, kent yaşamı, bürokrasi, milliyetçilik, gözetim gibi toplumsal olguları, gündelik hayatı ve durumları ses üzerinden, sesle birlikte tartışmaya çalışan “sonik düşünme” biçimi doğmaktadır (2). Ses çalışmaları, tıpkı daha önceki “görsel çalışmalar” (*visual studies*) gibi, merkezine bir duyu organını ve ortamını analitik kalkış ya da varış noktası olarak, interdisipliner bir çalışma alanı ortaya çıkar. Ses ve sessel ortamları araştırma nesnesi olarak merkezine alan müzikoloji, etnomüzikoloji, medya ve iletişim çalışmaları gibi disiplinlerin yanı sıra bugün edebiyat, mimarlık, tarih ve sosyoloji alanlarında da ses odaklı çalışmalar yapılıyor.

Ceren Lordoğlu ve Evrim Hikmet Öğüt’le birlikte derlediğimiz bu sayı, duymanın ve sesin farklı kiplerinin tarihsel ve toplumsal inşasını, toplumsal dünyayı anlamlandıran ve yeniden biçimlendiren kültürel kurulumlarını ve kurumlarını, tarihsel olarak duyma üzerine yapılan sosyo-kültürel yatırımların dönüşümünü anlamaya gayret ederek, sesi farklı disiplinlerin kesişiminde tartışmaya açmayı hedefliyor. Mladen Dolar öznelliğin mahrem çekirdeği kadar, toplumsalın dokusunun da seslerden oluştuğunu belirtir (2013: 20). Buna rağmen ses, sosyal bilimlerin alanına bir araştırma nesnesi olarak nadiren girmiş; görmeye nazaran metodolojik olarak yetersiz görülmüştür. Örneğin, Georg Simmel “Duyuların Sosyolojisi” başlıklı öncü metninde insan duyularının toplumsal inşasını göz ve kulağı kıyaslayarak inceliyor ve şöyle diyordu:

“Sosyolojik açıdan bakıldığında, bakmanın bir gözle başka bir göz arasında ürettiği karşılıklılığın olmayışı da kulağı gözden ayırır. Göz, doğası gereği, aynı anda vermeksizin alamaz, oysa kulak tam manasıyla egoist bir organdır, sadece alır, vermez [...] Bu egoizmin bedelini gözün tersine kendini kapatamayarak öder: Sadece aldığı için, etrafına yaklaşan her şeyi almaya mahkûmdur” (2009: 226).

Kulak, bu egoizmin bedelini görmeye nazaran itibarsızlaşarak öder. Bull ve Back’in (2003) 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 açmıştır. 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 yol açar (2). Buna karşılık, Bull ve Back, insan deneyiminin ancak “duyuların demokrasisi”nin yeniden tesis edilmesiyle anlaşılabileceğini ileri sürerler (2).



Bu sayıdaki makaleler sesi, sosyal ve beşeri bilimlerin çalışma alanına, hem bir vasıta hem bir ortam hem de bizzat kendisi anlam üreten bir araç olarak katmanın toplumsal olanı çok yönlü olarak kavramımızı sağlayacağını ve bakış açımızı zenginleştireceğini gösteriyor. Sesi, gürültü, kahkaha ve sessizlik gibi farklı biçimleriyle bir anlam vasıtası; toplumsal hiyerarşiler ve eşitsizlikleri yeniden üreten ya da dönüştüren ilişkisel bir araç; iktidarın öznelştiren, buyurgan ve davetkar sesinden, ses ve sesin temsillerine kayıt teknolojilerinden çağdaş sanata ve gündelik hayata kadar toplumsal deneyimin nesnesi olarak geniş bir yelpazede tartışmaya imkan sağlıyor. Makaleler, birbirlerinden habersiz bir şekilde birbirlerini duyuyor ve birbirleriyle konuşuyorlar. Bu iç konuşmaları dört başlık altında toplayarak çerçevlendirmeyi uygun buluyoruz: Sesin estetiği, sesin etiği, sesin siyaseti ve sesin mekânı.

## Sesin Estetiği

Terry Eagleton *Estetiğin İdeolojisi* (2010) adlı kitabında, Baumgarten’le başlayan ve duyu ile tin arasındaki gerilim üzerinden tanımlanan estetik serüveni bu kez beden açısından ele almayı önerir: “En başa dönüp her şeyi –ahlakı, tarihi, politikayı, akılsallığı, bedensel bir temel üzerinde yeniden kurmak mümkün olabilir mi?” diye sorar (252). *Aisthetikos*, eski Yunanca’da “hisle algılanabilen” şey, *aisthesis* ise duylara dayalı deneyim anlamına gelir. Estetiğin başlangıçtaki alanı sanat değil gerçekliktir: bütün bedensel duyu mekanizmaları yoluyla cismani, maddi doğa. Bu yüzden “estetik, bir beden söylemi olarak doğmuştur” (15). Ses çalışmaları, ilgimizi alımlayan, duyumsayan ve duygulanan bedene doğru yöneltir. Elbette bu beden tarihsel bağlam içerisinde toplumsal ve kültürel olarak inşa edilmiş bedendir ve hisle algılanan şeylerin tarihsel dönüşümüne de odaklanmamıza imkân verir. Sesin estetiği başlığı altında toplanan yazılar, sesi estetik deneyiminin merkezi olarak tartışmaya açıyorlar. Estetik deneyimi Eagleton’un önerdiği şekliyle hem bedensel, duysal bir tecrübe ve anlamlandırma biçimi olarak hem de daha genel anlamıyla sanatsal temsil ve kavrayış süreçlerini içerecek şekilde sesin üretimine ve deneyimlenme şekillerine bakarak anlamaya gayret ediyorlar.

Eagleton’a göre estetik olanın tehlikeli, anlamı belirsiz bir şey olmasının nedeni, “bedende, bedeni kalıba döken iktidara karşı başkaldırabilecek bir şeylerin bulunmasıdır” ve “bu içtepi, yalnızca, ondan iktidarı kendi eline geçirme yeterliğini kazıyıp sökmekle yok edilebilir” der (52). Burak Üzümkesci’nin “Toplumsal Bedenden Çıkan Tekinsiz Sesler: Gezi’nin Estetiği ya da ‘tıktıktıktıktıktık’lar” başlıklı makalesi Eagleton’ın izinde, bedeni kalıba döken iktidara karşı Gezi direnişinde toplumsal bedenin başkaldırısına odaklanıyor. Üzümkesci, Gezi’de yaşanan deneyimin hususiyetini, bu süreçte sanatçılar ve amatörler tarafından üretilen şarkılar ve sokaklardaki “tencere-tava” sesleri ve barikatlardan yayılan tekrara dayalı sesler üzerinde durarak açıklamaya çalışıyor. Makalenin odağında gürültü addedilen takırtılar, bangırtılar ve “tıktıktıktıktıktık”lardan oluşan ses peyzajı ve Gezi direnişinde, Bahtinci kullanımıyla, toplumsal beden yer alıyor. Bu şekilde yazar, Gezi’nin politik niteliğini, talepler, aktörler ve kurumlar arası çatışmalardan ziyade kolektif estetik deneyimin sessel veçheleri üzerinden analiz ederek anlamaya davet ediyor.

Üzümkesci makalesine Gezi’nin bir sanatsal olay olup olmadığını sorarak başlıyor, estetik olan ve sanatsal olan arasında bir farklılaşma öneriyor. Gezi’de sanatsal üretime içkin olan temsil mekanizmalarının aşındırıldığını ileri sürerek estetik olanı bedensel duyu mekanizmaları yoluyla cismani, maddi doğada arıyor. Ses ve özellikle gürültü bu arayışın odağında yer alıyor. Estetik ve politik olan arasındaki ilişkiyi tesis ediyor. Buna karşılık, Nermin Saybaşı “‘Magnetic Voice’: Resonance and the Politics of Art” (“Mıknatıs Ses”: Rezonans ve Sanatın Politikası) adlı makalesinde, güncel görsel-işitsel sanat çalışmalarını “mıknatıs ses” kavramsallaştırması ile analiz ediyor ve Üzümkesci’nin sorularını sanatsal üretim alanında yeniden düşünüyor. Saybaşı’nın



tarif ettiği şekliyle “mıknatis ses”, Zeynel Doğan ve Orhan Eskiköy’ün *Babamın Sesi* (2012) filmi ile Sarkis, Kutluğ Ataman ve Dilek Winchester’ın işlerinde, görünür olanın ufkunda, işitilebilir olanın sınırında beliren bir fazlalık olarak, bir “artık bir gösterge” olarak ele alınıyor. İnsan sesinin, dilin ötesinde bir ses olarak estetik, “performatif” ve politik gücüne odaklanılan tartışmada temel izlek, terbiye eden/terbiye edilmiş sesi saptamak ve bastırılmış, sessizleştirilmiş sesleri dinlemektir. Saybaşı da sese odaklanarak sanatsal temsil mekanizmalarının ötesini incelemeye alıyor. Söylenebilir olan ve olmayan, işitilebilir olan ve olmayan, ben ve öteki arasındaki ilişki Saybaşı’nın incelediği işlerin merkezi sorunsalları ve bu işler Türkiye’de “konuşamayanların” dile getirilmesinde önemli bir yere sahip.

Saybaşı’nın makalesinin alt izleklerinden bir tanesi görme ve dinleme arasındaki netameli ilişkidir. Bu ilişkinin bir çelişki ya da çatışma değil, bütünleyici ve tamamlayıcı olan nitelikleri Berna Karaçalı’nın makalesinin temel argümanını oluşturuyor. “Sesin Görüntüsü/Görüntünün Sesi” başlıklı yazısında Karaçalı, duylara dokunan bir çağrışım alanı olarak çağdaş sanatın, tek bir duyuyla algıyı yıkarak tüm duyuları aktif olmaya çağırıldığını ileri sürüyor. Bull ve Back’in “duyuların demokrasisi” çağrısını izleyerek, duyular alanında ses ve sessizliğin, görüntü ve karanlığın sanatta anlamı inşa eden temel bileşenlerden olduğunu belirtiyor. Sinemadan plastik sanatlara birbirinden çok farklı mecralarda ses ve görüntü, göz ve kulak, görme ve duyma arasındaki ilişkiyi kopmaz bir bütünlük olarak tartışıyor, bu sayede çağdaş sanat alanında ses ve görüntü arasındaki esnek sınırları görünür kılıyor.

## Sesin Siyaseti

İnsan faaliyetinin belirli bir alanı olarak siyasetin belirli bir öznesi, belirli bir eylem biçimi olup olmadığı, dolayısıyla siyasal olanın belirgin ayrıştırıcısının ne olduğu Antik Yunan’dan beri üzerine düşünülen meselelerden biri ve belki de en tartışmalı olanı. Sesin siyaseti başlığı altında, sesi siyasal çatışmanın, tahakküm ve direnme ilişkisinin merkezine koyan yazılar bir araya geliyor. Bu yazılarla sesin iktidar ilişkilerinin çok boyutlu alanında nasıl işlediğine odaklanılıyor. Sesin siyasetini, direnme ve tahakküm üzerinden tartışan bu yazılar, duyulur bir çatışmadan söz ediyorlar. Erken Cumhuriyet döneminde adab-ı muaşeret kitaplarında dayatılan iyi toplumsal davranışın ölçüsü olarak sesin düzenlenmesinden, toplumsal denetleme mekanizması olarak “kulak kabartma”ya, ses ve tahakküm arasındaki ilişkinin izlerini süren makaleler bunlar. Rancière, kurumsal siyasete has olanın kimin konuşmasının *logos*’un alanına dahil olduğu kiminkinin ise salt ses (*phone*) olarak addedilmesi arasındaki ayrım olduğunu belirtir. Dolayısıyla müesses nizam olarak anlaşıldığı biçimiyle siyaset, ses ve sözün birbirinden ayrılması üzerine kuruludur. Bu ayrım siyasetin öznesinin kim olduğunu belirttiği ölçüde sesin anlam içermeyen boyutlarını dışarıda bırakır: Bazılarının çıkardığı ses anlam ihtiva etmez, o salt duyguların taşıyıcısıdır. Demek ki siyasal nizam sesin hiyerarşik olarak düzenlenmesi anlamına gelir. Siyasal olan ise yerleşik beden, zaman ve mekân algısının dönüşmesi, görünür ve görünmez, söz ve ses ayrımlarının altüst edilmesi ile ilgilidir (Rancière, 2012: 29); salt ses olarak duyulana anlam kazandırma mücadelesidir.

Öte yandan sesin taşıyıcısı olduğu düşünülen, tını gibi öğeleri siyasi süreçler için önem taşımaktadır. Ege Akdemir’in “Refusing Into-Nation: An Inquiry about Voice, Politics and Resistance” (Entonasyon’u Reddediş: Ses, Politika ve Direniş Üzerine bir İnceleme) başlıklı makalesi, siyasetçilerin sözünün muhtevassından ziyade, ton ve tınısına odaklanarak, politik liderlerin seslerine dair estetik yargılar ile politik eğilimler arasındaki ilişkileri araştırıyor. Bir siyasetçinin sesini beğenmek/beğenmemek ayrımı üzerinden, onun “sesine dayanamama”nın, öznelerin politik aidiyetleri açısından ne anlama geldiğini tartışıyor. Akdemir, bu bağlamda dönemin Başba-



kan'ının sesinin kısıldığı 2014 Van mitingine verilen tepkileri de göz önünde bulundurarak, sesin estetik değeri hakkında yapılan olumsuz yorumların arkasındaki dinamikleri anlamlandırmayı hedefliyor. Başbakan'ın sesine verilen tepkilerin belirli bir ulus temsiline ait olup olmama hissiyatını ele veren direniş biçimleri olduğunu öne süren makale, bu tarz duyusal politik tepkilerin tehlikelerini ve sınırlarını ortaya koymayı amaçlıyor.

Akdemir makalesinde sesi kısılan erkek liderin kitlelerin sesi olma vasfını ve ayrıcalığını bir süreliğine yitirdiğini ileri sürüyor. Burada siyasetin eril sesle olan ilişkisi görünür kınıyor. "Çatlayan" erkek sesi, onun itibarsız ötekisi kadınlıkla ilişkilendirildiği ölçüde iktidarını yitiriyor. Güneş Terkol ve Deniz Ulusoy'un deneme yazısı da benzer şekilde toplumsal cinsiyet ve ses arasındaki ilişkiye odaklanıyor. Yazıda "Kadınların bakış açısıyla, cinsiyetçi, ırkçı, sınıfçı olmayan seslere yolculuk... Dünyayı duymak istediğimiz seslerle betimlemek mümkün mü?" sorusuyla çağrıda buldukları 2014 yılında *The Moving Museum* İstanbul sergisi kapsamında gerçekleştirdikleri *Kahkaha: Sistemin Patlayan Parçası* başlıklı kadın kadına atölye çalışmasını değerlendiriyorlar ve soruyorlar: "Maruz kaldığımız veya gerçekten dinlediğimiz seslerin kadın ya da erkek olmakla, evde, plazada ya da atölyede çalışıyor olmakla, kentin merkezinde ya da çeperinde, ülkenin doğusunda ya da batısında doğmuş olmakla ilgili olabileceğini hiç düşündünüz mü?"

Tülin Ural "Uygarlığın Sessizliği: 1930'larda Türkiye'de Basılmış Adab-ı Muaşeret Kitaplarında Ses" adlı makalesinde Türkiye'de basılmış adab-ı muaşeret kitaplarından alıntılıdığı örneklerle uygarlık göstergesi olarak ele alınan ses kontrolü ve disiplinine yönelik anlatımları analiz ediyor. Uygar davranışı tanımlayan unsurlardan biri olarak sesin kontrolü gündelik hayatta nasıl icra ediliyordu? Ayıp, utanç, iğrenme gibi hal ve tutumlarla ilişkili düşünülen ses, kentin kamusal mekânlarında "sokakta yüksek sesle bağırarak, ıslık çalmak, şarkı söylemek", "sakınılması lazım uygunsuz hareketler" olarak görülürken, özel alanda özellikle sofrada "ağzınızı şapırdatarak yememek" uygar olmayla özdeşleştirildiğini ileri sürüyor. Bu şekilde kamusal ve özel alanda sesin regülasyonunun erken Cumhuriyet ideali olarak uygarlık söylemiyle olan ilişkisini tartışmaya açıyor.

Ebru Yetişkin, "Kakofoni: Denetim Gürültüsünü Açığa Çıkarmak" başlıklı makalesinde, toplumsal denetim meslesini bir gürültü biçimi olarak kakofoniye odaklanarak anlamaya çalışıyor. Gürültünün siyasi ve ekonomik bir denetim aracı olarak kullanımını sorunsallaştıran makale, tahakküm ilişkilerini saklayarak mümkün kılan gürültünün iktidar tarafından "epistemik asimetri, kara kutulaştırma, aptallaştırma" gibi taktiklerle kullanımını *Kakofoni* (2013) ve *Bilinmeyen Kod* (2014) sergilerinde yer alan güncel sanat pratikleri üzerinden örnekliyor.

Yetişkin'in gürültü ile denetleme arasında kurduğu ilişki, Sidar Bayram'ın "Gizli Dinlemenin Tarihsel Seyri: Kültürel Teknikler, Ses Teknolojileri ve İşitsel Denetim" başlıklı makalesinde gizli dinleme ve denetleme boyutuna taşınırken somut bir bağlam da kazanıyor. Bayram, "Telekulak" benzeri gizli dinleme pratiklerine odaklanarak son yıllarda gündemi meşgul etmiş ancak akademik alanda pek de tartışılmamış bir denetleme ve istihbarat faaliyetini konu alıyor. Mimari ve kültürel uygulamalardan ses teknolojilerinin kullanımına kadar, gizli dinlemenin arkeolojisini sunan ve bu uygulamaları tarihselleştiren makale, bu pratikler aracılığıyla düzenlenen güç ilişkileri ağının modern Türkiye'deki seyrini gündeme yansıtmış adli vakalar üzerinden takip ediyor.

## Sesin Etiği

Sayımız, konuşma, gürültü ve kakofoni, dinleme ve kahkaha üzerine makaleleri takiben bunların karşıtı olarak anlamlandırılabilir sessizlik üzerine yazıları, "sesin etiği" başlığı altında bir araya getiriyor. Bu makaleler, görünmez ya da üzerine konuşulamaz toplumsal meseleleri sessizlik ve temsil edilemezlik üzerinden tartışmaya çalışıyorlar.

"Aesthetics of Silence" başlıklı makalesinde Susan Sontag, sessizliğin hiçbir zaman kendi karşıtına işaret etmeye ve onun varlığına dayanmaya son vermediğini, onun "kaçınılmaz olarak,



bir konuşma biçimi olarak” kaldığını belirtir (2002: 21). Sontag, sessizlik ya da benzeri boşluk gibi fikirleri retorik işlevleri olan “sınır nosyonları” olarak adlandırır (21). Sanat alanı içerisinde bilinçli olarak kullanıldığında, izleyiciyi söz konusu sanatsal bağlamı farklı bir şekilde algılamaya davet eder; bakmanın, dinlemenin yeni biçimlerini taslağını oluştururlar.

Dil ve konuşmayla doyma noktasına gelmiş bir dünyada sessizliğin pozitif bir anlamı olabileceğini düşünür Sontag. Dil prestij kaybettiğçe, “sükut altınlaşır,” der (2002: 40). Bu koşullarda sanatın rolü olabildiğince sessizlik yaratabilmektir; böylece medya hakimiyeti altındaki dünyada değerini yitiren dil ve söz tekrar ifade gücü kazanabilecektir. Adeta tekrar konuşabilmek için, susabilmek gereklidir. Nurdan Gürbilek (2007) 1980’lerin politik ve kültürel anlam dünyasını tanımlamak için “söz patlaması” ifadesini kullanır. Bu patlama herkesin konuştuğunu ama asıl yakıcı toplumsal meselelerin, yani boşluğun, uzakta tutulduğunu gösterir. Böylesi bir dönemde, sessizlik, konuşulamayanı dile getirmek için bir araç haline gelir. Bu konuşulamayan toplumsal meseleler, 1990’lardan itibaren sinemada sessiz karakterlerin ortaya çıkışıyla dile getirilmeye başlar. Özlem Güçlü’nün *Female Silences, Turkey’s Crises: Gender, Nation and Past in the New Cinema of Turkey (2016)* başlıklı çalışması 1990’larda ortaya çıkan yeni Türkiye sinemasında sessiz kadın karakterlere odaklanarak Türkiye’de üzerinde konuşulmayan “hassas” meselelerin nasıl açığa vurulduğunu analiz eder. Sessizlik adeta konuşulmayı tırnak içerisine alarak görünür kılar. Neyin konuşulmadığı, neyin ses bulamadığı, kimin sesinin duyulduğu etik bir sorunsala işaret eder.

Bu bölümdeki iki makale sessizliğin etiğini sinema üzerinden değerlendiriyor. Büşra Kılıç “Aesthetics of Silence and the Ethics of Voice: The Soundscape of Asghar Farhadi’s Cinema” (Sessizliğin Estetiği ve Sesin Etiği: Asghar Farhadi Sinemasının İşitsel Peyzajı) adlı makalesinde, sessizlik kavramını İranlı yönetmen Asghar Farhadi’nin sinemasının izinde, yönetmenin temelinde hepsi de bir hakikati arama hikayesi olarak kurgulanmış üç filmi, *Elly Hakkında* (2009), *Bir Ayrılık* (2011) ve *Geçmiş* (2013) üzerinden inceliyor. Hikaye içerisindeki bölünmüş konuşmaların ve hem karakterlerin hem de yönetmenin stratejik sessizliklerinin aranan hakikatin çözümlenmesindeki etik ve estetik anlamları tartışmaya açıyor.

Sessizliğin bir başka hali olan suskunluk, Pınar Yıldız’ın “Kolektif Hafızamızda ‘Susturulmayan Bir İç Ses’: *Babamın Sesi*” adlı makalesinde, travmatik bir geçmişin ve kolektif hafızanın susturulmuşluğunun karşılığı olarak anlaşılıyor. Yıldız, Zeynel Doğan ve Orhan Eskiköy’ün *Babamın Sesi* (2012) filmini, ses düzlemi, karakterlerin sesleri ve suskunluklarıyla analiz ederek, filmin geçmişi hatırla(t)ma biçiminin etik-politiğini tartışıyor. Bunu yaparken de Mladen Dolar ve Pascal Bonitzer’in ses, psikanaliz ve sinema üzerine çalışmalarını takip ederek, filmin travmatik geçmişi konu edinmesi sebebiyle de travma sineması ile ilişki kuruyor. Yıldız, filmde ses gibi sessizliğin de bir anlam taşıyıcısı olduğunu iddia ediyor; bununla birlikte karakterlerin uzun süren sessizliği üzerinden kişisel olanın toplumsalla ilişkisini görünür kılıyor.

Özgür Kaymak ise kolektif travmatik hafızanın sessizliğini İstanbullu Yahudilerin sözlü tarih anlatıları üzerinden ele alıyor. İstanbullu Yahudilerle yapılan görüşmelerin sunduğu veriler ışığında, topluluğun kolektif hafızasında travmatik olaylar olarak saptanan Trakya Pogromu, Varlık Vergisi ve Sinagog bombalamalarına ilişkin anlatıların kuşaktan kuşağa aktarılması sürecinde dikkate değer bir sessizleşmeye vurgu yapıyor.

## Sesin Mekânı

Sayımızın son bölümü sesi toplumsal mekânla birlikte düşünmeye davet eden yazılardan oluşuyor. Günümüz eleştirel kent çalışmaları kentleşme (kentsel büyüme ve gelişim) üzerine odaklanırken, “kentleşme” (kentlerin yaşamları ve kent kültürleri) ve buna bağlı olarak kentsel deneyim bağımlı bir alt alan olarak kalmış görünüyor. Kentsel deneyim kavramı, bedensel duyular ve kentsel toplumsal mekânın adlandırılması, anlamlandırılması ve yeniden üretimi





arasındaki ilişkiyi gündelik hayat deneyimi içerisinde anlamayı mümkün kılar. Gündelik hayatı kuşatan seslerin toplumsal ilişkileri okumak açısından değerli bir veri oluşturduğu 1970'ler gibi geç bir tarihe kadar fark edilmemiş, bu tarihten itibaren, Kanadalı besteci R. Murray Schafer'ın (1977/1994) *soundscape* (ses peyzajı) kavramsallaştırmasıyla birlikte, ses çalışmaları, etnomüzikoloji, sosyoloji, antropoloji, mimari gibi disiplinlerin ilgi alanına girmeye başlamıştır. Ses peyzajı terimi, özetle, belirli bir mekânsal alanı çevreleyen her türlü doğal ya da insan üretimi sestense oluşan ses evrenine işaret eder. Schafer, ses peyzajının dinamik yapısına, kültürel/tarihsel bir ürün olduğuna dikkat çekerken, endüstri öncesi ve sonrası toplumların içinde devindikleri ses peyzajlarının yapısal farklarına değinir. Buradan hareketle, ses peyzajı çalışmaları, müziksel yaratıcılık dışında, büyük ölçüde, endüstri sonrası toplumların seslerine yönelmiştir. Çalışmaların temel odak noktasını ise kentin gürültüsü, ses kirliliği, kentin ses planı ve gürültünün insan sağlığına etkisi gibi konular oluşturmaktadır.

Öte yandan, kent bağlamında, ses peyzajı, bizzat oluşumuna katkıda bulunan bireyler ve topluluklar tarafından alımlanır, sosyo-kültürel kodlar aracılığıyla anlamlandırılır ve dönüşüme uğratarak sürekli olarak yeniden üretilir. Kentin her türlü karşılaşma ve çatışmanın alanı olduğu, seslerince bu karmaşık ilişkilenebilirliği yalnızca yansıtmayıp bizzat üreten bir araç olarak iş gördüğü gerçeği kısa sürede kentsel ses peyzajı (*urban soundscape*) çalışmalarının ilgi alanının genişlemesine sebep olur. Kültürel karşılaşmalar, ses peyzajı-hafıza ilişkisi, ya da ses peyzajının uygulanım yaratma kapasitesi kentsel ses peyzajı çalışmalarının araştırma konuları arasına girmeye başlamışsa da literatürün önemli bir kısmının betimleyici (kentlerin ses peyzajlarını tanımlamaya yönelik) çalışmalar olduğunu söylemek mümkündür.

Bu bölümdeki yazarlarımızdan Meri Kytö, "Sonic Etiquette: Domestication of Acoustic Neighbourhood Relations in Istanbul" (Sessel Etiket: İstanbul'daki Akustik Komşuluk İlişkilerinin Ehlileştirilmesi) başlıklı makalesinde ses peyzajı kavramını, Westerkamp'ın dikkat çektiği gibi, içinde yaşayanlara mekân hissi veren ve onların davranış, etkinlik ve etkileşimiyle şekillenen sessel peyzajlar olarak ele almaktadır (Westerkamp, 1991: 2). Makale, İstanbul'un Çengelköy semtindeki kişisel ve toplumsal ses peyzajının dinamiklerini incelemektedir. Araştırma Ata-2 sitesindeki orta sınıf yaşamının sessel bir etnografisini sunarken, site sakinlerinin bir akustik topluluk olarak nasıl davrandıklarına ve bu topluluğu meydana getiren ilişki biçimlerine odaklanıyor. Çalışma, bir sitede ikamet eden insanların içinde yaşadıkları ortama özgü ses peyzajları ile ilgili sessel etiketi nasıl oluşturduklarını ve akustik düzenin nasıl sağlandığını soruyor. Makalede akustik komşuluk ilişkilerinin, mekânsal ayırım ve stratejik mahremiyet içeren rutinler, beklentiler ve öngörülebilirlikler çerçevesinde nasıl tanımlandığı irdeleniyor.

Şirin Özgün'ün "Soundscape Çalışmalarına Etnomüzikolojiden Bir Bakış" başlıklı makalesi, ses tasarımından antropolojiye, kültürel çalışmalara ve mimariye kadar çok çeşitli disiplinlerde gerçekleştirilen çalışmalarda yer bulan ses peyzajı kavramsallaştırmasının, spesifik olarak etnomüzikoloji disiplini içindeki izini sürüyor. Müziğe değil de sesin kendisine odaklanan ses peyzajı çalışmalarının aynı zamanda etnomüzikoloji disiplini içindeki önemli bir tartışmayı gündeme getirmeye vesile olduğunu ileri süren Özgün, kendi kişisel deneyimini de yürüttüğü tartışmanın merkezine yerleştiriyor.

Sayımızın "Eşik Mekân Olarak Göçebe Ses Peyzajları" adlı son makalesinde, Sena Karahan sesin hareketiyle gündelik hayatın ritmi arasında ilişki kuruyor. Sesin, fiziksel ve ölçülebilir bir inceleme alanı oluşturduğu gibi kültürel yapının da görünmez bir kurucu elemanı rolüne sahip olduğunu iddia eden yazı, sürekli göçen ve değişen sesi, kentsel hayatın kritik bir unsuru olarak değerlendiriyor. Karahan makale boyunca sesi bağlamından kopmayan, an ve koşullarla şekillenen, bulunduğu mekânı şekillendiren bir enerji, bir "göçer öge" olarak ele alıyor. Yazara göre, gündelik hayatın ritminin kritik bir unsuru olarak ses, geçirdiği fiziksel süreçte, toplumsal süreçlerle ilişkilendirilir. Bu şekilde, toplumsal mekân her an yeniden oluşur ve dönüşür.



Sayımız için makale çağrımızı yayınlarken bu davetin ne kadar karşılık bulacağından emin değildik. Ne de olsa ses çalışmaları Türkiye’de yaygınlık ve saygınlık kazanmış bir alan değildi. Çağrımızda bilhassa yeni araştırmacıların katkısını beklediğimizi yazmıştık ve beklediğimiz de oldu. Dergide yer alan makalelerin bir kısmı farklı disiplinlerden lisansüstü öğrencilerinin eğitimleri süresince hazırladıkları ödevlerden yola çıkarak genişlettikleri 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.

## Kaynaklar

Bull M. ve Back L. (2003). Introduction: Into Sound. *The Auditory Culture Reader*, Berg, Oxford 2003.

Dolar, M. (2013). *Sahibinin Sesi: Psikanaliz ve Ses* (Çev. B.E. Aksoy). İstanbul: Metis.

Eagleton, T. (2010). *Estetiğin İdeolojisi* (Çev. Hakkı Hünler et. al.). İstanbul: Doruk Yayıncılık.

Güçlü, Ö. (2016). *Female Silences, Turkey’s Crises: Gender, Nation and Past in The New Cinema of Turkey*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholar Press.

Gürbilek, N. (2007). 1980’lerin Kültürel İklimi. *Vitrinde Yaşamak: 80’lerin Kültürel İklimi*: İstanbul: Metis.

Rancière, J. (2012). *Estetiğin Huzursuzluğu* (Çev. A. U. Kılıç). İstanbul: İletişim Yayınları.

Schafer, R. M. (1994). *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester, Vt.: Destiny Books.

Shepherd, J. (1990). Music and Male Hegemony. İçinde R. Leppert & S. McClary (Ed.). *Music and Society, The Politics of Composition, Performance and Reception*, (s. 151-172). Cambridge: Cambridge University Press.

Simmel, G. (2009). Duyuların Sosyolojisi. *Bireysellik ve Kültür*. İstanbul: Metis.

Sontag, S. (2002). The Aesthetics of Silence. *Styles of Radical Will* (s. 7-63). Picador.

Sterne, J. (2012). Sonic Imaginations. içinde Jonathan Sterne (Ed.). *The Sound Studies Reader* (s. 1-18). London: Routledge.

Westerkamp, H. (1991). Update on the Project. *The Soundscape Newsletter*, no. 1.



# Introduction

## Thinking Aloud

**Begüm Özden FIRAT**

**Translated by Nazım Hikmet Richard DİKBAŞ**

For its 289th issue dated January 2018, the journal *Toplumsal Tarih* prepared a photograph album entitled *Cries of Istanbul Street Vendors: A Photograph Album from the Early 1900s*, featuring photographs by an unknown photographer, the compiler of this fascinating album was also unknown. The album features full-length body shots of vendors in the streets of Istanbul with their baskets, scales and the goods they sell. But the truly interesting aspect of the album is the addition, beside the photographs, of the musical notation of the cries they let out while selling their goods. This enables the reader who can read music to imagine how, for instance, a lemon seller cried out “eyi limon” (good lemons) while he wandered the streets. The journal also prepared a video featuring a vocalization of the notation, thus enabling us to hear the sound of street vendors from a century ago.<sup>1</sup> Thanks to this album, we possess some data, albeit restricted, on the soundscape of the everyday life of Istanbul’s neighbourhoods in the 1900s. These notations that allow us today to imagine the sound of vendors who, slightly uncomfortably, posed for the camera, render audible the cries of vendors – perhaps unique, perhaps transmitted in a similar manner from one generation to the next.

Moving towards the present from the 1900s, we come across the voices of present-day Istanbul’s street vendors in Giulia Frati’s documentary *Istanbul Echoes* (2017). The documentary focuses, in the interval from 2010 to 2015, on the lives shaped by urban transformation of Halit, a mussel-seller in Sulukule, Yasemin, who lives in Gaziosmanpaşa and works as a curtain seller, and İsmet, who sells *poğaç* (pastry buns with cheese fillings) in Tarlabası. As the places they stride through letting out their unique cries are demolished one by one, the parallel sound universe of the film is formed by the “bleep”s of the wireless devices in the palms of the municipal police officers. As they seek to sweep the street-vendors and their voices off the street amidst the noise of construction, the municipal police, in fact, seeks to establish a kind of spatial and sonic control. Against the municipal police, which has been increasingly militarized over time in terms of spatial control, our vendor-protagonists slowly lose the homes they live in, and the neighbourhoods they go out to work fall increasingly silent as they are demolished by urban transformation. İsmet, who has been forced to move from Tarlabası to Büyükçekmece says that he can no longer cry “I’m here now, but soon I’ll be gone”; and that shouting, for street vendors, has been prohibited by “politicians” in Büyükçekmece. Mussel seller Halit wanders around the gated estate constructed on the demolished sites of Sulukule, he says that he actually knows the private security staff, and that he could enter if he wanted to, but refrains from doing that. We understand that gated communities not only spatially separate themselves from the rest of the neighbourhood, but also consider certain sounds to be noise, and keep them out. Yasemin, the other character in the film, settles in Vize, approximately 150 kilometres away from Istanbul, after she loses her home because of urban transformation. Amidst a pastoral soundscape, as she wanders along the silent streets of the village, Yasemin tries to plan the days she will put aside enough money to return to the city.

The documentary helps us comprehend urban spatial transformation in its sonic dimension. With urban transformation projects that have turned the city into a gargantuan excavation

<sup>1</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=JE2RKOvuQEo>





site, the dominant sound that determines Istanbul's soundscape today is, no doubt, construction noise. Then, we begin to ponder questions such as how the city's soundscape has changed following the exclusion from the city centre of the sounds of old factories and workshops as Istanbul has been deindustrialized; how spatial belonging in neighbourhoods referred to in the documentary is shaped by sound, and with the rhythmical and cyclical cries of street vendors; how sound constructs space, and how it is itself constructed by space. We begin to treat urban transformation as a "sonic" transformation, and think aloud about whose, or what's voice is heard in the city, and about who or what is inspected, and silenced.

Such a practice of thought is gaining increasing attention in the field of social sciences, and an academic literature that traces the change in this soundscape, and seeks to understand the subject from different aspects is growing. Jonathan Sterne (2012) argues that the emergence of sound studies is a response produced against our changing sonic world. Today, we live in a soundscape that displays a spectrum of differentiation from sound production and recording technologies to new practices of listening and hearing. As Jonathan Sterne has pointed out, from the 1990s on, an increase, or a "sonic boom", so to speak, took place in the number of studies focusing on sound in the fields of social and human sciences (2012: 1). Sound studies, by examining sonic practices and the discourses and institutions that define them, seek to understand not only what sound does in the lives and social worlds of people, but also what people do within soundscapes (Sterne, 2012: 2). In this way, a form of "sonic thought" emerges which seeks to discuss social phenomena such as urban life, bureaucracy, nationalism and surveillance, everyday life and situations via sound, and with sound (2). Sound studies, just like "visual studies" before them, by placing a sense organ and environment at their centre as an analytical departure or arrival point, create an interdisciplinary field of work. Beside disciplines like musicology, ethnomusicology, media and communication studies that centre on sound and sonic environments as their subject of research, sound-focused studies are also carried out in the fields of literature, architecture, history and sociology.

This issue, which we edited with Ceren Lordoğlu and Evrim Hikmet Öğüt, aims to understand the historical and social construction of the different modes of hearing and sound, their cultural configurations and institutions that lend meaning to and reshape the social universe and the historical transformation of socio-cultural investments made in hearing, to initiate a discussion on sound at the intersection of different disciplines. Mladen Dolar states that not only the intimate core of subjectivity but also the texture of the social is made up of sounds (2013: 20). Yet sound had rarely entered into the field of research of the social sciences until recently; and was perceived as methodologically lacking in comparison to seeing. For instance, in his pioneering text titled "The Sociology of the Senses", Georg Simmel focuses on the social construction of human senses, examines the place of the act of seeing in the perception of the world and the micro-configurations of the social by comparing the eye and the ear as organs, and writes the following:

"In a sociological perspective, the ear is still separated from the eye through the absence of that reciprocity that sight produces between eye and eye. According to its very nature, the eye cannot take without simultaneously giving, whereas the ear is the egoistic organ pure and simple, which only takes, but does not give [...] It pays for this egoism in that it cannot turn away or close itself, like the eye; rather, since it only takes, it is condemned to take everything that comes into its vicinity [...]" (1997: 115)

The ear pays the price for this egoism by losing prestige in comparison to the eye. As Bull and Back (2003) state, ontological and epistemological assumptions based on the hegemony of the visual and the centrality of the eye in the social sciences have led to a discrediting of other sense



experiences such as touch, taste, smell and hearing. The primary position ascribed to the eye and the visual as the source of knowledge and knowing becomes tangible in “the hierarchy of senses”; and this leads to the neglect of many social experiences, whether historical or contemporary (2). In response to this, Bull and Black argue that human experience can only be understood by re-establishing a “democracy of the senses”. (2)

Many articles in this issue traverse the hierarchical relationship between seeing and hearing in order to understand it; revealing, in the process, that including sound in the work-field of the social and human sciences as a tool, a milieu, and also as an object that produces meaning, will enable us to understand the social in a multifaceted manner, and enrich our perspective. These articles enable us to discuss sound in a broad spectrum; as a mediator of meaning in its different guises such as noise, laughter and silence; as a relational tool that either reproduces or transforms social hierarchies or inequalities; and also as an object of social experience - from the imperious and inviting sound of power that subjectifies, to sound and the representations of sound; from recording technologies to contemporary art, and everyday life. The articles, although written without prior knowledge of each other, nevertheless hear and speak to each other. We have deemed it appropriate to gather and frame these inner dialogues under four headings: The aesthetics of sound, the ethics of sound, the politics of sound and the space of sound.

### **The Aesthetics of Sound**

In his book *The Aesthetic of Ideology* (1990), Terry Eagleton proposes to treat, the aesthetic adventure that began with Baumgarten and has been defined via the tension between sense and spirit, this time, via the body: “What if it were possible, in a breathtaking wager, to retrace one’s steps and reconstruct everything – ethics, history, politics, rationality – from a bodily foundation?” (197). *Aisthetikos*, in Ancient Greek, means “pertaining to sense perception”, while *aisthesis* means the experience of sense perception. The field of aesthetics, in the beginning, is not art but reality: corporeal, material nature, through all bodily sense mechanisms. This is why “aesthetics is born as a discourse of the body” (13). Studies that focus on sound orient our attention towards the body that perceives, senses and is affected. To be sure, this body has been socially and culturally constructed in a historical context, and it allows us also to focus on the historical transformation of things perceived through the senses. The articles collected under the heading the aesthetics of sound discuss sound as the centre of the aesthetic experience. They seek to understand the aesthetic experience, both as a bodily, sensual experience and form of sense-making, as Eagleton proposes; and, in a more general sense, by looking at the production of sound and the ways in which it is represented, in a manner that will comprise artistic processes of representation and comprehension.

The reason, according to Eagleton, “the aesthetic is a dangerous and ambiguous affair” is that “there is something in the body which can revolt against the power which inscribes it; and that impulse could only be eradicated by extirpating along with it the capacity to authenticate power itself” (28). Burak Üzümkesci’s article titled “The Uncanny Sounds Emanating from the Social Body: The Aesthetics of Gezi or the ‘tickticktickticktick’s” follows Eagleton’s path to focus, during the Gezi resistance, on the uprising of the social body against the ruling power that moulds the body. Üzümkesci seeks to expound the specificity of the experience of Gezi by dwelling upon songs produced by artists and amateurs during this process, the sound of “pots and pans” in the streets, and the rhythmic sounds based on repetition emanating from the barricades. The focus of the article is the soundscape composed of rattles, clanks and “tickticktickticktick’s, considered as noise, and the social body, in its Bakhtinian meaning, during the Gezi resistance. In this manner, the author invites the reader to understand the political character of Gezi by analysing the sonic aspects of the collective aesthetic experience, rather than through demands, actors and inter-institutional conflicts.



Üzümkesici begins his article by asking whether Gezi was an artistic event, and proposes a differentiation between the aesthetic and the artistic. Arguing that mechanisms of representation inherent to artistic production were eroded at Gezi, he seeks the aesthetic in corporeal, material nature via bodily mechanisms of sense. Sound, and especially noise form the focal point of this pursuit. It is this pursuit that establishes the relationship between the aesthetic and the political. On the other hand, in her article titled “‘Magnetic Voice’: Resonance and the Politics of Art”, Nermin Saybaşı analyzes contemporary visual-aural works of art with the help of her conceptualization of a “magnetic voice” and rethinks Üzümkesici’s questions in the field of artistic production. “Magnetic voice”, as defined by Saybaşı, is treated in Zeynel Doğan and Orhan Eskiköy’s film *The Voice of My Father* (2012) and in the works of Sarkis, Kutluğ Ataman and Dilek Winchester, as an excess that appears at the horizon of the visible and at the boundary of the audible, as a “surplus sign”. The main theme in the discussion focused on the aesthetic, “performative” and political power of the human voice beyond language is to determine the voice that disciplines/has been disciplined, and to listen to oppressed, silenced voices. Saybaşı, too, focuses on sound, and examines what lies beyond artistic mechanisms of representation. The relationship between the utterable and the unutterable, the audible and the inaudible and the I and the other are the central problematics of the works Saybaşı examines, and these works occupy an important place in lending a voice to “those who cannot speak” in Turkey.

A subtheme of Saybaşı’s article is the ominous relationship between seeing and listening. The integrative and complimentary quality rather than the conflicting or clashing nature of this relationship forms the main argument of Berna Karaçalı’s article. In her article titled “Image of Sound/Sound of Image”, Karaçalı argues that contemporary art, as a field of association that touches upon the senses, overthrows perception based on a single sense, and calls upon all senses to become active. Responding to Bull and Back’s call for a “democracy of the senses” Karaçalı states that the main components that construct meaning in art are sound and its contrasting field of silence, and image and its contrasting field darkness in the field of senses. The article discusses in highly different media, from film to plastic arts, the relationship between sound and image, eye and ear, and seeing and hearing as unbreakable totalities, and in this way renders visible the flexible boundaries between sound and image in the field of contemporary art.

### **The Politics of Sound**

Whether there is a distinct subject, a distinct form of action to politics as a distinct field of human activity, and thus, what the distinct differentiator of the political may be, has been a significant, and perhaps most controversial issue discussed since Ancient Greece. Articles that place sound at the centre of political conflict and the relationship between domination and resistance are brought together under the heading “The Politics of Sound”. These articles focus on how sound operates in the multidimensional field of power relations. These articles that discuss the politics of sound via conflict, resistance and oppression, speak of an audible clash. From the regulation of sound as a measure of good social behaviour in etiquette books of the early Republican period, to “eavesdropping” as a social surveillance mechanism, these are articles that follow the traces of the relationship between sound and domination. Rancière states that what is unique to institutional politics is the distinction between those whose speech is included in the field of *logos*, and those whose speech is considered merely as sound (*phone*). Therefore, politics, as understood as the established order, is based on the separation of sound and speech. This separation, as far as it indicates who the subject of politics is, leaves out those dimensions of sound that do not contain meaning. Sounds made by some do not contain meaning, they are merely conveyors of emotions. This shows that the political order is based on a hierarchical ordering of sound. And the political is related to the transformation of the established perception of



body, time and space, and the disruption of the distinction between the visible and invisible, and word and sound (Rancière, 2012: 29); it is the struggle to ascribe meaning to that which is heard as mere sound.

On the other hand, elements like timbre, considered as the conveyor of sound, bear importance in terms of political processes. Ege Akdemir's article titled "Refusing Into-Nation: An Inquiry about Voice, Politics and Resistance", rather than the content of the words of politicians, focuses on their tone and timbre, investigates the relationships between aesthetic judgments regarding the voices of political leaders and political tendencies. Via the distinction of liking/disliking the voice of a politician, it discusses what it means in terms of the political affiliations of subjects, if a person "cannot stand the voice of a politician". In this context, by also taking into consideration the reactions to the 2014 Van rally where the Prime Minister of the period lost his voice, Akdemir aims to make sense of the dynamics behind negative comments made on the aesthetic value of his voice. The article argues that reactions to the Prime Minister's voice are forms of resistance that reveal feelings related to adherence to a certain type of national representation, and aims to manifest the dangers and boundaries of this type of sensorial political reaction.

In this article, Akdemir also points out that a male leader who loses his voice - as he thus loses his quality and privilege as the voice of the masses - risks political failure. Here, the relationship of politics with the masculine voice is rendered visible. A "cracked" male voice loses its power as much as it is associated with femininity, its disreputable other. Güneş Terkol and Deniz Ulusoy's essay, too, in a similar way, focuses on the relationship between gender and voice. In the article, they assess their woman-to-woman workshop titled *Laughter: The Exploding Part of the System* they realized within the scope of the Istanbul exhibition of The Moving Museum in 2014, which made a call asking, "From women's point of view, a journey towards sounds that are not sexist, racist, classist... Is it possible to describe the world with sounds we want to hear?" Terkol and Ulusoy ask: "Have you ever thought whether the sounds we are exposed to, or really listen to could be related to being female or male, working at home, at a high-rise or a workshop, or being born in the centre or periphery of the city, or the east or west of the country?"

In her article titled "The Silence of Civilization: Voice in the 1930s Etiquette Books Published in Turkey" Tülin Ural analyses narratives on voice control and discipline perceived as signs of civilisation taken from etiquette books published in Turkey. How was voice control as an attitude that defined civilised behaviour, perceived and applied in everyday life? Sound, as thought in relationship with states and attitudes like shame, contempt and disgust, is observed in the public spaces of the city as "loud shouting in the street, whistling, singing", and is considered as "improper behaviour one must refrain from", while in private space "not slurping one's mouth while eating" at the dinner table is identified with being civilized. In this way, it opens a discussion on the relationship between the regulation of sound in the public and private spheres and the discourse on civilisation as an early Republican ideal.

While Ural discusses the concept of surveillance within the framework of the control of sound for discipline, Ebru Yetişkin, in her article titled "Cacophony: Revealing the Noise of Control" proposes cacophony as a noise that controls. The article problematizes the use of noise as a political and economic tool of control and exemplifies the use of noise, which renders relationships of dominance by concealing them, by power within tactics of "epistemic asymmetry, blackboxing and stupification" via contemporary art practices included in the exhibitions *Cacophony* (2013) and *Unknown Code* (2014).

The relationship Ebru Yetişkin establishes between noise and control is discussed in the field of secret eavesdropping and control and assumes a concrete context in Sidar Bayram's article titled "Historical Trajectory of Eavesdropping: Cultural Techniques, Sound Technologies and Acoustic Control". Bayram focuses on secret eavesdropping practices as exemplified in a famous



wire-trapping scandal known as “Telekulak” to discuss a surveillance and intelligence activity that occupied the public agenda in recent years, but did not become a topic of academic debate. The article presents an archaeology of wiretapping from architectural and cultural applications to the use of sonic technologies, and historicizes such applications, and follows the trajectory in Turkey of the network of power relations organized via these practices via judicial cases that have been reported in the news.

### **The Ethics of Sound**

Following articles on speech, noise and cacophony, and listening and laughter, our issue brings together articles on silence, that could also be understood as their opposite, under the heading “The Ethics of Sound”. These articles seek to discuss invisible or unutterable social issues via silence or unrepresentability.

In her article titled “Aesthetics of Silence” Susan Sontag states that silence never ceases to indicate its opposite, and rely on its existence, that it “remains, inescapably, a form of speech” (2002 :21). Sontag describes silence and allied ideas, like emptiness, as “boundary notions” (21). When consciously used, within the field of art, such notions invite the audience to differently perceive the artistic context; and form a draft of the new forms of looking and listening.

Sontag thinks that in a world that has been saturated with language and speaking, silence may have a positive meaning. As language loses prestige, “silence becomes golden,” she comments (2002: 40). Under such circumstances, the role of art is to create as much silence as possible; in this way, language and words, which have lost value in a world under media domination, will regain a power of expression. It is almost as if it is necessary to remain silent in order to speak again. Nurdan Gürbilek (2011), in order to describe the political and cultural world of meaning of the 1980s, uses the expression “explosion of speech”. This explosion reveals that everyone is speaking, but that the real, burning social issues, or in other words, emptiness, is kept at a distance. During such a period, silence becomes a tool to express that which cannot be spoken of. Such social issues that cannot be spoken of are expressed, from the 1990s on, with the emergence in cinema of silent characters. Özlem Güçlü’s study titled *Female Silences, Turkey’s Crises: Gender, Nation and Past in the New Cinema of Turkey* (2016) focuses on silent women characters in the new cinema of Turkey that emerged in the 1990s to analyse how “sensitive” issues that are not discussed in Turkey are revealed through these characters. Silence renders the unspeakable visible, in a sense, by placing it in quotes. What is not spoken, what remains voiceless and whose voice is heard all point towards an ethical problematic.

The two articles in this section consider the ethics of silence through film. In her article titled “Aesthetics of Silence and the Ethics of Voice: The Soundscape of Asghar Farhadi’s Cinema”, Büşra Kılıç examines the concept of silence in the footsteps of Iranian director Asghar Farhadi’s cinema, via the director’s three films, *About Elly* (2009), *A Separation* (2011) and *The Past* (2013), all essentially conceived as a quest for truth. Interrupted conversations in the story, and the strategic silences both of characters and the directors open to discussion the ethical and aesthetic meanings in the analysis of truth.

Reticence, a different form of silence, is perceived as a response to a silencing of a traumatic past and of collective memory in Pınar Yıldız’s article titled “*Voice of My Father: ‘An Unrepressed Inner Voice’ in Our Collective Memory*”. Yıldız analyses Zeynel Doğan and Orhan Eskiköy’s film *Voice of My Father* (2012) via its soundscape, the voices and reticence of its characters to discuss the ethics-politics of the film’s form of remembering/reminding the past. And in doing this, following Mladen Dolar and Pascal Bonitzer’s works on sound, psychoanalysis and film, she establishes a relationship with the cinema of trauma, since the film revolves around a traumatic past. Yıldız argues that in the film, silence, like sound, is a conveyor of meaning, and also renders





visible the relationship of the personal with the social via the long silence of characters.

Özgür Kaymak, on the other hand, focuses on the silence of the collective traumatic memory via the oral historical narratives of Istanbul Jews. In the light of data presented by interviews held with Istanbul Jews, he emphasizes a significant silencing in the process of transmission from one generation to the next of narratives on the Thrace Pogroms, Varlık Vergisi/Wealth Tax and the Synagogue bombings, determined as traumatic events in the collective memory of the community.

### **The Space of Sound**

The final chapter of our issue is composed of articles that invite the reader to think sound with social space. As present-day critical urban studies focus on urbanization (urban growth and development), urbanity (the lives of cities and urban cultures), and accordingly, the urban experience, seem to have been reduced to an ancillary sub-field. The concept of urban experience enables us to understand the relationship between bodily sense and the naming, interpretation and reproduction of urban social space within the context of the experience of everyday life. The fact that the sounds surrounding everyday life provided valuable data to read social relationships was not recognized until a date as late as the 1970s, and from this point on, along with Canadian Composer R. Murray Schafer's conceptualization of soundscape (1977/1994), sound studies began to enter into the field of interest of disciplines including ethnomusicology, sociology, anthropology and architecture. The term soundscape, to summarize, indicates a sound universe that surrounds a certain spatial field, and formed of all types of natural or human-made sounds. Schafer draws attention to the dynamic structure of soundscape, and to the fact that it is a cultural/historical product, and refers to the structural differences of soundscapes pre-industrial and post-industrial society move within. Departing from this point, soundscape studies, other than musical creativity, to a great extent, turned towards cities that host the sounds of post-industrial societies. The main focal point of studies revolves around topics such as city noise, sound pollution, the sound plan of the city and the impact of noise on human health.

On the other hand, in the context of the city, a soundscape is perceived by individuals and communities that contribute to its formation, is ascribed meaning via socio-cultural codes and is transformed and constantly reproduced. The reality that the city is a zone of all types of encounters and clashes, and that sounds do not only reflect this complex association but serve as vehicles that produce it soon led to the expansion of the field of interest of urban soundscape studies. Cultural encounters, the relationships between soundscape and memory, or the capacity of a soundscape to create affect have begun to enter among research topics of soundscape studies, however it is possible to say that a significant part of the literature is made up of descriptive studies (studies aimed at defining/describing soundscapes of cities).

Meri Kytö, the first of our authors in this section, in her article titled "Sonic Etiquette: Domestication of Acoustic Neighbourhood Relations in Istanbul" treats the concept of soundscape, as Westerkamp has pointed out, as aural landscapes that give their inhabitants the sense of space, and are shaped by their behaviour, activity and interaction (Westerkamp, 1991: 2). The article studies the dynamics of the personal and social soundscape in the Çengelköy neighbourhood of Istanbul. The research project presents a sonic ethnography of the middle-class life at the Ata-2 estate, and focuses on how the inhabitants of the estate behave as an acoustic community, and on the forms of relationship that make up this community. The study asks how people residing at an estate form the sonic etiquette related to the soundscape unique to the environment they live in, and how acoustic order is established. The study emphasizes that acoustic neighbourhood relationships are defined within the framework of routines, expectations and predictabilities involving spatial distinction and strategic intimacy.



Şirin Özgün's article titled "An Ethnomusicological Perspective to Soundscape Studies" traces the conceptualization of soundscape -which has found itself a place within studies in a great variety of disciplines, from sound design to anthropology, cultural studies and architecture - specifically within the discipline of ethnomusicology. Özgün argues that soundscape studies that focus not on music but sound itself have helped underline an important debate within the discipline of ethnomusicology, and places her own personal experience at the centre of the discussion she carries out, as a sound from within the discipline of ethnomusicology.

In the final article of our issue titled "Nomadic Soundscapes as Threshold Spaces", Sena Karahan establishes a relationship between the movement of sound and the rhythm of everyday life. The article argues that sound does not only form a physical and quantifiable field of investigation but also has a role as an invisible founding element of cultural structure. Sound, constantly migrating and changing, is seen as a critical component of urban life. Throughout the article, Karahan treats sound as a form of energy, a "nomadic element" that remains in context during the establishment of space, takes shape according to the moment and circumstances, and lends form to the space it occupies. According to the author, sound, as a critical component of the rhythm of everyday life, in the physical process it undergoes, relates to and shapes social processes. In this way, social space takes shape anew at every moment, and transforms.

When we published our call for this issue, we were not quite sure of the response our invitation would get. After all, studies on sound were neither widespread in Turkey, nor had they yet gained respectability. In our call, we had specifically stated that we expected the contribution of new researchers, and our expectation was fulfilled. A part of the articles in the journal are extended versions of assignments prepared by graduate students from different disciplines. This gives us hope that studies on sound will soon flourish. A few of these articles also provided an opportunity for the authors to develop a new perspective via sound to the field and topics they are presently carrying out their research in. We hope that this issue, which brings together articles by researchers from different disciplines and generations who lend an ear to sound from a broad framework, will provide inspiration for new work in this field.

### **Bibliography**

Bull M. and Back L. (2003). *Introduction: Into Sound, in The Auditory Culture Reader*, Berg, Oxford 2003.

Dolar, M. (2006). *A Voice and Nothing More*. MIT Press.

Eagleton, T. (1990). *The Ideology of the Aesthetic*. Wiley-Blackwell.

Güçlü, Ö. (2016). *Female Silences, Turkey's Crises: Gender, Nation and Past in The New Cinema of Turkey*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholar Press.

Gürbilek, N. (2011). *The New Cultural Climate in Turkey: Living in a Shop Window*. Translated by Victoria Holbrook. Zed Books: London.

Rancière, J. (2012). *Aesthetics and Its Discontents* (Translated by S. Corcoran). Polity Press: Cambridge.

Schafer, R. M. (1994). *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester, Vt.: Destiny Books.



Shepherd, J. (1990). Music and Male Hegemony, in R. Leppert & S. McClary (eds). *Music and Society, The Politics of Composition, Performance and Reception*, (p. 151-172). Cambridge: Cambridge University Press.

Simmel, G. (2009). The Sociology of the Senses, in D. Frisby & M. Featherstone (eds), *Simmel on Culture*. London: Sage (pp. 109-119).

Sontag, S. (2002). The Aesthetics of Silence. *Styles of Radical Will* (p. 7-63). Picador.

Sterne, J. (2012). Sonic Imaginations, in Jonathan Sterne (Ed.). *The Sound Studies Reader* (p. 1-18). London: Routledge.

Westerkamp, H. (1991). Update on the Project. *The Soundscape Newsletter*, no. 1.





# Toplumsal Bedenden Çıkan Tekinsiz Sesler: Gezi'nin Estetiği ya da 'tıktıktıktıktıktık'lar

## The Uncanny Sounds Emanating from the Social Body: The Aesthetics of Gezi or the 'tickticktickticktick's<sup>1</sup>

Burak ÜZÜMKESİCİ<sup>2</sup>

### Öz

Bu çalışmada günümüz toplumsal mücadelelerinde yaşanan estetik deneyimin nasıl ve hangi pratikler aracılığıyla “duyulur” olduğu konusu, Gezi Parkı eylemlerinde ortaya çıkan sesler üzerinden irdelenmektedir. Bu doğrultuda Gezi’de sanatçılar ve amatörler tarafından üretilen şarkılarla birlikte, sokaklardaki “tencere-tava” sesleri ve barikatlardan yayılan tekrara dayalı ritmik sesler üzerinde durulmaktadır. Gürültü, karnaval, grotesk gibi kavramları Bakhtin, Attali ve Adorno gibi düşünürlerin tezlerinden hareketle ele alarak, bu seslerin toplumsal hareketlere özgü nitelikleri anlam ve form yönünden tartışılmaktadır. Varolan gerçeklik ve inşa edilmekte olan yeni gerçeklik arasındaki sınırdaki üretilen toplumsal ilişkiler ve pratiklerin bu seslerle nasıl bağlantılı olabileceği üzerine düşünülmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Estetik, Gürültü, Grotesk, Karnaval, Gezi Parkı.

### Abstract

In this paper, the relationship between art and social movements is analysed by following the question of how and through what kind of practices the aesthetics of social movements become sensible. The various sounds that came out of Gezi Park Protests, such as the songs produced by artists and amateurs, sounds of pots and pans in the streets and repetitive sounds spreading from barricades, constitute a basis for the analysis. The peculiarity of these sounds to social movements in terms of their forms and meanings is examined via the concepts of carnival, noise and grotesque together with the theories of Adorno, Bakhtin, and Attali.

**Keywords:** Aesthetics, Noise, Grotesque, Carnival, Gezi Park.

2013 yazında Gezi eylemlerinin tetiklediği tartışmalardan biri de Gezi ve sanat ilişkisiydi. İleri sürülen önermelerden biri 13. İstanbul Bienali'nin yapılmasına gerek kalmadığı, çünkü Gezi Parkı'nın başlı başına bir sanat hadisesi olduğuydu.<sup>3</sup> Peki, Gezi gerçekten sanat mıydı? Bu soru yalnızca modern bir zihnin, ele avuca sığmaz nesnesini rasyonalize etme çabasına,

<sup>1</sup> Makale başvuru tarihi: 25.11.2017, makale kabul tarihi: 04.03.2018.

<sup>2</sup> Doktora Öğrencisi, Sanat Tarihi Programı, İstanbul Teknik Üniversitesi, uzumkesici@itu.edu.tr.

<sup>3</sup> Galerist’te açılan sergisi *Cennetten Ateşi Çalmak* için İstanbul’da bulunan sanatçı Kendell Geers, verdiği bir mülakatta, “Gezi Parkı’na bakınca bu bienalin iptal edilmesi gerektiğini düşünüyorum. [...] Bu şimdiye kadar gerçekleştirilmiş en büyük enstaslasyon, en büyük bienal” demişti (Uncu, 2013). Bu konu eylemler sürerken ve sonrasında sosyal medyada ve farklı mecralarda dile getirildi. Gezi ve sanat ilişkisini tartışan birçok yazı yazıldı. Bazıları için bkz. Bayraktar (2013), Yılmaz (2015).



adlandırma veya bir kategoriye sokma çabasına işaret etmez kuşkusuz. Zira Gezi'yi toplumsal bir olay olarak özgün kılan unsurlardan biri de, onu sanatla ilişkilendirmeye yol açan bir estetik boyutunun olması, zaman, mekân, beden algılarını dönüştüren pratiklerin yaşanmış olmasıdır. Bu pratikler, temsil mekanizmaları ve yol gösterici öncüler aracılığıyla değil, çok merkezli ya da merkezsiz diye nitelenebilecek bir yatay ilişkiler düzleminde, eşgüdüm hâlinde bir faaliyet tarzıyla şekillenmiştir. Farklı kültürel ve politik öznelliklere sahip birey ve gruplar Gezi'de öz-yönetimin bir provasını yapmışlardır. Diğer yandan bu deneyimi barikatlarda kolluk kuvvetlerine karşı sürdürülen mücadeleyle birlikte düşünmek, Gezi politikasının diyalektiğini görünür kılar; çatışma ve karşı-kültür pratikleri ekseninde şekillenen bir politika. Bir yandan iktidarın zor aygıtlarına karşı koymasıyla ve gündelik yaşamın olağan akışını aksatacak şekilde kent merkezinde konumlanmasıyla direngen ve altüst edici; diğer yandan da özellikle Gezi Parkı etrafında şekillenen öz-yönetim deneyleriyle toplumsallığı dönüştüren, farklı bir zaman, mekân ve beden algısı oluşturarak yeni bir yaşam ufkunun belirmesine sebebiyet veren pratikleri hayata geçirmesi bağlamında kurucu bir niteliği vardır bu politikanın.

Belki de soruyu şu şekilde yeniden formüle etmeli: Gezi'nin sanatsal bir eylem olarak alınmasına neden olan neydi? Gezi ve sanat bağıntısı, Gezi'deki müzik, tiyatro, performans, dans, şiir, resim gibi sanatın belli alanlarıyla uyuşan pratiklere dair örnekler verilerek, yahut da yaratıcılık, hayal gücü, duygulanım, mizah, ironi gibi sanatla doğrudan ya da dolaylı olarak ilişkili kavramlar bağlamında incelenerek kurulabilir.<sup>4</sup> Lâkin, sanat teorilerinin verili kavram setiyle ve sanat alanlarının formel özellikleriyle uyuşup uyuşmadığına göre Gezi ve sanat arasında bir bağıntı kurmanın, bizi hareketin kendi iç dinamiklerinden uzak bir şematizme vardırma riski taşıdığı da söylenebilir. Dolayısıyla bu yazıda amacım, yeterli sayıda imgeyi art arda dizmek suretiyle ve bu imge veya pratiklerin sanat olup olmadığı yargısına vararak Gezi'yi “sanatsal” kılan şeye ulaşmak değil. Zira böyle bir çaba, tam tersine Gezi'yi sanatın içinde çerçevelemeye varabilir. Gezi'ye özgü olanı, orada yaşanan deneyimin hususiyetini, sanatçı Nazım Dikbaş'ın deyimiyle, “sadece Gezi vesilesiyle üretilen sanattaki estetiğin değil, park içerisindeki örgütlenme ve paylaşım estetiğinin, forum estetiğinin, protestolar sırasında direnişçilerin davranışının ve birbirlerine verdiği desteğin estetiğinin” (Sönmez, 2013) izini sürerek ayırt edebileceğimiz kanısındayım.

Estetik, yalnızca sanata özgü olmayan, genel olarak algı ve duyularla ilgili tüm insani faaliyetlerin alanını ilgilendiren bir terimdir, ve daha en baştan “bedene ilişkin bir söylem olarak doğmuştur” (Eagleton, 2010: 32). Eski Yunanca'da “duyu algısı”, “duyusal biliş” gibi anlamlara gelen *aisthesis* sözcüğünden türeyen estetik terimini, güzel sanatlar bağlamına has bir kullanıma ilk kez 1735 yılında Alman filozof Alexander Baumgarten uyarlamıştır.<sup>5</sup> (Carroll, 2012: 233). Baumgarten ile birlikte sanatsal estetik, dar anlamıyla “genellikle, sanat yapıtlarıyla okuyucular, dinleyiciler ve izleyiciler arasındaki karşılıklı ilişkinin, daha ziyade alımlayıcı tarafla” ilgilenen bir deneyim kategorisi olarak ele alınır (Carroll, 2012: 233). Bu yazı bağlamında ise estetik, toplumsal alanda ve özel olarak da Gezi'de ortaya çıkan insani ilişkilere ve üretimlere bağlı olarak politik bir bağlamda değerlendirilecek. Zira eğer politika, yerleşik beden, zaman ve mekân algısının dönüşmesi, görünür ve görünmez, söz ve gürültü ayrımlarının altüst edilmesi ile ilgili ise (Rancière, 2012: 29), toplumsal mücadele anlarındaki politik pratiklerin de “kolektif, bedensel, duygulanımsal ve algısal bir estetik deneyim üzerinden şekillendiği” ve toplumsal dönüşümün aynı zamanda estetik dönüşüm anlamına geldiği söylenebilir (Kuryel ve Fırat, 2011: 13).

<sup>4</sup> Gezi'de üretilen imge ve diğer verileri toparlayan çok sayıda internet sitesi ve basılı yayın mevcut. Zaman geçtikçe bu veriler ışığında Gezi üzerine yapılan analizlerin sayısı da artmakta. Bazı örnekler için bkz. Yıldırım (2014), Fırat ve Erdal (2017).

<sup>5</sup> Yüzyıl sonuna doğru bu terim sözlüklere ve ansiklopedilere dâhil olur. Örneğin, İsviçre'de 1781 yılında yayımlanan *Encyclopédie*'de sözcükten şöyle bahsedilir: “Yeni bir terim olan [...] estetik, ancak son birkaç yıldır şekillenmeye başlayan bir bilimi adlandırmak üzere ortaya atılmıştır. Bu bilim, güzel sanatlar felsefesidir” (aktaran Kristeller, t.y., s. 40).



Buradan hareketle, öznelere üretim ve pratiklerini, daha önce mevcut olmayan bir şeyi var etme anlamında bir faaliyet -*poiesis*- olarak düşünerek, bu pratiklerin Gezi'ye bir bütün olarak poetik karakterini nasıl verdiği üzerine düşünmeye çalışacağım. Bu doğrultuda, günümüz toplumsal mücadelelerine özgü bir estetik deneyimin nasıl ve hangi pratikler aracılığıyla “duyulur” olduğu konusunu, Gezi'nin seslerine kulak kabartarak irdeleyeceğim. Şüphesiz sesler oldukça geniş bir işitsel uzamı ima ediyor. Lâkin ses terimini tercih etmemin nedeni, müzik, şarkı, slogan, marş, tezahürat gibi ses organizasyonunu imleyen belirli kategoriler haricinde, Gezi'de kendiliğinden ortaya çıkan, organize olmamış, bir nevi gürültü olarak alımlanabilecek seslerin de izini sürme çabasıyla kaynaklanıyor. Bu minvalde, Gezi'de sanatçılar ve amatörler tarafından üretilen şarkılarla birlikte, sokaklardaki “tencere-tava” sesleri ve barikatlardan yayılan tekrara dayalı ritmik sesler analize konu olacak. Gezi ve sanat ilişkisi, toplumsal beden ve grotesk kavramlarıyla anlaşılmalı çalışılırken, diğer yandan da gürültü ve grotesk kavramlarının bu çalışma için taşıdığı özgül anlamlar vurgulanacak.

### **Müzikten Gürültüye: Karnaval ve Toplumsal Beden**

Görsellik üzerine kurulu erkek egemen bir dünyada müziğin anlamını incelediği çalışmasında John Shepherd (1990), duyular üzerinden bir analiz yaparak görme, dokunma ve ses arasındaki farklılıklara dikkat çekiyor. Görmenin, dünyayı belli bir mesafede konumlanarak şeyleri belli bir düzen içine sokmaya, onları anlama ve onlarla ilişkiye geçmeye gerek duymadan tarihsiz ve bağlamsız şeyler olarak algılamaya vesile olabileceğinin altını çiziyor ve eril hegemonyanın da tarihsel olarak görsellik temelinde işlediğini belirtiyor. Shepherd'a göre, kişinin kendine ve öteki ile arasındaki mesafeye dair farkındalığı tetikleyen dokunmanın ise, dünya ile ilişkide olunduğunu hatırlatması bağlamında bir önemi vardır (155-157). Ses ise, “görme ve dokunmadan farklı olarak, dünyayı bize getirmekle, birleştirici ve ilişkisel olanı vurgulayan bir araçtır. Bize etrafımızı sarmalayan engin bir dünya olduğunu hatırlatır; eşzamanlı olarak her yönden yaklaşan, [...] aktif ve bizi daima tepki vermeye teşvik eden bir dünya” (157-158).

Seslerin belli bir düzende bir araya gelmesiyle oluşan müziğin ise dünyayla ilişki kurma biçimimize yön veren bir yanı vardır. Bu bakımdan müzik yeni bir dünyanın kapısını aralayabileceği gibi, aynı zamanda bir iktidar düzeneğidir de; gürültüyü, dağınık sesleri kontrol altında tutan bir düzenek.

“Gürültüyle birlikte düzensizlik ve onun karşıtı müzik doğdu. Müzikle birlikte iktidar ve onun karşıtı bozgunculuk doğdu. Gürültülerde hayatın şifreleri, insanlar arası ilişkiler okunur. (...) Gürültü kontrolü yoksa, sesleri tahlil etmek, işaretlemek, sınırlamak, eğitmek, baskı altında tutmak ve kanalize etmek için kanun yoksa, iktidar da yoktur.” (Attali, 2005: 16)

Jacques Attali'nin bu sözleri aracılığıyla, gürültünün toplumsal hareketlerde, iktidara karşı başkaldırı anlarında ortaya çıkmasına bir anlam atfedebiliriz. Attali, *Gürültüden Müziğe: Müziğin Ekonomi Politikası Üzerine* (2005) adlı kitabında Pieter Bruegel'in Karnavalla Büyük Perhizin Kavgası resminden yola çıkarak zenginlerin perhizi ile fakirlerin karnavalı arasındaki tezadı, düzen ve düzensizlik, ciddiyet ve eğlence, sessizlik ve gürültü arasındaki çatışmayı ele alır. Bu resmi, kitabında anlattıklarını en iyi özetleyen eser olarak takdim eder. “Karnaval, bir fıçı üzerine ata biner gibi oturmuş, et yiyen ve bütün yasakları çiğneyen asi ve alaycı bir adamdır. Büyük Perhiz ise başında kibar şapkasıyla hiç de çekici olmayan bir kadındır” (Attali, 2005: 33). Bruegel'in karnaval imgesini tasvir edişini Attali tek cümlede çok iyi çözümlenmiştir: Fıçıyı at gibi kullanan bir oyunbazlık, perhiz bedenlerinin kapalılığına karşı et yiyen bedenin dışa açıklığı,



yasakların ihlâli ve isyankârlık, ve mizah. Bunlar Mikhail Bakhtin'in karnaval analizinin de başat unsurlarıdır: "Karnaval resmi bayramın aksine, egemen hakikatten ve kurulu düzenden geçici bir özgürleşmeyi kutlardı; tüm hiyerarşik rütbelerin, ayrıcalıkların, normların ve yasakların askıya alınışının altını çizerdi. Karnaval zamanın hakiki bayramıydı; oluşumun, değişimin ve yenileşmenin bayramı" (Bakhtin, 2005: 36). Karnaval'ın kavramsallaştırılması haricinde, Attali ve Bakhtin'in analizleri birbirinden oldukça uzaktır. Attali'nin Bruegel'in resmini ekonomi-politik bir gözle okuması onu şu sonuca vardırır: "Burjuvalar ve tövbekarlar dışında her şahısta fiziksel bir sakatlık, dönemin sefaleti göze çarpıyor" (Attali, 2005: 33). Bruegel'in yoksul her şahsı "sakatlayarak" çizmesinde dönemin sefaletinin ötesinde resmin görsel estetiğiyle ilgili bir boyut olabileceğini göz önüne almaz Attali.<sup>6</sup> Onun eksik bıraktığı noktaya, Bakhtin'in karnaval analizi aracılığıyla varırız: bu imgelerin grotesk olduğu yorumuna.

Karnaval gibi istisna anlarında tasvir edilen halkın gürültüsü imgesel olarak grotesk bedenlerde ve onların faaliyetlerinde ifadesini bulur. Geç Ortaçağ ve Rönesans dönemi tablolarında, tiyatrolarında, sokak eğlencelerinde tasvir edilen grotesk beden, belli bir formu olan, düzenli, tamamlanmış bir beden değildir; kopuk uzuvlar, uzun burunlar, patlak gözler ve girintileri çıkıntılarıyla kendi sınırlarından taşan bir bedendir; bedenin sınır bölgeleri sürekli aktiftir, "yeme, içme, dışkılama ve (terleme, sümükürme, hapşırma gibi) bütün diğer madde atımı işlerinin yanı sıra çiftleşme, hamilelik, uzuvların kopması, başka bir beden tarafından yenilip yutulma, bütün bu edimler, bedenin sınır bölgelerinde sergilenir ya da başka bir deyişle eski ve yeni beden arasındaki sınırda" (Bakhtin, 2005: 347-348) Bu beden "dağlarla, nehirlerle, denizlerle, adalarla ve kıtalarla kaynaşabilir. Tüm evreni doldurabilir" (349).

Bakhtin grotesk kavramı ve grotesk beden hakkındaki analizini edebiyat eserleri üzerinden yapar. Örneğin, Rabelais'nin *Gargantua* (1973) adlı romanında, annesinin kulağından doğan dev Gargantua, yer, içer, dışkılar; geleneği temsil eden insanlar onun salatasına karışıp çiğnenerek yutulur ya da onun idrarında boğulurlar. Bedendeki organların bilindik işlevleri tersine çevrilir. Bakhtin, Rönesans edebiyatındaki ve bizatihi Rabelais'nin eserlerindeki grotesk gerçekçilik ve bedenin temsili hakkında şöyle der:

"Burada sözü edilen, modern anlamda beden ve onun fizyolojisi değildir, zira bireyselleştirilmiş bir şey söz konusu değildir. Maddi bedensellik ilkesi biyolojik anlamda bireyde ya da burjuva egosunda değil, halkta, sürekli büyüyen ve yenilenen bir halkta barınır. İşte bedensel olan her şeyin heybetli, abartılı ve ölçüye gelmez oluşu da bundandır." (Bakhtin, 2005: 46)

Dinsel ritüellerden doğarak zamanla seküler bir karaktere bürünen ve halk isyanlarının doğduğu etkinliklere dönüşen karnavallar, günümüzde toplumsal hareketlere özgü estetiği analiz etmede de önemli bir tarihsel referans hâline gelmiştir (Ehrenreich, 2009: 132-133). Zira 90'lı yıllarla birlikte şenlik ve karnaval temasının küresel çapta toplumsal hareketlerin biçimlerini etkileyen bir rolü olduğu söylenebilir.<sup>7</sup> Eylemlerin araçsal ve sonuca odaklı, ciddi ve disiplinli görünümü, geçtiğimiz yüzyılın sonlarına doğru "şenlikli muhalefet" tarzlarının eylemlere sızmasıyla dönüşmüştür.

<sup>6</sup> Attali'nin bu önemli eseri, bilhassa müziğin üretildiği ortam ve koşulların tarihi bakımından zengin bir malzeme sunar. Ancak sanat alanına dair yapılan bir ekonomi-politik analiz estetiğe dair düşünümü de ihmal etmemesi gerektiğine dair de iyi bir örnek teşkil eder. Sözelimi kitabın "Tekrarlama Estetiği" başlıklı bölümünde tekrarlamayı neredeyse "kopyalama" ve "aynılık" ile eş anlamlı olarak kullanarak müziğin seri üretimine odaklanıp ve yaşadığı çağın eleştirisini yapar. Başlığın ima ettiğinin aksine, müziğin bir ögesi olarak tekrara ve onun estetiğine dair bir yoruma rastlanmaz. Attali'ye yanıt olarak yazılmış "Müziğin Ekonomi-Politikinin Eleştirisi" isimli bir kitap okumak ilginç olurdu.

<sup>7</sup> Gavin Grindon (2004), toplumsal hareketler araştırmalarının ve karnavalesk eylem tarzlarının Bakhtin'in çalışmalarıyla birlikte, Guy Debord ve Raoul Vaneigem gibi Sitüasyonistler'den, Hakim Bey'in yazılarından ve modern anarşist teoriden etkilendiğinin altını çizer ve bu teorilerin karşılaştırmalı politik analizini yapar.



“‘Şenlikli muhalefet’ teması, 1980’lerin sonlarından itibaren solda düşünsel ve pratik bir yenilenme gereği görenlerin gündemine girdi. Bunda en önemli saik, eski, yerleşik protesto/gösteri biçimlerinin sol/sosyalist hedeflerle ve içeriklerle uyumuna ilişkin kuramsal ve etik sorgulama idi. Ki zaten ‘şenlikli muhalefet’ diye özetlenen düşüncenin dayanağı da budur. Meselesi ‘eğlence olsun’, ‘hoş olsun, renk olsun’ değildir; muhalefetin ve protestonun bizzat kendisini muhalif öznenin potansiyelini gerçekleştirmeyi ve öğrenmeyi sağlayan özgürleştirici bir etkinlik olarak kurmaya dönük bir arayıştır.” (Bora, 2010: 116)

Fırat ve Bakçay’a (2013) göre “[b]u eylem biçimlerinde ‘sanat tarihinin ya da güncel sanat pratiğinin yöntem ve stratejilerinin’ izini sürmek mümkündür, zira bu tür kolektif eylemler çağdaş sanat pratiklerine yakınlaşan bir biçimde beden ve duygulanımların siyasi imkânlarını araştırırlar”. Estetiğin politik eylem için önemi de tam burada, yani beden ve duygulanım üzerine yapılan vurguda açığa çıkar.

Gezi öncesinde tartışma konusu olan kürtaj, alkol ve sigara yasağı, etek boyu, türban gibi gündemler Türkiye’de beden üzerindeki denetim ve gözetleme pratiklerine birer örnek teşkil eder. Diğer yandan da güvencesizleştirme, borçlandırma, kentsel dönüşüm gibi stratejik pratiklerle, bireyselleşmiş bedenin uysal ve tüketimci bir doğrultuda yeniden-üretimine yönelik politiklardan söz edilebilir. Gezi, bu tarz denetim ve yeniden-üretim pratiklerine karşı bir tepki örgütlerken, edilgen bireysel bedenin yeniden faal toplumsal bedene dönüşmesine de kapı aralamıştır. Bu dönüşüme giden yolun aşamalarını bir Gezi eylemcisi şu sözlerle aktarıyor:

“Biz şair değiliz; şairler şiir yazdılar. Filmci değiliz; filmciler film çektiler. İnsanlar imza attılar, Facebook’tan onu yaptılar, bunu yaptılar. Abi hiçbir şey yapamadık. En sonunda beden buraya geldik. Bunu göstermek için... Çünkü demokraside başka bir yol kalmadı, bırakmadı bize yani... En sonunda dedik ki, buradayız ve seni istemiyoruz demeye böyle geldik. Kendimizle geldik.” (Gezi Parkı Böyle, 2013)<sup>8</sup>

Gezi’nin toplumsal bedeni, “bedenen buraya geldik”, “kendimizle geldik” diyen birey ya da grupların yan yana gelişleriyle cisimleşir. Bu yan yana gelişler, bir yandan mevcut siyasal temsil düzeneklerinin ve yerleşik protesto biçimlerinin yerine koyulacak alternatiflerin üretimine, diğer yandan da tahakküm ilişkilerinin yeniden üretilemeyeceği ilişkilene tarzlarına kapı aralar. Gezi’nin bir “beden politikası” ortaya koyduğunu ifade eden Zeynep Gambetti’ye (2014) göre, her bir beden farklı gerekçeler ve motivasyonlarla harekete geçtiyse de, bu bedenler “sokakta olma” hâlleriyle politiktir ve bir aradayken bedenlerin toplamından çok daha başka bir çoğulluğu meydana getirirler.<sup>9</sup> Bu homojen bir beden değildir ve kontrol altına alınması bu nedenle zordur; onu tekleştirmeye, kalıba sokmaya çalışan tüm geleneksel yaklaşımlar, onun devinen çoğulluğuna, düzensizliğine, heterojenliğine çarpar (Gambetti, 2014). Şenlik ve karnaval öğeleri de burada hem çatışmacı hem de kurucu bir unsur olarak gündelik yaşantıyı dönüştüren, farklı dünya tahayyüllerinin eyleme geçirildiği hadiseler yaratmıştır. Bu devinen çoğulluğun grotesk bedenler olarak nasıl tezahür ettiklerini, bedenden nasıl sesler çıkmasına vesile olduğunu anlamak için ilk olarak üretilen şarkı formlarını direniş estetiğiyle ilişkisi üzerinden irdeleyelim.

<sup>8</sup> Gezi Parkı eylemcileriyle yapılan bir söyleşiden bu sözlere, Büyüktaş & Gülkan/Noir (2013) dikkat çekiyorlar.

<sup>9</sup> Rahmi Ögdül (2013a) ise, Gezi’deki çoğulluğu Joseph Beuys’un “toplumsal heykel” ve Antonin Artaud’nun “organsız beden” kavramları üzerinden okur: “Ayakların baş olmadığı, aksine bedene atfedilen her türlü hiyerarşik yapılanmanın yıkıldığı, organların sabit işlevlerinin terk edildiği ‘organsız bedenlerin karnavalı’na dönüştü Gezi Parkı.” Bir diğer yazısında da Gezi’yi karnaval ve grotesk ile ilişkilendirir (Ögdül, 2013b). Ayrıca karnaval bağlamında bir diğer analiz için bkz. Avcı (2013).





## Müzik

Gezi Parkında geçirilen yaklaşık yirmi gün boyunca, parkın çeşitli yerlerindeki irili ufaklı sahne ve kürsüler aracılığıyla sözün ve etkinliğin alanın her yanına dağılması sağlanmıştı. Mekânsal organizasyonun yatay ilişkiler temelinde gerçekleştirilmesine benzer şekilde, politikacı, sanatçı ya da herhangi bir toplumsal kimlik, eylemlerin sürdürülmesinde herhangi bir kişinin yaptığı katkılardan kendilerini ayırt edici kılacak bir role bürünmeden, kolektif üretimin ve dayanışmanın bir parçası oldular. Örneğin sanatçılar, direnişten aldıkları esinle, sanatsal üretimlerde bulundular ve bu üretimleri inşaî ve birleştirici bir etkinlik olarak yeniden direnişe harç yaptılar.<sup>10</sup>

Şarkılar hem mesaj olarak direnişin çoğul söyleminin bir parçası olan iletileri yeniden üretirken, form olarak da basit bir müzik organizasyonunu tercih etme yönünde bir eğilimi; bazen tek bir piyanonun, bazen de farklı işlevlere sahip nesnelere, kimi yerde de yalnızca insan sesinin kullanıldığı örnekleri sergiliyor.<sup>11</sup> Aralarında popüler müzik grupları ve profesyonel sanatçıların ürettiği şarkıların yanında amatör üretimlerin sayısı da bir hayli fazla. Yeni bestelerden, çeşitli şarkı ve türkülerden uyarlamalara, *cover*'lar ve *remix*'lere uzanan geniş bir yelpazede üretim zenginliğinden de bahsedilebilir. Duman, Marsis, Grup Yorum, Kardeş Türküler gibi grup ve kolektifler; Boğaziçi Caz Korosu, ODTÜ ve Ege Üniversitesi'nin öğrenci koroları; Çapulcular adı altında *ad hoc* oluşturulan koro ve orkestralar ve diğerleri, yeni yaptıkları bestelerle veya uyarlamalarla ve bu kayıtların internet üzerinden dolaşıma girmesiyle Gezi'yi müzik yoluyla sokağın ötesine taşıyan işler ortaya koydular. Sokağa çıkamayan ama bilgisayar başında Gezi'nin ritmini yakalamaya çalışan kişiler için bu tarz müzik üretimlerinin önemli bir işlevi vardı. Sokakta ya da stüdyoda kaydedilen bu şarkılar bir yandan internet üzerinden dolaşıma girerken, diğer yandan da yeniden sokağa dönüyor ve eylemciler arasında söylenen marşların ve şarkıların bir parçası olarak direnişin sesini yükseltiyordu.

Özellikle sokakta üretilen şarkılarda, sözlerinin direnişten esinlenerek yazılmasının yanında, müziğin icrasında da farklı arayışlar olduğu gözlenebiliyordu. Örneğin, Kardeş Türküler'in *Tencere Tava Havası* adlı şarkısı,<sup>12</sup> “Tencere tava, hep aynı hava”<sup>13</sup> diyerek protestoları eleştiren Başbakan'a mesajını iletirken, protestolarını sokaklara ya da evlerinin balkonlarına çıkıp mutfak ekipmanlarıyla ses çıkaranlardan ilham alıyordu.<sup>14</sup> Beyoğlu'nun bir ara sokağında yere yerleştirilmiş mutfak ekipmanlarını, kaldırıma oturmuş topluluk üyelerinin müzik enstrümanı olarak kullanmasıyla icra edilmişti. Bu anlamda sokakta cereyan eden direnişin şarkısı da sokakta üretilmiş oluyor, mutfak ekipmanları ise, tıpkı deniz gözlüklerinin gazdan koruma işlevini yüklenmesi gibi, gündelik yaşamda farklı işlev gören nesnelere direniş bağlamında yeni bir işlev ve anlam kazanmasının bir göstergesi oluyordu. Müzisyen Hakan Vreskala da, İnönü Cad-

<sup>10</sup> Gezi'de sanatçıların eylemlerdeki pozisyonlarına dair kendi düşüncelerini verdikleri mülakatlarda okumak mümkün. Örneğin, bkz. Sönmez (2013). Toplumsal hareketler literatüründe sanatçıların rolü önemli tartışma başlıklarından biridir. ABD'deki Occupy hareketleri bağlamında bir sorgulama için, bkz. Buuck (2015). Toplumsal hareketlerde sanatçı ve aktivist kimlikleri arasındaki sınırların muğlaklığını vurgulayan “artivizm” kavramı için bkz. Lemoine ve Ouardi (2010). Sanatçıların doğrudan toplumsal hareketlere dâhil olduğu ve bu hareketlerde üretilen yeni form ve direniş taktiklerine nasıl katkıda bulduklarını inceleyen çalışmalar arasında ise, Grindon'un (2015) Berlin Dadacılarının toplumsal hareketlere üretken iştirakini, Thompson'ın (2015) Drooker ve Banksy'nin çizimlerinin küreselleşme-karşıtı hareketle bağlantılarını, Scholl'ün (2015) “aksatma” ve “çatışma” öğelerinin sanatsal taktiklerin kurucu unsurları olarak eylemlerde nasıl tezahür ettiğini ele aldığı makaleleri farklı yaklaşımlara örnek olarak gösterilebilir.

<sup>11</sup> Bu kayıtlara dair web kanallarında yüzlerce örnek bulabilmek mümkün. Örneğin <http://gezimusic.tumblr.com/list> web sayfasındaki derlemede 372 adet şarkı listelenmiş durumda.

<sup>12</sup> Bu şarkıya ve yazıda adı geçen diğer kayıtlara internet üzerindeki muhtelif video kanallarından basit bir aramayla erişmek mümkün olduğu için tek tek referans vermedim.

<sup>13</sup> <http://www.haberturk.com/gundem/haber/849579-basbakan-erdogan-tencere-tava-hep-ayni-hava>.

<sup>14</sup> İspanyolca konuşulan ülkelerde *cacerolazo* olarak bilinen bu sesler yakın tarihte ilk olarak, yaşanan gıda sıkıntısı üzerine 1970'lerde Şili'de kulaklarda çınhyor, sonraları Pinochet diktatörlüğüne karşı protestolarda yeniden ortaya çıkıyor (Kytö ve Özgün, 2016). Kökeni ise Ortaçağ Avrupasının *charivari* geleneğine kadar uzanıyor (Hendy, 2014, s.139). Güney Amerika'da, dünyanın çeşitli yerlerinde ve nihayet Türkiye'de de ilk olarak 1997 yılında Susurluk kazasının ardından gerçekleşen eylemde duyuldu. Gezi seslerini sosyo-kültürel kodların okunabileceği bir metin olarak ele alan ve tencere-tava sesleri ile birlikte Çarşı grubunun tezahüratlarının ve Duran Adam eyleminin analizini yapan bir çalışma için bkz. Kytö ve Özgün (2016).



desi üstündeki bir barikatın üzerine çıkarak, etrafında toplanan bir ekibin barikattaki nesnelere bir perküsyon aleti gibi kullanarak ürettiği ritim eşliğinde “Dağılın Lan!” adını verdiği coşkulu bir şarkı icra ediyordu. Boğaziçi Caz Korosu, Gezi Parkı'nda bir akşam *Entarisi Ala Benziyor* türküsunü uyarladıkları bir şarkıyı, karanlıkta, herhangi bir enstrüman kullanmadan, ellerindeki fenerlerle, şarkı sözlerini yazılı olduğu kağıttan okuyarak spontane bir performans gerçekleştiriyorlardı. Davide Martello ise Taksim Meydanı'na yerleştirdiği piyanosunu bazen kendisi çalarak bazen de eylemcilerin piyanonun başına geçmesiyle hep birlikte söylenen şarkılara ön ayak oldu. Bu örnekler, direniş sırasında ortaya çıkan müzik performanslarından yalnızca birkaçıdır. Üstte isimlerini saydığımız topluluklar gibi daha birçok kişi ya da topluluk direniş esnasında muhtelif yerlerde direnme motivasyonunu yükselten ve insanları bir arada tutan bir güç olarak müzikten faydalandılar.<sup>15</sup> Kimi zaman alaycı bir neşeyle, kimi zaman da öfkeli bir biçimde hayallerini ve kızgınlıklarını iletebilecekleri sözler yazdılar.

Gezi eylemleri sırasında ortaya çıkan bu tür şarkı formları, şarkı sözü aracılığıyla iletilen mesajlar, kullanılan araçlar -enstrümanlar, icra mekânı-, mekânın mevcut ışığının kullanılması ve dış seslere açıklık gibi çevresel faktörlerle sağlanan uyum, ses düzenlemelerinin stüdyo ortamında steril hâle getirilmeden dolaşıma sokulması gibi unsurlarla bu müziklerin direnişle örtüşen taraflarını, sokağın seslerine olan yakınlıklarını gösteriyor.<sup>16</sup> Alaycılığını, iktidara kafa tutuşunu, geleneksel halk kültürünün unsurlarını ve popüler imgeleri kullanarak gösteren eğlenceli tarzı ile bu şarkıların, direnişin karnavalesk atmosferini kuran başat bir rolü vardır.

Diğer yandan, bu şarkılar, zamansallığı ve direniş mekânlarıyla ilişkisi bakımından onun bir parçası ve onun içinde olsalar da, direnişin unsurlarını kullanıp yeniden üreten ve onu belli biçimler altında yeniden sunan bir dışsallığı da haizdirler. *Tencere Tava Havası* şarkısı bize, sokağın ahenksiz, gelişigüzel tencere-tava seslerinin bir bakıma akort edilerek, yani bu aletlere vurulduğunda çıkan sesleri notalara dökülmesiyle, belli bir müzik formunda yeniden iletilildiğini gösterir. Bu açıdan seslere belli bir form verilerek, direniş estetiğine müdahalede bulunulduğu söylenebilir. Bu vesileyle, yalnızca “orada” olanların dolaysızca tanık olup deneyimleyebilecekleri direniş seslerini ve genel olarak direniş pratiklerini, orada olmayanlara aktarabilecek bir dolayım kurulmuş olur. Sonuçta ortaya çıkan şarkıda mutfak ekipmanlarının estetik bir öge olarak kendine yer bulduğunu ve bu anlamda direniş estetiğiyle dolaylı bir ilişki kurduğunu söyleyebiliriz. Gezi ve sanat arasındaki ilişki bu örnekte iki yönlü bir yol izler; Gezi'nin sesleri sanatın araçlarıyla sanatsal estetiğin parçası olarak kullanılır ve bu dolayım üzerinden tekrar Gezi'ye döner. Gezi'nin grotesk unsurları burada, mücadelenin sesinin ve ritminin verili kodlar yardımıyla geniş bir kitle tarafından alımlanabileceği şekilde düzenlenir. O hâlde bu aşamada, Gezi'nin seslerini düzenlenip bir form verilmeden önceki, groteskin estetik bir öge olmadan önceki hâllerine odaklanıp, tüm ölçüsüzlüğü, tamamlanmamışlığı, eksiklikleri ve fazlalıkları ile toplumsal bedene kulak verebiliriz.

## Grotesk Ritimler<sup>17</sup>

“Bir teyze elli dakika boyunca tıktıktıktıktıktıktı... diye çalıyor. Bana bile fazla geliyor. Camı kapattığım da oldu, o kadar uzun sürdü ki ilk günlerde. [...] Fakat yaşamayanın bunu anla-

<sup>15</sup> Mersin'de Praksis adlı müzik grubunun bir üyesi hakkında, eylemler sırasında “Gitar ve davul çalarak kitleyi motive etmek, dinamik tutmaya çalışmak” gerekçesiyle dava açılmıştı. Bkz. <http://www.ozgur-gundem.com/haber/86131/bu-suclari-islemeye-devam-edecegiz>.

<sup>16</sup> Marsis grubunun “Oy Oy Recebum” şarkısı ve klibinin şarkı sözü, görsel ve müzik yönünden bir incelemesi için bkz. Way (2016).

<sup>17</sup> Gezi'nin sesleri konulu bir yazıda, ritimleriyle eylemlere ses veren Sambistanbul grubundan söz etmemenin yaratacağı handikapın farkındayım. Lâkin gerek ele alınan örneklerin yazının temel derdini açık etmesi bakımından yeterli olduğu ve bu nedenle daha fazla örnek vererek yazıyı okunaksız hâle getirmeme düşüncesi ile, gerekse de Sambistanbul hakkında dünya genelindeki Direniş Ritimleri gruplarıyla birlikte ele alınarak tarihsel bir yaklaşımla yapılacak bir analizden daha doğru olacağı düşüncesi ile bu yazı kapsamında yer vermemeyi uygun buldum.



ması mümkün değil. [...] Tamamen kontrol edilemez, tamamen rastlantısal. Bir de, masandaki, mutfağındaki alet edevatla yapıyorsun, müzisyen değilsin. Vurmalının gerçek ruhu bu. Kokoreççinin, çay bardaklarıyla kahvecinin yaptığı gibi. Bundan daha doğal katılımlı başka bir ses etkinliği olamaz.” (Kamusal Minimalizm, 2013)

Müzisyen Cevdet Erek, Gezi sırasında ortaya çıkan sokaktaki “tencere-tava” sesleri tarif edilişle bir anlamda gürültünün pratik bir tarifini veriyor: Pencereyi kapatma isteği uyandıran, kontrol edilemez, rastlantısal... tıktıktıktıktıktık... Bu orkestra, uyumun, senkronizasyonun önemli olmadığı, kendine özgü bir ritmi olan ve yalnızca Taksim civarında değil, şehrin ve ülkenin diğer şehirlerinde, mahallelerinde, sokaklardan ya da evlerden yükselen dağınık, rahatsız edici, kontrolsüz sesler çıkarıyor. Belki de kendi seslerini, buldukları nesnelere çıkan seslerle yükselten insanlar, tıpkı Occupy Oakland hareketindeki insanlar gibi, “hepimiz sesiz!” (Buuck, 2015: 385) diyorlar. Bu noktada, mahalle aralarından yükselen tencere-tava seslerini, barikatlardan yükselen seslerle birlikte düşünmek gerekiyor. Bu da, Park'ın etrafında kurulan muhtelif barikatlarda insanların ellerine geçen nesnelere barikatlardaki nesnelere vurarak bir ritim tutmaya başlamasıyla ortaya çıkan tekrarlara dayalı bir sestir.<sup>18</sup> Ritim, birbirlerini göremeyecek kadar uzak olsalar da bu sesi duyan diğer barikatlardaki eylemcilerin de katılımıyla genişliyor ve yayılıyordu. Sonuçta tüm bir Taksim'i saran yoğun bir metal sesinden ibaret bir ritim ortaya çıkıyor ve bazı günler, herhangi bir çatışmanın yaşanmadığı anlarda ve özellikle gece geç saatlerde, uzun bir süre boyunca devam ediyordu.<sup>19</sup>

İktidarın yasakları ve baskıları, polis şiddeti, yaşam alanlarının daralması ve benzeri gerekçelerle bu tepkilerin gösterildiği söylenebilir kuşkusuz. Nedenleri gibi, amaçları üzerine de düşünülebilir: İktidarın seslerine ve diğer sesleri denetim altına alma çabasına karşı kontrol edilemez sesler çıkararak meydan okumak (Kytö ve Özgün, 2016: 78); bedenlen “burada” olduğunu duyurmak ve ses çıkarılan alanların sınırlarıyla mekân yaratarak o mekânı kendine mal etmek (krş. Ögüt, 2016). Yine de nedenler ve amaçlar üzerine düşünmek, hayatın rutin akışı içerisinde tahammül edilemeyecek bir gürültünün, Gezi gibi bir bağlam içinde nasıl makul hâle geldiğini, insanların farklı ihtimaller arasından neden böyle bir gürültüye iştirak ettiklerini açıklamakta tek başına yeterli değildir. O hâlde bu fenomeni anlamak için, gürültüleri, direnişin estetiğini yansıtan bir form olarak düşünebilir miyiz: Farklı öznelliklere sahip bir çoğulluğun ayaklanma anında yan yana gelip birbirine “seslenmesini” sağlayan bir form olarak –hatta belki de bir koşul olarak gürültü?

## Form olarak Gürültü

Georg Simmel, *Modern Kültürde Çatışma* (2006) adlı yazısında hayat ve kültürün ürettiği formlar -sanat, bilim, din, teknoloji vb. ve bunların ürün ya da tezahürleri- arasındaki gerilime dikkat çeker. Ona göre, hayatın daima evrilen, yaratıcı dinamiği, formlar altında ifade bulur, gerçekleşir ve bu formlar bir süre sonra katlaşılarak hayatın gerisinde kalır (57-58).

“Bu gerilimin birikmesi, uzun vadede, kapsamlı bir kültürel rahatsızlığa yol açabilir: Her form, hayata zorla dayatılmış bir şey olarak duyumsanmaya başlar; o zaman hayat, sadece belli bir formdan değil, her türlü formdan kurtulmaya çalışır; dolaysızlığı içinde formu eritmeye, kendini form yerine koymaya, kuvvetini ve bereketini dizginlenmemiş o ilk hâliyle akıtmaya çabalar -öyle ki bütün bilgiler, değerler ve yapılar, sadece hayatın dolaysız birer ifşası olarak görülsün.” (Simmel, 2006: 59-60)

<sup>18</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=E1oMjVz6gdo> linkinde “The sounds of Gezi Park - Gezi sesleri” başlığıyla yer alan videoda bu seslere dair örnekler bulabilmek mümkün.

<sup>19</sup> Bu tasvir kendi şahsi tanıklığıma dayanmaktadır





Simmel, on dokuzuncu yüzyıl öncesi toplumlarda gerçekleşen dönüşümlerin kültürel rahatsızlığa sebep olmadığını, bunun nedeninin de eski formların yerine geçecek yeni kültürel formların o kültürlerin içinde bir nüve hâlinde bulunması olduğunu belirtir. Modern kültürlerde ise geçmişin eski ve yeni formlar arasındaki mücadelesi, “kendini sabit bir form içinde sınırlamaya isyan eden hayatın akla gelebilecek her alanda yürüttüğü mücadeleye dönüşmüştür” (60-61). Ne var ki, hayatın kendini dolaysızca ortaya koyuşu nihayetinde paradoksal olarak bir form biçiminde görünür olur. Böylelikle, hayatın tüm ele avuca sığmazlığı bir kez daha bir form biçimine bürünerek kavramsal bilginin alanına itilmiş olur. Yine de hayat ile form arasında özdeşlik ilişkisi kurulamaz, zira “hayat her türlü formu önceler ve aşar; hayata dair kavramsal tanımlar ortaya koyma girişimi, onun özünü inkâr etmek olur” (81-82).

Simmel’den hareketle, Gezi’yi belli bir form altında şekillendirilmek istenen bir hayata karşı verilen kendini dolaysızca ortaya koyma mücadelesi olarak okuyabilmek mümkün. Bilhassa yukarıda bahsedilen grotesk ritimlerin, eski formun içinde bir nüve hâlinde bulunan ve kavramsal olarak tanımlanabilecek yeni bir form olmadığını söyleyebiliriz.

Adorno’ya (2016) göre ise, kavramsal düzeyde özdeşlik olmadan düşünemeyiz, zira düşünce açısından “her belirlenim bir özdeşleştirmedir”. Lâkin, kavram ile nesnesi arasında özdeşlik kurmak bir tahakküm mantığına işaret eder (143). Sesler bağlamında değerlendirecek olursak, kavramsal olarak seslerle aşinalık kurmak ve onları makul bulmak, verili ses formları ve işitsel kodlar yardımıyla mümkündür. Gürültü ise bu tahakküm mantığına, aşinalık beklentisine, benzerlikler oluşturma ufkuna dayatılan şeydir; yayıldığı mekânda işitsel çevresini kışkırtır, öznenin konumunu ve verili duyma biçimlerini sorunsallaştırır ve böylelikle bu sesleri alımlayanı politize eder (Feiler, 2015a: 50).

Özdeşlik aracılığıyla kurulan tahakkümün üstesinden gelindiği bir uğrak sanattır. Zira sanatın bilgisi kavramsal bilgidenden farklıdır. Sanat, kavramsal düşüncenin ve gerçekliğin rasyonel unsurlarını kendi işleyiş tarzı içinde mimetik olarak yeniden yapılandırır. Sanat özünde mimetik bir etkinliktir ve onu kavrayabilmek de ancak mimetik davranış yoluyla mümkün olur (Adorno, 2002: 125). Adorno için *mimesis* tanımlanmış bir nesnenin ya da sabit bir formun taklidi değildir, öznel bir üretim ile nesnesi arasında “kavramsal-olmayan benzerlik” söz konusudur (54). Tam da bu kavramsal-olmayan benzerlik ilkesi nedeniyledir ki, sanat, “henüz gerçekleşmemiş bir gerçekliğin anlık parıltısını” imkân olarak barındırır<sup>20</sup> (Feiler, 2015b: 53).

O hâlde sanat alanına özgü estetik deneyimin, gerçekliğin geçici olarak askıya alındığı bir bağlamda ortaya çıkan, ütopyanın ya da hayatın dolaysızlık vaadinin anlık parıltısı ile ilgili olduğu söylenebilir. Bu deneyim, toplumsal alanda da verili gerçekliğin ve duyular arasındaki verili koordinatların ve konfigürasyonların sekteye uğratıldığı direniş uğraklarında görünür olur (krş. Rancière, 2008 ve 2012). Bu uğraklarda ortaya çıkan grotesk ritimler, biçimsel olarak tamamlanmış, ahenkli, kendine yeten bir form değil, politik öznelere etkinlikleriyle ve onların bedeninin “dışsal bir uzantısı” (krş. Simmel, 2006: 67) olarak ortaya çıkan kavramsal-olmayan formlardır. Özne ve nesne arasında, eski ve yeni arasında, dil ve dil-olmayan arasında, demokrasi, sosyalizm, devrim, ütopya gibi kavramlarla, yaklaşan yeni gerçeklik arasında bir dolayım kurarlar. Bu sesleri, yine de sanki farklı bir dünyadan sesleniyorlarmış gibi düşünmemek gerekir. Gezi’de birbirine ve ötekine tencere-tava ve barikat sesleri ile seslenen insanlar, bunu farklı bir anlam düzlemi üzerinden yaparlar.

“[G]ürültünün bir mesaj hâline gelmesi için, [...] dinleyici tarafından bilinen bir kodlamaya göre bir anlam kazanması gerekir. Bunun için de genelde, özel bir noktada bulunmak, bir

<sup>20</sup> Feiler (2015b: 53), *Form Olarak Gürültü* başlıklı ve Adorno’nun sanat ve estetik hakkındaki tezlerinden mülhem yazısında sanatın işleyiş tarzının (*modus operandi*) “kavram-öncesi temsil”, yani *mimesis* olduğunu söyler.



kriz, yeni bir lisan yaratacak bir felaket geçirmek lazımdır. Eğer bunu toplumsal analize dökecek olursak şöyle ifade edebiliriz: Bir gürültü, eğer belli bir zamanda bir krizin şiddetini kutuplaştırabilir, eski ayinleri yok edebilir ve yerine yeni bir farklılıklar sistemi, değişik bir organizasyon düzleminde yeni bir konuşma sistemi yaratabilirse, o zaman yeni bir düzen içinde bir anlam kazanabilir.” (Attali, 2005: 42)

Bu satırlar, saatler boyu süren ritmik metal seslerini, tam da “eski”ye ait olandan kopuşun yaşandığı bir anın duyurusu olarak okuyabilmenin olanağını veriyor: “Eski düzen için gürültü gibi gelen şey, yeni düzen için armonidir” (Attali, 1985: 35). Diğer yandan, Attali için gürültünün anlam kazanabilmesi, yeni bir düzenin oluşum aşamasını tamamlamış olması önkoşuluna bağlı değildir. Gürültü verili anlamları kesintiye uğratarak, işitsel kodlar arasındaki bağlantıları kopararak *kendinde* anlam üretir. Böylelikle onu işiten öznenin hayal gücünü özgürleştirir. Diyalektik biçimde “anlam yokluğu, bütün anlamların mevcudiyetidir, mutlak müphemliktir, anlam dışında bir inşadır” (Attali, 1985: 35). Anlamın yokluğu bütün anlamların, armoninin yokluğu ise tüm armonilerin bir imkân olarak kapsamasıdır. Gezi’de hayat, katıksız dolaysızlığı ile mevcut anlamları ve formları kendine katarak onların ötesine uzanan yeni yollar aramaktadır.

## Gürültünün Görsel İmgeleri

Bruegel’in resmindeki uzuvları eksik fakir figürlerin groteski, burada anlamın, armoninin, melodinin eksikliği üzerinden gürültü formunda karşımıza çıkar. Bu ölçsüz, şekilsiz formların izi yalnızca Gezi’nin toplumsal bedeninde hırıldayan seslerde değil, Gezi’nin asi ve alaycı imgelerinde de takip edilebilir. Örneğin, Gezi’de ilk defa karşımıza çıkan ve politik slogan repertuarına dahil olan “Korkma la! Biziz, Halk!”, “Slogan Bulamadım” ya da “Kahrolsun Bağzı Şeyler” yazılamaları gibi. Bunların Gezi’de sesi en gür çıkan ve akıllarda yer eden sloganlar arasında olduğunu söylemek sanırım hata olmaz. Bu sloganların yarattığı etkide, yalnızca belli bir grubu, kimliği, zümreyi işaret etmeyen, ama aynı zamanda kimleri işaret ettiği belli de olmayan, tanıdığını ima eden tanımlanamazlar topluluğu olarak “Halk” imgesinin; bir slogan olarak “Slogan Bulamadım”ın tüm sloganları içerme kapasitesinin; “Bağzı Şeyler”in araladığı kapıdan bütün politik kategorilerin sızabilmesinin<sup>21</sup> bir payı olmalı. Zira Bakhtin’in dediği gibi, bu beden açık bir bedendir, “tüm evreni doldurabilir” ve kendine tüm evreni katabilir.

Yalnızca eksiltmelere değil, Rabelais’in dev *Gargantuasını*, Commedia Dell’Arte’nin Arlecchino’sunu, Kavuklu’yu, Karagöz’ü akılda tutarak, toplumsal bedendeki fazlalıklara da değinmek gerekir; maskeler, uzun burunlar, protez bacak ve kollara. Yüze takılan Guy Fawkes maskeleriyle; el ele verilerek oluşturulan zincirlerle birbirini çoğaltanlarla Gezi’nin bedeni groteskleşir.

Dolmabahçe’deki direniş sırasında motoru çalıştırılan ve POMA adı verilen inşaat makinesi bir ekskavatör, bir yandan üzerine yürüdüğü TOMA’ya kepçesi ile parmak sallarken, diğer yandan TOMA’nın kendisine sıktığı suyu plaj şemsiyesiyle karşılar.<sup>22</sup> Çocukların, nesnelere olağan işlevlerinden ve bağlamlarından kopararak kurdukları dünyalar içinde oynadıkları oyunlara benzer şekilde, Gezi’de yeni dünyalar kurmak isteyen yetişkinler de POMA ile bedenini takviye edip kepçesini protez bir kol olarak, plaj şemsiyesini de bir kalkan olarak kullanan uyarlamalarla nesnelere farklı bir işlev yükler. Bu nesnelere bedenlerin uzantısı olarak, takip çıkarılan bir aygıt, tahakküm mekanizmalarına karşı tertip edilmiş makineler (Raunig, 2013) olarak ele alabiliriz; beden formunu dönüştüren, bozup yeniden kuran, karşısındakini şaşırtan, taktiklerini boşa düşüren makineler olarak. Bu tertibatlar, mücadele esnasında gündelik hayatın içindeki olağan nesnelere etkin bir yapı kurma çabasının sonuçlarıdır. Nihayetinde bu yapının eğretili-

<sup>21</sup> Bu sloganların, Benjamin’in “diyalektik imge” kavramı üzerinden bir analizi için bkz. Bakçay (2017).

<sup>22</sup> Yine Bakçay (2017), burada bahsettiğim örnekler haricinde, pembeye boyanan dozer ve cep telefonları gibi makinelerin kullanımına dair doğa-kültür diyalektiği çerçevesinde bir analiz yapıyor.



ği, eklemli ve düzensiz oluşu, ikame edilebilirliği, her an ne yapabileceği öngörülemez bir tekinsizlik doğurur. Bu tekinsizlik, tencere-tava ve barikat imgelerinde de mevcuttur. Tencere-tava ve barikat seslerinin kontrol edilemez oluşu gibi, bu sesleri çıkarmak için kullanılacak aletlerin sınırı da yoktur. Tencere-tava, bedenlerin tekil olarak çıkarmayı makul bulduğu sesler için bir araya gelen nesnelere müteşekkildir. Mekânı sınırlama ve saldırıya karşı savunma gibi işlevlerle inşa edilen barikatlarda ise polis bariyerleri, saksı, sehpa, elektrikli süpürge ve taşlar yan yana gelebilir. Barikatların direnişin asamblejaları olarak kendine özgü bir estetiği vardır<sup>23</sup>; sabit bir formu yoktur, yapılıp bozulur, yeniden tasarlanır; üzerine çıkılır, arkasına geçilir ve müzik aleti olarak kullanılabilir. Ekskavatör, maskeler, barikatlar ve bu nesnelere tümü ortaya çıkan gürültünün görsel imgeleri ve toplumsal grotesk bedenlerin parçalarıdır.

Son olarak eksiklik ya da fazlalıkların ötesinde, gürültü-sessizlik diyalektiğinin sınırında “Duran Adam”ın, toplumsal bedeni ve dolayısıyla Gezi estetiğini görünür kılan önemli bir gösterge olduğu söylenebilir. *Bartleby*’nin “yapmamayı tercih ederim” jestinin içinde yaşadığı dünyayı altüst etmesi gibi, şehrin meydanında sekiz saat boyunca sessiz ve hareketsiz durmanın kopardığı gürültü, aynı zamanda Gezi ve sanat ilişkisini düşünmek için de elverişli bir zemin sunuyor.

Duran Adam eylemi farklı bedenlerde ülkenin çeşitli yerlerindeki meydanlarda sürerken<sup>24</sup>, milletvekili Akif Hamzaçebi, TBMM’de gerçekleştirdiği basın toplantısında John Cage’in, 1952 tarihinde bestelediği “4’33” adlı eserin bir kaydını “sessizliği söyleyen bu şarkı ile Sayın Başbakan’ın bu uygulamalarını, sertlik uygulamalarını, demokrasi karşıtı uygulamalarını protesto ediyorum” diyerek gazetecilere dinletir.<sup>25</sup> Cage’in müzisyenlere eser boyunca hiçbir şey çalmamaları talimatı verdiği, üç bölümden oluşan eser 4 dakika 33 saniye süren sessizlikten ibarettir. Buradaki sessizlik piyanonun hiçbir notasına basılmaması ile ilgilidir ve böylelikle çevresel sesler esere dolaylı olarak dâhil edilmiş olur. Eser, kendi içinde bir yapısı, birliği, ahengi olan müzik formu beklentisine karşı rastgele, düzensiz, kontrolsüz seslere yer açar. “Sessizliği söyleyen” piyano, müzik ve müzik-olmayan, sessizlik ve gürültü arasındaki sınırdaki konumlanır ve kendi sessiz mevcudiyeti aracılığıyla öteki sesi, kendi dışındaki tüm gürültüyü yalnızca duymaya değil, dinlemeye davet eder.

Park sakinlerinin tahliyesiyle birlikte Gezi eylemlerinin de formunun ve mekânsallığının dönüşeceği bir sınır anında, sanatçı Erdem Gündüz’ün gerçekleştirdiği eylem de, Taksim Meydanı’nın ortasına Taksim dışından gelen sesleri taşıırken, sanatsal performans ve politik aktivizm arasındaki sınırları da muğlaklaştırır. Kuşkusuz Cage’in piyanosunun sessizliği gibi, Gündüz’ün bedeninin sessiz, iletisiz, jestsiz duruşuyla yarattığı ilk etki de yadırgatma olur. Zira verili iletişimsel kodlara hitap etmesi için, bedeninin kendini bir şekilde ifade etmesi ve kavramsal olarak alımlanması gerekir. Adorno’yu takip ederek, Gündüz’ün eyleminin kavranabilmesi için gereken şeyin mimetik davranış olduğunu söyleyebiliriz. Nihayetinde sayıları zamanla artarak, polis amirine “sabit duranları alın!”<sup>26</sup> talimatı verdiren duran adamlarla, Gündüz’ün bedeni, kendi tekilliğini yitirmeden toplumsal bedene dönüşmüştür. Gündüz, eylemin sıfır noktasında durarak, toplumsal bedenin eylemini esinleyen Beckettvari bir jest ortaya koymuştur.

<sup>23</sup> Kristin Ross (2016), Paris Komünü sırasında kimi yerde “merdivenli pencere-kapı kalkanları” ile iki kat yüksekliğe varan barikatları tasarlayan ayakkabıcı Napoléon Gaillard’ın, bu eserleriyle nasıl övündüğünü ve kendisinin gerek yaptığı ayakkabılar gerekse de tasarladığı barikatlarla sanatçı-ayakkabıcı sıfatıyla tanınmasını istediğini aktarır (68).

<sup>24</sup> “‘Duran Adam’ salgını”, 18.06.2013, <http://www.hurriyet.com.tr/duran-adam-salgini-23530185>.

<sup>25</sup> Ayrıca Hamzaçebi, parçayı dinlettikten sonra eseri gazetecilere şu şekilde yorumlar: “Müzik burada bitti. Size bu müziği dinlettim. Müzik, John Cage diye bir müzik adamının yapıtı. [...] Bu sessizlik ile besteci bir mesaj vermek ister. Bir protesto yapar. Hiçbir müzisyen, hiçbir besteci bana ne hissedeceğimi söyleyemez, benim ne hissedeceğime ben kendim karar veririm, o nedenle protesto ediyorum, der.” Bkz. “Meclis’te protesto”, 20.06.2013, <http://www.haberturk.com/gundem/haber/853824-mecliste-protesto>.

<sup>26</sup> “‘Duran Adam’ salgını”, 18.06.2013, <http://www.hurriyet.com.tr/duran-adam-salgini-23530185>.



## Sonuç

Buuck (2015) toplumsal hareketlerin poetikası üzerine yazdığı yazının sonunda şu soruyu soruyor: “Hollandalı Şair Jeroen Mettes'in ‘dışarıda değil, gürültünün içinde özerk bir ritim, cennemin içinde cennetten bir köşe’ diye tarif ettiği şeyi keşfedecek bir şiir tahayyül edebilir miyiz?” (393-394). Yazının başında Gezi ve sanat arasındaki ilişkiyi sorunsallaştırmıştım. Şimdi bu ikisini, yazıda boyunca sıkça kullandığım sınır kavramıyla yeniden düşünelim. Bir yanda toplumsal hareketlerde mevcut gerçeklikle oluş hâlindeki gerçeklik arasındaki sınırı görünür kılan barikatlar, diğer yanda da gerçeklik ile kurgu arasındaki sınırdaki işleyen sanat. Verili gerçekliğin sarsıldığı, ütopya vaatlerinin duyulur olduğu özdeş olmayan sınır hatlarıdır bunlar. Fakat aynı zamanda kendine özgü bağlamları ve kullandıkları farklı araçlarıyla birbirlerine kolayca tercüme edilemeyecek sınırlardır. Bu nedenle -Mettes’in tabirini ödünç alarak söylemek uygun düşerse- Gezi gibi bir toplumsal olaydaki estetiği sanatın araçlarıyla duyumsama çabasındaki “dışarıdanlığın” üstesinden gelmek, “gürültünün içindeki özerk ritmi” duymak gerekir.

Bu yazıda Gezi’nin seslerine dair incelenen örnekleri birbirlerine karşıt olarak konumlandırmadığımı vurgulamalıyım. Sözü edilen müzikler, en başta Gezi ile eşanlı olarak üretilip dolaşma sokulması, farklı öznelliklere dokunup alana tekrar dönmesi itibarıyla mücadeleye içkindir. Gözü, bedeni ve kulağı alandadır ve burada duyumsadığını sanatın diline tercüme eder. Direniş ve direniş estetiği *hakkında* bir iş ortaya koyar. Tencere-tava ve barikat sesleri gibi örnekler ise doğrudan sokağın sesleri olarak ve gönüllü iştirak edilen ritmik tekrarlar şeklinde yankılanır. Bu sesleri direnişin estetiğini somutlayan imgeler olarak, mevcut gerçekliğe uyum sağlayan her şeyle arasında mesafe koyan imgeler olarak düşünmeye çalıştım; kavramsal-olmayan form olarak; gürültü olarak. Bu sesler şarkılarla bir tezat oluşturmaz, ancak diyalog hâlinde de değildiler. Sokaktan yükselen sesler, tüm verili formlara karşı kayıtsızlığı anlamında, estetik olarak özerktir. Sesleri deneyimleyen bedenler ise hayatla bütünleşen dolaysız bir ilişki içindedir. Bu sesleri direniş estetiğine özgü kılan unsur budur.

Özellikle Gezi gibi komün niteliği de olan ayaklanma anlarında, farklı bir dünya hayalini birlikte adım adım inşa etmenin sonuçlarından biri de içinde yaşanan gerçekliğin yegâne gerçeklik olduğu yanılması çok kısa bir süre içinde yerle bir etmesidir. Ortaya çıkan şey ise elbette yepyeni ve bambaşka bir pratik değildir. Zira iktidardan ve denetim mekanizmalarından özgürleşmenin yaşandığı anda birlikte yeni bir yaşam inşa edebilme ihtimalinin gerçekleşebilir olduğunu deneyimlemek dışında yeni olan hiçbir şey yoktur aslında. Ne formlar, ne teknikler, ne de prosedürler yenidir; yakın geçmişin eylem ve örgütlenme tarzları, gündelik yaşamda edilen beceriler, geleneksel biçimler, ritüel formlar ve hatta uzak geçmişin imgeleri bambaşka bir biçimde yeniden zuhur eder. Geçmişin bayramları, şenlikleri, karnavalları ya da Bruegel’in bir resminden Gezi’ye doğru bir hat çizilememizi sağlayan halk kültürünün isyankâr estetiği olarak grotesk; tüm alaycılığı, oyunbazlığı, tekinsizliği, şiddeti, gürültücülüğüyle Gezi’dedir.

Gezi’nin estetiği, kuşkusuz yalnızca seslerle ya da gürültüyü geniş anlamıyla ele alarak analiz etmeye çalıştığım diğer imgelerle ilgili değildir. Yazının başında değindiğim gibi, dayanışma biçimleri, forumlar, yan yana geliş tarzları, vb. de mücadelenin dönüşüp günümüze doğru uzanan hatları ve dinamikleri ile birlikte farklı perspektiflerden ele alınmaya devam edecektir.

## Kaynaklar

Adorno, T. W. (2002). *Aesthetic Theory* (Çev. R. Hullot-Kentor). G. Adorno & R. Tiedemann (eds.), Londra: Continuum.

Adorno, T. W. (2016). *Negatif Diyalektik* (Çev. Ş. Öztürk). İstanbul: Metis Yayınları.

Attali, J. (2005). *Gürültüden Müziğe: Müziğin Ekonomi Politikası Üzerine* (Çev. G. Gülcügil Türkmen). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.



Attali, J. (1985) *Noise: The Political Economy of Music* (Çev. B. Massumi). Minneapolis: University of Minnesota Press.

Avcı, A. (2013). “Ütopya Açlığı” Olarak Gezi’nin Mizahı. 30 Aralık 2013. <http://www.e-skop.com/skopbulten/direngezi-%E2%80%99Cutopya-acligi%E2%80%9D-olarak-gezinin-mizahi/1719>.

Bakçay, E. (2017). Diyalektik İmgeler ve “Göge Bakma Durağı” Olarak Gezi. D. Fırat, & C. Erdal, (Eds.). *Devrimci Bir Pusula: Gezi* içinde, (s.86-113). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Bakhtin, M. (2005). *Rabelais ve Dünyası* (Çev. Ç. Özbek). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Bayraktar, K. O. (2013). Sanat Ve Politika İlişkisi Bağlamında Gezi Parkı Direnişi’ne Dair Notlar. *Sanatatak*. 16.06.2013, <http://www.sanatatak.com/view/sanat-ve-politika-iliskisi-baglaminda-gezi-parki-direnisine-dair-notlar> adresinden edinilmiştir. Erişim Tarihi: 09.12.2017.

Bora, T. (2010). *Sol, Sinizm, Pragmatizm*. İstanbul: Birikim Yayınları.

Buuck, D. (2015). Hepimiz Sesiz: Occupy Oakland Hareketinde Poetika ve Kamusal Alan (Çev. A. Boren). B. Ö. Fırat ve A. Kuryel (Eds.). *Küresel Ayaklanmalar Çağında Direniş ve Estetik* içinde (Çev. B. Taş & E. Gen & A. Boren), (s.383-394). İstanbul: İletişim Yayınları.

Büyüктаş, P. & Gülkan/Noir. (2013). Çarktan, Parktan, Yaralardan Direnişe. *Teorik Bakış* (2), (s.139-146). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Carroll, N. (2012). *Sanat Felsefesi: Çağdaş Bir Giriş*. (Çev.: G. Korkmaz Tirkeş). Ankara: Ütopya Yayınevi.

Eagleton, T. (2010). Estetiğin İdeolojisi (Çev. Gözkan ve ark.). İstanbul: Doruk Yayıncılık.

Ehrenreich, B. (2009). *Sokaklarda Dans: Kolektif Eğlencenin Bir Tarihi* (Çev. Nil Erdoğan & Ekim Savran). İstanbul: Versus Kitap.

Feiler, D. (2015a). Music, Sounds, Garbage, Noise & Politics. *Rab-Rab*, 2(A), (s. 49-52). Helsinki: Rab-Rab Press.

Feiler, D. (2015b). Noise as Form. *Rab-Rab*, 2(A), (s. 53-54). Helsinki: Rab-Rab Press.

Fırat, B. Ö. ve Bakçay, E. (2013). Çağdaş Sanattan Radikal Siyasete, Estetik Politik Eylem. *e-skop.com*. 09.07.2013, <http://www.e-skop.com/skopbulten/cagdas-sanattan-radikal-siyasete-estetik-politik-eylem/1384> adresinden edinilmiştir. Erişim Tarihi: 22.02.2018.

Fırat, D. ve Erdal, C. (Eds.). (2017). *Devrimci Bir Pusula: Gezi*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Gambetti, Z. (2014). Occupy Gezi as Politics of the Body. U. Özkırıklı (Ed.). *The Making of a Protest Movement in Turkey: #occupygezi* içinde, (s. 89-102). doi 10.1007/978-1-137-41378-9

Gezi Parkı Böyle Başbakan Bulamazsınız. (2013). <https://www.youtube.com/watch?v=Eb-BKrdJDxw> adresinden edinilmiştir. Erişim Tarihi: 10.02.2018.

Grindon, G. (2004) Carnival Against Capital: A Comparison of Bakhtin, Vaneigem and Bey. *Anarchist Studies*, 12(2), (s. 147-161). ISSN 0967-3393.

Grindon, G. (2015). Sürrealizm, Dada, ve Çalışmanın Reddi: Radikal Avangardda Özerklik, Eylemcilik ve Toplumsal Katılım. (Çev. B. Taş). B. Ö. Fırat ve A. Kuryel (Eds.). *Küresel Ayaklanmalar Çağında Direniş ve Estetik* içinde (Çev. B. Taş & E. Gen & A. Boren), (s. 59-99). İstanbul: İletişim Yayınları.

Hendy, D. (2014). *Gürültü: Sesin Beşeri Tarihi* (Çev. Ç. Çıdamlı). İstanbul: Kolektif Kitap.

Kamusal Minimalizm. Cevdet Ereğ ile Söyleşi. (2013) *Express*, Haziran-Temmuz, (73). İstanbul.

Kristeller, P. O. (t.y.). *Modern Sanat Sistemi*. (Çev.: D. Şengel). [http://web.iyte.edu.tr/~denizensengel/ar\\_543-544/kristeller.pdf](http://web.iyte.edu.tr/~denizensengel/ar_543-544/kristeller.pdf) adresinden edinilmiştir. Erişim Tarihi: 19.03.2014.

Kuryel, A. ve Fırat, B. Ö. (2011). Sunuş: Küresel Ayaklanmalar Çağında Direniş ve Estetik. B. Ö. Fırat & A. Kuryel (Eds.). *Küresel Ayaklanmalar Çağında Direniş ve Estetik* içinde (Çev. B. Taş & E. Gen & A. Boren), (s. 9-58). İstanbul: İletişim Yayınları.

Kytö, M. ve Özgün, E.Ş. (2016). Sonic Resistance. Gezi Park Protests and the Political Soundscape of Istanbul. G. Bottà (Ed.). *Invisible Landscapes: Popular Music and Spatiality*. Populäre Kultur und Musik 15 içinde. (s. 75-96) Münster and New York: Waxmann.





- Lemoine, S. ve Ouardi, S. (2010). *Artivisme: Art, Action Politique et Résistance Culturelle*. Paris: Alternatives.
- Rabelais, F. (1973). *Gargantua* (Çev. S. Eyüboğlu ve V. Günyol & A. Erhat.). İstanbul: Cem Yayınevi.
- Rancière, J., (2008). *Görüntülerin Yazgısı & Duyulurun Paylaşımı* (Çev. A. U. Kılıç). İstanbul: Versus Kitap.
- Rancière, J. (2012). *Estetiğin Huzursuzluğu* (Çev. A. U. Kılıç). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Raunig, G. (2013). *Bin Makine: Toplumsal Hareket Olarak Makinenin Kısa Felsefesi* (Çev. M. Çelik). İstanbul: Otonom Yayıncılık.
- Ross, K. (2016). *Ortak Lüks: Paris Komünü'nün Siyasi Muhayyilesi* (Çev. T. Birkan). İstanbul: Metis Yayınları.
- Öğdül, R. (2013a) Gezi Parkı Bir Sanat Yapıtıdır. 13 Haziran 2013. <http://rahmiogdulbirgun.blogspot.de/2013/06/gezi-parki-bir-sanat-yapitidir.html> adresinden edinilmiştir.
- Öğdül, R. (2013b) Gezi Direnişi'nin Grotesk İmgesi. 25 Temmuz 2013. <http://rahmiogdulbirgun.blogspot.de/2013/07/gezi-direnisinin-grotesk-imesi.html> adresinden edinilmiştir.
- Öğüt, E. H. (2016) Gürültünün ve Sessizliğin Politikası. 08 Ocak 2016. <http://www.birikimdergisi.com/guncel-yazilar/7425/gurultunun-ve-sessizligin-politikasi> adresinden edinilmiştir.
- Scholl, C. (2015). Bakunin'in Zavallı Kuzenleri: Sanat Yoluyla Taktiksel Müdahale. (Çev. Birkan Taş). B. Ö. Fırat & A. Kuryel (Eds.). *Küresel Ayaklanmalar Çağında Direniş ve Estetik* içinde (Çev. B. Taş & E. Gen & A. Boren), (s. 197-230). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Shepherd, J. (1990). Music and Male Hegemony. R. Leppert & S. McClary (Eds.). *Music and Society, The Politics of Composition, Performance and Reception* içinde, (s. 151-172). Cambridge: Cambridge University Press.
- Simmel, G. (2006). *Modern Kültürde Çatışma* (Çev. T. Bora & N. Kalaycı & E. Gen). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Sönmez, N. (2013). "Gezi Direniş Geleneği" Hakkında Sanatçıların Düşündükleri, Öngörülleri. Nâzım Dikbaş ile Söyleşi. Lebriz. 26 Temmuz 2013, <http://lebriz.com/pages/lsd.aspx?lang=TR&actionID=12&articleID=1128&bhcp=1> adresinden edinilmiştir. Erişim Tarihi: 10.12.2017.
- Thompson, A.K. (2015). Romantizmin Yankısı: Eylemci Sanat ve Burjuva Hayat Deneyiminin Sınırları. (Çev. Elçin Gen). B. Ö. Fırat & A. Kuryel (Eds.). *Küresel Ayaklanmalar Çağında Direniş ve Estetik* içinde (Çev. B. Taş & E. Gen & A. Boren), (s. 155-196). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Uncu, E. A. (2013). "En büyük bienal Gezi Parkı'nda!". Kendell Geers ile Söyleşi. Radikal. 10.06.2013, <http://www.radikal.com.tr/hayat/en-buyuk-bienal-gezi-parkinda-1136916> adresinden edinilmiştir. Erişim Tarihi: 12.02.2018.
- Way, L. S. (2016). Protest music, populism, politics and authenticity. *Journal Of Language & Politics*, 15(4), (s. 422-445). doi:10.1075/jlp.15.4.03way
- Yıldırım, B. (2014). *Sanki Devrim: Bir Devrim Gezi'sinden Notlar*. Ankara: NotaBene Yayınları.
- Yılmaz, A. N. (2015). *80 sonrası Türkiye'de Sanat ve Siyaset*. Ankara: Ütopya Yayınevi.



# “Magnetic Voice”: Resonance and the Politics of Art\*<sup>1</sup>

## “Mıknatıs Ses”: Rezonans ve Sanatın Politikası

Nermin SAYBAŞILI<sup>2</sup>

### Abstract

The article investigates what I conceptualize as the “magnetic voice” in reference to *Voice of My Father* (2012) by Zeynel Doğan and Orhan Eskiköy as well as the audio-visual artworks by Sarkis, Kutluğ Ataman and Dilek Winchester. The “magnetic voice” is considered as an excess, as a “surplus sign” in the horizon of the visible and at the edge of the audible. Concerned with the aesthetic, performative, and political significance of the voice as sound-beyond-language, the discussion is centered on the agency of the silenced voice as an attempt to pin down the disciplined/disciplining voice and to hear repressed and silenced voices.

**Keywords:** Audio-Visual Artwork, Cultural Translation, Performative, Silence, Sound, Voice.

### Öz

Makale, önerdiğim “mıknatıs ses” kavramıyla Zeynel Doğan ve Orhan Eskiköy’ün *Babamın Sesi* (2012) filmi ile Sarkis, Kutluğ Ataman ve Dilek Winchester’in görsel-ışitsel sanat çalışmalarını incelemektedir. “Mıknatıs ses” kavramı yoluyla ses görünür olanın ufkunda, işitilebilir olanın sınırında beliren bir fazlalık olarak, bir “artık bir gösterge” olarak ele alınır. İnsan sesinin dilin ötesinde bir ses olarak estetik, “performatif ve politik gücüne odaklanıldığı tartışmada temel izlek terbiye eden/terbiye edilmiş sesi saptamak ve bastırılmış, sessizleştirilmiş sesleri dinlemektir.

**Anahtar Kelimeler:** Görsel-İşitsel Sanat Çalışması, Kültürel Çeviri, İnsan Sesi, Performatif, Ses; Sessizlik.

“... it is the ear of the other that signs” (Derrida, 1988: 51).

Power is a collection of correlations wherein practices, knowledge, institutions and technologies intersect. It operates as a gigantic magnet for centralization, regulation and control by giving shapes to our lives, our languages and bodies. If power operates through its magnetic push and pull, then the task for critics is to map or, even better, to ignite other forces operating within dominant forces that generate social pressures in the form of a network of divisions, hierarchies, regulations and obligations.

Today an artistic practice does not only involve the artist/producer and audience/participant, but also context and culture. In the 70s, Conceptual Art had extended the perception and

\* This article is the extended version of the paper I presented in English at the conference *Aesthetics and Politics in Turkey: Literature, Film and Art* (Sabancı University, 6-8 December 2013).

<sup>1</sup> Makale başvuru tarihi: 04.12.2017, makale kabul tarihi: 04.03.2018.

<sup>2</sup> Associate Professor, Department of Art History, Mimar Sinan Fine Arts University, nermin.saybasili@msgsu.edu.tr.



practice of art by redefining it as a vehicle for ideas. By challenging traditional notions of art's objecthood through its new uses of language, philosophical ideas, actions, processes and existing cultural forms, especially from the mass media, Conceptual Art opened up the artistic field to the social, the political as well as the cultural. As a critique of traditional media and aesthetics, Conceptual Art re-located artistic practices within social topography. The legacy of Conceptual Art continues to exert its influence across the spectrum of contemporary art. This means that the artistic domain as well as the art criticism have become the very location of politics. By the location of politics, I mean the "criticality" which Irit Rogoff sees as foundational for Visual Culture, a trans-disciplinary, post-academic field (Rogoff, 2007: 58) that has emerged as the result of the rapid expansion of cultural and media studies over the past two decades and that has been characterized by the term "cultural turn." The term "criticality" does not only refer to the re-examination of the elements of culture and art in a wider context, but also indicates the erasure of the old boundaries between making and theorizing, historicizing and displaying:

"Artistic practice is being acknowledged as the production of knowledge and theoretical and curatorial endeavours have taken on a far more experimental and inventive dimension. The former pragmatic links in which one area 'serviced' another have given way to an understanding that we face cultural issues in common and produce insights in common. Instead of 'criticism' being an act of judgement addressed to a clear cut object of criticism, we now recognize not just our own imbrication in the object or the cultural movement but also the performative nature of any action or stance we might be taking in relation to it." (Rogoff, 2007: 57)

From this perspective, I will engage with the "magnetic voice", that is, the voice as an exception to what is there, as an addition to what is available in reference to a series of paintings by Sarkis (2011); *Voice of My Father* (2012), a film directed by Zeynel Doğan and Orhan Eskiköy; *Testimony* (2006), a video-work by Kutluğ Ataman; the installations *On Reading and Writing* (2007) *Untitled* (2012) by Dilek Winchester. Intricate in themselves, all these works share one single attitude: all underscore the historical complicity of late Ottoman Empire and Republic of Turkey with the traumatic violence and erasure.

Fundamentally, the "magnetic voice" is the voice of "the other". In his important book, *Listening and Voice: Phenomenologies of Sound*, Don Ihde has written: "The presence of the other embodied auditorily in the 'excess' of the aura which not only 'exceeds' the presence of the outline-body, but 'fills' the space between us is yet another instance of the experience of the *invisible*. It is in the voice that the 'excess' is *heard*, and a full sense of the presence of things and of others is one which calls for such listening" (Ihde, 2007: 80). Through the notion of the "magnetic voice," I attempt to interrogate the surplus sign that provides a counter-magnetism in the social body of language for conjuring up memories. An inquiry into the auditory is also an inquiry into the invisible. Being neither mute nor bodiless, the "magnetic voice" resonates by appearing in the horizon of sight and on the edge of auditory field. Concerned with the aesthetic, performative, and political significance of the voice, this article is centred on the agency of the voice as an attempt to pin down the disciplined/disciplining voice and the repressed voice.

There is no doubt that listening is a political act of a different kind. It does not only make the invisible "present" in a way similar to the presence of the mute in vision, it also turns silence into voice and/or noise. We have known since John Cage that there is no ultimate escape from noise in the anechoic chamber. About noise, John Cage writes: "Wherever we are what we hear is mostly





noise. When we ignore it, it disturbs us. When we listen to it, we find it fascinating” (quoted by Hendy, 2014: viii). If we open our ears to sounds that are usually dismissed as unmusical or unpleasant, or simply ignored as merely everyday and banal, Cage implies, we start reconnecting with a whole range of human experience that previously passed us by (ix). So, both the definition and the understanding of noise and silence should be stretched as far they will go. In the article, I will try to argue that there is no absolute silence, even in the quietness of the countryside, of the desert or anywhere we can think of. Only death can take one’s breath away. Only death is mute and silent. In all the forms of life, there is always a sound, always a voice with language or with non-language which is also a language in itself, as in *Voice*, David Appelbaum has written: “The first breath (an expiration) of the infant commemorates the pressure from the birth canal as it squeezes the thorax. The first breath necessitates the first voice, ‘the natural cry,’ nonphonemic and inarticulate, an inspiration in recoil of the compressed thorax. Thus breath retention (in childbearing) has a genesis that cancels, negates, and refills itself in order to give rise to the arche-act of voicing” (Appelbaum, 1990: 36). In other words, what is voice, what is sound and what is noise has to be reconsidered within and beyond language. Or to put it differently, voice is firmly attached to sound and noise.

Some voices might be considered “noisy.” But who gets to make a noise and who does not, who gets their voice heard and who does not, who gets to listen and who does not, is of crucial importance. This article will suggest that just like noise, silence can be dreamlike and liberating, or it can be oppressive.

## Creative Ontology

I argue that the audible is magnetic in itself because of the logic of the resonance it firmly depends on: sound vibrates from the come-and-go between the source and the ear. It leaves its traces in resonance and produces effects on bodies and spaces. Voice is intrinsically and unavoidably relational: “it emanates, propagates, communicates, vibrates, and agitates; it leaves a body and enters others; it binds and unhinges; harmonizes and traumatizes; it sends the body moving, the mind dreaming, the air oscillating” (LaBelle, 2010: ix). In other words, just like the operational logic of a magnet, voice pulls bodies and languages towards itself or pushes them away from each other thereby blurring inside and outside, here and there, self and “the other”. A magnet does not only attract iron rings but transmits the power to attract other rings to them. In the same way that each ring leans towards the other by the force of an irresistible attraction in the chain, voice is the “thing”, a “sound-object” that attracts and links through inward and outward movements. Yet voice like that of a magnet does not only attract and link. Magnetism is a condition of enthusiasm that is transmitted from one ring to another. From this perspective, the “magnetic voice” corresponds to a certain relationality between absence and presence, between speech and body, between language and culture.

In the context of the artistic production of criticality, the “magnetic voice” corresponds to the relating to, or is produced by the artwork’s particular magnetism that makes the highly specific form of encounter, participation, perception, sensation and experience possible beyond the visible and the audible, whether the artwork is a sound work, audio-visual installation or an image without sound. Art has the potentiality for producing new aspects, new figures, and new worlds using language, words, colors and sounds, which pull together into communities and push them towards new events. Magnetic remanences give rise to events, “the distribution of notable points”, to put it in Foucault’s words, where “there is no centre, but always decenterings, series that register the halting passage from presence to absence, from excess to deficiency” (Foucault, 1977:



165). Voice does not only search for its body, but it also connects to other bodies. Distancing itself from the massed bodies of individuals and languages, the “magnetic voice” I am speaking of facilitates magnetic, mobilized bodies opening up a resonant topography generated by relations and multiple effects.

In his book *Logics of Worlds*, Alain Badiou names the structure of our extended world as “democratic materialism”. In the world of “democratic materialism”, the philosopher states, “there are only bodies and languages” (Badiou, 2009: 1). In other words, we can argue that language regulates all other languages and governs all bodies. There is no place for life and experience as the human soul and body is reduced to the production and reproduction of the bodies and languages at the service of the operational logic of the world system. According to Badiou, artistic production hasn’t succeeded in developing a necessary critical counter-response. He writes:

“... the most inventive artists – choreographers, painters, video-makers – track the manifest-ness of bodies, of their desiring and machinic life, their intimacy and their nudity, their embraces and their ordeals. They all adjust the fettered, quartered and soiled body to the fantasy and the dream. They all impose upon the visible the dissection of bodies bombarded by the tumult of the universe. Aesthetic theory simply tags along.” (2009: 1-2)

We understand from Badiou’s words that art and criticism should look and see beyond the visible in order to restore our relationship with the given world, instead of putting all the efforts into making things visible by simply representing or reflecting upon that world. An artwork can offer an understanding of looking and listening as central to the process of an inventive and creative interpretation of the world. In my conceptualisation, the elements of sound and voice in the field of art allow us to move beyond the visible, yet generate a different kind of visibility through the logic of resonance and vibration, as the magnetic field is a topography that is invisible, but responsible for the most notable property of a magnet. I believe that magnetic remanences, that is, magnetism remaining after the magnetizing field has been removed, can be one of the most appropriate ways in which one can investigate the materiality of voice and sound.

In *Logics of Worlds*, to counter the dualistic axiomatic nature of democratic materialism (bodies and languages), Badiou makes another statement that marks what he calls “dialectic materialism”: “There are only bodies and languages, except that there are truths” (Badiou 2009: 4). There are also truths that are neither bodies nor languages, and according to Badiou: “These truths are incorporeal bodies, languages devoid of meaning, generic infinities, unconditioned supplements. They become and remain suspended, like the poet’s conscience, ‘between the void and the pure event’” (4). Truth therefore exists as an addition to bodies and languages; as an exception to what there is and to what is available. Badiou writes: “We admit ... that ‘what there is’ – that which makes up the structure of worlds- is well and truly a mixture of bodies and languages. But there isn’t only what there is. And ‘truths’ is the (philosophical) name of what interpolates itself into the continuity of the ‘there is’” (4-5).

Following the path of Badiou, we can argue that artistic production cannot simply be the activity of the ontology of production. It should rather be an activity of creative ontology or rather of a resonant topography. Inspired by Badiou’s understanding of “the truth” that is beyond what there is, I wonder whether an artwork has potentiality for unleashing a surplus of productivity beyond bodies and languages. I wonder whether the artist can be figured as the inventor of meanings beyond languages and the choreographer of gestures beyond bodies. I will argue that the aural re-forms or de-forms objects and spaces. But there is more to it than this: it also enables



singularities to temporarily come into being, giving their surroundings an amplitude, a density, and a vibration. From this perspective, I will speak of the magnetized and the magnetizable voices that await a place to attach, a body to attract to, while acting and producing events by itself for the production of ontological depth in the field of the visible and audible.



**Figure 1:** Sarkis, *Cri Pink*, oil on Arches satine paper, 2011.

In his series of painting inspired by Munch's *The Scream* (1893), Sarkis explores the scream as the sound of the voice in its most extreme form, as a mute scream stuck in the throat that demands recognition and articulation. We come across a creative ontology as the paintings push us to see what we cannot hear. In each painting from the series, Sarkis uses one color tone such as pink, red, blue, or green to create the image of the screaming face on paper. The small, stained-like screaming face was performed by the artist through his strokes by directly using oil pain on a large sheet of white paper. These paintings depict the scream as the trace of 'the other' in the regime of the visible that cannot be fixed into the massed bodies of individuals and their unified languages. What Slavoj Žižek remarks on the famous painting by Munch is also relevant for the work by Sarkis: "in front of this painting, we hear (the scream) *with our eyes*" (Žižek 1996: 93-94). We see things because we cannot hear

everything. It is as if this painted scream resonates by spreading on to the space we are in. We endow the silent voice, with sense and emotion. Gilles Deleuze has discussed the art of painting, especially in reference to Francis Bacon, according to its production of sensation. He writes what the painting does to him:

"... at one and the same time I *become* in the sensation and something *happens* through the sensation, one through the other, one in the other. And at the limit, it is the same body which, being both subject and object, gives and receives the sensation. As a spectator, I experience the sensation only by entering the painting, by reaching the unity of sensing and the sensed." (Deleuze, 2003: 35)

In his paintings, Francis Bacon depicts violence not as an abstract entity. In a depicted scene, violence becomes bodily, it is flesh and blood. The subject is dressed up or enveloped by the violence of that scene: spectacles of horror, crucifixions, prostheses, and monsters. This is the violence that is involved only with colors, lines and forms. In the paintings, there are bodies, heads, faces, and screams. Deleuze departs from there, that is, the violence of a sensation, not of a representation, a violence of reaction and expression. Thus these paintings relate not to form and matter, but to forces. Sensible form has nothing to do with representation. This form has neither physical nor mental existence. The painted scream serves as, to put it in Mladen Dolar's words, "a source of voice to which no voice can be assigned, but which for that very reason rep-

resents the voice all the more” (Dolar, 2006: 69). In a sense, the image of the scream is a “surplus sign” that actively opens up the question of the politics of the voice.

Sarkis holds a pioneering and central role in the history of contemporary art of Turkey. Since the late 60s, the artist has created his own visual and auditory lexicon through the use of objects, images, lights and sound. He has always been interested in remembrance and forgetting, history and memory. As an attempt to pin down the disciplined and/or disciplining body and the muted voice, in *Scream*, Sarkis interrogates the agency of the voice without any sound, through silence. Here we should note the fact that silence is inherent to many of his works, especially his installations where he intervenes into existing spaces or constructs places (museum, architecture, home) in order to re-write history through social memory. This interpretation gets even more accurate when we think of the fact that the recurrence of the reference to Munch in the work of Sarkis traces out his parent’s memories of the violent events that occurred on 6th and 7th September 1955, Istanbul, as mentioned in the biographical text written by Elvan Zabunyan, the artist’s daughter (Zabunyan, 2010: 39). “My parents kept themselves to themselves, they didn’t involve us in their decisions nor in their conversation,” Sarkis tells Zabunyan. “For me silence really has a weight,” says Sarkis and adds “in the house we always spoke Armenian in a low voice and generally, we didn’t talk about anything, and we didn’t speak to each other” (41-43). The mute scream is a call which one cannot escape; this is a silence which one cannot silence. As a “surplus sign”, it performatively reveals the fact that there is more to see and hear. Through the depiction of a loss of voice through the representation of the scream and thus regaining of this voice, the artist’s strategy is to “make the silence speak” at the frontiers of the necessity of speech and to evoke the presence of the unseen.

Voice holds together bodies and languages. However, the “magnetic voice” does not belong to the homologizing language or the unified body whether it is a state or a community. On the contrary, the “magnetic voice” exceeds signification that can be retained or preserved. Moreover, it acts beyond the production of subjectivities. In the context of aesthetics and politics, the “magnetic voice” corresponds to an expression of excess that cannot be re/absorbed into the mechanism of power, language, and meaning. It is what exceeds languages and meanings and what activates acts and movements beyond the choreography and the cartography of (re)produced bodies.

### **The Memory of the “magnetic voice”**

Through the act of listening as well as looking, an artwork, whether with or without sound, can take shape or function as inclined-toward-affect and not just towards perceived meaning, content, logos or truth. It can offer an aesthetic experience that facilitates a form of consciousness, an intensity of feeling, or the energy for action. Voice can produce an aesthetic effect that stands apart from the referential or informational function of language. Voice is there for expression, as Dolar points out:

“Expression versus meaning, expression beyond meaning, expression which is more than meaning, yet expression which functions only in tension with meaning- it needs a signifier as the limit to transcend and to reveal its beyond. The voice appears as the surplus-meaning.” (2006: 30)

Dolar is not concerned with the voice as the vehicle of meaning or the source of aesthetic admiration. Based upon Jacques Lacan’s *objet petit a*, he interrogates voice as an object:



“An object voice which does not go up in smoke in the conveyance of meaning, does not solidify in an object of fetish reverence, but as an object which functions as a blind spot in the call and a disturbance of aesthetic appreciation.” (Dolar, 2006: 4)

Dolar’s conceptualizing of the voice is important for my investigation, as I am concerned with a certain materiality of the voice: the voice as excess, the voice as reverberation. Speaking in visual terms, the recognition of forms is precise: a form is located in the space, it has a size, a geometry and a measure, it has a color, a figure and a shape. However, sounds complicate vision. Not being subordinated itself to vision, voice becomes another object in the installation; another element in the video. Dolar points out a major difference between the visible and the audible: “The visible world presents relative stability, permanence, distinctiveness, and a location at a distance; the audible presents fluidity, passing, a certain inchoate, amorphous character, and a lack of distance. Voice is elusive, always changing, becoming, elapsing, with unclear contours, as opposed to the permanence, solidity, durability of the seen” (2006: 117). According to Dolar, the object voice always displays something of an effect emancipated from its cause. There is a gap between its source and its auditory result that can never be totally bridged (67). Thus the voice is magnetic. By its nature, voice knows neither interior nor exterior. It is difficult to keep the voice at a distance. One is constantly exposed to the voice precisely because no distance can be maintained from it. Voice addresses something that is always beyond itself including what is essentially unsayable. It works performatively. It acts. Steven Connor has already stated that one’s voice is not something that one merely has, or even something that s/he is. Rather it is something that s/he does. A voice is not a condition, nor yet an attribute, but an event. It is less something that exists than something which occurs. “If my voice is something that happens,” he further argues, “then it is of considerable consequence to whom it happens, which is to say, who hears it. To say that my voice comes from me is also to say that it departs from me” (Connor: 2000: 4-5). In a sense, there is always something that remains beyond language itself. Hearing can also change what is seen. Voice is on the site of event, not of fixity of things or the visibility of beings. Seeing an object or a subject, hearing a voice and listening to it can mark the moment in which it starts to operate as magnetic and therefore, is able to appeal to the senses, facilitate events and situations, to introduce dis/connections and mobilize bodies.

I argue that the sonic leaves its traces in resonance producing in us an enormous charge of sense and emotion as well as thoughts and intelligence which pushes us simultaneously into events and which draws us towards movements and actions. This is what the voice has done in the *Voice of My Father* (2012), a film by Zeynel Doğan and Orhan Eskiköy. The film investigates the voice recorded on cassette tapes as an active link between event and truth, between individuality and community. *Voice of My Father* shows us that the return of the voice is magnetic in the sense that it is the source of wonder in searching for the truth.

Chronicling the thirty-year history of a Kurdish Alevi family, *Voice of My Father* tells the story of a son who searches for his own voice through the cassette tapes that his father sent from abroad. Based upon actual events and actual tape records left from Zeynel Doğan’s father, this semi-fictional film is about forgetting and remembering. It is a journey into magnetizing situations and their electrified effects in a very particular way. Throughout the film, filmic images are haunted by the voice in the cassette tapes. Through the voice on the cassette tapes, memory is conjured up in order to link the repressed past of a family to the perpetual present.

In the film, when Mehmet, the main character, moves to a new house with his pregnant wife, he finds a tape among his belongings. Containing his and his mother’s voice, this tape has been recorded to be sent, like a letter, to his father. After this discovery, Mehmet cannot stop himself from leaving Diyarbakır for Elbistan to find the tapes that his father has recorded. In Elbistan,





he finds Basê, his mother, thinking about nothing but her eldest son Mehmet who has left home a long time ago. Basê deters Mehmet from searching for the tapes. His mother seems to cling on to a perpetual present. The frozen moments in her life are instantiated only by the silent phone calls she frequently receives. Basê strongly believes that these phone calls are coming from Hasan who left home to join the Kurdish guerillas up in the mountains. As Mehmet witnesses his mother's life and continues looking for the tapes, he begins to learn things about his family he did not know.

In *Voice of My Father*, the trauma caused by the Maraş pogroms that happened in December 1978 is articulated through the loss of the voice in the silent phone calls and the speechlessness of the mother. But we witness the return of the voice in the film as the result of the existence of the recorded tapes. Even the surrounding environment, the houses and the school, birds and trees, wind and grass, mountains and stones, their sounds and noises join in this silence to announce the language of the trauma. The voice of the father on the other hand, never articulates the events in the past. Yet the existence of the cassette tapes is elaborated in the film as the Lacanian *objet petit a*, that is, as the left-over of "the real". His speech is a signifier that insists on expression and continually undercuts any given or fixed meanings. His voice is intense, worried and at some point nervous as he must earn in Libya to care of his family. He warns his wife to live a normal life, to fuse into society without attracting attention. His language is shifted from Kurdish to Turkish as he gives advice to his sons to go to school and learn Turkish. Even the surrounding environment, mostly unpeopled, the house and the school, joins in this silence to announce the traumatic event and the repressed presences. *Voice of My Father* teaches us that silence is not mute. It is rather the other name of the horizon of the unsaid that traces out latent presences. The unsaid can be heard, should be sensed. We must see the meaning of any given speech not within the language itself, but as a reconstruction between voice and listener, between "I" and "the other". Listening is fundamentally plural. A certain transference occurs between the voice in the film and the listener(s). Iain Chambers claims that by acknowledging the necessity of the dispersal of a single History, one can start to hear composite voices: "In the movement from concentrated sight to dispersed sound, from the 'neutral' gaze to the interference of hearing, from the discriminating eye to the incidental ear, I abandon a fixed (ad)vantage for a mobile and exposed politics of listening –for a truth that is always becoming" (Chambers, 1996: 52). Just like Mehmet and his mother, we, the audience, are caught up in a chain of significations that tell us the truth. Truth manifests itself through the act of listening. In *Voice of My Father*, it is the voice of "the other" that signs. We encounter a "magnetic voice" in the film, a voice once its presence is revealed, is no longer possible to ignore it, to distance oneself from it. Being neither body nor language, voice fills in the rupture of recent history. An event arises through the excess of the aural at the intersection of percepts and effects. The voice is the link between life and death, between past and present, between body and language, between silence and speech, between witnessing and ethics. It moves or transmutes over distances and through times to de-regulate language and to search for a body or bodies. Generating a constant shift from voice to image, from voice to voice, from image to voice, from sound to word, voice is always there as silence. It is a call from which one cannot escape, there is a silence which one cannot silence. The disembodied voice in the tapes starts to function as a "surplus object" performatively revealing that there is much to see and more to listen. Through the articulation of a loss of voice and regaining of this voice, the film's strategy is to make the silence speak at the frontiers of the necessity of speech.

### **Language within and Beyond Voice**

Above all, voice is a sound. The sound the voice makes always exceeds signification to some





degree, both before the entry into language and after. The voice is never completely standardized, forever retaining an individual flavour or texture. This is what Roland Barthes calls its “grain”. The grain refers to a bodily voice and should be understood as the ways in which the voice lies in the body –or in which the body lies in the voice (see Barthes, 1977: 179-189). Barthes encourages us to focus on a vocality that far from being a pure and simple sonority, or a mere bodily remainder, consists of a power relating to speech. In *Testimony* (2006), a video-work by Kutluğ Ataman, we are urged to engage with the grain of the voice in the form of the failure of speech. We are expected to learn from this failure of memory and recognition as the bearer of the voice does not stop to convey reality by “speaking” about the truth beyond language.

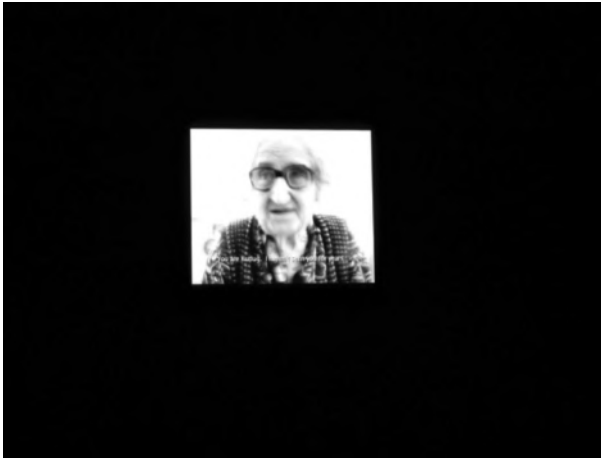


Figure 2: Kutluğ Ataman, *Testimony*, video-installation, 2006.

even taboo. In *Testimony*, this silenced, erased memory is doubled because of the memory loss of the old woman. Ataman’s entire body of work locates the audience in the midst of life stories. By listening to the people in front of the camera, who all speak eagerly and endlessly about their intimate life stories, troubles, and their social worlds, we are convinced that life is complicated and that what is called reality is the mixture of the real and the imaginary. Ataman’s parade of “talking and performing portraits” is all situated between documentary and fiction, between the real and the staged. But in *Testimony*, we cannot see this “theatre of the self”. Rather Ataman’s nanny is simply in front of us as who she is. In the video, the artist shows Kevser a photo for encouragement, a picture of Ataman’s old family house in Erzincan. But she doesn’t seem to comprehend:



Figure 3: Kutluğ Ataman, *Testimony*, video-installation, 2006.

In *Testimony* (2006), the artist’s erstwhile Armenian nanny, Kevser, who was brought into Ataman’s family by his great-grandfather after her own family was killed in 1915 begins to talk: “So you are Kutluğ. I thought Kutluğ was somewhere else.” The artist responds: “Tell me about your memories, tell me about Erzincan”. In the video shot on an ordinary day at home, we see the artist’s and his father’s nanny. The Armenian identity of the nanny, who came into Ataman’s family home as a baby, was kept secret by her and others. Thus her real identity remained unspoken or

even taboo. In *Testimony*, this silenced, erased memory is doubled because of the memory loss of the old woman. Ataman’s entire body of work locates the audience in the midst of life stories. By listening to the people in front of the camera, who all speak eagerly and endlessly about their intimate life stories, troubles, and their social worlds, we are convinced that life is complicated and that what is called reality is the mixture of the real and the imaginary. Ataman’s parade of “talking and performing portraits” is all situated between documentary and fiction, between the real and the staged. But in *Testimony*, we cannot see this “theatre of the self”. Rather Ataman’s nanny is simply in front of us as who she is. In the video, the artist shows Kevser a photo for encouragement, a picture of Ataman’s old family house in Erzincan. But she doesn’t seem to comprehend: “I am very confused today ... My son, I am completely lost”. He asks if she remembers her Armenian mother and father. She comes up with only meaningless generalities: “Those were the good old days. Weren’t they my dear Kutluğ.” She adds quickly: “Now you are Kutluğ aren’t you? You are Kutluğ. I haven’t seen you for years. You disappear like the others.” Ataman shows her a couple of portrait photographs, but she cannot remember anything at all except one person: a photograph of a young man with a *kalpak* on his head recalls her Atatürk.

In *Testimony*, the nanny's severe memory loss is not just a matter of forgetting her personal past. It also creates a testimony regarding the difficulty Turkish society has in verbalizing its own past. Kevser's speech is shattered inside our ears. Yet the resonance and the vibration of the voice and the bare sensibility of the voice, has the power to announce a "politics of truth", to put it in Foucault's words. Foucault defines the politics of truth not as something that is defined by a correspondence to reality (as with the mimicry of documentary realism), but rather "as a force inherent to principles and which has to be developed in a discourse ... something which is in front of the individual as a point of attraction, a kind of magnetic force which attracts him towards a goal" (Demos, 2010: 36). This is what we witness in relation to Ataman's attraction to speaking subjects, none of whom by their performative speech acts, fall into the fixed and stable categories of identity policed by the State or the society, his own passion to make political films without being political. As a performative speech act, Kevser's speech transforms into a magnetic force which attracts its audiences towards a witness to the unwitnessable. Her speech might be noisy, but it is language, in fact, a powerful language. It is the language of the truth of imagination and affect. It is the language of the sense and the sensible. As T.J. Demos writes about the speech of Kevser:

"She speaks to the blockages, the lacunae, that initiate the process of imagination that fills the gaps of memory. These gaps also testify to the impossibility of complete recall, and thus of any singular truth. While this void may be the zero degree of imagination, the point from which imagination develops, it is also the sign of loss, pure presence, death." (35-36)

In *Testimony*, the presence of the old woman who is (un)speaking pushes us to listen what we cannot hear, makes us to understand what we cannot make sense of. In this regard, we can suggest that the artistic production cannot simply be considered as the activity of the ontology of production through the language of (re)presentation. It should rather be an activity of creative ontology activating the mobile forces of the visible and invisible, the heard and the unheard, the perceived and the unperceived, the sensed or the unsensed. It is where we go way beyond linguistic language, that is, "language-as-word" (Ihde, 2007: 147). "Magnetic voice" is the voices of things, of others, and of myself. It is both voice and sound.

## **The Foreignness of the Artwork's Tongue**

In our times, artists use the performative and subversive strategies to disrupt the logic of (re)presentation both in the aesthetic and in the political sense. Art is no longer an image of something, a description of something, or an appearance of identity. In the context of art, "the magnetic" refers to a particular sort of potentiality that an audio-visual artwork can carry in itself. Now, I wish to discuss the ways in which there is a language of speech with(out) words which belongs to the sense and the sensible, rather than writing as meaning. Moreover, this particular language can be disembodied. The language of the "magnetic voice" corresponds to the absence of fulfillable non-embodied meanings.

Dilek Winchester's multi-layered sound installation *On Reading and Writing* (2007) speaks in the language of the "magnetic voice". Figured both as readers and listeners, we are plunged into the impossible scene of cultural translation which is interactive reflecting upon the complexity between language and speech, between voice and body. In this context, "magnetic voice" resides in the between-space of the multiplicity of languages and cultures.





Figure 4: Dilek Winchester, *On Reading and Writing*, sound installation, 2007.

In *On Reading and Writing*, Winchester deals with the historical, yet repressed presence of the Karamanlidika and Armeno-Turkish novels and plays written in Turkish by Turkish-speaking Greeks and Armenians by using their respective alphabets. The installation consists of two sections. In the first section, there is a display of the recent publications of three historical novels written in the Latin alphabet and the electronically copied forms of these three books originally written in the Greek alphabet, Armenian alphabet and Arab alphabet respectively during the Ottoman period. Recalling the museum display, each book is accompanied by a catalogue-card providing various data including title, author, print date, number of pages, provenance, language and the alphabet of the language. According to the official history of Turkish literature, *Taaşuk-u Talat ve Fitnat*, printed in the Ottoman alphabet in 1872 by Şemsettin Sami is the first Turkish novel. However, the existence of two other novels from the same period, at least, disturbs this historical fact: *Akabi Hikayesi* by Vartan Paşa published in the Armenian alphabet from 1851 and *Temaşa-i Dünya ve Cefakar u Cefakeş* by Evangelinos Misailidis from 1872 in the Greek alphabet. These novels were written in Greek or Armenian alphabet, yet if one does not know Ottoman Turkish, it is impossible to read these texts, as they are in Turkish.

Thus there is an inability or confusion in locating the exact first novel in the history of Turkish literature. Certainly, Winchester does not seek to find an origin or a historical fact. Rather she focuses on sequences, perspectives and consequences.

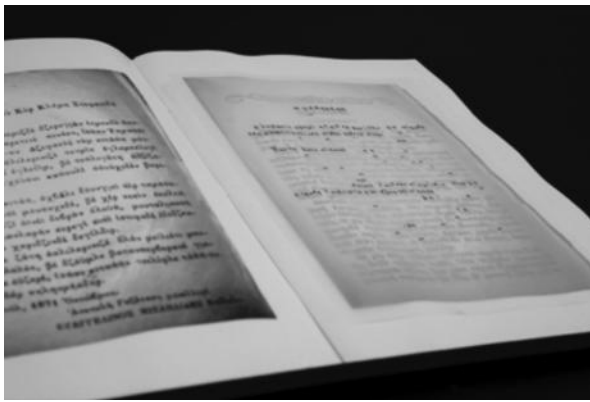


Figure 5: Dilek Winchester, *On Reading and Writing*, sound installation (detail), 2007.

Comprising a wide range of artistic practices from installations to drawings, from photographs to videos, Winchester deals with language as a cultural form. In her artistic practices, language mostly appears in its written form in relation to the visible, but in *On Reading and Writing*, the written word is accompanied by the (im)possibility of speech. We witness an unbridgeable gap between vocality and textuality. We are puzzled by a language game the artist has carefully set up based upon the idea that as there has to be a continuum

between voice, voiced reading, and inner voice only with reading. This sound installation focuses on the fact that, even today, no one can read without the noticeable presence of outwardly silent but inwardly sounded words. It uncannily reminds us of the fact that sound and voice reside in writing. Orality precedes writing, as Walter Ong has pointed out:

“But, in all the wonderful worlds that writing opens, the spoken word still resides and lives. Written texts all have to be related somehow, directly or indirectly, to the world of sound, the natural habitat of language, to yield their meanings. ‘Reading’ a text means converting it to sound, aloud or in the imagination, syllable-by-syllable in slow reading or sketchily in the rapid reading common to high-technology cultures. Writing can never dispense with orality.” (1988: 8)



**Figure 6:** Dilek Winchester, *On Reading and Writing*, sound installation (detail), 2007.

Winchester’s sound installation shows to us that acoustics and optics, resonance and reflection, all require participation in which one’s own conception continuously takes in the role of the other. In contrast to the logic of archive as representations, which is the institutional architecture of a social power over memory, Winchester’s archive “performs” the past by addressing different ways of access to traumatic events and repressed languages and bodies. Archival material does not only determine a meaning or a truth, but also enunciative

im/possibilities that it lays down for future memories: the condition of the emergence of the documents, the forms of their appearances through accumulations and classifications, the rules of their transmissions and interpretations, and the regulation of their functioning and transformations. When Michel Foucault pointed out, in relation to the systems of statements recorded and preserved in the field of medicine, political economy, and biology over centuries, that “[t]he archive is first the law of what can be said, the system that governs the appearance of statements as unique events” (Foucault, 2000: 129), he was pointing the logic of all archives. This logic is firmly tied to the present in which the value, the meaning, and the relevance of archive are all managed. In this respect, the archive is a “performative structure” with effects and temporal or frequent situations. Winchester’s display introduces an archival anxiety to the logic of the archive. In the copies of the book on display we can track Winchester’s act of transcription half way through. Learning a language is about moving from one alphabet to another, from one cultural code to another. By leaving the transcription marks readily available for view, the artist seems to comment on the shift from the multiplicity of voices in the Ottoman culture to the unanimous Latin one that has come with the foundation of the Turkish Republic. A family of spoken languages, once everywhere assemblable, thus comprehensible, within an Arabic orthography, has lost that unity.

When Benedict Anderson questions modern nations as “imagined communities”, he stresses the interaction between capitalism and print as well as the development of vernacular languages of nations. Anderson argues that what made the new communities imaginable was a half-

fortuitous, but explosive, interaction between a system of production and productive relations (capitalism), a technology of communications (print), and the fatality of human linguistic diversity. He notes that the element of fatality is essential (Anderson, 1991: 42-43), in the sense of a general condition of irremediable linguistic diversity. Print-capitalism gave a new fixity to language.



**Figure 7:** Dilek Winchester, *On Reading and Writing*, sound installation (detail), 2007.

Print-languages created unified fields of exchange and communication below one unified language and above spoken vernaculars. As a result, the linguistic Babel of the Ottoman Empire, its relational language field, its magnetic field that is depended upon cultural permeability, has been lost, certain voices have been silenced or muted. Laurent Mignon, whose work focuses on a different kind of literary history that distances itself from cultural essentialism and nationalism, states that there are close ties between the shap-

ing of the literary canon and the construction of national discourse. Mignon adds that almost no non-Muslim writer who published in Turkish in pre-Republican Turkey is mentioned in literary studies published after the establishment of the Republic. As non-Muslim writers who wrote in Turkish were excluded from literary history, one must also note as a significant phenomenon how the ethnic background of more or less canonized literary figures in Turkish literary histories written after the beginning [1839] of the Tanzimat (Reorganization) period was disregarded: for instance, Şemseddin Sami, the author of the first Turkish novel in Arabic script was of Albanian descent, while Ziya Gökalp, a founding figure of Turkish nationalism was a Zaza; and the mother tongue of Ahmet Haşım, who introduced a different, unique interpretation of symbolism, was Arabic. Mignon finds the reason for this discrimination implemented against non-Muslim writers and poets in the founding doctrine of the Republic of Turkey: The Turkish nation, according to Mustafa Kemal, did not comprise all the peoples that lived within the borders of Misak-ı Milli, or the National Pact; the Christian and Jewish communities had not even been considered millets within the framework of this pact (Mignon, 2009: 22-23) Therefore Mignon states that religion, and not language, is adopted as the only norm in Turkish literary history writing and in how national literature is defined (131).

The obvious foreignness of the tongues featured in the complex installation symbolizes the radical foreignness of the experience of the historical past as well as the present. In *On Reading and Writing*, the foreignness of the tongue continues without losing its impact in the second section of the installation. This time, it takes its departure point exactly from the voices of cultural translation inherent in everyday life as well as literature in the 19th century of the Ottoman Empire. On three blackboards, the artist transcribes in white chalk three paragraphs from a text written by herself in Turkish using the Greek, Arabic and Armenian alphabets of the Ottoman period. What comes to the fore in the visual repertoire of the blackboards is the suspension of the semantic register, the reality of devocalization. Since it is impossible to read these writings if one cannot dwell into two languages at the same time, the artist provides headphones for each



writing on the blackboard. Each text is recited by an electronic voice of text-to-speech software. While this digital, inhuman voice uncannily mimics the male voice, it recalls the figure of a child who syllabicates language as learning to speak or learning to read and write.

Clearly, the installation invokes the iconic photograph that depicts Atatürk as he was introducing the new Latin alphabet on a big, portable blackboard to the newly established Republic of Turkey. The digital voice operates as a resistant remainder signifying that which escapes representation or what is left behind after linguistic sovereignty. The blackboards are the sign of the zero point in history without noise. *On Reading and Writing* is noisy as it investigates silence. Containing a slightly autobiographical reference, the writings on Winchester's blackboards narrate through the eyes of a young child. His/her utterances tell us the fact that there were others who wrote in Ottoman Turkish in the 19th century albeit in different scripts such as Armenian and Greek. In the Arabic letters, the child feels sad because she cannot decipher and understand the letters that her father wrote to her mother in his letter, or in the Greek alphabet the child utterly surprised when he learns in his first days at school that not all kids speak different languages at home and in school, or in the Armenian alphabet the child was disappointed when he realized in the school that he is not taught the same letters with his first and closest friends who started school a few years earlier than him.

These three short stories correspond to the life instances during which a child himself/herself moves from orality to literacy, from speaking subject to reading subject. As has been interrogated by Ong, the shift from the oral culture to writing marks a relinquishing of the voice. According to him, the shift from oral to written speech is essentially a shift from sound to visual space, also. Writing had reconstituted the originally oral, spoken word in visual space. Print embedded the word in space more definitely. He writes:

“Eventually, print replaced the lingering hearing-dominance in the world of thought and expression with the sight-dominance which had its beginnings with writing but could not flourish with the support of writing alone. Print situates words in space more relentlessly than writing ever did. Writing moves words from the sound world to a world of visual space.”  
(Ong, 1988: 119)

It cannot be coincidental that three historical novels displayed in the installation were among the first novels published in print during the Ottoman Empire, marking the shift from oral culture to the literacy. Generally speaking, in writing, letters correspond to voiceless symbols which are only visual. Alphabetic writing, like that of the Greeks, consists substantially in a muting of speech. Substituting the acoustic sphere with a visual map, the written sign translates sound and eliminates it. The writings on the blackboards do not consist of mere pictures, of representation of things, but are the representation of an utterance, of words that someone says or is imagined saying. Yet in *On Reading and Writing* things are more complicated than that. Digital voice uncannily inhabits a different kind of embodiment.

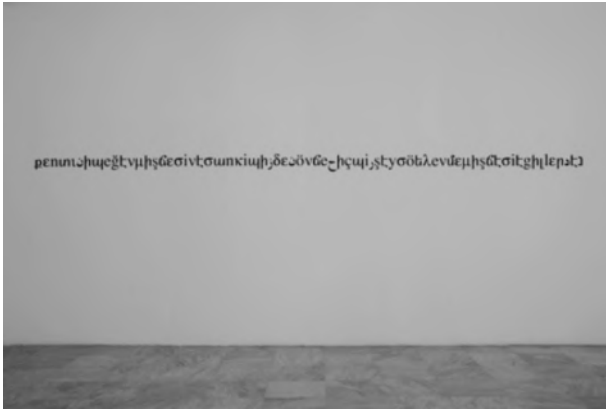
At first sight, the digital voice multiplies the foreignness inherited in our subjectivities. Dolar stresses upon the ways in which the technology of voice recording and reproduction does not introduce an unprecedented experience of the voice, rather it magnifies and extends something that was already in the voice, although in a concealed way, covered by the aura of authenticity, individuality, expression, uniqueness. He argues that





“...one can’t pit the authentic voice, stemming from a ‘live source’ against the voice artificially contrived and replicated by technology. It is not the technology which disrupted the unalloyed presence of the voice and its aura, its untarnished sway and unrepeatability, there is rather something in the nature of the voice itself, which always pointed to this disruption, something by which the voice was never just a pledge of presence, but rather an indicator of an impossible presence. Where it seemed the most pervasive, it referred at the same time the presence to a void. Where it seemed the most authentic, it was at the same time a foreign body, a prosthesis, a quasi-artificial bodily extension. Technology magnified this part and brought it to a universal function, commonly available. But it magnified both sides at the same time: it made the prosthetic nature of the voice palpable, but thereby not dissipating the structural illusion, it rather kept covering the gap that it opened with ever more formidable and imposing technical possibilities. So the astounding thing is perhaps not so much the unprecedented experience of the voice, but how easily it could be recuperated.” (2010: 101)

The machine generates bad communication, it makes the text noisy and hard to understand. But we come to realize the fact that the digital voice is our only link for reestablishing vocality back to its origin. It is for sure that meaning is in crisis where sight and sound do not harmoniously complement each other. But these moments of crisis are pregnant in new and radical meanings. Someone sees a sign that is unknown to him/her. Yet it is not an empty sign, but a sound that will signify something. Therefore, I read this digital voice as an excess, as a surplus sign which paradoxically enough gives the reading its necessary vocality, its linguistic signs with its zeroes and ones. Winchester’s work convinces us that this excess is, in fact, what the scene opens up. The digital voice makes the signifiers and the signified audible in the manner of a child who imitates language to learn speech. Voice is shaped through learning experiences and techniques of socialization. The act of speaking is the act of producing chains of sounds, phonetic units that are recognizable, that we agree upon. Text-to-speech as an artificial medium cannot sustain the ‘deceit of presence’ that the voice could convincingly convey. It rather multiplies this absence by announcing impossible, yet necessary presences.



**Figure 8:** Dilek Winchester, *Untitled* (Kendini beğenmiş sesinesanki bizden önce hiçbir şey söylenmemiş sesine gillerden), 2012.

The digital voice in *On Reading and Writing* urges us to move across the space to engage with immaterial histories, intangible realities, hidden places, speculative facts, lost stories, and repressed presences. In this regard, the work opens up the magnetized and magnetizable topography of cultural translation. Within the language of translation, voice is always ‘magnetic’ as it denies dependence, interdependence, stability and permanence. The “magnetic voice” can only be named “the untranslatable”. Culture cannot be fixed

into one unified language; things cannot be articulated in one unified identity without splitting. As Sarat Maharaj has claimed, a notion of translation activates both the visual and the sonic: “Beyond the sense of word and image are sounds which cannot be entirely drawn into the net of



signification and cannot entirely be decoded and deciphered as meaning this, that or the other” (2001: 39-40). There is a competition of presence in *On Reading and Writing*. Every image, every script as well as every sound and every syllable are also the presence of something absent. Their ontological status is always in question. Meaning therefore is constituted in the interplay between excess and lack. This brings us once more the realm of “the untranslatable”.

What Winchester’s work really delves into is an examination of the effects of multi-linguality and the usage of multi-alphabets on the perception of identity. She investigates issues of national identity and transculturality at the collective and individual level. She comments upon the relations between language and nationalist ideology, between artistic practices and politics. *On Reading and Writing* traces out the rich scene of cultural translation which carry us beyond ideological and political silencing, concealments and voids shedding light on the historical co-existence of different cultures, on cultural complexity and polyphony. This aspect of her work can be clearly seen in her installation *Untitled (Kendinibeğenmişesinesankibizdenöncehiçbirşey söylenmemişesinegillerden, 2012)*. Winchester borrows this word from a novel by Oğuz Atay. The word is made up and its literal translation roughly “one of those who come from a lineage who praise themselves and pretend there was no one before them”. Winchester multiplies the excess of this word, of this sentence by re-writing it in five different alphabets (Greek, Armenian, Arabic, Latin, Hebrew), all in the cultural baggage of Turkey. Thus culture gets magnetized. Murat Çankara, a literary critic, writes about this linguistic strangeness:

“What, then, does it mean to write Atay’s word in different scripts? To me, it is irony at its best. It is recalling, into one ‘non-existent’ word, of the scripts that once hosted Turkish, inscribed using at least thirteen writing systems throughout its history. A reunion, so to speak. The irony, once again, is multiplied as the word renders visible the link between narcissism and ignorance of what was said before us. If we are willing to know what was said in Turkish before us, we first have to sever the arbitrary relationship between language and script” (2012: 67).

Winchester’s re-writing of Atay’s invented word with ‘an impossible language’ intermixed with five languages reflects upon the aesthetic potentialities of language and its political affects. This language is a “minor language,” to put in Gilles Deleuze and Felix Guattari’s words. Deleuze and Guattari re-read Kafka’s work through their notion of “minor literature” – the use of a major language that subverts it from within. According to the philosophers, everything in “minor language” is political: “its cramped space forces each individual intrigue to connect immediately to politics. The individual concern thus becomes all the more necessary, indispensable, magnified, because a whole other story is vibrating within it” (Deleuze and Guattari, 1986: 17). And once the language is deterritorialized, it can gain its magnetic quality. Deleuze and Guattari write: “Since the language is arid, make it vibrate with a new intensity. Oppose a purely intensive usage of language to all symbolic or even significant or simply signifying usages of it. Arrive at a perfect and unformed expression, a materially intense expression” (19). In other words, all critical language must operate within the confines of the dominant language and culture. Winchester has achieved this through the framework of the legacy of Conceptual Art whose existence depends on concepts rather than objects. This is the main characteristic of the “minor language”: “just as a language of sense is traversed by a line of escape – in order to liberate a living and expressive material that speaks for itself and has no need of being put into a form” (Deleuze and Guattari, 1986: 21). “Minor language” is magnetic; it is the distribution of sounds, voices, accents, senses,



and even nonsenses. There is no longer the self and “the other” in a continuum of reversible intensities: “... it is now a question of a becoming that includes the maximum of difference as a difference of intensity, the crossing of a barrier, a rising or a falling, a bending or an erecting, an accent on the word. ... To make the sequences vibrate, to open the word onto unexpected internal intensities – in short, an asignifying *intensive utilization* of language” (22).

Winchester’s intense installations based on (visual) language assemblages carry the binding promises for making use of the polylingualism of one’s own language, to make a minor yet intensive use of it, to find points of non-culture or untranslatability by which a (visual) language can be magnetized, escaping itself and entering into linguistic worlds of the others, into other bodies and other languages.

## Conclusion

“... it is the ear of the other that signs,” Jacques Derrida once said (Derrida, 1988: 51). By “to sign”, he means “to sign one’s signature” in the context of his discussion on autobiography. Derrida speaks of the ear as an organ for perceiving differences: “The ear of the other says me to me and constitutes the autos of my autobiography. ... A text is signed only much later by the other” (51). The philosopher is concerned with the act of addressing. The addressee signs with his/her ear, not the other way around. Even if s/he comes along so late and is so unknown, it is the “other” that writes the text, the object, the artwork by seeing it, by hearing it, by reading it. This means that it is we as readers, as audiences who have been entrusted with the responsibility of the signature of the other’s text, of the other’s objects, of the other’s artworks which we have inherited. In a way, we can think of what Derrida calls “sign” as a “semiotic sign” of a different kind. This is what I have tried to do with voice and sound throughout the discussion. In the article, as a “surplus sign”, the “magnetic voice” belongs to the moments of creative condition and production for a rethinking of silence and noise, language and non-language, presence and absence, past and present, cultural identity and alterity. Engaged with the “magnetic voice,” we have gained access to history, cultural memory and community.

## References

- Anderson, B. (1991). *Imagined Communities*. London and New York: Verso.
- Appelbaum, D. (1990). *Voice*. New York: State University of New York Press.
- Barthes, R. (1977). *The Grain of the Voice*. In S. Heath (ed.), *Image, Music, Text* (pp. 179-189). London: Fontana Press.
- Badiou, A. (2009). *Logics of Worlds: Being and Event II*. London: Continuum.
- Çankara, M. (2012). As If. In *Dilek Winchester*. (exhibition catalogue) (pp. 66-67). Athens, Greece: EMET.
- Chambers, I. (1994). *Migrancy, Culture, Identity*. London and New York: Routledge.
- Connor, S. (2000). *Dumbstruck: A Cultural History of Ventriloquism*. Oxford and New York: Oxford University Press.



- Demos, T.J. (2010). Kutluğ Ataman: The Art of Storytelling. In *Kutluğ Ataman: The Enemy Inside Me* (exhibition catalogue) (pp. 30-36). Istanbul: Istanbul Modern.
- Deleuze, G. and Guattari, F. (1986). *Kafka: Toward a Minor Literature*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press.
- Derrida, J. (1988). *The Ear of the Other: Texts and Discussions with Jacques Derrida*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Dolar, M. (2006). *A Voice and Nothing More*. Cambridge, Massachusetts and London, England: The MIT Press.
- Dolar, M. (2010). What's in a Voice. In *Amber'07: Body Process Arts Festival* (pp.93-119). Istanbul: BISS, Body-Process Art Association.
- Foucault, M. (2000). *The Archaeology of Knowledge*. London: Routledge.
- Foucault, M. (1977). *Theatrum Philosophicum*. In D.F. Bouchard (ed.), *Language, Counter Memory, Practice: Selected Essays and Interviews* (pp.165-196). Oxford: Basil Blackwell.
- Hendy, D. (2014). *A Human History of Sound & Listening*. London: Profile Books.
- Ihde, D. (2007). *Listening and Voice: Phenomenologies of Sound*. New York: State University of New York Press.
- LaBelle, B. (2010). *Background Noise: Perspectives on Sound Art*. New York and London: Continuum.
- Maharaj, S. (2001). Modernity and Difference: A Conversation between Stuart Hall and Sarat Maharaj. In S. Campbell and G. Tawadros (eds.), *Stuart Hall and Sarat Maharaj: Modernity and Difference* (36-56). London: INIVA.
- Mignon, L. (2009). *Ana Metne Taşınan Dipnotlar*. Istanbul: İletişim Yayınları.
- Ong, W.J. (1988). *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*. London and New York: Routledge.
- Rogoff, I. (2007). 'What is a Theorist?'. *Toplumbilim: Special Issue on Visual Culture*, 22, 57-63.
- Zabunyan, E. (2010). *From Him to Us*. Istanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Žižek, S. (1996). 'I Hear You with My Eyes'; or, *the Invisible Master*. In R. Salecl and S. Žižek (eds.) *Gaze and Voice as Love Objects* (pp. 90-126). Durham and London: Duke University Press.



# Sesin Görüntüsü / Görüntünün Sesi<sup>1</sup>

## Image of Sound / Sound of Image

Berna KARAÇALI<sup>2</sup>

### Öz

Duyulara dokunan bir çağrışım alanı olarak çağdaş sanat, tek bir duyuyla algıyı yıkarak tüm duyuları aktif olmaya çağırır. Duyular alanında; ses ve karşıt alanı sessizlik, görüntü ve karşıt alanı karanlık, sanatta anlamı inşa eden temel bileşenlerdir. Ses, dinleyeni bir hikâyeye taşır, tıpkı görüntünün izleyicisini sürüklediği gibi. Bu metin; ses ve görüntü arasındaki kopmaz bütünlüğün izini sürerek, çağdaş sanat alanında ses ve görüntü arasındaki esnek sınırları tartışmayı hedefler, yapıtları göstererek seslendirmeyi dener.

**Anahtar Kelimeler:** Ses, Görüntü, Sanat, Çağdaş sanat.

### Abstract

As a field of connotation touching senses, contemporary art demolishes perception through any single sense and summons all senses to be active. In the realm of senses, sound and its counter domain silence, image and its counter domain obscurity are basic elements constructing meaning in art. Sound conveys the audience to a narrative, exactly like the drift of the audience by the image. This text targets to discuss the flexible boundaries between sound and image in contemporary art upon tracing the non-detachable integrity between sound and image, attempts articulation by means of displaying the works of art.

**Keywords:** Sound, Image, Art, Contemporary art.

Sanat bir düşünme alanıdır ve “düşünce dile bağlıdır” (Leppert, 2001:16). Kültürel çalışmalar ve karşılaştırmalı edebiyat alanında araştırmaları bulunan yazar Richard Leppert’e göre “Dilin işlevi, başlıcası görme duyusu olan çeşitli duyularımız aracılığıyla bize ulaşan şeylerin, soyut ve yinelenebilir göstergeler (biçimbirim *morpheme*) ve seslerle (sesbirim *phonome*) temsilini sunmaktır” (Leppert, 2001:16). Leppert “dil”in gövdesinde görüntü ve sesi birbirine bağlar. Bu bağlamda dil, görüntü ve sesi birlikte organize eder, birbirinden ayırmaz; düşünce, görüntü ve ses bütündür.

Sanat düşüncesini taşıyan dilin temel enstrümanı tek başına görüntü müdür? Bu soru, genel olarak sanatın duyular alanı ile ilişkisini düşünmeyi gerektirir. İnsan ve yarattığı kültürün duyulara ilgisi 17. yy. başlarında dönüşüme uğrar. Bu dönemde görsel sanatların tümü, geleneksel inancı yansıtmak üzere organize olurken, duyuların rolü de, bu düşünceyi yansıtmaktı.<sup>3</sup> Dini ve temsili geleneği yıkarak gerçeğe yaklaşan, gerçeğe yaklaştıkça bireye ve değişen günlük hayata tutunarak çözülmeye başlayan düşünsel süreçle birlikte 19. yy’a gelindiğinde duyular alanı aktifleşir, sanatın gerçeğe yaklaşma düşüncesi derinleşir ve içselleşir. Modern sanatın soyutlama düşüncesi sanatın temsil geleneğini yok ederken, akıl ve duyular alanı kesintisiz bir arada işlemeye

<sup>1</sup> Makale başvuru tarihi: 19.10.2017, makale kabul tarihi: 18.02.2018.

<sup>2</sup> T.C. Altınbaş Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, bernakaracali@gmail.com.

<sup>3</sup> Leppert, ünlü Flaman sanatçı Jan Brueghel’in 1617 – 1618 yılları arasında ürettiği “Beş Duyu Resimleri”nde duyuların dini metafor olarak kullanımlarının son bulduğunu ve görme, işitme, dokunma, tatma duyularını tüketime sunulan dünyevi hazların propagandasına dönüştüğünün altını çizer.( Konuyla ilgili daha detaylı için bkz. Leppert, R. (2001), “Sanatta Anlamın Görüntüsü”, V - Duyular Bölümü, s.139-151)



başlar. 20. yy'ın ilk yarısında, düşünce yüklü bu yeni içerik ve yaklaşımların ürettiği güçlü etkileşim alanında avangard (öncü) hareketler tetiklenir ve kırılma derinleşir. Bu kırılma alanında sanat düşüncesini taşıyan üretim biçimleri yeni bir patikaya, mekanik olandan elektronik olana evrilme yoluna girmiştir. Bu bağlamda teknolojinin sunduğu imkânlar, duyular alanını bütünüyle sanatın anlatısına ekler. Fotoğraf, ses, video, sinema ve dijital ortamın sunduğu yeni olanaklar geleneksel üretim yöntemlerini değişime uğratar, sanatın söylem alanı genişler. Sanatın kurduğu dil içinde görüntü ve ses arasındaki etkileşim alanı aktifleşir. Görüntünün duyulabilir ve sesin görülebilir boyutu arasında gidip gelen bu devinimli çağrışım alanı postmodern süreçte sanatın anlatı zemininde iç içe geçer, sanatın kurduğu dilin anlam katmanlarına eklenir, sanatın anlatısına aracı olur. Çağdaş sanatın da kaynağı olan bu disiplinlerarası düşünce ve eylem alanında ses ve görüntünün duyular alanında hareketli etkileşimi kuvvetlenerek varlığını sürdürür.

“Ses görüntüyü içerir mi?” ya da “görüntü sesi içerir mi?” problemi, sanat düşüncesinde görüntü ve ses arasındaki ortaklığı görünür kılmak ve bu sorgu alanını derinleştirmek adına önemli bir çıkış noktası önerir. Bu bağlamda, öncelikle, sanatta avangard düşüncenin tüm disiplinleri kapsayan etkisini belirgin kılarak, çağdaş sanatı taşıyacak zemini görüntü-ses ekseninde düşünelim.

“İşitilebilir sesler evreninde müzik, şeylerin çıkardığı gürültüler ve dilin sesleri diğer duyuşal verilere gönderme yaparak anlam kazanır” (Arnheim, 2009:33-34). Makine estetiğini yaratma peşindeki fütüristlerin etkisinde zamanla, resimden müziğe doğru yol alan ressam Luigi Russolo, günlük hayatın seslerinden senfonilerini bestelediğinde sesi düşünceyi kavramsallaştıran bir araç olarak görüntünün yerine koyar. Doğanın ve modern sanayi toplumunun çıkardığı sesleri -gürültüyü kullanarak 1913'te *Gürültü Sanatı* başlıklı manifestosunu yayınlayan Russolo, yaşamı direniş ve tepki olarak organize eden Dada müziğine, Rus devrimini izleyen toplu sanat gösterileri içinde üreten müzik kuramcısı ve besteci Arseny Avraamov'un makine seslerini kullanarak bestelediği *Sirenler Senfonisine* ve 1920'lerin makine müziğine öncülük eder. Bu öncü düşünce, 2. Dünya savaşı sonrası oluşan Fluxus, Situasyonist Enternasyonal gibi avangard (öncü) düşünce ve eylemin gövdesinde, görüntü ve ses etkileşiminin öne çıkmasında etkili bir başlangıç noktası olur. Ses, 20.yy'ın ilk yarısında avangard hareketlerin performans, sokak gösterilerinde öne çıkan bir ifade aracı olarak, sanatın kent sokaklarına taşan gösteriminde belirgin bir rol elde eder. “Kent, dolaysız sınırlarını aşan etkilerinin toplamından oluşur. Kentin asıl genişliği budur ve varoluşu bu toplam içerisinde açığa çıkar” (Simmel, 2003: 97-98). Kentin gürültüsüne avangard sanatçının verdiği yanıt, gürültüye karışmak olur. Sanat, kentin işitilebilir fiziksel enformasyonu yansıtarak, yaşamın kaotik içeriğine göndermede bulunur, böylelikle ses görüntüyü içerir, kavramsallaşır, düşünceyi taşır. Yaşamın bütününden kopan sesler ve görüntüler yeni bir akışta kaynaşır, sanatın özgürlüğe ilişkin yeni talebini birlikte seslendirir, gösterirler.

Fluxus'un öncü figürlerinden ve New York'taki *New School of Social Research*'te (Yeni Sosyal Araştırmalar Okulu) dersler veren John Cage sesi form olarak düşünür. Dada'dan aldığı kolaj tekniği ile Marcel Duchamp'ın çığır açan hazır nesne fikrini “hazır ses” kullanarak genişletir. Avangard, deneysel, rastlantısal yöntemler geliştiren Cage, ses ve ses algısı üzerine önemli kuramlar üretmiştir. Ancak asıl keşfi “sessizliği” duymuş olmasıdır. İlk kez 1952'de New York'ta piyanist David Tudor tarafından icra edilen 4'33” Cage'in sessizliği işlediği ilk eserdir. İşin bütünü farklı uzunlukta üç sessiz bölümden oluşur. Kronometreyle ölçülen belli zamanlardan sonra piyanonun kapağı kapanır, sonraki sessiz bölüm dinlenir. Hiçbir şey olmayacağını anlayan dinleyici/izleyiciler rahatsız olmuş, öfkelenmişlerdir. Cage, konser salonunu terk eden dinleyici/izleyicilere sessizliği sunmuştur. İzleyicinin sessizliğe tepkisi, seslenmemiş olsa da öfkenin gürültüsüdür. Amaçlanmayı ve hiç duymadığını arayan Cage için “hiçbir ses kendini yok eden sessizlikten





korkmaz; ve sese gebe olmayan sessizlik yoktur” (Kısaoğlu, 2013). Cage’in sunduğu sessizlik, tepkinin sesini doğurur, izleyiciyi gerçeğe, tepkisizliğiyle yüzleştirir. Sessizlik, sesin karşıt alanı olarak sesi besler. “Karşıtlar alanı” görsel ve işitsel sanatlar için güçlü anlatılar inşa eder. Görsel sanatlarda anlatı alanı, zıt kutupları kullanarak güçlü metaforlar üretir, anlamı keskinleştirir. Görüntü, karşıtların dengesi ile kuruludur; renkli olana karşı renksizlik, büyüğe karşı küçük, boşluğa karşı doluluk gibi sonsuz karşıtlar alanı birbirini görünür kılar. Cage bu geleneğe yaslanarak sesi, sesin olmadığı yerden duyurur. Cage’in sunduğu karşıtlar alanında sessizlik ölüm, ses yaşamaktır; sessizlik suskunluk, ses konuşmaktır; sessizlik karanlık, ses aydınlıktır, ışıktır; sessizlik hiçlik, ses varlıktır; sessizlik iletişimsizlik, ses iletişimdir. Cage’in yöntemi, kavramsal düzlemde kendi karşıtlar alanını bu şekilde belirgin kılar, sessizlikte gizli sesi duyurur. Cage’in yarattığı sessizlik, kavramsal düzlemde kendi karşıtlar alanını kurar, sessizlikte gizli sesi belirgin kılar. Sunulan sessizlikte gizlenen ölüm, suskunluk, karanlık, hiçlik, iletişimsizlik öfkeyi kışkırtır. Cage, izleyiciyi beklemediği yerden vurup, öfkesine rağmen tepkisizliğini gösterir ve uyandırır. İzleyiciden yaşama, konuşma, aydınlanma, var olma ve iletişim kurma özgürlüğünü talep etmesini bekler.



**Resim 1:** Ingmar Bergman, *Tystnaden* (Sessizlik), 1963.

Sese karşı görüntü ise, “zaman ve mekânda manevra yapmayı öğrenirken kullandığımız temel araçtır. Görüntü, bir teşhis, tahmin ve tasdik ‘düzeneği’dir” (Leppert, 2001:16). Sanat yapıtında kurgulanan görüntü zihni harekete geçirir, izleyici kendi çağrışımlarıyla onu seslendirir, bir anlamda yapıtı dinler, böylelikle görüntü düşünsel bağlamda sesi içerir. Leppert’e atıfla, sanat yapıtı “gözlerin kulağıdır; çünkü işitilecek hiçbir şeyin olmadığı zaman bile gözler işitme işlevine ayak uydurabilir” (2001:142). Ses ve görüntüyü bir bütün olarak yeniden organize eden sanatın açılı-

mı fotoğraf, sinema ve sonrasında video ile genişlemeyi sürdürür. Görüntü ve ses birlikteliğinin izleri, diğer sanatlardan beslenen sinema alanında yeni arayışlar içinde yönetmen sinemasında belirgin hâle gelir. II. Dünya savaşı sonrası Avrupa’nın umutsuz atmosferinde, modern dünyaya ve modernitenin değerlerine saldıran yarattığı karanlık, sorgulayan, öncü sineması ile öne çıkan İsveçli yönetmen Ingmar Bergman, kurduğu dilde görüntü ve sesi kavramsal boyutta birbirinden ayırmaz. Bergman’ın bu bağlam içinde öne çıkan, 1963 yapımı *Tystnaden* (Sessizlik)<sup>4</sup> baştan sona kurduğu siyah-beyaz atmosfer ile, modern insanın iletişim sorunlarını ele alır, iletişimsizlik, sevgisizlik, yalnızlık kavramlarını sessizliğe ve karanlığa yatırarak tartışır (Resim 1). Bergman’ın kurgusunda; siyah-beyaz renk ve ona eşlik eden sessizliğin görüntüsü, sözlü iletişimin eksikliğidir. Ses ve karşıt alanı sessizlik, görüntü ve karşıt alanı karanlık Bergman’ın odağı olan iletişimsizlik kavramının göstergeleri olarak yarattığı sinema dilinin gövdesi olur.

<sup>4</sup> 1963 yapımı *Tystnaden* (Sessizlik), Ingmar Bergman’ın *Oda Üçlemesi* olarak bilinen filmlerinin üçüncüsüdür. Bu üç film, oda tiyatrosunun az kişi, sınırlı mekân ve sınırlı zamanda gelişen olaylara dayalı temel kuralından hareket eden Bergman için tanrı ve insan üzerine denemelerdir. Serinin ilk filmi, gerçeğin karanlık ve karamsarlığını, parçalanmış bir aile üzerinden tanrının sessizliğini tartışan *Through a Glass Darkly*’dir (Aynadaki Gibi) (1961). Serinin ikinci filmi *Winter Light* (Kış Işığı) (1962) varoluşu sorgular. “Neden Yaşamalıyız?” “Biz Kimiz?” sorularıyla, tanrının sessizliğini tartışır. Üçlemenin karakterleri huzursuz, içsel olarak güçsüz, birbirleriyle çatışan ve kocaman bir manevi boşluğun içinde, karanlık bir sessizliğin içinde hareket ederken, izleyiciyi de benzer duygulara sürükler.

Filmde vagonun penceresinden güneşin doğuşunu izleyen çocuk imgesi filmde tek kare görüntü olarak koparıldığında, karanlığın içinde hareketten kopmuş bağlamıyla sessizliği gösterecek kadar güçlü bir imgedir (Resim 1). Film akarken, çocuk bu atmosferde kendi diline yabancı görevlilerin konuşmalarını duyar ama konuşmalar anlaşılmazdır, işitsel alan çocuğa olduğu kadar, dile yabancı izleyici için de karanlıktır. Tren az sonra karanlık bir tünele girer, görüntü karanlığa gömülür, kaybolur. Bergman, görsel ve işitsel alanı birlikte karartır, yok eder; görüntü ve sesin karşıt alanı görüntü-süz ve ses-siz olanı göstererek iletişimsizliğin imgesini ses ve görüntüye /ses-siz ve görüntü-süz olana dayanarak gösterir.

Amerikalı düşünür Joseph Margolis'e göre "insanın sanatı algılaması ile doğayı ya da herhangi bir nesneyi algılaması arasında fark vardır, çünkü insan sanata bakarken sadece maddi bir olgu görmez, sadece bir yüzey üzerine boyadan, ya da yan yana gelmiş birtakım seslerden ibaret değildir algıladığı" (Margolis, Aktaran: Erzen, 2011:36). İnsan, "bir sanat eserine baktığı/dinlediği anda gördüğü/işittiği ile metafizik (yani madde ötesi, ses ötesi) bir şey daha algılar; nasıl ki bir konuşmayı duyduğu zaman sadece sesleri değil, aynı zamanda son derece çeşitlenmiş anlamlar da algılıyor kavriyorsa," diyerek Erzen bu düşünceyi onaylar (2011:36). Erzen'in de vurgusuyla, Margolis, sanatın algısına ilişkin sunduğu düşüncesinde, sanatın gösterdiği ve duyurduğunun ötesinde çok farklı gerçeklikler içerdiğini savunur. Sanatın ürettiği anlam evreni sonsuz katmanlıdır, biçim ve içeriğin gerçeklikle ilişkisini taşıyan bu katmanlar kültürle, algıyla, doğrudan ilişkilidir. Cage ve Bergman örneklerinde olduğu gibi görüntü, ses ve karşıt alanları biçimsel bir bütün olarak, sanatın karmaşık anlatı düzleminde bu karmaşık düşünceler örgüsünü taşıyan temel araçlar konumundadır. Arnheim'in belirttiği gibi "görme ve işitme duyuları söz konusu olduğunda şekiller, renkler, hareketler ve sesler uzam ve zaman bakımından belirli ve oldukça karmaşık bir örgütlenmeye açıktırlar. Dolayısıyla bu iki duyu görme ve işitme zekayı kullanmak için en mükemmel ortamlardır" (2009: 33). Sanat taşıdığı düşünceyi yansıtmak için 60'lardan itibaren giderek öne çıkan biçimde görüntü ve sesin karmaşık örgüsünü bir arada kullanmayı sürdürür.

1960'ların toplumsal hareketlerinden beslenen Fluxus oluşumu tam anlamıyla kültürel bir muhalefet hareketidir. Sanatı ve hayatı bir bütün olarak kavrayan Fluxus sanatçıları, düzenledikleri sokak gösterileri, ses enstalasyonları, konserler ve benzeri eylemlerle uluslararası ölçekte, muhalif bir sorgu alanı yaratmayı başarır. Fluxus hareketi içinde yer alan isimlerden bir diğeri, Japonya asıllı Amerikalı sanatçı Yoko Ono, 1961 yılında *Voice Piece for Soprano* (Soprano için Sesli Parça) adlı eserini besteler. Cage ile ortak projelere de imza atmış Ono'nun bu projede amacı dinleyici /izleyiciyi müze kurallarını yıkmaya çağırmaktır. 2010 yılında MoMA bu işi tekrar sergilemeye karar verir. MoMA'nın sürekli gürültülü avlusunda *Scream* (Çığlık) isimli performans gerçekleştirilir (Resim 4). "Rüzgâra karşı çığlık/duvara karşı çığlık/gökyüzüne karşı çığlık" yazan notların bulunduğu boş bir odanın yanında mikrofon ve hoparlörler yerleştirilir. Ono, mekânda, sanatın ifade araçlarından biri olarak sesi görüntüden bağımsız kullanır. "Ses görüntüyle bağlarını koparıp gittiğinde ve ona dışarıdan, off-uzaydan, alan-dışı'ndan musallat olduğunda ise işler değişir. Ses bu durumda, görüntüyü ve dolayısıyla görüntünün yansıttığı gerçek'i avcunun içine alır, bakışın kolaycı eleştirisinin ağız da böylece kapanır" (Bonitzer, 2013:27). Bonitzer'e atıfla, Ono'nun işitsel alanı kuşatan performansında ses görüntüyle bağlarını koparır; görüntünün taşıdığı gerçeği avcunun içine alarak kışkırtan, provoke eden, yabancı hissettiren, şaşırtıcı bir atmosfer üretir. Ses bakışı yıkar, içe akar, düşünceyi ele geçirir. Özetle, performansın sesin otoritesi hakimdir. Ono'nun yaratıcı çığlığı dinleyici/izleyiciye, İtalyan şair Filippo Tommaso Marinetti'nin "Hadi, kalkın ayağa!..." (Antmen, 2008:65) çağrısıyla harekete geçen Fluxus anlayışının, geleneği yıkararak sanatı ve yaşamı değiştirme yönündeki idealini hatırlatır. Ono, çığ-

lııyla bir yırtılma yaratarak dinleyici/izleyiciyi uyandırmaya, farklı bakmaya, sınırları aşmaya, kuralları yıkmaya çağırır.

1970'lere gelindiğinde sesi merkeze alan ve ifade alanı olarak sesi kavramsal olarak görün-tüden ayırmayan, farklı sanat disiplinlerini bir arada düşünmeye başlayan sanatçılar, sesi sa-nat düşüncelerini yansıtan bir araç olarak çeşitli biçimlerde kullanmayı sürdürdüler. Cage'in öğrencisi, çağdaş sanatta sesin form olarak kullanılmasında öncü olan, Amerikalı sanatçı Max Neuhaus'un *Times Square* (Times Meydanı) isimli kalıcı ses enstalasyonu bu düşünce içinde olu-şur (Resim 2).



**Resim 2:** Max Neuhaus, "Times Square" (Times Meydanı), Ses Enstalasyonu, New York, 1972-92



**Resim 3:** Jenny Holzer, *Truisms - Money Creates Taste* (Gerçek- Para Beğeni Yaradır), 1977-1979.

nırlarını deneyimleyen ve genişleten Neuhaus, sesi iletişimin kaynağı olarak belirgin kılarken, kavramsal sanat sınırları içinde düşünen Amerikalı sanatçı Jenny Holzer, Neuhaus'un tersine, başlangıçta led ışıklar ve ilerleyen zamanda projeksiyonlar kullanarak "metin"lerini başta New York olmak üzere büyük metropollerin önemli kamusal binalarına yansıtarak, düşünceyi taşıyan görüntü-metinleri iletişimin merkezine alır. Holzer, önemli bulduğu metinleri sayfalarından koparır, eleştirel düşünceler taşıyan bu metinleri kamuya sunar ve güçlü bir sorgu alanı üretir. Düşünceye beden kazandıran görüntüler, akan kelimeler, düşünceyi bu yolla hem gösterir, hem duyurur. Holzer, metinleri göstererek düşünceyi seslendirir. Holzer'in 1977-79 yılları arasında ürettiği *Truisms* (Gerçek) Holzer'in bu bağlamda ürettiği ilk işleridir (Resim 3).

Neuhaus, sesi kullanarak yaşamın akışına katılır, kamusal mekâna sesi bırakır, mekâna ses ile müdahale eder. Günlük hayatın karmaşası içinden alıntıladığı, metropole ait sesleri ye-niden üretir ve sunar. New York Bro-adway 45 ve 46. sokakta yer alan ses yerleştirmesi, New York metro ağından ses kayıt cihazıyla toplanan sesleri efektlerden geçirip yeniden üreterek 1977-92 yılları arasında hiç kesinti-ye uğramadan duyurur.<sup>5</sup> Neuhaus'un kalıcı yerleştirmesi, ilk sunumunun ardından, 2002 yılından günümüze de-vam ederek toplamda 30 yılı yakın bir zaman diliminde izleyici/dinleyicisiyle buluşmuş, sesi sanat düşüncesini yan-sıtan bir araç olarak görüntü ile eşde-ğer bir konumda kullanmıştır. Neuha-us, New York'un güncel görüntüsüne sesi eklemiş, görüntü ve ses ile yeni bir düşünce formu üretmiş, bu yöntemle eleştirel bir alan yaratmıştır. 1970'lerde gazete, televizyon, fotoğraf, röportaj, reklam afişleri gibi kanallarla gelişen iletişim alanının sanat bağlamında sı-

<sup>5</sup> Yapıta ilişkin daha detaylı bilgi için bkz. <http://art-nerd.com/newyork/max-neuhaus-times-square/>, bilgiler 22.02.2018 tarihinde edinildi.

Yunan yönetmen Theo Angelopoulos, *Sessizlik Üçlemesi*'nin<sup>6</sup> son filmi 1988 tarihli *Topio Stin Omichli* (Puslu Manzaralar) da Alexandros ve Voula isimli iki kardeşin, yüzünü hiç görmedikleri babalarını bulmak için Almanya'ya yolculuğunu ele alır. Tren yolculuğuna başlayan iki küçük kardeş, tren koridorunda birbirlerine sarılıp uykuya dalarlar. Bu sırada kardeşlerden Voula'nın babasına özlemine taşıyan mektubu fısıltıyla kulaklara dolmaya başlar. İzleyiciye fısıldanan mektup, filmin 12. dakikasında sessizliğe döner, Voula'nın mektubu bu kez satırların gösterimiyle gözlere dolmaya başlar, fonda tren sesi tatan... tatan... tatan... kulaklara akmaya devam eder. "Bize cevap yazarsan tren sesiyle yap: tatan... tatan... tatan... tatan..." (Görsel 4).

Angelopoulos, tren sesini ("tatan... tatan...tatan...") sinema ekranına düşürüp göze ileterek, Holzer'in yaptığı sinemada tekrarlar, metni göstererek dili kullanır, düşünceye beden kazandırır, metni duyurup, göstererek algıyı yönetir, duyguyu çoğaltır. "Wittgenstein'in diyeceği gibi harf, düşünsel bir kavrayışın görünürdeki yankısıdır; kâğıda düştüğü an bir beden kazanır" (Sayın, 2003:59). Yukarıdaki satırlarda, mektubun çağrışım alanında; ses, görünürlük kazanarak sessizliği bitirir, gürültüye dönüşür ve umudu seslendirir. Anlatı, karşıt alandan, sesin olmadığı yerden, sessizlikten doğarak güçlü bir etki üretmeyi başarır. Filmin bütününde puslu, sessiz bir manzara çizen Angelopoulos, umudu sisin ardında gizler (Görsel 5). Sis dağıldığında görüntünün, sesin ve düşüncenin rengi değişecektir.

1990'larda adından söz ettirmeye başlayan Çinli sanatçı Fang Lijun'un gri tonlarda yarattığı puslu atmosfer, Angelopoulos'un çizdiği atmosferle biçimsel olarak örtüşür. Lijun'un sunduğu griye yaslı, sisli atmosfer içinde yer alan figürler tanımlanamayan mimiklere sahiptir. Yüzlerde beliren bu anlamsız mimikler tedirgin edici bir algı yaratır. Lijun'un 1990-91 tarihleri arasında ürettiği seri içinde yer alan, No:2 de ön planda yer alan figür, Norveçli ekspresyonist Edward Munch'un, doğanın sesini dışa vurduğu 1893 tarihli *Çığlık*'ını kendi zamanında tekrarlar (Görsel 6). Ancak, Lijun'un esneyen ya da inleyen figürü Munch'un ıstıraplı çığlığından ziyade, postmodern duyguların bireyi saran vurgusunu



Resim 4: Theo Angelopoulos, *Topio Stin Omichli* (Puslu Manzaralar), 0:12:33, 1988.



Resim 5: Theo Angelopoulos, *Topio Stin Omichli* (Puslu Manzaralar), 1988.



Resim 6: Fang Lijun, *No:2*, Tuval üstüne yağlı boya, 80.2cm x 100cm, 1990-1991.

<sup>6</sup> Theo Angelopoulos, *Sessizlik Üçlemesi: Kitara'ya Yolculuk* (1984), *Ancı* (1986), *Puslu Manzaralar* (1988).



taşır. Lijun'un figürü çağın içindedir, çağın bireyi saran sorunlarıyla sarmalanmıştır ve haykırmaktadır. Metropol hayatının, tüketim toplumunun yarattığı benzerliklerin içinde bireyin kişiselliğini ortaya koyma, farklı olduğunu kanıtlama çabası Lijun'un resminde ele aldığı şekliyle, yeni bir formda öne çıkar.

“Sonunda insan, kasıtlı bir şekilde tuhaf olmaya teşvik edilir; yani, yapmacık tavırlar, ani değişkenlikler gibi metropole özgü aşırılıklara yönelir. Bu tür davranışların anlamı, içeriklerinde değildir kesinlikle: ‘Farklı olma’, çarpıcı bir şekilde diğerleri arasında sivrilme ve böylece dikkat çekici olma şeklinde ortaya çıkan formlarıdır.” (Simmel, 2003:99)

Lijun'un birbirine benzeyen figürlerle sunduğu kaotik resimde bireyin farklı olma talebinin göstergesi bireyi kuşatan rahatsız edici mimikler ve bu mimiklere eklenerek resimde gizlice yer kaplayan sesli boyut olur. Lijun, görsel alana olduğu kadar, kuvvetli şekilde işitsel alana da saldırır. Lijun'un kurduğu dil, açıkça, görüntüyü sese tercüme etmektedir.

1990'larla birlikte 60'ların öncülüğünde gelişen eleştirel yaklaşımların tümü, yeni bir form olarak, disiplinlerarası sınırlarda hareket eder. Sanat üretimi dünya geneline yayılarak Avrupa-merkezci sanat olgusundan uzaklaşıp küresel ölçekli sanata evrilir. “Artık kopuş anı 1989'dur ve ‘çağdaş sanat’ şu veya bu şekilde ‘küresel'dir” (Rajchman; 2014:30). Yeni teknolojiler, iletişimin etkileşim boyutuna evrilmesi gibi küresel ölçekli toplumsal ve kültürel olgular, yeni düşünme ve üretme biçimlerine kaynaklık eder. 2000'lerle birlikte sanatın, düşüncenin, tasarımın tüm disiplinleri bir arada işlemeye başlar, birbirlerinden beslenerek disiplinlerin kesiştiği sınırlarda düşünce ve deneyim alanlarını genişletirler.



**Resim 7:** Nicola Basic, *The Sea Organ* (Deniz Orgu), Zadar, Hırvatistan, 2005.

Bu bağlamda mimar Nicola Basic'in sanat-tasarım fikirlerini iç içe geçirerek, kamusal alanda görünür kıldığı üretim alanı, görüntü ve sesin yeni formlarını çağdaş üretim alanı içinde bir araya getirir. *The Sea Organ* (Deniz Orgu) projesi kamusal alanda rüzgârın ve dalgaların müziğini duyurmayı dener (Resim 7). Hırvatistan'ın Zadar kıyılarında, kamusal mekânda, 10 metrelik bir alanında inşa edilen 7 ayrı bölmenin alt yüzeyi, Basic'in tasarım fikrinin odağında yer alan notaları taşıyan farklı boyutlardaki polietilen tüplerden oluşur. Dalgaların sesini, doğanın müziğini duyulur kılan proje, denizin sesini bir çeşit deneysel müziğe dönüştürür. Doğanın dili,



Basic'in tasarımı org aracılığıyla başka bir dile dönüşür. Denizin ve rüzgârın sürekli değişen kendi iç dinamikleri, değişen yeni melodiler üretir. Ses, bir kez daha izleyici/dinleyiciyi kendi içine gömer, kuşatır. Çevresiyle yeni bir bağlantı geliştirmesini sağlar. İzleyici, çevresini, kendini, konumunu ve çevre ile ilişkisini yeniden tanımlar. "San-ki doğanın kendisi mucizevi şekilde konuşmaya başlamıştır, mırıltılarının karışık ve karmaşık senfonisi hiç belli etmeden hakiki bir müzik hâline gelmiştir" (Zizek, 2014:117).

Benzer yaklaşımlar üreten Tonkin Liu'nun<sup>7</sup>, 2006 yılında gerçekleştirdiği ses heykel, *The Singing Ringing Tree* (Şarkı Söyleyen Ağaç) projesinde sanat-tasarım-bilim sınırlarında hareket eden düşüncesine sesi aracı ederek doğayı ve insanı birleştirmeyi dener (Resim 8). Heykel, doğanın nefesiyle, doğanın müziğini insanın kulağına akıtır. Değişken uzunlukta istiflenmiş çelik



Resim 8: Tonkin Liu, *The Singing Ringing Tree* (Şarkı Söyleyen Ağaç) Burnley, İngiltere, 2006.



Resim 9: Bela Tarr, *The Turin Horse* (Torino Atı), 2011.

borularla, devinen bir hortumu andıran gövde, doğanın sesini taşır, sesi bir başka formda duyurur. Heykel, bulunduğu tepenin hakim rüzgârına yaslanmış, doğanın nefesiyle şarkısını söyler. Değişken rüzgârı hissettirmenin ötesinde, doğanın müziğini duyurarak, dinleyeni sesin içine gömer. Heykelin hedefi, doğayla uyum ve tam bir birleşme deneyimi yaşatmaktır ve bunu başarır. İzleyici/dinleyiciye, görerek, duyarak, dokunarak doğanın bir parçası olduğunu hatırlatır.

Friedrich Nietzsche'nin ölümüne kadar süren, içe kapanış ve suskunluk dönemini başlangıç noktası alan Bela Tarr'ın 2011 tarihli *The Turin Horse* (Torino Atı) filmi, baştan sona tüm duyuları ele geçirir, ancak filmin atmosferi sessizlik üzerine kurulmuştur (Resim 9). Basic ve Tonkin Liu'nun yaşamı ve doğayı daha kuvvetli dinleme isteğinin tersine rüzgârlı ve çorak bir arazide, ıssız bir çiftlik evinde geçen hikâye, baştan sona kurduğu yavaş akan görüntüler ağıyla da sessizlik anlatımını besler. Baba ve kızın birbirleriyle olan sessiz iletişimleri de bu bağlamda çarpıcı bir biçimde işlenmiştir. Baba, kız ve atlarının rahatsız edici sessizlikte geçen rutin hayatları; görsel, işitsel bir atmosfer yaratır; izleyici bu yavaşlığın, sessizliğin ve tekrarin esiri olur; sıkışmış ve hapsolmuş hisseder. Basic ve Tonkin Liu'nun tersine, hayatın sesi ve rengi yok olmuştur. Film baştan sona saran rüzgâr sesi, ölüm sessizliğinde geçen bir hayatı olan baba-kızın, yaşama mücadelesinin içinde oldukları duygusunu taşıyan önemli bir motiftir. Yaşam bütün yıkıcılığıyla sürmektedir, bundan kaçış imkansızdır, yaşamak bir anlamda katlanmaktır.

2011 tarihinde Venedik San Giorgio Bazilikası'nda izleyiciyi içeriye girer girmez kuşatan ses, Tarr'ın yarattığı, karanlık, gerçekliği saran rüzgârın sesini hatırlatır. Etki, onun kadar güçlüdür...

<sup>7</sup> Mimar Mike Tonkin ve Anna Liu tarafından Londra-İngiltere'de kurulmuş bir mimarlık ofisi. Sanat, enstalasyon, tasarım vb. işlerle sanat/ tasarım alanında mimarlığın ötesinde projeler üretmişlerdir.





**Resim 10:** Anish Kapoor, *Ascension* (Yükseliş), 54. Venedik Bienali, San Giorgio Bazilikası, 2011.



**Resim 11:** Pinaree Sanpitak, *Anything Can Break* (Her Şey Bitebilir), Ses Enstalasyonu, 2012, Sidney Bienali.

Tayland doğumlu, Pinaree Sanpitak'ın 2012 tarihli Sidney Bienali'nde gerçekleştirdiği *Anything Can Break* (Her şey Bitebilir) isimli etkileşimli ses enstalasyonu, ses ve görüntüyü birlikte organize eden bir diğer örnektir (Resim 11). Sanpitak, geleneksel kağıt katlama sanatı origamiden yola çıkarak hazırladığı yüzlerce küp ve bulutları andıran cam kütleleri galerinin tavanına asar. Tavanda oluşan kütle ve sunduğu ses kuvvetli bir çekim alanı yaratarak Kapoor'un *Yükseliş*'i gibi izleyici/dinleyiciyi kendi alanına çeker.

Sanpitak'ın ses ve görüntü ile kurduğu düş/düşünce alanı, galeri mekânında izleyici için fiziksel olarak deneyimlenen mekâna dönüşür. İzleyicinin mekândaki hareketi ile işin sunduğu melodi sürekli değişirken, seslerin ve sesle birlikte hafifçe hareket eden küp ve cam bulutların sunduğu atmosfer bir düş alanının fiziksel olarak deneyimine imkân tanır. Sanpitak, projede ses ve görüntüyü birbirinin içereni olarak sunar ve bu karmaşık birliktelikten sanat bağlamında bir deneyim alanı inşa eder, tek başına ses ya da tek başına görüntünün sunamayacağı bir dil bütünlüğü yaratır.

“McLuhan'ın ‘Görüntü, ayırır; ses, birleştirir’ düşüncesinden yola çıkarak, bir şeyi görmek, seyretmek için o nesneden uzaklaşmak gerektiğini de ifade etmektedir. Hâlbuki ses insanın

(Resim 10). Çağdaş sanatın önemli temsilcilerinden, Hint asıllı, İngiliz sanatçı Anish Kapoor, bazilikanın soğuk mermer duvarlarla örülü, sessizliğin garantisi mekânında, önce kulakları şaşırtır... Mekânda, sesin kaynağını arayan göz, boşluğun içinde yukarıya doğru hareket eden görüntüye kitle-nir bu defa. Gözler şaşırmıştır... Bazilikanın tavanına doğru yükselen hortum, beklenenin ötesinde, çok yüklü bir imgedir. Ses ve görüntünün birlikte attığı çılgılık, izleyici/dinleyiciyi ele geçirmiş, bilincin ve zamanın ötesine savurup durmaktadır. Düşünce bu savrulmanın kıyısında devinerek, gerçeğin ötesini aşındırmaya başlar.

Kapoor, sanatın köklerinin düşüncede yattığını, düşüncenin sanatı dönüştürdüğünü, düşünce, görüntü ve sesin birbirinden ayrılmaz olduğunu kanıtlar. Kapoor, derinliğin, yalın anlatımın, duyuları ele geçirmenin, algıyı sarsmanın, beklentiği aşmanın, düşünceyi kuşatmanın, sanatın ne olduğunu duyurur ve gösterir.

içine akar. Kendinizi işitmenin, sesin içine gömebilirsiniz. Aynı şekilde görüntünün içine gömülmek imkânsızdır. Parçalayan duyu olan görmeye karşılık ses birleştiricidir. Görüntüde aranan en önemli nitelik açık seçiklik, belirginlik, ayırmadır. İşitmede aranan en üstün nitelikse uyum, birleştirmedir.” (Öztürk, 2017)

Sanpitak, projesinde kullandığı ses ögesini, eğitim, teoloji ve felsefe çalışmalarıyla Walter Ong’a atıfla birleştirici bir formül olarak kullanır. Ses insanın içine akar, izleyici kendini sesin içine gömmek üzere galeri mekânında hareket eder. İzleyici zeminde hareket ederken, tavandan akan görüntüye hem mesafelidir, hem de ses yoluyla mesafeyi kapatır, işe yakın durmak ister, görüntü ve sesin birlikte sunduğu uyumu deneyimler.

Sanat yapıtı ve izleyici ilişkisine yeni bir tanım getiren bu tip oluşumlar, teknolojinin dijitalleşmesiyle yeni bir form kazanır. Bu yeni ilişkiler bütünü içinde izleyici giderek aktifleşir ve süreci yöneten, sanat yapıtını kendi deneyimiyle tanımlayan, dönüştüren bir konuma evrilir. İzleyicinin deneyimi olmadan işlemeyen bu süreçte, duyular alanı hiç aktif olmadığı kadar aktiftir, iletişim etkileşim boyutuna evrilmiştir. Bu etkileşimli alanda, görüntü ve ses ortaklığı yeni teknolojiler yoluyla aşılar, zamana ve mekâna dair algı bütünüyle sarsılır. Bu bağlamda, Japon sanatçı Ryoji İkeda’nın 2013 yılında gerçekleştirdiği *Test Pattern* (Deney Alanı) projesi izleyiciyi dijital ortamın temel kodları 0 ve 1’in içine gömer (Resim 12). Metin, ses, görüntü ve hareketli görüntülerden oluşan verileri 0 ve 1’i temsil eden siyah ve beyaz kodlara indirger, verileri soyut görsel formlara dönüştürür. Bu siyah beyaz kodlar, mekânda hızla akar. İzleyici bu dijital akışın parçası olur.



**Resim 12:** Ryoji İkeda, *Test Pattern* (Deney Alanı), Ruhrtriennale 2013, Almanya.

Akan görüntülere eşlik eden ve sürekli akmayı sürdüren elektronik sesler zaman ve mekân algısını tümüyle sarsar. Dijital etkileşim alanını belirgin kılan, sürekli akış ve sürekli çoğalma durumunun bir yansımasını sunan İkeda’nın dili, görüntü ve sesi birlikte kullanarak mekânı, mekân algısını değiştirir. Yeni teknolojilerin sunduğu imkânlar, geleneksel mekânların kısıtlamalarını aşar. Kendini aşma, sınırları aşma, bedeni aşma yoluyla sanatın aradığı özgürlük alanı genişler.

“Çağdaş olan vakitsiz olandır,” der Agamben (2014: 41). Kendi zamanıyla çakışmayarak çağdaşlık sınırlarını aşmayı deneyen öncü sanatçıların üretim alanı içinden buraya kadar ele alınan örnekler, ses ve görüntüyü birbirinin içereni, karmaşık bir bütünlüğün ayrılmaz parçası olarak tanımladılar ve bu metnin temel dayanağı oldular. “Sesin görüntüsü” ve “görüntünün sesi” aralığında beden bulan sanat, sınırları aşmayı sürdürüyor. Çağdaş sanatın ifade alanında, ses ve görüntünün giderek belirginleşen bu kopmaz birlikteliğine ilişkin, bu metinde verilen örnekleri çoğaltmak mümkün olurken, bu alanda, “ses ve görüntünün birbirlerine karşı üstünlüğünden söz edilebilir mi?” sorusu bu araştırmamızın düğümlendiği yer olarak, kesin bir sonuç arar.

## Sonuç

İtalyanca’da karşılaştırma anlamına gelen *paragone*, Rönesans’ta bir sanatın diğerinden üstün olduğunu öne sürmek amacıyla kullanılırdı (Danto, 2014: 101). Çağdaş sanatın kurduğu di-

lin, önemli unsurlarından ses ve görüntü arasında, gerçekten bir karşılaştırma yapılabilir mi? Bu metinde örneklenen sanat yapıtlarının seslendirdiği görüntüler (sesi içeren görüntüler) ve görüntüye dönüştürdüğü sesler (görüntüyü içeren sesler), bu bağlamda bir karşılaştırmanın imkânsızlığının kanıtlarıdır.

Ses, görüntü gibi başlı başına bir düşünce, bir kavramdır. Çağdaş sanatın ifade alanında, görüntüye eklenen ses görüntünün, sese eklenen görüntü sesin anlamını çoğaltarak, ses ve görüntü birbirlerini içererek, etkileşimli yeni bir yapı oluşur, sanat, böylece gerçeğe yaklaşır. Ses görüntüyü içerirken, görüntü sesi içerir, ifade alanı yeniden örgütlenir.

Günümüzde, görsel/plastik sanatların ifade alanına eklenen ses, görüntüyle buluştuğunda, fondan kurtulmuş, görüntüyle birlikte hareket eder konuma evrilmiş, etkileşimli yeni yapı içinde, sanatın ifade alanını özgülürleştirmiştir.

Çağdaş sanatın üretim alanını yakından gözlemlediğimizde, bu metnin sesine eklenecek başka görüntüler, görüntüsüne eklenecek başka sesler olduğunu kavıyoruz. Bugün, çağdaş sanatın kullandığı çoğul dil olasılıkları bağlamında ses ve görüntü, canlı ve yaşıyor konumunda, etkileşime dayalı bir ifade alanının temel unsurları olarak birlikte değerlendirilmektedir.

## Kaynaklar

- Agamben, G. (2014). *Çağdaş Sanat Nedir?* Modernlik Sonrasında Sanat. A. Artun (Ed.), N. Örgü (Ed.). *Çağdaş Nedir?* (s. 41-51).Çev: Suna Kılıç, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Antmen, A. (2008). *20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. Ankara: Sel Yayıncılık.
- Arnheim, R. (2009). *Görsel Düşünme*. Çev: Rahmi Ögdül. İstanbul: Metis Yayınları.
- Bonitzer, P. (2013). *Bakış ve Ses*, Çev. İzzet Yasar. İstanbul: Metis Yayınları.
- Danto, A.C. (2014). *Sanat Nedir*. Çev: Zeynep Baransel. İstanbul: Sel Yayınları.
- Erzen, J. N. (2011). *Çoğul Estetik*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Leppert, R. (2001). *Sanatta Anlamın Görüntüsü*. Çev: İsmail Türkmen. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Rajchman, J. (2014). Çağdaş: Yeni Bir Fikir mi?. A. Artun (Ed.), N. Örgü (Ed.). *Çağdaş Sanat Nedir? Modernlik Sonrasında Sanat*. (s.19-40). Çev: Elçin Gen, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Sayın, Z. (2003). *İmgenin Pornografisi*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Simmel, G. (2003). Modern Kültürde Çatışma. A. Artun(Ed.), *Metropol ve Tinsel Hayat* (s. 85-102). Çev: Nazile Kalaycı. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Smith, E. L. (2004). *20. Yüzyılda Görsel Sanatlar*. Çev: Ebru Kılıç, Osman Akınhay, Begüm Koculmaz. İstanbul, Akbank Kültür ve Sanat Dizisi:72.
- Taylor, B. (2005). *Art Today*. London, United Kingdom: Laurence King Publishing.
- Zizek, S. (2014). *Tarkovski / İçsel Uzamdan Gelen Şey*. Çev: Mehmet Öznur. İstanbul: Encore Yayınları.

## İnternet Kaynakları

- Kısaoğlu, S. (2013). Sessizliğin Filozofu 100 Yaşında 7 Bölümde bir John Cage Sözlüğü -Andante Dergisinden alıntı, <http://www.artfulliving.com.tr/kultur-ve-yasam/sessizligin-filozofu-100-yasinda7-bolumde-bir-john-cage-sozlugupp-i-405> adresinden 15.10.2017 tarihinde edinilmiştir.
- Öztürk, Ş. (2017). Kitap Değerlendirmesi: Walter Ong'un Sözlü ve Yazılı Kültür – Sözü'nün Teknolojileşmesi..., <https://yenimedya.wordpress.com/2017/07/27/kitap-degerlendirmesi-walter-ongun-sozlu-ve-yazili-kultur-sozun-teknolojilesmesi/> adresinden 14.10.2017 tarihinde edinilmiştir.



## Görsel Kaynaklar

Resim 1: <http://10kbullets.com/reviews/film-trilogy-by-ingmar-bergman-a/> adresinden 22.10.2017 tarihinde edinilmiştir.

Resim 2: <http://animator.space/new-blog-avenue/2015/10/21/a-guide-to-new-york> adresinden 17.02.2018 tarihinde edinilmiştir.

Resim 3: <https://www.tumblr.com/search/money%20creates%20taste> adresinden 17.02.2018 tarihinde edinilmiştir.

Resim 4: <https://www.alt yazilifilm.fun/puslu-manzaralar-1988.html> adresinden 23.02.2018 tarihinde edinilmiştir.

Resim 5: <https://cafedissensusblog.com/2015/11/07/a-chapter-in-world-cinema-ebbing-innocence-in-theo-angelopoulos-landscape-in-the-mist/> adresinden 22.20.2017 tarihinde edinilmiştir.

Resim 6: Taylor, B. (2005). 'Art Today', London, Laurence King Publishing, s. 195

Resim 7: <http://thescuttlefish.com/2015/11/listen-to-the-song-of-the-wind-and-waves-played-by-the-incredible-sea-organ-of-zadar-croatia/> adresinden 27.10.2017 tarihinde edinilmiştir.

Resim 8: <https://llwproductions.files.wordpress.com/2012/01/singing-ringing-tree-02.jpg> adresinden 27.10.2017 tarihinde edinilmiştir.

Resim 9: <https://thefunambulist.net/cinema/cinema-retrospective-bela-tarr-in-new-york> adresinden 22.10.2017 tarihinde edinilmiştir.

Resim 10: <http://mymodernmet.com/anish-kapoor-ascension/> adresinden 23.10.2017 tarihinde edinilmiştir.

Resim 11: <http://www.feeldesain.com/anything-can-break-sound-art-installation.html> adresinden 18.02.2018 tarihinde edinilmiştir.

Resim 12: <https://michaelkneffel.wordpress.com/2013/08/24/test-pattern-von-ryoji-ikedai-bei-der-ruhrtriennale-2013/> adresinden 18.02.2018 tarihinde edinilmiştir.



# Refusing Into-Nation: An Inquiry about Voice, Politics and Resistance<sup>1</sup>

## Entonasyon'u Reddediş: Ses, Politika ve Direniş Üzerine bir İnceleme

Ege AKDEMİR<sup>2</sup>

### Abstract

This paper is an exercise to understand the correlation between subjects' political inclinations and their aesthetic judgments concerning the voice of a political leader. In this vein, the paper aims to expand on the dynamics behind the negative comments about the aesthetic value of the voice of Turkey's current President. Taking a particular speech of the President from 2014 where his voice cracked as a case study, the paper claims that the choice of listening to his voice or not, or finding it unpleasant can be read as forms of resistance that are in fact related to the issue of belongingness to a particular representation of the nation. The paper also aims to reflect upon the risks and limits of this form of sensory political behavior.

**Keywords:** Voice, Aesthetics, Resistance, Representation, Political Leader.

### Öz

Bu makale politik liderlerin seslerine dair estetik yargılar ile politik eğilimler arasındaki ilişkilenmeleri araştırmaktadır. Makale bu bağlamda Türkiye Cumhurbaşkanı'nın 2014'te sesinin kısıldığı Van konuşmasına verilen tepkileri de göz önünde bulundurarak, sesinin estetik değeri hakkında yapılan olumsuz yorumların arkasındaki dinamikleri anlamlandırmayı hedeflemektedir. Cumhurbaşkanı'nın sesine verilen tepkilerin, -özellikle dinlemek, dinlememek ya da rahatsız edici bulmak gibi- belirli bir ulus temsiliyetine ait olup olmama hissiyatını ele veren direniş biçimleri olduğunu öne süren makale ayrıca bu tarz duyuşsal politik tepkilerin tehlikelerini ve sınırlarını ortaya koymayı amaçlamaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Ses, Estetik, Direniş, Temsiliyet, Politik Lider.

Prior to a mind-broadening sound performance I have attended, I have not paid enough attention to the significance of sounds in my daily encounters. The performance was by two sound artists who did not know each other and played together for the first time in an empty parking lot.<sup>3</sup> What was especially surprising about this performance of two sound artists was my sudden realization between two different acoustic forms during the event: melody and speech. Within the space, even though the melodic vocals of artists effortlessly filled the entire space, I could not understand one word of their welcoming speech. Although the pitches of their speeches and

<sup>1</sup> Makale başvuru tarihi: 02.11.2017, makale kabul tarihi: 03.03.2018.

<sup>2</sup> Graduate Student at The Institute for Graduate Studies in Social Sciences, The Department of Sociology, Boğaziçi University. ege.akdemir@boun.edu.tr.

<sup>3</sup> I gratefully acknowledge helpful comments from my editors and thank Ezgi İnce, Selen Güler, Sarah Jilani and Gülsu Tuncay for their personal support and their valuable comments on earlier editions of this paper.

<sup>3</sup> The parking lot was then the hub of İstanbul's alternative art scene, operating as an open collective performance space as an extension of Cevdet Ereğ's work for the İstanbul Biennial 2015, titled *Otopark/A Room of Rhythms*.





melodic chants were akin to each other, they somehow did not have the same diffusion. Listening to the resonating chants was easy, soothing - almost transcendental-, whereas the speeches sounded peculiar and acquired extra attention to register. Unfortunately, against all my efforts I could not make sense of the words within their speech, as they were nothing more than a bundle of atonal noises. That is when I understood; it was the “space” itself that was creating this sensory disparity. The space had an inherent resistance to the dull pronunciation of words, whereas it open-heartedly welcomed and disseminated the melodic vocals. It was an odd feeling to be estranged from the form of communication that I use every day, but in a way, it was also liberating. The acoustics of the parking lot suspended the circulation of sound as language and hindered its semantics references; therefore it enabled a unique phonic perception of my mother tongue just as sound.

This dual existence of the semantic and the phonic in voice is prevalent in every speech. However, research on voice is primarily focused on the features of voice that fall within the territory of semantics. It is almost disappointing that although sounds bear a huge role in communication, their phonic aspect is hardly pondered on. Even in the field of aesthetics, sound holds a lateral position; it is typically “theorized as subsidiary to the image,” (Zarzycka, 2013: 43) whereas the visual continues to receive abundant attention. I aim to survey a discussion about the aesthetic and political ramifications of voice by investigating its phonic aspect beyond its relation to the logos of language to provide a minor contribution to the discussion of sound that has somehow been relatively neglected in the field of aesthetics. The aim is to exhibit alternative ways to think about the intricate relationship of aesthetics and politics through conveying an analysis of the voice of the current President of Turkey, Recep Tayyip Erdoğan. The focal point, however, is not to pursue a linguistic approach, but to understand how the phonicity of his voice is perceived by subjects from different political positions. As Mladen Dolar suggests, “voice is precisely that which cannot be said” (Dolar, 2006: 15). Correspondingly, it is crucial to investigate the things that are unsaid but embedded in his voice and exhibit its perception by subjects; which will then serve to postulate several questions such as: what is indicated through Erdoğan’s voice? How does his voice unite and exclude certain masses? What features are attributed to a politician in the distribution of the senses? How are the ears of the masses aesthetically educated? In what ways his voice is admired or despised? What roles does a politician’s voice play in the representation of a nation? In this framework, a particular speech of the President where his voice is different than usual becomes fundamental to discuss. The juxtaposition generated by this unusual incident unravels the significance of voice related to the unity of a nation and opens up further questions to think about the implications of sound on both theoretical and empirical levels.

Perhaps the most obvious example that displays the impact of sounds in a nation is the national anthem. The song of the nation sung every Monday morning and Friday afternoon in Turkish schools, -as well as at the special ceremonies and sports matches- help to revive the symbolic unity through the melodies of the nation. This unity, as Cavarero points out, is not generated by the lyrics, “which are usually ridiculous or rhetorical, but rather [through] the fusion of individuals in the song that symbolizes their union” (Cavarero, 2005: 202). The harmony produced by collective singing functions to melt different voices of the citizens to that of the one nation. Alternative to this amalgamation generated by collective singing, I suggest mutual listening also functions to create a sense of togetherness, albeit in a different manner. Different subjects listening to the same voice share the same sonic experience; therefore, they become connected through this experience of collective listening. While thinking together these two different forms of collectivity -as the creators and the listeners of sounds- it is critical not confine to the rudimentary





argument that the former is a relatively active and the latter is a passive form of togetherness; the difference is more nuanced than this binary division. This nuance requires further argumentations and empirical examples regarding the act of listening to be expanded. The voice of the ruler is a worthwhile starting point to open up this discussion, as it is a key element in establishing a sense of togetherness through collective listening in a nation. *Nutuk*, the speech of the founder of the republic and the first President of Turkey, Mustafa Kemal Atatürk, is a prominent example in this regard. *Nutuk* literally meaning “speech,” was orated by Atatürk and lasted for thirty-six and half hours. The text of the speech as it explained the formation of the Republic was later made into a book and was registered as the official historiography of the Turkish Republic. Rather than its content, I want to focus on the voice that orates this speech, which “can function as a social tie” (Dolar, 2006: 108) by reaching out to the ears of the masses of the nation. The distribution of the voice not only enables citizens to hear their national history, but also provides them a demonstration of their new national identity. The voice that tells their history not only connects them but also represents them, making the characteristics of this voice highly important for the depiction of the nation. The tone, intonation and the accent become primary clues for the citizen to learn how to fit into the nation. Listening through radios, or in public events, the voice of Mustafa Kemal ignited a new active transformation in the voices of the nation by reaching first, their ears. It is necessary here to indicate that to create this phonic connection between the politicians and the masses, as Benjamin points out, the technological developments holds a pivotal point: “Since the innovations of camera and recording equipment make it possible for the orator to become audible and visible to an unlimited number of persons, the presentation of the man of politics before camera and recording equipment becomes paramount” (Benjamin, 1969: 247). This becomes especially important for citizens who live far away from nation centers and also for future generations, as technological recordings are how sound and image are transferred into different spatio-temporalities. However, due to the low quality equipment of that time, the voice of Atatürk sounds very high-pitched in the recording of *Nutuk*. It is revealed only in the last decade with the emergence of new and better quality recordings of Atatürk’s voice, that the tone of his voice is actually deeper. The discovery of Atatürk’s resonant voice circulated in the press and social media and resounded profoundly in the groups that continue to advocate principles of Atatürk. This contemporary fascination about the best quality recording of Atatürk and his “original” voice is worth underscoring as it contributes to the argument that the phonic aspect of a voice is crucial for the masses as much as the semantic meaning it orates.

Let us make an abrupt jump to the technological context of today. Contemporary recording technologies are far more advanced; thus we now have the privilege of hearing the *original* voices of the politicians. The advancement of technology and the spread of Internet utilization also enable the masses to record and share the subjects of their will. It can be argued that this distribution of the technological power to the masses, as well as the multiplication of communication media, furnish a more democratic representation system, which if thought through in terms of voice, endorses an establishment where “everybody could hear everybody else’s voice,” (Dolar, 2006: 112). But, do people really take these advancements as an opportunity to listen to everybody? Relatively when there was only one TV channel, TRT (a state-owned public broadcaster), there was no variety and people were constrained to watch and listen to the programs shown by the channel. Who was going to be heard and who was going to be seen were dependent on the agenda of the state. Nevertheless, as the number of TV channels, newspapers and alternative media platforms increased, new voices were added to TV and people were provided with multiple platforms to follow (Akınerdem ve Sirman, 2016).



Besides democratizing the spaces and chances of representation, the contemporary technological opportunities also changed the conditions of listening. Now, not only one can listen the mediums of her like, but one can also easily press the mute button, record a speech, or simply put on headphones to avoid hearing the sounds she dislikes. These developments do not change the fact that voices are difficult to ignore without an exterior device due to the intrusive disposition of sounds. Since our “ears cover 360-degree expanse,” (Zarzycka, 2013: 43), it is difficult to evade external sounds that constantly surround us. Unlike the case of vision where one can simply avoid seeing by shutting her eyes, voices cannot be blocked without an additional apparatus or device. Consequently, our ears are often exposed to vibrations of exterior sounds even when they are not intentionally orated to us (Cavarero, 2005: 178). As the conditions of listening are reshaped in alignment with new technological developments, the question then becomes who chooses to listen to whom? How do individuals encounter voices, especially of politicians, and how do they react to them?

To unpack these questions, investigating the perspectives of camps that give negative reactions to the voice of Recep Tayyip Erdoğan provides a fruitful starting point. Keeping in mind the fact that the theoretical framework put forward in this paper is also profitable for investigating other demographic groups, for the sake of the aim of this paper, choosing this specific ethnographic focus provides a noteworthy angle to ignite the discussion about how aesthetic and political judgments are intertwined in everyday practices. Furthermore, throughout the ethnographic research, it became more clear that young individuals under the age of twenty-five, whose political awareness more or less has begun with the rule of AKP, is more relevant to the purpose of the paper as they are the ones who were mostly exposed to the voice of one specific political leader. For this aim, although the general research includes various interviewees from different backgrounds, the paper only focuses on the testimonies and interviews made with a dozen of young individuals, mostly university students, whose remarks about the voice of the President are negative in aesthetic terms. The choice of this particular ethnographic focus can also be ratified by the weariness in the voices of interviewees when I asked them about the ways they encounter the speeches of politicians, as they pointed out in different ways that AKP politicians are the ones who they have been hearing as long as they can remember. Not to mention that these interviewees always referred to the voice of Recep Tayyip Erdoğan to provide examples for the questions regarding the subject matter and the weariness in their voices increased when they were talking about his speeches. The sensation of continuous presence was an echoing theme in many of their comments, boredom, was another one, as one interviewee notes “it is as if he is everywhere, when I turn on the radio, the TV. He can pop up from anywhere.”<sup>4</sup> As none of them prefer to listen to the news from TV, they said that they do not usually hear the President’s voice on purpose. “I am usually exposed to it in public spaces, like here,”<sup>5</sup> said one interviewee and pointed to a TV at the back of the café, on which the President was speaking. Even though they do not hear the President’s voice frequently in their everyday lives, a negative sensation somehow filled the room when I made them listen to one of his speeches. “It is his voice,” one of them explained, “it is full of hatred.”<sup>6</sup> This comment is perhaps what Cavarero suggests about how voice un masks the speech, “Speech can play tricks. The voice, whatever it says communicates the uniqueness of the one who emits it, and can be recognized by those to whom one speaks” (Cavarero, 2005: 24). When interviewees listened to the President’s speech, they indicated that

<sup>4</sup> “Her yerde gibi, radyoyu açınca televizyonu açınca. Her an her yerden fırlayabilir.” (M. Akın, personal communication, April, 2015).

<sup>5</sup> “Genellikle böyle ‘public’ alanlarda maruz kalıyorum.” (A. Çetin, personal communication, April, 2015).

<sup>6</sup> “Sesi, nefret dolu.” (M. Soydan, personal communication, May, 2015).



whatever he says, he says it with the same intonation that emits hatred and anger. For some listeners the President's unique rhetoric did not change much in years, and the content became very predictable; hence their hesitation to focus on what he actually said increased. That is one of the reasons why they tend to comment on the phonic aspects of the President's voice when I ask them about his speeches. Some mentioned that the pitch of his voice irritates them; some others said that the "constant yelling" and the "derogatory toning" make them uncomfortable no matter what he says. Ultimately, all of them felt like they were not the semiotic addressees of the President's speeches.

While the younger generation that I have talked to seem to prefer not to listen to the President, as they are rather bored of and/or indifferent to his voice, they mentioned that their parents take on more aggressive stances. It was interesting here to realize that the families who shared conflicting political ideas with AKP had similar negative reactions to the President's voice, "When he comes up on TV, which he usually does, my father starts swearing and someone else changes the channel."<sup>7</sup> This immediate silencing reaction takes different shapes in different houses. In one house, it is the mother who asks the father to change the channel as she is "annoyed by the voice," in another house the Kurdish grandmother who does not understand Turkish tells someone else to change the channel, as she both doesn't understand what he says and dislikes the sound of the President's voice. All of the reactions given to the President's speeches are interestingly related to the voice rather than what he says. "It is as if listening is supporting him,"<sup>8</sup> one interviewee tells me; she also admits that she feels like her family will scold her if she wants to listen to his speeches even just to understand what they are about.

These testimonies add to the point that there is a fracture between the semantic and phonic reactions to the President's voice. It seems that the semantic references are eschewed due to strong affective reactions to the phonic characteristic of the President's speeches. When I tried to analyze these rather aggressive reactions to the President's voice, a complete opposite example provided me with a possible answer. It was a text message from the mother of my friend to their family Whatsapp group, saying that she purposefully turned the President's speech on TV since she misses her husband being in the house. Her husband, a strong advocate of the President, listens to his speeches constantly when he is at the house. Usually, as the mother is annoyed by the voice of the President, she asks her husband to listen to it in another room, but she can still hear the President's voice when her husband is at home. Consequently, when her husband is not at home, Erdoğan's voice is also absent. In this particular case when she missed her husband she symbolically filled the absence of her husband by opening the President's speech. Erdoğan's voice resonating in the house made her feel as if her husband is present at home. The interconnectedness of voice and presence is an issue that Derrida touches upon: "the voice associated with time, is represented as an acoustic signifier that is more or less collapsed with the signified, hence giving the illusion of presence" (Schlichter, 2011: 37; Cavarero, 2005: 222). The connection of the voice and its possessor and the figure of the father in the example above is another case to examine, but if we were to apply Derrida's point to the silencing reactions of the oppositional circles, silencing the President turns into a very personal matter that is related with the invasion of private sphere. The resonating voice in the house signifies an illusionary presence of the speaker himself. Unlike the image that is bound to the screen of the TV, voice invades the house by creating a symbolic physicality. Therefore, the decision of listening to the voice or not becomes related with the question of who subjects want to host in their houses. When an unwanted

<sup>7</sup> "Televizyonda çıktığında, ki genellikle çıkıyor, babam küfretmeye başlıyor başka biri de kanalı değiştiriyor." (K. Sazlı, personal communication, April, 2015).

<sup>8</sup> "Sanki dinlemek desteklemiş gibi." (G. Sever, personal communication, May, 2015).



guest's voice echoes inside the walls of the house, the residents feel an intrusion into their private sphere; therefore they get upset, and irritated. This triggers an immediate reflex to exile the possessor of the voice from the house. In contrast, if subjects are fond of the owner, the signified of the voice, they are more inclined to continue to listen to the speech as if they are welcoming a guest into their house. Ultimately the voice of the political leader prompts certain reactions that generate different affective reactions and therefore different listening positions.

Finding the President's voice displeasing is an aesthetic judgment, however in these cases it is usually a biased sensory opinion, meaning it is not disinterested -if we were to use Kantian lexicon- as it is linked to one's political viewpoint. Not liking the voice of the President, deeming it aesthetically unpleasant, ugly, or annoying therefore is not an end in itself; it is an active form of political listening. Moreover, the decision of accepting or refusing to listen to the voice of the President becomes a political choice. As listening frequently becomes associated with advocacy, the act of not listening becomes political *per se*. I do not mean to suggest that one's political and aesthetic preferences are distinct; on the contrary, I want to emphasize that they are interconnected and mutually shape each other in this case. I also do not aim to put forward a dichotomy of two groups, one choosing to listen, and the other preferring to silence. One can dislike the President's voice and still choose to listen to his speeches. However, interviews I conducted exhibit an apparent correlation between aesthetic judgments and political inclinations related to the President's voice.

## **Voice and Representing the Nation**

So far, I have dealt with the ways certain circles perceive and react to the voice of the Recep Tayyip Erdoğan. I argued that although the technological advancements enable an opportunity for subjects to be engaged with different voices, this opportunity is hindered by the listening habits of the subjects, which are conditioned through their aesthetic and political judgments. Now I would like to shift the focus to another concept that is intertwined with the perception of the President's voice: Representation.

As aforementioned the technological advancements enable a more democratic representation system, nonetheless in the political arena citizens still choose a voice that represents them. Correspondingly, Dolar argues, "in our highly technically sophisticated society, one still has to give one's voice or one has to ritually perform, as it were, the myth of a society organized and tied together by the voice, where the people are still called upon to give their voice in favor of the ruler" (Dolar, 2006: 112). Consequently, each speech of a politician becomes a performance that manifests that representative power. In single-party regimes, although there are many voices in a democracy, the winning party maintains an upper hand in representing the nation. In the case of AKP, whose voting rates have been either really close to or over fifty percent, the expression of "the power of the %50" is frequently repeated to legitimize this representative authority. As oppositional circles are divided into several parties, the President is depicted as the voice of the majority of the nation. AKP as the ruling party constitutes its power from representing the majority of the masses; it is crucial for their authority that their advocates are a homogeneous mass that corroborates their image and agenda continuously. State then operates on many levels to maintain and expand their body of voters and as Marc Redfield argues its "core mission becomes pedagogical: its job is to acculturate its subjects into citizens. The production of a docile citizenry thereby obtains an ethical aura and an aesthetic character," (Redfield, 2003: 46) which is often embodied in the figure of the ruler. However, although only certain individuals of the nation give their voice in favor of the ruler, state's "pedagogical mission" transcends this crowd and aims



to shape every citizen, especially in totalitarian regimes. In the early republican era of Turkey, Atatürk became a crucial figure for this purpose. The way he dressed, the way he talked became a symbol for the ideal citizen. Yet, as Arendt points out, the will to reach a total unity also means a silencing of those others who do not fit into the image of the suitable citizen: “The dominance of a single thought, typical of totalitarian regimes for example, is in keeping with a mass society where the negation of plurality, or the reduction of all men to a single Man, is borne out by the existence of a single perspective,” (Cavarero, 2005: 192). Consequently, totalitarian regimes indicate a distinguished voice that silences certain others.

The secular agenda of the early republican era resulted in silencing of many others including the more religious voices that do not “fit” into the new representation of Turkey. Although this silence slowly began to break off in the following years, the AKP regime became the first period where the distribution of the voices was eventually reconfigured. The more religious camps found their voice in AKP especially in Erdoğan who became a symbol of their unity. Therefore, it is no surprise that the song written for him starts with the lines, “He is the vibrant voice of the oppressed, he is the free voice of the silent world,” and continues with indicating that he “takes his power from the nation”<sup>9</sup>. The reconfiguration of the voices starting with the AKP regime, although was strongly advocated by certain parties from conservatives and liberals, the modus operandi of AKP changed within time; from a heterogeneous network that maintained a liberal political agenda, it turned into a relatively more homogenized unity that operates through identity politics. This creates a heavy reliance on the leader as he represents the values of the party through his performances. The image he portrays, the identity he represents and the narratives he chooses to bring forth become consequential in weaving long-lasting associations between the party and the people. This type of politics can often yield an excessive amount of power to the performance of the leader. Accordingly, as AKP continued to win the elections, the political visibility and hearability of the President proliferated. The authoritarian tendencies in his political language and his voice heightened. These rather new tendencies often resulted in conflicting encounters with the national law where the President had the upper hand as what he said would eventually be enforced even if it did not fit the constitution. The “unofficial” campaign speeches for AKP in the general elections after the presidential elections is one example in this regard. This change can be read as a transformation of his voice to what Dolar defines as the “authoritarian voice”. Dolar argues that, “all phenomena of totalitarianism tend to hinge overbearingly on the voice, which in a *quid pro quo* to replace the authority of the letter, or put its validity into question” (Dolar, 2006: 116). As the volume of Erdoğan’s voice increased, it started to be perceived as the source of law; a power that holds a potential to undermine the written law. It becomes necessary in this regard, that he continues to perform his speeches frequently to make his voice heard, to maintain his authority, to not to yield his power to the written law. That is why Erdoğan is commonly positioned at the center of many political discussions. He anthropomorphically embodies in his public persona the “one focus of desire,” the “one object of pleasure: the regime” (Falasca-Zamponi, 1997: 145), which necessitates his performance to be flawless for pursuing the power of his voice over the written law. Furthermore, as Dolar argues, “if the voice [is] the ideal medium of producing such Events in establishing a direct link between the ruler and the masses, then the main concern of the [totalitarian regime is] that nothing [will] happen, that everything [will] run according to the preestablished scenario,” (Dolar, 2006: 117). Moreover, the intricate dependence of identity politics on the charisma of the ruler makes the ruler’s presence and

<sup>9</sup> “Ezilenlerin gür sesidir o. Suskun dünyanın hür sesidir o. Gücünü milletten alan, Recep Tayyip Erdoğan” AK Parti Seçim Müziği - Uğur Işılak Dombra - Erdoğan Dombıra 2014. (2014). [video] Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=nrupgoSCMB8> [Accessed 12 Feb. 2018].





flawless performance crucial for the legitimacy of his authority. Voice is central to this purpose as it is the “carrier of self and identity” (Schlichter, 2011: 36). Since it is impossible for the ruler to be physically present in more than one place, his voice takes on this job. The continuity of the resonance of his voice in public and private spheres disseminates his authority through the ears of the nation. Nonetheless, for those who do not perceive him as the representative of their voice, the President’s voice becomes oppressive and ensues negative effects. Subjects resist to its authority by refusing to listen to it and/or by disdaining it in aesthetical terms.

### Loss of Voice, the Case of Van

Within this frame of thought, the case of Van speech, which was performed by Erdoğan in May 2014 three days before the local elections overtakes a unique significance. The uniqueness of this speech, however, is not related to the content -as again he repeats very familiar rhetoric- but to the high-pitched tone of Erdoğan’s voice, caused by a damage in his vocal cords as a result of various speeches he continuously gave at the campaign rally for local elections at that time. The damaging of vocal cords, which is generally a result of too much talking or shouting, is usually referred to as “ses kısılması” in Turkish, literally meaning decrease in voice volume. Nonetheless, as Erdoğan refused to change his style of talking which contains sudden increases in tone and volume, his cracked voice sounded as if he had inhaled helium.<sup>10</sup>

It is questionable if this occasion is an example of an *Event* that is outside of what Dolar calls “the preestablished scenario,” which would hinder the continuity of the regime, but it unquestionably created an opportunity for certain camps to harm Erdoğan’s intended representation. By some of his advocates, this incident was only a case of illness that resulted in emotions such as compassion and respect for Erdoğan’s will to continue. However, other camps ridiculed his peculiar voice in social media. The event took attention from the international press, including the BBC, which covered the story with the title, “Turkish PM lampooned for ‘helium’ voice”<sup>11</sup>. All of the interviewees for example said that they found the voice extremely funny, as it seemed very off-key vis-à-vis his other speeches; they could not stop laughing while they listened and one even said, “I cannot take anything he says seriously after hearing that voice.”<sup>12</sup> Nevertheless, if we were to dismiss the analysis by only indicating that it was a humorous event for some circles, we would miss several vital discussions. It is therefore crucial to understand why and under what conditions did this event became funny in some circles to broaden this discussion. We have to analyze what kind of sensory and affective transformations this experience gave birth to and question what do they further signify.

In musical theory, being off-key denotes having an incorrect pitch that fractures the flow, which also means being out of tune. In order to avoid an off-key sound, a musical instrument or a vocalist must realize pitch accuracy. For that purpose, the intonation settings must be done in advance to prevent a potential distort in harmony. Metaphorically, one can relate the reactions given to the speech in Van to the concept of intonation. By being the PM of Turkey, Erdoğan was situated in a political position that symbolically represented the whole nation; but mockeries related to his damaged voice put the claim of the cohesiveness of his position into question. One of the reasons why this voice got a considerable amount of attention is the fact that it ruptures the continuity of Erdoğan’s successful “Events” and displays the difficulty of maintaining autho-

<sup>10</sup> YouTube and Twitter were banned that day due to a leak of an official conversation regarding a possible military attack to Syria. Therefore some circles interpreted the peculiar voice of Erdoğan as an intentional attempt to change the political agenda. Also, despite the ban, the event became a hit topic in Twitter with the hashtag #helyumlobisi, in reference to Erdoğan’s popular accusation of Faiz Lobisi for the Gezi events.

<sup>11</sup> “Turkish PM lampooned for ‘helium’ voice”, BBC News, March 27, 2014, <http://www.bbc.com/news/blogs-trending-26770111>.

<sup>12</sup> “O sesi duyduktan sonra artık dediği hiçbir şeyi ciddiye alamıyorum.” (M. Taşbilen, personal communication, May, 2015).





rity. By laughing at this voice, subjects demonstrate that there will always be a certain mass that rejects to realize the pitch accuracy of the regime that longs for harmony. Simultaneously, they refuse to be in the tone interval where Erdoğan's voice would be regarded as appropriate however he sounds; hence they refuse to maintain a harmony with the voice of Erdoğan. As harmony can only be achieved if they had internalized the intonation settings of the regime, the break of this harmony is an opportunity to display their stance towards this imposition. By pushing his voice out of tune, subjects show that they resist to the "into-nation" settings of Erdoğan; they decline the pedagogical mission that the AKP regime imposes on them and refuse to turn into the ideal citizen that the current regime craves for. The extreme case of Van speech provides them a chance to manifest this refusal more obviously. From their perspective, the high-pitched tone of the former PM Erdoğan ruptures the representation system that is built around him. His "squeaky" voice does not confirm the portrayal of him as the "free" and "vibrant" voice of the silent masses. This voice, different than the one that represents the collective unity of its advocates, suspends the symbolic continuity between the voice, its possessor and its supporters. The Van voice fails to manifest the authority that "takes power from the masses" as the song suggests. And the fact that he still pursues his authoritarian tonality without the representative power is perceived as a humiliating and funny moment. The high-pitched voice of Erdoğan, in this case, is a symbolic evidence for them that his claim of authority over the written law is as unusual as his voice.

It is also remarkable that the subjects, who refused to listen to Erdoğan's voice beforehand or mentioned it with dismissive comments, voluntarily listened to this particular speech. Consequently, it can be argued that the deliberate choice of listening to Erdoğan's speech in Van became a novel form of resistance. This reversal of listening habits towards Erdoğan owes its resistance power to the fact that it provides a new consumption form that contradicts the expectations of its possessor. Rather than acknowledging the claim of seriousness or the inherent logic of the voice, or subordinating to the Laws it endorses, subjects focus on its phonic aspect and judge it in aesthetic terms. This particular reaction, in turn, breaks the intentionality of the voice of Erdoğan. Akin to the parking lot that had an innate resistance to language, subjects dismiss the semiotic references given in the speech and focus on its phonicality; meaning that rather than discussing the content of his speech they focus on how he sounds. It is obvious here that the speech, although orated with a rather peculiar voice, is not the same as the rhythmic chants of the performers in the parking lot. Yet, the comparison becomes more meaningful if we think that this specific focus on the phonicality of the voice of the President points to a desire of creating a space where the semiotic references are not processes or transferred. If we were to take this comparison a step further this desire to create a sonic space that obscures the intentionality of the speeches of the President by focusing on the voice rather than content entails an allusive will to ban Erdoğan's voice from the ground of "logos – in the largest sense of what makes sense-" (Dolar, 1996: 24) and divorce it from rationality. This banishment can also be interpreted as a forced relocation of his voice to the land of another type of voice that Dolar defines as the "voice as an intrusion of otherness, *jouissance*, and femininity" (25). This argument of course, being intertwined with the discourse of gender, requires several clarifications in advance to fully contribute to the discussion.

Voice has been a pivotal subject matter for feminist critiques. Among several others, Anne Carson (2015) proposes insightful theories on the female voice by presenting a detailed inquiry of the connotations of the gender differences related to voice. Deriving from Ancient Greek literature, she argues that characteristics and usage of the voice maintain a central position in the construction of gender binaries. She explains, in order to be regarded a man, the usage of voice



must contain *sophrosyne* -the ability to have reason, solid wisdom, temperance, tranquility and self-control (Carson, 2015: 11). Women, on the other hand, were considered to have high-pitched voices that lacked *sophrosyne*; they were the *others* who yell, shout, sing and chant. In the distribution of the senses of the *polis* they were required to be silent, absent and isolated from politics. Man, who was regarded as capable of creating his own laws hence became the sole candidate for ruling. Carson further argues that this fundamental role of voice regarding gender binarism still prevails today. If we were to associate this discussion to the perception of the President's voice we can denote that the high attention given to his high-pitched voice along with comments about his normal voice revealing negative emotions are tacit attempts to rob him off from his suitability to perform politics, to push him out of the *polis*. By dismissing the semiotic references within, subjects banish the speeches of the President out of the land of language, logos and rationality. On that account, the camps for which Erdoğan is unsuitable to be their ruler, the case of Van becomes an empiric embodiment of their thoughts; as his high-pitched voice resembles the *other*, feminine voice that is commonly thought to be lacking for doing politics.

### Final Remarks about Limits and Potentials

While concluding, I cannot help but go into a discussion that is extremely important, yet might perplex the arguments proposed so far. It is the inherent controversy in the attempts related to the exile of the voice of Erdoğan and the difference in the empirical and theoretical frameworks about the consequences of this exile that I want to expand on. As Carson pointed out, the silencing of the voices which Dolar also refers to as the *feminine* still echoes in our contemporary praxes. That is why subjects who do not approve the President's authority define his voice with qualities that they think to represent being unsuitable to do politics. These qualities, which can be summarized as tempered, emotional, high-pitched, boring, funny can be thought as the opposite of *sophrosyne*. These common derogatory remarks that attempt to exile the President's voice by showing its lack of *sophrosyne*, are also materialized in different aesthetic forms, for instance, *Uzun Adam (educateddear remix)* ([Educateddear], 2014), a song made with the President's speech in Van. Although it is clearly stated in the explanatory section of the video that the song is not created for political purposes, it still embodies the attempt of alienating Erdoğan's voice from having *sophrosyne* by turning his high-pitched speech into a melodic, rhythmic song. Additionally, by adding other female back vocalists on to the President's singing voice, the song emphasizes his feminine pitch. Even the title of the song, "Tall Man" (Uzun Adam), which is actually a nickname given to the President by his advocates, represents the juxtaposition between his phallic authoritarian image and his feminine high-pitched voice. It represents the controversy between the legitimacy he claims over the nation and the resistance of the oppositional circles. However, can this montage "cancel obliterate, retroactively undo, *aufheben*, the effects of the first one, [Erdoğan's voice] of which it's a remake?" (Dolar, 2006: 116). This piece constitutes an evidence of the apparent difference between theoretical and practical aspects of the banishment of an unwanted voice. The song is successful in the sense that it is "a cessation, a suspended moment of the process, as which it reveals itself to the unwavering eye" (Leppert, 2005: 97) or an ear in this case. It displays a momentous event that symbolizes the rupture of the hegemony of the ruler's voice. By reconfiguring the sensory perceptions towards the ruler, it contributes to the deconstruction of his authority by presenting a different, enjoyable consumption of his voice. Yet theoretically, this deconstruction -by drawing a similarity between Erdoğan's voice and the female singing voice- fails to transcend being a reproduction of the existing hierarchical sensory structures that define subjects' political and gendered positions. The song in that sense harms



the hegemony of the ruler's voice, yet it indirectly contributes to the banishment of the feminine voice and also incarnates the subtle intention of exiling Erdoğan's voice. As the banishment of unwanted voices is the underlying fuel of the hierarchies and oppression within a totalitarian regime, it is necessary here to ask what more can another banishment achieve if the overall aim is to overcome oppression.

I have tried to show how the dominance of a particular voice over a nation leads to affectual resistances from individuals who are expected to remain silent and compliant to the authority of the voice of the ruler. Nevertheless, if these resistance forms also endorse a total ban of the ruler's voice rather than just the "authoritarian voice", it becomes nothing more than a reproduction of prevailing hierarchies. The case of individuals who tend to consider the voice of Erdoğan negatively in aesthetic terms and the aforementioned music video hint at this hazardous potentiality. It is evident that art bears a huge aptitude as a resistance form against the dominance of oppressive political regimes, especially music, for example, provides "the wherewithal to imagine social utopia" by "directly confronting the actuality of the present dystopia" (Leppert, 2005: 93), but the way art confronts politics is a very delicate topic with challenging nuances. How to define this confrontation, and how to ignite change without reproducing existing forms of injustice are just pivotal questions that I find influential and leave open to think about for further inquiries.

## References

- Akinerdem, F. ve Sirman, N. (2017). Melodram ve Oyun: Tehlikeli Oyunlar ve Poyraz Karayel'de Bir Temsiliyet Rejimi Sorunsalı. *Monograf*, 7, 212-245.
- Benjamin, W. (1969). The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction. In H. Arendt (Ed.), *Illuminations* (pp.217-252). New York, NY: Schocken Books.
- Carson, A. (2015). *Sesin Cinsiyeti*. İstanbul, Türkiye: Nod Yayınları.
- Cavarero, A. (2005). *For More than One Voice: Toward a Philosophy of Vocal Expression*. Stanford, USA: Stanford University Press.
- Dolar, M. (1996). The Object Voice. In S. Žižek & R. Salecl (Eds.), *Gaze and Voice as Love Objects* (pp.7-31). Durham: Duke University Press.
- Dolar, M. (2006). *A Voice and Nothing More*. Cambridge, MA: MIT Press.
- [Educatedear]. (2014, April 4). *Uzun Adam (Educatedear Remix)* [Video File]. Retrieved from [www.youtube.com/watch?v=26boNV5WHKY](http://www.youtube.com/watch?v=26boNV5WHKY).
- Falasca-Zamponi, S. (1997). *Fascist Spectacle: The Aesthetics of Power in Mussolini's Italy*. Berkeley: University of California Press.
- Leppert, R. (2005). Music 'Pushed to the Edge of Existence' (Adorno, Listening, and The Question of Hope). *Cultural Critique*, 60, 251-78. doi:10.1353/cul.2005.0022
- Redfield, M. (2003). *The Politics of Aesthetics: Nationalism, Gender, Romanticism*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Schlichter, A. (2011). Do Voices Matter? Vocality, Materiality, Gender Performativity. *Body & Society*, 17(1), 31-52. doi:10.1177/1357034x10394669.
- Zarzycka, M. (2013). Showing Sounds: Listening to War Photographs. In B. Papenburg & M. Zarzycka (Eds.) *Carnal Aesthetics: Transgressive Imagery and Feminist Politics* London & New York: I.B.Tauris.



# Ses Üzerine Bir Atölye Çalışması<sup>1</sup>

## A Workshop on Sound

Güneş TERKOL<sup>2</sup> - Deniz ULUSOY<sup>3</sup>

2014 yılında *The Moving Museum* İstanbul sergisi kapsamında ses üzerine bir atölye çalışması yapmaya karar verdiğimizde aklımızda şöyle sorular vardı: Duyuyoruz ama neyi dinliyoruz, kendi sesimizi bastıran seslerle mi oyalanıyoruz, kulağımızın önyargıları var mı, bunlar neler olabilir, lehçelere, kahkahalara büyük kalabalıkların (çoğunluk) sesleri tehdit olabiliyorlar mı, feminist bir ses haritası neye benzer, sesin sınıflaştığı yerler nereler? Bu esnada gündeme kadınların gerek bedenleriyle gerek kahkahalarıyla kamusal görünürlüklerine saldıran cümleler düştü. Bunun üzerine biz de denetime alınmamış bir dilin parçası olan kahkahayı, oluşturduğumuz ses haritamızda merkeze koyarak ilerlemeye karar verdik ve atölyenin ismini “Kahkaha- Sistemin Patlayan Parçası” koyduk. Maruz kaldığımız bütün sesler içinde kahkaha, şiddet içermeyen ama dönüştürücü hatta zaman zaman yıkıcı bir niteliğe sahip. Bergson’un da dediği gibi, “(...) gülmenin bir yankıya gereksinimi var, iyi kulak veriniz gülmeye: O iyi çıkmış, net, ama kesilmiş bir sese benzemez; gitgide yankılanarak uzamak isteyen, bir patlama ile başlayıp dağlardaki gök gürültüleri gibi gürlemelerle süregelen bir şeydir” (2015: 13-14).

Ses üzerine düşünürken iki şeyi birbirinden ayırmaya çalıştık: Birinci nokta, insan seslerinin niteliği ve kullanım biçimlerinin diğer insanlar tarafından algılanması, cinsiyetlendirilmesi, toplumsal statü göstergeleri hâline gelmesi. İkincisi ise, insanların insan sesi dışındaki sesleri konumlarına, cinsiyetlerine, sınıfsal ve toplumsal statülerine, kişisel hikâyelerine göre algılamaları, insanların çevrelerindeki sesler hakkındaki hisleri ve düşüncelerinin sahip oldukları konularla yakından ilişkili olması.

Diğer toplumsal alanlar gibi işitsel alan da ayrımcılık ve cinsiyetçilikten muaf değildir. Tarih boyunca kadın sesi delilikle, canavarlıkla, cadılıkla ve özdenetimsizlikle ilişkilendirilerek, kamusal alandan ya tamamen dışlanmış ya da kamusal alandaki varlığı düzenlenmiştir. Anne Carson (2015), antik çağda sesin nasıl cinsiyetlendirildiğini konu alan çalışmasında, kadın seslerinin sadece cenazelerde yas tutma etkinliği ile sınırlandırıldığı ya da yasak alanlara veya şehrin dışına itilerek düzenlendiği, böylece kamusal alanın kadın sesinin barındırdığı düşünülen kofoniden ve özdenetimsizlikten korunduğuna inanıldığı tarihsel dönemlerden bahseder. Tabii ki cinsiyetlendirilmiş ses alanları günümüzde de mevcut. Ses ve toplumsal cinsiyet üzerine çalışan Christine Ehrick bize uçakta yaşadığı bir anıyı aktarıyor: “Yıllar önce Los Angeles uçağındaki yolcular, kokpitten duymaya alışık olduğumuz pilot anonsu yayınlanmaya başladığında bir an için yaptıkları şeyleri bırakıp kafalarını kaldırırlar. Nitekim genellikle erkeklerden duymaya alışık olduğumuz anons, bu sefer bir kadın tarafından yapılmaktaydı” (2015). Burada insanların dikkatini çeken şey, mesajın içeriğinden ziyade mesajı kimin ilettiğidir. Bu anekdot bize cinsiyetçiliğin işitsel boyutu ve ses haritasının cinsiyetli niteliği hakkında da ipucu vermektedir. Aynı şeyi geleneksel olarak erkeklerin baskın olduğu diğer iş alanlarına da uyarlayabiliriz. Örneğin, bir gün ezanı bir kadın sesinden işitirsek buna kayıtsız kalmak mümkün olur muydu?

<sup>1</sup> Deneme başvuru tarihi: 12.12.2017, deneme kabul tarihi: 01.03.2018.

<sup>2</sup> Sanatçı, gugunes@gmail.com.

<sup>3</sup> Yüksek Lisans öğrencisi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Antropoloji, deniz.dnzulusoy@gmail.com.



Ses haritası cinsiyetçi olduğu kadar sınıfsal ve ırkçı önyargılarla dolu olabilir. Örneğin, batı ve doğu dillerindeki gırtlak sesleri konusunda düşünceler ve hisler de, aslında bu kültürler konusunda ne düşündüğümüzle çok ilgilidir ve kültürler arasında kurulan hiyerarşi bu dillerde kullanılan seslerle ilgili hislere yansır. Gırtlak sesleri, Fransızca gibi bir batı dilinden gelmediği sürece, Türkiye'deki hegemonik ses haritasından dışlanmıştı. Elit sınıfın teşvik ettiği İstanbul şivesi bu tür gırtlaktan gelen sesleri barındırmaz. Atölyenin hazırlık aşamasında, bu ve buna benzer tespitlerle işitsel alanın kuruluşunun ve seslere ilişkin hislerimizin aslında hiç de nötr olmadığını kavradık.

Atölyemize davet metnimizde şöyle bir açık çağrı yaptık:

“Kadınların bakış açısıyla, cinsiyetçi, ırkçı, sınıfçı olmayan seslere yolculuk...

Dünyayı duymak istediğimiz seslerle betimlemek mümkün mü?

Peki, maruz kaldığımız veya gerçekten dinlediğimiz seslerin kadın ya da erkek olmakla, evde, plazada ya da atölyede çalışıyor olmakla, kentin merkezinde ya da çeperinde, ülkenin doğusunda ya da batısında doğmuş olmakla ilgili olabileceğini hiç düşündünüz mü?

Hangi seslere kulak vereceğimizi, hangilerini duymak istemediğimizi düşünelim birlikte.

Bu sefer bağırarak değil, ama ‘ses’siz de değil, seslerle düşleyerek yaşadığımız anı ortaya koyalım.”

Yaptığımız atölye çalışması esnasında bu soruları katılımcılarla birlikte düşünmeye çalıştık. Katılımcıların bir kısmı İstanbul’da uzun yıllar yaşamış 50 yaş üstü kadınlar ve New York’ta yaşayan Çin asıllı genç kadınlardan oluşuyordu. Kaydettiğimiz sesleri dinledik, gözlerimizi kapatıp bu seslerin nerelerden gelmiş olabileceğini hayal ettik. Bu sesler arasında cep telefonu sesi, AVM veya inşaatlar gibi hızlı tüketim kültürüne ait olan seslerin yanı sıra küçük harfli konuşmalar, yağmur sesi gibi kısık sesler dinledik ve bunları nasıl algıladığımız üzerine konuştuk. Konuşmayı toplumsal cinsiyete göre ayrılmış ses alanları üzerine ilerlettik, herkes kendi deneyimlerinden bahsetti. Kolektif seslerden hangilerinin bastırıldığını, hangilerinin öne çıktığı üzerine düşündük. Ayrıca, şehirde gece ve gündüz arasındaki ses farklarından, sessizlik ve gürültüden de bahsedildi.

Daha sonra konuşma hangi sesleri duymayı hayal ettiğimiz noktasına geldi. Günümüzü planlarken bir ses haritasıyla yola çıkabilir miydik? Ses haritamız bizim günlük rutinlerimizi nasıl etkilerdi? Örneğin katılımcılardan biri siyaset alanında ezici çoğunluk seslerin erkek olmasına dikkat çekti ve bunu eleştiren bir çizim yaptı. Başka bir katılımcı ise güne kuş sesi dinleyerek başlamak istediğini Büyükkada’da öten bir bülbül ile karşılaştığı bir desene dönüştürdü. Duymak istediğimiz ve istemediğimiz seslerden yola çıkarak çizimler yaptık ve bunları şeffaf ve kırılğan kumaş kalıplara aktardık. Sonunda tüm ses balonlarımızı tek bir panoda birleştirerek ortak bir ses kümesi oluşturduk. Hangi sesleri duymak isteriz sorusunun yanıtları arasında feminist bir eylemden sesler, kahkaha sesi, akarsu, vapur sesi, yağmurda yürüme sesi, sokak müzisyenlerinin sesleri gibi kişiyi aylaklığa, dışarda oluşturma davet eden sesler vardı. İstenmeyen sesler arasında ise korna sesi ve bitmeyen inşaat sesleri vurgulandı.

Günümüzün tüketim kültüründe görselliğin baskın karakteri sık sık dile getirilir, ancak işitselliğin de hayatlarımız için en az görsellik kadar yönlendirici olduğunu unutmadan, yaşamı ses üzerinden de kavrayabilmek için kulaklarımızı dört açmalıyız.

Ses bariyerinin aşılması ve içimizdeki seslere izin verdiğimiz, daha barışçıl seslerle dolu bir dünya dileği ile...



## Kaynaklar

- Bergson, H. (2015). *Gülme: Komiğin Anlamı Üzerine Deneme*. İstanbul: Ayrıntı.
- Carson, A. (2015). *Sesin Cinsiyeti*. İstanbul: Nod Yayınları.
- Ehrick, C. (2015). Vocal Gender and the Gendered Soundscape: At the Intersection of Gender Studies and Sound Studies. <https://soundstudiesblog.com/2015/02/02/vocal-gender-and-the-gendered-soundscape-at-the-intersection-of-gender-studies-and-sound-studies/>.



# Uygarlığın Sessizliği: 1930'larda Türkiye'de Basılmış Adab-ı Muâşeret Kitaplarında Ses<sup>1</sup>

## The Silence of Civilization: Voice in the 1930s Etiquette Books Published in Turkey

Tülin URAL<sup>2</sup>

### Öz

Bu makalede ses bağlamında uygarlaşma sürecinin nasıl işlediği incelenmektedir. 1930'larda Türkiye'de basılmış âdâb-ı muâşeret kitaplarında bir uygarlık göstergesi olarak görülen ses kontrolü ve disiplinine yönelik öğütler incelenecektir. Öncelikle uygarlaşmanın (doğal olandan uzaklaşma, utanç eşiğinin yükselmesi ve benzeri) hangi dönüm noktalarından geçtiği ele alınır. Makalenin ana gövdesindeyse öncelikle bu kitaplarda sesin volümünü azaltmaya yönelik öğütler incelenir. Ardından sesin disipline edilmesi ile ilgili kısımlar ele alınır ve özellikle lehçeyi terbiye etmeye yönelik uyarılar gözden geçirilir. Son olarak ses disiplini meselesinde kadınların özel bir kategori olarak görüldüğü vurgulanır. Sonuç bölümünde ise, bu âdâb-ı muâşeret kitaplarında ses denetimi, garbiyatçı bir fantezi malzemesi olarak değerlendirilir.

**Anahtar Kelimeler:** Uygarlaşma Süreci, Türkiye, Adâb-ı Muâşeret, Ses Terbiyesi, Garbiyatçılık.

### Abstract

In this article, it's narrated how the civilizing process worked in the context of voice, around the books of etiquette published in Turkey in 1930s. In the main body of the article, the suggestions to decrease the volume are analyzed. The passages concerning the voice discipline and the warnings to use a proper dialect are scrutinized in particular. Finally, it's explored how women are considered as a critical category in terms of voice discipline. In the conclusion, it's analyzed how the voice discipline is evaluated as the material of an occidentalist phantasy.

**Keywords:** Civilizing Process, Turkey, Etiquette, Voice Discipline, Occidentalism.

Ortaçağ gürültülü bir çağdı. Çanlar art arda çalar; karnavallarda günlerdir içmekten kendini kaybetmiş kadınlar ve erkekler bağıra çağıra küfredip şarkı söyler<sup>3</sup>; şatolarda verilen şöenlerde, uzun masalardaki et dağları ortasında efendilerle serfler yan yana kahkaha atar; kasabaların sokaklarında oraya buraya atılmış çer çöpün içinde köpekler eşelenirken bağıra çağıra kavga edenler eksik olmazdı (Hendy, 2014:136-141).

<sup>1</sup> Makale başvuru tarihi: 17.12.2017, makale kabul tarihi: 01.03. 2018.

<sup>2</sup> Dr., Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, tulinural@yahoo.com.

<sup>3</sup> Karnavallarda sadece taşkınca serserilik edilmezdi. Aynı zamanda kadın ve erkek, köylü ve soylu, usta ve çırak gibi roller ters yüz edilir; efendiler hakkında ileri geri konuşulur; toplumsal kurallara uymayanlarla kolektif olarak alay edilirdi. 17. yüzyıldan başlayarak, iş politik bir boyut da kazandı. Bazı karnavallar, gürültücü protestolara, yağmalara sahne olmaya başladı. Ortaçağ boyunca, baş edilmesi zor yaşam ve ağır eşitsizlik koşullarında, alttakilerin birkaç günlüğüne de olsa nefes almasını sağlayan birer emniyet sübabı gibi görülen karnavallar, egemenler tarafından gitgide birer tehdit unsuru, içinde başkaldırı nüveleri taşıyan riskli günler olarak görülmeye başlandı. David Hendy, *Sesin Beşeri Tarihi* adlı başarılı kitabında, karnavallarla bugünkü gürültülü protestolar arasındaki akrabalığa değinir.



Uygarlaşma süreci yavaş yavaş tüm bu sesleri susturdu; zira uygarlığın ayırt edici sesi, sessizlikti. Uygarlık her şeyden önce belirlilik, güvenlik, bir bakıma huzur vadeliydi (Freud, 1999)<sup>4</sup>. Ve huzur da sessiz bir şey olmalıydı.

Bu süreç sadece uygarlık hâlini tanımlamadı. Aynı zamanda uygar olanlarla olmayanları da gitgide birbirinden ayırdı. Uygarlık süreci boyunca, farklı sınıflar giderek birbirinden uzaklaştı. Ama sadece yoksullar değil, deli, çocuk, hayvan ve hatta bir düzeyde kadınlar uygarlık alanının dışında tanımlandılar.<sup>5</sup> Daha doğrusu, uygar olan ve olmayan ayrımı oluştuğça, Batı dünyasında, uygarlıkla birleştirilen -eğitimsizlik, kibarlık, akılcılık, doğal değil de insan müdahalesi ürünü olma vb.- niteliklerin dışında kalanlar daha aşağıda kabul edildiler. Ama bununla da sınırlı kalmadı; Batı, giderek kendini topyekûn olarak uygarlık fikri ile tanımladı ve sömürgeciler de kendilerini *barbarlara* medeniyet götüren beyazlar olarak meşrulaştırdı.<sup>6</sup> Ancak 19. yüzyıl civarında bir an, Batı'nın varlıklı uygar ortamında oluşan standartlar yavaş yavaş alttakiler arasında ve Batı dışı dünyada yayılmaya başladı. Uygarlık fikrinin en büyük başarısı, kendini, nötr bir bilimsel ölçüt olarak kabul ettirip emekçi sınıflarda ve barbarlarda bir bilinç bulanıklığına ve özgüven sarsılmasına yol açabilmesiydi.<sup>7</sup>

## Uygarlaşma Süreci: Bir Mucize?

Elbette her şey birden bire olmadı. Modern öncesi çağ boyunca, 1500-1800 arasında, tam üç yüzyılda gerçekleşti uygarlığın gelişimi. Kivılcım, bugün Batı dediğimiz coğrafyada çakıldı ve yeryüzünün diğer yerlerine de yayıldı. Elias'a (2002) göre yavaş, ama ufak gelgitleri olsa dahi belli bir yöne doğru kararlı şekilde, dalgalanmalar hâlinde ve belli bir düzen içinde ilerleyen bir oluşum sonucuydu bu. Genel kanının aksine, bilinçli ve planlanmış bir akıl ürünü değildi uygarlık. Bir dizi tarihsel gelişme ve süreç, tek tek insanların eylemlerinin, iradelerinin, planlarının belli biçimde eklenmesi ile sonuçlanarak uygarlık sürecine yol açmıştı.

Bu tarihsel süreçlerden ilki pazar ekonomisinin oluşumu idi. Bunun sonucunda giderek artan rekabetin baskısı altında toplumsal ve ekonomik işlevlerin farklılaşması ile beraber uzayan ve yoğunlaşan eklenme zincirleri sonucu karşılıklı bağımlılık artıyor<sup>8</sup>; bu da yanında, birlikte yaşamayı zorunlu kılan zorlayıcı, güçlü bir düzen getiriyordu.

İkinci tarihsel süreç, tam da birincisi ile etkileşim içinde oluştu. Modern devletin oluşumu. Merkezi ordunun adım adım ortaya çıkması ile beraber şiddetin tekelleşmesi mümkün oldu, böylece şiddetten arınmış, pasifize edilmiş mekânlar ortaya çıktı (Elias, 2002:225).<sup>9</sup> Tam da bu sıralarda, Ortaçağ'da apaçık ortada olan, kamusal işkenceler ya da dinsel çilekeşlik gibi biçimlerde gösterişçi şekilde sergilenen bedensel şiddet geriye çekildi. Demek ki tekil insan dışarıdan gelebilecek herhangi bir şiddet tehdidine karşı gitgide daha korunaklı bir hayata kavuştu (Freud, 1999). Ama karşılığında kendini sınırlamayı öğrenmek zorunda kaldı. Bir bakıma Ortaçağ'da derbeyinden, soylu savaşçıdan, kiliseden ya da (çilekeşlik pratiğinde olduğu gibi) bizzat kendinden kaynaklanabilecek dışsal ve fiziksel çıplak şiddet, giderek kendini denetim hâlini aldı ve içe

<sup>4</sup> Ama tuhaf biçimde de bolca huzursuzluk ve güvensizlik getirdi.

<sup>5</sup> Tüm bu dinamik tanımlama sürecinde bilimlerin katkısı büyüktür. Tarih, modern öncesi Batılı ve Batılı olmayan toplumların hikâyesini yazarak Batı modernleşmesini çerçeveliyordu. Aynı şekilde Batı dışındaki "ilkel" toplumları antropoloji ve devletli toplumları ise oryantalistler inceliyordu. Edward Said, *Oryantalizm*'de anahtar konumdaki bu epistemolojik süreci inceler.

<sup>6</sup> Elbette sömürgeciliğin uzun ve karmaşık tarihi tek bir dipnotta çözümlenemez. Ancak bu noktada Batı dışının tamamının tek bir yöntem ve söylemsel gerekçe ile sömürgeleştirilmediğini belirtmemiz gerekir.

<sup>7</sup> Ancak bu her zaman böyle kalmadı. Uygarlık süreci aynı zamanda uygarlığın eleştirilmesi ile at başı gitti. Bu eleştirinin en önemli öncülleri romantikler ve Marksistler oldu. Dolayısıyla bizzat uygarlığa için görülen "akıl" ya da "ilerleme" gibi kavramları, çok farklı bağlamlarda, yaratıcı olarak yeniden yeniden tanımladılar. Hemen yukarıdaki dipnotta adı geçen bilimlerde uygarlık ölçütleri ve ayrışmasının tanımlanması kadar, onların eleştirilmesine de hizmet ettiler.

<sup>8</sup> Eklenme zincirleri, Elias'ın çalışmasından son derece anahtar bir kavramdır ve burada, ekteki kaynakçada yer alan tercümede kullanılan hâliyle yer almaktadır. Bu terimle kast edilen bireyleri toplumsal ve ekonomik hayatta birbirine bağlayan karşılıklı bağımlılık zincirleridir.

<sup>9</sup> Saraylaşma, saray maiyetinin ortaya çıkması ve bu sosyetenin, bilhassa Fransa'da -diğer Avrupa Saraylarında da taklit edilecek- belli "kibar" davranış ölçütlerinin üreticisi olarak şekillenmesi, bizzat bu sürecin sonucudur.



yerleşti. Yani dış şiddetin yerini, artık acı değil, ağrı olarak (anksiyete şeklinde) hissedilen ekonomik ve simgesel şiddet aldı.<sup>10</sup> Başkalarından korkmanın yerini iç korku almakta iken bu iç korku da çok yönlü ve sürekli bir nitelik kazandı (Elias, 2002:190). Mesela Ortaçağ'da herhangi bir şölendeki tehdit, kavga çıkma olasılığı var iken, artık tehdit kendini tutamayıp âdâb-ı muaşerete aykırı davranma olasılığı idi (Elias, 2002:384). Dolayısıyla uygarlık, kendi kendini tanımladığı üzere şiddetsizlik değildi, hatta şiddetin miktarı dahi değişmiş değildi. Uygarlık sürecinde değişen, şiddetin niteliği, yani açık fiziksel şiddetten simgesel şiddete doğru kayış ve davranışları belirleyen aygıtın bütünü idi.

## Uygar Davranış ve Acziyetleri

Tüm bu süreçlerin sonunda uygar davranış oluştu. Peki ama uygar davranışı tanımlayan unsurlar nelerdi?

Artan bağımlılık ilişkileri ile birlikte insanlar giderek eylemlerinin uzun vadeli sonuçlarını düşünmeye başladılar; dolayısıyla dolaysız şimdiki zamanın aksine, geleceği hesap eden uzak görüşlülük yaygınlaştı. Şok olasılığının, güvensizliğin, istikrarsızlığın ve keyfiyetin muğlaklığına yaslanan baskının yerini belirlilik ve öngörülebilme aldı ki bu aynı zamanda hukuk ya da adap kurallarının istikrar ve standartlık kazanması ile eş zamanlıydı. Ayrıca kurallar -ve elbette yasaklar da- çoğaldı, farklılaştı ve karmaşıklaştı; başka bir deyişle kurallar çemberi daraldı (Elias, 2002: 225).

Buna ek olarak, hem geleceği öngörebilmek hem de duygulara hakimiyet için insanlar sürekli dışarıyı, yani diğer insanları, ortamı ve kendilerini gözlemlemeye, bu gözlemlere dayanarak akıl yürütmeye başladılar. Bu minvalde davranışlarda, geçmişin spontanlığı ile tezat içinde bir hesaplılık ve temkinlilik hakim olmaya başladı. Daha doğru bir deyişle, geçmişte tehdit edici doğaya karşı gelişmiş ayırt etme yetileri insanlara yöneldi.

Hangi duygulara hakim olunup hangi duygulara olunmayacağı, ortama ve döneme göre değişse de, geçmişin taşkınlığının yerini duygulara hakimiyet ve kendini, arzularını ve dürtülerini denetleme, yani özdenetim aldı (Elias, 2002: 195, 257). Özdenetim o düzeye vardı ki belli kurallara kimse yokken dahi uyulması standart hâl almaya başladı.

Dürtüsel davranışları, anlık arzuları, daha uzak gelecekteki tatminler için feda etme, dolayısıyla dürtüleri erteleyebilme ve öteleyebilme gelişti (Elias, 2002: 204, 271). Ve bu denetim de giderek içselleştirildi, otomatikleşti. Tüm davranışlar böylece standart bir ortalamaya doğru çekildi. Ortaçağ'ın gösterişe dayanan standardının yerine, yoğun duyguların düzenlendiği ya da tamamen bastırıldığı bir ideal geçti.

Sürecin ilerlemesi ve Batılı, soylu ve uygar standardın kabul görüp aşağıya doğru yayılması ile hem tek tek bireylerin davranışları hem sınıflar hem de Batı ve Batı dışı arasındaki tezatlar azaldı; uçlar törpüldü. Uçların törpülenmesi ve tezatların azalması ile beraber davranış nüanslandı ve incelme. Bu süreçte utanç duygusu gelişti; sıklık/utanç sınırı yakınlıktı; sıklık/mahcubiyet alanı genişledi ve zorlamanın içselleşmesi, başkasından duyulan korkunun yerini iç korkunun alması ve özdenetim arttıkça utanç eşiği yükseldi (Elias, 2002: 212, 370).

Tüm bu uygarlaşma süreci Ortaçağ'ın yüksek, coşkulu ve uçlardaki seslerini de ehlileştirdi. Uygar sınıflar giderek itidal ve sessizliğe çağırıldılar. Kızlara sessiz olmaları öğütlenirken, dans vb. müzikli faaliyetler üst tabakalar açısından, bedenlerini biraz olsun serbest bırakacakları bir etkinlik olmaktan çıkarak, bedenlerini nasıl kontrol edebildiklerini gösterdikleri düzenli bir ko-reografiye dönüştü. Dinsel ayinlerden müzik giderek çıkarıldı; gevezelik ya da kahkaha kaba bir

<sup>10</sup> Foucault da eserinin tamamında tam olarak bu süreci anlatır. Foucault'nun eserlerinde böylelikle belirgin hâl alan Elias etkisi bilhassa *Hapishanenin Doğuşu*'nda gözlemlenebilir. Ama elbette Foucault bu süreçte bilimlerin ve bilme -ve söyleme- biçimlerinin etkisine yaptığı vurgu ile yörüngesini Elias'dan başka bir yöne çevirir.



yetişme biçiminin göstergesi olarak görülmeye başlandı. Gösteriş yerini gösterişli bir tevazuya bırakırken, medeni davranış sükûnetle ve ağırbaşlılıkla birleştirildi. Aksi ise yaygaracılık ve saygısızlık olarak imlendi. Başkalarını duymak istemeyecekleri seslerle rahatsız etmemek gerekiyordu. Böylelikle bireyin etrafında, tam da diğerleri ile arasındaki fiziksel mesafeyi de belirleyen görünmez bir duygusal duvar yükselirken; yine görünmez ve ihlal edilmemesi gereken, işitsel-dolayısıyla duyusal- bir aura da tanımlanıyordu. Dolayısıyla kısıtlanan sadece çıkarılan sesler değil, duyulan seslerdi de. Bu bağlamda, uygarlaşma süreciyle beraber, hem kulağa ulaşan hem de ağızdan çıkan seslerin evrenleri de ayrıştı. Medenî olanlar ve olmayanlar başka türlü konuşur, eğlenir, şarkı söyler oldular ve elbette başka şeyler dinlediler (Hendy, 2014: 144-152). Daha doğrusu, bu iki dünyanın duydukları ve çıkardıkları sesler birdenbire değişmediyse dahi, sese yükledikleri anlam değişti (Hendy, 2014: 149, 165-169).<sup>11</sup> Bir zamanlar hiç de yadırganmayan bir sürü ses artık görgüsüzce, kaba saba bulunuyordu. Artık âdâb-ı muaşerete, medenî davranışa uyan, uymayan ve tam da bu nötr görünen kavram etrafında toplumsal hiyerarşiler yaratan sesler -ve sessizlikler- vardı.

Elbette âdâb-ı muaşeret alanı pürüzsüz değildi ve aslında önemli gerilimlerle yüklüydü. Bir kere evrensel bir değer olarak kurgulanan kibarlık ruhun doğal ve kendiliğinden bir yansıması olarak görülürken, aynı anda apaçık bir şekilde kurallarla düzenlenen, demek ki müdahale edilmiş davranışlarla dışa vurulabiliyordu. Tam da bu noktadaki gerilimin nasıl çözülebileceğine ilişkin tartışmalar, belli bir anda, belli bir zümrenin, ruh ve beden, iç ve dış, kendiliğindenlik ve taklitçilik, samimiyet ve gösteriş gibi hayatî ilişkileri nasıl kurduğunu gösteriyor ve âdâb-ı muaşerete yönelik belli başlı eleştirilerin de kaynağını oluşturuyordu. Bu temel gerilime bağlı olarak âdâb-ı muaşeret aynı zamanda bir gösterme ve gizleme sarkacı içinde oluşuyordu: Ruhun doğal bir yansıması gibi görünmesi için ölçülülüğe dayanan medenî davranışın kendiliğindenmişçesine, çok kararlı bir sadelik içinde performe edilmesi gerekiyordu. Öyle ise medenî davranış temelinde, bir gösterirken gizleme sanatı idi.

Öte yandan yukarıda da değinildiği üzere, âdâb-ı muaşeret, nötr bir medeniyet ölçütü olarak sunulurken esasen toplumsal ayrışmalar yaratmaktaydı ki bu da ustalıklı gizlenmesi, daha doğrusu gizlemek için emek harcanması gereken bir başka meseleydi. Geçmişte ikili bir kültür içinde yaşayan yüksek zümreler giderek kendi zümrelerine has incelmış bir kültürün içinde yaşamaya başladılar (Burke, 1996; Hendy, 2014: 173).<sup>12</sup> Ama geniş halk kesimlerine -biraz nefes almaları için- gürlütcü karnavallar için göz yummakla, bu kültürün hep içinde taşıdığı devrimci potansiyelin tehdidine boyun eğmek arasındaki sıkıntılı tereddütü de hep yaşadılar (Hendy, 2014:136).<sup>13</sup> Sonuçta ayrıştıkları alt kültürü, hiç değilse kendileri için katlanılır bir hâle getirmekle, tamamen ondan uzaklaşmak arasındaki bu tereddüt birincisi lehine gelişti ve -yine yukarıda değindiğimiz üzere- medeniyet normları bir hayli seyreltilerek yavaş yavaş alta yayıldı (Elias, 2002:387).<sup>14</sup>

Ancak uygarlık süreci hem Batı'da hem Batı dışında farklı hızlarda ve milatlarda gerçekleşti. Ama yine de hareketin kalın çizgileri, yapılanış yarası ve ona yol açan maddî etkenler ya da

<sup>11</sup> Bu süreç her zaman gerçek seslere tekabül etmeyebiliyordu; çünkü 18. Yüzyıl'a dek Avrupa kentleri hâlen; zengin ve yoksulların bir arada yaşadığı sıkışık mekânlardı ve herkes mecburen birbirini duyuyordu. Bu minvalde Hendy, örneğin 16. Yüzyıl'da, fazla gürlütlü olmasın diye insanların karlılarını ve hizmetkarlarını saat dokuzdan sonra dövmelerini yasaklayan yasalardan bahseder.

<sup>12</sup> Ayrışma, kent mekânına da yansıdı ve 19. Yüzyıl'a gelindiğinde, üst zümreler hemen bir önceki dipnotta adı geçen sıkışık ve kaotik kent merkezlerinden çıkarak, kentin çeperindeki düzenli ve temiz mahallelerine, huzurlu ve zarif malikanelerine çekildiler.

<sup>13</sup> Ortaçağ'daki *şarivariler* devrimci bir potansiyel taşırdı ve buralardaki "gürlütcü" gelenekle (örneğin sokaklarda tencere tava çalmak biçiminde açığa çıkan) günümüzdeki protestolar arasında bir akrabalık mevcuttur. Protesto hemen her zaman, ses çıkaran bir iş olmuştur.

<sup>14</sup> Bu, sadece bir yukarıdan aşağıya yayılma süreci değil; aynı zamanda üst sınıflar, onlar içindeki çeşitli zümre ve tabakalar arasında da bir rekabet sürecidir. Bu rekabetin en çarpıcı, en hacimli ve etkili olanı, 17. ve 18. Yüzyıl boyunca soylular ve burjuvalar arasında yaşanıyordu. Burada detayına giremeyeceğimiz bu rekabet içinde, soylular burjuvalar sonradan görmelikle suçlarken; burjuvalar da onların tevazudan uzak kibarlığını gösterişçilik saydı. Bu kodlar, tam da yukarıda değinilen, iç ve dış, kendi olmak ve taklitçilik, ruh ve beden tartışması içinde okunmalı elbette. Bu rekabete, Elias'ın çalışmasında da değinilir.



sınıfların yükseliş şeması her yerde aynıydı. Fakat yörüngeler, davranış ve duygu kalıplaşması, güdülerin hangilerinin vurgulanacağı hangilerinin bastırılacağına ilişkin hesaplamalar farklılaşabili. Dolayısıyla, Batı saraylarından başlayarak oluşan, ama Batılı burjuvaların yeniden yorumladığı, Fransa ya da Almanya'da çok başka yörüngelerden ilerleyen, ama her koşulda bir Batı icadı olan uygarlık normlarının aşağıya doğru hareketi, sınıflarla sınırlı kalmadı ve Batı dışında da izlendi (Elias, 2002, 404-406).

Şimdi biz de ses teması etrafında, Türkiye'de bu uygarlık normlarının belli bir tarihsel anda büründükleri görünümü inceleyeceğiz. 1930-1939 arasında Türkiye'de basılmış âdâb-ı muaşeret kitaplarında, ses ve sessizlik meselesinin hangi medeniyet kalıpları içinde ele alındığına, bunların arkasında hangi temel zihni kategorilerin işlediğine ve bu kitaplarda nasıl bir ses evreni öngörüldüğüne odaklanacağız.<sup>15</sup>

### 1930'lar Türkiye'si'ne Adâb-ı Muâşeret Açısından Bakmak

Türkiye Bibliyografyası'nda, *savoir vivre* başlığı altında kategorize edilen listeye göre 1930-1939 arasında 12 adet âdâb-ı muaşeret kitabı basılmıştır.<sup>16</sup> Buna göre yeni harflere geçilen 1928-1930 arasında hiçbir yayına rastlanmaz, 1930'da 1 tane, 1932'de 3 tane, 1938'de 2 tane, 1939'da ise 6 tane eser yayınlanır.

Esasen bu kaynaklar sofrada adabından giyim kuşama, selamlaşmadan konuşmaya dek uzanan çok çeşitli konuları ele almaktadırlar.<sup>17</sup> Tam da bu geniş çeşitlilik, 1930'larda gündelik hayata ilişkin hemen tüm tematik çalışmaların bu literatür içinde belli bulgulara ulaşabileceğini gösterir.<sup>18</sup> Adâb-ı muaşeret literatürünü kullanan sınırlı sayıda araştırma da bu kaynaklar vasıtasıyla Batılılaşma, elitizm, ruh ve beden ilişkisinin nasıl kurgulandığı, modern vatandaşlığın inşası, toplumsal cinsiyet ve benzeri birçok sorunsalın ele alınabileceğini gösterir (Meriç, 2000; Mahir, 2005; Ural, 2008a; Dandiboz, 2015 ve Tunç Yaşar, 2016). Fakat bu çalışmaların hiçbirinde ses meselesi odağa alınamamaktadır.

Ancak şunu da belirtmekte yarar var ki kimse, sırf bu âdâb-ı muaşeret kitaplarında öyle yazıyor diye önerilen hayatı yaşamamıştır. Daha doğrusu bunu varsaymamız için bir sebep yoktur ortada. Bu kitaplar büyük ihtimalle, çoğunun genç kızlar olduğunu tahmin edebileceğimiz okurları için, her şeyden önce birer fantezi malzemesidir. Açıkçası, nasıl bugün bizler dekorasyon dergilerine bakıp hayal kuruyorsak, o dönemde de âdâb-ı muaşeret okurları bu kitapları okurken yeni, modern bir hayatın hayalini kuruyorlardı. Ama hepsi bundan da ibaret değil elbette... Bu kitaplar aynı zamanda ilham kaynağı olarak da işlev gördüler: Okurlar, kitaplardaki hayatı, kendi -çoğu kez kısıtlı- olanakları içinde hayata geçirmeye de çalıştılar. Fakat bu nasihatlerin gerçek hayatlara ne ölçüde ve nasıl etki ettiğini saptamak çok daha başka kaynaklara başvurmayı gerektirir.

Aslında kitapların ne ölçüde bir okur kitlesine ulaştığını saptamak kolay değildir. Elbette cumhuriyetin ilk yıllarında, bugünkü oranların yakınından dahi geçmese de genel okur yazarlık oranında, bilhassa bu kitapların özellikle hedef kitlesini oluşturabilecek kadın okuryazarlığında artış kaydedilmiştir. Ancak bu oranlar elbette bu kitapların ne kadar okunduğuna ilişkin veri

<sup>15</sup> Bu yazı, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Programı kapsamında Mart 2008'de savunduğum "1930-1939 arasında Türkiye'de Âdâb-ı Muâşeret, Toplumsal Değişme ve Gündelik Hayatın Dönüşümü" adlı tezimde kullandığım kaynaklara dayanmaktadır. Bu vesile ile bu alandaki kavrayışımı muazzam zenginleştiren tez danışmanım Prof. Dr. Meral Özbek'e bir kez daha teşekkür etmek isterim.

<sup>16</sup> Bunlardan 3 tanesi 40 sayfadan kısadır.

<sup>17</sup> Kitapların genel bir tanıtımı ve içindekiler bölümlerinin tam bir dökümü için bkz Ural, 2008b.

<sup>18</sup> Öte yandan 1930'lara ilişkin herhangi bir konuyu aydınlatmak için yararlanılabilecek birincil kaynaklar çok daha geniş bir alanı ve çok çeşitli türleri kapsamaktadır: Bu anlamda da farklı türde kaynakları incelemek de farklı metodolojik araçları gerektirmektedir. Burada ele alınan adap kitaplarının dışında kalan kaynaklar şöyle sıralanabilir: Çocuk büyüme kılavuzları, gazete ve dergiler (özellikle Magazin dergileri/Kadın dergileri), romanlar, günceler ve biyografiler, ilgili yasalar ve bunların çıkarılması sırasındaki tartışmaları içeren meclis zabıtları, ilgili ders kitapları (özellikle dönemin hayat bilgisi ders kitapları); anılar; objeler; reklamlar; fotoğraflar; konuyla ilgili dava ya da sözlü tarih kayıtları.





sunmaz. Yine de muhakkak kitaplar belli bir kitleye ulaşmaktadır ki bu türde birçok yayın yapılmıştır. Kitapların içeriği de temelde kentli, orta ve üst sınıf bir okur kitlesinin hedeflendiğini açıkça ele vermektedir.

Görülüyor ki 1930'lar Türkiye'de âdâb-ı muaşeret yayımcılığı için parlak yıllardır. Esasen 1930'lu yıllar, Kemalizmin Batılılaşma hedefini ve bu hedefe yönelik çeşitli yorumları -eleştirileri değil- çok kristalleşmiş bir hâl içinde bulabileceğimiz bir dönemdir. Tam da bu yılların önerdiği Batılı muhafazakâr yaşam biçimi, sonrasında onu eleştirenler tarafından dahi defalarca uyarlanacak bir temel model teşkil etmiştir. Ancak bu, o yıllarda yukarıdan dayatılan tek bir modelin olduğu anlamına gelmez. Evet yukarıdan dayatılan sınırlar vardır ama aynı zamanda, yeni hayat üzerine, bu sınırlar içinde kalmak kaydıyla, kesinlikle yaratıcı ve çok sesli denemese de birden fazla sesin çıktığı bir tartışma ortamı da mevcuttur. Buradan devamla kolayca tahmin edilebileceği üzere, -bunu önerdikleri muaşeret kurallarına ne ölçüde taşıyabildikleri bir yana- birçok yazar da Batılı âdâbı olduğu gibi alma fikrini açıkça eleştirmiş, taklitçilik meselesini bir hayli dert etmiş ve daha çok bir uyarılma önermiştir (Ahıska, 2005: 35-45, 88; Ural, 2008a: 71-83).<sup>19</sup>

## Umumi Mahallerde Gürültü Yapmayınız

Yazarlarımıza kulak verecek olursak, acilen muasır medeniyetler seviyesine ulaşmak için bir an önce sesimizi kısma ve denetlemeyi öğrenmemiz gerekmektedir.

Elbette öncelikle kamusal mekânlarda. Sokaklarda, tramvaylarda, trenlerde, sinemada, konserde ve tiyatrodâ: “Sokakta yüksek sesle bağırarak, ıslık çalmak, şarkı söylemek...sakınılması lazım uygunsuz hareketlerdir” diyerek bizi uyarır Kurtbek (1939: 64).<sup>20</sup> Arel'e (1939) göre ise: “Nakil vasıtalarında yüksek sesle konuşmak ve gülmek ayıptır” (1939:35). Samih Nafiz Tansu (1939), *Talebeye Muaşeret Usulleri* adlı eserinde, “(Konferans, konser, temsil) gibi yerlerde susmak, oturduğu sandalyeyi kanepeyi gıcırdatmamak, öksürük aksırık gibi şeyleri mümkün olduğu kadar zapt etmek” (1939:17-18) gerektiğini ekler ve şöyle devam eder: “Tiyatroda oyun esnasında yanındakilerle mütemadiyen hatta fısıltı hâlinde bile konuşmak muaşerete sığmadığı gibi, yüksek kahkahalarla gülmek ve kimsenin iştirak etmediği yerlerde kendi kendine alkışlamak... çirkindir.” (1939: 49).

Sinemada ise “ayak vurmak, münasebetsiz yerlerde alkışlamak, ıslık çalmak, film gösterilirken konuşmak...muaşerete uygun hareketler değildir” (Arel, 1939: 38). Yine sinemada kaçınmak gereken hareketlerden biri de “perdeye akseden yazıları çerhen okumak”tır (Lütfü, 1930: 30). Bunlar neredeyse tabii görülebilecek muaşeret kaideleridir elbette. Ancak bunlara pek az uyulduğunu ve (hiç değilse Türkiye taşrasında) bir sinema salonunda 1930'larda duyulabilecek hakiki sesleri, bugünkünden bir hayli farklı ve katılımcı –diyelim- bir seyirci kitlesi olduğunu Savaşçın'ın Kayseri Halk Evi'ndeki âdâb-ı muaşeret konulu konferansındaki şu uyarısından yola çıkarak hayal etmek zor değildir: “Film gösterilirken ıslık çalmak, bazı manzaralara karşı ah, of gibi manasız gürültüler çıkarmak ancak eski külhan beylerin yapacağı işlerdir” (Savaşçın, 1938: 20).

Uygarlaşma aynı zamanda sıkıntı, çekinme, hoşnutsuzluk, tiksinti, korku ve utanç duygularının ritüelleşmesi ve kurumsallaşması demektir. Özellikle başkalarının taşkın duygularına tanık olma, kendinin ve başkalarının çıplaklığı, özetle doğal ve spontan olan her şey utanç, çekinme ve

<sup>19</sup> Kemalizm (ve bilhassa da '30'lardaki görünümü) Türkiye'de hâlen sıcak ve çok netameli bir konudur. Hem farklı pozisyonlardan gelip farklı gerekçelerle eleştirenler hem de bu dönemi bir altın çağ olarak hatırlayan bugünkü destekçileri açısından, Kemalizmin birden çok sesli olabileceği pek akla gelmeyen bir seçenektir; çünkü mevcut tartışma alanında bugüne ilişkin öyle yakıcı ayrıntılar içinden sürmektedir ki hiçbir tarihsel kıvraklık taşımaz ve tarihsel bakış açısının hatırlattığı basit hakikatlerden birini unutturur: Kemalist ideoloji dediğimiz şeyi de kanlı canlı insanlar var etmiştir. Bu durum aynı zamanda, tarihsel bakış açısının en incelikli zenginliklerinden birini kullanma fırsatını reddetmek ve böylece de çok tatmin edici bir entelektüel zevki iskalamak demektir.

<sup>20</sup> Birincil kaynaklardan yapılan alıntılar olduğu gibi, orijinal hâlleriyle bırakılmıştır. Bu, '30'lu yıllara özgü, Latince harflerle yazmaya henüz alışmamış olmanın da getirdiği tınıyı hissetmemize de imkân verir.



sıkıntıya yol açar. Başkalarının bedensel faaliyetlerini görmekten, kendininkilerin görülmesinden, beden seslerinden ve sıvılarından, beden hakkında konuşmaktan ve hatta konuşulduğunu duymaktan utanç duyulur. Gene aynı minvalde, başkalarının el ve ağız ile dokunduğu şeylere; hatta kendi organlarına dokunmak ya da doğal kaynağı görünen yiyecekler ve benzeri şeyler de tiksinti yaratır (Elias, 2002: 226). Bu süreçte, utanç yaratan, huzursuzluk veren her şey; ölü, vahşi vs. olan şeyler; doğal olanı ya da görünür şiddeti hatırlatan şeyler, giderek göz önünden çekilip gizlenir; sahne arkasına atılır; kulisin ardına itilir (Elias, 2002: 246).<sup>21</sup>

Bizim kitaplarımızda da önüne geçilmek istenen kimi sesler doğal olandan uzaklaşma eğilimini gösterecek şekilde, doğrudan vücut ifrazatlarının sesidir ve bu uyarılar, utanma eşliğinin hâlen bir hayli aşağıda olduğunu kanıtlamaktadır: “Konferansta konuşmak, sandalye gıcırdatmak, kaşınmak, hatta sümkürmek ve tükürmek bile ayıptır” (Tansu, 1939: 51).

Fakat aslında hangi seslerin kısılması gerektiği konusundaki eleğin delikleri geniş olduğu gibi dardır da. Sadece âdâb-ı muaşeretin artık kanıksanmış ve toplu yaşamın gereği “başkalarını rahatsız etmeme” ilkesiyle gerekçelendirilebilecek apaçık kuralları kadar; “kendini denetle ve göze çarpma” gibi, ortalamada kalmak, sıradan olanla çatışmamaktan ibaret bir gerekçeye dayanan daha sıkı kurallar da aynı tür içinde -hatta aynı metin içinde, hatta bazen aynı paragraf içinde- kendine yer bulabilir. Örneğin gazino gibi bir eğlence mekânında dahi kendimizi denetlemeyi bilmemiz gerekir: “Gazinoda yüksek sesle konuşulmaz ve kahkaha atılmaz” (Kurtbek, 1939: 148-149). Bu bağlamda belki de en tuhaf ve kuşkusuz ki günümüzden bakılınca en tutmamış olan nasihat, orta öğretim öğrencilerine yönelik bir kitapta yer alır ve okurlarını spor müsabakalarında sesleri kısımaya davet eder: “Maç esnasında haykırmak, bağırarak...en büyük ve en çirkin hareketlerdir....(kaynana zırlıtısı) tabir olunur bir takım aletlerle gürültü çıkarmak da ayıptır” (Tansu, 1939: 55) ya da “...spor müsabakalarında misafir taraf aleyhine bağırarak...kendi arkadaşlarına -vur, kır, kopar- gibi ancak mahallenin aile terbiyesinden mahrum çocuklarında görülebilecek hareketlere girişmek kadar, çirkin ve ayıp bir şey tasavvur edilemez” (Tansu, 1939: 18-19).

Yine bu çerçevede konser, tiyatro vb. yerlerde alkış sesi de sıkı kurallarla düzenlenmiştir, öyle ki temsilden sonra alkışlamak kadar doğal bir davranış, hatta hakkın dahi, tam olarak hangi hareketle yapılacağı tarif edilebilir: “[piyeslerde] Alkışlamanın kendine mahsus usul ve adabı vardır. İki eli açarak birbirine çarpmak doğru bir şey değildir. Sol eli köğsün ilerisine doğru uzatarak sağ eli sol elin üzerine hafif bir surette vurmak suretile alkışlamak münasip olur. Alkışın çok uzun olmaması lâzımdır. Sekiz on defa el çarpmak kâfi görünür” (Lütfullah, 1932: 152). *Dikkat çekmemek* fikrine dayalı, yani âdâb-ı muaşeretin bir arada yaşamayı kolaylaştıran boyutundan çıkıp, kendini denetleme boyutuna uzanan gerekçe, ister istemez yüksek ses çıkardığından dikkat çekecek alkışla ilgili şu satırlarda apaçık okunabilir: “Sinema tiyatro gibi mahallerde ıslık çalmak, nazarı dikkati celp edecek derecede el çarpmak noksanii terbiyeye âlamettir” (Lütfü, 1930: 32); çünkü aksi davranışlar, adap konusundaki bilgisizliğinizi değil, bizzat kişiliğinizin bir zaafını gösterir: “[tiyatro, operada] Alkış mutedil olmalı; yalnız hafif insanlar taşkınlık gösterirler” (Kurtbek, 1939: 148-149).

Fakat her türlü denetimsiz sesin gürültü sayıldığı ve okurların yavaş sesler çıkarmaya davet edildiği yerler yukarıdaki umumi alanlardan ibaret değildir. Sessizlik daha özel alanlarda da, başkalarını rahatsız etmeme gerekçesiyle meşrulaştırılarak övülür: “[Yemekte] yanınızdaki arkadaşla hafif bir sesle konuşabilirsiniz. Fakat yüksek sesle bağırarak ve gülmek, uzaktaki bir arkadaşınıza seslenmek...son derece çirkin bir harekettir” (Ongan, 1938: 41). Sofra bu alanların başında gelir ve doğal seslerin bastırılması talimatı bilhassa sofrada karşılık bulur: “Ağzınızı

<sup>21</sup> Aile de büyük oranda bu sahne arkası olarak işlev görür.



şapırdatarak yemeyiniz, şarkı söylemeyiniz, ıslık çalmayınız” (Ongan, 1938, 42).

Fakat bu en temel noktada dahi farklı görüşlere rastlanabilir. Örneğin burun silmek, bu doğal ihtiyaç âdâb-ı muaşerete göre muhakkak bastırılmalı mıdır, yoksa bastırılması şart değil midir? Hidayet Ongan yasakçı taraftadır: “Sofrada gürültü ile burun silmeyiniz” (Ongan, 1938: 44). Oysa Lütfullah, belli tuhaf kurallar dahilinde burun silmeye icazet verir: “Salonlarda burun silmek ayıp değildir. Bir boru sesi çıkararak burun silmeyi muvafık görürler. Maksat luzucu harharayı işittirmemektir”<sup>22</sup> (Lütfullah, 1932: 64). Bu icazetin gerekçesi ise Avrupalıların bunu yapmasından ibarettir: “Avrupalılar yemeklerde, ziyafetlerde burun silmeği çirkin saymazlar... silinmek lazım geldiği taktirde behemehal boru sesi çıkartılarak bu ihtiyaç izale edilmelidir” (Lütfullah, 1932: 65). Süheyla Muzaffer de burun silmek konusunda Lütfullah ile hemfikirdir, fakat çıkacak ses meselesinde biraz daha ihtiyatlıdır: “Sofrada burun silinebilir. Çok ihtiyatlı olmak ve öttürmemek şartıyla” (Dalkılıç, 1939: 79).

Ancak yine doğal seslerden uzaklaşma bahsi altında ele alınabilecek geçirmek konusunda tüm yazarlar aynı şeyi düşünür. Geçirmeyi *alaturka* bir adet saydığını da hissettiren Kurtbek sofrada çıkarılamayacak sesleri şöyle sıralar: “...geçirmek ve arkasından ‘çok şükür allaha’ demek, esnemek, sümkürmek, ağızda lokma varken konuşmak, pek hızlı yemek, ağız şapırdatmak” (Kurtbek, 1939: 138). Bugün karşımıza çıkabilecek herhangi bir âdâb-ı muaşeret metninde yer almasını hayal dahi edemeyeceğimiz bu satırlar, utanma eşiğinin 1930’larda henüz bir hayli altlarda olduğunu bir kez daha hatırlatmaktadır bize.<sup>23</sup> Lütfullah da geçirmeyi ayıplar; ancak hâlen “midenin hava ifrazatı tazyik ettiği vakit onu usuletle çıkarmak mümkündür” diye de ekler (Lütfullah, 1932: 52).

Sofrada bastırılması gereken bir diğer doğal ses ise elbette ağız şapırtısıdır. Bu bağlamda, çayın ve çorbanın nasıl içilmesi gerektiğine sıkça değinilir. Örneğin Hüsnü Savaşçın (1938) bir hayli detaylı bir sıcak içecekler talimatnamesi verir: “Çay ve kahveyi hupurdadid içmekte kusurludur. Ses çıkmaması için biraz sovturuz. Ondan sonra içerken de dilimizi geriye doğru çekeriz” (1938:19).

Fakat sofrada da mesele, başkalarını rahatsız etmemek ve iğrendirmemekten ibaret değildir. Kendi başına bir gerekçe olabilecek kibarlık ve buna ulaşmak için kendini sınırlamaya yönelik telkinler sofrada bolca karşılık bulur: “Yemek esnasında çatal ve kaşığı tabaklara dokundurarak takırdı yapmak ayıp olduğu gibi yanında ve tam karşısında olmayanlar ile uzaktan uzağa konuşmak çok ayıptır. Herkes münhasıran yanında oturan bay ve bayanlarla meşgul olur. Ve yine herkes gayet yavaş sesle konuşur” (Savaşçın, 1938: 19) ya da “Sofrada hızlı konuşulmaz, kakhaha ile gülünmez, uzakta olanlara seslenilmez” (Lütfü, 1930: 48).

## Radyo Günleri

1930’larda âdâb-ı muaşeret alanı, bir araya geldiğimizde duyulacak radyo sesi ile ilgili olarak da kurallar geliştirir. Temel prensip yine gürültü sayılabilecek seslerin kısılmasıdır. Bir kaynaktan belli saatten sonra radyo dinlenmemesi yönünde tavsiyelerde bulunulur ve bu nasihat, komşuları rahatsız etmemenin yanı sıra geç saatte ayakta kalmak herhalde uykuya engel olacağı için sıhhate aykırı olmasıyla gerekçelendirilir (Tansu, 1939: 27). Radyo ile ilgili bir diğer kural da ortamı “cızırtıya” boğmamaktır. O yıllarda radyo bir arada dinlenen bir alet olduğundan, eve

<sup>22</sup> “Luzucu harhara”, yapışkan balgam anlamında kullanılmaktadır.

<sup>23</sup> Bugün âdâb-ı muaşeret bu derece apaçık bir kitap formatında karşımıza çıkmasa dahi magazin, dekorasyon ya da life-style dergilerinde veya kendine yardım kitaplarında satır aralarına gizlenmiş bolca âdâb-ı muaşeret nasihatine rastlamak hâlen mümkündür. Ancak bu öğütler artık “sofrada geçirmeyelim” düzeyini fazlasıyla aşmış; sofranın düzeninde supla kullanımı nasıl olmalıdır, hangi sofrada hangi tür çiçek uygundur gibi bir hayli sofistike düzeylere çıkmıştır.

Bugün *savoir-vivre* literatürünü hâlen müstakil biçimde devam ettiren yegâne kesim, modern hayata dahil olmayı arzulayan muhafazakârlardır. Bu bulgu dahi, söz konusu literatür ile modernleşme arzusu -ve bu arzunun yol açtığı gerilimler- arasındaki ilişkiyi göstermeye yeterlidir.



gelen misafirlerin isteklerine de uyulmalıdır. Ama belki de en ilginç radyoyu sessizliğe karşı bir panzehir olarak gören bakıştır. Öyleyse yüksek ses kadar, sessizlik de misafirlik muâşeretıyla çelişmektedir. Muhittin Dalkılıç (1932), *Yeni Hayat Adamına Muâşeret Dersleri* adlı kitabında radyo muâşeretini şöyle toparlar: “buna ek olarak da Radyoda asla bir programdan diğerine atlamayınız....Radyonun hoparlörünün bulunduğu yer mutlaka misafirlerinizin geleceği yer olmalıdır.... Misafirlerin mütemadiyen musiki ile geceyi geçirmemeleri de lâzımdır. Bu itibarla umumun reyı alınarak bir parça bittikten sonra radyo kesilebilir. Fakat derin bir sessizliğin hükmünden kurtarmak için de kesileceğine göre ne icabederse evelden tasarlamak lâzımdır” (1932: 48).

### **Ses Disiplini: Lehçe Terbiyesi ya da “Vatandaş Türkçe Konuş !”**

Ancak mesele sesleri kısmaktan ibaret de değildir. Aynı zamanda ses çıkardığımızda bunu nasıl yapacağımız da tariflenmiştir. Elbette esas olan, sesi ortalamada tutmak, ondaki aşırılıkları törpülemektir: “Bunun için konuşurken sesinizin tonu sert olmasın. Mutedil sesle ve mülayemetle konuşunuz” (Ongan, 1938: 14) ya da “Konuşurken ses ne çok, ne de pek alçak olmamalı, dinleyenler tarafından tabii surette işitilmelidir. İngilizler umumiyetle sessiz konuşurlar; Fransızlar da bağırarak. Ses canlı olmalı, mevzua ve sesin gidişine uyarak hafif yükselip alçalmalıdır. Monoton sesler sıkıcı tesir yapar” (Kurtbek, 1939: 74). Bu son alıntıda da görüldüğü üzere, sadece aşırılıkları törpülemek yetmez, aynı zamanda sesi farklı durumlara uyarlayabilecek ince bir ayar da gerekir.

Ses üzerinde ince ayarlara varan hakimiyet bilhassa topluluk karşısında konuşurken gereklidir: “Söze birdenbire başlamamalı. Biraz beklemeli, sükûnet gelince nispeten yavaş sesle başlamalıdır. Söz yavaşlığı, dinleyicilerin dikkat ve sükûtunu da davet eder...son yaklaşımca, ses canlamalı, yükselmeli, ve söz, takdir ve alkış çekecek surette bitirilmelidir” (Kurtbek, 1939: 85).

Ancak ses disiplini sadece volüm ve tonla ilgili bir konu değildir. Asıl lehçeyi disiplin altına almak gerekir. Amaç etnik farkları silinmiş -ve bir başka açıdan bakınca aslında seslerle yürütülen kıvrak oyunlarını da yitirmiş- standartlaşmış ve yerellikten arınmış açık ve sade bir Türkçe'ye ulaşmaktır. Bu disiplin sadece iki kitapta karşılık bulsa da türün hiç gerektirmediği bir konunun literatürde kendine yer bulabilmesi başlı başına ilginçtir.

Sonuç olarak, Süheyla Muzaffer Dalkılıç'ın talebelere yönelik kitabında örneklediği üzere, ses disiplini harflerin tek tek nasıl söyleneceğine ilişkin öğütler vermeye kadar varabilir: “Dilin, gırtlak seslerinden dudak ve diş ve damak seslerine inkılâp ve tekâmül etmiş olduğu hakikatine göre mümkün olduğu kadar dudak ve diş seslerini ihtiva eden kelimeleri tercih etmeli, iptidai bünyesi olan kelimeleri de içinde geçen (g) leri ve keskin (h) ları âhenkleştirip incelterek telaffuz etmelidir” (Dalkılıç, 1939a:26).

Modernliğin bir özgürleşme değil bir disiplin meselesi olduğunu bize tane tane anlatmış olan Foucault'nun görüşlerini bilhassa hatırlatacak şekilde, konuşma kusurları da sıkı bir disiplinle düzeltilmelidir: “Ağzı kayıtsız ve çok hür bulundurmak, aşağı yukarı ve dizginsiz bırakmak böyle bir kusura sebep olabilir. Bu da bir dereceye kadar marazî bir hâldir. Konuşurken şeker yalamak veya ağızda bir sakız çiğnemek ve bu suretle bunun önüne geçmeğe çalışmak gerektir. Bilhassa (l) harfi bu konuşuşun vasıtası olur. Mümkün olduğu kadar (l) li harflerden kaçınmak ve fakat evde yalnız kalınca bilhassa (l)li kelimeler bulup bunları doğru telâffuza çalışmak icabeder” (Dalkılıç, 1939b: 45). Ama ya bu dil yarasından mustarip talihsiz, meselâ Lüleburgaz'da oturan bir Lütfü, bir Latif ise... O da tabii sahne arkasına çekilip çalışmalı ve kendini düzeltmelidir.

“Bazı harfleri söylemekten kaçın”a varan marazî bir disiplin anlayışı sadece bazı dil engelliler için değil, nüfusun -aslında komple sahne arkasına çekilmesi beklenen- bazı riskli grupları için de gereklidir. Örneğin genç ve dinç olan modernle ve kibarlıkla çelişme riskini fazlasıyla barındıran yaşlı erkekler: “Dişleri tamamen takma olan ihtiyarlar konuşurken bilhassa (s, t) harf-



lerle ve bunların tahavvülâtı demek olan (st, tz, ts) gibi mürekkep harflerle başlayan kelimelere fazla düşmemelidir. Ağızlarında dişlerin oynamamasına dikkat etmelidirler” (Dalkılıç, 1939b: 50).

Farklılıkları silip herkesi birleştirecek bir “millî kimlik” oluşturma çabasının bir parçası sayabileceğimiz bu standart ve mutedil ses arayışı, ses disiplininin doruk noktasını teşkil etmektedir: “Daima Türkçe konuşmak milli muaşeret icabıdır. Aynı toprakta aynı hukuk şartlar ile, aynı imtiyazlarla doğup büyüyen, ekmek kazanan insanların mezhep ve din gibi farklarına güvenerek bir başka dille görüşmeleri doğru değildir” (Dalkılıç, 1939b: 174). Ancak bu noktada “millet sevgisi” de sokaktaki sıradan halkın ağzı ile konuşmaya dek götürülmemelidir: “Meselâ (birader) yerine (blâder) demek ve meselâ (memleket) yerine (melmeket) demek doğru değildir. Muhatabının hürmet ve itimadını kaybettirir. Hakınızda fena bir intiba, fena olmasa dahi aşağı bir intiba hasıl ettirir” (Dalkılıç, 1939b: 44). Dolayısıyla bu yıllarda “sınıfsız, kaynaşmış” bir kitle olarak tarif edilen Türk milleti içinde, muaşerete göre şekillenen -öyleyse de “doğal”, “meşru”, hatta “haklı” olarak görülebilecek bazı sınıfsal ayrıcalıklar, aynı zamanda duyulabilen ayrımlara dayanmaktadır.

Bu bağlamda yapılan detaylı tarifler, dildeki “züppece” sesleri silmeyi de hedefler: “Kelimelerin aksanlarına ehemmiyetle dikkat etmek ve harfleri sarih ve bariz bir şekilde meydana çıkarmak, tane tane söylemek, birbirine karıştırmamak, (r)leri yumuşak (ğ) ile yumuşak (r) ve (y) arasında telâffuz etmek gibi züppe lisanına kaçmamak lâzımdır” (Dalkılıç, 1939a: 27). Neredeyse manasız denebilecek kadar Batılılaşmış züppeliğin kadınsılaşıma alameti olduğu yine lehçe terbiyesi ile ilgili şu satırlarda okunabilir: “Kelimeleri dişleri ve dudakları arasında çiğneyenler, dudaklarını büzüp konuşanlar, güzel konuşmak için (r) ları (y) gibi yarım konuşma taklidi yapanlar, sesini inceltip kadın sesi ve sesini kalınlaştırıp erkek gibi konuşanlar, konuşurken çocuklaşanlar, hızlı, yavaş, sert, kuvvetli, haşin konuşanlar...herhalde hoşumuza gitmez” (Dalkılıç, 1939b: 41).

Öyleyse aynı modernlik gibi, aksan da ne eksik ne fazla olmalıdır. Düzgün ve ortalama aksanın eksikliği kabalığa, ilkelliğe; fazla aksanlı konuşmak ise züppeliğe işaret eder: “Bu itibarla aksanın konuşma muaşeretinde mevki büyüktür. Bunun fazlalığı bir dili ne kadar bozarsa, eksikliği de o kadar iptidaleştirir” (Dalkılıç, 1939b: 42).

## Hanımlara Mahsus Kurallar

Kadınlar, hem genel olarak erken cumhuriyet dönemindeki çok ürkek modernleşme girişiminin hem çok atılgan millî kimlik arayışının hem de bu çerçeveler içinde özel olarak âdâb-ı muaşeretin kritik bir parçasını oluştururlar. Zira kadınlık, temelleri atılmakta olan yeni toplumun, hem ideolojik düzeyde hem de gündelik yaşam düzeyinde baş etmek zorunda kaldığı başat hâlleri ve sorunsalları birleştirir. Bu anlamda bu dönemde kadınlar, hem Batılılaşmaya duyulan hevesin hem de batılılaşma karşısında duyulan yaygın tedirginliğin sembolü hâlini almıştır. Bu bağlamda modern hayata katılan kadınlara, önerilen modernleşmenin asıl olarak bir uçları/aşırılıkları/fazlalıkları törpüleyen “denetim” alanı olduğu “kadın sesi” üzerinden de hatırlatılır. Zira aksine doğru gidiş, yani modernleşmeyi yanlış anlayarak bir “kendini gerçekleştirme,” “serbestleşme” alanı olarak görmek, kadın bedeninin denetimine dayanan millî kimliğimizin, yerelliğimizin, bize ait iç alanın, asıl kıymetli olanın, dıştan gelen modernlik karşısında kaybedilmesi riskini de beraberinde getirecektir (Ural, 2013).

Bu bağlamda ses etrafında, tüm bu detaylı kurallar yetmezmiş gibi, kadınlar için özel kısıtlamalar da getirilir. Bu kısıtlamaların en önde geleni kahkaha atmamaktır: “Kibar bir kadın, hiç kimsenin yanında kahkaha atmaz.” (Kurtbek, 1939: 77) veya “[Kadın, baloda] Fazla içki, kahkaha, derbederlik, laubalilik ayıptır” (Dalkılıç, 1939b: 135). Sokaktaki ani karşılaşmalar dahi kont-





rollü olmalıdır: “Kadınlar...Tamdıklara tesadüfte gürültülü surette izharı şadumanı edilmez” (Lütfü, 1930: 23). Fazla ve aşırı olanın törpülenmesi meselesi, -kadınların duygulara kapılmaya eğilimli olduğu varsayıldığı için- duyguların riskli alanıyla ilgili özel bir uyarı da gerektirir: “[Kadın-sokakta] kahkahalarla gülmemeli ve sonsuz bir acı ve teessür içinde bile olsa ağlamamalı, acısını, kederini, neş’esinin fazlasını da eve saklamalıdır” (Dalkılıç, 1939b: 99). Bu satırlar, “kendini olmama”ya dayanan âdâbın sergileneneceği asıl mekânın kamusal alan olduğunu ve evin bir kulis işlevi olduğunu bir kez daha hatırlatır.

Bu çerçevede genç kızlar özel bir kategori teşkil ederler. Bunun birkaç nedeni vardır: Birincisi herhalde genç kızların önemli bir potansiyel okur kitlesi olduklarının düşünülmesidir. İkincisi genç kızlardan yeni rejimin getirdiği inkılâpları sergilemeleri beklenmektedir. Ancak bir yandan da bu “sergileme” göreviyle çelişir şekilde, pek göze batmadan, tevazu içinde hayatı güzelleştirmeleri gerekir. Yine de herhalde en önemli neden, yeni rejimin kadını ancak belli sınırlar içinde modern hayata dahil etme yaklaşımı açısından genç kızların özel hassasiyet içeren bir kesim olarak görülmesidir. Hem henüz cinsel deneyim yaşamadıkları varsayıldığı için masum ve bilgisiz kabul edilirler, hem de bir an önce iyi bir kısmet bulmaları beklenmektedir. Üstelik henüz el değmemiş taze güzellikleri ile özellikle kadın ve erkeğin bir arada bulunduğu uygar hayat içinde saldırıya ya da ayartılmaya daha açıktırlar. Bu bağlamda genç kızların “sesler”i üzerinden de ince bir gösterme/gizleme oyunu yürütmesi beklenir.

Bu anlamda genç kız da sesini sıkı bir denetim altında tutabilmelidir: “Sözü vazih söylemeğe, çıplak ve kuru bir ses çıkarmamaya, seda ve tavrınızda kibir ve azametten eser buldurmamaya dikkat etmelidir” (Sedat, 1932: 29). Bu denetim, sese yumuşak bir tını verecek şekilde olmalı, ses duruma göre şekillenebilmeli ve modern olanı taklitten uzak kalmalıdır: “Sinema yıldızlarının müstesna ve ancak onlara yakışan ahengine meyletmeyiniz. Sesinize söz söylediğiniz insanlara, anlattığınız şeye göre eda ve ahenk vermesini biliniz. Haşin, keskin, sert bir eda ve ahenk dinleyenlere tatlılık ve mülayimetten hiç hissedar olmamış bir ruh hissini verir” (Sedat, 1932: 29). Bu sıkı ses ve elbette şive disiplinine riayet etmezse, başına gelebilecek en kötü olasılıklardan biri gerçekleşebilir ve namuslu genç kızımızı hafifmeşrep, dolayısıyla dokunulabilir bir kız zannedebilirler: “Genç kızın erkenden dikkat ve ihtimam göstermesi lâzım gelen şeylerden biri de sedasıdır....meclise girince söz söyler, konuşursunuz. O zaman bütün bu cazibenin bir anda mahvolduğunu ve uyandırdığınız iyi tesirin söz söyleyince berhava olduğunu hissedersiniz. Çünkü sesinizin ahengi fenadır: şiveniz, telaffuzunuz, söz söyleyişiniz sakil ve uyutucudur...O vakit sizi güzel fakat bayağı kızlar sınıfına ithal etmekten çekinmezler” (Sedat, 1932: 29).

Yine de genç kızlar, fazla da nazlanmadan topluluk içinde şarkı söylemelidir: “Bir mecliste sesi güzel olan genç kızlardan bir parçaya iştirak etmesini istemek kadar tabii bir şey olamaz. Böyle bir hâlde fazla naz etmek, sesinizi dinletmek için etrafınızdakileri adeta yalvartmak çok çirkin bir harekettir” (Sedat, 1932: 49). Böylece hem ortamı şenlendirecek hem de kendilerini potansiyel nişanlı adaylarına göstermek fırsatını yakalayabileceklerdir.

Ama elbette adayları ürkütmemeye de dikkat etmek gerekir: “Erkeklerle konuşurken kibir ve gurura kapılmadan fakat sıkılganlık ta göstermeden, tabiliği elden bırakmıyarak, vazih ve sarıh olarak konuşunuz. Konuşma esnasında gözlerinizi indirerek; sesinizi kısarak konuşulan şeyden müteheyyiç yahut mütehassis olduğunu hissettirmek doğru bir hareket değildir” (Sedat, 1932: 29-30).

Ancak kadınlar için asıl kural hâlen, tevazu ve sessizliktir ve kadınlar bunları taciz karşısında dahi korumalıdır: “Erkeklerde olduğu gibi bayanlarda da sokakta bağırarak konuşmak, kahkaha ile gülmek hiç yakışmaz. Ciddi bir kadın dama önüne bakarak gider...Terbiyesiz sözlere maruz kalan bayan duymamazlığa gelmelidir” (Savaşçın, 1938: 12).

Elbette sözlü bir sunumun yazılı hâle getirilmesi ile oluşan Savaşçın’ın metni aynı zamanda





sokaklarda yaygın taciz olduğunu da itiraf etmektedir. Demek her şey, bu kitapların çoğunda hissettirildiği kadar tıkr tıkr işlememektedir ve güllük gülüstanlık değildir.

### **Sonuç: Biri Sizi Gözetliyor!**

Seyfi Kurtbek, 1939 basımı *Modern Yaşayış Bilgileri* adlı kitabında, “Kimseyi Rahatsız Etmemek” üst başlığı altında şunları yazar:

“Başkalarının istirahat haklarına saygı göstermek medenî bir borçtur...Bugün, medenî şehirlerin en mühim vasıflarından birisi de ‘sessizlik’ olmuştur. Yüzlerce fabrikanın, tren, tramvay ve makinenin, binlerce otomobilin bulunduğu büyük şehirlerde, sessizliğe riayet edilmese, yaşamak imkânı olmaz. Garblılar, gürültüye karşı uzun müddet mücadele ettiler ve sonunda muvaffak oldular; artık fabrikalar, çalışma zamanını bildirmek için sabahın altısında bütün bir şehri uyandırmıyorlar; herkes saatine bakıyor ve zamanı gelince iş başına gidiyor. Trenlerin tiz perdeli düdüğü yasak edildi; artık makinistler, keyifleri geldikçe ortalığı velveleye vermiyorlar. Mecburiyet olursa, zaten sesi kısalmış düdüklarını kısaca öttürüyorlar. İstasyonda kampanalar, düdüklar, borular, “Tamâm !”lar işidilmiyor... Feribotlar şehir yakınında canavar düdüğü kullanmıyorlar. Otomobiller, ancak mecburiyet halinde kısaca kornalarını çalabiliyorlar. Boru sesine benzeyen ve kulakları tahriş eden kornalar yasaktır. Lüzumsuz yere veya fazla korna çalan şoförlerin yanına derhal motosikletli polis yetişir ve anında cezasını verir. Geceleri saat ondan sonra korna çalınmaz... Motosikletler, en küçük fakat en çok gürültü yapan nakil vasıtalarıdır; bunların şehir içinde silansiyöz takmaları mecburidir.” (Kurtbek, 1939: 49-50)

Dolayısıyla, Kurtbek’e göre sessizlik modern kent hayatının zorunlu bir sonucudur. Modern kentler, tam da kendi sonuçları olan gürültüyü, yine modern oldukları için etkili olan yasaklar ve önlemler sayesinde (motosikletli polisler gibi modern devlet harikaları, silansiyözler gibi teknoloji mucizeleri, sorumlu birer vatandaşa dönüşürken eski hovardalıklarına gem vurabilen makinistler ve onların sesi kısalmış düdüğü sayesinde) alt edebilmişlerdir. Gürültü modern kentin çalışan bir aygıt olmasının sonucudur. Geride fabrikaların, trenlerin, feribotların sesi duyulmaktadır. Ama tam da bu bitmek bilmez çalışma ritmi nedeniyle şehrin sesi susturulmalıdır. İşçiler, memurlar ertesi sabaha dinç uyanmalıdır.

Çeşit çeşit makinaların içinde harıl harıl çalıştığı bu kentin bizzat kendisi, tıkr tıkr işleyen bir makine gibi hayal edilmiştir. İşte tam da bu mükemmel kusursuzluğu ve ahenkli ritmi nedeniyle aslında öyle bir kent yoktur, hiçbir zaman, hiçbir yerde var olmamıştır, sadece var olması arzulanmıştır. Böyle bir kente Batı’da da, ne dün ne de bugün rastlayabilirsiniz. Değil ki 1930’ların sonlarındaki Türkiye’de mevcut olsun...

Peki ama yazarımız, modernlikle ilgili hayalini neden böyle bir yok-kentin sesi üzerinden kurar ve bu yok-kentin zaten var olmadığı Türkiye’yi de sanki sanayi devrimini yapmış da kentleri gürültüden inliyormuş gibi, bu kent üzerinden sessizliğe çağırır?

Çünkü yazarımız da dönemin birçok metni gibi “garbiyatçı fantezi” içinden konuşmaktadır. Hem kendini izleyen muhayyel bir Batılı göz karşısında hem de “halkın” gözünde gerçekte var olmayı olmuş gibi -modern olmayı modernleşmiş gibi- göstermeyi amaçlar. Erişkin ve ciddi bir dille, önce hayali Batı’yı yaratır. Bu hayalî Batı’nın sesleri susturabilmiş şehir hayatından kişisel hayata, kamusal olandan özel olana -sanki insanların sessiz olması kentlerin de sessizliğine yetecekmiş gibi- kolayca geçiverir: “Hiç kimse kendi evinde geceleyin gürültü ederek komşularını rahatsız edemez. Eğlenti tertib edecek olanlar, önceden etrafındakilerin müsaadesini almağa mecburdur. Gece saat ondan sonra radyo, gramafon, piyano ve saire çalınmaz veya,



komşular tarafından hiç işidilmeyecek kadar yavaş çalınır.” (Kurtbek, 1939: 50).

Sonra da Batı'nın sessizliğini kendi başına yeterli delil sayarak, yani hayalî bir şeyi olduğu gibi model kabul ederek ve o sanki bizi imtihana çekecekmiş gibi, kendinin de parçası olduğu modern olmayan memleketi, modernist ve resmî bir söylem içinden kendine çekidüzen vermeye çağırır: “Ramazan davulları, bekçi düdükları de umumun istirahatini bozan ve medenî şehirlere yakışmayan gürültülerdir” (Kurtbek, 1939: 50-51).

Ama yakışsın ya da yakışmasın, herhalde 1930'ların Türkiye'sindeki kentler ramazan davulu, bekçi düdüğü, ayrıca sokak satıcısı, at arabası, sokakta oynayan çocuk ve benzeri birçok “modern olmayan” yerel sesle doluydu ve muhakkak ki girişte tarif edilen hayalî kentten çok daha sessizdi. Ama garbiyatçı fantezi her zaman bildiklerin unutulmasına, hakikatin es geçilmesine dayalı; “mış gibi” yapılan, “olmamış olmuştur gibi gösteren”; dışsal ve aşkın olan; bir bakıma yamaların üstünü örtüp “dışarıdan” gelen misafire açılan “salon” diliyle konuşur.

Fakat onun yegâne dili bu değildir. Gene garbiyatçı fantezi alanında, resmî söylemin diyalojik sızıntıları da pekâlâ kendine yer bulabilir. Anılarda ve bellekte kodlanmış, yazılı olarak kaydedilmemiş ya da kayıt dışı yaşantılardan oluşan, gündelik hayat içinde bilinen ve paylaşılan duygu bilgisini kapsayan, milli imgelemi oluşturan, gelişigüzel görünen, çocuğun diliyle, mizahî dille ya da duygunun diliyle konuşan, aksaklıklarla ya da birinci hakikat alanından sarkan fazlalıklarla yüklü bir iç alan, samimiyet-yakınlık alanı; bir bakıma ailecek oturduğumuz, hep derli toplu tutmak zorunda da olmadığımız “oturma odası” da vardır garbiyatçılığın.

Şimdi biraz da onun sesine kulak verelim: “Bizim Alman gezisinde kahve altılarda ve yemeklerde bir salona girdiğimizde gürültüden kıyamet kopardı. Halbuki aynı salonda bizden önce oturmuş bir sürü insan yemek yerken çıt duyulmazdı” (Savaşın, 1938: 19). Elbette bu yazılı değil, sözlü bir anlatımdır. Kayseri Halkevi'nde konferans vermekte olan kültür direktörümüz konuşmaktadır. Hayranlıkla bahsettiği Almanya ise 1938 yılının faşist ülkesidir. Biz bize konuştuğumuz bir ortamda, bizi sınava çeken bir Batılı gözün yokluğunda, aslında ne kadar da gürültücü bir millet olduğumuzu açığa vururuz.

İşte 1930'ların âdâb-ı muaşeret kitapları da garbiyatçı fantezinin iki başat söylemi içinden konuşurlar. Hem sokakları hem salonları, hem kamusal hem özel alanı tanzim etmeyi, dolayısıyla şekillendirmeyi hedefleyen, bunu yaparken kadınları bilhassa zapt-u rapt altına almaya cüret eden bu tür, sıklıkla sadece misafirlere açılan *salonların* intizamlı ve eril dili ile “sessiz olmamızı”, “itidalli sesler çıkarmamızı”, “temiz bir Türkçe konuşmamızı”, “kahkaha atmamamızı” tavsiye eder. Ama arada diyalojik sızıntının; evlerimizin oturma odasında kullandığımız, daha serbest, sakınımsız ve tüm pejmürdeliği ile hakikati açık ediveren dili duyulur. Muasır medeniyetlere ulaşmayı ne kadar arzulasak da millî hasletlerimize kavuşmanın sevinci ile ne kadar dolup taşmış olsak da sümüküren, geçiren, tepinen, susmayan, haykıran, kahkahalar atan, ağzından dişleri fırlayan, temiz bir İstanbul Türkçesi konuşmayan -hatta belki Türkçe dahi konuşmayan- gargantualar, hem bireysel hem de kamusal gövdelerimizin içinde bir yerde gizlenmiştir.

## Kaynaklar

Ahıska, M. (2005). *Radyonun Sihirli Kapısı: Garbiyatçılık ve Politik Öznellik*. İstanbul: Metis Yay.

Arel, S. (1939). *Halk ve Talebeye Âdâb-ı muaşeret Bilgileri*. Ankara: İdeal Matbaa.

Burke, P. (1996). *Halk Kültürü ve Toplumsal Değişme. Yeniçağ Başında Avrupa Halk Kültürü* içinde (Çev: Göktuğ Aksen). İstanbul: İmge Yay.

Dalkılıç, M. (1932). *Yeni Hayat Adamına Yeni Âdâb-ı Muaşeret*. İstanbul: Suhület Kütüphanesi.

Dalkılıç, S. M. (1939a). *Öğretmenlere Yardımcı Eser: Talebeye Muaşeret Dersleri*. İstanbul:



İnkılâp Kitabevi.

Dalkılıç, S. M. (1939b). *Herkes İçin Modern Âdâb-ı muaşeret*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

Dandiboz, P. (2015). *The Construction of Female Citizenship Through Etiquette Books: Turkey, 1930-1943*. İstanbul: Libra Yayıncılık

Elias, N. (2002). *Uygarlık Süreci I* (Çev.: Ender Ateşman). İstanbul: İletişim yay.

Foucault, M. (1992). *Hapishanenin Doğuşu* (Çev. Mehmet Ali Kılıçbay). İstanbul: İmge Kitabevi.

Freud, S. (1999). *Uygarlığın Huzursuzluğu* (Çev. Haluk Barışcan). İstanbul: Metis yay.

Hendy, D. (2014). *Sesin Beşeri Tarihi* (Çev. Çiğdem Çıdamlı). İstanbul: Kolektif Kitap.

Kurtbek, S. (1939). *Modern Yaşayış Bilgileri*. İstanbul: Maarif Kitaphanesi.

Lütfullah (1932). *Zabitan için Muaşeret Usulleri ve Beynelmilel Teşrifat Kaideleri*. İstanbul: Kader Matbaası.

Lütü, Ö. (1930). *Âdâb-ı muaşeret Konferansı: Hayat-ı İçtimaiyye*. İstanbul: Harbiye Mektebi Matbaası.

Mahir, E. (2005). Etiquette Rules in The Early Republican Period. *Journal of Historical Studies*, 3, 15-32.

Meriç, N. (2000). *Adab-ı muaşeret Kitapları ve Gündelik Hayatın Değişimi: 1894-1927*. İstanbul: Kaknüs Yay.

Ongan, H. (1938). *Talebeye Muaşeret Bilgisi*. İstanbul: Ahmet Sait Basımevi.

Said, W. E. (2003). *Şarkiyatçılık* (Çev. Berna Ülker). İstanbul: Metis Yayınları.

Savaşçın, H. (1938). *Kültür Direktörümüzün Konferansı*. Kayseri: Kayseri Vilayet Matbaası.

Sedat, F. (1932). *Genç Kızlara Âdâb-ı muaşeret Usulleri*. İstanbul: Muallim Ahmet Halit Kitaphanesi.

Tansu, S. N. (1939). *Talebeye Muaşeret Usulleri*. İstanbul: Kanaat Kitabevi.

Tunç Y. F. (2016). *Alafranga Halleri: Geç Osmanlı'da Adab-ı Muaşeret*. İstanbul: Kaknüs Yayınları.

Ural T. (2008a). "1930-1939 arasında Türkiye'de Âdâb-ı Muaşeret, Toplumsal Değişme ve Gündelik Hayatın Dönüşümü" (Yayınlanmamış doktora tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Programı, İstanbul).

Ural T. (2008b). Tek Parti Döneminde basılmış Âdâb-ı Muaşeret Kitapları. *Müteferrika*, 33, 243-274.

Ural T. (Mart 2013). İnkılâbı Sergileyecek Bedenler ve Onu Yükseltecek Ruhlar: 1930'larda Adab-ı Muaşeret Kitaplarında Kadın İmgesi. *Toplumsal Tarih*, 231, 88-93.



# Kakofoni: Denetim Gürültüsünü Açığa Çıkarmak<sup>1</sup>

## Cacophony: Revealing The Noise of Control

Ebru YETİŞKİN<sup>2</sup>

### Öz

Bu makalede algoritmik yönetim zihniyetinde hata ve arıza olarak tanımlanan gürültünün bir siyasi-ekonomik denetim aracı olarak nasıl kullanıldığı tartışılmaktadır. Üretim ve mübadele ilişkilerinde karar verme ve yargıda bulunma süreçlerini etkileyerek demokratik katılımı kısıtlayan gürültü, bu makalede yalnızca bir sorun olarak görülmeyecek, epistemik bir sorgulama aracı olarak temellük edilecektir. “Kakofoni” olarak kavramsallaştırılan bu epistemik sorgulama aracı, teknolojik-bilimsel bilgi/iktidarın örtük bir şekilde tahakküm ilişkilerini bugün nasıl kurduğunu irdelemeyi amaçlamaktadır. *Kakofoni* (2013) ve *Bilinmeyen Kod* (2014) sergileriyle yürüttüğüm küratöryal araştırma b(ağ)larıyla geliştirilen makalede bir sonik savaş silahı olarak gürültünün epistemik asimetri, karakutulaştırma, aptallık, bitkinlik tasarımı ve s/aklama gibi farklı denetim taktikleriyle nasıl kullanıldığı güncel örneklerle tartışılacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Gürültü, Kakofoni, Veri, B(ağ), S/aklama, Denetim.

### Abstract

This article discusses how the algorithmic governmentality affects social change as a political-economic control instrument, defined as noise, error and failure. Noise that restricts democratic participation by interfering with the decision-making and judicial processes will be regarded as an epistemic inquiry instrument rather than merely as a problem in this article. This epistemic inquiry instrument, conceptualized as “cacophony”, aims at exploring how techno-scientific knowledge and power implicitly establishes relations of domination. Each part in the article reveals how noise, as a sonic warfare weapon, operates the tactics of control such as epistemic asymmetry, black boxing, stupidity, obsolescence design, and rationalization.

**Keywords:** Noise, Cacophony, Data, Nettetachment, Obfuscation, Control.

### Kakofoni: Denetim Gürültüsünü Açığa Çıkarmak

Bugün hükümetler ve şirketlerin giderek daha entegre bir şekilde işbirliği yapmasıyla yayılan gözetimin, denetimin ve veri madenciliğinin algoritmalarla işlediği bir yönetim zihniyeti bulunmaktadır. Küresel b(ağ)ların üretim ve mübadele ilişkileriyle düzenlenen ve yönetilen toplumsal etkileşim ilişkileri algoritmaların hatasız bir şekilde işlemesine bağlı durmaktadır. Jean-François Lyotard’ın (1984) *Postmodern Durum* adlı kitabında “maksimum performans mantığı” olarak ifade ettiği temel prensiple uyuşan algoritmik yönetim zihniyeti, risksiz ve öngörülebilir bir dünya kurma hayaliyle işleyen totaliter bir ideolojiyle birlikte değerlendirilmelidir.<sup>3</sup> Veri odaklı bu

<sup>1</sup> Makale başvuru tarihi: 16.12.2017, makale kabul tarihi: 19.02.2018.

<sup>2</sup> Doç. Dr. Ebru Yetişkin, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Ayazağa Kampüsü Maslak 34469 İstanbul, Türkiye, ebru.yetiskin@gmail.com

<sup>3</sup> 1990’ların sonundan beri “ağ siyaseti” olarak tartışılan bu yönelim son zamanlarda algoritmik yönetim zihniyeti, platform kapitalizmi ve post-denetim toplumlari olarak ifade edilmektedir.



denetim ideolojisini benimseyenlerin birbiriyle rekabet ederken geliştirdiği işbirliği sayesinde karar verme, yargıda bulunma, sorgulama ve tahayyül edebilme olanakları denetim altına alınmakta ve yönetilmektedir. Teknolojinin yalnızca aygıtlardan ibaret olmadığı ve aynı zamanda bir örgütlenme yolu olduğu düşünüldüğünde, teknoloji kullanımıyla düşünme, tahayyül etme ve eyleme yollarının nasıl etkilenebildiği daha iyi kavranabilir.

Algoritmaların kullanımının yayılmasına bağlı olarak maksimum performans mantığı ve sorunsuzluk talebi, hata ve arıza oluşların (*becomings*) artmasıyla birlikte bu ideolojinin çelişkinin açığa çıkarmaktadır. Ancak bizzat bu çelişkinin norm hâline gelmesi sayesinde hata, arıza ve sorunlar da içselleştirilerek kanıksanabilmekte, günümüz kapitalizmi gürültü olarak değerlendirilebilecek bu hata, arıza ve sorunlarla birlikte kendini yeniden üretmektedir. Üstelik çok merkezli bilgi/iktidarın (Foucault, 2003) hakim olduğu günümüzde artık denetim altında olmak bir sorun olarak bile görülmeyebilmektedir.<sup>4</sup> Denetim gücüne sahip olan(lar), etik ilkeleri ihlal etse dahi, bir yığın oluşturduğu için yeterince sorgulanmamakta ve yerinden edilmemektedir. Oysa bugün algoritmik yönetim zihniyetine dair sorun etik olmasının yanı sıra epistemolojiktir; yani bilgi/iktidar üretimiyle ilgilidir. Bu süreç içinde ortaya çıkan her türlü şiddet ve ihlal, bu ideolojinin yeniden üretilmesine aracılık eden biri olmasa diğeri tarafından, bir şekilde gerekçelendirilerek rasyonalize edilmekte ve tanınmaktadır. Bu yolla meşrulaştırılan bilgi/iktidardan giderek daha çok kullanıcı yararlanmak istemekte, emek ve işbölümü süreçleri de şiddetin ve ihlalin normalleştirildiği denetim altına daha yoğun bir şekilde girmektedir.

O halde acaba hata ve arıza olarak kavranan gürültünün algoritmik yönetim zihniyeti içindeki işlevi nedir? Gürültünün analog yönetim zihniyetindeki tanımına bakıldığında günümüz açısından son derece kısıtlı bir kapsam karşımıza çıkmaktadır. Gürültü, en dar anlamıyla, bir gönderenden çıkan iletiyle alıcıya ulaşan ileti arasındaki fark yaratan unsurların tümü olarak tanımlanmaktadır. Claude Shannon ve Warren Weaver'a (1949) göre gürültü, iletişimin sağlıklı yapılabildiğine direkt etkisi olan, mesajın alıcıya iletiminde eksiklik yaratmasından dolayı istenmeyen bir sinyal olarak tanımlanmıştır. Örneğin, internet hattındaki bir kopma, bağlantı kurulamamasına ya da etkileşim sürecinin kesilmesine neden olduğunda mesajın hedefe ulaşmaması ya da eksik ulaşmaması gürültü oluşturmaktadır. Oysa bu teknik bakış açısı, Tiziana Terranova (2004) ve Mark Nunes (2015) gibi güncel medya kuramcıları tarafından söylemsellik oluşumunu ve enformasyon iletişimi ve paylaşımındaki karmaşıklığı yok saymasından dolayı eleştirilmiştir. Sesbilimi açısından değerlendirilecek olduğunda ise gürültünün tutarsızlık, bozma, karmaşıklaştırma gibi nitelikleri ortaya çıkmaktadır.

“[Gürültü] sesbilimde periyodik olmayan frekanslardan oluşan ses birimlerinin oluşturduğu tayfı tanımlamaktadır. Sibernetik ve telekomünikasyonda uzayın ya da iletim hattının herhangi bir noktasında istenilen bir simgeye karşın, çeşitli nitelik ve biçimdeki tutarsız olma eğilimi yüksek, bozucu etkilerin tümünü tanımlamaktadır. Bir de beyaz gürültü tanımı vardır. Beyaz gürültü, tüm tonları eşit şiddette bileşen olarak içeren karmaşık sesi tanımlamaktadır. Burada ton frekansa karşılık gelmektedir. Beyaz gürültü tayfı enerji yoğunluğu değişmeyen bir frekanstan bağımsız gürültüdür. Pembe gürültü tayfı enerji yoğunluğu değişmeyen bir frekanstan bağımsız gürültüdür. Enerji tayfı düzgün olmayan gürültü ise genel olarak renkli gürültü olarak tanımlanmaktadır.” (Güler ve Çobanoğlu, 1994: 11)

<sup>4</sup> Nitekim Foucault'ya göre iktidar bilgiye, bilgi de iktidara sürekli eklenir, iktidar ilişkisi sürekli bilgi üretir ve üretilen bilgi de sürekli iktidar etkilerine yol açar. İktidardan kendisi yeni bilgi nesnelere yaratır ve yeni bilgi cisimleri biriktirir (Çelebi, 2003: 512).





Gürültünün iletişim ve etkileşim süreçlerinde tasarlanabilen bir aracı olduğunu göz önünde bulundurulduğunda siyasi-ekonomik denetim işlevi daha da belirginleşmektedir. Gürültü iletişim süreçlerinde ortaya çıkan bir engel ve kurtulması gereken bir sorun değil, günümüzde dijital kültürle birlikte yayılan tahakküm b(ağ)larının nasıl işlediğini, bu b(ağ)ların başarısızlıklarını ve açıklarını ortaya çıkarma işlevi gören epistemik bir sorgulama aracı olarak da tanımlanabilir. Bu yüzden gürültü ile ilgili çalışmalar toplumsal değişimin denetimi ile yönelimlerini birarada inceleyebilmek bakımından dikkate alınmaya değerdir.

Bu makalede algoritmalarla işleyen günümüz yönetim zihniyetinde gürültünün günümüzde toplumsal bir denetim ve gözetim aracı olarak nasıl tasarlandığı ve işlediği kavranmaya çalışılacaktır. Ancak etkileşim kurabilme ve kavrama olanaklarına erişimi kısıtlayan bir unsur olarak kavranan gürültü, bu çalışmada bir sorun olarak görülmeyecek; epistemik bir sorgulama aracı olarak kullanılacaktır. *Kakofoni* olarak kavramsallaştırılan bu sorgulama, bir tekno-bilimsel ideolojinin mikro saniyeler içinde gerçekleşen çoklu değişimlerle nasıl çalıştığını ve onun s/aqlanan operasyonlarını açığa çıkarma gücüne sahip durmaktadır.

Antik Yunanca'da *κακος* (*kakos*, yani kötü) ve *φωνη* (*phone*, yani ses) sözcüklerinin birleşimiyle oluşan *kakofoni*, kötü olarak tanımlanan, uyumsuz ve yönetilmez seslerden oluşmaktadır. Toplumsal dönüşümün nasıl gerçekleştiğini açığa çıkaran bir müdahale yolu olarak kakofoni bu durumda gürültüye karşı değil, gürültü ile birlikte ve gürültü sayesinde ortaya çıkmaktadır. Bilgi/iktidarın tahakkümcü denetimi için "kötü" olarak nitelendirilebilecek her türlü unsur, bu durumda kakofonik sayılabilmektedir. Ya da akademik yazım formatına tam olarak uymayan ancak toplumsal denetimin günümüzde nasıl sağlandığını ifşa etmeye yönelik, parçalı ve dağınık yapıdaki bu çalışma da kakofoni olarak tanımlanabilir. Ancak tekno-bilimsel ve sanatsal bir müdahale olarak kakofoni, *hack*'lemenin, *troll*'ün, *glitch*'in, arızanın, yayın bozmanın ve hatanın başkalkılar yaratma potansiyelini etkinleştirmekle ilgilidir. Nitekim kakofoni, bu hata veren, arızalı, sorunlu ve yönetilmez hallerin içindeki uyumsuz özgünlüğü açığa çıkarmaya aracılık etmektedir. Bu nedenle gürültünün işlevselleştirilmesiyle tahakküm ilişkilerinin güçlenerek yeniden üretilmesini sağlayan günümüzde kakofoni, uyumsuz ve yönetilmez sayılanla başka yakınlıklar kurma yollarını keşfetmeye yönelmektedir.

Bu bağlamda makale, gürültünün hakim kavrayışlarından yola çıkarak öncelikle tekno-bilimsel bilgi/iktidarın örtük bir şekilde tahakküm ilişkilerini nasıl kurduğunu irdelemektedir. Sesin bir savaş silahı olarak nasıl kullanıldığına değinildikten sonra gürültünün bir siyasi-ekonomik s/aqlama aracı olarak nasıl çalıştığı güncel gelişmeler bağlamında tartışılmaktadır. Daha sonra aptallık ve bitkinlik tasarımının nasıl yapıldığına odaklanarak gürültü kirliliğinin denetim sağlayan yönleri açılacaktır. Ampirik bir saha çalışmasından çok kaynak tarama, katılımcı gözlem ve belge çözümleme gibi niteliksel araştırma yöntemlerinin kullanıldığı çalışmada, kürasyonunu üstlendiğim *Kakofoni* (2013) ve *Bilinmeyen Kod* (2014) başlıklı sergiler kapsamında yürüttüğüm çalışmalarla da b(ağ) kurulmaktadır.

## Sonik Savaş ve Gürültü Silahları

Bugün yaşadığımız algoritmik yönetim zihniyeti içinde gürültü, tahakküm eden bilgi/iktidarın varlığı ile otoritesini sürdürmek üzere tasarlanmakta ve kullanılmaktadır. Veriye dayalı bu tasarımın nasıl yapıldığını ve kullanıldığını sorgulayabilmek için öncelikle gürültünün ses ile ilişkisinden yola çıkılabilir. Gürültünün bugün sömürü ve tahakküm aracı olarak tasarlanması, en açık şekilde ifade etmek gerekirse, bir savaş hâlidir. Steve Goodman'ın *Sonik Savaş: Ses, Duygulanım ve Korku Ekolojisi* (2012) adlı kitabında gündeme getirdiği bu savaş hâli, frekansların ritmik şiddeti ve bu şiddet yoluyla fizyolojik ve psikolojik davranışların denetim altına alınmasıyla



gerçekleşmektedir. Bir başka deyişle, tekrar koşuluyla gerçekleşen titreşim frekanslarının alçak ve yüksek dozlu kullanımı zihinsel, bedensel ve duygusal davranışların ortaya çıkma yollarını doğrudan etkilemektedir. Bu, bilindiği üzere, yeni bir mesele değildir. II. Dünya Savaşı'ndan beri ses dalgalarıyla şok etme, dehşete düşürme, korkutma, kaygılandırma, merakla ve korkuyla karışık (birine/bir şeye) saygı duyulmasını sağlama ve uyumlaştırma operasyonları gerçekleştirilmektedir. Günümüzde sonik savaş, veri operasyonlarıyla daha karmaşık ve birbiriyile entegre olmuş bir şekilde gerçekleşmektedir. Bir verinin ya da verilerin düzenlenmesiyle üretilen enformasyonun birçok yerde karşımıza çıkarak benzer şekilde tekrar eden ritmi bir tür şiddet yaratmaktadır. Bu şiddet yoluyla fizyolojik ve psikolojik davranışlar gözlenebilmekte, ölçülebilmekte, denetim altına alınarak yönlendirilebilmektedir. Usama Bin Laden'in ses kayıtları, IŞİD videoları, Anonymous'un ses bildirimleri, Telekulak skandalları, 17-25 Aralık tapeleri, süpermarketlerde kullanılan yönelimli (*directional*) hoparlörler, mitinglerde polis tarafından kullanılan çok alçak frekanslı uzaklaştırıcılar ve 15 Temmuz 2016 Darbe Girişimi'nde kullanılan ses bombaları siyasi-ekonomik bilgi/iktidarın denetim sağlayan sonik savaş operasyonları olarak örnek verilebilir.

Kitle oluşturmak ve kitleyi denetim altında tutarak yönetebilmek için gürültünün fizyolojik ve psikolojik uyuşturucu etkisi yapması, askeri teknolojilerle uyumlu bir şekilde çalışan eğlence teknolojilerinde ve medya fasadlarına dönüşmüş kentsel mekanlarda da karşımıza çıkmaktadır. Bugün her birimiz birer aktaran, ileten ve nakleden olarak medyalaştırılmış durumda olduğumuz için megalopol hayatı gibi, çok yüksek frekanslı ve çok kanallı ortamların içindeki medyalar ile üretilen trafik gibi gürültülerin mekanik tekrarı sayesinde nöronlar uyuşturulmakta, otomatize olmaktadır. Tekrar tekrar maruz kalınan gürültüye aşına olunmakta, duyma ve duyumsama eylemi zayıflamakta, böylelikle ilk başta tuhaf, yabancı ya da karşı olunan unsur gürültünün tekrar frekansı sayesinde öğrenilmektedir. Bu narkosonik müdahaleler sayesinde denetime karşı direnç kırılmakta ve direniş gösterilen unsura aşına olunması sağlanarak (bağımlılık da yaratabilen) uyum, öğrenme ve tabiiyet sağlanabilmektedir.

Sonik savaş hâlinde bir korku atmosferi yaratarak sivil halkın moralini zayıflatmak ve bilhassa kararsızlar ile muhaliflerin denetim altına girmesini sağlamak üzere kullanılan gürültü, taktiksel bir silah sayılmaktadır. O hâlde acaba bir karşı-taktik değil de, taktikle birlikte ve taktiksel olandan öğrenmek koşuluyla *parataktiksel* müdahaleler kakofoni olarak nasıl üretilebilecektir? Gürültü geçmişe, bugüne ve geleceğe dair tahayyül olanaklarının sınırlandırılmasını, yargıda bulunma yetisinin yıpratılmasını, sorgulama olanaklarının köreltilmesini ve karar verme olasılıklarının yok edilmesini sağlamaktadır. Bu durum güvenlik ihtiyacını tetiklemektedir. Gürültü sayesinde üretilen bu güvenlik arayışı ise itibarını, geçerliliğini ve güvenilirliğini yitirmiş devlet, ordu, aile, din, siyaset, ekonomi, eğitim gibi modern kurumlara yönelimin yeniden üretilmesine yol açmaktadır. Bu durumda zayıflayan ve yok edilen, kendi kendine örgütlenebilen ve tahakkümcü bilgi/iktidarı ters yüz etmeye yönelen işbirliği b(ağ)ları ve bu b(ağ)ların denetim altında olmayan, paylaşımına açık kodlarıdır (yasalarıdır). Modern kurumların var olmasını sağlayan ve otoritesini güçlendiren değerlerin üretimini ve mübadele edilmesini de denetim altına alan (ücretsiz) emek süreçleriyle kalabalıklar (ki bu veri kalabalığı da olabilir) tahakkümcü bilgi/iktidara uyum göstermekte ve ona tabi edilmektedir. Gürültü, bu hâliyle, kolektif ruh hâllerini, zihinsel eylemleri ve davranışları düzenleyen bir regülasyon ve manipülasyon aracına dönüşmektedir.

Bu durumda Goodman'a göre "Sonik savaş, afektif tonlamanın üretimi, iletimi ve mutasyonu ile ilgilidir" çünkü afektif tonlama modülasyonu kamufle etme, yanıltma ve s/aıklama gibi gizleme (*dissimülasyon*) teknikleriyle birlikte açığa çıkmaktadır (2012: xv). Örneğin 20 Hz altındaki infrasonik dalgalar vücudumuzu ya da kentsel mekanları geçerken bile gücünü muhafaza edebilir. 7 Hz frekansları ise beyindeki Teta dalgalarına erişmektedir. Araştırmalar Teta seviyesindeki beyin dalgalarının erişkinlerde hayal kurabilme ve yaratıcılıkla ilgili olduğunu göstermektedir.



Yani çok alçak frekanslı sonik müdahaleler yoluyla korku, kaygı ve öfke gibi bastırılmış duyguların açığa çıkarılmasını sağlayan koşullar tasarlanabilmekte, başka bir dünya hayal edebilme potansiyeli yönetilebilmektedir.

Narsisistik kültürün seferber edilmesiyle iç içe geçen gürültü, bastırılmış duyguların tetiklenmesi sayesinde dış dünyaya kaymış olan dikkatin ve algının kanalize edilerek içe (Ben/Biz) odaklanmaya dönüştürülmesine de neden olmaktadır. Böylelikle bütünsel farkındalık gibi Teta beyin dalgalarının etkilediği varoluşsal sorulara erişilmekte, kalabalıklar ontolojik var oluş ya da yok oluş sorunlarıyla meşgul edilebilmektedir. Seküler ve dinsel cemaatlere ilginin artışı, kişisel gelişime yönelimin yoğunlaşması, linç kültürünün canlanması, dogmaların ve basmakalıp önyargıların ırkçılık gibi doktrinlerle birlikte yükselişi bu emek süreçlerine dâhil edilerek meşgul edilen kalabalıkların inanma krizine ve modern kurumları var eden değerlere güvenilir ortamlarda sahip olma arzusuna dayanmaktadır. Korku, kaygı ve tekinsizliğin çok kanallı üretimi, tahakkümcü denetimin işleyişini kolaylaştırmaktadır. Örneğin 500-5000 Hz arasındaki çok yüksek frekansla verilen siren sesleriyle 4-5 km'ye yayılan ses sistemleriyle panik tetiklenebilmekte ve irade dışı tepkiler kontrol edilebilmektedir. "Ülke elden gidiyor" ya da "Kadınların şunu yapması gerekir" gibi tekrar frekansı çok yüksek söylemlerin çok kanallı üretimi de denetimden kaçabilecek tepkilerin yönetilebilmesine ve denetim altına alınmasına yol açmaktadır. Nitekim belirli normların ve değerlerin üretimi ve mübadelesi sayesinde tahakkümcü bilgi/iktidarın yeniden üretimini sağlayacak değer ve inanç kalıpları geliştirilmekte, davranış biçimleri etkilenebilmekte ve bu noktada belki de en önemlisi hurafe, boş kanı, batıl inanç, komplo teorisi ve polemik çokluğuna dayalı kurgusal figürlerin (*hyperstitional figures*) ya da varlıkların kendilerini gerçekleştirmeleri sağlanabilmektedir. Ontolojiye kayma sayesinde epistemolojik sorgulamadan kaçmayı taktiksel bir şekilde ters yüz eden Donna Haraway ve Rosa Menkman gibi tekno-feministler, bu kurgusal figürlerin ve bilinmeyenin üretimini eleştirel bir perspektifle tartışmıştır.

"Gürültü artifaktinin kaynağı (henüz) bilinmiyorsa, gürültü kafa karıştırıcı olur. Dijital alanda bu tür gürültüye genellikle "*glitch*" denir. Beklenmedik bir olay, istenmeyen sonuç ya da bir sistemdeki kırılma ya da bozulma olan *glitch* tekil olarak kodlanamaz; bu da onun kavramsal gücü ve medya teorisine dinamik katkısıdır. Enformasyonel (veya teknolojik) bir perspektiften bakıldığında, *glitch* teknolojik sistem içindeki protokollenmiş veri akışlarından birinden kopma olarak düşünülür. [P]rosedürel bir akış koşturduğunda, *glitch*'in hareket etme eğilimine dair iki olasılık vardır. Makinenin düzensiz davranışının nedeni bilinir hâle gelirse, *glitch* ipucu verir ve hataya ait basit bir arıza (*bug*) raporu hâline gelir (ki bu noktada *glitch* çoğunlukla bir sıkıştırma artifaktidir). Bununla birlikte, *glitch*'in nedeni bilinmiyorsa göz ardı edilebilir ve unutulabilir ya da bir toplumsal ya da kültürel bağlam (tanımlamalar, tarihler, perspektifler) tarafından tanımlanan bir fenomen (veya bunun hafızası) ile ilgili bir yorumlama ya da yansıma hâline dönüşebilir. Kısacası, hata, üstesinden gelinmesi gereken bir fenomen iken, bir *glitch* teknolojik veya yorumlayıcı süreçlere dahil edilir." (Menkman, 2011: 26-27)

Bu yönden bakıldığında hurafe, boş kanı, batıl inanç, komplo teorisi ve polemik çokluğuna dayalı kurgusal figürlerin bir *glitch* olarak neden düzensiz bir şekilde davrandığı tam olarak bilinmediği takdirde göz ardı edilmesi ve toplumsal ya da kültürel tanımlamalar, tarihler ve perspektiflerle yorumlanarak gerçekliğe kavuşturulması mümkün hâle gelmektedir. Burada arıza olarak karşımıza çıkan gürültü sayesinde kendini oluşturma taktiğini kullananlardan bahsedilmektedir. Bugün tahakkümcü bilgi/iktidar bu taktiksel gürültü ile birlikte algoritmik yönetim zihniyetinin içine yerleştirilmektedir. Düşünme ve tahayyül edebilme gücü çeşitli yollarla



etkilenecek ve davranış yolları kontrol altına alınarak yönetilebilen yığınlar, tasarlanmış gelecek tahayyüllerinin gerçekleşmesine aracılık eden ucuz işgücüne dönüşmüş durumdadır. Bu yüzden gürültünün taktiksel kullanımını tekrar etmek, tekrar koşuluyla bu süreçlerin tam olarak nasıl gerçekleştiğini öğrenmek, tahakkümcü bilgi/iktidarın yeniden üretilme süreçlerini ters yüz etmeyi denemek ve parataktiksel kakofonik müdahalelerle tahayyül b(ağ)larını çoğaltarak bilgi/iktidar üretimini çeşitlendirmek siyasi ve ekonomik bir eylem yolu sayılabilir.

Nitekim saldırı niteliğindeki ses efektleriyle kalabalıkların moralini, manevi gücünü ve tutumunu zayıflatmak ve bu modların bulaşarak yayılmasını sağlamak sonik savaşın amaçlarından biridir. Yıllarca aynı siyasetçinin, teorisyenin, aktivist söylemin tekrarına maruz kalmak da bu ses efektlerinden sayılabilir. Kalabalıkların kolektif modlarını ve duygularını kontrol etmek ve yönetmek, bedenleri, zihinleri ve etkileşim b(ağ)larını kuşatarak içine alan (*immersive*) bir tehdit ve korku ambiyansı oluşturmak ve böylelikle kötü/kötümser/kötücül hisler, hareketler, davranışlar, tahayyüller, ortamlar ve söylemler üretmek için gürültü algoritmik yönetim zihniyeti içinde geçici manevralar yapmak ve sürekli yeniden mevzilenmek üzere araçsallaştırılan bir taktiktir. Goodman'ın (2012) bahsettiği afektif mobilizasyon, duyguların açığa çıkarılmasını sağlayan koşulları etkileme potansiyelini ve etkilenecek hakim olana uymayan bir şekilde düşünebilme ve eylemde bulunabilme potansiyelini tonlama ve ayarlama işlevi görmektedir. Sonik savaşta karşımıza çıkan bu taktiksel hamleler, düşman (sayılanın), muhaliflerin ya da alternatif eylemlerin bastırılmasını, engellenmesini ve geri çekilmesini sağlama amacı taşımaktadır. Korku ve tehdit unsurlarına dayalı hakim söylem aptallık yoluyla da olsa bir şekilde gerekçelendirerek, doğallaştırılarak ve normalleştirilerek hükmedene desteği bitkinleştirme, yıpratma, uyuşturulma, bastırma ve otomatlaşmaştırma yoluyla pekiştirmektedir. Bu süreç içinde provokasyonu, polemik, spekülasyonu, komplo teorilerini, sahte haberleri, dezenformasyonu ve çatışmayı arttırmak koşuluyla geleceğin nasıl tasarlanabileceğine dair olasılıklar ve başkalık oluşturacak yaratıcı potansiyeller denetim altında tutulmaktadır.

### **S/aklama: Gürültünün Taktiksel Denetimi ve Epistemik Asimetri**

Günümüzde gürültüyle birlikte yaygın bir şekilde kullanılan denetim araçlarından biri de s/aklama (*obfuscation*) olarak da ifade edilebilecek bir örtbas etmedir. Finn Brunton ve Helen Nissbaum'un *Obfuscation: A User's Guide For Privacy and Protest* adlı kitaplarında vurguladığı üzere "s/aklama, gözetim ve veri toplama işlemlerine müdahale etmek için muğlak, kafa karıştırıcı ve yanıltıcı enformasyon ekleme işlemidir" (2015: 1). Peki gürültünün taktiksel bir denetim aracı olarak karşımıza çıktığı s/aklama operasyonu acaba nasıl yapılmaktadır? Etkileşim sürecinde gönderici ile alıcı arasında iletilen bir sinyal üzerinde modellenen gürültünün üretilmesiyle toplanan veri, bir şekilde okunamaz ve kafa karıştırıcı hâle getirilmektedir. Verinin kullanılmasını, istismar edilmesini ve sömürülmesini kolaylaştırmak ve dolayısıyla onu (diğerleri için) değersizleştirmek suretiyle yargıda bulunabilme, sorgulama ve karar verme süreçleri denetim altına alınabilir ve yönetilebilir. Bu yalnızca ifade özgürlüğü gibi temel haklarla ilgili bir sorun değil, aynı zamanda bilgi/iktidarın üretim hatlarına müdahale edilmesiyle oluşturulan bir güç dengesizliği ile ilgilidir.

Günümüzde dijital teknoloji kullanımıyla birlikte giderek yaygınlaşan s/aklama operasyonları işte bu güç dengesizliğini pekiştirerek aynı zamanda epistemik asimetriyi şiddetlendirmektedir. Epistemik asimetri, gücün b(ağ)ın belirli noktalarında yoğunlaşmasıyla bilginin/iktidarın oluşma sürecinde karar verme süreçlerinin ve odaklarının nasıl işlediğinin s/aklanmasıyla gerçekleşmektedir. Bazı aktör ve ağların bildiğini ve öngörebildiğini diğer aktör ve ağların bilmemesi ve öngörmemesi sayesinde kurulan b(ağ)lar, veri tabanı ile veri tabanının paylaşım yollarına erişimin kısıtlanması sonucunda tahakkümün yeniden üretimini sağlamaktadır. Bunun sonu-



cunda ise sıradan kullanıcılar, tüketiciler ya da vatandaşlar bazı kararların, sınıflandırmaların, nitelendirmelerin, tanımlamaların ve yargıların niçin ve nasıl yapıldığını sorgulayamaz hâle geldiği için kendini örgütlenme kabiliyeti budanmış, yanlış yönlendirmeye açık ve tabi bir konumda bulmaya maruz kalmaktadır. Bu noktada önemli olan, s/aklamaya dayalı b(ağ)ların nasıl kurulduğunu keşfetmektir. Nihayetinde s/aklamaya operasyonları zaman, itibar ya da para kazanmak, rekabet ederek kâr elde etmek, güvenilirlik, geçerlilik ve kesinlik algısına müdahale ederek karşı tarafı güçsüzleştirmek, manevra alanı kazanmak ve bilgi/ iktidara sahip olmak amacıyla yapılmaktadır.

Brunton ve Nissbaum'a göre ilginç olan, s/aklamının "bilhassa duruma bağlı olarak dezavantajlı ve asimetrik bilgi / iktidar ilişkilerinin yanlış tarafında olan 'güçsüze' uygun bir araç" olmasıdır (2015: 9). S/aklamaya, takip edilme ve gözetim bugün artık reddedilemediği için görünmez olamayanın benimsediği bir taktiktir. O hâlde günümüzde gürültü çıkartarak nasıl görünmez olmaya çalışıldığını keşfetmeye çalışmak aynı zamanda güç ilişkilerindeki dengesizliğin ve epistemik asimetrinin nasıl yeniden üretildiğini kavramaya çalışmakla doğrudan ilgilidir.

Sosyal medya yoluyla yapılan s/aklamaya operasyonlarında kamuflajın nasıl yapıldığına baktığımızda karşımıza sahte haberler, yankı odaları, filtre balonları ve suskunluk sarmanları çıkmaktadır. II. Dünya Savaşı'nda askeri radar kontrolünü atlatmak için kullanılan "yanlış yankılar" (*false echoes*) bugün de kafa karıştırmak ve diğerinin algı şematizasyonunu istismar etmek için medya ve medya işlevi gören yetkililer, uzmanlar, bilir kişiler ve temsilciler tarafından kullanılmaktadır. Son yıllarda yapılan araştırmalar, sosyal medya platformlarında benzer görüşte ve kanıda olanların izlendiğini ve bundan dolayı da sanki diğerlerini izliyormuş gibi bir gerçeklik yaratıp aslında yalnızca kendi dünyamıza hapsedildiğimiz gerçeğini s/akladığımızı açığa çıkarmıştır. Eli Pariser'in (2011) ifadesiyle filtre baloncukları (*filter bubbles*) ve bunun sonucu oluşan yankı odaları (*echo chambers*) "kamusal alanda müzakere ve diyalogun 'çitlenmesi' anlamına" gelmektedir (Binark, 2017: 21). Bu aynı zamanda gürültü ile müşterek olana el konularak yönlendirici denetim çalışmalarına uygun bir ortam yaratılmasıdır. Enformasyonu yayan kişi, kurum, cemaat ve topluluk gibi etkileşim kanallarında ya da b(ağ)larında belirli bir verinin tekrar frekansının -bazen çok yüksek oranda artırılmasıyla ve azaltılmasıyla ya da provokatif şoklarla tam tersi yöne kanalize edilmesiyle- oluşturduğu gürültü, örtbas etme işlevi gören bir aşırılık yaratmaktadır. Burada kritik olan ise gürültünün denetim için işlevsel bir araç olarak her seferinde nasıl kullanıldığını sorgulayarak ve açığa çıkararak tahakkümcü bilgi/iktidarın yeniden üretim sürecine müdahale etmekle ilgilidir.

Binark'ın "Algoritmaların Yarattığı Yankı Odalarında Siyasal Katılım Olanağı Ya Da Olanaksızlığı" makalesinde tartıştığı üzere 2016 ABD Başkanlık seçimlerinde seçmenin karar verme süreci filtre balonu, yankı odaları, botlar, algoritmalar ve sahte haberler ile manipüle edilebilmiştir (2017: 21). Binark'a göre (2017) karar verme süreçlerine taktiksel müdahale içeren bu operasyonda veri pazarında satılan büyük veri setleri satın alınarak bu verilerden bireylerin bilişsel ve duygu durumlarına ilişkin çıkarımlarda bulunabilen bir algoritma geliştirilmiştir. Seçime yön veren Cambridge Analytica adlı şirket, Facebook ve Twitter verilerini topladıktan sonra bu verileri şirketin veri tabanında bulunan kişilik profilleriyle ilişkilendirmiştir. Böylelikle seçmenin oy verme eğilimini öngörebilen şirket, bir arıza ya da hata olarak ortaya çıkabilecek yüksek olasılıklı oy verme davranışının değiştirilmesi için Facebook ve Twitter kullanıcılarına sahte haberler yayarak, kendi benzerlerini takip etme eğilimindeki çoğunluk kullanıcının algısını ve davranışını değiştirmiştir. Dahası kullanıcılar sahte haberler ile daha çok ilgilendikçe şirketin geliştirdiği bireyselleştirilmiş kişilik ilişkilendirme algoritmasına daha fazla bağımlı hâle gelmiş ve etkilenmiştir.

Sistemlerin kaynaklarını istila ederek sistemi çalışamaz hâle getirmek için dağıtık yolla yapılan bir saldırı tipi olarak DDOS (*Distributed Denial of Service*) da s/aklamaya operasyonlarından





biridir. Çok sayıda aktörün bir trafik oluşturması, akışı aksatması ya da kesmesiyle zarar vermek ve saldırılan hedefi felç ederek onu güçsüzleştirmek amaçlanmaktadır.<sup>5</sup> Burada ilginç olan husus ise Türkiye'nin 2016 yılında DDOS saldırılarının hedefi olmaktan çok saldırı kaynağı olan zirvedeki 5 ülke arasında olmasıdır. Çin'in yüzde 27'lik payla ilk sırada yer aldığı listenin ikinci sırasını yüzde 17,2 ile ABD almıştır ve Türkiye yüzde 10.24 pay ile 3. sırada yer almıştır. 2015'in ilk 3 çeyreğinde bu sıralamada yer almayan Türkiye, 2015'in son çeyreğinde yaklaşık yüzde 22'lik payla 2. sıraya kadar yükselmiştir. Bu dönemde Türkiye'de DDOS saldırılarıyla gerçekleşen bant yoğunluğu işgalleri de yaşaması bu yüzden dikkat çekicidir. Gürültüyü tahakküm kurmak üzere bir taktik olarak kullanmış duran Türkiye, bu dönemde bu sonik silahın şiddetine ve ihlaline maruz kalmıştır. 14 Aralık 2015 tarihinde başlayan saldırılarla “.tr” uzantılı sitelerin işlem yapabilme kapasiteleri işlevsizleştirilmeye çalışılmıştır (ODTÜ, 2015). Bu saldırıdan sonra Ulaştırma, Denizcilik ve Haberleşme Bakanlığı'na bağlı olarak çalışan Bilgi Teknolojileri ve İletişim Kurumu (BTK) “.tr” üst düzey alan adı ve onun altında yer alan ikinci seviye alan adlarının yönetimi ve koordinasyonunu 1992'den beri yöneten Ortadoğu Teknik Üniversitesi'nin (ODTÜ) yetkisini devralmak üzere harekete geçmiştir. Bu yolla alan adı esaslı engelleme ve alan adı tahsisinde sansürleme yetkisine BTK aracılığıyla sahip olacak devletin merkezi bilgi/iktidarı güçlenmiş olacaktır. Yani iletişim sürecinde oluşturulan bu gürültü sayesinde devletin denetiminde olmayan bir düzenleyici kurumun yetkisi devralınmak istenmiştir. Böylelikle devletin sansür ya da erişim engeli gibi yaptırım gücü ve kapasitesi meşru yollarla pekiştirilmeye çalışılmıştır. Öte yandan bu saldırıyla ilgili dikkat çeken bir diğer husus, yalnızca mesai saatlerinde gerçekleşen saldırıların Türkiye'nin bankacılık ve finans, kamu kurumları, e-devlet sistemini teşkil eden kritik veri altyapılarının yıpratılmasına yönelik olmasıdır. Bankacılık ve finans kurumlarıyla beraber devletin faaliyet kapasitenin çökertilmesine yönelik bir tehdit de oluşturan bu saldırılar Türkiye içinden çok hissedilmez iken, yurtdışından “.tr” uzantılı internet sitelerine erişim sağlanamamış, e-posta gönderilememiştir.

“Bankalar 4 saat süre ile işlem yapamadı, e-ticaret durdu, gündelik hayatta pos cihazları çalışmadığı için mağduriyet yaşandı. İsim kayıt sunucularına yapılan saldırının etkileri azalırken bu sefer 24 Aralık tarihinde bankaların internet sitelerine, turkiye.gov.tr adresine yeni bir saldırı başlatıldı. Yine saldırıya hazırlıksız yakalanan banka sistemleri, 14 Aralık'ta olduğu gibi banka internet sistemlerinin yurtdışı erişimlerini kesmelerine rağmen sistemler uzun süre tekrar kullanılabilir duruma geçemedi. Türkiye'de günlük ortalama 1.5 Milyon TL'lik kredi kartı işlem hacmi olduğu düşünüldüğünde, sistemlerin çalışmadığı anlardaki kayıpların büyüklüğü daha net olarak karşımıza çıkmakta.” (Uzgun, 2016)

Bir iletişim kanalının gürültüyle doldurularak s/aklama operasyonuna yol açmasına sıklıkla rastlanan alanlardan bir diğeri ise sosyal medya platformlarındaki *hashtag* kullanımınıdır. B(ağ) sal bir karaktere sahip *hashtag* kullanımıyla birbirinden farklı kullanıcılar arasında etkileşim ve yakınlık ilişkileri kurulabilmekte, belirli konulardaki dağınık ileti selleri organize edilerek daha tutarlı ve denetimli iletişim kurulması kolaylaştırılmakta ve haber olma niteliği de taşıyan popüler konular listesi oluşturularak kamuoyu algısı yönlendirilebilmektedir. Hükümet için çalışan *troll* orduları oluşturularak organize eylemler hâline dönüşen bu s/aklama operasyonları doğrudan manipülasyon, hakaret, suçlama ve kutuplaşmayı tetiklemiştir. Böylelikle bu taktiksel operasyonlar kalabalıkların tüketim ve oy verme davranışlarını etkilemeyi amaçlamıştır. Bilhassa muhalif figürlerin gürültü sayesinde linç edilmesi, o figürün gönderilerini yanlış bilgilere dayanan içerikle ilişkilendirilerek kişiyi ya da kurumu yıpratmayı, onu engelleyecek bir karşı-grup

<sup>5</sup> Bu hususla ilgili daha ayrıntılı bir analiz için bkz. Akamai (2016) “state of the internet / security Q1 2016 report,” Cilt 3, No 1, Alınış Tarihi 12 Aralık 2017, <https://content.akamai.com/PG6575-q1-2016-soti-connectivity-report>



oluşturmayı ve hatta eylem yapma kapasitesini (örneğin muhalifi tutuklatarak, gözaltına alarak ya da kapatarak) yok etmeyi içermektedir. Zimmermann'ın (2016) Uluslararası Basın Kurumu için yaptığı içerik analizi, *troll* içeriğinin dört geniş kategoriye göre sınıflandırılabilirliğini ortaya koymuştur: aşağılayıcı hakaretler (% 9.6), korkutma hakaretleri (% 10.0), cinsel ilişkili hakaretler (% 8,0) ve şiddet tehditleri (% 72.4).

“Siyasi trollerin amacı Türkiye'nin kutuplaşan siyasal ve toplumsal alanına daha da keskinleştiren, siyasal hamaseti doruk noktasına çıkartan içerikler üretmek, kitlesel ajitasyon yapmaktır. Bu içerikler rasyonel akılla düşünmeye, olup bitenleri irdelemeye ve eleştirmeye izin vermemektedir. Devletlerin, hükümetlerin ve şirketlerin troll orduları üzerinden son kerdede yaptıkları şey, gerçekle bağı kopartılmış, bireyi çelişkiye düşüren, ard yöresi olmayan, katıksız ve yoğunlaştırılmış demagoji temelli, otoriter popülizmi destekleyen ve toplumsal galeyana besleyen içeriklerin üretilmesidir.” (Binark, 2017: 22)

Aşırı miktarda yanlış veri yükleme ile iletişim akışını kesintiye uğratmak, önemli dosyaları veri akışı içine gömmek ya da içeriğe erişimi engellemek gibi gürültüler de s/aklama yollarından biridir. Birçok kişi ya da kurumun bir grup kimliği altında eylemde bulunmasıyla sesini duyurması sayesinde oluşturulan kolektif kimliklerin gürültüsü aynı zamanda toplumsal dönüşüm ilişkileri yaratmak için sesini duyuramayanların benimsediği bir eylem yolu olarak da nitelendirilebilir. *Wikileaks* belgelerinde olduğu gibi bilgiye erişimin aşırılık yaratarak engellenmesi ya da *Tor* ağlarında olduğu gibi veri paylaşımı yapanın kimliğinin gizlenmesi, konuşma kayıtlarının gizlenmesi için kullanılan manipülatif ses kayıtları, *Über*'in rakip firmalarından biri olan *Gett*'e yanlış siparişler göndererek iş yapma potansiyeline zarar vermesi, üst üste açılan ve istenmeyen *pop-up* reklamlarla bir siteye erişimin güçleştirilmesi, klonlama hizmetleriyle kullanıcıların takibini sağlayacak gözetim sistemleri ya da blockchain gönderileri içine yerleştirilen mesajlar günümüzde kullanılan diğer s/aklama yöntemleri arasındadır.

## Bilinmeyen Kodlar ve Karakutulaştırmalar

S/aklama operasyonlarının tam olarak nasıl gerçekleştirildiğine dair işlem ve süreçlerin okunamaması ise karşımıza bilgi/iktidarın demokratik katılım yoluyla üretimine dair bir erişim engeli çıkarmaktadır. Bir gürültü türü olarak da değerlendirilebilecek bu erişim engeli epistemik asimetriyi pekiştirmekte ve denetim altına alınarak tahakküm edilenler için bir bilme sorunu ortaya çıkarmaktadır. Enformasyon ve iletişim teknolojilerinin kullanımı yaygınlaştıkça ve teknolojik üretim karmaşılaştıkça, kullanıcılar giderek kodların (yani yasaların) belirlediği sınırlar ve haklar ölçüsünde kültürel, siyasi ve ekonomik üretim hatlarına dâhil edilmekte, denetim altına alınmakta ve etkileşim ilişkilerini nasıl kuracağı hususunda üstten belirlenen bir tabi konuma sahip olmaya zorlanmaktadır. Öte yandan şu da bir gerçek ki günümüz kapitalizminde teknolojik denetime bağlı bu tabi oluş hâli, bir denetimsizlik ve başıbozukluk illüzyonu da yaratmaktadır. Bunun en büyük nedeni denetimin doğrudan değil, dolaylı yollarla gerçekleşmesi; tek merkezli bir yönetim zihniyetinden çok merkezli heterarşik bir yönetim zihniyetine geçilmesi ve dolayısıyla kullanıcıların, tüketicilerin ya da vatandaşların, ne denirse densin, aslında gündelik hayatın her mekanına ve anına sızmış baskı ve tahakküm mekanizmalarının nasıl işlediğini tam olarak okuyamaması, duyumsayamaması ve hatta denetimi icra eden ücretsiz işgücü ya da aracı konumuna getirilmesinden kaynaklanmaktadır.

Günümüzde sosyal medya platformlarına girilen her veri enformasyon üretimini ve mübadelesini sağlayan güncel bir sermayedir: veri-sermaye. Veri-sermaye, bastırılmış ve ifade edilemeyen duyguların ortaya çıkmasını sağlayan koşulların tasarlanmasıyla üretilmekte ve mübadele



edilmektedir. Etik kodların yok sayılmasına rağmen bugün için hâlâ ilginç olan, verinin meşru bir şekilde üretilmeye ve mübadele edilmeye çalışılmasıdır. Dijital kültürle yeniden üretilen şiddetin ve ihlalin veri-sermaye için nasıl araçsallaştırıldığı keşfedilebilir ve duyumsanabilir kılındığında ortaya çıkan en belirgin hususlardan biri, katılıma ve çeşitliliğe dayalı demokratik düzenden daha totaliter bir düzene meşru ve çoğunluğa dayalı temsili sistemler sayesinde geçilmesidir. Örneğin sosyal medya platformlarının kullanıcılarla nasıl ilişki kurduğuna baktığımızda bu tahakkümcü unsur açıkça karşımıza çıkmaktadır. Sevgi Kesim Güven ve Çağlayan Kovanlıkaya'nın Facebook üzerine yaptığı araştırmaya göre "katılımcıların %85,4'ü kullanıcı sözleşmesini ve %86,1'i de gizlilik sözleşmesini okumadığını belirtmiştir" (2008: 493). Okunamayacak nitelikteki kullanıcı sözleşmeleri ve gizlilik ayarlarının yaptırımcılığı ve hegemonyasını içselleştiren bir "şeytan medya" olduğunu tartışan Andrew Goffey ve Matthew Fuller'ın (2012) tartışması izlendiğinde algoritmik yönetim zihniyetinin bugün hâlâ protokoller yoluyla nasıl meşruluk kazandığı kavranabilmektedir.

Gündelik hayatın içindeki mikro altyapılar olarak veri toplayan, verinin mübadele edilmesini ve yönetilmesini sağlayan ve böylelikle de denetimi mümkün kılan bu arayüzler ve alt kademe mekanizmalar, etkileşim ilişkilerinin kurulmasına ve bozulmasına aracılık etmektedir. Bu arayüzler ve alt kademe mekanizmalar mikro anlarda ve alanlarda gelişen etkileşim ilişkileriyle ortaya çıkan unsurları kodlamakta (*encode*), filtrelemekte ve okunamayan unsurları bir sorun olmaktan çıkararak hakim olan bilgi/iktidara çevirmektedir. Böylelikle tahakküm edenin belirlediği sınırlar içinde niteleme, sınıflandırma, tanımlama ve dönüştürme (*transcode*) operasyonu gerçekleştirilebilmekte, bilgi/iktidar denetimi yapılabilmektedir. Okumadan imzalama alışkanlığı kazanan günümüz kullanıcılarının yok saydığı bu örtbas edilen mikro gürültü işlemleri, kullanıcıların siyasi, ekonomik ve toplumsal üretim hatlarına dâhil olmak için rıza vermek zorunda bırakıldığı epistemik şiddet eşikleridir. Bu eşiklerde bugün etkileşim ilişkilerinin nasıl gerçekleşeceği belirlendiği için şiddeti meşrulaştırılma işlemi rıza üretiminin gerçekleştiği bu arayüzlerde ve altyapılarda saklanmaktadır. Ancak bu noktada bize göre aslında gürültüyü oluşturan, bu vesileyle epistemik ihlalin nasıl gerçekleştiğinin kullanıcılar tarafından tam olarak bilinmemesidir. Bruno Latour'un (1999) "karakutulaştırma" (*black boxing*) olarak ifade ettiği bu husus, aslında ne bilimsel, ne toplumsal, ne de teknolojik açıdan tam olarak nasıl işlediğini bilmediğimiz ancak bildiğimizi varsayarak uyum gösterdiğimiz bir denetim yoludur. Karakutuların nasıl oluştuğunu ve örtük bir şekilde tahakküm ilişkilerinin sürdürülmesi için nasıl *b(ağ)lar* kurduğunu incelemek, bilgi/iktidarın demokratik katılım yoluyla yapılabilmesi için öncelenmektedir.<sup>6</sup> Latour'a göre karakutulaştırma operasyonu "bilimsel ve teknik çalışmaların kendi başarısı tarafından görünmez kılınması" olarak da ifade edilmektedir (1999: 304). Bilim ve teknoloji ne kadar başarılı olursa, o kadar opak ve karanlık olur. Bir başka deyişle karakutulaştırma, sistemi analiz ederken sistemin içeriğini görmezden gelerek sisteme girenler ve çıkanların kurduğu ve bozduğu ilişkilerin analiz edilmesinden çok sistemi oluşturan aktörlerin ve ağların nasıl oluştuğunu ve dönüştüğünü incelemeyi önermektedir. Bu noktadan yola çıkarak diyebiliriz ki hata ve gürültü, Trevor Pinch ve Wieber Bijker (1987) gibi teknolojinin toplumsal inşasını (*social construction of technology*) inceleyenlere göre karakutuların açılarak incelenmesi için gereklidir. Nitekim ha-

<sup>6</sup> Latour'un aktör-ağ kuramının eleştirisini içeren *b(ağ)lar* farklı unsurlar arasında kurulan ve bozulan her bir ilişkinin aynı zamanda çoklu ilişki devreleri içerdiğini ifade etmektedir. Bir başka deyişle *b(ağ)lar*, toplumsal değişimin ve karakutulaştırmanın nasıl gerçekleştiğini incelerken vurguyu aktörden, öznenen, ağdan ve failden kaydırarak dinamik etkileşim ilişkilerinin hangi koşullarla gerçekleştiğini ya da bu etkileşim ilişkilerinin nasıl hata verdiğini açığa çıkarmaya ve gürültünün fark yaratan, dönüştürücü ve kakofoni potansiyeline dikkat çekmektedir. Özneler-arasılık yerine öznelleşme süreçleri arasında kurulan üretim hatlarının nasıl oluştuğunu, güçlenip zayıfladığını ve devre dışı kaldığını sorgulayan *b(ağ)sal* kakofoniyi Karan Barad'ın *in-teraction*, yani etkileşim değil de *in-traction* kavramından yola çıkarak ifade edecek olursak, bir ağı, söylemleri, bedenleri, şeyleri birbirine bağlayan ve birbirini oluşturarak mutasyon ya da yenilik sağlayan kamusal eylemlerden bahsetmekteyiz. Özneler ve nesnelere ise bu süreç içinde *b(ağ)lar*ın eyleme kudretinin bileşkesi olarak inşa edilmektedir.



talar, arızalar, sapmalar ve gürültüler bu tahakküm mekanizmalarının nasıl işlediğini açığa çıkarmakta ve kullanıcının (tüketicinin ya da vatandaşın) değişim talep etme gücünü bir direniş gücüne çeviren bir dönüştürücü (*transcoder*) olmaktadır.

“Yeni medya jargonunda, bir şeyi ‘dönüştürmek’ başka bir biçime çevirmektir. Kültürlerin bilgisayarlaşması, tüm kültür kategorileri ve kavramlarıyla bağlantılı olarak, benzer şekilde transkodlamayı yavaş yavaş başarmaktadır. Yani, kültürel kategoriler ve kavramlar, anlam ve/veya dil seviyesinde, bilgisayarın ontolojisine, epistemolojisine ve pragmatiklerinden türetilen yenilerle değiştirilir. Dolayısıyla yeni medya, bu daha genel kültürel yeniden kavram-sallaştırma sürecinin öncüsü olarak hareket etmektedir.” (Manovich, 2002: 64)

Manovich’in görüşleriyle de b(ağ) kurarak 2014 yılında anayasa değişimi tartışmaları sürerken kürasyonunu yürüttüğüm ve Mehmet Çeper ile Mehmet Ali Boran’ın video enstalasyon ağırlıklı çalışmalarından oluşan *Bilinmeyen Kod* sergisinde kodların aynı zamanda yasalar olduğunu, bugün yasaların nasıl yapıldığını tam olarak bilmediğimizi ve yasa yapma olanaklarına erişim imkanlarımızın da kısıtlı olduğunu tartışmıştık. Nitekim teknolojiyi kullanmamıza rağmen onu dönüştürecek kodları yazmayı bilmememiz, teknolojik gelişmenin demokratik bir şekilde gerçekleşmesine de bir engel teşkil etmektedir. Benzer durum anayasa için de geçerlidir. Vatandaşların yasa yapma süreçlerine katılımı kısıtlıdır. Bu anlamda dijital kültürün giderek hakim olduğu bir toplumsal değişim süreci içinde bir okuma-yazma sorunuyla karşı karşıya olduğumuzu fark etmemiz gerekir. Okuduğu ve yazdığı içeriği anlamadan basmakalıp etkileşim ilişkiler kurmak suretiyle birbiriyle ve çevresiyle b(ağ)larını giderek yitirenlerin yalnızlaşması sonucunda, anlamsızlık ve anlam arayışı döngüsüne takılarak denetim altına girmek de kolaylaşmaktadır. Bu durumda herhangi bir şeyle ya da biriyle güçlü b(ağ) kurma ihtiyacı giderek artmaktadır. Denetim altına giren, denetimin sürdürülmesini ve otoritenin gücünü pekiştirmeyi sağlayacak şekilde gündelik hayatını perform eder hâle gelmektedir. Üstelik bu bireylerden, kurumlardan, topluluklardan ve b(ağ)lardan maksimum performans beklenmektedir. Artık her bireyin ve her şeyin bir veri-sermaye olarak değerlendirildiği ve harcama, birikim ve mübadele ilişkisine sokulduğu algoritma temelli başka bir yönetim zihniyetine geçilmiştir ancak bu yönetim zihniyeti Türkiye’de yeterince okunamamaktadır.

### **Sistemik Aptallık ve Bitkinlik Tasarımı**

Peki algoritma temelli bu yönetim zihniyetinde gürültü yoluyla bedenlerin, zihinlerin ve kalabalıkların fiziksel, afektif ve libidinal dinamikleri nasıl tasarlanmakta, değişmekte ve yönetilmektedir? Gürültü, psikolojik ve fizyolojik bir toplumsal denetim, bilinçlendirme ve şuursuzlaştırma aracı olarak nasıl kullanılmaktadır? Günümüz dünyasında hükmünü çoktan yitirmiş ve miyadı dolmuş olan anlam, üst üste yağın mesajlar, haberler ve tartışmaların enformasyon bombardımanı altında artık iyice bulanıklaşmış durumdadır. Anlamaların içi boşaltılarak kaygan ve akışkan yüzeylerde kavranması güç hâle gelmesi ya da kavramaya olanak vermemesi ise irrasyonel ve tuhaf denilebilecek siyasi, ekonomik ve toplumsal etkileşim ilişkilerine yol açmaktadır. Bir başka deyişle, bugün gürültü üzerine inşa edilen ne idüğü belirsiz, tuhaf ve insanın kavrama yetisini aşan bir yönetim zihniyeti mevcuttur. Bernard Stiegler’in (2015) “işlevsel aptallık” ya da “sistemik aptallık” olarak nitelendirdiği bu olağanüstü hâl, yalnızca Türkiye’de değil, gezegen ve hatta uzay ölçeğinde deneyimlenmektedir. Olağanüstü hâllerin normalleştiği dünyalarda yaşadığımız anlaşılması güç ve tuhaf sorunlara yol açan b(ağ)ların nasıl kurulduğu ve bozulduğu, dinamik niteliğinden ve çoklu devrelere sahip olmasından dolayı tam olarak anlaşılabilir değildir. S/aklanıp duran operasyonların sömürünün güncel hâllerini ve tahakkümü nasıl yeniden



ürettiği ayrıntılı süreçleriyle birlikte tam olarak açığa çıkarılmamaktadır.

Gürültü olarak da nitelendirilebilecek bu arıza hâli üstelik yalnızca etik değil, aynı zamanda epistemolojik bir sorundur. Avital Ronnel'in aptallık kavrayışından yola çıkarak ifade edecek olursak, günümüzde her yere sızmış olan aptallık, bugün tahakküm eden bir bilgi/iktidar sorunu yaratmakta; "bilgiyi yormakta ve tarihi aşındırmaktadır" (2002: 8). Yani aptallık, gürültü ile ilişkisi bağlamında burada, kavrama kabiliyetindeki bir eksiklik, aksaklık ya da gerilik olarak karşımıza çıkmamaktadır. Dahası aptallık merkezîyetçi bir aklı önceleyen bir bilgi/iktidar arayışı ya da üstünlük elde etme çabası ile kurgulanan bir aşağılama aracı da değildir. Günümüzde aptallık, titizlikle tasarlanan ve kontrollü bir şekilde kullanılan, kendi kendine ortaya çıkabilecek ve örgütlenebilecek başka bilgi/iktidar oluşum süreçlerine müdahale ederek onu denetim altına almayı mümkün kılan epistemolojik bir ihlal aracıdır. Aptallık bu hâliyle işlevsel ve sistematik bir şekilde kullanıma sürülen popüler bir tüketim metasıdır. Aptallığa farklı kanallardan tekrar tekrar maruz kalan, bu tekrar frekansından dolayı onu normalleştiren ve aptallığın bir toplumsal norm olarak nasıl üretildiğini öğrenen kullanıcılar aynı zamanda aptallığın üretimine ve mübadele edilmesine aracı da olabilirler. Aptallığa dayalı bu süreç, bireyler için zaman zaman bu tuhaf dünyanın saçmalığını kavramak açısından kolaylaştırıcı, rahatlatıcı ve kaygıdan uzaklaştırıcı olsa da yıldırıcı bir faaliyettir. Bugün yıpratma, bitkinleştirme ve yıldırarak tabi kılma işlevi gören aptallığın sistematik bir şekilde ve taktiksel gürültü müdahaleleriyle nasıl uygulandığını keşfetmek ve aptallığın hangi siyasi-ekonomik ve toplumsal denetim işlevleri gördüğünü sorgulamak aynı zamanda başka bir bilgi/iktidar üretimine olanak tanıma potansiyeli taşımaktadır.

Bugün işlemsel ve süreç içinde gelişen bir bitkinlik tasarımı (*obsolescence design*) ve aşırılıktan beslenen bir atık ekonomi-politiği aptallık ile birlikte işlemektedir. Gündelik yaşamın içinde giderek sıklık frekansı artan bir şekilde karşılaştığımız sorunları ve soruları çözmeye ve anlamlandırmaya çalışırken konudan konuya atlayan, Benjamin Bratton'un (2016) deyişiyle "yığın" (*stack*) oluşturan ve bir türlü bitmek bilmeyen pek çok şiddet verisiyle mücadele etmek durumunda bırakılmaktayız. Bunu temellük ederek farklılaştırabiliriz. Ancak bu sorun çözmeye yönelik işgücü, kendi kendimizle ve başkalarıyla ya da başka şeylerle kurduğumuz etkileşim süreçlerinde bitkinleştiren, yıldırıcı ve işlevsizleştiren bir gürültü de yarattığı için çok yavaştır. Bunalır, yıldırır. Oysa hıza karşı benimsenmek zorunda kalman ve durma (ya da ölüm) hissi veren bu yavaşlık, kakofoniye yol açmak için kaçınılmaz durmaktadır. Nitekim aptallık silsilesiyle sağlanan denetim, nörokültürün eşlik ettiği siyasi-ekonomik tahakkümün başat unsurlarından biridir.

Trafik, borç, güvensizlik ilişkileri, rekabet, çevre sorunları, ekonomik sorunlar, ilişkilerin yüzeyselliği ve siyasi-ekonomik oyunların gürültüsünün hakim olduğu bugün güncel algoritmik yönetim zihniyetinin hedeflerinden biri de nöronlar gibi durmaktadır. Farklı kaynak ve kanallar aracılığıyla tekrar tekrar şiddete maruz kalarak meşgul tutulan ve işgal edilen nöronlar işlevlerini yitirmekte ve komut alarak işleyen tabi konumlar yaratabilmektedir. Bu yolla aynı zamanda zihinlerin algılama ve eyleme kapasiteleri de etkilenmektedir. Öfke, sevgi, iğrenme, korku ve endişe gibi duygular sürekli ve farklı kanallardan manipüle edilerek tüketime ve siyasetin işlemesine aracılık eden yoğun, akışkan ve kara bir sermayeye dönüşmektedir. Gündelik hayatı sürdürülebilirlik çabasında olanlar için bu duygusal iniş çıkışlar bilgi/iktidarın yarattığı ve tabi olunan akışta bir kopuş yaratabileceği için risk olarak algılanmakta, risk oluşturan bu afektif (emeği ve insanı) harcama koşulu çoğu zaman yok sayılmakta, doğallaştırılmakta, normalleştirilmekte, gerekçelendirilmekte ve bastırılmaktadır. "Başka çare yok" çıkmazında kendi rızamızla her an yaptığımız tercihlerin, seçimlerin ve kararların rızaya dayalı bir zorlama sonucu olması ve eylemlerimizin karar alma yetimizi teslim alarak işgal eden bir yönetim zihniyetinin uzantısı olması günümüz toplumsal yaşamına hakim olan bir denetim unsurudur.





## Sonuc

Günümüzde gürültü, bilgi/iktidarın tahakkümünü, denetimini ve risk alarak zarar etmesini önlemek için taktiksel olarak tasarlanan bir algoritmik yönetim zihniyeti aracıdır. Maksimum performans mantığına uygun olarak denetim haricindeki her bir unsur yok sayılmakta, atılmakta, asimile edilmekte ve yok edilmek istenmektedir. Başka bir şey düşünecek ve tahayyül edecek zaman ve hâl bırakılmaması sağlanarak mevcut düzenin mutlak olduğuna dair distopik ve ütöpik kurgular ve kurgusal figürler kolaylıkla çoğaltılabilir hâle gelmektedir. Bunun sonucunda ise mevcut düzenin aşırı uyaranlarına maruz kalarak atık hâle gelmemeye ve boşa harca(n)mamaya çalışılmaktadır. Bilgi/iktidarın gücüne sahip olmak için hem kontrol altına girmeye rıza gösterilmekte, hem de denetimi mümkün kılan araçlara dönüşülmektedir. Kuşatan, bıktıran, yıldırın, vazgeçiren ve tüketen bir şiddetin tekrarlarına maruz kalmak ve aptallığı benimsemek artık hegemonik bir gündelik yaşam koşulu hâline gelmiştir. Bu hegemonik yaşam koşulu aynı zamanda gürültüye dayalı emek süreçleriyle iç içe geçmiştir. Bu emek süreçleriyle artan şiddetin ve ihlalin kitlesel fabrikasyonu ise güvenlik söylemini güçlendirmekte, denetimin olağanüstü hâller ile sıkı yönetimine yol açmakta ve bir kapalı devre yaratmaktadır. Sonuç olarak günümüzde, bu süreçler içinde ortaya çıkan arıza, hata ve gürültü hem denetimin sıkışmasını sağlamaktadır, hem de risk içeren ve öngörülemeyen sorunlar yaratmaktadır. Bu yüzden denetim ideolojisinin tahakkümcü otoritesini sürdürmek için arıza, hata ve gürültülerin yarattığı riski en az seviyede tutmak ve yol açtığı sorunları bertaraf etmek bilgi/iktidar üretimi için kaçınılmaz durmaktadır. Hata ve arıza olarak gürültü, aynı zamanda (henüz) denetim altına alınmayan karar verme, yargıda bulunma, sorgulama ve tahayyül b(ağ)larının da kurulmasına/bozulmasına yol açmaktadır.

Sonuç olarak bu makale, günümüzde gürültünün veri ve algoritmalara dayalı günümüz siyasi-ekonomik düzeni içinde nasıl bir yönetim ve denetim aracı olarak kullanıldığını sorgulamak amacıyla yazılmış *parataktiksel* bir *kakofoni*dir. Bir epistemik sorgulama aracı olarak bu *parataktiksel kakofoni* sonik savaş, s/aklama operasyonları, karakutulaştırma, aptallık ve bitkinlik tasarımı yoluyla bilgi/iktidar tahakkümünün yeniden üretildiğini açığa çıkarmaya çalışmıştır. Bunun yanı sıra bu taktiksel sonik savaş operasyonlarıyla kurulan ve epistemik asimetriyle güç kazanan b(ağ)ları da bozmaya çalışmıştır. Parçalı, dağınık ve hatta kopuşlarla tasarlanan bu *kakofoni*, parataktiksel bir müdahale olarak başka tahayyül olanaklarının yaratılmasına, sorgulama kapasitelerinin güçlendirilmesine, yargıda bulunma ve karar verme süreçlerinin katılıma açılarak demokratikleşmesine yönelik barışçıl bir eylemdir.

## Kaynaklar

Binark, M. (2017). Algoritmaların Yarattığı Yankı Odalarında Siyasal Katılım Olanığı Ya Da Olanaksızlığı. *Varlık*. Sayı: 1317, 19-23.

Bratton, B. (2016). *The Stack: On Software and Sovereignty*. Cambridge, Massachusettes: MIT Press.

Çelebi, V. (2013). *Michel Foucault'da Bilgi, İktidar ve Özne İlişkisi*. Sosyal ve Beşeri Bilimler Dergisi, Cilt 5, No: 1, 512 – 523.

Foucault, M. (2003). *İktidarın Gözü: Seçme Yazılar*, (Çev.) Ergüden, I., Ayrıntı, İstanbul.

Fuller, M. ve Goffey A. (2012). *Evil Media*, The MIT Press: Cambridge.

Goodman, S. (2012). *Sonic Warfare: Sound, Affect, and the Ecology of Fear*. Cambridge, MA: MIT Press.

Güler, Ç. ve Çobanoğlu, Z. (1994). *Gürültü*. Ankara: Aydoğdu Ofset.

Güven, S. K. ve Kovanlıkaya, Ç. (2008). *Postmodern Rear Window: Facebook. İnternet*. [http://cim.anadolu.edu.tr/pdf/2008/2008\\_481-496.pdf](http://cim.anadolu.edu.tr/pdf/2008/2008_481-496.pdf).

Latour, B. (1999). *Pandora's Hope: Essays on the Reality of Science Studies*. Cambridge, Mas-



sachusetts: Harvard University Press.

Lyotard, J. F. (1984). *Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. (Çev.) Bennington G. ve Massumi B. Minneapolis: University of Minnesota Press and Manchester: University of Manchester Press.

Manovich, L. (2002). *The Language of New Media*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.

Menkman, R. (2011) *The Glitch Moment(um)*. Amsterdam: Institute of Networked Cultures.

Nunes, M. (Ed) (2015). *Error: Glitch Noise and Jam in New Media Cultures*. New York: Bloomsbury.

Pariser, E. (2011). *The Filter Bubble: What The Internet is Hiding From You*. New York: Penguin Press.

Pinch, T. & Wiebe E. B. (1987). The Social Construction of Facts and Artefacts: or How the Sociology of Science and the Sociology of Technology might Benefit Each Other. In Wiebe E. Bijker; Thomas Hughes & Trevor Pinch. *The Social Construction of Technological Systems: New Directions in the Sociology and History of Technology*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press. 21–22.

ODTÜ (2015). 14/12/2015 Tarihinde Başlayan DDoS Saldırısı Kamuoyu Duyurusu. <https://www.nic.tr/2015-12-DDoS-Saldirisi-Kamuoyu-Duyurusu-20151221.pdf>.

Ronell, A. (2002). *Stupidity*. Urbana: University of Illinois Press.

Saka, E. (2016). Siyasi Trollük Örneği Olarak Aktroller. *Birikim*. Sayı: 322, 17-21.

Stiegler, B. (2015). *States of Shock: Stupidity and Knowledge in the 21st Century*. Cambridge: Polity.

Terranova, T. (2004). *Network Culture: Politics for the Information Age*. Londra: Pluto Press.

Uzgun, D. (2016) Siber Saldırıları Ekonomiye Zarar Veriyor. <https://www.daghan.com/siber-saldirilar-ve-ekonomi.dgn> adresinden edinilmiştir.

Weaver, W. (1949) Some Recent Contributions to The Mathematical Theory of Communication. In *The Mathematical Theory of Communication*, (Ed.) Shannon, C.E., Weaver, W. University of Illinois: Champaign.

Yetişkin, E. (2008). *B(ağ)sal Düşünce: Toplum Biliminin Gündelik Pratikler Üzerinden Sorunlaşdırılması* (Yayınlanmamış Doktora Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyoloji Bölümü, İstanbul).

Zimmermann, Ç. (2016). Feature: Turkey Trolls' Use Of Insults Stifling Reporting, *Free Media*, <http://www.freemedia.at/feature-turkey-trolls-use-of-insults-stifling-reporting/> adresinden edinilmiştir.



# Gizli Dinlemenin Tarihsel Seyri: Kültürel Teknikler, Ses Teknolojileri Ve İşitsel Denetim<sup>1</sup>

## Historical Trajectory Of Eavesdropping: Cultural Techniques, Sound Technologies And Acoustic Control

Sidar BAYRAM<sup>2</sup>

### Öz

Gizli dinleme pratikleri, son dönemlerde ulusal ve uluslararası gündemi oldukça meşgul etmiş olsa da sosyal bilimsel tartışmalar içerisinde pek ilgi görmemiştir. Bu çalışma, gizli dinleme ve işitsel denetim pratiklerinin gelişimine ve modern Türkiye'deki tarihsel seyrine odaklanacaktır. Gizli dinleme pratiklerini somut örnekler ve anlatılar üzerinden, dinleme teknikleri, gözetim ve denetim yöntemleri, modern ses teknolojileri, kültürel teknikler, mimari tasarımlar, adli pratikler ve istihbarat faaliyetleri gibi alanların kesişiminde ele alacaktır. Çalışma, gizli dinlemenin dijitalleşme sonrası biçimlerine odaklanmak yerine işitsel denetim düzeneğini tarihselleştirerek bu düzeneği oluşturan karmaşık güç ilişkileri ağının kültürel, kavramsal, yönetsel, teknolojik ve adli katmanlarını tartışacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Ses Çalışmaları, Maddi Kültür, Medya Teknolojileri, Gözetim, Kültürel Teknikler, Gizli Dinleme.

### Abstract

Recently, practices of eavesdropping have been discussed worldwide, yet it has not been sufficiently addressed in social scientific literature. This paper focuses on the emergence of eavesdropping and acoustic control practices and their historical trajectories in modern Turkey. Through concrete historical instances and narratives, it analyzes eavesdropping in the intersection of modes of listening, surveillance and control, modern sound technologies, cultural techniques, architectural designs, forensic practices and intelligence activities. Rather than discussing the post-digital modes of acoustic control, it addresses the historical, cultural, conceptual, governmental, technological and forensic layers of the complex network of power relations that generates this apparatus.

**Keywords:** Sound Studies, Material Culture, Media Technology, Surveillance, Cultural Techniques, Eavesdropping.

### Giriş

1990'lardan itibaren ses evrenindeki dönüşümlere işaret edebilmek üzere sese ve işitsel pratiklere yönelik akademik ilginin arttığını görmek mümkündür (Sterne, 2012: 1). Yalnızca ses ve sesle ilgili konuları değil kent yaşamı, bürokrasi, yönetim, milliyetçilik, gözetim gibi toplumsal

<sup>1</sup> Makale başvuru tarihi: 07.12.2017, makale kabul tarihi: 08.01.2017.

<sup>2</sup> Koç Üniversitesi Sosyoloji Bölümü Doktora Öğrencisi, sidarbayram@gmail.com.



olguları, gündelik hayatı ve durumları ses üzerinden, sesle birlikte tartışmaya çalışan bir “sonik düşünme” biçimi ortaya çıkmaktadır (Sterne, 2012: 2). Bu düşünce biçimi temelinde gelişen ses çalışmaları, sesi yalnızca bir araştırma nesnesi olarak değil aynı zamanda farklı teknolojik, toplumsal, siyasi, hukuki ve gündelik alanları kat etmeyi sağlayan bir araştırma aracı olarak görür. Sesle ilintili pratiklere, söylemlere ve kurumlara odaklanarak sesin insanların hayatında ve toplumsal dünyalarında ne yaptığının yanı sıra insanların da ses evrenleri içerisinde ne yaptıklarını araştırmaya çalışır.

Ses evreninin önemli unsurlarından biri olarak düşünülebilecek gizli dinleme ya da ülkemizde bilinen adıyla tele-kulak pratikleri, son dönemlerde çeşitli ulusal ve uluslararası skandallar ve davalar ile gündemi oldukça meşgul etmiş olsa da sosyal bilimsel tartışmalar ya da ses çalışmaları içerisinde pek ilgi görmemiştir. Yalnızca ses çalışmaları değil, bugün gözetim çalışmaları adıyla anılan gözetim sistemlerinin ve pratiklerinin kültürel, siyasi ve toplumsal yönlerini tartışan alan da gizli dinleme ve işitsel denetim sorununu göz ardı eder. Gizli dinleme pratiklerini sorgulamak, gözetim üzerine yapılan çalışmaları sesle birlikte düşünmeye ve işitsel alana eğilmeye, ses çalışmalarını da işitsel denetimi, adli dinleme pratiklerini ve devletin kulaklarının nasıl dinlediğini araştırmaya davet eder. Bu çalışma, gizli dinleme ve işitsel denetim pratiklerinin tarihsel, kültürel, siyasi, adli ve teknolojik veçhelerini irdelemeye çalışacak; öte taraftan tele-kulakların modern Türkiye tarihindeki hayatından kesitler sunacaktır. Somut tarihsel örnekler ve anlatılar üzerinden gizli dinleme pratiklerini, dinleme teknikleri, gözetim ve denetim yöntemleri, modern ses teknolojileri, kültürel teknikler, mimari tasarımlar, adli pratikler ve istihbarat faaliyetleri gibi çeşitli alanların kesişiminde ele alacaktır. Gizli dinlemenin günümüzdeki dijital biçimlerine odaklanmak yerine, işitsel denetim düzeneğinin arkeolojisini yapmaya çalışarak bu düzeneği oluşturan karmaşık güç ilişkileri ağının tarihsel, kültürel, kavramsal, yönetsel, teknolojik ve adli katmanlarını tartışacaktır. Bu bakış açısıyla, öncelikle gizli dinleme amacıyla geliştirilen aletler ve mimari tasarımlar ele alınacak ve ses kayıt teknolojilerinin ortaya çıkışı tartışılacaktır. Daha sonra ise, 19. yüzyıl sonlarından itibaren gizli dinlemenin modern Türkiye tarihindeki seyrinden somut örnekler sunularak değişen ses kayıt teknolojileri ve siyasal dinamikler bağlamında gizli dinleme pratiklerinin dönüşümü tartışılacaktır. Modern Türkiye tarihinde gizli dinleme pratiklerinin, jurnalcilerle başlayıp plakları, makaralı teypleri, kasetleri, telefon kablolarını kat ederek bilgisayar tabanlı teknik dinlemeye ulaştığı güzergâh, işitsel denetim düzeneğinin günümüzdeki hâline nasıl geldiğini tartışmaya da imkân vermektedir.

### **Kulak Kabartmanın Tarihöncesi**

Gizli dinleme, günümüzde telefonların dinlenmesini ya da böcek adı verilen küçük mikrofonlar gibi teknik araçları akla getirirse de gizli dinleme pratiklerinin toplumsal tarihi modern ses teknolojilerinden çok daha eskiye dayanır. Gizli dinleme amacıyla kullanılan aletlerin, geliştirilen mimari tasarımların ses teknolojileri öncesi tarihine kısaca bakmak, dinleme pratiklerinin ve bu pratikleri sarmalayan fikirlerin, araştırmaların, toplumsal anlamların, maddi olanakların nasıl dönüştüğüne ve aktarıldığına dair bir arka plan sunar. Başka bir deyişle gizli dinlemenin kültürel tekniklerini tarihselleştirmeye olanak sağlar. Kültürel teknik kavramı, medya teknolojileriyle toplumsal pratikler arasındaki çok yönlü etkileşimi ifade eder. Materyalist bir bakış açısından, çeşitli medya teknolojilerinin “öznenin eylem alanının kapsamını” nasıl ve ne ölçüde şekillendirdiğini sorgular (Vismann, 2013: 84). Medya teknolojileri, insanların niyet ve arzularına göre işleyen ve şekillenen araçlar değildir; maddi nitelikleri uyarınca farklı bilme, algılama ve eyleme biçimlerinin ortaya çıkmasına katkı sağlar (Kittler, 1999:15-16). Bu bakımdan kültürel teknik kavramı, medyanın toplumsal tarihini toplumsal pratiklerin medya tarihiyle dengelemeye çalışan bir perspektif sunar. Öte taraftan, kültürel teknikler onlara referansla üretilen kavramlardan,



medya teknolojilerinden ve sistemlerinden eskidir. Gizli dinlemenin kültürel tekniklerine kısaca göz atmak, gizli dinleme teknolojilerinde ve düzeneklerinde maddileşen ve sabitlenen medya-öncesi pratikleri, arzuları ve teknikleri açığa çıkarmak anlamına gelir (Winthrop-Young, 2013 : 8-9).

İngilizcedeki “eavesdropping” ifadesi, Türkçeye zaman zaman “kulak misafiri olmak” diye çevrilir ve kasıtlı bir dinlemeden ziyade tesadüfi bir işitme hâline karşılık gelir. Halbuki gizli dinleme anlamındaki eavesdropping fiili, etimolojik olarak saçakların altında durarak, saklanarak pusuya yatmak, üstüne vazife olmayan şeyleri dinlemek için doğru anı kollamak gibi avcılık terimlerine de gönderme yapar (Zbikowski, 2002:33). Yani ortada ne hoş karşılanacak, konukseverlik gösterilecek bir misafir, ne de mazur görülecek bir rastlantı vardır; daha ziyade örtük bir hasımlık, sinsî bir yakınlık mevcuttur. Eavesdrop ifadesinin iki karşılığı, gizlice dinlemek ve kulak misafiri olmak arasındaki gerilim, “dinlemekle hafiyelik arasındaki yapısal yakınlığı” gündeme getirir (Szendy, 2017: 6). Canetti’nin kulakmisafirini tanımlama biçimi de benzer bir yakınlığı işaret eder. Kulakmisafiri,

“iyi duyar... gelir, durur, kimseye görünmeden bir köşeye büzülür... duyulacak ne varsa duyar ve... hiç orada yokmuşçasına çeker gider. Ortadan yok olmakta öylesine uzmandır ki, orada hiç bulunmamış olduğunu sanır insan... duyulacak şeylerin nerede olduğunu ve nerelerde duyulacak şeylerin bulunduğunu bilir, bilgilerini güzelce istifler ve hiçbir şeyi unutmaz.” (1994: 68)

Elektronik medya araçlarıyla dinleme imkânı yokken, gizli dinleme pratikleri mekânsal açıdan yakın olmayı, görülmeden kulak kabartabilmeyi gerektirmekteydi. Bu amaçla oldukça eski tarihlerden itibaren dinlemeyi kolaylaştıracak yöntemler ve nesnelere geliştirilmiştir. Sesin gücünü arttıran ya da duymaya yardımcı olan cihazların en azından antik çağdan itibaren kullanıldıkları bilinmektedir (Sterne, 2001: 264). Bu aletlerin en basitleri kulak borusuna benzer yapılarıyla bir işitme cihazı gibi ses dalgalarını algılamayı kolaylaştırmak için kullanılan huniler ve boynuzlardır. Kulağın etrafını saran el de benzer bir şekilde duymayı kolaylaştırır. Duvara dayanan bardak yardımıyla duvarın öte tarafını dinlemek de yine yaygın bir tekniktir. Bu bakımdan el, huni, boynuz gibi aletler tele-kulakların, böcek teknolojilerinin *ur* formları, onların soykütüğünün önemli parçalarıdır. Modern çağın teknolojik medya araçları öncesinde geliştirilen gizli dinleme düzeneğinin ve kültürel tekniklerin maddi unsurlarıdır.

İşitmeyi mümkün kılacak aparatların yanı sıra, çeşitli mimari düzenlemeler ve çalışmalar da gizli dinlemeye imkân tanıyacak akustik tertibata odaklanmıştır. Zbikowski, gizli dinlemenin tarihini Malta’daki Mnadjra ve Hagar Qim gibi kadim tapınakların duvarlarında bulunan “iletişim kanallarına” kadar götürür (2002: 37). Duvarlar arasında oluşturulmuş boru şeklindeki boşluklar, odalar arasındaki iletişimi sağlamakta ve mistik, ilahi akustik etkiler yaratmakta kullanılıyordu. Benzer bir akustik işleve sahip bir başka mimari örnek ise Sicilya Siraküza’da bulunan S şeklindeki suni mağaradır. Atinalıları hapsetmek için kullanılan bu mağaranın, sesleri 16 kat kuvvetlendirebilen akustik yapısı mahkûmların konuşmalarını dinlemek için oldukça elverişlidir. Mağaraya, Dionysos’un Kulağı adı, 1586’da mağarayı ziyaret edip girişini kulağa benzeten Caravaggio tarafından verilir (Zbikowski, 2002: 38). Rivayete göre Dionysos, yaptırdığı mağaranın sesleri çoğaltarak ileten yapısı sayesinde yandaki tiyatroya açılan bir delik vasıtasıyla, oraya oturup mahkûmları dinlermiş. Bu mağaranın akustik yapısı gizli dinleme tekniklerinin mimari düzeneğine dair sonraki çalışmalar için ilham ve referans kaynağı olmuştur.

17. yüzyılla birlikte gözetim ve izleme teknikleri bilimsel çalışmaların muntikasına girmeye başlar. Cizvit bilgisi Athanasius Kircher’in müzik üzerine yaptığı on bölümlük kapsamlı çalışma-





sı bunun en iyi örneklerinden birini sunar. Kircher, *Musurgia Universalis*, adlı kitabında kendi döneminin müzik ve sese dair tüm bilgi dağarcığını bir araya toplamaya çalışır. Ses sanatının gizemlerine ve inceliklerine ayrılan kitabın dokuzuncu bölümünde sesin nasıl yansıdığı, oda akustiğinin nasıl işlediği gibi konular üzerinde durur (Zbikowski, 2002). Dionysos’un Kulağı, Kircher’in “ekotektonik’ (ekolara dayalı mimari) diye tabir ettiği şeyin işitsel gözetleme maksadıyla kullanılmasının ilk örneğidir” (Szendy, 2017: 17). Geliştirdiği casus-kulak adlı dinleme sistemini, bir avlunun nasıl dinleneceğini tasarladığı düzenek üzerinden anlatır. Bu mimari plana göre, avluya açılan duvarların içerisinden geçen koni şeklinde geniş borular belirli odalara kadar uzanarak avluyla odaları birbirine bağlamaktadır. Boynuz ya da huniye benzeyen bu borular sayesinde, dinleme odaları olarak belirlenmiş iç mekanlardan avluda neler konuşulduğunu dinlemek mümkün olmaktadır. Şimdiye kadar kısaca bahsettiğimiz gizli dinlemeye ilişkin teknikler, aletler ve mimari yapılar bir bakıma Bentham’ın panoptikon adlı gözetleme aygıtının, akustik alandaki öncüleridir.

### **Bir İktidar Tekniği Olarak Kulak - Panakustikon**

Modern gözetleme ve izleme tekniklerine dair tartışmaların en önemli uğrak noktalarından biri Bentham’ın 1787 tarihli panoptikon adlı çalışmasıdır. Bentham (2011), insanları sürekli gözetim altında tutmanın ve izlemenin önemli bir rol oynadığı hapisane, hastane, okul ya da fabrika gibi kurumlar için mimari bir model tasarlamayı amaçlıyordu. Fakat bu tasarısı başat olarak hapisane sistemi bağlamında tartışıldı. Bentham’ın planına göre, dairesel bir mimari yapıya sahip olan hapisanenin merkezinde bir gözetim salonu bulunurken mahkûmların hücreleri bu dairenin çevresinde yer almaktaydı. Bu mimari yapı içerisinde kurgulanan gözetim düzeneğini Foucault şöyle anlatır;

“Bentham bir gözcünün var mı, yoksa yok mu olduğuna karar verilememesi için, mahkûmların hücrelerinden bir gölgeyi veya tersten gelen bir ışığı bile yakalayamamaları için, merkezi gözetim salonunun pencerelerine yalnızca panjurlar konulmasını önermekle kalmamış, aynı zamanda salonu dik açılarla kesen bölmeler ve bir bölümden diğerine geçmek için kapılar değil de, zikzaklı tabya yollar öngörmüştür: çünkü en küçük bir kapı çarpması, aralıktan sızan bir ışık, bir aydınlık veya bir aralık gardiyanın varlığını ele verecektir. *Panopticon* görmek-görülme çiftini ayırmaya yarayan bir makinedir: çevre halkada tamamen görülmekte, ama görmek asla mümkün olmamaktadır; merkezi kulede görülmeden her şey görülmektedir.” (1992: 253)

Bentham’ın panoptikon modeli Foucault’nun çalışmaları sayesinde gözetleme pratiklerini ve toplumsal denetimi anlamak ve tartışmak bakımından en önemli kavramlardan biri hâline gelmiştir. Kavramın kendisinden aşikâr olduğu üzere gözetim, gözetleme gibi terimler görsel alan ve iktidarın optik işleyişini temel alırken, toplumsal denetimin işitsel alanda nasıl icra edildiğini ve iktidarın akustik işleyişini göz ardı eder. Oysa gizli dinleme ve tele-kulak faaliyetleri, yalnızca günümüzde değil tarihsel olarak da gözetim pratiklerine eşlik etmiştir. Hatta gizli dinlemelerle ilgili skandallar ve tedirginlikler, gözetim teknolojilerinden çok daha önce toplumun ve siyasetin gündemine girmiştir. İşitsel denetim pratiklerine karşı akademik ve siyasi ilgisizliğin epistemolojik pratiklerimizin görsel bir paradigma temelinde işlemesinden kaynaklandığını söylemek yanlış olmaz. Bakmak, görmek ve bilmek ya da görüş, bakış açışı ve fikir gibi kavramlar neredeyse iç içe geçmiştir. Benzer bir biçimde, tanıklık da çoğu zaman görgü tanıklığı olarak düşünülür ve bu iki ifade neredeyse eşanlamlı olarak kullanılır. Buna karşılık görgü tanığının işitsel muadili olan “earwitness” ifadesinin dilimizde yerleşik bir karşılığı yoktur. Genellikle bu tabir de “kulak



misafiri olmak” şeklinde çevrilir. İşitsel tanık anlamında kulak misafiri, daha çok kulaktan dolma, söylenti gibi gerçekliği tartışılır bir tanıklık hâlini işaret eder ve görgü tanığı ifadesinin hakikatle kurduğu hususi ve hukuki ilişkiden yoksundur. Dolayısıyla, gizli dinleme faaliyetlerini ve işitsel denetim pratiklerini araştırmak, görsellik merkezli bakış açılarından biraz mesafelenip, işitsel pratiklerin, tekniklerin ve teknolojilerin siyasi, toplumsal ve gündelik hayattaki yerine kulak vermeyi gerektirir.

Toplumsal denetimi amaçlayan modern iktidar tekniklerinin, gözetim pratikleri ve panoptik ilkeler temelinde işlediği düşünülse de optik gözetim bu iktidar prosedürlerinin önemli fakat kısıtlı bir vechesini sunar. Optik ilkelerden farklı olarak, işitsel ilkelerin iktidar prosedürleri içerisinde düzenlenişi ve işlev kazanması da modern iktidarın tarihi açısından önemli bir araştırma alanıdır. Elbette yalnızca görsel ve işitsel alan değil, bilginin dolaşımını sağlamakla birlikte, iktidarın etkilerini de ileten duyuların ve beden tekniklerinin tarihi de iktidar teknolojileri tarihinin bir parçasıdır. Gözetim tekniklerinin yalnızca görsel alan üzerinden tartışılmasının en önemli müsebbibi olarak düşünülen Foucault’nun da belirttiği gibi;

“Bentham, optik prosedürünün iktidarı rahat ve kolay işletmeye yönelik büyük bir yenilik olduğunu düşündü. ... Gerçekten de bu, on sekizinci yüzyıl sonundan itibaren büyük ölçüde kullanıldı. Fakat modern toplumlarda uygulamaya konan iktidar prosedürleri daha çok sayıda, daha çeşitli ve zengindir. Görünürlük ilkesinin on sekizinci yüzyıldan itibaren tüm iktidar teknolojilerine hükmettiğini söylemek yanlış olur.” (2012: 87)

İktidarın işitsel teknikleri Foucault’nun metinlerinde pek yer bulmasa da Bentham’ın mektuplarında akustik bir denetim prosedürü geliştirme çabasına da rastlanır. Bentham panoptikonu tasarlarırken aynı zamanda işitsel bir düzenek üzerinde de çalışmaktadır. Gözlemciyle mahkûmlar arasındaki iletişimi sağlaması, emirlerin ve komutların iletilmesi amacıyla gözlemcinin bulunduğu kuleyi bakır tüplerle her bir hücreye bağlamayı düşündüğünü yazar (Bentham, 2011: 36). Bu işitsel düzenek, panoptikona eşlik edecek ve onu destekleyecek bir ses aktarım sistemi olarak panakustikondur (Szendy, 2017: 19). Fakat Bentham’a göre bu, Dionysos’un Kulağı gibi gizli bir dinleme düzeneğinden ziyade mahkûmların işitildiklerini bildikleri bir sistemdir (2011: 94). Panakustikon, gizli dinleme gibi ortaya çıkarmayı, saptamayı amaç edinen bir hafiyelik faaliyetine değil önleyici bir izleme faaliyetine olanak sağlayacaktır. Ancak, daha sonraları, bu akustik düzenlemeyi tek taraflı kılacak, mahkûmların gözlemciyi dinlemesini engelleyecek bir yöntem bulmakta zorlanır. Gözlemcinin görülmesini engelleyen panjurun işlevini görecektir, işitsel bir muadil bulamayan Bentham bu fikirden vazgeçer. Foucault bir dipnotta Bentham’ın işitsel bir düzenek tasarlama girişimini ve bu girişimin akıbetini şöyle özetler; “Bentham ilk *Panopticon* versiyonunda, hücrelerden merkez kuleye giden borular aracılığıyla sesli bir gözetim öngörmüştü. Herhalde disimetri getiremediğinden ve gözetmen onları dinlerken, onların gözetmeni işitmelerini engelleyemediğinden, bunu *post-scriptte* terk etmiştir” (1992: 253).

Bentham’ın panakustik tasarısı, Kircher’in dinleme sistemi çalışmasında sergilediği, dinleyen ve dinlenen arasındaki gerekli asimetriyi uygulamaya koyamadığı için rafa kaldırılır. Gizli dinlemeyi sağlayan ses teknolojilerinin ve tele-kulakların ortaya çıkışı, ilkesel olarak bütün bir toplumsal uzamı işitilebilir, dinlenebilir kılarak, Bentham’ın panoptik ilkesinin, kendisinin bile tasavvur edemediği bir biçimini, mimari sınırlarından arınıp topluma yayılan işitsel bir biçimini icra etmeye imkân tanıyacaktır. Öte taraftan, Bentham’ın ayırıştırmaya çalıştığı önleyici izleme ve hafiyelik arasındaki fark da teknolojik gelişmeyle birlikte silikleşecek; açık, aşikâr olanı izlemek gizli kapaklı, örtük olana erişmenin önemli bir yolu hâline gelecektir. Bu anlamıyla panakustik iktidar tekniği, herkesin sürekli dinlenme ihtimali ve korkusu karşısında kendi iletişim faaliyet-



lerine ve konuşmalarına çekidüzen verdiği bir sistemi yürürlüğe sokacaktır. Fakat bu işitsel iktidar aygıtının maddi altyapısının oluşması için, 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra ortaya çıkan, sesi kaydedebilen ve yeniden üretebilen medya teknolojilerinin geliştirilmesi gerekiyordu.

## **Bir Mekanizma Olarak Kulak**

Sesin ve işitsel pratiklerin modern siyasal ve toplumsal yaşam içerisindeki konumu, sesi kaydeden, aktaran, depolayan ve dönüştüren medya teknolojilerinden bağımsız değildir. Bir veri ve aracı olarak ses insanları birbirlerine bağlar, iktidarın etkilerini iletir ya da iktidar aygıtı açısından geniş bir denetim alanı sunar. Fakat bütün bunları tarihsel bir kesitte mevcut olan ifade ve aktarım aletleri sayesinde ve onların elverdiği biçimlerde gerçekleştirir (Alter ve Koepnick, 2004: 4). Devletin gizli gözetleme faaliyetlerinin uzun ve karmaşık tarihi de bu açıdan iletişim yöntemleri ve medya teknolojileriyle iç içe geçmiştir. 19. yüzyıl sonunda geliştirilen ses teknolojileri, işitsel pratikleri ve sese dair kavrayışları dönüştürdüğü gibi günümüzdeki gizli dinleme altyapısının da temellerini atmıştır. Uzaktan konuşmayı mümkün kılan telefon ve sesleri kaydedip yeniden çalmayı sağlayan fonograf gibi aletler, (uzaktan dinleme/uzaktaki kulak anlamında) tele-kulak kavramının ve pratiğinin ortaya çıkmasının yanı sıra işitsel gözetim aygıtının maddi olanaklarının ve ilkelerinin belirlenmesinde de etkili olmuştur.

Modern ses teknolojilerinin ortaya çıkışı “kulağa dair mekanik bir anlayışın gelişmesiyle” ve kulağın “insan bedeninden fiziken çıkarılması ve soyutlanması... gereken bir mekanizma” olarak kavranmasıyla yakından ilişkilidir (Sterne, 2001: 273). İronik bir biçimde diyebiliriz ki tele-kulakları mümkün kılan teknolojiler, bedenden ayrıştırılıp diyaframa sahip bir düzeneğe yerleştirilen bir kulak aracılığıyla geliştirilmiştir. Sesi yeniden üretmeyi amaçlayan çalışmalar öncelikle sesi ürettiği düşünülen ağız hareketlerini taklit eden mekanizmalar geliştirmeye uğraşır. Bu sebeple ağzın, dilin, dişlerin yapısını ve hareketlerini taklit etmeye çalışan konuşan otomatlar geliştirilir. Fakat sesi “bir kaynak tarafından yeniden üretilecek karmaşık bir olgu olarak” düşünerek yapılan denemeler tatmin edici sonuçlar vermez (Sterne, 2001: 276). 19. yüzyılın ortalarında gelişen “yeni yaklaşımlar, sesi bir etki olarak, bu etkiyi üreten sürecin tekrar edilmesi sayesinde yeniden üretilebilecek bir etki olarak ele almaya başlar” (Sterne, 2001: 276). Sesin kavranmasındaki bu değişim, yeniden üretim konusunda ağız yerine kulağa öncelik tanınmasına, ayrıcalıklı bir yer verilmesine sebep olur.

Böylelikle, konuşmayı taklit ederek ses üretmeye çalışan makineler yerine, duymayı, yani orta kulağın titreşimleri algılanabilir seslere dönüştürme sürecini taklit eden makineler tasarlanmaya çalışılır. Sesin nasıl üretildiği yerine nasıl duyulduğuna odaklanılmasıyla birlikte, konuşmanın ve insan sesinin değil, genel olarak herhangi bir sesin nasıl yeniden üretilebileceği tartışılmaktadır. Kulak kemikçığının ve zarının fiziksel titreşimlerine kafa yoran Helmholtz, fizyolojik akustik çalışmalarında sesi, kaynağının ne olduğu önemli olmayan belirli bir sonuç/etki olarak düşünerek, bir titreşim olarak duymanın teorisini geliştirmiştir. Helmholtz’un kulağa odaklanarak işitme duyusunun nasıl işlediğini tarif eden çalışmaları sesi yeniden üreten teknolojilerin geliştirilmesinde temel teşkil etmiştir (Birdsall, 2012: 18).

Tarihsel olarak, bu doğrultudaki en önemli çalışmalardan biri Leon Scott tarafından 1857 tarihinde geliştirilen fonotografıdır. Ses koni şeklinde bir boru yardımıyla diyafram adlı deriden bir zar parçasına doğru iletilir. Bu zarın ortasına bağlı olan iğne ya da sert kıl şeklindeki yazı ucu, sesin titrettiği zarla birlikte titreşerek yağlı kâğıt tabaka üzerine iz bırakır. Yazı ucunun bu izler üzerinde tekrar hareket ettirilmesiyle birlikte, kaydedilen sesleri yeniden işitebilmek mümkün hâle gelmektedir. “Sesin görsel temsilini üretmeyi” sağlayan bu teknik ilkeler ışığında Graham Bell ve Blake fonotografa gerçek bir kulak takarak kulak fonotografını geliştirir (Sterne, 2001: 264). Aynı zar ilkesi, sesi elektrikle uzaklara iletebilmeyi sağlayan telefonun (1876) geliştirilme-



sinde de kullanılır. Zar bakır içerisinde titreşerek, kendisine elektrik dalgaları biçiminde iletilen sesleri tekrar sese çevirmektedir.

İşitme özürümler okullarına öğretmen yetiştirmeye çalışan, konuşma teknikleri üzerine dersler veren Graham Bell'i bu konuda araştırmaya sevk eden, sese olan ilgisi kadar sağır ve dilsizlere sesi görselleştirerek onu nasıl taklit edebilecekleri konusunda yardımcı olabilmektir. "Onlar için duyacak bir makine" geliştirmek istiyordu (Sterne, 2001: 267). Fakat sesi görselleştiren ve uzak mesafeler boyunca iletebilmesini sağlayan teknolojiler üreten Bell bu aletleri sesi yeniden üretmek için kullanmayı düşünmemişti. Sesi yeniden üretebilen fonografi, bir tesadüf sonucu Edison tasarlayacaktı. Edison, Bell'in icadı olan telefonla oynarken eline batan bir iğne sonucu fonograf fikrinin nasıl doğduğunu şöyle anlatır; "Telefonda şarkı söylüyordum. Titreşimler açıkta olan çelik telin ucunun parmağıma girmesine neden oldu. Çok düşündürücüydü. Eğer ucun hareketlerini kaydedebilirim ve sonra bu ucu aynı yüzeyde yeniden hareket ettirebilirim bu şeyin konuşmaması için hiçbir neden yoktu" (Aktaran Ünlü, 2004: 23).

Sesi yeniden üretebilen teknolojilerin öncüsü fonografin ve onun geliştirilmiş şekli gramofonun icadıyla birlikte daha önceleri uçucu ve geçici bir niteliğe sahip olan ses artık kaydedilip saklanabilir bir niteliğe bürünür. Edison fonografin olası işlevlerini sıralarken, kaybettiklerimizin seslerini saklamak, eğitim amaçlı kullanmak ya da müzik dinlemek gibi örnekler verir. Fakat fonografin geleceği üzerine kaleme aldığı yazıda icadının en önemli işlevinin "şimdiye kadar kaçak olan sesleri toplaması ve muhafaza etmesi ve istenildiğinde yeniden üretebilmesi" olduğunu belirtir (Edison, 1878: 527). Hatta, ses teknolojilerinin işitsel denetim aygıtı içerisinde nasıl kullanılacağını öngörür bir biçimde ses kayıtlarının, ses kaynağının "bilgisi ya da rızası olsa da olmasa da" gerçekleştirilebileceğini yazar (Edison, 1878: 530). Uçucu ve geçici olan sesler artık yalnızca (gizlice) kaydedilebilir değil, aynı zamanda saklanabilir, arşivlenebilir olmuştur. Bu yönüyle fonograf aynı zamanda bir işitsel hafıza aparatı, arşivleme aygıtıdır.

Edison'un sesi kuvvetlendirmeye yarayan teknolojilere ilgisinde, bir tren kazası sonucu yaşadığı duyma kaybı oldukça etkili olmuştur. Hem Bell'in hem de Edison'un işitme eksikliğini giderme çabaları, modern ses teknolojilerinin doğuşunda rol oynamıştır. Sakatlıkla medya tarihi arasındaki bağı gösteren bu durumu, Kittler, biraz kinayeli biçimde şöyle ifade eder; "Telefon ve gramofon gibi teknik medyalar on dokuzuncu yüzyılda sağır ve duymayanlar için üretilmiştir. ... Sakatlar ve engelliler günümüze uzanan yolun kenarında, cesetler gibi yatmaktadır" (1990:120). 19. yüzyılda geliştirilen analog medya sistemleri, belirli duyulardaki azalmaları ya da sakatlanmaları, bu duyuları izole ederek araştıran fizyolojik çalışmalarla yakından ilintilidir, fakat tek etken bu çalışmalar değildir. Modern ses teknolojileri "ses üzerine araştırmalar, sağır ve duymayanların eğitimi, yeni otoloji [kulak] bilimi, ve 19. yüzyıl bilimsel ve tıbbi" kurumlarının iç içe geçmesiyle biçimlenmiştir (Sterne, 2001: 265).

19. yüzyılda bir mekanizma olarak düşünölmeye başlanan kulak "sesin yeniden üretilebilirliğinin diyagramı ... tüm sesler ve işitsel işlevler kümesini düzenlemenin bir yolu; bir pratiği düzenleyen enformel ilke" hâline gelmiştir (Sterne, 2001: 285). Mekanizma-olarak-kulak fikri temelinde üretilen telefonun ve fonografin iki temel ilkesi, sesi uzaktan dinleyerek kaydeden gizli dinleme pratiklerinde bir araya getirilir; iktidarın kulakları hem bürokratik bedenden bağımsızlaşıp toplumsal bünyeye yayılacak şekilde hareketli hâle gelir, hem de duyduğu her şeyi kaydedip arşivleyerek, unutkanlığın önüne geçer. Bir iktidar aygıtı unsuru, işitsel denetim mekanizması olarak tele-kulak, ses medyalarının toplumsal işlevlerini düzenleyen diyagramı yeniden şekillendirir, ses medyalarını iktidar düzeneğine bağlar.

## **Tele-kulakların Modern Türkiye'deki Analog Hayatı**

20. yüzyılın başından itibaren akustik veri akışları kaydedilebilir, depolanabilir ve aktarıla-



bilir hâle gelmiştir. Bu durum devletin toplumu gözetleme, onun hakkında bilgi edinme, bu bilgileri saklama faaliyetleri açısından oldukça geniş imkânlar barındırmaktaydı. Aynı bir veri akışı hâline gelen ses, yalnızca gözetleme pratikleri ve iktidar-bilgi ilişkisi üzerinde değil, o zamana kadar yazı temelinde işleyen bürokratik, hukuki ve adli kavramlar ve pratikler üzerinde de etkili olmuştur. Gizli dinleme pratiklerinin somut toplumsal tarihsel koşullarda nasıl icra edildiği ses teknolojilerinin altyapısal nitelikleriyle ve sunduğu maddi olanaklarla yakından ilişkilidir. Çalışmanın bundan sonraki kısmı, bahsedilen işitsel denetim düzeneğinin modern Türkiye'nin toplumsal, siyasal, kültürel ve teknolojik dinamikleri içerisinde nasıl şekillendiğine ve bu ilişkileri nasıl etkilediğine odaklanacaktır. Modern ses teknolojilerinin farklı siyasal ve toplumsal yapılara aktarımı, yalnızca maddi araçların değil bu araçların içerisinde somutlaşan teknik, kavramsal ve pratik unsurların da aktarımıdır. Fakat söz konusu tekniklerin ve teknolojilerin işleyişini açığa çıkarmak ancak somut vakaları ve pratikleri tartışarak mümkün olabilir. Bu tür bir yaklaşım, gizli kulakların dönüştürülen, gelişen düzeneğine dair de bir fikir sunacaktır. Öte taraftan, somut vakalara odaklanmak, dinleme faaliyetlerinin ve genel olarak da gözetleme pratiklerinin tarihsel ve maddi bakımdan olumsal olduğunu, bu pratiklerin pürüzsüz işlemediğini, donanım yetersizlikleri ve teknik aksaklıkları da içerdiğini hatırlatacaktır. Gözetim toplumu ya da panoptikon gibi kavramlara fazlasıyla ve sıkça vurgu yapan teorik yönelimler, gözetim ve denetim pratiklerine tarihsel, genel geçer bir nitelik atfedip, bu pratikleri icra edildikleri tarihsel, toplumsal ve siyasal bağlamlardan koparma tehlikesi taşırlar (Zimmer, 2015: 4). Bu bakımdan, somut örnekleri irdelenen gözetleme düzeneğini her şeye kadir, sorunsuz çalışan bir aygıt olarak anlayıp onu şeyleştirme yerine, bu düzeneği mümkün, anlamlı ve işlevsel kılan tarihsel, toplumsal, hukuki, kurumsal ve teknolojik pratiklerle ilişkilendirme imkânı sağlar.

Toplumsal denetim tekniği olarak gizli dinleme pratiklerinin tarihinde Osmanlı'da 19. yüzyıl ortalarında geliştirilen hafiyelik sistemi önemli bir uğraktır. "Sıradan İstanbul insanının kahvede, sokakta, çarşı ve pazarda ve hatta evlerinde yaptıkları sohbet ve dedikodulara kulak kabartan" padişaha bağlı hafiyeler, bu sohbetleri kâtiplere yazdırmakta, yazıya geçirilen bu havadis jurnalleri de padişaha iletmekteydi (Kırlı, 2000: 58). Elbette devlet yöneticileri daha önceleri de halkın devletin işleyişi, yöneticiler ve siyaset hakkında ne düşündüğüyle yakından ilgilenmekteydi. Fakat bu jurnallerin işaret ettiği yeni olgu, devletin halkın fikirlerine kulak kesilmesi ve gündelik hayatın "sistemli bir biçimde dinlenilebilmesi, kaydedilmesi ve değerlendirilmesidir" (Kırlı, 2000:58). Bu bakımdan, halkın hafiyelik sistemi vasıtasıyla dinlenmesi, mahrem sohbetlerinin dahi kayıt altına alınabilmesi, cezalandırma ya da siyasal söylemleri engellemek değil, toplumu okunabilir kılmak ve kamuoyunu yönlendirmek amacındadır (Kırlı, 2009). Bu sistem içerisinde, hafiyeler sesi kaydedip ileten medya cihazları gibi iş görürken, kâtipler de bu bilgileri metinsel belgelere dönüştürme işlevi görür. Medya teknolojileri öncesi oluşturulan işitsel iktidar aygıtı, hafiyeleri ve kâtipleri bir izleme enstrümanı, sesleri kaydedip iletmekle ya da duyduklarını yazıya dökmekle görevli medya araçları olarak düşünebileceğimiz güzel bir örnek sunar (Horn, 2008: 138). Ses teknolojilerinin sunduğu olanaklar, bir bakıma insanlardan oluşturulan bu dinleme sistemini karmaşıktırır, verimleştirir ve yaygınlaştırır.

Türkiye'de teknik dinlemenin toplumsal ve siyasal bir vaka olarak yaygın biçimde ciddiyetle tartışıldığı yıllar 90'ların ortalarıdır. Siyasilerin telefonlarının dinlendiği iddialarının giderek yaygınlaştığı 1995'te, Faruk Bildirici'nin bu konuda hazırladığı, ve dilimize tele-kulak ifadesini yerleştiren "Telekulak Dosyası" Hürriyet'te yayımlanır (Bildirici, 1998: 13). Fakat tele-kulakların Türkiye serüveni neredeyse Cumhuriyet tarihiyle eşzamanlıdır. Cumhuriyetin ilk yıllarında başat haberleşme aracı telgraftı ve toplumsal denetim telgraf hatlarının kontrol edilmesiyle sağlanmaktaydı. 1930'lara doğru telefon ağının yayılması ve ses kayıt cihazlarının çoğalmasıyla birlikte, özellikle muhalif olduğu düşünülen siyasetçilerin ve bürokratların telefonlarının dinlenmesi,





konuşmalarının kaydedilmesi giderek sistematik bir hâl alır. Fakat gizlice gerçekleştirilen ses kayıtlarının siyasal ve hukuki alanda sahneye çıkıp toplumsal görünürlük kazanması, 1949'da gündemi epey bir meşgul eden İsmet İnönü ve Celal Bayar'a suikast davasıyla olur.

1949 yılının sonlarında Millet Partisi Denizli vekili Reşat Aydın, çeşitli devlet yetkililerine Bayar ve İnönü'ye suikast yapılacağı konusunda bir ihbarda bulunur. İhbar sonucu yapılan yargılamada ihbarın asılsız olduğu ortaya çıkınca bu sefer Aydın müfteri sıfatıyla tutuklanır. Aydın, ihbarda bulunduğunu mahkemede ısrarla reddeder. Fakat dönemin başbakanı Şemsettin Günaltay'la yaptığı görüşme gizlice plaklara kaydedilmiştir. Günaltay, suikast gibi önemli bir konuda yazılı ihbar vermek istemeyen Aydın'ın anlatacaklarını delillendirebilmek için konuşmanın gizlice plağa alınmasını istemiştir. Bu amaçla, gerekli teknik malzeme Radyoevi'nden bir otomobile doldurulup görüşmenin olacağı yere getirilir. Aydın'ın ısrarlı reddi üzerine, konuşmasının gizlice kaydedildiği bu plaklar mahkemeye delil olarak sunulur. Plakların içeriğine dair hazırlanan raporla yetinmeyen Aydın plakların dinlenmesini ister. Plakların dinlenmesine karar verilse de bu plakları mahkeme salonunda dinlemek teknik olarak mümkün olmadığından mahkeme heyeti, 26 Ocak 1950'de Ankara Radyosu'nun 2 numaralı stüdyosunda buluşur. Aydın'ın avukatı süreci hukuki bulmadığı için Radyoevi'ne gelmez. Aydın dinlemeye katılsa da aynı sebeple ne dinleme sonrası tutulan zapta imza atar ne de kendisine yöneltilen "Plaktaki ses sizin mi?" sorusuna cevap verir (İnan, 2005: 220). Aydın'ın avukatları ceza yasasında açıkça yazılmadığı için plakların delil olamayacağını belirtmişse de mahkeme bu plakları delil olarak kabul eder. Bu, ses kayıtlarının bir iddiayı delillendirmek için sunulduğu, plak biçimindeki gizli dinleme kayıtlarının delil olarak kabul edilip edilmeyeceğinin tartışıldığı ilk davalardan biridir. Ayrıca, Radyoevi'nde toplanan mahkeme heyetinde olduğu gibi, medya kayıtlarının hukuki pratiği zamanla nasıl dönüştüreceğinin de önemli bir örneğini sunar. Aydın davası 1950'de DP'nin iktidara gelmesiyle birlikte çıkarılan af kapsamında kapanmış olsa da ses teknolojilerinin ve gizli ses kayıtlarının gerçeği kaydeden adli ve bir iddiayı destekleyen hukuki kanıt statüsünün belirginleşmeye başladığı bir uğraktır.

Ses kayıtlarının delil olarak kullanıldığı bir başka örnek 1950'li yılların sonunda yaşanır. Bu kez, başrolde plak değil makaralı teyp bulunmaktadır. 1950'lilerin son çeyreğine doğru iktidar askeriyedeki hareketliliği gözlemleyebilir fakat yeterli bilgi sahibi olamaz. Aralık 1957'de Samet Kuşçu adlı bir asker orduda darbe hazırlığı olduğuna dair ihbarda bulunur. Darbe hazırlıklarına ilişkin daha kesin ve somut delillerin ortaya konulabilmesi için yapılan plana göre, Kuşçu ihtilalci bir albayı evine kahve içmeye çağırıp ağzından laf almaya çalışırken konuşmalar da gizli bir mikrofon aracılığıyla banda alınacaktır. Fakat o dönemlerde, mikrofonları gizlemek mümkün olsa da onların aktardıkları sesi kaydedecek cihazlar oldukça hantal yapıdadır ve kapsama alanları yeterince geniş değildir. Öte taraftan, bu teknolojileri kullanma becerisi de pek yaygınlaşmamıştır. Bu sebeplerle, emniyetten bir telsiz teknisyeni eski model bir makaralı teypi alıp Samet Kuşçu'nun balkonuna gizlenir. Fakat işler Aydın davasındaki gibi iyi gitmez. Albay daha eve girer girmez balkondaki teknisyenin karartısını fark eder. Samet Kuşçu da gerginlikten rolünü iyi oynayamaz. Gizli mikrofon iyi kaydedebilsin diye yüksek sesle konuşur, sürekli darbeden söz açmaya çalışır, sorular sorar. Fakat İlhami Barut hiç oralı olmaz, darbe girişimini bilmezlikten gelir (Bildirici, 1998: 27-28).

Bu başarısız dinleme girişimi sonrasında yapılan 9 kişilik yargılamada, ironik bir biçimde sadece ihbarcı Samet Kuşçu mahkûm olur; çünkü bir tek kendisinin konuşmalarının kaydı ve toplantıya katıldığına dair ifadesi vardır. Bu olaydan üç yıl sonra 27 Mayıs darbesi gerçekleştiğinde, MİT'in teknik dinleme konusundaki en önemli uzmanı Mazhar Eymür, sabaha kadar, Teknik Servis'in "özel dinleme" bölümündeki bantları ve dinleme tutanaklarını imha eder. Fakat başka yerlere gönderilen kopyaların, daha sonra Yassıada yargılamalarında dosyaya girmesine engel



olunamaz. Gizli dinlemelerde farklı teknik donanımlar kullanılıyor olsa dahi telefon operatörleri bu konuda ayrıcalıklı bir yere sahiptir. Yassıada duruşmalarında PTT'nin İzmir şubesinden getirilen telefon memuru Ayten Aktuna, Menderes'in konuşmalarını inanılmayacak derecede ayrıntılarıyla hatırlamaktadır. Demokrat İzmir gazetesinin yakılmasıyla ilgili olayda Menderes'in dahlini kanıtlayan konuşmalarını aktarıp hafızasıyla herkesi hayrete düşürür.

Telefon dinlemeleri, gizli ses kaydı alma gibi faaliyetler 1960'lara dek daha çok siyaset ve bürokrasi içerisindeki kişilere odaklanmış, toplumsal uzamın gözetim altında tutulması biraz geri planda bırakılmıştır. Tele-kulaklar, bir toplumsal gözetim mekanizmasından çok devlet ve bürokrasi içerisindeki iktidar savaşlarının bir parçası olarak iş görmektedir. Zaten günde ancak 8-10 kişinin dinlenebildiği teknik altyapı da buna pek izin verir nitelikte değildir. 60'ların ortasından itibaren Amerika destekli antikomünist söylem ve pratikler, artan toplumsal hareketlilik ve öğrenci eylemleri daha gelişmiş ve genişletilmiş bir gözetim ağının işe koşulmasını gerektirir. Bu dönemdeki İçişleri Bakanı Faruk Sükan "Ben solcuların nefes alışverişlerini bile biliyorum." diyerek devletin yönelimini ortaya koyar (Bildirici, 1998: 54). Zehir Hafiye lakabı alan Sükan'ın istihbarat tanımı da oldukça özgündür: "Kötü kasıt ve emel sahiplerinin faaliyetlerini yakından izleyen Göz, milli güvenliği sarsacak huzursuzluklara ait en ufak fısıltıyı bile duyan Kulak..." (Bildirici, 1998: 55). En ufak fısıltıyı bile duyacak kulak zaman zaman, kendi çıkardığı sesleri de kayıt altına alır; gizli faaliyetlerini ve tartışmalarını da kaydeder. Örneğin 60'ların sonundaki cuntacı Madanoğlu ekibinin içine sızan Mahir Kaynak'ın toplantılara katılarak yaptığı gizli kayıtların bir tanesinin sonunda çalışmaya devam eden teybin makaraları MİT mensuplarının öğrenci eylemleri karşısında almayı planladıkları tedbirleri de kaydetmiştir. Davaya sunulan ses kayıt çözümlerinde bu konuşmalar da yer alır. Devletin kulakları bazen kendisini de dinlemekten geri durmaz; çünkü teknik medya araçları çalıştıkları sürece aralıksız kaydeder, kaydetmemeyi başaramaz.

1973 senesinde ise Ecevit'e PTT'den gelen aramada meclisteki hattının telefon borcu yüzünden kapanacağına söylenmesi üzerine yapılan tetkikte telefonun MİT üzerine kayıtlı olduğu tespit edilir. MİT mensupları telefonları daha rahat dinleyebilmek için doğrudan kendilerine ait bir telefonu meclise koymayı uygun görmüşlerdir. Bu skandalın ortaya çıkmasından kısa bir süre önce Ecevit, 70'lerde gizli dinlemenin yarattığı hâletiruhiyeyi bir yazısında şöyle anlatır:

"Tanımadığım bir kaygılı konuğun uyarısı, bantlarla, kameralarla, gizli kulaklarla çevrili bir dünyada yaşıyor olduğumuzun bilincine vardırıvermişti beni. ... Dinleme, gözetleme olanakları elbette herkes için kullanılmıyordu. Her kuruluşun her devletin teknik olanaklarının maddi gücünün bu bakımdan bir sınırı vardı. Ama toplum sorunlarıyla siyasetle faal olarak ilgilenen herhangi bir kimse dinlenmediğine gözetlenmediğine güvenemezdi artık. ... Çevremizde gizli kulaklar gözler bulunması olasılığı dünyamızın üzerine çökmüştü." (Aktaran Coşkun, 1974: 15)

70'lerin bantlarla sarılı, gizli kulaklarla çevrili dünyası, 80 sonrası siyaset sahnesinin sınırlarını aşmış oldukça yaygın bir hal aldı ve 90'larla birlikte toplumu kuşatan genel bir işitsel gözetim aygıtına dönüştü. PTT'nin dijital sisteme geçmesi sonrası yaygın ve fark edilmesi daha zor olan dinleme tekniklerinin uygulanması oldukça kolay bir hal aldı. "Uzaktan risksiz biçimde dinlemeye yarayan ve hedef sözcüklerin geçtiği konuşmaları otomatik olarak kaydeden bilgisayarlarla bütünlenen ... cihazlarla 5 bine yakın telefon izlenebiliyordu. ... telefon görüşmeleri sigara paketi büyüklüğündeki sayısal kasetlere kaydedilebiliyordu. Eski büyük makaralı teyplerin devri de kapanmıştı" (Bildirici, 1998: 153) Bantlar ve teypler yerlerini bilgisayar kablolarına ve disketlere bırakmış, tele-kulaklar dijitalleşip küçüldükleri ölçüde yaygınlaşmıştı.



## Teknik Dinlemenin Fikri ve Maddi Altyapısı

Yeni iktidar teknikleri ve sistemleri çoğu zaman devletin, hukukun ve toplumsal alanın sınırlarındaki olağanüstü hallerde icat ve icra edilir ve tekrarlanmaları sayesinde olağan iktidar yapısının bir parçası hâline gelir (Das ve Poole, 2004 : 19-20). Türkiye’de Hanefi Avcı’nın 80’ler ve 90’lar boyunca önce Diyarbakır’da kurup daha sonra İstanbul’da geliştirdiği istihbarat sistemi, teknik dinleme ve takip faaliyetlerine farklı bir nitelik ve yönelim kazandırmış, hâlen kullanılmakta olan teknik gözetim tertibatının da temellerini atmıştır. Öncelikli olarak, Avcı, devletin güvenlik aygıtının yasadışı, yıkıcı ve muhalif siyasi yapılar hakkındaki bilgi eksikliğini gidermek istiyordu. Örgütlerin ideolojileri, yapılanmaları, örgütlenme modelleri, aralarındaki irtibatı nasıl sağladıkları gibi konular hakkında nitelikli istihbarat çalışmaları yapılmamasını büyük eksiklik olarak görüyordu. Ona göre bu tür bilgiler, doğrudan sonuçlar üretmese de söz konusu yapıları anlamak, kavramak ve onlara karşı faaliyet yürütebilmek için elzemdi. Sesler ve imajlar şeklinde bilgi akışı sağlayan teknik istihbarat tek başına yeterli değildir çünkü şüphelenilen insanların neler planladıklarını, hangi eylemleri düşündüklerini ancak onlar gibi düşünebilen başka insanlar açığa çıkarabilir (Horn, 2003: 80). Dolayısıyla, emniyet ve istihbarat yetkililerinin militanların düşünme ve eylem biçimlerini taklit edebilecek bir duruma gelmeleri için, ikisi arasında mimetik bir ilişkinin tesis edilmesi gerekiyordu. Bu amaçla Avcı, yasadışı örgütlerin kendi militanlarına verdikleri sokak eğitimlerinin bir benzerini İstanbul emniyetinde teknik takip personeline uygulamıştı.

Diğer önemli eksiklik ise, “hemen hemen Türkiye’nin hiçbir ilinde terör ve istihbarat amaçlı dinleme ve izleme faaliyetinin” olmaması, “telefon dinleme, teknik takip gibi herhangi bir teknik faaliyetin” gerçekleşmemesiydi (Avcı, 2010: 141). Telefon dinleme ve teknik takip ihtiyacı PTT ile o güne kadar geliştirilen iş birliğini başka bir boyuta geçirir. Daha önceleri telefon dinlemek için PTT’ye gidip memurlardan yardım istemek gerekiyordu. Hanefi Avcı’nın Diyarbakır’da bulunduğu çözüm uyarınca PTT’den emniyete boş telefon hatları çekilir, bu hatlar da kayıt yapabilen teypelere bağlanır. Böylece telefon dinlemeleri, artık emniyet içerisinde kurulan teknik takip birimlerinden gerçekleştirilir. Aynı dönemde PTT’nin dijital sisteme geçmesi işleri daha da kolaylaştırır. Çünkü daha önceleri, dinlenen telefonun hangi numarayı aradığı ya saptanamıyor ya da telefonun çıkardığı seslerden tespit edilmeye çalışılıyordu; bu da çoğu zaman doğru sonuçlar üretmiyordu. PTT’nin santrallerinin dijitalleşmesiyle birlikte bir telefonun aradığı numaralar sistemde anında görünüyor, hatta aranan numaraların aylık dökümünü elde etmek mümkün oluyordu. Diyarbakır’da elde edilen neticeler “teknolojiye başvurmadan bu tür operasyonların başarılı olmayacağını açıkça” göstermişti (Avcı, 2010: 146).

Avcı 1992 yılının başında İstanbul’a tayin olduğunda Diyarbakır’daki tecrübelerine dayanarak İstanbul’da bilgi toplamak, arşivlemek ve işlemek üzere bir “dinleme sistemi, bir bilgi bankası ve analiz bilgisayarı” kurulmasına öncelik verir (Avcı, 2010: 159). Çeşitli kurumlardan edinilen telefon, adres, sicil kayıtları gibi nüfusa ait veriler bu sisteme girilir. İstanbul’da inşa edilen bu bilgisayar tabanlı istihbarat sistemi, teknik dinlemenin ötesinde sistematik olarak diğer kurumlardan alınan ya da farklı gözetim teknikleriyle elde edilen verileri bir araya getirmeye ve birlikte analiz etmeye de yarar. Bu istihbarat düzeneği sayesinde, telefon dinlemelerden edinilen bilgiler emniyet operasyonlarının başarısını artırır. Fakat gözetim pratikleri ve teknik takip stratejileri tek yönlü ve pürüzsüz bir uzamda işlemez. Gözetleme ve teknik takip stratejilerinden kaçınmanın farklı taktikleri, devletin gözlerine ve kulaklarına yakalanmadan aynı toplumsal uzamı mesken tutmayı sağlar. Toplumsal uzam, onu duyulur ve görülür kılarak şeffaflaştırmaya, bilinir kılmaya çalışan güvenlik stratejileriyle bu denetimden kaçmayı hedefleyen taktiklerin muharebe alanı hâline gelir (De Certeau, 1984 : 29-30). Toplumsal uzamdaki bu kontrol muharebesinin ana



hatları genel itibariyle teknolojik takip olanaklarının sınırları, iletişim sistemlerinin altyapısı ve muhabere araçlarının nasıl kullanıldığı tarafından belirlenir. Kittler'in de belirttiği gibi medya ve iletişim ağlarının oluşturduğu maddi teknolojik çevre, siyasal çatışmanın stratejilerini ve taktiklerini belirleyen en önemli etmenlerden biridir (2012 : 386-387).

Telefon dinlemelerinin yoğunlaşması üzerine karşılaştıkları durumu Avcı şöyle anlatır:

“... örgüt mensuplarının farklı yöntemler kullanmaya başladığını görüyorduk. Sıradan insanın aklının almayacağı gizlilik ve casusluk örgütlerine taş çıkartır derecede özel dikkat ve disiplin içinde telefonlarını kullanıyorlardı. Örgüt mensupları sabit telefonları hiç kullanmıyorlar veya çok az kullanıyorlar; asla evden dışarıyı aramıyorlar, evdeki telefonları sadece alarm durumları için nadiren kullanıyorlardı.” (2010: 167)

Ev telefonları yerine telefon kulübelerinin kullanıldığının anlaşılması üzerine İstanbul'un belli noktalarındaki telefon kulübelerine gizli kameralar yerleştirilir. İşitsel denetimle, görsel gözetim yöntemlerinin birlikte iş gördüğü bir akustik gözetim tekniği söz konusudur. Aslında işitsel ve görsel teknikler aynı sistemin iki tarafı gibidir; denetim aygıtı, işitsel ve görsel teknikleri iç içe geçiren bir çoklu-medya sistemi olarak işler (Horn, 2008). Sesleri öznelerle tekrar buluşturmak, bu özneleri kimliklendirmek bu sistem sayesinde mümkün olmaktadır.

Avcı'nın anlatımında, örgüt mensuplarına atfedilen onları sıradan insanlardan ayıran fazlalığı görmek mümkün. Sıklıkla yıkıcı olana, tehlikeli addedilene atfettiği bu muhayyel aşırılık, sıra dışılık, güvenlik aygıtının kendisini hukuki sınırların ötesine taşımasının, benzer yasadışı tekniklere ve pratiklere başvurmasının en önemli dayanaklarından biridir (Feldman, 2011 : 40-41). Sıra dışı olarak kavranan sıra dışı yöntemlerle mücadele edilir. Her hareketi bir bilgi nesnesine dönüştürmek üzerine kurulu olan gözetim ve teknik takip faaliyetlerinin evreninde, gözetimden kaçınmanın kendisi de önemli bir bilgi biçimine dönüşür (Horn, 2003 : 72). Telefon kulübelerini kullanmak teknik dinlemeyi zorlaştırsa da ev telefonunu kullanmamak da örgüt mensuplarının takibine imkân veren önemli bir iz hâline gelir:

“Hiç telefon kullanmamak da çok ayırt edici bir özelliği ... örgüt mensuplarının telefonla evden dışarıyı hiç aramaması, bu telefonların nadiren dışarıdan aranıyor olması bizim için önemli bir ipucuydu. Bu ipucunu kullanarak, bilgisayar sistemindeki İstanbul'da kayıtlı telefon numaraları içinden dışarının hiç aranmadığı, nadiren dışarıdan aranan numaraları süzdüğümüzde karşımıza epeyce numara çıkıyordu. Bu numaraların ... bir kısmı da örgüte ait numaralardı. Örgüt olağan seyirden farklı hareket ediyordu. Bizim işimiz de bu farklılığı algılayacak sistemi kurmaktı, yani anormalliği algılayacak sistemi kurmak gerekiyordu.” (Avcı, 2010: 170)

Anormalliği algılayacak böyle bir sistemin kurulması, teknik takip ve dinleme sistemini sınırsız ve süresiz bir yapıya büründürür. Normun sürekli kurgulanmasını, bilinmesini sağlamak için topluma ait verilerin kesintisiz ve kapsamlı bir biçimde yeniden toparlanması, arşivlenmesi, incelenmesi gerekmektedir. Eğer anormallik normal diye nitelendirilene kıyasla tespit edilecek ve ortaya çıkarılacaksa, normal olanın dinamik yapısını kayıt altında tutabilecek kapsamda ve hassasiyette bir sistemin ortaya çıkarılması şarttır. Böylesi bir ilgi ve gereklilik, teknik istihbarat faaliyetinin, Foucault'nun polisiye iktidarın kendine özgü yapısı olarak tarif ettiği şeye benzemesine yol açar:



“[polisye iktidarın] ... icra ettiği iktidar tipi ... toplumsal bünyenin tamamına yayılmak zorunda olan bir aygıttır ve bu yayılma yalnızca ulaştığı dış sınırları itibariyle değil, aynı zamanda kendine görev olarak yüklediği ayrıntılara gösterilen özenle de olmaktadır. Polisiye iktidar ‘her şeye’ yönelmek zorundadır: ... olayların, eylemlerin, tavırların, kanaatlerin -‘ce-reyan eden her şeyin’- tozudur; polislin nesnesi bu ‘her anın şeyleri’dir.” (1992: 268)

Her şeye ve her ana yönelen ve dikkat kesilen kulaklardan ve gözlerden oluşan bilgisayar tabanlı teknik altyapı, 90’ların ortasına gelindiğinde toplumu sürekli denetim altında tutan, Foucault’nun “siyasal iktidarın sonsuz küçüğü” diye tabir ettiği kapsamda işleyen bir topyekûn denetim düzeneğine dönüşür (1992: 269). Bu düzeneğin epistemolojik koordinatlarını devlet paranoyası, yani nüfusun tamamının tehlikeli siyasi faaliyetlerde bulunan iç düşmanlara karşın sürekli kontrol altında tutulması gerektiği düşüncesi oluşturur (Horn, 2008: 130). Vatandaşların her an iç düşmana dönüşebileceklerine ya da iç düşmanların normal vatandaş şeklinde kamufle olduklarına dair devlet paranoyası ve komplocu düşünce biçimi, gizli dinlemelere has adli dinleme faaliyetinin işleyiş ilkesidir. Modern ses teknolojileriyle birlikte ortaya çıkan farklı dinleme kipleri içerisinde genellikle, dikkat kesilmeden arka planda dinleme (Arnheim, 1972 : 268) gibi ilgi eksikliğini belirten dinleme biçimleri vurgulanır. Fakat, bunların tersine adli/teknik dinlemeyi tanımlayan, fazlasıyla dikkat kesilen bir aşırı dinleme kipidir. Bu aşırı dinleme, sürekli, duyulanın ötesindeki gizli iletişimi, gündelik konuşmaların içine saklandığı varsayılan örgütsel haberleşmeyi çözmeye çabalar.

Toplumsal uzamın ayırım gözetilmeksizin denetlendiğini pek açık etmek istememesine rağmen, Avcı’nın yukarıda alıntıladığımızı benzer ifadelerinin satır araları, kurdukları “küçük bilgi bankasının” kapsamına dair bir fikir vermektedir (2010: 171). Bilgi bankası sayesinde,

“... bir yandan örgüt mensuplarını bulup denetim altına alırken bir yandan da herhangi bir kişi hakkında bir ihbar olduğunda ya da bir adresten şüphelenildiğinde, o adreste kimin oturduğu, elde edilen bilgilerin doğru olup olmadığı gibi bilgileri anında görme ... pek çok olayı bilgisayarda tahlil etme ve anlama imkânına sahiptik. ...Oluşturulan veritabanı sayesinde ... fevkalade bilgilere ulaşabiliyorduk.” (Avcı, 2010: 171)

Görüldüğü üzere, kurulan bilgi bankasından yalnızca örgüt mensuplarının değil herhangi bir kişi ya da adres hakkında da veriye erişmek mümkündür. Elbette kurulan bu sistem sayesinde erişilen fevkalade bilgilerin hukukiliğinden, bunların bir tür fişleme ya da damgalama olup olmadığından, özel yaşamın gizliliği ya da haberleşme hürriyeti gibi meselelerden hiç bahsedilmemektedir. Zaten kurgulanışı gereği teknik dinlemenin ve diğer denetim pratiklerinin evreninde bu tür değerlendirmelerin ve kavramların yeri ya da karşılığı neredeyse yoktur. Tele-kulaklar için temel olan yasadışı dinleme yapmamak değil dinlerken yakalanmamaktır. Avcı’nın Diyarbakır’dan İstanbul’a uzanan hikayesi, yasallığı tartışılır bilgisayar tabanlı bir istihbarat aygıtının geliştirilmesinin ve verimleştirilmesinin hikayesidir. İronik bir şekilde, Avcı’nın 2010 yılında bir yasadışı sol örgüt davası kapsamında tutuklanmasında da altyapısını kendisinin kurduğu ve yaygınlaştırdığı bu teknik dinleme ve istihbarat yöntemleri başrolde. Hakkında açılan soruşturamalar tam da kendisinin temellerini attığı yaygın şüpheliği, teknolojik donanımı ve teknik yeterliliği birleştiren bir düzenek sayesinde tasarlanmıştır. Avcı’nın sıra dışı öyküsünün trajikomik seyri gösteriyor ki teknik dinlemenin uzamından, işleyiş ilkesinden kaçınmak pek mümkün değildir; herkes dinlenebilir, dinleyenler dâhil.





## Tele-kulakların Tekinsizliği- Dinlenme Korkusu

2000'lerin ikinci yarısında başlayan Ergenekon, Balyoz, Devrimci Karargâh benzeri toplu davalar ve daha sonra bu davalara bağlanan bir dizi soruşturma, bir süreliğine unutulmuş gibi duran ya da en azından göz ardı edilen tele-kulak tedirginliğini, dinlenme korkusunu yeniden gün yüzüne çıkardı. 2000'lerin ortasından itibaren internetin ve dijital teknolojilerin hızla gelişmesi, 70'lerde Ecevit'in bahsettiği devletin maddi imkânlarının sınırını neredeyse ortadan kaldırmıştır. Örneğin Emniyet Genel Müdürlüğü'nün talebi üzerine Ankara 11. Ağır Ceza Mahkemesi 25 Nisan 2007'de ülke genelindeki bütün haberleşme ve iletişim bilgilerinin emniyete verilmesini terör gerekçesiyle onaylamıştır (Saymaz, 2009). Ülke genelinde yalnızca telefon konuşmalarını değil her türlü haberleşmeyi izlemek mümkün hâle gelmiştir. Fakat denetimin kapsamı sadece mekânsal olarak değil zamansal olarak da genişlemiştir. Dijital teknolojiler gerçekleştirilen konuşmaların uzun süre muhafaza edilip arşivlenebilmesine de olanak sağlamaktadır.

2009'da Ergenekon davası kapsamında Nedim Şener'in telefonu 6 ay süreyle dinlenmiş, kayıtlar içerisinde suç unsuruna rastlanmadığı gerekçesiyle teknik takibe son verilmiştir. Nedim Şener 2011 yılında bu kez Oda TV davasından tutuklandığında, suç unsuru içermediği belirtilen 2009 yılına ait dinleme kayıtlarının imha edilmek yerine saklandığı ve yeni davanın iddianamesine konulduğu anlaşılır (Saymaz, 2013). Teknik dinlemenin hem uzamsal hem zamansal kısıtlardan kurtulduğunu gösteren yakın tarihli bir dizi örnek, toplum içerisinde yaygın bir dinlenme korkusuna ve tedirginliğine yol açmaktadır. Teknik dinlemelerin yaygınlığı, insanları telefonda ki en ufak bir hışırtıdan bile endişelenir hâle getirmekte, telefonda sadece siyasi değil ciddiyet arz eden herhangi bir şey konuşmamak gibi yöntemler kullanmaya itmektedir. Fakat günümüzde damgalanan, gözetim pratiklerinden çok bu pratikler karşısında duyulan korkudur (Andrejevic, 2004 : 200-201). Kendini gözetim pratikleri karşısında korumaya çalışmak çoğu zaman kişiyi daha da şüpheli hâle getirebilir. Bu bakımdan, tele-kulakların denetim sistemi kaçınılması zor bir döngü oluşturur.

Kesintisiz denetim ve dinleme rejimi karşısında insanların duyduğu tedirginlik, devlet paranoyasının öteki tarafı, vatandaşlar üzerindeki izdüşümüdür. "Vatandaşlardaki devlet paranoyası sivil hakları ya da özel hayatın gizliliğini kabul etmeyen bir devlet gücü tarafından izlendiklerine, dinlendiklerine ve denetlendiklerine dair -haklı olsun ya da olmasın- duyulan sürekli korkudur." (Horn, 2008: 130) Bu tedirginlik duygusunun iş görebilmesi için ampirik olgularla gerekçelendirilip haklı sebeplere dayandırılması gerekmez. Zaten tedirginliğe sebep olan, kişinin haberi olmaksızın yapılan gizli dinleme faaliyetinin kendisi değil "gizli ses kaydı sisteminin yarattığı genel korku ve emniyetsizlik ... reddedilmesi gereken işte bu sistemdir ... her beyanın, her gürültünün kaydedildiği hususunda endişeye yol açmayacak bir güven duygusu insanların birlikte yaşamalarının en basit koşuludur." (Coşkun, 1974: 183)

Tele-kulakların yarattığı duygusal etkileri Chion'un akusmatik ses kavramını biraz genişleterek düşünmek mümkün olabilir. Chion "nesne olarak sesin statüsünü *voix acousmatique* kavramıyla, yani taşıyıcısı olmayan, herhangi bir özneye atfedilemeyen ve bu yüzden de belirsiz bir ara-mekânda dolaşan ses kavramıyla ele alır." (Zizek, 2004: 170) Ses, belli bir özneye atfedilemediği ya da kaynağa bağlanamadığı ölçüde tekinsiz bir niteliğe bürünür, "her yerde kol gezen bir tehdit işlevi görür." (Zizek, 2004:171) Chion'un kavramsallaştırmasından ilhamla gizli dinlemenin yarattığı tekinsizlik ve tedirginlik durumu *akusmatik kulak* terimiyle birlikte düşünülebilir. Akusmatik kulak her an varlığı belirsiz bir kulak tarafından dinlenebilmenin toplumsal ve bireysel yaşam üzerinde bıraktığı maddi ve duygusal etkilere işaret edebilir. Bu bakımdan, bakışın görsel uzamda yüklendiğine benzer bir işlevin işitsel uzamda nasıl üretildiğini tartışmaya olanak sağlayabilir. Tele-kulakların akusmatik niteliği, sürekli gözetlenme ihtimalinin ürettiği



denetleyici etkiyi işitsel alana taşıyarak toplumsal uzamı panakustikon ilkesi temelinde yeniden düzenler.

## Sonuç Yerine

Gizli dinlemeyi mümkün kılan teknoloji öncesi aletlerle başlayan tarihsel ve kavramsal güzergah, mağaralardan, denetim mimarisine dair tasarımların borularından ve mekanizmalara yerleştirilmiş kulaklardan geçerek modern Türkiye tarihine uzanır; insanlardan oluşan bir dinleme sistemi olarak hafiyelerin dikte ettirdiği jurnalleri, mahkemeye delil olarak sunulan plakları, teyp bantlarını ve dinleme dökümlerini, telefonları ve telefon kablolarını kat eder; bilgisayar tabanlı bir istihbarat sisteminin kurulması ve tele-kulakların toplumsal uzamı sarmalamasıyla son bulur. Bu izlek, aynı zamanda medya altyapıları ve teknolojilerine paralel olarak dönüşen gizli dinlemenin kültürel tekniklerinin tarihsel seyrini ve olumsal niteliğini açığa çıkarmaya ve tartışmaya çalışır. Tele-kulakların mekânsal ve zamansal sınırlarından kurtulmasının ve serbestçe dolaşımının yarattığı toplumsal tahayyülü ve denetleme rejimlerini araştırırken ve tartışırken panoptikon modeli kadar panakustikon modelini de gündeme almak gerekir. Günümüzde denetim sistemleri, dijitalleşmeyle birlikte, hiç olmadıkları kadar yaygın ve kapsayıcı hâle gelmiştir. Bu denetim sistemlerinin arkeolojisini yapmaya çalışarak, mevcut güncelliğimizi mutlaklaştırmak yerine şimdinin tarihsel olarak nasıl kurulduğunu ve kurgulandığını araştırmak, bu güncellik içerisinde nasıl eyleyebileceğimize ve onu nasıl mesken tutabileceğimize dair fikir verebilir. Bunu yaparken distopyacı karamsar tespitlerin kolaycılığına kaçmadan içinde bulunduğumuz ve maruz kaldığımız yönetim tekniklerinin ve iktidar ilişkilerinin karmaşık düzeneğine eğilmek, somut işleyişini araştırmak, mümkün olan taktiklere, kaçış noktalarına, algılanamazlık mıntıklarına kulak kabartmak gerekir.

## Kaynaklar

Alter, Nora M. & Koepnick L. (2004). Introduction: Sound Matters. In Nora M. Alter and Lutz Koepnick (Eds.) *Sound Matters: Essays on the Acoustics of Modern German Culture* (pp. 1-29). New York, Oxford: Berghahn Books.

Andrejevic, M. (2004). The Webcam Culture and the Digital Enclosure. In Nick Couldry and Anna McCarthy (Eds.) *Media/Space: Place, Scale and Culture in a Media Age*, (pp.193-208). London: Routledge.

Arnheim, R. (1972). *Radio: An Art of Sound*. New York: Da Copa.

Avcı, H. (2010). *Haliçte Yaşayan Simonlar: Dün Devlet, Bugün Cemaat*. Ankara: Angora Yayıncılık.

Bentham, J. (2011). Miran Bozovic (Eds.) *The Panopticon Writings*. New York: Verso.

Bildirici, F. (1998). *Gizli Kulaklar Ülkesi*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Birdsall, C. (2012). *Nazi Soundscapes: Sound, Technology and Urban Space in Germany, 1933-1945*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Coşkun, E. (1974). *Gizli Dinleme*. İstanbul: May Yayınları.

Das, V & Poole, D. (2004). Introduction. In Deborah Poole & Veena Das (Eds.) *Anthropology in the Margins of the State* (pp.3-33). Santa Fe: SAR Press.

De Certeau, M. (1984). *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press.

Edison, T. (1878). *The Phonograph and Its Future*. *The North American Review*, 126, 527-536.

Feldman, A. (1991). *Formations of Violence: The Narrative of Body and Political Terror in Northern Ireland*. Chicago: The University of Chicago Press.

Foucault, M. (1992). *Hapishanenin Doğuşu* (Çev. Mehmet Ali Kılıçbay). İstanbul: İmge Kitabevi Yayınları.



- Foucault, M. (2012). İktidarın Gözü. Ferda Keskin (Ed.), *İktidarın Gözü: Seçme Yazılar 4* (Çev. Işık Ergüden) içinde (s.85-105). İstanbul:Ayrıntı Yayınları.
- Horn, E. (2003). Knowing the Enemy: The Epistemology of Secret Intelligence. *Grey Room 11*, 58-85.
- Horn, E. (2008). Media of Conspiracy: Love and Surveillance in Fritz Lang and Florian Henckel von Donnersmarck. *New German Critique*, 103, 127-144.
- İnan, S. (2005). 1949'da İnönü ve Bayar'a Suikast İddiası: Reşat Aydın'ın Olayı. *Çağdaş Türkiye Tarihi Araştırmaları Dergisi*, 11, 201-230.
- Kırlı, C. (2000). Kahvehaneler ve Hafiyeler: 19. Yüzyıl Ortalarında Osmanlı'da Sosyal Kontrol. *Toplum ve Bilim*, 83, 58-79.
- Kırlı, C. (2009). Osmanlı Modernleşme Sürecinde Havadis Jurnalleri: Sultan ve Kamuoyu. *Toplumsal Tarih*, no 187, 2009, 14-19.
- Kittler, F.A. (1999). *Gramophone, Film, Typewriter*. California: Stanford University Press,
- Kittler, F.A. (2012). Of States and Their Terrorists. *Cultural Politics*, Volume 8, Issue 3, 385-397.
- Kittler, F.A. (2010). *Optical Media: Berlin Lectures 1999*. Malden, MA: Polity.
- Saymaz, İ. (2009). Telekulak Suç Üstünde Yakalandı. *Radikal*. <http://www.radikal.com.tr/turkiye/telekulak-sucustunde-yakalandi-953007/>
- Saymaz, İ. (2013). Nedim Şener Davasında Telekulak, Kabakulak Oldu. *Radikal*. <http://www.radikal.com.tr/turkiye/nedim-sener-yargilamasinda-telekulak-kabakulak-oldu-1137461/>
- Sterne, J. (2001). A Machine to Hear For Them: On the Very Possibility of Sound's Reproduction. *Cultural Studies*, 15, no.2, 259-294.
- Sterne, J. (2012). Sonic Imaginations. In Jonathan Sterne (Eds.). *The Sound Studies Reader* (pp. 1-18). London: Routledge.
- Szendy, P. (2017). *All Ears: The Aesthetics of Espionage*. New York: Fordham University.
- Ünlü, C. (2004). *Git Zaman Gel Zaman: Fonograf, Gramofon, Taş Plak*. İstanbul : Pan Yayıncılık.
- Vismann, C (2013). Cultural Techniques and Soeverignty. *Theory, Culture & Society*, 30, no. 6, 83-93.
- Winthrop-Young, G. (2013). Cultural Techniques: Preliminary Remarks. *Theory, Culture & Society*, 30, no. 6, 3-19.
- Zbikowski, D. (2002). The Listening Ear: Phenomena of Acoustic Surveillance. In Thomas Y. Levin, Ursula Frohne, and Peter Weibel (Eds.) *CTRL [SPACE]: Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother* (33-49). Cambridge: The MIT Press.
- Zimmer, C. (2015). *Surveillance Cinema*. New York: New York University Press.
- Zizek, S. (2004). *Yamuk Bakmak:Popüler Kültürden Jacques Lacan'a Giriş* (Çev. Tuncay Birkan). İstanbul:Metis Yayınları.



# Aesthetics of Silence and the Ethics of Voice: The Soundscape of Asghar Farhadi's Cinema<sup>1</sup>

## Sessizliğin Estetiği ve Sesin Etiği: Asghar Farhadi Sinemasının İşitsel Peyzajı

Büşra KILIÇ<sup>2</sup>

### Abstract

This paper is a contribution to the discussion of silence in art, firstly through elaborating on the nature of silence and then through its utilization in sound cinema, focusing on the movies of Iranian auteur, Asghar Farhadi. Summarizing broader views on the (im)possibility of silence and its ethical and political boundaries, this article specifies the issue by examining three movies from Farhadi: *About Elly* (2009), *A Separation* (2011), and *The Past* (2013), all of which are based on a story of searching for the truth. Through the partial talks and strategic silences from the characters and director, the ethical and aesthetical implications of these silences in disentangling the truth will be discussed.

**Keywords:** Silence, Sound, Cinema, Voice, Asghar Farhadi.

### Öz

Bu makale önce sessizliğin doğasına, sonra ise sessizliğin sesli sinemada kullanımına bakarak sanatta sessizlik tartışmasına bir katkı sunmayı amaçlamaktadır. Sessizliğin imkanı/imkansızlığı, etik ve politik sınırları üzerine görüşleri özetledikten sonra makalede sessizlik kavramı İranlı yönetmen Asghar Farhadi'nin sinemasının izinde, yönetmenin temelde hepsi de bir hakikati arama hikayesi olarak kurgulanmış üç filmi, *Elly Hakkında* (2009), *Bir Ayrılık* (2011) ve *Geçmiş* (2013) üzerinden incelenecektir. Hikaye içerisindeki bölünmüş konuşmaların ve hem karakterlerin hem de yönetmenin stratejik sessizliklerinin aranılan hakikatin çözümlenmesindeki etik ve estetik anlamlar tartışılacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Sessizlik, Ses, Sinema, Söz, Asghar Farhadi.

Michel Chion, a film scholar who specifically wrote on sound in cinema, claimed that “sound in film is voco- and verbo-centric, above all, because human beings in their habitual behavior are as well” (1994: 6). While thinking about sound (its presence or absence), an inclination emerges to prioritize the voice. Once it has been presented or implied, voice gains central importance as a source of meaning. Chion is not alone in expressing the centrality of voice as the carrier of meaning for human being's sociality. Mladen Dolar also takes voice as the first sign of life and mentions the centrality of voice in sociality:

<sup>1</sup> Makale başvuru tarihi: 01.12.2017, makale kabul tarihi: 15.02.2018.

<sup>2</sup> Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyoloji Bölümü Araştırma Görevlisi; Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyoloji Bölümü Doktora Öğrencisi, busrakilicc@gmail.com.



“We are social beings by the voice and through the voice; it seems that the voice stands at the axis of our social bonds, and that voices are the very texture of the social, as well as the intimate kernel of subjectivity.” (2012: 540)

At the heart of construction of sociality and meaning, voice seemingly has a predominant role among acoustic processes. This becomes evident also when one thinks about silence, as one’s perception and representation of silence is generally formed through a reference to the absence of voice rather than sound.

John Cage, an American composer and music theorist, insisted on the impossibility of silence in a given spatio-temporality. In his words, “There is no such thing as an empty space or an empty time. There is always something to see, something to hear” (Cage, 1972: 8). Telling of his experience in an anechoic chamber, he expressed hearing the sounds of his nerves and his blood circulating. Hence, one’s own lively existence makes silence, in terms of the total abolition of sound, impossible. Even for deaf people, it seems impossible to ignore the presence of sound when Evalyn Glennie (2015), the famous deaf drummer, specified hearing as a form of touch. Ignoring the distinction between hearing sound and feeling vibrations, she positioned the ability to listen with the entire body rather than just the ears. Taking all these into account, silence, in terms of a total suspension of sound vibrations, seems to be physically impossible until death.

Without leaving the physical impossibility of silence behind, exploring what one means by silence is crucial. What makes talking about silence possible is the tendency to regard it in a relative sense and its possibility of existence in contradiction with sound. “Silence is never a neutral emptiness. It is the negative of sound we’ve heard beforehand or imagined; it is the product of a contrast” (Chion, 1994: 8). Chion elaborated on this paradoxical relationship between sound and silence, which becomes explicit in sound films (1994: 56), by reminding the reader that Robert Bresson’s aphorism asserts the sound film is what makes the representation of silence possible. Bela Balazs, the Hungarian film critic and author, also emphasized the distinctive place of sound films in relation to silence by pointing out, “No other art can reproduce silence, neither painting nor sculpture, neither literature nor the silent film could do so” (1952: 205). Several sound strategies, like the sound room of a cinema hall or embedding music to accompany images, were also present in silent film as acoustic processes, yet representing silence only became possible when sound reproduction for the images in the narration was introduced into the movie industry. Hence, silence gains its significance with the possibility it implies: The presence of sound and the distinction with which sound films represent silence derive exactly from having made this contradiction possible. Silence is a dialectical relation within acoustic encounters; again, it is a kind of sound surrounded by certain others.

The dialectical relationship between sound and silence becomes what produces meaning in overall narration. Most of the literature on silence in cinema focuses on the rarefaction of sound rather than the total suspension of sound. After introducing the representation of sound in films, the feeling of silence in a soundscape becomes possible by directing attention to certain sounds that are used “as synonyms of silence: faraway animal calls, clocks in an adjoining room, rustlings, and all the intimate noises of immediate space” (Chion, 1994: 58). From this perspective, silence emerges as a reference to absence, and this absence is signified again through sound. As John Cage depicts in his abovementioned experiment, as long as one lives, there is always something to hear. As long as expression is attempted in sound film, there is always a kind of sound to be reproduced, even when this expression is silence itself. What we conceive as silence is the suspension of certain sounds (mostly verbal ones) at the expense of others, rather than a total suspension of them.





Suspending speech through silence is also at the heart of forming subjectivity and sociality, as well as its presence. Silence, as surrounded by the boundaries of sound, plays a critical role in terms of creating meaning in communication. It is this positioning of silence at boundaries that makes the expression abundant and grants it a distinctive role in enriching meaning and communication. Susan Sontag (1967), in *Aesthetics of Silence*, enumerated the different ways that silence exists in relation to art. Admitting the impossibility of silence literally and existentially, she concluded that silence could be present in works of art in two ways: “Either it is taken to the point of utter self-negation (as art) or else practiced in a form that is heroically, ingeniously inconsistent” (Sontag, 1967). While the former implies the non-existence of art itself, the latter presents silence as an aesthetic element that refers to the articulation of sound in a way that leads to “a full void, an enriching emptiness, a resonating or eloquent silence” (Sontag, 1967). Such silence creates a plentitude of meanings through the gap it engenders, rather than objectifying expression. Instead of proposing speech at the center of the work, an artist’s muteness in artwork serves as an enriching emptiness, one that prospers expression and keenly attracts the audience’s attention.

In contrast with clarity being attempted through speech, silence in works of art is a way of communicating in places where meaning is not easily installed. Inevitably it becomes a kind of speech in narration “(in many instances, of complaint or indictment) and an element in a dialogue” (Sontag, 1967). Although Sontag emphasized silence to be an enriching absence as an aesthetic element of communication in art, her appointing silence as a kind of speech in the form of complaints or indictments may open up a discussion on the ethical and political implications of silence. Besides an abstinence from attaching meaning or expressions through silence, recalling silence both as an ethical and aesthetical gesture in artwork is at the center of this article’s investigation in relation to Asghar Farhadi’s cinema. Hence, before introducing a deeper analysis of his three movies, elaborating on how ethics is conceived in relation to sound, silence, and speech can be illuminating.

### **Ethics in Silence and Voice**

E. Ann Kaplan (2009: 160), an American professor on cultural and gender studies, defined two main categories for silence used in film: a character’s voluntary muteness and silence as a director’s cinematic technique for affective purposes. In relation to the latter, an article on Abbas Kiarostami (another Iranian auteur contemporary with Farhadi) remarks on the director’s emphasis on silence as an aesthetic element, claiming that, “The ultimate artistry is to tell a story by not telling it” (Tabarraee, 2012, p. 7). While both of the accounts appoint an aesthetic gesture to the kinds of silence from directors/artists, both silence from characters and the director in cinema carry ethical implications, too.

Silence, in contrast to speech, destabilizes meaning and multiplies questions for the audience rather than presenting answers and stabilizing meanings; it creates an “enriching lack.” A call for audience participation lies at the heart of intentionally created gaps and absences in narrative. The silence of Abbas Kiarostami, for instance, bestows an attempt “to make the audience participate in the process of a personal creation over which the director seemingly has no control” (Tabarraee, 2012: 11). Although the possibility of silence is questionable for the director, it becomes a crucial pinpoint in the narratives of Farhadi: There is always a search for the truth through the absence of a search for the guilty, as his stories drive the audience in a way to find one while leaving them incapable of finding the other. In this sense, the rhetoric of sound and image prevails the construction of the narration with such a vulnerable positioning. In an inter-



view, he emphasized his trials on omitting the director's point of view in film (Osenlund, 2013). The positions of both Iranian directors might be an aesthetic concern for enriching meaning, as well as an ethical concern for avoiding monopolizing and objectifying the truth. At this point, another idea emerges for consideration: Can the rhetoric of sound and image that emphasizes muteness from the director at the expense of a situation also be considered a neutrality of ethics?

Mladen Dolar reserved a chapter to the relationship between ethics, voice, and silence in his book, *A Voice and Nothing More*. Taking the longstanding relationship between conscience and voice as a start, he attempted to present a history of ethics in relation to voice. From Socrates to Rousseau, from Kant to Freud, he pointed out philosophical discussions on the relationship drawn between voice as a calling and ethics (Dolar, 2006). Basically, he mentioned these philosophers' processing an inner voice in their writings as a driving force, which somehow has a relationship with ethical concerns. For instance, Socrates has the voice of Daemon that prevents him from doing certain actions, while for Kant and Freud, the voice of reason is what calls humanity to ethical responsibility (Dolar, 2006). From a different perspective, all these philosophers related voice to ethical considerations. In their articulations, this voice always calls people to an ethical point. Yet one should note that all of them describe a mute voice: "Ethics requires a voice, but a voice which ultimately does not say anything, being by virtue of that all the louder, an absolute convocation which one cannot escape, a silence that cannot be silenced" (Dolar, 2006: 98). This is a crucial point in following the traces of ethical concerns implied by silence in Farhadi's movies while following characters' tensions before uttering the truth. Yet in parallel with this tension is also the narrator's (director's) tension for uttering the truth, for appointing who is just and unjust.

In another chapter, Dolar argued, "Speech, logos, does not merely indicate, it expresses or, better still, it manifests: it manifests the advantageous (useful) and the harmful, and consequently the just and the unjust, the good and the evil" (2006: 105). The search for the just and unjust presents the political implications of voice, as the ability to speak is always equated with power and gaining a voice is equated with the struggle of the suppressed. Implying the relationship between voice and power, Pascal Bonitzer indicated a rule by saying that those who have the right to speak should use it as little as possible (2007: 35). As mentioned above, Farhadi himself as a director abstains from searching for the good and the evil in his films. His attempt to lessen his voice as a director as much as possible endows a concern in line with the rule Bonitzer set, which seems to stand at the intersection of the ethical and political considerations of silence and voice.

The relationship of the right to speak with power (or domination) brings up the issue of silence as a tool of resistance. Sontag (1967) also approximates silence to resistance by relating its communicational meaning to indictment and complaint. Encountering such resisting silence is mostly found in relation to feminist literature. In her article on increasing the representation of silent female characters in Turkey's cinema after 1990s, Özlem Güçlü specified four distinct types of silence: silencing silence, resisting silence, complete silence, and speaking silence (2010: 75). Illustrating how silence may carry multiple meanings in art, she indicated both how silence is associated with power and knowledge and how it is used as a mechanism of resistance. For example, while her depiction of speaking and resisting silences concerns silence as a response to character's trauma, silencing and speaking silences are more related to how a character's silence reflects knowledge and power relations in the narration. Examining the multidimensional roles of silence from a feminist perspective, Güçlü's typology could be an enlightening source for elaborating upon the silence of Farhadi's female characters, whose silence becomes indispensable in (dis)solving the story. Finalizing the role of silence in narratives is not easy. What appear at



this point are its multi-dimensionality and its creation of an enriching space in works of art. For sound film, silence becomes the patterns of sound and image that makes one approach the final meaning or realm. Regarding this, the cinema of Asghar Farhadi opens up a field of wealth on the discussion of its ethical and aesthetic articulations.

### **Silence and Pauses in Asghar Farhadi's Cinema**

Asghar Farhadi, who himself wrote a bachelor's thesis on silence, pauses, and their meaning in the plays of Harold Pinter (Philips, 2012), indeed bases his movies on frequent conversations. Distinctive moments are found in his movies that gain their meaning from the silence and pauses embedded in these conversations consecutively. As mentioned above, one conceives silence as a product of contrast. For this reason, frequent conversations become elements that grant silence its significance. *About Elly* (2009), *A Separation* (2011), and *The Past* (2013) are all based on situations of deadlock mostly due to what is unspoken. Each of these films turns into a story of a search for the truth articulated through partial talks, characters' strategic silence, or utilizing the surrounding sounds as synonyms for silence. While the mysteries of each film unfold, finding the "rightful" character or protagonist gets more difficult instead of easier because the director refrains from allowing the audience to make final judgments by suspending the answers and meanings of pauses and silences at the expense of questions.

In relation to the soundscape of Farhadi's movies, the first thing to note is the absence of non-diegetic music. The director explains this through his concern for abstaining from creating a mood or from invoking emotions through music (Farhadi, 2011). In a sense, this is a crucial characteristic of his cinema that unveils the silence/muteness of director in the narrative. He situates all sources of emotions within the narration itself, not through music but through other sound effects: Silence and diegetic sounds substitute for the role of creating a mood. In this sense, the sound of story-space emerges with its significant role, sometimes as a guiding light in the absence of speech, and sometimes as synonym of characters' silence or the director's silence himself. The sound of the locale or a close-up to an object's sound is used to express the absence of voice, or relative silence. The sound of the sea in *About Elly* occupies such a role for rhetoric purposes. The continuous presence of the sound of the sea gains several meanings throughout the film, changing in line with the narrative, contributing to the rejoicing mood at the beginning of the film, and then contributing to the thrilling mood after Elly's disappearance. For the audience and characters, feelings and the effects of the sound of the sea invoke radical changes after Elly's disappearance.

*About Elly* is based on the story of vacationing college friends, four men, four women, and three children. Sepideh, appearing as the leader of the group, invites a friend, Elly, who is unknown to the rest of the group. By inviting Elly, Sepideh's aim to pair Elly with Ahmad, a newly divorced member of the group, during the vacation becomes quite obvious in the first minutes of the film. The film opens with a scene of a light beam in the darkness; after a while the location being a mailbox becomes clear. The shadowy sound of footsteps and horns are in the background. The light beam grows, the sound of horns escalates, and the camera ends up in a tunnel which the group passes through, shouting out with joy. Changing his sound rhetoric from shadowy sounds to joyful shouts, Farhadi gives a tip to the changing mood of the movie from one end to the other. The cheerful noise of the group continues until Elly's disappearance in the middle of the film.

Elly, as a character with silences and pauses in the presence of this noisy group, appears as a contrast from the very beginning of the film. On the day after the evening the group had spent



cheerfully, Ahmad and Elly have warmed up to one another. Yet, Elly seems a little uneasy. She explains to Sepideh that she cannot stay longer, while Sepideh consistently ignores her. Elly, seeing the impossibility of communicating with words, falls silent. While Sepideh reads this silence as acceptance, when taking her disappearance into consideration, this moment can be regarded as a moment of resisting silence for Elly, instead. This moment of resisting silence, using Güçlü's terminology, turns into a complete silence that endures for the rest of the film. Last seen by the children while flying a kite with them, Elly disappears; this becomes the main trouble of the film. Whether she has gone without notice or has drowned in the sea becomes the vital question that changes the mood of the film dramatically. Trying to uncover this mystery, the group encounters many more questions about Elly rather than answers; Elly has become completely silent, "one who is spoken of but has no chance to reply" (Güçlü 2010: 79). While the group speculates about Elly while searching for her, they learn things they didn't know. Elly's complete silence disables them from making a final decision or judgment. When Peyman's daringness to criticize Elly and her going on the vacation is revealed, Ahmad silences him in order to stop the process of judging the one who is completely silent. Here, silence as an ethical concern cancels the speech (being judgmental), manifesting the good and the evil. After a while, nearly all members of the group utter statements about Elly, accusing her of coming with them even though she is engaged. Accompanying these conversations is the sound of the sea, existing as if to represent the silent Elly. Becoming a disruption to judgments, the sound of the sea says nothing, but implies a calling closely related to Mladen Dolar's discussion on the history of ethics of voice. As such, this history "finds its conclusion, its last and perhaps purest form, in Heidegger, with the voice which says nothing in particular but insists as a pure injunction" (Dolar, 2006: 95).

Another moment of silencing the characters occurs at the end of the movie when the men explain to Elly's fiancée the real intention for calling Elly to the vacation: to pair her with Ahmad. While the camera does not appear positioned at a far distance, the audience is unable to hear their conversations as it is suppressed by the sound of sea. This scene is an example of submerged speech in accordance with the definition of Michel Chion: "The filmmaker uses the situation itself as an alibi ... to reveal and conceal the words, thus relativizing human speech while locating it in space" (1992: 108). Although submerged speech can contain information that may enable the audience to make a final judgment about lies, unknown things, or Elly's intentions/fate, the director twists the focus of sound from speaking characters to the sea. Having devoured Elly, the sound of the sea seems to stand as the voice of Elly. At the end of the film, Elly's having drowned in the sea becomes clear, yet learning all the troubles she had to deal with, Elly's complete silence even leads the audience to question whether her drowning was accidental or voluntary. Using the sound of the locale as a synonym of the character's silence, Farhadi utilizes silence as an enriching lack in the narrative. In this sense, *About Elly* appears as an example of aestheticizing silence. Additionally, the calls for silence in moments of crises (as unknown things about Elly come to light) embody the ethical dimension of silence and speech.

*A Separation*, just like *About Elly*, opens in darkness, this time in a photocopy machine copying passports. Right after, the camera ends up in a courtroom from the point of view of the judge while a couple sitting in front explains their intention to divorce. In the courtroom, Nader adds an annotation to the demand for divorce in contrast to Simin's continuous speaking. Simin wants to go abroad for their 11-year-old daughter, while Nader refuses his wife's demand because his father is suffering from Alzheimer's and he feels he should take care of him. To get rid of this deadlock, Simin files for divorce. Another annotation added by silence occurs in the courtroom when the judge asks the reason for her insistence on leaving Iran. She answers, "As a mother, I



prefer that she does not grow up under these circumstances.” In return, the judge asks, “What circumstances?” Simin falls silent. On the threshold of the impossibility of communication, she falls silent. For the judge, this silence could be indicative of a bluff, as he concludes the case by saying, “Your problem is not a big problem.” For the audience, this could become a speaking silence in relation to the typology presented by Güçlü, who relates speaking silence to “an issue that has been silenced by society” (2010: 79). In other words, a silence with political implications in front of authority is most probably what she means by “circumstances.” As discussed above, the ability to speak is highly related to power relations. In this sense, the presence of only the judge’s voice becomes Farhadi’s reference to the political implications of voice. As both Bonitzer and Dolar have brought up, such a voice holds the right to speak emerges in relation to power.

*A Separation* is based on two legal cases, one is divorce and the other a murder charge against Nader; Razieh, Nader’s father’s caregiver, accuses him of causing her to miscarry after the two have had a dispute. Whether Simin really wants to get divorced or is indeed just bluffing, and whether Razieh’s miscarriage resulted from Nader pushing her or occurred before their dispute become the basic questions that Farhadi unveils to the audience and the characters. Mladen Dolar explains, “Speech is ‘always-already’ a response ... and always bears the responsibility in relation to the voice of Being” (2006: 97). In the doubtful atmosphere of the film, speech emerges with this implication of responsibility, while silence refers to its suspension. In the confession scenes, one can see examples of speech emerging as a consequence of taking responsibility. In the scene, Termeh, the daughter of Simin and Nader, clearly asks her father whether he had known Razieh was pregnant when they fought and whether he had lied in court and pretended he did not. Although Nader falls silent first, suspending the responsibility he encountered, he then speaks the truth, saying he knew about the pregnancy. When reconsidering Dolar’s above-mentioned discussion on ethics and the mute voice, the ethical moment occurs in the moment of silence rather than the moment of speech where he takes on the responsibility of the truth. The moment of silence implies his inner voice makes the final decision to take responsibility. Another moment of falling silent before taking responsibility for the truth occurs when Razieh confesses to Simin that she had been hit by a car the day before her fight with Nader, so the miscarriage could have occurred at that time. Razieh falls silent right after reconfirming that Nader had pushed her. This silence leads Simin to ask more, and then Razieh utters the truth, which triggers doubt about Nader’s guilt. *A Separation* is seemingly filled with the ethical and political implications of silence. Firstly, certain moments of silence as a response to questions, like in the case of Simin falling silent in front of the judge, imply the political implications of silence; the ethics of silence is revealed in moments of taking responsibility for the truth.

How Farhadi silences characters or suppresses sound as an enriching lack to make the audience participate in the creation of meaning can also be observed in his later movie, *The Past*. The opening and final scenes of the film are equipped with silence. Farhadi refers to *The Past* as his most silent film, using quiet characters because the situations are so inexplicable to them and others (Roberts, 2013). The moments of silence lead to a keen contrast among the noisy clamor of the characters’ disputes during the film. In addition to characters’ silence within narration, Farhadi also creates silences for the audience by submerging speech with the story’s locale.

At the beginning of the film, the audience sees Marie waiting at the airport behind a glass wall, trying to make herself seen and her voice heard by Ahmad. Once Ahmad sees her, they meet on either side of the glass wall and talk to one another without being heard. The audience cannot hear or understand either of them, yet they understand each other. This scene is a reference to the name of the movie. That is, their communication in silence shows that the two characters





share a “past” (Mert, 2014). In this sense, instead of providing conversation, Farhadi mutes it for the audience as a way of appropriating silence for aesthetic concerns. As the story opens, Ahmad is understood to have come to Paris from Iran due to Marie’s call to terminate their marriage officially. While Ahmad expects to stay at a hotel, he nevertheless has to stay at Marie’s house in the midst of turmoil. When they arrive home, Ahmad discovers that Marie is living with another man, Samir. The deadlock of the film is the situation of Samir’s wife: Celine is in a coma. Whether or not the affair between Marie and Samir is the reason for his Celine’s coma and whether or not she had learned about the affair become the questions in focus. Dealing with such tough questions, the film is full of moments of characters’ silence in response to many other questions. This leads to a call for audience participation in the process of generating answers, as the questions of what is right and wrong are left unanswered. This call for audience participation also implies an attempt from the director at ethical neutrality in order to avoid monopolizing and objectifying the truth in his storytelling.

Apparently, Lucie, Marie’s daughter from before Ahmad, accuses Samir and her mother, thinking that their affair is the reason for Samir’s wife’s condition. Yet Marie explains Samir’s wife’s suicide attempt as a result of her chronic depression. Ahmad stumbles into such trouble and is forced to be the peacemaker among them at certain moments. Lucie’s silence during the greater part of the movie once again stands out as a resisting silence. She tries to disturb Samir with her silence by leaving his questions unanswered when he asks something.

While each character seems to have an answer in mind regarding the issue, the director does not finalize the reason for the suicide attempt in any way. Samir’s wife becomes the completely silent character of the movie, while the other characters speculate on the reasons that pushed her to attempt suicide. Samir, different from both Marie and Lucie, thinks the reason to be a debate Celine had had a fight with a customer in their shop and sends an employee who was also in the middle of the debate to explain it to Lucie. At this point, Lucie confesses to Ahmad that she had sent an e-mail to Celine that had included all the love messages between Samir and Marie only one day before her suicide attempt. That Lucie is the real target of her own accusation, rather than her mother or Samir, becomes clear; this leads the audience to rethink her silence and resistance. Lucie’s preference to remain silent or speak about that she had done refers to moments of taking responsibility. After this confession, Ahmad replies, “Either you keep this secret to the end of your life and suffer, or you talk to your mom;” inviting her to speak about her secret and take ethical responsibility.

As including the account of Naima, Samir’s employee, the story proposes reasons that may have been in Samir’s wife’s mind, whether she had ever read these e-mails or not becomes uncertain. In order to explain this, when Samir and Marie meet in front of the pharmacy where Marie works, their speech remains hidden from the audience again behind a folding glass door, even though this is one of the significant moments where the truth they are searching for is revealed. Submerging speech behind walls in addition to characters’ quietude multiplies questions for the audience; meanwhile, the narrative creates a strong demand for answers. The movie carries much tension through speech and silence, dealing with the issues of deception and suicide. Generally, the moments of speech adds cumulatively to the narrative in the audience’s mind, complicating judging or deciding who is just or unjust. Yet at the end of the movie, a silent scene creates an affective source for finalizing the story. Samir, fed up with all the mess from questions, goes to the hospital to see his wife while wearing the perfume she used to love; she reacts to his smell by squeezing his finger. Hence, this one act from the completely silent character in the final scene eloquently reveals a full void that, for a moment, cancels the questions of those who can speak throughout the movie.



## Conclusion

Asghar Farhadi designs the soundscapes of his films as a crucial representation of atmosphere. His films, especially those discussed in this paper, are based on frequent dialogues that deal with a main deadlock, which itself emerges through consecutive silences and speeches. In revealing the truths that will (dis)solve the deadlock, both silence and speech become elements that feed and lead on one another. Farhadi's movies locate the contrast between speech and silence on issues that call for ethical positioning in our daily lives. In the elusiveness of silence, Farhadi implies the relativity of the truth with the impossibility of determining the truly right character. In this sense, characters' silence or delayed speech makes a resonating effect for the audience in a way that makes judging a certain character nearly impossible. The silence of the director, in this sense, also blurs his position and implies ethical concerns presenting the subjectivity of truth, inviting the audience to listen to each character with his/her subjectivity. Silence as an aesthetic element gives birth to different articulations of narratives in the audience's minds. By enriching meaning and avoiding a static truth, silence also stands as an ethical annotation before judgment.

Silence stands as a challenging notion both in social life and works of art. Throughout this paper, the possible ways for articulating silence, especially in the genre of sound films, has been explored. Sound films, with their distinguished position of making possible the representation of silence, enjoy enriching expression by creating a contrast between verbal sounds and silence. The elusiveness of silence creates an enriching emptiness in narratives, yet it also gains this enriching capacity from the contrast engendered at the expense of sound. This paper is an elaboration over the aesthetic, ethical, and political connotations on the richness of silence, without neglecting how sound effects contribute to representing silence. The relativity and verbo-centrism in understanding silence appear in the fact that we mention silence mostly as the silence of a character and as the suspension of speech. While thinking about silence as a moment for taking responsibility for the truth (as an ethical act), we assume an inner voice to the character, or we assume the director uses spatial sounds to emphasize characters' silence. Ultimately, the existential possibility of silence being surrounded and covered with sounds becomes apparent.

## Conclusion

- Balazs, B. (1952). *Theory of the Film*. London: Dennis Dobson Ltd.
- Bonitzer, P. (2007). *Bakış ve Ses* (Trans. İzzet Yasar). İstanbul: Metis Yayınları.
- Cage, J. (1973). *Silence*. Hanover: Wesleyan University Press.
- Chion, M. (1994). *Audio Vision: Sound on Screen*. New York: Columbia University Press.
- Chion, M. (1992). Wasted Words. In R. Altman (ed.), *Sound Theory/Sound Practice* (pp. 104-112). London: Routledge Publishing.
- Dolar, M. (2006). *A Voice and Nothing More*. Cambridge: The Mit Press.
- Dolar, M. (2012). The Linguistics of the Voice. In J. Sterne, *The Sound Studies Reader* (pp. 539-554). London and New York: Routledge.
- Farhadi, A. (Writer), & Farhadi, A. (Director). (2009). *Darbareye Elly* [Motion Picture].
- Farhadi, A. (2011, December 27). Interview: A Separation Filmmaker Asghar Farhadi . (E. Douglas, Interviewer)
- Farhadi, A. (Writer), & Farhadi, A. (Director). (2011). *Jodaeiye Nader az Simin* [Motion Picture].
- Farhadi, A. (Writer), & Farhadi, A. (Director). (2013). *Le passé* [Motion Picture].
- Güçlü, Ö. (2010). Silent Representations of Women in the New Cinema of Turkey. *sinecine* , 1 (2), 71-85.



Glennie, E. (2015). *Hearing Essay*. Retrieved on June 05, 2015, from <https://www.evelyn.co.uk/hearing-essay/>.

Kaplan, E. A. (2009). Women, Trauma, and Late Modernity: Sontag, Duras, and Silence in Cinema, 1960-1980. *The Journal of Cinema and Media* , 50 (1/2), 158-175.

Mert, E. (2014, 02 07). *Geçmiş ne kadar geçmiştir?*. Retrieved May 27, 2015, from Agos: <http://www.agos.com.tr/tr/yazi/6458/gecmis-ne-kadar-gecmistir>.

Phillips, M. (2012, January 12). 'A Separation' director Asghar Farhadi and the art of an open mind. Retrieved June 03, 2015, from Chicago Tribune: [http://articles.chicagotribune.com/2012-01-19/entertainment/ct-ae-0122-separation-20120119\\_1\\_asghar-farhadi-jafar-panahi-unseen-judge](http://articles.chicagotribune.com/2012-01-19/entertainment/ct-ae-0122-separation-20120119_1_asghar-farhadi-jafar-panahi-unseen-judge).

Roberts, S. (2013, December 18). *Director Asghar Farhadi Talks THE PAST, His Inspiration for the Story, Filming a Different Side of Paris, the Oscar Controversy, and More*. Retrieved June 03, 2015, from Collider: <http://collider.com/asghar-farhadi-the-past-interview/>.

Sontag, S. (1967). *The Aesthetics of Silence*. Retrieved June 02, 2015, from olivier pasquet: [http://opasquet.fr/dl/texts/Sontag\\_Aesthetics\\_of\\_Silence\\_2006.pdf](http://opasquet.fr/dl/texts/Sontag_Aesthetics_of_Silence_2006.pdf).

Tabarraee, B. (2012). Abbas Kiarostami: a cinema of silence. *The Soundtrack*, 5 (1), 5-13.



# Kolektif Hafızamızda “Susturulamayan Bir İç Ses”:*Babamın Sesi*<sup>1</sup> *Voice of My Father*. “An Unrepressed Inner Voice” in Our Collective Memory <sup>2</sup>

Pınar YILDIZ<sup>3</sup>

## Öz

Bu çalışma *Babamın Sesi* (Orhan Eskiköy, Zeynel Doğan, 2012) filminin sesle kurduğu ilişkiye *kulak vererek* bir ses estetiği ya da politikası üzerine düşünmenin yollarını aramaktadır. Bu ara-yışta, referans noktaları Mladen Dolar ve Pascal Bonitzer’in ses/psikanaliz ve sinema üzerine çalışmalarıdır. Aynı zamanda filmler üzerine yürütülen tartışma, travmatik bir geçmiş konu edinmeleri nedeniyle travma sinemasıyla da diyalog hâlinde olacaktır. Travma sineması, travmatik bir geçmiş anlatmanın kendi estetiğini dayattığını ve bu estetiğin aynı zamanda etik-politik bir tercihi de içerdiğini savunur. Buradan hareketle hem ailevi hem de toplumsal bir travmaya tanıklığa çağıran *Babamın Sesi* filminin ses kullanımına dair estetik tercihinin, seyirciyi nasıl bir etik/politik düzleme çağırıldığı tartışılmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Travma, Sinema, Bellek, Psikanaliz, Ses.

## Abstract

This article addresses the politico-aesthetics of voice by examining the way in which the film *Babamın Sesi* (*Voice of My Father*) directed by Orhan Eskiköy and Zeynel Doğan (2012) relates to different forms of giving vocal. For the analysis of the film, it dialogues with much of trauma cinema and sets out Mladen Dolar and Pascal Bonitzer’s studies on voice/psychoanalysis and cinema. The traumatic cinema argues that telling a traumatic past imposes its own understanding of aesthetics and that the latter includes a ethico-political preference. Departing from this precept, the article further demonstrates that *Voice of My Father*’s aesthetic preference on the use of voice, while marking out a familial and social trauma, calls audiences to an ethico-political position.

**Keywords:** Trauma, Cinema, Memory, Psychoanalysis, Voice.

## Giriş

Zorunlu göç sırasında ailesini kaybeden ve kimliğini gizleyerek hayatına Ayşe olarak devam eden Eleni’nin hikayesini anlatan *Bulutları Beklerken* filminde, Ayşe/Eleni’nin gizlenmiş tarihiyle arasındaki bağ, bugüne musallat olan geçmişe dair hayali ses ve görüntülerdir. Filmin düzleminde beliren göçe dair görüntü ve sesler, Eleni’yi ve seyirciyi geçmiş hatırlamaya ve *duymaya* çağırır. Filmin bir sahnesinde Ayşe/Eleni köyde bağ kurduğu tek kişi olan Mehmet’e ku-

<sup>1</sup> Bu çalışmanın ilk versiyonu “Hayalet Sesler: Türkiye Sinemasında Bastırılanın Sesi” adıyla 2015 yılında gerçekleştirilen Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler “Sinema ve Ses” konferansında sunulmuştur.

<sup>2</sup> Makale başvuru tarihi: 01.11.2017, Makale kabul tarihi: 13.03.2018.

<sup>3</sup> Bağımsız Araştırmacı, pinaryildiz.y@gmail.com.



laklara üfleyen “karakoncolos”larla<sup>4</sup> ilgili bir masal anlatır. Bir gece inlerinden kalkıp geceleri herkesin kulağına üflemeye başlayan “karakoncolos”lardan kaçan köylüler nereye giderlerse gitsinler, onların bedduasından kurtulamamışlardır. Eleni’nin anlattıklarından etkilenen Mehmet “karakoncolos”ların kulağına üflemesine engel olmak için kulaklarını bantla kapatır. Son dönem Türkiye sinemasında geçmişten kalan bu ses, bir diğer ifadeyle kulaklara üflenen geçmişin sesi birçok filmde duyulmaya başlanır. *Rüzgarlar* (Selim Evci, 2013) filminde ses kayıtlarıyla ilgilenen Murat, Gökçeada’da yaşayan 80 yaşlarındaki Madam Styliani’nin hikayesini kendi sesinden kaydeder. Ancak kayıtlar tamamlanmadan Madam ölür ve geriye sesi kalır: “Biz 9 bin kişiydik evlat bu adada. Neden 200 kişi kaldık?”. Maraş Katliamını anlatan *Babamın Sesi* filminin de kurucu unsuru ses kasetleridir. Ölü bir babanın sesinden, kolektif hafızada bastırılmış olanın sesini duymaya çağırılırız. Türkiye sinemasının “sesi”ne musallat olan bu seslerin örneklerini çoğaltmak mümkün. *Annemin Şarkısı* (Erol Mintaş, 2014), *Sesime Gel* (Hüseyin Karabey, 2015), *Ana Dilim Nerede?* (Veli Kahraman, 2012).

Türkiye sinemasında özellikle “Kürde veya Kürt coğrafyasına yer açan filmlerin birçoğunda, ya çaresizliğin ya da ‘ortak dil’ yokluğunun ifadesi olan uzun suskunluklarla ya da bu suskunluğa eklenmiş takıntılı bir ses arayışıyla karakterize bir ‘ses’ izleği” karşımıza çıkar (Çelenk, 2014). Ortak özellikleri travmatik bir geçmişi ve duyulmaz kılınan sesleri konu edinmeleri olan bu filmlerin ses düzlemi, çerçeve dışından çerçeveye sızan ve iç-dış ayrımını bozan bedensiz seslerden, sessiz bedenlerden, ölülerin seslenmelerinden ama illa ki bugüne musallat olan susturulamayan “inatçı sesler”den oluşur. Bu çalışma *Babamın Sesi* (Orhan Eskiköy, Zeynel Doğan, 2012) filminin sesle kurduğu ilişkiye *kulak vererek* bir ses estetiği ya da politikası üzerine düşünmenin yollarını arayacaktır. Bu arayışta, referans noktaları Mladen Dolar ve Pascal Bonitzer’in ses, psikanaliz ve sinema üzerine çalışmaları olacaktır. Aynı zamanda filmler üzerine yürütülecek tartışma, travmatik bir geçmişi konu edinmeleri nedeniyle travma sinemasıyla da diyalog kuracaktır. Zira, travma sineması travmatik bir geçmişi anlatmanın kendi estetiğini dayattığını ve bu estetiğin aynı zamanda etik-politik bir tercihi de içerdiğini savunur (Saxton, 2008). *Babamın Sesi* filminin ses düzlemi analiz edilerek, filmin geçmişi hatırla(t)ma biçiminin etik-politiği tartışılacaktır. Bonitzer’e göre iktidar söylemlerinin ve iktidar söylem biçimlerinin altüst edilmesi, gerçeklerin, bakışın ve sesin ilişkisinin başka bir biçimde örgütlenmesiyle mümkün olabilir (2007:39). Travmatik bir geçmişi konu alan *Babamın Sesi* filminin ses düzlemi analiz edilerek, filmin kolektif hafızanın susturulmuş sesleriyle kurduğu ilişki biçiminin (estetik) etik-politik karşılığı tartışılacaktır. Bu tartışma, kolektif (ses) hafızamızda kimi seslerin nasıl gasp edilip duyulmaz kılındığını ortaya çıkaracaktır. Bonitzer’e göre iktidar söylemlerinin ve iktidar söylem biçimlerinin altüst edilmesi, gerçeklerin, bakışın ve sesin ilişkisinin başka bir biçimde örgütlenmesiyle mümkün olabilir (2007:39). Filmin ses düzlemine dair analizi, sadece kimi seslerin nasıl susturulduğunu değil, toplumsal iktidarın kendi sesini nasıl duyulur kıldığını (söylem biçimlerini) da ortaya koyacaktır.

## Sinemanın Travmatik Sesleri

“Bakış ve Sesin savaşı. Yasanın sürekliliğini sağlamak için yapılan aynı savaş. Straub, Godard, aynı savaş: Bakışı ve sesi bölerek, bakışla sesin, söylenemez olanla saklı olanın eski faillik suç ortaklığını boş plan (beyaz ya da siyah) ve yer değiştirmiş ses (direct ya da off) kullanımıyla biçerek, şu eski ölü baba yasasına gülüp geçen deliği açmak için verilen aynı savaş”<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Özlem Köksal, Ayşe/Eleni’nin hikâyesini anlatmasının yanı sıra bu masalın önemli bir detayının daha olduğunu belirtir: “Hem Ayşe/Eleni’nin hem Mehmet’in bildiği ‘karakoncolos’ kelimesinin canavarımsı bir yaratığı işaretlediğini izleyici olarak anlasak da birçoğumuzun aşına olduğu bir kelime değildi bu. Kelime aslında daha çok yöreye özgü, o bölgede kullanılan/bilinen bir kelime ve Yunanca karlar altında yaşayan mitik yaratıkları anlatmak için kullanılan ‘Kallikantzaros’ kelimesinden geliyor. Bir başka deyişle zamanında Pontus Rumların yoğun olarak yaşadığı bu bölgede yörenin kadim halkının dili Türkçe’ye de izlerini bırakmış ama Türkçe’nin belleğinden (ve yörenin belleğinden) bu izlerin geçmişi silinmiş. Kelime neredeyse bize geçmişten göz kırpan bir hayalet dönüşüyor bu hâliyle” (2011: 84).

<sup>5</sup> (Bonitzer, 2001: 61).





Sinema, hemen her zaman öncelikle görsel bir sanat olarak tanımlandığı için ses, görüntünün peşinden giden bir araç olarak ikinci planda kalmıştır. Christian Metz'e göre, görseelliğin işitilebilir olan üzerindeki hiyerarşisi sadece sinemaya özgü değil, daha genel kültürel üretimle ilişkilidir (akt. Doane, 1980:3). Görsel bir sanat olarak sesin yokluğuyla doğan sinema, aslında hiçbir zaman sessiz olmadı (Le Fevre Berhelot, 2013: 1). Sesin yokluğu, hareketli görüntü, mimik, jestler ve altyazıyla doldurulmaya çalışıldı (Doane, 1980: 33). Bir anlamda sesin yokluğunu görüntünün aşırılığıyla kapatmaya çalışan sinema, sesle karşılaştığında "sinematik dilin saflığını" tehdit edeceği varsayımıyla sesi bünyesine kolayca kabul etmedi. Senkronize sesi, görüntüye ve sinematik dile bir tehdit olarak algılayan Rene Clair, Eisenstein, Pudovkin ve Alexandrov gibi teorisyen-yönetmenler görüntüyü korumak adına *asenkronize* ses kullanımını savundular (2013:2).

Sinema, büyüsunü araçlarını bir araya getirerek bütüncül bir evren yaratabilme potansiyelinden alır. Bu bütüncül evreni bozabileceği varsayımıyla şüpheyle karşılanan ses, daha sonra tam da bu evreni tamamlayan, gerçeklik iddiasına ek bir gerçeklik sunarak pekiştiren ve görüntünün peşinden giden bir araç olarak sinematografik evrende yerini alır. Görüntüyle ilişkili olarak tartışılan sinema (Doane, 1980:39) sesi de kendi evrenine katarak, ses ve bakışı birbirine uydurarak "görülen ve işitilenden oluşan pürüzsüz" bir akış yaratır (Dolar, 2013: 68). Klasik sinemanın işleyişi bu süreklilik ve anlamın sabitlenmesi üzerine dayanıyorsa modern sinema, bu sürekliliğin sorgulanmaya başladığı yerde doğmuştur (Bonitzer, 2007). Klasik sinemanın geriye attığı şeyin "kopuş ve süreklilik" olduğunu söyleyen Bonitzer'e göre sinemanın gücü tam da burada sürekliliğinin sallantıda bırakılmasındadır (2007:16). Bonitzer, klasik sistemde temel işleyişin alan-dışında süren devamlılık olduğunu belirtir. "Bir film kişisi kameranın görüş alanından çıktığı zaman, biz onun görsel alanın dışında kaldığını kabul ederiz, ama o dekorun başka bir noktasında, bizden saklı bir noktasında, kendine özdeş olarak, var olmaya devam eder" (Bazin'den akt. Bonitzer, 2007:15). Dolayısıyla çerçeve dışında süren bu var oluş, çerçevenin içinde kalanın gerçekliğini ve tamlığını garanti altına alır; alan-dışı bir anlamda çerçevenin gerçeklik vaadinin tamamlayıcısına dönüşür. Böylece gördüklerimiz ve duyduklarımız dışında bir gerçeklik olmadığı yanılması yaratılır. Bonitzer, bu süreklilik ilkesinin sadece bakışla yani kameranın gösterdiğiyle kurulduğu varsayımına itiraz eder ve sesin varlığını hatırlatır: "Alan-dışında işitilen ses de vardır, bu unutulursa (işitsel dünya görsel dünyadan daha geniştir) sinemayı küçük Platonvari aygıtla (mağara efsanesi) sınırlama tehlikesi belirir" (2007: 22). Bakışın gölgesi altında kalmış olan sese ve aynı zamanda sinemanın, mevcudiyetle değil de yoklukla, gösterilemeyenle kurduğu ilişkiye dikkatimiz çeker: "Sinema gösterdikleriyle olduğu kadar göstermedikleriyle de iş görür, sinematografik uzay bir alan-uzay ve bir alan-dışı uzay ile (izleyici tarafından) görülen ve görülme-yene" eklemeler (Bonitzer, 2007:17). Bir filmde, alan-dışı, "sadece ekranın gösterdiklerine ek bir gerçeklik vermek için kullanılabilmesi gibi, sinematografik uzayın tamamlanmamışlığının, bölünmüşlüğüünün, yarıklığının" altını çizmek için de kullanılabilir (Bonitzer, 2007:12). Günümüz yaşayan sineması Godard'dan Bresson'a, Antonioni'den Duras'a kadar sinematografik uzayın bölünmüşlüğüünü tartışmaya açar (Bonitzer, 2007: 22). Modern sinema, bakış ve sesi parçalayarak, çerçevenin sınırlarını ihlal ederek bakışı bedenden, sesi bakıştan kopararak, tamlık vaadine yokluğu, eksikliği, kontrol edilemeyen bakış ve sesleri dâhil etmeye başlar. Bütün bir modern sinema "filmsel imgenin dolu, ekseni belirli, derinlemesine görüntü olarak tanımlanan klasik statüsüyle birlikte, sesin görüntüyle homojen uyumlu kullanımını yeniden tartışma konusu" yapmıştır (Bonitzer, 2007: 37). Bu tartışma, aynı zamanda sinemanın gerçekliği bütünüyle aktaran nötr bir araç olduğunu da tartışmaya açarak seyircinin her şeyi gören ve bilen kadir-i mutlak pozisyonuna duyulan inancın sorgulanmasının yolunu açmıştır. Böylece gerçekliğin sürekli yeniden kurularak inşa edildiğini ifşa eden modern sinema seyircinin güvenli/ahlaki pozis-



yonunu da yerinden etmeye başlar (Arslan, 2017).

Sinemanın dolu ekseninin tartışılması ve yoklukla bir arada düşünülmesi modern sinemadan daha önce gerçekleşir. Yokluğun film diline çevrilebilmesinin modern sinemaya giden yolu açtığını öne süren Philippe Huneman, yokluğun sahnelenmesine örnek olarak ilk büyük modern film olan *L'Avventura*'yı (Macera, M. Antonioni, 1960) verir. Film, başroldeki kadının ortadan kaybolması üzerine kuruludur. Alain Resnais'nin *Muriel (Acı Hatıralar)*, 1963 filmi de gösterilmeyen üzerinedir (Huneman, 2005: 25): Filmde “Cezayir'deki savaş ve işkenceye ait hiçbir çekime rastlamayız. Sadece birkaç 8 mm'lik çekim vardır. Ancak Resnais, sunduğunu iddia ettiği o dehşetli aslında sunamaz” (Huneman, 2005:25). *Hiroşima Sevgilim* filmi de doğrudan temsile dönüştürülemediğini işaret eder: “Hiroşima'da hiçbir şey görmedin”. Huneman'a göre çünkü görülecek ve filme alınacak hiçbir şey yoktur: “Ama asıl mesele, bunun Hiroşima ile ilgili bir film çekmeye mani olmamasıdır. Dahası böylesi bir film çekmeyi gerekli kılan da budur. Hatta denilebilir ki modern sinema nihayetinde kaynağını bu gereklilikten alır” (2005: 25).

O hâlde tartışmanın geldiği noktada bir parantez açıp şu soru üzerine düşünebiliriz. Bütünlük ve istikrar vaadine dayanan sinema neden yokluğu ve kaybı dert etmeye başlar? Mevcudiyeti doğrudan aktardığı iddiasına dayanan ve gerçekçiliğini de bu aktarımı kusursuz kılmasından alan sinema, neden mevcut olmayana imgeye dönüştürmek üzerine düşünmek zorunda kalır? Neden ses ve görüntünün parçalandığı, anlamın tamamlanamadığı, kayıp ses ve bakışların musallat olduğu bir evren inşa etmeye başlar? Sinemanın pürüzsüz perdesine *kesik atan* Holokost gerçekliğidir. Modern sinemanın ortaya çıkmasından bir sahne önce sinema, Holokost yıkımıyla yüzleşmiş ve bir yıkımın içinden geçerek modern sinemaya doğru yol almıştır. Bir diğer deyişle, sinema bu yıkımı kendi diline dönüştürmeye çalışırken dönüşmüştür: “Modern sinema sık sık söylendiği gibi kopukluk etkilerini, üst üste binmeleri, seslendirmenin ‘gürültü’lerini işe koyarak yürür; böylece filmsel imgenin gerçeklik etkisinde, sesin hakimiyetinde bir yırtılma gerçekleşir” (Bonitzer, 2007: 37). Yokluğun sahnelenmesi olarak Holokost'un imgeye dönüştürülmesine işaret eden Huneman'a göre kendisine tanık olanları yok etmiş bir olaya ait görüntüler üretmek imkânsızdır; ancak tam da bu imkânsızlıktan bir imkân yaratmak modern sinemaya giden yolu açmıştır:

“Lanzmann'ın *Shoah* filminde bu önerme hâkimdir. Alain Resnais, *Hiroşima ve Muriel*'de bu meseleyi anlatır, Antonioni ve Rivette de. Tıpkı “filme alma” ve “gösterme” meselesini ayırarak, savaş sonrası yıllarda tüm yönetmenlerde de görüldüğü gibi. Bunlar modern sinemanın başlamasını sağlayan isimlerdir.” (Huneman: 2005: 25)

Holokost, bütünüyle hükmedilemeyen ve anlama dönüştürülemeyen bir kör nokta olarak, sinemanın tamlık evrenine bir *kesik* atmış, seyirciyi de kontrol edilemeyen bakış ve seslere maruz bırakmıştır. Modern sinema işte o *kesikten* doğar. Seyircinin her şeyi gördüğü ve duyduğu varsayımından, gerçeklikle temsil arasında doğrudan bir aktarım olduğu inancından, anlamın tek ve sabit olduğu anlayışından kopuş gerçekleşir. Seyircinin kadir-i mutlak bakışına dönük bir bakışla, hükmedilemeyen bir sesle ve tekinsiz alanlarla sinema, görmezden ve duymazlıktan geldiklerimizle bizi yüzleştirir. Sinema estetiğinin etik-politik bir bağlama taşındığı nokta da burasıdır: Estetiğin politikası. *Shoah* belgeselinde Holokost'u anlatırken Lanzmann bu *görünür değildir, buna bakamazsınız* der (akt. Saxton, 2008: 29). Bu inançla Holokost'a dair hiçbir arşiv görüntüsü kullanmaz. Holokost, perdeyi yokluğuyla kaplar. Sadece bakışı parçalayarak değil, sesi de parçalayarak inşa edilir bu kör nokta. Sesin ama illa ki ötekinin “hak arayıcı” sesinin klasik sistemde susturulduğunu ve duyulmaz kılındığını belirten Bonitzer, bu sistemde görüntünün



sabitleştirici bir rol oynadığını söyler. Görüntü, sesin “çınlamasını, başıboşluğunu *tedirginlik yaratma gücünü*” kısıtlar: “Ama ses görüntüyle bağımlı koparıp gittiğinde ona alan-dışından mu-sallat olduğunda işler değişir. Ses bu durumda, görüntüyü ve dolayısıyla onun yarattığı ‘gerçek’i avucunun içine alır” (Bonitzer, 2007: 27).

Travmatik bir gerçekliği film diline dönüştürmek en nihayetinde sinemanın kendi üzerine düşünmesinin ve böylece yeni bir estetiğin keşfinin yolunu açar. Travmatik olayları ele alan filmleri adlandıran travma sineması da böyle bir tartışmayı içerir ve büyük travmaların, anlatıları, estetik ve temsil pratiklerini gayrimeşru kıldığı düşüncesine dayanır (Saxton, 2008:7). Bu tartışmaların temel dayanağı “büyük travmaların bütün temsilleri olanaksız kıldığı” varsayımıdır (Kaplan ve Wang, 2004: 4). Söz konusu olan travmanın temsil edilemezliği değil bütünüyle temsilin olanaksızlığıdır, travmatik bir geçmişin temsili her zaman eksik ve tamamlanmamış olacaktır (Saxton, 2008; Caruth, 2015) Bir mevcudiyete dönüştüremediğimiz Holokost’u sadece izlerinden takip ederek anlatabileceğimizi belirten Cathy Caruth’a göre izleri takip etmek “yeni bir tür dinleme ve tanık olma deneyimi yaratabilir” (1995:10). Geçmişin bütünüyle temsil edilebileceğini varsayan bir film ile geçmişin temsiline her zaman bir boşlukla malul olduğunu ve o boşluğun bugüne sirayet ettiğini varsayan bir film, birbirinden kritik bir biçimde farklılaşır. Bu nedenle, bir filmin travmayı temsil etme biçimi (ses ve bakışı nasıl örgütlediği) filmin etik-politik konumlanışını da belirler (Goldberg, 1998: 16). *Babamın Sesi* filmi geçip gitmiş bir geçmişten mi yoksa hâlâ süren ve hak arayan bir geçmişten mi söz ediyor? Film, seyircisini sorumluluk alan etik bir özne olarak mı, geçmişin suçlarına dışarıdan bakan “masum” bir tanık olarak mı konum-luyor?

## Babanın Yasası, Ötekinin Sesi

*Babamın Sesi*, Maraş Katliamının tanığı Kürt-Alevi bir ailenin hikâyesi üzerinden hem ailevi hem de toplumsal bir travmaya tanıklığa çağırır.<sup>6</sup> Yaşanan felaketten sonra baba çalışmak için yurtdışına gitmek zorunda kalır ve geride kalan aile fertleriyle ses kasetleri üzerinden iletişim kurar. Babanın sesi, annenin “susturulamayan iç ses”i (Dolar, 2013: 20), oğul Hasan’ın “inatçı sesi” ve Mehmet’in geçmişinin peşine düşen sesi film düzleminin sesleri olarak anlatıyı kurar veya parçalar.

Filmin ilk sahneleri sözden muaftır, Basê’nin bir dağ yamacında Hasan’ın dönmesine dair duası dışında, filmin evreni doğa manzaraları, manzarada yer alan sessiz bedenler ve doğa sesleriyle kurulur. Filmin sözel anlatısını harekete geçiren duvardan düşen sıvanın çıkardığı sestir. Basê, kaynağını görmediği bu sese Hasan diye karşılık verir. Bu sesleniş, film boyunca kayıp, yokluk, telefon sesi, mektup, rüya, sessizlik gibi farklı şekillerde ortaya çıkarak filmin düzleminde yankılanacaktır.

## Köklerini Arayan Sesler

Filmin kurucu sesi akuzmatik bir ses olarak babanın sesidir. Kaynağı ya da nedeni belli olmayan sesleri tanımlamak için kullanılan akuzmatik ses (Chion, 1999:18), sanki yüzey boyunca do-lanırken içte ve dışta yerleşmek için bir yer arar (22). Filmin şimdiki zamanında duyulan babanın

<sup>6</sup> Film, Zeynel Doğan ve ailesinin yaşadıklarından yola çıkar ancak hikâye birebir aynı değildir. Senaryo, Maraş katliamından kurtulan bir başka ailenin hikayesi üzerinden kurgulanır. Zeynel Doğan, yaşananların çoğunun gerçek fakat farklı ailelere ait hikâyeler olduğunu, parçaların bir araya getirilip bir ailenin hikayesi olarak anlatıldığını aktarır (Turan, 2012). Doğan, filmin hikayesini oluşturan ilk şeyin ses kasetleri olduğunu anlatır: “ (...) babam bize ses kasetleri gönderirdi, biz de ona ses kasetlerimizi gönderirdik. Yıllarca bu iletişim üzerinden gittik. Annem de yıllarca bu kasetleri sakladı ve bugüne kadar geldi. Bu kasetler bir dönemin kaydı olduğu kadar annemin eşine dair hissettiklerinin, söylediklerinin kayıtlı olduğu kasetlerdi de. Ancak bu ses kasetleri bir kurmaca filmi taşıyacak teknik düzeyde ve içerik olarak da kurmacayı taşıyabilecek durumda değildi. Dolayısıyla yeniden kayıtlar yaptık. Ama tabii gerçekten yeniden beslenen, büyük bölümü babamın söylediği, bize ilettiği şeylerdi. Ve biz bunları yeniden kayıt yaptık” (Tekeş, 2012).



sesi hareketli bir kamera ile Basê'nin sessizliği etrafında dolanır. Konuşmaya Kürtçe başlayan ses Türkçe devam eder: "Basê seninle Kürtçe konuşmak istemiyorum. Türkçe konuşunca dediklerimi anlıyor musun? Basê çocukları böyle eğitemezsin, kendini yetiştirmiyorsun, okuma yazma öğren...". Görüntü düzleminde bir yatağa uzanmış Basê'nin sessiz bedeni vardır. Babanın sesi duyulmaya devam eder: "Beni yerimden yurdumdan ettiler. Başımıza gelenleri düşündüğümde, hayal ettiğimde gözyaşı döküyorum. Ama sen çocuklara hiçbir şeyden bahsetme. Tamam mı?" Basê'nin bedeni, sessizliği imleyen yüzü anlatıl(a)mayan ve dile getiril(e)meyenin imgesine dönüşür. Basê, babanın sesine Kürtçe karşılık verir. Basê, anne, belleğin olduğu kadar anadilin de taşıyıcısıdır.

Basê'nin Diyarbakır'da yaşayan oğlu Mehmet, taşınırken evde bulduğu bir ses kasetini dinler. Elbistan'da tek başına yaşayan annesini birlikte yaşamaya ikna etmek için yanına giden Mehmet, aynı zamanda çocukken annesiyle birlikte doldurup babasına gönderdiği bu kasetlerin ve kendi geçmişinin peşine düşer. Mehmet'in "babamın bize gönderdiği kasetler nerede sorusu" Basê tarafından sürekli geçiştirilir. Babamla ilgili hiçbir şey hatırlamıyorum der Mehmet: "İnsanın geçmişini öğrenmek istemesi kötü mü?" Film boyunca geçmiş arayışından vazgeçmez. Bir başka vazgeçmeyiş ise Basê'nin yıllar önce evden giden oğlu Hasan'ın dönmesini bekleyişine dairdir. Eve gelen sessiz telefonların Hasan'a ait olduğuna inan Basê, Hasan'la bu yolla iletişim kurar. Sessiz telefonlara Kürtçe deyişler, kelimelerle karşılık verir. Hasan'ın yokluğu, telefon sesi, gönderdiği mektuplar, Basê'nin gördüğü rüyalar olarak film metnine sızar.

Filmde ses düzlemindeki yarılma, babanın akuzmatik sesi ile gerçekleşir. Ses ilk duyulduğunda görüntüde dağın yamacında bulunan bir ağaç vardır. Kamera ağaca yaklaşırken babanın sesi duyulmaya başlanır, Hasan'la konuşur: "Hasan nasılsın? İyi misin? (...) Okula gidiyor musun? İyi çalış, köydeki okul ben 14 yaşındayken açıldı. Okul bittiğinde ancak Türkçe'yi öğrendim. Oku biz okuyamadık... Okuluna git, evine dön. Hiçbir olaya karışma..." Çerçevenin dışından içeriye sızan bu ses, film boyunca duyulacaktır. Ses düzlemindeki yarılma doğrusal zaman akışını da kesintiye uğratar. Bir travma sineması örneği olarak *Babamın Sesi* böylece geçmiş ile bugün arasındaki ayrımı muğlaklaştırır, bu yolla şimdiki zamana bir ses olarak ulaşan travmatik geçmişin sesine yer açar. Zaman ve bakış üzerindeki hâkimiyet kaybı seyirciyi gördüklerine hükmedemediği etik bir pozisyona yerleştirir. Geçmişin şimdiki zamandaki izlerini görünür kılan filmin ilerleyen sahnelerinde babanın bedensiz sesine, kimi zaman Basê'nin sessiz bedeninden çıkan sesi, kimi zaman Mehmet'in geçmişi arayan sesi, kimi zaman da film boyunca bir yokluk olarak yer alan Hasan'ın sesi eklenir. O hâlde şimdiki zamandaki bu yarılmaya neden olan nedir? Neden şimdinin evreninde ölü bir babanın sesine maruz kalıyoruz? Bir diğer deyişle, filmin estetik tercihinin bizi çağırdığı yer neresidir? Filmin ilerleyen sahnelerinde geçmişin peşine düşen Mehmet'le birlikte bu kırılma yaratanın ne olduğunu öğreniriz. Mehmet annesine, evin deposundaki bavul içinde bulduğu katliama dair gazeteleri neden sakladığını sorar. Annesi önce cevaplamak istemese de Mehmet'in kararlılığı karşısında hakikati dile getirir. Maraş Katliamı sırasında kendi kimliklerini gizleyerek katliamdan nasıl kurtulduklarını, insanların nasıl öldürüldüğünü ve hayatta kalabilmek için köylerine döndüklerini Kürtçe anlatmaya başlar. Katliam bir aileyi parçalamış, baba çalışma imkanı kalmadığı için yurtdışına, bir süre sonra da Hasan dağa gitmiştir. "Alan-dışının belirsizliği içinde başı-boş dolaşan şu sesler anlatıda sanki ince bir yarık açarlar, anlatıyla seyirci arasına ikinci bir ekran yerleştirirler: *Geçmişin Ekranı*" (Bonitzer, 2007:124). Geçmişin ekranında görülen ve duyulan Maraş Katliamı'dır. *Babamın Sesi*, "şimdi"nin ekranından silinen ve sesi gasp edilen travmatik geçmişi, ses düzlemi yoluyla yarattığı geçmişin

<sup>7</sup> Vurgu yazara ait.



ekranında bir hayalet ses ve bir iz olarak görünür ve duyulur kılmıştır. O hâlde filmin sesleri, geçmişten kalanı ama geçmeyi niimler: “Tam olarak temsilin artığıdır bu, temsil edilemez olandır” yaşanan felaketin kendisidir (Bonitzer, 2007:124). Bir diğer ifadeyle travmatik geçmiş “temsil tarafından, tarihsel söylem tarafından, trajik olan tarafından herhangi bir sese indirgenemeyen” bir hayalet-varlık olarak şimdinin mevcudiyetine bir “kesik” atmıştır (2007:124). Bu “kesik”, sadece çerçeveye değil şimdiki zamanın görünen yüzüne, toplumsal gerçeklik iddiasına, tarihsel-toplumsal yok saymaya ve kolektif suskunluğa da atılmıştır.<sup>8</sup> Bu nedenle filmin estetik tercihinin bizi çağırdığı etik-politik pozisyon da bu “kesik”ten doğar. Film, tüketilebilir ve geçmişin evreninde bırakılabilir bir geçmiş zaman tasavvuru yerine travmanın şimdiki zamanda neden olduğu kaybı, kırılmayı ve tamamlanmamışlığı sahneler. Bir diğer ifadeyle *Babamın Sesi* doğrudan katliamı anlatmaz, katliam filmi değildir; katliam sonrasını anlatır. Filmde, katliamdan sonra ne olduğunu, geride kalanların ne yaşadığını, geçmiş varsayılanın bugün hâlâ nasıl hüküm sürdüğünü, şimdinin evreninde neleri susarak, duymayarak ve görmeyerek yaşamımıza devam ettiğimize dair bir yüzleşme zemini yaratılır. Film seyircisini şimdiki zamanı kuşatan travmayı görmeye ve duymaya çağırır. “Bu bağlamda babanın ses kayıtlarının bu toplumda travma sonrası yaşananlara dair bir belge olarak ele almak olanaklıdır” (Kablamacı, 2016: 263).

Bu noktada, sinema ve travma ilişkisi üzerine ya da sinemanın kendisi ve araçları üzerine düşündüğümüzde ne söyleyebiliriz? Bütünlük ve homojenlik iddiasındaki sinemanın söz konusu yokluğu anlatması nasıl mümkün olmuştur? Kendi heterojenliğini inkâr ederek (alan ve alan dışı) bir tamlık yanılması yaratabilen sinema, geçmişin inkârını ve bugün süren kaybı ancak kendi inkârından vazgeçerek anlatabilmiştir. Ses yoluyla iç/dış ayrımını ihlal ederek ve böylece kendi sınırlarının muğlaklığını göstererek şimdi ve geçmiş arasındaki ayrımının muğlaklığını sahneleyebilmiştir. Bir diğer deyişle sinemanın yoklukla malul hakikati anlatabilmesi birlik vadedini parçalayarak ve kendi inkârını sahneleyerek mümkün olmuştur.

Ses gibi sessizlik de bir anlam taşıyıcısıdır filmde. Basê'nin uzun süren sessizliği hem kişisel hem de toplumsal bir sessizliği imler. Sessizliğin, tarihsel olaylarla, hafızayla, unutmaya ve hatırlama pratikleriyle ilgilenen filmler ve hikayelerde kaçınılmaz olarak karşımıza çıktığını ifade eden Köksal'a göre<sup>9</sup>, sinemada sessizlik, kullanma biçimlerine göre etkisi değişkenlik gösterse de sıklıkla etrafındaki sesleri başka türlü anlamlandırmaya yarayan bir anlatı öğesi olarak karşımıza çıkar: “Söylenenleri, söylenemeyenleri, duyulanları, duyulamayanları görünür” kılar (2016: 99). Travmatik tarihin hayatta kalan tanığı olan Basê, travmatik belleğin sessiz taşıyıcısıdır. “Kurtulanlar isteyerek ya da istemeyerek, ‘sessizliğin’ yani günümüz tarihine ait sırrın, gizliliğinin taşıyıcısı olmayı sürdürürler” (Felman&Laub, 1992: xix). Yasa'nın/babanın unutmaya, yok saymaya dair çağrısı Basê'nin tanıklığını suskun kılar. Ancak travmanın aktarımını ve yüzleşmeyi olanaksız kılan bu suskunluk, Basê'nin katliama dair anlatısıyla yerinden edilir. Basê'nin sesi babanın unutmaya dönük çağrısını başarısız kılar.<sup>10</sup>

<sup>8</sup> Zeynel Doğan: “Ses kasetleri bir dönemin kaydı. Eğer bir bellekten bahsedilecekse biz bunları ses kayıtlarıyla yaptık. Yalnızca mekanik bir bilgilendirme ötesinde, yaşadıklarımızı, duygularımızı, çektiklerimizi de kaydettik. O kasetleri dinleyince Kürt ve Alevi bir ailede doğmuş bir çocuğun babasına hangi “yetenekleri” sergilediğini görüyorsunuz” (Çelebi, 2012).

<sup>9</sup> Köksal, kadın sessizliğini mesele edinen filmler arasında Yılmaz Güney'in *Yol*'undan (1982) Handan İpekçi'nin *Saklı Yüzleri*'ne (2007), Zeki Demirkubuz'un *Masumiyet*'inden (1997) Yavuz Turgul'un *Eşkiya*'sına (1996) filmlerini örnek gösterir: “Bu filmlerin içinde özellikle Varlık Vergisi meselesini işlemesi ve konuşmayı reddeden azınlık mensubu bir kadını hikayesinin merkezine koyması sebebiyle *Salkım Hanımın Taneleri*'nin (1999) önemli bir yeri var. Filmde Hülya Avcı'nın canlandığı Nora kayınpederinin tecavüzüne uğradıktan sonra konuşmayı kesiyor. Kocasını Halit ise (Kamran Usluer) babasına engel olamadığı için başka türlü bir sessizliğe gömülüyor: Kapı açık olduğu ve her şeyi gördüğü hâlde hiçbir şey yapmadığını saklıyor Halit... *Pandoranın Kutusu* da uzun süren susan kadınların neleri sustuklarıyla ilgilidir” (Köksal, 2016: 100).

<sup>10</sup> Travmatik geçmişe dair hafızanın toplumsal cinsiyetle ilişkisi, üzerine düşünülmesi gereken önemli bir alandır. Alandaki önemli çalışmalardan biri için bkz: *Gendered Wars, Gendered Memories*, editör Ayşe Gül Altınay&Andrea Pető, Routledge, 2016.





Felaketin neden olduğu kopuş, beden ve dil arasındaki yarılma ve süren sessizlik, söze dökülemeyeni ve temsilde içerilemeyeni imler. “İnsanın acılarının haykırışı olarak anlaşılan yüz hiçbir doğrudan temsile gelmez” (Butler, 2005: 146). Yüzü etik bir çağrı olarak değerlendiren Levinas’a göre yüz aynı zamanda “düşüncenin kuşatacağı bir içerik hâline gelemeyecek olan’dır, içerilmeyen’dır” (2003: 326). Basê’nin yakın plan çekimlerinde yüz, travmanın kaydedildiği yer olmanın yanı sıra temsilin sınırlılığını da imler; izleri kaybolmuş olanın ve dile getirilemeyen sahnesine dönüşür.



Resim 1: Filmin yüzeyinde dolanan babanın sesi ve Basê.  
Babamın Sesi (2012)

### Yasa’nın Sesi: “Bu ülkede devlet, kendini en çok *baba* üzerinden var etti”<sup>11</sup>

Akuzmatik ses olarak babanın sesi çift taraflı bir sestir. Aile fertlerine seslenen ve onları merak eden baba kimi zaman da Yasa’nın sesine dönüşerek Basê’den geçmişi unutmamasını ve aile fertlerinden geçmişi saklamasını ister; yaşananları unutarak ailesini koruyabileceğine inanır: “Bak Basê sana söylüyorum Hasan’a dikkat et, hatırladığı şeyin öfkesine kapılmasın, çocukların yanında hiçbir şeyden bahsetme”. Ailesinin geçmişte yaşananları unutmamasını, çocuklarının Türkçe öğrenmesini ve böylece topluma ayak uydurmasını buyuran ses aynı zamanda Yasa’nın sesi değil midir? Türklüğün korunaklı alanına ancak kendi kimliğini, geçmişini ve dilini yok sayarak geçilebileceğini varsayan babanın sesi Yasa’nın sesine dönüşür. Zira Türklüğü/özneliğimizi inşa eden anlaşma tam da böyle bir unutma, yok sayma ve sessiz kalma anlaşmasıdır. Söz konusu anlaşmayı “Türklük sözleşmesi”<sup>12</sup> olarak tanımlayan Barış Ünlü, bu sözleşmenin ortak bir suskunluk anlaşması olduğunu ifade eder. Türklüğe icap etmek geçmişte yaşananlar hakkında konuşmamayı kabul etmek demektir (Ünlü, 2013). Bu nedenle, geçmişi unutmaya ve Türkçe konuşmaya çağıran ses Türklüğe<sup>13</sup> aynı zamanda toplumsal iktidarı kabullenmeye de çağırılmaktadır. Zira “toplumsal iktidarı öznenin özneliğini kuran psişik bir biçim olarak” (Arslan, 2015)<sup>14</sup> kavradığımızda özneliğe çağrı iktidara tabiiyet çağrısıyla kesişir. “Ses olmadan yasa ol-

<sup>11</sup>Yönetmen Zeynel Doğan: “Ben Maraş Elbistan’da doğmuş Kürt-Alevi bir ailenin çocuğu olarak diyebilirim ki devlet en çok kendini baba üzerinden var etti. Bize ilk sansürü uygulayan baba olmuştur, devletten de önce. Çünkü bütün zorluklarla ilk karşılaşan babaydı. Ailenin dışına ilk çıkan, şehirde yaşayan, kimliğiyle diniyle ilgili ilk sıkıntıları yaşayan babaydı. Benim çocuğum bunları yaşamadan diyerek hareket etti, tamamen koruma güdüsüyle hareket ettiler” (Çelebi, 2012).

<sup>12</sup>Barış Ünlü, Türkiye Cumhuriyeti’nin “Türklük sözleşmesi”ne dayandığını ve bu sözleşmenin bir duygu, imge ve hatırlama repertuarı içerdiğini söyler. Sözleşme, Türklere ve asimile olarak Türkleşen Müslümanlara önemli haklar ve imtiyazlar sunarken aynı zamanda belirli konularda örneğin “imha ve inkâr edilenler hakkında” susma ve sessiz kalma anlaşmasını da içerir (2013:103).

<sup>13</sup>Yönetmen Zeynel Doğan da Türklük ile baba ilişkisini ortaya koyar. Kürt Alevi babalarıyla çocuklarının hemen her zaman çatıştığını söyleyen yönetmen Doğan, babalarının çocuklarından büyük bir gayretle Kürtçe’yi unutup Türkçe konuşmalarını istediklerini, Kürtlük’ü görmezden gelerek yaşamaya çalıştıklarını belirtir: “Babamın büyük hayali çocuğunun okuması ve ‘sağlam’ bir işe girmesidir (...) Kürtçenin bir dil olarak öneminin olmadığı düşünürler(...)Büyük bir devlet ve Kemalizm hayranlığı vardı. Neredeyse her evde Hacı Bektaşî Veli ve Atatürk fotoğrafı vardır. Çoğunluğunun en büyük savunucuları aile babalarıdır. Bu ülkede rahat yaşayabilmek için yaygın olarak yapılan Alevilik üzerinden Türklükle bağ kurmak oluyor. Kürtlük üstü kapatılması gereken sorunlu bir noktadır. Mümkünse bahsi dahi edilmeden yaşanmaya çalışılsın. Kendi kültürüne sahip çıkan, egemen kültürü reddeden bir çocuk elbette ilk önce baba tarafından müdahaleye maruz kalır, yasaklandırılır, sınırlandırılır” (akt. Kalamacı, 2016: 278).

<sup>14</sup>Türklüğü bir toplumsal iktidar biçimi olarak ele alan Umud Tümay Arslan, kavramı “farklı siyasal söylemler içinde sürekli yinelenen, öznelere üreten, öznelere konu olurken kendi özerkliklerine inançları itibarıyla de görünmezleşen, sırta kadem basmayı başaran, kısaca öznelere tekrar tekrar kendine döndürmeyi başaran bir toplumsal bir iktidar biçimi olarak” tanımlar ancak aynı zamanda toplumsal iktidarı psişik tabiiyet olarak da kavradığını belirtir: “Diğer bir deyişle, toplumsal iktidarı, sadece baskı yapan, boyunu eğmeye zorlayan, özneye dışsal gibi görünen bir iktidar kavrayışla değil, bizatihi öznenin özneliğini kuran psişik bir biçim” olarak da ele alan Judith Butler’ın yaklaşımını esas alır (Arslan, 2015).

maz” der Dolar (2013: 59), “kurucu bir yasa, bir mukavele olacaksa sesin burada hayati bir rol oynaması gerekir” (57) ve “yasa ötekinin sesiyle savaşmak zorunda kaldıysa bunu ancak Yasa’ya eşlik eden Baba’nın sesine dayanarak yapmıştır” (60). Filmde, Yasa babanın sesiyle otoritesini kurmaya çalışır, ancak burada Yasa’nın sesini giyinerek seslendiren aynı zamanda “öteki”nin sesidir (Kürt-Alevi bir baba). “Yasanın lafzı, otoritesini ölü babanın kalıntısı, tam olarak ölmeyen babanın ölümünden geriye kalan ve onun mevcudiyetine - sesine - olduğu kadar yokluğuna da tanıklık etmeye devam eden o parçası sayesinde kazanır: merkezi bir boşluğu örten bu parça, *imkânsız bir mevcudiyetin*<sup>15</sup> dublörüdür” (Dolar, 2013:58). Yasa’nın sesini üstlenen baba, bu sese “öteki”nin izini düşürür: *şivesini. Kablamacı*’nın (2016) ifadesiyle babanın sesindeki bu pürüz, babanın unutturmaya çalıştığı gerçeği sürekli hatırlatır: “Babanın şivesi o istemese de devletin baskısının metne sızmasına neden olur” (282). O pürüz, üstü örtülmek isteneni ele vermiş, “travmaya neden olan şeyi - devlet baskısını - açık etmiştir” (Kablamacı, 2016: 283). Ancak bu şiveyi öznel ve ses ilişkisi bağlamında tekrar düşündüğümüzde farklı bir okumaya ulaşmak mümkün. Babanın sesi aynı zamanda Türklüğe/öznelliğe çağırırsa bu şive o öznelğin imkansızlığını da imlemez mi? Üzerine düşünmek için önce sözü yeniden Dolar’a verelim.

Öznelikle ses arasında mahrem bir bağ olduğunu düşünüyorum der Dolar (2013: 29), sesin bir öz-duygulanım, öz-tanıma yolu açtığını ifade eder.<sup>16</sup> Bakışla özdeşleşme yoluyla kurulan ve bir bütünlük yanılması olarak açıklanan öznelğin oluşumunda sesin de kurucu bir rol oynadığının altını çizer:

“Şayet ses ilk hayat belirtisiyse, kendini işitmek ve kendi sesini tanımak, aynada kendini tanımaktan önce gelen bir deneyim değil midir? Hem annenin sesi ötekiyle ilk sorunlu bağlantı, göbek bağının yerini alan ve hayatın ilk aşamalarının kaderini büyük ölçüde şekillendiren gayri maddi bağ değil midir? Kendi sesini tanımak, bebeğin aynada kendini tanımasına eşlik eden coşkunun aynısını yaratmaz mı?” (2016: 43)

Ancak bu öz-tanıma yolu açan ses aynı zamanda yabancılaşmayı da içerir. Dolar, sesin Lacan’ın tamlık yanılmasını bozan bakışıyla (gaze) benzer şekilde bir işlev gördüğünü<sup>17</sup>, göz ve bakış ayrımı gibi ses ve kulak arasındaki yarılmanın da göz önünde bulundurulması gerektiğini belirtir. Bu nedenle “içeriden bozulan narsisim ve öz-şeffaf görünen öz-duygulanımın bünyevi ikircikliği” ses söz konusu olduğunda da devreye sokulmalıdır (Dolar, 2013: 45). O hâlde, ses, bir yandan “katışıksız bir mevcudiyete, dışsallık lekeli taşımayan bir ‘köken’e ulaşmaya” imkân sunarken (Dolar, 2013: 41); diğer yandan “sesin bu narsistik ve öz-duygulanım içinde onu bozma tehdidi yaratan bir şey vardır: bizi en derinden etkileyen, ama hakim olamadığımız ve üzerinde hiçbir gücümüz ya da denetimimiz olmayan bir ses” (Dolar, 2013: 44). Ötekinin kendini dayatan inatçı sesi ya da susturulamayan vicdanın sesi bizi içeriden böler: “Psikanalizde öz-mevcudiyetin ve öz-hakimiyetin öz-duygulanımsal sesin karşısında daima diğer yüzü, yani ötekinin inatçı sesi,

<sup>15</sup> Vurgu yazara aittir.

<sup>16</sup> Dolar, sesin öznelğin oluşumundaki rolünü, Lacan’ın öznelğin oluşmasında bakışı merkeze koyduğu ayna evresi yaklaşımı üzerinden tartışır. “Özne-Benin Oluşturucusu Olarak Ayna Evresi” makalesinde Lacan, “çocuğun ilk benlik bilincini aynaya bakma ve kendi bedeniyle ilişki kurma deneyimi vasıtasıyla elde ettiğini tartışır. Lacan’a göre çocuk, gerçekte mahrum olduğu hakimiyeti bedeni üzerinde kurduğunu varsayarken, bu deneyim çocuğun gelişiminde metaforik olarak bir aşama kaydettiğini de gösterir. Çocuğun, üzerinde egemen olduğu bütünlük olarak beden ideali, ayna imgesi deneyimiyle yaratılan bir yanılısama olarak ortaya çıkar (McGowan, 2012: 17-18).

<sup>17</sup> McGowan, Lacan’ın “Ayna Evresi” makalesinde egemen bakış olarak konumlandığı bakışı, daha sonra bakışla gözü ayırarak tam da egemen bakışın/efendiliğin başarısızlığı uğradığı nokta olarak “görülür alandaki nesne a’ (objet petit a) olarak” konumlandığını belirtir (2012: 27). Söz konusu olan öznenin nesneye bakışı değildir, “nesnenin özneye geri baktığı andır, noktadır” (McGowan, 2003: 28): Bu geri bakış/nazar, öznenin bütünlük yanılmasını bakış üzerindeki kadir-i mutlaklığını elinden alır.



kişinin kontrol edemediği ses vardır” (Dolar, 2013:45). Zizek de tamlık ve bütünlük algımızı ters yüz eden bakışın (*gaze*) işlevinin sesle de kurulabileceğini belirtir. “Ses-mesela herhangi bir tikel taşıyıcıya bağlı olmaksızın bana hitap eden süperegosol ses yine bir leke işlevi görür, atıl mevcudiyetiyle yabancı bir bünye gibi araya girer ve kendimle özdeşleşmemi engeller (2004: 169).

O hâlde Türklüğe/özneleşme çağrısının barındırdığı şive tam da böyle bir leke işlevi görür, şive ötekinin varlığını dayatan inatçı bir ses olarak tamlığın ve bütünüyle özdeşleşmenin olanaksızlığını imler. Şive “bizatihi öz-duygulanıma ulaşmanın imkânsızlığına cisim verir; dopdolu bir mevcudiyetin ortasına bir kesik, bir kopuş sokar ve bunu bir boşluğa havale eder - ama bir eksikten, boş bir uzamdan ibaret olmayan bir boşluğa; sesin tınlayacağı bir boşluktur bu” (Dolar, 2013: 46). Ötekinin sesinin çınladığı bu boşluk, aynı zamanda (ulusal) öznenin en başından bölünmüşlüğüne ve imkansızlığını da imlemez mi? Dolar, özne oluşumunu çağırma süreci ile açıklayan ve “simgeselin üstlenilmesinin bir çağrıya yanıt vermeyi” gerektirdiğini söyleyen Althusser’in<sup>18</sup> yaklaşımına bir şehir düşer ve çağırın sesin bir bölünme içerdiğini söyler (2013: 125). Geçmiş yok sayarak ve Türkçe konuşarak “özneleşebileceğini” varsayan Yasa’nın sesi en başından bölünmüştür. “Bir şive, coğrafi bir bölgenin değil de bir anlam bölgesinin, bir dönemin, bir sınıfın, bir rejimin şivesi işitilir ve bu şive anlamı etkisizleştirir, sesin empoze ettiği bilgiyi durdurur” (Bonitzer, 2007: 35). “Öteki”nin varlığı sesin yüzeyinde bir tortuya (şive) dönüşür, tamlığın imkânsızlığını imleyen bu tortu Yasa’nın bütünüyle özdeşleşme çağrısını içeriden böler.

Özne hâline gelmek için, tanıma ve itaat yeterli değildir aynı zamanda “salt ses”e yanıt vermek gerekir (Dolar, 2013: 125). Basê’nin Asiyeye oluş hikayesinin Türklükle bütünlüşme çağrısının yanıtız kalışı olarak okunabileceğini düşünüyorum. Basê, Mehmet’e Hasan’la ilgili bir anısını anlatır. Okulda öğretmen öğrencilere anne babalarının adlarını sorar, Hasan anne ve babasının ismini söylediğinde öğretmen dâhil bütün sınıf güler. Hasan’ın öfkeyle eve geldiğini anlatır Basê. Sonra kimliğiyle birlikte bir devlet dairesini giderler. Bu olaydan sonra bir gün doktora gittiğini ve kimliğini vererek sırasımı beklediğini anlatır. Ancak bir yerden sonra ondan sonra gelenlerin adının okunduğunu fark eder ve hemşirelere neden isminin okunmadığını sorar. O sırada doktor masada duran kimliği kaldırır ve “bu kimlik senin değil mi” der, “sabahtan beri Asiyeye Doğan diye seni çağırıyoruz, bu senin kimliğin”. Basê okuma yazma bilmediği için adının Asiyeye olarak değiştirildiğini anlamamış, bu nedenle Asiyeye çağrısı havada kalmıştır. Bir diğer ifadeyle çağrı Asiyeye ile Basê arasında bölünmüş ve bir yanıt alamamıştır. Film sadece, Yasa’nın çağrısının başarısızlığını değil çelişkilerini de duyulur kılar. Bir sahnede Mehmet annesiyle evde otururken televizyonda dönemin Başbakanı’nın sesi duyulur. Almanya’da yaşayan Türkler için ana dil hakkının engellenemeyeceğinden ve asimilasyonun insanlık suçu olduğundan söz eder. Ses daha sonra yavaşça kısılır. Mehmet ile annesi konuşmaya devam eder. Film “söylemek istediğini bir parça gerçek haberle söylemiş olur” (Cömert, 2012). Ev içini dolduran bu sesler evi seslerden oluşan bir toplumsal bellek mekânına dönüştürür.

Filmin sonunda Mehmet, annesinin babasına gönderdiği ses kasetini dinlerken eve gelir ve babasının söylediklerini işitir. Sonraki sahnede tek bir planda inşaat alanında kepçenin devrildiği sahneyi ve devam eden kamera hareketiyle ağaç altındaki Mehmet’i görürüz. Çocukken babasını bir iş kazasında kaybeden Mehmet kayıp sese ulaşmış, geçmişini ve babasına dair hikâyeyi öğrenmiş, aile tarihleri bir sonraki kuşağa aktarılmıştır. Son sahnede Mehmet’in sesi duyulur. Şimdiki zamandan babasına seslenen Mehmet kendi geçmişinden kalan sesi de annesinin suskunluğunu da üstlenmiş olur.

<sup>18</sup> Althusser’e göre “ ‘ideoloji bireyleri özneler olarak çağırır’ (...) Althusser, ideolojinin somut bireyleri özneler olarak kurma işlevinin bir çağırma süreci içinde gerçekleştiği düşüncesindedir. Bu çağırma süreci içinde ideolojinin ritüelleri gibi pratikleri, somut, bireysel ve yeri doldurulamaz öznelerin varlığı için bir güvence olur. Çağrı, geçici bir düzen ve değişime içermez; tersine, insanlar ‘her zaman her yerde ideoloji tarafından çağırılırlar’” (Çelik, 1999: 123)



## Sonuc

“Ses sayesinde ve ses yoluyla toplumsal varlıklarızdır, ses toplumsal bağlarımızın ekseninde durur ve öznelliğin mahrem çekirdeği kadar, toplumsalın dokusu da seslerden” oluşur (Dolar, 2013: 20). Ancak bizi kuran seslerin hepsi aynı şekilde duyulmaz, bazı sesler gasp edilmiş, duyulmaz kılınmış, kimileri “susturulamaz bir suskunluğa” dönüşmüş kimi ise bir sessizlik olarak çınlamaya devam etmektedir.

Bakışı sestenden ve sesi bedenden ayırarak “suskunluk perdesini” aralayan *Babamın Sesi*, o aralıktan köklerinden koparılan bedenlerin, sesleri alıkonulan dillerin ve çınlayan bir sessizliğin sızmasını mümkün kılmıştır. Filmde dolanan sesler ve suskunluklar seyirciyi hâlâ süren travmatik geçmişe dair tanıklığa çağırır. Şayet etik, sesler duymakla ilgiliyse (Dolar, 2013: 85), sinema perdesinden duyulan bu seslere ve sessizliklere nasıl yanıt vereceğiz? Diyarbakır Cezaevi’ni alan dışından gelen seslerle anlatan *Deng (Sesler, Filiz Işık Bulut, 2009)* kısa filmde, evde yaşayan kadın karakter, cezaevinden gelen işkence seslerinin evin içini doldurduğu bir sahnede, kulaklarını kapatmasını söyleyen eşine şöyle cevap verir: “Kapatsam ne olacak, orda ne yaşadığımı bilmiyor muyum?”. Sese kulaklarını kapatmakla sesi üstlenmek arasındaki ayrım nasıl bir gelecek üstleneceğimizi de belirleyecek etik bir tercihtir. Zira “sorumluluk nosyonunun kalbinde ses vardır” (Dolar, 2013: 98). Eğer sorumluluk bir sese yanıt vermek ise, sesi gasp etmeden onu üstlenebilmeyi, onun adına konuşmadan ona nasıl yer açabileceğimizi ve en nihayetinde sesin sorumluluğunu almayı öğrenmemiz gerekir.

## Kaynaklar

Arslan, U. T. (2015). Türklük Ethosu ve Suçluluk Sorunu: Mesele Dergisi’nde 1915. *Azadlık*, <https://azadlik.wordpress.com/2015/10/02/turkluk-ethosu-ve-sucluluk-sorunu-mesele-dergisinde-1915/>. Erişim Tarihi: 10 Ekim 2017.

Arslan, U.T. (2 Ağustos 2017). Susturulamayan Suskunluk. Eren Barış, Alper Göbel. *Şerhh Dergi*.

Butler, J. (2005). *Kırılgan Hayat* (Çev. Başak Ertür). İstanbul: Metis Yayınları.

Bonitzer, P. (2007). *Bakış ve Ses* (Çev. İzzet Yasar). İstanbul: Metis Yayınları.

Caruth, C. (1996). *Unclaimed Experience*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.

Chion, M. (1999). *The Voice in Cinema*. Trans. Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press.

Cömert, H. (2012). *Sesler Arasında Utanç Tarihi*, NTV, [https://www.ntv.com.tr/turkiye/sesler-arasinda-utanc-tarihi,2e8EP4iDPUa\\_xbWRPxCUow](https://www.ntv.com.tr/turkiye/sesler-arasinda-utanc-tarihi,2e8EP4iDPUa_xbWRPxCUow) Erişim Tarihi: 20 Ekim 2017.

Çelebi, S. (2012). Geçmişten Gelen ‘*Babamın Sesi*’ Beyazperdeye Çağrı. <http://www.gazeteka-dikoy.com.tr/genel/gecmisten-gelen-babamin-sesi-beyazperdeye-cagiri-h3296.html>, Erişim Tarihi: 25 Ekim 2017.

Çelenk, S. (2014). Acının Kayıp Dili: *Annemin Şarkısı*. Bianet. [http://bianet.org/bianet/sanat/160027-acinin-kayip-dili-annemin-sarkisi?bia\\_source=twitter&utm\\_source=dlvr.it&utm\\_medium=twitter](http://bianet.org/bianet/sanat/160027-acinin-kayip-dili-annemin-sarkisi?bia_source=twitter&utm_source=dlvr.it&utm_medium=twitter). Erişim Tarihi: 14 Ekim 2017.

Çelik, N.B. (1999). İdeoloji Kuramlarında Özne: Althusser ve Gramsci. *Kültür ve İletişim*, 2(2): 101-129.

Doanne, M. A. (1980). The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space. *Yale French Studies* 60: 33–50.

Dolar, M. (2013). *Sahibinin Sesi* (Çev. Barış Engin Aksoy). İstanbul: Metis.

Felman, S. & Laub D. (1992). Foreword. S. Felman & ve D. Laub, M.D. (Ed.). *Testimony: Crises*



*of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*. New York & London: Routledge, s. xiii-xx.

Goldberg, A. (1998). An Interview with Professor Dominick La Capra. *Yadvashem*, [http://www.yadvashem.org/odot\\_pdf/Microsoft%20Word%20-%203648.pdf](http://www.yadvashem.org/odot_pdf/Microsoft%20Word%20-%203648.pdf). Erişim Tarihi: 9 Ekim 2017.

Huneman, P. (2005). Not Reconciling: From Aghtamar to Toronto and Back Again. *Armenian Review*, C.49, S.1-4, s.21-34.

Kablamacı, A.D.M. (2016). Geçmiş, NE Şimdi NE de Gelecekte, *Babamın Sesi*'nde. *Gözdeki Kıymık* içinde, 255- 289. Hüseyin Köse, Özgür İpek (Haz.). İstanbul: Metis.

Kaplan, E. A. ve Wang, B. (2004). Introduction: From Traumatic Paralysis to the Force Field of Modernity. E. Ann Kaplan & B. Wang (Ed.). *Trauma and Cinema*. Hong Kong: Hong Kong University Press, s. 1-23.

Köksal, Ö. (2011). Sinema ve 'Dil'e Gelen Bellek. *Hayal Perdesi*, 24:80-85.

Köksal, Ö. (2016). Sessizliğin İki Yüzü: *Anneannem ve Bulutları Beklerken*. *Gözdeki Kıymık* içinde, 97-113. Hüseyin Köse, Özgür İpek (Haz.). İstanbul: Metis.

Le Fèvre-Berthelot, A. (2013). Audio-Visual: Disembodied Voices in Theory. *InMedia*, <http://inmedia.revues.org/697>.

Levinas, E. (2003). *Sonsuza Tanıklık* (Çev. Medar Atıcı, Melih Başaran vd.). İstanbul: Metis Yayınları.

McGowan, T. (2012). *Gerçek Bakış* (Çev. Zeynep Özen Barkot). İstanbul: Say Yayınları.

McGowan, T. (2003). Looking for the Gaze: Lacanian Film Theory and its Vicissitudes. *Cinema Journal*, C.42, S.3, s.27-47.

Saxton, L. (2008). *Haunted Images: Film, Ethics, Testimony and the Holocaust*. London: Wallflower.

Tekeş, K. (2012). Babamın Sesi, Annemin Sessizliği. *Bianet*, <https://m.bianet.org/biamag/sanat/141970-babamin-sesi-annemin-sessizligi>

Turan, Mine (2012). Ne Bize Hesap Verildi Ne Bize Hesap Sorduk. *Radikal*, <http://www.radikal.com.tr/kultur/ne-bize-hesap-verildi-ne-biz-hesap-sorduk-1077812/>.

Ünlü, B. (2013). Türklük ve Beyazlık Krizleri. *Birikim*, S.289-290, s.103-111.

Zizek, S. (2004). *Yamuk Bakmak: Popüler Kültürden Jacques Lacan'a Giriş* (Çev. Tuncay Birkan). İstanbul: Metis Yayınları.





# İstanbullu Yahudilerin Kolektif Travmatik Bellekteki Ses(sizlik)leri<sup>1</sup>

## Voices-Silence of Istanbul Jews in The Collective Traumatic Memory

Özgür KAYMAK<sup>2</sup>

### Öz

Bu çalışmada Cumhuriyetin inşası ile birlikte kendi kentlerinde azınlık-eşit vatandaş olma ikileminde kimliklerini yeniden inşa etmek zorunda kalan İstanbullu Yahudilerin kolektif travmatik belleğindeki travmalar, bu travmatik bellekte hangi anıların neden bastırıldığı, dilin neden sessizleştirildiği, kuşaklar arasında hangi anıların nasıl dillendirildiği, aktarıldığı ele alınacaktır. Bu çalışma İstanbul'da yaşayan farklı sosyal sınıftan, kuşaktan ve cinsiyetten 60 Yahudi ile yapılan sözlü tarih ve derinlemesine mülakat anlatılarını içeren geniş ölçekli bir saha çalışmasına dayanmaktadır. İlgili literatürdeki kolektif bellek, bellek-sonrası (*postmemory*), belleğin kuşaklar arası aktarımı, gibi kavramsallaştırmalar sahadan elde edilen niteliksel verileri analiz etmede birer analitik araç olarak kullanılacaktır.

**Anahtar Kelimeler:** Kolektif Bellek, Travma, Bellek-Sonrası, Yahudi, Azınlık.

### Abstract

This study explores the intergenerational transmission of traumatic collective memory among Istanbul Jews and examines why certain memories are suppressed or silenced, and analyzes the strategies used in the intergenerational transmission of this collective memory. It is based on 60 in-depth oral historical interviews with members of the Istanbul Jewish community from different generations, socio-economic profiles and gender. Relevant literature, on collective memory, postmemory, intergenerational transmission of memory have been utilized as analytical tools to analyze the qualitative data.

**Keywords:** Collective Memory, Trauma, Postmemory, Jewish, Minority.

### Giriş

Cumhuriyet'in kurulduğu yıllarda kentin en kalabalık gayrimüslim azınlık gruplarından birini ve İstanbul'un tarihinde, kent kültürünün, kentli gündelik yaşamın ve kentin sınıfsal yapısının çok önemli bir parçasını oluşturan Yahudiler bugün itibari ile Türkiye'de yaklaşık 18.000 kişilik bir nüfusa sahiptirler. Bu nüfusun %95'den fazlası İstanbul'da yaşamaktadır. Türkiyeli Yahudiler nüfusunun en büyük kısmını 1948 yılında İsrail'in kurulması sonucu oraya gerçekleşen büyük göç ile kaybetmiştir; sonrasında da gerek azınlık olmaktan kaynaklı uğradıkları baskı ve ayrımcılık gerekse de ekonomik ve bireysel sebeplerden dolayı yıllara yayılan göçlerle Yahudi cemaati demografik açıdan erimiştir. Belleğin kuşaklararası aktarımı biyografik bilginin kolektif belleğin inşasındaki katkısını gösteren bir süreçtir; bir diğer ifade ile ortak olarak paylaşılan geçmişin temsiliyetidir. Bu çalışmada Cumhuriyetin inşası ile birlikte kendi kentlerinde azınlık-eşit

<sup>1</sup> Makale başvuru tarihi 15.12.2017, makale kabul tarihi: 19.02.2018.

<sup>2</sup> Dr., Kamu Yönetimi ve Siyaset Bilimi. kaymakoz@gmail.com.



vatandaş olma ikileminde kimliklerini yeniden inşa etmek zorunda kalan İstanbullu Yahudilerin kolektif belleğindeki baskın tarihsel travmatik olaylar olarak tespit edilen Trakya Pogromu, Varlık Vergisi ve sinagog bombalamalarının nasıl hatırlandığı, aile belleğinde hangi anıların, nasıl aktarıldığı, dilin neden sessizleştirildiği, bastırıldığı ele alınacaktır.

Bu çalışmada kolektif bellek kavramı Olick ve Robbins'in (1998) ifade ettiği biçimde toplumların geçmişi nasıl hatırladıkları, anlamlandırdıkları ve tespit ettikleri şeklinde kullanılmaktadır:

“... iki farklı kültür konseptinden bahsetmek gerekiyor, bir tanesi kültürü insanların aklında yer alan anlamların sübjektif bir kategorisi olarak ele alıyor, diğeri de toplumda nesnelleştirilen kamusal sembollerin kalıpları olarak. Birincisi kültür ve belleğin kesişim noktasındaki bireyselliğe diğeri de sosyal-kolektif belleğe referans vermektedir.” (1998: 112)

Vamık Volkan'a göre (1993), bir grup atalarının diğeri bir grup tarafından mağduriyete uğratılmış olduğunu düşündüğünde, bunu "seçilmiş travma" olarak algılayıp söz konusu olguyu, kimliğinin bir bileşeni olarak geleceğe taşımaktadır. Doktora tezim kapsamında (Kaymak, 2017) İstanbullu Yahudilerle yaptığım görüşmelerde ortaya çıkan en önemli sonuçlardan biri, farklı sosyal sınıftan, kuşaktan ve cinsiyetten Yahudinin "seçilmiş travmasını" 1934 Trakya Pogromu, 1942 Varlık Vergisi ve 2000'lerdeki sinagog bombalamalarının oluşturduğudur. Hirsch'ün (2012) *postmemory* (bellek-sonrası) olarak adlandırdığı kavrama göre, travma belleği olayın gerçekleştiği zamanda ve mekânda bulunmayan kişilere de transfer edilebilmekte ve o kişinin ve/veya o grubun kolektif kimliğinin bir parçası hâline gelebilmektedir. Görüşme yaptığım üçüncü kuşak Yahudilerin yaşları gereği Varlık Vergisi ve Trakya Pogromu'nu doğrudan deneyimlememiş ve tanıklık etmemiş olmalarına, ailelerinde üst kuşakların bu bellek aktarımında dili sessizleştirmelerine veya sansürlemelerine karşın, ait oldukları cemaatin kolektif belleğinin en güçlü unsuru olarak, aile ve cemaat içi kolektif bellek aktarımında paylaşılan hikayeler, resimler, duygular ve davranış biçimleri, fotoğraflar, popüler kültür ve medya aracılığı ile, Hirsch'ün kavramsallaştırdığı "post-bellek"e sahip olmakta ve bu travmaları Yahudi kimliğinin bir bileşeni olarak geleceğe taşımaktadır. Bu çerçevede içinde bu çalışmada, azınlık olarak kendi kentlerinde uğradıkları baskılar, dışlanmalar ve ayrımcılıklar sonucunda oluşan travmalarla beslenen belleğin aktarımı sürecinde Yahudilerin belleği nasıl ve neden sessizleştirdiğini, kuşaklar arasında bu sessizlikteki süreklilikleri ve kırılmaları, kuşak, sosyal sınıf ve cinsiyet değişkenlerinin belirleyiciliği ile sorgulayacağım.

Türkiye'de özellikle son 20 yıldır gayrimüslimler üzerine yapılan çalışmalarda anlamlı bir artış olmasına karşın, azınlıkları gündelik yaşam sosyolojisi içinde ele alan çalışmalar son derece sınırlıdır. "İstanbullu Yahudiler" özelinde niteliksel metodlarla yapılan çalışmalar da literatürde mikro bir alan kapsamaktadır. Literatürde Yahudileri sözlü tarih-derinlemesine mülakat teknikleri kullanarak gündelik yaşamları içinde inceleyen Leyla Neyzi'nin (1999, 2005, 2013), Marcy Brinck-Danan'ın (2014), Salzman ve Salzman'ın (2011), Rifat N. Bali'nin (2012), Amy Mills'in (2014), çalışmaları bu anlamda ufuk açıcudur.<sup>3</sup> Akademik alanda yazılan tezlerle baktığımızda

<sup>3</sup> Bu alanda yapılmış güncel bir çalışma için Bkz. Meseri, R., Kuryel A. (2017). *Türkiye'de Yahudi Olmak Bir Deneyim Sözlüğü*. İstanbul: İletişim Yayınları. Nurdan Türker'in doktora tezini kitaplaştırdığı İstanbul'un Rumlarına dair *Vatanım Yok Memleketim Var* (2015) adlı güncel çalışması İstanbullu Rumlar için şehrin önemini, Rum-Ortodoks kimliğinin inşasındaki yerini, mekânla, zamanla, hafıza ile kurduğu ilişkiyi irdelemektedir. Rum cemaati ile ilgili niteliksel yöntemlerle yapılmış az sayıda diğeri çalışmalara örnek olarak Bkz. Aslanoğlu, Benlisoy, Rigas, 2012; Kaymak, Beylunoğlu, 2017. 1915'in 100. Yılı olması nedeniyle öncesinde ve sonrasında akademik yazında birçok değerli çalışma üretilmiştir. Bunlardan birkaçı için bkz. Sucuyan, 2015; Ekmekçioğlu, 2016; Bilal, 2014; Maksudyan, 2015; Özdoğan, Üstel, Karakaşlı, Kentel, 2009.



ise, kültürel kimlik çalışmalarına olan ilginin artması sonucu yaklaşık son 10 senedir gayrimüslimlerin gündelik yaşam deneyimlerine ses veren az sayıda da olsa sözlü tarih ve derinlemesine mülakat çalışmalarına rastlamaktayız.<sup>4</sup> Tüm bu gelişmeler içinde özellikle travmatik kolektif bellekteki sessizlikleri, belleğin kuşaklar arası aktarımında uygulanan stratejileri sosyal sınıf, kuşak ve cinsiyet değişkenleriyle sorgulayan bu çalışma ile azınlık literatürüne katkı sunabilme-yi umuyorum. Bu çalışmada kullanılan sözlü tarih ve derinlemesine mülakat anlatıları 2013-2017 yılları arasında doktora tez kapsamı dâhilinde gerçekleştirdiğim geniş ölçekli bir saha çalışması-na ve hâlen İstanbul'daki Yahudiler özelinde sürdürdüğüm bir saha çalışmasına dayanmaktadır.

Çalışmanın bundan sonraki kısmında sırasıyla Yahudilerin kolektif belleğini dolduran travmalar hakkında tarihsel ve siyasi bir arka plan sunulduktan ve çalışmanın yöntemi hakkında bilgi verildikten sonra saha çalışmasının analizi ilgili literatürdeki analitik araçlarla ve teorik tartışmalarla ele alınacak ve genel bir değerlendirmeye sunulacaktır.

### **Kolektif Bellekteki Travmaların Politik Tarihi**

Bu çalışma kapsamında analiz edilen anlatılarda İstanbullu Yahudilerin kolektif belleğindeki en ağır yükü 1934 Trakya Pogromu, 1942 Varlık Vergisi ve sinagog bombalamalarının oluşturduğu tespit edilmiştir. Saha çalışmasının en çarpıcı sonuçlarından biri bireysel/cemaatin kolektif belleğinde yer alan bu travmaların çoğunlukla aile içinde sessizleştirildiği, kuşaklar arasında aktarılmadığı, belleğin bastırıldığı ya da sansürlenerek aktarıldığı olmuştur. Saha çalışmasının analizinin ele alındığı kısımda tartışılacak olan bu olgunun arkasındaki sebeplere geçilmeden önce, bu tarihsel travmatik olaylar hakkında kısa bir arka plan sunulacaktır.

Türkiye Cumhuriyeti'nin bir ulus devlet olarak inşasında ekonominin ve toplumsal yaşamın Türkleştirilmesi siyaseti<sup>5</sup>, gayrimüslim azınlıkların iktisadi ve toplumsal yaşamdan dışlanmaları ile sınırlı kalmamış, mekânsal ve siyasal düzenlemeler yoluyla dolaylı olarak da gerçekleşmiştir (Kaymak, 2017). Saha çalışması sırasında Yahudilerin kolektif belleğindeki en baskın fakat sessizleştirilen, bastırılan travmalardan biri olarak ortaya çıkan 1934 Trakya Pogromu, bu mekânsal düzenlemelere çarpıcı bir örnek teşkil etmektedir. 1934'de Trakya'da Yahudilere yönelik olarak gerçekleşen pogrom, Türkiye Cumhuriyeti tarihinde Yahudi vatandaşlara yönelik gerçekleşmiş ilk antisemit saldırıdır. Pogromun gerçekleşmesinde iç ve dış faktörlerin kesişmesi etkili olmuştur. 1930'larda Avrupa'da antisemitizmin hızla yayılması, içerde de Türk ulus devletinin ırk temelinde tanımlanması ve şekillenmesi, bu süreçte gayrimüslimlerin Türk ulusal kimliğinin dışında tutulması, özellikle basında Yahudiler aleyhine yayınlanan yazılar ve karikatürler, pogromun gerçekleşmesini hızlandıran faktörler olarak ön plana çıkmaktadır. Ayrıca o dönemde Trakya'nın jeopolitik açıdan taşıdığı kritik önem ve bölgedeki Yahudilerin "güvenilmez unsurlar" olarak kabul edilmeleri pogromun alt yapısını oluşturan bir diğer önemli faktördür. Yahudilerin diliyle *la vaka* (olay, vak'a), *barunda* (gürültü, karışıklık, kıyamet) veya *la furtuna* (fırtına), 1934'ün Haziran ayında gerçekleşmiştir. Yahudiler Türkçe konuşmaları için zorlanmış, mallarına ambargo konulmuş, korkutma, sindirme, ve ırza tecavüz yoluyla göçe zorlanmışlardır.<sup>6</sup> Trakya'daki pogromun ardından yaklaşık 3.000 Yahudi İstanbul'a göç etmiş, İstanbul Yahudi cemaatinin desteğiyle yeni bir yaşam kurmaya çalışmış, bir çok kişi malını ve mülkünü kaybetmiştir.

<sup>4</sup> Akademik alanda yazılan tezlere örnek olarak Bkz. Türker, 2015; Bilal, 2004.

<sup>5</sup> Gayrimüslim azınlıkları Türkleştirme siyaseti ulusa ait olma kriterinin Türk etnik gruba aidiyet şeklinde belirlendiği, Türk olmanın Müslüman olmakla eşdeğer görüldüğü, uluslaşma ve modern, seküler, homojen bir ulus-devlet yaratma sürecinin parçasıydı.

<sup>6</sup> Akademik alanda Trakya Pogromu'nu ele alan nadir çalışmalardan biri için Bkz. Demirel, I. (2010). *Çanakkale Yahudi Cemaati ile Gayrimüslim Politikalarının İzinde* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul).



Özellikle genç kuşak Yahudilerin belleğindeki en güncel travmayı oluşturan İstanbul'daki sinagog bombalamaları, kolektif bellekte sessizleştirilen diğer bir travmaya örnek teşkil etmektedir. Bu travmanın niteliği Yahudilerin yaşadığı, bu çalışmada ele alınan Trakya Pogromu ve Varlık Vergisi'nden, iç travmalardan farklıdır. İsrail'in sürdürdüğü Filistin politikaları ve dünya-daki İslami-Cihatçı terörün yükselişi ile ortaya çıkan dışsal kaynakları olan bu saldırılar Yahudiler için dünyada hiçbir yerin güvenli olmayacağı algısını yaratmaya yöneliktir (Kaymak, 2017). 15 Kasım 2003'de İstanbul'daki Neve Şalom ve Beth İsrail Sinagoglarına karşı gerçekleştirilen intihar saldırılarında altısı Musevi olmak üzere yirmidört kişi hayatını kaybetmiştir. Görüşme yapılan farklı kuşaktan, sınıftan, cinsiyetten görüşmecilerden sadece üç kişi sinagog bombalarından bahsetmiştir. Diğer görüşmecilerde sinagog bombalamalarına dair aile içinde bir bellek aktarımının yapılmadığına tanık oldum.

Çalışmanın bundan sonraki kısmında yukarıda bahsedilen politik tarih, saha çalışmasının analizine arka plan sunan bir çerçeve olarak ele alınacak, Yahudilerin belleğindeki bu travmaların kuşaklar arası aktarımında neden ve nasıl sessizleştirildiği analitik araçlarla birlikte mercek altına alınacaktır.

## Yöntem Hakkında

Çalışmanın odağı 2013-2017 yılları arasında doktora tez çalışmam kapsamında gerçekleştirdiğim ve hâlen Yahudi cemaati özelinde sürdürdüğüm bir saha çalışmasından elde edilen, İstanbul'da yaşayan, farklı kuşaklardan, sosyal sınıftan ve cinsiyetten Yahudiler ile yaptığım sözlü tarih ve derinlemesine mülakat görüşmelerine dayanmaktadır. Bu çalışmanın evrenini 34 kadın 26 erkek, toplam 60 kişi oluşturmaktadır. Cinsiyet açısından görüşmeciler arasında bir denge kurulmaya çalışılmıştır. Yaş değişkeni çerçevesinde de görüşmeciler üç yaş grubuna ayrılmaktadır: 25-43, 45-60, 65-93. Bu çalışma kapsamında üretilen analizler 1934 Trakya Pogromunu, 1942 Varlık Vergisi'ni ve sinagog bombalamalarını yaşamış birinci kuşağın, Trakya Pogromu ve Varlık Vergisi döneminde çocuk yaşta olan ikinci kuşağın anılarına ve ilk iki tarihsel olayı yaş itibari ile deneyimlememiş fakat bilgilerine ve kendilerine aktarılanlara dayanarak anlatan, sinagog bombalamalarını ise birebir yaşamış olan üçüncü kuşağın anlatılarına dayanmaktadır. Görüşmecilerin büyük bir kısmı orta ve orta üst sınıf mensubudurlar. Mesleki dağılımlarına baktığımızda farklı alanlarda uzmanlaştıklarını görmekteyiz: tekstil, dijital pazarlama, özel sektörde orta ve üst düzey yönetici, ressam, öğretmen, hayat koçu, tenis hocası, reklamcı, çevirmen, diş doktoru, avukat, iş adamı, turizm, danışman. 65 yaş üstü erkeklerin büyük bir çoğunluğu emekli, bu yaş grubundan kadınların hemen hepsi ise ev kadınıdır. 40 yaş üstü görüşmecilerin büyük bir çoğunluğu evli; evli olmayan kadınlar da ya boşanmıştı ya da duldur.

Görüşmecilere kartopu örneklem yoluyla ulaşılmıştır. Konunun hassasiyeti gereği görüşmecilerin isimleri açık bir biçimde kullanılmamıştır. Birçok görüşmeci ile birden fazla görüşme yapılmıştır. Çalışmanın datasını katılımcıların profilleri, görüşmelerin deşifreyonu ve saha notları oluşturmaktaydı. Kayıt cihazına kaydettiğim görüşmeleri gizlilik ilkesinden dolayı kendim deşifre ettim. Her bir deşifreyonda çalışmada kullanacağım ana temaları tespit ettim. Bu çalışma İstanbul'da yaşayan Yahudiler ile ilgili mutlak bir temsiliyet iddiası taşımamaktadır. Aynı zamanda bu çalışma nüfusları yaklaşık 18.000 olan Yahudi cemaatinden ağırlıklı olarak orta ve orta üst sınıftan<sup>7</sup>, farklı kuşaktan ve cinsiyetten 60 kişiyle yapılan bir örnekleme dayanmaktadır. Bu data bütününün bir parçası olması dolayısıyla parça-bütün hakkında bize önemli yapısal bilgiler vermektedir.

<sup>7</sup> Cemaatin sınıfsal yapısına ilişkin daha detaylı bilgi ileriki kısımlarda verilecektir.



## İstanbullu Yahudilerde Belleğin Sessizleşmesi

Kolektif bellek kavramı ilk defa sistematik olarak 1920'lerde Fransız sosyolog Maurice Halbwachs tarafından kullanılmıştır. Halbwachs'ın alanda çığır açan çalışmasında vurguladığı asıl nokta insanların hatırlamaları için olayları yaşamaları gerekmediği, ancak olayların hatırlanabilmesi ya da unutulmaması, unutturulmaması için insanların bir araya gelmeleri gerektiğidir.<sup>8</sup> Toplumda yaşayan insanların anılarını yerleştirebilecekleri ve yeniden bulabilecekleri tek bellek toplumsal bellektir ve bu belleğin ana üreticileri aile, sosyal sınıflar ve dini cemaatlerdir (Halbwachs, 1992).<sup>9</sup> Halbwachs'ın önemli ardıllarından biri olan Barry Schwartz da grupların kültürel temsillerle inşa ettiği belleğe, bireylerin neleri nasıl hatırladığının sosyal ve kültürel karakterine dikkatleri çekmiştir: "... kolektif bellek bireylerin geçmişe dair neye inandıkları ne hissettikleri ve ne bildikleridir." (Corning ve Schuman, 2015: 9-15). Kolektif bellek çoğunlukla insanların hayatlarında belirgin, uzun dönemde değişimler yaratan olaylardan oluşmaktadır (Pennebaker ve Banasik, 2008:17). Bu çalışmada "kolektif bellek" kavramı ile bir dini-etnik grup olarak grup üyeleri tarafından ortak bir geçmişe ve belleğe sahip olan Yahudi kadın ve erkeklerin "cemaat belleğine" referans verilmektedir.

Bireyler ait oldukları topluluklarla kendi kimliklerini tanımlama eğilimindedirler; yani geçmişin anlamlandırılması değerler ve inanışlarla içiçe geçmiştir. Kolektif bellek bir çok insanın kimliği için bir arka plan, çerçeve sağlamaktadır (Pennebaker ve Banasik, 2008). 1934 Trakya Pogromu, 1942 Varlık Vergisi ve İstanbul sinagog bombalamaları, Türkiye'nin resmi tarihinde yer almayan, Yahudilerin hayatında derin yaralar açmış ve kimliklerinin şekillenmesinde baskın bir etkiye sahip olan travmatik deneyimlerdir. Bu tartışmalar ışığında, bu üç tarihsel olay Yahudilerin bireysel belleklerdeki ve kendilerini ait hissettikleri cemaatin kolektif belleğindeki baskın travmaları olarak *seçilmiştir*; bu anılar Yahudi kimliğinin inşasında kuvvetli bir etkiye sahiptir ve de kolektif belleğin kuşaklar arası aktarımında, belleğin neden sessizleştirildiğine dair de en belirleyici rolü oynamaktadır.

Bu tarihsel travmalardan biri olan Varlık Vergisi'nin Yahudilerin ortak belleğinin yapı taşlarından birini oluşturduğundan yukarıda bahsedilmişti. Görüşmecilerin büyük bir çoğunluğu aile içinde hem maddi hem de duygusal açıdan ağır bir yıkıma sebep olan bu tarihsel travmadan neredeyse hiç bahsedilmediğini, konu açıldığında aile büyükleri tarafından üstünün kapatıldığını, sanki hiç yaşanmamış gibi davranıldığını aktardılar. Birer dramatik miras niteliğinde olan Vergi'ye ait makbuzların ise sadece bir kaç ailede saklandığını, diğerlerinde, bir görüşmecimin "O kağıtları saklamamışlar, yakıp atmışlar kurtulmak için. Keşke saklasalardı tabi..." (E, Y, 55) ifadesinde de görüldüğü gibi, ortadan kaldırıldığını, bellekte ağırlığı olan acı hatıraları iptal etmek adına yok edildiğini tespit ettim. Bu bağlamda birinci ve ikinci kuşak Yahudilerin geçmişin acı deneyimleriyle, travmayla ilişkilerini "sessizleştirme", "bastırma" üzerine kurdukları görüşmeler sırasında sıklıkla gözlemlenmiştir.<sup>10</sup> Leyla Neyzi de (2013: 20) belleğin hatırlamakla oldu-

<sup>8</sup> Halbwachs'ın *Collective Memory* (Kolektif Bellek) isimli eseri yazarın 1945'de Buchenwald Alman Nazi kampında hayatını kaybetmesinden sonra basılmıştır.

<sup>9</sup> Jan Assman (2010) tarafından öne sürülen "iletişimsel bellek" kavramı ise Halbwachs'ın "kolektif bellek" kavramı ile "kültürel bellek" arasındaki ayrışmayı ortaya koymaktadır. Bu kavramsallaştırmaya göre kültürel bellek kolektif belleğin bir türüdür, birçok insan tarafından ortak olarak paylaşılmaktadır ve insanlara bir aidiyet, kültürel-kolektif kimlik sağlamaktadır. Diğer taraftan Halbwachs "kolektif bellek" kavramını gelenekler, ritüeller, belleğin transferi alanlarından ayrı tutmuştur.

<sup>10</sup> İkinci Dünya Savaşı'na dair belleğin ve bilginin kuşaklar arasında nasıl aktarıldığını ele alan bir çalışmada üst kuşaklar tarafından en genç kuşağa savaşa dair bireysel hatıraların çok limitli aktarıldığı tespit edilmiştir; Bkz. Stone, C. B., Van Der Haegen, A., Luminet, O., Hirst, W. (2014). Personally relevant vs. nationally relevant memories: An intergenerational examination of World War 2 memories across and within Belgian French-speaking families, *Journal of Applied Research in Memory and Cognition* 3, Issue 4, 280-286.





ğu kadar unutmakla ve sessizlikte gizli olan şiddetle ilintili olduğunu ileri sürmektedir. Sessizlik (unutma), anlatı (hatırlama) gibi politik bir tercih olarak da görülmektedir aynı zamanda. Son yıllarda kültürel kimlik çalışmalarına olan ilginin arttığına ve popülerleştiğine tanık olmaktadır. Bu gelişmenin arkasında küresel alandaki liberalleşme ortamı ile birlikte farkındalığın artmasının geldiğini söyleyebiliriz. Farklı kimliklerin kültürel anlamda tanınması ile birlikte onlara yönelik farkındalıkta artmaktadır. Türkiye’de sosyal bilimsel yazında da son 15 yılda gayrimüslim azınlıklara yönelik ilginin arttığına tanık olmaktadır. Aşağıdaki görüşmecinin de belirttiği gibi gayrimüslimlerin hayatlarını derinden etkileyen tarihsel dönemler hakkında son yıllara kadar geniş toplumda da bir farkındalık bulunmamaktaydı.

“Kuzey-Güney savaşları bizi hiç ilgilendirmedir. Okyanusun öbür tarafındaydı ama okuduk bunları biz. Varlık Vergisi kendi ülkende yaşandı, ama ailede hiç konuşulmadı hakkında, ilginç. ... Müslümanlar da konuşmadı bunu. Bu bir tez konusu olabilir. Varlık Vergisi neden bilinmiyor?” (Y, 55, E)

“Çok çekildi Varlık Vergisi’nden. Hadi iyi şeylerden bahsedelim, bunlar unutulması gereken şeyler .... insan tarihiyle yüzleşmeli ama çok da üstüne gitmenin anlamı yok.” (Y, 61, E)

“Babam tarafındaysa vergiler ... geçenlerde sormuştum, amcamın gözü yaşardı ve anlattı o yüzden sormadım daha fazla. Travma büyük, hâlen konuşulmaz bizde.” (Y, 45, E)

İstanbul’un Yahudi toplumunda, Rum ve Ermeni cemaatleri için de bu durum geçerlidir, azınlık olarak kamusal alandaki az görünür olma hâlinin özel alana yansımaları, özel alanı farklılaştırmakta ve oradaki aile içi rolleri derinleştirmektedir. Azınlıklar için dışarıda ve içeride yaşanan iki ayrı kendini/azınlık kimliğini konumlandırma durumu vardır. Bu durum azınlıklarda aile içi yaşamı geniş topluma göre daha da özel bir alan hâline getirmektedir. Azınlıklarda özel alan bir yandan en sakınmasız olunan alanken, bir yandan da dışarıda sakınılması gereken durumların varlığının öğrenildiği ve dolayısıyla azınlık kimliğinin de aile içi inşa edildiği alandır. Yahudi kimliğinin korunduğu, aktarıldığı bir alan olma özelliği gösteren özel alan aynı zamanda travmaların gizlendiği, üstünün örtüldüğü bir alan hâline gelebilmektedir.

“Bu, evde konuşulan bir konu değildi, kendi aramızda arkadaşlarla sohbet ettiğimiz bir konuydu. Evde böyle bir olayın konuşulması başka birşey. Evde konuşulmazdı bu olaylar.” (Y, 50, K)

“Bizim evde de konuşulmazdı, anlatılmazdı travmalar. Bence çok az aile aktarıyordur çocuklarına bizim cemaatte.” (Y, 28, K)

Strateji, kimlik çalışmalarında anahtar bir kavramdır. Strateji, kişinin iradesi dışında trajik olaylarla baş edebilmek için seçtiği yolu ifade eder; zamanla da bir sonraki kuşaklara devredilir. Saha çalışması sırasında, çoğu görüşmecinin belleklerdeki tarihsel travmaları çocuklarına ak-



tarmadıklarını, çocuklar sormadıkça sessiz kalmayı tercih ettiklerini gözlemledim. Burada kuvvetle bastırılan, sessizleştirilen bir etnik belleğe tanık olmaktayız.<sup>11</sup> Yahudiler azınlık olmanın sadece hukuki bir statü değil aynı zamanda madunlaştırıcı bir politiko-sosyal süreç olduğunu da bu travmalar aracılığı ile deneyimlediler. Görüşmeler sırasında, özellikle Trakya Pogromu'nun en fazla bastırılan, sessizleştirilen bellek olduğunu tespit ettim. Trakya Pogromu İstanbul Yahudileri ile birebir ilişkili olmasa da tanık olunan travma olarak kolektif bellekte baskın olarak yer almaktadır. Aileleri pogromdan sonra İstanbul'a göç eden bir çok görüşmecim göçün gerçek sebebinin ne olduğu ve o tarihte neler yaşandığı ile ilgili çok ileriki yaşlarında, ancak kendi araştırmalarıyla ve çabalarıyla bir takım bilgilere ulaştıklarını, aile içinde yaşanan bu travmadan kesinlikle bahsedilmediğinin altını çizdiler.

“Edirne olaylarından sonra mı gelmiş dedemler bilmiyorum. Hatta Çanakkale'ye gitmiştim iş için, annem tarif etmişti bölgeyi, gidip bakmıştım. Hiç konuşulmazdı Edirne'de, Çanakkale'de hayat nasıldı ... neden gelmişler ... Anlatılmazdı hikayeler.” (Y, 32, K)

“1934 Trakya olayları bilinmez hiç mesela ... benim dedem Trakya'dan geldi ama...” (Y, 34, K)

Trakya'daki Pogrom sırasında komşusunun, dostlarının, yıllarca aynı sokağı paylaştıkları esnafın yıkımlara katılması, Yahudilerde, bu olaya tanıklık etmiş olanlarda ya da birebir deneyimlememiş olsa da kendisine aktarılanlarla birlikte, etkisi yıllar boyu silinmeyecek olan büyük bir hayalkırıklığı ve güven zedelenmesi yaratmıştır. Gayrimüslim bireyler açısından geçmişte yaşanan ayrımcı yurttaşlık pratiklerinin birinci ve ikinci kuşakta yarattığı kaygı, korku ve güvensizliğin tam anlamıyla ortadan kaybolmadığını, devletle ilişkiye girdikleri her alanda içlerinde bir çekince olduğunu; herhangi bir siyasi konjüktürel değişiklikte, İsrail-Türkiye arasındaki ilişkinin gerginleşmesi durumunda, tekrar bu tür hadiselerin olabileceğine inandıklarını ve bu yüzden eşit vatandaş olarak görüleceklerine dair inancın az olduğunu tespit ettim. Geçmişin hafızası kendini bugünden yeniden üretmektedir.

“Ben ne yapsam yapıyı burda kök salamıyorum. Bunca yıl yaşamamıza rağmen ... bir an geliyor bütün taş taş üstüne yaparsın ya pat gelir bir şey. Herşeye rağmen çok seviyoruz ama güvensizlikle yaşamak çok zor.” (Y, 64, K)

“Beynimizin bir yerine 'tekrar olur mu böyle olaylar?' düşüncesi vardır. Özellikle bizim kuşakta, gençlerde çok olduğunu söyleyemiyem.” (Y, 68, E)

Gerek Varlık Vergisi gerekse 1934 Pogromu hakkında bir bellek aktarımı yapılmamasının arkasındaki en önemli faktörlerden biri II. Dünya Savaşı'nda Almanya'da gerçekleşen Yahudi Soykırımını ile bir kıyaslama yapılması ve orada yaşanan katliam karşısında Yahudilerin bu ülkede yaşadıkları dışlanmaları ve ayrımcılıkları “çok büyütme” belleklerinin derinliklerine

<sup>11</sup> Sosyal bellekteki kolektif travmatik olaylarla baş edebilme yöntemi olarak unutmanın ve bastırmanın önemine vurgu yapan bir çalışma için Bkz. Marques, J., Paez D. ve Serra, A. F., (2008). *Social Sharing, Emotional Climate, and the Transgenerational Transmission of Memories*. In James W. Pennebaker & Dario Paez & Bernard Rime (Eds.), *Collective Memory of Political Events, Social Psychological Perspectives* (253-277), Germany: De Gruyter.



gömüp sessizleştirmeleridir.<sup>12</sup>

“Konuşulmaz hiç olaylar hakkında, bak çevrene, çok az Yahudi ailede anlatılır. ‘Dünyada Holokost gibi bir vahşet yaşanmış, bizimde burada malımız alınmış biraz nolucak ki’, denir ve kapatılır konuların üstü.” (Y, 45, E)

“Bizim ailede hiç konuşulmazdı geçmiş hakkında. Unutulup gidecek maalesef yaşananlar ... bence bunun en önemli sebebi bir toplumu ortadan kaldırmaya yönelik en büyük vahşetin Yahudi toplumunun başına gelmiş olması ve sürekli bununla bir karşılaştırma yapılması. ‘Bizi sigara izmariti gibi ezmeye çalıştılar, birazcık canımız acımış burda, önemli değil’ kafası var.” (Y, 36, K)

Birinci ve ikinci kuşaktan Yahudi görüşmeciler bu iki tarihsel travmanın bir alt kuşaklara aktarılmamasının arkasındaki baskın sebeplerden biri olarak, çocuklarının buldukları ülkede daha mutlu, huzurlu yaşayabilmeleri, buldukları ortama adapte olmaları ve geniş topluma karşı nefret beslememeleri adına aktarmamayı ya da limitli olarak aktarmayı tercih ettiklerini vurgulamışlardır. Daha önce de belirtildiği gibi akademik ve politik yazında gayrimüslim azınlıklarla ilgili çalışmalar 2000’lerin ortalarından itibaren yoğunluk kazanmıştır. Geçmişe dair bilgiye sahip olmanın çok daha kolaylaştığı bu dönemde genç kuşaktan birçok görüşmecimin kendilerini psikolojik olarak korumak, üzülmemek adına geçmişi çok fazla irdelemediklerini, aile geçmişleri hakkında araştırma yapmadıklarını, okumadıklarını, öğrenmemeyi tercih ettiklerini tespit ettim. Bunun yanı sıra geçmişin izini takip edip, ailedeki yaşlılarla kameraya çekerek görüşmeler yapan, akademik veya popüler kültür aracılığı ile bilgiye sahip olmaya çalışan gençler de bulunmaktadır. Geçmişle bağlantı kurmaya çalışmak veya buna karşı kendini kapatmanın tamamen bireysel bir seçim olduğunu ve psikolojik faktörlerle ilintili olduğunu gözlemledim.

“... sonradan öğrendiklerimle bağdaştırdığım bir açıklama yapabilirim tabii, dedemlerin gelme sebepleri Edirne olaylarıymış. Ben yıllar sonra, nerdeyse bir yıl önce öğrendim. Hiçbir şey anlatılmadı ve konuşulmadı. ‘Bunu konuşmak gereksiz zaten yaşadığımız yere adapte

<sup>12</sup> Üçüncü kuşak Holokost kurtulanları arasında travmanın kuşaklar arası aktarımını inceleyen bir çalışmada, üçüncü kuşağın, büyükanne-babalarmın tarihini yeniden inşa ettikleri, acı yüklü anılar yerine bugün hayatta olmalarını sağlayan aile büyüklerinin vedikleri yaşam mücadelesinin sürekli ön plana çıkartıldığı tespit edilmiştir, Kahen-Nissebaum, M. C. (2011). Exploring Intergenerational Transmission of Trauma in Third Generation Holocaust Survivors. Doctorate in Social Work (DSW) Dissertations Summer 2011, 1-91, University of Pennsylvania. “Kolektif belleğin kurucuları” olarak tarif edilen cemaat organizasyonlarının Fransa’daki Yahudi mirasının aktarımındaki rolünü inceleyen bir makale için Bkz. Assan, V. (2017). The Transmission of the Jewish Past in France Through the Prism of Community Organizations, *Springer Link*, July 2017, Volume 37, 2 (245-256); Sdney Yahudi Cemaatinin pratiğini konu alan bir makale için Bkz. Cohen, S.K. (2017). “Remembering For Us”: The Transgenerational Transmission of Holocaust Memory and Commemoration, *Holocaust Studies A Journal of Culture and History*, Volume 13, 2-3, (109-128). Holokost kurtulanlarının ikinci kuşağının tecrübelerindeki benzerlikler ve farklılıklara odaklanan çalışmalar için Bkz. Pickering, M., Keightly, E. (2012). Communities of Memory and the Problem of Transmission, *European Journal of Cultural Studies Sage*, 16 (1), (115-131); Fass, P. (2011). *Inheriting the Holocaust: A Second Generation Memoir*. (New Brunswick, NJ: Rutgers University Press). Holokost’un kuşaklar arası aktarımında sosyal sınıf, toplumsal cinsiyet, aile dinamikleri, kültüre ve göçmen statüsüne vurgu yapan bir çalışma için Bkz. Prince, R.M. (1985). Second generation effects of historical trauma. *Psychoanalytic Review*, 72(1), (9-29). Üç kuşak arasında Holokost belleğinin nasıl ölümsüzleştirildiğine dair bir saha çalışması için Bkz. Lev-Wiesel, R. (2007). Intergenerational Transmission of Trauma in Three Generations: A Preliminary Study, *Qualitative Social Work Sage*, Volume 6, Issue 1, (75-94). Günümüzde genç Yahudilerin kendilerinden önceki kuşaklara ait olan Holokost tecrübelerinden ve anılarından nasıl etkilendiklerini, bu belleğin Yahudi kimliklerinin nasıl bir parçasını oluşturduğunu, Holokost belleğinin hangi şartlarda, farklı sosyal kültürlerde sessizleştirildiğini veya anlatıldığını inceleyen kapsamlı bir çalışma için Bkz. Seeborg, M.L., Levin, I., Lenz, C. (2013). *The Holocaust in the Active Memory, The Past in the Present*. (London, New York: Routledge). Macaristan’da Yahudi Soykırımı’na tanıklık etmiş ailelerde belleğin üçüncü ve dördüncü kuşaklara çok nadiren aktarıldığını vurgulayan bir çalışma için Bkz. Kunt, G. (2017). “Mapping the Intergenerational Memory of the Holocaust in Hungarian Bystander Families: The Case of Sacha Batthyány’s Identity Novel, Und was hat das mit mir zu tun? [‘And What Does That Have to Do With Me?’].” *Hungarian Cultural Studies. e-Journal of the American Hungarian Educators Association*, Volume 10 (2017) DOI: 10.5195/ahca.2017.279.



olmamızdan öte başka seçeneğimiz yok da' olabilir bence sebebi. Abim, kuzenlerim kimse bilmiyordu. Bunlar Rıfat Bali'nin kitabını okuduktan sonra ortaya çıktı.” (Y, 64, E)

“Anlatıp huzuru kaçırmamanın bir gereği yok, nefret besleyerek, suçlayarak yaşamak doğru değil. En iyisi güzel şeylerden konuşalım...” (Y, 65, E)

“Ali'ye Ahmet'e nefret besleyerek yaşamak çok zor, gerek de yok. Ben de o yüzden öğrenmeyi tercih ediyorum.” (Y, 34, K)

“Bu konuda son yıllarda çok şey yazıldı çizildi, filmler çekildi. Ben kesinlikle öğrenilmesi ve belleğe sahip çıkılması gerektiğini düşünüyorum.” (Y, 28, K)

Travmaların aile içinde aktarılmamasının izleri ayrıca devlet-cemaat arasında kurulmuş olan tarihsel ilişkisellikte de aranabilir. 1492 yılında Osmanlı'ya İspanyol Engizisyonu'ndan kaçarak “kabul edilmelerinin” bir sonucu olarak Yahudiler Türkiye'yi “hoşgören ülke”, kendilerini de “hoşgörülen Öteki” ve “iyi azınlık” olarak resmetmişlerdir. Yahudi cemaati Rum ve Ermeni cemaatleri ile karşılaştırıldığında Cumhuriyetin inşasından itibaren devletle çok daha ılımlı bir ilişki kurmuştur. Bu bağlamda kültürel anlamda Türkleşmeye en fazla gayret eden cemaat de Yahudiler olmuştur. Onları “Türk” olmaya en yakın aday grup yapan özelliklerin belki de en önemlisi, Rumlarda ve Ermenilerde olduğu gibi Cumhuriyetin kuruluşunu önceleyen bir toprak iddiası ve talebinde bulunmamış olmaları gelmektedir. Bu durumu etkileyen diğer bir önemli faktörde Yahudilerin tarihsel olarak binlerce yıl boyunca göç eden, devletsiz bir topluluk olmaları gelmektedir. Yahudi toplumu kendilerini kabul eden Osmanlı'ya ve sonrasında yeni kurulan Cumhuriyet'e bu bağlamda bağlılığını ve sadakatini göstermek durumunda bırakılmıştır. Kültürel ve dini bağlamda Yahudi kimliklerini özel alanda korumak ve bu kültürü bir alt kuşaklara iletmekle birlikte geniş topluma mümkün olduğunca entegre olmaya çalışmışlardır.<sup>13</sup> Bu “sadık vatandaş” olma durumu en çok da travmalar karşısında suskun kalmada, politik alanda devletle herhangi bir mücadeleye girmeme de, apolitik olmayı bir politik tercih olarak benimsemelerinde billurlaşmaktadır.

“Bizim cemaatte şu mantık vardır: kayadez, Ladino dilinde sessiz kalma anlamına gelir. ‘Mutlu yaşamak için gizli yaşayalım’. O yüzden biz ne hükümet meselelerine karışırız ne de yaşanan travmalar hakkında konuşuruz.” (Y, 51, E)

“Konuşulmamasının arkasındaki sebep bence hâlâ toplumun kendini “hoşgörülen toplum” olarak kabul etmesinde yatıyor. Biz toplum olarak böyleyizdir ama, sürekli kovulan bir millet olmuş olduğumuz için, İsrail kurulana kadar, gittiğimiz ülkelere uyum sağlamaya çalışırız. O yüzden de olumsuz hadiseler unutturulmaya çalışılır, anlatılmaz hiç, sesimizi çıkarmayız. Anlatan varsa da çok nadirdir.” (Y, 65, K)

<sup>13</sup> Yahudiler yüzyıllar boyunca ayırt edici grup kimliklerini korumak ve aynı zamanda geniş toplumla kültürel bir etkileşime girmek arasında hassas bir denge kurmuşlardır; bu bağlamda etnisite ve kimlik çalışmalarında özel bir alan kaplamaktadırlar. Bu konuyu ele alan bazı çalışmalar için Bkz. Schachter & Ventura, 2008; Askénazi, 2005; Rosen, 1995; Boyarin & Boyarin, 1995; Brandes, 2004; Cohen, 2009; Kopelowitz, Revivi, 2008; Waxman, 2008.



Yakın geçmişte azınlık kimliklerinden dolayı yaşadıkları ayrımcılıkların izinin Yahudilerin belleklerinde canlı bir yer tuttuğundan yukarıda bahsedilmişti. Buna bağlı olarak da devlet-bürokrasi ile ilişkiye girmemeyi, pasif bir tutum izlemeyi tercih etmektedirler. Gayrimüslimler ontolojik-özel olarak “makbul vatandaş”<sup>14</sup> tanımlamasının dışında oldukları için herhangi bir edimle bir mücadele içine girmemişler; risk almamışlardır. Türkiye’deki otoriter siyasi kültürden kendilerine düşen payları içselleştirmişlerdir.

Üçüncü kuşak Yahudi görüşmeciler geçmişte yaşanan tecrübelerin aile içinde travmadan kaynaklı korkudan, güvensizlikten dolayı genelde aile içinde çocukları korumak amaçlı onlardan saklandığını, yaşadıkları ülkede çocukların mutlu, güvenli ve huzurlu bir gelecek kurabilmeleri için geçmişe dair bu türden olumsuz hikayelerin genelde üstü kapatılarak, önemsizmiş gibi geçiştirildiğini, sansürlenerek aktarıldığını veya tamamen “dilini sessizleştirildiği”ni vurguladılar.

“Bu arada bunlar evde konuşulmaz. Çok tabusaldır. Aktarılmaz. Muhtemelen anlatırken tekrar yaşamak istemiyor, bir de kin aşılacak istemiyor. Arkadaşlar arasında da kimse kimseye anlatmazdı hikayesini, çok ilginç.” (Y, 33, K)

“Bırak aile içinde konuşulmasını, cemaat içinde de konuşulmaz bu olaylar hakkında.” (Y, 38, K)

Genç kuşaktan Yahudiler ailelerinin bu sessiz kalma durumuna tepkili bir biçimde, geçmişte yaşananlarla yüzleşilmesi gerektiğini aksi takdirde sağlıklı bir gelecek kurmalarının mümkün olmadığını altını çizirken, kimi gençlerin de anlatmak/susmak arasında bir ikilemde kaldıklarını gözlemledim.

“Türkiyeli Yahudilerin durumu bence çok ilginç. Hep daha sessiz kalmayı tercih etmişlerdir diğer gayrimüslim toplumlara göre. ‘Fazla sesimizi çıkarmayalım’. Doğruluğu tartışılır, belki de burda yaşıyorsak böyle davranmak zorundayızdır...” (Y, 32, K)

“Geçmişte yaşanan tatsız hadiseler hâlâ belleklerde. Aktarılmıyor ama duruyor orda. Konuşsak, tartışsak ne kazanıcaz ki? Bastırılması da doğru değil ama... Bence yüzleşilmesi lazım, ne olursa olsun.” (Y, 28, E)

“Bu cerahati deşmezsek asla gelecekle sağlam bir köprü kuramayız.” (Y, 37, K)

Yahudi toplumunun belleğindeki diğer bir toplumsal travma da sinagog bombalamalarıdır. Literatürde yer alan çalışmalara göre genel olarak 12-25 yaş arasında, büyük ulusal-toplumsal olayları tecrübe edenler bunlardan en fazla etkilenen yaş grubunu oluşturmaktadır (Pennebaker ve Banasik, 2008; Schuman ve Scott, 1998). 2003 yılında İstanbul’da gerçekleşen sinagog bombalamalarından sadece üç görüşmeci bahsederken, yaş itibari ile Trakya Pogromu ve Varlık Vergisi’ne tanıklık etmemiş, sinagog bombalarını ise birebir yaşamış olan genç kuşaktan sadece iki görüşmecim aktarımda bulunmuştur. Sinagog bombalamaları yabancı bir terör örgütü tarafından gerçekleştirildiği için cemaat içinde büyük bir travma yaratmış olmasına rağmen Yahudi-

<sup>14</sup> Terim, Füsün Üstel’den ödünç alınmıştır.





lerin devletlerine karşı bir güvensizlik hissetmelerine sebep olmamıştır. Sadece üç görüşmecinin patlamalara değinmesinin, aile içinde bu konuda bir bellek aktarımı yapılmamasının, ve sinagog bombalamalarını diğer iki tarihsel travmadan ayıran sebebin bu olduğu düşünülmektedir.

“Kimse Türkiyeyle bağdaştırmadı bunu, zaten bütün dünyada oluyor bu tip olaylar. Ucuz atlattık sayılır hatta. Babam da, dedem de ananem de ‘hadi gidiyoruz burdan’ demediler. Konuşulmadı da hiç aile içinde veya cemaat içinde sonrasında. Öbür haftaya gitmeye devam ettiler Sinagog’a. Ben bunun ne kadar büyük birşey olduğunu yurtdışında anlattığım zaman anlıyorum.” (Y, 29, E)

“Kesinlikle cemaat içinde Türkiye’yle bağdaştırılmadı. Madrid’de de sinagogu havaya patlatıyorlar. Her yerde olabilir maalesef...” (Y, 65, E)

Kuşaklararası travma aktarımında sansür uygulanması, belli bölümlerin bilinçli olarak atlanması, ya da tamamen belleğin sessizleştirilmesi azınlık kimliğinin oluşum sürecindeki güvenlik kaygısından kaynaklanmaktadır. Kolektif bellekteki ortak deneyimler ve geçmişte yaşanmışlıklar travma ya da nostalji olarak aktarılırken, bellekteki kayıtlar belli bir süzgeçten geçirilerek aktarılmaktadır. Dolayısıyla geçmişteki travmalardan kaçınılmakta ve psikolojik olarak yok saymaya, üstünü kapatmaya çalışmaktadırlar. Bu bir kuşaklar arası kolektif bellek aktarımı stratejisi olarak işlemektedir (Kaymak, 2017). Bu strateji sonraki kuşakları travmanın etkisinden korumak amacıyla olduğu kadar nostaljide olduğu gibi geçmiş bugünden daha mutlu/güzel günler olarak gelecek kuşakların belleğine yerleştirmek amacıyla da olabilmektedir. Bu bağlamda bazı bireyler geçmişin acı yüklü hikayelerini bir alt kuşaklara iletmeyerek, “kuşaklar arası tampon” görevi üstlenmektedirler (Manoogian, 2017). Burada şunu da belirtmek gerekir ki, homojen, bütüncül yapıda bir Yahudi toplumu bulunmamaktadır. Bu anlamda travmatik belleğin kuşaklar arası aktarımı da yukarıda belirttiğim gibi aileden aileye değişkenlik gösterebilmektedir. Etnik, siyasi bilinci yüksek olan ebeveynler çocuklarına aile belleklerinde yer tutan hikayeleri ergenlik yaşlarından itibaren anlatırken, kimisi 30’lu-40’lu yaşlara geldiğinde anlatmayı tercih etmiş, kimisi tamamen belleği sessizleştirmiş kimileri de güncelik hayatlarında bir yap-boz u birleştirir gibi parça parça öğrenmişlerdir. Bu bağlamda Yahudi cemaati sosyo-ekonomik, cinsiyet ve kuşak değişkenleriyle incelendiğinde kendi içinde çok parçalı, akışkan, karmaşık bir yapı sergilemektedir.

Kolektif belleklerdeki travmaların aktarımında Yahudilerin devletle olumlu ilişkilerini bozacak bir karşıtlık oluşmaması stratejisi ile belleğin kuşaklararası aktarımında sesizlik ya da önemsizleştirerek aktarmanın hâkim olduğundan bahsedilmiştir.<sup>15</sup> Bunun en iyi örneklerinden biri 15 Kasım 2003 sinagog saldırılarından hemen önce iki İslamcı eylemci tarafından bir nefret cinayetine kurban giden diş hekimi Yasef Yahya’dan hiçbir görüşmecinin bahsetmemiş olmasıdır. Bu bağlamda Yahudilerin kolektif belleğinde bu cinayetin yer almadığı söylenebilir.

## Değerlendirme

Gayrimüslim azınlıklarla ilgili 1990’ların ortasından itibaren artan ilgi özellikle Cumhuriyet dönemi politikalarına, Lozan ile birlikte azınlık statüsü elde eden gayrimüslimlerin karşılaştıkları ayrımcı yurttaşlık uygulamalarına tarihsel, hukuki ve siyasi perspektiflerden odaklanmıştır. Bu akademik birikim sayesinde resmi tarih tezinde yer almayan birçok başlık, 1934 Trakya

<sup>15</sup> Yahudilerin bireysel/kolektif belleklerdeki bu üç baskın travma haricinde doktora tezim kapsamında incelediğim İstanbul’da yaşayan Rum, Ermeni ve Yahudilerin ortak kolektif belleklerdeki travmaların 20 Kur’a Askerlik ve 6-7 Eylül Pogromu olduğunu tespit ettim.



Pogromu, 1942 Varlık Vergisi gibi, ilk defa bu dönemde tarih yazımında eleştirel bir yaklaşımla dillendirilmeye başlanmıştır. Bu tür çalışmalar daha çok vatandaşlık-milliyetçilik-ulusçuluk ekseninde yoğunlaşmıştır. Gayrimüslimleri gündelik hayat pratikleri içinde inceleyen çalışmalar ise son yıllarda bu alanda artış yaşanmasına karşın, akademik alanda henüz hak ettiği yeri kaplamamaktadır. Bu çalışma, bu boşluğun giderilmesine yönelik çabanın adımlarından biri sayılabilir.

İstanbul Yahudilerin kolektif belleğinde 1934 Trakya Pogromu, 1942 Varlık Vergisi ve İstanbul sinagog bombalamalarının kuşaklar arası aktarımında neden sessizleştirildiğini, bastırıldığını, bazı anıların ise neden sansürlenerek aktarıldığını ağırlıklı olarak orta sınıftan, kadın-erkek ve farklı kuşaktan Yahudi ile yapılan sözlü tarih ve derinlemesine mülakatlara dayanarak anlamaya yönelik olan bu çalışmada, travmalarla baş etme yöntemleri olarak “dil sessizleştirilmesi” ve “sansür” yöntemlerinin, belleğin aktarımında güvenlik stratejileri olarak işlev gördüğü tespit edilmiştir. Birinci ve ikinci kuşaktan görüşmeciler çocuklarına, yaşadıkları topraklarda düşmanlık beslemeden ve kin gütmeden yaşamaya devam edebilmeleri ve aile bireylerini korumak amaçlı geçmişte yaşanmış olumsuz olayları çok sınırlı aktararak, veya hiç aktarmayıp susmayı tercih ederek, “dili sessizleştirmek”tedirler. Korku ve çekinceler, aile içinde geçmişle ilgili deneyimlerin sessizleştirilmesi, aktarılmamasıyla sonuçlanabilmektedir. Görüşmeler sırasında geçmişte yaşanan acı anılara birer tabu gibi yaklaşıldığı, yaşanan olumsuzlukları bellekte tekrar canlandırmamak ve bir alt kuşaklara düşmanlık-öfke-kin aşılammak için aile içinde geçmişte yaşanan olumsuzluklar hakkında konuşulmadığı, ya da hikayelerin sansürlenerek çok kısıtlı bir biçimde aktarıldığı tespit edilmiştir. Görüşmeler sırasında ortaya çıkan önemli tespitlerden biri de geçmişte yaşanan olaylara bir “yasak” gibi yaklaşıldığıdır. Bu çalışma sonucunda Yahudilerin geçmişin acıları hakkında susmalarının, sessiz kalmalarının sadece azınlık bir toplum olarak demografik açıdan dezavantajlı olmalarına ve/veya siyasi olarak zayıf olmalarına bağlandırılmayacağı sonucuna varılmıştır.

1948’de İsrail devleti kurulana kadar devletsiz olan Yahudiler yerleştikleri topraklarda kendi kültürlerini korumak ve geniş topluma entegre olmaya çalışmak arasında hassas bir denge kurmaya çalışmışlardır. Türkiye gibi merkezi otoriter kültüre sahip bir toplumda gayrimüslim bir birey olarak, tarihsel açıdan devletle olan ilişkisellikleri göz önüne alındığında Rum ve Ermeni toplumlarına nazaran Türkleşmeye daha yakın bir grup olmalarına ve bu konuda daha fazla çaba sarf etmelerine rağmen, eşit vatandaşlık pastasından kendilerine düşen payı alamayacaklarına, hak taleplerinin karşılığı olmayacağına inanmaları, görüşmeler sırasında kendilerini sıklıkla “yalnız bir toplum” olarak nitelendirmeleri ve bu doğrultuda apolitik olmayı bir politik tercih olarak benimsemeleri, *kayedez* felsefesiyle hareket etmeleri, Yahudilerin belleklerindeki tarihsel travmaları bir alt kuşaklara aktarmayı tercih etmemelerinin arkasındaki baskın yapısal unsurlar olarak öne çıkmaktadır.

Görüşmeler sonucunda Türkiyeli Yahudilerin Cumhuriyet’in kuruluşundan itibaren bu topraklarda pratik ettikleri ayrımcı yurttaşlık uygulamalarını sıklıkla Holokost ile karşılaştırdıkları ve önemsizleştirerek üstünü örttüğü de öne çıkan bir diğer tespit olmuştur. Soykırım belleği, görüşmecilerin ailesinde yaşanmamış olsa da, kuşaklar boyu aktarılması gereken bir bellek olarak ön plana çıkmaktadır.

Genç kuşak Yahudiler bellek aktarımının alt kuşaklara kin ve öfke aşılammadan, ailede çocuğun olumsuz anlamda etkilenmeyeceği bir yaşa geldiğinde (genelde lise çağlarında) yapılması



gerektiğine inanmaktadırlar. Geçmişte yaşananların üstünü örtmek yerine travmalarla ilgili bellek aktarımının toplumlar arasında yüzleşmenin sağlanması, güven inşa edilmesi açısından çok gerekli olduğunu; yaşanmış tecrübelerin üst kuşaklar tarafından aile içinde aktarılmadığında ve sessizleştirildiğinde tarihlerinin unutulmaya yüz tuttuğunu düşünmektedirler. İstanbul'da Yahudi olmak, travmalarla biçimlenen bir kolektif belleğin oluşmasını da birlikte getirmektedir. Kendileri birebir parçası/mağduru olmamış olsalar da ait oldukları cemaatin kolektif belleğinde yer etmiş travmalar, belirli stratejilerle aile içinde aktarılmaktadır. Bu çalışma kapsamında analiz edilen görüşmeler sonucunda İstanbullu Yahudilerin bireysel belleklerinin kendi deneyimleri kadar, cemaatlerinin kolektif belleğinden aktarılan bilgilerle de oluştuğu görülmüştür.

Görüşmeler sırasında Varlık Vergisi, Trakya Pogromu ve sinagog bombalamalarını tarif etmek için kullanılan ifadeler görüşmecilerin bu dönemi nasıl anlamlandırdıklarını incelemek açısından önemlidir. Birinci ve ikinci kuşaktan Yahudilerin Varlık Vergisi ve Trakya Pogromunu tarif etmek için kullandıkları terimler arasında “trajedi, olaylar, hadiseler, travma” gelirken genç Yahudilerin ağırlıklı bu iki tarihsel olayı “travma” ifadesi ile tanımladıkları dikkat çekmektedir. İstanbul'daki sinagog bombalamaları ise bu iki travmadan ayrı tutulmaktadır ve her üç kuşaktan görüşmecinin bu dönemi tanımlamak için “bombalama” ifadesini kullandıkları gözlemlenmiştir.

Bu tespitler ışığında şunu da belirtmek gerekir ki, yapılan saha çalışması sonucunda bu araştırmanın İstanbul'da yaşayan Yahudi cemaatini temsil etmek gibi bir iddiası bulunmamaktadır. Ayrıca bu çalışma İstanbul'da yaşayan ağırlıklı orta ve orta-üst sınıfa ait Yahudiler ile yapılmıştır. 1948'de İsrail devletinin kurulması ile birlikte orta alt sınıfa mensub, özellikle Hasköy ve Balat'da yaşayan, Yahudiler bu ülkeye göç etmişlerdir. Doktora tezim (Kaymak, 2016) kapsamında gerçekleştirdiğim görüşmelerde de 2000'li yıllardaki ekonomik krizler sonucu cemaat içinde kayda değer anlamda bir yoksullaşma olduğu vurgulanmıştır. Bu bağlamda cemaatin sınıfsal haritasını günümüzde ağırlıklı olarak orta sınıf oluşturmaktadır. İleriki zamanlarda niteliksel yöntemlerle orta alt sınıftan Yahudi cemaatine mensub kişilerle de yapılacak bir saha çalışması cemaatin heterojen, katmanlı yapısını anlamamızda faydalı olacaktır. Çalışmanın kuşak ve sosyal sınıf dışındaki bir diğer değişkeni de cinsiyetti. Bellek aktarımının toplumsal cinsiyete dayalı olarak nasıl farklılaştığı sorusu bu çalışmanın kapsamının dışında kalmaktadır. Bu çalışma kapsamında sorulan sorular ve elde edilen cevapların analizi sonucunda travmaların aile içinde aktarımında kadın ve erkek görüşmeciler arasında aktarımın niteliği, aktarım sırasında uygulanan stratejiler temelinde herhangi bir cinsiyet farklılığına rastlanmamıştır. Azınlık/Yahudi kimliği bu bağlamda toplumsal cinsiyet kimliğini kesmektedir. Yahudi kadın ve erkeklerin belleklerindeki seçilmiş travmalara dair anlatımlardaki farklılıklar yoluyla, bellek aktarımının cinsiyete dayalı temsilinin ortaya konulması, belleğin kuşaklar arası aktarımının toplumsal cinsiyet gözlüğüyle daha derinlemesine incelenmesi bu alanda çalışılmayı bekleyen bir diğer başlığı oluşturmaktadır.<sup>16</sup> Türkiyeli gayrimüslimler toplumlar arasında, örnek olarak Yahudilerle Ermeniler, travmaların kuşaklar arası aktarımının nasıl bir değişim gösterdiği, aktarım sırasında uyguladıkları stratejiler, süreklilikler ve kırılmaların neler olduğunun mercek altına alınması literatürü zen-

<sup>16</sup> 1980'lerin başından itibaren hız kazanan Holokost'un cinsiyete dayalı analizleri 1990'lara gelindiğinde bu alanda geniş bir literatür yaratmaya başlamıştır. Bu çalışmalar Holokost alanına sadece “kadınların anlatıları” nı eklememiştir, aynı zamanda toplumsal cinsiyetin önemi de tartışılmaya başlanmıştır. Hepsini kapsaması da Holokost alanına toplumsal cinsiyet perspektifiyle yaklaşan güncel çalışmaların bir derlemesi için Bkz. Bergen, D. (2013); Rittner, C., Roth, J. K. (1993). *Different Voices Women and the Holocaust*, Minnesota: Paragon House. Auschwitz'deki kadın temsiliyeti için Bkz. Jacobs, J. (2008). *Gender and Collective Memory, Women and Representation at Auschwitz*, *Sage Memory Studies* Vol 1(2), (211–225).



ginleştirmesi açısından bu alandaki araştırmacıları çalışılmak üzere bekleyen bir diğer başlığı oluşturmaktadır. İnterdisipliner alanda bu dini-etnik cemaati niteliksel yöntemlerle inceleyen çalışmaların azlığı bu çalışmayı kendi kuramını sahaya dayanarak temellendirmesi ihtiyacına yöneltmiştir. Tam da bu noktada çalışma, Türkiye’deki etno-dinsel azınlıkların kolektif belleklerinde yer alan travmalarla kurdukları ilişkileri ve belleğin azınlık kimliğini şekillendirici gücünü anlamaya yönelik literatüre katkıda bulunmayı amaçlamaktadır.

## Kaynaklar

- Aktar, A. (2012). *Varlık Vergisi ve Türkleştirme Politikaları*. 11. Bs. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Assman, J. (2010). Communicative and Cultural Memory. In J. Assman (Ed.), *A Companion to Cultural Memory Studies* (pp.280-295). Germany: De Gruyter.
- Askénazi, L. (2005). L’identité d’un peuple. In L. Askénazi & M. Goldman (Eds.), *La parole et l’écrit. Vol. 2: Penser la vie juive aujourd’hui* (pp.141- 149). Paris: Albin Michel.
- Aslanoğlu, A. M., Benlisoy, F., Rigas H. (2012). *İstanbul Rumları Bugün ve Yarın*. İstanbul: İstos.
- Assan, V. (2017). The Transmission of the Jewish Past in France Through the Prism of Community Organizations. *Springer Link*, July 2017, Volume 37, No.2, 245-256.
- Baer, M.D. (2010). *The Dönme, Jewish Converts, Muslim Revolutionaries and Secular Turks*. California: Stanford University Press.
- Bali, N. R. (2012). *Varlık Vergisi Hatıralar-Tanıklıklar*. İstanbul: Libra Yayınları.
- Bali, N. R. (2005). *Cumhuriyet Yıllarında Türkiye Yahudileri: Bir Türkleştirme Serüveni (1923-1945)*. 7. Bs. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Benbassa, E., Rodrigue A. (2010). *Türkiye ve Balkan Yahudileri Tarihi* (Çev. Ayşe Atasoy). 3. Bs. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bergen, D. (2013). What Do Studies of Women, Gender, and Sexuality Contribute to Understanding the Holocaust? In Goldenberg, M., Shapiro, A.H. (Ed.), *Different Horrors, Same Hell: Gender and the Holocaust*, (pp.30-31). USA: University of Washington Press,
- Bilal, Melissa (2014). Türkiyeli Ermenileri Hatırlamak. *Bir Zamanlar Ermeniler Vardı* (Der. Abdullah Onay). 4. Bs. İstanbul: Birikim Yayınları.
- Bilal, Melissa (2004). *Direnişin Şarkısı: Ondokuzuncu Yüzyılda Ermeni Ninileri, The Lost Lullaby and Being an Armenian in Turkey*. (Basılmamış yüksek lisans tezi, Boğaziçi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul).
- Boyarin D., Boyarin, J. (1995). Diaspora and Jewish identity. In K. Appiah & H. Gates (Eds.), *Identities* (pp. 305-337). Chicago: University of Chicago Press.
- Brandes, S. (2004). *Religion, ethnic identity, and the sense of belonging. Proceedings from Institute for Advanced Studies 2004. Dynamic Jewish Belonging: Shifting Jewish Identities and Collective Involvements in Comparative Perspective*. Jerusalem: Hebrew University.
- Brink-Danan, M. (2014). *Yirmi Birinci Yüzyılda Türkiye’de Yahudiler, Hoşgörünün Öteki Yüzü* (Çev. Barış Cezar). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Cohen, S.K. (2017). “Remembering For Us”: The Transgenerational Transmission of Holocaust Memory and Commemoration. *Holocaust Studies A Journal of Culture and History*, Volume 13, No.2-3, 109-128.
- Cohen, E.H. (2009). *The Jews of France at the turn of the third millennium: A sociological and cultural analysis*. Jerusalem: Rappaport Center.
- Corning, A., Schuman, H. (2015). *Generations and Collective Memory*. Chicago, London: The University of Chicago Press.



Demirel, I. (2010). *Çanakkale Yahudi Cemaati ile Gayrimüslim Politikalarının İzinde* (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul).

Halbwachs, M. (1992). *On Collective Memory*. Chicago: University of Chicago Press.

Ekmekçiöğlü, Lerna (2016). *Recovering Armenia, The Limits of Belonging in Post-Genocide Turkey*. California: Stanford University Press.

Fass, P. (2011). *Inheriting the Holocaust: A Second Generation Memoir*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.

Hirsch, M. (2012). *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New York: Columbia University Press.

Kahen-Nissebaum, M. C. (2011). *Exploring Intergenerational Transmission of Trauma in Third Generation Holocaust Survivors*. (Doctoral dissertation, University of Pennsylvania).

Kaymak, Ö. (2017). *İstanbul'da Az(ınlık) Olmak: Gündelik Hayatta Rumlar, Yahudiler, Ermeniler*. İstanbul: Libra Yayınları.

Kaymak, Ö. (2016). *İstanbul'da Rum, Yahudi ve Ermeni Cemaatlerinin Sosyo-Mekansal İnşası* (Yayımlanmış doktora tezi, İstanbul Üniversitesi Kamu Yönetimi ve Siyaset Bilimi, İstanbul).

Kaymak, Ö., Beylunoğlu, A.M. (2017). An Analysis of National and Minority Identity Relationality: The Case of Antiochian Eastern Orthodox Community in Istanbul, *Poligrafi, Islam and Democracy*, Volume 85-86, No.22, 65-87.

Kopelowitz, E., Revivi, M. (Eds.). (2008). *Building Jewish peoplehood: Challenges and possibilities*. Brighton: Academic Studies Press.

Kunt, G. (2017). Mapping the Intergenerational Memory of the Holocaust in Hungarian Bystander Families: The Case of Sacha Batthyány's Identity Novel, *Und was hat das mit mir zu tun? ['And What Does That Have to Do With Me?']*. *Hungarian Cultural Studies*. e-Journal of the American Hungarian Educators Association, Volume 10 (2017) DOI: 10.5195/ahca.2017.279.

Levi, A. (2010). *Türkiye Cumhuriyeti'nde Yahudiler*. 3. Bs. İstanbul: İletişim Yayınları.

Lev-Wiesel, R. (2007). Intergenerational Transmission of Trauma in Three Generations: A Preliminary Study. *Qualitative Social Work Sage*, Volume 6, Issue 1, 75-94.

Maksudyan, Nazan (2015). Üç kuşak üç katliam: 1894'den 1915'e Ermeni çocuklar ve yetimler. *Toplum ve Bilim*, Sayı 132.

Manoogian, M. M., Walker, A. J., Richards, L. N. (2007). Gender, Genocide and Ethnicity, The Legacies of Older Armenian American Mothers. *Sage Journal of Family Issues*, 28, no. 4, 567-589.

Marques, J., Paez D., Serra, A. F. (2008). Social Sharing, Emotional Climate, and the Transgenerational Transmission of Memories. In James W. Pennebaker & Dario Paez & Bernard Rime (Eds.), *Collective Memory of Political Events, Social Psychological Perspectives* (pp.253-277). Germany: De Gruyter.

Meseri, R., Kuryel A. (2017). *Türkiye'de Yahudi Olmak Bir Deneyim Sözlüğü*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Mills, A. (2014). *Hafızanın Sokakları İstanbul'da Peyzaj, Hoşgörü ve Ulusal Kimlik* (Çev. Cem Soydemir). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

Neyzi, L. (2013). "Ben Kimim?" *Türkiye'de Sözlü Tarih, Kimlik ve Öznellik*. 5. Bs. İstanbul: İletişim Yayınları.

Neyzi, L. (2005). Strong as Steel Fragile As a Rose: A Turkish Jewish Witness to the Twentieth Century. *Jewish Social Studies* 12, no.1, 167-189.

Neyzi, L. (1999). *İstanbul'da Hatırlamak ve Unutmak: birey, bellek ve aidiyet*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Olick, J.K., Robbins, J. (1998). Social Memory Studies: From "Collective Memory" to the Histo-





rical Sociology of Mnemonic Practices. *Annual Review of Sociology*, 24, 105-140.

Özdoğan, G. G., Füsün Ü., Karin K., Ferhat K. (2009). *Türkiye’de Ermeniler: Cemaat-Birey-Yurttaş*. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Prince, R.M. (1985). Second generation effects of historical trauma. *Psychoanalytic Review*, 72(1), 9-29.

Pennebaker, J. W., Banasik, B. L. (2008). On the Creation and Maintenance of Collective Memories: History as Social Psychology. In J. W. Pennebaker & D. Paez & B. Rime (Eds.), *Collective Memory of Political Events* (pp. 17-25). New York, London: Psychology Press.

Pickering, M., Keightly, E. (2012). Communities of Memory and the Problem of Transmission. *European Journal of Cultural Studies Sage*, 16 (1), 115-131.

Rittner, C., John K. R. (1993). *Different Voices Women and the Holocaust*. Minnesota: Paragon House.

Rosen, S. (1995). *Jewish identity and identity development*. New York: American Jewish Committee.

Salzman, G., Salzman, A. L. (2011). *Travels in Search of Turkey’s Jews*. İstanbul: Libra Yayınları.

Schachter, E., & Ventura, J. (2008). Identity agents: Parents as active and reactive participants in their children’s identity formation, *Journal of Research on Adolescence*, 18(3), 449-476.

Schuman, H., Scott, J. (1989). Generations and Collective Memories. *American Sociological Review*, 54, no. 3, 359-381.

Seeberg, M.L., Levin, I., Lenz, C. (2013). *The Holocaust in the Active Memory, The Past in the Present*. London, New York: Routledge.

Stone, C. B., Van Der Haegen, A., Luminet, O., Hirst, W. (2014). Personally relevant vs. nationally relevant memories: An intergenerational examination of World War 2 memories across and within Belgian French-speaking families. *Journal of Applied Research in Memory and Cognition* 3, Issue 4, 280-286.

Sucuyan, T. (2015). Dört Nesil: Kurtarılamayan Son. *Toplum ve Bilim*, Sayı 132, 132-150.

Türker, N. (2015). *Vatanım Yok Memleketim Var, İstanbul Rumları: Mekan-Bellek-Ritüel*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Waxman, C. (2008). Jewish identity and identification of America’s young Jews. In R. Tal & B. Geltman (Eds.), *Facing Tomorrow: The Israeli Presidential Conference*, (pp. 173-178). Jerusalem: Jewish People Policy Planning Institute.

Yumul, A. (2006). Azınlık mı Vatandaş mı? A. Kaya, T. Tarhanlı (Ed.), *Türkiye’de Çoğunluk ve Azınlık Politikaları içinde* (s.103-112). İstanbul: TESEV.



# Sonic Etiquette: Domestication of Acoustic Neighbourhood Relations in Istanbul<sup>1</sup>

## Sessel Etiket: İstanbul'daki Akustik Komşuluk İlişkilerinin Ehlileştirilmesi

Meri KYTÖ<sup>2</sup>

### Öz

Bu makale İstanbul'un Çengelköy semtindeki kişisel ve toplumsal ses ortamının dinamiklerini incelemektedir. Araştırma Ata-2 sitesindeki orta sınıf yaşamının sessel bir etnografisini sunarken, site sakinlerinin bir akustik topluluk olarak nasıl davrandıklarına ve bu topluluğu meydana getiren ilişki biçimlerine odaklanır. Çalışma, bir sitede ikamet eden insanların içinde yaşadıkları ortama özgü *soundscapeler* ile ilgili sessel etiketi nasıl oluşturduklarını ve akustik düzenin nasıl sağlandığını sormaktadır. Çalışmada akustik komşuluk ilişkilerinin, mekânsal ayırım ve stratejik mahremiyet içeren rutinler, beklentiler ve öngörülebilirlikler çerçevesinde nasıl tanımlandığı vurgulanmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Ses Ortamı, Siteler, Mahremiyet, Etnografi, İstanbul.

### Abstract

This article examines the dynamics of private and communal soundscapes in the Çengelköy neighborhood of Istanbul. The study provides a sonic ethnography of the middle-class housing cooperative Ata-2, focusing on how the inhabitants operate as an acoustic community and the types of articulations that this community is made up of. The study asks, how do people living in the housing cooperative form a sonic etiquette of their domesticated soundscape and how acoustic orderliness is maintained? The study emphasizes how the acoustic neighbor relations are defined by routines, expectations, and predictabilities involving spatial segregation and strategic intimacy.

**Keywords:** Soundscape, Housing Cooperatives, Privacy, Ethnography, Istanbul.

We are facing a block of flats.<sup>3</sup> It has six residential floors (no elevators), in two adjacent stairs. Each floor consists of two apartments of about 90 m<sup>2</sup>, dwelled by families, couples, widows and their pets. They are either lodgers or own the apartments they call their home, where they rest, sleep and spend their private lives. Each apartment has about five clanging doors separating the rooms, a clinking sink, a humming shower and a gurgling toilet with a drainage system through the building structure. Most probably there is also a loud vacuum cleaner and music player, playful children, and a number of ringing mobile phones. Probably someone in the household enjoy watching football on TV, during others praying five times a day. While one resident works night shifts, another is a housewife, and a third is at home only at night. Imagine 110 of

<sup>1</sup> Makale başvuru tarihi: 01.12.2017, makale kabul tarihi: 25.02.2018.

<sup>2</sup> Faculty of Communication Sciences, University of Tampere, meri.kyto@staff.uta.fi.

<sup>3</sup> This manuscript is a modified and rewritten translation of the article "Moderni kaupunkilaisuus akustisena järjestyksenä: istanbulilaisen taloyhtiön äänimaisemaetnografia" published in *Etnomusikologian vuosikirja* vol 23, 2011. The research has been funded by the Academy of Finland, *Soundscapes and cultural sustainability* project (2009-2012). I wish to acknowledge the help provided by the Finnish Society for Acoustic Ecology.



these kinds of blocks of flats side by side and 557 terrace houses around them, so that the whole might look like the one shown in Figure 1.

Ata-2 is a housing cooperative with circa 10,000 to 12,000 inhabitants, located in Çengelköy, Üsküdar district of Istanbul. It is a middle-class gated community, a *site*. Like Ata-2, *sites* have often been built with a pre-purchase program and loan of TOKİ (Toplu Konut İdaresi Başkanlığı), the Turkish government's housing development body.

The first residents moved in in 1996. Ata-2 has a fairly good reputation as a well-kept cooperative, although many people think it is too large in size; distances from the gates to the apartments are a long walk. Therefore, as it is common in Istanbul, cars are used to move about inside the *site*: the residents own a total of circa 3,500 cars that are squeezed in inadequate parking spaces in the front of the apartments. When asking the residents what are the aspects that make them feel comfortable living in Ata-2 they mention the relative silence and calmness of the area, and especially the lack of traffic. The *site* lacks the low-fi traffic hum, a keynote sound (see Truax, 2001: 25) present almost everywhere in Istanbul. The hum is mainly caused by car and shipping traffic, and it penetrates into homes as a potent broadband noise blurring the soundscape. The lack of hum is due to the structure of the environment. The *site* is densely built on a gently rolling terrain, and the nearby main street, Bosna Bulvarı (the Nato street in the local vernacular), with its commercial buildings, is located above the valley-like terrain, keeping the hum away and above the site. The Nato street is at its busiest at commuting hours and gets quiet a couple of hours after sunset for the night. In addition, as a residential area Ata-2 is away from industrial and entertainment areas.

I lived as a room tenant in Ata-2 in the spring of 2010 for two months. My plan was to do field work in the nearby Kuzguncuk residential area to explore acoustic communities. Acoustic community is the conceptual result of the Five Village Soundscape project conducted by the World Soundscape Project group in the 1970s (Truax, 2009: 286). For Barry Truax (2001), acoustic community is a dynamic system of exchanging sonic messages and information. This system enables a community to keep track of and in touch with the everyday life of the community (65–92). The model emphasizes conscious listening, vast amount of shared sonic information (the basis of acoustic communication), locality, stability and balance in the sound environment. When R. M. Schafer's classic book *The Tuning of the World* (1977) was re-released in 1994, the name of the book was substantially altered to *The Soundscape: Our Sonic Environment and The Tuning of the World*. Soundscape is often understood as “our soundscape”, which appears to be constructed of public sonic space, shared listening experience, often surprisingly in open-air space, the outdoors, or in urban settings, “the street”. The choice of perspective, or rather the rhetoric of the books written during the era of awakening of environmental and social consciousness has affected the emphasis of soundscape research during the last 40 years. This has meant that the mainstream of soundscape research still often focuses on a presumption that soundscape is something shared and in common. “The shared” is sharing of cultural understanding of sonic environments and social memory often represented in a national or geographically local context. “The common” is the mundane and material environment to which the inhabitants or citizens



Figure 1: The ground plan of Ata-2 housing cooperative (Kroki 2011).

have a responsibility to, or – in the light of today’s global climate – even an obligation to. My study intended to experiment how the model of acoustic community could be understood in an urban neighborhood in Istanbul.

To make the field work easier, I wanted to rent an apartment in Kuzguncuk. Before long it became clear that small and temporary rental apartments with average amenities were not available or at least affordable in Kuzguncuk: the apartments I found were mostly sized for larger families. On the other hand, I could not afford to rent a furnished apartment (with a refrigerator and a stove). That was a luxury offered to wealthy tourists. My Turkish acquaintances expressed their concern about me, a young foreign woman without a husband at the mercy of unknown landlords on the open market. (I consider myself as half-Turkish but most of my Turkish acquaintances take me as a foreigner.) They were afraid that as a foreigner I would not understand if I was being financially deceived and that my privacy could be compromised. Many people urged me to look for a rental room in an apartment of someone familiar. In the end, a room was found in Ata-2. My first impression of the soundscape confirmed the description of calmness. There seemed to be, what I call, a good acoustic orderliness in the area.

Acoustic orderliness is made by creating, negotiating and following norms based on shared understanding of what constitutes the community. Sociologist Kimmo Lehtonen (1990) summarizes, that a community forming around communal interaction functions with two types of norms: regulative and constitutive. Regulative norms enable and restrict action. Constitutive norms support and sustain the actions forming the community. Finding and understanding these constitutive norms is the endless task on empirical research (Lehtonen, 1990: 32). The sonic organization of the domestic environment – to negotiate the regulative and constitutive norms to form a sonic etiquette – of more than 10,000 people is not at all self-evident, but requires constant harmonization of the different ways of dwelling. The norms are being kept an ear on by the residents and taught actively to those who are not yet familiar with them. People living in the *site* articulate their acoustic neighbourhood relations and their domesticated soundscape based on these written and tacit rules, but understanding of communality thought to be common is not unproblematic for all resident groups. By listening to the day-to-day soundscape, the various spaces of dwelling and the meanings given to them, it is possible to interpret the values, differences and power associated with them in the apartment culture. In a previous study I conducted in Finland, the topmost norms of the sonic apartment culture are domestic peace (the right to be undisturbed in one’s home, written in the constitution) and privacy (Kytö, 2010). What about Çengelköy’s Ata-2?

### **Listening and privacy - Method, material and concepts**

I approach Ata-2's auditory culture with the following question: How do people living in the housing cooperative act as an acoustic community and form a sonic etiquette of their domesticated soundscape? My aim is to describe and analyse the articulations of the private and the communal in the soundscapes of the *site*. By articulations I mean how, why and with what kind of consequence certain things and sounds related to them are understood to be different, opposite or separate from each other. According to Stuart Hall, being different can be both positive or negative, but it is essential for the production of meaning, language and culture (Hall, 1999: 160). At the same time, being different can be something threatening, a point of rupture, hostility and aggression toward the Other.

At the core of my study is the question of spatial segregation. In urban studies, the term refers to a phenomenon where public spaces and residential areas are divided into the use of different



groups of people, on the grounds of class, gender, ethnicity, religion, and so on. I study how spatial differentiation works in the housing cooperative when justifying, creating and maintaining acoustic orderliness. In Istanbul, the spatial differentiation is carried out not only by the official city administration, urban planners and housing cooperatives, but also by the residents themselves. Spatial differentiation is connected through acoustic orderliness to many kinds of social phenomena such as strategic intimacy (Özyeğin, 2002), of which more at the end of the article.

I will interpret the ways in which residents dwell in their everyday life from two different sets of research materials. The first set of materials consists of the laws and regulations in the housing cooperative, written complaints about noise sent to its board of directors, and the proposals for counter-measures from 2000 to 2008, and a group interview conducted with the board members. The second material consists of my ethnographic field diaries as a *site* resident, as well as soundscape recordings made inside and outside the apartment. This material focuses on the observations of residents (including myself) about the use of the everyday acoustic space, the types of acoustic communication taking place, and possible causal relations in it.

In the analysis of these materials, I pay attention to the articulation between the private and the communal in the fleeting moments and overlapping acoustic spaces of the domestic environment. The materials I collected complement each other. Instructions and complaints referring to these bring out the official sonic etiquette of dwelling that was also a discussion topic in the interview with the board of the housing cooperative. In this source material, the soundscape is turned into linguistic terms: the meanings of the sonic environment are described verbally, in the form of statements and opinions. The material consisting of field diaries and recordings, however, focuses on non-verbal meanings, sensations, and perception. Since the object of my study is the interface between the private and the communal soundscape, this type of non-verbal observation data significantly increases information about micro-level sonic environments, everyday keynote sounds and practices that, due to their apparent insignificance and ordinariness, remain outside of spoken and written as well as public speech, in light of the study in question.

A challenge in the processing of non-verbal material is to turn it into verbal research text, which brings the researcher's interpretative position and understanding of the field into focus. Then the object of interpretation is the soundscape together with information about cultural meanings, as it was filtered by the researcher's research question. Soundscape ethnography or sonic ethnography (see, Vikman, 2007: 39–42) can be considered as part of sensory ethnographic research (Pink, 2009: 141–144) that relies on participatory observation. Sensory ethnography is a process of producing and representing information in which experiences of space and corporality are studied and memory work is conducted. The sensory ethnographic material is also based on the ethnographer's own experiences and thus approaches auto-ethnographically produced data.

My interest in the interface between private and communal sonic space is connected to the idea that the domestic sonic spaces of homes in densely built areas of big cities such as Istanbul are intertwined and overlapping. The acoustic space in apartments is porous and flowing: both the city as a public sonic space and neighbours' private lives penetrate the home, regardless of the walls. "Private" is not a separate part of culture but an area of life that is strongly dependent on values and the concept of the individual. As a historical concept, privacy has been strongly linked to the formation of the Western bourgeois nuclear family in civic society (Habermas, 2004: 213–236). Privacy can also mean information management and hence an individual's right to self-





determination, the formation of an autonomous and considerate citizen as a precondition for a democratic social order (Räikkä 2007, 85). Sociologist Nilüfer Göle (2011) takes a step back from the metanarrative of modernisation and its concepts of the individual, secularity and equality as the results of the Enlightenment, Industrial Revolution and pluralistic democracy. She emphasizes the need to position oneself anew to the language and culture under study, to contextualize the terms used. “Privacy” and “the modern” are concepts that have to be thought over in non-Western contexts. Göle proposes that we must disentangle local meanings of these concepts for us to be able to analyse and understand ontological narratives, collective identities and political conflicts (Göle, 2011: 20–21).

What is essential for the domestication of the soundscape is the processing of private and public not into an abstract juxtaposition, but into an articulation and a concrete acoustic space that produces the understanding of “home,” “neighbours” and the rest of the environment (cf., Kytö, 2011). Sociologist Christena Nippert-Eng (2010) describes the dynamic spatial relationship between the public and the private with a metaphor of an island: The sea around the islands of privacy represents the public. As the waves wash the shores of the island what interests her, as does me, is not what each individual or community keeps in the core of the island, but what happens at the shore of the metaphorical island. How far others are permitted to land and how high the surf is (Nippert-Eng, 2010: 4–5, 325). The metaphor of a shore is insightful because it contains an idea of perpetual movement and thus suits well for the study of changing soundscapes.

Geographer Doreen Massey (2005) speaks about a simultaneous space, space as a dimension for multiple trajectories and durations; thus, space is a collection of our “stories-so-far” that manifest in relations which are necessarily embedded in material practises. Massey’s views on the inseparability of space and time is also applicable to research on auditory culture. Producing sound and giving a meaning to what one hears are relative to cultural practices that produce and form our views on place, space, and time (Feld, 1994: 11; 2003: 226; Uimonen, 2005: 43; Kytö, 2010: 42). These concepts are formed together with the physical behaviour of sound (acoustics), which again is affected by, for example, the acoustic qualities of the space, structural forms with their reverberations, materials, weather conditions and comparable phenomena indoors. The materiality of sound reveals the space where the listener operates.

## Flow of signals – Rhythms of the soundscape

The district of Üsküdar (*ilçe*) consists of 33 *mahalles*, including Çengelköy and Bahçelievler. Ata-2 officially belongs to the more recent administrative district of Bahçelievler, but most of the residents feel they live in the older Çengelköy *mahalle* signified by the picturesque seaside cafés on the Bosphorus. Çengelköy is more easily perceived on the map of massive traffic connections in Istanbul, and also the postal address of the *site* refers to Çengelköy.

All *sites* are not socially middle-class like Ata-2, but they have spatial segregation as a recurrent feature. An illustrative, but extreme example of spatial segregation can be found in Bartu and Kolluoğlu’s study on the proletariat Bezirganbahçe *site* and the luxury Göktürk *site*, criticizing neoliberal urban policy. In the first *site* the residents are socially and spatially isolated from the rest of the city, as they have been forced into the new peripheral residential areas, while in the second one they are isolated by their own choice (Bartu and Kolluoğlu, 2008: 41). *Sites* are part of the fragmenting dynamics in urban planning that was reinforced in the 1990s and is clo-



sely associated with the project of the modern that started in the 1920s, as it was “dictated from the top” and determined by the process of globalisation. An indication of this process is the flight of the rich to the outskirts of town, with self-sufficient infrastructures and secluded residential blocks, while the majority of city-dwellers must settle for deteriorating and insecure living conditions in illegally built houses (Keyder, 1999; Ayata, 2002: 25). The modernism of this form of residence may echo the attempts of Kemalists in the 1930s to clean Istanbul of all buildings referring to rusticity or the Ottoman past, and to replace them with stately, new, box-like houses. Rusticity, in particular, appeared to Kemalists as backward and an obstacle to the modern project. Architecture was considered a significant medium in building the new republic, to the extent that the urban model for Istanbul proposed by Le Corbusier was rejected, because it would have maintained the wooden mansions of the Ottoman period within the townscape (Bozdoğan, 2001: 67).

Spatial segregation directly affects the structure of the soundscape and the residents’ expectations of the neighbourhood. As one resident in the housing cooperative said: “It would be good, though, if the residents could somehow be screened so that they would be suitable for here” (Field diary, 15 May 2010). In the horizon of expectations for *site* living, there exists a middle-class modern urbanity that adheres to order, emphasises family-orientation, and distances itself from the urban street life, pollution, and social heterogeneity. There is also an assumption about a certain mental and physical distance from the neighbour. Neighbours are not expected to have much say in one’s private life, and unannounced visits are not welcome (Ayata, 2002: 26, 31). But then again, being on good terms with the neighbours, a sense of community and spontaneity are appreciated in living, as in more traditional town area dwelling (*mahalle*), but this requires sufficient socio-economic-ethnic homogeneity from the resident base. In Ata-2, if one hears teenage girls fighting on the neighbour’s balcony in the opposite building, it is acceptable to shout from the window and politely complain about it. As a response, the mother apologises, and the noise moves indoors. On the other hand, neighbours may be people with whom it is no use going to their door and complaining about the noise they make. In that case people rely on the negotiating help of a spokesman they elect among the residents (Field recording, 30 May 2010).

To approach the everyday rhythms and privacy in the soundscape, it is useful to refer to rhythm analysis developed by Henri Lefebvre (2004 [1992]), which observes the relationship of people and the city as the repetitive braiding of movement and articulation in time and place. Lefebvre does not consider private and public rhythms as opposite, but reminds us of their diverse variability between place (home, street, squares) and human relations (family, kinship, neighbours, friends) (Simonsen, 2004: 45). Soundscape scholar Noora Vikman (2007: 38, 124–150) points out that the dangers of interpreting everyday rhythms include the over-rationalisation of the rhythms in the soundscape and the illusion of similarity of days. She therefore encourages us to remember that one should constantly place oneself in the listening position through the theme under research and thus try to avoid the dulling of the tool – that is, listening ability – which inevitably happens as the environment becomes a part of everyday life.

The soundscape of the *site* consists of daily keynote sounds and signals that could be heard extensively in our apartment. Over the weeks I started to form an impression of the cyclic rhythm and sonic routines of the soundscape that, due to their repetitiveness, created a framework for the course of the day. In the following extract I depict the sonic events of one ordinary Wednesday morning:



“A very routine-like morning. *İmsak* call at four a.m. when the day breaks. I can barely hear the wavily stretching, interlaced calls through the window and fall back asleep. The sounds of *müezzins* are languid and faint, almost polite. Someone walks through the door under my window to our staircase. The electric lock hisses open, the door opens with a metallic crunch and bangs shut. I only hear a couple of steps. I snooze. Around nine o’clock, B’s bedroom door opens, the spring suspension of the door handle crunches, the kettle buzzes in the kitchen, and I hear the knock of the cupboard doors, the movement of porcelain coffee cup, the clink of a metal spoon. B walks quietly to the study in her slippers and switches the desktop on. It clicks on, and the fan begins to buzz and crackle. The sound of typing on the keyboard. I can hear sparrows chirp outside. The *hababam* jingle of the school. More clatter of the door downstairs. I get up, and the footboard of my bed and the wooden parquet of the floor creak. B whispers *günaydın*, good morning, from the next room.” (Field diary and recording, 2 June 2010)

The signals that can be heard in our block of flats over 24 hours are repeated day after day, with only slight variation. Over 24 hours, mainly three preset signals alternate in the apartment: the recess bell of the two nearby schools rings, the *ezan* (prayer call) from the local mosques, and the caretaker’s visit to the door. There would certainly be more signals, if the administration of the *site* had not forbidden the service and shop mobiles to play their commercial melodies inside the *site* walls. The delicate female voice and the melody played by bells, with the help of which the pickups trucks advertised *Aygaz* and *Ipragaz* gas bottles are becoming things of the past, now that a large proportion of the kitchens in the *site* are using piped natural gas.

It is the caretaker’s (*kapıcı*) duty to come to the apartment door three times a day and ask if residents need anything delivered from the shop, or if they have other small errands to run. He makes his rounds punctually at ten in the morning, three in the afternoon, and eight in the evening. After the crack of the door buzzer the agreed lines are repeated: at ten o’clock “*Bir ihtiyacınız var mı?*” (Do you need anything?). At three: “*Bir ihtiyacınız var mı?*” (Do you need anything?). At eight: “*Çöp var mı?*” (Do you have rubbish?). These words are surrounded by the running steps of the four-year-old son of the caretaker’s family and polite greetings with eyes cast down.

An essential part of the horizon of expectations for *site* life, with its meanings of urbanity and modernism, is the caretaker’s services. The residents of the block are divided into different social classes without calling such a divide into question. Some 80 caretakers from the towns and villages of the Black Sea, many with their families, live in the entire housing cooperative. They have modest apartments on the ground floors assigned to them. The men act as caretakers on the staircases, and their wives provide cleaning services and domestic help. These 80 households form a community inside the *site*; they are relatives or come from the same villages. Even though the everyday life is close and the daily encounters diverse, social interaction between these two social classes is not common. For instance, caretakers’ children and other residents’ children do not play together. In the making of private sonic space, there are plenty of distinctions in these daily encounters, to which I shall return at the end of the article.

Another signal that is heard in the block, albeit on weekdays, is the minute-long recess bell coming from two private primary schools located outside the walls of the *site*. These bells start at ten to nine in the morning, and they can be heard about every 10–20 minutes, some 25 times a day, until no later than five in the afternoon, depending on the day. There are two recorded melodies as signals: a swinging nursery-song-type melody in thirds, and a theme melody from



a popular comedy of the 1970s, *Hababam Sınıfı* (“The Disobedient Class”). Schools can choose the melodies they use. Popular melodies elsewhere in Istanbul include “Für Elise,” “Unchained Melody,” and “Oh Susannah.” In addition to the recorded melodies, the weekly routines include singing the national anthem (*İstiklal Marşı*) with recorded accompaniment on the schoolyard on Monday afternoons. It is preceded by a pupil reciting a nationalist poem into the megaphone under a teacher’s instructions.

The *ezan* is heard five times a day. In May 2010 the call times according to the sun were the following: *imsak* (dawn) at 03:53, *öğle* (noon) at 13:08, *ikindi* (afternoon) at 17:01, *akşam* (sunset) at 20:22, *yatsı* (dusk) at 22:00. At night, in calm weather, one can distinguish the voice of five different *müezzins* reciting the prayer. During daytime the number is reduced to two or three. Amongst the blocks it is difficult to estimate the direction of the sound coming from megaphones and other sound reproducers, as it seems to ricochet between the buildings.

According to Eve McPherson (2011), the Istanbul, i.e. Turkish national style of *ezan* prefers a high pitch comparable to a tenor or baritone, as well as rich ornamentation. This style also includes reciting each of the five calls in a different *makam* (mode). The *ezan* heard in Turkey is based on the palace recital style of the Ottoman era. In 1932 Mustafa Kemal Atatürk ordered the *ezan* to be recited in Turkish, thus trying to separate the new republic from the conservative Ottoman era, and to join what was the smallest common denominator for the majority of population, Islam, with the national spirit. The trial did not gain absolute popularity; it was actually considered as the most repulsive of all the secularist changes. Those engaged in civil disobedience received fines or prison sentences, or could even be ordered to undergo involuntary treatment. The return to Arabic recitals took place only after the governing party changed in 1950. From a long-standing habit, certain stylistic mannerisms remained and formed the recital style associated with Istanbul. The meaning of *ezan* is formed in a way of dialogue: listeners have a similar responsibility in receiving and understanding the prayer, and they shall recite the prayer silently with the *müezzin*. The recital echoes a complex tradition through the nuances of its mannerism: Islamism, Turkishness, the Ottoman Empire and Istanbul; they are meanings with which both *müezzins* and the majority of the audience can identify themselves (McPherson, 2011: 7–8, 12–16).

The socio-political significance of the prayer call changes constantly. The extract below is from an interview with a member of the board in a housing cooperative. The board member (H) explains, and my landlady (B) comments on the motion to the board concerning the prayer call in the *site* during Ramadan:

H: One day I was sitting like this in the administrative building, I was then already on the board, when in the month of Ramadan one lady called and said that “we miss the *ezan*.” “So what?” I asked. She proposed that “we should pull cords to loudspeakers from some nearby mosque.” [laughs]

MK: That is what I wanted to ask about; there is no mosque in the *site*.

H: I said: “Now look here, ma’am, I shall tell you now how... so I respect your faith, and you may well miss the *ezan*, and they are, of course, communal decisions, but nowadays there are those clocks reciting *ezans* [playing the prayer call recording]. Buy one, place it in your home and let it read you the *ezan* five times a day with all the noise.”

B: They also read the *ezan* on TV in Ramadan. Ibrahim Tatlıses [famous arabesque singer] and any number of people are reading the *ezan* there.” (Interview 2010)



In the example given by H there is negotiation about whether Sunni religious worship should be public and spread throughout the housing cooperative. H and B clearly think it should not. They react to it with amusement and some irritation. It is not a question of the *ezan* not being heard in the *site*, but of how loudly it should be heard. The word H uses for noise is an onomatopoeic *bangır bangır* with which he shows that the current volume is sufficient for the *site*. H and B represent the secular thought that state and religion must remain separate. Religious worship is thus a personal activity and should not occur under pressure by the ruling class.

Religious matters affect the neighbourly terms in other ways, too. One resident told how he and his family feel discriminated during Ramadan, because they are *Alevi*. The resident said that neighbour relationships stagnate during that month, although it is the time when most visits, teas and joint dinners take place in the *site*. The prejudiced Sunni neighbours assume that the food made by the *Alevi*s is impure and ruins the *abdest* (state of purity) during Ramadan (Field diary, 17 May 2010). Prejudice affects the dynamics of the site that is considered homogeneous, and many actually keep their religiosity to themselves, if they are not Sunni. Based on a survey (Çarkoğlu and Toprak, 2006) conducted years before my fieldwork, Turkey has a narrow sectarian – that is, hegemonic-ethnic – rather than a pluralistic concept of democracy in which one’s own rights are emphasised, but forgotten for other groups. “We” consists of Turkish Sunni and “others” of Kurds, *Alevi*s and non-Muslims. According to Çarkoğlu and Toprak (2006), 24 per cent of the respondents in the survey did not want a neighbour from a different religious group, 28 per cent do not want a Kurd as a neighbour, 39 per cent a Jew, 42 per cent an Armenian, and 43 per cent a Greek neighbour. In 2010 this seemed to reflect the situation among the site inhabitants, although the change in the socio-political atmosphere as it has become infused by populist politics since then have probably aggravated the situation.

### Constructing acoustic orderliness

The construction of an acoustic orderliness requires rules that guarantee residents freedom of action in forming private and communal acoustic space. Ata-2 has multi-page by-laws (*Apartman yönetim planı*, 2011) for housing blocks to which each resident is committed to comply at least in name. Rules related to sound are mentioned as follows:

“General rules: the commercial spaces on the ground floor of the building must not be used as game arcades, restaurants serving alcohol, pubs, bars or similar. [...] No activities causing noise, vibration or smell problems may be performed in the commercial rooms. [...] Residents’ rights and obligations: Radio, tape, record or stereo player, television or other music instruments must not be used, played loudly or played non-stop, if it disturbs / irritates other residents in the block of flats. [...] No gatherings to do with music or that otherwise cause noise may be organised in the interspaces and common spaces. No assemblies may be organised on the yard of the housing cooperative. On wedding and engagement days or similar obligatory meetings, one must make as little noise as possible and try to maintain peace in the block of flats. Gatherings of this type must end no later than 23:00.” (Apartman Yönetim Planı, 2011)

The official sonic etiquette that these rules reflect is detailed and accurate considering the neighbours’ subjective experience (if the sound disturbs or irritates other residents) and the basic assumption that generally silence prevails in the block of flats (an assumption that presumes





that buildings are silent before people move in to inhabit them). The assumed problems to do with sound seem to derive from the use of alcohol (game arcades, bars), from excessive listening to music (the abundant and non-stop use of musical instruments), and from people's gatherings (wedding parties and similar).

In addition to the official rules, acoustic orderliness is maintained in a more informal way. Below an extract from an interview with a member of the board of the housing cooperative (H) tells about the early days of the site in the mid-1990s, when only few residents had moved to the area:

“Only five or six people were living on our staircase, and in the building opposite ours, on the ground floor, when the houses were still quite empty and everyone was living to their own liking, that family had bought hens and a rooster, and were keeping them. [...] Okay? So our child was still small. In the mornings he woke up to the rooster crowing. A child is obviously afraid; he does not recognize the sound and wakes up crying to the rooster crowing every morning. At the time I was not on the board of the [site] [...] so I told the board then: Friends, I am not against such matters, I come from a village myself, so I am a village child, roosters, hens are no strangers to us, but... So we said that this is not acceptable for a site, this won't do in a *site*. [...] Later the site calmed down and expanded, and they gave up these kinds of things, but in the early days we went through such things.” (Interview, 2010)

In the interview, H refers to neighbours who had moved from the countryside and not yet internalized the modern urban etiquette. A rooster's crowing was already unknown to the new generation. H presents the situation as fixed, a problem of the early stage that was removed from the *site* by adding a ban against keeping farm animals to the general rules, but actually similar cultural disturbances occur on the *site* even today. A typical example is changing into slippers on the staircase and leaving the outdoors footwear outside the door. This is a clear sign of village life that is only allowed for the caretakers. Those born outside of the metropolis constitute some 70 per cent of the 15 million residents in all of Istanbul. Hence, this is a question of majority. The othering into not being from Istanbul is argued for in various ways: The length of these people's residency in the city, their work situation, their financial situation, and their cultural and political orientation (Keyder, 1999: 157). Assimilation is expected particularly from people identifying themselves as middle-class.

The activities of residents who grew up in a different cultural environment or do not express the cultural values of the middle-class are interfered with sometimes quite strongly on the communal as well as administrative level. People leading “the wrong kind of life” have been pressured to move out by asking questions, by defamation, and sometimes by invading their privacy. One example that came up in the interview with the board is the case of a woman who was believed to work as a prostitute and to receive customers in her rented apartment in the *site*. The neighbours suspected improper behaviour when they bumped into unfamiliar and evasive men on the staircase. Neighbours reported their problem to the board which then increased the surveillance of the woman and her presumed clients. Guards and neighbours kept stopping her guests and asking them where they were going, whom they were going to meet, and what they were going to do. The woman was treated in the same way and with contempt by the neighbours. Finally, the woman “got the message to move out.” This well-known and traditional community



pressure has its own term: *mahalle baskısı* (neighborhood pressure).

The seemingly indifferent interference into other people's affairs and curiosity may turn even more serious. Intimidation and making others uncomfortable and insecure based on spoken comments or explicit gestures and looks aim at extinguishing individuals' self-expression and independent lifestyle. The significance of the matter is put into context when we consider that Istanbul is a refuge to many with minority identities such as homosexuals, bisexuals and transgender people who would not be able to lead a quality life in a small Anatolian town due to discrimination and the threat of violence (Toprak et al., 2009). Therefore, community pressure in Istanbul is considered a cheap and old-fashioned way of keeping order, and one that is contrary to the city-dwellers' values of tolerance. Yet, many take part in it in one form or another.

Sociologist Sencer Ayata (2002: 38) distinguishes three groups of *site* residents who react in different ways to the social control. The first group, the urban mass, is assumed to have only little self-control; they are led by their emotions and instincts, are temperamental and behave badly – they are not cultivated enough. The second group consists of people with a strong sense of community and the will to adapt themselves. This group, mainly consists of Islamists, who are considered not having self-direction or the ability of critical thinking. The third group includes the truly cultivated individuals who have their very own personality, self-direction, self-regulation, and who know how to behave in public. This group of people is peculiar about their dress, enjoys modern city life, and is generally more laid-back than the others. Although the setting Ayata presents is a stereotypical and caricatured breakdown, – and clearly formulated from the moral perspective of the third group and thus seems tendentious – it has a surprising sounding board among the residents in Ata-2, many of whom identify themselves with the third group.

This type of identity also provides misgivings and reservations towards other people. Like other *sites*, Ata-2 is guarded not just by walls, but also by barred gates, surveillance camera systems, and security personnel moving around on foot and on motorcycles. Security and guarding are a big business in Turkey, and 20 per cent of the ca. 500 000 professional guards work in *sites* (Öztürk, 2010: 52). The feeling of insecurity can be detected also in some of the written complaints about disturbing sounds submitted to the board of Ata-2 (Table 1).

The as such minor volume of complaints included in the table is only the tip of the iceberg. There were certainly more complaints over the period of eight years, but not all of them were recorded and archived. Furthermore, only a fraction of all the noise problems discussed by the residents is brought to the board's agenda, and fewer still are formed into a written complaint. Problems between the households in the block of flats are usually dealt with in direct contact. If this proves unsuccessful, complaint can also be made to the responsible spokesman elected annually from among the residents. The housing cooperative prefers to interfere in the matter only if more serious aspects such as violence or other illegality is detected. Then the last resource is to call the police (Interview, 2010).

Written complains for their part exemplify the regulation of the shared acoustic space based on the residents' initiatives. For instance, the request to move the noisy staircase (complaint 12) was approved, and it was moved further away from the wall of the building. In a similar way, the requests of residents who were tired of the noise in the yards and disappointed with the security were finally carried out in summer 2010 when the security company of the *site* was changed.

Concern about the harmony of the environment where children and adolescents grow up and protection against issues that are frightening or can disturb a child's growth, such as sexual rela-



	Date	Topic of complaint or notification	Sound mentioned	Proposal for measures or measures taken
1	9.5.2000	Unsurveilled sports field, ruining of yards and lawn	Shouting and swearing of children and teens	Add fences with barbed wire to protect the lawns, add more surveillance
2	19.3.2001	A construction area next to the apartment	Music and construction noise	Intervene with the construction work
3	14.5.2001	A basketball field is planned next to the apartment	The sounds of playing ball will disturb the husband who is an airplane pilot working in shifts	Move the planned playing field somewhere else, add a sitting area instead
4	15.12.2003	The generators of shopping center Maxi	Noise from a generator	Sound insulation is needed around the generators
5	28.7.2004	Youngsters from outside the <i>site</i> are throwing pebbles to balconies, climbing over the fences	Sound of small pebbles hitting the apartment walls and balcony	Add some more barbed wire on top of the fence
6	22.11.2004	Neighbors renovating their apartment	Construction noise before 9 am	React to breaches of <i>site</i> rules, "they don't listen to me"
7	23.11.2004	The dilapidated house next to the apartment, suspicious and dangerous-looking users	Suspicious noises and threatening sounds	Do what is necessary so we can let our children play outside
8	4.2.2005	Unknown people (potential thieves) inside the <i>site</i>	Steps of suspicious people at the yard	Pitch more chain-link fences
9	29.3.2005	An apartment is used as a workspace	Construction noise during a religious holiday	Pressure the tenants to abide the rules, "they threaten me"
10	26.5.2005	Street cats and dogs, littering	Loud cats	Eliminate the cats
11	24.7.2005	Burglar alarm ringing in a house	Alarm bell	A guard reports that a sparrow has been removed from the bathroom
12	30.10.2005	Heavy pedestrian traffic on a staircase	Thudding steps	Move the staircase away to a place we have suggested
13	S/D 2005	The generators of shopping center Maxi	Generator noise at early morning	Please add sound insulation around the generators, at last
14	3.5.2007	The generators of shopping center Maxi	Six hours of 'unfathomable' generator noise during the night and early morning in 2 May (90 dB)	Pressure the shopping center to build sound insulation or we will call the police
15	15.7.2008	A group of teenagers using alcohol and possibly drugs while gathering in the yard in the evenings	Swearing, talking, merrymaking	Remove the benches, increase surveillance and guards
16	15.8.2008	Traffic monitoring inside the site	Loud music from cars	More surveillance and monitoring is needed

**Table 1:** The written complaints about noise and proposals for action of years 2000–2008 (Complaints 2000–2008) addressed to the board of the Ata-2 housing cooperative.

tionships (complaints 1,7 and 15), use of alcohol (complaints 7 and 15), and stray dogs (complaint 10) are raised in the complaints. The proposals for action are in many cases related to strengthening security measures: surveillance should be increased, more fences and barbed wire were required around the *site*, people breaking rules should be pressured more, if negotiating was not enough. Differences between the *site* and the outside world are blatantly exaggerated, which in part is linked to the rhetoric of the complaint letters.

Sociologists Çarkoğlu and Toprak (2006: 59) emphasise that the basic indicator of difference between a metropolis and a small town is the existence of public spaces where people representing both genders or mixed groups can meet during day or night-time. This is one of the main features forming urban life. Young people and also children living in a *site* can go out without a



guardian, as long as they stay inside the *site*, under general surveillance. This is a very important freedom for a young person in the context of a metropolis with 15 million inhabitants, but it also causes concern in some residents and security guards who suspect indecent behaviour such as kissing and hugging.

There exist security threats that are more serious and concrete than sexual indecency, but they are not visible in the written complaints. Istanbul is located in a zone that is exposed to earthquakes. The 7.4 earthquake in the Sea of Marmara in the small hours of 17 August 1999 destroyed some 50 per cent of the building base of the Bahçelievler district. Of the Bahçelievler residents, 0.6 per cent lost their lives in the earthquake. Altogether 17 480 people died and 43 342 were injured in the earthquake (Akıncı, 2004: 530). The residents of Ata-2 only suffered a shock, and the reputation of the housing cooperative as a safe and well-built residence grew. The quality of the building stock still affected the residents' sense of security after a decade of the incident. After the earthquake people were instructed to acquire a flashlight and whistle and to place them on their bedside tables. Should the next earthquake take place at night and the building collapse, the trapped people can blow the whistle to draw the attention of people looking for survivors and indicate their location with the flashlight. The whistles have now been forgotten and disappeared in the closets.

In the addition to the earthquake risk, there are also other urban insecurities serving as a discourse to legitimate massive redevelopment projects. According to Bartu and Kolluoğlu (2008: 19), such a rationale in urban planning is normalised in the following way: the earthquake and internal migration together with the constantly growing population and crime create urban threat and fear and thus a need for an intervention that will remove the state of emergency. The redevelopment projects in the city are presented as the only possible solutions and cure for these metropolitan problems and as self-evident truths. The then director of TOKI, Erdoğan Bayraktar, claimed that terrorism, drug and human trafficking stem from construction disregarding regulations, referring to *gecekondu*, illegal buildings that fall outside the urban plan and do not comply with the security regulations (*Zaman* 28 November 2007). Bartu and Kolluoğlu (2008: 35) draw the conclusion that poverty is criminalised without hesitation or question.

### **Landlady, researcher and caretaker – Autoethnography inside the apartment**

In order to not allow large societal structures to overshadow acoustic everyday life, I shall next interpret sonic dynamics and segregations on a smaller scale, inside our apartment, using the analytic autoethnographical approach (see Anderson, 2006).<sup>4</sup> Figure 2 depicts the plan of our apartment block. In the middle of the plan, there is a staircase separating the two apartments on each floor. The apartment in which I lived is located on the left-hand side. My room was on the upper right-hand corner, the “children's bedroom” marked in pink. During my two-month stay I did not even once hear sounds through the walls from the neighbouring apartment. This was due to the fact that there was no next-door neighbour: the staircase divides the floor so that there is no shared wall surface. The acoustic neighbourly terms were rather formed with the residents' downstairs and upstairs, and with them, too, only as the enthusiastic babble of occasional guests.

<sup>4</sup> Analytic autoethnography refers to research in which the researcher (1) is a full member in the research group or setting, (2) visible as such a member in published texts, (3) practices analytical reflectivity and is conscious of her impact to the setting, (4) is in dialogue with her informants, and (5) is committed to developing theoretical understandings of broader social phenomena (Anderson 2006, 376–378).



The layout and room arrangement of the apartment follow a familiar pattern in Turkish housing block design: a corridor stretches along the apartment; at one end there are the bedrooms and bathroom; at the other end, there is the sitting room and the kitchen – the more public and representative spaces.

Soon after moving into Ata-2, I discovered how strenuous it was to live as a guest in a stranger's household – especially as I was used to living alone in my own apartment, my own domesticated soundscape. At first I planned my own use of space carefully and tried not to disturb my landlady. I refrained from listening to music, watching TV, performing morning routines too early or taking a shower too late, cleaned up after myself and cleared away my things from the common rooms. This felt difficult on top of the tiring fieldwork and the culture shock. After a couple of weeks, however, we started to get used to each other's presence, and the soundscape in the apartment started to form itself so that both of us could retreat to our private rooms without explanations or without feeling impolite.

“Concerning the routines and keynote sounds in the apartment; there is someone talking on the phone almost ceaselessly. B has two phones that keep ringing around the apartment from dawn to dusk. I happen to hear plenty of social interaction when B is around the apartment while taking care of errands on the phone. I speak my code language, Finnish, on the phone, but only once or twice a week, in my room. Other daily occurrences: we hum a lot. B has a beautiful singing voice, and we tap a lot on the computers by ourselves. Tomcats caterwaul and bicker on the yard almost all the time (the window of my room is almost always open, although it is cold indoors). Lately we have started to watch romantic and melodramatic series on TV together at night: *Ömre bedel*, *Aşk bir hayal*, *Hanımın çiftliği...* weekly episodes last up to two hours (!) with their overly cheerful commercials. Plenty of dramatic strains, melancholic music, crying people. I turn the volume down on the remote control, and B turns it up again. At ten in the evening M rings the doorbell to take the trash out. B always opens the door if she is home. I mostly don't if I am alone. I feel it is unnecessary and disturbing: I can take the litter out myself.” (Field diary, 25 May 2010)

We received weekly guests for whom the sitting room TV was kept on at a moderate volume. Only we two watched the TV in B's bedroom in the evenings, chatting easily, having an evening snack and commenting on the programmes while lounging on the bed. This was an important counterbalance to the social effort that I felt obliged to practice whenever guests arrived. To help I retreated to the kitchen from time to time to take a break from being social and from the stream of conversation. Also the abundant use of the telephone came to me as a surprise. Text messages were not reliable tools of communication; one had to reach the person at the other end of the line, to listen and talk. As for me, I avoided using the telephone the best I could, as I was afraid

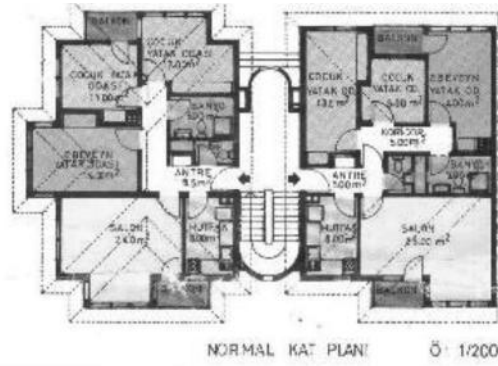


Figure 2: The floor plan of the residence (Konut planları 2011).





**Figure 3:** The apartment intercom next to the front door, including buttons to the caretaker's apartment downstairs and to the outer door on the ground floor of the staircase, as well as the opening buzzer for the lock in that outer door. Photo: author.

Intercoms can be used for talking with the outer door of the staircase and directly with the caretaker's apartment. If there were guests to entertain, one could ask the caretaker to run to the shop to buy more drinks or groceries. It was assumed that the caretaker was awake and available after dinner had ended, after ten at night. The device first rings with a strong electronic throbbing sound in the caretaker's apartment. When the caretaker takes the call, one presses the white button while speaking and releases it when listening. The same procedure is repeated when speaking to the outer door. For its part, the intercom eliminates the private sonic space of the caretaker's family: there exists no division between work and home environment, as the device cannot be switched off.

As for me, over the two months of my residence there I created no relationship to the caretaker or his family apart from the routines of opening the door and the one afternoon when the caretaker's wife was cleaning our apartment. The woman talked a great deal and in a familiar tone, gently prying into everything starting with my marital status. During the cleaning, the apartment was given a proper airing. The woman made observations while listening to her children playing in the yard. The smallest whimper made her say: "Isn't that my child?" She would then go to the balcony and ask if the children were alright. After years of acquaintance, my landlady spoke quite familiarly with the caretaker, and to the small boy following his father she gave chocolate if he came to ask for it. For the most part I tried to cover my embarrassment over the services that I was not accustomed to and thought were not part of my own identity as a middle-class city-dweller.

Cultural scholar Gül Özyeğin (2002) describes in her article how apartments and middle-class homes build a physical and social space for intersections and encounters between classes, particularly among women. Having interviewed over a hundred caretakers' wives she has drawn the conclusion that the encounters between residents and caretaker families develop a particular self-reflection in terms of modernism and urbanity. It is a special way of being, in which one's behaviour, emotions and actions in relation to the modern and traditional is constantly observed. The seemingly trivial fields of every day life are full of restlessness. Özyeğin calls this line of action strategic intimacy, social closeness that both parties benefit from and appreciate. The benefit can be flexibility and room for negotiation in work issues or reliability and the alleviation of class guilt in household management. Service providers call their employer, who is often the

my Turkish skills would fail me. Nor did I want outsiders to witness a potential mistake. However, I had to learn to use the phone extensively and to answer the phone at all times. Answering calls led later to the situation in which an unknown male lout started calling my number. B made the calls end by answering my phone and using a maternal chiding strain – a means for which I would have had no opportunity or skill.

Acoustic communication between residents and the caretaker takes primarily place over the intercom (Figure 3).

mother of the family, big sister (*abla*) and thus put themselves in the position of a little sister to be addressed by their first names. In principle, social intimacy requires empathy and understanding another person's world of values and experiences. Thus, it is a matter of a type of denying diversity. Strategic intimacy is a tool with which we can cover, process and utilize status and class distinctions in every day encounters (Özyeğin, 2002: 44, 59, 65). I also felt the class guilt depicted by Özyeğin under the circumstances, and confusion about the strategic intimacy, the familiarities that developed in the sonic space of the apartment with the caretaker's wife. It could be said that my parallel process of strategic intimacy with my landlady was part of the feelings of lost private (personal) acoustic space and the simultaneous growing cordiality that I felt would be beneficial for the ethical rationale of my study.

### **Acoustic neighbour relations and sonic segregation**

The quietude in Ata-2 is not merely the passive absence of traffic noise. Good acoustic orderliness creates expectations and foreseeabilities for the sonic environment, which are maintained by the harmonising measures of the residence culture, thus forming a sonic etiquette. In Ata-2's case these mean an emphasis on modern urbanity in both official rules and practical actions. The acoustic orderliness is also maintained by the residents, face to face with the neighbours, with the help of the negotiation of a spokesperson, or by complaining about the grievance to the board of the housing cooperative. The general acoustic orderliness is dictated via the board of the housing cooperative, and this is justified within the practices of "modern urbanity." In the *site*, the aim is to reach a negotiating culture, and clear and non-discriminatory rules; yet, community pressure is practiced from time to time.

In the light of these data, acoustic neighbourly terms at Ata-2 are constructed on many overlapping levels. Sonic routines are used to create distinctions between different social classes and religious groups as much as to define "proper" urbanity, moral and even national values. The horizon of middle-class expectations created by the spatial differentiation and the mentality guarding it primarily prevent the action of heterogeneous residents – that is, residents outside the lifestyle of a "modern city-dweller" – inside the walls of the *site*, apart from the caretakers and their families living in the basements. The tolerance and alarmfulness of the sonic environment hang in the balance. On one hand, tolerance and community attitude are expected from residents; on the other hand, the official urban planning creates worst-case scenarios on the risk caused by diversity and particularly by poverty and class distinctions.

Signals carried from the outside the *site* not only give rhythm to everyday life, but also remind of a societal change, heterogeneous sets of values and the on-going negotiation therein. Urban life in Istanbul is greatly affected by the conception of a different lifestyle and growing conservativeness affecting the privacy of citizens. Privacy is also the privacy and autonomy of communities; it is a free existence without discrimination.

Inside an apartment the soundscape is, however, formed between individual actors. By taking part in everyday life, a researcher can add another perspective to the layers of privacy in auditory culture. For research into private soundscapes, the construction of strategic intimacy between the employer and the service provider (the caretaker's wife) is a significant and considerable issue and changes the character and use of the space in the apartment. The tacit agreement about relieving segregation changes expectations about sonic behaviour, thus creating trust while each party needs to exert an effort to maintain the identity of the "modern city-dweller."



## References

### Interviews

Interview (2010). Istanbul, 17 May 2010. An Group Interview Of Three Ata-2 Housing Cooperative Boards Members And One Member. Interviewer: Author. Recording in The Possession Of The Author.

### Recordings and Field Diaries

Field Diaries 2 April – 6 June 2010, In The Possession of the Author.

Field Recordings 2 April – 6 June 2010, In The Possession of the Author.

### Archives

Complaints (2000–2008). Written Complaints Addressed to Ata-2 Housing Cooperative During 2000–2008. The Archives Of Ata-2 Housing Cooperative, Istanbul.

### Web Sources

Apartman Yönetim Planı (2011). Retrieved From [Http://www.ata2.biz/icerik/8-apartman-yonetim-plan.html](http://www.ata2.biz/icerik/8-apartman-yonetim-plan.html).

Konut Planları (2017). Retrieved From [Http://www.ata2yasam.com/yonetim/site/konutboz.jpg](http://www.ata2yasam.com/yonetim/site/konutboz.jpg).

Kroki (2017). Ata 2 Ground Plan. Retrieved From [Http://www.ata2.org/aapage1.aspx](http://www.ata2.org/aapage1.aspx).

Zaman (28.11.2007). Kentsel Dönüşüm Gecekonduculara Takıldı. Retrieved From [Http://www.haber3.com/kentsel-donusum-gecekonduculara-takildi-308334h.htm](http://www.haber3.com/kentsel-donusum-gecekonduculara-takildi-308334h.htm).

### Literature

Akıncı, F. (2004). The Aftermath of Disaster in Urban Areas: An Evaluation Of The 1999 Earthquake In Turkey. *Cities*, Vol. 21, No. 6, 527–536.

Anderson, L. (2006). Analytic Autoethnography. *Journal of Contemporary Ethnography* 35(4): 373–395.

Ayata, S. (2002). The New Middle Class and The Joys of Suburbia. In *Fragments of Culture. The Everyday of Modern Turkey*. Eds. Deniz Kandiyoti & Ayşe Saktanber. London: Tauris.

Bartu, A. C. and Kolluoğlu B. (2008). Emerging Spaces of Neoliberalism: A Gated Town And A Public Housing Project In Istanbul. *New Perspectives on Turkey* 39/2008, 5–46.

Bozdoğan, S. (2001). *Modernism and Nation Building: Turkish Architectural Culture in The Early Republic*. Washington, D.C.: University of Washington Press.

BTS (2011). *Türk Dil Kurumu Büyük Türkçe Sözlük*. Retrieved From [Http://tdkterim.gov.tr/bts](http://tdkterim.gov.tr/bts).

Çarkoğlu, A. and Toprak, B. (2006). *Değişen Türkiye’de Din, Toplum ve Siyaset*. Istanbul: TESEV.

Feld, S. (1994). From Ethnomusicology to Echo-Muse-Ecology: Reading R. Murray Schafer In The Papua New Guinea Rainforest. *The Soundscape Newsletter* 8.

Feld, S. (2003). Rainforest Acoustemology. In *The Auditory Culture Reader*. Eds. Michael Bull & Les Back. Oxford & New York: Berg.

Göle, N. (2011/1991). *Modern Mahrem: Medeniyet ve Örtünme*. Istanbul: Metis.

Habermas, J. (2004/1990). *Julkisuuden Rakennemuutos. Tutkimus Yhdestä Kansalaisyhteiskunnan Kategoriasta*. Tampere: Vastapaino.



- Hall, S. (1999). *Identiteetti*. Vastapaino, Tampere.
- Kytö, M. (2010). Kerrostalokodin Akustemologiaa – Yksityisen Äänitilan Rakentuminen. *Elo-re* 1/2010, 41–59.
- Kytö, M. (2011). ‘We Are the Rebellious Voice Of The Terraces, We Are Çarşı’: Constructing A Football Supporter Group Through Sound. *Soccer & Society*, 12:1, 77–93.
- Lefebvre, H. (2004/1992). *Rhythmanalysis. Space, Time and Everyday Life*. Trans. Stuart Elden & Gerald Moore. London & New York: Continuum.
- Massey, D. (2005). *For Space*. London: Sage.
- Mcperson, E. (2011). Political History and Embodied Identity. Discourse in The Turkish Call To Prayer. *Music and Politics*, Vol 5, No 1, Winter 2011, 1–20.
- Nippert-Eng, C. (2010). *Islands of Privacy*. Chicago: University of Chicago Press.
- Keyder, Ç. (1997). Whither The Project of Modernity? Turkey in The 1990s. In *Rethinking Modernity And National Identity In Turkey*. Eds. Sibel Bozdoğan & Reşat Kasaba. Seattle: University Of Washington Press, 37–51.
- Lehtonen, H. (1990). *Yhteisö*. Tampere: Vastapaino.
- Pink, S. (2009). *Doing Sensory Ethnography*. London: Sage.
- Räikkä, J. (2007). *Yksityisyyden Filosofia*. Helsinki: WSOY.
- Schafer, R.M. (1994/1977). *The Soundscape. Our Sonic Environment And The Tuning Of The World*. Vermont: Destiny Books.
- Simonsen, K. (2004). Spatiality, Temporality and The Construction of The City. In *Space Odyseys – Spatiality and Social Relations In The 21st Century*. Eds. Jorgen Ole Baerenholdt & Kirsten Simonsen. Aldershot: Ashgate, 43–61.
- Toprak, B. and et. al, (2009). *Being Different in Turkey. Religion, Conservatism and Otherization. Research Report On Neighbourhood Pressure*. Istanbul: Boğazici University, Open Society Foundation.
- Truax, B. (2001). *Acoustic Communication 2nd Edition*. Westport, CT: Ablex.
- Truax, B. (2009). Introduction to Five Village Soundscapes (1977). In *Acoustic Environments In Change & Five Village Soundscapes*. Eds. Helmi Järviluoma, Meri Kytö, Barry Truax, Heikki Uimonen Of Noora Vikman. Tampere & Joensuu: TAMK University of Applied Sciences & University of Joensuu, 286–289.
- Uimonen, H. (2005). *Ääntä Kohti. Ääniympäristön Kuuntelu, Muutos Ja Merkitys*. Tampere: University of Tampere.
- Vikman, N. (2007). *Eletty Ääniympäristö. Pohjoisitalialaisen Cembran Kylän Kuulokulmat Muutoksessa*. Tampere: University of Tampere.
- Öncü, A. (1999). Istanbulites and Others: The Cultural Cosmology of Being Middle Class In The Era of Globalism. In *Istanbul Between the Global and The Local*. Ed. Çağlar Keyder. New York: Rowman Littelfield.
- Öztürk, G. (2010). Modern Insanin Yeni Kalesi: Siteler. *TOKI Haber* 3/2010, 48–52.
- Özyeğin, G. (2002). The Doorkeeper, The Maid and The Tenant: Troubling Encounters in The Turkish Urban Landscape. In *Fragments of Culture. The Everyday of Modern Turkey*. Eds. Deniz Kandiyoti & Ayşe Saktanber. London: Tauris.



# Soundscape<sup>1</sup> Çalışmalarına Etnomüzikolojiden Bir Bakış<sup>2</sup> An Ethnomusicological Perspective to Soundscape Studies

E. Şirin ÖZGÜN<sup>3</sup>

## Öz

Etnomüzikoloji disiplini içinde ses ve *soundscape* kavramları genellikle tını, bir müzik türünün karakteristik özellikleri, belli bir bölgeyi ya da toplumu tanımlayan müzikler gibi anlamlar ifade ederek kullanılmıştır. Oysa analitik perspektiflerini *Soundscape* Okulu'yla doğrudan ilişki içinde geliştiren etnomüzikologlar, sesleri (müzikleri, dili, sessizlikleri, çevresel sesleri ve gürültüleri) bir bütünün ilişki içindeki parçaları olarak görür ve sessel pratikleri bu ilişkisellik içinde inceler. Sesin merkeze alındığı bu çalışmalar etnomüzikoloji içinde müzik kavramının sınırları ve sorunları ile ilgili yeni bir tartışmanın doğmasına da öncülük etmiştir. Bu makalede etnomüzikolojinin *soundscape* çalışmalarına ilgisinin nasıl başladığı ve ana hatlarıyla nasıl geliştiği özetlenmekte ve müzik kavramıyla ilgili bir tartışma önerisi sunulmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Soundscape, Akustemoloji, Etnomüzikoloji, Müzik.

## Abstract

Ethnomusicologists generally use the concepts of sound and soundscape referring to timbre, the sonic characteristics of a specific music genre, or the musical characteristics of a region or society. However, ethnomusicologists who draw their analytical perspectives from the Soundscape School investigate the sounds (musics, languages, silences, environmental sounds and noises) as related parts of a whole, and analyze the sonic practices in terms of these relations. These works have led to a further discussion in ethnomusicology on the limits and problems of music as a concept. This paper aims to briefly trace the history of the relationship of ethnomusicology to soundscape studies and raises questions about the boundaries of music concept.

**Keywords:** Soundscape, Acoustemology, Ethnomusicology, Music.

## Giriş

Ses çalışmaları (*sound studies*) insan bilimlerinde sesi merkeze alan bütün çalışmaları bir araya toplayan disiplinlerarası bir alandır. Bu disiplinler akustik ekoloji, ses tasarımı, antropoloji, coğrafya, kültürel çalışmalar, müzikoloji, etnomüzikoloji, edebiyat, mimari, film çalışmaları gibi alanları içerir. Bu alanlardaki çalışmaların bir kısmı doğrudan sesi merkeze alıp seslerden hareketle bilgi üretirken, bir kısmı da kendi disiplinlerinin çerçevesi içine sesi de katan ve tartışan bir anlayış geliştirir. Sesle bir şekilde ilgilenen her araştırma ses çalışması olarak değerlendirilemeye de sesin kendisinin nasıl çok çeşitli perspektiflerle ele alınabileceğine dair örnekleri zenginleştirmektedir. Ses çalışmaları bir yandan sessel pratikleri, diğer yandan da onları betim-

<sup>1</sup> *Soundscape* terimi Türkçe'ye "ses manzarası" olarak çevrilebiliyor. Fakat bu çevirinin çok isabetli olduğunu düşünmüyorum. Bu nedenle makale içinde terimi İngilizce olarak kullanacağım.

<sup>2</sup> Makale başvuru tarihi: 14.12.2017, makale kabul tarihi: 28.02.2018.

<sup>3</sup> Doç. Dr., İTÜ Dr. Erol Üçer Müzik İleri Araştırmalar Merkezi (MİAM), sirinozgun@gmail.com.





leyen ve tanımlayan toplumsal, kültürel, politik ve ideolojik yapıları analiz eder. Mesele biraz da sesin insan yaşamındaki etkisi ve insan yaşamının sesi nasıl kurduğudur. Dolayısıyla bu yaklaşım bir yandan gündelik hayatı, onun inşa edildiği mekanları, zamanları ve ilişkileri incelerken, diğer yandan pek çok farklı disipline ait kuram, kavram ve yöntemlere başvurmak zorundadır.

Sesler üzerine çalışırken aslında sesi içinde yaşadığımız çağın, toplumun, kültürün temel meseleleriyle ilgili sorular sormamıza yarayan bir çıkış noktası olarak kullanıyoruz. Sesin, sesizliğin, gürültünün, müziğin tanımları her kültürde ve tarihin farklı zamanlarında farklı şekillerde yapılır. Biz de kendimize şu iki temel soruyu soruyoruz: (1) Duyduğumuz ve ürettiğimiz sesler hangi anlamları üretiyor? Bu soru sesin nerede, neden, kim tarafından hangi koşullarda üretildiği ve nasıl alımlandığı gibi farklı bağlamlarda ele alınabilir. (2) Biz bu anlamlara nasıl ulaşabiliriz? Araştırmamızı hangi yöntemlerle yürütebilir ve hangi kuramsal çerçeveleri rehber edinebiliriz? (Kelman, 2010: 213).

Bütün bu soruları sorarken bir yandan da “ses”in kavram olarak neleri içerdiğini ve içermediğini de dikkate almak zorundayız. Etnomüzikoloji yazınında ses kavramı çoğunlukla, kaydedilmiş müzikleri (*sound recordings, sound archives*) ifade etmek için, ya da belli bir müzik türünün karakterini belirleyen sesler bütünü (Arabesk *sound*’u) ifade etmek için kullanılıyor. Birinci kullanımda ses ve müzik birbirinin yerine geçebilen eş anlamlı sözcükler hâline gelirken, ikinci kullanımda ses, tını kavramına daha fazla yaklaşıyor. İnsan sesi için kullanılan *voice* sözcüğü ise genellikle sesin bir alt kategorisi olarak ele alınmakta ve sestem ayrı olarak incelenmektedir. Müziğin merkezde olduğu bir alanda elbette ses teriminin farklı kullanımları olasıdır. Ancak *soundscape* ve ses çalışmaları bağlamında kullanıldığında ses; müzik ve müzikle ilişkili tüm sesler, dil, çevresel sesler, gürültü, insan sesleri ve sessizliğin çok çeşitli biçimleri gibi bağlamları da içerecek şekilde genişlemektedir.

Bu makalede amacım ses çalışmalarının önünü açan alanlardan biri olan *soundscape* çalışmalarının etnomüzikolojiyle ilişkisinin izini sürmek ve Türkçe yazına müzik kavramına dair bir tartışma önerisiyle katkıda bulunmak. Diğer yandan Türkiye’de etnomüzikoloji içinde *soundscape* çalışmalarının ilk karşılaşmada hangi temel tartışmalara yol açtığını anlatarak bu perspektifi genişletmeyi hedefliyorum. Bunu yaparken bir etnomüzikolog olarak kendi deneyimimden hareket edeceğim; zira doktora tezim Türkiye’de bu alanda yapılan ilk çalışmalardan biriydi ve kuramsal-kavramsal ve pratik anlamda, hem araştırmayı yürüten kişi olarak beni hem de bu süreci denetleyen jüriyi hatırı sayılır ölçüde zorlayan bir deneyimdi. Makalede öznel bir dile de yer vermeyi tercih ediyorum. Bu tercihin, içinde bulunduğumuz bütün çalışma alanları açısından ön açıcı olduğunu, araştırmacının ya da yazarın kendi sesinin duyulduğu çalışmaların pratikle ilişkisinin daha kolay görünür kılınabildiğini düşünüyorum.

Kısaca bu makalede (1) etnomüzikolojinin *soundscape* çalışmalarına ilgisinin nasıl başladığını ve ana hatlarıyla nasıl geliştiğini (2) benim bir doktora öğrencisiyken bu çalışmalarla tanışıp doktora tezimi nasıl şekillendirdiğimi ve süreçte karşılaştığım tartışmaları, (3) etnomüzikolojide son dönemde artık müzik ve ses ilişkisine dair çok daha radikal bir düşünce düzeyinde gerçekleşen bir tartışmanın- müziğin tanımını ve bir kavram olarak müziğin gerekli olup olmadığı - neresinde durduğumu anlatacağım.

### ***Soundscape* çalışmaları: Kanada ve Finlandiya**

*Soundscape* terimi ilk olarak Kanadalı besteci R. Murray Schafer tarafından 1969’da ortaya atılmıştır. Terim İngilizce “manzara” anlamına gelen *landscape* teriminin sese uyarlanmış hâlidir. Yani bir anlamda ses ve mekân arasındaki ilişkiyi göstermeyi hedefler. Schafer terimi ilk olarak *The New Soundscape: A Handbook for the Modern Music Teacher* (1969) başlıklı kitapçıkta kullanır.



1971 yılında Schafer'in çevresinde toplanan meslektaşları ve öğrencileri Simon Fraser Üniversitesi'nde "World Soundscape Project"i (WSP) kurarlar. WSP'nin temel işi *soundscape*leri belgelemek ve arşivlemek, betimlemek ve analiz etmek, ve dinleme ve eleştirel düşünce vasıtasıyla çevresel seslere dair kamusal bir farkındalık oluşturmaktır" (Truax, 2007: 4). Bu grubun çalışmaları *The Vancouver Soundscape* (Schafer 1974), CBC'ye yaptıkları *Soundscape of Canada* isimli bir radyo programı serisi (World Soundscape Project, 1974) ve beş Avrupa kasabasında sesler üzerine yaptıkları kapsamlı bir alan çalışmasının sonucu olan *Five Village Soundscape* (Schafer, 1977a) gibi ürünlerle sonuçlanır. 1970'lerin sonunda ise çalışmaların teorik arka planını oluşturan, Schafer'in *The Tuning of the World* (1977b) ve Barry Truax'ın *Handbook for Acoustic Ecology* (1978) isimli kitapları yayınlanır. Schafer'in kitabı *soundscape* çalışmaları için bir giriş niteliğindedir ve konunun temel meselelerini açıklayarak ses merkezli bir perspektif çizer. Schafer *soundscape*'i şöyle tanımlar: "Soundscape her türlü akustik çalışma alanıdır. Bir müzik kompozisyonundan ya da akustik bir çevreden *soundscape* olarak bahsedebiliriz. Tıpkı belli bir coğrafyanın karakteristiklerini araştırdığımız gibi, bir akustik çevrenin seslerini de çalışma alanı olarak belirleyebiliriz" (1977b: 7).

Besteci ve *soundscape* araştırmacısı Barry Truax (1984) ise *soundscape*'i yalnızca akustik çevre olarak değil, akustik iletişim alanındaki temel terimlerden biri olarak kullanır. Truax'a göre *soundscape* bireyin ve toplumun dinleme yoluyla akustik çevreyi nasıl anladığını, anlamlandırıldığını ifade eder; zira dinleme alışkanlıkları bireylerin çevreleriyle ilişkileneşinin bir yoludur (1984: xii). Yani *soundscape* yalnızca bir ortamı, durumu ya da sesler bütünü değil, aynı zamanda belli bir sessel çevrenin, içinde yaşayanlarca nasıl algılandığını tarif eder. Bu anlayışta dinleyici merkezdedir ve çevre-birey/toplum ilişkisi tek yönlü değil dinamik bir ilişkiler bütünü olarak ele alınır.

*Soundscape* gerçek çevrelere olduğu kadar "soundscape kompozisyonu" denilen soyut kompozisyonlara da tekabül edebilir. *Soundscape*ler zaman içinde değişime uğrar: örneğin sanayi toplumunda eski topluma ait sesler yerini makine seslerine bırakmıştır. Bunun yanında, bu yaklaşım dinleyiciyi merkezine alır ve *soundscape*'in dinleyicinin bilinçli ve bilinçsiz algılarıyla şekillendiğini öne sürer. Bu nedenle *soundscape* analizi ön plan, arka plan, kontur, ritim, sessizlik, yoğunluk, uzam, hacim gibi bilişsel kavramlara başvurarak yapılır.

Schafer'in *soundscape* tartışmasının merkezinde yer alan konulardan biri hangi seslerin iyi ve arzulanır, hangi seslerin ise istenmeyen sesler olduğu üzerinedir. Schafer'e göre eski topluma ait sesler sanayi toplumunda makine seslerine yenik düşmüştür ve *soundscape* çalışmalarının amaçlarından biri de doğal ya da "otantik" seslerin korunmasıdır. Bu çalışmalar geleneksel seslerin korunması, çevresel gürültünün azaltılması ve engellenmesi gibi vurguları nedeniyle "akustik ekoloji" olarak da adlandırılır.

Soundscape ekolü 1980'lerin sonunda Finlandiya'ya ulaşmıştır. 1990'larda Tampere Üniversitesi'nden etnomüzikologlar hâlihazırda *soundscape* temelli alan çalışmalarını yürütmekteydiler. WSP'nin 1975 yılında yaptığı *Five Village Soundscape* çalışmasının üstünden 25 yıl geçtikten sonra Finlandiyalı etnomüzikologlar bu araştırmayı yeniden yapmaya karar verdiler. Çalışmanın ismi ise: *Acoustis Environments in Change* olacaktı (Jarviluoma, Kytö, Truax, Uimonen ve Vikman, 2009). Schafer 1975'te kullandıkları yöntemin temel unsurlarını şöyle sıralamıştı:

"Yerel ve bölgesel tarihi araştırmak, yerel arşivlerin sesle ilgili kayıtlarını taramak, *soundscape*'teki her türlü değişimi kaydetmek için çizelgeler hazırlamak, köylerdeki sinyallerin



her birini kaydetmek ve bunların yoğunluğunu ölçmek, köylerdeki bütün eskiden kalma/geleneksel sesleri kaydetmek, her köyde karakteristik ses ortamının uzun soluklu kayıtlarını yapmak, günün farklı zamanlarında duyulan farklı sesleri listelemek, köylerdeki okullara gidip çocuklara yaşadıkları yerdeki en sevdikleri ve en sevmedikleri seslerin neler olduğunu sormak ve köyün geçmişteki sesleriyle ilgili yaşlılarla görüşme yapmak.” (2009: 291-292)

Finlandiyalı etnomüzikologların yaptığı devam çalışması da yine aynı metodolojiyi izler; zira Schafer’in yaklaşımı, antropolojik bir yaklaşımdır. Ortaya çıkan sonuçlar ise seslerin zaman içinde nasıl değiştiğini, hafıza ve ses ilişkisini, mekanların seslerle nasıl tanımlandığı örnekler niteliktedir.

Etnomüzikologların seslere dair bu ilgisi kendi çalışma alanlarıyla nasıl ilişkilendirilebilir? Bu soru müzik kavramı yerine sesleri merkeze alan etnomüzikologların en sık karşılaştığı sorudur belki de. *Acoustic Environments in Change* çalışmasında yer alan araştırmacılardan Heiki Uimonen, etnomüzikolog meslektaşlarının kendisini sıklıkla, *soundscape* gibi bir alanın farklı kültürlerin müziklerine olan ilgisiyle tanımlanan bir alan olan etnomüzikolojiyle nasıl ilişkilendirilebileceği sorusuyla sıkıştırdıklarını anlatır. Verdiği yanıt şudur: “*soundscape* çalışmaları etnomüzikoloji kapsamına girmez fakat etnomüzikolojiyi *soundscape* çalışmaları başlığı altına yerleştirebiliriz” (2009: 34).

Etnomüzikolojideki ses merkezli çalışmaların başlangıcıyla *soundscape* çalışmalarının başlangıcı aynı yıllara denk gelir. Etnomüzikoloji içinde ses çalışmalarının öncüsü sayılan Steven Feld, 1960’larda Colin Turnbull’un danışmanlığında bir antropoloji öğrencisiyken, Turnbull’un sesleri de hesaba katan, yaptığı alan kayıtlarının (Turnbull, 1961a) içinde seslere doğal çevrenin ayrılmaz bir parçası olarak yer veren yaklaşımından etkilenir. Özellikle *The Forest People* isimli çalışması pek çok sessel betimleme içermektedir (Turnbull, 1961b). Feld bu kayıtları dinledikten sonra işitsel olarak son derece zengin ortamlarda yapılan alan çalışmalarında sesin ve ses kayıtlarının önemini kavrar (Feld ve Brenneis, 2004: 461). Bu ilk karşılaşma Steven Feld’in ses, mekan ve dinleme ilişkisine dair perspektifinin gelişmesinde bir mihenk taşıdır. Feld’in anlatımıyla, “Turnbull’un kayıtlarında belli bir mekanda yaşamının kişiye ne hissettirdiği ve ne anlam ifade ettiği gibi sorular yüzeye çıkmaktadır” (Feld ve Brenneis, 2004: 462). Öznenin mekan ve sesle ilişkisi meselesi Feld’in disiplinlerarası ses çalışmalarında büyük bir etki alanı yaratan akustemoloji kavramını geliştirmesini sağlayacaktır.

Akustemoloji, “akustik” ve “epistemoloji” kelimelerinin birleşmesiyle oluşan bir terimdir. Epistemoloji teriminin kendisi de iki farklı sözcüğün birleşiminden oluşur: epistem (bilgi) ve -loji (bilim anlamına gelen ek). Bilgi anlamına gelen epistem, akustemolojide yerini akustem terimine, yani akustik bilgiye bırakır. Akustemoloji Feld’in tanımıyla “bilmenin ve dünyada var olmanın sessel bir yoludur” (*a sonic way of knowing and being in the World*) (1996). Feld’e göre akustemoloji ses üretme ve dinleme pratiklerini eyleyerek-bilme olarak ele alır: yani seslerle birlikte ve sesler aracılığıyla bilme (2015: 12). Akustemoloji kavramı ve seslere yönelik bu alternatif yaklaşım etnomüzikolojinin temelleriyle ilgili bir sorgulamanın da ilk filizlerini doğurur. Alan Merriam 1964’te etnomüzikolojiyi “müzik antropolojisi” olarak tanımlar, müziği kültürün içinde ve en nihayetinde kültür olarak incelemeyi önerir. Oysa akustemoloji kavramı müziğin ve insan merkezli antropoloji disiplininin ötesine geçerek bilginin hangi seslerle üretildiğini sorar. Dolayısıyla bir etnomüzikolog hangi sesleri öne çıkarıp hangilerini duymazdan gelmelidir? Müzik olarak tanımladığımız şey, başka halkların, içinde yaşadığımız çevrenin -ve hatta kendi kültürümüzün- ses dünyasını anlamamız için yeterli midir?



Feld 1977’de alan araştırmasını tamamlayıp Papua Yeni Gine’den döndüğünde R. Murray Schafer’in kitabı *The Tuning of the World* de yeni çıkmıştır. Feld, soundscape kavramından ve soundscape araştırmasının bir müzikal kompozisyon olarak ele alınması fikrinden etkilenir ve WSP’yle yakın ilişkiler geliştirir (Feld ve Brenneis, 2004: 466). Bu arada da Feld’in “ses antropolojisi” olarak adlandırdığı alanla çakışan yeni çalışmalar ortaya çıkmaya başlar. Özellikle 1970’lerden 1980’lerin sonuna kadar, yağmur ormanlarındaki toplumlarla ilgili çalışmalar yapan etnomüzikologlar giderek etki alanını genişleten soundscape çalışmalarına katkıda bulunurlar (Basso, 1985; Seeger, 1988; Roseman 1991). Yağmur ormanının sesler bakımından son derece zengin dünyasında işitme duyusu görme duyusunun erişemediği yerlere erişebilir: bu durum araştırmacıları duyma deneyimine ve bunun toplumsal izdüşümüne yöneltmiştir. Buralarda yapılan çalışmalarda sessel yapıların nasıl toplumsal yapılar hâlini aldığı, ve bu örneklerin Batı kültüründeki doğa-kültür ya da müzik-ses ikiliklerini nasıl geçersiz kıldığı gösterilmektedir (Samuels, Meintjes, Ochoa ve Porcello, 2010: 336).

Örneğin, Steven Feld Papua Yeni Gine’deki Kaluli halkının sessel yapılarıyla ilgili tartışmasında, toplumsal uyumun bir göstergesi olarak Kaluliler’in ses üretme biçimlerini değerlendirir. Feld’e göre Kaluli halkı doğanın seslerini yalnızca son derece dikkatli bir şekilde dinlemekle kalmaz, aynı zamanda müziklerini de doğal sesleri model alarak kurar. Bunun yanında müzik dinleme biçimlerini de doğal sesleri dinleme biçimlerinden hareketle oluşturur. Kaluli halkı yağmur ormanını, dinlemeye ve birlikte şarkı söylemeye değer bulur. Onlar için insan sesleri de kuş sesleri gibi katmanlar hâlinde üst üste yığılmalı ve çağlayanlar gibi birbirinin üzerinden akmalıdır. Kaluliler’in *soundscape*’le karşılıklı iletişim hâlinde kurdukları bu sessel ve toplumsal yapılar insanların aslında çevresel seslere ne kadar duyarlı olduklarını ve bu seslere kendi doğaları ve kültürleri içinden yanıt verme yeteneğine sahip olduklarını gösterir (Feld, 1984).

Etnomüzikoloji yazınında sesle ilgili hâlihazırda pek çok çalışma bulunabilir: farklı kültürlerde sesin ve duymanın, içinde yaşadığımız kültürlerden daha farklı anlamlar ifade edebileceği, maddi ve manevi dünyayla ilişkilerde seslerin rolü, müziğin farklı toplumlarda farklı şekillerde kavramsallaştırılması gibi başlıklarla ses çalışmaları alanına girilmiş durumda. Belli başlı etnomüzikoloji dergilerinde (*Ethnomusicology*, *British Journal of Ethnomusicology*, *Yearbook for Traditional Music*, *World of Music*, *Ethnomusicology Forum*) son yirmi yılda yayınlanan makaleleri ve etnomüzikoloji alanında yayınlanmış olan kitapları incelediğimizde başlığında *sound* ve *soundscape* terimleri geçen makaleler/kitaplar arasında öne çıkan birkaç eğilimle karşılaşırız: *sound* terimi genellikle enstrümanlara ait sesler (Nuns ve Thomas, 2005), belli bir müziği tanımlayan sessel karakteristikler (Hammond, 2010), bir müzikal olayın içerdiği ve ilişkilendiği bütün sesler (Johnson, 2007), bir ülkenin/bölgenin karakteristik müziği/müzikal ortamı (Madrid, 2009) ya da tını anlamında kullanılmakta (Willoughby, 2000). *Soundscape* ise bir şemsiye terim olarak bir bölgedeki ya da bir kültürdeki müzikal ortamı (Jurkova, 2014; Abels, 2011; Shelemay, 2001) ve yine bir müzik türünün sessel karakteristiklerini (Veal, 2007) ifade etmekte. Bunun yanında elbette akustemolojinin ilişkisel analizinden hareket eden çalışmalar da bulunuyor. Örneğin *World of Music* dergisinin bir sayısı güncel Kore *soundscape*’ine ayrılmıştır ve derginin giriş yazısında Hillary Vanessa Finchum-Sung *soundscape*’in sadece seslerden ibaret olmadığını, hem hafızayı inşa eden hem de bugünden yarına Kore geleneğini sürdüreceği olan sessel bağlantılardan oluştuğunu belirtmektedir (Finchum-Sung, 2012: 9). Yamada Yoichi ise 1997 gibi erken bir dönemde Papua Yeni Gine’de seslerin sembolizmini incelerken mitoloji, toplumsal örgütlenme ve müzik pratiklerinin rollerini bir araya getirir ve “içeriden” bir müzik kuramı anlayışı geliştirmeye çalışır



(Yoichi, 1997). Yine Tina K. Ramnarine, Feld'in akustemoloji kavramını benimseyerek "Sami halkının müzikal ve politik dünyasındaki akustik epistemolojileri ve sessel çevreleri tartışır" (2009: 187). Son dönemde ise etnomüzikologların ilgi alanları esneyip genişledikçe müzikle birebir bağlantılı olmayan farklı konularda da -savaşın sesleri (Daughtry, 2015), nükleer karşıtı hareketlerde müzik/ses/sessizlikler (Abé, 2016); futbol taraftarlarının sesleri (Kytö, 2011)- örnekler karşımıza çıkmaktadır.

Görüldüğü gibi ses ve *soundscape* terimleri etnomüzikologlar tarafından geniş bir çerçevede ve farklı anlamlarda kullanılmaktadır. Öte yandan, *soundscape* terimi İngilizce landscape (manzara) teriminden hareketle türetildiği için, yine görsel manzaralara paralel olarak, çevreyle kurduğumuz ilişkide bir ölçüde yüzeysellik çağırıştırır. Oysa çevremizle kurduğumuz ilişkiler bütünseldir; dünyayla dışarıdan gözlemleyen değil, onun etkin birer parçası olan varlıklar olarak ilişki kurarız. Bu bağlamda yapılmış etnomüzikoloji çalışmaları *soundscape*'i yeniden tanımlamaya çalışır. Örneğin Helena Simonett (2014), Kuzeybatı Meksika'daki Yoreme halkının müziği ve sesleri nasıl kavradığını ve anlamlandırdığını incelerken, Yoremelerin aslında görme ve işitme duyularını Batıdaki gibi birbirinden kesin çizgilerle ayırmadıklarını vurgular ve *soundscape* yaklaşımını görmeyi dışladığı ve duyular arasındaki Batılı hiyerarşiyi yeniden ürettiği için eleştirir. Terim bu denli esnek olarak kullanıldığında bu alanda çalışma yapan, ya da bu alana dair söz söylemeye niyet eden herkesin *soundscape*'i yeniden tanımlaması, seslerden ya da *soundscape*'ten bahsederken neyi kastettiğini açıklaması gerekmektedir. Bu noktada sadece *soundscape* değil, müzik kavramı da etnomüzikologlarca sorgulanmaya başlamıştır.

## **Bir İktidar Alanı Olarak Müzik**

Etnomüzikoloji eğitimime ilk başladığım sıralarda bir derste "müzik nedir, nasıl tanımlanabilir?" sorusuyla karşılaşmıştım. O gün, verili kabul ettiğimiz bazı kavramları tanımlamaya çalışmanın ne kadar zorlayıcı olduğunu kavramıştım. Öncü etnomüzikologlar müziği farklı şekillerde tanımladılar. Örneğin John Blacking müziğin insan gruplarının davranışlarının bir sonucu olduğunu söyler. Ona göre müzik insanlar tarafından örgütlenmiş sesler bütünüydü (Blacking, 2000: 10). Alan Merriam ise doğrudan bir tanım vermekten kaçınır ve çeşitli ansiklopedik tanımları alt alta sıraladıktan sonra şu sonuca varır: müzik yalnızca toplumsal ilişkiler bağlamında var olabilen, insana özgü bir olaydır; insanlar tarafından diğer insanlar için yapılar ve öğrenilmiş bir davranıştır. Merriam'a göre müzik yalnızca ses olarak değerlendirilemez, çünkü var olabilmek için özel bir örgütlenmeye ihtiyaç duyar (Merriam, 1964: 27). Yanıtını vermek bu kadar zor olduğu hâlde, alanımızı tanımlayan kavram üzerine yeniden düşünmeyi gerektirdiği için daha sonraki yıllarda kendi derslerime de hep bu soruyla başladım: müzik nedir? Bu soru pek çok öğrencide önce bir küçümseme yaratan, üzerine düşündükçe de içinden çıkılmaz hâl alan bir meydan okumadır aslında: kalıplaşmış düşüncelerimize, kabul ettiğimiz kavramların ardındaki tarihsel/politik/ideolojik yığına bir meydan okuma.

Batılı bir kavram olarak müzik, etnomüzikoloji çalışmalarında sıklıkla farklı anlamlar ifade edecek şekilde değişime uğrar: etnomüzikologların temasa geçtikleri toplumlar Batılı müzik kavramından son derece uzak başka sessel kavramlar ve kavrayışlar geliştirmiş olabilirler. Bu noktada etnomüzikoloji yazınında müzik kavramında ısrar etmek, Batı merkezli bir bilimsel dilde ısrar etmek anlamına gelebilir; belki de etnomüzikolojinin ilk ortaya çıktığı dönemde sahip olduğu "ötekilerin müziğini araştırma" misyonunu yeniden üreten dışlayıcı bir tutum olabilir. Bu kavram neyi dışlar?- kendisi gibi olmayana, kendi tercihleriyle çizdiği sınırların dışında kalanı. Dışlamadığı noktada ise farklı olanı kendi içinde eritmeye ya da kendi sınırları içine sıkıştırmaya çalışır.





Bir etnomüzikolog olarak benim hikayemde ses çalışmalarıyla karşılaşmak müzik kavramı ve seslerle ilgili yaklaşımında bir dönüm noktasını ifade ediyor. Steven Feld'in Kaluli toplumsal hayatıyla sessel yapılar arasında kurduğu ilişki, bu modelin daha büyük ölçekli toplumlara uyarlanıp uyarlanamayacağı sorusunu sormama yol açmıştı. Bu sorudan hareketle 2009 ve 2012 yılları arasında İstanbul'da gerçekleşen büyük siyasi mitingleri izledim, kaydettim ve sesler bağlamında inceledim (Özgün, 2012). Araştırma, yazım ve savunma süreçlerinin her birinde karşıma çıkan en büyük mesele, hem kendi içimde hem de tez sürecimi ve sonuçta ortaya çıkan ürünü değerlendiren kişiler nezdinde, yapmaya çalıştığım araştırmanın müzikle ve etnomüzikolojiyle nasıl bir ilgisi olduğu sorusuydu. Buna yanıt vermek o yıllarda şimdikinden daha zordu: müzik tanımını esnetmek, *soundscape* gibi o zamana dek çok da fazla dikkat çekmemiş bir konunun neden önemli olduğunu anlatabilmek ve yukarıda bahsettiğim nedenlerden dolayı bu kavramı yeniden tanımlamak gerekiyordu. Benim tanımım İstanbul'un seslerini tanımladığını düşündüğüm küreselleşme ve akışkanlık bağlamında şekillendi:

“Küreselleşme modern dünya sisteminin en önemli karakteristiklerinden biridir. Bu sistem kaotiktir; karmaşık bir dinamik sistemdir. Günümüzde küreselleşmenin en önemli özelliklerinden biri ise akışkanlıktır: malzemelerin, fikirlerin, bilginin, sermayenin, insanların akışkanlığı... İstanbul çeşitli açılardan bir akışkanlık merkezi konumundadır: tarihsel olarak gelip geçen çeşitli kültürlerle ev sahipliği yapmıştır ve bugün yine farklı kültürlerin karşılaşp kendi yollarına devam ettiği ya da kaynaşıp birbirlerini dönüştürdüğü bir kent haline gelmiştir. Arjun Appadurai (1996) küreselleşmeyi tartışırken akış ve akışkanlığı vurgular. Küresel kültürel akışın beş farklı yönü olduğunu savunur: *ethnoscapes* (etnik manzaralar), *mediascapes* (medya manzaraları), *technoscapes* (Teknoloji manzaraları), *finanscapes* (finans manzaraları) ve *ideoscapes* (ideoloji manzaraları). Appadurai'ın kullandığı *-scapes* eki bu “hayali manzaraların” akışkanlığını vurgulamayı amaçlar. ... Konu İstanbul olduğunda Appadurai'ın kullandığı anlamda manzaraların yanı sıra *soundscape* de bu akışkanlık içinde yer almaktadır. Özgün kullanımında *soundscape* “sessel çevre” anlamına gelmektedir. İstanbul'da ise kültürel akışkanlık göz önünde bulundurulduğunda seslerin bu akışın dışında kalması düşünülemez. Kent sisteminin bir unsuru olan bu sesler diğer alanlardaki akışkanlığa karşı duyarlıdır. Dolayısıyla İstanbul bağlamında *soundscape* terimini sadece çevresel sesler anlamında kullanmak eksik kalacaktır. Bu çalışmada bu terimin anlamının “kent ve küreselleşme bağlamında tarihsel bir akışkanlığa sahip, kültürel ve bilişsel kodlarla yüklü sessel çevre” olarak kullanılması önerilmektedir.” (Özgün, 2012: 6-7; Özgün, Beşiroğlu, Reigle, 2013:244-45)

Bu tanım, seslere hangi bağlamlarda yaklaştığımı netleştirmek anlamında ses çalışmaları alanına özgün bir katkı sunuyordu. “Müzik bunun neresinde?” sorusuna verdiğim yanıt ise “kalabalıkların bir araya geldiği bu mitinglerdeki müziklere, gürültülere, seslere ve sessizliklere toplumsal yaşamla ilgili anlatılar olarak yaklaşıyorum” idi ve bazı jüri üyeleri tarafından yeterli bulunmuyordu. Jüri üyeleri farklı branşlardan bir araya gelmişlerdi (*soundscape* çalışmaları, etnomüzikoloji, tarih, antropoloji, müzikoloji ve ses teknolojileri) ve kimilerine göre benim araştırmam etnomüzikoloji ve *soundscape* çalışmaları içinde cesur bir adımken, diğerleri için, özellikle politik bir merak içermesi nedeniyle “bir gençlik hevesi”, ya da müzikolojik/etnomüzikolojik yetersizlikten kaynaklanan bir sapma olarak değerlendiriliyordu. Sonuçta bu görüşler bir uzlaş-



maya varmadı, uzun tartışmalar neticesinde tezim kabul edildi; ancak benim vardığım nokta, uzlaşmayan bu farklı perspektiflerin müzik-ses-akademi üçgeninde tanımları kimin yapacağıyla ilgili temel bir iktidar mücadelesinin farklı veçheleri olduğunu anlamaktı. Doktora tezi savunma jürisinde tezimde aslında hiç müzik olmadığını savunan bazı jüri üyeleriyle müziğin beyaz kağıda yazılan siyah noktalardan ibaret olmadığını, artık başka türlü kavramlar ve yöntemlerle konuşmaya başlamak gerektiğini savunan jüri üyelerinin yaklaşımları karşı karşıya geldi. Bense bu sürecin sonunda müziğin tanımını ve müzik kavramının sınırlarını sorgular, ve bu kavramın her düzeydeki -alanda araştırmacı ve araştırılan arasında; akademide astlar ve üstler arasında- iktidar çatışmalarında nasıl kullanışlı bir araç olduğunu anlar hâle geldim. Fakat bunu dile getirebilmek yine yıllar alacaktı. Oysa Feld 1970'lerde henüz bir doktora öğrencisiyken hocası Alan Merriam'ın *Anthropology of Music* kitabını eleştirmiş ve müzik antropolojisi yerine "ses antropolojisini" önermenin daha kapsayıcı olduğunu tartışmaya başlamıştı (Feld ve Brenneis, 2004: 463).

Etnomüzikoloji disiplininde hep çeperde yürüyen bu tartışmanın görünür hâle gelmesi sonraki yıllarda hız kazandı. Artık etnomüzikologlar arasında da sadece sesi merkeze almak değil, müzik kavramının kısıtlayıcılığı ve bu kavramda ısrar etmenin iktidar ilişkilerinde hükmeden taraf olmaktan yana bir politik tercih olduğu tartışılmaya başladı (Wong, 2014: 348). Neyin müzik olduğu ya da olmadığı, neyin iyi müzik olduğu ya da olmadığı, hangi seslerin araştırmaya değer olduğu, hangilerinin göz ardı edilmesi gerektiği, müziğin karşısında gürültü ve sessizliğin anlamı ve temsil ettikleri toplumsal yapılar/ilişkiler artık etnomüzikolojinin üzerinde durduğu konular arasına girdi.

## Sonuç Yerine

*Soundscape* çalışmaları ve 1990lardan itibaren sosyal bilimlerde gerçekleşen sessel dönüşüm hâli hazırda bir sesler bütünü olan müziği araştıran etnomüzikoloji ve müzikoloji gibi alanların da kendi kavramlarının sınırlarıyla yüzleşmesini bir zorunluluk hâline getirmeye başlamıştır. Bu makalede *soundscape* çalışmaları ile etnomüzikolojinin nasıl ilişkilendiğini, bu çalışmaların etnomüzikolojide hangi kavramsal karşılıkları bulduğunu kısaca özetlemeye çalıştım. Sesler, içinde üretildikleri toplumsal, tarihsel, ekolojik vb. bağlamlarla şekillenir ve bu sesler dönüp içinden çıktıkları yapıları yeniden yapılandırır. Sesler yoluyla dünyayı bilmeye ve anlamaya katkıda bulunduğumuzda müzik kavramının sınırları ve sorunları da daha belirgin hâle gelmektedir. Oysa müzikleri örgütlenmiş sesler bütünü olarak ele aldığımızda şu soruyla karşılaşırız: insanlar sesleri nasıl, hangi şekillerde örgütlerler? Genel geçer tanımıyla müziğin dışında çevresel sesler ve dil de örgütlenmiş sesler olarak ele alınabilir. Bu farklı sessel örgütlenmelerin iç içe geçtiği veya ayrıştığı farklı koşullar (örneğin yağmur ormanı, endüstri toplumunda bir mega kent ya da Avrupa'da bir köy) müziğe dair farklı kavrayışlar üretmektedir. Hem Avrupa-Amerika etnomüzikolojisinde, hem de Türkiye'de müzik kavramından tümüyle vaz geçmek, toplumların ses dünyalarını daha kapsayıcı bir bakışla ele almak bugün için fazla radikal bir öneri olabilir. Yine de şimdi ve gelecekte bu kavramın inşa süreçleriyle yüzleşmek, dünyamızdaki sesleri zihinlerimizi ve bütün toplumsal kültürel yapılarımızı şekillendiren unsurlar olarak ele alan etnomüzikoloji anlayışı geliştirmek mümkün müdür? Farklı kültürlerin ses üretme biçimlerini kendi kavram ve terimleriyle anlamak, bunu yaparken bu seslerin ilişki içinde olduğu diğer sesleri, içinde yer aldığı ses evrenini de hesaba katabilmek mümkün müdür? Soruları sorabildiğimize göre, yanıtlar için de yol alabiliriz.



## Kaynaklar

Abé, M. (2016). Sounding Against Nuclear Power in Post- 3. 11 Japan: Resonances of Silence and Chindon-ya. *Ethnomusicology* 60, no. 2, 233-262.

Abels, B. (Ed.). (2011). *Austronesian Soundscapes: Performing Arts in Oceania and Southeast Asia*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Appadurai, A. (1996). *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Basso, E. (1981). A "Musical View of the Universe": Kalapalo Myth and Ritual as Religious Performance. *The Journal of American Folklore* 94, no.373, 272-291.

Blacking, J. (2000). *How Musical is Man?* Seattle, London: University of Washington Press.

Corbin, A. (1998). *Village Bells: Sound and Meaning in the 19th-century French Countryside (European Perspectives)*. New York: Columbia University Press.

Daughtry, M. (2015). *Listening to War: Sound, Music, Trauma and Survival in Wartime Iraq*. New York: Oxford University Press.

Feld, S. (1984). Sound Structure as Social Structure. *Ethnomusicology* 28, no. 3, 383-409.

Feld, S. (1990). *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics and Song in Kaluli Expression*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Feld, S. (1996). Waterfalls of Song: An Acoustemology of Place Resounding in Bosavi, Papua New Guinea. In S. Feld & K.H. Basso (Eds.), *Senses of Place* (pp.91-135). Santa Fe: School of American Research Press.

Feld, S. (2015). Acoustemology. In D. Novak & M. Sakakeeny (Eds.), *Keywords in Sound* (pp. 12-22). Durham, London: Duke University Press.

Feld, S., Brenneis, D. (2004). Doing Anthropology in Sound. *American Ethnologist* 31, no. 4, 461-474.

Finchum-sung, H.V. (2012). Ensembles in the Contemporary Korean Soundscape: Foreword. *The Worlds of Music* 1, no.1, 7-13.

Hammond, N. (2010). The Gendered Sound of South Africa: Karen Zoid and The Performance of Nationalism in the New South Africa. *Yearbook for Traditional Music* 42, 1-20.

Jarviluoma, H., Uimonnen, H., Vikman, N., Kytö, M. (Eds.) (2009). *Acoustic Environments in Change*. Tampere: TAMK University of Applied Sciences.

Johnson, H. (2007). 'Happy Diwali!' Performance, Multicultural Soundscapes and Intervention in Aotearoa/New Zealand. *Ethnomusicology Forum* 16, no. 1, 71-94.

Jurková, Z. (2014). *Prague Soundscapes*. Prague: Karolinum Press.

Kelman, A. Y. (2010). Rethinking the Soundscape. A Critical Genealogy of a Key Term in Sound Studies. *Senses & Society* 5, no. 2, 212-234.

Kytö, M. (2011). 'We Are the Rebellious Voice of the Terraces, We Are Çarşı': Constructing a Football Supporter Group Through Sound. *Soccer & Society* 12, no. 1, 77-93.

Madrid, A. L. (2009). *Sounds of the Modern Nation: Music, Culture, and Ideas in Post-Revolutionary Mexico*. Philadelphia: Temple University Press.

Merriam, A. (1964). *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press.

Nunns, R., Thomas, A. (2014). The Search for the Sound of the Pütörino: "Me te wai e utuutu ana". *Yearbook for Traditional Music* 37, 69-79.

Özgün, E. Ş. (2012). *Sounds of Political Actions in the Streets of Istanbul*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi, İTÜ).

Özgün, Ş., Beşiroğlu, Ş.Ş, Reigle, R. (2013). İstanbul'un Sesleri: Soundscape Çalışmaları ve



Politik Eylemin Sessel İfade Biçimleri. *Porte Akademik* 8, 239-249.

Ramnarine, T. K. (2009) Acoustemology, Indigeneity, and Joik in Valkeapää's Symphonic Activism: Views from Europe's Arctic Fringes for Environmental Ethnomusicology. *Ethnomusicology* 53, no. 2, 187-217.

Roseman, M. (1991). *Healing Sounds from the Malaysian Rainforest*. Berkeley: University of California Press.

Samuels, D. W., Meintjes, L., Ochoa, A. M., Porcello, T. (2010). Soundscapes: Toward a Sounded Anthropology. *Annual Review of Anthropology* 39, 329-345.

Schafer, R. M. (1969). *The New Soundscape: A Handbook for the Modern Music Teacher*. Ontario: Berandol Music Limited.

Schafer, R. M. (Ed.). (1974). *The Vancouver Soundscape*. Vancouver: ARC Publications.

Schafer, R. M. (Ed.). (1977a). *Five Village Soundscapes*. Vancouver: ARC Publications.

Schafer, R. M. (1977b). *The Tuning of the World*. New York: Knopf.

Schafer, R. M. (Ed.). (2009). *Five Village Soundscapes*. Tampere: TAMK University of Applied Sciences.

Seeger, A. (1988). *Why Suya Sing*. Cambridge: Cambridge University.

Shelemay, K. K. (2001). *Soundscapes: Exploring Music in A Changing World*. New York & London: W. W. Norton Company.

Simonett, H. (2014). Envisioned, Ensounded, Enacted: Sacred Ecology and Indigenous Musical Experience in Yoreme Ceremonies of Northwest Mexico. *Ethnomusicology* 58, no. 1, 110-132.

Truax, B. (1978). *Handbook for Acoustic Ecology*. Vancouver: ARC Publications

Truax, B. (1984). *Acoustic Communication*. New Jersey: Ablex Publishing.

Truax, B. (2007). *Sound in Context: Acoustic Communication and Soundscape Research at Simon Fraser University*.

[http://wfae.proscenia.net/library/articles/truax\\_SFUniversity.pdf](http://wfae.proscenia.net/library/articles/truax_SFUniversity.pdf) adresinden edinilmiştir.

Turnbull, C. M. (1957) *Music of the Ituri Forest*. LP. New York: Folkways

Turnbull, C. M. (1961a). *Music of the Rainforest Pygmies*. LP. New York: Lyri- chord.

Turnbull, C. M. (1961b) *The Forest People*. New York: Simon and Schuster

Uimonen, H. (2009). Soundscape Studies and Auditory Cognition. In , H. Jarviluoma, H. Uimonen, N. Vikman, M. Kytö (Eds.), *Acoustic Environments in Change* (pp. 34-56). Tampere: TAMK University of Applied Sciences.

Veal, M. E. (2007). *Dub: Soundscapes and Shattered Songs in Jamaican Reggae*. Wesleyan University Press.

Willoughby, H. (2000). The Sound of Han: P'ansori, Timbre and Korean Ethos of Pain and Suffering. *Yearbook for Traditional Music* 32, 17-30.

Wong, D. (2014). Sound, Silence, Music: Power. *Ethnomusicology* 58, no. 2, 347-353.

World Soundscape Project. (1974). *Soundscapes of Canada*. World Soundscape Project, Sonic Research Studio, Department of Communication Studies, Simon Fraser University. Canadian Broadcast Corporation (audiorecording).

Yoichi, Y. (1997). *Songs of Spirits: An Ethnography of Sounds in a Papua New Guinea Society*. Boroko, PNG : Institute of Papua New Guinea Studies.



# Eşik Mekân Olarak Göçebe Ses Peyzajları<sup>1</sup> Nomadic Soundscapes as Threshold Spaces

Sena KARAHAHAN<sup>2</sup>

## Öz

Fiziksel ve kültürel anlamda bir göçer olarak ele alınan ses, mekânın gündelik hayatta yeniden üretimin kritik ögesi olarak değerlendirilmektedir. Bu bağlamda toplumsal mekânın bir unsuru olan kültürel ses peyzajları, toplumsal süreçlerin oluş boyutunu anlamaya imkân veren eşik mekânlar olarak ele alınmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Ses Göçü, Göçebe Ses Peyzajları, Gündelik Hayat, Eşik Mekânlar.

## Abstract

The sound, which is regarded as a nomad in the physical and cultural sense is evaluated as the critical item of reproduction of the space in everyday life. In this context, cultural soundscapes, which are an element of social space, are considered as threshold spaces allowing to understand the dimension of social processes.

**Keywords:** Sound Migration, Nomadic Soundscapes, Everyday Life, Threshold Spaces.

## Giris

Ses bir enerjidir ve kaynağından çıkışıyla birlikte çok yönlü (*omnidimensional*) olarak yayılır, bağlamından kopmadan temas ettiği yüzeylerle değişip yeniden şekillenerek, başka enerjilere dönüşerek ilerler ve kaybolur. Ses kritik önemini vurgular nitelikte birçok alanda kendine kolay bir şekilde yer edinmektedir. Bir asırlık tarihi olan ses çalışmaları (*Sound Studies*) pek çok farklı disiplin için yöntem hâline gelmektedir.<sup>3</sup> Bu çalışma, sesi fiziksel çevre ve kültürün bir bileşeni olarak değerlendiren ses peyzajı (*soundscape*)<sup>4</sup> teriminin sağladığı kavramsal alandan faydalanmaktadır; bu alan tartışmanın ses, zaman, mekân, beden, sınır, eşik, tarih, oluş, ritim, gündelik hayat, göç, topluluk elementlerini bir arada inceleme imkânı sunmaktadır. Makalede, sesin hareketiyle gündelik hayatın dinamikleri ilişkilendirilmektedir. Bu bağlamda gündelik hayat, tekrarlar ve beraberinde ritimlerle şekillenirken kendi coğrafyası ve yeriyle sürekli kurulmakta olan bağlantılar oluşturur. Gündelik hayat bağlamında ses fiziksel/ölçülebilir bir inceleme alanı sunduğu kadar kültürel yapının görünmez dokusunun kurucu elemanı olarak değerlendirilmektedir.

Hareket hâlinde, sürekli göçer olan, an ve an değişmekte olan ses, bu bağlamda şehir dinamiğinin kritik bir unsuru oluşturur. Paylaşımı kaçınılmaz kılan ses, oluş ve yok oluş arasında

<sup>1</sup> Makale başvuru tarihi: 01.12.2017, makale kabul tarihi: 07.03.2018.

<sup>2</sup> Yüksek Lisans Öğrencisi, İstanbul Bilgi Üniversitesi Kültürel İncelemeler, sena.karahan@gmail.com.

<sup>3</sup> Ses, tarih, felsefe, sosyoloji, etno-müzikoloji, müzikoloji, antropoloji, sanat, mimari, arkeoloji, kültürel çalışmalar, medya çalışmaları, cinsiyet çalışmaları, teknoloji, fizik ve birçok farklı disiplinin yöntemi hâline gelmektedir (Strene, 2012).

<sup>4</sup> Ses peyzajı 1960 yıllarda Murray Schafer'in öncülüğünde bir araştırma alanı olarak geliştirilmiştir. Öncelikli çalışmalar insan kulağı, işitsel ortam ve toplum ilişkisi üzerinden kurulurken 1990'lı yıllarda çalışmalar, doğa ve insan kaynaklı bir dengeye ulaşmış ve bir çok farklı disiplinle ilişkilendirilmiştir; akustik, mimari, antropoloji, ekoloji, iletişim tasarımı, insan coğrafyası, dil bilim, hukuk, edebiyat, etnoloji, medya sanatları, müzikoloji, gürültü kontrolü, din araştırmaları, politika, pedagoji, psikoloji, tıp, teknoloji, sosyoloji, şehir planlama gibi (Zhang ve Kang, 2007).





varlık gösterirken; sürekli kurulmakta, değişmekte olan toplumsal örüntünün âdeta fiziksel ve sembolik bir ifadesine dönüşebilmektedir.

Şehrin dinamiklerinin yoğunlaştığı, madde ve insan göçüyle merkezlerde oluşan çoklu potansiyeller, çoklu ses kaynakları olarak değerlendirilerek an ve an kurulmakta olan ses peyzajları paylaşım ve geçiş alanı olarak; eşik mekân olarak ele alınmaktadır. Gündelik hayatın moleküler farklılaşmasına (Stavrides, 2016: 216) ve mekânın yeniden üretim süreçlerine kültürel bir hemzemin sunan sokak kotunun<sup>5</sup>/mekânın akustik politikasının değerlendirilmesi, sürekli kurulmakta olan toplumsal mekânı anlamada bir yöntem olarak sunulmaktadır.

## **Uzamsal ve Zamansal Olarak Kültürle ve Toplumsal Mekânla İlişkilenen Yapıya Ses**

Ses kaynağından hedefine ulaşana kadar bağlamından kopmadan farklı deneyimler üretir. LaBelle (2010), sesi, kültürün derin ve yayılmış bir ifadesi olarak ele alır; tek bir seste bir tarih ve kültürün bulunabileceğinden bahseder. Bir enerji olarak var olup sürekli olarak dönüşmekte olan ses, çokluğa imkân veren, paylaşımın alanına, “boşluğa” yayılır. Ses geçmişle gelecek arasındaki karmaşık sürecin “şimdi”si olarak bulunur. Bu şimdi hep burada olan sesin varlık ve yokluk paradoksudur (Voegelin, 2010), bir anı ifade eder ve hemen sonrasında farklılaşır. Ses, ilişki bir alan, dağınık, yönelimsiz bir buluşma noktası, bedenler ve şeyler arasında bir mekân, girişimin, gürültünün, sınır aşımının samimiyet coğrafyasını yaratır (LaBelle, 2010: xvii).

Dinamik ilişkilenemenin, enerji aktarımının, paylaşımın kurucu ögesi olarak, LaBelle (2010) sesi “an” olarak duyabileceğimizi söyler. Sesin hareketi (yansıma, yutulma, saçılma, dağılma, kırılma), işitsel mekânın geçiciliğini beraberinde getirir ve bu bağlamda anı kuran ses, mekânı da sürekli ve geçici olarak kurar. Nesnesi ve öznesi olan bireylerle işitilen, duyumsanan mekân, potansiyel olarak topluluğu/cemaati oluşturur. Kaçınılmaz bir paylaşım ve bir aradalığın kurucusu olarak ses, bedeni, topluluğu, toplumsal olanı kapsar.

“İşitsel bilginin dinamiği, bireye ait olmadığı hâlde kişide mahremiyet hissi uyandıran, ortak mekânlar yaratarak, güncel olan içerisinde hareket etme imkânı verir. Ses daima bana ait olan ve olmayandır; onu ne uzun süre tutabilirim ne de onun gezgin enerjisinin tamamını duraklatabilirim. Ses ayırım gözetmeyendir.” (LaBelle, 2010, s.xvii)

Ayırım gözetmeyen ses ve nüfuz ettiği toplumsal mekân, kültürel bir ses peyzajı sunar. Kentin coğrafi yapısı, faunası, yapı çevresi, ekonomik dinamikleri, teknolojisi, nüfusu, inanç ve yönetim sistemleri kentin kültürel ses peyzajını kuran ses kaynaklarıdır. Bu bağlamda kentsel ses peyzajı (*urban soundscape*) tanımlı ve geniş bir inceleme alanı sunar.

Metropol gibi kitlesel yığılmalar; milyonları ters bir orantıyla, görece küçük yüzey alanında barındıran kentsel yapılaşmayla gerçekleşir. Metropolün merkezlerinin ve bağlantılarının barındırdığı potansiyellerin oluşturduğu kentsel ses peyzajları, yığınların, çoklukların, herhangiliklerin biriktiği, barınabildiği, üst yapının ve alt yapının tanımlı-tanımsızlıkları üzerinden kendini kurar.

Şehrin kültürel ses peyzajında, kitlesel medya, vapurlarda tek kanalla tartışmayı halka açabilir. Toplumsal huzurun temennisi olan anonslar medeni bir dil olan İngilizce ile tekrar edile-

<sup>5</sup> Sokak kotu burada kültürel bir hem zemin olarak; kimlik tanımlamayan, kitle hareketinin, dinamik, toplumsal, paylaşım mekânı olarak ele alınmaktadır; Sütüasionist Enternasyonal'in öncülerinden Guy Debord'un coğrafi çevrenin (bilinçli olarak düzenlenmiş olsun, olmasın) birey üzerindeki belirli etkilerini inceleme alanı olarak sunduğu psikocoğrafyanın mekânı olarak (Matthews, Kanbb ve Debord, 2008).



bilir, esnaf, ekonomik coğrafyanın yönünü değiştirmesiyle, değişen müşteri profilinin dilinde “buyur” edebilir ya da seyyar satıcı elindeki bavulla ve biraz Türkçe ile saat satmayı deneyebilir. Bağcılar’ın müziği arabanın açık camımdan Mecidiyeköy trafiğine bağırabilir, inşaatlar şehrin kurucu miti olarak sürekli dinletilebilir, havadan ve karadan güvenlik sinyalleri ve titreşimleri 7/24 devam edebilir, bir caddede sekiz farklı etnik müzik sıralanabilir. Yoğun bağlantıların kurulduğu modern şehir, tanımsızın süreçle tanımlanmasına imkân verirken, yeni tanımsızlıklarla kurduğu dinamik yapısıyla ise, tanımsız kalmayı sürdürür. Üretimin ve tüketimin merkezi olan metropol, hareketin ana aksına oturur. Gelen ve geçenin, hareketin izlerini taşır.

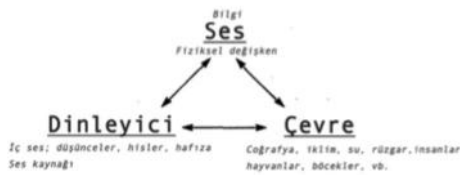
Gündelik hayatın moleküler düzeyde farklılaşmakta olan ritmi, bir göçer olan sesin hareketinde olduğu gibi; yansımalar, soğurulmalar, kırılmalar, saçılmalar ve dağılımlarla dönüşür.

Bir metropol olarak İstanbul’un kentsel mekânlarında göçle beraber, mezar taşı üzerinde sessizliğe gömülen bir dil, başka bir coğrafyanın ürünü olan göçerin getirdiği dille katmanlaşarak mekânı ve mekân deneyimini yeniden üretir. Fiziksel bir yer değişimini gerektirmeyen, zaman-mekân birlikteliğinin iletişim ağları üzerinden kurulduğu modern dünyada oluşan kısa mesafeler, sesin sınır aşımını fiziksel anlamda kolaylaştırır ve mekâna bir çok mekânsallığı sızdırır. Teknoloji insan bedeninin âdeta bir uzvu olarak ya da bir yaşam işareti olarak gündelik hayatın ritmine katılır.

Merkezlerde ve bağlantılarında kaçınılmaz olan yoğunluğuyla, kaynağı belirsiz ya da tanımsız sesler gürültüden bir dile evrilerek ticaretin, sokak müziğinin mekânını ele geçirebilir. Şehrin devinimi, hareketi, sesin yardımıyla okunabilir, duyulabilir. Paylaşılan, toplumsal mekânın ritmini oluşturan gündelik hayat, pratik edilen mekânı ve onunla ilişkisini sürdüren sesi, ses peyzajını farklılaştırmakta ve yeniden üretmektedir. Bu bağlamda da ses peyzajları geçici bir ara mekân, eşik mekân olarak anı, mekânı ve toplumu anlamaya imkan verir.

## Ses, mekân algısı ve akustik topluluklar

İnsan algısında sessizlik materyal bir gerçekliği ifade etmez. İnsan kulağı belli frekans aralığındaki sesleri<sup>6</sup> algılayabilen özelleşmiş yapısıyla işitmeyi sağlarken, bir enerji olan ses, beden tarafından da duyumsanır. Fiziksel alanda konumlandırılmamış enerji içermeyen hiç bir gerçeklik yoktur (Nelson, 2012: 2) ve bu bağlamda sesin yarattığı çok yönlü mekân, kaçınılmaz ortaklıklar mekânı olarak kurulur.



**Resim 1:** Traux *Acoustic Communication*(1984)'da ses, çevre ve birey arasında dinamik ilişkilenebilir, akustik iletişimi semalaştırmıştır.

Traux, iletişimin akustik yapısını ele alır. Ses, ortam, dinleyici ve aynı zamanda ses kaynağı olarak, insandan oluşan akustik iletişim, dinamik bir yapı sergiler.

“Akustik deneyimler, herhangi bir ortamla kurduğumuz davranış ilişkilerini yaratır, etkiler ve şekillendirir. Bu ilişki son derece etkileşimli, hat-ta telapatik olabilir; ancak gürültü durumunda olduğu gibi, yabancılaştırıcı, fiziksel ve zihinsel

<sup>6</sup> Ses olarak duyulabilen hava basıncı dalgaları, 20 Hz ve 20000 Hz arasında frekanslara sahiptir, bu da 15 milimetre ile 15 metre arasındaki dalga boylarına karşılık gelmektedir. Sesin fiziksel doğası, insan algısında ses kaynağının yerinin tespit etmeyi zorlaştırır. Göz bebeği ve merceği, ışığın belli bir yönden retinanın yalnızca belli bir noktasına ulaşmasını sağlar ama bu tür bir imge oluşumu duymada gerçekleşmez çünkü ses dalgaları çok fazla *bükülgen*dir. Ses düz hatlar hâlinde yol alıyor ya da alabiliyor olsa da, aynı zamanda yolu üzerindeki nesnelere ve engellerin çevresinden de dolanır. Bir dalganın bükülerek bir nesnenin etrafından nasıl dolandığı, nesnenin büyüklüğüne ve dalga boyuna bağlıdır. Işık dalga boyu görünen nesnelere çok daha kısadır (milimetrenin 1/1000'inden kısa)(Groh, 2016).

anlamda baskıcı da olabilir. İnsanları bir araya getirip topluluğu birbirine bağlayan ya da bireyi izole edip, her topluluğun karakterini oluşturan, paylaşılan deneyim algısını tehdit eden bir ilişki de olabilir.” (Traux, 1984, s.11)

Gündelik hayatın ritminin oluşumunda, Lefebvre’ye göre (toplumsal) mekân, şeyler arasında bir şey, ürünler arasında herhangi bir ürün değildir. Onların ortak-varlıkları ve eş zamanlılıkları içindeki ilişkilerini, yani (nispi) düzeni ve/veya (nispi) düzensizliği kapsar (Lefebvre, 2014: 99). Toplumsal mekân bir kurallar bütünüdür ürün olarak gerçekleşmez, yaşamın kendisi tarafından oluşturulur.

Gündelik hayatın hareket hâlindeki göçeri ses, toplumsal olanı kapsar. Traux (1984), çevre-sindeki özel rolleri olan çeşitli seslerle, bilgi aktarımını sağlayan ses sinyalleriyle tanımlanmış akustik topluluklardan bahseder; paylaşılan bu seslerin topluluğun akustik sınırlarını oluşturduğundan. Öte yandan işitsel mekânın tercih edilen bir odağı yoktur (Carpenter, 1973: 35), sınırları muğlaktır. Akustik topluluk, akustik bilginin yaşayanların hayatına nüfuz ettiği herhangi bir ses peyzajı olarak tanımlanabilir (Traux, 1984: 58) ve bu ses peyzajları doğası gereği dinamiktir; kendini ve süreçle oluşturduğu ritmini, farklılaşmayla, etrafındaki her şey ile temas ederek kurar. İnsan, hem dinleyici hem ses kaynağı olarak ses peyzajında yerini alır. Beden ile mekânı, birey ile toplumu birbirine bağlayan görünmez ağların kurucusu olan ses, akustik topluluğu, işitsel mekânı, toplumsal olanı tanımlar.

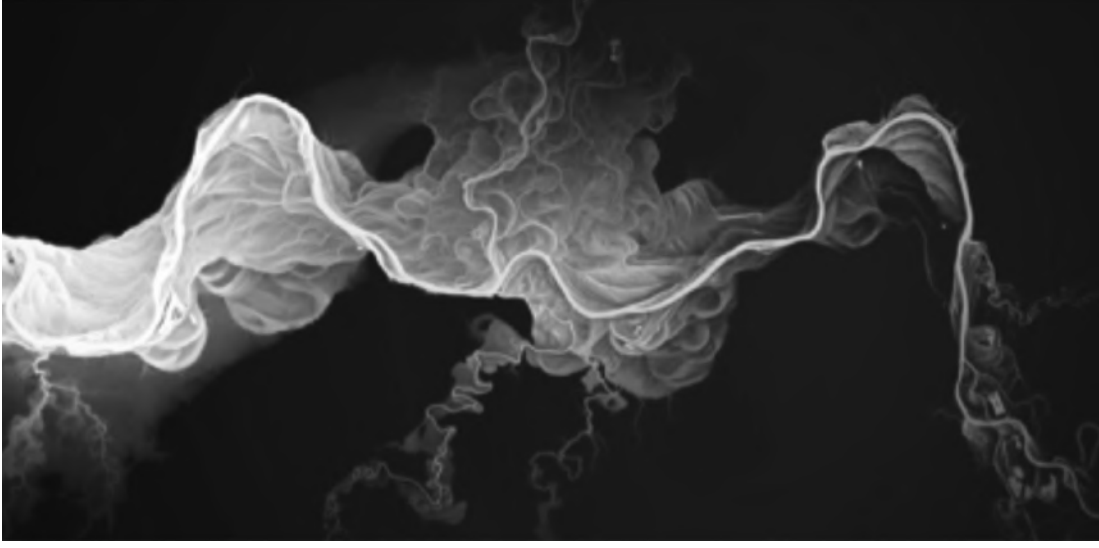
## **Toplumsal Mekânda Bir Göçer Olarak Ses ve Eşik Mekân Olarak Ses Peyzajları**

“Mekan, yere kıyasla, bir sözcük dile geldiğinde neyse odur; yani bir şeyin gerçekleştirilmesi esnasında oluşan belirsizlikte kavranan, pek çok uyuşmayı ortaya koyan bir terime dönüşen, bir mevcudiyetin (ya da bir zamanın) edimi olarak ortaya konulan ve birbiri ardına gelişen yakınlıkların yol açtığı dönüşümlerle değişen sözcük neyse odur...” (de Certeau, 2009: 217).

“Herhangi bir varlığın şu ya da bu şekilde bir yerde var olması” anlamına gelen *kefn* sözcüğünden türetilmiş Arapça kökenli bir kelime olan mekân ve herhangi bir varlık olan insan ve onun tekil mekânı olan bedeni, mekânlar içindedir. Foucault’da beden, mekân içinde kuşatılan “mekân”dır; mekân olarak beden kuşatıldığı yerden cevap vererek *khora* düşüncesine yaklaşmakta, yani logos ve kaos arasındaki bir karşılaşma, kriz ve “mücadele” alanı olmaktadır (Arpacı, 2010: 141), dışarıdan kuşatılabilecek, karma ve hiyerarşiye sokulmuş bir mekân olarak (Auge, 2016: 64). Öte yandan iç ile dış arasındaki enerji aktarımında da insan sesi, hareketi, bedenin kendisi vardır. Bedenden çıkan ya da bedeni saran sesler, her şeyle dolaysız ilişkiler kurar. Bu bağlamda karşılaşmalar, değişimler, geçişimli, sabitliği, kesinliği olmayan, dinamizmin, oluşların ve ritimlerin mekânıdır *khora*; “yer olmayan yer olarak” (Arpacı, 2010: 138). Bireyin toplumsalla olan ilişkisi ya da toplumun kendisi, logos ve kaos arasında bir karşılaşma, kriz ve mücadele alanı, içerisi ve dışarı arasında, ben ve öteki ilişkisinde bir eşik mekân olarak kurulur. Mekânlar içinde bir mekân olarak bedeni ve bedenlerin çoklu bir araya gelişlerini kuşatan ses peyzajları, paylaşma etkileşime açık, geçici, eşik mekânlardır. Dinamik bir araya gelişlerle toplumsal mekânın sürekli olarak kurulduğu mekânlardır.

LaBelle (2010) tek bir seste binlerce yıllık tarihin bulunabileceğini söyler. Bir nehir binlerce yıl içerisinde, tekrarlar ve farklarla kurar kendini. Kuzey Amerika’daki Willamette nehrinin 15.000 yıllık tarihinin resmedilişinde olduğu gibi, bu katmalaşma, hareket, dilin ya da türküle-





**Resim 2:** Haritacı Dan Coe tarafından hazırlanan, şimdiki adıyla Oregon'daki Willamette nehrinin 15,000 yıllık tarihinin görselleştirilmesi.

rin, hikayelerin, toplumların oluşumuyla benzer bir yapı gösterir. Değişen iklimler, açılan yollar yeni suların buluşmasına izin verir, karşılaşmalar ve değişimler gerçekleşir.

Yeni materyalist tarihçi, sanatçı, filozof ve bilim insanı Manuel De Landa *Çizgisel Olmayan Tarih*'te, fiziksel, biyolojik ve toplumsal durumları beraber değerlendirir.

“Çekerler ve çatallanmalar, dinamiklerin denge durumundan hem çok uzak olduğu, hem de çizgisel olmadığı, yani birleşenleri arasında kuvvetli bir karşılıklı etkileşimin (ya da geri beslenmenin) bulunduğu bütün sistemlerin ortak özelliğidir. Söz konusu sistem moleküllerden de oluşsa canlı varlıklardan da oluşsa, içinde dolanan yoğun bir enerji akışı ve geri beslenme olduğu sürece sistem, kendi içinde kararlı hâller yaratacak, ayrıca bu hâller arasında keskin geçişler sergileyecektir.” (De Landa, 2005: 11)

Bu kararlı hâller ve keskin geçişler oluş esnasında ortaya çıkar ve tekrar oluş sürecinin bir parçası olurlar. Deleuze felsefesinde oluş boyutu hareketli, dinamik, deneyimlenebilecek bir alan açar (Yücefer, 2016: 88). Deleuze'e göre; tarihin olaydan anladığı, olayın şey durumunda edimselleşmesidir; oysa oluş içindeki olay tarihe sığmaz (Deleuze 2006, alıntılayan Yücefer, 2016: 88). Oluş içinde olmak değişim içinde olmak, değişim geçiriyor olmak, başkalaşmak demektir (Yücefer, 2016: 96). Tarihe sığmamak, tarihin dışına çıkmak ebedi, değişmez, mutlak bir gerçekliğe, ideal dünyaya yönelmek değil, tam tersine akışkan, dinamik, sürekli değişen bir oluş boyutuna dâhil olmak demektir (Yücefer, 2016: 109). Bu oluşlar algılanabilen tek zamanın, şimdinin sürmekte olan, bozulan, aksayan ritimleridir. Şimdiyi, amı düşünmede geçmiş ve gelecek arasındaki karmaşada ise ses vardır. Tarihleri değil tarihi şekillendiren oluşları anlamada, sürekli kurulmakta olan gündelik hayatın ritmi önem kazanır. Bu bağlamda toplumsal süreçlerin, mekânların, gündelik hayatın ritminin izleği olarak ses peyzajları, oluş boyutunu değerlendirmekte öne sürülmektedir.

Kültürel ses peyzajında kaçınılmaz olarak, toplumun kurucu ögesi olan birey kritik bir önem arz eder. Ses peyzajı içindeki dinleyici pasif, alıcı olarak değil, aksine dinamik bilgi mübadele sistemin bir parçası olarak yer alır (Traux, 1984: 10). Nancy (2007) bir dinleyici ve aynı zamanda

katılımcı olan felsefi kulaktan bahseder, felsefecinin kulağı çekiştirildiğinde felsefi bilgi; görünen veya temsil edilenden (form, tasarım, resim, temsil, yön, fenomen, kompozisyon) fazlasını ister, aksan, ton, tını, rezonans ve sesle beraber ortaya çıkar (Nancy, 2007: 3). Sesin hareket hâlindeki fiziksel gerçekliği, teması ve paylaşımı, mekânı dinamik anlamda sürekli kılar, konum ve zaman bilgisi taşır.<sup>7</sup> Öte yandan ses beden kaynaklı olduğunda bir sınır aşımını, ayrılmayı ve tekrar ilişkilenmeyi sağlar. Ses çıkartmak içeriden dışı doğru bir oluşu, süreçle kayboluşu ve karşılaşmaların beraberinde, tekrarında ritmi meydana getirir. Bu ritimlerden bazıları, kültürel ses peyzajında seslere yüklenen anlamlarla dili gerçekleştirir. Anlamın dışında bırakılanlar ya da anlam karmaşası yaratanlar gürültü olarak geri plana itilir, organize edilmiş sesler müziği kurarken, insan kaynaklı olmayan sesler ise “doğal sessizliği” getirir. Konuşma, iletişim kurma, paylaşma çoklu ortamların eylemleridir ve ses tek yanlı olamayan tabiatıyla mekânsallığın kapsayıcı boyutunu oluşturur; işitilir, temas eder, etkileşir, dönüşür ve kaybolur. Bu bağlamda beden/birey ve toplum arasındaki görünmez bağların tekrar tekrar ve her seferinde bir öncekinden farklı bir şekilde kurulmasını sağlar.

Ses mekânın belirleyici güçlerinden biri olarak; yeri belirsiz ve zamandaki oluşu geçici bir varlık olarak ortaya çıkar (Foreman, 2013). Mekânsal bedenden yola çıkarak algılanır, yaşanır ve üretilir (Lefebvre, 2014). Beden bir ses kaynağı ve aynı zamanda tesir altında bir öge olarak mekânda konumlanır. Bir enerji olarak ses, iç-dış ayrımını bulanıklaştırır ve bedenin ötesini, tanımlayıcı çeperin basitçe dışını değil, “içerisi” ile “dışarı” arasındaki bir ilişkiyi keşfetmeye (Stavrides, 2014) yardımcı olur. Toplumsal mekânın olası kurgularını anda bozguna uğratan ve bir eşik mekân olarak kurulmakta olan ses peyzajları, görünmezinde buluşan bedenlere (Lefebvre 2014:180) yakınlığı, ayrışmayı ve ritmi sunar. Nancy (2007) sesin oluşturduğu bu muğlak, devingen alana kulak kabartır, Nancy’ye göre dinlemek; anlamın sınırında olmak ya da aşırılığın sınırında olmaktır ve ses, bu eşikten, bu sınırdan, bu ayırmadan başka bir şey değildir. Akustik topluluk da tıpkı ses gibi sürekli yeniden kurulma ve oluş hâlinindedir. Anlamın sınırındaki bu eşik mekânlar, oluşu ve gündelik hayatın ritminin moleküler düzeyde gerçekleşmekte olan farklılaşmasını sunar.

İnsanın, doğanın, toplumun ritimlerini, gündelik hayatın ritimleridir. Lefebvre’ye göre bir yer, bir zaman ve enerji sarfiyatı arasında etkileşimin olduğu her yerde, ritim vardır (Elden, 2004: xv). Ritim sorusu değişimi ve tekrarı, kimlik ve farkı, karşıtlık ve devamlılıkları konu eder (Elden, 2004: xii). Toplumsal mekân da bu çekerler etrafında şekillenir.

Ritmî barındıran gündelik hayat başkalarının mülküne izinsizce girerek kendini yaratır (de Certeau, 1988: xii). Gündelik hayatın olağan temaslarında Hall (1966) sosyal mesafelenmeleri dört katmana ayırır. Kültürden kültüre farklılık gösteren bu mesafeler dört kısımda genelleştirilir: İlki “özel alan” (*the intimate sphere*); yarım metrelik bir mesafeye tekabül eder, ikincisi “kişisel alan” (*the personal sphere*); 1-2 metre arası samimi arkadaşlar ve aile bireylerinin dâhil olabileceği alan, üçüncüsü “konuşma alanı” (*the conversational sphere*); ortalama 4 metrelik bir çap içerisinde yabancılarla konuşma imkânı sağlayan alan, ve “kamusal alan” (*the public sphere*); akustik ufkun tanımladığı, kişilsiz ve anonim alandır (Blessner ve Salter, 2007:34). Bu kamusal alan, bir başka anlamda kişisel alanların fiziksel sınır aşımıyla toplumsalla birleştiği, ortamların sürekli birbirine geçtiği (Deleuze ve Guattari, 2005: 322) alanlardır. Gündelik hayatın kritik

<sup>7</sup> *Echolocation/Ekolokasyon*: Yarasalar avlarını bulmak için ekolokasyondan yani sonar yönteminden yararlanırlar. Kısa ve tiz sesler çıkardıktan sonra, bu seslerin yankılarından nesnenin yerini algılamakla kalmazlar, nesnenin ayrıntılarını ve şeklini de algılayabilirler. İnsanlar da ekolokasyonu becerebilir, körler yarasalarla aynı yöntemi kullanırlar; mekânı ve nesnelere algılama da yankıların duymak için kısa ve sert sesler üretirler. Bilinçli bir yöntem olarak kullanımın yanı sıra işitmeyi sağlayan kafa tasının iki yanında yer alan kulaklar arasındaki mesafe ile oluşan fark ses kaynağının yer ve yön bilgisini tayin eder (Groh, 2016).





kurucu dinamiği başkalarının mülküne izinsizce sızmanın en kolay ve kontrolsüz yolu olan ses, yarattığı ses peyzajıyla kişisiz ve anonim olan akustik toplulukları oluşturur. Öte yandan bedenler arasında yankılanan ses, bağlantıları oluştururken onları zorunlu olarak birbirine bağlamaz, tekilliklerini korur (Deleuze ve Guattari, 2005: 269). Tekilliklerin bir aradalığıyla oluşan, toplumsal mekânlar iç içe girerler ve /veya üst üste binerler. Bunlar, birbirlerini sınırlandıran, hudutlarıyla ya da atalet sonucu birbirine çarpan şeyler değildir (Lefebvre, 2004:151). Dinamik yapının elemanları olarak etkileşim içinde hareket ederler. Stavrides (2014:13), Simmel gibi insanı daima ayırmak zorunda olan ve ayırmaksızın bağlayamayan birleştirici bir mahluk olarak görür ve sınır koymayı birçok olası anlam içeren bir edim olarak değerlendirir. Bu bağlamda toplumsal mekânlar etkileşim alanları, bireylerin sınır aşımının yaşandığı, kendi ritimlerinin yerini topluluğun ritimlerinin aldığı yerlerdir. Lefebvre mekânı bir beşik, doğum yeri, doğadan topluma iletişimlerin ve mübadelenin ortamı olarak tanımlar. Dolayısıyla her zaman verimlidir: gerilimler ve/veya uyumlar içerir (Lefebvre, 2004:151). Lefebvre'nin ritim-analizine göre hafıza esas olarak, şimdiki oluşturan toplumsal ve kentsel hayatın bu çeşitli ritimlerinden etkilenir. Değişiklikler dizisinin, farklılık gösteren yinelemeler dizisinin, şu andaki herhangi bir yerin, başka bir yerden gelen ve kendisini ortaya koyan düzen olduğunu ima eder (Lefebvre 1996, alıntılanan Stavrides 2014: 69). Toplumsalı oluşturan her tekillik etkileşimde olduğu her anda kendi içinde farklılaşmasını sürdürürken, oluş içindeki toplumsal olan da, tekilliklerin bir araya gelişiyle kurulmaya devam eder. Bu bağlamda da mekânsal yaşam katıksız bir ritimsellik, tekrar tekrar ortaya çıkan ötekiliğe, uyum sağlama pratikleri olarak belirir (Stavrides, 2014).

Ticaret ve bilgi ağlarının fiziksel olduğu kadar, sanal da olan gerçekliği, modern hayat mekânlarının her vechesinde karşılaşılan köklü heterojenlikler yaratır (Stavrides, 2014:149). Bu heterojenlikler, güç alanının ortasında, daima kararsız, tehlikeli, devamlı muallakta ve işgal edilmesi neredeyse olanaksız bir alan, bir geçit, bir eşik olarak belirir (Stavrides, 2014:98). Ayrı olanı birleştirme, farklı olanı ayırma eşiklerin kudreti dâhilindedir (Simmel, 1997, alıntılanan Stavrides, 2014: 98). Ses, yani ses peyzajı bu eşığı, kaçınılmaz etkileşimin mekânını, eşik mekânı sunar.

Modern dünyada ses alışla gelmişin dışına çıkar; ses teknolojisinin gelişimine kadar hiçbir ses ikinci kez duyulmamış, ya da kendi bağlamından kopuk bir şekilde başka bir yere taşınmamıştı (Traux, 1984:10). Bir göçer olarak, hareket hâlindeki ses ister teknolojik araçlarla, ister insan göçüyle olsun var olduğu her yerde, kültürel ses peyzajını, toplumsal mekânı yeniden kurar. Göç, hareket, seslerin mekânını, mekânın seslerini değiştirir ve mekânı yeniden üretir. Modern şehirlerin ekonomilerinde, boş zaman (*leisure*) alışkanlıklarında ve teknolojilerinde gerçekleşen değişiklikler, şehrin dağılımını ve ses karakterini etkiler (Atkinson, 2007:1909). Ekonomik ve kültürel anlamdaki merkezler yığılmaların, herhangiliklerin, çoklukların seslerini barındırır. Algılanamaz ve yabancı olanlarla, ötekiliklerle yeni ara mekânları, eşikleri doğurur; kesişim, dağılma ve potansiyel mekân olarak eşikler, mekânın yeniden üretimini de beraberinde getirir. Merkezlerin çoklu-potansiyellerini barındıran ses peyzajları, gündelik hayatın ritminin, mekânın yeniden üretimin gerçekleştiği yoğunluklu eşik mekânlar olarak kurulur. Bu merkezler her türlü ötekiliğe ve başkalaşıma açık mekânlardır, mekân neredeyse hiç duraksamadan şekillenir.

Chambers (2014), göçeri modern metropolün kurucu figürü olarak tanımlar. Göçer; efendilerin sokaklarını ele geçirip dillerini yeniden icat ederek, metropol estetiğinin ve yaşam tarzlarının etkin belirleyicisi olur. Eski düzen rahatsızdır ve kentin alfabesinin yeniden yazılması, daha



önceki toplumsal düzen ve kültürel otoritenin altüst olması, dağılmasıyla bir kesinti oluşur ve bu da mevcut potansiyeli genişletir. Bir göçer olarak ses kaynağını önemsizleştirerek, anda, moleküler düzeyde oluşan kırımlar ve potansiyeller yaratır. Modern şehrin kapsayıcı ses peyzajı başkalaşım mekânlarını, eşik mekânları kurar.

Bir metropol olarak İstanbul göçerle (madde, insan) şekillenirken, her gelenin şehrin diline, gündelik hayatına dâhil oluşu ritimleri, fark ve tekrarlarla yeniden oluşturur. Metro önü seyyar su satıcısının müşterisi için dilini değiştirdiği, göçerle terk edilen mahallelerin yeni göçerlere açtığı yerde bir başka kıtanın türküsünün duyulduğu, bütünleştirici üst yabancı dilde anonsların yapıldığı, toplumu şekillendiren yıkımların ve inşaatların yankılandığı, müziklerin sızdığı, tramvayın geçtiği, kontrolün hava ve kara kuvvetlerinin gece-gündüz nam saldıdığı, vapurun kalktığı bir harekette, bireysel ve toplumsal olan her ilişkide ses vardır. Bir göçer olan sesle oluşan, kapsayıcı bir mekân, geçiş mekânı, eşik mekân olarak kültürel ses peyzajları mekânın yeniden üretim sürecini anlamada, oluş boyutuyla ilişkilenmede bir yöntem olarak sunulmaktadır.

### **Toplumsal Olanın Oluş Boyutunu Anlamada Ses Peyzajlarını Yeniden Düşünmek**

Bu makalede, toplumsal mekânın kuruluşunda ses, bir göçer olarak ele alınmıştır; bağlamından kopmayan, fakat an ve an koşullarla şekillenen ve bulunduğu mekânı şekillendiren bir enerji olarak. Enerjilerin, kitlelerin yoğunlaştığı, yığıldığı metropol merkezlerinde, kentsel mekânı, tanımsızlıklar üzerinden kurulan, toplumsal olanı anlamada ise ses peyzajları öne sürülmüştür. Bu ses peyzajları tarihselleştiren bir anlatıdan, sabit tanımlamaların kurucusu olmaktan çok, akustik iletişimin, mekânın akustik politikasının değerlendirilmesiyle şimdiki odaklanma imkânı veren daha verimli bir inceleme alanı sunmaktadır. Bu bağlamda hareket hâlindeki, bulunduğu her boşluğa sızan sesler, zaman- mekân-beden-sınır-topluluk ilişkilerinin merkezsizliğini olanaklı kılan bir eşik yaratır; kaçınılmaz bir çoğulluğu ve bir aradalığı, ortaklığı getirir. Birey ve toplum ilişkisinde ses peyzajları, karşılaşma ve mücadele alanı olarak belirir.

Gündelik hayatın hareketinin, ritminin kritik bir unsuru olarak ses, kaynağından çıkışıyla beraber geçirdiği fiziksel süreçte, toplumun süreçleriyle ilişkilendirir ve onu şekillendirir. Toplumsal mekân (ya da herhangi bir mekân), her an yeniden ve yeniden oluşur ve dönüşür.

Gündelik hayat, olağan bir sürecin tanımlanmasında kullanılırken, metropolün dinamizminde, etkileşimleri, kırımları, çözümleri, olağanlaştırılmış farklılaşmaları yoğun olarak barındırır. Ticaret ve kültür merkezleri olan metropoller göçerlerin; madde ya da insanın uğrak mekânlarıdır ve göçle şekillenen bu toplumsal mekânın kuruluşunda sesi, ses peyzajlarını değerlendirmek ise değişimi anda yakalamaya, şimdiki anlamaya imkan verir. Kültürel ses peyzajlarına kulak verildiğinde duyulabilecek olan, bilinçli ve çoğunlukla bilinçsiz bir şekilde gerçekleşen ötekiliğe uyum sağlama pratikleridir. Bireyin bedeninin ötesini deneyimlediği, toplumsal olanın kurallar bütününden çok yaşamın kendisi olduğu, göçerin herhangiliğine imkân bulunduğu bu eşik mekânlar, kontrolün zayıfladığı, anlamın yeniden kurulduğu, etkileşimin kaçınılmaz olduğu mekânlardır ve bir o kadar da tanımsızdır. Muğlaklığın getirdiği verimlilikle beslenir. Bu bağlamda oluş hâlinde olan kültürel ses peyzajları, toplumun eşik mekânları olarak kurulur. Sorunsallaştırılan bu eşikleri, ses peyzajlarını incelemek ise hareketli, dinamik, deneyimlenebilecek olan toplumsalın oluş boyutunu, mekânın yeniden üretimini anlamaya ve anlamın sınırında dolaşmaya imkân verir.



## Kaynaklar

- Arpacı, M. (2010). Kaos, Khora, Beden ve Ötesi; Derrida, Foucault, Deleuze. *Cogito Kaos ve Karmaşıklık: Düzenli Düzensizlik*, 62, 135-149.
- Auge, M. (2016). *Yok Yerler*. (Çev: Turhan Ilgaz). İstanbul: Daimon.
- Atkinson, R. (2007). Ecology Of Sound: The Sonic Order Of Urban Space. *Urban studies*, 44(10), 1905-1917.
- Blessner, B. Salter, L.R. (2007). *Spaces Speak, Are You Listening? Experiencing Aural Architecture*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Chambers, I. (2014). *Göç, Kültür, Kimlik* (Çev: İsmail Türkmen ve Mehmet Beşikçi). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- De Certeau, M. (2009). *Gündelik Hayatın Keşfi* (Çev: Lale Arslan Özcan). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- De Certeau, M. (1988). *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press.
- De Landa, M. (2006). *Çizgisel Olmayan Tarih: Bin Yılın Öyküsü* (Çev: Ebru Kılıç). İstanbul: Metis Yayınları.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2005). *A Thousand Plateaus: Capitalism And Schizophrenia*. Minneapolis-London: University of Minnesota Press.
- Foreman, I. (2011). Uncanny Soundscapes: Towards An İnoperative Acoustic Community. *Organised Sound*, 16(3), 264-271.
- Groh, J. M. (2016). *Mekan Yaratmak* (Çev. Gürol Koca). İstanbul: Metis Yayınları.
- LaBelle, B. (2010). *Acoustic Territories: Sound Culture and Everyday Life*. New York: Continuum.
- Lefebvre, H. (2014). *Mekânın Üretimi* (Çev. Işık Ergüden). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Lefebvre, H. *Rhythmanalysis: Space, Time and Everyday Life* (Çev. Stuart Elden & Gerald Moore). New York: Continuum.
- Matthews, J., Knabb, K., Debord, G., Bodson, G., & Brown, B. (2008). *Sitüasyonist Enternasyonal* (Çev. Merve Darendel, Meli Oflas, Artemis Günebakanlı). Kadıköy: Altıkkırkbeş Yayınları.
- Nancy, J.L. (2007). *Listening* (Çev. Charlotte Mandell). New York: Fordman University Press.
- Nelson, P. (2012). Towards A Social Theory Of Rhythm. *Topics in Musical Universals/Actualités des Universaux Musicaux*.
- Stavrides, S. (2016). *Kentsel Heterotopya, Özgürleşme mekânı Olarak Eşikler Kentine Doğru* (Çev. Ali Karatay). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Stavrides, S. (2016). *Common Space: The City as Commons*. London: Zed Books.
- Sterne, J. (Ed.) (2012). *The Sound Studies reader*. New York: Routledge.
- Traux, B. (1984). *Acoustic Communication*. New Jersey: Ablex Publishing Corporation.
- Voegelin, S. (2010). *Listening To Noise And Silence: Towards A Philosophy of Sound Art*. New York, London: The Continuum International Publishing Group.
- Yücefer, H. (2016). Potansiyelleri Düşünmek Deleuze'de Virtüellik, Oluş ve Tarih. *Cogito Gilles Deleuze: Ortadan Başlamak*, 82, 87-118.
- Zhang, M., & Kang, J. (2007). Towards The Evaluation, Description, And Creation of Soundscapes in Urban Open Spaces. *Environment and Planning B: Planning and Design*, 34(1), 68-86.

## Ekler

- Art Meets Cartography: The 15,000-Year History of a River in Oregon Rendered in Data (son erişim: 7.2.2018)  
<https://www.slideshare.net/stu84096/ss-70584359> (son erişim: 7.2.2018)



## Özgeçmişler

### Begüm Özden Fırat

Lisans eğitimini Ankara Üniversitesi 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 editörlerindedir. *Encounters with the Ottoman Miniature Contemporary Readings of an Imperial Art* adlı kitabı 2015'te I.B. Tauris tarafından yayınlanmıştır. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyoloji Bölümü'nde öğretim üyesidir.

### Berna Karacalı

1996 yılında Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü'nü bitirdi. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde 1999 yılında Yüksek Lisans, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nde 2009 yılında sanatta yeterlik eğitimini tamamladı. 2015 yılında gerçekleştirdiği "İPUCU" ve 2011 yılında gerçekleştirdiği "ADSIZLAR" isimli kişisel sergilerin dışında, çok sayıda karma ve grup sergilerine katıldı. Hâlen, T.C. Altınbaş Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesinde Öğretim Üyesidir. Sanat çalışmalarını İstanbul'da kişisel atölyesinde sürdürmektedir.

### Burak Üzümkesici

Mühendislik eğitiminin ardından, 2014 yılında İTÜ Sanat Tarihi yüksek lisans programını "Sanatta Özerklik Düşüncesinin Oluşumu ve Sanatın Özerk Siyaseti" başlıklı tezle tamamladı. Çalışmaları sanat emeği ve politikası, estetik, mimesis teorisi üzerine yoğunlaşmakta ve hâlihazırda toplumsal hareketler estetiği konusunda doktora tezi yazmak üzere araştırmalarını sürdürmektedir.

### Büşra Kılıç

2014 yılında Boğaziçi Üniversitesi Siyaset Bilimi ve Uluslararası İlişkiler ve Sosyoloji bölümlerinden mezun oldu. Aynı yıl başladığı İstanbul Şehir Üniversitesi Sosyoloji Bölümü'nde yüksek lisans eğitimini 2017 yılında "Türkiye Siberuzamında İnternet Memlerinin İletişimsel Potansiyelleri: Caps Kültürü Analizi" tezini yazarak tamamladı. Hâlen ÖYP kapsamında Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyoloji Bölümü'nde araştırma görevlisi ve Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyoloji bölümü doktora öğrencisidir.

### Ceren Lordoğlu

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. 2000-2002 yılları arasında ODTÜ Toplumsal Cinsiyet ve Kadın Çalışmaları Anabilim Dalı'nda araştırma görevlisi olarak çalıştı. 1998-2009 yılları arasında çeşitli sivil toplum kuruluşlarında proje ve program koordinatörü olarak görev yaptı. Akademik ilgi alanları olan toplumsal cinsiyet, mekan ve niteliksel araştırma yöntemleri üzerine



dersler vermekte, MSGSÜ Şehircilik Uygulama ve Araştırma Merkezi'nde araştırmalar yürütmektedir. 2012 yılından beri Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nde uzman olarak görev yapmaktadır. Nehir'in annesidir.

### **Deniz Ulusoy**

Galatasaray Üniversitesi Uluslararası İlişkiler bölümünden 2005 yılında mezun oldu, aynı üniversitenin Siyaset Bilimi bölümünde yüksek lisans yaptı. Hâlen Ankara Üniversitesi DTCF'de Sosyal Antropoloji alanında yüksek lisansa devam etmekte olup, serbest çevirmenlik yapmaktadır.

### **Ebru Yetişkin**

İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo-TV-Sinema Bölümü'nden mezun oldu. Louis Pasteur Üniversitesi ve İstanbul Teknik Üniversite'sinde Bilim, Teknoloji, Toplum yüksek lisansını tamamladıktan sonra MSGSÜ Sosyoloji Bölümü'nde "B(ağ)sal Düşünce" başlıklı teziyle doktora derecesini aldı. Küratöryal araştırmaları arasında *Kakofoni* (2013), *Bilinmeyen Kod* (2014), *Dalgalar* (2015), *Plug-in* (2015), *İllüzyonoskop* (2017) ve *Arayüzler* (2018) sergileri ile *Bulaşan Bedenler: Ağ Siyaseti* (2015-2016) ve *Günümüz Sanatı // Bir Başka* gibi kamuya açık seminer serileri yer almaktadır. Editörlüğünü yaptığı yayınlar ise *Toplumbilim: Postkolonyal Düşünce* Özel Sayısı ve şair robot Deniz Yılmaz'ın *Diğerleri Gibi* adlı kitabıdır. 2003 yılından beri İstanbul Teknik Üniversitesi'nde çalışmalarına devam etmektedir.

### **E. Şirin Özgün**

2003 yılında Boğaziçi Üniversitesi Sosyoloji Bölümü'nden mezun oldu. Yüksek lisansını 2006'da ve doktorasını ise 2012'de İTÜ Dr. Erol Üçer Müzik İleri Araştırmalar Merkezi'nde (MIAM) Etnomüzikoloji alanında tamamladı. Yüksek lisans bitirme projesi "Drummer Women in Anatolia", doktora tezi ise "Sounds of Political Actions in the Streets of Istanbul" başlıklarını taşıyordu. 2012-2014 yılları arasında İTÜ TMDK Müzikoloji Bölümü'ne öğretim görevlisi olarak çalıştı. Özgün, 2014'ten beri MIAM'da müdür yardımcısı olarak görev yapmakta ve etnomüzikoloji eğitimi vermektedir.

### **Ege Akdemir**

2012 yılında Üsküdar Amerikan Lisesi'ni, 2017 yılında Boğaziçi Üniversitesi Sosyoloji Bölümünü bitirdi. Şu an Boğaziçi Üniversitesi Sosyoloji Bölümünde araştırma görevlisi pozisyonunda yüksek lisans eğitimini sürdürmekte ve akustik travma, ses ve iktidar ilişkilerini konu alan tez projesi üzerine çalışmaktadır.

### **Evrin Hikmet Öğüt**

1991-99 yılları arasında, Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda Keman öğrencisi oldu. Lisans ve İlhan Usmanbaş müziğinin İkinci Yeni şiiriyle ilişkisi üzerine çalıştığı Yüksek Lisansını aynı üniversitede Müzikoloji programında tamamladı. Doktora eğitimini İTÜ Müzik İleri Araştırmalar Merkezi (MIAM) Etnomüzikoloji programında, Keldani-İraklı transit göçmenlerin geçici göç sürecindeki müzik pratikleri üzerine yazdığı teze 2015'te tamamladı. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Müzikoloji Bölümü, Etnomüzikoloji Anabilim Dalında öğretim üyesidir.





## Günes Terkol

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Resim Bölümünden 2004 yılında mezun oldu. Ardından 2008 yılında Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Bölümünde "Günümüz Sanatında Kolektif Üretim Biçimleri" adlı yüksek lisans tezini tamamlayan olan sanatçı, 2005 yılından beri bireysel çalışmalarının yansısı Ha Za Vu Zu ve sanat kolektifi ile de üretimler yapıyor. Katıldığı sanatçı programları; 2016 Cite Des Art, Paris, 2013 ISCP, New York, 2011 OrganHaus, Chongqing, 2010 Gasworks, Londra.

## Meri Kytö

She is a post-doctoral researcher in music studies at the University of Tampere, Finland. Her dissertation (2013) investigated articulations of private and common acoustic spaces in urban environments. Currently she's writing about sensory agency of technology and digitalization of the sonic environment. Her previous work have been on cultural intimacy in sound design of Yeşilçam films, sonic resistance during the Gezi Park protests, sonic representation of Istanbul in Turkish cinema and acoustic communities of Beşiktaş football fans. She is the chair of the Finnish Society for Acoustic Ecology, on the editorial board of Soundscape: the Journal of Acoustic Ecology, and has edited five books on soundscape research.

## Nermin Saybaşılı

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü'nde öğretim üyesidir. Saybaşılı, Londra Üniversitesi Goldsmiths College'ın Görsel Kültürler Bölümü'nden doktora derecesini aldı. Fulbright bursu ile gittiği Columbia Üniversitesi'nin School of Arts bünyesinde çalışmalarını sürdürdü. Araştırma alanı; güncel sanat ve eleştirel kuram bağlamında görünürlüğün rejiminde görünürlükler/görünmezlikler sorunsalları, yerleştirme ve video çalışmalarında sesin (insan sesi, dil olmayan diğer sesler ve müzik) kullanımı, mobilite ve karşı-coğrafyalar, şebeke-kültürde kentsel mekan ve göçtür. Uluslar arası akademik dergi ve kitaplarda makaleleri yayınlanmaktadır. Saybaşılı'nın *Sınırlar ve Hayaletler: Görsel Kültürde Göç Hareketleri* (Metis, 2011) ve *Sanat Sahada: Görsel Kültür Çalışmalarında Etnografik Bilgi* (Metis, 2017) başlıklı iki kitabı bulunmaktadır.

## Özgür Kaymak

1998 Yılında Arizona State University Ekonomi Bölümü'nden mezun oldu. İstanbul Üniversitesi Kadın Araştırmaları Bölümünde yüksek lisansını "Yoksulluğun Kadınlaşması" başlıklı tezi ile tamamladı. Aynı üniversitenin Kamu Yönetimi ve Siyaset Bilimi Bölümünde doktora eğitimini "İstanbul'daki Rum, Yahudi, Ermeni Cemaatlerinin Sosyo-Mekansal İnşası" başlıklı doktora tezi ile 2016'da tamamladı. 2017 Eylül'ünde Libra Yayınevi tarafından basılan "İstanbul'da Az(ınlık) Olmak: Gündelik Hayatta Rumlar, Yahudiler, Ermeniler" başlıklı kitabın yazarıdır. İlgi alanları etno-dinsel azınlıklar, kolektif bellek, göç sosyolojisi, feminist teoriler ve toplumsal cinsiyet çalışmalarıdır.

## Pınar Yıldız

2004 yılında Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo Televizyon ve Sinema bölümünü bitir-



di. Aynı üniversitenin Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde 2008 yılında "Yeşim Ustaoglu Sinemasında Kimlik" adlı yüksek lisans tezini 2016 yılında da "Hatırlamanın ve Unutmanın İmgeleri" adlı doktora tezini tamamladı. 2009-2017 yılları arasında Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde araştırma görevlisi olarak çalıştı. Akademik ilgi alanları film çalışmaları, toplumsal cinsiyet, bellek ve göç çalışmalarıdır. 2004 yılında *Sürgün* (Orhan Eskiköy) belgeselinin yönetmenliğini ve 2012 yılında *Babamın Sesi* (Zeynel Doğan, Orhan Eskiköy) filminin yönetmen yardımcılığını üstlenmiştir. Bağımsız araştırmacı olarak çalışmalarını sürdürmektedir.

### **Sena Karahan**

2012 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Mimarlık Bölümü'nden mezun oldu. Hâlen İstanbul Bilgi Üniversitesinde Kültürel İncelemeler Yüksek Lisans Programında "Mekanın Akustik Politikasına Doğru: Eşik Mekanlarda Göçebe Ses Peyzajları" tez çalışmasını sürdürmektedir. Profesyonel kariyerini akustik mekân tasarımı odaklı olarak devam ettirmektedir.

### **Sidar Bayram**

2008 yılında Boğaziçi Üniversitesi Siyaset Bilimi ve Uluslar İlişkiler ve Sosyoloji bölümlerinden mezun oldu. 2011 yılında Boğaziçi Üniversitesi Sosyoloji bölümünde yüksek lisansını tamamladı. Koç Üniversitesi Sosyoloji bölümünde görsel-işitsel kayıt sistemleri, insan hakları siyaseti, siyasal şiddet ve adli bilimler üzerine doktora çalışmasını sürdürmektedir. İlgi alanları devlet antropolojisi, toplumsal ve siyasal şiddet, medya arkeolojisi, adli bilimler, altyapı çalışmaları ve duyu sosyolojisidir.

### **Tülin Ural**

1972 yılında doğdu. Mart 2018'de Mimar Sinan Üniversitesi Sosyoloji Bölümü'nde, Prof. Meral Özbek danışmanlığında yazdığı "1930-1939 arasında Türkiye'de Adab-ı Muaşeret, Toplumsal Değişme ve Gündelik Hayatın Dönüşümü" adlı tezi savunarak doktor ünvanı aldı. Yeme içme sosyolojisine yönelik ilgisini, Metro Gastro dergisinde yazdığı yazılar etrafında derinleştirdi. Bu bağlamda modernleşme ve küreselleşme sürecinde yeme içme alışkanlıklarının dönüşümü, inanç ve tabu, toplumsal cinsiyet ve yeme içme, milliyetçilik ve mutfak vb. temalar etrafında yazılar yazdı. Ayrıca edebiyat sosyolojisi ve edebiyat eleştirisi alanında düşünüp yazıyor. Ayrıca İstanbul Art News Edebiyat ekinde 2000 sonrası Türkiye Edebiyatında öne çıkan yazarların kitapları üzerine incelemeler yayınladı. Şu anda da K24 internet sitesinde yazıyor ve Mimar Sinan Üniversitesi'nde ders veriyor. En merak ettiği mesele, zihniyet dünyalarımızda geçmişten bugüne kalan köklü kodların neler olduğu ve nasıl dönüştüğü. Gündelik hayat, roman, popüler kültür, adab-ı muaşeret gibi alanlarda bu kodların peşine düşmeye çalışıyor. Tülin, ayrıca 15 yaşındaki Çınar'ın ve 2 yaşındaki Derin'in annesi.



## Yazım Kuralları

1. Yazılar Windows Word programıyla, normal metin için Times veya Times New Roman karakteri 12 puntoyla, 1,5 satır aralığıyla yazılmış olmalıdır.
2. Yazıların uzunluğu konusunda sınırlama olmasa da yazının tek sayıda yayımlanabilmesi için kaynakçayla birlikte 25 sayfayı geçmemesi tavsiye edilir.
3. Metinlerin başlıkları bold ve sola yaslı şekilde yazılmalıdır. Başlıkların ilk harfleri büyük yazılmalıdır (ve, ile, de, mi gibi ekler her zaman küçük harfle yazılmalıdır).
4. Yazar isimleri bold ve sağa yaslı şekilde başlığın altında bulunmalı, yazar soyadı büyük harflerle yazılmalıdır. Yazarın unvan, bölüm, kurum ve e-mail bilgisi yazarın isminin sonuna dipnot eklenerek verilmelidir.
5. Türkçe özgün makaleler için verilecek özet "Öz" başlığı altında, 150 kelimeyi geçmeyecek şekilde verilmelidir. Tüm makalelerin ayrıca İngilizce dilinde de özeti verilmez. İngilizce dilinde verilecek özet "Abstract" başlığı altında olmalı ve yine 150 kelimeyi geçmemelidir. Önce makalenin Türkçe ve İngilizce başlığı, Türkçe özü verilmeli ve sonrasında 3-5 tane anahtar kelimeler verilmelidir. Bunların altına İngilizce öz ve anahtar kelimeler eklenmelidir. Öz ve Anahtar Kelimeler uluslararası standartlara uygun olmalıdır. Örnek: TR Dizin Anahtar Terimler Listesi, Medical Subject Headings, CAB Theasarus, JISCT, ERIC v.b. gibi kaynaklar kullanılabilir.
6. Dipnotlar kaynak gösterimi için değil, yalnızca ek bilgi vermek için kullanılır; sayfa altında numaralandırılarak 10 punto ve 1 satır aralığıyla verilir.
7. Metnin içinde yapılan doğrudan alıntı 40 kelimeyi geçiyorsa alıntı metin içinde yapılmayıp ana metinden farklılaştırılmış paragraf olarak gösterilmelidir. Doğrudan alıntı yapılacak metin, sağ ve soldan 1,25 cm girintili olarak 11 punto ile yazılır, başı ve sonuna çift tırnak eklenir ve alıntı sonunda parantez içinde kaynağa atıf yapılır.
8. Metinde şekil, tablo, resim vb. kullanılacaksa metin içinde ilgili yere, metinle arasında üstten ve alttan birer aralık bırakılmak suretiyle yerleştirilmelidir. Mümkün olduğu kadar bilgisayar aracılığıyla hazırlanmış görseller kullanılmalı, tarayıcıyla en az 600 dpi çözünürlükte tiff veya jpg şeklinde taranmış olarak metne yerleştirilmelidir. Resimler birbirini izleyerek numaralandırılmalıdır. Her resmin altına numarası ile birlikte kısa bir açıklama, ortalananmış olarak yazılmalıdır.
9. Metin içerisinde ve kaynaklar bölümünde kaynak gösterimi için Amerikan Psikologlar Birliği tarafından yayımlanan Publication Manual of American Psychological Association (APA) (6. baskı) adlı kitapta belirtilen kurallar esas alınmalıdır. Metnin içindeki atıflar, cümlelerin sonunda, noktadan önce yazar soyadı ve eserin basım yılı ile sayfa numarası parantez içinde yazılarak yapılır. APA stiline uygun olarak hazırlanmış atıf örnekleri aşağıda verilmiştir.
10. Kaynaklar bölümünde kitaplar için bibliyografik künye sırası (büyük küçük harf durumuna dikkat edilerek) şu şekilde olmalıdır: Yazar Soyadı, Adının baş harfi (yıl). *Kitap adı*. Basım yeri: Yayınevi. Makalelerde ise şunlar belirtilmelidir: Yazar Soyadı, Adının baş harfi (yıl). Makalenin adı. *Kitap veya Dergi adı*, sayısı, makalenin sayfa aralığı. İnternet adresi. Aşağıda APA kaynak gösterme kurallarına uygun olarak hazırlanmış örnekler verilmiştir.
11. Metnin ekleri, her bir ek ayrı sayfada olacak şekilde, kaynakçadan sonra verilmelidir.
12. Dergide yayınlanan yazıların bilim ve dil bakımından sorumluluğu yazarlarına aittir. Dergide yazım tutarlılığı sağlamak için Türk Dil Kurumu'nun yayınladığı Yazım Kılavuzu'nun son baskısının esas alınması tavsiye edilir.



## APA Stiline Göre Kaynak Gösterme Atıflar

	Metin içinde ilk atıf	Metin içinde ilk atıftan sonraki atıflar	Parantez içinde ilk atıf	Parantez içinde ilk atıftan sonraki atıflar
Tek yazarlı	Işık (1998)	Işık (1998)	(Işık, 1998: s. 36)	(Işık, 1998: s. 36)
İki yazarlı	Grazer ve Fishman, (2015)	Grazer ve Fishman (2015)	(Grazer ve Fishman, 2015: s. 107)	(Grazer ve Fishman, 2015: s. 107)
Üç-beş yazarlı	Keng, Lin ve Orazem (2017)	Keng ve arkadaşları (2017)	(Keng, Lin ve Orazem, 2017: s. 72)	(Keng ve ark., 2017: s. 72)
Altı ve daha fazla yazarlı	Bay ve arkadaşları (2017)	Bay ve arkadaşları (2017)	(Bay ve ark., 2017: s. 61)	(Bay ve ark., 2017: s. 61)
Kurumlar	Milli Eğitim Bakanlığı (MEB 2002)	MEB (2002)	(Milli Eğitim Bakanlığı [MEB] 2002)	(MEB, 2002)

## Kaynaklar Bölümü

<b>Kitap</b>	<b>Türkçe Eser</b>
	Emre, I. (1998). <i>Beden ve toplum kuramı</i> . İstanbul: Bağlam Yayınları.
	<b>Türkçeye Çevrilmiş Eser</b>
	Ariès, P. (2015). <i>Batıda ölümün tarihi</i> (I. Gürbüz, Çev.). İstanbul: Everest Yayınları.
	<b>Editöryal Eser</b>
	Bahar, M. (Ed.). (2006). <i>Fen ve teknoloji öğretimi</i> . Ankara: Pegem Akademi Yayıncılık.
<b>Kitap içinde bölüm</b>	<b>İngilizce Eser</b>
	Smith, Z. (2016). <i>Swing time</i> . New York: Penguin Press.
	<b>İngilizce Eser İçerisinde Bölüm</b>
<b>Kitap içinde bölüm</b>	Gülgöz, S. (2005). Five factor theory and NEO-PI-R in Turkey. In J. Allik & R. R. McCrae (Eds.), <i>The five-factor model of personality across cultures</i> (pp. 175-196). Dordrecht, Netherlands: Kluwer Academic Publishers.
	<b>Türkçe Eser İçerisinde Bölüm</b>
<b>Makale</b>	Uysal, Ş. (1971). Metodoloji açısından Türkiye’de yapılan sosyolojik araştırmalar ve bir örnek köy araştırması. N. H. Fişek (Ed.), <i>Türkiye’de Sosyal Araştırmaların Gelişimi</i> içinde (ss. 139-151). Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları.
	<b>Türkçe Makale</b>
	Ünal, N. (2001). Hastane infeksiyonları ve hastane tasarımı: yoğun bakımların tasarımı. <i>Hastane İnfeksiyonları Dergisi</i> , 1 (5), ss. 183-194.
	<b>İngilizce Makale</b>
<b>Makale</b>	LaSalle, P. (2017). Conundrum: a story about reading. <i>New England Review</i> , no. 1 (38), pp. 95–109.
	<b>Online Makale</b>
	Çevikalp, M. (2012). Kars’ın saklı yüzü: Malakanlar. <i>Aksiyon</i> . 10.06.2015 tarihinde <a href="http://www.aksiyon.com.tr/aksiyon/newsDetail_openPrintPage.action?newsId=32989">http://www.aksiyon.com.tr/aksiyon/newsDetail_openPrintPage.action?newsId=32989</a> adresinden edinilmiştir.
<b>Tez</b>	<b>Web’den Alınmış Tez</b>
	Atkinci, H. (2001). <i>İlköğretim birinci kademe eğitim programlarının yaratıcı düşünmenin gelişimine etkisi</i> (Yayınlanmamış Yüksek lisans tezi). Onsekiz Mart Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Anabilim Dalı, Çanakkale. 07.04.2017 tarihinde <a href="https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi">https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi</a> adresinden edinilmiştir.
	<b>Türkçe Tez</b>
	Cihan, M. (2001). <i>Spinoza felsefesinde varlık ve bilgi problemi</i> (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
<b>Tez</b>	<b>İngilizce Tez</b>
	Rutz, C.L. (2013). <i>King Lear and its folktale analogues</i> (Unpublished Doctoral dissertation). University of Chicago, Chicago.





## Guide for Authors

1. Articles submitted should be sent in Microsoft Word (.doc or .docx) format. Body text should be written in Times New Roman 12 pt. and 1.5 line spacing.
2. Even there is no particular limitations on the length of the articles; for an article to be published in a single volume, it is recommended for authors not to exceed 25 number of pages, including references.
3. Headings should be written in bold and left aligned. First character of the heading should always be written with a capital letter (conjunctions, for ex: and, or, with should not be written in capital letters).
4. Name of the author should be written in bold and right aligned whereas surname should be written with capital letters. Title, faculty, department and email address of the author should be added under the footnotes section; and be given following the name of the author.
5. Abstracts of articles written in English should be given under the heading of "Abstract" and should not exceed 150 words. It is also a requirement for abstracts to be given in Turkish language, again without exceeding 150 words limit. After the title of the article, Turkish heading, abstract and keywords (of 3 to 5) are given; Turkish abstract and keywords should follow. Abstract and keywords should comply with international standards. For example: TR Index Keyword Terms List, Medical Subject Headings, CAB Theasarus, JISCT, ERIC can be used.
6. Footnotes must only be used to address additional information, not for referencing; They must be given under the page, numbered correspondingly, and their typing style must be set to 10 pt and 1 line spacing.
7. Quotations exceeding 40 words should be separated from main paragraph and written as a separate one. Direct quotations should be indented by 1,25 cm of both sides and should be written in 11 pt.
8. Images, shapes or tables should only be used with a space left perpendicularly. Shapes used should be prepared digitally where possible. Scanned documents should have 600 dpi and sent as .tiff or .jpg format. Shapes must be numbered consecutively. A short explanation should be centered under the image containing its number.
9. In-text citation and bibliography must comply with the rules found in Publication Manual of American Psychological Association (APA) (6. ed) published by American Psychological Association. In-text citation, will be given at the end of the sentence, written in brackets, including; Surname of the Author, year of the publication and page number. APA referencing examples are given below.
10. In bibliography section, referencing of books must be as follows (capitalization should also be taken into consideration): Surname of author, Initial of name of author (year). *Name of book*: Place of publication: Publisher. In articles, referencing should indicate: Surname of author, Initial of name of author (year). Name of the article. *Name of the journal or the book*, volume, page range. Web address. APA referencing examples are given below.
11. Each appendix should be given in separate pages. Appendices should be given after the references section.
12. Authors are solely responsible for published articles' scientific and grammatical context.



## APA Referencing Examples Basic Citation Formats

	In-text citation	Subsequent in-text citations	First citation in parentheses	Subsequent citations in parentheses
One author	Işık (1998)	Işık (1998)	(Işık, 1998: p. 36)	(Işık, 1998: p. 36)
Two authors	Grazer and Fishman (2015)	Grazer and Fishman (2015)	(Grazer & Fishman, 2015: p. 107)	(Grazer & Fishman, 2015: p. 107)
Three-five authors	Keng, Lin and Orazem (2017)	Keng et al. (2017)	(Keng, Lin & Orazem, 2017: p. 72)	(Keng et al., 2017: p. 72)
Six and more authors	Bay et al. (2017)	Bay et al. (2017)	(Bay et al., 2017: p. 61)	(Bay et al., 2017: p. 61)
Abbreviation for institutions	Milli Eğitim Bakanlığı (MEB, 2002)	MEB (2002)	(Milli Eğitim Bakanlığı [MEB], 2002)	(MEB, 2002)



## References Section

<b>Books</b>	<b>Book in Turkish</b>
	Emre, I. (1998). <i>Beden ve toplum kuramı</i> . İstanbul: Bağlam Yayınları.
	<b>Book Translated into Turkish</b>
	Ariès, P. (2015). <i>Batıda ölümün tarihi</i> (I. Gürbüz, Çev.). İstanbul: Everest Yayınları.
	<b>Edited Book</b>
	Bahar, M. (Ed.). (2006). <i>Fen ve teknoloji öğretimi</i> . Ankara: Pegem Akademi Yayıncılık.
<b>Chapters</b>	<b>Book in English</b>
	Smith, Z. (2016). <i>Swing time</i> . New York: Penguin Press.
	<b>Chapter in a book written in English</b>
<b>Articles</b>	Gülgöz, S. (2005). Five factor theory and NEO-PI-R in Turkey. In J. Allik & R. R. McCrae (Eds.), <i>The five-factor model of personality across cultures</i> (pp. 175-196). Dordrecht, Netherlands: Kluwer Academic Publishers.
	<b>Chapter in a book written in Turkish</b>
	Uysal, Ş. (1971). Metodoloji açısından Türkiye’de yapılan sosyolojik araştırmalar ve bir örnek köy araştırması. N. H. Fişek (Ed.), <i>Türkiye’de sosyal araştırmaların gelişimi</i> içinde (ss. 139-151). Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları.
<b>Thesis &amp; Dissertation</b>	<b>Turkish Article</b>
	Ünal, N. (2001). Hastane infeksiyonları ve hastane tasarımı: yoğun bakımların tasarımı. <i>Hastane İnfeksiyonları Dergisi</i> , 1 (5), ss. 183-194.
	<b>English Article</b>
	LaSalle, P. (2017). Conundrum: a story about reading. <i>New England Review</i> , no. 1 (38), pp. 95–109.
<b>Thesis from the Web</b>	<b>Online Article</b>
	Çevikalp, M. (2012). Kars’ın saklı yüzü: Malakanlar. <i>Aksiyon</i> . 10.06.2015 tarihinde <a href="http://www.aksiyon.com.tr/aksiyon/newsDetail_openPrintPage.action?newsId=32989">http://www.aksiyon.com.tr/aksiyon/newsDetail_openPrintPage.action?newsId=32989</a> adresinden edinilmiştir.
	<b>Thesis written in Turkish language</b>
	Atkıncı, H. (2001). <i>İlköğretim birinci kademe eğitim programlarının yaratıcı düşünmenin gelişimine etkisi</i> (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). Onsekiz Mart Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Anabilim Dalı, Çanakkale. 07.04.2017 tarihinde <a href="https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi">https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi</a> adresinden edinilmiştir.
	<b>Thesis written in English language</b>
Rutz, C.L. (2013). <i>King Lear and its folktale analogues</i> (Unpublished Doctoral dissertation). University of Chicago, Chicago.	

## Gelecek Sayılar

Dönem	Tema	Sayı Editörleleri
2018 Güz	Roman / Çingene / Peripatetik	Egemen Yılığür
2019 Bahar	Kutsal Alanlar Arkeolojisi	Zeynep Koçel Erdem, Kenan Evren

Makale çağrılarını için bakınız <http://sosbildergi.msgsu.edu.tr>.



