

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's¹

Burak ÜZÜMKESİCİ²

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.³ Peki, Gezi gerçekten sanat mıydı? Bu soru yalnızca modern bir zihnin, ele avuca sığmaz nesnesini rasyonalize etme çabasına,

¹ Makale başvuru tarihi: 25.11.2017, makale kabul tarihi: 04.03.2018.

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

³ 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.⁴ 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.⁵ (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).

⁴ 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).

⁵ 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 atfedebiliyoruz. 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 dışı 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.⁶ 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, sümkürme, 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.⁷ Eylemlerin araçsal ve sonuca odaklı, ciddi ve disiplinli görünümü, geçtiğimiz yüzyılın sonlarına doğru "şenlikli muhalefet" tarzlarının eylemlere sızmasıyla dönüşmüştür.

⁶ 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.

⁷ 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)⁸

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.⁹ 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.

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

⁹ Rahmi Ögdül (2013a) ise, Gezi’deki çoğulluğu Joseph Beuys’un “toplumsal heykel” ve Antonin Artaud’un “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.¹⁰

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.¹¹ 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,¹² “Tencere tava, hep aynı hava”¹³ diyerek protestoları eleştiren Başbakan'a mesajını iletirken, protestolarını sokaklara ya da evlerinin balkonlarına çıkıp mutfak ekipmanlarıyla ses çıkaranlardan ilham alıyordu.¹⁴ 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-

¹⁰ 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.

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

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

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

¹⁴ 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.¹⁵ 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.¹⁶ 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 Ritimler¹⁷

“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-

¹⁵ 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>.

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

¹⁷ 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... tıktıktıktıktıktıktı... 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.¹⁸ 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.¹⁹

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)

¹⁸ <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.

¹⁹ 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 barındırır²⁰ (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

²⁰ 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 sızabilmesinin²¹ 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.²² 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-

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

²² 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 vardır²³; 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 sürerken²⁴, 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.²⁵ 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, bedenini 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!”²⁶ 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.

²³ 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).

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

²⁵ 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>.

²⁶ “‘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 “Göğe 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. Çidamlı). 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 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.

