T.C.

MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

2000'LER TÜRKİYE'SİNDE ESTETİK VE POLİTİKA İLİŞKİSİ: GEZİ PARKI, EMEK SİNEMASI VE ÖZGÜR KAZOVA ÖRNEKLERİ

DOKTORA TEZİ

Nermin Ezgi BAKÇAY

Sosyoloji Anabilim Dalı

Genel Sosyoloji ve Metodoloji Programı

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Begüm Özden FIRAT

HAZİRAN 2019

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü tez yazım kılavuzuna uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmasında;

- Tez içinde sunduğum tüm bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde edindiğimi,
- Tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel kurallara uygun olarak sunduğumu,
- Başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- Atıfta bulunduğum tüm eserleri kaynak olarak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- Ücret karşılığı başka kişilere yazdırmadığımı, uygulama yaptırmadığımı,
- ve bu tezin herhangi bir bölümünü bu üniversitede veya başka bir üniversitede başka bir tez çalışması olarak sunmadığımı,

beyan ederim.

Nermin Ezgi Bakçay

21 Mayıs 2019

Nermin Ezgi BAKÇAY tarafından hazırlanan 2000'LER TÜRKİYE'SİNDE ESTETİK VE POLİTİKA İLİŞKİSİ: GEZİ PARKI, EMEK SİNEMASI, ÖZGÜR KAZOVA ÖRNEKLERİ adlı bu tezin doktora tezi olarak uygun olduğunu onaylarım.

Doç. Dr. Begüm Özden FIRAT

Tez Danışmanı

Bu çalışma jürimiz tarafından Sosyoloji Anabilim Dalında Doktora tezi olarak kabul edilmiştir.

Danışman:	Doç. Dr. Begüm Özden FIRAT
Üye:	Prof. Dr. Sibel YARDIMCI
Üye:	Doç. Dr. Esra ALİÇAVUŞOĞLU
Üye:	Dr. Öğr. Üyesi Gamze TOKSOY
Üye:	Dr. Öğr. Üyesi Behçet GÜLERYÜZ

Bu tez Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Lisansüstü Tez Yazım Kılavuzuna uygun olarak yazılmıştır.

Canım anneme,

2000'LER TÜRKİYE'SİNDE ESTETİK VE POLİTİKA İLİŞKİSİ: GEZİ PARKI, EMEK SİNEMASI VE ÖZGÜR KAZOVA ÖRNEKLERİ

ÖZET

2000'li yıllar boyunca tüm dünyada olduğu gibi Türkiye'de de politikanın yeni biçimleri tartışılmakta, politik eylemin estetik nitelikleri giderek daha önemli bir inceleme alanına dönüşmektedir. Bu tez çalışması duyusal paylaşıma dayanan topluluklar ya da başka bir deyişle estetik kolektiviteler üretme potansiyeli taşıyan politik eylemleri ele almaktadır.

Tez boyunca estetik kavramı, kolektif pratikler içerisinde şekillenen duyusal, bedensel, algısal deneyim olarak ele alınmakta, kurumsallaşmış sanat pratikleri konumuz dışında kalmaktadır. Tezin sahasını oluşturan örnekler, estetiğin sanat alanı dışında, algılanır dünyayı politik olarak dönüştürme, yeni kolektiviteler oluşma potansiyeli taşıdığı mekanları ve zamanları üretmektedir. Dolayısıyla tez içerisinde politika da, bir yönetim bilimi olarak değil, insanlar arasında ortaklık olasılığı kuran eylemler bütünü olarak kabul edilmektedir.

Bu tezde, İstanbul'da 2000'li yıllar özelinde; estetik ve politika arasında kurulmuş bağlantılar tartışılırken, Jacques Rancière'in teorisinden faydalanılarak tarihselleştirilen estetik politik eylem ve estetik kolektivite kavramları kullanılmaktadır. Tez boyunca egemen temsil ilişkilerinde kendilerine yer bulamayan insanların, mekanın düzenlenmesinde ve zamanın paylaşımında yarattıkları değişikliklerle ve ürettikleri imgelerle oluşturdukları heterojen ve çoğul nitelikli duyusal ortaklıklar estetik kolektivite olarak ele alınmaktadır. Söz konusu duyusal ortaklıkların oluşumunu mümkün kılan estetik politik eylemler üç farklı örnek üzerinden değerlendirilmektedir. Tarihi sinemanın yıkımına karşı başlayan ve yıkımdan sonra da devam eden Emek Sineması savunması, Gezi Parkı'nın yerine Topçu Kışlası'nın inşa edilmesi projesine karşı başlayıp tüm ülkeye yayılan eylemler ve fabrika işgalinden, patronsuz üretime evrilen Özgür Kazova Kooperatifi deneyimi tezin sahalarını oluşturmaktadır. Birbirinden farklı bu üç örnek, seçilen ve geliştirilen kavramsal araçların olanaklarını ve sınırlılıklarını ölçebilmek adına zengin bir araştırma fırsatı sunmaktadır. Örneklerin her biri estetik kolektivitenin zamansal, mekansal ve imgesel üretimi başlıkları altında incelenmiştir. Yapılan çalışmalar sırasında Emek savunması örneğinde mekân, Gezi eylemlerinde imge, Özgür Kazova'da zaman ön plana çıkmıştır. Sahanın çok boyutlu yapısı metodolojik çeşitliliği de beraberinde getirmiştir. Sosyal medyada, basında, bloglarda, internet sitelerinde, sokakta ve gündelik dilde birikmiş imgeler, duvar yazıları, derinlemesine

görüşmeler, katılımcı gözlemler sırasında derlenen bilgiler çalışmanın kaynağını oluşturmuştur.

Anahtar kelimeler: Estetik, politika, eylem, imge, mekan, zaman, duyusal, kolektivite, Özgür Kazova, Emek Sineması, Gezi Parkı.

RELATİON BETWEEN AESTHETICS AND POLITICS IN 2000'S TURKEY: GEZİ PARK, EMEK MOVİE THEATRE AND ÖZGÜR KAZOVA EXAMPLES

ABSTRACT

During the 2000s, like the rest of the world, new forms of politics were being discussed in Turkey and the aesthetic qualities of political action was becoming an increasingly more important area of study. This dissertation deals with political actions that have the potential to produce groups based on sensory sharing or in other words, the potential to produce aesthetic collectivities.

Throughout the dissertation, the concept of aesthetics is considered as sensory, bodily and perceptual experiences shaped within collective practices and institutionalized art practices are excluded from our scope. The examples that constitute the field of the dissertation, create the spaces and times where aesthetics has the potential to transform the perceived world politically and create new collectivities outside the field of art. Therefore, within the dissertation, politics is considered not as a management science, but as the sum of actions that establish a possibility of partnership among people.

In this dissertation, while discussing the links between aesthetics and politics specifically in Istanbul during the 2000s, the terms aesthetical political action and aesthetic collectivity historicized from Jacques Rancière's theory are used. Throughout the dissertation, heterogeneous and pluralistic sensory partnerships created by the demands unable to nest within the dominant relations of representation, through the changes they create in the organization of space, sharing of time and the images they produce are considered as aesthetic collectivity. The aesthetic political actions that make such sensory partnerships possible are evaluated through three different examples.

The defense of Emek Movie Theatre which started against the demolition of the historical cinema and continued after its demolition, the demonstrations which started against the project of the reconstruction of the Artillery Barracks in place of the Gezi Park and spread all across the country and the Ozgur Kazova Cooperative experience that evolved from the occupation of a factory to bossless production. These three different examples provide a rich opportunity for research to measure the possibilities and limitations of the selected and developed conceptual tools. Each example was examined under the subtitles of temporal, spatial and visual production of aesthetic collectivity. During the work, space in the case of Emek Movie Theatre, image in the Gezi protests and time in Ozgur Kazova have come to the fore. The multi-dimensional structure of the field has brought with it methodological diversity. Data collected from social media, press, blogs, websites, images accumulated in the street and in everyday language, graffiti, in-depth interviews and participant observations were the resources of the study.

Keywords: Aesthetic, politics, action, image, space, time, sensory, collectivity, Özgür Kazova, Emek Sineması, Gezi Parkı

ÖNSÖZ

Bu tez, konu edindiği deneyimleri var eden insanların yaratıcılığından ilham aldı. Öncelikle onlara saygılarımı sunarım. En büyük destekçim Gülhan Bakçay'a, yol göstericim Feyyaz Yaman'a, hayatımın yönünü hayallerime doğru değiştiren Prof. Nilüfer Ergin'e ve Canan Beykal'a, varlığıyla yaşamımı anlamlandıran Giuseppe Castellucci'ye minnettarım. Seyhan Boran'ın manevi desteği olmasa bu zor yolculuk tamamlanamazdı. Tez çalışması boyunca yardımlarını esirgemeyen Eda Yiğit'e çok teşekkür ederim.

Hayatımın merkezine yerleşmiş bir konunun bir tez haline gelmesine imkan veren ve bana sabırla yardımcı olan tüm hocalarıma, başta tez danışmanım Doç. Begüm Özden Fırat olmak üzere, jüri üyelerim Prof. Dr. Sibel Yardımcı, Doç. Dr. Esra Aliçavuşoğlu, Dr. Öğr. Üyesi Gamze Toksoy ve Dr. Öğr. Üyesi Behçet Güleryüz'e teşekkürü borç bilirim.

Tezi annem Gülhan Bakçay, babam Melih Bakçay'a ve kardeşim Emrah Bakçay'a ithaf ediyorum.

İÇİNDEKİLER

ÖZET ..... **ix**
ABSTRACT ..... **xii**
ÖNSÖZ ..... **xv**
İÇİNDEKİLER ..... **xvii**
1. GİRİŞ **1**
1.1 Sorunsal ve Amaç 3
1.2 Kapsam 4
1.3 Yöntem ve Sınırlılıklar 7
2. KURAMSAL ÇERÇEVE: ESTETİK VE POLİTİKA **9**
2.1 Giriş 9
2.2 Politika Nedir? 10
2.2.1 Politikanın dönüşümü 10
2.2.2 Özgür bir kolektivite yaratmak: Hannah Arendt 13
2.2.3 Jacques Rancière'in Arendt eleştirisi 16
2.2.4 Jacques Rancière'in politika tanımı 18
2.3 Estetik Nedir? 20
2.3.1 Tahakküm aracı mı? Özgürlük deneyimi mi? 21
2.3.2 Kant estetiği: çıkarsız duyu özneleri topluluğu 23
2.3.3 Schiller: oyun, sanat, politika 29
2.3.4 Estetik politik eylem ve estetik kolektivite 36
2.4 Sonuç 38
3. EMEK SİNEMASI EYLEMLERİ, ESTETİK KOLEKTİVİTENİN MEKANSAL ÜRETİMİ **40**
3.1 Giriş 40
3.2 Emek Sineması ve Grand Pera Projesi 40
3.3 Emek'in Yıkımının Tarihsel Toplumsal Çerçevesi 42
3.3.1 İstanbul'da kentsel dönüşüm 42
3.3.2 Kültür ve tekel rantı 43

3.4 Estetik Politik Eylem olarak Emek Savunması 47
3.4.1 Emek eylemlerinin öznesi: *İsyanbul* 47
3.4.2 Mekanın üretimi 52
3.4.3 İmge montajı 61
3.4.4 Zamanın kurgusu 65
3.5 Sonuç 71
4. GEZİ PARKI EYLEMLERİ: ESTETİK KOLEKTİVİTENİN İMGESEL ÜRETİMİ 74
4.1 Giriş 74
4.1.1 Gezi'de neler oldu? 75
4.1.2 Gezi'de kimler vardı? 82
4.2 Walter Benjamin: İmge Montajı 88
4.2.1 Diyalektik imgeler 89
4.2.2 Kurgu-montaj ilkesi 92
4.3 Estetik Politik Eylem olarak Gezi Parkı Eylemleri 94
4.3.1 Gezi eylemlerinin mekansal üretimi 94
4.3.2 Gezi eylemlerinde zaman kurgusu 104
4.3.3 Gezi eylemlerinin imgesel üretimi 112
4.4 Sonuç 121
5. ÖZGÜR KAZOVA İŞGAL FABRİKASI VE KOOPERATİF DENEYİMİ, ESTETİK KOLEKTİVİTENİN ZAMANSAL ÜRETİMİ 122
5.1 Giriş 122
5.2 Kazova Trikotaj A.Ş.'den Özgür Kazova'ya 123
5.3 İşçi Özyönetimi Deneyimleri 125
5.4 Estetik Politik Eylem Olarak Patronsuz Üretim 130
5.4.1 Özgür Kazova'nın öznesi 131
5.4.2 Patronsuz zaman: gündelik hayatın geri kazanılması 138
5.4.3 Patronsuz mekan 144
5.4.4 Patronsuz imgeler 150
5.5 Sonuç 157
6. SONUÇ VE TARTIŞMA 160

1. GİRİŞ

“2000’ler Türkiye’sinde Estetik ve Politika İlişkisi: Gezi Parkı, Emek Sineması ve Özgür Kazova Örnekleri” başlığı taşıyan bu tezin konusu, sanat, sosyal bilimler ve toplumsal muhalefet alanları arasında izlediğim kişisel güzergahın bir sonucu olarak, bu alanlar arasında teorik ve pratik bağlar kurmaya çalışırken ortaya çıktı.

2000’lerin ilk çeyreğinde toplumsal muhalefetin örgütlenme, ifade ve eylem biçimlerinde yaşanan belirgin dönüşümü gözlemlerken, aynı anda sanatın çağdaş diline dair hem teorik, hem de pratik çalışmalar yapmaktaydım. Çağdaş sanatın ve toplumsal muhalefetin pratikleri arasındaki benzerlikleri fark etmek bu teze başlamamın temel motivasyonunu oluşturdu. Gündelik hayatta, sokakta, çeşitli kolektif politik eylemler sırasında ortaya çıkan bazı durumlar, mekanlar, nesneler, sesler, imgeler, insan duyuları üzerinde sanat eserinin yaptığına benzer etkiler yapıyordu. Böyle durumlarda, nedenini anlayamadığım biçimde, birbirlerini hiç tanımayan insanlar haz, heyecan, umut veren farklı bir ortaklık içinde bir araya gelebiliyordu. Bellekte yer eden bu sıra dışı kolektif anlar beni hem yüksek lisansımı tamamladığım sanatın hem de uzun yıllardır deneyimlediğim toplumsal muhalefetin pratiklerini yeniden anlamlandırma ve birbirleriyle ilişkilendirme çalışmasına yönlendirdi.

Odaklanmak istediğim bu “sanata benzer kolektif politik eylemler” daha baştan iki anlama geliyordu: Birincisi giderek kurumsallaşan çağdaş sanat alanının dışında da sanatın vadettiği özgürleştirici duyusal dönüşümü bulmak mümkündü. İkincisi demokratik vaatlerini gerçekleştiremeyen politika alanında egemen temsil ilişkilerine dahil olmayan yeni özgürleştirici eylem biçimlerinin tahayyül edilmesi olasıydı. Böylece içinde çalışmak istediğim alanın toplumsal hareketler ya da politik sanat değil *estetik* olduğu belirginleşti.

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi’nde takip ettiğim derslerin de etkisiyle, ilgimi çeken alana, siyaset ya da sanat felsefesiyle değil sosyal bilimlerin özellikle de sosyolojinin araçlarıyla yaklaştığımda, siyasi realiteye dair güncel bazı sorularıma

yanıtlar alabileceğimi gördüm. Bununla birlikte çeşitli metodolojik sorunlar da baş gösterdi. Estetiği merkeze alan bir sosyoloji tezinde, duyusal olanı sosyal bilimlerin alanına getirmek için geniş ve çok boyutlu bir saha ve çoklu bir metodoloji kurmak gerekmekteydi. Bu süreçte özellikle Susan Buck-Morss'un ve Kristin Ross'un çalışmalarından, onların sosyal bilimlerin araçları ve kuramıyla, imgesel ve duyusal olanı ilişkilendirme biçiminden çok etkilendim.

Tezin sahasını oluşturmaya, kentsel toplumsal hareketlerin pratiğinden ve Türkiye toplumsal muhalefetinin geçmişinden örnekler derleyerek başladım. Bu tez içerisinde yer alamamış olsa da 1969 yılında İstanbul'a yapılacak boğaz köprüsüne karşı çıkan bir grup gencin, Hakkari'de Zap Suyu üzerine inşa ettiği Devrimci Gençlik Köprüsü gibi örnekler sahaya yaklaşımımın temellerini oluşturdu. Yine de bulabildiğim örnekler henüz tutarlı bir saha oluşturmuyordu. Tam o sırada Emek Sineması eylemleri başladı. Aramakta olduğum şey son derece net hatlarla karşıma çıkmıştı. Ardından Gezi eylemlerinin gelişi bu hatları iyice belirginleştirdi ve derinleştirdi. Artık adına *estetik politik eylemler* diyebileceğim deneyimler Özgür Kazova'nın işgal fabrikasından, tekstil kooperatifine uzanan sürecinde bambaşka koordinatlar içinde yeniden yoluma çıktı. Bir anlamıyla, saha gözlerimin önünde kendini kurarken, tez yazım süreci 2000'li yılların ilk çeyreğine dair tanıklığıma eşlik etti. Tanıklığın imkanlarını değerlendirebilmek için üzerine çalışmak istediğim başka sahaları tezin dışında bırakma kararı aldım.

Estetik ve politika ilişkisini farklı tezahürleri, çoğul yönleri, olanakları ve sınırlılıkları içerisinde somutlaştırmak için bu örnekleri seçtim. Her birini aynı kriterlerle inceleyerek, karşılaştırmalar yapmanın da mümkün olabileceğini düşündüm. Ayıca seçtiğim sahalar arasındaki imgesel ve tarihsel süreklilikler, politika ve estetik literatüründe karşıma çıkan "kopuş mu süreklilik mi?" sorunsalını tartışmak için imkan oluşturacaktı.

Tez yazma sürecinde, estetik ve politikaya dair teorik araştırmaların derinliğine dair merak ve teoriyi sosyal bilimlerin araçlarıyla somut olarak, Türkiye'nin yakın geçişinde sınamak ve bizzat eyleyicisi olduğum alanları sosyolojik olarak tanımlamak ihtiyacı eş zamanlı olarak gelişti. Süreç içinde düşünümsel bir yöntem geliştirmenin, araştırma nesnesine mesafe almanın zorluklarını yaşadım. Hem çok uzun hem de zorlu bir araştırma süreci geçirdim. Saha çalışmasıyla birlikte teorik araçlarım da değişti.

Özellikle Jacques Ranciere'in düşüncesi tezin teorik zeminini yavaş yavaş oluşturdu. Ayın zamanda Ranciere'in eksik bıraktığı noktaları da düşünmeye başladım. Şimdiye kadar anlatmaya çalıştığım başlangıç sürecinin üzerinden geçen yıllar içinde tezi amacı belirginleşti: İnsanlar arasında özgürleştirici bir tür ortaklık kurmanın imkanını sorgulamak. Kolektif politik eylemlerin, duyusal paylaşıma dayanan topluluklar yaratan özel bir halini anlamak ve bunu üç farklı sahada çalışması üzerinden yapabilmek. Böylece estetik politik eylemi farklı koşullarda, farklı açılardan yakalayabilmek; yarattığı dönüşümleri sınırlılıkları içinde tespit edebilmek.

1.1 Sorunsal ve Amaç

Estetiğin politikayla ilişkisi yüzyıllar boyunca pek çok düşünür için ütopik imkanlar taşıyan bir ara alan olmuştur. Bu ilişki düşüncenin geliştiği dönemin toplumsal ihtiyaçlarına göre bambaşka biçimlerde formüle edilmiştir. Estetik kavramı aynı metnin içinde bile, kimi zaman çift anlamlı hatta karşıt anlamlı olabilir. Çünkü literatür içinde estetik, duyusal özgürleşmenin yolu olduğu kadar incelikli bir tahakkümün aracı olarak da tanımlanmıştır. Yine de özgür ve eşit bir toplum yaratma düşünün imkanlarını araştıran her düşünür için estetik kaçınılmaz bir uğrak noktası olmuştur. İnsan bedeninin duyusal zenginliklerinin gerçekleştirilmesi politikanın dışında bırakılamaz. Hatta tez içerisinde değineceğim düşünürlere göre politikanın tek amacı bu olmalıdır: Kendinde erek olarak duyusal yani estetik özgürleşme.

Bu tez içerisinde çizdiğim kavramsal çerçevede bağlamında estetik kavramı, kolektif pratikler içerisinde şekillenen duyusal, bedensel, algısal bir tür deneyim olarak ele alınacak. Sanat alanının politik potansiyelleri ve politikanın kurumsallaşmış sanat alanıyla kurduğu ortaklıklar tezin kapsamı dışında kalacaktır. Tezin konu edindiği örnekler, estetiğin sanat alanı dışında, algılanır dünyayı politik olarak dönüştürme, yeni bir kolektivite oluşma potansiyeli taşıdığı mekanları ve zamanları içerecektir. Dolayısıyla tez içerisinde politika da bir hükmetme, yönetme biçimi olarak değil, insanlar arasında eşit ve özgür bir ortaklık kurmayı deneyen eylemler bütünü olarak kabul edilecektir.

Tezin bütünü, politik eylemin estetik niteliğini, estetik-politik eylemin "ortak duyu" etrafında estetik kolektiviteler oluşturma imkanını, bizzat süreçler sırasında araştırmaktır. Tezde cemaat, cemiyet ve topluluk sözcükleri yerine kolektivite

sözcüğünün seçilmiş olmasının nedeni, bu sosyolojik kavramların sahihlik, yüz yüzelik, tanıdıklık, samimiyet, geleneksellik gibi anlamlarla yüklü olmasıdır. Kolektivite sözcüğü ise beklenmediklik, başlangıç oluşturma, geçicilik, karşılaşma, performativite gibi estetik kuramından gelen nitelikleri taşımaya daha uygun görünmektedir. Örnek vakalar üzerinden araştırmamı sürdürürken söz konusu eylemlerin; yeni zamansal ve mekansal kurgular dolayısıyla yeni kolektiviteler yaratabilme güçlerine; yaratıcı, dönüştürücü, sınır aşıcı ve özgürleştirici potansiyellerine odaklanmayı deneyeceğim. Böylece "politik sanat" "şenlikli muhalefet" "protesto sanatı" gibi kavramlardan ayrılan bir kategori olarak "estetik politik eylemi" tanımlamaya çalışacağım.

Tezin sahasını, her birinin aktif katılımcısı olduğum Emek Sineması savunması, Gezi Parkı eylemleri ve Özgür Kazova Kooperatifi deneyimi oluşturmaktadır. Birbirlerinden çok farklı nitelikler taşıyan bu örnekler mekanın üretimi, zamanın kullanımı, imgelerin üretim ve dağıtım süreçlerinde dikkat çekici benzerlikler göstermekteler. Tarihsel süreklilikleri ve imgesel bağları bir yana, estetik politik eylemin, pek çok farklı veçhesini gösterdikleri için tezde bu üç sahaya birden ihtiyaç duyulmuştur. Tezin amacı söz konusu kolektif eylemleri ve bu eylemler sırasında ortaya çıkan toplumsal ortaklıkları politika ve estetik arasındaki geçişli alanda incelemektir.

1.2 Kapsam

Tezin giriş bölümünün hemen ardından gelecek ikinci bölümde, duyusal paylaşıma dayanan topluluklar ya da başka bir deyişle *estetik kolektiviteler* üretme potansiyeli taşıyan politik eylemleri estetik ve politika literatürlerinin kesişiminde kurulacak bir teorik çerçeve içine yerleştirmek amaçlanmaktadır. Bu amaçla öncelikle, günümüzde geçirdiği dönüşümler bağlamında politikanın estetikle ilişkilenen tanımı araştırılacaktır. Daha sonra Jacques Rancière'in teorisinin ana aksı izlenerek estetik ve politikayı bir araya getiren düşüncenin tarihsel gelişimi, *estetik kolektivite* kavramı etrafında tartışılacaktır. Bu bölümde Hannah Arendt'in, Friedrich Schiller'in ve Immanuel Kant'ın felsefeleri ayrı ayrı ele alınarak tezde kullandığımız ana kavramlar olan *duyumsanabilir olanın paylaşımı, uzlaşmazlık, estetik politik eylem* ve *estetik kolektivitenin* hangi teorik alt yapılar üzerine kurulu olduğu anlaşılmaya çalışılacaktır.

Tezin üçüncü, dördüncü ve beşinci bölümlerinde *estetik politik eylemin* üç fonksiyonu, her üç sahayı da kesen araştırma aksları olarak kullanılacaktır: *Zamanın yeniden düzenlenmesi, mekanın yaratılması ve imgelerin üretilmesi*. Başta oluşturulan kavramsal çerçevenin ve araçların yardımıyla ve onların imkanlarını sınayarak üç farklı saha üzerinde çalışılacaktır. Emek Sineması savunması, Gezi Parkı Eylemleri ve Özgür Kazova Kooperatifi'nin estetik kolektiviteler üretme biçimleri ayrı ayrı ele alınacaktır. Farklı vakalara yönlendirilecek ortak sorular şunlardır: Estetik deneyim ve politik eylem arasında belirleyici bir bağı var mı? Bu tür bir bağı tespit ettiğimiz eylemlerin zaman, mekan, imgeler ve özneler üzerindeki etkileri nelerdir? Estetik deneyim üreten politik eylem ile bireysel ve kolektif özgürleşme arasındaki ilişki nedir? Estetik politik eylem mevcut toplumsal uzlaşmalardan radikal bir kopuş sağlar mı? Radikal bir kopuştan söz edemiyorsak yaşanan değişimin niteliği nedir?

Tezin üçüncü bölümde tarihi Emek Sineması'nın yıkımını durdurmak için başlayan eylemlerin, ürettiği geçici estetik kolektiviteyi, İstanbul'da yaşanan kentsel dönüşüm bağlamında, kentsel mekan ve mülkiyet ilişkileri çerçevesini de kurarak inceleyeceğim. Bu örnek bağlamında estetik politik eylemin öznesini, zamanını, mekanını ve imgeselliğini dört alt başlık altında ele alacağım. Emek savunmasında mekanın geri alınmasının sadece hedef olarak değil eylem biçimi olarak da seçilmiş olması; kolektif kültürel zenginliğine yaklaşım biçimi; Emek eylemlerinin imgesel olarak sinemadan beslenmenin yanı sıra sinema estetiğinin bazı sorunsallarını ve yöntemlerini (özgürleşen seyirci ve imge montajı) de devralmış olması; belli bir mekanda topluluk halinde film izleme pratiğinin politik anlamını "estetik kolektivite" kavramına ışık tutacak biçimde tartışmış olması bu örneğin seçilmesinin nedenlerindendir.

Emek savunması üzerine çalışılırken, estetik kolektivitenin üretiminde mekan boyutu ön plana alınacaktır. Mekanın üretimi "alışveriş merkezi sokak karşıtlığı" "ironi ve oyun" "bedenlerin ortak duyuları" gibi alt başlıkları altında detaylı biçimde incelenecektir. Mekanın üretimini merkeze alan bölümde, Henri Lefèbvre'in ve David Harvey'in kuramsal araçlarına başvurulacaktır.

İstanbul'da 2000-2015 yıllarına damgasını vuran olaylar bağlamında sembolik önemde olan Emek savunmasının, Gezi Parkı eylemleri ile imgesel ve tarihsel bağlantısı vardır. Fakat ölçek olarak çok farklı olmaları iki sahayı bir arada ele almayı

anlamlı kılmaktadır. Böylece Emek savunmasından farklı olarak, birbirini hiç tanımayan, yüz yüze gelmemiş insanlar arasında estetik ortaklığın imkanı tartışmaya açılacaktır. Tezin dördüncü bölümü 27 Mayıs 2013'te Taksim Gezi Parkı'nın inşaata açılmasına karşı başlayan, 31 Mayıs'tan itibaren geniş çaplı protestolara dönüşen eylemler sırasında, İstanbul'da yaşananlara odaklanmaktadır. Bu bölümde "Gezi ruhu" adını alan estetik kolektivitenin mekansal ve zamansal niteliği incelenirken, eylemlerin ürettiği zengin imge repertuvarı merkeze alınacaktır.

Gezi eylemleri sürecinde üretilen imgelerin niteliği ve üretim biçimi bu tezin kapsamını aşacak kadar geniş bir çalışma alanıdır. Bu tezde, Gezi eylemleri sırasında üretilen imgeler arasından öne çıkanlar Walter Benjamin'in kuramı ışığında, Benjamin'in diyalektik imgeler kavramı ve kurgu-montaj ilkesinden yararlanılarak *doğa-teknoloji, geçmiş-gelecek* eksenleri sınırlamasıyla değerlendirilecektir. Kolektif bellek ve tarih yazımı gibi kavramsal çerçeveler ile Gezi eylemleri sırasında üretilen imgeler ve imge grupları arasında bağlar kurulmaya çalışılacaktır.

Gezi Parkı eylemleri Emek Sineması savunmasının estetik ve politik yaklaşımını takip eder ve genişletirken; Özgür Kazova Kooperatifi'ni de mümkün kılmıştır. Tezin beşinci bölümü, 2013-2017 yılları arasında Kazova Tekstil işçilerinin işgal fabrikasından kooperatife uzanan "patronsuz hayat" kurma deneyimine odaklanmaktadır. Özgür Kazova işgal fabrikası ve tekstil kooperatifi örneği, Emek Sineması ve Gezi eylemleriyle yöntemsel, tarihsel ve imgesel bağlarının olmasının yanı sıra, onlardan farklı olarak estetik ve politikanın karşılaşmasını bu kez emek mücadelesi perspektifinden ve "gündelik hayat" kavramı bağlamında değerlendirme şansı sağlamaktadır. Politik eylemin estetik niteliğini, sıra dışı ve beklenmedik olayların nadirliğinde aramak yeterli gelmediği için Özgür Kazova Kooperatifi'nin ele alınmasına gerek duyulmuştur. Radikal bir toplumsal dönüşümün muhtemel taşıyıcısı olan kitlesel bir ayaklanmada olduğu kadar başarısı örgütlenme ve sürdürülebilir olmaya bağlı bir alternatif ekonomik modelde de politik eylemin estetik olduğundan söz edebilir miyiz? Beklenmedik kırılmalarda olduğu kadar gündelik yaşamın sıradanlığında da estetik politik eylemle karşılaşabilir miyiz? Bu sorular beşinci bölümün merkezine yerleşmektedir.

Özgür Kazova örneği diğer iki çalışma sahasından özellikle zamanın bütünüyle yeniden düzenlemesi anlamında ayrılır. İsyan, işgal ya da protesto zamanlarından

farklı olarak, çalışma zamanı ve boş zaman, özel ve toplumsal ayrımını ortadan kaldıran daha uzun bir süreçtir. Özgür Kazova örneği özelinde, estetik politik eylemle yeni bir zamansal düzenin üretilmesi sürecini odağa alırken, mekanın üretimini ve imgeselliği de tartışmaya dahil etmektedir. Estetik politik eylem olarak "patronsuz üretim" sürecinde gündelik hayatın geri kazanılması çadır direnişini, fabrika işgali, sokak, mağaza ve atölye süreçlerinde ayrı ayrı ele alınacaktır. Ayrıca Özgür Kazova'nın ürünü olan "patronsuz kazak" elle tutulur bir gündelik hayat eleştirisi olarak değerlendirilecek; böylece kültürel ve sanatsal üretim, teknoloji ve emek arasındaki ilişkilere dair değerlendirmeler yapma şansı yakalanacaktır.

1.3 Yöntem ve Sınırlılıklar

Bu tezin yazım sürecinde metodolojik olarak üç büyük güçlük söz konusu oldu: Birincisi duyusal olarak paylaşılmış bir ortaklığa dair sosyoloji tezi yazmak, deneyimin zenginliği ve o deneyimi anlamaya yönelik soyutlamaların sınırları arasındaki gerilimi göze almayı gerektirdi. İkincisi araştırmacının doğrudan katılımcı gözlemci olmasından kaynaklı mevcut sosyoloji literatüründe sıkça tartışılmış bir dizi sorun baş gösterdi. Üçüncü güçlük sahaların yakın geçmişten seçilmiş olması nedeniyle çalışma sürerken her birinin etrafında kurulmuş anlam ağlarının hızla değişmesi oldu.

Ülkenin politik konjonktürü değiştikçe sahalara her geçen gün yeni boyutlar eklenmekte, konular hakkında literatür hızla genişlemekte, her bir saha yaşanan yeni olaylarla birlikte anlam ve değer değiştirmekte. Özgür Kazova Kooperatifi ekonomik zorluklar yüzünden güç kaybetti ama başka örneklere ilham verdi, Emek Sineması eylemleri sinemanın yokluğunda farklı biçimlerde sürüyor, Gezi yargılanıyor ve Gezi eylemcilerinin davaları hala devam ediyor. Bu durumda tezin sahalarının tarihsel olarak sınırlandırılarak değerlendirilmesi zorunluluğu, anlam kaybı kaygısını da beraberinde getiriyor. Buna karşın bu çalışma 2000'lerin ilk çeyreğinde İstanbul'da mekan tutmuş bazı estetik kolektivitelere bakarak, belli bir tarihsel dönemin kolektif politik duyumsama biçimlerine bir tanıklık niteliği de taşıyor.

Tanıklık ise başlı başına bir problem oluşturuyor: Kendi bedensel ve duyusal tecrübemi nasıl bilgi kaynağı haline getireceğim? Tekil ve kolektif deneyimleri nasıl ilişkilendireceğim? Her geçen gün geçmişe doğru çekilen bir toplumsal olayın nasıl duyumsanmış olabileceğini nostaljik ve öznel bir anlatı kurmadan hatırlamak mümkün mü? Geçmişte kalmış bir estetik kolektiviteyi şimdiki zamana nasıl taşıyacağım? Tüm bu sorular beni imge ve bellek arasındaki ilişkiyi düşünmeye sevk etti ve tezin yöntemini oluşturmama yardımcı oldu. Tez yazım sürecinde, duyumsanmış ortak bir geçmişi hatırlamak için bizzat hatırlama eyleminin yöntemine başvurmayı düşündüm. Hatırlamak belli bir seçme ve kurgu süreci olarak imge grupları üretmek demektir. "İmge" ise sadece görüntüleri değil, dili, söylemi, soyut tahayyülleri de kapsayan bir duyusal bilgi türüdür. Zaman, mekan ve özneler imgesel kolajlar olarak kabul edilirse, duyumsanmış geçmişi şimdiki zamanın eleştirelliğine imgeler aracılığıyla taşımayı deneyebiliriz.

Bu sorunlara baş etmek elbette güç, yine de bu tezde kuram, kavramlar ve fikirler ile imgeler ve duyular arasında tutarlı ilişkiler kurmayı deneyeceğim. Bir çeşit haletiruhiyeye dönüşen estetik kolektivitenin görülür, duyulur, işitilir imgelerde nasıl ifade bulduğunu, nasıl mekansallaştığını; geçmiş, şimdiki zaman ve gelecek arasında nasıl bağlar kurduğunu somut olarak ortaya çıkarabilmek için çaba göstereceğim. Bu amaçla tanıklıklar, etnografik gözlemler ve eylemler sürerken yapılmış derinlemesine görüşmelerin yanı sıra, gündelik dilde, sokaklarda, edebiyatta, sosyal medyada, basında, kolektif bellekte birikmiş imgeleri hiçbir hiyerarşik ayrıma tabi tutmadan kaynak olarak kullanacağım. Sosyolojik çözümlemeyi, etnografik tanımlamayı, imge okumayı bir arada işleten bir yöntem deneyeceğim. Gezi eylemleri ve Emek savunmasına tanıklığımın, Özgür Kazova'da dört yılı bulan katılımcı gözlemimin, eylemlerin yarattığı duyusal kolektivitenin parçası olmuş olmanın sağladığı avantajlarından yararlanırken, buradan edindiğim kişisel deneyimlere düşünümsel bir mesafe alarak bilgi üretmeyi de deneyeceğim.

Girişi sonlandırırken, bu tezin estetik ve politika ilişkisi bağlamında ele aldığı örneklerin yaşandığı anlara odaklandığını fakat sahalarının tüm açık uçlarıyla birlikte gelecekte, yeni bağlamalar içinde yeniden ele alınmayı beklediğini söylemeyi gerekli görüyorum. Ayrıca *estetik politik eylem* ve *estetik kolektivite* kavramlarının çok farklı niteliklerde çeşitli sahalarda sınanarak olgunlaşmayı beklediğini düşünüyorum.

2. KURAMSAL ÇERÇEVE: ESTETİK VE POLİTİKA

Duyusal paylaşıma dayanan topluluklar yaratan kolektif politik eylemleri ele alan bu tez, Türkiye özelinde ve 2000'lerin ilk çeyreğinde, üç farklı sahaya odaklanmaktadır. Birbirlerinden çok farklı nitelikler taşımalarına rağmen, Emek Sineması savunması, Gezi Parkı eylemleri ve Özgür Kazova Kooperatifi, mekanın ve zamanın kullanımında, imgelerin üretim ve dağıtım süreçlerinde dikkat çekici benzerlikler göstermektedirler. Bu tez içinde, söz konusu kolektif eylemler ve bu eylemlerin sonucunda ortaya çıkan toplumsal ortaklıklar politika ve estetik literatürlerinin kesişiminde yer alan kavramsal araçlar aracılığıyla incelenecektir. 90'lı yılların sonundan itibaren yükselen toplumsal hareketlerin de etkisiyle, estetik nitelikleri giderek daha çok dikkat çeken politikanın yeni biçimlerini anlamak için bu konu üzerine çalışmak anlamlı görünmektedir.

2.1 Giriş

Tezin bu ilk bölümünün amacı, duyusal paylaşıma dayanan topluluklar ya da başka bir deyişle *estetik kolektiviteler* üretme potansiyeli taşıyan politik eylemleri estetik ve politika literatürlerinin kesişiminde kurulacak bir teorik çerçeve içine yerleştirebilmektir. Tez içerisinde kullanılacak kavramsal araçlar bu kesişim içerisinden bulunacaktır. Bu amaçla öncelikle, günümüzde geçirdiği dönüşümler bağlamında politikanın estetikle ilişkilenen tanımı araştırılacaktır. Daha sonra Jacques Rancière'in teorisinden faydalanılarak, estetik ve politikayı bir araya getiren düşüncenin tarihsel dönüşümü, *estetik kolektivite* kavramı etrafında değerlendirilecektir.

Tez boyunca estetik kavramı, insanın duyusal, bedensel, algısal bir tür deneyimi olarak ele alınacak, sanat alanının politik potansiyelleri ve politikanın kurumsallaşmış sanat alanıyla buluştuğu noktalar konumuz dışında kalacaktır. Tezin konu edindiği örnekler, estetiğin sanat alanı dışında, algılanır dünyayı politik olarak dönüştürme, yeni bir kolektivite oluşma potansiyeli taşıdığı mekanlar ve zamanları içermektedir. Dolayısıyla tez içerisinde politika da bir yönetim bilimi olarak değil, insanlar arasında ortaklık olasılığı kuran eylemler bütünü olarak ele alınacaktır.

Tezde cemaat, cemiyet ve topluluk gibi sahihlik, yüz yüzelik, tanıdıklık, samimiyet, geleneksellik çağrıştıran kavramlar yerine kolektivite sözcüğü seçilmiştir. Bunun nedeni, *kolektivitenin* beklenmediklik, geçicilik, karşılaşma, performativite, başlangıç gibi estetik alanından gelen nitelikleri taşımaya daha uygun görülmüş olmasıdır.

2.2 Politika Nedir?

Geçmişten günümüze, düşünce dünyasında estetiği politika ile bir arada düşünmeye iten ihtiyaçlar neler olmuştur? Politika ve estetiğin çeşitli biçimlerde kurdukları tarihsel bağların toplumsal nedenleri nelerdir? Estetik politikaya ne tür nitelikler yükler? Estetik her zaman özgürleştirici bir deneyim olarak mı görülmüştür? Politikanın geçirdiği dönüşümler ışığında, yakın geçmişten seçtiğimiz örnekleri açıklamak için bu soruları sormayı öneriyoruz.

2.2.1 Politikanın dönüşümü

2000'li yılların başından beri giderek daha fazla sayıda bürokrat, teknokrat ve politikacı tarihin, sanatın ve ütopyanın olduğu gibi politikanın da sonunun geldiğini iddia etmeye hevesli görünüyor. İşletmeci düşünce biçimi politikayı bir uzmanlık alanı olarak tanımlamaya çalışırken, sınıf çatışması gibi, sözde geçmişte kalmış çelişkilerin sonu ilan ediliyor. Küresel terör tehdidinden, kültürler arası savaştan söz eden liderler, politika sonrası bir çağa girildiğini öne sürüyor. Oysa başka bir bakış açısından politikanın, devletsel bir uzlaşı çerçevesine sıkışmak ya da ölmek bir yana, dünyanın her yerinden yükselen çoğul seslerle genişlemekte olduğunu görmek de mümkün. Bu sesler, kendilerini politik olarak ifade edebilecekleri neredeyse hiçbir mecraya sahip olmayan kitlelerden yükseliyor; apolitik olanı politik kılıyor; politik olanı yeniden tanımlıyor: 70'ler ve 80'lerin *yeni toplumsal hareketleri*, 90'lar ve 2000'lerin başında yükselen *küreselleşme karşıtı hareketler*, Arap Baharı, İşgal Et (occupy) hareketleri, 2018'de başlayıp akaryakıt zamanlarına itirazdan bir halk ayaklanması yaratan Fransa'nın *Sarı Yelekliler'i* politikanın ölümünü değil dönüşümünü işaret ediyor.

Seattle'dan Arap Baharı'na uzanan, içine Gezi eylemlerini de alan, Mısır ve Brezilya'da ardılları olan bu hareketlere baktığımızda, tarihsel olarak her birinin neoliberal kapitalizmin yarattığı sosyal, ekonomik ve ekolojik tahribatla ilişkili olduklarını söylemek mümkündür. Söz konusu toplumsal hareketlerin dikkati çeken

ortak noktası, çoğunlukla taleplerinin niteliği ve kapsamı ya da eyleyicilerinin kimliği nedeniyle, özellikle de ilk ortaya çıktıklarında apolitik olarak nitelendirilmiş olmalarıdır (Traverso, 2019). Bunun nedeni belki de bu hareketlerin klasik teorik yaklaşımlarla hemen kavranamamış, nihayet beklenmedik ve tahmin edilemez gibi görünmüş olmalarıdır. Kamusal alanda yarattıkları imge dünyalarına, mekan ve zaman tertiplerine bakıldığında, ürettikleri toplumsal pratiklerin alışılmadık niteliği genelde "yaratıcı" olarak değerlendirilmelerini sağlamıştır. Hakları talep etmenin ötesinde, söz konusu hakları "geri alan" deneyimler hayata geçiren hareketlerin doğrudan eylemliliği, mevcut temsil biçimlerine ve ilişkilerine güvensizliğin bir işareti olarak da görülmektedir.

Bu hareketlerin özneleri çoğunlukla neoliberal kapitalizmin politik temsiliyet ilişkilerinin dışında kalmış ya da dışına itilmiş olanlardır. 2000'lerin başından beri mevcut sınıf kategorileri, partiler, örgütler çatısında bir araya gelmeyen, etnik azınlıklar, çevreciler, LGBTİ bireyler, kadınlar, göçmenler, feministler ve çeşitli nedenlerle dışlanmış gruplar yeni tür politik kolektiviteler oluşturmaktadır. Liderlik, hiyerarşi, öncü-sınıf gibi kavramlar etrafında kurulan sıkı örgütlenmeler yerini tekillik ve öznelliği gözeten gevşek örgütlenme tarzlarına bırakmaktadır. Hareket tarzlarında iletişim teknolojilerinin işlevi belirleyici hale gelirken, dayanışma kavramı öncelik kazanmaktadır. Dünyanın değişik yerlerindeki farklı muhalif hareketler, ekonomik hak mücadelesini, ekolojinden, toplumsal cinsiyetten, kültürden ayırmayan bütünlüklü bir politika tarzının geliştirilmesi yolunda adımlar atmaktadır. Her geçen gün ihtiyaçlarla çeşitlenen, sayıca artan yeni mücadele alanları açılmaktadır. Fabrikalardan, mahallelere, kültür merkezlerinden, mülteci kamplarına, sanal dünyadan tarlalara uzanan bu muhalefet hattı bir hareket ailesi oluşturmaktadır. Böylelikle; köklerini şimdiki zamanda, gündelik hayatta bulan, işgal ettiği mekanlarda "şimdi ve burada" kendini üreten yeni tür politik kolektiviteler beklenmedik anlarda ve yeni biçimlerde ortaya çıkmaktadır (Özbek, 2015, s.186).

Enzo Traverso'nun Şubat 2019'da Fransa'da henüz sürmekte olan *Sarı Yelekliler* hareketi üzerine kaleme aldığı metin, sözünü ettiğimiz hareket ailesinin bugün iyice belirginleşmiş ortak özelliklerini daha net biçimde kavramak için değerli bir kaynak oluşturuyor. Traverso'nun tespitleri özetle şöyle:

> Bir sınıftan, homojen bir yapıdan ziyade heterojen ve çoğul bir topluluk olarak davranıyorlar. Aralarında birçok insan hayatlarında ilk defa bir gösteriye ya da protesto eylemine katılıyor. Sembolleri kızıl bayraktan ziyade sarı bir yelek. Bu fosforlu yelek kamusal anlamda yok sayıldıkları ve toplumsal güçlüklere mahkûm edildikleri bir dünyada görünür olmalarını sağlıyor. (…) Hareketi sosyal medya aracılığıyla inşa ediyorlar, televizyon kanallarına karşı Facebook'u bir karşıt-propaganda aygıtı olarak kullanıyorlar ve tıpkı 2011'deki Arap devrimlerinde olduğu gibi interneti kolektif örgütlenmenin bir zemini haline getiriyorlar. (…) "Fransız Devrimi'nin mirasını sahipleniyorlar, fakat Sarı Yelekler hareketi belirli açılardan *Occupy Wall Street* (Wall Street'i İşgal Et), İspanya'daki Öfkeliler ve Fransa'daki *Nuit debout* (Gece Ayakta) hareketlerine benzer özellikler taşıyor. (…) "güçlü bir biçimde halkın kendi temsilini savunuyorlar ve hareketin içindeki yatay demokrasiden gurur duyuyorlar (…) Sadece yaşamaya ve yaşadıkları zorlukların kişisel sorunlar olduğunu düşünmeye alışmış insanlar –Jacques Rancière'in 'duyumsama paylaşımı' (*le partage du sensible*) olarak ifade ettiği anlamda– dayanışma, karşılıklı yardım ve kardeşlik gibi değerleri keşfederek yeni toplumsal pratikler yaratmıştır. Harekete katılan insanlar bireyciliğe karşı bir topluluk duygusunu keşfetmektedir. Bu kendilerini özgürleştirebilmelerinin anahtarıdır. (Traverso, 2019)

Traverso'nun Sarı Yelekliler hakkında söyledikleri Emek Sineması savunması, Gezi Parkı eylemleri ve Özgür Kazova Kooperatifi'ne bir çerçeve oluşturabilecek yeni politik pratikler ailesini anlamak için değerli bir güncel özettir. Traverso, bu hareketin duyusal paylaşıma dayanan bir topluluk ürettiğini Jacques Rancière'e yaptığı referansla vurgulamıştır. Böylece Traverso "duyusal paylaşıma dayanan topluluğun" ya da bu tezde kullanmayı önerdiğimiz ifadeyle estetik kolektivitenin tanımını da

yapmıştır: Egemen temsil ilişkilerinden dışlanan sıradan insanların ("halkın kendi temsilini" savunarak) mekanda ve zamanda kendi imgelerini (farklı imge repertuvarından alıntılarla) yaratarak oluşturdukları heterojen ve çoğul niteliklerini yitirmeyen duyusal ortaklık.

Traverso'nun işaret ettiği bağlamda, Rancière'in teorisi, özellikle 'duyumsama paylaşımı' olarak topluluk önermesi, bu tezin de omurgasını oluşturmaktadır. Bu bölümde açıklanacak ve saha bölümlerinde farkı örnekler üzerinden sorunsallaştırılacak bu önerme, estetiğe özgürleştirici nitelikler yükleyerek ve estetiği politikaya eklemleyen bir teorik zemine yerleşir.

Unutmamak gerekir ki hem günümüz pratiklerinde üretilmekte olan politika tanımları, hem de Jacques Rancière'in teorisi onları mümkün kılan tarihsel öncüllere dayanır. "Duyusal paylaşıma dayanan bir topluluk" fikrini politika teorisine yerleştiren Hannah Arendt olmuştur. Rancière kendi kavramlarını Arendt'in kurduğu çerçeveye yönelik eleştirel yaklaşımlarıyla geliştirmiştir. Bu nedenle Rancière'in kavramsallaştırmalarını anlamak için önce Arendt'in teorisine bakmak gerekmektedir.

2.2.2 Özgür bir kolektivite yaratmak: Hannah Arendt

Siyaset biliminde politika tanımı üzerine düşünceler kabaca iki ana hatta ayrılabilir: Birinci hatta yerleşen düşünürler için politika iktidarın uygulanması (iktidar mücadelesi) ya da bir yönetme (hükmetme) biçimidir. İkinci hatta yer alanlar için ise politika; eşit ve özgür bir kolektif irade oluşumudur. Bu ikinci hat içerisinde yer alan birbirinden farklı düşünürleri ortaklaştıran ana fikir, politik eylemin varlık nedeni ve nihai hedefinin özgürlük olduğudur. İşte bu tez, sözü edilen bu ikinci hat üzerine yerleşmektedir.

Politikayı salt bir iktidar mücadelesi, yönetenler ve yönetilenler arasındaki ayrım ya da kıt ekonomik kaynakların bölüşümü meselesi olarak gören klasik siyaset felsefesinden belirgin biçimde ayrılarak sözünü ettiğimiz ikinci hattın omurgasını oluşturan düşünür Hannah Arendt olmuştur. Politikayı farklılığı ve çoğulluğu koruyarak ortak bir dünya yaratmanın performatif eylemi olarak tanımlayan Hannah Arendt'in düşüncesi, günümüzde politika tanımları dönüşürken değerini hala korumaktadır (Fry, 2001) (Calhoun & McGowan, 1997). Jacques Rancière'in teorisi de Arendt'in yapıtına getirdiği eleştiriler yaklaşımla kurgulanmıştır.

Hannah Arendt'e göre politikanın varlık nedeni bireyin benzersizliğini koruyarak çoğulluğun ortaya çıkmasını sağlamaktır: "İnsan değil insanlar yaşar bu gezegende. Çoğulluk, yeryüzünün yasasıdır" (Arendth, 1971, s.19). Aynı zamanda "politika her bireyin doğumundan ve benzersizliğinden kaynaklanan özgürlük vaadinin gerçeğe dönüşebileceği alandır" (Berktay, 2015, s.712). Dolayısıyla politikanın amacı ilk bakışta paradoksaldır: Bireyin benzersizliği ve kolektivitenin çoğulluğunu bağdaştırmak, barıştırmak. Arendt bu paradoksu şöyle aşar; ona göre çoğulluk, uzlaşmaz ve karşılaştırılamaz farklılıklar bütünü değil politik bir birliktelik sayesinde ortaya çıkacak bir benzersizliktir. Arendt için çoğulluk insanın türsel aynılığı ile bireysel farklılığını, benzersizliğini birleştiren şeydir. Bir topluluk oluşturmak, bireylerin çeşitliliğini zorunlu olarak ortak bir ölçüye indirgenmek anlamına gelmez (Berktay, 2016, s.151-207). Çatışmaların yok sayılmadığı fakat müzakere, dinleme, anlama ve ikna yoluyla bir ortaklığın kurulduğu kolektiviteler de mümkündür. Tüm bunların mümkün olmasının koşulu ise içinde müzakerenin gerçekleşeceği kurumsallaşmış bir kamusal alandır (Berktay, 2015).

Hannah Arendt'e göre politikanın kaynağı, birbirini etkileyen, iletişim içinde eyleyen tek tek bireylerin meydana getirdiği, çoğulluk ve özgürlüğün mayalandığı yer olan kamusal alandır (Berktay, 2016, s.33). Onun teorisini ayrıcalıklı kılan kamusal alanı tanımı; burada farklılıkların, çoğulluğun ortaya çıkmasını sağlaya etkenin hukuksal ilişkilerden çok hayal gücü, katılım ve karşılıklı etkileşim olmasıdır (Berktay, 2015, s.707). Arendt'te kamusal alan; farklılık, çoğulluk, olumsallık, kırılganlık, ikna, uzlaşma, görünürlük, cesaret ve özgürlüğün sahnesidir. Kamusal alan bir performans sahnesi gibi tahayyül edilmiştir.

Bürokratikleşmiş ve teknokratlaşmış temsil biçimlerine indirgenemeyecek bu politika anlayışı, insanın kendi kendini temsil ederek yarattığı, performatif ve elbette kolektif bir politik eylem ilkesi üzerine kuruludur. Arendt'te eylemin anlamı stratejik niteliğinde değil, performatif niteliğindedir. Böylece eyleyenin "virtüozitesi" yani eylemi nasıl yaptığı, yaratıcılığı ve becerisi öne çıkar (Arendth, 2003, s.153). Eylemin başarısı bireyin kendini sunuş tarzında, seçtiği sözlerde yatar. Sonuçta başkalarıyla etkileşim içinde gerçekleşen eylem sırasında, her bir birey kendisine özgü olanı performatif olarak ortaya çıkarır (K. Curtis, 1999). Arendt'in düşüncesinde politik eylem işitilmeyi, görünmeyi, kendini göstermeye cesaret etmeyi gerektirir (Berktay,

2016, s.178). Kamusal alanda bireyler hem performanslar sergiler hem de sergilenen performansları anlam yaratmak üzere etkin olarak izlerler. Fatmagül Berktay Arendt'in politik eyleminin performatifliğini "aktör-izleyici" kavramıyla açıklar:

> Çoğulluğun 'yer yüzünün yasası' olması, herhangi bir şeyin var olabilmesi için, çoğulluğun temel birimi olan aktör-izleyicinin varlığının ön koşul olması demektir. 'Var olanı' ortaya çıkaran, çoğulluktur. Ve böyle olduğu için, yani daima bir izleyici karşısında 'sahne aldığımız' ve ona 'göründüğümüz' için, 'anlamak' da siyasal eylemle yakından ilişkilidir. Aynı nedenle, 'söylem' ve 'diyalog' da! (Berktay, 2015, s.552)

Arendth'e göre politik olan zaten kendiliğinden, bir eylemdir. Üstelik gerçek anlamda insani olan tek faaliyet eylemdir.[1] Arendt'te, politik eylem kendiliğinden, tahmin edilemez ve çıkarsızdır. Claude Lefort'a göre başkalarıyla paylaştığımız evrenin, beklenmedik ve bilinmeyen şeylerin yuvası olduğunu, düşüncenin esas doğum yerinin karşılaşma uzamı olduğunu en net biçimde gösteren Arendt olmuştur (Lefort, 1986). Politik eylem yeni bir şeyler başlatır, kendi olaylar zincirini yaratır.[2] Çoğulluğu yaratan de benzersizliğin kaynağı olan politik eylemin fayda ve zorunluluktan kopuşudur (Arendth, 2003, s.260). Yani özgürlüktür.

Arendt'e göre özgürlük bir duygu olmadığı gibi, irade ya da seçme özgürlüğü de değildir (Berlin, 1969, s.131). Özgür olmak eylemde bulunmaktır. Daha önceden var olmayan bir şeyi var etmektir. Özgürlük beklenmedik olanın gerçekleşmesini sağlayan, yeniliğin meydan gelmesine izin veren "başlangıç olan" politik eylemdir (Arendth, 2003, s.260-261).

---

[1] "Platon, insan eylemlerinin "sahne arkasındaki görünmez bir el tarafından oynatılan kuklaların hareketlerine benzetir, bu nedenle eylemin (praksis) sonuçlarının ciddiye alınmaması gerektiği kanısındadır" (Arendth, 2003)

[2] En genel anlamıyla eylemek; inisiyatif almak, başlamak (Latince "başlamak" initiare - Yunanca "başlamak"; "önayak olmak" ve nihayet "hakim olmak" anlamına gelen *archein* kelimesinde olduğu gibi), (Latince agere'nin orjinal anlamı olan) bir şeyleri "harekete geçirmek" demektir (Arendth, 2003). Akla hemen Gezi'nin sloganlarından olan, Emek Sineması eylemlerinde doğan "Bu daha başlangıç, mücadeleye devam" gelecektir.

2.2.3 Jacques Rancière'in Arendt eleştirisi

Arendth politikayı, farklılığı ve çoğulluğu koruyarak ortak bir dünya yaratan, özgürleştirici performatif eylem olarak tanımlayarak, politik eyleme yaratıcılık, başlangıç niteliği yüklemiştir (Fry, 2001) (Calhoun & McGowan, 1997). Kendiliğinden, tahmin edilemez ve çıkarsız, fayda ve zorunluluktan uzak oluşu politik eylemin estetik nitelikleridir. (Bir sonraki bölümde Kant estetiği üzerinde durduğumuzda belirginleşeceği gibi bu nitelikler estetiğin alanından gelir.) İnsanlar kendilerini, kamusal alanı, çoğulluğu, özgürlüğü, başlangıcı hayal gücünün yardımıyla kurgularlar. Bunu performatif olarak yaparlar. Seyirciler de bu performansları anlamlandırır ve kamusal alanı yaratırlar. Jacques Rancière buraya kadar Arendt'le aynı fikirdedir.

Rancière, Arendt'in politikasının "sözle etkileme" ve "müzakere" üzerine kurulu oluşunu eleştirisinin merkezine yerleştirir. Gerçekten de Arendt İnsanlık Durumu'nda, politik eylemin büyük ölçüde söz aracılığıyla gerçekleştiğini açıkça söyler. Hatta Homeros'a başvurur: "Büyük eylemlerde bulunanlar büyük sözler söyleyenlerdir" (Arendth, 2003, s.43). İnsan konuşma sırasında insan olur ve onu politik bir varlık haline getiren eylem konuşmadır. Nihayet kolektivite de söz, tartışma, ikna, düşünümsel yargı ve uzlaşmanın sonucunda ortaya çıkar.

Rancière, "Demokrasinin Bir Anlamı Var mı?" (Rancière, 2010a) ve "İnsan Haklarının Öznesi Kimdir?" (Rancière, 2004) metinlerinde Arendt'in politik eylem tanımını, politikayı "söze" sahip olan yapar, ön kabulü üzerinden eleştirir (Ingram, 2006). Çünkü Arendt'in kuramında politika, özgür insanların bir araya gelip tartıştıkları, zora ve kuvvete asla yer olmayan kamusal alan çerçevesinde icra edilir. Bu alana ancak eşitler arasında var olabilen sözle etkileme, ikna, müzakere, dolayısıyla rekabet egemendir. Demek ki politik eylemin öznesinin önceden sahip olması gereken, belli yetenek, yatkınlık, beceri, bilgi, erdemler vardır.

Rancière bu noktada şu soruları gündeme taşır: Tüm insanlar politik eylemi icra edebilmek için gereken yetilerden eşit pay almış mıdır? "Söz, tartışma, ikna, düşünümsel yargı" herkes için ulaşılabilir midir? Rancière'e göre cevap olumsuzdur: Açıktır ki tartışmaya katılabilmek herkesin harcı değildir. Müzakere ilkesi, tartışmanın logosa erişimi olanlar arasında sürüyor olmasını gerektirir. Bununla birlikte kimlerin

logosa sahip olduğu, kimlerin olmadığı hakkında hali hazırda bir toplumsal mutabakat, uzlaşı (consensus) zaten mevcuttur.[3] Rancière'e göre bu uzlaşı, beden ve akıl, söz ve ses, düşünme ve duyumsama arasında var sayılan hiyerarşik ayrımlar temelinde yükselir. Ve söz söylemeye hakkı olanlar performansları sırasında bu hiyerarşik ayrımları yeniden üretirler. Oysa Rancière politikayı bu uzlaşının bozulması, yani uzlaşmazlık (dissensus) olarak tanımlayacaktır.[4]

Aslında Rancière'in Arendt eleştirisi siyaset felsefesinin temel metinlerini, Devlet (Platon) ve Politika'yı (Aristotales) ve onların ürettikleri, yüzyıllardır ayakta kalmış demokrasi biçimlerini hedef alır. Rancière'in Siyasalın Kıyısında kitabında söylediği gibi, Platon'dan beri politikayı yapacak, sözün sahibi olacak kişiler "müzakereden önce" bellidir. Eşitsizlik bedenin güçlerinin, yeteneklerinin, niteliklerinin (akıl ve duyu), zamanın (boş zaman-çalışma zamanı) ve mekanın (kent-kır) paylaşımına gömülüdür. Politika sadece onun için zamanı olanların işidir. Sadece zamanı olanlar, pek çok işi birden yapabilir; matematik, jimnastik, felsefe ve siyasetle ilgilenebilir. Böylece Platon, zanaatçıların, teknisyenlerin, kölelerin, kadınların eylemlerini birbirinden ayırır ve değer sıralaması içine sokar. Toplumda yerler paylaşılmıştır. Yönetmek için soyluluk, zenginlik, erdem gibi niteliklere sahip olanlar, halkın sahip olduğu iddia edilen iktidarı, halk adına kullanır. Aristoteles de benzer şekilde düşünür. Politika'nın birinci kitabının hemen başında siyasalın kökenini hayvani ses (phonē) ile insani söz (logos) arasındaki ayrıma dayandırır. İnsan konuşan hayvan olduğu için "politik hayvandır." Politik eylemi icra eden, eylemi icra etmek için gereken erdemlere sahip kişi konuşarak performansını sergiler. Peki logos'a kimler erişebilir? Aristotales Politika'nın VI. Kitabında bu soruya açıkça cevap verir: Zaman ve mekandan pay

---

[3] Metis'in yayınladığı *Siyasalın Kıyısında kitabında* Aziz Ufuk Kılıç "consensus"ü Türkçeye 'mutabakat' olarak çevrilmiştir. Hakkı Ünler ise Ara-lık Yayınları için kavramı "konsensüs" olarak bırakmıştır. Biz bu tezde "consensus ve dissensus için İletişim Yayınları'nın *Estetiğin Huzursuzluğu* kitabında yine Aziz Ufuk Kılıç tarafından kullanılan "uzlaşı" ve "uzlaşmazlık" kavramlarını kullanacağız. Sens commun "ortak duyu" diye çevrilebilir. Ama 'yaygın anlam', ya da 'ortak anlam' da demektir. Dissensus, Rancière'in uydurduğu bir sözcük. Fransızca'da dissentiment var: "sevişmezlik, zıtlaşma, duyguda ayrılık" anlamında. Ayrıca dissension var: 'uyuşmazlık, geçimsizlik, anlaşmazlık'. Dissensus, consensus'un simetrik karşıtı gibi; 'uyuşmazlık' olarak karşılandı, duyguda, hatta duyuda ayrılık anlamında" (Rancière, 2006).

[4] Politika ve politik olan ayrımını için ayrıca bakılabilir (Castoriadis, 1991, s.143-174) (Nancy & Lacoue-Labarthe, 1997)

alanlar: Aristotales'e göre tarlaların şehirden uzak olması, demokrasinin işleyişini kolaylaştıracaktır. Çünkü çiftçilerin merkeze gelip meclis toplayacak pek vakti olmayacak, siyaset yapmakla vakit kaybetmektense çalışmayı tercih edeceklerdir. Böylece bu işi, servet ve zaman sahibi olanlara bırakacaklardır. Yani geçim imkanı olmayanların oluşturduğu kitle ile bu imkana sahip olanlardan oluşan küçük zümre arasındaki aşılamaz ayrım politik eylemin öncesindedir. Diğer bir değişle, söz meclisin dışında paylaşılmıştır. Aristoteles'in politika sanatı ise bu uzlaşmaz kesimleri yatıştırarak poliste bir arada yaşatabilmekten ibarettir (Rancière, 2006, s. 30-31)

Görüldüğü gibi Rancière modern politika tanımları içerisindeki Aristoteles ve Platon kalıntılarını eleştirerek, politik eylemi icra edebilmek için gereken yetileri insanlar arasında eşitsiz olarak pay eden bir uzlaşıyı tespit eder. Ona göre politika bu uzlaşının bozulması, yani uzlaşmazlıktır (Rancière, 2006).[5]

2.2.4 Jacques Rancière'in politika tanımı

Rancière'in politika tanımı iki ana kavrama dayanır: Duyulurun paylaşımı ve uzlaşmazlık. Bu iki kavram estetik ve politikayı birbirine düğümler.

Rancière'e göre bir kolektivitenin ortak'ını tanımlayan duyulurun paylaşımıdır. Duyulurun paylaşımı (partage du sensible) kimlerin konuşmaya ve eylemeye hakkı olduğunu, hangi seslerin söz olarak duyulacağını belirleyen yerleşik uzlaşıdır, konsensüstür. Duyulurun paylaşımı bir topluluk içinde rollerin, yeteneklerin, sıfatların, kimliklerin dağılımı ve yeniden dağılımı; mekanların ve zamanların, görünür ile görünmezin, görüntü ile sözün şekillenmesi ve yeniden şekillendirilmesidir (Rancière, 2012, s.29). Duyulurun paylaşımı bedenin yetenekleri ve yapabilirlikleriyle ilişkili olduğu gibi, bu paylaşımın zemini de belirli bir mekan ve zaman tertibatıdır. Şimdiye kadar üzerinde durduğumuz konuşma örneği hakkında düşünürsek; duyulurun paylaşımı uzmanlık ve bilimselliğin ürettiği dilin egemenliğinde, aksan, şive, telaffuzların yan anlamlarında, hitap biçimlerine içkin cinsiyetçi örüntülerde, farklı dillerin görünmez kılınan çeşitliliğinde, sesi kesen ya da kılan mekânsal ve

[5] Ayrıca Uyuşmazlık Politika ve Felsefe (Rancière, 2005b) bakılabilir.

zamansal düzenlemelerde saklıdır. Bu düzenlemeleri değiştirmeyen bir konuşma politik eylem olamaz.

Rancière'e göre politika, uyum içinde yaşayan bir kolektivitenin dünyaya açılışı değil, "duyulurun" (sensible) yeniden paylaşımı üzerine kurulu mevcut uzlaşıya karşı uzlaşmazlığın (dissensus) hayata geçirilmesidir. Politika, tanımlı kimliklerin ve değerlerin uzlaşısı içinde doğalmış gibi görünen eşitsizlikleri görünür kılar. Politika, mevcut toplumsal uzlaşıları ihlal ederek, kesintiye uğratarak, siyasal olanı yeni olasılıklara açan bir eylem biçimidir (Rancière, 2005b, s.51-52).

> Politika, çoban kralların, cengaverlerin ya da mülkiyet sahiplerinin doğal düzeni, herhangi bir toplumsal düzenin yaslandığı nihai eşitliği ortaya çıkartıveren ve gerçek kılan bir özgürlük yoluyla kesintiye uğratıldığı için ve kesintiye uğratıldığı zaman ortaya çıkar. (Rancière, 2005b, s.37)

Jacques Rancière'e göre politika, eşitlik talebi, ideası, ütopyası değil eşitliğin eyleme geçirilmiş halidir. Politik eylem toplum içinde kendine özgü ve kısıtlı bir konusu olan, uzmanlaşmış, zamanı ve mekanı belli bir eylem değildir. Tersine zamanın ve mekanın koordinatlarını, normları, sözcüklerin ve şeylerin anlamlarını belirleyen duyulurun paylaşımı rejimini kesintiye uğratan eylemdir (Rancière, 2006, s.143).

Jacques Rancière'e göre politikayı düşünmek, onun kendine özgü öznesini düşünmektir: "Siyaset, siyasal özneyi düşünülebilir kılan, siyasal ilişkidir" (Rancière, 2006, s.139) "Siyasetin özü, toplumun kendi kendisiyle farklılığını açığa vuran uyuşmazlık içindeki özneleşme tarzlarında yatar" (Rancière, 2006, s.156). Bunun anlamı öznelerin eylemlerinin, teori ve pratik, soyut ve somut, eylemek ve düşünmek, söylemek ve yapmak ya da teorik-pratik-poetik (Aristoteles) gibi karşıtlıklardan kurtulmasıdır. Zaten politika, eyleyenleri ve maruz kalanları, yapanları ve seyredenleri, konuşanları ve üretenleri birbirinden ayıran duyulurun paylaşımını bozmaktır. Bu nedenle Rancière'in düşüncesi taleplerinin ve eylemlerinin niteliği, kapsamı ya da eyleyicilerinin kimliği klasik tanımlara sığmadığı için apolitik olarak nitelendirilmiş kolektif hareketlerin gerçekte "politik" olduğunu söyler.

> Nitekim siyaset, bir iktidarı uygulayan ile ona maruz kalan arasındaki "normal" konum dağılımının basitçe sekteye uğramasını değil, bu konumlara (positions)

> "has" "yatkınlıklar" olduğu fikrinin sekteye uğramasını varsayar. (Rancière, 2006, s.143)

Sonuç olarak bir kolektif eylem, üzerinde uzlaşılmış davranış biçimlerini, konumları, konumlara 'has' yetenek ve yatkınlıkları değiştirdiği; iş, eylem ve emek arasındaki, kamusal, özel, toplumsal arasındaki sınırlarım ürettiği duyusal ayrımları ihlal ettiği sürece politiktir. Çünkü Rancière'e göre:

> (…) tahakküm daima, farklı insanlıklar arasındaki duyusal ayrımlara dayandırılarak meşrulaştırılmıştı. (…) Öyleyse seçkinlerin iktidarı da, eğitilmiş duyuların kaba duyular, etkinliğin edilginlik, zekânın duyumsama üzerindeki iktidarıydı. Duyulur deneyim formlarının görevi, işlevler ve yerler arasındaki farkı doğalar arasındaki farkla özdeşleştirmekti. (Rancière, 2012, s.35)

Böylece Rancière'in politika bu tanımı "duyulur dünya" üzerine yerleşir. Politik eylemi estetik kılan *duyulurun yeniden paylaşımının kolektif eylemle hayata geçirilmesi* fikridir. Şimdi burada geniş bir parantez açarak Rancière'in kullandığı anlamda ve bu tez içinde kullanılacağı biçimiyle estetik kavramının üzerinde durmak gerekir. Estetiğin Rancière'in kullandığı anlamda özgürleştirici politik nitelikler kazanması, belli tarihsel aşamalardan geçmesi sonucunda mümkün olmuştur. Bu süreçte özellikle iki düşünürden, Kant ve Schiller'den bahsetmeden kavramı çerçevelemek mümkün görünmemektedir.

2.3 Estetik Nedir?

Jacques Rancière'e göre: "politika ve estetik arasındaki ilişkileri anlayabilmek için, estetik terimini duyusal olanı kapsayan ilk anlamına geri götürmek gerekir" (Rancière, 1994, s.81). Bu tezde de estetik kavramı insanın duyusal bir tür deneyimi, dünya ile bedenin, özne ile toplumun bir çeşit duyusal karşılaşması olarak ilk anlamıyla kullanılacaktır. (Schaeffer, 2015, s.11-13). Şimdi estetiğin özgürleştirici politik nitelikler kazanmasını sağlayan tarihsel çerçeveyi kurmaya çalışacağız.

2.3.1 Tahakküm aracı mı? Özgürlük deneyimi mi?

Tarihsel olarak baktığımızda estetik Aydınlanma Çağı'nda filiz vermiş bir burjuva kavramıdır. 18. yüzyılda, sanatın kuramı ya da güzelin bilimi olarak dolaşıma girdiğinden beri, teorik bir kategori olarak Avrupa felsefesi içinde, şaşırtıcı derece geniş bir yer tutmuştur. Alexander Gottlieb Baumgarthen estetiği, 1750 ve 1758 tarihlerinde yayınlanan iki ciltlik yapıtının başlığı olarak kullandığından beri tüm Avrupa'da, kavram üzerine muazzam bir literatür oluşmuştur.

Aslında sanata dair, özerk bir teorik kategori olarak geliştirilmiş olmasına rağmen, başından beri estetik hem "duyum" hem de "algı" üzerine tartışmaları içerir. Sanatla sınırlandırılamayacak bir deneyim alanını işaret eder. Latince aesthetica'dan gelen sözcüğün Yunancadaki kökeni aesthesis (αίσθησις) "duyulara dair olan" (sensible, aisthêta) (aisthánō αισθάνω) "duymak, algılamak" anlamı taşır. Aesthesis bedensel duyuma, nesnelere verilen öznel duyumsal yanıtlara işaret eder. Aesthesis duyulardan ayrılmış saf kavramsal düşünce anlamına gelen noesis'ten ve sanat nesnelerinin ya da başka türlü nesnelerin etkin olarak yaratılması anlamına gelen poiesis'ten farklılaşarak anlam kazanır.[6] Bu tez kapsamında da estetik bu anlamda ele alınacaktır.

Düşünce tarihinde, politika ve estetik arasındaki ilişkiye dolayısıyla da estetiğin toplulukların oluşumundaki rolü üzerine dair tartışmalar da teriminin bedenin duyularına dair ilk anlamı üzerine kuruludur. Terry Eagleton bu literatürü iki ana hatta ayırarak özetler: 18. yüzyılda bir inceleme nesnesi haline geldiğinden beri estetiğin iki zıt toplumsal işleve hizmet ettiği öne sürülmüştür: Estetik bedenlere işleyen incelikli bir politik egemenlik ve baskı aracı olabileceği gibi, birey ve toplum ilişkisini değiştiren özgürleştirici, yaratıcı bir deneyim de olabilir.

Eagleton şöyle ifade eder: "Bir yandan somut bir tikellik içinde özgürlükçü bir ilgiyi temsil ederken, bir yandan da evrenselciliğin aldatıcı bir biçimini temsil etmektedir" (Eagleton, 2003, s.23). Eagleton'a göre estetik sınıflı toplumların işleyişinde

---

[6] "Estetik teriminin evrensel olarak kabul edilmesi biraz zaman almış, arada Sir. William Hamilton'un uydurduğu *apolaustics* gibi alternatif sözcükler reddedilmiştir" (Jay, 2012 s.183).

düzenleyici işlevi görebileceği gibi, alternatif düşünme ve hissetme tarzlarını ortaya çıkararak, düzene yönelen güçlü bir eleştiriye katkıda da bulunabilir.

> Estetik-olan kısmen soylu sınıfın orta sınıfa bıraktığı bir miras olsa da, bu durumda o, bölünmüş, belirsiz kalmış bir mirastır- yeni toplumsal düzen için bir küme anahtar kavramdır, fakat aynı zamanda bu düzene karşıt olan eleştirel gelenek için de. (Eagleton, 2003, s.59)

Eagleton'ın detaylı yorumlarını özetlemek gerekirse; Estetiğin birine karşıt iki politik işlevi vardır: 1) Kapitalist toplumun bağrında, sözde bir bağımsızlık alanı sunarak, burjuva öznelliğinin oluşumu için bir sığınak yaratmak. 2) Kapitalist toplumunun içindeyken burjuva öznelliğinin aşılabilmesi için bir özgürlük imkanı yaratmak. Birinci bakış açısında göre estetik (işlevsizlik, çıkarsızlık, özerklik nitelikleriyle) burjuvazi için öznelliğin ideolojik modelini sağlamış, ulus devletin olduğu kadar burjuva ideolojisinin oluşumunda da önemli rol oynamıştır. İkinci bakış açısına göre aynı kavram, burjuva yararına karşı devrimci bir muhalefetin antropolojik temelini oluşturmuş; insanın, değeri kendi içinde olan duyularına, yetilerine ve bedenine verilen önemi işaret etmeyi sürdürmüştür. Yani bir yandan estetik, erken kapitalist toplumda öznelliğin bir prototipini üretmiş, diğer yandan insani duyuların yani insan bedeninin güçlerinin kendinde erekler olarak görülmesini mümkün kılmıştır. (Eagleton, 2003, s.22-23).

Estetiğe yüklenen zıt anlamlar, bir tahakküm aracı ya da özgürlük deneyimi olduğuna dair karşıt görüşler bugün hala canlıdır. Çağdaş estetik teorisi, estetiğe dair negatif ve pozitif iki karşıt tutumu korumuş ve çeşitlendirmiştir. Hatta Martin Jay'e göre;

> Aslına bakılırsa, on sekizinci yüzyıldaki kökenlerinden itibaren estetik deneyim söylemi, siyasi aktivizmi teşvik etmekten ziyade telafi eden bir simulakrum olduğu şüphesinden yakasını kurtaramamıştır. (Jay, 2012, s.180-181)

Bu şüphe politikanın estetikleştirilmesi eleştirisi ile kol kola yürümektedir. Yine de unutmamak gerekir ki, 90'lı yılların sonundan itibaren tartışılmakta olan politika

tanımları, sanattan ayrılmış bir estetik teorisine başvurmakta ısrarcıdır. Sosyal bilimciler politik eylemin nitelikleri ve ürettikleri kolektiviteler hakkında sorulan sorulara estetik ve politikayı kesen bir düşünce hattından beslenerek cevaplar aranmaktadır. Bu teorik hat, sadece bugünü değil geçmişi de anlamak için önemli hale gelmiş gibi görünmektedir.[7] Jacques Rancière bu hattaki en önemli düşünürlerdendir. Rancière, estetiğe 20. yüzyıl boyunca çeşitli nedenlerle kaybetmiş olduğu itibarını iade eder.[8]

Jacques Rancière bedenin ve duyuların burjuva iktidarının ilgi alanı, hegemonyanın ikametgahı olduğunu reddetmez. Bedenselleşmiş ve kurumsallaşmış kültürel sermayenin, sanat kurumunun toplumsal işlevinin farkındadır. Tam da bu nedenle estetiği önemser. Çünkü estetik anestezik (anésthesie-duyumsuzlaştıran) toplumsal uzlaşıların (tanımlanmış sanat siyaset ilişkisi modelleri de dahil olmak üzere) kesintiye uğraması, duyulurun yeniden paylaşımı yoluyla duyusal bir özgürleşmenin imkanıdır (Rancière, 2012). Jacques Rancière'in estetiği kolektifi duyusal bir özgürleşmenin imkanı olarak tanımlaması mümkün kılan zemin kuşkusuz Kant estetiğidir. Tüm aşkınlığına rağmen Kant'ın estetiğinde teorize edilen ve Arendt'i de etkileyen *çıkarsız duyu özneleri topluluğu* önermesi estetik ve politika üzerine yapılan her çalışmanın temelinde durur. Jacques Rancière Immanuel Kant'tan aldığı estetik politika ilişkisini Friedrich Schiller'le dünyevileştirecek; duyulur olanın paylaşımına tarihsellik ve bedenselliği Schiller'le birlikte verecektir. Şimdi Kant'ın ve Schiller'in estetik teorilerini politikayla ilişkileri bağlamında kısaca ele almaya çalışacağız.

2.3.2 Kant estetiği: çıkarsız duyu özneleri topluluğu

Estetik 18. yüzyılda bir kavram olarak özerkliğini kazandığından beri toplumsal düzenin kurulması tartışmalarına dahil edilmiş ve politika ile bağları çeşitli düşünce sistemleri içinde kurulmuştur. Kuşkusuz bu durum bir tesadüf değildir; Endüstriyel kapitalizm hızla gelişirken, toplumsal yaşamda dini değerler etkinliğini yitirir. Feodal

---

[7] Bu tezin yaklaşımına örnek olan Kristin Ross'un çalışmalarında (Ross, 2015) olduğu gibi.

[8] Estetiğin tahakküm aracı olarak değerlendirildiği 90'lar sonrası görüşler için: (Bourdieu, 1979) (Foster, 1988). Hal Foster, avangardizmin yanılsamalarından kopmuş postmodern bir sanatın sunduğu olanakları selamlar (Badiou, 2009) (Schaeffer, 2000).

ya da mutlakıyetçi dünyadan çıkan insan, davranışlarını anlamlandırmak ve nasıl davranması gerektiğine karar vermek için başvuracağı hiçbir öğreti sistemine sahip değildir. Metafizik, artık burjuva akılcılığına karşı koyamamaktadır (Eagleton, 2003, s.91). Fakat hala toplum olabilmek için bir değerler sistemine ihtiyaç da sürmektedir. Toplum olabilmek için erdemli davranışa dünyevi bir zemin yaratmak gerekmektedir. Kapitalist dünyada bu zemin artık özneden başka bir yerde aranamaz; insani değerler kendilerinden daha yüce bir şeyde temellendirilemez. Çünkü Aydınlanma düşüncesi özneyi çoktan dünyanın merkezine yerleştirmiştir. İşte tam bu bağlamda, bir çeşit dünyevi aşkınlık kaynağı olarak beğeni, güzellik, estetik yardıma çağrılır.[9] Batı düşünce tarihinde, Immanuel Kant'ın merkezi önemi de bu ihtiyaçtan kaynaklanır.

Kant felsefede, birey ile dünya arasındaki ilişkiye dengeyi getirmek, soyut akıl ve beden arasındaki bağı yeniden tasarlamak için çalışır. Elbette öznesiz bir akılcılığa geri dönülmeyecektir.[10] Fakat öznenin iyiliği için şeylerin nesnel düzenini yeniden kurmak da gerekmektedir. Diğer bir deyişle Kant'ın hedefi öznenin egemenliğinden feragat etmeden, nesnel dünyayı öznelciliğin yarattığı yıkımlardan kurtarılmak ve sabırla yeniden kurmaktır. Açıktır ki bu epistemolojik bir sorudur ve dünyayı anlamlandırmaya çalışan insan bedeninin ve aklının yükleneceği güçlere göre cevaplanacaktır. Kant "öznenin ötesinde maddi dünyanın gerçekliğine işaret eden

---

[9] "Estetik-olan, sanki, bir transendental anlam ve uyum duygusunun, bir insani öznenin merkeziliği duygusunun hâlâ etkin olduğu daha önceki bir toplumsal düzenden arta kalan tortusal bir duyguyu temsil ediyormuş gibidir. Böyle metafizik önermeler artık burjuva akılcılığının eleştirel gücüne karşı koyamazlar ve bu yüzden öğreti sistemlerinden çok duygu yapıları olarak içeriksiz, belirlenimsiz bir biçim içerisinde muhafaza edilmelidirler. Birlik, amaç ve simetri hâlâ vardır, fakat onlar artık fenomenal dünyadan uzaklaştırılıp, bizzat öznenin içselliğine gömülmelidirler. Bununla birlikle, bu, onların fenomenal alandaki davranışımız üzerinde hiçbir etkiye sahip olamayacaklarını itiraf etmek değildir. Çünkü gerçekliğin ahlâki yeterliklerimize bütünüyle kayıtsız olmadığı hipotezini beslemek, ahlâki bilincimizi diriltip tazeleyebilir ve bu yüzden de bizi daha incelikli bir yaşam biçimine götürebilir" (Eagleton, 2003, s.122-123).

[10] Bu çalışma içinde geliştirmeyeceğimiz bu felsefi ikilik Kant ve Hegel arasındaki düşünsel bağı da ele verir: "Kantçı strateji, özne için, gerçek bir çevreyi teminat altına alır, ama öznenin güçlerinin budanması pahasına. Nesneler tartışmasız vardırlar, fakat hiçbir zaman tam olarak temellük edilemezler. İkincisi, Hegelci manevra, nesneyi tam olarak temellük etmenize izin verir; ama bu anlamda nesne, rahatsız edecek kadar karanlık olan hakikaten bir nesnedir demek ki. Burada ise özne için alabildiğine geniş güçler teminat altına alınmıştır, fakat bu güçleri güvence altına alabilecek nesnel alanı dağıtıp yok etme pahasına" (Eagleton, 2003, s.109).

şeyin izini tam da öznenin deneyiminin dokusu içerisinde sürecektir" (Eagleton, 2003, s.101-102). Böylece öznenin estetik deneyimi mantığın karşısında değer kazanır.

Kant'ın düşüncesiyle birlikte estetik artık mantığın *küçük kız kardeşi,* aşağı düzeyden akıl ya da aklın karşıtı olmaktan çıkar. Estetik sadece duyu, duyumsama, beden alanına ait de değildir. Estetik akla da duyuya da teslim olmaz. Kant'a göre estetik, insanın iki bilişsel yetisinin, anlama yetisi ile imgelemin uyumsuzluk ya da bir uzlaşmazlık içine girmesidir. Estetik düşünce ile duyumun uyumsuzluğudur. Estetik özel bir tür deneyimdir. Fakat unutulmamalıdır ki bu, düşünce kadar duyunun da baypas edilmiş olması nedeniyle Kant'ta estetik deneyim kanlı canlı bedenin, haz aldığı bir deneyim değildir.

Marc Jimenez'in çalışmasından yola çıkarak özetlersek, Kant'a göre estetiğin üç temel niteliği vardır: 1) Estetik yargı kavramsızdır. Hiçbir kavramla açıklanamaz. Dolayısıyla estetik, güzelin bilimi olamaz. Çünkü güzelin hiçbir yasası yoktur. Fakat güzelin deneyimi olabilir. Bu deneyim hem tamamen özneldir hem de ortakduyu'ya dokunduğu için evrenseldir (Kant, 2001).[11] 2) Estetik yargı çıkarsızdır. Arzularımıza ya da bilme-öğrenme isteğimize cevap vermez. 3) Estetik yargı hedefsizdir. Hiçbir amaca hizmet etmez. Fakat tatmin yaratır. Bu tatmin "coşku" (ferveur) olarak adlandırılabilir. Estetik deneyim evrenseldir ama evrensel olan "güzel" değil, yarattığı coşkudur ve bu coşkunun kavramsız olarak paylaşılabilmesidir (Jimenez, 1997, s.127-139).

Kant estetiğinde bireyin toplumsala, ortak çıkarları gözeterek açılması estetik yargının bu özellikleriyle mümkündür. Ancak çıkarsız, evrensel ve kendinden başka hiçbir hedefi olmayan deneyim bir duygu özneleri topluluğu yaratabilir:

> Kant'a göre, kendimizi estetik bir yargıda kendiliğinden uzlaşır bulup, belli bir fenomenin yüce ya da güzel olduğunda uyuşabileceğimizi gördüğümüzde,

---

[11] *Ortakduyu* tartışmasını sonraya bırakıyoruz. Fakat kısaca bu bireysel deneyimin evrensel olmasının nedeni hem düşünceyi-kavramları-anlama yetisini hem de imgelemi, duyguları, duyumsamanın kurallarını aşıyor olmasıdır. Böylece özne mevcut öznelliğinin izin vermediği "ortakduyu" içinde evrenselliğe açılır. Arendt politik öznelliğin tanımını oluştururken Kant'ın ortakduyusundan yararlanmıştır (Zubcic, 2006).

> bizler, kendimizi, paylaştığımız yeterliklere ilişkin hassas bir duyuyla bir araya bağlanmış bir duygu özneleri topluluğu olarak kurmakla, özneler-arasılığın çok kıymetli bir biçimini hayata geçiririz. (…) Bizi özneler olarak bir araya getiren, bilgi değil, fakat tarifsiz bir duygu karşılıklılığıdır. (Eagleton, 2003, s.106)

Tarihsel olarak bakıldığında, estetik yargının bir araya getirdiği, tarifsiz, çıkarsız bir özneler topluğu düşüncesi gelişmekte olan orta-sınıf liberalizminin taze ideallerini yansıtmakta ve doğmakta olan burjuva toplumunun çelişkilerini taşımaktadır. Geç feodal mutlakiyet içerisinden filizlenirken, cesur ve zenginleştirici anlamda ütopik olduğu ve siyaset felsefesine olduğu kadar estetik politik eyleme de ilham verdiği söylenebilir.[12] Birbirlerinden belirgin biçimde farklı düşünen Rancière ve Eagleton şu konuda ortaklaşırlar: Kant'ın başını çektiği felsefi idealizm, 19. yüzyılda; Estetiği sanatın kuralları seti olmaktan kurtardı. Estetiği, sanat eseri karşısında olduğu gibi bir doğa olayı ya da gündelik hayat sırasında da yaşanabilen bir deneyim haline getirdi. Estetik deneyimin, insanın tekil duyumsama biçimlerine kaydolmuş yasaları aşarak, ortak duyumsamaya ulaşmak yoluyla, başka bir toplumsal kolektiviteye yol göstereceğini öne sürdü. Kant düşüncesinde estetik, toplumsallığın yeni bir biçimini hayata geçirme niteliği olarak politikaya bağlandı. Aynı nedenler Arendt'i de Kant üzerine çalışmaya sevk etmişti. Arendt'in Kant'ın estetik yargısı hakkında yorumları, estetik ve politika ilişkisi üzerine halen süren teorik tartışmalarda önemini korumaktadır.[13]

---

12 "Kant'ın içerisinde yaşadığı siyasi toplum, kuşkusuz, tam olarak gelişmiş bir burjuva toplumu değildi; bu yüzden Kant'tan bir burjuva filozof olarak söz etmek, kimilerine, sadece anakronistik gelebilir. Bununla birlikte, birçok bakımdan Kant'ın düşüncesi, orta-sınıf liberalizminin ideallerinin nüvelerini taşımaktadır -onun düşüncesi, bu olumlu, zenginleştirici anlamda ütopiktir. Kant, mutlakıyet yöneliminin bağrından, bu rejimi nihai olarak alt üst edeceği görülecek değerler adına cesurca sesini yükseltir; fakat bu üslup içerisindeki Kant'a bir liberal şampiyon olarak sahip çıkmak ve Kant'ın düşüncesinin, su yüzüne çıkan ortasınıf düzenin birtakım sorunlarını ve çelişkilerini zaten açığa vurduğu yönleri gözden kaçırmak, tuhaf bir şekilde tek yanlıdır" (Eagleton, 2003, s.107)

13 Arendt'in *eylem* tanımı Kant estetiğinden izler taşır (Benhabib, 2001, s.186). Kant ve Arendt ilişkisi daha çok politik eylem ve evrensel etik üzerinden tartışılmıştır. Kant'ın siyaset felsefesini *Yargı Gücünün Eleştirisi*'nde geliştirdiğini söyler; Kant'ın genişletilmiş akıl, societas ve hayal gücü kavramlarını tartışır. 1970'te Arendt'in Kant'ın siyasi felsefesi üzerine verdiği dersler Arendt'in düşüncesinin yeniden inşasına katkıda bulunmuştur. Bunun için (Arendth & Beiner, 2019) bakılabilir.

Rancière'e göre özel bir tür deneyim olarak estetiğin, gündelik hayatla ilişkisini kurmak Kant'ın düşünce izleği sayesinde mümkün olmuştur. Kant sanata ait olan şeyler ve sıradan hayata ait olan şeyleri birbirinden ayırmadan estetiği düşünmeyi sağlamıştır. Rancière'e göre felsefe eliyle özerkleşmiş estetik, özgün bir çeşit 'duyulur deneyim biçimi' haline geldiğinde yaşamın diğer alanlarına açılmıştır. Bu sayede, estetik deneyim, kategorik ayrımların aşılması anlamı kazanmıştır. Estetik ve politik olanın ilişkisi de tam buradan, politik olan ve olmayan, sanatsal olan ve olmayan arasında bir geçişlilik alanı olarak kurulabilmiştir.[14] Estetiğin yeni bir kolektivitenin, yeni bir bireysel ve ortak yaşamın anahtarı gibi görünmesinin yolu da ancak böyle açılmıştır (Rancière, 2012, s.36).

Uzlaşmazlık yaratan estetik politik eylem tanımını geliştirirken Rancière'in beslendiği tüm bu niteliklere rağmen, Kant estetiğinin politika ile kurduğu bağdan özgürlük gibi dışsal amaçlarla hareket eden kolektif bir eylem tanımı çıkmaz. Martin Jay şöyle açıklar:

> Kant'a göre estetik deneyimi[15] –pratik sonuçların arandığı- iyiden alınan keyiften ayıran bir başka şey de bu deneyimle ilgili amaçların bünyevi mahiyetidir; bu amaçlar, hedefi dünyayı dönüştürmek olan çalışmadan ziyade oyunun içkin hedefine yakındır. Kant'ın meşhur sanat tanımı 'amaçsız amaçlılık' sanatı tam da dışsal amaçların hakim olduğu ve gerçek nesnelerin üretim, tüketim, sahiplik ya da mübadele için bulunduğu diğer faaliyetlerden ayırmak için tasarlanıştır (…) Bu tepkinin mahiyetinin bünyesi gereği tefekküre dayandığı, edilgen ve seyirsel olduğu, benliği dünyadan ve dünyaya

---

Kant'ın "estetik deneyimi" ve Arendt'in "politik eylemi" arasındaki ilişki için (Beiner, 1982) bakılabilir.

[14] Estetiğe dair kavram kargaşasının bir nedeni de estetiğin *kategorik ayrımların aşılması deneyimi olmasıdır*: Estetik, politik olan ve olmayan, sanatsal olan ve olmayan ayrımlarını belirsizleştirmektedir.

[15] Kant'ta "deneyim"in anlamı için (Deleuze, 2000, s.12-13) bakılabilir.

> sahip olma ya da onu tüketme iştahımızdan uzaklaştırdığı savunulmuştur sık sık. (Jay, 2012, s.190)

Özetle Kant'ın özgür öznelerinin dünyayı değiştirmek gibi bir kaygısı olamaz. Estetik deneyim çıkarsız, hedefsiz ve yararsız kalabilmek için pratikten de bilgiden de uzaklaşmak zorundadır. Eagleton Kant estetiğinin, sınıf ayrılığının ve pazar rekabetinin damgasını taşıyan bir toplumsal düzeninde, nihai olarak ancak ve ancak estetik olanda buluşmanın mümkün olduğu bir model sunduğunu söyler:

> Ortak olarak paylaştığımız insanlığı, güzel bir resim ya da muhteşem bir senfoni karşısında gösterdiğimiz tepkinin tüm dolayımsızlığıyla deneyimleyebiliriz. Bu hem şaşırtıcı ölçüde iyimser hem de acı verecek ölçüde kötümser bir öğretidir. (Eagleton, 2003, s.106)

Politikanın öznellikler temelinde kurulacak kolektivite ihtiyacına ahlak değil estetik yanıt verebilir. Çünkü Kant'a göre tek tek bireyler duyusal yetilerinin evrenselliği etrafında buluşacaklardır. Kant'ın bu iyimserliği estetiğin somut kültürel varoluşun dışına yerleştirmesinden kaynaklanır.

> Kant, kültürün oynadığı role, erkeklerin ve kadınların ahlâk yasasına uyacakları koşulların gelişmesine yardımcı olma değeri biçer; fakat bu yasa, kendinde erkeklerin ve kadınların somut kültürel varoluşlarına hemen hiç aldırış etmez. (Eagleton, 2003, s.116-117)

Rancière *duyulurun paylaşımını* yani "erkeklerin ve kadınların somut kültürel varoluşunu" toplumsal eşitsizliğin zeminine yerleştirerek ve bu paylaşımın bozulmasını politik eylem olarak tanımlayarak, aşkınsal olan Kant estetiğini (tıpkı Arnendt'in amaçladığı gibi) tarihsel ve dünyevi koşullarla ilişkilendirmek istemiştir. Bunun için Rancière bir başka büyük estetikçi olan Friedrich von Schiller'e başvurmuştur. 'Duyulur varoluşun biçimlerinin' yeniden düzenlenmesi olarak estetik politik eylem fikrinin kökenleri Schiller'in düşüncesinde bulunur. Estetiği ve siyaseti, sanat ve hayatı iç içe düşünen, günümüz politika tanımlarında da hala izlerine rastlanan radikal romantik umut tasarımında Schiller'in önemli payı vardır.

2.3.3 Schiller: oyun, sanat, politika

Genel bir değerlendirme ile 19. yüzyılda felsefe, estetiği teolojik ve metafizik bağlardan koparak, dogmatizm ve akademizmin eleştirisini üretmeye başladı.[16] Güzelin tarihselleştirilmesi, öznelliğin önem kazanması, deha ve yüce kavramları, eleştirinin önemi, estetiğin özerkleşmesiyle ortaya çıktı. Friedrich Schiller'in, Hegel'in, Schopenhauer'in, Nietzsche'nin metinleriyle estetik özerklik yeni politik anlamlarla donanmaya başladı (Jimenez, 1997, s. 209). Dünyayı değiştirme utkusu yükseldikçe sanat ve estetik de daha güçlü politik değer kazanmaktaydı.[17]

Aydınlanma'nın sahne alışıyla beraber bilim ve akıl, dinin otoritesinin bir kısmını miras almaya çalıştı. Radikal romantizmle beraber ise, bu egemenliği

---

[16] Yüzyıl başında, 1804'te Kant öldüğünde Aydınlanma da artık sona ermişti. Romantizmin ateşi devrim sonrası düş kırıklıkları ile yeni yeni tutuşuyordu. Hegel, Fichte ve Schelling, Romantizmin kazanımları yanına Aydınlanma'nın aklını da ekleyerek, özneyi hem sezgi hem akılla donatıp, yücelmişti. Kant'ta akla da duyuya da teslim olmayan estetik, Aydınlanma sonrası Avrupa'da dönemin politik ihtiyaçlarına da cevap verecek biçimde hem akla hem duyguya hitabeden anlamlar yüklenmeye başlamıştı. Hegel 1818'de Heidelberg'de, 1820, 1823, 1826, 1828 yıllarında Berlin'de estetik üzerine derslerini vermiş, bu dersler 1835'te Estetik Üzerine Dersler başlığı ile yayınlanmıştı. Hegel'in felsefi sisteminin içeriğinde sanat "mutlak tinin", devlet de "nesnel tinin" oluşumuna ait birer kavram olarak anlaşılırken; Estetik Üzerine Dersler'inde dönemin Prusya Devleti tarafından desteklenen Romantik Hıristiyan sanatı yönündeki tercihi, kimi çevrelerce sanatın Prusya Devleti'nin kültürel politikasına ve himayesine tabi olması gerektiği yönünde düşündüğü şeklinde yorumlanmıştır. Hegel'in felsefesini Prusya Devleti'nin tavrını savunmak yönünde algılayan görüşün aksine Bruno Bauer, 1842 yılında Hegel'in Hıristiyan sanatına ve dinine yaklaşımı üzerine yazdığı tezde Hegel'i ve estetiğini Hıristiyan ve Romantik olmaktan ziyade Helenistik olarak ve muhafazakar olmaktan ziyade radikal olarak tanımlamıştı. Sanat ve din üzerine Hegel'in öğretileri hakkında Bauer'in yazdığı teze Marx'ın ilave etmesi düşünülen bölüm "Hegel'in dini ve Hıristiyan sanata karşı nefreti ve tüm pozitif devlet kanunlarını tasfiyesi" ismini taşır. Başlığın da işaret ettiği gibi, Marx da Hegel'i devlet onaylı Hıristiyan sanatının spiritüalizmine sempati değil antipati duyan bir "Helenist" olarak yorumlayan Bauer'in "radikal': Genç Hegelci yaklaşımına katılır. "Ancak Marx'ın bu katkısı daha önce de söylendiği gibi hiçbir zaman amaçlandığı şekilde tamamlanmamış ve basılmamıştı. (Marx'a göre) Bunun nedeni öncelikle bu yazının kitap uzunluğuna erişmiş olması ve Bauer'in istediğinden farklı şekilde Hıristiyan sanatı eleştirisine dönüşmüş olmasıydı; keza Romantik sanat üzerine yazılmış bir sonsöz de barındırıyordu" (Rose, 2015, s.85).

[17] Kant dünyanın estetik kurgusunu, öznenin kavrama yetisinin ötesine yerleştirmişti. Hegel, Fichte ve Schelling özneyi mutlağı bile anlamaya kadir kılar. Kant ulaşılacak son gerçekliği bilinemez kılmış; böylece gerçek dünyayı bilgiden koparmıştı. Fichte ve Schelling insanı sezgiden yararlanarak güçlendirdiler. Hegel ise hem dünyayı hem de bilgiyi kazanmaya çalıştı. Schiller'in hemen *arkasından* Hegel, estetiği bütünüyle özerk bir disiplin olarak kabul edecek, ideal fakat asla gerçekleşmemiş bir özgürlükle eşdeğer tutacaktı (Eagleton, 2003, s.63-197)

> gasp etmeye –ya da en azından ona eklemlenmeye– çalışan bu kez Akıl'dan ziyade sanattı. Sanat, yeni bir akıl yürütme tarzı paradigmasıydı. Estetiği Aydınlanma sonrası Avrupa'da böylesine önemli kılan şey, yaygın bir müzik ya da resim tutkusu değil, buydu. Sanata, Ortodoks dinin büyük ölçüde vazgeçtiği dünyayı dönüştürme misyonunu devralan, radikal bir siyasetin modeli olarak bakanlar da vardı. Milliyetçilikten avangart hareketlere, siyaset ve kültürü birleştiren bir patlayıcı karışım, kurulu düzenin temellerini sarstı. (Eagleton, 2014)

Aydınlanmadan romantizme ulaşıldığında estetik olanın insanlığı kurtaracağı inancı daha da güçlenir. Köklerini romantizmde bulan, hayat ve sanatın bir olmasıyla, estetik olanın insanlığı kurtaracağı inancı; sanatı, kültürü, siyaseti tek bir potada eritmeye dair radikal romantik umut Birinci Dünya Savaşı sırasında, avangart sanat akımlarının bünyesinde yaşamaya devam eder ve neo avangartlara aktarılır. Bu düşüncenin oluşumunda Friedrich von Schiller'in (1759-1805) büyük önemi vardır.

Schiller özellikle *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Mektuplar*[18] adlı eseriyle estetiğe açıkça pedagojik, etik ve politik işlevler yüklerken kendinden önceki etik-politik toplum tasarılarından belirgin biçimde farklılaşır. Estetiğin alanını özneyi saran gerçekliğin maddi yapısına doğru genişletir. Aslında büyük bir Kant hayranı olan Schiller, Kant'ın çıkarsız ve hedefsiz estetik deneyimini bütünüyle politik bir proje haline getirmenin yöntemini arar (Eagleton, 2003b, s.146).

Schiller Fransız Devrimi'nin çalkantıları ve devrimci şiddetin yarattığı düş kırıklılıkları içinde yaşamıştır. Ona göre estetik, etkin bir ideoloji, bir ahlak yasası ya da kültürel hayat-tarzı haline gelebilirse; içgüdüsel bir alışkanlığa dönüşebilirse insanlığın acıları son bulacaktır. Hatta estetik eğitim, insanlığın en yüksek durumunda "estetik bir devleti" kurmasını da sağlayacaktır.[19] Kant'ın öznelerarasılık ve

---

[18] 1794-1795 yıllarında *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Mektuplar* adı altında bir araya getirilmiş yirmi yedi metin kaleme alır (Schiller, 1991).

[19] Schiller'in denemesinin başlığı bile "Estetik Tarzların Ahlaki Faydalılığı"dır.

evrensellik kavramlarından destek alan Schiller, acılarla dolu, yıkıcı ve nihayet yasa koyucu politik devrim yerine gündelik hayat deneyimini dönüştürecek estetik eğitimi koymayı önerir.

> Ahlaki büyüklük, diye ileri sürmektedir Schiller 'Zarafet ve Soyluluk Üzerine' başlıklı denemesinde, ahlak yasasına itaat etme sorunudur; ama ahlaki güzellik, böyle bir uyuşuma zarif bir yatkınlıktır, içe yansıtılmış ve alışkanlık haline gelmiş yasadır, kişinin kendi açısından tam 'öznelik'inin yeniden-yapılanmasıdır. Ahlaki yargının hakiki nesnesi işte bu bütün kültürel hayat-tarzıdır, yoksa Kant'taki gibi belli seçik eylemler değil. (Eagleton, 2003a, 155)[20]

Schiller, gündelik yaşamda kültür ve politikayı örtüştürürken, estetiğin politik vaatlerinin tutkulu bir savunucusudur. Schilller'e göre insan gündelik yaşamını estetik bir yapıt gibi işlemeyi başarırsa, zorunluluğu özgürlüğe ve mutluluğa dönüşecektir. Yeni bir kolektivite estetiğin yasasız yasalarıyla kurulacaktır.

> Zor kullanan devlet toplumu ancak onun doğal güçlerini denetim altına alarak kurar; Etik devlet (ahlaki olarak) bireysel iradenin, genel iradeye tabii kılınmasını gerektirir; Sadece estetik devlet toplumu gerçek kılar. Çünkü ortak iradeyi, insan doğası aracılığıyla gerçekleştirir. Şurası gerçektir ki, insanı toplumsallaştıran ihtiyaçtır ve eyer akıl ona toplumsallaşmanın prensiplerini aşılıyorsa, ancak güzellik toplumsal bir karakter verebilir. Toplumsal armoni ancak zevk sayesinde yaratılır. Çünkü zevk bireyin içinde armoni yaratır. Algının tüm diğer biçimleri insanı parçalar. Çünkü ya sadece varlığın duyusal

---

[20] Schiller Estetiğin İdeolojisi kitabında On Grace and Dignity (Zarafet ve Soyluluk Üzerine) derlemesine referans verir.

> yanında ya ruhsal yaşamında temellenirler. Sadece güzellik algısı ondan bir bütünlük oluşturur. Çünkü güzellik bu iki doğal gücü bir bütün içinde uyumlandırır. Tüm diğer ilişki biçimleri toplumu böler çünkü insanları birbirinden ayıran uzmanlaşmış algılarıyla ya da toplumun farklı üyelerinin uzmanlaşmış eylemleriyle ilişkilidirler. Sadece güzellik üzerine kurulan ilişkiler toplumu birleştirir, çünkü onlar hepimizde ortak olanla ilişkilidirler. (Schiller, 1976)

Schiller estetiği, güzelliği, zevki politik araçlar haline getirir. Şöyle ki Schiller'e göre duyu ve akıl arasındaki hiyerarşi, halk ve yöneten sınıf veya sivil toplum ile mutlakçı devlet arasındaki hiyerarşinin alegorisidir. Schiller'de "birlik buyuran akıl" ile "çok çeşitlilik talep eden doğa" arasındaki bağlantı, devlet ile toplum arasında ki çatışmanın kaynağıdır. Ve estetik olan duyusal olan ile akılsal olan arasındaki, toplumsal iş bölümünden kaynaklı ayırımı bozar.[21]

Rancière, Schiller'de devlet biçimlerinin basit bir altüst oluşunu değil, duyulur varoluş biçimlerinin sürekli devrimini bulur. Schiller'deki 'estetik halin' sürekli uyuşmazlık üreten potansiyeline vurgu yapar. Rancière'e göre Schiller'de estetiğin rolü çatışmak da değildir, uzlaşmak da. Estetik çatışma alanını işgal eder ve kurallarını değiştirir: "Çalışmaz, oynar, ne teslim olur, ne de direnir" (Rancière, 2012, s.99).

> Form'un 'madde' üzerindeki gücü, devletin kitleler üzerindeki, zihin sınıfının duyu sınıfı üzerindeki, kültür insanlarının doğa insanları üzerindeki iktidarıdır.

---

[21] İşte bu noktada Eagleton ve Rancière görüş ayrılığına düşerler. Rancière, Schiller'de duyulur varoluş biçimlerinin sürekli devrimini bulur, Eagleton'a göre ise onun tasarımı estetiğin hegemonik potansiyelini açığa çıkarmıştır. Çünkü "Politik iktidar, kısaca, eğer egemenliğini güven altına alacaksa, kendisini bizzat öznelliğe aşılamalıdır; ve bu süreç, etiko-politik ödevi kendiliğinden eğilim olarak içselleştirmiş bir yurttaşın üretimini gerektirir" (Eagleton, 2003a, s.155). Eagleton'a göre Schiller'de estetik olan, hegemonik bir uzlaşma aracıdır. Duyusal insanı akılsal kılmanın, onu öncelikle estetik kılmaktan başka hiçbir yolu yoktur. Bunun aracı estetik devlet olacaktır. Fichte de Kant'ın öznelerarası ve evrensellik kavramlarından beslenerek somut bir devlet tasarımına ulaşmıştır.

> Estetik ‘oyun’ ve ‘görünüm’ yeni bir cemaate temel oluyorsa, bunun sebebi tam da, iki insanlık arasındaki fark olan zeki form ile duyarlı madde arasındaki karşıtlığı duyulur düzlemde çürütmesidir. (Rancière, 2012, s.35)

Bu görüşe göre estetik, temel toplumsal eşitsizlikleri (akıl ve duyunun paylaşımına dayanan) aşabilir üstelik bunu buyurgan bir zorunlulukla değil *oyun dürtüsü* diye adlandırdığı bir biçim içerisinde yapar.

Schiller’in estetik ve politika teorilerini en çok etkilemiş olan fikirlerinden biri, emek ve keyif ayrımının gözlenmesi sonucu ortaya çıkan oyun dürtüsüdür (spieltrieb). Schiller oyun dürtüsü aracılığıyla “hayvani biçimde duyusal olan ile yüce biçimde akılsal olanı özgür oyun içinde eşitler” (Schiller, 1991) “Hayvani biçimde duyusal olan” logos’a sahip olmayanların, politik alandan dışlanmış sınıfların alegorisidir. Schiller çalışan sınıf ve konuşan sınıf ayrımını uzlaştırmayı denemek yerine, *oyun oynayan özneyi* tarifler. Özne karşıtlıkları aşmak üzere çatışmaz fakat oynar. Amaçsız etkinlik olarak oyun kölelik koşullarındaki emeğin tersidir. En basit tanımıyla oyunun kendinden başka hiçbir amacı yoktur. Svetlana Boym’un dediği gibi zihinsel ve duyusal yetilerin “özgür oyunu” “özgürlük aracılıyla özgürlüğü araştırmanın yoludur” (Boym, 2016, s.52). Oyun sırasında toplumsal rollerin eşitsiz dağılımını geçici olarak askıya alarak, sınıfsız bir kolektivitenin ortak deneyimini işaret eder:

> İnsanın varoluşunun hem amacı hem de aracı olarak özgürlüğü kişi ancak ciddi bir oyun pratiği içinde deneyimleyebilir; çünkü özgürlük sadece soyut bir hedef değil, aynı zamanda eğitsel bir ortak insanlık deneyimidir. Dünyevi oyunu tanımak kaosla kozmos ve radikal benzersizlikle umut yüklü eylem arasında bir uyum yakalamamızı ve bu arada başkalarının dost ve düşman kalıplarının dışında çeşitli rollere sahip olduğunu teslim etmemizi sağlar. (Boym, 2016, s.39)

Estetik halin deneyimlendiği ‘özgür oyun’ Kant’ın ‘ortak duyu’sundan uzaklaşır. Çünkü estetik tekil tefekkürden kolektif pratiğe taşınır. Rancière’e göre Schiller’i önemli kılan, kendinden önceki tüm etik-estetik bağlantılarından farklı olarak, estetiği

ideal bir toplumsal uzlaşmaya değil toplumsal uzlaşmazlığa bağlayarak politik kılmış olmasıdır. Ona göre 'Schiller'in estetik ortak duyusu' uzlaşmaz [dissensuel] bir ortak duyudur. Özgür oyunun sınıfsız toplumu, yönetim biçiminin değiştirilmesi ile değil 'duyulur varoluşun biçimlerinin' yeniden düzenlenmesi ile mümkündür.[22]

Rancière kendi politika tanımının, *uyuşmazlık* kavramının ve *duyulurun paylaşımı* formülasyonunun ilham kaynağı olan teoriyi şöyle özetler:

> Schiller'in 'estetik hal'e, seçkinlerin ince zevki ile sıradan insanların doğal basitliğini birleştirmesi gereken Kant'ın ortak duyu'sunda içerilmiş olan basit toplumsal aracılık vaadini aşan bir siyasal anlam atfetmesine izin veren, uyuşma ile uyumsuzluk arasındaki bu özdeşliktir. Ona göre estetik ortak duyu uzlaşmaz [dissensuel] bir ortak duyudur. Birbirinden uzak sınıfları yaklaştırmakla yetinmez. Uzaklıklarının duyumsanabilir olanın paylaşımını yeniden masaya yatırır. Tanrıça heykeli neden bizi aynı anda hem çeker hem de iter? Çünkü, der Schiller, tanrısallığın ve aynı zamanda tastamam insanlığın karakteri olan şu özelliği dışa vurur; Çalışmaz, oynar. Ne teslim olur ne direnir. Buyurmanın bağlarından da boyun eğmenin bağlarından da muaftır. İmdi, bu ahenk hali insan toplumlarına hükmeden halle, yani buyuranlar ile boyun eğenleri, boş zaman insanları ile emek insanlarını, incelmiş kültür insanları ile basit doğa insanlarını ayırarak herkesi kendi yerine yerleştiren halle açıkça karşıttır. Öyleyse estetik deneyimin uzlaşmaz ortak duyusu hem geleneksel

---

[22] Bana göre Rancière Schiller'i Komünist devrim ve Marksizm ile yollarını ayırmak için kavramsal dönemeç olarak kullanıyor: "Komünist tutku, eşitliği istisnailik halinden çıkarmak, paylaşımın muğlaklığını ilga etmek, ortak duyunun polemik uzamını mutabakat uzamına dönüştürmek ister" (Ranciere, 2007, s.104) "Ama üreticilerin devrimi ancak bizatihi devrim fikrinde gerçekleşmiş bir devrimden sonra, yani devlet biçimlerinde devrime karşılık duyulur varoluş biçimlerinde devrim fikri temelinde düşünülebilir. Üreticilerin devrimi, estetik meta-politikanın özel bir biçimidir" (Ranciere, 2012, s.37).

> düzenin uzlaşısına [consensus] hem de Fransız Devrimi'nin benimsetmek istediği düzene ters düşer. Devrim eski tahakküm düzenini baş aşağı etmek istemişti. Ama eski mantığı, edilgin maddiliğin karşıtı olarak etkin zekâ mantığını yeniden üretti. Oysa iktidarın askıya alınması, estetik hale özgü ne ... ne de yepyeni bir devrimi ilan eder: Devlet biçimlerinin basit bir altüst oluşu yerine duyulur varoluşun biçimlerinin devrimi; iktidarın yer değiştirmesi değil, iktidarların başka iktidarları devirmesi ve kendilerinin de devrilmesi yoluyla, bizatihi iktidarın hayata geçme biçimlerini etkisizleştiren bir devrim. Estetik özgür oyun -ya da etkisizleşme- yeni bir evrensellik ve duyulur eşitlik biçimi taşıyan eşi görülmemiş bir deneyim kipini tanımlar. (Rancière, 2012, s.99)

Sonuç olarak Schiller'in estetiğin tarihsiz, bedensiz, sınıfsız öznesinin kabuğunu kırdığı, "modern çağın üç büyük estetikçisine" kapı araladığı söylenebilir: Schiller'in düşüncesi Marx'ın çalışan bedeninin, Freud'un arzulayan bedeninin, Nietzsche'nin Dionisos ve Apollon karşıtlığının tohumunu taşımaktadır.[23] Herbert Marcus'un Eros and Civilisation (Marcus, 1955) kitabında tespit ettiği gibi Schiller eros 'duyusal enerji' ve logos 'mantık' arasındaki mücadeleyi Freud'dan önce fark etmiştir. Üstelik bu çatışmayı Marx'tan önce endüstriyel kapitalizmin, mekanik doğası ve işbölümü ile ilişkilendirmiştir. İşbölümünün ve kapitalist çalışma koşullarının, toplumsal insanın estetik gelişiminin ve toplumun estetik uyumun önündeki en büyük engel olduğunu tespit etmiştir:

> Teknik ve ampirik bilgilerin çoğalması toplumsal ve entelektüel işbölümü, insan doğasının iç birliğini parçalar ve felaketli bir çatışma içerisinde onun uyumlu güçlerini birbirinden koparır" (…) "Bütünün tek bir küçük parçasına kalıcı biçimde zincirlenmiş olan insan kendisini ancak bir parça haline getirir;

---

[23] "Marx, Nietzsche ve Freud modern çağın üç büyük estetikçisidir. Çünkü ortaya koydukları tasarı en başa dönüp her şeyi; ahlakı, tarihi, politikayı, akılsallığı, bedensel bir temel üzerinde yeniden kurmaktır"(Eagleton, 2003a, s.13, 248).

> Çevirdiği çarkın monoton sesini kalıcı biçimde kulaklarında duyan insan kendi varlığının harmonisini asla geliştiremez ve kendi doğasına insanlığın damgasını vurmak yerine, kendi uğraşının ve ya uzmanlaşmış bilgisinin işaretinden başka hiçbir şey olamaz. (Schiller, 1991, s.33-35)

Schiller, Marx gibi düşünmektedir; insan tekniğin yardımıyla dünyayı kendine ait kılmak istemiş ama bu uğurda kendi duyusal servetini kaybetmiştir (Eagleton, 2003a, s.249). Şimdi bedeninin güçlerini, duyularını geri kazanabilmek için vereceği özgürleştirici politik mücadele "estetik bir mücadeledir[24]". Eagleton'a göre: "(…) Kant'ın özneye dönüşü, gereksinim ve arzuları da içeren bir 'bedene geri dönüş' değildir" (Eagleton, 2003a, s.39) Estetiği ete kemiğe büründürmek; politika ve estetiği toplumsal, tarihsel ve bedensel bir temel üzerinde birleştirmek için Schiller'den, Marx'a ulaşmak gerekir. Bu güzergah estetik yargı ve eylem ikiliğini çözündüğü; dünyayı algılamanın, dünyayı dönüştürmekle aynı şey olduğu bir maddeci bir felsefeye ulaşacaktır.

2.3.4 Estetik politik eylem ve estetik kolektivite

Oluşturduğumuz teorik çerçeve içinde ve Rancière'in çalışmasını, sahada sınamak üzere merkeze alarak tez boyunca kullanacağımız ve olanaklarını sınayacağımız kavramlar; estetik politik eylem ve estetik kolektivitedir.

Bu kavramların içine yerleştiği bağlamda estetik ve politika birbirlerinden ayrı düşünülemez. Estetik ve politika, duyulurun paylaşım biçimleridir. Her ikisi de yerlerin ve kimliklerin, mekanların ve zamanların, görünür ile görünmezin, ses ve sözün dağılımını biçimlendirerek kolektiviteler yaratır. Özgürleştirici anlamıyla estetik politik eylem "polis" içindeki eşitsizliğin temeli olan duyulurun paylaşımını bozararak uzlaşmazlık (dissensus) yaratmaya dönük eylemdir.

"Polis, bir tarafın payını ya da paydan yoksunluğunu tanımlayan, genellikle örtük, yasadır" (Rancière, 2005b, s.52). Polisle düğümlü olan politika ise bir yönetme yasası

---

[24] Margaret Rose, Marx'ın Schiller'i tersyüz ettiğini düşünür, çünkü Marx'ın özgürlükten anladığı, duyuları gerçekleştirmektir, onlardan kurtulmak değil. Bu üzerinde uzlaşılmış bir düşünce değildir. (Rose, 1984, s.74)

değil; insani eylemin uzlaşmazlığa dayalı bir biçimidir, insanların yönetilmesini belirleyen kaidelerin istisnasıdır. Politika "polisin belirlediği sınıfları-yetenek-işlev-nitelik dağılımlarını" ilga eder.

Rancière'e göre "Siyasetin asıl işi, kendine ait uzamın konfigürasyonudur. Öznelerinin ve işlemlerinin dünyasını görünür kılmaktır" (Rancière, 2006, s.150). Bu siyaset tanımının içindeki konfigürasyonlar yaratma ve görünür kılma eylemleri estetiktir. Onun düşünce hattında ilerlediğimizde estetik politik eylem, ses ve söz, sözcükler ve anlamları, sözcükler ve imgeler, imgeler ve imgeler arasındaki alışılmış ilişkileri bozarak, dil ve düşüncenin ortak örgüsünde bir kesinti oluşturmaya muktedirdir. Çünkü yeni görünürlük mekanları ve zamanları, imge dünyaları yaratabilir. Estetik politik eylem antagonizmaların ifade edildiği ortaklaşalık olasılıkları içeren beklenmedik karşılaşma mekanları üretebilir. Burada kastedilen mekan elbette sadece fizik mekan değildir. Bir yaşam tarzını ve verili bir yeri işgal eden duyumsama ve hatırlama biçimlerinin, geçmişten gelen bir toplamıdır. Dolayısıyla tarih, bellek, zaman ve mekan içi içe kavramlardır.

Bu bölüm içerisinde gördük ki, Arendt'ten beri eylem kolektif ve politiktir, insanın gizlendiği yerden çıkması, kendisini ortaya koyması ve kendi dünyasal uzamını yaratması yoluyla, "insanlar arasında" özgürlüğe bağlanır. Duyulur deneyiminin sırdan biçimlerine yabancı, alışıldık zaman ve mekan koordinatlarının ortadan kalktığı bedensel bir deneyim yaratan politik eylem bir başlangıçtır ve "beklenmedik" sonucu *estetik kolektivite*dir. Çünkü estetik politik eylem hiyerarşik düzeni yapılandıran rol ve yeteneklerin, duyulur dağılımını, kimlerin neyi düşünebileceği ve bilebileceği, neyi düşünemeyeceği ve bilemeyeceğine dair ön kabulleri değiştirmeye yönelik eylemdir. Tam da bu ön kabuller ve ayrımlarla birbirinden kopmuş, yan yana gelmesi imkansız öznelerden, beklenmedik ortaklıklar oluşma potansiyelini harekete geçirir. Tanımlanamaz, tutarsız, uygunsuz, hatta apolitik olarak değerlendirilmeleri, o zamana kadar imkansız olarak kabul edilen ortaklıkların estetik kolektiviteler olduğunu işaret ediyor olabilir. Bu kolektivitelerin ortak duyularını arasında öne çıkanlar ironi, neşe, haz, cesaret, oyunsuluktur. Estetik politik eylem "zekanın eşitliğini kabul etmeye hazır olan insanlar için, neşe ve cesaret yaratır" (Rancière, 2005a, s.106).

Bu tez çalışmasında şimdiye kadar çizdiğimiz teorik çerçeve içinde ortaya çıkan, estetik politik eylemin özgürleştirici vaadi takip edilecektir. Bu vaat özetle; Estetik

kolektivitedir; egemen temsil ilişkilerinden dışlananların kurduğu bir çoğulluğun kendi kendini temsil etmesi anlamında *özgürlüğün* hayata geçirilmesi ihtimalidir.

2.4 Sonuç

Gördüğümüz gibi şimdiye kadar çizdiğimiz çerçevede "duyusal paylaşıma dayanan bir topluluk" olarak estetik kolektiviteyi mümkün kılan estetik politik eylem, heterojen duyumsanabilirlikler, imge dünyaları, zamanlar ve mekanlar ortaya çıkarma potansiyeli taşıyor; fiziksel ve imgesel olarak yeni bir zaman ve mekan düzeni hayata geçiriyor. Peki bunu nasıl yapıyor? Üretim ilişkilerinde radikal bir dönüşümü hiç hesaba katmadan duyulur deneyimin alışılmış biçimlerinden kolektif olarak bütünüyle kopmak mümkün müdür? Ranciere'in teorisi bir değişim kuramı değildir. Ekonomiden de devletten de söz etmez. Dolayısıyla bu sorulara net bir cevap veremez. Onun tanımında politika olağanüstü durumlarda, örneğin bir halk ayaklanmasının en şiddetli olduğu anda vuku bulur. Fakat bu ayaklanmayı hazırlayan daha sıradan eylemler ve olaylar dizisi politika alanının dışında kalır. Ayaklanmanın sosyal ve ekonomik koşulları önemli değildir çünkü zaten estetik politik deneyimin belirleyici niteliği bu koşullardan kopuştur. Estetik kolektivite bu tür bir radikal kopuşun ortak duyusal deneyimidir. Bu durumda Rancière'i izlersek sular durulup gündelik hayatın rutin problemlerine ortak cevaplar aranmaya başlandığı anda estetiğin de bittiğinden mi söz edeceğiz? Bir işgal deneyimi ya da alternatif ekonomi deneyimi kendi sürekliliğini örgütlemeye başladığı anda estetiğin olduğu kadar politikanın alanından da düşmüş mü sayılır? Birer "başlangıç" olan estetik kolektiviteler mekanlarını, zamanlarını ve imgelerini üretirken geçmişle, gelenekle, alışkanlıklarla, kültürle ne tür ilişkiler kurarlar?

Tezin sonraki bölümlerinde ele alınacak olan sahalar, yapılacak incelemelerle estetik kolektiviteyi betimlemeye çalışırken bu sorulara da yanıt arayabilmek için seçilmiştir. Üç farklı saha çalışmasının verileri ışığında estetik politik eylem ve onun özgürleştirici imkanları, estetik kolektivitenin üretilmesi bağlamında sorunsallaştırılacaktır. Kronolojik sıralama gözetilerek, önce Emek Sineması savunması, ardından Gezi Parkı eylemleri ve en son Özgür Kazova Kooperatifi üç inceleme aksı aracılığıyla; sırasıyla mekanın yeniden düzenlenmesi, imge üretimi ve zamanın yeniden dağılımı başlıkları altında incelenecektir. Olaylar sırasında duyulurun nasıl dönüştüğüne odaklanmak

tezin esas meselesidir. Bununla birlikte Rancière teorisinin zayıf bıraktığı yöne doğru da gidip, her sahayı tarihsel toplumsal bağlamı içerisine oturtmaya da çalışacağız. Ayrıca yeni kolektiviteler içinde ortaklaşmış insanların kimler olduğunu, kolektiviteye geçmişten neler taşıdıklarını anlamak adına soracağız. Bu yöntemleri izlemenin amacı eylemler sırasında yaşananları duyusal dönüşümleri nedenselleştirmekten ziyade, dönüşümün niteliğini anlamaktır. Kuşkusuz 2000'lerin başında İstanbul'da yaşanmış üç farklı estetik politik deneyim arasındaki bağlar estetik politik eylemin radikal bir kopuş olmadığına da tanıklık edecektir. Bu bağlarla birlikte düşünüldüğünde estetik kolektiviteler mutlak birer kopuş olmak yerine hatırlanan, özlenen, kullanılan, arzu edilen, duyumsanan ortak zamanlar, mekanlar, nesneler ve imgeler arasında yeni kurguların ortaya çıktığı bir çeşit montaj faaliyeti de olabilir.

3. EMEK SİNEMASI EYLEMLERİ, ESTETİK KOLEKTİVİTENİN MEKANSAL ÜRETİMİ

3.1 Giriş

İlk bölümde de ifade edildiği gibi bu tez çalışmasında estetik kavramı *insan bedeninin, öznel, duyusal, bedensel bir tür deneyimi*; dünya ile bedenin, birey ile toplumun bir çeşit duyusal karşılaşması olarak kabul edilmektedir. Tezin bütünü, politik eylemin estetik niteliği kabul edildiğinde, estetik-politik eylemin "ortak duyu" etrafında estetik kolektiviteler oluşturma imkanını araştırmaktır. Bu bölümde Emek Sineması'nın yıkımını durdurmak için başlayan eylemlere odaklanarak Emek savunmasının ürettiği geçici estetik kolektiviteyi, kentsel mekan ve mülkiyet ilişkileri bağlamını da kurarak inceleyeceğiz. Bu örnek bağlamında estetik politik eylemin öznesini, zamanını, mekanını ve imgeselliğini dört alt başlık altında ele alacağız.

2010 yılında, İstanbul'da Emek Sineması'nın yıkımını durdurmak amacıyla başlayan, hızla diğer hak mücadeleleriyle eklemlenen eylemler, estetik ve politika arasındaki ilişkiyi değerlendirmek için bu örneğin seçilmesinin nedenleri şunlardır: Eylemlerin belirli bir mekan etrafında geçici bir kolektivite yaratmış olması; mekanın geri alınmasını sadece nihai hedef olarak değil eylem biçimi olarak da seçmiş olması; eylemlerin imgesel olarak sinemadan beslenmenin yanı sıra sinema sanatının bazı sorunsallarını (seyircinin özgürleşmesi) ve yöntemlerini (montaj estetiği) de devralıyor olmasıdır. Bu tez çerçevesinde ele aldığımız İstanbul'da 2000-2015 yıllarına damgasını vuran olaylar bağlamında sembolik önemde olan Emek eylemlerinin, tezin diğer iki araştırma sahası olan Gezi Parkı eylemleri ve Özgür Kazova Kooperatif deneyimi ile imgesel ve tarihsel bağlantısı da bu örneğin seçilmesinin nedenlerindendir.

3.2 Emek Sineması ve Grand Pera Projesi

İstanbul Beyoğlu'nda, 1884'te Levanten mimar Alexander Vallaury tarafından inşa edilen Cercle d'Orient yapı adası içinde bulunan Emek Sineması Elhamra ve Alkazar'la birlikte İstanbul'un en eski ve en yüksek seyirci kapasitesine sahip sinemalarındandır. Emek sineması açıldığı dönemlerde yalnızca İstanbul'un değil,

Avrupa'nın en önemli sinemaları arasında yer alır. Emek sineması 1924 yılında Melek ismiyle hizmet vermeye başlar. Melek Sineması 1942'de Varlık Vergisi nedeniyle el değiştirir ve İstanbul Belediyesi sinemayı satın alır. Melek Sineması sonra Emekli Sandığı'na ihale edilir. 1958'e kadar İpekçi kardeşler sinemayı işletir. Aynı yıl Emekli Sandığı, Emek Film'i kurar, Melek Sinemasının adı Emek olarak değiştirilir. Artık sinemanın işletmecisi ve sahibi Emekli Sandığı'dır. Sinema yıllar boyunca film festivallerine, galalara, konserlere ev sahipliği yapar. 1987 yılında, askeri darbesi sonrası ilk 1 Mayıs kutlaması da burada gerçekleştirilir (B. Ö. Fırat, 2018).

Emek Sineması'nın yıkılma sürecinin, içinde bulunduğu Cercle d'Orient Kompleksi'nin 1992'de ihale yoluyla Emekli Sandığı tarafından 25 yıllığına Kamer İnşaat'a kiralanmasıyla başladığı söylenebilir. Kamer İnşaat'ın hazırladığı, Cercle d'Orient'ın restorasyonunu ve Madame Tussaud Mumya Müzesi'nin açılmasını da içeren Grand Pera isimli yenileme projesi kapsamında tarihi Emek Sineması'nın, yerine alışveriş merkezi yapılması için yıkılması, süslemelerinin ise alışveriş merkezinin beşinci katına yapılacak benzer bir salona taşınmasını öngörülür. Kamer İnşaat'ın ifadesine göre ise Emek Sineması *moving* yöntemiyle yani olduğu gibi korunarak Grand Pera'nın beşinci katına taşınacaktır ("Emek Sineması yıkılmıyor, taşınıyor", 2013).

Emek Sineması'nı da içine alan Cercle d'Orient Kompleksi, 5366 sayılı yasaya göre 'yenileme alanı' ilan edilir. Yenileme Kurulu'nun 2009 yılında çıkan onayının ardından, yenileme süreci başlar. 2010 yılında 9. İdare Mahkemesi, Mimarlar Odası'nın proje iptali konusunda açtığı dava sonucunda yürütmeyi durdurma kararı verir. Bu karar 2011 yılında kaldırılır (*TMMOB Mimarlar Odası İstanbul Büyükkent Şubesi 9. İdare Mahkemesi Yürütmenin Durdurulması Başvurusu*, 2010).

Grand Pera projesine karşı Mimarlar Odası'nın açtığı davaya, kamuoyunun tepkisine ve üç bilirkişiden ikisinin projeyi onaylamamasına rağmen Emek Sineması'nın yıkılması engellenemez. 2009 yılında son kez perdesini bir film festivali için, *Film ekimi* için açmış olan sinema 20 Mayıs 2013'te tamamen yıkılır. Yenileme Kurulu 2014'te bu kez yıkımın projeye uygun olmadığı gerekçesiyle suç duyurusunda bulunur. Her şeye rağmen Grand Pera Projesi Kasım 2016'da tamamlanır. "Emek Sineması" Grand Pera'nın en üst katına taşınır. ("Emek Sineması Yeniden", 2013). Sinemanın adı da artık Emek değil, Beyoğlu Grand Pera Cinemo Emek'tir.

3.3 Emek'in Yıkımının Tarihsel Toplumsal Çerçevesi

Emek Sineması'nın yıkımına karşı gelişen tepkileri anlamlandırmak için, olayın Türkiye'de ve İstanbul özelinde yaşanan kentsel dönüşüm sürecinin bir parçası olarak değerlendirilmesi gerekmektedir.

3.3.1 İstanbul'da kentsel dönüşüm

Emek'in yıkım süreci, Türkiye ekonomisinin "sanayi sonrası kapitalizm" diyebileceğimiz döneminde İstanbul'da cereyan eden, ticaret eksenli kentsel dönüşüm sürecinin bir parçasıdır. Kamu otoritelerince İstanbul'un geleceği, 1980 sonrası kapitalizmin dinamosu olan "küresel kentler" ligindeki konumuna bağlı olarak tanımlanırken; söz konusu rekabetçi yaklaşımın, kentsel mekanlara piyasa değeri üzerinden, yani değişim değeri üzerinden kıymet biçtiği, başta Mimarlar Odası olmak üzere meslek örgütleri ve toplumsal hareketler tarafından sıkça vurgulanmaktadır. Örneğin 2015 yılında TMMOB Mimarlar Odası'nın verdiği dava dilekçesinde Emek Sineması'nın yıkım süreci şöyle değerlendirilir:

> Emek Sineması Türkiye'nin ve İstanbul'un son yıllarda ticari anlayışların baskısı altında alınan hukuksuz ve hatalı kararlar sonucunda hızla kaybetmekte olduğumuz kültür ve mimari mirasımızın en önemlilerinden birisidir (TMMOB Mimarlar Odası İstanbul Büyükkent Şubesi 9. İdare Mahkemesi Yürütmenin Durdurulması, 2010).

Pek çok kent bilimcinin üzerinde uzlaştığı gibi "21. yüzyılın en değerli metası kent mekanıdır" (Harvey, 2008) (Davis, 2007). Harvey'e göre küreselleşen sermaye yaşadığı birikim krizini aşmak için neoliberal ekonomi politikalarını yürürlüğe koyarak, kentsel mekânını metalaştırmaktadır. Bu politikaların meta-mekanlar yatması, tüm dünyada olduğu gibi, İstanbul'da da sosyal, ekolojik, kültürel hak ihlalleri ve eşitsizlikler yaratmaktadır. Finans piyasalarının işleyişindeki kontrolsüzlük, devletin sermaye akışını üzerindeki yaptırımını yitirmesi ve işçi hareketlerinin güçsüzleşmesi gibi nedenler, neoliberal ekonomi politikalarının kent mekanını metalaştırmasının önünü açmaktadır (Harvey, 2012).

Neoliberal ekonomi politikalarına göre kent mekanının metalaşmasının somut tezahürünü, Emek Sineması'nın yıkımı sırasında Beyoğlu Belediye Başkanı olan Ahmet Misbah Demircan'ın ifadelerinde bulmak mümkündür:

> Attığımız adımların, yaptığımız çalışmaların olumlu sonuçlarını almaya başladık. Beyoğlu'ndaki emlak fiyatları son 10 yılda en az 50 kat arttı. Hiç tereddütsüz İstanbul'un yerli ve yabancı yatırımcı açısından en cazip bölgesi açık ara Beyoğlu'dur (…) projelerimizi dünyanın en büyük gayrimenkul fuarlarında Beyoğlu Yatırımcılar Grubu (BİG) olarak bizzat tanıtıyoruz. Yaşanan bunca olumsuzluklara rağmen önümüzdeki 3 yılda bölgemizde 10 milyar dolarlık bir yatırımın realize olmasını bekliyoruz. ("Beyoğlu'nun Emlak Değeri 50 Kat Arttı", 2016)

Beyoğlu Belediye Başkanı'nın açıkça ifade ettiği gibi kent, kentliler için değil yatırımcılar için dönüştürülmektedir. Piyasaya sunulan yeni İstanbul; ticaret, turizm, finans, hizmet sektörlerinin etkin rolüyle küresel sermayeye pazarlanmak üzere biçimlendirilmektedir. Belediye Başkanı'nın ifadesinde geçen "yaşanan bunca olumsuzluklar" ise neoliberal kentsel politikalara karşı yükselen itirazlardır. Çünkü mekanın değişim değeri, kullanım değerine 'rağmen' artmaktadır. *Kullanım değeri* kavramı özetle, kamu kaynaklarının kamu yararı doğrultusunda kullanılması olarak tanımlanabilir.

3.3.2 Kültür ve tekel rantı

Estetik ve politika tartışmasında, Emek eylemlerini değerli bir örnek kılan nedenlerden biri de bir sinemanın kullanım değerinin söz konusu olmasıdır. Bu durum, kentsel mekan ve sermaye birikimi ilişkisine kültür ve sanatın nasıl eklemlendiğini görmek için iyi bir fırsattır. Birincisi tarihi Emek Sineması'nın yıkımı, kültür ve sanatın kentsel büyümede oynadığı rolün, kamu otoriteleri ve özel sektör tarafından ısrarla vurgulandığı bir dönemde gerçekleşmiştir. İkincisi bir sinemadan başlayıp, en geniş anlamıyla kent hakkı mücadelesinde karşılığını bulan bir hareket olarak Emek savunmasının eylemleri ve söylemleri; kültür, sanat, yaratıcılık, estetik gibi niteliklerin

yeniden anlamlandırılması ve yeniden sahiplenilmesi tartışmasını da içerir. Emek savunması sürecinin önemli bir boyutu "kültürel müdahalelerle işleyen *mülksüzleştirme*[25] sürecine karşı yine kültürel müdahalelerin yeni işlevler kazanması" mücadelesi olmasıdır.

Rant Sanatı başlıklı makalesinde David Harvey, ilk bakışta çelişkili gibi görünen bir duruma; kültür, sanat yaratıcılığın neoliberal kentsel dönüşümün ayrıcalıklı söylemi haline gelmiş olmasına dikkat çeker (Harvey, 2013a, s.143-168). Kültürün, kent ve sermaye birikimi ile ilişkisini *tekel rantı* üzerinden kurar.

> Tekel rantı önemli bazı özellikler açısından eşsiz ve kıyaslanamaz olan bir malın denetimini tek başına elinde tutan bir toplumsal aktörün, bu malın doğrudan veya dolaylı mübadelesi yoluyla uzun süre boyunca katmerli bir gelir elde edebilmesinden kaynaklanır. (Harvey, 2013a, s.145)

Harvey "kültürel olayların ve ürünlerin (ister sanat, müzik, sinema, mimari alanına ait olsun, isterse daha geniş anlamda yerel yaşam tarzları, kültürel miras, kolektif hafıza ve duyusal cemaatlerle ilişkili olsun)" (Harvey, 2013a, s.144) özel mülk sahiplerinin bazı mallar üzerinde sahip olduğu tekelci güce dayanan tekel rantından ayrı düşünülemeyeceğini vurgular. Dolayısıyla Harvey'e göre, tekel rantında "gerek halihazırda gerekse geçmişte oluşumuna herkesin kendi üslubunca katkıda bulunduğu kolektif simgesel sermayeden nüfusun hangi kesiminin en fazla faydalanacağını belirlemek söz konusudur" (Harvey, 2013a, s.161). Bu süreç devlet ve özel teşebbüsün çeşitli çıkar ortaklıkları ve bunların aracı olan büyük kurum ve organizasyonlar aracılığıyla işler. Bu çıkar ortaklıkları, mekansal müdahalelerin de yardımıyla, kapatma, yıkma, ücretlendirme gibi yöntemlerle nüfusun hangi kesiminin, aslında ortak bir üretimin sonucu olan kültürel ve simgesel sermayeden faydalanacağına dair

---

[25] David Harvey, söz konusu ettiğimiz kentsel dönüşüm sürecini 'mülksüzleştirme yoluyla birikim' olarak tanımlar. Harvey'e göre kentte yaşanan dönüşüm, dünyanın genetik kaynaklarından, küresel çevresel müştereklere (hava, su, toprak gibi) kültürel formlardan, tarihe ve entelektüel yaratıcılığa, eğitimden sağlığa ve sosyal güvenlik sistemine kadar kamunun olana özel sermaye tarafından el konulması, kamusal olanın devlet aracılığıyla özelleştirilmesi sürecinin parçasıdır. (Harvey, 2004) (Harvey, 2011, s.23-48) (Harvey, 2015) (Harvey, 2013b)

tasarrufta bulunur. Dolayısıyla bir biçimde, kolektif simgesel, kültürel sermaye birikime el koyar. Büyük kültür kurumları ve organizasyonları, kendilerini çıkarsız ve özerk olarak sunar, kar amacı gütmediklerini kamu yararına çalıştıklarını iddia ederler. Buna karşın bu kurumlar, kültürel, sembolik sermaye üzerinde hak sahibi olanlarla olmayanları ayırır, toplumsal eşitsizlikleri yok sayarak bu eşitsizlikleri yeniden üretirler.[26]

Söz konusu süreçte ilginç olan şudur: Kentin ortak kültürel sermayesini metalaştırır, yani alınır satılır hale getirirken, sermaye fark etmeden kendine de zarar vermektedir.[27] Başta özgün, eşsiz, kıyaslanamaz olduğu için değer taşıyan kültürel sermaye metalaşırken, kentler ayrıcalık ibarelerini birer birer kaybeder (Harvey, 2013a, s.160). Tekel rantı sağlayacak değerler birer birer yok olur. İşte Harvey'e göre günümüzde "yaratıcılığın" kentsel büyümenin ayrıcalıklı söylemi haline gelmiş olmasının nedeni budur. Yaratıcı kent[28], kültür başkenti söylemleri tekel rantı elde etmek isteyen özel teşebbüs ve devlet güçlerinin "metalaşmaya eşlik eden ruh törpüsü yeknesaklığı" (Harvey, 2013a, s.147) umutsuzca telafi etme çabasının ürünüdür. Kendi rant kaynağını yaşamdan kopararak kurutmakta olan sermayedar, yatırımcıları hala benzersiz bir mala sahip olduğuna ikna etmek için "kültür ve yaratıcılık" hatta "yaşam" söylemine başvurmak zorunda kalır.

"Küresel kent" İstanbul, özellikle 2000'lerin ilk çeyreğinde, Harvey'in anlattıklarına tanıklık edecek şehirlerin başında gelir. Emek eylemlerine de sahne olan 2010'da İstanbul Avrupa Kültür Başkenti ilan edilmiş, yılın sonunda ise UNESCO'nun Tarihi Miras Listesi'nden düşürülme tehdidi ile karşılaşmıştır. Neoliberal kentsel dönüşüm politikası İstanbul'da Haliç havzasını, Galata'yı, Karaköy'ü, Dolapdere'yi, Tomtom'u ve Tarlabaşı'nı kültür kurumlarıyla donatmayı vaat ederken paradoksal olarak kentte şiddetli bir kültürel yıkım yaşanmaktadır. Kenti özel kılan ne varsa büyük bir hızla yok

---

[26] Pierre Bourdieu, 1960'ların ortasında Allen Darbel ve Dominique Schnaper ile birlikte Avrupa müzeleri üzerine kapsamlı bir araştırma yapar. Detaylı bilgi için (Bourdieu, Darbel, & Schnapper, 2017) bakılabilir.

[27] "AKP'li Üsküdar Belediye Başkanı Hilmi Türkmen, Boğaz'daki estetiği daha da 'güzelleştireceklerini' söylerken, Üsküdar'ın 'estetiği'ni koruyacaklarını söyledi" ("Rantsal dönüşüm sırası Üsküdar'da: İBB Meclisi dönüşümü onayladı", 2015).

[28] Yaratıcı kent ve kültür başkenti söylemleri için (Florida, 2002)(Landry, 2006)(Cooke & Lazzeretti, 2008) bakılabilir.

olmaktadır. Tam da bu nedenle, 2000'lerin başından itibaren gelişme ve dayanışma içine giren İstanbul merkezli kentsel toplumsal hareketler "kültür, sanat, yaratıcılık, yaşam" sözcüklerinin bolca kullanıldığı (yine 2000'lerin ilk çeyreğinde sıkça kullanılan ifadeyle) "rantsal dönüşüm" projelerine şüpheyle yaklaşma refleksi geliştirmiştir.[29] İmece Toplumun Şehircilik Hareketi Haziran 2013'te kaleme aldığı makalede şöyle ifade edilmektedir:

> Kültür ve yaratıcılık odaklı kentsel büyüme söylemi neoliberal kentsel yıkımın kültür yoluyla sağaltılacağına yönelik bir 'yaratıcı tamir' stratejisinden ibarettir. Kültür odaklı kentsel gelişim safsatası rekabet, soylulaştırma30, orta sınıf tüketimi ve mekânsal pazarlama değerlerine sadık kalan, bir demet kültürel liberterlik ve çağdaş kentsel tasarım motifleri eklenmiş katıksız bir neoliberal ekonomik tahayyül içerir. (İmece- Toplumun Şehircilik Hareketi, 2013)

Tam da bu bağlamda *Kültür Başkenti*'nde yıkılma tehlikesiyle karşı karşıya kalan Tarihi Emek Sineması toplumsal hareketler gözünde sembolik bir değer kazanır. Emek savunması Harvey'i izleyerek şu soruları gün yüzüne çıkarır: Toplumun hangi kesimleri kolektif simgesel ve kültürel sermayeden pay almakta ve hangi kolektif hafıza ve imgelem türlerini korumakta ve yaşatmaktadır? Kimin kolektif hafızasına, kimin duyusal dünyasına, estetiğine öncelik tanınacaktır? "Emek bizim, İstanbul

---

[29] 2009 Direnistanbul-IMF ve Dünya Bankası'na karşı Direniş Günleri Koordinasyonu'nun parçası olan Direnal isimli hareket 11. Uluslararası İstanbul Bienali'ne karşı söylem geliştirir. Neoliberal küreselleşme ile kültür kurumlarının işlevi ilişkisini tartışır. 4 Eylül 2009'da Direnistanbul Kültür Komiserliği adıyla açık mektup yayınlar. ("Direnal-İstanbul Direniş Günleri Kavramsal Çerçevesi: İnsan Ne-Siz Yaşayamaz?", 2009).

[30] Soylulaştırma kavramının sosyoloji literatürüne girişi için (Glass, 1964)(Atkinson, 2000) bakılabilir.

Sermayeye dayalı soylulaştırma Türkiye'de çoğu kez gecekondu bölgelerinde ve bazen kent merkezlerinde orta sınıflara yer açmak üzere, hazine arazilerini özelleştirmek, konut ya da sanayi alanlarını önce "kamulaştırıp" sonra da kamulaştırılan yerleri özelleştirip satmak suretiyle işlemiştir. Türkiye'de 1960'lardan bu yana belediyeler eliyle süren soylulaştırma amaçlı kentsel dönüşüm direnişler ile karşılaşır. 2000'li yıllar bu direnişlerin toplumsal hareketler mantığı ile örgütlendiği yıllardır.

bizim" sloganı, bu *tekelleşme ve mülksüzleştirme* sürecine karşı gelen yeni bir kolektivitenin seslenişi olarak değerlendirilebilir.

3.4 Estetik Politik Eylem olarak Emek Savunması

Emek Sineması'nın yıkımını durdurmayı amaçlayan ve yıkımdan sonra da süren eylemlerin ürettiği ilişkileri estetik kolektivite olarak adlandırabilmek mümkün müdür? Bu soruyu yanıtlamak için bu örnek bağlamında politik eylemin öznesini, zamanını, mekanını ve imgeselliğini dört alt başlık altında ele alacağız.

3.4.1 Emek eylemlerinin öznesi: *İsyanbul*

Emek eylemlerini *İsyanbul Kültür Sanat Varyetesi* (İKSV) adını taşıyan bir kolektif başlatmıştır. Süreç boyunca eylemlerin tarihini, genel biçimini, yerini belirleyen ve metinlerini yazan *İsyanbul Kültür Sanat Varyetesi*'dir. İKSV zamanla genişleyerek *Emek Bizim İstanbul Bizim İnisiyatifi*'ne dönüşür.

İsim olarak *İsyanbul Kültür Sanat Varyetesi*'nin seçilmiş olması özellikle önemlidir. Bu isim öncelikle İstanbul'u, *İsyanbul*'a dönüştüren neoliberal kentsel dönüşüm süreçlerinde işaret eder. *İsyanbul* kentte yaşananlara ikna olmayan herkesi, farklılıklarına rağmen bir araya getiren bir isimdir. İkincisi, *İstanbul Kültür Sanat Vakfı'*nın baş harfleri yani İKSV'yi, "détournement-saptırma" yöntemiyle "sahiplenerek" (G.-E. Debord & Wolman, 1956) kültür sanat kurumlarının bu süreçte payı olduğunu ifade eder. 19. yüzyıl Fransız şairi Lautréamont'un "çalıntılama" dediği, Situasyonist Enternasyonal tarafından benimsenen "détournement-saptırma" yöntemi, imge, sözcük ve kuramların bağlamından kopartılıp, *çalınıp* değiştirilerek kullanılmasıdır. Saptırılmış her öğe değerini ve anlamını yitirir, yeni anlamlar kazanır. Saptırma orijinalin değerini düşürür. İsim olarak İKSV'yi seçen *İsyanbul Kültür Sanat Varyetesi*, İstanbul Kültür Sanat Vakfı'nın kolektif kültürel sermaye üzerindeki hak talebini sorunsallaştırır.

Emek Sineması savunusunun, dolayısıyla İKSV'nin ilk eylemi, 3 Nisan 2010'da İKSV'nin (İstanbul Kültür Sanat Vakfı'nın) düzenlediği 29. Uluslararası İstanbul Film Festivali'nin açılışında gerçekleşir. Zaman, mekan ve isim (İsyanbul Kültür Sanat Varyetesi) Emek'in yıkılması süreciyle, Festivali düzenleyen, İstanbul Kültür Sanat Vakfı gibi büyük kültür kurumlarının işlevi arasında bağı görünür kılmak üzere

seçilmiştir. İsyanbul Kültür Sanat Varyetesi 31 Mart 2010 tarihli ilk basın açıklamasında kamuoyuna söyle seslenir:

> Uluslararası İstanbul Film Festivali'nin ya da öncesinde Sinema Günleri'nin bütün önemli etkinliklerinin gerçekleştirildiği Emek Sineması'nın son sekiz aydır kapalı olmasına İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı başta olmak üzere tüm 'sanat' çevresinin sessiz kalışına isyanım var! ("Emek Sineması", 2010)

Kültür, sanat, yaratıcılık, estetik gibi kavramların hamiliğini yapan, yıllardır tüm açılışlarını Emek'te düzenleyen İstanbul Kültür Sanat Vakfı, Emek'in yıkımına karşı tepki göstermemiştir. Üstelik Vakıf, Emek'in yıkımı sürecini yöneten Kültür ve Turizm Bakanı'nı konuşmaya davet ederek özerklik iddiasına gölge düşürmüş, Harvey'in deyimiyle sermayenin "kolektif simgesel ve kültürel sermayenin" koruyuculuğunu üstlenirken, neoliberal kültür politikalarıyla olan uzlaşmasını açık etmiştir.

İsyanbul Kültür Sanat Varyetesi'nin Lütfü Kırdar'da yapılan açılış töreninde düzenlediği oyuncak borazanların öttürüldüğü protesto eylemi Emek Sineması eylemlerinin başlangıç anı olarak işaretlenebilir. Salona çökmüş ciddi, ağır, mutena hava, borazan sesleriyle bir anda dağılır. Rasyonel bir söyleme dayandığı iddia edilen uzlaşının sessizliği bozulur. Bu yersiz, anlamsız ve uygunsuz (unproper[31]) ses, mutabakatı bozarken, gürültü politik nitelik kazanır. "Jacques Rancière'in deyimiyle mutabakat (consensus) "ortak duyu" üzerine kurulu bir tür kurucu uzlaşmadır. Latince anlamıyla con-sentir birlikte hissetmek demektir. Mutabakat duyusal çeşitliliğin ve çoğulluğun toplumsal mutabakata feda edilmesi anlamı taşımaktadır. Neoliberalizm özneleri zamanda ve mekanda belli bir biçimde ve ritimde ve hızda konumlandırarak duyularını ortaklaştırır. Mekanın deneyimiyle birlikte, bu deneyim aracılığıyla kurulan özneler ve özneler arası ilişkiler neoliberal "ortak duyuya" teslim olur.[32] Aslında dil

---

[31] Başak Ertür çevirisini yaptığı, Mülksüzleşme - Siyasaldaki Performatif kitabı (Butler & Athanasiou, 2017) hakkında Judith Butler ve Athena Athanasiou ile söyleşirken İngilizcede property (mülk) ile proper/propriety (doğruluk, doğru dürüstlük, makbullük) arasındaki ilişki için (Ertür, 2018) bakılabilir.

[32] "Consensus 'mutabakat' ile karşılandı. Rancière, sözcüğü analiz edilmiş haliyle değerlendiriyor ve kullanıyor: con-: birlikte, sentir, duyumsamak; consentir: 'rızasını

ve söylem bu duyusal mutabakatın altında yatan çatışmaları görünmez kılmaya hizmet eder. Fakat görünürde sağlam olan bu mutabakat gerçekte sarsılmaz değildir. Her sene aynı biçimde düzenlenen törenin yeknesaklığını ve kurumsal ciddiyetini kesintiye uğratan eylem tam da bunu kanıtlamıştır. Köşe yazarı Mehmet Uğur Yüksel şahit olduğu eylemi şöyle nitelendirir:

> Birazcık da olsa mizah anlayışınız varsa bu sıkıcı anlarla dalga geçip geceyi eğlenceye dönüştürebilirsiniz. Ama yine de zamanınızı ayırıp da geldiğiniz ve her sene değişir umuduyla beklediğiniz bu törenler şaşırtmadıkları için sinir bozar. Geçen hafta izlediğim İstanbul Film Festivali'nin açılışı bugüne dek izlediğim en iyi törendi. (Yüksel, 2011)

Açılış gecesinde plastik borazan gürültüsü alışkanlıkları kırar. Kentte duyusal yaşantıyı fakirleştiren de aynı alışkanlıklar değil midir? Salona hakim olan alışıldık yer ve söz dağılımı bozulurken, gürültü aracılığıyla yaratılan duyusal çatışma muktedirleri tedirgin ederek otoriteyi görünür kılar. Neşeli bir uyuşmazlık ortamı yaratır. Rancière'in deyimiyle;

> Uyuşmazlıkla (dissensus) kastım, fikir veya duygu çatışması değil, çeşitli duyusallık rejimleri arasındaki çatışmadır. Estetik ayrılık rejiminde, sanatın politikaya temas ettiği nokta burasıdır. Çünkü politikanın merkezinde de görüş ayrılığı durur. Öncelikle politika, iktidarın uygulanması veya iktidar mücadelesi değildir. (Rancière, 2010b, s.57)

Bu uyuşmazlık anı, daha sonra kolektif eylemlerle kurulacak estetik kolektivitenin ilk habercisidir (B. Ö. Fırat & Bakçay, 2013). Daha sonra "zartlama" olarak adlandırılacak bu eylemi[33] bedenler arası ve duyular aracılığıyla kurulan kuşatıcı

---

vermek, onaylamak'. Ayrıca sens'ın hem "duyu", hem de "anlam", anlamı vardır." (Rancière, 2007)

[33] "Gündelik olanı dönüştürmek, yeni kelimeler gerektiren yeni'yi üretmek demektir" (Lefebvre, 2007, s.196)

söylemi kesintiye uğrattığı için estetik ve politik olarak nitelendirilebilir. O ana kadar Emek Sineması ile ilgili sessizliğini korumuş olan İstanbul Kültür Sanat Vakfı (İKSV) ancak söz konusu eylemden sonra Emek'in özgün halinde korunması gerektiğini belirtir. Mücella Yapıcı'nın Fatih Pınar'ın Emek videosunda dile getirdiği gibi:

> Hem burası bir kamu alanı Emek Sineması, burası bizim alanımız ve devlet olarak siz burayı korumakla yükümlüsünüz (…) Biz bunu aylardır duyuramadık ama bir borazan sesi insanlara bunu fark ettirdi. Onun için ben o borazan sesine de, onu akıl eden gençlere de bir İstanbullu olarak çok minnettarım. Demek ki bazen o küçücük borazan sesi bile insanları uykudan uyandırabiliyormuş. Demek ki işimiz çok da zor değil. (Pınar, 2010)

Varyete kültür sanat kurumlarının mutabakatına yönelik eleştirisini sonraki eylemlerinde sürdürür.18 Nisan 2010'da Vakfın düzenlediği *Altın Lale* ödül töreninin bir parodisini *Plastik Lale Ödülleri* adı atlında gerçekleştirir. Plastik Lale, İKSV'nin ayrıcalıklı, öncelikli üyeler yaratmak için kullandığı *Lale Kart* uygulamasını da hedef almaktadır. Bu uygulama kültürel sermaye üzerinde hak sahibi olanlar arasında yaratılan ayrıma kanıt niteliği taşımaktadır. Emek eylemleri arasında önemli yeri olan ironik, performatif İKSV *Plastik Lale Ödülleri*'nde İstanbul Kültür Sanat Vakfı "çevir kazı yanmasın" ödülüne layık görülür. En iyi prodüksiyon ödülü ise İstanbul 2010 projesine verilir:

> Bir paralel evrende var olduğunu sandığımız zira bu evrende ne işe yaradığını anlamadığımız, bir takım büyük şirketlerin kültürel sorumluluk adıyla kendilerini aklamaları için kurulduğundan artık emin olduğumuz İstanbul 2010 projesine verilmiştir. ("Emek Sineması", 2010)

Böylece Emek'in ilk eylemleri İstanbul 2010 projesi, İstanbul Kültür Sanat Vakfı, Kültür Bakanlığı gibi kültür ve sanat hamisi kurumların faaliyetleri üzerinden, "kolektif simgesel ve kültürel sermayenin" kime ait olduğunu sorgulayarak yola çıkar. "Emek bizim İstanbul bizim" diyerek yeni bir topluluk, bir kolektivite fikri önerir. Bu kolektivitenin ortak noktası yaşadığı kent hakkında söz sahibi olmak istemesidir.

Emek eylemleri, *Plastik Lale Ödül Töreni* benzeri ironik ve performatif taktikleriyle hızla kitleselleşir. Altyazı Aylık Sinema Dergisi, TMMOB Mimarlar Odası İstanbul Büyükkent Şubesi, Kamusal Sanat Laboratuvarı, İMECE-Toplumun Şehir Hareketi gibi yapıların da katılımıyla *Emek Bizim İstanbul Bizim İnisiyatifi* ortaya çıkar.[34] Eylem ve basın açıklamalarına katılım her geçen gün artsa da Emek savunusu "Emek Bizim İstanbul Bizim İnisiyatifi" adı altında esnek, merkezi olmayan, heterojen yapıda kalır, bir platforma dönüşmez. Bu bakımdan Emek savunusu öncelikle yeni toplumsal hareketler tanımı içinde anlamlandırılabilir (Tilly, 2008) (Touraine vd., 2000) (Y. Yıldırım, 2012) (Çetinkaya, 2018).

Yeni toplumsal hareketler kendilerinden önceki muhalif kolektif yapılara göre daha dağınık, ama zaman ve uzam içinde sürekli, çok farklı türden aktörleri kapsayan ve sıklıkla farklı ölçeklerde gerçekleşen toplu eylem süreçleridir (Bebbington, 2007). Dolayısıyla toplumsal hareket tanımlı bir özne olmadan önce, toplu eylem sürecidir. Farklı geleneklerden gelen ve farklı dünya görüşlerine sahip olan bireylerin belli ve özgül bir konuda geçici olarak birleşebilmelerinin ürünüdür (Çetinkaya, 2018, s.36). Bu birleşmeler, bu toplu eylemler fizik mekanda ve bedenler arasında gerçekleşir. Bireysel deneyimleri ve arzuları ortaklaştıran, bedenlerin duyularını ve belleklerini harekete geçiren somut eylemler sonucunda geçici kolektiviteler ortaya çıkar. Bu kolektivitelerin estetik-duyusal niteliği özellikle kendi mekanlarını, zamanlarını ve imge havuzlarını yaratıyor olmalarından kaynaklanır.

---

[34] Türkiye'de toplumsal hareketlerin gelişiminin tarihsel arka planını Deniz Özgür kısaca özetliyor: "2009 yazında İstanbul'da yapılan İMF-Dünya Bankası toplantılarını protesto etmek için bir araya gelmiş farklı çevrelerden insanlardan oluşan DirenİstanbulÂ'un amacı ekoloji, kent, emek alanlarında yürütülen farklı mücadeleleri ortaklaştıracak antikapitalist bir eylem zemini yaratmaktı. O deneyim belki kısa zamanda sönümlendi, Göçmen Dayanışma Ağı, Karadeniz İsyanda gibi yeni oluşumlar ortaya çıktı. Farklı mücadele alanları arasındaki dirsek temasını arttı. 2012 yazında daha yoğun bir tartışma sürecine geçildi. 2013'ün ilk yarısında Müşterekler başlığı altında İmece Toplumun Şehircilik Hareketi, Göçmen Dayanışma Ağı, Tarlataban, Kamusal Sanat Laboratuvarı, Ekoloji Kolektifi ve Boğaziçi Üniversitesi Tüketim Kooperatifi'nin birlikte organize ettiği forum biçiminde örgütlenmiş, geniş katılımlı açık toplantılara geçildi. Önce geniş katılımlı bir 1 Mayıs, ardından da Gezi süreci yaşandı" (Bayhan, 2014).

3.4.2 Mekanın üretimi

Emek savunması protesto yürüyüşlerinden, sokak işgaline, film gösterimleri ve sokak şenliklerinden forumlara uzanan geniş bir eylem repertuarı kullanır. Sohbet etmek, çay içmek, profiterol yemek de bunlara dahildir. Emek eylemlerinde renkler, tatlar, kokular, sesler, gülüşler, ritimler hatta bazen soğuk havanın rolü vardır. Bu eylemler sıkça oyun ve ironiye başvurarak ve tüm çeşitliliği ile bedensel duyularını harekete geçirerek çalışır. Ve nihayet tüm süreç boyunca Yeşilçam sokağı mesken tutar. Kapatılan sinemanın, ölüme terk edilen sokağını estetik kolektivitenin eylem alanı olarak yeniden canlandırır. Emek eylemleri kent yaşamında kültür, estetik ve yaratıcılığın değerini, mekanın kullanım değeri ile ilişkilendirir. Aslında talebi çok nettir: "Emek Sineması'nda film izlemeye devam etmek istiyoruz!" Özetle Emek eylemlerinin öne çıkan özelliği bu talebi, kapalı sinemanın sokağında hayata geçirmiş olmasıdır. Bu bölümde mekanın üretiminin nasıl mümkün olduğunu inceleyeceğiz.

3.4.2.1 Alışveriş merkezi sokak karşıtlığı

Emek eylemlerin çağrı metinlerinde ve basın açıklamalarında Sinema'nın kullanım değeri, mekanın kullanıcılara ait olduğu vurgusu ön plana çıkar. Emek eylemleri süreci içerisinde ortaya çıkan "Emek Bizim, İstanbul Bizim" sloganı kullanımın üstünlüğü vurgusunu belirginleştirir. Hukuken de Emek Sineması da dahil olmak üzere söz konusu binalar bütünü 25 yıllığına eski Emekli Sandığı'ndan kiralamıştır, yani aslında Kamer İnşaat'a değil kamuya aittir. 24 Aralık tarihli basın açıklamasında Emek Sinemasının kamuya ait olduğu vurgulanır ("24 Aralık Eylemi Basın Açıklaması Metni", 2011). Eylemler boyunca mekanın kullanım hakkının devlet erkine değil, bizzat mekânın kullanıcılarına ait olduğu düşüncesi "Kamu biziz!" sloganıyla tekrarlanır. Emek savunması bu talebini fizik mekanı kullanarak hayata geçirir.

Emek eylemlerinin mekanla kurduğu ilişki değişim değeri ve kullanım değeri dolayısıyla, alışveriş merkezi ve sokak karşıtlığına dayanır.[35] İnternet sitesinde de

[35] "Neoliberal öznenin mekansal kuruluşu" üzerine çalışan Douglas Spencer, İstanbul Meydan Alışveriş Merkezi'ni de ele alan kitabında, tüketim mekanlarının nasıl eğlenceli kamusal alanlar ya da kültür merkezleri olarak pazarlandığını, böylelikle kentsel kamusal alanın işgalinin kültür söylemiyle nasıl örtbas edildiğini anlatır (Spencer, 2018).

okunabileceği gibi Grand Pera projesi, Beyoğlu'nu "eğlence ve alışveriş kültürünün sembolü" ilan eder ("Gd. Pera", 2015). Grand Pera'nın ise tek bir işleve yani ticarete tahsis edilmiş, kapalı bir mekan fonksiyonlarıyla "yaşam" merkezi olarak sunulması, Derya Alabora'nın 7 Nisan 2013 tarihli Emek eyleminde yaptığı konuşmada şöyle eleştirilir:

> Şehirlerin ruhları vardır, şehirlerin sesleri vardır, şehirlerin duyguları vardır. Bu duygulardan şairler çıkar, ressamlar çıkar, müzisyenler çıkar, sinemacılar çıkar. Roman yazarlar, şehirlerini anlatırlar, duygularını anlatırlar, aşklarını anlatırlar. Şehirlerin ruhlarını ellerinden alırsanız sanat ölür. Kültür ölür, insan ölür, ruh ölür. Geriye sadece alışveriş merkezleri kalır[36] ("Emek Sineması Eylemine Gaz ve Gözaltı", 2013).

Şimdiye kadar oluşturduğumuz teorik çerçeve içinde; şehirlerin ruhları, sesleri, duyguları yukarıda Harvey'den yaptığımız alıntıda ifade edildiği gibi herkesin oluşumuna katıldığı ortak zenginliktir. "Kültür, insan ve ruhun ölümü" ise *anestezik bir mutabakat* olarak okunabilir.

Alışveriş merkezi elbette yeni ortaya çıkmış bir kavram değildir; tarih boyunca insanların ticari faaliyetlerinin yanı sıra, çeşitli kültürel, toplumsal ihtiyaçlarına da cevap vermiştir. Fakat Lefèbvre'in dediği gibi "pazarın ve satıcıların içeriği fethedecek şekilde kente nüfuz etmesi ancak Ortaçağ'ın sonlarında Batı Avrupa'da mümkün olmuştur" (Lefebvre, 2013, s.15). Daha önceki dönemlerde bir yönüyle savaşçı bir yönüyle yağmacı olan seyyar satıcıların yeri kentin dışı ya da çeperidir. Politik şehir Atina'da, özgür bir mekan ve karşılaşma alanı olan agoraya ticari ürünlerin sokulmasını defalarca yasaklanırken; Çin'deki ve Japonya'daki tüccarlar, uzun süre ancak "özel" bir mahallede yaşama iznine sahip bir alt sınıf olmuştur (Lefebvre, 2013, s.15). Erken sanayileşme döneminde kentlerde fabrikalar, limanlar, depolar, işyerleri, istasyonlar, dükkanlar, tiyatrolar, eğitim birimleri, kütüphaneler birçok yapı ve kurum

---

[36] Derya Alabora'nın (polisin gaz ve tazyikli suyla dağıttığı, dört kişinin gözaltına alındığı) eylemde yaptığı konuşmadan alınmıştır.

yan yana, iç içe yer almış, ticareti de içeren yeni tür kamusallıklar oluşmuştur. Buna karşın içinden sokak geçen ticari mekanları; 'kitle'nin aşina 'iç mekanları' olan pasajlardan, çok katlı büyük mağazalara geçiş, radikal bir dönüşümü getirmiştir. Walter Benjamin bu süreci özel'in öncelikle kamusalı ve sonra giderek mahremiyeti pervasızca işgali olarak değerlendirilmiştir (Argın, 2014, s.14). Sanayi sonrası toplumlara alışveriş merkezleri bir sermaye grubu tarafından idare edilen özelleştirilmiş alanlar haline gelmiştir (Gençoğlu, 2017). Bu özel ticaret alanları içe kapalı, kopuk, parçalayan ve toplumsal dışlama süreçlerini harekete geçiren mimari projelerdir (Spencer, 2018, s.217). Bu alanlar tüm kolektif sembolik anlamlarıyla "sokaktan" yaşayan, devinen, çatışan ve kendini sürekli yenileyen, karşılaşmalara açık gündelik hayatın duyusal zenginliğinden kopuktur.

Gezi Parkı eylemleri sırasında kitlesel olarak gerçekleşen, 9 Haziran 2013 tarihinde yapılan Emek eyleminde "(…) herkesin kulaktan kulağa 'Pankartı bekleyin' dediği bir saatin ardından Orhan Veli şiirli, büyük tezahüratlarla karşılanan, etkileyici, dev pankart Serkildoryan'ın cephesine asılır" (Kural, 2013). Yüzü İstiklal Caddesi'ne bakan pankartta Orhan Veli'nin *Baş Ağrısı* şiirinden dizeler vardır:

> Şimdi evime girsem bile/ Biraz sonra çıkabilirim/ Mademki bu esvaplarla ayakkaplar benim/ ve madem ki sokaklar kimsenin değil.

Orhan Veli'nin şiiri, batı felsefesinin temelini oluşturan içeri ve dışarı (kamusal ve özel) arasındaki sınırla oynar. Bedenin mekanda kaygısız, hesapsız, nedeni kendinden menkul hareketine övgü niteliği taşır. Bu sınır tanımaz hal, gerçek anlamda içeriye ait olanla, dışarı atılabilir olan arasındaki kurucu politik hamleye karşı çıkar. Şairin pozisyonu, kapsayıcı bütünlerin bedeni hiçbir zaman bütünüyle içeremediklerini ifade edercesine içerisi ve dışarısı arasındaki zıtlığı bozar. Henri Lefèbvre'in *Kentsel Devrim'de* Hölderlin'den alıntı yaparak söylediği gibi "şairler gibi mesken tutması (Hölderlin) mümkün ve icap olan kişiler" kapitalist kentte içeride ya da dışarıda kalmaya mahkum edilmişlerdir (Lefebvre, 2013, s.169). Emek Sineması eylemlerinin sloganlarından bir diğeri de dışlama ve hapsetmeyle ilgilidir. Alışveriş merkezlerini F tipi tecrit hücreleriyle ilişkilendirir ve neoliberal ortak duyunun neye benzediğine dair fikir verir:

“AVM tipi kent istemiyoruz.” ve “AVM tipi kent” sloganı bir işkence türü olan F tipi hücrelere, tecride gönderme yapar. Ruh sağlığı uzmanlarına göre, zamanı ve mekanı çok daha katı kurallarla düzenleyen bir “kapatılma” türü olan tecridi işkence kılan, tutuklu ya da hükümlünün “algı ve duyu kaynaklarının sınırlandırılmasıdır.” Kapatılan kişi için *duyusal estetik bir yoksunluk* söz konusudur.

“AVM tipi kent” sloganının kaynağı, Grand Pera projesinin mekânsal bir deneyim olarak hapsetme, dışlama yalnızlık ve yalıtılmışlığı duyumsatmış olmasıdır. Tüketici ayna etkisi yaratan tüm o yüzeylerde, sadece kendi yüzünü görür. Vitrin canlarında yüzünün önünden yarı saydam maskeler gibi metalar geçer. Metalar tüketicilerin ölümlüğünü, güvencesizliğini, seçimsizliğini maskeler. Özne nesne, nesne özne olur. Bu duyusal bir mutabakat oyunudur, yansıma ve onaylama ilişkisidir. AVM tipi kent deneyimi, ötekiyle ve çoğullukla karşılama riski taşıyan ilişkisellik olarak sokağın tam karşıtıdır. Fizik mekanın neoliberal örgütlenmesinin sonucu ve metaforu olan bu yapılar, iç bükey, homojenleşmiş, sarmal bir akış sunar: Düzenli ve güvenli sirkülasyon, paranın piyasadaki devinimi gibi bedenleri metalar arasında engelsizce gezdirir: Yürüyen merdivenler, parlak ve kaygan zemin, kesintisiz müzik ve homojen, günün her saati aynı olan yapay ışık bu harekete akışkanlığını verir. Tüm alışveriş merkezlerinin o ortak fiziksel “merkezi” boşluğu, adeta dini mekanlar gibi, huşu içinde dönen ziyaretçiler tarafından tavaf edilir. Bu *anestezik* hareket duyuların yeni, farklı, alışılmadık olanla uyarılması anlamıyla *estetik* deneyimin tam karşıtıdır.

Grand Pera projesi, ticari ve kültürel faaliyetlerin, yaşamın tüm çeşitliliği ile yatay olarak aktığı Beyoğlu’nu parçalayan bir duyusal boşluktur. Aslında Grand Pera Beyoğlu’nun değil dünyadaki milyonlarca alışveriş merkezinin oluşturduğu bir topoğrafyanın parçasıdır. Alışveriş merkezinin en üst katındaki bir salonun içine monte edilen sinema artık Beyoğlu’nda değildir. AVM’nin anestezik-sakinleştirici sterilliği içinde, zincir mağazalar ve fast-food restoranları arasında, seyircinin sinema ile ilişkisi, tüketicinin metayla ilişkisine benzer. Emek Sineması, izleyiciye aynı estetik tecrübeyi vaat edemez. Alışveriş merkezi sinemadan çıkan izleyicinin, gördüğü filmle geçici olarak bile değişmesine izin vermeyecek kadar kuşatıcı, pürüzsüz ve kesintisizdir. Aynı filmi Emek Sineması’nda izleyip Yeşilçam Sokağı’na çıkmak ve küçük bir cep sinemasında izlemeyip kendini vitrinlerin önünde bulmak arasında

duyusal fark olması kaçınılmazdır.[37] Bir insanın belli bir filmle ilgili fikrini olduğu gibi, tüm anlam biçimlerini de üreten onun içinde deneyimlendiği maddi koşulların bütünüdür. Kapısı sokağa açılan sinemanın izleyicisi, film ve gerçek arasında, farklı temsil biçimleri arasında, beklenmedik karşılamalarda, yabancı ve geçici olanda yeni anlamlar bulma şansına sahip olur.

3.4.2.2 İroni, oyun ve neşe

Emek eylemleri anestezik mutabakatı dağıtan ironik, doğaçlamalara açık tiyatrosal eylemleriyle mekanı oyun alanına çevirir: Çatışma eksenini dönüştürür, iktidarın oyunu dışına çıkar, yeni bir oyunu yıkılmak üzere kurar: Tıpkı *İsyanbul Kültür Sanat Varyetesi'nin* "çakma" ismi borazanlı eylem, Yeşilçam Sokak'ta gerçekleştirilen "çakma" festival açılışı ve Plastik Lale Ödül Töreni gibi. Yeni toplumsal hareketler literatüründe de karşılığı olan bu oyuncu ve ironik eylem tahayyülü sayesinde sokak bir geçiş yeri olmaktan çıkar, aktörlerini yaratan bir oyun alanına dönüşür. [38] Lefèbvre'in ifade ettiği gibi:

> *Sokaktan yana*. Sokak sadece bir geçiş ve sirkülasyon yeri değildir (…) Sokak, bir buluşma mekanıdır (topi) ve o olmadan belirlenmiş yerlerde (kafelerde, tiyatrolarda, çeşitli salonlarda) buluşmak imkansızdır (…) Spontane bir tiyatro olan sokakta gösteri ve izleyici, bazen de aktör olurum. İşte burada hareket ve kaynaşma ortaya çıkar; bunlar olmaksızın ortaya çıkacak şey kent yaşamı değil, toplumsa bölünme, donuk bir parçalanma ve kopma olacaktır (…)

---

[37] Belki de aynı filmleri Emek Sineması'nda ve Grand Pera'da izlemek zaten mümkün olmayacaktır. Çünkü Kamer İnşaat'a ait işletmeci firma *Cinemo* kuşkusuz film seçimlerinde ekonomik performansı öncelikli tutacak ve politik ya da ticari risk almaktan kaçınacaktır.

[38] "Kimi tiyatro ve performans sanatı tarihçilerinin de ortaya koyduğu üzere Batı Almanya'da 1960'ların sonunda ortaya çıkan alternatif kamusal alan, kökleri performans sanatlarından gelen yeni taktiklerden ciddi bir güç almaktaydı. Doğaçlamalar, münazaralar ve sokak tiyatroları 'yeni politik pedagojinin' ayrılmaz bir parçasıydı ve teatral performansın geleneksel mekanlarıyla kamusal alan arasındaki sınırları ortadan kaldırmayı amaçlayan yeni performans sanatçıları çevresine de tanıklık etti. Bu yeni kamusal coğrafyalar yaratma süreci 1970'lerin ortasında çıkan olağanüstü yasalarla halka açık politik eylemlerin yasaklanması yüzünden kısa sürdü" (Vasudevan, 2016).

> Gerçekte sokak, le Corbusier tarafından görmezden gelinen fonksiyonları da işlemektedir: bilgilendirici fonksiyon, sembolik fonksiyon, oyun fonksiyonu. Orada oynar orada öğreniriz, Sokak, düzensizlik demektir. Şüphesiz. Kent yaşamının başka yerlerde sabit ve kendini yenileyen bir düzen içinde donup kalmış olan tüm unsurları sokakta özgürleşir (…) Bu düzensizlik, yaşayan bir düzensizliktir. Bilgi verir, şaşırtır. Bu düzensizlik bir anlamda daha yüksek bir düzen anlamına gelir. (Lefèbvre, 2013, s.22-23)

Emek eylemleri boyunca mekanı üreten "oyun fonksiyonu" yüklenen "yaşayan bir düzensizliktir" olarak sokak: Türkiye film endüstrisi için simgesel önem taşıyan Yeşilçam Sokak'tır. "Çakma" festival açılışı, film gösterimleri, şenlikler, konserler, sokak forumları gibi eylemler, Yeşilçam Sokak'ı yaşam alanı hale getirir. Kimi zaman sadece rahatça sohbet etmekten ibaret olan 'geri alma şenlikleri'ne çağrı, katılımcı, mütevazi ve neşeli bir dille yapılır:

> Yeşilçam Sokak'ın iki yanında konuşlanan Kamer İnşaat'a ve Demirören AVM'ye karşı sokakları kendi yaşam alanımız ilan ediyoruz. Not: İsyanbul Kültür Sanat Varyetesi elinden geldiğince fazla sayıda sandalye temin etmeye çalışacaktır. Gelirken yanınızda tabure, yastık, kilim vb. getirirseniz rahat rahat sohbet ederiz. ("Emek Sinemasını Geri Alma Şenlikleri", 2013)

Bu davetkar, oyuncu, informel tavır, muhalefetin "asık suratlı bir reddiye" olduğuna dair benimsenmiş toplumsal mutabakatı bozar, kamu otoritelerini hazırlıksız yakalar ve rahatsız ederler. Engin Ardıç, Sabah Gazetesi'nde çıkan sert eleştiri yazısında şöyle demişti: "Ancak bu tür eylemler biraz 'hükümete gıcıklık etmenin' entel çevrelerde zorunlu sayılan dürtüsünden, biraz da 'eylem yapmış olma keyfini' yaşama arzusundan kaynaklanıyor" (Ardıç, 2013). Ardıç'ın değersizleştirmek üzere kullandığı ifadeler, niyetine rağmen isabetlidir: Birincisi eylemlerin otoritelerini "gıcık ettiğini" ikincisi estetik kolektivitenin eylem yapmış olma keyfinin yakınlaştırdığı bir topluluk olduğunu açığa çıkarır. Gerçekten de estetik kolektivitede tam bu gerçekleşir, toplumsal mutabakat içinde sınırları net çizilmiş "emek ve keyfin" zamansal ve

mekânsal paylaşımı yeniden biçimlenir. Toplumsal muhalefeti (tıpkı proleterya gibi) neşe ve keyiften mahrum bırakan duyusal paylaşımı istikrarsızlaştırır. Kamu otoriteleri için "gıcık edici" olmalarının nedeni de budur. Yeşilçam Sokak'ta "İKSV Plastik Lale Ödül Töreni" eylemcilere keyifli dakikalar yaşatmıştır:

> İKSV Plastik Lale Ödülleri" Sahiplerini Buldu: En iyi dekor ödülü: Madam Tussoud balmumu heykel müzesini Emek Sineması'nı yıkıp yapacağı AVM'ye koymayı akıl edecek kadar rantsal yapı sökümcü sanat anlayışına sahip mimar Fatih Keskün. En iyi prodüksiyon ödülü: Bir paralel evrende var olduğunu sandığımız zira bu evrende ne işe yaradığını anlamadığımız, bir takım büyük şirketlerin kültürel sorumluluk adıyla kendilerini aklamaları için kurulduğundan artık emin olduğumuz İstanbul 2010 projesi. En iyi kaymaklı rant ödülü: 'Beyoğlu'nun her parke taşı hayat ve ölümdür' şiarıyla yola çıkıp Beyoğlu'nda taş aş üstünde bırakmamayı görev edinmiş Beyoğlu Belediye Başkanı Ahmet Misbah Demircan. En iyi zart ödülü: Kendi kirli koltuğu ve yağlı cepleri için Emek sinemasını yargıya taşımadan 4. kata taşımaya heveslenen ve üstelik bunu borazanların zart sesinden bile anlamadığı halde Kültür Bakanı sıfatını kullanarak yapmaya çalışan Bakan Ertuğrul Günay. En iyi çevir kazı yanmasın ödülü: 2 Nisan gecesi Varyete borazanları *zartladığından* beri Emek Sinemasının yıkımı karşısında canını dişine takıp Emek'i yaşatalım mücadelesinde önderliğe soyunan İstanbul Kültür Sanat Vakfı (İKSV). ("Bu Keşif Bize Karanlık Geldi!", 2010)

Nihayet Emek Sineması eylemlerinin bütünü "şenlik" olarak adlandırılır. "Şenlikler" alışılagelmiş politik eylemlerden farklı olarak zevk, neşe, haz, ironi nitelikleriyle insanları birbirlerine duyusal, bedensel olarak yaklaştırır.

3.4.2.3 Bedenlerin ortak duyuları

Emek eylemleri boyunca sokağı bedenleriyle işgal eden yüzlerce insanlar sokağa kurulmuş perdede film izlerken, duvarlara yazılar yazarken, slogan atarken, sinema kapısının önüne kurulan sahnede dans eder, şarkı söylerken, forum çadırında konuşurken, maddi ortamın ortaklaştırıcı niteliğini açığa çıkarır. Estetik kolektivite bir arada eyleyen bedenlerin ortak bir mekânında, bedenler arasında, duvarları, taşları, soğuğuyla Yeşilçam Sokak'ta kurulur. Burada tepkisel "hayır", olumlayıcı ve kurucu bir tecrübeye dönüşür. Bu süreçte ritimler, tatlar ve kokular da devreye girer:

> Acayip soğuk bir kış akşamı yüzlerce insan sokakta oturup İstanbul'un yıkımını anlatan filmi seyrediyordu. Sonunda da Direnişin Ritimleri eşliğinde sloganlarla caddede yüründü.[39] (Oğuz, 2013)

Emek savunmasının, sinemayı da içeren proje kapsamında yerinden edilen, tarihi İnci Pastanesi ile kısa sürede gelişen dayanışma ilişkisi buna örnek olarak verilebilir. Sinemanın komşusu olan pastanenin çalışanlarıyla ve müdavimleriyle kurulan dayanışma ilişkisinin duygulanımsal boyutunda, kuşkusuz kolektif bellekte yer etmiş tatların ve kokuların payı vardır.[40] Yaklaşık üç saat süren eylem kalabalığın İnci Pastanesi'nde profiterol yemesiyle son buldu ("Yeni Rüya Bizim İstanbul Bizim!", 2010).

Mülksüzleştirme süreçlerine kurban gitmek üzere olan da kentin tatları ve kokularıyla kurulmuş *estetik bir kolektivitedir*. Esnaf lokantaları, simit fırınları, kahvehaneler, pastaneler gibi kentin duyusal haritasını belirleyen mekanların artan kent rantına karşı durması imkansızdır. Zincir restoranlar ve hazır yemek kentin duyusal zenginliğini sermayenin anonim yeknesaklığına terk eder. Bu nedenle *Emek Bizim, İstanbul Bizim İnisiyatifi* İnci Pastanesi'nde metal tabakta yenecek profiterolün tadının Emek'te izlenen filmden ayrı düşünülemeyeceğini vurgular. Böylece farklı duyusal gündelik

---

[39] Can Atalay, Fırat Genç, Begüm Özden Fırat ile yapılan söyleşiden Begüm Özden Fırat'ın anlatısından alıntılanmıştır.

[40] Grand Pera projesinin hayata geçirilmesi için gerekli uygulamalardan biri de İstiklal Caddesi'nin sembol mekanlarından, 68 yaşındaki İnci Pastanesi'nin tahliyesidir. 7 Aralık 2012'de tahliye işlemi gerçekleşir ("Tarihi İnci Pastanesi'ne Polis Zoruyla Tahliye", 2012).

hayat deneyimleri arasındaki duyusal ilişkisellik vurgulanmış olur. Çünkü mekana kullanım değerini veren bu ilişkiselliktir. Pastanedeki profiteroller ve kuru pastalar İstiklal Caddesi'nden geçenlere 'Bir tarihin yok oluşunu kutluyoruz' diyerek dağıtıldı ("Tarihi İnci Pastanesi'ne Polis Zoruyla Tahliye", 2012).

İnci Pastanesi için yapılan eylemde de görüldüğün gibi (tıpkı Gezi eylemleri sırasında ve sonrasında ortaya çıkan *yeryüzü sofraları* gibi) içinde bulunduğu bağlama göre film izlemek kadar yemek yemek de politik eylem olarak kabul edilebilir. Bu yaklaşıma göre estetik tecrübe içinde gerçekleştiği fizik ve sosyal çevre ile doğrudan ilişkilidir; anlık, tekil, belleksiz değildir. Mekan da bu tecrübelerin melez, heterojen ve ortak bir ürünüdür; Geçmiş, şimdi ve gelecek arasında kurulur. İşte Emek eylemleri, genel olarak estetiğin ilişkiselliğini vurguladığı ve özelde sinema sanatının vaat ettiği estetik tecrübeyi mekanın belleğiyle birlikte değerlendirdiği için önemlidir.

Emek eylemleri mekanı yeniden üretirken soğuktan sıcağa, kırılganlıktan neşeye çok çabuk geçer. Kendilerini "sambayı politik bir eylem olarak kullanan, uluslararası bir ağa dahil aktivistler" [41] olarak tanımlayan *Direnişin Ritimleri* topluluğu bir kez daha estetik olanın ciddi siyasal işlevini ortaya çıkarır. Öncelikle Carolin Levine'ın dediği gibi "ritim estetik biçim ve diğer canlı deneyim biçimleri arasındaki ayrımı her zaman çoktan reddeden bir kategoridir" (Levine, 2017, s.84). Çünkü toplumsal organizasyonların ve tüm deneyimlerin bir ritmi ve ritimlerin de belleği vardır. Bu ritim dayatılmış metrik veya müzikal bir biçimin prangaları gibi cezalandırıcı olabilir (Levine, 2017, s.79). Alışveriş merkezlerindeki müziğin ritmi ya da yıllardır aynı sokaklarda atılan sloganların ağır temposunu bu bağlamda düşünebiliriz. Ya da ritimler çelişkili olanakları ortaya çıkarıp, estetik ortaklıklar yaratabilir. Romm'un dediği gibi "protesto gösterilerinde müziğin ve ritmin deneysel niteliği, bir dünyada yaşadığımızı değil, birçok dünyayı paylaştığımızı düşündürür" (Mcdonald, 2010).

---

[41] "Londra merkezli grup (Reclaim The Streets) 'Sokakları Geri Al'ın açık karnaval bölümü olarak 2000 yılının baharında kurulan Rythms of Resistance (RoR), dünyada son beş-on yıldır gördüğümüz manifestoların ve eylemlerin yüzünü değiştiren bir şekil olmuştur. RoR, sanat ve politikanın, karnaval ve protestonun arasındaki bağı irdeleyen bir yol olmuştur. Bizim yaptığımız, müzik ve politikayı karıştıran geleneğin bir bölümüdür. RoR, bu geleneği sürdürüp, aynı anda da sağlam kahkahalar atmaktır. Bizim için pembe, gümüş, rengarenk kıyafetler giyinmek ve tüyden eşarplar takmak eğlenceli olduğu kadar politiktir de"

> Protestolara ve gösterilere giden insanların yanında yürüyerek, onlara müzikal ve yaratıcı destek sağlıyoruz. Bu şekilde, beraber müzik yapmanın hiyerarşisi yoktur, çünkü ritimleri tutturmak için birlikte çalarız. Bizler sokak aktivistleri, karnaval grubuyuz. ("Direnişin Ritimleri", 2000)

Sanat ve politika, karnaval ve protesto arasındaki bağları yeniden ören Direnişin Ritimleri, Emek sineması eylemleri sırasında, toplumsal muhalefetin haz ve neşe vermekten uzaklaşmış ritmini değiştirmiştir. Direnişin Ritimleri'nin karnaval vurgusu doğrudan Bahtin'e göndermedir. Bahtin sayesinde biliyoruz ki; karnaval, sıradan yaşamın karnavalesk-olmayan yaşamdaki toplumsal ilişkilere karşı somut olarak bedensel duyuları çağrıştıran, uyandıran oyunsu bir biçimde bireyler arasında yeni ilişki tarzlarının sahnelendiği yerdir (Bahtin, 2017, s.238). Bahtin, karnaval bağlamında, duyusal ortaklıklar üzerine kurulan yeni ilişki tarzını, diğer bir değişle duyusal kolektiviteyi anlatır. Direnişin Ritimleri'nin Bahtin vurgusu, Emek Sineması'nı savunan topluluğun ortaklığını zevk, oyun, haz gibi kavramlarla ilişkilendirmemiz için bir kez daha imkan sağlamaktadır.

3.4.3 İmge montajı

David Harvey'in mülksüzleştirme süreçlerine karşı gelecek kültürel müdahaleler için ön gördüğü kriterler Emek Sineması için verilen mücadelede somutlaşır: "Yeni kentsel ortakların halk katılımıyla üretilmesi, kolektif simgesel sermayenin biriktirilmesi, kolektif bir hafıza ve efsanelerin harekete geçirilmesi, özgül kültürel geleneklere başvurulması" (Harvey, 2013a, s.162). Emek eylemleri, ortak belleği, ortak geçmişi ve geleceği göz önünde bulundurarak imgesel boyutuyla da estetik bir kolektiviteyi hayata geçirir.

Emek savunması çok zengin bir imge havuzundan beslenir. Bu havuzun ana aksını Demirören AVM ve Yeşilçam Sokak karşıtlığı oluşturur. "Mekanın Üretimi" bölümünde detaylı olarak ele aldığımız gibi, Emek savunmasına göre dünyanın her yerinde şehirlerin ruhlarından geriye kalan alışveriş merkezleri kalmıştır. AVM'ler ise ruhsuz birer gövdedir, birer mumyadır. Emek savunusunun kurgusal imgelemi içinde Grand Pera'nın sokağa bakan vitrinine yerleşen Madame Tussaud's Müzesi ve onun mumyaları adeta *tecrübe*nin yok oluşuna tanıklık etmektedir. Emek savunusunun

imgede yakaladığı karşıtlık şudur: Bedenlerin estetik zenginliği üzerine kurulacak bir tür kolektivitenin tam karşıtı ancak bir balmumu heykeller müzesi olabilir.

Emek eylemleri sırasında somut mekanın kullanılması yoluyla mekanın bellekteki izleri de yok olmaktan kurtarılmıştır. Emek'i "bizim" kılan söz konusu fizik mekanda yaşanmış olanlar, geçmişe dair imgeler ve bellektir. Bunlar kaybedilirse mekan da kaybedilir.

> 'Çocukken seyredilen ilk film', 'sinema salonundaki ilk öpüşme', 'Emek fuayesinde kurulan hayaller', 'Film Festivali günleri ve geceleri' ve '12 Eylül darbesinden sonra kutlanan ilk 1 Mayıs buluşması' sıklıkla dile getirilen mekânsal anlatılardır. Bu anlatılar, kullanıcıların somut mekânla ilk elden kurdukları bedensel ve duygulanımsal deneyiminlerden oluşan bir direniş dili yaratır. Deneyimler ortaklaştırıldıkça kolektif bir direniş perspektifi ortaya çıkar. (B. Ö. Fırat, 2018)

Kolektif simgesel sermayeyi, kolektif hafızayı ve temsili mekan kurgularını uyarır ve harekete geçirir. Bireysel deneyimlerden yola çıkar ve imgeler (imge montajları) üreterek bir ortaklık oluşturur. Tıpkı Emek Sineması'nın 40 yıllık müdürü Hikmet Dikmen'e ithaf edilmiş "Diren Hikmet Abi" sloganında olduğu gibi.

Emek eylemleri boyunca Yeşilçam Sineması'ndan da çokça beslenen söylem ve eylemler, kamusal ve özel arasında, politika eylem ve gündelik hayat pratikleri arasında, gerçek ve kurgu arasında bağlantılar kuran imge montajı tekniği ile oluşturulur. Ortak bir çocukluktan, "masumiyetin kayıp kıtasından" seslenen Yeşilçam replikleri ve imgeleri Emek eylemlerinde sıkça karşımıza çıkar: "Yalan Söylüyorsunuz, Yalaaan!" "Sevgi Emektir." İmgeleri yaratıcı bir kurgusallıkla bağlarken; edebiyatı, dünya sinemasını, popüler kültürü ve ülke gündemini, politik teoriyi yeni bir yasaya göre bir araya getirir: "Doğrudan Demokrasi Pek Yakında Sinemalarda", "Yıkıl Karşımızdan Demirören." "Bu filmi seyretmeyeceğiz!", Kamer İnşaat göndermeli "Direnme Kamer" ve "Kamer Sıkma Politikası", "Filmin sonunu söyleyelim mi Tayyip", Yeşilçam Sokak yazılamaları arasındadır.

Örneğin Emek eylemlerinde kullanılan "Emek'e sokaktan girilir kepçe ile girilmez" sloganı, gecekondu yıkımlarının ve kent yoksullarının yerinden edilmesinin sembolü haline gelmiş kepçeyi bu kez kültür alanına yerleştirir. Bu slogan; zarif süslemeleri, kibar çalışanları, pür dikkat film izleyen müdavim seyircisiyle ünlü, tarihi sinema salonuna, inşaat makinesiyle girmenin nasıl bir şiddet eylemi olduğunu hatırlatan, çarpıcı bir imge montajıdır.

Emek eylemleri içinde en dikkat çekenlerden biri "(Sulukule, Ayazma ve Tarlabaşı'nın Yapımcılarından) Grand Pera: Fetih Beyoğlu" adlı hayali bir film etrafında kurgulanmıştır. Hollywood sinemasının görsel dilini çalıntılayarak hazırlanan film afişi ve sinema bileti Emek'in hikayesini ironik bir imgesellikle anlatır. Eylem, Kamer İnşaat'ın Emek Sineması'nı içyapı malzemelerini korunarak 'moving' yöntemi ile dördüncü kata taşınacağını gururla anlatması üzere gelişmiştir. Emek savunması, "Sinemanın 'olduğu gibi' dördüncü kata taşınması ancak Amerikan filmlerinde olur" diyerek harekete geçmiştir. Hazırlanan afişte Emek'in yıkımını hazırlayan kamu otoriteleri bir aksiyon filminin kötü karakterleri gibi temsil edilmiştir. Afişte şöyle yazar: "Ya onlar Emek'i taşıyacak, Ya Emek onları." Diğer görsellerde ise Beyoğlu Büyükşehir Belediye Başkanı zabıta arabasıyla uçarken ya da İstanbul maketlerini olağanüstü güçleriyle uçururken görülmektedir. "Grand Pera: Fetih Beyoğlu"nun biletleri pdf formatında hazırlanmış ve yayınlanmıştır. Böylece eylemle geleceklerin sürece imgesel katılımı sağlanmış, İstanbul Kültür Sanat Variyetesi'nin senaryosunu yazdığı eylem, kolektif bir performans olarak sahnelenmiştir:

> Bu filmi seyretmeyeceğiz! 15 Nisan Pazar günü, saat 16:30'da Taksim Meydanı Tramvay Durağı'nda buluşuyor ve Emek Sineması'na yürüyüp her beraber bu filmin biletlerini yırtıyoruz. İkna olmayan herkesi bekliyoruz. ("İkna Olmuyoruz, Biletinizi Kesiyoruz!", 2012)

Emek savunması eylemleri sinemayı sadece tema olarak kullanmaz, sanatının yaptığını yapar, Susan Buck-Morss'un dediği gibi montaj yöntemiyle sentetik gerçeklikler inşa eder:

> Teknolojik yeniden üretim, teknolojik üretimin geri almakla tehdit ettiği deneyim yeteneğini bu şekilde geri vermektedir insanlığa. Sanayileşme

> zamanın hızlanması ve mekanın parçalanması neticesinde algıda bir krize yol açtıysa, sinema da zamanı yavaşlatarak ve montaj sayesinde yeni mekansal zamansal düzenlemeler olarak –ki burada 'parçalanmış imgeler yeni bir yasaya göre' bir araya getirilir 'sentetik gerçeklikler' inşa ederek iyileştirici bir potansiyel çıkarır ortaya. (Buck-Morss, 2010, s.295)

Grand Pera: Fetih Beyoğlu filmi, İKSV Plastik Lale Ödülleri ve Çakma Açılış tam da bu tür "iyileştirici bir potansiyel" taşıyan sentetik gerçekliklerdir. Bu montaj taktiği, kendi görüntüsünü ebedi olarak sunan, imge ve temsil üretme süreçlerini tekelinde tutmaya çalışan iktidara karşı; görüntü ve gerçeklik arasındaki ilişkinin keyfiliğini teşhir eder. Görüntü ve gerçeklik arasında varsayılan "upuygunluğun" yerine "çokluğu-parçalılığı-süreksizliği" geçirir. Emek eylemleri bu imge montajı taktiği ile estetiğin olanaklarını kullanır. Alexander Kluge'in 'ilişkisellik' ilkesinin oluşumunda da film ve medya pratiğinde montaj estetiği üzerine yaptığı çalışmaları kuşkusuz etkili olmuştur.

> Negt ve Kluge'nin 'ilişkisellik' ilkesi (…) tecrübenin geri döndürülemez şekilde parçalandığı bir toplumsal düzende artık acil öneme sahip olan şey, geleneksel olarak ayrılmış alanlar arasında bağlantılar kurma olanağıdır: Kamusal ve özel alanlar arasında; politika ve gündelik hayat arasında; gerçeklik ve fantazi arasında; üretim ve arzu arasında; değişik ve çekişen kısmi kamular arasında. (Hansen, 2015, s.169)

Negt ve Kluge'nin kentte, kaybolup gitme tehlikesi altında olan bir tür yaşantı olan *tecrübe* kavramı da birbirinden ayrı tecrübe dünyaları arasında yeni imgesel bağlantılarını tahayyül edilmesi anlamı taşımaktadır:

> Tecrübe sahibi olma ve düşünümsellik (reflexion), ilişkiler ve bağlantılar görebilme, gerçeklik ve fantaziyi el çabukluğuyla birbirine geçirebilme, geçmişi hatırlama ve başka bir geleceği tahayyül edebilme yeteneklerine dayanıyor. Öte yandan tam da bu yeteneklerin, endüstrileşme, kentleşme ve

> modern tüketim kültürünün saldırısı altında tarihsel olarak parçalanmasına ve dönüşümüne işaret ediyor. Böylece diyalektik bir dönüşle empatik anlamıyla tecrübe, tarihsel parçalanmanın, kaybın, kopuşun ve değişmenin etkilerini kaydedebilme ve bunlarla başedebilme yeteneğini içeren bir kavram olarak ortaya çıkıyor. Buna göre Erfahrung yabancılaşma, izolasyon ve özelleştirmeye ilişkin kolektif tecrübe de dahil olmak üzere toplumsal anlam ufku ile bireysel idraki dolayımlayan matris olarak görülüyor. (Hansen, 2015, s.150)

Emek eylemleri, sinemayı savunan topluluk için ortak imgeler yaratarak yeni bir kolektif tecrübeyi mümkün kılmıştır. Bu tecrübe şimdiki zamanda eylemek olduğu kadar, şimdi ile bağlantılı bir gelecek ve geçmiş tahayyül etmek anlamına da gelir. Böylece "tarihsel parçalanmanın, kaybın, kopuşun ve değişmenin" etkileriyle kaydedebilme baş edebilme gücü ya da umudu verir.

3.4.4 Zamanın kurgusu

Emek savunması "kolektif ve bireysel etkinliklerin zamansal dağılımı" üzerine de fikir üretir: Alışveriş merkezinin ve sokağın zamanlarını karşılaştırır. "Film izleme sürecini" zamansal olarak gündelik hayatın (Yusuf Atılgan) ve kent hakkı mücadelesinin (Özgürleşen Seyirci) içine dahil eder. Film izleme ve film yapma, dağıtma süreçlerini birbirleriyle ilişkilendirir. Son olarak ürettiği belgesel filmle (*"tamamlanmamış bir film"*) mücadelenin sinemanın yıkımından sonra da süreklilik kazanmasını sağlar. Şimdi sırayla bu başlıklara yakından bakmayı deneyeceğiz.

Emek savunmasının zamana yaklaşımında bir kez daha alışveriş merkezi sokak karşıtlığını yakalamak mümkündür. Alışveriş merkezi sadece insan yaşamına sadece mekânsal değil *zamansal* bir düzen de dayatmaktadır. Pierre Bourdieu "tüm toplumsal düzenin, kendisini zaman kullanımı, düzenlenme şekli, kolektif ve bireysel etkinliklerin zamansal dağılımı ve bunların gerçekleştirileceği uygun ritimler aracılığıyla en derin bedensel düzenlemelerle dayattığını" yazar (Levine, 2017, s.80). Alışveriş merkezinde parsellenerek satılan sadece mekan değil, aynı anda zamandır da. Hal böyle olunca, *zaman* da kent hakkı arayışının parçası olur.

Alışveriş merkezinde müşterilerin harcadığı zaman, ziyaretçilerin hareket hızı ve ritmi, ekonomik verimliliği arttırmak için incelikle düzenlenmiştir. Buna karşın Emek Sineması'nın savunusunun söyleminde, kent mekanına farklı ve yeni anlamlar kazandırma ve beklenmedik karşılamalar yaratmanın zamanı olarak "aylaklığa" övgü sezilir. *Emek Bizim İstanbul Bizim İnisiyatifi* Yusuf Atılgan'ın "sinemadan çıkmış insan" tarifini Emek Sineması'nı savunmak için hatırlatır:

> İki saat sonra kalabalığın içinde, sinemadan bir dar sokağa çıkan sanki başka birisiydi… düşünüyordu: 'çağımızda geçmiş yüzyılların bilmediği, kısa ömürlü bir yaratık yaşıyor… sinemadan çıkmış insan… gördüğü film ona bir şeyler yapmış.. salt çıkarını düşünen kişi değil… insanlarla barışık… onun büyük işler yapacağı umulur… ama beş-on dakikada ölüyor… (Yusuf Atılgan, 2017)

Burada tasvir edildiği haliyle estetik tecrübe kısa ömürlü bir kesintidir, tıpkı iki saatlik aylaklık ya da okul kaçaklığı gibi gündelik hayatın sıradan ritmini askıya alır. Yarattığı öznellikler tam da geçici oldukları için buyurgan ve pragmatik olmaktan uzaktır. Böylece Yusuf Atılgan adeta "insanlarla barışık" olmanın sırrını vermektedir. Atılgan'ın ifadesine göre sinemadan sokağa çıkmış kişinin duyusal zenginliğini, estetik uyanıklığını korumak, yaşamı başka olasılıklara açık tutmanın yoludur. Bu anlamıyla estetik olan politiktir. İzleyen satırlarında Atılgan bu estetik politik tecrübeyi kolektifleştirir: (…) bunları kurtarmanın yolunu biliyorum… kocaman sinemalar yapmalı... bir gün dünyada yaşayanların tümünü sokmalı bunlara… iyi bir film görsünler… sokağa hep birden çıksınlar... (Yusuf Atılgan, 2017). Atılgan'ın seyircisi pasif bir tüketici olmak bir yana aktif bir kurgucudur. Seyircinin film deneyimi, izleme sürecinin ardından devam eder. Hatta film gündelik hayatla burada ilişkilenir ve yaratıcı montaj faaliyeti sokak boyunca devam eder. Sinemadan sokağa çıkmış insanların heterojen duyusal ortaklığı, tezin konusu olan estetik kolektiviteyi tarif eder.

Estetiği yüksek sanat alanı dışında, gündelik hayatın içinde, kolektif-bedensel eylemde arayan ve bu bağlamda kazandığı politik olanakları araştıran bu tez çalışması için sinemanın ayrıcalıklı bir yeri vardır. Sinema tarihinde farklı biçimsel arayışlarla seyir

alışkanlıklarını değiştirerek izleyiciyi özgürleştirmeyi amaçlayan çok sayıda girişim söz konusu olmuştur (G. Debord, 1998, s.22). Kovacs bunu, "sinemanın kendi sanatsal gelenekleri üzerine düşünmesi" olarak adlandırır (Kovacs, 2010, s.16-17). Diğer yandan kültür endüstrileri kavramının henüz geliştirildiği dönemde, kitlelerin topyekûn manipülasyonu tezine karşı Walter Benjamin sanatın kitleselleşmesine rağmen yaratıcı özneler üretebildiği yer olarak sinemayı örnek göstermiştir (Huyysen, 1987) (Hansen, 2015, s.151). Benjamin'e göre sinema izleyicisi kolektif biçimde bir şeyler öğrenme, bir şeylerden haberdar olma, estetik deneyim yaşama şansına sahiptir. Bu da kolektif olarak üretilen ve kolektif tüketilen bu estetik deneyimi "özgürleştirici" kılar. Benzer şekilde neoliberalizmin kültür politikalarını eleştiren bir hareket olarak Emek Sineması savunusu film izleme ve üretme sürecinin özgürleştirici potansiyellerine odaklanır.

Kültür endüstrilerinin pasif özne tanımına karşı çıkan Emek Sineması eylemlerinin tavrı köklerini Fernando Solanas ve Octavio Getino'nun kaleme aldığı, 1968'de yayınlanan "Üçüncü Bir Sinemaya Doğru" manifestosunda bulur. Bu manifestoyla dünya sinema tarihinde ilk kez, film izleme süreci aktif ve militan bir eylem olarak kabul edilmiştir (Solanas & Getino, 1968). Üçüncü sinemacılara göre kültür, sanat ve bilim gibi sinema da aynı anda birbirine zıt sınıf çıkarlarına yanıt verebilir. Özgürleştirici sinema pratiği sömürgecilik karşıtı toplumsal hareketlerin önemli bir aracıdır. Film yapmak kadar, film seyretmek süreci de miting ya da toplantı kadar üretken ve aktif bir eylem olabilir. Üçüncü Sinema Hareketi filmi, eğlence ya da gösteri ile eşanlamlı bir tüketim nesnesi olmaktan kurtarmak için film üretim, dağıtım ve gösterim süreçlerini sinema tartışmasının parçası haline getirir.

Paris Sinemateki ile Emek Sineması'nı karşılaştıran Yücel, makalesinde Bloch'tan hareketle sinema bağlamında emek edimini, sadece film ekibinin verdiği emek ya da filmin yapım sürecini oluşturan koşullar bütünü değil; aynı zamanda o filmin seyredilme ve paylaşılma koşullarını da içine alan bir süreç olarak gördüğünü ifade eder. Sinemada estetik deneyimin sadece ürün olan filmden yola çıkarak değerlendirilemeyeceğini, filmin üretilme ve seyredilme süreçlerinin de göz önünde bulundurulması gerektiğini savunur. Paris Sinemateki ve 68 Mayıs'ının hemen öncesinde bu mekânın Fransız devleti himayesine geçirilmesine karşı verilen mücadele (Langlois Olayı) ile, Gezi Direnişi'nin hemen öncesinde Emek Sineması'nın

yıkımına karşı verilen mücadele arasında, seyir ve direniş ekseninde bir köprü kurar. Aktif, eleştirel bir izleyici grubunun ürettiği mekanın ve karşılıklı olarak mekanın kabında pişen toplumsal ilişkilerin en az filmler kadar sinema deneyiminin parçası olduğunu savunur. Sinemanın hangi koşullarda estetik politik bir deneyim alanına dönüştüğüne dair bir tartışmaya giriş yapar: Estetik deneyimi yani film izleme sürecini yansız, çıkarsız, pasif, gündelik hayattan kopuk bir süreç olarak gören anlayışa karşı filmin nerde, nasıl, kimlerle izlendiğinin önemli olduğunun altını çizer. Paris Sinemateki ve Emek Sineması'nın neden toplumsal hareketler için savunulması gereken mekanlar olarak seçildiğini böylece açıklar (Yücel, 2015).

Jacques Rancière de estetik ve politika ilişkisini, seyir ve üretim arasında kurulmuş ikili karşıtlığı ortadan kaldırmak üzere örer. Rancière ancak seyircisini özgürleştiren bir estetik deneyimin politik nitelik taşıyabileceğini savur. Rancière'in kitabının adı olan Özgürleşen Seyirci'nin Emek mücadelesini anlatan belgesel filmin de adı olması tesadüf değildir. Fırat Yücel, Özgürleşen Seyirci'nin Hangi İnsan Hakları? Film Festivali'nde gösterimi öncesinde yaptığı konuşmada; "Emek Sineması mücadelesi seyirci kalmadığımız bir mücadele oldu" diyerek konuyu özetler.[42]

"Özgürleşen Seyirci: Emek Sineması Mücadelesi" Emek Bizim İstanbul Bizim İnisiyatifi'nin yapımını üstlendiği, Emek savunusu süreci boyunca kameralarıyla, cep telefonlarıyla çekim yapan insanlara yapılan açık bir çağrıyla toplanan materyalin kurgulanmasıyla yaratılmış 43 dakikalık bir belgesel filmdir. Kurgusunu Zeyno Pekünlü ve Fırat Yücel'in yaptığı *Özgürleşen Seyirci* belgeseli kolektif üretim, dağıtım, gösterim süreciyle Emek eylemlerinin bir parçası olduğu kadar sinema endüstrisine alternatif bir model olarak da ele alınabilir. *Özgürleşen Seyirci* belgeseli Emek Sineması savunusunu anlatmakla kalmaz, bir Emek Sineması eylemi olarak, fiziksel ve imgesel mekanları üretmeyi sürdürür. Film bir çağrıyla sona erer: "*Emek sineması mücadelesi devam ettikçe bu filmin kurgusu da devam edecektir. Görüntü havuzu herkese açıktır.*" Ardından filmi izleyenlerin ellerindeki materyali

[42] Emek sineması mücadelesini anlatan Özgürleşen Seyirci'nin ilk gösterimi 9 Aralık 2016'da Hangi İnsan Hakları? Film Festivali'nin açılış filmi olarak Şişli Belediyesi Cemil Candaş Kent Kültür Merkezi'nde yapılmıştı ("8. Hangi İnsan Hakları? Film Festivali Temel Haklarımızı Hatırlatıyor", 2016).

paylaşmaları için gereken iletişim bilgileri verilir. Bu anlamda *Özgürleşen Seyirci tamamlanmamış* ve *bitmeyecek* bir filmdir ("Emek'le Özgürleşen Seyirci", 2017).

> Kendisini mücadele sürecinin gözlemcisi, anlatıcısı ya da ürünü olarak değil, yaşayan bir öğesi, eyleyen öznesi, hatta ta kendisi olarak konumlandıran belgesel, mücadele devam ettiği sürece bitmeyecek bir film olarak sunar. (Çiftçi, 2017)

Yıkıldıktan yıllar sonra bile, Emek Sineması Özgürleşen Seyirci'nin gösterimlerinin yapıldığı onlarca mekanda yaşamayı sürdürür. Emek Sineması eylemlerinin başlamasından yedi sene sonra filmin gösterimi Cihangir'de, Roma Bostanı'nda yapılır. Kolektif bir direnişle geri kazanılmış olan Roma Bostanı'nda, Batman'da kayyumla işlevsiz kılındıktan sonra yanan/yakılan Yılmaz Güney Sineması'nda ya da dünyanın farklı işgal ve direniş mekanlarında gösterilen Özgürleşen Seyirci kent hakkı mücadelesi belleğinde düğümler atan bir politik estetik araç olarak değer kazanır. Gösterimlerden görüntüler yeni epizotlar olarak filme eklenirken Emek Savunusu bugünü sahiplenerek yaşamayı sürdürür. Çünkü her şehrin en az bir Emek'i vardır. Bu bir sinema, olduğu gibi bir park, bir fabrika ya da bir okul da olabilir. Böylece mücadelenin mekanları çoğalır ve şimdiki zamanı geçmişe ve geleceğe doğru genişler. Fırat'ın Özgürleşen Seyirci ile ilgili söylediği gibi:

> 9 epizottan oluşan belgesel, direnişi 'şeyleşmiş' bir geçmişin savunusundan ziyade bugüne ve geleceğe sahip çıkan, kamuyu ve kamusallığı yeniden kurma mücadelesi olarak konumlandırıyor. Sokaktaki insan olarak tezahür eden kamunun kent mekânındaki karar hakkını talep eden mücadelenin, ancak bugünü sahiplenerek geleceği kuracağını ve geçmişi kurtaracağını imliyor. (B. Ö. Fırat, 2017a)

Mücella Yapıcı'nın Emek savunusunu anlatan *Özgürleşen Seyirci* belgeselinin ilk gösteriminde söyledikleri; Emek'in ürettiği estetik kolektivitenin zamansallığına dair fikir verir: "Bir sürü şey kaybettik ama bir şey kazandık. Hep birlikte davranırsak hayatı ne kadar güzelleştirebileceğimizi kazandık."

Diğer Emek savunması söylemini üretirken geleceğe olduğu gibi geçmişe de uzanır. Türkiye'nin en sert tarihsel gerçeklerden biri Emek Sineması'nın belleğinde saklıdır. "Emek'in tarihi, Türkiye'de devlet eliyle yürütülen mülksüzleştirmenin de tarihidir adeta" (B. Ö. Fırat, 2017a). İpek ve Sümer Sinemaları'nın da sahipleri Varlık Vergisi nedeniyle 1945'te iflaslarını açıkladıktan sonra sinemanın da dahil olduğu yapı kompleksi İstanbul Belediyesi'ne geçmiştir (Freely & Freely, 2014, s.206-207). 1942'de uygulamaya koyulan Varlık Vergisi, amacı gayrimüslim tüccar sermayesinin piyasadan çekilmesi olan, azınlıklara ve yabancılara yönelik bir iktisadi düzenlemedir. Azınlık mülklerin şahıs ya da devlet mülkiyetine transferi ile sonuçlanmıştır (Aktar, 2006). Emek Savunması Melek Sineması'nı da imgesel olarak "şimdiden koparılmış bir geçmişten" çekip çıkarır. Mitchell'in belirttiği gibi

"Özel mülkiyetin tarihi, kendisini üreten koşullar ve kendisinde bir araya getirilen geçmiş numuneler hakkında oldukça sessizdir (...) Bir mevzuat tarihi, bir soyutlamanın tarihi olarak sunulur, özel mülkiyetin belli bir yerde gerçekte nasıl oluştuğu hakkında söyleyecek çok az şeyi vardır (...) Şayet meydana gelişi, bireysel temellükler, istisnai kararlar ya da şiddet eylemleriyle ilgiliyse bile bunlar şimdi'den koparılmış geçmişe aittir" (B. Ö. Fırat, 2018).[43]

Tam da bu nedenle, mülkiyeti tarihselleştirmek ve kuruluşunun içerdiği toplumsal çatışmaları görünür kılmak politik bir eylemdir. Bu bağlamda Emek sineması savunusu da belleğindeki çatışmaları bugünle ilişkilendirir, mekanın yanı sıra zamanın üzerinde de hak talebinde bulunur: Mekanı kullananların ortak zenginliği, ortak geçmişi ve geleceği için bugün el konulan ve geçmişte de el konulmuş kültürel ve sembolik sermayenin geri alınması adına aynı anda mücadele verir. Bu bağlamda Emek eylemlerinin tarihle ilişkisi nostaljik, romantik ve muhafazakâr olmak yerine bugünü ve kenti anlamlı kılan bir "şimdiki zaman" kipi taşır.

---

[43] (Mitchell, 2002)'den Begüm Özden Fırat aktarır.

3.5 Sonuç

Tezin ilk bölümünde Terry Eagleton'ın yorumuna dayanarak, estetiğin birbirine karşıt iki işleve işaret etmiştik. Bunlardan ilkine göre, estetik *çıkarsızlık, özerklik* nitelikleriyle kültür-sanat alanını, burjuva toplumunun göbeğinde, bağımsız bir sığınak olarak tanımlar (Eagleton, 2010, s.22-23). Bu işlev neoliberal küreselleşme koşullarında sermaye ve devlet destekli büyük kültür kurumları eliyle hayata geçirildiğinde, kültürün tekil, pasif, tüketicisi olarak burjuva öznelliğinin, "seyircinin" modeli üretilir. Estetiğin özerkleşmesiyle mümkün olmuş "evrensellik" niteliği kültürün, mülkiyet ilişkileri ve sınıf çatışmalarıyla ilişkisini görmezden gelir. Böylece estetik deneyim sınıfsız, tarihsiz, tekil öznelere mal edilir. Bu bölümde kültür endüstrilerinin egemenliğinde ve küresel kentin sahnesinde estetiğin ikinci işlevini, estetik tecrübenin yeni estetik kolektiviteler yaratan politik olanaklarını araştırdık.

Emek Sineması savunması İstanbul'da yaşanan kentsel dönüşüm sürecinin sonuçlarından biridir. Söz konusu sürecin kültür ve sanat alana etkilerini belirginleştirir. Emek Sineması savunmasında, kamuya ait alanların, değerlerin ve belleğin yatırım amaçlı tahribatına karşı kamu yararının üstünlüğü vurgusu "Emek Bizim" ve "Emek Sermayeyle Uzlaşmayacak" sloganlarında ifadesini bulur. Böylece kültür, sanat alanındaki mücadele, ekonomik alanındaki mücadeleyle eklemlenir. Emek savunması olarak adlandırdığımız ve incelediğimiz süreç; *ortak zenginliğin*, kolektif simgesel, kültürel sermayenin yeniden sahiplenilmesi mücadelesi olmuştur. Bu bağlamda gerçekleşen eylemleriyle Emek savunması film izleme sürecini, mekan ve mülkiyet sorunsalı ile ilişkilendirmiştir. Emek eylemleri, estetiği farklı deneyim türlerinden, sokaktan ve gündelik hayatla ilişkisinden koparmadan değerlendirmiş; estetik tecrübenin mekanın fiziksel nitelikleriyle olduğu kadar belleğiyle de bağlı olduğunu vurgulamıştır. Emek Sineması savunması kendi mekanını fiziksel, duyusal, imgesel olarak üreterek, yabancılaşma, izolasyon ve özelleştirmeye yiten estetik kolektiviteyi mümkün kılmıştır.

4. GEZİ PARKI EYLEMLERİ: ESTETİK KOLEKTİVİTENİN İMGESEL ÜRETİMİ

Bu bölümde 27 Mayıs 2013'te Taksim Gezi Parkı'nın Taksim Yayalaştırma Projesi kapsamında inşaata açılmasına karşı başlayan, 31 Mayıs'tan itibaren geniş çaplı hükümet karşıtı protestolara dönüşen ve tüm ülkeye yayılan protestolar sırasında, İstanbul'da gerçekleşen kolektif eylemler ele alınacaktır. Nöbet çadırlarıyla başlayıp, iki hafta boyunca merkezi yönetimin idaresinden bağımsız bir çeşit otonom idare biçimine dönüşen, Haziran ortasından itibaren mahalle forumları gibi farklı biçimlerde devam eden eylemlerin ürettiği zengin imge repertuvarına ve bu imgelerin niteliği ve üretim biçimiyle bağlantılı olarak mekansal ve zamansal kurgusuna bakarak Gezi eylemleri süresince estetik bir tür kolektivitenin nasıl oluştuğuna odaklanılacaktır.

4.1 Giriş

Tezin bütünü içerisinde Gezi Parkı Eylemleri: Estetik Kolektivitenin İmgesel Üretimi başlıklı bu bölüm merkezi önem teşkil etmektedir. Çünkü kronolojik olarak bakıldığında Gezi Parkı eylemleri tezin diğer sahaları olan, Emek Sineması eylemlerinden hemen sonra gelir ve Özgür Kazova deneyimini önceler. Sosyolojik olarak bakıldığında ise Gezi Parkı eylemleri Emek Sineması savunmasının estetik ve politik yaklaşımını takip eder ve genişletir; Özgür Kazova kooperatifini düşünülebilir ve mümkün kılar.

Tezin bu bölümü "Gezi'de neler oldu?" ve "Gezi'de kimler vardı?" sorularına yanıt aranarak başlayacaktır. Ardından, bölümün teorik zeminini ve metodolojik yaklaşımını oluşturan Walter Benjamin'in kuramı üzerinde durulacaktır. Bu kuram ışığında eylemler boyunca Taksim Meydanı'nın ve Gezi Parkı'nın mekansal ve zamansal kurgusunun nasıl dönüştüğü tartışılacaktır. Ardından, Benjamin'in diyalektik imgeler kavramı ve montaj ilkesinden yaralanarak Gezi eylemleri sırasında üretilen imgeler arasından öne çıkanlar doğa-teknoloji, geçmiş-gelecek eksenleri üzerinde değerlendirilecektir.

Bölümde kaynak olarak, eylemler sürerken Gezi'de yapılmış derinlemesine görüşmelerin yanı sıra, sürecin etkili araçlarından olan sosyal medyada, basında,

bloglarda, internet sitelerinde, sokakta ve gündelik dilde birikmiş imgeler esas alınacaktır.

4.1.1 Gezi'de neler oldu?

Gezi eylemleri sırasında yaşananları gün gün kaydetmeye yönelik pek çok çalışma yapılsa da her Gezi anlatısı kendi bakış açısıyla, o tarihlerde Türkiye'de yaşanan olaylar içinden bir seçme yapmak zorunda kalacaktır. "Gezi'de neler oldu?" bölümü, tarihsel ve sosyolojik bakımdan Gezi'yi oluşturan önemli olayları, araştırmaya bir altlık oluşturmak üzere derlemeyi deniyor.

27 Mayıs 2013 akşamı 22.00 sularında, Taksim Gezi Parkı'nın Asker Ocağı Caddesi'ne bakan duvarının 3 metrelik kısmı Taksim Yayalaştırma Projesi44 kapsamında yıkılır. 4-5 ağaç taşınacakları iddiasıyla yerinden sökülür. Gezi Parkı olayları, 27 Mayıs akşamı söz konusu proje kapsamında Gezi Parkı'nda yapılması ön görülen Kışla-Müze-Alışveriş Merkezi'ni protesto etmek amacıyla yaklaşık 50 kişinin parkta toplanmasıyla başlar.[45] Aralarında, Taksim'deki projelere karşı bir araya gelen çok sayıda meslek odası ve dernekten oluşan Taksim Dayanışması üyelerinin de bulunduğu 40-50 kişilik grup çadır kurup parkta sabahlar. 28 Mayıs günü yapılması düşünülen uygulamanın kanunsuz olduğunu iddia eden grup sosyal medyanın da etkisiyle kalabalıklaşır. BDP Milletvekili Sırrı Süreyya Önder'in de destek verdiği grup, yıkım çalışmalarını durdurur. Ardından zabıta ve polis müdahalesi gelir. "Kırmızılı Kadın" fotoğrafı o gün çekilir. Müdahalenin ardından, iş çıkışında Park'a gelenlerle nöbete katılanların sayısı daha da artmaya başlar. 29 Mayıs günü Taksim Dayanışması tarafından parkın programı 12:30'da basın açıklaması; 18:00'de konser ve 22:00'de film seyri olarak belirlemiştir. 30 Mayıs sabaha karşı polis parktaki eylemcilere müdahale eder. Eylemciler akşama kadar nöbet tutarken eylemcilerin sayısı hızla artmaya devam etmektedir. Polisin bu müdahale sırasında yoğun biber gazı kullanımı, Park'a daha fazla kişinin gelmesine neden olur. Sosyal medyadan akşam için 5000 kişinin Gezi Parkı'na beklendiği duyurulur. 31 Mayıs'ta, Taksim'de

---

[44] Projenin seyrinin Haziran 2011'den itibaren kronolojik gelişimi hakkında bkz. ("Taksim Meydanı Yayalaştırma Projesi", 2014)

[45] Gezi Parkı ile ilgili ilişkin haber, analiz ve yorumların dökümü için bkz. ("Gün Gün Gezi Parkı Eylemi", 2013)

polisin sert müdahalesi sonrası, Toplumsal Olaylara Müdahale Araçlarından (TOMA) sıkılan basınçlı su nedeniyle üç kişi gözünü kaybeder. Eylemler hızla diğer illere de yayılmaktadır. Ankara, İzmir, Mersin, İzmit, Konya, Manisa gibi pek çok şehirde gösteriler başlar. Zonguldak'ta Bülent Ecevit Üniversitesi'ndeki mezuniyet töreninde "Gezi Parkı direniyor, Taksim'e selam" yazılı pankart asan beş öğrenci gözaltına alınır. Aynı gün İstanbul 6. İdare Mahkemesi, Topçu Kışlası Projesi hakkında yürütmeyi durdurma kararı verir ("Mahkeme Topçu Kışlasının Yürütmesini Durdurdu", 2013). 1 Haziran'da İstanbul'un Anadolu yakasında toplanan kalabalık bir grup Boğaziçi Köprüsü üzerinden yürüyüşe geçer. Grubun Beşiktaş'a varmasının ardından polis gaz bombaları ve tazyikli su ile müdahale eder. Yaşanan gerilim sonrası polisin geri çekilmesiyle Taksim eylemcilere açılır. Binlerce kişi Gezi Parkı'nı ve Taksim'i doldurur. Kısa bir süre sonra Beşiktaş'ta çatışmalar başlar. Ankara'daki gösteriler de devam etmektedir. Öğlen saatlerinde Güven Park'ta toplanan göstericilere, polis göz yaşartıcı gaz ve tazyikli su ile müdahale eder. Başbakanlığa yürümeye çalışan göstericilere de müdahale gelir. Göstericiler saat 16:00'dan sonra tekrar toplanmaya başlar. İstanbul gibi Ankara'da da polisin geri çekilmesinin ardından protestocular Kızılay Meydanı'na girmeye başlar. 1 Haziran itibarıyla 48 ilde, 90'nın üzerinde gösteri yapıldığı açıklanır. İçişleri Bakanı Muammer Güler, 939 kişinin gözaltına alındığını belirtir ("İç İşleri Bakanlığı'ndan Açıklama", 2013). Ankara'da Ethem Sarısülük, bir polis memuru tarafından başından vurulur ve hastaneye kaldırılır. Yabancı haber kanalları Türkiye'deki olayları canlı yayında gösterirken, Türkiye'deki haber kanalları olağan yayın akışlarına devam eder. Bir haber kanalının gösterdiği penguen belgeseli, Türkiye'de basının tarafsızlığına ilişkin tartışmaların sembolü haline gelir. 2 Haziran Pazar günü sabah saatlerinde göstericiler Beyoğlu sokaklarını önceki günlerde gerçekleşen polis müdahalelerinden arta kalan biber gazı fişeklerinden ve çöplerden temizler. Ankara'dan, İzmir'e, Eskişehir'den Adana'ya, Samsun'dan Tunceli'ye kadar pek çok ilde eylemler sürerken Ataşehir Mustafa Kemal Mahallesi'ndeki gösterilerde Mehmet Ayvalıtaş, tüm uyarılara rağmen durmayan bir aracın çarpması sonucu hayatını kaybeder. 19 yaşında ki Ali İsmail Korkmaz, Eskişehir'de gösterilere katıldıktan sonra ara sokaklarda bir grup tarafından darp edilir. Ali İsmail Korkmaz 38 gün sonra da yaşamını yitirir. Beşiktaş'ta akşam saatlerinde başlayan eylemler de yine sabaha kadar devam eder. Beşiktaş'ta Çarşı Grubu bir iş makinesini ele geçirir. Beşiktaş'taki olaylar sırasında Bezmialem Valide Sultan Cami

revire dönüştürülür. İçişleri Bakanı Muammer Güler, 28 Mayıs'tan 2 Haziran'a kadar 67 ilde 235 eylem yapıldığını, 1.730 kişinin gözaltına alındığını açıklar. 3 Haziran'da eylemler, Ankara, İstanbul, İzmir gibi pek çok ilde sürer ("Saldırılar ve Direnişler Türkiye'ye Yayıldı", 2013). %6,43'lük bir düşüşle açılan İstanbul Borsası, son on yılın en büyük düşüşünü yaşar. Sabah saatlerinde sakin olan Taksim, akşam saatlerinde yeniden dolar. Ankara'da gün boyu eylem ve müdahale vardır. Başbakan Recep Tayyip Erdoğan, Fas ziyareti öncesi ve Fas'ta Gezi Parkı eylemlerine değinir: 'Tencere tava, hep aynı hava' diyen Başbakan, olayların iç ve dış bağlantılı, organize olduğunu belirtir ("Başbakan Erdoğan: Tencere Tava Hep Aynı Hava", 2013). Aynı gün Cumhurbaşkanı Gül "Demokrasi demek sadece seçim değildir, mesajlar alınmıştır" der ("Gül'den Gezi Parkı Açıklaması", 2013). Gece geç saatlerde ise Hatay'da 22 yaşındaki Abdullah Cömert yaşamını yitirir. İlk açıklamada Cömert'in ateşli silahla başından vurularak öldüğü duyurulur. Otopside ise ateşli silah izine rastlanmaz ("Abdullah Cömert'in Ölüm Nedeni Kurşun Değil Darbe", 2013). 4 Haziran'da Ankara'da Cumhurbaşkanı Abdullah Gül, Başbakan Vekili Bülent Arınç'ı ve BDP Milletvekili Sırrı Süreyya Önder'i kabul eder. Arınç, yaptığı açıklamada "O ilk olayda, çevre duyarlılığıyla hareket edenlere karşı yapılan aşırı şiddet gösterisi yanlıştır, haksızdır. O yurttaşlarımdan özür diliyorum" der ("Ankara'da Gezi Parkı Trafiği", 2013). Cumhurbaşkanı Gül ise Türkiye'deki olayların Ortadoğu ülkeleri değil, gelişmiş ülkelerde yaşanan meselelerden olduğunu kaydeder ("Gül'den 'Gezi' Olayları Yorumu", 2013). İzmir'de "twitter gözaltıları" olarak bilinen gözaltılarda, sosyal medya üzerinden halkı isyana teşvik ettikleri ve propaganda yaptıkları ileri sürülen 29 kişi gözaltına alınır. Kadınlar, Beyoğlu'ndaki duvarlara yazılmış ve cinsiyetçi küfürler içeren sloganların üstünü boyayarak duvarları temizler. Gezi Parkı artık eylemciler tarafından yaşam alanı haline getirilmiştir. Gezi kütüphanesi kurulmaya başlanır; ortak mutfak tüm gün yemek servisi verir; insanlar parka kurdukları çadırlarda yaşamaya başlamıştır. Akşam Taksim'deki Gezi Parkı'nda adeta bir şölen havası vardır. Binlerce insan Gezi Parkı'nda toplanır, halaylar çekilir, şarkılar söylenir. Çarşı grubu büyük bir kortejle Taksim'e girer. 5 Haziran'da İzmir'de eli sopalı timler eylemci gençlere saldırırken görüntülenir. Bunların sivil polis olduğu ortaya çıkar. Eli sopalı timler daha sonra Adana ve Antalya'da ortaya çıkar. Başbakan Yardımcısı Bülent Arınç "Yaşam tarzları bizim için önemlidir, hassastır. Empati yaparak bize oy vermeyen insanları anlamaya çalıştık. Herkes bizi takdir etmek zorunda değil. Herkes bize oy vermek

zorunda değil ama oy vermeyenlerin talep ve beklentilerine duyarlıyız" açıklaması yapar ("Bülent Arınç'tan Gezi Açıklaması", 2013). İstanbul'da çatışmalar, Gümüşsuyu'nda yoğunlaşır. Taksim Dayanışması temsilcileri Ankara'da Başbakan Yardımcısı Bülent Arınç'la görüşür. Sendikalar eylemcilere destek için bir günlük iş bırakır. Gezi Parkı'nda Miraç Kandili kutlanır. Sabah saatlerinden itibaren kandil simidi dağıtılan parkta içki içilmez. Antikapitalist Müslümanlar'ın çağrısıyla gündemin Miraç Kandili olduğu parkta Hatay'daki protestolarda yaşamını yitiren Abdullah Cömert için helva dağıtılır. 6 Haziran'da komiser Mustafa Sarı üstgeçitten düşerek yaşamını yitirir. Başbakan Tunus'taki konuşmasında kışlanın yapılacağını, Atatürk Kültür Merkezi'nin yıkılacağını ve yerine barok tarzda bir opera binası yapılacağını söyler. Taksim Meydanı ve Gezi Parkı'nda eylemlerin ilk 10 gününde hayatını kaybeden 3 kişi için anma köşesi ve polis müdahalesinde ağır yaralanarak, hayati tehlikesi bulunanlar için de destek mesajları yazılan bir bölüm oluşturulur. Eylemlerin 10. günü nedeniyle bazı sanatçıların katılımıyla Park'ta düzenlenmesi planlanan konser, can kayıpları nedeniyle tepki gösterilmesi üzerine iptal edilir. 7 Haziran'da Başbakan Tunus'tan İstanbul'a döner. Binlerce kişi Başbakan Erdoğan'ı havalananında karşılar. Erdoğan "çevre hassasiyeti olan kardeşlerime sesleniyorum. Gelin bu Başbakanınız'la ortaklık yapın" der. AB ve ABD'den eylemlere sert müdahale edilmesini eleştiren mesajlar gelmektedir. 8 Haziran'da "ezeli rakip" olarak bilinen üç futbol kulübün taraftarları birlikte "İstanbul United" adı altında Taksim'e yürür. Atatürk Kültür Merkezi'nin ön cephesine göstericiler tarafından pankartlar asılır. AK Parti Ankara ve İstanbul'da miting yapma kararı alır. Hükümete yakın basın organları, Başbakan Erdoğan'ın AK Parti Merkez Karar Yönetim Kurulu toplantısında, olayların arkasında "faiz lobisi, ünlü spekülatör George Soros ve Türkiye'deki işbirlikçileri" olduğunu ve kendilerine karşı bir "sivil darbe" yapılmak istendiğini söylediğini bildirir. İstanbul Büyükşehir Belediye Başkanı Kadir Topbaş "AVM, otel, rezidans yok. Bundan sonraki çalışmalarda Sayın Başbakanımızın özellikle üzerinde durduğu kent müzesi olacak" der ("Kadir Topbaş: AVM, Otel, Rezidans Yok", 2013). Ankara'da çatışmalar yaşanır. 9 Haziran'da İstanbul Valisi Hüseyin Avni Mutlu Twitter üzerinden attığı mesajda "Gençler, Gezi Parkı'nda kuş sesleri, ıhlamur kokusu ve arı vızıltısıyla huzurlu bir sabah varmış doğru mu? Aranızda olmak isterdim" der. Günün ilerleyen saatlerinde Taksim Dayanışması Taksim Meydanı'nda büyük bir miting düzenler. Mitinge 100 binlerce kişinin katıldığı belirtilirken, eylemlerin

başlamasından bu yana Taksim'de düzenlenen en büyük toplantı olarak kayıtlara geçer. Türkiye'nin birçok yerinde yine eylemler sürer. Taraftar Hakları Derneği, Taksim direnişiyle ilgili olarak tüm taraftarlara “Küfretmeyelim, ayrımcılık yapmayalım ve hep birlikte direnelim” çağrısını yapar (“Etha: Taraftarlara Küfretmeyelim Çağrısı”, 2013). 10 Haziran’da İstanbul'da eylemcilerin sığındığı camiye ilişkin " eylemcilerin içeri ayakkabılarla girdiği ve içeride içki içtikleri" iddiaları üzerine müftülüğün soruşturma başlattığı öğrenilir. Akşam saatlerinde Taksim’de çatışmalar yaşanır. Vali Mutlu “Gezi'ye kesinlikle müdahale edilmeyecek” der (“Gezi’de Müdahale Yok Görüşmeye Açığız”, 2013). 11 Haziran sabah saatlerinde Taksim’e polis müdahalesi başlar. Günlerdir gösterileri göstermeyen birçok TV kanalı canlı yayına girerek, polisle 10-15 kişilik, üstünde "SDP Asayiş" yazılı kalkan taşıyan bir grubun polisle çatışmasını dakikalarca gösterir. Ardından polis, Sosyalist Demokrasi Partisi (SDP) binasına baskın yaparak binadakileri gözaltına alır. Polis, Taksim'de bulunan Atatürk Kültür Merkezi ve Cumhuriyet Anıtı'nın üzerindeki pankartları toplar. İstanbul Valisi Hüseyin Avni Mutlu, Park'takilere müdahale edilmeyeceğini açıklar ve annelere gelip çocuklarını Park'tan alma çağrısında bulunur. Ardından polis Park'takilere müdahale eder. Çağlayan Adliyesi'nde polis müdahalelerini protesto eden 40'tan fazla avukat gözaltına alınırken, bazıları bu esnada darp edilir. İstanbul’da olaylar sabaha kadar sürer. 12 Haziran, sabah saat 04.00 sularında polis müdahalesi sona erer. Polis, Taksim Meydanı'na çıkan sokakları boşaltarak meydanda toplanır. Avrupa Parlamentosu Genel Kurulu'nda "Türkiye'deki Durum" başlıklı bir oturum yapılır ve polisin uyguladığı orantısız güçle ilgili kaygılar dile getirilir (“Avrupa Parlamentosu 12 Haziran’da Gezi Parkı’nı Ele Alacak”, 2013). Başbakan, Gezi Parkı'ndaki gösterilerde yer alan grupların bazılarının temsilcileri ile bir araya gelir. Ardından AK Parti Genel Başkan Yardımcısı Hüseyin Çelik, Gezi Parkı'nın bulunduğu yere Taksim Kışlası'nın inşa edilmesiyle ilgili olarak referanduma gidebileceklerini söyler. Taksim Meydanı'na piyanosunu getiren piyanist Davide Martello gece saatlerinde meydandakilere piyano dinletisi sunar. 13 Haziran’da Gezi Parkı ve civarında İstanbul’da tencere tava eylemleri haricinde gün sakin geçer. Akşam üzeri Taksim Meydanı’nda yeniden piyano konseri verilir. Yüzlerce anne Gezi'ye gelerek çocuklarına ve gösterilere destek verir (“Anneler Gezi Parkı’nda”, 2013). 14 Haziran’da Başbakan eylemlerde yer alan grupların temsilcileri ile ikinci kez bir araya gelir (“Gezi Görüşmelerinde Neler Yaşandı”, 2013). Taksim Dayanışması Başbakan

Tayyip Erdoğan ile yapılan görüşmenin ardından, nihai bir karar alabilmek için Gezi Parkı'nda forumlar düzenler. 1 Haziran'da Ankara'da bir polis memuru tarafından vurulan Ethem Sarısülük hayatını kaybeder ("Ethem Sarısülük'ün Ölümüyle İlgili Davada Karar", 2018).

15 Haziran'da Başbakan "Taksim Meydanı boşaldı, boşaldı; yoksa güvenlik güçlerimiz boşaltmasını bilir" diyerek müdahale sinyalini verir. Taksim Dayanışması, Gezi Parkı'nda düzenlenen forumların kararını açıklar. Alınan ortak karara göre gösterilerin sadece Taksim Dayanışması çadırında sürdürüleceği, park ve çevresindeki diğer çadırların, flamaların ve bayrakların indirileceği belirtir. Ancak 20.50'de polis müdahalesi çok sert biçimde başlar. Polis Park'a girer; çadırlar sökülür ve belediye işçileri Park'a girerek temizlik yapar. Ardından Gezi Parkı polis tarafından girişe kapatılır. Gezi Parkı'nın boşaltıldığı bu gece polis, polis müdahalesinden ve gazdan etkilenmemek için Divan Otel'e giren göstericilere müdahalede bulunur. Taksim Meydanı ve Gezi Parkı'nın boşalmaya başlamasının ardından kalabalıklar Harbiye, İstiklal Caddesi ve Tarlabaşı'nda toplanmaya başlar. Saat 23:00 civarından itibaren Taksim'in yanı sıra İstanbul'un Kartal, Ortaköy, Kadıköy, Etiler, Gazi Mahallesi'nde de protesto gösterileri tekrar başlar. 16 Haziran gece yarısından itibaren gösteriler İstanbul'un diğer bölgelerine de yayılır. İlk kez polise ek olarak Jandarma da göstericilere müdahale eder. Boğaziçi Köprüsü'nden Taksim'e doğru yürüyüşe geçen gruplara polis TEM-Okmeydanı bağlantı yolunda müdahale eder. Sabaha kadar Beşiktaş-Taksim'deki caddeler ve ara sokaklarda polis müdahaleleri devam eder ("Gezi Parkı Direnişi Güncesi: 27 Mayıs 2013-16 Haziran 2013", 2013). Sabah saatlerinde evden bakkala gitmek üzere çıkan 14 yaşındaki Berkin Elvan, başına gelen gaz fişeğiyle yaralanır ve yoğun bakıma alınır. Berkin Elvan, 9 ay yoğun bakımda kaldıktan sonra Mart 2014'te yaşamını yitirir. 17 Haziran'da DİSK ve KESK sendikaları genel greve gider. Erdem Gündüz, Taksim AKM önünde protesto için konuşmadan ayakta durma eylemi başlatır. Protesto "duran adam" ismiyle kısa sürede sosyal medyada yayılır ve eyleme durarak destek olanların sayısı artar. Polis, trafiği engellediği gerekçesiyle eylemi sonlandırır ve bazı eylemcileri gözaltına alır. Deneyim paylaşımı ve gelecekte atılacak adımlarla ilgili konuşmak üzere İstanbul Beşiktaş'taki Abbasağa Parkı'nda herkese açık bir forum başlatılır. 18 Haziran'da Başbakan sert üslubunu sürdürür, polisi daha da güçlendireceğini ve eylemlerde polisin çok başarılı

bir demokrasi sınavı verdiğini şiddet uygulayanların terörist ve anarşist gruplar olduğunu söyler. Türkiye'nin ve İstanbul'un pek çok yerinde tencere tava eylemleri yapılır. Abbasağa Parkı'nda başlayan forumlar, İstanbul Kadıköy'deki Yoğurtçu Parkı başta olmak üzere şehirdeki birçok parkta yapılmaya başladı. 19 Haziran'da oturma eylemleri tüm Türkiye'de devam ederken, Ankara ve özellikle Eskişehir'de polis müdahaleleri ve çatışmalar sürerken, Adana ve Mersin gibi pek çok ilde gösteriler devam eder. Park forumları tüm İstanbul'a yayılır ("Gezi Güncesi", 2013). 20 Haziran'da 'Duran adam' eylemleri ve forumlar devam etti. Bir grup, İstanbul Sarıyer'de bulunan Yeniköy Parkı'nda gerçekleştirilen foruma sopa ve bıçaklarla saldırdı; yaralananlar oldu. İstanbul Büyükşehir Belediye Başkanı Kadir Topbaş, bundan sonra bir durağın yerini değiştirirken bile halka danışacaklarını söyledi ("Direniş Güncesi - 20 Haziran", 2013). 21 Haziran'da Mersin, Ankara, İzmir gibi pek çok ilde gösteriler, İstanbul'da forumlara devam eder. Emniyet Genel Müdürlüğü, 100.000 göz yaşartıcı gaz kartuşu ve 60 yeni TOMA aracı alacağını duyurur. 22 Haziran'da Taksim Dayanışması'nın Gezi Parkı eylemlerinde hayatını kaybedenleri anmak için karanfillerle Taksim'de toplanma çağrısının ardından binlerce kişi Taksim'de bir araya gelir. Polis bir süre sonra anmaya müdahale eder. Gösteriler tüm gece sürer ("TMMOB Güncesi", 2013). 23 Haziran sabahın erken saatlerine kadar Taksim çevresinde ve Ankara'da gösteri polis müdahaleleri ve çatışmalar devam eder. Gözaltılar yaşanır. İstiklal Caddesi'nde Trans Onur Yürüyüşü düzenlenir. Yürüyüş olaysız sona erer. Eylemin sözcüleri yürüyüşün Türkiye'de bugüne kadar düzenlenen en kalabalık Onur Yürüyüşü olduğunu belirtir ("Türkiye'deki En Büyük LGBT Yürüyüşü", 2013). 24 Haziran'da, Ethem Sarısülük'e ateş eden polisin serbest bırakıldığı haberinin üzerine Ankara, İstanbul'da eylemler yapılır. Amerika Birleşik Devletleri Başkanı Barack Obama ile Başbakan Recep Tayyip Erdoğan Gezi Parkı Olayları'na ilişkin bir telefon görüşmesi gerçekleşir ("Başbakan Erdoğan İle Obama Neler Konuştu?", 2013). 25 Haziran'da ülke çapında çeşitli parklarda forumlar ve yürüyüşler yapılır. Ethem Sarısülük'e ateş eden polis memurunun serbest bırakılması kararı Taksim'de protesto edilir. Polis tarafından boşaltılmasının ardından Gezi Parkı, birkaç hafta boyunca kapalı tutulur. Bu süre içerisinde İstanbul Büyükşehir Belediyesi peyzaj çalışması yapar ve çeşme gibi bazı noktaları onarır. 8 Temmuz'da Gezi Parkı, 15 Haziran'da kapatılmasının ardından ilk kez açılır. Ancak park, gösteri yapılması ihtimali nedeniyle iş çıkış saati yaklaşırken yeniden kapatılır. Park 8 Temmuz'da halkın

kullanımına açılır. 15 Haziran'dan beri zayıflamakta olan eylemler birkaç ay mahalle forumları biçiminde sürer ve giderek sönümlenir. İçişleri Bakanlığı'nın 23 Haziran tarihli açıklamasına göre, Bingöl ve Bayburt haricinde Türkiye'nin 81 ilinden 79'unda Gezi Parkı protestoları gerçekleşti ve bu gösterilere en az 2,5 milyon insan katılmıştır. 2019 yılında Gezi Parkı, yapılan bazı düzenlemelerin ardından hala yerinde durmaktadır. Topçu Kışlası'yla ilgili yargı süreci ise devam etmektedir. En son 15 Temmuz 2016 darbe girişiminden dört gün sonra yaptığı bir konuşmada Cumhurbaşkanı Recep Tayyip Erdoğan, "Taksim'deki kışla inşallah isteseler de istemeseler de tarihine uygun olarak o da yapılacak" demiştir. Topçu Kışlası projesinin iptal edilmesi için açılan davada Danıştay kararıyla beş uzmandan oluşturulan Bilirkişi Heyeti raporunu Nisan ayında mahkemeye sunar. Bu raporda Topçu Kışlası'nın yapılmasına karşı çıkan kesimlerin itirazlarına paralel yorumlar bulunur. Ancak Gezi Parkı'na ne olacağı İstanbul 1. İdare Mahkemesi'nin kararıyla belli olacaktır ("Beş Soruda Gezi Parkı Protestoları", 2017).

Gezi Parkı eylemlerinin ardından yürütülmeye başlayan soruşturmalar, beş yıldan fazla zamandır hala gündemdedir.

4.1.2 Gezi'de kimler vardı?

"Gezi eylemlerini kimler gerçekleştirdi?" sosyolojinin araçlarıyla üzerinde derinlemesine çalışması gereken son derece önemli bir sorudur. Bu tez bağlamı gereği soruyu başka bir biçimde formüle etmeyi önermektedir: "Gezi eylemleri kimleri gerçekleştirdi?" Gezi eylemleri nasıl bir kolektiviteyi hayata geçirdi?

Gezi eylemlerine katılanların heterojen kitleselliği, ideolojik ve sınıfsal çeşitliliği "Gezi'de kimler vardı?" sorusunu olaylarla ilgili tartışmaların merkezine yerleştirmiştir.[46] Niceliksel araştırmaların yanı sıra, çeşitli teorik yaklaşımlara göre,

---

[46] İlk niceliksel araştırma eylemlerin başladığı ilk günlerde internet ortamında yapılmış, rapor olarak yayınlanmıştır. Raporda eylemcilerin %70'i kendilerini herhangi bir siyasi partiye yakın görmediğini ifade etmiştir (Bilgiç & Kafkaslı, 2013). Ardından Metropoll (Metropoll Stratejik ve Sosyal Araştırmalar, 2013), Konda (Konda Araştırma ve Danışmanlık, 2014) ve Genar ("Gezi Anketinden İlginç Sonuçlar", 2013) isimli araştırma şirketleri, araştırmalar gerçekleştirmiş farklı sonuçlar elde etmişlerdir.

Gezi'nin sınıfsal niteliğine dair sorulara farklı cevaplar verilmiştir. Gezi'yi bir komplo, sivil darbe teşebbüsü ya da askeri darbe çağrısı olarak açıklayan ve kamu otoritelerince de benimsenen iddialar bir kenara, üzerinde uzlaşılan temel tespit şudur: "İstanbul'da başlayan Gezi Parkı protestosu, polisin sert müdahaleleri sebebiyle hükümetin politikalarına karşı olan insanların da katıldığı kitlesel bir protestolar zinciri haline dönüştü. Polisin silahsız sivillere orantısız güç kullanmasının artması sonucu dayanışma eylemleri düzenlenen iller ve katılan insan sayısı da arttı.

Gezi eylemlerinin başında hakim bir örgüt, öne çıkmış bir lider yoktur. Niceliksel eşiğin aşılmasından önce, olayları başlatan, 28 Mayıs günü yapılması düşünülen uygulamanın kanunsuz olduğunu iddia eden kent aktivistlerinin, kısa süre önce yaşanan Emek Sineması'nın yıkılması, İnci Pastanesi'nin kapanması ve Sulukule kentsel dönüşüm projesi gibi uygulamalar karşısında da eylemler gerçekleştirmiş olduklarını söylemek mümkündür. Varlık sebebini "daha yeşil, daha yaşanabilir, daha insani, daha demokratik bir kent ve ülke özlemi" olarak tanımlayan Taksim Dayanışması eylemler boyunca temsil ve karar mekanizmalarının işlemesinde yürütücü rolü oynamıştır. 124 meslek odası, sendika, siyasi parti, mahalle derneği, taraftar grubu ve inisiyatiften oluşan Taksim Dayanışması ideolojik bir önderlik değil, katılıma açık bir koordinasyon merkezi olarak işlev görmüştür. Kurtuluş'un tespitine göre:

> Taksim Yayalaştırma Projesi'nin ortaya atıldığı 2011 yılından itibaren, projeye itiraz eden meslek örgütleri, mahalle dernekleri, kentin tarihi, kültürel, toplumsal mirasının korunması için bir araya gelmiş çeşitli demokratik inisiyatifler ve şehir planlama /mimarlık öğrencileri Gezi Parkı'nda nöbet tutmaktadırlar. Küçük gruplar halinde tutulan nöbetler, Taksim ve çevresindeki yıkıcı soylulaştırma hareketlerine itirazların yükseldiği zamanlarda (örneğin Demirören AVM'nin inşası sırasında, Emek Sineması'nın yerine ticari/turistik bir binanın yapılması projelerinde) polisin göz yaşartıcı bomba ve tazyikli suyuna rağmen sürer. Bu nedenle Gezi Parkı'na yapılacak inşaat için yıkım başlar başlamaz, nöbettekiler, Taksim Dayanışması adı altında bir araya gelen

> yukarıda sözü edilen meslek örgütleri ve demokratik girişimleri haberdar ederler. (Kurtuluş, 2016, s.262)

Böylelikle Kurtuluş, Gezi Parkı eylemlerini "kent hakkı" mücadelesi odağında temellendirir. Ana akım medyada "örgütsüz, apolitik, orta sınıf gençler" olarak tarif edilen eylemcilerin sınıfsal niteliğini de bu bağlamda değerlendirir:

> Gezi Parkı'nda konsolide olan modern sınıf imajının ardında nasıl bir sınıf bileşimi var? Mekanda zuhur ettiği için inandırıcılığı su götürmez bir kentsel isyan dalgası yaratabilen bu bileşene, en kaba indirgemecilikle orta sınıf dediğimiz vakit, onun sınıfsal gücünü teslim etmemiz gerekmez mi? O masum kırmızılı kızlar, tiril tiril kıyafetli plaza çalışanları ve şortlu parmak arası terlikli temiz mahalle gençleri nasıl oldu da o 'kötü çocuklar'la (Kürtler, yasal ya da yasa dışı sol örgüt ve partilerin üyeleri gibi) birlikte, günlerce, gecelerce biber gazı ve tazyikli suya rağmen Taksim'den ayrılmadılar? Yan yana, omuz omuza direndiler, o en güzel sloganı gerçek yaparak… Berman'ın dediği gibi, bir aydınlanma anında, modern şehri oluşturan yalnızlıklar yığını yeni bir ilişkiyle bir araya gelmişti ve o sınıf bileşeni halkı oluşturuyordu. İlk defa iktidara değil, sokaklara talip olan bir siyasi başkaldırıya tanık oluyordu Türkiye. (Kurtuluş, 2016, s.265-266)

Görüldüğü gibi Kurtuluş'a göre Gezi eylemleri "modern şehri oluşturan yalnızlıklar yığınını" kendi mekanı ve zamanını talep eden beklenmedik bir kolektiviteye dönüştürmüştür. Argın'a göre de Gezi eylemleri sırasında "yeniden kentlerinin sahibi olmak, kentlerinin kamusal alanlarını ve evlerinin mahremiyetini yeniden kendilerinin meskeni kılabilmek için özel şirketlere ve onların 'kamusal' mümessili/muadili olan devlete karşı kıyasıya direnmek durumunda olan" bir kolektiviteyi oluşturmuştur. Argın'a göre bu, liberal demokrasi olarak adlandırılan politik sistemin krizinin ortaya çıkardığı; kendiliğinden, sivil, örgütsüz, çoğul bir kolektivitedir.

> Kendilerini habire öteleyen bir politik sistemin ötesine, ister istemez, yani tercihen ya da kendiliğinden geçmişlerdir çünkü. Böyledir; zira mevcut ve hegemon politik sistem, onlara bir yurttaş olarak ayaklarını basabilecekleri herhangi bir politik zemin, kendilerini politik olarak ifade edebilecekleri neredeyse hiçbir mecra bırakmamıştır. (Argın, 2014, s.14).

Gezi eylemlerine katılanlar; sözleri, talepleri, tercihleri, adları egemen politik sistem tarafından "sayılmayan" kalabalıklardır. Argın'ın ifadesiyle: "Ben şahsen Gezi'nin kelamı sırrının, öyle söylenip durulduğu gibi 'üç-beş ağaçla' değil, asıl ağaçların ve de insanların 'üç-beş' olarak sayılmasıyla ilgili olduğunu düşünüyorum" (Argın, 2014). Sonuçta temsil sistemleri içinde genellemelerle indirgenerek "yok sayılanlar" kendilerini yeni bir kolektivite olarak ortaya koymuş hatta "adlanlandırmıştır": Geziciler pankartlar ve duvar yazılarında "kimsiniz?" sorusuna şöyle yanıt verirler: "Mustafa Keser'in Askerleriyiz" "Cihat Burak'ın Resimleriyiz" "Turgut Uyar'ın Dizeleriyiz" "Zeki Müren'in Askerleriyiz" "3-5 Çapulcuyuz" "İstanbul United" "Hipster Apaçi Omuz Omuza" "Gezi Ruhu."[47]

Gezi eylemlerinde duvarlara ve pankartlara "Ay Resmen Devrim" "Her Yerdeyiz Ayol" "Devrim de mi Yapmıyah?" "Denizli Direnip Duru Gari" yazan kimse, artık muhalefetin heteronormatif, homojen, ciddi, mağdur ve mağrur, tarih dışı "gizli öznesini" değildir.[48] Şivesi kadar toplumsal cinsiyeti de vardır. Çoğul ve evrensel

---

[47] Gezi olayları sırasında Taksim civarında beliren duvar yazıları ve pankartlar.

[48] Gezi'nin politik temsiliyet ilişkilerini nasıl dönüştürdüğünü anlayabilmek için, Şafak Başgan örneğine bakmak açıklayıcı olabilir. Sıradan bir vatandaş olan Şafak Tanrıverdi, 2014 yerel seçimlerine katılır. Fakat seçmen olarak değil. Şafak Başgan adıyla İstanbul Büyük Şehir Belediye Başkan adayı olarak. Şafak Başgan seçmenlerini sandığı hacklemeye davet eder. Yıllardır razı olunan demokrasinin temsiliyet aczini işaret eder: "Oyları bölmeye geldim." Şafak Başgan İstanbul'u 50 yıl geriye götürmeyi vaat eder, "Her yer retro her yere retro" sloganıyla "ileri demokrasiyi" geri çeker. İnşaat sektörü aracılığıyla mekanı zapteden hükümete rağmen "seçilirsem ilk iş belediye binasını yıkmayı vaat ediyorum" der. Ona göre iktidarın zamansal (geleceğe) ve mekansal (yükseğe ve ileriye) koordinatlarını bozguna uğratmadan yeni bir dünyaya bakış atmak mümkün değildir. "İstanbul'a gökdelenler değil, 'göğe bakma durakları' yapacağız!" Şafak Başgan Gezi'nin ürettiği öznelliğin niteliğine örnek teşkil eder. Çünkü "bu siyasi atmosferde en ciddi benim" derken mevcut siyasi temsil mekanizmalarını ve onun vaat ettiği pozisyonları itibarsızlaştırır ("Bu Siyasi Atmosferde En Ciddi Benim", 2014).

olduğu kadar yerel ve tekildir. “Huzur İsyanda” “Biji Serok Atatürk” “Tek Yol Devrim Dinimiz Amin” “Tek Yol Çukulata” gibi duvar yazıları ve pankartlar, ideolojik fay hatlarını keser (“Gezi Direnişini Anlatan 110 Duvar Yazısı”, 2013). İktidarın muhalefete biçtiği rolleri, muhalefete has söylem biçimlerini yine kolaj yöntemiyle bozar. Gezi’nin ürettiği, uygunsuz parçaları birleştiren bu “kolaj kimlikler” muhalefetin ki de dahil, mevcut politika yapma tarzlarının tümünün öngörülerini boşa çıkartır. Önceden verili politik kimlikleri, talepleri ve talep etme biçimlerini bozarak öncelikle dilde bir çeşit kesinti yaratırlar. Bunu açık ifadesi Gezi’nin en dikkat çeken iki sloganıdır: “Kahrolsun bağzı şeyler” ve “slogan bulamadım.”

Yere yazılmış, çizilmiş, boyanmış, aynı anda hem yazı hem resim olan *“Kahrolsun bağzı şeyler” ve “slogan bulamadım”* Gezi’nin anlam imge üretme biçiminin en semptomatik ürünleridir. Bu ifadeler bir talep tanımlamaz fakat duyulur ve görünür olma talebini, kamusal alanda dolaysız olarak gerçekleştirirler. Birer görsel-yazı oldukları, bakmak ve okumak arasındaki ayrımı aştıkları, anlam akışında bir gedik, temsil zincirinde bir bozulma oldukları söylenebilir. İki farklı gösterge sisteminin kurgusu olan bu yazı-resimler, slogan-şiirler, Gezi’yi temsilden yoksun bırakarak, Gezi’nin kolektivitesini, *Gezi Ruhu’*na en sadık biçimde işaret ederler. Net talepleri olmamasına rağmen politiktirler çünkü politik bir soruna işaret etmezler, politikayı sorunsallaştırırlar. Herkes ve her şey, tüm sözler ve bazı sözler tarafından içi doldurulacak *boş, misafirperver* bu imgeler, egemen temsil biçimlerinin akışında birer açıklık, birer duraktır.

Gezi eylemleri sırasında, her türlü mevcut kimlikten, özdeşleşimden, dışlayıcı politik temsiliyet ilişkilerinden sıyrılan topluluk *“korkma la! biziz halk” “bu halk bir harika dostum” “bizde Hulk var”*[49] diyerek sahne alır. Giorgio Agamben’in dediği gibi

> Halk (people) teriminin siyasal anlamı üzerine yapılacak her yorum yolun başında şu gerçeği görmelidir: Modern Avrupa dillerinde ‘halk’ aynı zamanda da daima yoksulun, mirassızların ve dışlanmışların adıdır. Dolayısıyla tek bir

[49] Gezi olayları sırasında Ankara’da ve İstanbul’dan duvar yazıları.

> terim hem belirleyici/kurucu siyasal özneye hem de jure [hukuken-ç.n.] olmasa ile facto [fiilen-ç.n.] siyasetten dışlanan sınıfa işaret ediyor. (Agamben, 2001, s.229)

Bu halk tanımı otoritenin diline "üç beş çapulcu" olarak tercüme edilecektir.[50] Bu isim Gezi eylemleri sırasında oluşan kolektivite tarafından da kısa zamanda benimsenmiş, olumsuz anlamlarından arınarak içinde rahat hissedilen, kapsayıcı ve oyuncu bir yeni kimlik niteliği kazanmıştır.[51]

Nihayet Gezi eylemleri, siyasetten dışlanmışların yeni bir tür ortaklığın hayata geçişini deneyimlediği bir laboratuvar olmuştur. Murat Cemal Yalçıntan'ın tanımıyla;

> Kapitalizm karşıtı bir hareket olduğu kadar ayrımcılık, siyasal İslam ve savaş karşıtı bir hareketti; kadın olduğu, çevreci olduğu, Müslüman olduğu, gey olduğu, sarhoş olduğu kadar emekçiydi… Nihayet çoklukların bir tür radikal demokrasi arayışında ortaklaştığı kurucu denemeleri de içeren bir kamptı! (Yalçıntan, 2017, s.58)[52]

---

[50] Sözcüğün TDK sözlüklerindeki anlamı 2010 öncesi basımlarda "çapul yolu ile başkasının malını alan, talancı, yağmacı, plâçkacı" şekildeydi. Gezi Parkı eylemcileri için "Birkaç çapulcu" şeklinde kullanılmasından sonra (31 Mayıs 2013) bu sözcük sıkça kullanılır hale geldi. TDK sözcüğün tanımı aşağıdaki şekilde değiştirilmiştir: Çapulcu: Düzene aykırı davranışlarda bulunan, düzeni bozan, plaçkacı. "Çapulcuların teklifine boyun eğilmesini asla kabul etmem" – N. F. Kısakürek ("Güncel Sözlük, Çapulcu", 2013).

[51] "Çapulcu musun Vay Vay - Boğaziçi Caz Korosu" Gezi sırasında yapılan şarkı. Ayrıca Gezi şarkıları arşivi için bakılabilir ("Çapulcu Şarkılar", 2014). Çapulcu fiile de dönüştü: "Çapuling" "Eveyday I'm çapuling." Taksim'den duvar yazısı. Çapultv Gezi'den yayın yapan televizyonun adıdır.

[52] "Çokluk" Paolo Virno'nun teorisinde, neoliberal dilin dışarıda bırakmayı seçtiği bir kavramı "sınıf" kavramını da içeriyor. Ona göre çokluk işsizleri ve sınıf altı kategorileri de içine alan yeni bir işçi sınıfının niteliğidir. Post-fordist ekonomik örgütlenmenin özelliği işçilerin tüm yaşamını canlı emek, görülmeyen ve bölünmez bir meta haline getirmesidir. Bu görüş, liberal söylemin özel alana hapsettiği "yaşam tarzı mücadelesini" "güvencesizlik" üzerinden emek eksenine yerleştirmeyi mümkün kılar. Çünkü emek süreçleri ile günlük yaşam arasında fordist ekonomide olduğu gibi net bir ayrım yoktur (Virno, 2013).

Pek çok uyumsuz parçanın, alışılmadık ve beklenmedik bir montaj ilkesiyle bir araya geldiği yerde demokrasinin hakikatine dair "kurucu denemeler" hayata geçirilir. (Akla, eylemler boyunca farklı bağlamlarda sıkça kullanılan "bir şey denicez" cümlesi gelecektir.) Bu kırk parçalı kumaşın, her parçasının demografik yapısını tahlil etmek değerli olmakla birlikte, bu tez bağlamında konumuz kumaşın dikişlerinin nasıl tutuğunu anlayabilmektir. Diğer bir deyişle bu tez için önemli olan; eylemlere katılan birbirlerinden çok farklı politik görüşlere sahip insanların, bu beklenmedik koalisyonu nasıl kurdukları; iki hafta boyunca, metropolün en merkezi ve işlek noktasında, merkezi yönetimin idaresinden bağımsız, gündelik hayatı düzenleyen bir özyönetim biçimini nasıl hayata geçirdikleri; devlete karşı direnerek "yeniden kentlerinin sahibi olmayı" nasıl başardıklarıdır. Bu tez çalışması, bu sonunun yanıtını, söz konusu kolektivitenin somut, duyusal ve görünür biçimde, içinde kendini rahatça ifade edebildiği bir mekan ve zaman kurgusunu imgeler aracılığıyla üretmiş olmasında aramayı öneriyor.

Bu tez bağlamında "geçici estetik politik kolektivite" dediğimiz bir tür ortaklık Haziran 2013'te "Gezi ruhu" olarak tanımlanmış gibi görünüyor. Gezi eylemleri sırasında hayal kırıklığı, öfke ve coşku gibi duyguları yoğun biçimde paylaşan bir grup insan, *Gezi ruhu* adını alacak estetik bir kolektiviteyi oluşturma deneyimi yaşamıştır. Tıpkı "takım ruhu, zamanın ruhu, 68 ruhu" gibi ifadelerde olduğu gibi, *ruh* sözcüğünün Jacques Rancière'in "duyulurun paylaşımı" (*le partage du sensible*) olarak tanımladığı anlamda ortak değerleri, duyguları, duygulanımları paylaşan bir kolektiviteyi ifade ettiği söylenebilir.

Tezin bu bölümünde *Gezi ruhunun* oluşmasının nasıl mümkün olduğunu kavramak için, Walter Benjamin'in izinden giderek, söz konusu süreçte şaşırtıcı bir bolluk ve hızla üretilen ve paylaşılan imgelerin niteliği araştırmak; bir kolektivitenin tarihini, kahramanlarını, doğasını ve duyu dünyasını, mekanını ve zamanını imgesel olarak nasıl oluşturduğunu anlamak amaçlanmaktadır.

4.2 Walter Benjamin: İmge Montajı

Tezin bu bölümünde Walter Benjamin'in teorisinden, özellikle de tarih tezlerinden yararlanılacaktır. Benjamin'in seçilmesinin nedeni, politika ve estetiği birleştiren eşsiz kavrayışıdır. Benjamin tarihin geçmiş, şimdiki zaman ve geleceğin eş zamanlılığında

imgeler aracılığıyla ve montaj estetiği ile kurguladığını anlatır. Benjamin'e göre galiplerin ilerleme dediği felaketler kervanında ganimet olarak taşınan imgeler, o kervanı durduran "olağanüstü hallerde" bağlamlarından koparlar, egemen anlam ağlarından düşerler. Bu tür durumlarda tarihin yeniden ve başka bir tür montaj ilkesiyle yazılma şansı doğar. "İmgelerin parlayıverdiği" bu anlarda geçmiş ve geleceğin aynı anda kurtulması şansı vardır. Benjamin'e göre, bir ayaklanma ya da isyan gibi tarih yazımı ya da kültür eleştirisi de ancak montajcı tarihsel bilgi üretimi yöntemiyle politik nitelik kazanabilir (Benjamin, 2012, s.41).

Bu tez bağlamında Benjamin'in teorisinin iki ayrı işlevi olacaktır. Birincisi Gezi eylemleri sırasında imgeler aracılığıyla bir tür montajcı tarihsel bilgi üretiminin söz konusu olduğu ve estetik kolektivitenin böylelikle oluştuğu fikri tartışmaya açmak. Walter Benjamin'in düşüncelerine başvurarak Gezi eylemlerini, *diyalektik imge*lerin, olağanüstü bir halin ani fren etkisiyle geçmişten geleceğe doğru savrulduğu, bir durak olarak tasavvur edebilmek. İkincisi Benjamin'in materyalist tarih yazımı yöntemini kullanarak, üzerinden altı yıl geçtikten sonra, Gezi'yi diyalektik imgeleri aracılığıyla bugün de yeniden inşa edebilmek; Gezi'yi montaj ilkesiyle bir araya gelmiş "diyalektik imgelerinde" yakalamaya çalışmak. Bu iki nedenle, öncelikle Benjamin'in teorisini kavramak gerekmektedir.

4.2.1 Diyalektik imgeler

Tamamlanmamış başyapıtı *Pasajlar* projesinde, 19. yüzyıl üzerine çalışırken Walter Benjamin, yüzyılı artık kapanmış, sonsuza dek geçmişe karışmış bir dönem olmaktan kurtaracak, tarihsel materyalist bir yöntem önerir. Bu yöntem somut tarihsel biçimler, nesneler ve görüntüler aracılığıyla yüzyılın dünyasını bir düş yorumcusu gibi değerlendirmektir.

> Bu dönemin üretim araçlarının ve yaşam biçimlerinin anlamı, yalnızca bulundukları yerle, egemen üretim düzeninin içindeki konumlarıyla sınırlı değildi; Benjamin, onlarda aynı zamanda düş görerek kendi tarihsel sınırlarını aşan ve bugüne uzanan bir kolektif bilinç dışının görüntü imgesini görüyordu. (Tiedemann, 2002, s.15)

Benjamin'in düşüncesinde geçmişi anlamanın, tarihi yazmanın materyalist, somut yöntemi kolektif bilinç dışının geçmiş imgesinin, şimdiki zamanda, bugünün deneyimiyle yeniden kurulmasıdır:

> Geçmişi tarihsel olarak kurmak 'onu gerçekten olmuş olduğu gibi' tanımak değil, tehlike ânında birden parlayıveren anıyı ele geçirmektir. Tarihsel maddeciliğin meselesi, tehlike ânında tarihsel öznenin karşısında beklenmedik bir şekilde beliriveren geçmiş imgesini alıkoymaktır. (Benjamin, 2012, s.41)

Benjamin'in sözünü ettiği tehlike, geçmişin hakim sınıfın ganimetine dönüşmesidir. Keza "(b)u âna kadar hep galip gelenler, bugün hükmedenlerin altta kalanları çiğneyerek ilerlediği zafer alayında yerlerini alırlar. Her zamanki gibi ganimetler de alayla birlikte taşınır" (Benjamin, 2012, s.42). Tarihin kesintisiz akışı, yağmacı, muzaffer bir ordunun ilerleyişi gibidir. Ardında yıkıntılar ve acılar bırakır.[53] Buna karşılık tarihsel maddeci, geçmişi galiplerin ayakları altında çiğnenmekten kurtarmak için bir yöntem geliştirmelidir. Walter Benjamin, geçmişi bir toplu mezar olmaktan çıkarmak, bugün de yeniden inşa etmek, "tarihin havını tersine taramak" (Benjamin, 2012, s.43) için "şimdiki zaman"ı (Jetztzeit) içeren "diyalektik imgeler" kavramını ortaya atar.

> (…) Geçmiş kendi ışığını şimdi olanın üzerine düşürüyor ya da şimdi ışığını geçmiş olanın üzerine düşürüyor değildir. Daha ziyade bir görüntü o vakit ve

---

[53] Walter Benjamin 1940 yılında, *Tarih Kavramı Üzerine* tezlerde, ilerleme kavramını söyle tanımlar: "Klee'nin Angelus Novus adlı bir resmi vardır. Bir melek betimlenmiştir bu resimde; meleğin görünüşü, sanki bakışlarını dikmiş olduğu bir şeyden uzaklaşmak ister gibidir. Gözleri, ağzı ve kanatları açılmıştır. Tarihin meleği de böyle gözükmelidir. Yüzünü geçmişe çevirmiştir. Bizim bir olaylar zinciri gördüğümüz noktada, *o* tek bir felaket görür, yıkıntıları birbiri üstüne yığıp, onun ayakları dibine fırlatan bir felaket. Melek, büyük bir olasılıkla orada kalmak, ölüleri diriltmek, parçalanmış olanı yeniden bir araya getirmek ister. Ama cennetten esen bir fırtına kanatlarına dolanmıştır ve bu fırtına öylesine güçlüdür ki, melek artık kanatlarını kapayamaz. Fırtına onu sürekli olarak sırtını dönmüş olduğu geleceğe doğru sürükler; önündeki yıkıntı yığını ise göğe doğru yükselmektedir. Bizim ilerleme diye adlandırdığımız, işte *bu* fırtınadır" (Benjamin, 2012b).

> şimdi'nin bir şimşek çakmasıyla bir takımyıldızı halinde bir araya geldiği yerdir. (Cadava, 2008, s.101-102)

Diyalektik imgeler tarihin akışının sürekliliğinden kopmuş, geçmiş ile şimdinin oluşturduğu gruplaşmalardır (Tiedemann, 2002, s.33-34). Tarihin farklı katmanlarından gelip, karmaşık bellek ve arzu ağları içine geçerek oluşmuşlardır. Yapılandırma ilkesi kurgu-montaj olan diyalektik imge içerisinde "geçmişte umut kıvılcımlarını körükleyebilecek" (Benjamin, 2012,s.42) birtakım karşıtlıklar donup kalmıştır:

> Gerilimlere doymuş bir takımyıldız [kümelenme] etkisiyle düşünce durduğunda, diyalektik imge kendini gösterir. Bu, düşüncenin deviniminde bir duraklama noktasıdır ve tabiatıyla keyfi bir nokta değildir. Bu, tek kelimeyle, diyalektik karşıtlar arasındaki gerilimin en yüksek olduğu yerdir (A. K. Thompson, 2013)

Diyalektik "birbirine karşıt öğelerin yan yana getirilmesi için gerekli eksenleri sağlayarak bunları billurlaştıran bir görme tarzıdır. Benjamin'in anlayışı (diyalektik imgenin aydınlattığı hakikat tarihsel olarak geçici bile olsa) özünde durağandır" (Buck-Morss, 2010, s.234). Bu durağanlık, galiplerin ilerleme olarak tanımladığı, tarihin kesintisiz akışında, muzaffer galipler ordusunun ilerleyişinde bir kesintidir.

> Marx devrimlerin dünya tarihinin lokomotifleri olduğunu söylemişti. Ancak belki de olaylar kendilerini bambaşka biçimde sunar. Belki de devrimler bu trende seyahat eden insanlığın imdat frenini çekme eylemidir. (Löwy, 2007, s.83)

Benjamin için devrim "gerçek olağanüstü hali" yani "sınıfsız toplumu" yaratacak bir duraklamadır (Löwy, 2007, s.74-75). Benjamin'e göre ilerlemenin asıl yuvası zamanın akışının sürekliliğinde değil, ama bu akışın kesintilerindedir. İsyan ve ayaklanmalarda "olağanüstü hal" (Benjamin, 2012, s.43) biçiminde görünür olan, bu kesinti tarih dışına çıkmak değildir. Tarihi tersinden yazmak için bir fırsattır. Burada diyalektik imgenin ima ettiği "kesinti-süreksizlik" egemenlerin galibiyetlerinin art arda dizilişinde geçici

bir kopuştur. Bu tarih anlayışına göre, "geçmişte kendi devrimci şansını da beraberinde taşımamış tek bir an yoktur" (Benjamin, 2013, s.34). Yeni ve eskiyi aynı hızla üretmekte olan kapitalist üretim güçlerinin hızla gelişimi kendi sonunu da üretmektedir. Benjamin'e göre diyalektik imgelerle "şimdiki zamanın tarihini yazmak" "geçmişi kurtarmak" ve "burjuvazinin anıtlarını daha bu anıtlar çökmezden önce birer yıkıntı olarak görmek" mümkündür. [54]

4.2.2 Kurgu-montaj ilkesi

Walter Benjamin *Pasajlar* başlıklı yapıtında geliştirdiği yöntemi şöyle açıklar:

> Bu projenin yöntemi edebi montaj. Bir şey söylemem gerekmiyor. Yalnızca göstermeliyim. Ne parlak üslup oyunlarına başvuracağım, ne de hazineden herhangi bir şey çalacağım. Yalnızca artıklar, yalnızca çöp; ki onları da tarif etmeyip yalnızca sergileyeceğim. (Benjamin, 2012a, s.35)

Walter Benjamin'in ölümünden sonra Rolf Tiedemann'ın derlediği *Pasajlar* yapıtı Benjamin'in on üç yıl boyunca derlediği metinlerden oluşmaktadır. Benjamin'in düşüncesinde montaj, topladığı bu alıntıları bir araya getirmenin ilkesidir. Nihai hedefi, tümüyle alıntılardan oluşan bir kitap yazmak olan Benjamin'in düşüncesinde kurgu-montaj ilkesinin önem kazanmasında, dönemin avangart sanatının yanı sıra tiyatro, sinema, fotoğraf, gazete gibi araçların ve teknolojik gelişmelerin etkisi belirleyici olmuştur.

Benjamin montajı tarihsel materyalizmin temel yöntemi, yani diyalektik imgenin işleyiş biçimi olarak görür. Tarih hem maddi somutluğa hem de imgesel soyutluğa

---

[54] Gezi sürecinde ve sonrasında "şimdiki zamanın tarihi" kavramının çok sık gündeme gelmesi de bir belirti olarak okunabilir. Ekim 2013'te Tarih Vakfı Gezi Parkı Komisyonu "Şimdinin tarihi ve tarih yazımı açısından Gezi Parkı süreci" başlıklı bir atölye düzenlemiştir. Esra Ekşi'nin *Gezi Direnişi'nin Tarihi Nasıl Yazılır?* isimli makalesine (Ekşi, 2014) bakılabilir. "Gezi Direnişi ve Halk Hareketlerinin Geçmişi #yaşarken yazılan tarih" hem Gezi Direnişi'ni henüz yaşanırken kayda geçirdiği, hem de kitap olarak yayımlandığı halde aslında bir dergi olduğu için dikkat çeker. Metis Yayınları tarafından ilk baskısı Ekim 2013'te yapılan bu kitap (Göncü, 2013), Gezi'yi konu aldığı için kapatılan NTV Tarih dergisinin yayınlanmayan son sayısıdır.

sahip bir kurgudur. Gelmekte olan çağ, geçmiş dönemlerin imgesel öğeleriyle karışır. Bu montaj; düşlerin, ütopyanın, yeni olanın, mucizelerin doğumuna neden olur.

> Tarih, bir inşa faaliyetinin nesnesidir: Yapı, homojen ve boş bir zamanda değil, 'şimdi zamanı'nın doldurduğu bir zamanda yükselir. Nitekim Robespierre için eski Roma, tarihin sürekliliğinden koparıp aldığı 'şimdi zamanı' ile yüklü bir geçmişti. Fransız Devrimi kendisini eski Roma'nın tekrarı olarak görmüştü. Tıpkı modanın eski giysilere başvurması gibi o da eski Roma'ya başvurmuştu. (Benjamin, 2012b, s.46-47)

Tarihin bitpazarı içinden yeni kurgular için kahramanlar, kostümler, aksesuarlar, adlar, semboller çıkarabilir. Benjamin'e göre gelecek ancak bu biçimde geçmişten yararlanılarak, böylece yeni anlam ağları içinde geçmişi de kurtararak kurgulanabilir. Benjamin bu nedenle, tarihsel avangart sanat akımlarından olan Gerçeküstücülük'e başvurur. Çünkü ona göre Gerçeküstücüler dünün gözdesi olan fakat bugün ıskartaya çıkmış, eskimiş nesnelerin içinde, en kalıcı eserlerden en geçici modalara kadar, yaşamın içinde saklı devrimci enerjiyi ilk fark edenlerdir. (Benjamin, 2012a, s.155-168)

Montaj tekniği ilerici bir biçim olarak "yerleştirildiği bağlamı kesintiye uğratır" (Buck-Morss, 2010, s.85) tarihin sürekliliğini parçalar. "Kurgu-montaj, gelecek yaşamın duyulur formları ve maddi çerçevelerinin, dünden alınan malzemelerle, bugünden yaratılması anlamında politiktir" (Ranciere, 2008, s.169) zamanların, mekanların ve kimliklerin heterojenliğini üreten temel estetik-politik stratejidir. İlk bakışta birbirine yabancı görünen dünyalar arasındaki gizli bağı açığa çıkarabileceği gibi hiç var olmamış ilişkileri de üretebilir kılabilir. Hiyerarşisiz bir kültürel ortamda rahatça hareket eden, uzlaşmaz karşıtlıkları bir araya getirebilen imgeler Rancièreci anlamda "duyulurun paylaşımını" yeniden düzenler. Çünkü bir grup insan arasında uzun zamandır gizli kalmış bağları açığa çıkarabileceği gibi hiç var olmamış ilişkileri de kurabilir. Yaşamda yeni ortak duyumsama biçimleri yaratabilir.

Benjamin'in teorisi şu soruları sordurur: Ürettiği imgelerle Gezi'yi egemenlerin tarihinde bir durak, geçici bir açıklık anı, *şimdi zamanı* olarak kavramak mümkün mü? Gezi, neoliberal ekonomik ve kültürel süreklilikte, felaketler getiren ilerleme

sürecinde kısa bir mola mıdır? Geçmiş ve gelecek, doğa ve kültür, tarih ve mit arasındaki ayrımlar bir an için kesintiye uğramış olabilir mi? Gezi'nin imgeleri, yaşanan kolektif "olağanüstü hal" sırasında hangi geçmiş dönemlerle takımyıldızlar oluşturmuştur? Taksim'de iki haftalığına da olsa *burjuvazinin anıtları daha bu anıtlar çökmezden önce birer yıkıntı olarak görünmüş* olabilir mi? Nihayet Gezi'nin estetik kolektivitesi köklerini bu duyusal yeniden paylaşımda mı bulur?

4.3 Estetik Politik Eylem olarak Gezi Parkı Eylemleri

Bu bölümde Gezi Parkı eylemlerinin mekanını nasıl ürettiği, zaman algısını nasıl dönüştürdüğü ve bu süreçte ne tür imge grupları ortaya çıkarttığı ele alınacaktır.

4.3.1 Gezi eylemlerinin mekansal üretimi

Pek çok sosyal bilimcinin üzerinde uzlaştığı gibi Gezi eylemleri bir kentsel kamusal mekan için başlamış; bu kentsel kamusal mekana yerleşmeyi seçtiği için süreklilik kazanmıştır. Gezi Ruhu adını alan kolektivite kendini bir çadır yerleşkesinin etrafında üretmiş; mekanını kaybettiğinde mahalleye yani mahalle forumlarında tutunmuş ve mekansız kaldığı zamana kadar yaşamayı sürdürmüştür. Dolayısıyla içinde biriken zaman ve imgelerle mekan Gezi eylemlerinin tam merkezinde olan bir kavramdır.

Gezi eylemleri sırasında Taksim Meydanı, içerisinde bulunan Gezi Parkı'yla birlikte iki boyutlu bir dönüşüm geçirmiştir: Birincisi eylemler boyunca ortaya çıkan imgeler aracılığıyla mekan, tarihin ve coğrafyanın farklı noktalarından başka mekanlarla ilişkilenerek imgesel olarak dönüşmüştür. Taksim mekanların üst üste bindiği bir kolaj imge mekan olarak genişlemiştir. İkincisi mekan, onu geçici olarak işgal eden yeni yaşam pratikleri tarafından duyusal olarak dönüştürülerek "geri alınmıştır". Bu bölümde Gezi eylemlerinin mekanı nasıl ürettiğine bu iki başlık altında bakacağız. Sonuçta amacımız mekanın üretiminin bir kolektivitenin de üretimi anlamına geldiğini ifade edebilmektir.

4.3.1.1 Taksim Meydanı'nın imgesel kurgusu

Gezi eylemleri '3-5 ağaç için koparılan kıyamet' olmadığı gibi; İstanbul'da sürdürülen dev projelerle karşılaştırıldığında, Gezi Park'ından sağlanacak ekonomik rant da, sermaye birikimi açısından ödenen bedellere değecek önemde değildir. Mekanı

fethetmek, dönüştürmek ya da korumak, yaşatmak için verilen mücadeleler mekanın işlevlerinden öte; anlamı, belleği, imgeleri, tahayyülleri içindir. Topçu Kışlası, Taksim Meydanı, Gezi Parkı, Atatürk Kültür Merkezi, Cumhuriyet Anıtı sembolik değerleriyle, Türkiye'de bir geçmiş ve gelecek kurgusu oluşturulmasında, bir bellek anlatısı kurulmasında, toplumsal muhalefet için olduğu kadar iktidar için de hayati önem taşır.

> Mekanlar bağlanma ve aidiyet yaratırlar; çekme ve itme gücü taşırlar: onları kimlik edinme düzlemi olarak düşünmek mümkündür. Bu anlamda geçmişe ve geleceğe gönderme yaparlar. (Durmaz, 2017, s.29)

Dolayısıyla kolektiviteler de ortak geçmişe ve geleceğe doğru açılan imgesel mekanlarda ve onlarla birlikte kurulur. "Gezi ruhunun" mekanı Taksim ise sloganı "Her Yer Taksim Her Yer Direniş"tir.[55] Taksim "her yer" olduğuna göre sadece fizik mekan değildir. "İktidara karşı kamusal alanlarda söz almanın kamusal uzamı" (Durmaz, 2017, s.44) olarak genişlemiş, yayılmış, başka şehirlere, başka meydanlara taşınmış çok katmanlı bir imge mekandır. Bu haliyle mekan fiziksel sınırların ötesine uzanan bir duyusal kolektivitenin oluşmasında katalizör ve aynı anda yuva olmuştur. Bu kolektivitenin soluk aldığı, kendini ait hissettiği, coşkusunu ve öfkesini ifade ettiği, imgeler biriktirerek kendini var ettiği her yer, tüm genişliğiyle Taksim'dir. İzmir'de, Antalya'da, Ankara'da "Taksim" "Gezi Parkı" tabelalarının, mekanları işaretlediği, adlandırdığı, temellük ettiği görülür. Bu sırada "her yer" olan Taksim de bir imge mekan olarak yeniden kurgulanır.

"Her Yer Taksim Her Yer Direniş"tir. Çünkü Taksim meydanı, eş zamanlı olarak Tekel Direnişi'nin Ankara'sı, 1871 Komünü'nün Paris'i, 1 Mayıs 1977'nin Taksim'i, Arap Baharı'nın Tahrir'i, 1453'ün Konstantiopolis'i, unutulmaya terk edilmiş Surp Hagop Ermeni Mezarlığı'dır. Begüm Özden Fırat da Gezi'nin mekanda zamanlar ve coğrafyalar arası bir kolaj olarak duyumsandığını ("hissedildiğini") şöyle ifade eder:

---

[55] İlk kez 2008 1 Mayıs'ında, DİSK Taksim'e çıkma kararı alındığında kullanılan slogandır.

> Tam olarak ne olduğu bilinmese de Hrant Dink'in öldürülmesinden sonra sokaklara akan o kalabalığın 'hepimiz'ini, Tekel Direnişi'nin 'her yer'i ile birleştiren, gizli gizli hissedilen bir 'şey'di başlayan. Şayet ezilenlerin tarihi egemenlerinki gibi çizgisel değil de zaman ve coğrafyalar arasında sıçrayarak yazılıyorsa, o Haziran'da, Taksim Meydanı'ndan Gezi Parkı'na bakarken yanınızda 1 Mayıs 77'nin düşen yoldaşların yasını, Sao Paolo'da eşzamanlı atılan bir gaz fişeğinin tadını, komünarların öfkelerini, tam o anda Tahrir Meydanı'ndaki tekinsiz havayı ve Gezi'nin üzerine inşa edildiği Ermeni mezarlığının sessizliğini hissedebilirsiniz. (B. Ö. Fırat, 2017b, s.65)

Bu kolaj mekanın duygusu, yukarıda sözü edilen mekanlara dair imgelerin ve diğerlerinin, Gezi eylemleri sırasında göze ve dile gelmesiyle oluşur: Taksim Meydan'ında bulunan Atatürk Kültür Merkezi (AKM) Cumhuriyet mimarisinin bir ürünü, modern kent mekanı simgelerinden biridir. Restorasyon amacıyla boşaltılmasının ardından atıl durumda kalmış, adeta yok olmaya terk edilmiş AKM, Gezi eylemleri sırasında simgesel ve işlevsel olarak yeniden canlanmıştır. Binanın meydana bakan geniş ön cephesi yüzlerce pankart, afiş, resimle kaplanarak adeta eylemlerin açık kürsüsü haline gelmiştir. Burada biriken imgeler AKM'yi modern cumhuriyetin sembolü olmaktan çıkarmış, binaya Gezi'nin çoğulluğunu ilan eden bir kolaj niteliği kazandırmıştır. Burada politik örgütlerin, sendikaların, futbol takımlarının sözleri rastlantısal olarak ve birbirini örtmeden yan yana gelir.[56] AKM'nin cephesini kaplayan bu kolajın altında bir başka imge vardır: 1977 1 Mayıs'ında asılmış, kollarını iki yana açmış dev işçi resmi. Mekanın kullanım biçimi,

---

[56] Polis meydana geri döndüğünde pankartları indirerek yerine büyük bir Türk Bayrağı asmıştır. Böylece tek seslilik meydana yeniden hakim olmuştur. Yıkılmadan önce ise reklam panosu işlevi gören AKM'nin yüzü kent meydanlarına sahip olanın sermaye olduğunu açık etmiştir. Meslek odalarının ve toplumsal muhalefetin karşı çıktığı yıkım başlar ve 31 Mayıs 2018'de tamamlanır. AKM'nin yıkımı inşaatlarda görmeye alışkın olduğumuz demir perdelere gizlenmemiş, Taksim Meydanı'nda adeta bir gösteri olarak sergilenmiştir. AKM'nin yıkımıyla eş zamanlı olarak inşaatına başlanan Taksim Cami, devasa boyutu da dikkate alındığında, işlevsel ve mimari değeri bir kenara, sembolik anlam taşır. Mekana fiziksel hakimiyet ile sembolik hakimiyetin bir arada işlediğinin kanıtlar.

bu işçi resminin belleklerde su yüzüne çıkmasını sağlamış, bir anıyı canlandırmış olmalıdır:

> 1 Mayıs 1977'de bu alanda olan bir adam ağlamaklı halde şunu söylüyor yanındakine: 'alanımızı bize geri verdiniz, teşekkürler. ("Nasıl Gelişti? Taksim Gezi Parkı Protestoları", 2013) [57]

Toplumsal muhalefetin belleğinde Taksim, uğruna mücadeleler verilmiş 1 Mayıs meydanıdır. Coşkunun ve umudun olduğu kadar acının da izlerini taşır. Gezi'de açılan pankartlarda, yapılan konuşmalarda, sosyal medyadaki söylemlerde mekanın belleğinden gelen 1 Mayıs 1977 günü yaşanan katliamının acısına tanık olmak mümkündür. Böylece Taksim Meydanı 2013 ve 1977 duygularının aynı anda paylaşıldığı bir mekan haline gelir. Kadıköy'de Gezi eylemleri sırasında "Zulüm 1453'te Başladı" yazısı göze çarpar. Bu yazı Kentsel dönüşümün fetihçi mantığının maduru 2000'lerin İstanbul'u, 1453'ün Konstantinopolis'i ile ilişkilendirilir ("Erdoğan: İşte CHP Zihniyeti Bu!", 2014).

"Gezi Komünü" ifadesi eylemler boyunca sıkça kullanılır. Bu slogan Taksim'i 1871'in Paris'iyle, Gezi eylemcilerini komünarlarla yan yana getirir. Paris'in kentsel dönüşümüyle de doğrudan ilişkisi olan komün deneyimini, İstanbul'da ki kentsel dönüşüm ve sonuçlarıyla ilişkilendirir. "Gezi Şimdi Tahrir" pankartı eylemlerin dahil olduğu hareket ailesine dair bir tespitte bulunurken Gezi'yi Arap Baharı'na bağlar. Gezi'de ki çadırlar, üç yıl önce gerçekleşmiş ve 78 gün çadırlarda sürmüş Tekel Direnişi'ni akla getirir (Süzük, 2014). Böylece Benjamin'in teorisinde Paris Komünü, Arap Baharı, Tekel direnişi yeniden canlanır, kolektif bellekte "kurtarılmış" olur.

Gezi eylemleri sırasında polisin kullandığı gaz fişekleri Brezilya'dan gelmiştir. Sao Paolo sokaklarında aynı biber gazını soluyan aktivistlerden Gezi'ye dayanışma mesajlarının gelmesi de gecikmez. Gezi'de Brezilya bayrağı açılır ("Gezi Parkı Odaklı Gelişmeler", 2013). Brezilya'da Gezi ile dayanışma eylemleri yapılır ("Brezilyalı göstericiler: 'Türkiye'deki eylemlerden etkilendik'", 2013). Bu olay haber başlıklarına

---

[57] BBC Haber sitesinde yer alan Rengin Arslan isimli twitter kullanıcısının 1 Haziran 2013 tarihinde 19:29:55 saatli paylaştığı twitleri alıntılanmıştır.

“Brezilya’da Gezi Ruhu” başlığı ile taşınır (“Brezilya’da Gezi Parkı Ruhu”, 2013). Brezilya gibi kültürel ortaklığın o ana kadar hiç söz konusu edilmediği bir coğrafya ile yeni bağlar “gaz fişeklerinin” açtığı imgesellik aracılığıyla kurulur.

Gezi Parkı içinde çocuk bahçesiyle biten bir yola, AGOS Gazetesi’nin suikast kurban giden Genel Yayın Yönetmenine ithafen “Hrant Dink Caddesi” adı verilir. Nor Zartonk İnisiyatifi Gezi Parkı’nın, TRT İstanbul binası, Hyatt Regency ve Divan otellerinin altında kalıp yok olmuş Surp Hagop Ermeni Mezarlığı’nı hatırlatan simgesel küçük bir mezar yapar. Mezarın üzerinde; “mezarlığımızı aldınız, parkımızı alamayacaksınız!” yazmaktadır (“Hrant Dink Gezi Parkı’nda”, 2013). Nor Zartonk İnisiyatifi’ne göre, yıllarca sokaklardan, siyasetten uzak duran Ermeni gençleri de Gezi’de oluşan kolektivitenin beklenmedik parçalarından biridir (Nalcı, 2013).

Görüldüğü gibi Gezi Parkı fiziksel mekan değildir, kolektif belleğin kuytu köşelerinden sökülüp gelen imgelerle kurulmuş bir imge mekandır. Gezi’nin kolektivitesi mekanda kendi hikayesini yazmak isteyen farklı grupların yan yana gelmesiyle oluşur. Gezi’nin kolektivitesi imge mekanın çoğul ve geçirgen katları arasında birikir.

Gezi şenlikli günlerinde cennet bahçesi (Kana, 2015), polis saldırdığında canavarlarla dolu “Jurassic Park” olur. Hollywood sinemasına olduğu gibi Yeşilçam’a da uzanır: Gezi’de geniş bir bez afiş üzerinde yazan “Yeşil Vadi Bizimdir!” Kemal Sunal, Adile Naşit, ve Şener Şen'li komedi filmi Tosun Paşa'nın hikayesine gönderme yapar. Tellioğulları ve Seferoğulları'nın uğruna amansızca mücadele ettiği, aslında var olmayan Yeşilvadi'yi Gezi Parkı ile ilişkilendirir. Bu bağlantı yaralanma hatta ölüm riski olan eylemleri, kimsenin canının acımadığı, karakterlerin inadının irrasyonel ve komik olduğu ütopik bir dünyaya taşır. Böylece cesaret verir.

Gezi eylemlerinde sıkça imgelerine rastladığımız Yeşilçam filmleri kolektivitenin ortak belleği içinden politik eylemin alanına sızar. Bu filmlerin ortak özelliği herkesin onlarca defa izlediği ve her izlemede aynı ortak tanıdık, sıcak, naif, dostane duyguları paylaştıkları bellek mekanları olmalarıdır. Böylece bu imgelerle dolan mekan, içinde kendini evinde hisseden bir kolektiviteyi de üretilmiş olur. Eylemler sırasında yapılan bir görüşmede söylendiği gibi: “Eve gitmek istemiyorum. Televizyon izlemek

istemiyorum, burada kendimi kocaman bir ailenin içinde huzurlu ve güvende hissediyorum" (Yiğit, 2013b).

4.3.1.2 Gezi Parkı'nın duyusal mekanı

Mekanın fiziksel düzeni de, imgesel düzeni gibi parçaları arasında üst üste binmeler ve geçişler olan, çok katmanlı bir kolaj görüntüsündedir. B.Ş adlı kent aktivisti Gezi Parkı eylemleri sırasında kendisiyle yapılan derinlemesine görüşmede, parkın mekânsal düzenini şu şekilde tanımlar:

> Gelin Cumhuriyet Caddesi'ndeki binaların tepesinden birine çıkalım ve Gezi Parkı'na tepeden bakalım ve kim nereye yerleşmiş onu görelim. Önce denizi gören yani boğazı gören yani benim paramedikal olarak 3 hafta yoğun çalıştığım revir 1'in olduğu bölgeye bakarsanız orada sağlık var mutfaklar var. Sinemacılar var. Feminist kadınlar derneği var. LGBT var. Çarşı var. Yani Marmara var. Eğer Divan Oteli'nin olduğu tarafa giderseniz Ocuppy'da yerleşmede ADD var. Demet Evgar'ın çocuk kulübü var. Kütüphane var. Bostan var. Türk Hava Yolları Direnişçileri var yani Ege var. İkinci bir revir var Ege var. Parkın ortasına giderseniz Pir Sultan Abdal, Cemevleri, iç Anadolu dernekleri, sendikalar, Hamamcılar Odası var. Anadolu var. Parkın yıkılan dükkanlarının olduğu tarafa bakarsanız ne var? Çapul TV, yabancı medya, yabancı konuklar Akdeniz var. Parkın Taksim'e bakan balkonuna bakarsanız Doğu ve Güneydoğu Anadolu. BDP var. Ve meydana bakarsanız işte orada gerçekten Batum var. Tiflis var. Moskova var. Erbil var. Orada da Ortadoğu var. Yani 90 yılın bize Cumhuriyet'in getirdiği alışkanlıklar ister istemez bizi birbirimize o mesafede parka yerleştirdi. Bunu görmek istemiyor insanlar. (Yiğit, 2013b)

Gezi Park içindeki yerleşimin mekansal düzeni, yeni bir harita, bir psiko-coğrafya oluşturur. Fikirler, duygular, işlevler parkın farklı noktalarında farklı yoğunluklarda

dağılmıştır. Gelenek ve alışkanlıklardan kaynaklı yakınlıklar ve mesafeler bu *micro-kozmosta*, bedensel ve bireysel olarak duyumsanarak yeniden yorumlanmıştır.

Gezi Parkı'nda mekanın işlevsel ve sembolik bir düzeni vardır. Ama Gezi'nin içinde sınır çizgileri çizmek de mümkün değildir. Çok kısa zamanda, kendiliğinden ortaya çıkmış olan mekansal düzen kenar çizgileri net olmayan parçalardan oluşan bir kolaj görünümündedir. Farklı toplumsal gruplar, farklı mesafelerle yan yana gelerek, soluk alması ancak bir arada mümkün olacak bir ağ doku meydana getirir. Mekanı yeni karşılaşmalara açık bir komşuluk ağı olarak örer.

Gezi Parkı'nda on dokuz gün boyunca devlet otoritesinin neredeyse tamamen ortadan kalktığı; güvenlik, sağlık, barınma, beslenme gibi temel ihtiyaçların ortaklaşa ve dayanışma yoluyla karşılandığı bir kamusal alan deneyimi örgütlenebilmiştir. Konserler, toplantılar, film gösterimleri, ibadet ya da kent tarımı için de mekanlar belirlenmiştir. Burada müzik, dans, yoga, sanat atölyeleri de vardır. Yani bedenin her türlü duyusal ihtiyacı bir arada ve ayrım gözetmeden dikkate alınmıştır. Mekan ortaklaşa bir hareket mekanizmasını işletecek biçimde kullanılmıştır. Parkın lojistik olarak korunaklı olan merkezinde gıdaların ve sağlık malzemelerinin stoklandığı boş havuz vardır. Olası bir polis baskını halinde tahliyeyi güvenli kılacak fiziksel önlemler alınmıştır.

Gündelik hayatın sürebilmesi için nöbet sistemi ile mekan içinde iş bölümü sağlanmış; ihtiyaçlar bazında uzmanlıklar da oluşmuştur. Eylemciler mesleki bilgi ve deneyimlerini, sosyal, ekonomik ve kültürel sermayelerini ya da sadece zamanlarını ve kol güçlerini parkın ihtiyaçları için mobilize etmişlerdir. Ama daha önemlisi ihtiyaçlar ve arzular doğrultusunda yeni kapasiteler, alışkanlıklar, beceriler geliştirmişlerdir. Tüm bu yetenek ve yatkınlıklar parkın mekansal düzeni içinde üretilmiş ve paylaşılmıştır. Buna karşın kolektivitenin parçası olmak hiçbir özel yetenek gerektirmez. Herkes için yapılacak bir şey vardır.

Gezi'de mekanın parçalarını "dayanışma duygusu" ile teyelleyen kolektif eylem biçimi, çöp toplama ritüelinde imgeleşir. Çöp toplama ritüeli mekanı zincir biçiminde kuşatan, tekilliklerin oluşturduğu, geçici, kırılgan, dinamik, bedenselleşmiş, yatay kolektivitenin diyalektik imgesidir.

> Çöp dikey bir hiyerarşide, toplumsal işbölümünün en alttakilere dayattığı, ancak en alta layık görülen iş olmaktan çıkıp, Gezi'de yatay olarak oluşan yaşama gönüllü katılım unsurlarından biri haline geldi. (Güvenç Salgırlı, 2014, s.91)

Çöp toplama ritüeli mekanı ve birbirini sahiplenmenin ifadesidir. Herkes tarafından yapılabilir, herkesi eşitler. Devlet nezareti olmadan da temiz bir toplumsal yaşam kurmanın mümkün olduğunu gösterir. Daha önemlisi güven ve dayanışmanın imgesi olduğu için değerlidir. Bu ritüel parktaki sıradan gündelik hayatın parçasıdır. Fakat polis müdahalesi olasılığının arttığı en gerilimli anlarda da battal boy çöp poşetleri ortaya çıkar. Çünkü çöp toplama ritüeli "birbirine ve mekana" bağlılık mesajı taşır. Korku karşısında insanı ayakta tutan aidiyet duygusunu üretir. Birbirinin çöpünü toplamaktan haz duyan bir grup insanın biriktirdiği güven duygusu, toplumsal hiyerarşilerin ötesindedir. Gezide yapılan bir görüşmeden alınan cümlelerle:

> (…) şöyle büyük bir çöp poşetiyle çöp toplamaya başlasam kesin yardım edenler olur. Bazen deniyorum işte birkaç çöpü koyuyorum bağlamaya çalışırken yandan biri geliyor. Durup yardım ediyor. 2 kişi 3 kişi oluyoruz… Sabah olduktan sonra bir anda karşılıksız bir şekilde parkı temizlemeye yeniden yenilemeye ve akşamki yeni eğlence için, tırnak içinde, hazırlamaya başlıyorlar. (Yiğit, 2013c) [58]

Tüm bunlar Gezi'nin tüm çeşitliliğine ve çelişkilerine rağmen rastgele ve kaotik bir işgal alanı olmadığını, nabzı atan bir organizmanın parkı kendine "mesken kılmış" olduğunu göstermektedir. Şükrü Argın, Gezi'yi bu nedenle bir "kontra-işgal" olarak tanımlar:

---

[58] Gezi eylemleri sırasında ve sonrasında Eda Yiğit tarafından gerçekleştirilen, yayınlanmamış görüşmelerden tezin devam eden bölümünde alıntılar yapılacaktır.

> Ben -şahsen- Gezi Direnişi'ni ve dünyada onu önceleyen ve sonralayan birçok benzer (kardeş/yoldaş) direnişi bu türden bir mücadelenin ifadesi olarak görüyorum. Bir tür 'kontra-işgal' olarak… Ya da Benjamin'e atıfla söyleyeyim: *Kolektif*'in, *kitleler'*in sokakları ve meydanları, özel şirketlerin ve onların 'kamusal' mümessili/muadili devletlerden muvakkaten de olsa kurtarıp yeniden kendi meskenleri kılma mücadeleleri olarak görüyorum. (Argın, 2014, s.15)

Küçük bir yeşil alanı, yeni bir yaşamın "meskeni kılma" mücadelesi tüm ülkeyi kuşatan anlam ağlarını, insan ilişkilerini, imge düzenini dönüştürür. Mekanı bir arada kullanmanın getirdiği duyusal yakınlık bir çeşit estetik kolektivitenin oluşması için hayati önemdedir. Mekanın ortaklığı; sorunları birlikte çözmeyi, ortak ihtiyaçları gidermeyi, ortak yaşamı kurmayı ve savunmayı, nihayet elbette coşkuyu, neşeyi, öfkeyi bedenen paylaşmayı getirir. Bedenler yorulur, dinlenir, eğlenir, acı çeker, haz alırken, burada duyulur olan yeniden paylaşılır.

Gezi Parkı eylemleri süreci, modern kapitalizmin, kamusal ile özel, doğa ve kent, iç ile dış arasında koyduğu kesin sınırların aşıldığı bir durak olarak tanımlanabilir. Gezi sloganlarından birinde kent mekanıyla mülkiyet ilişkisi dışında kurulan bağ şöyle ifade edilir: "Ev kira ama semt bizim" (Ataman & Çoban, 2016).

Gezi Parkı da "hem benimdir hem bizimdir" hem parktır hem kenttir, hem sokaktır hem evdir. Gezi Parkı eylemleri bu sınır aşımıyla toplumsal yaşamın ütopik potansiyelini mekansallaştırır.

Mekanı mesken kılan en önemli araçlardan biri de duvar yazıları ve resimleridir. Gezi günleri boyunca duvarları, yerleri, araçları, her boş yüzeyi, sarmaşık gibi kaplayan bu grafik doku egemen temsil sistemlerinde kendilerine yer bulamayanların söyleyecek ne kadar çok sözü olduğunu gösterir. Duvarlar yazılarının sosyal medya mesajlarından farklı bir tür bedensellik, eylem, haz unsuru içerdiği öne sürülebilir. Duvar yazılarının gerçekliği ne iletilerinde, ne de geçerli anlam taleplerindedir. Onlar sadece "biz burdayız" demekle de yetinebilirler. Roland Barthes'ın dediği gibi "…Yazının

gerçeği, bastıran, çizen, davranan eldedir, yani kalbi atan (zevk alan) bedendedir" (Barthes, 2014 s.143).

Gezi'de mekanın sözcük ve imgelerle geri alınmasının özel bir imgesinin de Şamanist gelenekten gelen *dilek ağacı* olduğu söylenebilir. Gezi Park'ında her köşe başında yığınla dileği ve umudu üst üste taşıyan, dilek ağacı biçimini almış nesneler vardır. Nerdeyse parkın bütünü bu işlevi görmüştür. Dilek ağacı geçmişten gelen bir yöntemle geleceğe dair tek tek hayalleri kolektif olarak biriktirmenin yöntemidir.

Gezi Parkı'nın duyusal nitelikleri tüm bu deneyimlerin beşiğidir. Modern kentin içinde bir aralıktır. Kentin en işlek merkezindedir ama ağaçları ve fiziksel dokusuyla, kuytu, gölgeli ve örtülüdür. (Biber gazı perdesinin duyusal etkisini hatırlatmak gerek.) Kamusala olduğu kadar mahreme de yer bırakır. Beklenmedik karşılaşmalara yer açar. Her şeyi görmek ve sınıflandırmak isteyen kuşatıcı, denetleyici bakışlara teslim olmaz. Zaten parkın özellikle LGBTİ bireyler ya da utangaç aşıklar için geçmişten beri gizli bir buluşma noktası olması da bu niteliklerinden kaynaklanır. "Sevgilimle İlk Öpüştüğüm Parkı Sana Yedirmem Tayyip."[59]

Eylemlerin hemen ardından, Gezi Parkı ve Taksim Meydanı düzenlenir. Parkı düzenli açıklıklarla kuytu köşelerinden arındırılır. Meydan kesif bir beton tabaka ile kaplanır. Dökülen betonun sürekliliği, monolitik kütleselliği adeta Gezi günlerinin parçalı çoğulluğunun imgesel karşıtıdır. Her tür bireysel, tekil, özerk var oluşun nefesini kesen bir düşüncenin görsel ifadesidir. Gözün ve sermayenin kesintisiz akışının önünde hiçbir engelin durmasına izin vermeyen, bakıldığı her noktadan aynı görünen, her şeyi gösteren, geçirgen olmayan gri beton yüzey, mekana yapılan anestezik (duyusal çeşitliliğin minimuma indirgendiği) bir politik müdahale olarak düşünülebilir. Yeni Taksim Meydanı tek sesli, kesintisiz, narsisist bir monoloğunun görüntüsü, iktidarın "her an her yerde olma" fantezisinin imgesel karşılığı olarak okunabilir.

---

[59] Gezi pankartlarından

4.3.2 Gezi eylemlerinde zaman kurgusu

Gezi Parkı Eylemleri sırasında kamusal alanda kolektif ve bedensel olarak yaşanan deneyim, gündelik hayatta zaman algısını ve tarihin akışını algılama biçimini dönüştürmüştür.

4.3.2.1 Gezi'de şimdi zamanı

Occupy Oakland hareketi üzerine yazdığı metinde David Buuck şöyle söyler:

> (…) tüm ayaklanmaların zaman algımızı temelden değiştirdiği öne sürülebilir. Gerçeğin hızının şiirin zamanıyla buluşması (…) Hem şiirin hem de devrimin, zamanla radikal bir 'şimdiki zaman' kipi içinde, yani kendi süreçsel müziklerinin kesintisiz açılımı içinde karşılaştıklarını hatırlamak yeterli midir? (…) olayın, zamanı ve zamanın temsilini yardığı, böylece bedenlerin kamusal alan ve kaynaklar için yürüttüğü mücadeleyi görmenin ve duymanın yeni tarzlarını betimleyebilmesi için dile alan açtığı mekândır burası. (Buuck, 2015, s.390)

David Buuck'ın Occupy hareketi için ifade ettiği gibi, Gezi'de de "işgalle" kamusallaşan kent mekanında, görmenin ve duymanın yeni tarzlarına ve yeni bir dile yer açılır. (Bu dilin niteliği tüm bölüm boyunca yaptığımız alıntılarda Gezi imgelerinde ortaya çıkmaktadır.) Kamusal alanın ve yeni bir dilin ortaya çıkışı "zamanı ve zamanın temsilini yaran" bir deneyim sırasında mümkündür.

Şükrü Argın da görmenin ve duymanın yeni tarzlarını üreten, adına "Gezi Ruhu" denen estetik kolektivitenin zamanına vurgu yapar; Gezi'nin zamanını şöyle değerlendirir:

> Özel bir olayın vuku bulduğu belirsiz, deyiş yerindeyse *kronos*'u askıya alan bir tür 'zamansız zaman', yani tam da zamanın zamanı idi, sonsuz bir 'an', içi tepeden tırnağa 'Olay'la dolu zaman (…) ufukta başka bir dünyanın belirdiği 'an'… (Argın, 2014, s.24)

Argın'a göre "Gezi Ruhu lafının aşırı ve bunca özensiz kullanımına rağmen hala içinin boşalmamış olmasının sebebi" Benjamin'in ifadesiyle "şimdi zamanı" denen türden bir zamansallığa yerleşmiş olmasıdır (Argın, 2014, s.24-25). Ufukta başka bir dünyanın belirdiği "şimdi zamanı" akıp giden zamanın "bugün hükmedenlerin altta kalanları çiğneyerek ilerlediği zafer alayının" (Benjamin, 2012b, s.42) ilerleyişinde bir duraktır. Walter Benjamin bunu anlatırken Fransa'da Temmuz Devrimi sırasında gerçekleşen bir olaya gönderme yapar:

> Çatışmaların başladığı günün akşamı, Paris'in birçok mahallesinde saat kulelerine ateş açıldığı görüldü, birbirinden habersiz ve aynı anda. Görgü tanığı bir şair, biraz da kafiye aşkıyla, olayın anlamını yakalamıştı: Amma garip şey! Yeni Yeşualar, yaşamak için ânı, Durduramayınca başka türlü akıp giden zamanı, Kurşunlamışlar kulelerdeki akrebi, yelkovanı. (Benjamin, 2012b, s.47)

Gezi'de ki pankartlardan birinde yazıldığı gibi *"Önce her şey bir gaz bulutuydu, sonra hayat başladı."*[60] Yeni bir zamanın yürürlüğe girmesi, tarihin akışında bir parçalama, bir durak duygusu Gezi eylemleri sırasında çeşitli biçimlerde kendini gösterir. Benjamin'in yukarıdaki alıntısını düşündüren bir imge, İstiklal Caddesi'nde ünlü bir saat markasının mağazasının kepenginde yer alan kol saati resminin üzerine, akrep ve yelkovan arasına kondurulmuş *"zamanın doldu tayep!"* yazısıdır.

1 Haziran 2013'te, polisin ve ticaretin terk ettiği İstiklal Caddesi'nde söz konusu "şimdi zamanı"nın kolektif olarak deneyimlendiğini söylemek mümkündür. İnsanlar Taksim'e caddeyi görmek ve gezmek için akın etmişlerdi. Üzerinde bir ören yeri ziyaretinde takınılan saygılı tavır vardı. Binlerce insan İstiklal Caddesi'ni tarihi harabelerde kendi geçmişinden izler arayan gezginler gibi ziyaret etti. Sanki uzun yıllar sonra şehirlerine geri dönmüşlerdi. Aradan geçen zamanının mekanda bıraktığı notları duvar yazılarından okudular. Tahrip edilmiş camları kırılmış otobüsler ve arabaları, bir su altı müzesinde ki batık gemiler gibi izlediler. Fotoğraflar, taşlar ve gaz fişeği kapsülleri toplamaya başladılar. Herkes Gezi'den anı olarak bir parça saklamak

---

[60] Gezi eylemlerinden bir pankart

istiyordu. Geçmiş, şimdiyle hiç bu kadar yakın olmamıştı. O gün, Gezi'den Taksim'e bakıldığında görünen aynı zamanda 6-7 Eylül'den (dağılmış metalar, yağmalanmış dükkânlar) 15-16 Haziran'dan, 1 Mayıs 1977'den kalma eski İstanbul fotoğraflarıydı. Benjamin'in teorisinde bu deneyimin adı "medusa'nın bakışı"dır:

> Zamandan koparılmış nesneleri görüntülere sürgüne gönderen bakış, tarihin 'facies hippocratica'sına, mitosun 'donmuş vahşi ülkesine' dikilmiş Medusa bakışıdır. Ancak geçmiş ile şimdi'nin 'yıldırım gibi' bir konum içerisinde birleştikleri, 'bilinebilirliğin şimdisi'nde' geçmişin görüntüsünün parladığı mistik anda, söz konusu olan görüntü, Mesih'in bakış açısından, ya da materyalist deyişle, devrimin bakış açısından diyalektik-dönüştürücü bir görüntü olur. (Tiedemann, 2002, s.35)

1 Haziran 2013'te, İstiklal Caddesi'ni gezenler sanki uzun bir uykudan uyanmışlardı. Bir çağ çökmüştü ve burası kapitalizmin yıkıntılarının sergilendiği bir açık hava müzesiydi. Belki de bu yüzden dün, feodalite kadar eskiydi. Dolayısıyla gelecek yakındı.

Bu biçimde bakıldığında Gezi, Walter Benjamin'in kastettiği anlamıyla "imdat freninin" çekilmesine benzer. İlginç olan, kamu otoritelerinin ve hükümet yanlısı medyanın da Gezi için aynı ifadeyi kullanmış olmasıdır. Türkiye Gazetesi "asrın projesi" olarak duyurulan Marmaray'ın teknik aksaklıklarını "Gezicilerin imdat frenini çekmiş olmasına" bağlamış, 3 Kasım 2013 tarihinde şu manşetle çıkmıştır: "Sürekli imdat frenini çekip, vatandaşı perişan ediyorlar, Marmaray'a Gezi sabotajı" ("Türkiye Gazetesi: Geziciler Marmaray'a sabotaj düzenliyor", 2013) İzmit'te hızlı tren durduğunda yine Geziciler akla gelir ("Tren Seferlerini Durduran Eylemcilere 38 Bin Lira Ceza", 2013). Türkiye'nin ilerlemesini, büyük projelerin gerçekleşmesini engelleyen her şey Gezi'nin istikrarı bozan "durdurucu" etkisiyle ilişkilendirilir.

> Gezicilerin istekleri arasında üçüncü köprünün, üçüncü havalimanının yapılmaması, Kanal İstanbul projesinin rafa kaldırılması, nükleer santrallerin yapılmaması gibi başlıklar yer alıyordu. (Özkır, 2019)

“Gezi olaylarının inanılmaz zararı!” (“Gezi Olaylarının İnanılmaz Zararı!”, 2014) öncelikle, tarihsel ilerleme mitini payidar kılan, somut şehircilik ve inşaat faaliyetlerinin kesintiye uğramasıdır. Çünkü Geziciler iktidar için mekanda ve zamanda ilerlemenin görsel temsilleri de olan gökdelenler, köprüler, tüneller inşa ederek ilerleme arzusunun karşısında durur. Buna karşın iktidar partisinin mottosu “durmak yok yola devam”dır. Ayrıca parti hedefini net biçimde 2023 olarak tarif etmiştir. Tarihi, bir trenin raylar üzerinde çizgisel yolculuğu olarak görenler için Gezi ilerlemenin önünde bir barikattır.

Gezi Parkı’nda, Topçu Kışlası ve AVM yapımının, Taksim’de yayalaştırma projesinin durdurulması; İstiklal Caddesi’nde sermayenin akışını kesen barikatlar; eylemcilere, *“Ve bizim bir haziranımız / bir yıl kadar yetecektir dünyaya”* (“Taksim Dayanışması ‘Ve Bizim Bir Haziranımız / Bir Yıl Kadar Yetecektir Dünyaya’”, 2013) diyen Turgut Uyar’ı ve onun *Göğe Bakma Durağı* şiirini hatırlatır. Turgut Uyar’ın dizeleri sosyal medyada, pankartlarda ve duvar yazılarında defalarca kullanılır.

“Gezi Hatırası” panoları da bu bağlamda değerlendirilebilir. Gezi Park’ında ve Taksim Meydanı’nda ortaya çıkan, eski fotoğraf stüdyolarından esinlenmiş bu panolar, insanlar önünde hatıra fotoğrafı çektirsinler diye hazırlanmışlardır. Oysa hatıra fotoğrafları çekildiğinde olaylar hala tüm hızıyla sürmektedir. “Gezi Hatırası” panoları, nostaljik anı fotoğrafı geleneğini imge olarak kullanırken, ‘şimdi zamanı’na yerleşmek için geçmişte ve gelecekte aynı anda kendine yer açmak arzusunu dile getirirler.

Akıp gitmekte olan zamanı durdurmak ya da Benjamin’in deyişiyle o zamanın dar kapısından girmek isteği (Benjamin, 2012b, s.49) bir başka imgede daha göze gelir: Gezi Parkı’nda kurulan Devrim Müzesi:

> Devrim Müzesi’nin içinde çevik kuvvet malzemeleri vardı. Devrimi gezi parkı olaylarını simgeleyen kırmızılı kadın, siyahlı kadın her gün yeni bir a4 boyutunda bir fotoğraf asılıyordu. Onun dışında gaz fişekleri vardı. Normalde ondan önceki günler orası tuvalet ihtiyacı gideriliyordu (…) Ondan sonra orayı güzelce bir temizlediler. Müze haline getirdiler. (Yiğit, 2013d)

Gezi Parkı'nda eylemler henüz yaşanırken kurulan müze, kendi geçmişini kurmak ve gelecek için saklamak ya da Benjamin'in deyişiyle "tarihin havını tersine taramak" (Benjamin, 2012b, s.43) çabasını yansıtır. Gezi'deki müze imgesinde geçmiş, şimdiki zaman ve gelecek üst üste katlanır (Göncü, 2013). [61]

17 Haziran'da park boşaltıldıktan, AKM'nin ön yüzüne Türk bayrağı asıldıktan sonra, Gezi Ruhu tam da gücünü kaybetmeye başlamışken *Duran Adam* eylemiyle yeniden canlanır. Erdem Gündüz'ün gerçekleştirdiği eylemde, Taksim Meydanı'nın ortasına bedenin sessiz, eylemsiz, her tür anlam akışını kesen duruşuyla yarattığı etki her türlü hareketten daha güçlü olur. Nihayetinde sayıları hızla artan "duran insanlarla" baş edemeyen polis, amirine "sabit duranları alın!" talimatı vermek zorunda kalır ("Duran Adam Salgını", 2013).

Eylemler sırasında Gümüşsuyu'nda bir otobüs durağı perdeler ve minderlerle bir ev içi dekoruyla dönüştürülmüştür. Özel alan ve kamusal alan arasında asılı duran bu mekanın üzerinde "Burada Durak" yazılıdır. Durak imgesinin bu ısrarlı tekrarı, sürekli ilerleme telaşının yerine yerleşme, ait hissetme, kent mekanına kullanım değeri kazandırma ve kamusal alan içinde kendini evinde hissetme arzusunun ifadesi olarak değerlendirilebilir.

Gezi Parkı'nda kurulan yaşamın geçici olduğunu herkesin malumudur. Her an polis müdahalesi beklenir. Zaten Gezi öncelikle bir çadır kampıdır. Fakat diğer yandan, orada sanki hep sürecekmiş gibi bir yaşam tasarlanır. Örneğin meşe fidanı dikilir. Çadırlar, uyku tulumları ve termoslarla gelinen parkta, müze, kreş, mescid ve kütüphane kurulur. Bu durumun, Benjamin'in dediği anlamda "şimdi zamanına" yerleşmek anlamı taşıdığı söylenebilir. Gezi Parkı, toplumsal muhalefetin geleceğe yönelik beklentilerini dile getirdiği, ihtiyaçlarını talep ettiği bir protesto mekanı değildir. Politik temsil biçimlerine güvensizliğin neticesinde dayanışmacı ve özgür bir

---

[61] Haziran 2013'te Doğuş Grubu NTV Tarih dergisini kapatır. Kararın nedeni derginin henüz yayınlanmamış 54. Sayısı; Gezi özel sayısıdır. "*#Yaşarken Yazılan Tarih,* Gezi Direnişi ve Halk Hareketlerinin Geçmişi" başlığıyla yayına hazırlanmış "Fevkalade Nüsha"nın kapağında, Taha Alkan'ın hazırladığı bir illüstrasyon vardır. Alkan, ünlü Kırmızılı Kadın fotoğrafını minyatür geleneğiyle yeniden üretmiştir. *Yaşarken Yazılan Tarih,* geçmişin halk hareketlerini ve minyatürü yardıma çağırırken, galipler zafer alayındaki bu kesintiyi gözlerden uzak tutmak istemiş, tarihin bu *fevkalade "şimdiki zamanının"* kayda geçmesini engellemek istemişlerdir.

yaşamın, yine Jacques Rancière'e referansla, duyusal paylaşıma dayanan bir ortaklığın, hayata geçirildiği zamandır. Durak ya da 'süreksizliğin mekansallaşması' olarak Gezi, yarın biteceğini bilerek ve sonsuza kadar orada kalacakmış gibi bağlanarak bir mekanı ve zamanı geri almanın, bir anı aralamanın, genişletmenin ne anlama geldiğini gösterebilir.

4.3.2.2 Beden ve zaman kurgusu

Gezi anlatılarında ortak noktalardan biri eylemcilerin zamanı bedenen duyumsama biçiminin geçirdiği dönüşümdür: "Kaç gündür buradayız, haftanın hangi günü, saat kaç, zaman mı durdu? Her şey birbirine karıştı" (Bakçay, 2013). Rancière için de duyulurun yeniden paylaşımında çok önemli olan zaman algısının dönüşümü bu "olağanüstü halin" (Benjamin, 2008, s.41) en belirgin duyusal deneyimidir.

Gezi eylemlerine katılanlar için gündelik yaşamın zamanı yeni bir kurguyla dönüşür. Saatle yaşayanlar ya da dakikalarla yarışan için, özellikle de beyaz yakalılar için Gezi, bedenin zamanla kurduğu ilişkiyi bütünüyle değiştirir. Yiğit Atılgan'ın Express Dergisi'nin Gezi günlerinde hazırlanan özel sayısı için Plaza Eylem Grubu'yla yaptığı söyleşinin başlığı "Her Yer Taksim, Herkes Süpermen"dir. Söyleşinin girizgahı şöyledir:

> Gezi direnişinin fitilini ateşleyen, Taksim'e akan milyonların kim olduğu tartışıladursun, direniş daha ilk andan itibaren bankaların, şirketlerin, plazaların önünde, hatta içinde Kanyon gibi AVM'lerin tüm katlarında yankısını buldu. İşten çıkan ceketi kravatı çıkarıp Gezi'ye koştu, öğle tatilleri gösteri saatine dönüştü. 'Rekabet ve performans gezegeni'nin Clark Kent'lerini dinliyoruz… (Yiğit Atılgan, 2013)

Plaza Eylem Grubu'nun açıklamasına göre 'Her Yer Taksim' sloganında ifadesini bulan mekan boyutuna, mutlaka zaman boyutu da eklenmelidir: "Sanki hayattan mola aldık ve yaşadıklarımızı gözden geçiriyor gibiyiz (...)" (Atılgan, 2013, s.68-69).

Gezi eylemleri iş hayatının mekanlarına, çalışma zamanı ve boş zamanın çatlaklarına da sızmış "performans ve rekabetin" metalaştırdığı zamanın dağılımını bozmuştur.

> Şu an herkes işten sonra Gezi'ye geliyor. Geçen gün bir arkadaşımız, gündüz Clark Kent, gece Süpermen olduğumuz betimlemesini yaptı. Biz biraz daha iyimser davranalım. Bir kez Süpermen olan bir daha Clark Kent olmak istemez ki. (Atılgan, 2013, s.68-69)

Gezi pankartlarından "*Ulan hayatımız fight club gibi oldu gündüz mesai, akşam park*" belli bir tür zamansal ayrımı temsil etse de gündelik hayatın sıradanlığından çıkarak, bir kez Süpermen ile tanışan Clark Kent'ler için "*hiçbir şey eskisi gibi olmayacak*"tır.[62]

Gezi'de spora, yogaya, oyuna, dansa, sanata, okumaya, dost sohbetlerine ayrılan saatler, "olağanüstü halin" yeni zaman kurgusunun armağanlarıdır. Kent yaşamının rutin akışında uyuşmuş, yorgun, cansız bedenler duyusal haklarını talep eder gibi Gezi zamanına keyifle yerleşirler. *"Omurganı dik tut! Kimseye boyun eğme, eğilme! Tek yol pilates!"*

Gündelik yaşamın çalışma zamanı ve boş zaman, özel ve toplumsal hayat ayrımı dışında ortaya çıkan bu deneyimi, bedenin duyularını harekete geçirmiş, duyusal zenginliğinin yeniden keşfetmesi sürecini başlatmıştır. (Bu tartışmayı Lefèbvre'in kuramı üzerinden Özgür Kazova Kooperatifi bölümünde daha geniş ele alıyoruz.) Olağanüstü fiziksel güçlere sahip, hiç yorulmayan bir beden gibi, *Süpermen* gibi hissettiren de budur.

Bu duyusal uyanış, estetik dirilme Gezi eylemleri sırasında "güç" değil ama "güzellik" olarak ifade edilir: Bir kozmetik mağazasının vitrininde yazan *"biber gazı cildi güzelleştirir."* Ayrıca *"Sinirlenince çok güzel oluyorsun Türkiye" "Basenlerim eridi tşk polis" "Direnen kızlar çok güzel."* Tanıl Bora'nın 12 Haziran 2013 tarihli köşe yazısının başlığı *Çarşı'nın Güzelliği'*dir:

> Her renkten taraftarlar, protesto ve şenlik kalabalıklarının çiçek dürbününe yeni desenler katıyor. Bütün renkler hızla güzelleşirken, birinciliği siyahla beyaza verdiler! Onları güzelleştiren, işte bu devrim hali... (Bora, 2013)

---

[62] Gezi Parkı pankartlarından.

Gezi'nin "şimdi zamanında" bedensel arzular ve aşk uyanmıştır: "*Durmadan Öpüşüyoruz Tayyip" "Ne Faşizm Ne Komünizm Yaşasın Erotizm" "Polis Dudaklarına Yapışıp Kalıcam" "Gazı Kes, Öpüjem…" "Sıradaki Direniş Sevipte Kavuşamayanlara Gelsin" "Lanet Olsun Sevenleri Ayıran Kapitalizme" "Aşkla diren!" "Böyle Bir Dünyaya Çocuk Getirmek İstiyorum."*

Gezi'de vücut bulmuş kolektivite, şimdi ve burada arzu duyan, zevk alan, acı çeken bedenlerin fiziksel yakınlığından oluşur. Bu estetik kolektivitenin özelliği; ideallerin, ortak bir geçmiş varsayımının ya da gelecek hayalinin değil kırılganlığın, yaralanabilirliğin şimdi zamanında insanları bir araya getirmiş olmasıdır. Eylemler sırasında, geçmişteki ya da gelecekteki bir ideal uğruna yapılacak fedakarlık övülmez. Kimse şehit ya da gazi olmayacaktır. Egemenliğin tarihten sonsuzluğu talep ettiği yerde Gezi ölümlü olmanın ortaklığını kurar. Tüm bedenler şimdi ve burada değerlidir, biriciktir ve narindir: *"Gaz sıkmana gerek yoktu bayım, zaten duygusal çocuklarız."* "*Aşkım Gözlerim Yanıyooo!" "ya ameliyatlı yerime gelseydi" "Kahvaltımı yaptım, öyle geldim" "merak etme anne önden gitmiyorum hep beraber yürüyoruz."* Gezi sloganları eylemcilerin kırılganlığını savunma araçlarının naifliğinde gururla vurgular: *"Kız olursa Rennie, erkek olursa Talcid."* masumiyet sembolü Yeşilçam klasiği *Neşeli Günler* filminden bir sahneden esinlenen: *"Biber gazına ne iyi gelir? Limonnn... Sirkeeee..."*

28 Mayıs günü Reuters haber ajansı foto muhabiri Osman Örsal tarafından çekilen Kırmızılı Kadın fotoğrafının Gezi'nin sembolü olarak benimsenmiş olması bu düşünceyi destekler (Kurtuluş, 2016, s.263). Kırmızı elbiseli genç kadının, eteklerinin ve saçlarının savruluşu, bez çantasını tutuş biçimi gibi Duran Adam'ın pantolonundan yarısı çıkmış gömleği de şiddetin ezici mutlaklığı karşısında, şimdiki zamanın içine yerleşen canlı bedenin kırılganlığını göze getirir.

Aç, susuz, uykusuz, nefessiz zamanlar kadar neşe, oyun ve hazzın zamanı da ortaklıklar kurar. Hasan Hüseyin Korkmazgil'in şiirinden uyarlanan Gezi şarkısının dediği gibi *"biber gazını bal eyleyenlerin ortaklığı."* Bu anlamıyla Gezi duyusal, hissedilen bir ortaklıktır: *"Direniş var hissettiniz mi?"*

4.3.3 Gezi eylemlerinin imgesel üretimi

Bu tezin bağlamında her üç saha çalışmamız içinde de estetik kolektivitenin üretiminde imgenin yeri tartışması yapılmaktadır. Ayrıca Gezi eylemleri bölümünde hem mekanın hem zamanın üretiminde yine imgenin işlevine değinilmiştir. Şimdi bu alt bölüm içinde Gezi eylemlerinin ürettiği zengin imge dünyasının üretim biçimine, sosyal medyaya ve öne çıkan bazı imge gruplarına (Benjamin'in *monad* ya da *takım yıldız* olarak tanımladığı[63]) bunların yapısına, kurgu ilkesine dair bir değerlendirme yapabilmeyi amaçlıyoruz.

Bu amaç çok fazla sayıda imge grubu içerisinden bir seçim yapabilmeyi gerektirir. Bu seçimi yapabilmek için Susan Buck-Morss'un *Görmenin Diyalektiği* başlıklı kitabında, Walter Benjamin'in diyalektik imgelerini tartışırken ortaya koyduğu "birbiriyle kesişen eksenler" modelinden yararlandık. Buck-Morss'a göre Benjamin modern dünyanın temel koordinatları ekseninde düşünür. Bu eksenler üzerinde birbirine karşıt öğelerin yan yana gelişini tespit etmeyi sağlayan bir görme tarzı oluşturur. Diyalektik imgeler bu eksenlerin oluşturduğu koordinatların sıfır noktasına yerleşir. Karşıtlıkları bir araya getirir. Gezi eylemlerini ele alabilmek için iki ana eksen belirledik; teknoloji ve doğa, geçmiş ve gelecek. Gezi'de öne çıkan imgeleri doğa ve teknoloji, geçmiş ve gelecek eksenlerinin kesişimine yerleştirmeyi denedik.

Belirtmek gerekir ki, Gezi eylemlerinin ürettiği imgelere odaklanan bu bölümün amacı imgelerin dökümünü yapmak ya da onları kategorize etmek değil "olağanüstü halde" nasıl bir imge montajı ilkesinin, hangi araçlarla mümkün olduğunu düşünmeye başlamaktır.

4.3.3.1 Doğa ve teknoloji

Gezi, bir ucunda doğa diğer ucunda teknoloji olan bir eksen üzerinde nerede konumlanır? Gezi eylemleri doğaya rağmen ilerlemek düşüncesindeki, kentsel dönüşüm politikasının karşısında bir parkı savunarak; ağaçları korumak için iş

---

[63] "Düşünme sadece düşüncelerin akıp gitmesi değil, aynı zamanda akışın durdurulup düşüncelere el konmasıdır. Düşünce birdenbire gerilimlerle yüklü bir kümelenmede durduğunda, onu şiddetle sarsar, kendisi de bu sarsıntıyla kristalize olur, bir monada dönüşür" (Benjamin, 2012b).

makinalarını durdurarak başlamıştır. Yine de Gezi teknolojinin karşısında değildir. Eylemler sırasında teknoloji ve doğa ikili karşıtlıklar olarak değerlendirilmez. Gezi'de geçmişi ve geleceği olduğu gibi doğa ve teknolojiyi de diyalektik bir bakışla bir araya getiren imgeler ortaya çıkar: Bunu tespit etmemizi sağlayan teknolojiyi doğayı sömürmenin değil, doğayı savunmanın aracı olarak gören bir kolektivitenin imgeleridir. Bu imgeler özellikle gençler için zaten bir çeşit yeni doğa olan iletişim teknolojileri aracılığıyla üretilir. Çünkü içinde bulunduğu hareket ailesi gibi (Arap Baharı, Occupy Hareketi, Küreselleşme Karşıtı Hareketler) Gezi'de de iletişim teknolojileri ve sosyal medya hayati önem taşır.

Yeni iletişim teknolojilerinin payından söz etmeden, Gezi Parkı eylemlerinde söz konusu olduğu ölçekte bir estetik kolektivitenin anlaşılması mümkün değildir. Walter Benjamin ve Medya başlıklı çalışmasında Jaeho Kang döneminin medya pratiklerinin "yeni teknolojilerin organlarını teşkil ettiği tarihsel açıdan benzersiz bir kolektifi" ortaya çıkardığını söyler. Jaeho Kang'a göre Benjamin de döneminin medya pratiklerinde, yüz yüze gelmeden ve tanışmadan da, bedensel, duyusal, estetik kolektiviteler yaratacak potansiyeli görmüştür. Onun düşüncesinde "devrimler kolektifin sinirsel uyarımına – daha yerinde bir ifadeyle, yeni teknolojilerin organlarını teşkil ettiği tarihsel açıdan benzersiz bu yeni kolektifin sinirlerinin harekete geçilmesine yönelik çabalardır" (Kang, 2015, s.192).

Benjamin'e göre devrimci siyaset bedenin uyuşturulmasıyla sonuçlanan fantazmagorik deneyime alternatif, yabancılaşmış insanın duyularını uyaran, yeni bir kolektifi bedensel olarak bir araya getiren, zamanı ve mekanı yeniden kurgulayan bir gündelik hayat deneyiminin hayata geçirmesidir (Kang, 2015, s.192). Bu bağlamda medya teknolojilerinin önemi büyüktür. Bu beklenmedik kolektivitenin imge montajı aracılığıyla kurulmasında, medya ve sosyal medya pratiklerinin, twitter, facebook ve akıllı telefonların kullanımının etkisi vardır. Bedene yapışık olarak taşınan, bedenle bütünleşen, bedenleri birleştiren teknoloji Gezi Ruhu'nun oluşmasında belirleyici olmuştur. Gezi de bu durum ifadesini "*Tayyip connecting people*" (Ataman & Çoban, 2016) duvar yazısında bulur.

Tekniğin olanakları ve temsilin olanakları arasında güçlü bir bağ vardır. Akıllı telefonlar ve onlar aracılığıyla sosyal medya bugün, temsilin biçimlerini belirleyen en önemli imge üretim araçlarıdır. Sonsuz çeşitlikte imgeyi bir araya getirir, "süreğen,

etkileşimli ve sıçramalı bir akış içerisinde ana odaklıdır" (Ataman & Çoban, 2016). Sosyal medya herkesin aynı anda hem okuyucu hem yazar olduğu yaratıcı bir estetik kolektiviteyi "şimdi zamanında" hayata geçirir.

> Gezi'nin büyüsü hem kentin merkezinde yarattığı komünalist deneyim hem de bu deneyimi sosyal medya üzerinden tüm ülkeye yayabilmesi hatta sınır ötesine taşıyabilmesiydi. Alternatif bir yaşamın tam da bugün, şimdi gerçekleştirilebilir olması ve bunun tam da bunu gerçekleştirenler tarafından anlatılması, gösterilmesi direnişin en güçlü yanını oluşturuyordu. Hiçbir özgürleşme talebinin geleceğe ertelenmeden şimdi gerçekleştirilebilir olması, anında her yerde ve şimdi merkezli yeni medya karakteristikleriyle iç içe geçmişti. […] Gezi gibi otonom hareketler ağ toplumuna içrek ve şimdiye dairlerdir, şimdiye müdahale ederler ve şimdiyi değiştirmeye çalışırlar. Şimdiye dair siyasetin medyası da şimdiyi yakalayan alternatif yeni medyadır. (Ataman & Çoban, 2016)

Tüm Gezi süreci, imgelerden oluşan bir kolaj olarak sosyal medyada sahnelendiği anda deneyimlenmiştir. *Yaşarken yazılan tarih* tam da budur. Akıllı telefonların ekranları tarihin kurulduğu kamusal sahnedir ve şimdiye aittir. Üstelik oyuncu, yönetmen, seyirci ayrımının olmadığı kolektif bir kurgudur sahnelenen. Temsil ve deneyim arasındaki mesafe, deneyimin doğasını değiştirerek daralmıştır. Gezi eylemleri sırasında deneyim ve sahnelemenin eş zamanlılığı, gündelik yaşamda da bir tür tiyatrosallık - oyun duygusu katmıştır.

Gezi'nin efsane fotoğrafları bir anlamıyla birer *selfie* (özçekim) olarak değerlendirilebilir. Selfie sosyal medya teknolojilerinin ürettiği bir çeşit performatif otoportre üretme biçimidir. Özne kendi imgesini kendi tasarlar, üretir ve yayar. Selfi çekmek öznenin kendini imgesi aracılığıyla egemen beğeni rejimine uyumlandırması, hatta Lacan'cı büyük ötekinin gözüne göre düzenlemesi olarak eleştirilebilir. Ama bu her koşulda geçerli bir eleştiri değildir. Gezi'nin beşinci gününde sosyal medyada

dolaşıma giren Sinem Babul'un çektiği karelerle tanınan siyah elbiseli genç kadının (Siyahlı kadın olarak anılmaktadır) ifadelerine bakarak bu fikri desteklemek mümkün:

> TOMA yakınında kalabalık bir grup fotoğrafçı olduğunu fark ettim ve şiddete rağmen eylemlerin barışçıllığını vurgulamak için TOMA'nın önünde durup ellerimi açmaya karar verdim. Korkmadım. Gerçekten su sıkacaklarına inanmamıştım ama sıkarlarsa da fotoğraf olağanüstü olur diye düşünmüştüm. ("TOMA'nın Önüne Neden Geçtim?", 2013)

Siyahlı kadın basını ve polisi *selfi* çekmek için kullanmış gibidir. Gezi eylemleri sırasında çekilmiş bir başka fotoğrafta, yüzlerini fuarlarıyla gizlemiş üç genç, yerinden söktükleri mobese güvenlik kamerasıyla "selfie" çekme pozu veriyordu. İktidarın gözetim ve denetim için kullandığı teknolojiyi kendilerini temsil etmenin aracı kılmışlardı. Bu imge, gösteri ya da gözetim toplum kuramlarının, deneyimi öldüren imgeler yığını gördüğü yerde devrimci enerjinin saklı olduğunu gösterir. *Geziciler modern dünyanın deneyim kapasitesini bizatihi bunu tehdit eden parçalanmayı taklit ederek kurtarır.* Fantazmagorik deneyimin alternatifini bizzat onu ve yabancılaşmayı üreten araçları kullanarak yaratılır. Yeni nesil, apolitizasyonunun suçlusu olarak görülen sosyal medyayı politik haline getirir.

Gezi'de iletişim teknolojilerini, sosyal medya ve i-phone'ları kullanarak ağaçlar, hayvanlar, doğa için mücadele veren kolektivite doğa ve teknoloji karşıtlığını aşar. Özellikle gençlerin, *teknolojiyle* kurdukları ilişkinin *doğallığı* göze çarpar. Teknoloji bedenin uzantısıdır. Elindeki akıllı telefonla gören, duyan, düşünen, eyleyen, direnen, kendi imgesini kendi üretenlerin "yeni doğasıdır." *Doğası* gereği i-phone kullanır. "Diren i-phone şarjı" sloganı iletişim teknolojilerinin nasıl bedenselleştiğini gösterir. Gücünü toplamak için, kendini ve telefonunu şarjı etmek demektir. İnternet bağlantısının kesilmesi, doğayla bağının kesilmesi (ağaçların kesilmesi) kadar kötüdür.

Diğer yandan aynı teknoloji kapitalist üretim ve tüketim ilişkilerinin içinde doğaya ve insana düşman olmuştur. Ulaşım, iletişim, üretim araçlarının gelişmesi ekonomik refahı, kültürün demokratikleştirilmesini, hareket özgürlüğünü getirmemiştir.

Teknolojinin gelişmesi gündelik yaşamın duyusal zenginliğini arttırmamış tersine beden için bir tür hapishane yaratmıştır.

Ama yine Gezi imgelerinin oluşturduğu anlatıya göre, aslında insana ihanet eden teknoloji ve makineler değil onların sahipleridir. Haziran'ın ilk gününde Fransız Kültür Merkezi'nin duvarına, Marx'a ait olduğu iddia edilen şu sözler yazılır: "Kapitalizm Gölgesini Satamadığı Ağacı Keser." Kapitalizmin kullanım değerinin yerine egemen kıldığı değişim değerine vurgu yapan bu söz, doğayı azami biçimde sömürmenin ilerleme olarak kabul edildiği kapitalist sistemde insan yaşamının nasıl yoksullaştığına işaret etmektedir.

Gezi Parkı eylemleri sırasında, Gümüşsuyu'nda gaz fişekleri nedeniyle alev alan bir ağacı söndürmek için seferber olan eylemciler polisten yardım isterler. Olay yerinde mevcut bulunan TOMA'nın ağaca su sıkması yangını önleyecektir. Fakat polis ağacı yanmaya terk eder ve eylemcileri suyla dağıtır. Bu örnek ODTÜ öğrencilerinin mezuniyet pankartlarını akla getirebilir: *"Helikopteri biber gazı atın diye mi yapıyoz la!"*[64] (ODTÜ Mühendislik Mezuniyet Töreni, 2013) ODTÜ'lü Gezicilerin ifade ettiği gibi: Teknolojinin gelişiminde asıl hedef doğaya hükmetmek değil, insan ve doğa ilişkisini değiştirmek olmalıdır.

Bugünün makineleri fütürist ütopyanın anti-tezleridir: Metrobüs yolda kalır, insan gücüyle itilerek ilerletilir, Marmaray su sızdırır, helikopterler eylemci kovalar. Makinelerin umut kaynağı olan imgesi ile tarihsel olarak mevcut biçimi, yani şiddet ve yıkım aracı olarak kullanımı karşıtlık oluşturur. Gezi eylemleri sırasında teknolojinin hem ütopik potansiyeli hem de bu potansiyele ihanet eden mülkiyet ilişkileri ortaya çıkar.

Fakat sonuçta teknik doğanın özgün masumiyet durumu da ortadadır. Onlar kapitalizmin zavallı kölelerdir. Örneğin POMA adı verilerek "geri alınan" dozer (Çarşı grubu ödünç aldığı araca Poma *polis olaylarına müdahale aracı* adını vermişti) gücün

---

[64] "ODTÜ'de her fakülte direnişe kendi uzmanlık alanlarından selam gönderdi: Elektronik: "Bunca yıllık eletronikçiyiz böyle direnç görmedik." Felsefe: "Aynı tomada 2 kere yıkanılmaz." Uzay Bilimleri:"327 koltuklu uzay gemiciğiniz hazır başbakan, bi binin bişey deniyeceğiz. Uzay Lobisi" ("Mezuniyet Törenlerinde Protesto: Helikopteri Biber Gazı Atın Diye mi Yapıyoruz La!", 2013).

iyi tarafındadır artık. Adlandırılınca özgürleşmiştir. Kötü olan o değil, onun sahipleridir. Taksim'de atıl biçimde yatan kepçenin üzerinde *"Ben Özgürüm"* yazar.

4.3.3.2 Geçmiş ve gelecek

Walter Benjamin'in teorisine başvurarak, Gezi eylemlerini, imgelerin olağanüstü bir halin ani fren etkisiyle geçmişten geleceğe doğru savrulduğu bir durak olarak tasavvur edebileceğimizi söylemiştik. Gezi'nin "şimdi zamanı" geçmiş ve gelecekten kopuk değil, onlarla doludur. Gezi'nin "şimdi zamanı" geçmiş ve gelecek arasında alternatif bir kurgunun zamanıdır. Benjamin'in dediği gibi tarihsel olarak nelerin yeni olduğunu tespit etmeyi mümkün kılan imgelerin içinde mutlaka arkaik öğeler vardır. Uygarlığı geleceğe doğru götürecek makineler, Gezi'de vahşi hayvanlarla hatta arkaik canavarlara, soyu tükenmiş dinazorlara benzetilir. Dozerin, helikopterin, TOMA'nın, kask numarası silinmiş *robokopların* avlanması, tuzağa düşürülmesi, ele geçirilmesi, etkisiz hale getirilmesi için planlar yapılır. Kulaktan kulağa ya da bloglar aracılığıyla kurnaz ve neşeli av hikayeleri anlatılır.

Gezi'de makineler içinde bir dozer özellikle dikkat çekici bir müdahaleye uğramıştı: Yıllardır kentte zorba bir canavar gibi gezinen, yoksul mahallelere yıkım getiren dozer, avlanmış ve derisi yüzülmüş gibi pembe, Gezi Parkı'nın önünde yatıyordu. Park'ı ziyarete gelen insanlar, daha dün dehşet saçan bu cansız bedenin yanında hatıra fotoğrafı çektirdi. Pembe renk belki de arkaik canavar imgesini evcilleştirmenin, kolektif bellekteki bu korku imgesiyle baş etmenin bir yöntemi gibiydi.

Benjamin, diyalektik imgeleri anlatırken, onların kendi tarihsel sınırlarını aşan ve bugüne uzanan bir kolektif bilinç dışının görüntüleri olduğunu söylüyordu (Tiedemann, 2002, s.15). Gezi'de ortaya çıkan kahramanları bu bağlamda değerlendirmek mümkündür. Bu olağanüstü halde birtakım kahramanların yardıma gelmesi beklenir: *"Allahını seven defansa gelsin", "5. Günün şafağında doğuya bakın."* "*Yedi gün oldu hala yoksun Gandalf" (Yüzüklerin Efendisi göndermeli duvar yazıları)* Gelmesi arzulanan kahramanları üretmek için tarihin ve kültürün katmanlarında hiçbir ayrım gözetmeksizin bir kazı çalışması başlar. Geçmiş geleceği kurtarmak için seferber edilir: *"Bakunin was here" "Tomalara Göğüs Geren İşte Benim Zeki Müren" "Neredesin Spartaküs (imoji üzgün surat)"*

Çatışmaların yoğunlaştığı bir gece Beşiktaş'ta eylemciler polis müdahalesine, çöp kovası kapağından yaptıkları kalkanlarla direnirler. Grubun içinden *"This is Sparta!"* nidaları yükselir. Kalkanlar tarihin derinliklerinden bir kahramanı hatırlatmış olmalıdır. Ama *Sparta* sadece ünlü köle ayaklanmasının mitik beşiği değildir. Bu kalkanlı sahne ırkçı ve militarist bir Hollywood fantastik savaş filmi olan *300 Spartalı*'dan alınmıştır. Eylemcilerle yapılan görüşmede kolektif belleğin her iki kaynağının aynı anda harekete geçtiği görülür. Sonuçta Spartaküs imgesi karmaşık imge ağlarından sökülüp gelmiştir.

Gezi'de çok dikkat çeken pankartlardan biri de "Sinek ilacı arabası peşinde koşarak büyümüş bir toplumuz… biber gazı ne ki!" olur. Bu örnekte ise kişisel geçmişin, çocukluk anılarının, yeni kolektivitenin imge dünyasının oluşumunda nasıl harekete geçtiğini gösterir.

Gezi'de kimse kendini kahraman, lider, önder ilan etmez ama herkes karamanların kurgulanması sürecinin bir parçası olur. Bellekteki imgeler aracılığıyla kahramanlar yaratılırken, ortak bir geçmiş de oluşur. Bu ortak geçmişte sınıfsız topluma ait öğeler ütopik öğelere rastlamak mümkündür. Bunlar umut edilen bolluk ve dostluk dolu bir ütopik bir geleceğin eskizini oluşturur. Benjamin bu durumu önceden tahayyül etmiş gibidir:

> Her çağa bir sonraki çağı görüntülerle sergileyen düş içerisinde ise, henüz gelmekte olan çağ, tarihin en eski dönemlerinin, başka deyişle sınıfsız bir toplumun öğeleriyle karışmış olarak belirginleşir. Bu öğelere ilişkin olup, dağarcıkları toplumun bilinçaltında bulunan deneyimlerin yeni ile karışması, ütopyanın doğumuna neden olur; bu ütopyanın izdüşümlerine ise kalıcı yapılardan geçici modalara değin, yaşamın binlerce olgusunda rastlanır. (Benjamin, 2008, s.79)

Gezi'nin bolluk imgeleri, yeni olanın, kendisini görsel açıdan şekillendirmek için, öğelerini geçmişin ütopyaları ve sınıfsız topluma ait öğelerle birleştirmesine verilebilecek çok özel örneklerdir. Yardım malzemelerinden oluşturan tepeler, parka internet siparişleriyle hedefsizce yağan pizza, kandil simitleri, çatışmalara taşınan

termoslar dolusu çay, anne kekleri, sabah sütleri, metrelerce uzunlukta yeryüzü sofraları[65]: Gezi'ye, Saint-Simoncu bir gökten düşmüş bu bolluk imgeleri sürekli tekrarlanır.

> (…) sürekli yaşlı teyzeler su getiriyor, pasta getiriyor, börek getiriyor.
>
> (…) biz parkın içine koşa koşa gidip bisküvi dağıtıyorduk bu bisküvi dağıtma aslında çok önemli çünkü biz bunu ciddi bir ritüele dönüştürmüştük.
>
> (…) Sabah liseli kızlar süt dağıtıyorlar…sabah kalkınca huriler dolaşıyor. (Yiğit, 2013c)

Gezi anlatılarında, ekmeği kitlesel olarak bölüşmenin getirdiği; ütopik bolluk imgeleri defalarca tekrar eder. Tıpkı ütopik sosyalistlerin altın çağa, sınıfsız topluma ait imgeleri gibi:

> Evet, Paris'ten Çin'e kadar tüm dünya, ah ilahi Saint-Simon, senin öğretini benimsediğinde, o zaman Altınçağ tüm parlaklığıyla geri gelecek, nehirlerden çay ve çikolata akacak; tam kıvamında pişmiş kuzular ovalarda hoplayıp zıplayacak, yağda kızarmış turnalar Seine nehrinde dolaşacak. Kızarmış ekmek parçalarıyla toprağın altından pişmiş ıspanaklar fırlayacak. Ağaçlarda elma hoşafları olacak. Tarlalarda balyalar halinde toplanmaya hazır tahıllar bitecek. Gökten şarap yağacak, tavuk yağacak, yanında şalgamı hazır ördekler düşecek (Buck-Morss, 2010, s.138)

Ütopyacılar yeni komünal toplumları hayal ettiklerinde, bunu eskinin küçük ölçekli tarımını yeniden canlandırılması şeklinde yapmışlardı. Fourier'nin Falanster'leri, bu fevkalade karmaşık bir makine gibi işleyen toplumsal örgütlenme, eğlenme ve

---

[65] Antikapitalist Müslümanlar tarafından Gezi'den bu yana Ramazan aylarında düzenlenmesi artık âdet haline gelmiştir.

bolluğun sembolleri olarak bostanları da üretecekti (Buck-Morss, 2010, s.131). Gezi'de öne çıkan bolluk bereket imgelerinden biri sofralar ise diğeri de bostanlardır:

> Ondan sonra insanlar deli gibi çiçek, fide, aklına ne geliyorsa tohum onlar yağmaya başladı. Bir anda işte bunu nereye ekelim, bunu nereye ekelim? Herkes bana sormaya başladı. Anlaşılmaz bir şekilde. İlk kazmanın şey herhalde… Bir sürü sebze var. Domates, biber, patlıcan, fasulye, mısır, salatalık ve deli gibi biber, inanılmaz biber var. Kadının biri iki kasa biber fidesi getirdi. İki kasa biber fidesi en az 5000 tane filan demek. Yani burada biber fidelerinin dağıttım bir kısmını. Bir kısmını aşağıda komple bir sadece bir biber oldu. Bir 200 metrelik bir alan var (…) Sebze var. Çilek var şurada. Lavanta var. Biberiye var. Fesleğen var yani bir sürü çam çeşidi var. Kocaman bir tane meşe var. Bir sürü çiçek çeşidi var. Sardunyalar var… Sağ olsun ya bir twit yazıyorlar koyun gübresi, koyun gübresi. Bir saat sonra tık koyun gübresi geldi. Şaka gibi ya. Bazen rüya lan diyorum. (Yiğit, 2013a)

Gezi hakkında yapılan derinlemesine görüşmelerde, bolluk dolu bostan, sofra anlatıları ve cennet benzetmeleri dikkat çekicidir.[66] Fakat bu imgeler insanların doğayla barışık oldukları bir mitik zamana geri dönme arzusunu ifade etmezler. Doğayı mitik biçimde işe karıştırmaktansa, özgürleşmiş insan ilişkilerinin doğayla gelecekte kuracağı ortaklığına işaret ederler. Koyun gübresi için twit atmak belki de bunun en açık ifadesidir.

> Tadına varılabilmesi için yemeğin bölünmesi, bölüştürülmesi gerekir. Kiminle olduğu fark etmez: Eskiden sofradaki dilenci ziyafete zenginlik katardı. Asıl

---

[66] "(…) kolektif hayal gücü daha uzak bir kök-geçmişe ait mitlerden ve ütopik semboller hazinesinden mürekkep bir kültürel belleği yardıma çağırarak yakın geçmişle devrimci bir kopuş yaşamak için güçlerini seferber eder. 'Kolektif istek imgeleri' bundan başka bir şey değildir. 'İtkilerini almayı sürdürdükleri' yeninin tetiklemesiyle toplumsal ütopya için arkaik kolektif 'istek' imgeleri yaratarak bunun devrimci potansiyelini ön görürüler" (Buck-Morss, 2010).

> önemli olan sofradaki muhabbet değil, paylaşma ve vermedir. (Benjamin, 2012a, s.72-73)

Bu anlamıyla bu bolluk imgeleri, aynı zamanda dostluğun, dayanışmanın ve paylaşımın imgeleridir. Benjamin'in dediği gibi yapılandırma ilkesi kurgu-montaj olan diyalektik imge içerisinde geçmişte ve gelecekte umut kıvılcımlarını körükleyebilecek (Benjamin, 2012b, s.42) karşıtlıklar donup kalmıştır.

4.4 Sonuç

Gezi Parkı'na yapılan müdahaleyi engellemek için başvurulan eylemlerin, imza kampanyaları, basın açıklamaları, protesto gösteriler gibi alışıla gelmiş yöntemler dışında, estetik politik eylemlere dönüşmesinin temel nedeninin, eylemlerin mekanı geçici olarak işgal etme yöntemiyle başlamış, parka ve meydana yerleşilmesiyle sürmüş olduğu söylenebilir. Giderek tüm parkı kaplayan nöbet çadırları, parkın ve kent mekanının kullanım biçimini değiştirerek, yeni zaman ve mekan koordinatları yaratmıştır. Bu yeni koordinatlar Gezi'yi eşine az rastlanır bollukta bir imgesel üretim süreci haline getirmiştir. Gezi'nin ölçeğinde bir estetik kolektivite fizik mekanın ortaklığından ziyade "her yer Gezi" sloganının da ifade ettiği gibi, imgesel mekanın sınırsızlığına yerleşmiştir.

Bu bölümde Gezi Parkı'nın maddi deneyimi ve imgeselliği ile nasıl bir kurgu, montaj faaliyeti olarak hayata geçirildiğini ele almaya çalıştık. Bu kurgu montaj faaliyeti gelmekte olan çağı, tarihin en eski dönemlerini, ütopyaları, popüler kültürü bir araya getirerek "yerleştirildiği bağlamı kesintiye uğratmış" (Buck-Morss, 2010, s.85) ya da Rancière'ci anlamda "duyulurun paylaşımını" yeniden düzenlemiştir. Estetik politik eylem olarak Gezi Parkı eylemleri, uzlaşmaz karşıtlıkları bir araya getirebilen diyalektik imgeler aracılığıyla görünür olan, heterojen zamanlar, mekanlar ve kimlikler yaratmıştır. Sosyal medya ve iletişim teknolojilerinin çalışma biçimi bu süreçte belirleyici olmuştur. Kısa bir süre için de olsa, aynı imgesel dünyanın, zaman ve mekan kurgusunu duyusal olarak paylaşan insanlar, adına *Gezi Ruhu* denen bir estetik kolektivitenin parçası olmuşlardır.

5. ÖZGÜR KAZOVA İŞGAL FABRİKASI VE KOOPERATİF DENEYİMİ, ESTETİK KOLEKTİVİTENİN ZAMANSAL ÜRETİMİ

Tezin bu bölümü, Kazova Tekstil işçilerinin işgal fabrikasından kooperatife uzanan "patronsuz hayat" kurma deneyimine odaklanıyor. 2013-2017 yılları arasında, Özgür Kazova örneği özelinde, estetik politik eylemle yeni bir zamansal düzenin üretilmesi sürecini odağa alırken, mekanın üretimini ve imgeselliği de tartışmaya dahil ediyor.

5.1 Giriş

Özgür Kazova işgal fabrikası ve tekstil kooperatifi örneğinin seçilmiş olmasının öncelikli nedeni, Emek Sineması ve Gezi eylemleriyle yöntemsel (her üçü de mekanı işgal etmiştir) tarihsel ve imgesel bağlarının olmasının yanı sıra, onlardan farklı olarak estetik ve politikanın karşılaşmasını bu kez emek mücadelesi perspektifinden ve "gündelik hayat" kavramı bağlamında değerlendirme şansı sağlamasıdır.[67] Özgür Kazova örneği diğer iki çalışma sahasından özellikle zamanın bütünüyle yeniden düzenlemesi anlamında ayrılır. Patronsuz hayat diğer bir deyişle işçi özyönetimi deneyimi, alternatif üretim ilişkilerinin ve biçimlerinin her gün yeniden örgütlenmesi anlamına gelir. Bu süreç isyan, işgal ya da protesto zamanlarından farklı olarak uzun, sabır isteyen, bazen rutinleşebilen, üretimi olduğu kadar toplumsal yeniden üretim süreçlerini de kapsayan, çalışma zamanı ve boş zaman, özel ve toplumsal ayrımını ortadan kaldıran geniş bir zamandır. Bu zaman içinde politik eylem, öznelerin kendilerini yeniden üretme faaliyeti olarak ortaya çıkar.

Özyönetim deneyimleri, yaşamın her boyutuyla yeniden tasarlanması anlamında estetik politik eylemin tartışılması için eşsiz fırsatlardır. Çünkü başarısını süreklilikte bulacak bu eylemler bağlamında, estetik kolektiviteye şimdiye kadar yüklediğimiz, geçicilik, dağınıklık, esneklik gibi nitelikler sorgulamaya açılır. Bu bölüm bu tartışmayı Türkiye'nin en uzun süren özyönetim deneyimlerinden biri üzerinden yapmayı amaçlamaktadır. Elbette bu deneyimin tarihsel arka planı da vardır.

---

[67] Saha çalışması olarak bu bölüme yakın bir örnek Arjantin'de bir işgal kliniğini ele alır (Scribano & Lisdero, 2014).

5.2 Kazova Trikotaj A.Ş.'den Özgür Kazova'ya

İstanbul Bomonti'de bulunan Kazova Trikotaj A.Ş.'nin işçileri, 31 Ocak 2013'te gönderildikleri izinden 8 Şubat'ta geri döndüklerinde, yıllardır çalıştıkları fabrikanın kapısına kilit vurulmuş olduğunu görürler. İşçilerinin haberi yoktur fakat işverenleri maddi değeri olan her şeyi aldıktan sonra, kalan makineleri tahrip ederek ve 94 işçiye borcunu ödemeden ortadan kaybolmuştur. Tüm çabalarına rağmen işverene ulaşmayan ve ardından fabrika binasının da satılmış olduğu öğrenen Kazova işçilerinden on ikisi ödenmemiş dört aylık maaşları ve kıdem tazminatlarına dair taleplerini duyurmak için, 22 Şubat 2013'te İstiklal Caddesi'nde ilk eylemlerini gerçekleştirirler. Ardı sıra gelen protesto yürüyüşlerine rağmen bir muhatap bulamayan işçiler 1 Mayıs 2013 tarihinde fabrikanın önüne bir direniş çadırı kurma kararı alırlar. Çadırın ama amacı eylemleri sürekli kılmak, bir mekan tanımlayarak daha geniş bir kesimden destek almak ve diğer yandan da işverenin fabrikadan daha fazla mal çıkarmasının önüne geçmektir ("Kazova Şimdi Kapitalizme Direniyor", 2014). Bu amaçlarla kurulan nöbet çadırı kısa sürede kamuoyunun dikkatini çeker. Protesto yürüyüşleri Çarşamba ve Cumartesi günleri olmak üzere düzenli hale gelir, kalabalıklaşır ve basına yansır. Eylemler sırasında Hey Tekstil, BEDAŞ, Roseteks, Darkmen, Kiğılı, Greif, Feniş, Kumport işçileriyle yan yana gelen Kazova işçileri emek mücadelesinin aktörleriyle tanışırlar. Bu sırada Gezi eylemlerinin başlaması ve Kazova çadırının Taksim'e çok yakın oluşunun da avantajıyla Kazova işçilerinin hak mücadelesi tanınırlık ve fikirsel dönüşüm anlamında yeni bir boyut kazanacaktır (Demir, 2014).

Kazova işçileri Gezi Parkı eylemleriyle dirsek teması içinde, her gün onlarca insanın ziyaret ettiği Şişli'de ki çadırda 72 gün ve gece geçirirler. Giderek güçleşen nöbet sürecinden sonuç alamayacaklarını anlayınca fabrikaya girme kararı alırlar. Beş işçinin fabrikanın içine girmesiyle mücadele işgal niteliği kazanır. Başlangıçta işgalin amacı kamuoyunun dikkatini yeniden çekmek ve komşu fabrikaların işçilerinin de desteğini kazanmaktır. Fakat olay farklı bir seyir izler. Fabrikanın içinde bulunan bazı makineler, hammaddeler ve özellikle tamamlanmamış trikolar onlara yeni bir yol açar. Patronlarından cevap alamayan Kazova işçileri fabrikada buldukları ve onardıkları trikoları satmayı düşünürler. Bu karar, öncelikle çadır direnişi boyunca kurdukları

ilişki ağlarının, Gezi eylemleriyle birlikte kurulan mahalle forumlarının, politik örgütlerin ve sendikaların desteğini kazanır. Bunun üzerine, süreç hızlanır, işçiler işverenin borcuna karşı haciz koydurdukları makinalarla Kağıthane'de bir atölye kurarlar. Tam bu aşamada Devrimci İşçi Hareketi (DİH) adlı politik örgüt süreci sahiplenir. Kazova işçileri artık Diren Kazova olarak anılacaktır. İçinde sanatçıların da olduğu çok geniş bir dayanışma ağının desteği ile Diren Kazova Şişli'de bir mağaza açar. Kısa süre sonra DİH'le görüş ayrılığına düşen ve herhangi bir politik örgüte bağlı olmak istemeyen dört Kazova işçisi DİH'ten yollarını ayırır ve Özgür Kazova'yı oluşturur. Serkan Gönüş (42), Aynur Aydemir (34), Yaşar Gülay (47), ve Muzaffer Yiğit (43) üretime öncelik vermeyi seçerek çalışan makineleri almak ve mağazayı bırakmak üzere DİH'le (Devrimci İşçi Hareketi) bir anlaşma yapar. Özgür Kazova 2014 yılının Kasım ayında atölyesini Kağıthane'den Eyüp Rami'ye taşır. Patronsuz üretim burada Özgür Kazova adıyla resmen başlar. 27 Ocak 2015 tarihinde yapılan satış işleminde, işverene ait makineler, alacaklarına karşılık işçilere resmen geri verilir. Süreç içinde bir dönüm noktası olan bu satış işlemi sonrasında ortaya çıkan harç bedeli, internet aracılığıyla yürütülen geniş kapsamlı bir dayanışma kampanyasıyla ödenir ("What is a cooperative?", 2013). Türkiye'den ve dünyadan çeşitli kurumlar, partiler, toplumsal hareketler, kooperatifler, akademisyenler, sanatçılar ve işçilerle dayanışma ilişki içinde yeni bir yaşam kuran dört Kazova işçisi, onlara düzenli olarak destek veren bir grup gönüllüyle birlikte kooperatif modelini seçerek özyönetimi sürdürülebilir kılmayı denerler.

Özgür Kazova yasal olarak bir kooperatif değildir, Uluslararası Kooperatif Birliği'nin ilkelerini referans alır: "Üyeler arası demokratik özyönetim; yeni üyelere açık ve gönüllülük esasına dayalı bir yapı; eşitlikçi paylaşıma dayalı ekonomik model özyönetime dayalı bağımsız üretim; sürekli eğitim, öğretim ve bilgi paylaşımı; kooperatifler arası işbirliği ve tüm toplumsal mücadelelerle dayanışma ilkelerini benimsemiştir." Özgür Kazova, hammaddeden, tasarıma, muhasebeden, sosyal medyaya kadar pek çok alanda karşılaştığı sorunlara bu ilkeler çerçevesinde tutarlı yanıtlar vermeye çalışır. Kararlarını haftalık toplantılarla alır. %100 yün ve %100 pamuk "%100 patronsuz kazaklar" tişört, çanta ve aksesuar üretir. Bunları ulaşılabilir fiyatlar ve açık bir fiyat politikasıyla satar. Sosyal medya hesapları dışında İstanbul'da çeşitli yerlerde ve Ankara'da açılan stantlarda Özgür Kazova ürünlerine ulaşmak

mümkündür. Ayrıca Türkiye'de ve dünyada düzenlenen kampanyalar, konserler, etkinliklerle satış desteklenir. Benzer başka alternatif ekonomi deneyimleriyle yan yana geldikleri dayanışma kermesleri de süreçte çok önemli bir yer tutar (Yurdakul, 2018).

Konferans, panel ve toplantılar Özgür Kazova işçilerinin mesailerinin önemli bir parçasıdır. Deneyimlerini paylaştıkları ve görüşlerini açıkladıkları akademik ya da politik tartışmalara katılır, televizyon ve radyo programlarına davet edilirler.

Özgür Kazova, içine girdiği sosyal ilişki ağları sayesinde uluslararası görünürlük de kazanmıştır. Gazeteciler, akademisyenler ve sanatçıların yoğun olarak bulunduğu dayanışma ilişkileri sayesinde Paris'te iki kez Alternatif Ekonomiler Fuarı'na katılmış, ayrıca stand açarak ve söyleşilere katılarak Brüksel'de, Marsilya'da, Lefkoşa'da, Selanik'te, Roma'da ve Barselona'da dayanışma ilişkileri kurmuştur.

Çok sayıda destekçinin tüm çabalarına ve kazandığı uluslararası tanınırlığa rağmen, işçilerinin geçimlerini sağlayamaması nedeniyle 2017 yılının sonunda, Özgür Kazova sıkıntılı bir döneme girer. Atölyenin giderlerini karşılayacak miktarda üretim yapmak teknik olarak mümkün olmasına karşın, sadece dayanışma ilişkilerine dayanan bir satış politikası sürdürülebilir olmamıştır. Fiyat politikası yüzdenden perakende satışlar yeterli değildir. Toptan satışlar için tekstil piyasası ile gereken bağlar kurulamamıştır. Yeterli kazanç olmaması nedeniyle kooperatife dört işçinin dışında yeni üye alınamamış; gönüllülük esaslı dayanışma ise giderek yorularak etkinliğini yitirmiştir. 2018 sonunda Serkan Gönüş, Özgür Kazova'da tek işçi olarak kalmıştır. Üretim durmuştur fakat satışlar sürmektedir.

5.3 İşçi Özyönetimi Deneyimleri

Özgür Kazova işçileri mücadelelerinin amacını "patronsuz yaşam" olarak özetlerler (Uçar, 2014). Patronsuz yaşamın, politik ekonomi literatüründeki karşılığı ise işçi özyönetimidir. İşçi özyönetimi, işçilerin çalıştıkları yerin denetimini ele geçirmeleri; yatay ve doğrudan demokratik şekillerde karar alarak, çalışarak ve paylaşarak üretimi sürdürmeleri anlamına gelir. Dario Azzellini, *Emeğin Alternatif Tarihi İşçi Denetimi ve İşyeri Demokrasisi* başlıklı kitabında (Azzelini, 2017) Özgür Kazova'yı 20.

yüzyılın başından bu yana dünyanın pek çok yerinde gerçekleşen işçi özyönetimi deneyimleri içerisine yerleştirir.[68]

> 20. yüzyılın başlarında Avusturya, Almanya, Macaristan, İtalya, Rusya ve İspanya'daki sosyal ve sosyalist devrimlerde ya da Yugoslavya, Polonya ve Macaristan devlet sosyalizmindeki örneklerde olduğu gibi işçiler üretim üzerinde denetim elde etmek için mücadeleler verdiler. Arjantin, Cezayir, Endonezya ve Portekiz'deki anti-sömürgeci mücadeleler ve demokratik devrimler sırasında da aynı çabayı gösterdiler. 20. yüzyılın son üçte birlik diliminde, kapitalist yeniden yapılandırmaya karşı Fransa, Birleşik Krallık, İtalya, Kanada, Avusturalya ve diğer bazı yerlerde açığa çıkan işçi mücadelelerinde, fabrikaların işçiler tarafından ele geçirilmesine ve işçi denetimi perspektifiyle oluşan pratiklere tanıklık etti. 1990'dan beri Arjantin başta olmak üzere birçok Güney Amerika ülkesinin yanı sıra Hindistan ve Avrupa ülkelerinde de işyeri işgalleri ve işçi özyönetim modeli, kendini güçlü bir şekilde hissettirdi. Küresel kapitalist krizlerin sonuçlarına karşı mücadele eden işçiler ve yerel örgütlenmeler yüzlerce fabrika ve iş yerinin yönetimini ele geçirdi. (Azzelini, 2017, s.17-18)

Dario Azzellini, Emeğin Alternatif Tarihi İşçi Denetimi ve İşyeri Demokrasisi başlıklı kitabında Türkiye'den Özgür Kazova'ya yer verir. Türkiye emek mücadelesi tarihine baktığımızda işçi özyönetimlerinin, kısa süreler içinde de olsa deneyimlendiği görülecektir. Berk Mete *Türkiye'de İşçilerin Özyönetim Deneyimi: Diren Kazova Kooperatifi ve Özgür Kazova Tekstil Kolektifi* başlıklı yüksek lisans tezinde (Mete, 2017) Özgür Kazova'nın son örneği olduğu Türkiye'de işçilerin özyönetim

---

[68] Dünyadan işçi denetim tecrübeleri hakkında güncel bilgi için bakılabilir ("Archıve of Workers Struggle", 2011). Bu web sitesi Alan Tuckman, Ralf Hofrogge ve Dario Azzellini tarafından kurulan, işçi denetimi üzerine çok dilli ve sanal bir arşivdir.

deneyimleri tarihini serimler: Türkiye'de ilk özyönetim pratiği İstanbul'da dizgi işçilerinin (mürettip) 6 Eylül 1923 tarihinde başlattığı grev sırasında yaşanan bir özyönetim deneyimi olarak kabul edilir. Kendi yönetimleri altında yayınladıkları "Haber" ve "Adil" gazetelerinde sorunlarını dile getiren dizgi işçilerinin deneyimi kısa süreli olmuştur.

Uzun yıllar sonra ilk özyönetim deneyimi 1969 yılında görülmüştür. Alpagut Linyit İşletmeleri'nde çalışan maden işçileri tarafından 13 Haziran 1969 tarihinde başlatılan özyönetim girişimi 35 gün sürmüştür (Fişek, 1970).

1970 yılında İstanbul'da Günterm Kazan Fabrikası'nda işçilerin kısa süreli özyönetim girişimi görülmektedir. 29 Nisan 1970 tarihinde ücret alacakları ve işverenlere ulaşılamaması üzerine işçiler fabrikayı işgal etmişlerdir. Adalet Partisi Hükümeti tarafından ilan edilen sıkıyönetimle Günterm işçilerinin özyönetim girişimi de sonlandırılmıştır (Yaraşır, 2006, s.80).

Kısa süreli bir başka özyönetim girişimi 1976 yılında İstanbul'da bir fırında yaşanmıştır. İşverenle anlaşamayan işçiler kısa bir süre fırını kendileri yönetmişlerdir (Narin, 2015: 208). 1977 tarihinde Erzurum'da Aşkale maden ocaklarında yaşanan özyönetim deneyimi, üretilen kömürün satış organizasyonun yapılamaması nedeniyle sonuçlanmıştır (Bütün, 2015, s.42-46) (Yaraşır, 2002, s.606-608).

Yeraltı Maden-İş Sendikasının örgütlü olduğu, Amasya'da bulunan Yeni Çeltek Maden İşletmesi sendikanın etkin olduğu bir işçi özyönetimi deneyimine sahne olmuştur. 26 Nisan 1980 tarihinde sendika üyesi 890 işçi özyönetimle cevap vermiştir. 33 gün süren özyönetim girişiminde sadece üretim değil, Aşkale deneyiminden farklı olarak üretilen kömürün satış organizasyonu yapılabilmiştir. Tüm bölge halkıyla dayanışma içinde olan Yeni Çeltek yaba işçileri ve pancar üreticilerinin kapasitelerini de harekete geçirdiği için özel bir örnektir. Yeni Çeltek işçileri, devletin işletmenin çalışmasını sekteye uğratan uygulamaları sonrası 33 gün süren özyönetimi bitirerek 29 Mayıs 1980 tarihinde greve başlamışlardır. Grev, 12 Eylül Darbesi sonrası 14 Eylül 1980 tarihinde çıkarılan bildiriyle sonlandırılmıştır (Bütün, 2015) (Yaraşır, 2002, s.630-631).

Darbe sonrası ilk özyönetim deneyimi 1992'de ITT Schaub Lorenz şirketinin yerli televizyon üreticisi olan Meta Elektronik Fabrikası'nda yaşanmıştır. 1.300 işçinin

çalıştığı ve Otomobil-İş sendikasının örgütlü olduğu fabrika borçları nedeniyle kapanma tehdidiyle karşı karşıya kalmış, yüklü alacakları olan işçiler fabrikayı işgal etmişlerdir. 62 gün süren işgal sonrası işçiler alacaklarını karşılamak için üretim yapmaya karar vermişlerdir. Yedek parçalar bitene kadar 6 ay boyunca işçiler kendi yönetimleri altında televizyon üretmişlerdir. Gerçekleşen satışlar sonucu alacaklarının bir bölümünü elde eden işçiler bir bankanın fabrikayı satın almak istemesi üzerine yapılan anlaşmayla tüm alacaklarını karşılamışlardır (Bütün, 2015, s.228-232) (Savaş, 2010).

1995 yılı, Kardemir işçilerinin özyönetim deneyimine sahne olmuştur. Özelleştirilmesi veya kapatılması gündeme alınmış fabrikada örgütlü HAK-İŞ'e bağlı Özçelik-İş Sendikası'nın öncülüğünde tüm Karabük şehrinin dahil olduğu eylemler başlamıştır. Koalisyonun merkez sol kanadının desteğiyle fabrikanın işçilere satılması kararlaştırılmıştır. KİT haline gelen Kardemir'in, anonim şirket tüzel kişiliğine sahip olarak işçiler tarafından yönetileceği süreç başlamıştır. Kardemir bir anonim şirket olmasıyla dayanışmacı bir kurumsal altyapıdan uzak, işçinin yönetim kademelerinden gittikçe uzaklaştığı, sendikanın da işçisine yabancılaştığı bu bakımdan ilk dönemler haricinde işçi özyönetimiyle bağlantısı kalmamış bir yapı haline gelmiştir ("Özyönetim ve Kardemir Örneği", 2010) (Ersöz, Özdemir, Yavuz, Akgeyik, & Şenocak, 2011).

2000 yılında Cumhuriyet Gazetesi'nin ortağı olduğu ve gazetenin basıldığı Çağdaş Matbaacılık işçilerinin grevle başlayan direnişi sonucu, yönetim matbaanın işletmesini DİSK'e bağlı Basın-İş sendikasına bırakma kararı almıştır. Ardından matbaa Çağdaş Matbaa İşçileri Komitesi üyelerinin kurdukları şirkete devredilmiştir. Böylece sendika ve işçiler için özyönetim süreci başlamıştır. Bir süre sonra gazete yönetimi matbaayla olan basım sözleşmesini yenilemeyince matbaa satılmak durumunda kalmıştır. Emekli olanlar dışında işçiler sendikalı olarak matbaanın satıldığı Özgür Gündem Gazetesi'ne geçmişlerdir (Bütün, 2015, s.171-173).

Gördüğümüz gibi Türkiye'de özyönetim deneyimleri büyük benzerlikler gösterir:

> (…) iflas ilan eden pek çok işletmede patronlar, zarar bahanesiyle işçileri ödenmemiş ücretleri ile işsiz ve aç ortada bırakmakta da tereddüt göstermiyorlar. İşyeri kapandığı, iflas ilan ettiği ve patronlar da ortada

> gözükmediği için grev ve işyeri işgali, böylesi durumlarda yaptırım gücüne sahip olmuyor. Dahası, aylarca ücretleri ödenmeden çalıştırılıp işsiz kalan işçiler açısından hakkını almak ile kapatılan fabrikanın dışında kalıp, yapabildiği işi yapamazken eli kolu bağlı durmak yakıcı bir sorun. Kendi emeği ile dönen fabrikayı sırf akıldışı özel mülkiyet sistemi yüzünden çalıştırmamak kapitalist üretimin tüm adaletsizliğini ortaya koyuyor. İşte tam da bu yüzden, olası kriz dönemlerinde üretim yapısı küçük ve orta büyüklükteki işletmelere dayanan Türkiye'deki gibi bir ekonomide, bu durum karşısında işçilerin üretime el koyup, kendilerinin yönetmesi gerçekçi olduğu kadar can alıcı bir seçenek olarak ortaya çıkıyor. (Narin, 2014, s.48)

Tüm borç yükünün ve riskin işçilere yıkıldığı bu durumlarda işletmeyi döndürmek oldukça zor oluyor. Tarihselliği içinde değerlendirildiğinde Türkiye'de özyönetim deneyimlerinin sendikaların tutumu, devlet baskıları ve piyasa koşulları nedeniyle kısa kısa ömürlü olduğu görülüyor. Dario Azzellini bu durumun nedenini, işçilerin karakter özellikleriyle açıklayan görüşe karşı çıkarak, deneyimleri çevreleyen kapitalist koşulların yarattığı tehdit ve baskılarla vurgu yaparak açıklıyor:

> İşçi denetimi uzun vadede, geniş bir ölçekte uygulamaya konulamamıştır. Medya ve konu uzmanlarının tezleri, işçi denetimindeki işyerlerinin karşılaştıkları birçok iç sorunun, genellikle işçilerin kendi başarısızlığından ötürü ortaya çıktığını ileri sürerler. İşçi denetimi gerçekleştiremez ya da güya işçilerde heyecan kaybı gibi iddialara ve işçileri çevreleyen kötü kapitalist koşullara rağmen, işçi denetiminin neredeyse her zaman başarısız olmasının sebebi, söylenenin aksine, maruz kaldıkları tehdit ve şiddetli baskılardır. (Azzelini, 2017, s.18)

Özgür Kazova örneği yukarıda serimlediğimiz Türkiye örnekleriyle büyük benzerlik gösterir. Buna karşılık, işçilerin söylemlerinden yola çıkarak, Kazova Tekstil

Kooperatifi'nin ilhamını dünya kooperatif ve özyönetimi örneklerinden aldığını tespit edilebilir. Gezi direnişinin rüzgarı, bu bağlamda tanıştıkları kişiler ve karşılaştıkları hikayeler, Kazova işçilerine küresel kapitalist krizlerin sonuçlarına karşı mücadele eden dünya örneklerini tanıma fırsatı sağlar. Bunların başında Fransa'daki komünist Genel İşçi Konfederasyonu'nun ele geçirdiği Gémenos'da Fralib, Roma'da Oficine Zero, Milano'da Ri-Malow, Selanik'te VioMe, Bask bölgesinde Mondragon Kooperatifi gelir. Bu grupları tanımak Özgür Kazova'ya yeni sorular, yeni yöntemler, dostluk, dayanışma ilişkileri ve satış ağları kazandırmıştır. Özgür Kazova Türkiye'deki benzerlerinden daha uzun ömürlü olmakla birlikte, Azzelli'nin dediği gibi, kapitalist sistem içinde var olmaya çalışan tüm işçi denetimindeki işyerlerinin karşılaştıkları zorlukları deneyimlemekte, halihazırda ciddi bir dar boğazdan geçmektedir.

5.4 Estetik Politik Eylem Olarak Patronsuz Üretim

Her gün işten sonra evlerine dönen, çocuklarının ve eşlerinin sorumluluğunu taşıyan, maaşları dışında hiçbir ekonomik gelirleri olmayan tekstil işçilerinin hayatı nasıl bütünüyle değişti? Hiçbir politik angajmanları olmayan işçiler önce patronlarını sonra tüm bir sistemi nasıl karşılarına aldılar? Terörle Mücadele'nin karşısına nasıl çıktılar? Doksan dört işçi arasından, birbirlerinin isimlerini bile bilmeyen, farklı politik görüşlerden dört kişi nasıl bir araya geldi? Dayanışma ağları nasıl kuruldu? Patronsuz hayat ideali etrafında nasıl bir ortaklık üretildi? Başka bir değişle; özneler kendilerini var eden biçimleri ya da pozisyonları nasıl krize sokabilir? Aydınlanma ya da yanlış bilinç kuramları dışında (bilinçlenerek özgürleşen politik özne) bu soruya nasıl yanıt verilebilir? Bu bölüm Özgür Kazova'yı, dört tekstil işçisi ve onların etrafında örülen dayanışma ağından oluşan estetik bir kolektivite olarak ele alıyor. Bu kolektivitenin nasıl kurulduğunu zamansal, mekânsal ve imgesel olarak anlamaya çalışıyor.[69]

---

[69] Bölüm boyunca Özgür Kazova'nın dört işçisi, Serkan Gönüş, Aynur Aydemir, Yaşar Gülay (Yaşar Usta) ve Muzaffer Yiğit'in ifadeleri başka bir kaynak gösterilmediği durumlarda, 2014-2017 tarihleri arasında onlarla gerçekleştirilen derinlemesine görüşmelerden alıntılanarak kullanılacaktır.

5.4.1 Özgür Kazova'nın öznesi

Özgür Kazova dediğimizde kimlerden bahsediyoruz? Bu tez, hak talebinden, işgale oradan kooperatif aşamasına kadar sürecin içinde olmuş dört tekstil işçisine odaklansa da Özgür Kazova bu dört işçinin etrafında örülen, karşılamalarla beslenen geniş bir ilişkiler ağı, zamanla dönüşen bir kolektivitedir.

5.4.1.1 Karşılaşmalar

Azzelini'nin özyönetim örneklerini incelediği, Özgür Kazova'yı da içine alan araştırmasından çıkan sonuç; özyönetim deneyimleri sırasında oluşan topluluklar üzerinde, politik bilinçten ziyade zorunlulukların belirleyici olduğudur. Azzellini değerlendirirken şu tespitte bulunur:

> (…) bunlardan geçmişteki işçi denetimi girişimlerinden habersiz veya belirgin bir sosyalist bilinç olmadan bile, doğal eğilimin sonucu olarak kolektif işyeri yönetim anlayışının, işçi sınıfı arasında nasıl ortaya çıktığını anlıyoruz. (Azzelini, 2017, s.18)

Bu tespite göre, özyönetim süreçlerinde, işçilerin ürettiği çözümleri, önceden benimsenmiş ideolojiler ya da gelenekler değil doğrudan gündelik hayat deneyimleri ve karşılaşmalar belirlemektedir. Özgür Kazova işçisi Serkan Gönüş'ün, iki yıldan fazla süren mücadelenin ardından söyledikleri bu iddiayı destekler[70]: "Biz yaprak gibi düştük, su nereye giderse akacaktık."

Özgür Kazova deneyimini yaratan, birbirlerini önceden tanımayan, aynı partiye oy vermeyen, hemşerilik bağları da olmayan dört Kazova işçisidir.[71] Bununla birlikte, farklı kesimlerden ve politik görüşlerden pek çok insan sürece müdahil olmuştur. Süreç boyunca kurulan geçici ittifakların çokluğu, başlangıçta politik angajmanı

---

[70] Serkan Gönüş ile 11 Ocak 2016 tarihinde yapılan görüşmeden alıntılanmıştır.

[71] İşçi bir aileden gelen ve Kazova'da makineci olarak çalışan Serkan Gönüş Yugoslavya göçmenidir ve üç çocuk babasıdır. Fabrikada singer overlok yapan, 1980 Artvin doğumlu Aynur Aydemir evli ve iki çocuk annesidir. Eşi özel güvelik olarak çalışmaktadır. Erzurum'lu, makineci Yaşar Gülay'ın eşi direnişin ilk yılında kanserden vefat eder. Yaşar Usta üç erkek çocuk babasıdır. Kabük'lü, makineci Muzaffer Yiğit evli, iki çocuk babasıdır.

olmayan işçilerin kararlarında belirleyici olmuştur. Bu durumda Özgür Kazova deneyiminin öznesinin karşılaşmalar sonucu kurulmuş bir kolektivite olduğunu söyleyerek başlayabiliriz.

Bu karşılaşmalar arasında Gazeteci Metin Yeğin, Avukat Behiç Ahçı ve Sanatçı Feyyaz Yaman önemli figürlerdir. Metin Yeğin işçilerle Latin Amerika tecrübesini ve "diren, işgal et, üret" yaklaşımını paylaşmıştır. Behiç Ahçı Devrimci İşçi Hareketi'nin (DİH) sınıf mücadelesi perspektifini daha sonra fikir ayrılığı yaratacak biçimde Kazova'ya taşımıştır. Feyyaz Yaman, Diren Kazova'dan Özgür Kazova'ya geçişte, estetik-politik eylem olarak patronsuz hayat fikrini desteklemiştir. Yaman, zamanları üzerinde söz sahibi olan işçilerin yaratıcılıklarından gelen gücünü kültür ve sanat alanının yaratıcı potansiyelleriyle beslemek için bir geniş dayanışma ağının oluşmasında etkili olmuştur.

Özgür Kazova işçilerinin etrafında 5-10 kişi arasında değişen, haftalık toplantılarda karar alma süreçlerine katılan ve gündelik işlerle de ilgilenen, genellikle akademisyenler, sanatçılar, gazeteciler ve öğrencilerden oluşan bir dayanışma grubu vardır. Bu grup zaman zaman genişleyip daralır ama en fazla on kişiye ulaşır. Dayanışma grubundakiler atölyede makinelerle çalışmaz; kargo, tasarım, nakliye, muhasebe, sosyal medya yönetimi, ürün dağıtımı ve tahsilat gibi işlerle uğraşırlar. Özellikle sosyal ilişkileri ve uluslararası bağlantıları kuran bu gruptur.

Özgür Kazova'nın ürettiği kolektivitenin niteliğini belirleyen önemli faktörlerden biri dayanışma ağının içinde yer alan sanatçılardır. Karşı Sanat'ın[72] kurucusu Feyyaz Yaman'ın daveti aracılığıyla ya da medyadan Kazova'nın hikayesi hakkında bilgi edinen sanatçılar sürecin başından beri işçilerle temas haline olmuşlardır.

Henüz Diren Kazova adı altındayken Şişli'de açılan mağaza "Kazak ve Kültür Merkezi" olarak adlandırılır. Mağazanın açılışı şu metinle duyurulur:

> Kazova işçilerinin kararlı mücadelesinin ürünü bu mekan: Diren!Kazova kazak ve kültür mağazası. Kazova'nın yanı sıra başka kooperatiflerin ürünlerinin de

[72] 2000'de kurulan bağımsız sanat inisiyatifi ve mekanı.

> satılacağı, film gösterimleri, eğitim çalışmaları, sergiler ve müzik dinletileri düzenlenecek bir kültür merkezi burası. Kazova'nın özgür işçileri, bedenlerinin güçleri, emekleri ve zamanları üzerinde söz sahibi olduklarından beri birer sanatçı gibi üretiyorlar. Şimdi kültür sanat alanının emekçileriyle birlikte patronsuz bir yaşamı tasarlıyorlar. (Yalçınkaya, 2014)

Bu ifadeye göre işçileri özgür ve yaratıcı kılan "bedenlerinin güçleri, emekleri ve zamanları üzerinde söz sahibi" olmaları ve başka bir dünyayı hayal edebilmiş olmalarıdır. 25 Ocak 2014'te gerçekleşen mağaza açılışının, 'Kazova'nın Yaratıcı İşçileri' olarak imzalanmış basın bülteninde şu ifadeler kullanılır:

> Kazova'nın işçileri yaratıcılıklarını kanıtladılar. Başka türlü üretim ilişkilerini ve başka bir dünyayı hayal edip gerçekleştirdiler. Artık kendi artı değerlerine ve kendi özgür zamanlarına sahipler. Ve şimdi üretimlerini paylaşmak ve kültür-sanat alanı ile birleştirmek için Diren!Kazova adlı 'kazak ve kültür' merkezini açıyorlar. ("Diren!Kazova Kazak ve Kültür Merkezi Açılıyor", 2014)

Özgür Kazova sürecinde sanat alanıyla ilişkiler yoğunlaşarak devam eder. Sanatçılar logo, tişört ve çanta tasarımları üretirler; defile, sergi, konser ve performanslar düzenlerler.[73] Özellikle çağdaş sanat alanından sanatçılar, işçilerle birlikte ve onlar hakkında işler üretir; bu işlerle önemli uluslararası sanat etkinliklerine katılırlar.[74] Özgür Kazova 2015 yılında Tüyap Sanat Fuarı'nda hikayesini ve ürünlerini paylaştığı bir stand-sergi de açmıştır.

Sanatçılarla kurulan dostluk ve dayanışma ilişkisi, Özgür Kazova'nın oluşturduğu kolektivitenin niteliği üzerinde belirleyici olmuştur. Özgür Kazova'nın ürettiği

---

[73] Özgür Kazova için desen tasarlayan sanatçılar: Nalan Yırtmaç, Sadi Güran, Nazım Hikmet Dikbaş, Ahmet Öğüt, Halil Altındere, Garkist, Zeycan Alkış, Mathieu Collohan.

[74] Halil Altındere, Ahmet Öğüt, Ha-Za-Vu-Zu

kolektivitenin yaratıcılıkla ilgisini sanat alanından devralınan söylem kurmuştur. Sanatçılara atfedilen yaratıcı özne kimliğinin emekçilerle ortaklaştırılması, özgür emeğin yaratıcılığı tartışması Özgür Kazova işçilerinin söylemlerine de yerleşmiştir. Farklı emek türleri arasında eşitlikçi yeni ilişkiler kurma niyeti de böylelikle gelişmiştir. Serkan Gönüş şöyle ifade eder[75]: "Biz dokuyacağız, onlar da üzerine resim yapacak, iki taraf da sanatını konuşturacak. İki duygu bir olacak. Ben de sanat yaptığımı hissedeceğim."

Sanatçı tasarımları, ürünleri çeşitlendirmek ve sanatçıları tanıyan kesimin ilgisini çekmek suretiyle satışları olumlu yönde etkilese de Özgür Kazova işçileri için asıl önemli olan, sanatçılarla gündelik hayat problemlerinde ortaklaşmaktır. Bunun için Kazova işçileri kooperatife desen verecek sanatçıların, emeklerinin karşılığını ekonomik olarak alması gerektiğini düşünür; tasarımı yapan sanatçının, satılan her üründen belli bir pay almasını önerirler. Bu öneriye göre, böylece sanatçılar da kooperatifin, patronsuz hayatın bir parçası olacaktır. Ayrıca sanat alanında da yeni bir emek-değer tartışmasını açılabilecektir. Çünkü sanatçının emeğine nasıl değer biçileceğine karar vermek gerekecek; kazağı üreten işçi emeğinin değeri ile deseni yapan sanatçının ki karşılaştırılırken bir sorgulama süreci başlayacaktır. Buna karşın, sanatçılarla işçiler arasında eşitlik beyanı niyetiyle kurulan ilişkiler, sanatçılar kendilerinin de dahil olduğu üretim ilişkilerini sorgulamadıkları sürece çoğunlukla sembolik bir katkı olarak kalacaktır.

Özgür Kazova'da sanatçılarla ekonomik ortaklık önerisi hayata geçirilemez. Kooperatifin sorun ettiği "şairi bile ücretli işçisi yapan" piyasa şartları sanat alanında bir tartışmaya dönüşemez. Bu durumda görülen-gösteren, kafa-kol emeği, seri üretim-yaratıcılık gibi karşıtlıklar çoğunlukla sembolik olarak sorgulanmış ya da yeniden üretilmiş olur. Özgür Kazova'nın taşıdığı, sanat ve tasarım alanlarında açılabilecek özgür emek temelli verimli bir tartışma ihtimali ıskalanmıştır. Bu nedenle sanatçılarla ilişkiler, dayanışma ilişkileri, gönüllülük esaslı dolayısıyla keyfi ve geçici olarak kalmıştır.

---

[75] Serkan Gönüş ile yapılan 4 Nisan 2015 görüşmeden alıntılanmıştır.

Sanatçılarla ilgili tartışmada da görüldüğü üzere, patronsuz yaşam mücadelesi veren Kazova işçileri etrafında kurulmuş kolektivitenin öncelikli problemi işbölümü meselesidir. Öncelikle özyönetim, patron ve işçi arasındaki işbölümünün ortadan kalması anlamına gelir. Ardından emek türleri arasında eşitlik ve üretim sürecinde inisiyatif alarak, yaratıcılığı kullanmak arzusu gelir. Burada eşitlik ve özgürlük, politik ilkeler olmaktan çıkar, işçilerin gündelik hayata içkin sorunsallar olarak ortaya çıkar. Gündelik hayatta kapitalist işbölümünün, eşitsizliklerin kurucu paylaşım ilkesi olduğu böylece belirginleşir: Kim ne yapacak, ne zaman, nasıl yapacak, ne kadar kazanacaktır? Kimin, neyi yapmaya yeteneği, bilgisi, hakkı vardır? Üretime ilişkin kararları kim alacak? Tasarımları kim yapacak? Makinaları kim kullanacak? Satışla kim ilgilenecek? Röportajlarda kim konuşacak? Seyahate kim çıkacak? Muhasebe, müşteri ilişkileri, tasarım, makinaların bakımı, kazak üretimi, kargolar, fotoğraf çekimi, sosyal medya yönetimi, yemek, bulaşık, temizlik… her biri başka tür bilgi ve deneyim isteyen emek süreçleridir. Yaşlı ve genç, kadın ve erkek işçiler arasında, işçiler ile dayanışma grubu arasında, işçiler ile politik özneler arasında, işçiler ile sanatçılar arasında, roller her an yeniden dağıtılmayı beklemektedir.

Bu tez bağlamında işbölümünün önemi, ona bağlı olan duyusal niteliklerin bölüşümünden kaynaklandığıdır. İşbölümünün dönüşümü ona bağlı duyusal, bedensel, estetik dünyanın da dönüşmesi anlamına gelir. Özgür Kazova'nın öznesi, başlı başına politik eylem olan bu dönüşümün ürünüdür. Bu tartışmayı netleştirmek için Jacques Rancière'in teorik araç seti içinden "duyulurun-paylaşımını" kavramına başvurmak anlamlı olacaktır.

5.4.1.2 Duyulurun yeniden paylaşımı

Özgür Kazova'da, ideolojik ön kabullerle değil zorunluluklarla ve karşılaşmalarla bir araya gelmiş bir topluluğun, özyönetim esasında üretime geçerken aslında kapitalist işbölümünü sorunsallaştırdığını söylemiştik. İşbölümünü dönüştürmenin basitçe görevlerin değil o görevleri icra eden öznelerin duyusal dünyasının da dönüşümü anlamına geldiğini, Jacques Rancière'in "duyulurun-paylaşımı" kavramına başvurarak açıklamak mümkündür.

Jacques Ranicère'e göre her tür topluluk duyulurun paylaşımı (partage du sensible) üzerine kuruludur.

> (…) (B)ireyler ile insanlık arasında, daima duyulur-olanın bir paylaştırımı vardır, farklı tarafların topluluk içerisinde bir paya sahip olma tarzını belirleyen bir şekillenme vardır. (Rancière, 2005b, s.169)

Toplum içinde hiyerarşik düzeni yapılandıran, eşitsizlikleri meşrulaştıran da bu işlemdir. Rancière'e göre duyulurun-paylaşımı "yerlerin ve kimliklerin bu dağılımı ve yeniden dağılımı; mekanların ve zamanların, görünür ile görünmezin, görüntü ile sözün şekillenmesi ve yeniden şekillenmesi" dir (Rancière, 2012, s.29). Duyulurun-paylaşımı[76];

> (…) bir meslekle araç-gereç arasında; belirli bir zaman ve mekân içinde olmak, belirlenmiş meslekleri uygulamakla hissetme yeteneğine sahip olmak, bu etkinliklere uygun geleni söylemekle yapmak arasında 'ahenkli' bir ilişkinin bulunması. (Rancière, 2010b, s.42)

Meslek, iş ve yetenek arasındaki uyum ile işbölümüne, mekana ve zamana bağlı olarak tanımlanan duyulurun-paylaşımı belli bir kolektivitenin içinde mutlak mıdır? Ranicère'in teorisinde mutlak değildir; bozulması mümkündür. Öznenin içinde bulunduğu beğeni ve yapabilirlik rejiminden çıkışını Ranicère 'duyulurun yeniden paylaşımı' olarak adlandırır. Rancière bu düşüncesini 1848 devrimi sırasında yaşamış Fransız işçilerin mektupları üzerine yaptığı çalışmalara dayanarak geliştirir. Proleterlerin Gecesi, İşçi Rüyaları Arşivi (Rancière, 1981) adlı yapıtında, işçi öznenin sınıfsızlaştığı, bu anlamıyla özgürleştiği gündelik yaşam anlatılarını ve çalışma saati dışındaki faaliyetlerini inceler (Rancière, 2007). Rancière'e göre, işçi için duyulurun

---

[76] "Partage du sensible" terimi İngilizceye *The Distribution of the Sensible* olarak çevrilmiştir. Türkçede E. Burak Şaman çevirisinde "duyumsanabilir olanın paylaşımı" Aziz Ufuk Kılıç çevirisinde duyumsanabilir olanın paylaşımı, Hakkı Hünler çevirisinde "duyulur-olanın paylaştırımı" olarak geçmektedir. Bu çalışmada alıntılar dışında "duyulurun paylaşımı" olarak kullanılacaktır.

paylaşımının bozulması, emek ve haz arasında, boş zaman ve çalışma zamanı arasında bir meslek ve ona denk düşen yetenekler arasında bir kopuş anlamına gelir. Rancière'e göre bu estetik bir deneyim, bir uzlaşmazlık (dissensus) deneyimidir. Bu sırada işçinin kimliği özel bir işleve atanmaktan kurtulur ve yeni topluluk ilişkilerine, diğer sınıfların ganimeti olan duyulara erişir. 'Duyulurun yeniden paylaşımı' herkesin yerini ve o yere uygun 'duyu'ları belirleyen düzenin 'başka bir zaman ve mekan' algısıyla dönüşmesidir. 'Duyulurun yeniden paylaşımı' estetiktir.

> Aslında 'meslek'le 'yetenek' arasındaki uyumun, başka bir zaman ve başka bir mekânı fethetme yeteneksizliği anlamına gelen bu uyumun kaybolması demekti toplumsal özgürleşme. İşin beklemeyeceğini ve kendi hislerinin bu 'vakit yokluğuyla' şekillendiğini bilen zanaatkârın mesleğine uyum sağlayan emekçi bedenin parçalanması demekti özgürleşme. Özgürleşmiş emekçiler şimdi, burada başka bir beden ve bu beden için başka bir 'ruh' ediniyorlardı - belirli bir mesleğe uyum sağlamamış olanların; hissetmek ve konuşmak, düşünmek ve eyleme geçmek için hiç kimsenin, hiçbir sınıfın malı olmayan yetenekleri kullananların beden ve ruhlarını. (Rancière, 2010b, s.42)

Özetle 'duyulurun-paylaşımının yeniden dağılımı' başka bir zaman ve başka bir mekânı fethetme yeteneği, yeni bir beden yani yeni ilgi ilanları, ihtiyaçlar, zevkler ve beklenmedik duyusal zenginlikler, aslında yeni öznellikler yaratır. Ve özgürleşme anlamına gelen bu süreç öznel olmanın ötesinde kolektiftir. Duyulurun-paylaşımının yeniden düzenlenmesi yeni "bir cemaatin (kolektivitenin) ortakını yaratmak" anlamına gelir. 'Duyulurun yeniden paylaşımı' politiktir. Çünkü Rancière'e göre politika; "(…) bir cemaatin ortakını tanımlayan duyulurun-paylaşımı yeniden şekillendirmek, ona yeni özneler ve nesneler dahil etmektir" (Rancière, 2012, s.29)

Politikayı, duyulurun hali hazırdaki paylaşımında uzlaşmazlık (dissensus) yaratmaya dönük eylem olarak tanımladığında Rancière politika ve estetik arasındaki ilişkiyi net biçimde kurmuş olur:

> Estetik deneyim de politika da birer uyuşmazlık deneyimidir. Her ikisi de duyulabilir olanın ortak deneyimini yeniden yapılandırma işlemleridir. (Rancière, 2010b, s.57)

Sonraki bölümlerde Rancière'in geliştirdiği "duyulurun yeniden paylaşımı" kavramından da faydalanarak Özgür Kazova deneyiminde emekçilerin özgürce hissetmek ve konuşmak, düşünmek ve eyleme geçmek için mesleklerinin onlara biçtiği sınırları nasıl ihlal ettiklerini anlamaya çalışacağız. Araştırma sonuçlarını, zaman, mekan ve imgeler olmak üzere üç alt başlıkta bir araya getireceğiz. Bu sırada "duyulurun yeniden paylaşımı"nın zamanı ve mekanı olarak "gündelik hayat" kavramını da tartışmaya ekleyeceğiz.

5.4.2 Patronsuz zaman: gündelik hayatın geri kazanılması

Özgür Kazova'da sıradan bir günde mesai saat dokuz, on arasında başlar. İlk gelen genelde Serkan olur. Muzaffer daha uzaktan geldiği için genelde biraz gecikir. İlk iş çay demlemek ve radyoyu açmaktır. Çalışma, uzun bir kahvaltıdan sonra başlar. Öğleden önce genelde ziyaretçi olmaz. Öğle saatlerinde dayanışma grubundan birileri işlerle ilgilenmek gelir. Saatleri değişen öğle yemeğinde sıklıkla misafir ağırlanır. Öğrenciler, politik grupların temsilcileri, aile, arkadaşlar, araştırmacılar sıkça gelen konuklar arasındadır. Gelen konuğa göre menü ve sohbetin içeriğine göre mola süresi değişir. Her koşulda en az iki saat sürer. Yemek ve ardından gelen çay süresi boyunca hem sohbet edilir hem de işler üzerine tartışmalar yapılır. O gün gelen ziyaretçinin gündemine göre tartışma sanattan, güncel politikaya kadar farklılık gösterir. Dolayısıyla Özgür Kazova'da gündelik hayatın merkezinde, sadece toplantılarda değil, uzun yemek sohbetleri boyunca da kullanılan pencere kenarındaki büyük masa vardır. Makineler kadar yemek masası da üretim aracıdır. Hatta üretim sürecinin üretilmesinin aracıdır. Türkiye'de işçi sınıfının pazar günü eğlencesi olan mangal, Özgür Kazova'da hafta içinde, atölyenin ortasında, sıradan bir öğlen yemeği sırasında da yakılabilir. Kimi zaman iş başında da sohbetler sürer. Çıkış saati iş yoğunluğuna,

bireysel ve ortak programlara göre değişir. Akşamları kimi dayanışma etkinlikleri, yapılacak ziyaretler, katılınacak bir program yoksa saat dokuz civarı işçiler evlerine döner. İş yoğun olduğunda özellikle Serkan ve Yaşar Usta atölyede sabahlar. Hafta sonları fotoğraf çekimi, kermes, gezi, panel gibi sosyal faaliyetlere ayrılır. Cumartesi, Pazar akşamları Özgür Kazova işçileri Taksim ya da Kadıköy'de, dayanışma grubundan kişilerin de katılımıyla hararetli arkadaş sohbetlerde yerini alır.

Görüldüğü gibi Özgür Kazova işçileri için gündelik yaşam sıradan bir fabrika işçisinin çok rutininden farklıdır. Alıştıkları zaman kompozisyonu, kendilerinin patronu oldukları anda değişmiştir. Çalışma ve dinlenme saatleri, mesaileri ve tatil günleri, günden ve geceden aldıkları pay ücretli işçiler oldukları dönemden farklıdır. Öncelikle artık, her gün birbirinin aynı değildir. Çalışma saatlerini belirlemek; keyif, sosyallik, kültür, eğlence, seyahat için gereken zamanı yaratmak onların elindedir. Uzun öğle yemekleri ve ziyaretçilerle saatler süren politik tartışmalar, makinelerle deneysel oyunlar, her zaman satışa uygun olmayan modeller üzerine çalışmak, çalışma saatlerinde açık olan televizyon, şehirlerarası seyahatler, özel işlere göre ayarlanan çalışma saatleri, dayanışma ziyaretleri, yeni arkadaşlıklar, atölyede sohbetle geçirilen geceler, düzenlenen partiler patronsuz zamanın duyusal kazanımlarıdır.

Serkan Gönüş bu değişimi şöyle açıklıyor:

> İşçiler kurulmuş robot gibi. Monoton bir hayat yaşıyor. Patron tatile çıkıyor, ben niye çıkamıyorum diye sormuyorlar. Biz şimdi niye çalışıyoruz? Artı-zaman, aile, sosyallik için çalışıyoruz. Tiyatroya da pikniğe de gitmek istiyoruz. Günde altı saat çalışacağım. Belki yılda on gün tatile çıkacağım. Hep beraber tatile çıkacağız.[77]

Monotonluğun aşılması, yeni bir hayat ritmi, zamanın dağılımına gömülü olan duyusal eşitsizlikleri görünür kılmıştır. "Tiyatro, piknik, aile, tatil" zamanın tüm çeşitliliği ile yeni hazlara, keyiflere, keşiflere açıldığını ifade eder. Duyusal zenginlikten işçilere düşen pay dönüşmektedir.

---

[77] Serkan Gönüş ile 4 Nisan 2015 tarihinde yapılan görüşmeden alıntılanmıştır.

Serkan Gönüş'ün ifadesinde de geçen "artı-zaman" Özgür Kazova işçilerinin, boş zaman yerine kullanmayı tercih ettikleri bir sözcüktür. Bu tercih iki nedenle açıklanabilir: Birincisi kazandığı estetik imkanlar ve niteliklerle zaman artık *boş* değildir; artıdır, bir kazanımdır. İkincisi patronsuz atölyedeki üretim süreci, boş zamana karşıt bir emek zamanı değildir. Burada geçen çalışma saatleri tüm zenginliği ile yaşamın üretildiği zamandır. Yaşar Usta şöyle diyor:

> Önceden iş bitsin diye saate bakardık bütün gün. Şimdi zaman nasıl geçiyor anlamıyoruz. Eve gitmeyi istemiyorum. Yazın zaten sıcak olur, fabrikada yatarım.[78]

Özgür Kazova'da boş zaman kavramına getirilen bu türden bir eleştiri Henri Lefèbvre'in kuramında karşılığını bulacaktır. Lefèbvre, *Gündelik Yaşamın Eleştirisi* adlı yapıtında, modern dünyada gündelik yaşamın, çalışma zamanı ve boş zaman arasındaki karşıtlık temelinde nasıl denetim altında tutulduğunu anlatır. Boş zaman, uğruna harcanan yaşam içinde hem özgürlük yanılsaması yaratır hem de mutlak kaçışın imkânsızlığını ifade eder.

> Şu halde boş zaman kazanmak için çalışırız ve boş zamanın sadece bir tek anlamı vardır: İş'ten, yani şu cehennemi döngüden uzaklaşma. [79]

Özgür Kazova deneyiminde "cehennemi döngü" kırılır, modern kapitalist üretim ilişkilerindeki bağlamında kurulan çalışma ile boş zaman karşıtlığı, boş zaman ile zorunluluk arasındaki ilişki yeniden düzenlenir. Aile hayatı, kültürel faaliyet, eğlence de sınırlarından taşarak, "artı-zaman" olarak gündelik yaşama yayılır.

Özgür Kazova işçilerinin; emek mücadelesini, üretim süreçlerini, ekonomik, kültürel, politik tartışmaları bir araya getirdikleri, ele geçirilmiş zaman "gündelik hayat" kavramı çerçevesi içinde değerlendirilebilir. John Roberts Lefèbvre'in geliştirdiği kavramını şöyle özetliyor:

---

[78] Yaşar Gülay ile 5 Mayıs 2015 tarihinde yapılan görüşmeden alıntılanmıştır.

[79] (Lefebvre, 1958: 49).

> (…) bir kültürel kategori olarak gündelik yaşam, teknoloji ile biliş ve sanat ile emek arasındaki ilişkilerin tasarlandığı ve eleştirel bilince taşındığı bir sosyal ve deneyimsel mekândır. (Roberts, 2013, s.25)

Lefèbvre'e göre gündelik hayat kapitalist değer biçiminin eleştirisine dayanan, çok sayıda belirlenim ve ilişkiden oluşan zengin bütünlüğün kendini göstermesine olanak tanıyan bir kavramdır.[80] Gündelik hayat sıradan, rutin etkinliklerin olduğu kadar yaratıcı, üretken faaliyetlerin de alanıdır. Olumsal (contingent) ve kendiliğinden (spontaneous) olanın gücünü içinde taşır. Gündelik hayat kavramı köklerini Karl Marx'ta bulur. Çünkü gündelik yaşamın dönüştürülmesini kapital eleştirisiyle ilişkilendiren ilk devrimci programı öneren Marx'tır. John Roberts'ın ifadesiyle;

> Marx'ta, kolektif estetik ve gündelik yaşam deneyiminin duyumsal bir yeniden sahiplenilmesi olmaksızın, politik ekonominin ve değer-biçiminin (teknik işbölümü; zorunlu işgücü) eleştirisi de yoktur. (Roberts, 2013, s.24)

Bu anlamıyla gündelik hayat kavramı, estetik deneyimi, emeği, sanatsal pratiği ve politik eylemi hiyerarşik ayrıştırmaya tabi tutmadan içeren bir zaman tanımını mümkün kılar. Burası Rancière'in tanımladığı anlamıyla duyulurun yeniden paylaştırıldığı yer ve zamandır. Özgür Kazova'nın atölyesinde de estetik politik eylemin soluk aldığı yer, tam da bu açıklıktır.

Şunu özellikle belirtmek gerekir; Özgür Kazova işçileri için patronsuz gündelik hayat ulaşılmış bir hedef değildir. Aksine cevaplanmayı bekleyen sorularla dolu bir süreçtir. Pratik çözümlerle aşılması gereken teknik ve ekonomik problemler, incelikli politik tartışmalarla birlikte cevaplanmayı bekler. Ama asıl önemli olan, en doğru cevapların verilmiş olması değil, sorulara cevaplar aramak için, tartışmaları yapmak için, deneyip

---

[80] "Lefèbvre gündelik hayat (*la vie quotidienne*) gündelik (*le quotidien*) ve günlük olanı (*la quotidienneté*) birbirinden ayırır. *Le quotidien*, sosyal dönüşüm ve sınıf direnişinin, *la quotidienneté* yönetimin atomizasyon ve tekrarlamayı idare edişinin deneyimlendiği yerdir. Eğer 'gündeliklik' yaşamın homojenliğine ve tekrarlılığına işaret ediyorsa, 'gündelik yaşam' da onun dönüşümünün ve eleştirisinin mekânı ve aracılığını temsil etmektedir" (Roberts, 2013). Bu tezde Lefèbvre'in *la vie quotidienne*'i (*everyday life*) için "gündelik hayat" ifadesini kullanıyoruz.

yanılmak için işçilerin kendi zamanlarına sahip olmalarıdır. Serkan Gönüş'ün dediği gibi[81]:

> Evet çok fazla sorun var ama artık bize bağıran, emir veren kimse yok, tedirginlik yok. Artık düşünmek analiz etmek, yaratmak için zaman var.

Özgür Kazova örneğinde "gündelik yaşam deneyiminin duyumsal yeniden sahiplenilmesi" yaratıcı bir değişimi başlatır. *Karşılaşmalar* tarafından tetiklenir ve onlarla eşzamanlı olarak gerçekleşir. Bir çeşit zorunluluk ya da ihtiyaç olarak ortaya çıkar. Tıpkı Lefèbvre'in gündelik hayat için söylediği gibi olumsal (contingent) ve kendiliğinden (spontaneous) olanın gücünü taşır. Süreç içinde kendi zamanlarının sahibi olan özneler değişmeye başlar. Serkan Gönüş şöyle açıklıyor[82]:

> Kırk yıl düşünsem aklıma gelmezdi. Nedenini tam bilmiyorum. Başımıza geldi. Ama devekuşunun toprağın altından kafasını kaldırması gibi bir şey.

Aynur Aydemir cinsiyete tabi zamansal düzenlemelerin ötesine geçince gerçekleşen dönüşümü bir kadın olarak deneyimler. Fabrikada kadın işçi olarak, sekiz yıl boyunca sadece overlok yapmışken, kendi atölyesinde iki ayda dokuma makinelerini kullanmayı öğrenir. Aynur Aydemir çadır ve işgal sürecinde de üretim aşamasında aktif yer alarak aile ilişkilerinde, ev içi rollerinde, annelik rolünde, kent mekânıyla ve erkek işçilerle ilişkisinde toplumsal mutabakatları sekteye uğratmıştır. Aynur'un gecelerce çadırda yatması, çocuklarını bırakarak fabrika işgaline katılması, şehir dışına ve yurtdışına çıkması, Özgür Kazova'nın sözcüsü olarak toplantılara katılması kadın işçilere biçilen toplumsal cinsiyet rollerinden bütünüyle farklıdır. Aynur Aydemir "Bekâr kadınsın, ne işin var sokakta... Yaşın kaç olmuş otur evinde" laflarını duyduğunu söylüyor. "Kadının kendini savunması kolay değil. Genelde eşi ne derse, onu yapar. İşte benim gibi arada çatlaklar çıkıyor, onlar ayrı..." diyor. [83] Sözlerine şöyle devam ediyor:

---

[81] Serkan Gönüş ile yapılan 4 Ekim 2016 tarihli görüşmeden alıntılanmıştır.

[82] Serkan Gönüş ile yapılan 4 Ekim 2016 tarihli görüşmeden alıntılanmıştır.

[83] Çağıl Kasapoğlu'nun Aynur Aydemir'le yaptığı görüşme (Kasapoğlu, 2013).

> Direnmek çok şey öğretiyor. Ben bilinçsiz bir insandım, evden işe, işten eve giderdim. 'Böyle şeylerin içinde yer alır mısın' deseler, 'Asla' derdim. Bir çadır görsem dönüp bakmazdım. (Kasapoğlu, 2013)

Bir sonraki bölümde mekânsal nitelikleriyle de ele alacağımız çadır direnişi süreci Özgür Kazova'da zamanın yeniden düzenlenmesinin ilk adımıdır. Çadır sürecini, yaşamı bütünüyle dönüştüren güçlükleri ve hazlarıyla Kazova işçileri için adeta bir prova niteliği taşır. Gündelik hayatın yeni ilişkilere, yeni yeteneklere ve yatkınlıklara açıldığı "duyusal-olanın yeniden paylaşımının" ilk aşamasıdır. Bedensel enerjilerin, duyusal gerilimlerin çok yüksek olduğu bir *sınır aşma* ve *geçiş* deneyimidir. Serkan Gönüş'ün ifade ettiği gibi[84]:

> Hiç tanımadığımız insanlar nöbetimizi tutuyordu. Bu yaşıma kadar beni değiştiren bu oldu. Çünkü daha güçlü hissediyorum. Bağırdığım zaman birileri duyar. Benim yetersiz kaldığım yerde birileri mutlaka duyar. Bunun için Taksim'de nasıl bağıracağını öğrenmek gerek. Kaldırımda, asfaltta yatmayı bilmek gerek.

"Yetmiş iki gün" sembolik olarak Özgür Kazova'nın gündelik diline yerleşmiş, yaşanan herhangi bir fiziksel zorluğunu ifade etmek için kullanılan bir deyimler üretmiştir: "Yetmiş iki gün asfaltta yattım, yine de böyle eziyet görmedim!"

Çadır, inatçı bedenlerin sokakla temas ettiği, kamusal ve özel alan arasında, aktiflik ile pasiflik, iç ile dış arasında, geçmiş ile gelecek arasında, yeni bir yaşamın eşiğinde kurulmuştur. Sadece işçiler için değil işçilerin aileleri içinde değişimin başlaması, üretilen bu zaman-mekan sayesinde mümkün olmuştur. Aynur'un gece eve gitmemesi, erkek işçilerle birlikte aylarca sokakta uyuması artık eşi için sorun oluşturmamaktadır. Aynur şöyle diyor[85]:

---

[84] Serkan Gönüş ile yapılan 13 Temmuz 2016 tarihli görüşmeden aktarılmıştır.

[85] Aynur Aydemir ile yapılan 13 Temmuz 2016 tarihli görüşmeden aktarılmıştır.

> En güzeli çadırdı. Yetmiş iki gün kaldırımda yattım. Günde iki saat uyuyordum ama yine de dinç kalkıyordum. Ben uyurken bu arkadaşlar [Serkan ve Yaşar'ı kastediyor] hep başımda bekliyordu. Sabaha karşı uyandırıp işe yollarlardı beni. Eşim kıskançtı önceden, çadırda o da değişti.

Bu cümlede; toplumsal cinsiyet rollerinin dönüşümüne ve bedensel değişimlere neden olan 'güzel geceler' duyusal olarak uyarılmış olmanın, dinçliğin ve özgüvenin duyumsandığı bir zamanı işaret eder. Kazova işçileriyle çadır üzerine konuşurken "kaldırımda, asfaltta yatma" (yani uyku ve uyanıklık arasında geçen geceler) ya da "uykudan uyanma" gibi ifadelerin sıklığı dikkat çeker. Çadır hikâyelerinde zaman çoğunlukla, sabaha karşıdır. Yorgun bedenlerin dünyayı duyumsama biçimi uykudan uyanmakta olan birinin kendini alıştığı gerçekliğin kıyısında bulmasına benzer. Özgür Kazova'da çadır günleri, anestezik bir toplumsal mutabakattan uyanma süreci olarak estetik değer taşır ve hep bir çeşit özlemle anılır.

Özgür Kazova için dönüm noktası olan 'güzel geceler'den biri de 26 Ocak 2015'tir. Ertesi sabah erkenden yapılacak satış işleminin öncesinde atölyede, çok sayıda müzik ve sanat performansının sergilendiği büyük bir parti verilir. Satış işlemi sırasında işçilerle birlikte olabilmek, başka bir alıcının makinelere talip olmasını engellemek ve patronsuz hayata sahip çıkmak için atölyeye gelen onlarca insan geceyi mekanın içinde geçirir. Duyusal olarak Özgür Kazova'yı estetik bir kolektivite haline getiren önemli anlardan biri makineler, iplik çuvalları ve kazak yığınları üzerinde geçen bu uykusuz gecedir. Sabahın erken saatlerinde atölyede noter huzurunda açık arttırma gerçekleşir. Geri sayım başlar. Makinelere talip olan iki alıcı, işçilerin etrafındaki kalabalığı görünce fiyat teklifi vermekten vazgeçer. Süre dolup, imzalar atıldıktan sonra işçilerin zaferini kutlamak için müzik kaldığı yerden yeniden başlar.

5.4.3 Patronsuz mekan

"Bizim tek amacımız paramızı alıp gitmekti. Kimsenin aklında burada üretim yapma ya da Türkiye'de bir ilk olma gibi bir hedef yoktu" (Kasapoğlu, 2013) diyor Aynur Aydemir. İlk aşamada Kazova işçilerinin öfkesi onları aldatmış olan tek bir kişiye, patronlarına yöneliktir. Bu nedenle yöntemleri kamuoyu oluşturmak için dikkat çekmek, haksızlığı teşhir etmektir. Bunun için düzenli yapılan, en fazla 15-20 kişinin

katıldığı gösteri yürüyüşleri, patronun evinin önünde sonlanır. Sürecin yeni bir yaşam biçimi üretmeye evrilmesi ancak eylemlerin mekan tutmasıyla, yani nöbet çadırı ve fabrika işgaliyle mümkün olur.

5.4.3.1 Çadır direnişi

Özgür Kazova işçileriyle konuşurken sık sık duyabileceğiniz bir dil sürçmesi vardır: Kendi atölyelerinden söz ederken yanlışlıkla "çadır" derler: "Çadırda oturalım, çadıra gidelim, gece çadırda kaldım" gibi. Çadır çoktan işlevini tamamlamıştır fakat imge-mekan olarak başka bir değer kazanmıştır.

Kazova işçileri için çadır, mücadelenin başlangıcı, gündelik hayattaki büyük kırılmanın mekanıdır. Aynur Aydemir direnişten önce kent mekanından ve zamandan ona düşen payı "kapalı bir kutu" olarak tanımlar. Çadır ise karşılaşmalara açık olan yerdir:

> Direnişten önce kapalı bir kutuda yaşamışım. Akşam dokuzda işten çıkıp, hafta sonları en fazla AVM'ye giderdim. Çok farklı insanlarla karşılaştım. Hepsini sevmedim, çok sevdiklerim de oldu, ama çok şey tanıdım.[86]
>
> En önemlisi çadır gördüğümde selam vermek gerektiğini öğrendim, bir şeylere ihtiyaçları olup olmadığını ve neden çadır kurduklarını sormayı öğrendim. (Kasapoğlu, 2013)

Özgür Kazova işçileri için "çadır" karşılaşmanın, kırılgan, geçirgen, kamusal ve özel alan arasında, yarı açık mekânsal ifadesidir. Özgür Kazova işçilerinin ifadelerine göre çadır "diren, işgal et, üret" fikriyle karşılaştıkları yerdir. Çadır işlevsel ve sembolik olarak onları, Gezi direnişine, mahalle forumlarına bağlar. Sürecin bir çeşit okulu haline gelir. Nöbette ikişer işçi beklemesine rağmen çadır artık içeriye sığamayan misafirlere yer açılsın diye giderek genişletilir. Gezi'de revir olarak kullanılır. Son günlerinde neredeyse bir sosyal merkez görevi görmeye başlar. Toplumsal muhalefetin belleğinde, bir imge olarak çadır, Kazova'yı Tekel işçilerinin direnişine

---

[86] Aynur Aydemir ile yapılan 13 Temmuz 2016 tarihli görüşmeden aktarılmıştır.

(15 Aralık-2 Mart 2010), kentsel dönüşüm ve hidro elektrik santrali (HES) karşıtı mücadelelere bağlar.

İşçilerin ironik olarak da sık sık kullandıkları bir ifade de: "Gerekirse çadır kurarız!" dır. Bu ifadede, en ufak bir haksızlık da en büyük hak ihlali de "çadır kurularak" aşılabilecek bir engel gibi görünür. Peşi sıra gülüşmeler gelse de bu deyim özgüven, bağlılık ve cesaret kaynağı olarak Özgür Kazova'nın estetik kolektivitenin mayalandığı yeri işaret eder.

Fiziksel güçlüklerin ve hazların paylaşıldığı günlere dair anılar çadırı, Özgür Kazova işçileri için bir çeşit bellek mekanına dönüştürür. Burası mücadelenin kurucu anlatısının mekanıdır. Çadır günlerine dair gazete kupürleri, başka tekstil atölyelerinde bereket dualarının asıldığı duvarda asılıdır. Yola çıktıkları an hissettikleri öfkeyi diri tutar, zaferi hatırlatır, iman tazeler. Çadıra dair anılar, verilmiş söz, sadakat ve onur gibi soyut kavramlarla bütünleşerek estetik kolektiviteyi oluşturur. Serkan'ın neredeyse her görüşmede tekrarladığı gibi: "Halkımıza söz vermiştik ve sözümüzü tuttuk. Onlara vefa borcumuzu ödeyeceğiz."

Çadır hem zamansal-mekansal hem de düşünsel olarak fabrika işgaline bir *geçiş*tir. Orada kurulan kolektif yaşam deneyimi, özel mülkiyetin meşruluğunu sorgulanabilir hale getirmiş olmalıdır.

5.4.3.2 Fabrika işgali

Kazova işçileri için fabrika işgali, ancak özel mülkiyete dair bir farkındalık oluşunca mümkün olur. Uzun süre işgale muhalefet etmiş olan Serkan Gönüş fikir değişimini şöyle anlatıyor: "Benim için asıl mücadele, bizim olan bir şeyi geri aldığımız fikrini kabul etmek oldu. İçeri girmek için bunu anlamam gerekti."[87]

Kazova işçileri, dışına atıldıkları yerin aslında onlara ait olduğu fikriyle fabrikaya girerler. Kısa süre sonra patronun şikayeti üzerine önce çevik kuvvet, sonra Terörle Mücadele ekipleri fabrikanın önüne gelir. Aynur Aydemir Cumhuriyet Gazetesi'ne olayı şöyle anlatır:

---

[87] Serkan Gönüş ile yapılan 4 Nisan 2015 tarihli görüşmeden aktarılmıştır.

> Yaklaşık 8-9 karakoldan polis, çevik kuvvet, hepsi geldi. Makineleri alamayacağımızı, hırsızlık yaptığımızı söylediler. Makineleri geri yerleştirdik. Baktık polis bizi binadan çıkaracak, kendimizi kilitledik. Başka çaremiz yoktu. O gün binadan çıksaydık her şey bitecekti. ("Kazova Şimdi Kapitalizme Direniyor", 2014)

Serkan'ın ifadesiyle;

> (…) içerisi inanılmazdı. Jeneratör kesilmiş. Makinelerin motorları alınmış. Kolilerin hepsi boştu. Hacizli makineleri bırakmışlar ama onları da dağıtmışlardı. (Türkantos, 2015)

Yıllardır içinde çalıştıkları, iyi tanıdıkları mekanın bu yabancı, yağmalanmış ve terkedilmiş hali işçilerin tedirginliğini daha da arttırır. Dört erkek bir kadın, polis müdahalesi olması durumunda fabrikayı yakmaya hazırlanırlar. Aynur, kendi ifadesiyle, polis içeri girerse camdan atlamayı kafasına koyduğu için iki çocuğunu kocasına emanet etmiştir. Bedenleri de hak talebinin/icrasının mekanı olmuştur. Ama demir kapı mühürlüdür ve polisler içeri girmenin yolunu bulamaz. Aslında gizli giriş, gözlerinin önünde, direniş çadırının içindedir. Nöbet günlerinin sayıldığı tabelanın hemen ardına gizlenmiştir. Polis gizli geçidi bulamaz, bu durum işçilere zaman kazandırır. Belki de birbirlerine bağlandıkları ve özgüven kazandıkları en önemli anlardan biri budur. Birlikte, ölümüne korktukları iktidarı gülünç duruma düşüren bir mekan yaratmışlardır. Daha sonra Aynur şöyle diyecektir: "İlk dönemler biz de korkuyorduk polisi gördüğümüzde ama şimdi korkmuyorum (…) Gözaltına alır, birkaç saat sonra serbest bırakır. Alıştık" (Kasapoğlu, 2013).

İşgal fabrikasına polis baskını gerçekleşmez çünkü fabrikayı satın alan kişi olaylardan haberdar olmuş ve işçileri bir süre misafir etmeyi kabul etmiştir.

> Binanın yeni sahibi, işçiler benim misafirimdir, dedi. Kara kaşımız, gözümüz için değil tabi, daha önce görüştüğümüzde, bu haksızlığa ortak olursa onunla da ilgili eylemler yapacağımızı söylemiştik de ondan. Polisler gitti. ("Kazova Şimdi Kapitalizme Direniyor", 2014)

Korku yerini şaşkınlığa ve patronun odasında yapılan uzun toplantılara bıraktı: "Biz ne yaptık? Peki şimdi ne olacak?" Patronun odası sembolik, işlevsel, duyusal olarak kontrolün ele geçirildiği yerdi.

5.4.3.3 Sokak, mağaza ve atölye

Kazova işçilerinin çadır ve işgalden sonra kurmaya başladıkları yeni hayatta, kültür ve sanat alanı ile ilişkileri mekânsal olarak da kendini gösterir. Şişli'de ki mağaza ve Rami'de ki atölyeye baktığımızda dikkati çeken ilk şey, kültür ve sanat alanı ve ile kurulan ilişkinin yoğunluğudur.

Kazova işçilerinin Şişli'de açtıkları mağaza "Kazak ve Kültür Merkezi" olarak adlandırılır. Milliyet Gazetesi açılış haberi "Diren Kazova sanat seninle" başlığı ile vermiştir. Mağazanın zemini, sokakla kurulan sürekliliğin ifadesi olarak kaldırım taşlarıyla döşenmiş, küçük avlunun duvarlarına horasan sıvasıyla yapılmış dikey bir bahçe tasarlanmıştır. Duvarlarda Gezi eylemlerinden fotoğraflar ve sanatçı çalışmaları yan yana asılıdır.[88] Mekanın açılışı çağdaş sanat performansı olarak değerlendireceğimiz bir defileyle ve konserlerle gerçekleşir.

Kazova Direnişi işçilerinin pratiği içinde, sokağı işgal eden iki defilenin önemli yeri vardır. Bunlardan ilki 28 Eylül 2013'te, üretimin 35'inci gününde işgal fabrikasının önünde gerçekleşmiştir. O günlerde süreç içinde aktif rol alan Metin Yeğin'in ifadesiyle;

> Cumartesi bir defile yapıldı. Bir podyum, iyi kötü bir ışıklandırma, mankenleri ve çok ünlü sanatçılarıyla, Kazova İşgal Fabrikası, kazaklarını sergiledi. Mankenler sadece, işçilerin üstüne patron sinmemiş kazaklarıyla değil, günlük yaşantımızın vazgeçilmez aksesuarları, gaz maskeleri, kaskları ve poşuları ile göz doldurdu. Çok kalabalıktı bazı gazetelerin yazdığı tanımlamayla 'Sosyalist

[88] "Metin Yeğin, alt kattaki bahçenin duvarlarını horasan sıvasıyla kaplayıp çiçekler yerleştirmiş. Şu anda da kendileriyle dayanışmaya gelen Karşı Sanat'tan Feyyaz Yaman duvarları boyuyor. Gezi Direnişi'nde ölen yedi gencin fotoğraflarının yanında, Rus sanatçı Rodchenko'nun bağıran kadınına Gezi sloganları attırdığı bir duvar resmi yapacağını bilmiyorum, henüz o gün" ("Kazova Şimdi Kapitalizme Direniyor", 2014).

defile.' Her defilede olduğu gibi, Kazova İşgal Fabrikası defilesi de bu senenin modasını gösterdi; İşgal et, Diren, Üret… (Yeğin, 2013)

İkinci defile 25 Ocak 2014'te Şişli'de ki mağazanın önünde düzenlendi. Sanatçı Halil Altındere'nin tasarımları "2014 Direniş Koleksiyonu" adıyla sergilendi. Halil Altındere'nin daveti üzerine defilede Tuba Ünsal, Defne Koryürek, Metin Üstündağ, Demet Yoruç, Cansel, Pınar Yiğitoğulları, Zeyno Pekünlü, Ece Temelkuran manken olarak yer aldı. Defile sırasında mağazanın önünde, yan yana gelmesi güç olan insanlardan oluşan büyük bir kalabalık vardı. Politik gruplar, sendikal hareketten temsilciler, aktivistler, sanat kurumlarının yöneticileri, gazeteciler ve sanatçılar melez bir topluluk oluşturmuşlardı. Defile pratiğinin kapitalist üretim ilişkilerinden çalıntılanarak değiştirildiği bu performatif eylemler, estetik ve politik nitelikleriyle kültür sanat alanından büyük ilgi topladı. Tanıtım ve satış amacının dışında defile metanın değişim ve kullanım değeri, emek ve yaratıcılık, sanat ve tasarım gibi kavramların tartışıldığı sanatsal performans olarak değerlendirildi.

Özgür Kazova'nın Rami'de ki atölyesinde de sanat alanıyla kesişen yolların pek çok izi vardır. Duvarlarında sanatçılar tarafından yapılmış grafitiler ve şablonlar, sanatçılarla birlikte üretilmiş işler, sergi afişleri görülür. Özgür Kazova atölyesinin mekânsal düzeninde merkezde yer alan yemek masasının bir kabul salonu oluşturması gibi yine pencere kenarında bir performans alanı kendiliğinden oluşmuştur. Atölye konserler ve performanslara gerçek anlamıyla sahne olmuştur. Bunlar içinde mekanın, sanatsal üretimin konusu da olduğu çalışmalar dikkat çekmektedir: Art is Dead Kolektifi'nin MultiRAID Na-Müzik Festivali' için atölyenin sesleriyle yaptığı alternatif müzik deneyleri[89], Ha-Za-Vu-Zu adlı sanat kolektifinin Özgür Kazova işçileriyle birlikte yazdığı ve performe ettiği Patronum Yok Benim şarkısı (Ha-za-vu-zu, 2015) ve Kolektif Yaşam İnisiyatifi'nin yine onlarla birlikte hazırladığı Özgür Kazova Halayı örnek olarak verilebilir. Ayrıca Karşı Sanat davetli sanatçıların, Özgür

[89] A.I.D'in ifadesiyle, "Patronsuz kazak, patronsuz müzik; içten gelen, açık gönüllülük, ne dersen de. Birbirimizi desteklemekten de çok, beraber üretmek, ses çıkarmak çok değerli" (Olgun, 2016).

Kazova atölyesi için ürettiği işlerden oluşan bir sergiyi yine mekanın içinde düzenlemiştir.

Özyönetimde keyif, kültür ve emek zamanlarının yeniden dağılımı mekanda somutlaşır. Nato Thompson Özgür Kazova'nın ürettiğine benzer fiziksel mekanları "oluş mekanları" olarak adlandırır:

> Böyle mekanlarla –ve bu mekanların sermayenin egemen mantığını içkin olarak reddedişiyle- kurulan sürekli bir ilişki siyasal bir topluluk üretir. Bu yerler yeni yaşama biçimlerini üretmekle kalmaz, aynı zamanda bu mekanlara gidip gelenleri bu dünyada var olmanın yeni biçimlerini üretmek için faaliyete geçirir. (N. Thompson, 2018, s.126)

Thompson'ın "oluş mekanları" (işgal evleri, kültür merkezleri, ortak bostanlar, ortak işletilen kafeler, müzik dükkanları) gibi Özgür Kazova'nın çadırı, mağazası ve atölyesi de "dünyada var olmanın yeni biçimlerini üretmek için" heyecan duyan estetik kolektiviteler yaratmıştır.

5.4.4 Patronsuz imgeler

Özgür Kazova deneyimi boyunca başta "patronsuz kazak" olmak üzere pek çok yeni imge üretilmiş ve bu imgeler estetik kolektivitenin ortak dilini ve hafızasını oluşturmuştur.

5.4.4.1 %100 patronsuz kazak

Özgür Kazova'nın atölyesinde duvarda, altın varaklı bir çerçeve içinde, camın arkasında saklanan kırmızı bir kazak asılıdır: Kazova trikonun ürettiği ilk kazak, yıl 1947. Kazova Tekstil köklü bir aile şirketidir. Tanınmış, saygın bir markadır ve zengin bir müşteri kitlesi vardır. Hatta işçiler dokudukları kazakların, cumhurbaşkanları ve millet vekilleri tarafından giyildiğini sık sık hatırlatırlar. Buna karşın aile fabrikayı ve markayı tüm belleğiyle birlikte gözden çıkarmış; patron fabrikadan değerli olan her şeyi kaçırırken ilk kazağı da geride bırakmıştır. İşçiler içeri girince 'ilk kazağı' bulmuş, ona saygı ve merhamet karşımı bir duyguyla sahip çıkmışlardır. Hatta kendi ifadeleriyle patronun onu nasıl olup da bırakabildiğine akıl erdirememişlerdir. Bu olay

özgür emeğin somutlaştığı kazak imgesi etrafına örülmüş estetik kolektivitenin ilk anlatısıdır.

İlk kazakla başlayan Kazova anlatıları, artık kazaklarla sürer. Patron, iplikler dahil her şeyi fabrikadan kaçırırken, ilk kazakla birlikte, tamamlanmamış artıkları ve numuneleri de götürmeye tenezzül etmemiştir. İşte direniş tam bu noktadan üretime tutunur. "Bunları tamir edip satabilir miyiz?" Artıkların gövdelerin, kolların, yakaların kolajı ve bozuk makinelerin brikolajı olmadan patronsuz üretim mümkün olamazdı. Bu "arta kalanlar" akla Lefèbvre'in şu cümlesini getirir:

> Gündelik hayat arta kalandır. Ayrılmış, üstün, uzmanlaşmış, yapılaşmış etkinliklerden geriye kalandır. Onların çatıştığı, karşılaştığı, bütün farklılıklarının ifade bulduğu ortak zemindir.[90] (Lefebvre, 2008, s.97)

Artık parçalar, hurda iplikler, bozuk makineler patronun değersiz, biçimsiz, işlevsiz bulduğu yerden yeni bir yol açılmıştır. İşçileri yaratıcı, konuşkan ve hayalperest kılacak olanaklar bu artıklardan çıkmıştır.

Özgür Kazova ürettiği kazakları "%100 patronsuz kazak" olarak adlandırır. "Patronsuz" sözcüğü tekstilde kullanılan şablon, kalıp anlamına da geldiği için bir sözcük oyunu içerir. İşçilerin ürettiği kazaklar da yaşamları da patrondan kurtularak yaratıcı hale gelmiştir. Serkan Gönüş üretimden aldığı keyfi şöyle ifade eder[91]:

> Kazak acayip bir şey oldu. Biz kazağı tersine çevirdik, hiçbir triko atölyesinin cesaret edemeyeceği şeyler yapıyoruz. Yirmi beş senelik tecrübe tamamen değişti.

Emeklerinin ürünü ile kurdukları ilişki biçimi yirmi beş yıl sonra değişmiş, bu da hayalgücünü tetiklemiştir. Terry Eagleton hayalgücü ve kalıplar (patronlar) arasında bağlantıyı şöyle kurar:

---

[90] "İndirgenemez arta kalan", de Certeau'da da vardır. Fakat arzuyu akıldan kurtaran şey olarak. Lefèbvre ise arzunun kendisini akıl olarak indirgenemeze bağlar" (Roberts, 2013).

[91] Serkan Gönüş ile yapılan 4 Nisan 2015 tarihli görüşmeden alıntılanmıştır.

> Hayalgücünün aracılık yaptığı yer burasıdır; İmgeleri üreten "kalıplar"ı (schemata) üretir, onlar da kategorilerin tezahürlere uygulanması işlemini düzenler. (Eagleton, 2003, s.259)

Dolayısıyla hayalgücünü üretime dahil etmek *kalıpsız* olmak değil, yeni anlam kalıpları yaratmaktır. Sadece yeni imgeler üretmek değil, yeni imgeleri üreten ortak anlam ağlarını düzenlemek demektir. Bu tür bir hayalgücü tanımının estetik kolektivitenin ortak'ını mümkün kıldığından söz edebiliriz.

Özgür Kazova, Kasım 2015'ten itibaren üretilen "patronsuz kazaklar"ın üretim maliyetlerini sosyal medyada paylaşır; ürün etiketlerinde işçilerin serüveni anlatılır: kazaklar işçilerin adlarını taşır; işçiler kendi ürünlerinin modelliğini yaparlar, ürün fotoğrafları fabrikada çekildiği için, müşteriler kazakların nerede ve nasıl üretildiğini görebilirler. Böylece kazakların değerinin kaynağı emek süreçleri olarak tarih edilir ve bütünüyle şeffaf hale gelir.

"Patronsuz kazaklar"la tanışmak, müşteriler için diğer metaların değerini de sorunsallaştırır: Ya satın aldığımız tüm kıyafetlerin hikâyelerini bilseydik, etiketleri bize her şeyi dürüstçe anlatsaydı? Bangladeş'te, Kamboçya'da, Zeytinburnu'nda, Dudullu'da kimin hangi şartlarda çalışarak o giysiyi ürettiğini marka kataloglarına bakarak öğrenseydik?[92] Bir giysiyi giyen kişi, nadiren yoksul bir kadının ya da çocuğun elinin bedenine değdiğini düşünür. Oysa "patronsuz kazaklar" işçilerinin adını söylemektedir. Böylece işçiler anonim, görünmez, duyulmaz, yeri doldurulabilir olmaktan çıkar. "Aynur", "Muzo", "Yaşo" model kazaklar, emekçi beden ile emeğin ürünü arasındaki yarılmanın, yabancılaşmanın aşılmasının vaadini taşır.

---

[92] Kanada Adil Ticaret Ağı (The Canadian Fair Trade Network) Rethink Ajansıyla beraber bir dizi afiş hazırlamıştı. Afişlerde işçilerinin insanlık dışı koşullarda çalışma hikâyeleri kıyafetlere eklenmiş etiketler üzerinde yazıyordu. "%100 pamuklu. 9 yaşındaki Behnly tarafından Kamboçya'da üretildi. Behnly her sabah 5.00'te kalkıp çalıştığı konfeksiyon fabrikasına doğru yola çıkıyor. İşe vardığında da işten ayrıldığında da hava karanlık olacak. Üzerine incecik şeyler giyiyor; çünkü çalıştığı ortamda sıcaklık 30 dereceyi buluyor. Odadaki toz ağzına ve burnuna doluyor. Onu yavaş yavaş boğan bir günün sonunda 1 dolardan az para kazanacak. Bir maske ise şirkete 10 cente mal olurdu. Etiket hikâyenin tamamını anlatmaz" (Yalçın, 2015).

İspanyol aktivist sanatçı grubu YoMango, zincir giyim mağazalarından giysileri çalıp, etiketlerini söküp, üzerlerine "Çalıyorum" anlamına gelen "Yo Mango" yazılı kendi etiketlerini diker ve bu giysileri kent yoksullarına dağıtır ("Archıeve Yomango", 2002). Bu estetik politik eylemlerde olduğu gibi Özgür Kazova'da da kültürel ve ekonomik değer eşzamanlı olarak sorgulanır ve üretilir. İşgal fabrikası ürünleri, maddi somutluklarında zengin anlamlar, değerler barındırır. Tıpkı Joseph Beuys'un işlerinde keçeyi kullanırken tahayyül ettiği gibi, "patronsuz kazaklar" da sıkıştırılmış kolektif, özgür emek taşırlar, hayal gücü, umut ve inadı maddileştirirler. Üstelik bu maddi değer bedenden çıkıp bedene ulaşır. Kazakları alıp, giyenler kendilerini bir kolektivitenin parçası gibi hissederler. Belki de bu nedenle Özgür Kazova'dan ürün satın alan insanlar, işçilere teşekkür mesajı yazıp selam gönderirler. Bu anlamda "patronsuz kazak" estetik politik bir iletişim aracıdır. Bunun ilk kanıtı aldıkları ilk sipariş olur. 5 Şubat 2014'te gerçekleşen Küba ve Bask genç milli takımları arasındaki maçta Kübalı futbolcuların üzerlerindeki forma Kazova işçileri tarafından üretilmiştir. Kazak ve Kültür Merkezi'nin açılış davet metninde şu cümleler yer almaktadır:

> Her Kazova kazağı bir şiir, bir isyan çığlığı, bir sanat eseridir. Her Kazova kazağı sömürü ve yabancılaşma karşısında ilmek ilmek örülmüş bir barikattır. Her Kazova kazağı üzerinizde taşıyacağınız, yünde iplikte somutlaşmış direniştir.

"Patronsuz kazak" elle tutulur bir kapitalist değer ve gündelik hayat eleştirisi olarak düşünülebilir. Görünüşte birbirine yabancı dünyalar arasındaki gizli bağı açığa çıkarır ve hiç var olmamış ilişkileri mümkün kılar. Açtığı olasılıklar evreninden dolayı, bir sanat yapıtı olarak bile değerlendirilebilir.

Karl Marx'ın yabancılaşmayla bağlantılı olarak tanımladığı meta fetişizmi "(…) kendi dolayımsız algılanabilir biçimi içindeki nesneye, aslında bu nesneye ait olmayan ve onun duyusal olarak algılanabilir görünüşü ile ortak hiçbir yanı olmayan özellikler atfedilmesi" (Ilyenkov, 2009, s.257) ise Özgür Kazova'da meta bir tür karşı-fetiş niteliği yüklenir. Çünkü "patronsuz kazak" üretim ilişkilerinin toplumsal içeriğini

saklamak yerine değerini tam da burada bulur.[93] Nesneler arasındaki ilişkiye toplumsal içeriğini geri kazandırır. Özgür Kazova'da kazağın fiyatını piyasa ya da marka değeri belirlemez. Fiyat, kooperatifin ayakta kalması ve diğer kooperatiflere destek olabilmesi için gereken üretim şartlarına ve maliyete göre belirlenir. Böylece moda, armağan verme, giyinme gibi günlük ritüelleri estetik olarak dönüştürür, politikleştirir.

Patronsuz kazakları sadece emek mücadelesi içinde değil kültür alanında yeni tartışmaları tetikler. Bu tartışmaların bağlamı sanatın özerkliği vaadidir. Modern anlamıyla sanatın icadı, sanatı emeğin karşısına koyarak, sanat alanını ekonomi alanından özerkleştirerek mümkün olmuştur: Bu bağlamda;

> Aslında emek ve sanat birbirlerine karşıt şeyler (…) 'Emek' amaçlı, yararlı, işlevsel, bilinçli ve akla dayalı bir iş; oysa 'sanat', tam tersine, amaçsız, yararsız, bilinçsiz ve hayal gücüne dayalı bir yaratı. Sanat tasarıma değil arzuya, hazza dayanır; işle değil oyunla ilgilidir. (Artun, 2014, s.11)

Fakat burjuvazi sanata verdiği (her zaman görece olan) özerkliği, toplumun her alanında olduğu gibi geri almış "halelerini kaybeden" sanatçıları güvencesiz işçilere dönüştürmüştür. Sanat eserinin değeri, kapitalist piyasa koşullarında, sanatla ilgisi olmayan süreçlerde biçilmektedir. Bu bakış sanatçıyı da diğer tüm emekçiler gibi patronlarla karşı karşıya bırakır. Özgür Kazova, çevresindeki sanatçılarla bu tartışma üzerinden ilişki kurmayı denemiştir. Çünkü dayanışmanın (dayanışma geceleri, sergileri, konserler) ancak kriz anlarında acil çözümler ürettiği fakat alternatif ekonominin sürdürülebilirliğini sağlamadığı deneyimlenmiştir.

Patronsuz kazak kapitalist değer biçiminin eleştirisini somut ve "giyilebilir" kılmış, sembolik olduğu kadar işlevsel de olan sıra dışı bir metadır: Özgür Kazova işçilerinin ürünleri, sanatçılar aracılığıyla ulaştıkları çeşitli bienallerde sanat yapıtı olarak kabul

---

[93] "Kaban veya çizmelerin ketenle arasındaki ilişkinin, ketenin soyut insan emeğinin genel cisimleşmesi olarak kurulduğunu söylersem, bunun ne kadar tuhaf bir ifade olduğu ortadadır. Ne var ki, kaban ve çizme üreticileri kendi metaları ile genel eş değer olarak keten (ya da en küçük bir değişiklik yaratmayacak şekilde, altın ve gümüş) arasında bir ilişki kurduklarında, kendi bireysel emekleri ile toplumun toplam emeği arasındaki ilişkiyi tam olarak bu tuhaf biçim içinde tecrübe ve ifade ediyor olmaktadırlar" (Marx, 1890, s.148-149).

edilmiştir. Fakat bu ürünler aslında gündelik ihtiyaçları karşılamak üzere yapılmış, sıradan, işlevsel metalardır. Patronsuz kazaklar, bir tekstil ürünü olan bayrak ya da flama gibi sembolik değer taşır. %100 pamuk ya da yün olmasından dolayı kullanım değeri yüksektir. Endüstriyel seri üretim nesnesidir fakat Özgür Kazova işçileri tarafından da imzalanmıştır. Bu çoklu anlam patronsuz kazağın üretimini estetik politik bir eylem haline getirir. Çünkü bu üretim biçimi, Nietzsche'nin deyimiyle 'tüm değerlerin yeniden değerlendirilmesi'ne imkan tanır: Özgür emeğin vaadi olan sanatçının elinden çıkan yapıt ile özgür işçinin ürettiği meta arasında ne fark vardır? Sıradan bir nesne ile sanat yapıtını ayıran nedir? Sanatçının, tasarımcının, işçinin emeğinin değeri arasındaki fark nasıl ölçülür? Patronsuz kazak, bir sanat nesnesine benzer çünkü tüm bu soruları sordurur ve değerin mutlaklığını tehdit eder. Patronsuz kazak, gündelik hayatın sıradanlığına, onu giyen kişinin bedeni üzerinde karışırken, ekonomi, sanat ve politika alanlarında değer üretim süreçlerini duyulur kılar.

5.4.4.2 Özgürleştiren makineler

Özgür Kazova işçilerinin mücadelesinde üretilen zaman ve mekanı Lefèbvre'in gündelik hayat kavramı ile ilişkisini kurarak anlatmaya çalışmıştık. Buna karşın konu tekniğe geldiğinde Özgür Kazova'nın hikayesi Lefèbvre'in teorik tanımının dışında kalır. Çünkü Jonh Roberts'ın da tespit ettiği gibi, Lefèbvre (Guy Debord ve Raoul Vaneigem gibi) tekniğe karşı kayıtsızdır. Ona göre "gündelik yaşamın devrimci eleştirisi, teknoloji, yaratıcılık ve işgücü arasındaki ilişkilerin dönüştürülmesini değil, bunların dağılmasını, aracısız yaratıcılık ve şenlik formlarına ayrılmasını hedeflemektedir."[94] Buna karşın Özgür Kazova işçilerinin alacaklarına karşılık olarak makinelere sahip çıkmaları ve bunları korumak için verdikleri uzun mücadelede, gündelik hayatın devrimci eleştirisi tam da teknoloji, yaratıcılık ve işgücü arasındaki ilişkilerin dönüştürülmesi anlamına gelir.

Patron, motorlarını söktüğü ve bozduğu makineleri fabrikada bırakmıştı. Onun gözünde değersiz birer hurda olan bu makineler, yirmi altı yıl onlarla çalışmış Özgür Kazova işçisi Muzaffer Yiğit'in gözbebeğiydi. Makineleri söküp takmayı, sadece

---

[94] "Geç dönem Lukács'ı tuhaf biçimde yansılayarak Lefèbvre duyumların yeniden kurulmasını, geliştirilmesini ve kültürel pratiğin bir yolu olarak, teknik aracılığı gözden kaçırır" (Roberts, 2013).

kişisel merakından dolayı, fabrikaya gelen İngiliz mühendisleri izleyerek öğrenmişti. Patronun hiç düşünemediği bir şey oldu. Muzaffer makineleri tamir etti. İşbölümünün ona emrettiğinden farklı, özel bir ilgi geliştirmiş, beceri-bilgi edinmiş olması ve bunları eyleme geçirmesi Muzaffer'in yaşamını bütünüyle değiştirdi ve Özgür Kazova'yı yarattı.

Özgür Kazova işçileri dokuma makinelerine, kullanım ve değişim değeri dışında imgesel olarak büyük anlam yüklerler. Hatta işçilerin imgeleminde süreç neredeyse bütünüyle makinalar için verilen bir mücadele olarak tanımlanır. İkinci Dünya Savaşı'ndan kalma, ağır, hantal, büyük makineleri "onlar bizim çocuğumuz" diyerek savunurlar. Taşınmalar sırasında defalarca söküp taktıkları, sırtlarında taşıdıkları, her gün bakımını yaptıkları bu eski makinalar ekonomik olarak birer yüktür. Onlar için büyük atölye tutmak, daha fazla kira ve elektrik faturası ödemek gerekir. Bakımları zordur ve kullanımları zahmetlidir. Fakat işçiler için vazgeçilmezlerdir. "Onlar bizim Ferrarilerimiz" derler. Sadece işlevsel olan bir Alman arabasını değil, güzel, zarif ve gösterişli bir İtalyan arabasını andırdıkları için, motorlarının sesleri ve gövdelerinin biçimleriyle haz verdikleri için, usta şoförlere "sürüş keyfi" sundukları için işçiler makinelere (Özgür Kazova'nın dilinde) *Ferrari* adını takmışlardır. Bu bağlılığı Serkan "biz makinelerden güç alıyoruz, bizi onlar hayata bağladı" diye açıklar. Yaşar Usta ise "sadece seslerini dinlemek bile beni rahatlatıyor" der. Rahatlığın kaynağı virtüözü oldukları enstrümanlarının başında hissettikleri güven duygusuyla da açıklanabilir.

Özgür Kazova işçileri verimliliği artıracak, kirayı, faturaları düşürecek bir "soğuk bir robot" almak yerine eski makineleri satmamak için direnirler. Yaşar Usta, resmen makinelerin sahibi oldukları günü kastederek duygularını şöyle ifade eder[95]: "Satış gününü hayatım boyunca unutmam. Ben televizyon programına bile ağlıyorum, o gün ağlayamadım."

Satış önceki gece atölyede Ferrari'lerinin üzerinde uyudular. Sabah açık artırmada, göz yaşlarıyla, onların sahibi oldular. Artık makineler sadece maddi açıdan değil her anlamda "yeniden sahiplenilmiş" ve "yeniden işlevlendirilmiş"tir. Böylece yaratıcı kullanım değeri kazanmış, gündelik hayatın devrimci yeniden üretiminin araçları

[95] Yaşar Günay ile 27 Ocak 2015 tarihinde yapılan görüşmeden alıntılanmıştır.

haline gelmiştirler. Üretim araçları, zengin, yaşayan, duyumsayan bedenlerin performans alanı, oyun alanı olmuştur. Özetle, bedenin özgürleşmesi teknolojiden kurtuluşla değil hem bedenlerin hem de teknolojinin özel mülkiyete dayalı mevcut toplumsal işbölümünden kurtuluşuyla mümkün olmuştur. Görüldüğü gibi Özgür Kazova için teknik, makineler yabancılaşmayı değil, özgür ifadeyi ve yaratıcılığı temsil eder.

Özgür Kazova'da, kültürel pratik, teknoloji ve teknisite birbirine karşıt değildir. Makineler birer imge olarak da ortak dili ve direniş belleğini oluşturur. Teknoloji ve seri üretim, insanın kendi gerçekliğini, imgesel, bedensel, duyusal olarak yaratmasının aracı haline gelir. Özgür Kazova işçileri için yeniden sahiplenilmiş üretim araçları, bir piyanistin piyanosuyla kurduğu ilişkiye benzer duyusal niteliklerle donanır.

5.5 Sonuç

Başta sorduğumuz soruyu tekrarlarsak: Özneler kendilerini var eden biçimleri ya da pozisyonları nasıl krize sokabilir? Dört tekstil işçisi ve onların etrafında örülen dayanışma ağından oluşan Özgür Kazova nasıl bir estetik kolektivite olarak kendini üretir?

Rancière 'e referansla yeni bir estetik kolektiviteyi tanımlayanın, duyulurun paylaşımını yeniden şekillendirmek, ona yeni özneler ve nesneler dahil etmek olduğunu söyleyebiliriz (Rancière, 2012, s.29). Tıpkı erkek işçiler yerine konuşan Aynur, makineleri tamir eden Muzaffer, çalışmaktan haz alan Yaşar Usta, işgali meşru gören Serkan, %100 patronsuz kazaklar ve özgürleştiren makineler gibi. Özgür Kazova'da işçilerinin, toplumsal işbölümündeki ve toplumsal bütün içindeki yerlerinden kovuldukları için, duyulurun yeniden paylaşımını ihtiyaç-zorunluluk olarak deneyimledikleri söylenebilir. Taksim'de patronu teşhir etmekten, patronsuz üretmeye giden süreçte, çatışma aksı, kişisel hesaplaşmadan emek ve sermaye çelişkisine, maaş talebinden, kapitalist çalışma koşulların reddine uzanır. Sonuçta Özgür Kazova'da yeniden ele geçirilen, üretim araçları olan makineler kadar bedenin duyuları, mekanlar ve zamanlardır. Değerlerin, taleplerin, becerilerin, yatkınlıkların, arzuların, korkuların, özgüvenin toplumsal paylaşımında bir kırılmayı ve yeni bir kompozisyonu olanaklı kıldığı için, Özgür Kazova'nın ürettiği pratikler "estetik politik eylemlerdir." Uzlaşmazlık yaratan bu eylemler olumsal ve kendiliğinden olanın

gücünü içinde taşıyan bir karşılaşma uzamı olan gündelik yaşamın bağlamında gerçekleşmiştir. Özgür Kazova işçilerinin AVM ve iş arasında tanımladığı kapitalist gündelik hayat içinde, insanın sahip olduğu duyusal bolluğun anestezik bir hal almış olduğu kabul edilirse, "estetik-politik eylem" bedenin duyularına yeniden kavuşmasıdır. Özgür Kazova'nın hikayesinde bu durum "yaratıcı işçiler" olarak sembolik bir ifade kazanmıştır.

Özgür Kazova'da estetik kolektivite, kapitalist işbölümüne karşı çıkmakla mümkün olmuştur. Özgür Kazova sadece üretim ilişkilerini değil politikanın tanımını da değiştirmiştir. Serkan şöyle diyor[96]:

> Biz siyasilerden daha politiğiz. Çünkü milletvekilleri patron. Tabii ki işçilerin kendi kendini yönetmesini istemiyor. Ülke şartlarında sömürüye karşı duran, politiktir. İki yılda yaptığımız, siyasi partilere örnek olacak politikadır.

Bu perspektifte politika Etienne Balibar'ın dediği gibi; "insanlar arasında ortaklaşalık olasılığı yaratan, karşılaşma mekanı kuran bir eylemdir"(Özbek, 2015, s.179). Politik eylemin amacı olan, eşitlik ve özgürlük kavramları böylece yeniden tanımlanır. Eşitlik "bir ortak alan düzenini inşa etme projesi", özgürlük "üretimin otonomisi, etkinlik, katılım ve mutlak demokrasi" olarak yeniden yorumlanır (Negri, 2014, s.12-14). Politika, eşitliğin bedensel ve duyusal olarak eyleme geçirilmiş halidir. Fakat Özgür Kazova deneyiminin gösterdiği gibi bu ancak yeni bir zaman ve mekan sürekli olarak tanımlandığında mümkündür. Özgürlüğü korumak için "gündelik hayatın" mütevazı davasına hizmet ederken, devrimci potansiyelleri açığa çıkaran ve büyüten yaşama sanatı virtüözleri olmak gerekir. Estetik ve politik bir deneyim olan 'duyulurun yeniden paylaşımı' özgürlüğün hayata geçirilmesi anlamına gelir. Jacques Rancière'in dediği gibi;

> Nitekim siyaset, bir iktidarı uygulayan ile ona maruz kalan arasındaki 'normal' konum dağılımının basitçe sekteye uğraması değil, bu konumlara 'has'

[96] Serkan Gönüş ile yapılan görüşmeden alıntılanmıştır.

> ‘yatkınlıklar’ olduğu fikrinin sekteye uğramasını var sayar. (Rancière, 2007, s.143)

Kesin olan şudur ki, eşitsizliklerin ve geçmişten sürüklenip getirilen alışkanlık ve beklentilerin, Rancière’in sözünü ettiği duyulurun paylaşımının bütünüyle aşıldığı elbette söylenemez. Yine de şimdiden şunu söylemek mümkündür: Kapitalist üretim ilişkilerinin dışında yollar keşfetme çabası olan Özgür Kazova’da verili işbölümüne bağlı rollerin ve yeteneklerin dağılımının, bedenlerin duyusal kapasitelerinin, arzu ve ihtiyaçlarının yeniden düzenlenmesi tüm sürece yayılan, her gün tekrarlanan bir mücadele olarak yaşanmıştır. “Bedeni kalıba döken iktidara karşı” bir mücadeledir bu. Üretilen kolektiviteyi estetik kılan da budur.

> Estetik-olan, tehlikeli, belirsiz bir şeyse, bunun nedeni (…) bedende, bedeni kalıba döken iktidara karşı başkaldırabilecek bir şeylerin bulunmasıdır. (Eagleton, 2003, s.48)

Özgür Kazova’nın ürettiği deneyim, Mayıs ve Haziran 2013’te gerçekleşen Gezi Parkı eylemlerinin en uzun ömürlü olmuş miraslarından biri olarak kabul edilir. Bunun pek çok anlamı vardır: Gezi Parkı eylemlerinde harekete geçen duyuların, bir araya gelen grupların, üretilmiş mekan ve zamanın, mekan ve zaman üretme deneyimlerinin Özgür Kazova’nın gelişiminde büyük önemli vardır. Nihayet her ikisi de gündelik hayatın, toplumsal mekanına ve zamanına müdahale etmiş, kendi imgelerini ve estetik kolektivitesini yaratmıştır. Kolektif yaratım süreçleri, yatay örgütlenme modelleri, yeniden sahiplenme stratejileri, gündelik hayat politikası üretmiş olmaları Özgür Kazova’yı Gezi’ye bağlar.

6. SONUÇ VE TARTIŞMA

2000'ler Türkiye'sinde Estetik Politik Eylem ve Estetik Kolektivite başlığı taşıyan bu tezde yeni imgelerin üretim ve dağıtım süreçlerini harekete geçirerek, mekanın ve zamanın kullanımına yeni düzenlemeler getiren duyusal ortaklıklar, *estetik kolektiviteler* üretmiş üç farklı örnek alındı. Bu örneklerin ortaya koyduğu biçimiyle politika bir eşitlik ve özgürlük talebi değil bu taleplerin duyusal olarak eyleme geçirilme hali olarak ortaya çıktı. Her üç örnekte de, zamanın ve mekanın koordinatlarını, sözcüklerin ve nesnelerin anlamlarını, politikanın öznesini belirleyen *duyulurun paylaşımı* rejimini dönüştüren eylem olarak politika, estetik niteliğiyle serimlendi. Rancière'in kavramıyla *duyulurun yeniden paylaşımının* kolektif eylemle hayata geçirilmesi estetik kolektiviteleri oluşturmaktaydı.

Politikanın bu biçimde tanımlanmasında, 90'lı yılların sonundan itibaren yükselen toplumsal hareketlerin olduğu kadar demokratik temsil mekanizmalarının işleyişinde yaşanan aksaklıkların, emek süreçlerinde yaşanan ve kent mekanında somutlaşan hak ihlallerinin, burjuva kamusal alanının işlevini yitirmesinin payı olduğu vurgulandı. İnsanlar duyusal ortak zenginliklerden, mekandan ve zamandan, kendi bedenlerinin duyusal ihtiyaçlarından yoksun olduklarını hissettiklerinde, taleplerini iletecek temsil ilişkilerine güvenlerini kaybettiklerinde politik eylemin estetik nitelikleri ön plana çıkmaktadır. İşgaller, alternatif yaşam ve ekonomi deneyimleri bunların sonucudur. İmza kampanyaları, basın açıklamaları, protesto gösteriler gibi alışılagelmiş yöntemler dışında, estetik politik eylemler mekanı geçici olarak işgal ederken, mekanının kullanım biçimini değiştirerek, yeni zaman ve mekan koordinatlarını mümkün kılmıştır. Bu durum şaşırtıcı verimlilikte imgesel üretim süreçleri ile bir arada gerçekleşmiştir.

Estetik politik eylem tanımı, estetiğin politika ile ilişkisini, "siyasetin estetize edilmesi" ya da "sanatın politize edilmesi" gibi tartışmalardan uzaklaştırıp değerlendirmemizi sağlamıştır. Politikanın ve estetiğin köklerine dönüp, birbirlerine en yakın geçtikleri noktaları yakalayabilme imkanı yaratmıştır. Büyük toplumsal kırılmalarda olduğu kadar bir özyönetim deneyinde de ortaya çıkabilecek belli bir tür duyusal deneyimi, sanat alanının ya da dar anlamıyla politikanın parçası kılmadan ele alabilme şansı vermiştir.

Saha çalışmasında gördüğümüz gibi estetik kolektivitelerin imge üretim süreçleri bir tür kurgu, montaj faaliyeti olarak göze gelir. Bu montajlarda tarihin en eski dönemlerini, ütopyalar, popüler kültür ve gelecek düşleri iç içe geçer. Heterojen zamanlar, mekanlar ve kimlikler ortaya çıkar. Bu anlarda insanlar şaşkınlık, yaratıcılık, ironi, oyunculuk, haz gibi duyusal ortakları paylaşırlar. Her üç örnekte de hız, yataylık ve kolektiflik nitelikleriyle sosyal medya ve iletişim teknolojileri, eylemlerin montaj estetiğinde belirleyici olmuştur. İnsanlar kısa bir süre için de olsa, üretimine dahil oldukları ortak bir zenginliğin, yeni bir imgesel dünyanın, zaman ve mekan kurgusunun duyusal paydaşları, aynı anda hem özgürleşmiş seyircileri hem üreticileri olmuşlardır.

Her üç örnekte de kapitalist üretim ilişkilerinin koyduğu kurallardan farklı insan ilişkilerinin kurulma olasılığı, verili işbölümüne bağlı rollerin ve yeteneklerin yeniden dağılımı, çalışan bedenlerin duyusal kapasitelerinin dönüşmesi, mekanda arzu ve ihtiyaçların yeniden düzenlenmesi kısa süreli de olsa deneyimlenmiştir. İlk bakışta biri kültürel ortak zenginlik, diğeri kent hakkı ve sonuncusu emek mücadelesi alanına yerleşiyor gibi görünse de her bir sahada bu alanlar birbirine eklenmiştir. Farklı yöntemler ve farklı ölçeklerde eylemler sırasında toplumsal cinsiyet boyutu da deneyimlere katılmıştır. Bu tespit söz konusu estetik politik eylemlerin yaşamı dönüştürme biçimine dair bilgi verir. Gündelik hayatta duyusal olanın yeniden dağılımı olarak estetik politik eylem çeşitli hak mücadelesi alanları arasındaki sınırları ortadan kaldırmaktadır. Çünkü politika hak taleplerinin müzakeresi olmaktan çıkıp, sıradan insanların gündelik deneyim sırasında haklarını geri aldıkları bir eylem türü olarak vuku bulmaktadır.

Kuşkusuz bu umutvar teorinin, tezin yazıldığı dönemle ve araştırmacının söz konusu estetik kolektivitelerin paydaşı olmuş olmasıyla ilişkisi vardır. Bu tez 2000'lerin ilk çeyreğinin duyusal ortaklıklarının potansiyelini hatırlamaya bir katkıdır. Fakat diğer yandan estetik ve politika ilişkisinin kuramsal boyutuna kapsamlı bir eleştirel değerlendirme için de bir giriş niteliğindedir. Çünkü ele aldığımız örneklerde somut maddi üretim koşullarına bağlı eşitsizliklerin ve geçmişten sürüklenip getirilen alışkanlık ve beklentilerin bütünüyle ya da kalıcı olarak askıya alındığı iddia edilemez.

Estetik politikaya bedenin ve duyusallığın zenginliğini getirir; "şimdi ve burada" özgürleşmeye dair bir kapı aralar. Bu boyutları olmadan politik eylem egemen temsil

ilişkilerine sıkışacak ya da yenilerini önermekten öteye gidemeyecektir. Fakat aynı zamanda özellikle geçicilik ve kopuş nitelikleriyle estetik, politika alanına büyük pratik sorunlar getirir. Estetik nitelikleriyle politik eylem sürdürülebilir, örgütlenebilir, uzun soluklu ve kurucu bir nitelik taşıyabilir mi? Yeni üretim ilişkilerinin tesis edilmesinin yeknesak süreçleri estetik dönüşümün parçası değil midir? Yoksa estetik politik eylem kapitalist sistemin içinde geçici özgürlük deneyimlerinin ve kısa zamanda da bu deneyimlerin nostaljisinin üreticisi midir?

Estetiğin politikaya mevcut uzlaşmadan radikal bir kopuş niteliği yüklemesinde temel bazı sorunlar vardır. Gezi, Emek, Özgür Kazova örneklerinde gördüğümüz gibi bu eylemler belli birikimlerin sonuçlarıdır. Kültürün, kent mekanının, insan emeğinin metalaşması süreçlerinde oluşmuşlardır. Türkiye'den ve dünyadan, geçmişten ve bugünden benzer hareketlerle ve elbette birbirleriyle süreklilik içerisindedirler. Tezde incelenen üç örnek arasında bile açık imgesel ve tarihsel bağlar olduğunu gördük. Bu bağlar yeniden üretimler değildi fakat bir çeşit üst üste katlanma, kolaj, montaj estetiği ile üretiliyordu. Diğer yandan saptırılmış halleriyle de olsa egemen temsil biçimlerinin en sıradan ürünleri bu kolajların parçası olabiliyordu. Tüm bunlar Rancière'den çıkışla radikal bir kopuş olarak tanımlanma eğilimi gösteren estetik politikanın aslında yeni duyusal kurgular ortaya çıkaran bir montaj faaliyeti olduğunu düşündürdü. Sonuç olarak bu çalışma anestezik yaşamın duyusal olarak geri alındığı ya da *uzlaşmaların* bozulduğu anlarında üretilen imgelerin geçmiş özgürleşme deneyimleriyle bağı olduğu, onların da yeni bir kırılma sırasında keşfedilmek, montaj faaliyetinde yeniden kullanılmak üzere kolektif belleğin kaydına geçmiş olduğunu gösterdi.

Ülkenin olduğu kadar dünyanın politik iklimindeki değişiklikler bağlamında söz konusu estetik kolektivite deneyimleri her gün yeni anlamlar kazanmaya devam etmektedir. Bu tezi sahalarının yeni tarihsel bağlamlarda, yeniden anlamlandırılması tartışmaya başka boyutlar ekleyecektir. Önerilen kavramsal çerçevenin ve araçların daha olgun hale gelmesi başka sahalarda (örneğin misafirhane ya da cezaevi koşullarında) ya da başka odaklarla (toplumsal cinsiyet ya da göçmenlik gibi) sınanması ile mümkün olacaktır.

KAYNAKÇA

24 Aralık Eylemi Basın Açıklaması Metni. (2011). Tarihinde 19 Şubat 2019, adresinden erişildi http://emeksinemasi.blogspot.com/2011/12/24-aralk-eylemi-basn-acklamas-metni.html

8. Hangi İnsan Hakları? Film Festivali Temel Haklarımızı Hatırlatıyor. (2016). Tarihinde 23 Haziran 2017, adresinden erişildi http://yenifilm.net/2016/12/8-hangi-insan-haklari-film-festivali-temel-haklarimizi-hatirlatiyor/

Abdullah Cömert'in Ölüm Nedeni Kurşun Değil Darbe. (2013). Tarihinde 13 Mayıs 2019, adresinden erişildi https://www.aksam.com.tr/guncel/abdullah-comertin-olum-nedeni-kursun-degil-darbe/haber-212420

Agamben, G. (2001). *Kutsal İnsan, Egemen İktidar ve Çıplak Hayat*. (İ. Türkmen, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Aktar, A. (2006). *Varlık Vergisi ve "Türkleştirme" Politikaları*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Ankara'da Gezi Parkı Trafiği. (2013). Tarihinde 13 Mayıs 2019, adresinden erişildi http://www.aksam.com.tr/siyaset/ankarada-gezi-parki-trafigi-iste-yasananlar/haber-212643

Anneler Gezi Parkı'nda. (2013). Tarihinde 13 Mayıs 2019, adresinden erişildi https://www.sozcu.com.tr/2013/gundem/anneler-gezi-parkinda-314408/

Archıeve Yomango. (2002). Tarihinde 15 Mayıs 2019, adresinden erişildi http://www.arte-util.org/projects/yomango/

Archıve of Workers Struggle. (2011). Tarihinde 19 Mayıs 2019, adresinden erişildi https://www.workerscontrol.net/

Ardıç, E. (2013). Nafile Nostalji. *Sabah Gazetesi*. Tarihinde adresinden erişildi https://www.sabah.com.tr/yazarlar/ardic/2013/04/05/nafile-nostalji

Arendth, H. (1971). Thinking. Içinde *The Life of the Mind* (C. 1). Harcourt Brace Jovanovich.

Arendth, H. (2003). *İnsanlık Durumu*. (B. S. Şener, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Arendth, H., & Beiner, R. (2019). *Kant'ın Siyaset Felsefesi Üzerine Dersler*. (T. Bora,

Ed., D. Sezer & İ. Ilgar, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Argın, Ş. (2014). *Gezi'nin Ufkundan: Liberal Demokrasinin Krizi, Kamusallık ve Sol*. İstanbul: Agora Kitaplığı.

Artun, A. (2014). *Sanat Emeği Kültür İşçileri ve Prekarite*. (A. Artun, Ed.) (1 Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.

Ataman, B., & Çoban, B. (2016). Kent Bizim ya da Tweetlediğim Her Şey Bana Seni Hatırlatıyor. Tarihinde 14 Mayıs 2019, adresinden erişildi https://www.birgun.net/haber-detay/kent-bizim-ya-da-tweetledigim-her-sey-bana-seni-hatirlatiyor-113807.html

Atılgan, Yiğit. (2013). Plaza Eylem Platformu: Her Yer Taksim, Herkes Süpermen. *Express Dergisi*, (136).

Atılgan, Yusuf. (2017). *Aylak Adam* (1. Baskı). İstanbul: Can Yayınları.

Atkinson, R. (2000). Professionalization and displacement in Greater London. *AREA*, *32*(3), 287–295.

Avrupa Parlamentosu 12 Haziran'da Gezi Parkı'nı Ele Alacak. (2013). Tarihinde 13 Mayıs 2019, adresinden erişildi https://www.haberler.com/avrupa-parlamentosu-12-haziran-da-gezi-parki-ni-4708524-haberi/

Azzelini, D. (2017). *Emeğin Alternatif Tarihi İşçi Denetimi ve İşyeri Demokrasisi*. (Y. Deniz, Çev.). Ankara: Amara.

Badiou, A. (2009). *Başka Bir Estetik Sanatlar İçin Küçük Bir Kılavuz*. (A. U. Kılıç, Çev.). İstanbul: Metis Yayıncılık.

Bahtin, M. (2017). *Karnavaldan Romana*. (S. Irzık, Ed., C. Soydemir, Çev.) (3. Baskı). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Bakçay, E. (2013). *U.Ç. ile Görüşme*. İstanbul.

Barthes, R. (2014). *Görüntünün Retoriği, Sanat ve Müzik*. (Ö. Albayrak & A. Koş, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Başbakan Erdoğan: Tencere Tava Hep Aynı Hava. (2013). Tarihinde 13 Mayıs 2019, adresinden erişildi https://www.aksam.com.tr/siyaset/basbakan-erdogan-tencere-tava-hep-ayni-hava/haber-212138

Başbakan Erdoğan İle Obama Neler Konuştu? (2013). Tarihinde 13 Mayıs 2019, adresinden erişildi https://www.haberturk.com/tv/gundem/video/basbakan-erdogan-ile-obama-neler-konustu/92092

Bayhan, B. (2014). HES Direnişinden Kentsel Dönüşüm Mücadelesine Antikapitalist Hareketin Ortak Zemini: Müşterekler. Tarihinde 16 Nisan 2019, adresinden erişildi http://www.arkitera.com/soylesi/639/hes-direnisinden-kentsel-donusum-mucadelesine-antikapitalist-hareketin-ortak-zemini--musterekler-

Bebbington, A. (2007). Social Movements and Politicization of Chronic Poverty. *Development and Change, 38*(5), 793–818.

Beiner, R. (1982). Hannah Arendt on Judging. Içinde *Lectures on Kant's Political Philosophy*. Chicago: University of Chicago Press.

Benhabib, S. (2001). Judgment and the Moral Foundations of politics in Hannah Arendt's Thought. Içinde R. Beiner & J. Nedelsky (Ed.), *Judgment, Imagination, and Politics*. Maryland: Rowman & Littlefield Publishers.

Benjamin, W. (2008). *Pasajlar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Benjamin, W. (2012a). *Son Bakışta Aşk*. (N. Gürbilek, Ed.) (6. Baskı). İstanbul: Metis Yayıncılık.

Benjamin, W. (2012b). Tarih Kavramı Üzerine. Içinde N. Gürbilek (Çev.), *Son Bakışta Aşk*. İstanbul: Metis Yayıncılık.

Benjamin, W. (2013). *Pasajlar* (C. 53). https://doi.org/10.1017/CBO9781107415324.004

Berktay, F. (2015). Çoğulluk Yeryüzünün Yasasıdır. Içinde M. Özbek (Ed.), *Kamusal Alan*. İstanbul: Hil Yayınları.

Berktay, F. (2016). *Dünyayı Bugünde Sevmek Hannah Arendt'in Politika Anlayışı*. İstanbul: Metis Yayıncılık.

Berlin, I. (1969). Four Lessons on liberty. Içinde *Two Concept of Liberty*. Oxford University Press.

Beş Soruda Gezi Parkı Protestoları. (2017). Tarihinde 13 Mayıs 2019, adresinden erişildi https://www.dw.com/tr/beş-soruda-gezi-parkı-protestoları/a-39063920

Beyoğlu'nun Emlak Değeri 50 Kat Arttı. (2016). Tarihinde 02 Mayıs 2019, adresinden erişildi https://sondevir.gaste24.com/turizm/beyoglunun-emlak-degeri-50-kat-artti-h574599.html

Bilgiç, E. E., & Kafkaslı, Z. (2013). *Gencim, Özgürlükçüyüm, Ne İstiyorum?* İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları. Tarihinde adresinden erişildi https://bilgiyay.com/Content/files/DIRENGEZI.pdf

Bora, T. (2013). Çarşı'nın Güzelliği. Tarihinde 15 Mayıs 2019, adresinden erişildi http://www.radikal.com.tr/yazarlar/tanil-bora/carsinin-guzelligi-1137241/

Bourdieu, P. (1979). *La Distinction, Critique Sociale du Jugement*. Paris: Les Editions de Minuit.

Bourdieu, P., Darbel, A., & Schnapper, D. (2017). *Sanat Sevdası, Avrupa Sanat Müzeleri ve Ziyaretçi Kitlesi*. (S. Sökmen, Ed., S. Canbolat, Çev.). İstanbul: Metis Yayıncılık.

Boym, S. (2016). *Başka Bir Özgürlük, Bir Fikrin Alternatif Tarihi*. (C. Yardımcı, Çev.). İstanbul: Metis Yayıncılık.

Brezilya'da Gezi Parkı Ruhu. (2013). Tarihinde 14 Mayıs 2019, adresinden erişildi https://www.yenicaggazetesi.com.tr/brezilyada-gezi-parki-ruhu-85690h.htm

Brezilyalı göstericiler: "Türkiye'deki eylemlerden etkilendik". (2013). Tarihinde 14 Mayıs 2019, adresinden erişildi https://www.bbc.com/turkce/haberler/2013/06/130621_brezilya_eylemciler

Bu Keşif Bize Karanlık Geldi! (2010).

Bu Siyasi Atmosferde En Ciddi Benim. (2014). Tarihinde 13 Mayıs 2019, adresinden erişildi http://www.hurriyet.com.tr/kelebek/bu-siyasi-atmosferde-en-ciddi-benim-25872437

Buck-Morss, S. (2010). *Görmenin Diyalektiği*. (F. B. Aydar, Çev.) (2. Baskı). İstanbul: Metis Yayıncılık.

Bülent Arınç'tan Gezi Açıklaması. (2013). Tarihinde 13 Mayıs 2019, adresinden erişildi http://www.hurriyet.com.tr/gundem/bulent-arinctan-gezi-aciklamasi-23433474

Butler, J., & Athanasiou, A. (2017). *Mülksüzleşme Siyasaldaki Performatif*. (M. Gürsoy Sekmen & D. Ş. Dinler, Ed., B. Ertür, Çev.) (1. Baskı). İstanbul: Metis Yayıncılık.

Bütün, O. (2015). *Yedi Kat Yerin Altından Uğultular Geliyor - Yeni Çeltek'ten Soma'ya Maden İşçileri*. Dipnot Yayınevi.

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

Cadava, E. (2008). *Işık Sözcükleri,Tarihin Fotografisi Üzerine Tezler*. İstanbul: Metis Yayıncılık.

Calhoun, C., & McGowan, J. (Ed.). (1997). *Hannah Arendt and the Meaning of Politics*. University of Minesota Press.

Çapulcu Şarkılar. (2014). Tarihinde 14 Mayıs 2019, adresinden erişildi https://capulcular.bandcamp.com/releases

Castoriadis, C. (1991). *"Power, Politics, Autonomy", in Philosophy, Politics, Autonomy*. (D. A. Curtis, Çev.). New York: Oxford University Press.

Çetinkaya, Y. D. (2018). *Toplumsal Hareketler-Tarih , Teori ve Deneyim*. (K. Ünüvar, Ed.) (4. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.

Çiftçi, A. (2017). Emek'le Özgürleşen Seyirci. Tarihinde 04 Temmuz 2018, adresinden erişildi http://yenie.net/emekle-ozgurlesen-seyirci/

Cooke, P., & Lazzeretti, L. (2008). *Creative Cities, Cultural Clusters and Local Economic Development*. Cheltenham UK, Northampton MA USA: Edward Elgar Publishing.

Curtis, K. (1999). *Our Sense of the Real, Aesthetic Experience and Arendtian Politics*. Cornell University Press,.

Davis, M. (2007). *Gecekondu Gezegeni*. (G. Koca, Çev.). İstanbul: Metis Yayıncılık.

Debord, G.-E., & Wolman, G. J. (1956). Mode d'emploi du détournement. *Inter-Art Actuel*, (117), 23–26. Tarihinde adresinden erişildi https://www.erudit.org/fr/revues/inter/2014-n117-inter01492/72291ac.pdf

Debord, G. (1998). *Gösteri Toplumu*. (I. Ergüden, Ed., A. Ekmekçi & O. Taşkent, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Deleuze, G. (2000). *Kant Üzerine Dört Ders*. (U. Baker, Çev.). Anakara: Öteki Yayınevi.

Demir, E. (2014). Direnişteki İşçilerin Dayanışması Büyüyor. Tarihinde 15 Mayıs 2019, adresinden erişildi http://everywheretaksim.net/tr/birgun-direnisteki-iscilerin-dayanismasi-buyuyor/

Diren!Kazova Kazak ve Kültür Merkezi Açılıyor. (2014). Tarihinde 15 Mayıs 2019, adresinden erişildi http://www.5harfliler.com/direnkazova-kazak-ve-kultur-merkezi-aciliyor/

Direnal-İstanbul Direniş Günleri Kavramsal Çerçevesi: İnsan Ne-Siz Yaşayamaz? (2009). Tarihinde 02 Nisan 2019, adresinden erişildi https://direnistanbul.wordpress.com/2009/09/04/direnal-istanbul-direnis-gunleri-kavramsal/

Direniş Güncesi - 20 Haziran. (2013). Tarihinde 13 Mayıs 2019, adresinden erişildi http://www.muhalefet.org/haber-direnis-guncesi-20-haziran-0-6573.aspx

Direnişin Ritimleri. (2000). Tarihinde 03 Mart 2019, adresinden erişildi http://direnisinritimleri.blogspot.com/p/biz-kimiz.html

Duran Adam Salgını. (2013). Tarihinde 15 Mayıs 2019, adresinden erişildi http://www.hurriyet.com.tr/gundem/duran-adam-salgini-23530185

Durmaz, M. I. (2017). Bellek, Mekan, Direniş. Içinde D. Fırat & C. Erdal (Ed.), *Devrimci Bir Pusula: Gezi*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Eagleton, T. (2003a). *Estetiğin İdeolojisi*. (B. Gözkan, H. Hünler, T. Armaner, N. Ateş, A. Dost, E. Kılıç, … B. Kıroğlu, Çev.). İstanbul: Doruk Yayınları.

Eagleton, T. (2003b). Schiller ve Hegemonya. Içinde B. Gözkan, H. Hünler, T. Armaner, N. Ateş, A. Dost, E. Kılıç, … B. Kıroğlu (Çev.), *Estetiğin İdeolojisi* (ss. 141–163). İstanbul: Doruk Yayınları.

Eagleton, T. (2014). *Tanrı'nın Ölümü ve Kültür*. (S. Dingiloğlu, Çev.). İstanbul: Yordam Kitap.

Ekşi, E. (2014). Gezi Direnişi'nin Tarihi Nasıl Yazılır? *Toplumsal Tarih*, (246).

Emek'le Özgürleşen Seyirci. (2017). Tarihinde 24 Ocak 2018, adresinden erişildi https://ozgurlesenseyirci.com/2017/06/16/emekle-ozgurlesen-seyirci/

Emek Sineması. (2010). Tarihinde 04 Nisan 2019, adresinden erişildi http://emeksinemasi.blogspot.com/2010/

Emek Sineması Eylemine Gaz ve Gözaltı. (2013). Tarihinde 25 Eylül 2017, adresinden erişildi http://www.soldefter.com/2013/04/07/emek-sinemasi-eyleminde-gaz-ve-gozalti/

Emek Sineması Yeniden. (2013). Tarihinde 05 Mayıs 2019, adresinden erişildi http://www.emekhepimizin.com/

Emek Sineması yıkılmıyor, taşınıyor. (2013). Tarihinde 09 Nisan 2013, adresinden erişildi https://www.finansgundem.com/haber/emek-sinemasi-yikilmiyor-tasiniyor/377290

Emek Sinemasını Geri Alma Şenlikleri. (2013). Tarihinde adresinden erişildi http://emeksinemasi.blogspot.com/p/emek-sinemasn-geri-alma-senlikleri.html

Erdoğan: İşte CHP Zihniyeti Bu! (2014). Tarihinde 14 Mayıs 2019, adresinden erişildi https://www.sozcu.com.tr/2014/gunun-icinden/erdogan-iste-chp-zihniyeti-bu-447488/

Ersöz, H. Y., Özdemir, S., Yavuz, A., Akgeyik, T., & Şenocak, H. (2011). Özelleştirmede Çalışanların Mülkiyet Sahipliği: Kardemir Örneği. *Sosyal Siyaset Konferansları Dergisi*, (46), 3–42.

Ertür, B. (2018). Judith Butler ve Athena Athanasiou ile Söyleşi: Mülksüzleşme Türkçe'ye Nasıl Çevrildi? Tarihinde 03 Nisan 2019, adresinden erişildi http://m.bianet.org/biamag/toplum/195231-mulksuzlesme-turkce-ye-nasil-cevrildi

Etha: Taraftarlara Küfretmeyelim Çağrısı. (2013). Tarihinde 13 Mayıs 2019, adresinden erişildi http://everywheretaksim.net/tr/taraftarlara-kufretmeyelim-cagrisi/

Ethem Sarısülük'ün Ölümüyle İlgili Davada Karar. (2018). Tarihinde 13 Mayıs 2019,

adresinden erişildi https://www.ntv.com.tr/turkiye/ethem-sarisulukun-olumuyle-ilgili-davada-karar,v9hmixZKRECCSz8NmKMQPg

Fişek, K. (1970). Alpagut Linyit İşletmesi İşgalinin Birinci Yıldönümünde. *Emek Dergisi*. Tarihinde adresinden erişildi https://kurthan.fisek.net/alpagut-linyit-isletmesi-isgalinin-birinci-yildonumunde/

Fırat, B. Ö. (2017a). Emek'ten Yılmaz Güney Sineması'na. Tarihinde 06 Temmuz 2018, adresinden erişildi https://ozgurlesenseyirci.com/2017/06/16/emekten-yilmaz-guney-sinemasina-ozgurlesen-seyirci/

Fırat, B. Ö. (2017b). "Taksim Gezi Komünü". Içinde D. Fırat & C. Erdal (Ed.), *Devrimci Bir Pusula: Gezi*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Fırat, B. Ö. (2018). Park, Mera, Sinema, Müşterekleri Mülkiyetle Birlikte Düşünmek. *Felfsefelogos*, (68-Müşterekler).

Fırat, B. Ö., & Bakçay, E. (2013). Çağdaş Sanattan Radikal Siyasete, Estetik-Politik Eylem. Tarihinde 02 Mart 2019, adresinden erişildi http://www.e-skop.com/skopbulten/cagdas-sanattan-radikal-siyasete-estetik-politik-eylem/1384#_ednref47

Florida, R. (2002). *The Rise of Creative Class: And How It's Transforming Work, Leisure, Community and Everyday Life*. New York: Basic Books.

Foster, H. (1988). *Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. New York: The New Press.

Freely, B., & Freely, J. (2014). *Galata, Pera, Beyoğlu: Bir Biyograf*. (Y. Türedi, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Fry, K. A. (2001). The Role of Aesthetics in the Politics of Hannah Arendt. *Philosophy Today*, (45).

Gençoğlu, A. Y. (2017). Toplumsal Değişme Sürecinde Çarşılardan Alışveriş Merkezlerine Sosyo-Ekonomik Hayat. *Düşünen Şehir*, (1). Tarihinde adresinden erişildi http://www.kayseribusam.com/wp-content/uploads/2018/02/Toplumsal-Değişme-Sürecinde-Çarşılardan-Alışveriş-Merkezlerine-Sosyo-Ekonomik-Hayat-Yrd.-Doç.-Dr.-Aylin-Yonca-Gençoğlu.pdf

Gezi'de Müdahale Yok Görüşmeye Açığız. (2013). Tarihinde 13 Mayıs 2019, adresinden erişildi https://www.timeturk.com/tr/2013/06/11/vali-mutlu-konusuyor-canli.html

Gezi Anketinden İlginç Sonuçlar. (2013). Tarihinde 13 Mayıs 2019, adresinden erişildi https://www.haberturk.com/gundem/haber/852023-gezi-anketinden-ilginc-sonuclar

Gezi Direnişini Anlatan 110 Duvar Yazısı. (2013). Tarihinde 13 Mayıs 2019, adresinden erişildi https://listelist.com/gezi-parki-direnisini-anlatan-83-duvar-yazisi/

Gezi Görüşmelerinde Neler Yaşandı. (2013). Tarihinde 03 Mayıs 2019, adresinden erişildi http://www.hurriyet.com.tr/gundem/gezi-gorusmelerinde-neler-yasandi-23503804

Gezi Güncesi. (2013). Tarihinde 13 Mayıs 2019, adresinden erişildi http://www.imo.org.tr/resimler/ekutuphane/pdf/16355_45_09.pdf

Gezi Olaylarının İnanılmaz Zararı! (2014). Tarihinde adresinden erişildi https://www.turkiyegazetesi.com.tr/gundem/161565.aspx

Gezi Parkı Direnişi Güncesi: 27 Mayıs 2013-16 Haziran 2013. (2013). Tarihinde 13 Mayıs 2019, adresinden erişildi http://www.baskahaber.org/2013/06/gezi-park-direnisi-guncesi-27-mays-2013.html

Gezi Parkı Odaklı Gelişmeler. (2013). Tarihinde 14 Mayıs 2019, adresinden erişildi https://www.haberler.com/gezi-parki-odakli-gelismeler-4758150-haberi/

Glass, R. (1964). *London: Aspects of Change*. London: the Centre for Urban Studies at University College London.

Göncü, G. (Ed.). (2013). *Yaşarken Yazılan Tarih, Gezi Direnişi ve Halk Hareketlerinin Geçmişi*. İstanbul: Metis Yayıncılık.

Grand Pera. (2015). Tarihinde 24 Mart 2018, adresinden erişildi http://www.grandpera.com/hakkinda.aspx

Gül'den "Gezi" Olayları Yorumu. (2013). Tarihinde 13 Mayıs 2019, adresinden erişildi https://www.aksam.com.tr/siyaset/gulden-gezi-olaylari--yorumu-

ortadogu-degil-batidaki-eylemlere-benziyor/haber-212662

Gül'den Gezi Parkı Açıklaması. (2013). Tarihinde 13 Mayıs 2019, adresinden erişildi http://www.aksam.com.tr/siyaset/gulden-gezi-parki-aciklamasi-demokrasi-sadece-secim-degildir-mesaj-alinmistir/haber-212133

Gün Gün Gezi Parkı Eylemi. (2013). Tarihinde 13 Mayıs 2019, adresinden erişildi https://www.dw.com/tr/gün-gün-gezi-parkı-eylemi/a-16887194

Güncel Sözlük, Çapulcu. (2013). Tarihinde 14 Mayıs 2019, adresinden erişildi http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5cda72ccc9f238.41209408

Güvenç Salgırlı, S. (2014). Gezi'nin Sosyolojisi mi? Sosyolojinin Gezi'si mi? Yoksa Ne? Içinde V. S. Öğütle & E. Öker (Ed.), *Gezi ve Sosyoloji*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Ha-za-vu-zu. (2015). *Özgür Kazova Şarkısı Patronum Yok Benim*. Türkiye. Tarihinde adresinden erişildi https://www.youtube.com/watch?v=OlnUz2Zi9bQ

Hansen, M. (2015). Yirmi Yılın Ardından Negt ve Kluge'nin 'Kamusal Alan ve Tecrübesi': Değişen Karışımlar ve Genişlemiş Alanlar. Içinde M. Özbek (Ed.), *Kamusal Alan*. İstanbul: Hil Yayınları.

Harvey, D. (2004). *Yeni Emperyalizm*. (H. Güldü, Çev.) (1. Baskı). Everest Yayınları.

Harvey, D. (2008). Umut Mekanları. (Z. Gambetti, Çev.). İstanbul: Metis Yayıncılık.

Harvey, D. (2011). "Yeni" Emperyalizm: Mülksüzleşme Yoluyla Birikim. *Praksis*, (11-Uluslararası İlişkilerde Hegemonya Mücadelesi).

Harvey, D. (2012). *Sermaye Muamması, Kapitalizmin Krizleri*. (S. Savran, Çev.) (1. Baskı). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Harvey, D. (2013a). *Asi Şehirler: Şehir Hakkından Kentsel Devrime Doğru*. (Ö. Çelik, Ed., A. D. Temiz, Çev.). İstanbul: Metis Yayııcılık.

Harvey, D. (2013b). *Rebel Cities: From the Right to the City to the Urban Revolution*. London: Verso.

Harvey, D. (2015). *Sermayenin Sınırları*. (U. Balaban, Çev.). İstanbul: Yazılama Yayınevi.

Hrant Dink Gezi Parkı'nda. (2013). Tarihinde 14 Mayıs 2019, adresinden erişildi https://bianet.org/bianet/toplum/147291-hrant-dink-gezi-parki-nda

Huyysen, A. (1987). *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Indiana University Press.

İç İşleri Bakanlığı'ndan Açıklama. (2013). Tarihinde 13 Mayıs 2019, adresinden erişildi https://www.haberturk.com/gundem/haber/849350-icisleri-bakanindan-aciklama

İkna Olmuyoruz, Biletinizi Kesiyoruz! (2012). Tarihinde 19 Mayıs 2019, adresinden erişildi http://emeksinemasi.blogspot.com/2012/04/ikna-olmuyoruz-biletinizi-kesiyoruz-15.html

Ilyenkov, E. V. (2009). *The Ideal in Human Activity*. Pacifica. Tarihinde adresinden erişildi https://www.marxists.org/ebooks/ilyenkov/index.htm

İmece- Toplumun Şehircilik Hareketi. (2013). 13. İstanbul Bienali: Buyrun Simyaya. Tarihinde adresinden erişildi https://www.e-skop.com/skopbulten/13-istanbul-bienali-buyrun-simyaya/1361

Ingram, J. (2006). The Subject of the Politics of Recognition: Hannah Arendt and Jacques Rancière. *G. Bertram*.

Jay, M. (2012). *Deneyim Şarkıları Evrensel Bir Tema Üzerine Modern Çeşitlemeler*. (B. E. Aksoy, Çev.). İstanbul: Metis Yayıncılık.

Jimenez, M. (1997). *Qu'est-ce que l'esthetique?* Paris: Galimard.

Kana, E. (2015). *Cennetin Düşüşü (The Fall Of Heaven) - Gezi Belgeseli*. Türkiye: Pancard Film. Tarihinde adresinden erişildi https://www.youtube.com/watch?v=jMkPIrjp7X0

Kang, J. (2015). *Walter Benjamin ve Medya*. (B. Ataman & B. Çoban, Ed., D. Gedizlioğlu, Çev.). İstanbul: Kafka Yayınevi.

Kant, I. (2001). The Critique of Judgement. Içinde R. Kearney & D. Rasmussen (Ed.), *Contınental Aesthetıcs*. Oxford: Blackwell.

Kasapoğlu, Ç. (2013). 100 kadın: Kazova'da direnmeyi öğrenmek. Tarihinde 15 Mayıs 2019, adresinden erişildi

https://www.bbc.com/turkce/haberler/2013/10/131021_100kadin_kazova_cagil

Kazova Şimdi Kapitalizme Direniyor. (2014). Tarihinde 15 Mayıs 2019, adresinden erişildi http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/kultur-sanat/37195/Kazova_simdi_kapitalizme_direniyor.html#

Konda Araştırma ve Danışmanlık. (2014). *Gezi Raporu: Toplumun 'Gezi Parkı Olayları' Algısı Gezi Parkındakiler Kimlerdi?* İstanbul. Tarihinde adresinden erişildi http://konda.com.tr/wp-content/uploads/2017/02/KONDA_GeziRaporu2014.pdf

Kovacs, A. B. (2010). *Modernizmi Seyretmek: Avrupa Sanat Sineması 1950-1980*. (E. Yılmaz, Çev.). De Ki Basım Yayım.

Kural, N. (2013). Gezi Mizahı Emeğe Sıçradı. Tarihinde 18 Mayıs 2018, adresinden erişildi http://www.milliyetsanat.com/haberler/sinema/gezi-mizahi-emek-e-sicradi/2177

Kurtuluş, H. (2016). Kente Hak Mücadelesinde Sokağın İşgali, Sınıflar ve Gezi Parkı Direnişi. Içinde E. Göker & V. S. Öğütle (Ed.), *Gezi ve Sosyoloji*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Landry, C. (2006). *The Art of City Making*. Londra: Routledge.

Lefèbvre, H. (2007). *Modern Dünyada Gündelik Hayat*. (İ. Kaya Şahin, Ed., I. Gürbüz, Çev.). İstanbul: Metis Yayıncılık.

Lefèbvre, H. (2008). *Critique of Everyday Life*. (J. Moore, Çev.) (C. 1). Londra: Verso.

Lefèbvre, H. (2013). *Kentsel Devrim*. (S. Sezer, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Lefort, C. (1986). Hannah Arendt et la question du politique. *Essays sur le politique*.

Levine, C. (2017). *Biçimler: Bütün, Ritim, Hiyerarşi, Ağ*. (D. Dinçsoy, Çev.). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

Löwy, M. (2007). *Walter Benjamin: Yangın Alarm, "Tarih Kavramı Üzerine" Tezlerin Bir Okuması*. İstanbul: Versus.

Mahkeme Topçu Kışlasının Yürütmesini Durdurdu. (2013). Tarihinde 13 Mayıs 2019, adresinden erişildi http://bianet.org/bianet/toplum/147093-mahkeme-topcu-kislasi-nin-yurutmesini-durdurdu

Marcus, H. (1955). *Eros and Civilisation, A Philosophical Inquiry into Freud*. Boston: Beacon Press.

Marx, K. (1890). *Das Kapital*. (H. Ehrbar, Çev.) (4. Baskı, C. 1). Tarihinde adresinden erişildi http://content.csbs.utah.edu/~ehrbar/cap1.pdf

Mcdonald, K. (2010). Global Movements: Action and Culture. *International Sociology, 25*.

Mete, B. (2017). *Türkiye'de İşçilerin Özyönetim Deneyimi: Diren Kazova Kooperatifi ve Özgür Kazova Tekstil Kolektifi*. Maltepe Üniversitesi, İstanbul.

Metropoll Stratejik ve Sosyal Araştırmalar. (2013). *Türkiye'nin Nabzı "Gezi Parkı Protestoları VeTürkiye'nin Otoriterleşme - Özgürlük Sorunu"*. Tarihinde adresinden erişildi http://www.metropoll.com.tr/arastirmalar/siyasi-arastirma-9/1731

Mezuniyet Törenlerinde Protesto: Helikopteri Biber Gazı Atın Diye mi Yapıyoruz La! (2013). Tarihinde 15 Mayıs 2019, adresinden erişildi https://m.bianet.org/bianet/genclik/148090-helikopteri-biber-gazi-atin-diye-mi-yapiyoruz-la

Mitchell, T. (2002). *Rule of Experts Egypt, Techno-Politics, Modernity*. Berkley: The University of California Press.

Nalcı, A. (2013). Gezi Parkı'na Neden Soykırım Anıtı Dikilmemelidir! Tarihinde 14 Mayıs 2019, adresinden erişildi http://www.norzartonk.org/gezi-parkina-neden-soykirim-aniti-dikilmemelidir/

Nancy, J.-L., & Lacoue-Labarthe, P. (1997). *Retreating the Political*. (S. Spark, Ed.). Londra ve Newyork: Routledge.

Narin, Ö. (2014). Türkiye İşçi Sınıfı Tarihinde İşçi Özyönetim Deneyimleri ve Kriz Dönemlerinde Özyönetimin Olanakları. *DİSK-AR Dergisi - Kapitalizmin Krizi ve İşçi Sınıfı*, (3).

Nasıl Gelişti? Taksim Gezi Parkı Protestoları. (2013). Tarihinde 14 Mayıs 2019, adresinden erişildi https://www.bbc.com/turkce/haberler/130601_gezi_parki_eylemi_canli.shtml

Negri, A. (2014). *Lenin Üzerine 33 Ders : Strateji Fabrikası*. (N. Uskan, Çev.). İstanbul: Otonom Yayıncılık.

Oğuz, A. (2013, Mayıs). Emek sadece bir sinema değil! *Express Dergisi-135*. Tarihinde adresinden erişildi http://emeksinemasi.blogspot.com/2013/05/express-soylesisi-emek-sadece-bir.html

Olgun, M. (2016). Bir Na-Müzik Festivali: MULTİRAID. Tarihinde 15 Mayıs 2019, adresinden erişildi http://www.radikal.com.tr/kultur/bir-na-muzik-festivali-multiraid-1532345/

Özbek, M. (2015). Politik Kamusal Alan ve Kolektif Yaratıcılık. Içinde M. Özbek (Ed.), *Kamusal ALan*. İstanbul: Hil Yayınları.

Özkır, Y. (2019). Bir Akıl Tutulması Olarak Gezi. Tarihinde 15 Mayıs 2019, adresinden erişildi https://www.setav.org/bir-akil-tutulmasi-olarak-gezi/

Özyönetim ve Kardemir Örneği. (2010). Tarihinde 19 Mayıs 2019, adresinden erişildi http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/diger/162964/Ozyonetim_ve_Kardemir_Ornegi.html

Pınar, F. (2010). *Emek Sineması*. Türkiye. Tarihinde adresinden erişildi https://vimeo.com/11537434

Ranciere, J. (2008). *Görüntülerin Yazgısı*. (A. U. Kılıç, Çev.). İstanbul: Versus.

Rancière, J. (1981). *La Nuit des Prolétaires, Archives du Rêve Ouvrier*. Paris: Fayard.

Rancière, J. (1994). Esthétique de la politique et poétique du savoir. *Espaces Temps-Arts, l'exception ordinaire. Esthétique et sciences sociales*, (55–56), 80–87.

Rancière, J. (2004). Who Is the Subject of the Rights of Man? *South Atlantic Quarterly*, *2–3*(103), 297–310.

Rancière, J. (2005a). *La Hain de la Democratie*. Paris: La Fabrique.

Rancière, J. (2005b). *Uyuşmazlık Politika ve Felsefe*. (H. Hünler, Çev.). İzmir: Ara-lık Yayınları.

Rancière, J. (2006). *Siyasalın Kıyısında*. (A. Kılıç, Çev.). İstanbul: Metis Yayıncılık.

Rancière, J. (2007). *Siyasalın Kıyısında*. (A. U. Kılıç, Çev.). İstanbul: Metis

Yayıncılık.

Rancière, J. (2010a). Does Democracy Mean Something? Içinde S. Corcoran (Ed.), *Dıssensus, On Politics and Aesthetics*. Contınuum.

Rancière, J. (2010b). *Özgürleşen Seyirci*. (S. Kılıç, Ed., E. B. Şaman, Çev.). İstanbul: Metis Yayıncılık.

Rancière, J. (2012). *Estetiğin Huzursuzluğu Sanat Rejimi ve Politika*. (B. Yıldırım & E. Gen, Ed., A. U. Kılıç, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Rantsal dönüşüm sırası Üsküdar'da: İBB Meclisi dönüşümü onayladı. (2015). Tarihinde 04 Mayıs 2019, adresinden erişildi http://www.diken.com.tr/rantsal-donusum-sirasi-uskudarda-ibb-meclisi-donusumu-onayladi/

Roberts, J. (2013). *Gündelik Hayatın Felsefesi*. (E. C. Ercan, Çev.). İstanbul: Doruk Yayınları.

Rose, M. A. (1984). *Marx's Lost Aesthetic*. Cambridge: Cambridge University Press.

Rose, M. A. (2015). *Marx'ın Kayıp Estetiği* (1. Baskı). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Ross, K. (2015). *Ortak Lüks, Paris Komünü'nün Siyasi Muhayyilesi*. (T. Birkan, Çev.) (1. Baskı). İstanbul: Metis Yayıncılık.

Saldırılar ve Direnişler Türkiye'ye Yayıldı. (2013). Tarihinde 13 Mayıs 2019, adresinden erişildi http://bianet.org/bianet/toplum/147105-saldirilar-ve-direnisler-turkiye-ye-yayildi

Savaş, A. (2010). Kamil Kinkır'ın Anısına. *Çalışma ve Toplum*, *27*(4), 9–14.

Schaeffer, J.-M. (2000). *Adieu à l'esthétique*. Presses Universitaires de France.

Schaeffer, J.-M. (2015). *Experience Esthetique*. Paris: Gallimard.

Schiller, F. (1976). *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*. (E. Bakçay, Çev.) (C. 27. Lettre). Paris: Aubier Montaigne.

Schiller, F. (1991). *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine Mektuplar*. (M. Özgü, Çev.). Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

Scribano, A., & Lisdero, P. (2014). Sensibilités en conflit: Travail, protestation et expressivité dans une expérience de récupération d'entreprise en Argentine.

Tarihinde 05 Mayıs 2019, adresinden erişildi http://www.contretemps.eu/read-offline/2106/debats-sur-une-strategie-altermondialiste-en-amerique-latine-deuxieme-partie-la-situation-en-argentine-et-au-chili.print

Solanas, F., & Getino, O. (1968). Towards a Third Cinema. Tarihinde 10 Mayıs 2019, adresinden erişildi http://documentaryisneverneutral.com/words/camasgun.html

Spencer, D. (2018). *Neoliberalizmin Mimarlığı Çağdaş Mimarlığın Denetim ve İtaat Aracına Dönüşme Süreci*. (A. Terzi, Çev.) (1. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.

Süzük, A. (2014). Tekel Direnişi ve Gezi. Tarihinde 04 Mayıs 2019, adresinden erişildi http://haber.sol.org.tr/yazarlar/askin-suzuk/tekel-direnisi-ve-gezi-89599

Taksim Dayanışması "Ve Bizim Bir Haziranımız / Bir Yıl Kadar Yetecektir Dünyaya". (2013). Tarihinde 15 Mayıs 2019, adresinden erişildi https://www.taksimdayanisma.org/basina-ve-kamuoyuna-22-haziran-2013

Taksim Meydanı Yayalaştırma Projesi. (2014). Tarihinde 13 Mayıs 2019, adresinden erişildi http://megaprojeleristanbul.com/print/taksim-meydani-yayalastirma-projesi

Tarihi İnci Pastanesi'ne Polis Zoruyla Tahliye. (2012, Aralık). *Cumhuriyet Gazetesi*. Tarihinde adresinden erişildi http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/diger/388786/Tarihi_inci_Pastanesi_ne_polis_zoruyla_tahliye_.html

Thompson, A. K. (2013). İsyanın Metalaştığı Bir Çağda Walter Benjamin'in "Diyalektik İmge" Kavramı. Tarihinde 14 Mayıs 2019, adresinden erişildi https://www.e-skop.com/skopbulten/isyanin-metalastigi-bir-cagda-walter-benjaminin-diyalektik-imge-kavrami/1089

Thompson, N. (2018). *İktidarı Görmek, 21. Yüzyılda Sanat ve Aktivizm*. (E. Kosova, Çev.). İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

Tiedemann, R. (2002). Pasajlar Yapıtına Giriş. Içinde A. Cemal (Çev.), *Pasajlar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Tilly, C. (2008). *Toplumsal Hareketler (1768-2004)*. (R. Yılmaz, Ed., O. Düz, Çev.). İstanbul: Babil.

TMMOB Güncesi. (2013). Tarihinde 13 Mayıs 2019, adresinden erişildi https://sites.google.com/view/thegeziarchive/timelines/timeline-tr

TMMOB Mimarlar Odası İstanbul Büyükkent Şubesi 9. İdare Mahkemesi Yürütmenin Durdurulması, Mimarist (2010). Tarihinde adresinden erişildi http://www.mimarist.org/include/uploads/2015/11/12032010_dd.pdf

TMMOB Mimarlar Odası İstanbul Büyükkent Şubesi 9. İdare Mahkemesi Yürütmenin Durdurulması Başvurusu, Mimarist (2010). Tarihinde adresinden erişildi http://www.mimarist.org/include/uploads/2015/11/16112011.pdf

TOMA'nın Önüne Neden Geçtim? (2013). Tarihinde 15 Mayıs 2019, adresinden erişildi https://www.bbc.com/turkce/haberler/2013/06/130624_siyahli_kadin

Topbaş Kadir: AVM, Otel, Rezidans Yok. (2013). Tarihinde 13 Mayıs 2019, adresinden erişildi https://www.cnnturk.com/2013/guncel/06/08/kadir.topbas.avm.otel.rezidans.yok/711035.0/index.html

Touraine, A., Cohen, J., Johnston, H., Larana, E., Offe, C., Gusfield, J. R., & Melucci, A. (2000). *Yeni Sosyal Hareketler*. (K. Çayır, Çev.). İstanbul: Kaknüs Yayınları.

Traverso, E. (2019, Mart). Sarı Yelekliler'i Anlamak-Seyirci Sahneye Çıkıyor. (A. Kılıç, Çev.), *BirartıBir*. Tarihinde adresinden erişildi https://birartibir.org/siyaset/258-seyirci-sahneye-cikiyor

Tren Seferlerini Durduran Eylemcilere 38 Bin Lira Ceza. (2013). Tarihinde 15 Mayıs 2019, adresinden erişildi https://rayhaber.com/2013/10/tren-seferlerini-durduran-eylemcilere-38-bin-lira-ceza/

Türkantos, E. (2015). Bu Kazaklardan Film Olur. Tarihinde 15 Mayıs 2019, adresinden erişildi https://www.haberturk.com/yasam/haber/1029187-bu-kazaklardan-film-olur

Türkiye'deki En Büyük LGBT Yürüyüşü. (2013). Tarihinde 13 Mayıs 2019, adresinden erişildi https://www.bbc.com/turkce/haberler/2013/06/130630_lgbt_istanbul

Türkiye Gazetesi: Geziciler Marmaray'a sabotaj düzenliyor. (2013). Tarihinde 15 Mayıs 2019, adresinden erişildi https://www.ensonhaber.com/turkiye-gazetesi-

geziciler-marmaraya-sabotaj-duzenliyor-2013-11-03.html

Uçar, Ö. (2014). Yeni Dayanışma Biçimleri ve Özyönetim: Ocupar, Resistir, Producir. Tarihinde 19 Mayıs 2019, adresinden erişildi https://viraverita.org/yazilar/yeni-dayanisma-bicimleri-ve-ozyonetim-ocupar-resistir-producir

Vasudevan, A. (2016). *Kent Bizim: 1970'lerden Günümüze Avrupa'da İşgalevcilik ve Otonom Hareketler*. (B. Van Der Steen, A. Katzeff, & L. Van Hoogenhuijze, Ed., A. A. Sabancı, Çev.). Kafka Yayınevi.

Virno, P. (2013). *Çokluğun Grameri*. (V. Kocagül & M. Çelik, Çev.). İstanbul: Otonom Yayıncılık.

What is a cooperative? (2013). Tarihinde 19 Mayıs 2019, adresinden erişildi https://www.ica.coop/en

Yalçın, C. (2015). Giydiğimiz Kıyafeti Yapan İşçinin Korkunç Çalışma Koşullarını Söyleyen Etiketler. Tarihinde 15 Mayıs 2019, adresinden erişildi https://www.nolm.us/giydigimiz-kiyafeti-yapan-iscinin-korkunc-calisma-kosullarini-soyleyen-etiketler/

Yalçınkaya, F. (2014). Diren! Kazova! Sanat Seninle. Tarihinde 15 Mayıs 2019, adresinden erişildi http://www.milliyetsanat.com/haberler/diger/-diren-kazova-sanat-seninle/3488

Yalçıntan, M. C. (2017). Dönüşüm Gezi Süreci ve Siyaset. Içinde D. Fırat & C. Erdal (Ed.), *Devrimci Bir Pusula: Gezi*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Yaraşır, V. (2002). *Sokakta Politika*. Gendaş Yayınları.

Yaraşır, V. (2006). *işçi Sınıfı Üzerine: İşgal Direniş , Grev*. İstanbul: Mephisto Yayınları.

Yeğin, M. (2013). Kazova İşgal Fabrikası. Tarihinde 15 Mayıs 2019, adresinden erişildi http://sendika63.org/2013/10/kazova-isgal-fabrikasi-metin-yegin-ozgur-gundem-143383/

Yeni Rüya Bizim İstanbul Bizim! (2010). Tarihinde 17 Mayıs 2016, adresinden erişildi http://emeksinemasi.blogspot.com/search?q=inci

Yiğit, E. (2013a). *B.İ. ile Görüşme*. İstanbul.

Yiğit, E. (2013b). *B.Ş. ile Görüşme*. İstanbul.

Yiğit, E. (2013c). *S.A. ile Görüşme*. İstanbul.

Yiğit, E. (2013d). *Y.A. ile Görüşme*. İstanbul.

Yıldırım, Y. (2012). *Yeni Toplumsal Hareketlerin Siyasal Olanı Belirlemedeki Rolü: Avrupa Sosyal Forumu ve Hareketlerin Avrupasını Kurmak*. Anakara Üniversitesi, Ankara.

Yücel, F. (2015). Paris Sinemateki'nden Emek Sineması'na Seyir ve Direniş. Içinde B. Ö. Fırat & A. Kuryel (Ed.), *Direniş ve Estetik* (1. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.

Yüksel, M. U. (2011). Emek Yoksa Açılış da Yok. Tarihinde 03 Mart 2019, adresinden erişildi http://www.hurriyet.com.tr/emek-yoksa-acilis-da-yok-17490261

Yurdakul, A. K. (2018). Ortak Dayanışma Kermesi Kadıköy'deydi. Tarihinde 19 Mayıs 2019, adresinden erişildi http://www.gazetekadikoy.com.tr/yasam/ortak-dayanisma-kermesi-kadikoydeydi-h12108.html

Zubcic, S. (2006). (Re)Constructing the Possibilities of Political Experience: Kant's Influence on Arendt's "Introduction into Politics". Tarihinde adresinden erişildi https://www.cpsa-acsp.ca/papers-2006/Zubcic.pdf

ÖZGEÇMİŞ

5 Kasım 1980'de, İstanbul'da doğdu. 1999 yılında, Özel Saint Benoit Fransız Lisesi'ni bitirdi. Lisans eğitimini 2004 yılında, Galatasaray Üniversitesi İletişim Fakültesi, Sinema Televizyon modülünde "Esthétique Réaliste et Epistémologie, Les Bases *Epistémologique* du Réalisme de Lütfi Akad" (Gerçekçi Estetik ve Bilgi Kuramı, Lütfi Akad'ın Gerçekçiliğinin Bilgi Kuramsal Temelleri) adlı lisans tezi ile tamamladı. 2007 yılında, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü'nde "İstanbul'da 1960 Sonrası Gerçekleştirilen Uygulamalar Özelinde Plastik Sanatların Kent Mekanıyla İlişkisi" başlıklı tezi ile yüksek lisans eğitimini tamamladı. 2009 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nde Genel Sosyoloji ve Metodoloji Anabilim Dalı'nda doktora eğitimine başladı. 2012 yılında Erasmus bursu kapsamında misafir doktora öğrencisi olarak Ecole des Hautes Etudes En Sciences Sociales (EHESS) – Paris'te öğrenimine devam etti. 2006 yılından beri Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Temel Eğitim Bölümü'ne ve 2015 yılından beri Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Fotoğraf Bölümü'nde öğretim görevlisi olarak çalışmaktadır.