

YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

GÜNÜMÜZ KENT YAŞAMINDA SÖZLÜ KÜLTÜRÜN YENİ SANATSAL İFADE ARACI OLARAK KULLANIMI

Osman Doğu BİNGÖL

**SBE Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı Sanat ve Tasarım Programında
Hazırlanan**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Tez Danışmanı: Yrd. Doç. İnci EVİNER (YTÜ)

İSTANBUL, 2006

İÇİNDEKİLER

Sayfa

RESİM LİSTESİ.....	i
ÖNSÖZ.....	ii
ÖZET.....	iii
ABSTRACT.....	iv
1. GİRİŞ.....	1
2. BİRİNCİ SÖZLÜ KÜLTÜR DÖNEMİ.....	3
2.2 Sözlü kültür ve “anlatı”.....	4
2.3 “Hikaye Anlatıcısı”.....	6
3. BELLEK VE BEDEN.....	9
3.1 Kabare ve Dada.....	11
3.2 Diyalog ve “Karnavalizm”.....	13
3.3 Karayip; Müzik ve Sözel Gelenekle Direniş.....	16
4. ÇEVRE - MERKEZ SÖYLEMİ, MELEZLEŞEN DİL VE KİMLİK.....	21
4.1 Reggae ve Ska.....	24
4.2 Rap.....	25
5. YENİ MEDYA İLE ANLATININ DÖNÜŞÜMÜ.....	30
5.1 Yeni Şiir, ve Okuyucunun Dinleyiciye Dönüşmesi	31
5.2 Slam, Spoken Word.....	32
5.3 Laurie Anderson.....	36
6. KAMUSAL, ALAN SÖZLÜ KÜLTÜR.....	39
6.1 Rousseau, Festival	40
6.2 Techno kültürü.....	42
6.3 Frankfurt Okulu	44
6.4 ParkFiction	45
6.5 Kamusal Alanda Aktivist ve Sanatsal Pratikler	48
7. SONUÇ	53

KAYNAKLAR.....

EKLER

Ek 1 Resimler.....56

Ek 2 Terimler Listesi.....60

Ek 3 Sözel Örnekler.....62

ÖZGEÇMİŞ72

RESİM LİSTESİ

Resim 1.1	Teknival alanı, Çek Cumhuriyeti
Resim 1.2	Teknival alanı, Berlin
Resim 1.3	Teknival alanı, genel görünüm
Resim 2.1	Jens Haaning, Turkish Jokes
Resim 2.2	Jens Hanning, Turkish Mercedes
Resim 3.1	Laurie Anderson, Smoke Rings, O Superman, Mach 20 video görsel
Resim 4.1	Spoken word video görsel ve yorumları
Resim 4.2	Spoken word, From B-Real, video görsel

ÖNSÖZ

Bu çalışmada, sözlü kültür kavramının geçmişten günümüze toplumsal estetik ve kültür bağlamındaki rolü inceleniyor. Yazısız kültürlerden günümüz kent yaşamına sözlü kültürün sanatsal bir ifade aracı olarak kullanımı ele alınıyor.

Bu çalışmanın hazırlanmasındaki katkılarından dolayı başta tez danışmanım Yrd. Doç. İnci Eviner ve Sinem Akat'a teşekkür ederim.

ABSTRACT

This thesis is a research on the direct or indirect relations through the today's contemporary art fields and oral culture.

“Oral culture” by means of communication forms differentiate in historical periods. Looking at the preliterate word, it tests how new technologies and innovative forms of oral word as rap, slam, spoken word, performance art are revitalizing the oral culture.

This thesis examines the oral culture as a medium of dialog in resistance production and aims to discuss mental or memory model in “Oral Culture” according to forms of identity and activity practices.

Key Words: “oral culture”, “cultural memory”, “public space”, “experience”, “body”, “memory”.

ÖZET

Bu tezin amacı; sözlü kültür ile günümüz çağdaş sanatının dinamikleri arasında varolan dolaylı ve dolaysız ilişkileri incelemektir.

İnsanın toplum içerisinde bir iletişim biçimi olarak kullandığı sözlü aktarımın özellikleri tarihsel dönemlerle birlikte farklılaşmıştır. Yazı öncesi dönemde bilginin depolandığı ana kaynak olan sözlü kültürün zamanımızda önemi, resmi olmayan ve kayda geçmeyen farklı bakış açılarına kaynaklık etmesidir.

Bu çalışmada sözlü kültür sanatsal ve gündelik ilişkisel yönüyle ele alınıyor. Sanatsal olarak sözlü malzemenin kimlik kavramıyla ilişkisi kamusal uzamdaki birleştirici işleviyle birlikte temellendiriliyor. Sözlü kültürün yukarıda belirtilen ilişkiler bağlamında folklorik alandan kamusal alana, direniş biçimlerinin üretildiği bir diyalog aracına dönüşümü takip ediliyor.

Sonuç olarak bu çalışma, sözlü kültürdeki bellek ve zihinsel kalıp kavramlarını sanatsal üretim biçimleri içinde kimlik ve eylem pratikleri ile birlikte tartışmayı amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: “sözlü kültür”, “kültürel bellek”, “kamusal alan”, “beden”, “bellek”, “deneyim”.

1. GİRİŞ

Yazı sonrası toplumlardan günümüze, yazılı kültür, yaşanan çağın temel özelliklerinden birisi haline gelmiş ve sözlü kültür öğeleri zamanla yazılı alana taşınmıştır. Sözlü kültürün değişen canlı yapısının, yazıya taşınması kültürün "yeniden üretimi"ni ve kurgulanmasını olanaklı kılar. Günümüze kadar gelen sürede fetihler tarihinden sosyal alana, kültürel tahakküm ve direnişin dinamik sahası olarak beliren “dil”, araç olarak sömürgecilik ve sonrası dönemlerde direniş üretimlerine dikkat çeker. Bu süreçlerin bugün sözlü kültür ile ilişkisi, “sözlü tarih” tartışmalarını da doğurur. Sözlü kültüre ilişkin günümüzde yapılan çalışmaların pek çoğu bu tarihsel arka plan gözetilerek ele alınmıştır.

“Birinci sözlü kültür döneminde” eğlence, eğitim, tarih ve bilgi gibi birçok işleve sahip olan “anlatı”nın biçimsel ve işlevsel özelliklerini insanın nesneleştirici bir araç olan yazıdan yoksun olması belirlemiştir.

Bu çalışmada ilk olarak Walter Ong’un *Sözlü ve Yazılı Kültür : Sözün Teknolojileşmesi* (2003) yapıtından faydalanarak “yazısız” sözlü kültür özelliklerine göz atılacak ve “anlatı”, “anlatıcı” kavramlarına değinilecektir. Yazı öncesi birinci sözlü kültür ile yazı sonrası “yazılı kültür” arasındaki farkı kapsamlı bir şekilde ele alan Ong, diyalogun sosyal dinamiğini, düşünceleri gözlemlenebilir kılan bir araç olan yazıdan yoksun insanın, “çözümlemeli bir düşünceyi ancak kendisine soru soran bir diğerinin varlığıyla” deneyimleyebileceğini savlayarak ortaya koyar: Sözlü kültürde ayırt edilebilir ilk özellik konuşmanın sosyal bir eylem olarak düşünme ile olan sıkı sıkıya bağıdır. (2003,s:46-47) “Anlatı” özelliklerini incelediğimiz bu bölümde daha sonra Walter Benjamin’in “Hikaye Anlatıcısı” denemesi kapsamında anlatının sosyal deneyim ile ilişkisine değinilecektir.

Çalışmanın ikinci bölümünde, “bellek” ve “beden” kavramları ilişkisindeki sözlü kültür özellikleri aranacaktır. Walter Ong’un sözlü kültür çözümlemesi bize, beden, kişisel-toplumsal “ifade” ile yakın birlikteliğine işaret eder. Burada Paul Connerton ve Jan Assman’ın beden pratikleri ile kültür arasındaki ilişkiyi inceleyen yapıtlarından faydalanılacaktır Dada sanatçıların kabare performansları, Bakhtin’in “diyalojik” ve karnaval kavramları ile sözlü kültürün yaşam alanlarını belirlemesi açısından incelenecektir.

Çalışmanın üçüncü bölümde, müziğin önemli olduğu kültürlerin yaşadığı dönüşümler sonucu günümüzde, popüler müzik endüstrisi içerisinde tanıdığımız kent kültüründe belli dönemlerde ortaya çıkan popüler ve muhalif pratikler barındıran örnekler ele alınacaktır

Bu çalışmanın dördüncü bölümünde, günümüzde kullanımı yazınınkinden daha geniş alana yayılan ve sözlü kültürün özelliklerini bünyesine toplayan - Ong'un tanımlamasıyla- "ikinci sözlü kültür"ün üretimleri konu edilecektir. *The Dissapearing Ink: Poetry At The End of Print Culture*(2004) kitabında Dana Gioia, matbaanın yerini kitlesel iletişim çağının popüler araçlarından; radyonun, televizyonun, konser salonlarının vb. almasıyla edebiyat üretiminin de bu mecralara yöneldiğinin altını çizer. "...En önemli yeni eğilim, dil şairi Charles Benstein'in tarif ettiği gibi küçük ama saygın gazetelere, konferanslara, üniversitelerin yazım programlarına ve kimi edebi kitaplara referans veren 'resmi dize kültürü ('official verse culture')nün içerisinde bulunmayacaktır. Bunun yerine şiirdeki genel kültürde ele alınacak ve yaygın olarak kitle iletişim içerisinde işleyecektir." Teknolojinin mantığı, -kullanıcının lehine gitgide yumuşadığında- görsel-ışitsel üretimi melezleşen kent kültüründe marjinal direniş odaklarının dillerine dönüşür. Dolayısıyla bu bölümde sözün folklorik ve etnik alandan sıradan gündelik hayata taşındığı kent yaşamındaki "araçsal", "ifadesel" ve "ilişkisel" olanaklarının altı çizilecektir.

Beşinci bölümde sözlü kültüre dair anahtar kavramların çağdaş sanatlarda rastladığımız kavramlar ile ilişkisi ele alınacak ve "Yeni nesil" olarak ayrılan kamusal sanat pratikleri sosyal ilişki bağlamında tartışılacaktır. Bu dolaylı olarak Walter Ong'un birincil sözlü kültür dönemine içkinleştirdiği sözün eylem ile olan ilişkisinin sanatsal bir "*praxis*" ile ilişkilendirilip ilişkilendirilemeyeceği sorusunu karşımıza çıkarır. Bu bölümde, amaç sözlü kültür gibi geniş bir alanı toplumsal uzamda potansiyel "durumların" üretim koşulu olabilirliği ölçüsünde tartışmaktır.

Bu anlamda bu tez çalışmasında sözlü kültür iki koldan ele alınacaktır. Birinci olarak sözlü kültür pratiklerinin nesnel çıktılara sahip üretimi (ikinci sözlü kültür döneminde görüldüğü üzere) ve bunun kent kültürü içerisinde direniş odağı olarak ele alınması; ikincisi geleneksel anlamda

sözlü kültürün barındırdığı herhangi bir mekana aktarılmayan; sürecin kendisine odaklı durumu; çağdaş sanatlardaki "enformel üretim" pratikleri ile incelenecektir.

2. BİRİNCİ SÖZLÜ KÜLTÜR DÖNEMİ

Yazı, uygarlık tarihinin en temel teknolojik buluşlarından biridir. Bu icadın önemi, bilginin en genel anlamda ilk defa “toplanabilir, iletilebilir, saklanabilir” hale getirilmesidir. Yazının ilk olarak insan belleğini zorlayan karmaşık hesaplar ile başa çıkmak için kolaylaştırıcı bir yöntem olarak kullanıldığı öne sürülmüştür. İlk Sümerlerin kullandığını bildiğimiz yazının işlevi arkeolog Denise Schmandt-Bessarat'nın hipotezine göre tarımsal ürünlerin kaydedilmesi ve muhasebesine yönelikti.

Sözlü kültür dönemsel veya durağan olgu değildir. Yazının olmadığı zamandan günümüze toplumsal kültürde her zaman varolan canlı bir katmandır. Nitekim yazı, burjuva sanayi toplumuna geçişe kadar toplumsal yapıyı gündelik olarak biçimlendiren bir işleve sahip değildi. “Yazılı toplumlar” olarak adlandırılan toplumlar matbaanın icat edilmesi ile belirgin özgül bir dinamik içerisine girmişlerdir. Jan Assman'ın “kültürel bellek” üzerine incelemeleri ve Paul Connerton'un “bedenleştirme pratikleri” olarak belirlediği edimler toplumların çekirdeğinde yer alan sözlü kültüre özgü alışkanlık ve pratikleri ortaya koymaktadır.

Sözlü kültür kavramına dair birtakım özgün dinamik ve kavramları anlamak için yazı öncesi sözlü anlatının çözümlemelerine değinmek, günümüzde daha karmaşıkleşan bu uzamın sınırlarını ve işlevini belirlemeye faydalı olacaktır.

Walter Ong, yazının henüz teknolojileşmediği “-birincil- sözlü kültür dönemi”nde konuşmanın işlevsel yapısının, ağızdan çıkan sözlerin doğadaki seslere eş dinamiklere sahip olduğunu belirtir. “...Her tür ses ve özellikle canlı organizmaların içinden çıkan sesli “söylem” dinamiktir.” (Ong, 2003;s.46) Yani sözün, ses bağlamındaki yeri bir “olay”a ve “eylem”e denk düşer. Bu, yazıyla tanışmamış kültürleri, okuma yazma alışkanlığına sahip günümüz toplumlarından ayıran temel özelliklerdendir. Sözlü kültürlerde sözün bir yandan henüz görsel olarak maddeleşmemesi, diğer yandan her zaman canlı organizma ile bir tutulması dolayısıyla soyut bir uzama ait değildir. Sözlü kültürlerde söz ve konuşma süreçleri en yaşamsal olan kolay kullanımı

olanaklı kılacak biçimde kalıplaşır ve zihinselleştirilirler.

Sözlü kültürün zihinselleştirme sürecini kendisine has kılan ve bugün yaşayan sözlü kültürel katmanlarda da kolayca ayırt edebileceğimiz bir özellik olan "söz kalıpları"nın önemidir. Çünkü kazanılan bilginin kaybolmaması için kalıplaşması gerekir. Bilgi “belleğe” tekrar edilerek yerleşir. Söz kalıpları ile bellek "ritmik tekrarlar" dayalı çalışır. Ritmik tekrarın bellek ve beden ile ilişkisi sanatın pek çok kez üretim biçimleri ve konusunu oluşturur, bu konuya ileride ayrıca değinilecektir. Dolayısıyla konuşmanın özellikle sözlü kültürde tekrara dayalılığı, yazı alışkanlığıyla edinilen çözümlemeli -çizgisel- düşünme tarzının dışında yer alır. Konuşmanın özsel bir gücünden bahsedecek olursak bu güç, bilinçdışıyla bilincin sınırlarının henüz birbirinden ayrılmadığı bir eylem biçiminden kaynaklıdır.

2.1 Sözlü Kültür ve Anlatı

Mark Turner, *The Literary Mind* adlı kitabında "İnsanın gündelik yaşamdaki düşünce biçiminin öyküsel olduğu"na dikkat çeker (Turner, 1996;s.40). Bu görüşün temelinde, “düşlerini ve düşüncelerini öykü haline getirmek, yaşam deneyimlerini, bilgilerini ve düşüncelerini öyküler biçiminde düzenlemek ve bunları da kimi zaman başkalarına aktarmak yatmaktadır.”(Turner,1996;s.40) Turner, yazma eyleminin zorunlu olmadığı öyküleştirmeden bahsederken “anlatı”yı yazı ile gelen alışkanlık kalıplarıyla tartışır. Elbette farklı teknolojik mecralar ile ilişki içinde olan insanın zihinsel yapısı tarihsel bir değişime uğrar. Yazı öncesi - Ong’un deyişine bağlı olarak “birinci sözlü kültür” olarak tanımlanan – dönemin temel özelliği tek sözel bilgi aracının anlatı kalıpları ve biçimleri olmasıdır. Anlatı, insanın "yalnız" yaptığı bir eylem olan yazının varolmadığı toplumlarda bilginin nihai varolma şeklidir. "Anlatı içinde sözlü kültürlerde bilginin düzenlenmesini taşır". (Ong, 2003)

Yazının -sözün teknolojileştiği bir aygıt olarak- insan uygarlığına sunduğu olanak bilginin depolanması ise yazıyı kullanmayan toplumlar açısından bilginin depolanması, irili ufaklı sözlü alışkanlıklar aracılığıyla mümkün olur. Bu sözlü alışkanlıklar içinde insan etkinliğini konu alan öyküler Havelock'un belirttiği gibi (1963) sözlü kültürlerde, bilimsel veya soyut olarak nitelenebilecek kategoriler yeterince oluşmadığı için, bilginin taşındığı en önemli anlatılardır. Bilginin ancak tekrarlarla aktarılabilir korunması, anlatı, öykülemenin yapısını biçimlendirir. Bu

noktada anlatının yapısı gel–gitlerle anımsanan olay öbeklerinin ozan geleneğinin kalıplarıyla canlandırılmasına kalır.

Modern anlamda bildiğimiz çizgisel olay örgüsüne sahip olmayan birincil sözlü kültür anlatıları daha çok episodik yapıya sahiptir. Bunun birinci nedeni elbette anlatıcının sahip olduğu zihinsel kurgulama özelliğidir. Yazılı edebiyattaki kurgulama şansına sahip olmayan anlatıcı, olay öbeklerini gelenekselliğe bağlı olarak kendinden önceki anlatıların kalıpları içine sokar. Belleğin sözlü kültürde sahip olduğu yaşamsal önem, belleğe yardımcı olacak buluşların geliştirilmesini gerektirmiştir. İşte kalıplar bu noktada bilginin depolanacağı aktarımı kolaylaştırmak için devreye girerler. Yani belleğin sözlü kültürdeki önemi salt ezber değil olayların ve anıların tutulması işlevidir. Tıpkı yazı gibi icat edilen kalıplar bu yükü belleğin üzerinden alırlar. “Kalıplar”, batılı sanatın uzun süre hoş görmediği “anonim”liğin sözlü kültürlerdeki özgürleştirici araçlarını teşkil eder. Dize ölçüsü kalıpları, Ong ve Adam Parry’nin çözümlemiş olduğu gibi Homeros’un uzun destan anlatılarının kurgulanmasını açıklanabilir kılar. Parry’nin Homeros destanlarının bellek yoluyla nasıl aktarılabildiğini araştırırken anlatının bir uzun iki kısa heceden oluşan altı vuruşlu dize yapısı ölçüsünü keşfeder. (heksametrik). Ne var ki bu hala binlerce dize olan *İlyada* ve *Odyseia*’nın ezberden söylenebilmesi için yeterli değildir. Bu noktada Parry’nin çözümlemesi Homeros’un bu altılı dizeleri sözcüklerin değil altılı ölçüye uyan cümle kalıplarıyla sabitlediği yönündedir.

Modern anlatı kalıplarında alıştığımız “olay örgüsü” sözlü anlatılarda bulunmaz. Olay örgüsü, bir anlatının sahip olduğu “tema” “tür”, “kişiler” gibi öğelerin zamansal kurgu içerisinde örülmesidir. Birinci sözlü kültürde anlatıların olay örgüsü parçalanıp tekrar birleştirilebilir bir araca sahip olunmamasından kaynaklı olarak “örgüsel” değil, eklemelidir. Sözlü birleştirmede “ortasında” başlaması gereken olaylar, kısa birkaç bölüm dışında hiçbir zaman bir “örgü oluşturacak şekilde zaman sırasına sokulmamıştır.”(Ong,2003) Ong’un Antik Roma’lı yazar Horatius’dan alıntılanmasıyla destan anlatıcısı “hemen eyleme geçip dinleyiciyi olayların ortasına sürükler.” Horatius’un eski Yunan destanlarına dair deyiş; “*in medias res*” (olayların orta yeri), zamanla yazılı edebiyatta bir söz sanatı, kurgu biçimi olarak kabul görür. Sözlü anlatıdaki bu biçim, söz sanatından ziyade bir zorunluluktan kaynaklanıyordu: olayların tarihsel –özellikle *İlyada* gibi devasa boyuttaki anlatılar için- dökümünün tam olarak nesilden nesile ve oradan ozana ulaşmasındaki bilgi dolayımı etkilidir. Cedric Whitman’ın

Homer and the Homeric Tradition adlı eserinde incelediği *İlyada* ve *Odyseia* destanlarının yapısı çizgisel olay örgüsünden ziyade, döngüseldir. Geniş bir tarih dilimini konu alan anlatılar “episod”lar ile oluşturulur. Bunun sebebi daha önce belirttiğimiz gibi sözlü kültürlerde anlatının sıkı sıkıya örülülerek öyküleşmesi değil; olay ve eylem ile kurulan birliktir.

“Ozanı başarılı kılan, öncelikle episodik yapısının, uzun bir anlatıyla baş edip bunu hayal etmenin biricik yolu, tümüyle doğal tek yolu olduğunu tartışmadan kabul etmesi, ikincisi de destanı anlatırken ani geri dönüşleri ve başka episodik teknikleri büyük bir ustalık ve rahatlıkla kullanabilmesidir.” (Ong,2003). Bu noktada anlatıya özgünlüğünü kazandıran şey incelikli kurgu değil, hikayedeki olay ve anlatıcının olayı ne ustalıkla anlattığıdır. Anlatının ozan tarafından yapılan performansı sözlü kültürde bedenin işlevini güçlendirir.

Didier Coste’nin *Narrative as Communication* adlı kitabında anlatının tanımladığı altı maddeden biri şudur; “Anlatı anlatı öncesi deneyimin anlamıdır.” (Coste, 1998) Bu kısmen haklı fakat genel olarak bulanık tanım, anlatının bellek ile ilişkisine işaret eder. Öte yandan anlatı, anlatıcı ile dinleyicinin yatay hareketlik üzerinde yer aldığı anda bir ortamda deneyimlenir. Bu zihnin bedenden ayrılmadığı yoğun deneyim anıdır ve bu deneyim anlatıcı ile dinleyiciyi ortak bir deneyim anında birleştirir.

Düşünür ve kültür bilimci Walter Benjamin açısından da sözlü anlatının merkezinde bu “deneyim” vurgusu yatar. Tıpkı deneyim gibi hayatın pratik meselelerini sözlü anlatının ve anlatıcının temel karakteri olduğunu vurgulayan Benjamin, bu sözlü kültür pratiğinin yok olmaya başlamasını modernleşen hayat ile ilişkilendirir. Sosyal deneyim alanı olarak hikaye anlatımı matbaa kültürüne geçişle, roman ve çeşitlenerek çoğalan diğer yazılı türler içine kapanır.

2.2 Hikaye Anlatıcısı

Walter Benjamin, temelde Nikolay Leskov adlı Rus hikaye anlatıcısı ve eserleri üzerine yoğunlaştığı “Hikaye Anlatıcısı” (*Storyteller*) adlı denemesinde yok olmakta olan bu türe paralel hayatın, her katmanında hissedilen kolektif deneyimin eksilmesini konu alır Benjamin’in denemesinin başlığının “hikaye anlatıcısı” oluşu anlatının ve genel olarak sözlü kültürel ağın

sosyal işlevine işaret eden bir göstergedir.

Teknolojik gelişime koşut bir modernleşme içerisinde deneyimin stratejik, iktisadi, bedensel ve ahlaki yönleri yerini - özellikle de savaş sonrası bir dönemde - kitlesel kültür toplumunun yeni değerlerine bırakmıştır.

Deneyimin ağızdan ağıza aktarımı prensibi özellikle ortaçağdaki “gezgin” ve “yerleşik” hikaye anlatıcı tiplerinde belirginleşir. Ortaçağın zanaatkar zümre modelinde yerleşik hayatta yaşayan usta ile gezgin kalfa birlikte çalışır, kalfa gezginlik döneminden sonra “uzakların bilgisi” ile “geçmişin bilgisini” yeni yurdu bağlamında kaynaştırabilirdi. Leskov’un hikaye anlatıcılığını buna benzer bir modelde örgütlediği dikkat çekicidir. Görevi sebebiyle gezdiği Rusya’da değişik hayat koşullarına, farklı yaşam biçimleri ve tarikatlara tanık olan Leskov, Benjamin’in deyişiyle “bilgeleşir”. Farklı bölgelerinden öğrendiği destan ve hikayeleri merkezi kilise bürokrasisiyle mücadelede dayanak teşkil eder.

Sözlü kültür Leskov’un hikayeleri ve topladığı destanlar gibi resmi görüş alanlarının dışına taşan direniş üretimin bir getirisiidir. Benjamin bilgeliği artık, yokoluşunu bildirdiği hakikatin destansı boyutu olarak tanımlar. Anlatıdaki bilgelik, enformasyonun modern akılcı egemenliğiyle yok edilmiştir. Olayların saf özünü aktarmayı amaçlayan enformasyon, tek yönlü, bir gerçeklik sunar, bu anlamda dayatmacıdır. Benjamin açısından hikaye hakikatin, anlatıcıyla dinleyen arasındaki diyalogundan doğar. Dinleyici ve anlatıcının kendi belleklerine girerek ve öte yandan kamusal birliktelikle kurdukları ortak bağ, her dinleyiciyi hikayenin bir sonraki potansiyel anlatıcısı yapar. Hikaye psikolojik öğelerinden arınmış bir gerçeklikle dinleyicinin içine girerek tekrarlayabileceği yapıdadır.

Hikaye anlatıcılığının alanı her zaman pratik olmuştur. Walter Ong’un belirttiği gibi, kelimeler anlamlarını kullandıkları gerçek yaşam bağlamlarından kazanırlar ve el kol hareketleri, ses tonunun değişmesi, yüz ifadesi gerçek sözün söylendiği anı saran bütün varoluşsal ortamla belirlenir.”(2003) Usta-çırak ilişkisinin ve ticaret yollarının hikaye anlatıcılığının gelişimindeki önemi, bu alanlardaki yaşamsal pratiğin yoğunluğundan kaynaklanır. Ağızdan ağıza aktarılan deneyim zanaatkarlığa özgü aktarma biçimiyle doğrudan ilişkilidir.

Zanaatkar, “doğanın sabırlı sürecini taklit” eder. (Benjamin,2006,s.85) Bu fedakarca çaba Benjaminin Valery’den alıntıladığı biçimiyle, “Hiçbir bilime dayanmayan, hiçbir pratikten

üretilmemiş sorulardır”, ”Varoluş ve değerini yalnızca, onları algılamaya, onları kendi benliğinde uyandırmaya yazgılı birinin ruhu, gözü ve eli arasındaki çok özel uyumda bulur.”(2006,s.99) Ruh, göz ve ellerin aynı pratikte buluşması zanaatkarın karakterine özgüdür. Zanaatkarın nesneyle bu betimlemedeki ilişkisi ise Benjamin açısından hikaye anlatıcısının kendi ve başka yaşamların deneyimiyle kurduğu ilişkide varolur.

Hikaye anlatıcılığı, Batı toplumu dışında pek çok coğrafyada da toplumsal yapının önemli bir parçasını oluşturur. Örneğin Batı Afrikaya özgü hikaye anlatıcılığı olan “*Griot*” kültürü bugün kısmen sürmekte olan nadir hikaye anlatıcısı figürlerine sahiptir. Benjamin’in denemesinde toplumsal yaşamın içine yayılmış olduğunu anladığımız hikaye anlatımı, Batı Afrika kültüründe kati biçimlerle kurumlaşmıştır. “*Griot*”luk aynı zamanda bir meslektir. *Griot* geleneği topluluk içerisinde belli bir grubun babadan oğula aktararak geçirdiği özel bir zanaattir. Müziğin önemli olduğuna inanılan bu kültürde *griot*lar, ortak anı ve deneyimlerin, halk masallarının aktarılmasında şiir, dans, mim gibi pek çok performans türünü kullanırlar. Foday Musa Suso, *Griot*’ ları şöyle tanımlar: “Tek bir yerde kalarak ‘griot’ olamazsınız. ‘Griot’lar yürüyen kütüphanelerdir, geçmişin bilgisiyle günümüz ve geleceğin insanlarını aydınlatırlar...200 yıllık tarihi anlatmak uzun sürer, anlatacak hikayeler hiçbir zaman bitmez...” (www.utexas.edu/f.html)

3. BELLEK ve BEDEN

Sözün nesneleşmediği, -işitsel olduğu- toplumlarda bilgi bedensel aktiviteler aracılığıyla depolanır. Bu sebeple sözlü kültürlerde beden ile bellek arasında kurulan deneyim, doğrudan hayati bir işleve sahiptir. Connerton'un "bedenleştirme pratikleri" (*incorporating practice*) olarak adlandırdığı eylem türü bedenin bellekçe öğrenilmiş bilgiyi bedensel olarak aktarımı veya yansıması ile gerçekleşir. (1999.s.114-118)

Topluluk açısından ise bellek Jan Assman'a göre ikiye ayrılır; kültürel bellek ve iletişimsel bellek. "Kültürel bellek", grubun kimliğine ilişkin "kökense bir hatırlama kaynağıdır.(Assman;2001,s.55) Kültürel bellek pratikleri grubun dilsel olan veya olmayan her türlü simgeleştirmelerinden meydana gelir. Buna örnek olarak, "bayram"lar, anlatılar, danslar, vücuda işlenen dövmelerden inşa edilen yollara kadar pek çok nesneleştirme türü örnek gösterilebilir. Dolayısıyla kültürel bellek kavramı sosyal olarak dinsel ve ritüelistik öğelere dayalıdır.

Toplumsal bellek ayrımından diğeri olan iletişimsel bellek, Assman'a göre kültürel bellek gibi somut nesnelerde biçimlenmez. Buna karşın yazısız toplumların kültürel bellek ile ilgili düzenlemeleri yazılı toplumlarıki kadar ayrışık değildir. Yazısız toplumların kültürel bellek aracı olarak, üzerinden kendi kimliklerini kurdukları performatif etkinlikler olan danslar, oyunlar, resimler, ritimler, yeme içme ve benzeri pek çok şey kültürel bellek işlevini yerine getirmekle birlikte gündelik hayata göreceli olarak karışmış vaziyettedir. Gündelik pratiklere ve Assman'ın "iletişimsel bellek" olarak adlandırdığı bireysel tarihin kolektif tarihler ile doğal alışverişle içe içe geçtiği bellek, gayri-resmi anlatılar ve gündelik bedensel alışkanlıklar içerisinde var olur.

Assman'ın dikkat çektiği bir diğeri nokta hatırlamanın mekan ile olan ilişkisidir. "Bellek mekanları", belleğin topografik mekanda vücut bulması bağlamında ilgi çekici bir kavramdır. "Hatta ve özellikle bütün bir coğrafya kültürel belleğin aracı olarak kullanılabilir. Bu durumda işaretler ("anıtlar") fazla kullanılmaz, mekanın tamamı bir işaret derecesine yükseltilir, göstergeleştirilir."

Connerton'un "bedenleştirme pratikleri"(*incorporating practice*) olarak adlandırdığı uygulamalar, bedenın bellekçe öğrenilmiş bilgiyi bedensel olarak aktarımı veya yansıması ile gerçekleşir.(1999.s.114-118) Belleğin bedenleşme süreci bedenın nesne ile köklü ilişkisi yoluyla pekişir. Dolayısıyla Connerton'ın çözümlemesinden sözlü kültür kavramının sadece sözel sanatlarla sınırlı olmadığını anlaşılır.(1999;s.13) Gündelik "otomatikleşmiş" bedensel alışkanlıklardan, ritüellerdeki performatif pratiklere beden, sözlü kültür perspektifinden ele alındığında belleğin psiko-motor kaynağıdır.

Connerton "alışkanlığın" ellerde ve bedende taşınan bir bilgi ve bir anımsama olduğuna dikkat çekerek şöyle belirtir; "...bir alışkanlığın geliştirilmesinde anlayan bedenimizdir."(1999,s.148) Peobody ise sözlü ezberin metin ezberinden farklı olarak tamamen beden diliyle şekillendiğini belirtir. (1975,s.197) Bedenin, özellikle gündelik olmayan ritüelsel uygulamalardaki durumu, - özellikle modern öncesi bir miras olarak- bellek, nesne ilişkisinde alışkanlık olgusu eksenine yerleşir.

Benjamin, Hikaye Anlatıcısı adlı denemesinde hikaye anlatıcılığını Paul Valery'den ödünç aldığı benzetmeler aracılığıyla zanaatkarlıkla ilişkilendirir. Benjamin, doğadaki incinin oluşumuna benzer bir süreci taklit eden zanaatkarların "uzun süreli, fedakarca bir çabanın sonucu olarak"(2006,s.85) ürettikleri nesnelerin kayboluşu, bedensel eylemin zamana yayılan pratiğinin modern devirde işlevsizleşmesiyle ilişkilendirmiştir.

Tekrar Assman'ın *Kültürel Bellek* kitabından bir alıntı yaparsak sözlü kültür pratiklerinin toplumsal ve gündelik yaşamın bütününe yayılan bir ölçekte sahip olduğu önemi pekiştirebiliriz; "Şiirsel biçimlendirmenin, kimliği koruyan bilginin saklanabilir biçimine sokulması için, bellek tekniği hedefine yönelik olduğu herkesçe biliniyor. Bu bilginin aynı zamanda, dildeki metnin, ses, vücut, mimikler, el-kol hareketleri, ritim ve ritüel eylemden ayrılmaz birliktelik içinde, yönlü sanatsal iletişim araçları aracılığıyla sunumuna dikkat edildiği gerçeği de biliniyor." (2001.s.60)

Beden bellek ilişkisinin önemli tetikleyicilerinden bir tanesi "ritim" dir. Belleğin bedenselleştiği kültürde alışkanlıklar gibi, nesnel üretim de ritmin sürekliliği ile üretilir. Ong'un belirttiği gibi "Dünyanın dört bucağında ve her devirde geleneksel sözlü sanat el uğraşlarıyla bağlantılıdır. Avustralya ve başka ülkelerin yerlileri, şarkı söylerken iplerle şekiller çizer, başkaları bir dizi boncuklarla oynar. Halk ozanları da genellikle yaylı çalgı veya davul eşliğinde efsaneleri, destanları anlatır."(2003:s.85) İleride değinilecek olan "siyah", Karayip müziğinde ritmin(*ridim*)

önemi bu bağlamda daha kolay anlaşılabilir.

Sözlü kültürün dil yapısında ritm, özellikle “deyiş”lerde belirginleşir. Öte yandan bu deyişler gündelik yaşamda sürekli tekrarlanırlar. “Düşüncenin çekirdeği ve özü bu deyişlerdedir.(W. Ong, s. 50) Düşünce ile ritm arasındaki ilişki modern öncesi toplumlarla sınırlı kalmaz. Günümüzün modern yaşamında bu ilişki Michel de Certeau’nun anti-metinler olarak betimlediği gündelik hayat içerisinde kaybolan, görülemeyen bellek pratiklerinden, edebiyat ve şiir alanındaki dilsel yapıya kadar pek çok alanda mevcudiyetini sürdürür.

3.1 Kabare, Dada

Dada, Birinci Dünya Savaşı’nın sürdüğü 1916 yılında İsviçre’nin Zürih kentinde ortaya çıkan sanatsal ve kültürel bir harekettir.

Temel kadrosunu Hugo Ball, Emmy Hennings, Tristan Tzara, Hans Arp, Richard Huelsenbeck, Marcel Janco’dan oluştuğu grup Zürih’de, *Cabaret Voltaire* adlı bir kulüp gerçekleştirdikleri performans ve sergilerle kısa bir süre içerisinde sanat dünyası içinde aktif hale gelirler. Şiir, görsel sanatlar ve müzik gibi farklı disiplinlerden kişilerin bir araya geldiği grubun ilk gösterileri pek çok sahne performansının bir arada olduğu karmaşık sunumlardı. Hans Arp bu ilk performansları şu sözlerle betimler;

“Süslü püslü, rengarenk, kalabalık mı kalabalık bir tavernanın sahnesinde pek bir tuhaf, pek bir esrarengiz tipler var: Tzara, Janco, Ball, Huelsenbeck, Madame Hennings ve naçiz kulunuz. Tam bir curcuna. Etrafımızdaki insanlar gülüyor ve el kol hareketleri yapıyor. Biz de onlara ah oh sesleriyle, hıçkırıklarla, şiirlerle, böğürtülerle ve ortaçağ *Telaları* gibi miyavlamalarla karşılık veriyoruz. Tzara kalçasını bir oryantal dansöz gibi kıvrıyor. Janco, görünmez bir keman çalıyor, çalarken önüne eğiliyor, ayağıyla tempo tutuyor. Madam Hennings bir Madonna suratıyla bir bacağı önde bir bacağı arkada bel kırıyor. Huelsenbeck ise önündeki davula hiç durmadan vuruyor, bir hayalet gibi beyaza boyanmış suratıyla Ball de bir piyanoyla ona eşlik ediyor.” (Marcus,1999,s.209)

Sanatsal, politik, toplumsal ve otoriter tüm kurumlara saldıran Dada’nın üretimi Batı Burjuva toplumunun temel değerleri haline gelmiş savaş politikalarının, “akılcı”(rasyonel) ve ahlaki

olarak örgütlendiği bir zamanın, tümünden reddini oluşturur. Hugo Ball, Cabaret Voltaire'in kuruluş amacını, "dünyaya –savaş ve milliyetçiliğin ötesinde-farklı idealler için yaşayan bağımsız akla sahip insanların olduğunu hatırlatmak" olarak tarif eder. Tzara'nın 1918'de kaleme aldığı Dada Manifestosu, Dadanın "akılcılığa" saldırısını zamanın toplumsal gerçekliği üzerine oturtturarak anlamak açısından faydalıdır.

"...akıl da diğerleri gibi bir örgütlenmedir, toplumun örgütlenmesi, bankanın örgütlenmesi, dedikodunun bir örgütlenmesi. Toplum çayının içinde ortada hiçbir şey yokken bir düzen, netlik yaratmaya hizmet eder. Hiyerarşik bir durum öne sürer. Rasyonel iş bağlamında sınıflandırmalar kurar. Düşünsel ile maddi düzenlemeleri birbirinden farklı sorgulamak için bunu yapar. Akıl pragmatizmin ve ses eğitiminin zaferidir. Neyse ki hayat başka bir şeydir ve onun sayısız hazları vardır. Bu hazlar akıl sıvısı ile paha biçilmez."(1918)

Dada savaşın dehşetine karşı tepkisini, zamanın mevcut toplumsal kurumlarını olumsuzlayarak gösterir. Çünkü bunlar Batı Burjuvazisinin akılsal araçlarının ürünüdür. Akıl ve burjuva geleneksel değerlerine saldıran Dada'nın, yola çıkarken kendine sanatsal olarak "kabare" bağlamını seçmesi rastgele değildir. Kabareler ortaçağdan beri "halk" ve alt sınıf eğlence mekanları olarak, gayri meşru olan ahlaksal pratiklerin, kültürlerin ve ideolojilerin kaynaştığı mekanlardır. Kabareler ve genel olarak Mikhail Bakhtin'den öğrendiğimiz haliyle kimi halk eğlenceleri, burjuva ahlakının ve onun kendi toplumsal ağının dışında kalan birbirinden farklı kimliklerin bir arada olarak var ettikleri örgütlenme biçimleridir. TJ Demos, "Circumstance: In and around Zurich" adlı makalesinde Bakhtin'in çok dillilik (*heteroglossia*), "çoğulluk", "otoseçicilik", "yıkılmış", ve "kökünden koparılmışlık" üzerinden modellenen biçimleriyle Dada performansları arasındaki bağ dikkat çekicidir;

"Bakhtin dilin tanımını sözün konuşma alanına yerleştirir. Dil kavramı, Dada'da olduğu gibi, sosyal ve tarihsel zeminde yerini bulur (...) dilin *heteroglossia*'sı ideolojik birleşmenin totaliter Stalinist kuvvetlerine meydan okumaktı; ideolojik -sözlü düşüncü birleştiren ve merkezileştiren güçler resmi tanımları olan bir dilin linguistik çekirdeklerini sabitler. *Heteroglossia* ya da dillerin çok biçimliliği böylesi bir merkezileştirmeye 'sosyo ideolojik karşıtlıkların yan yana yaşaması hukuku' nun altını çizerek, aynı dil içerisinde şimdiki ve geçmişin etkileri de göz önünde bulundurarak karşı çıkar."(Demos,2003)

Hans Arp'ın tarifinden edindiğimiz izlenimle, Bakhtin'in ortaçağ halk eğlenceleri betimlemelerine benzer Cabaret Voltaire'in ve genel olarak Dada'ya özgü taşkınlığı Tzara'nın sözleriyle tekrar kendi bağlama oturabiliriz;

"Bizim istediğimiz spontanlık. Bunun da diğer her şeyden daha iyi ve güzel olduğu için değil, bizleri spekülâtif fikirlerin müdahalesine maruz bırakmadan özgürleştirdiği içindir. Sanat hayatın en değerli manifestosu değildir....mantığın asgari ölçüde bir kişiselliğe indirgenmesini ister. Edebiyat asıl onu yapan için olmalıdır. Kelimelerin kendi başlarına ağırlıkları vardır ve soyut yapılanmalar için kullanılır. Absürdün can alıcı bir tarafı yok. Hayattaki her şey absürd gözüküyor. Sadece anlaşmalarımızın esnekliği farklı roller arasında bağ kurmamızı sağlıyor.”(Tzara,1918)

Dada'nın otoriter düşüncenin karşısına oturttuğu “çok dillilik” ideali Cabaret Voltaire'in temel deneyimini oluşturur. Tzara'nın kimi zaman sayısı yirmiyi bulan kişinin eşzamanlı okuduğu şiir performansları bunun en somut örnekleridir.

3.2 “Diyalog”, Karnavalizm

Mikhail Bakhtin, *Rabelais ve Dünyası*'nda (2005), ortaçağ hiciv yazarı Rabelais'nin grotesk mizahı aracılığıyla dönemin resmi ve gayri resmi kültür pratiklerine değinir. Sözlü gelenekler bireysel yaratım ve performansın sınırları içine girer .Yani Mikhail Bakhtin'in belirtmiş olduğu biçimiyle, “diyalojiktir”; ağızdan çıkan kelimelerle gerçekleşir. Bakhtin için dil, niteliği gereği sosyal yapıya bağlıdır, “konuşma bir yenilemenin ve dönüşümün sabit süreci boyunca diyalogu kendi sosyal yapısı içerisine dizer”.(Bakhtin,2005) Bu sabit süreç romanda (ve sanatta) konuşma tarzlarının bir türden diğerine geçerken bozulan ya da yenilenen biçimlerin olduğu aşamalarda belirginleşir. Bakhtin, bu kavramsallaştırma ile sanatçının yaratım sürecine ayrıcalık tanıırken, özünde bir metin üretiminde bulunan ya da bir “tür”ü bozan (manipüle eden) "eylem"i de dil ve sosyal olgular arasında ilişki kurması sebebiyle bu kategoride algılar. Romanın dilindeki bu meydan okuma, erken romancılar tarafından *heteroglossia*'nın (çok dillilik) seferberliği boyunca hem Orta Çağ'a özgü Latince'nin toplu ayinlerde kullanılan kesinliği, hem de “aydınlanma” durumunun yeni ulusal ana dillerini karıştırmak için ortaya çıkar. Bakhtin, bu

edebi tekniklerin kaynaklarının Orta Çağ festivallerindeki hiyerarşiyi ve mantık sıralarını karıştırılan, ters çevirilen popüler pratikler olduğunu savunur.

Kilise otoritesinin toplumsal yaşam üzerinde büyük baskı kurduğu bu dönemde, gayriresmi kültürün halk eğlenceleri olarak karnaval ve panayırılar “insanın insanla ilişkisinin” farklı biçimlerini örgütlerler. Bakhtin, günümüzde eleştirel düşüncede şekillenen “öteki” kavramının en açık ifadelerle temelini ortaya koyar; “... Sonuç ‘öteki’nin ben olduğudur. Bedenim ve varlığım sadece diğerinin varlığı içinde bir değer olabilir. Kendi yargılarımın yaratıcısı kendim olamam. Kendimi saçlarımdan kendi ellerimle kaldıramam”(1990,s.55) “Öteki”, Bakhtin’nin düşüncesinin çok biçimci görüşünün sonucudur. En geniş anlamıyla diyalog kişiliğin ve sosyal ilişkilerin ifade edildiği ve gerçekleştiği en önemli araçtır.

Karnavallar Bakhtin’in diyalog nosyonuna göre, örgütlenme modelleridir. Çünkü “karnaval”larda, “otoriter söz”ün karşısında “çok biçimliliği” barındıran estetik değerler ortaya çıkar. Bakhtin, “dilinde içindeki herhangi bir kelime ‘ötekinin’kinin yarısı eder” deyişiyle üretimin konuşma anlarındaki çoklu dağılımına işaret etmektedir. “Heteroglossia”nın popüler partiklery ve Orta Çağ’a özgü hiyerarşinin dilini karıştıran potensiyelleri Bakhtin için dile hayat veren ilkeleri oluşturur;

“Bayram tüm yasaklamaları ve hiyerarşik engelleriyle resmi sistemin tamamının geçici bir süre askıya alınması anlamına geliyordu. Kısa bir süre için yaşam alışıldık, meşrulaşmış ve kutsanmış akışlardan çıkıp, ütopyk özgürlük alanına giriyordu. Tam da bu özgürlüğün kısıtlılığı, geçiciliği, imgelerin şenlikli atmosferinden doğan fantastik mahiyetini ve ütopyk radikalizmini artırıyor.”(Bakhtin, 2005,s.116)

Karnaval kültürü sadece ortaçağ Avrupasında karşımıza çıkmaz. Bakhtin’in değindiği anlamda karnavalın çok farklı bir tarihsel düzlemde Karayiplier kültüründe benzer özellikler ile ortaya çıktığını görmekteyiz.

Karayiplierlerdeki Trinidad Adası öncelikle 1500’lerde İspanyollar tarafından fethedilir. Zamanla adaya bölgenin diğer adalarından Fransızlar ve İngilizlerle birlikte İngilizlerin daha önce bölgedeki diğer adalara getirtilen Çinli ve Doğu Hintli nüfusun torunlarından oluşan farklı

azınlıklar yerleşir. Karayip Adalarının genelinde hakim olan Avrupa kültürünün etkilerinin hissedildiği köle halk ve ada yerlileri, zamanla Avrupalılara ait olan kültürel pratikleri kendilerinininkiyle birleştirir.

Bu kültürel pratiklerin başlıcalarından bir tanesi Avrupadan adaya taşınan karnavallardır. Avrupa kültürünün en kendine özgü bayramı olan, Büyük Perhiz'den önceki birkaç gün boyunca kutlanan “*Mardi gras* (yağlı salısı)(Bakhtin,2005,34-35), Triniad adasında bütün halk arasında kutlanan en büyük etkinlikti. Karnavalda rengarenk kıyafetler, yarışmalar, ödüller ve danslar vardı. Zamanla Trinidad’a özgüleşen bu karnavalların merkezine bölgedeki siyah kültürünün etkisiyle müzik yerleşir. Adada önceleri Fransız yerleşimcilerin kutladığı bu bayramlara siyahların katılımı azat edilen kölelerle birlikte başlar ve zamanla karnavalların ana karakteri bu birliktelikle oluşurdu. Temel ekonomik gelirin şeker plantasyonlarından elde edildiği adada, bayramlarda oluşan alaylara siyahların ellerinde taşıdıkları fenerlerden dolayı şeker kamışı anlamına gelen *cannes brule* den türetilen *canboulay* denirdi. Şeker kamışının yakılmasının bir diğer sembolik anlamı, adada yapılması yasaklanmış olan *Shango* ayinini haber vermesiydi. (Hebdige,2003,s.47)

Serbest kalan kölelerle farklı bir anlama bürünen kutlamalar, zamanla yılın sadece üç günü için bile olsa, adadaki beyazlar için tehdit teşkil eden bir unsura dönüşür. Zamanla yerel otoriteler kutlamaları durdurmak için girişimlerde bulundu. 1881 yılında bu kutlamalarda bir ayaklanma baş gösterir. Siyah kalabalık polis otoritesini geçici olarak püskürtür. Otorite tekrar sağlandığında siyahların yaptığı teatral sırık dövüşleri yasaklanır. Nitekim yılın belirli zamanlarında yapılan karnavallar bu geleneğin farklı bir biçime girerek gizliden gizliye devam etmesine aracı olurlar. Bambu sırkaları, *Mas* (Mardi gras zamanla bu adı alır) karnavallarında sokaklardan geçen alayın temel figürü olan müzik ögesinin esas araçları olur. *Tambour-bamboo* denen müzisyen grupların oldukça uzun olan ve yere vurarak ritim üretmeye yarayan sırkaları aynı zamanda oldukça etkili silahlar olarak algılandı ve zamanla bu gruplar da yasaklanmıştır. Karayip kültüründe sürekli hakim olan bu örtük direniş biçimleri devinimsel bir biçimde küçülür ve yer altına iner. Adadaki siyah kültürün tarihi bu anlamda “çok anlamlı” bir sanat-direniş icat ve pratiklerinin tarihidir.

3.3 Karayip Müziği Sözel Geleneğinde Direniş

“İletişim” bağlamında sözlü anlatı geleneğinin işlevi, topluluğun devamlılığını ve hayatta kalmasını sağlamaktır. Yazılı metnin olmayışı sözlü tarih ve yasalara sahip olanları topluluğun önceliklerine göre sürekli olarak yeniden üretilmesine sevk eder. Bu noktada “yeniden üretim” sözlü anlatıya dayalı toplumlar için araçsallaşır. Günümüzde bu işlev, sözlü anlatıyı bazı topluluk ve insan grupları için hala önemli kılar. Sözlü anlatı geleneğini sahiplenen, sözü ve sözlü kültür alanını en yoğun kullanan gruplar azınlık ve farklı kimlik grupları olagelmıştır. Bunun nedeni kişisel ve grupsal farklı kimliklerin özelden kamusal geçiş sürecinde sözlü kültürü “dramatik” bir siyasal araç olarak kullanabilme yetisidir.

Chambers’ın deyişiyle dil, mitler ve metaforlar televizyona, rock müziğine, İngilizceye artan oranda erişim ile aynı zamanda da farklılaşmış bir dünyanın yayılım ve karmaşıklığını kaydetme araçlarını sağlar.(2005,s.43) Bu noktada popüler müzik de dil ve kimlik olgularını içinde barındırır ve tarihsel olarak sözlü kültür alanının bir ürünü olarak ele alınabilir. Popüler kültürün 20. yüzyılda sanayileşmeyle birlikte bir pazar haline dönüşmesinden sonra popüler müziğin gündelik hayat içerisinde kapladığı önem, kritik bir noktaya ulaşır. Toplumun her kesimi ve farklı gruplarından çıkan müzisyenler ile birlikte çoğunlukla gençliğe ait ve kapitalizmin mekanizmasından kaynaklı olarak sürekli devinen popüler kültür farklı zevk, tarz ve sosyal katmanlar için bir karşılaşma sahası olarak belirmiştir.

Bu noktada Amerika’da *Blues*, İngiltere’de Reggae’nin daha önce toplumun içinden bile sayılmayan farklı etnik grupların kamusal alana taşınmasına öncülük eder. Blues Amerika’da başlı başına bir tarz olarak rock müziğin gelişimine neden olurken, Karayip kökenli müzik İngiltere’de birbirinden farklı pek çok melez müzikal yaklaşımın doğmasına yol açar.

Reggae, Rastafari¹ inancının merkezi olan Jamaika’da doğmuştur. Rasta müzikal geleneği ise

¹ Rastafari inancı adını *Ras Tafari Makonnen* adlı bir Etyopyalı’dan alır. Kendisini Davud Peygamberin torunu olarak tanıtan ve kralların kralı (*negus*) olarak ilan eden *Ras Tafari* Karayip bölgesinde ve Jamaika’da toplumun alt tabakalarının yoğun katılımıyla oluşan toplumsal bir hareket başlatır.

Haiti'den, Gnaualar'dan, ve adaya yerleşmiş birkaç Afrikalı etnik gruptan -Fantiler, Aşantiler ve Akwapimler- gelen müziklerin gelişiminden doğar. Rasta müziği ile sonrasında gelişen Reggae dünya üzerindeki farklı coğrafyalarda beğeni kazanmış, benimsenmiş, "global"leşmiştir. Reggae'yi dünya çapında egemen olan pop müzik sektörü ürünlerinden ve alt türlerinden ayıran temel özellik, toplumsal, dinsel ve politik olgularla sıkı bağlarıdır. Karayip ve Afrika müzikal ve ayinsel gelenekleriyle gelişen Jamaika müziği, gelenekten kopmadan fakat tarihsel olaylar ve değişen coğrafyasal bağlamlar ile sürekli kendini güncelleyerek varolmaktadır.

Jamaika müziğinin gücü birincil olarak kapitalist müzik endüstrisi araçları olan plak şirketleri aracılığıyla değil, toplumsal ve dini hareketlerde kullanılarak yayılmasındadır. En önemli temel teşkil eden örnek Jamaika'da Rastafari inancının henüz başlamadığı 1907 yılında Marcus Garvey adlı bir eylemcinin siyah halkı etrafına toplamak için geleneksel Afrika vurmali çalgı müziğini kullandığı büyük gösteriler olmuştur.(Atalli,2005;s.157)

Reggae müziğin dayalı olduğu sözel teknikler ve sözel sanat biçimi sözlü geleneklerin devamını biçimlendirirken, tarihin akışında bir özne olarak canlı tarih yazımında bir araca dönüşür. Reggae ve diğer siyah söz sanatları "kölelik, ırkçılık ve sömürgeciliğin, hapishane deneyiminin doğurduğu "zoraki şairlik"in meyvesi olan ve önceleri ikincil bir konumda bulunan sentaks"(Chambers;2005s.89) içinden doğar. Chambers'ın "zoraki şairlik meyvesi" olarak nitelediği durumu anlayabilmek için toplumsal ve sınıfsal bir hareket olarak Rasta hareketinin ortaya çıktığı sömürge Jamaika'nın iç içe geçmiş kültürel ve siyasi tarihini kısaca anlamamız gerekir.

Kristof Kolomb'un 1492'de Amerika kıtasını keşfiyle başlayan Batı'nın sömürgeleştirme hareketi sonucu Afrika ve adalarından alınan insanlar, İngiliz idaresiyle Karayip Adalarına getirilerek şeker plantasyonlarında çalışmak üzere köleleştirildi. Köleleştirilerek, çiftliklerde bir araya getirilen farklı kabilelerden gelen bu insanların gelenekleri zamanla farklı biçimlerde birleşti. İbadetin ve köleler arasındaki iletişim yollarının yasaklandığı veya bastırıldığı bu yaşam koşullarında Afrikalı'ların tek sahip oldukları özgürlük alanı müzik olmuştu.

Böylelikle müziğin anlamı örtük(*clandestine*) bir direniş biçimine dönüşerek, köleler arasında iletişimin önünün kesildiği bir ortamda sözlü geleneklerinin bir devamı olarak hayat buldu. Bu

noktada “örtük direniş” olarak tanımlanan eylemlerin önemini vurgulamak gereklidir.

Michel de Certeau'ya göre egemen iktidarın dayattığı sistem “stratejiler” üretir. Toprak sahiplerinin siyah çalışanların aralarında bir iletişim olanağı sağlayacak, onları “topluluk” olarak hareket etmeye itecek her türlü aktiviteleri yasaklaması stratejik bir davranıştır. Öte yandan siyah insanların kendi aralarında icra ettikleri müziklere izin vardır. Bu noktada siyahlar beyaz adamın kendisine tanıdığı “zararsız eylemi” Michel de Certeau’nun deyiimiyle “mecaz”laştıarak taktiksel bir pratiğe dönüştürürler “....taktiğin alanı ötekinin mekanıdır . Bir taktik kuran kimse mülkün iktidarına sahip olanın gözetiminde açılan çatlakları uyanık bir biçimde kullanmaya mecburdur.”(deCerteau,1984,s.37) Bu çatlağın müziğin ayinsel özelliğiyle bir arada olduğu Afrikalı köle için hayati önemi, ortak yaşananların tekrar edilirken kimliğin kodlandığı bilgiyi böylelikle yeniden üretmesinde yatar.(Assman;2001,s.142-143)

Sonraları Reggae olarak dünya çapında ün kazanacak müzik türünün gelişiminde en önemli rol oynayan kaynak *Burru* müziği, Jamaika’nın şeker plantasyonlarında çalışan kölelerin çalışma temposunu yönlendirmek için kullanılan davul ritminden doğar. Bu dönemde davul ve vurmali çalgılar kölelerin icrasına izin verilen tek müzik aracıdır.

Plantasyon çiftliklerine getirilen köleler ilkin “efendileri”, beyazların eğlence aracı olan şarkıları taklit etmişler ve bu müziği zamanla Afrika vurmalilarıyla kendilerine adapte etmişlerdir. Bugün “siyah kültürü” olarak kabul edilen hatların büyük bölümü bu tepkime ilişkisiyle sentezlenmiştir. Özellikle 1800’lerde Haiti’de siyasal ve kültürel savaşımın yoğun olduğu dönemlerde ortaya çıkan muhalif hareketlerde siyahların “beyazların” ürettiği Afrika mitini sahiplenerek iktidara karşı bir silaha dönüştürdüğünü görüyoruz. Haiti’de Avrupa etkisindeki yöneticilere karşı bir hareket başlatan *Griotlar*, Afrika’yla ilgili olan her şeyi yüceltmeye başladılar. *Griot*, Batı Afrika kültüründe kabilenin hikaye anlatan kişisine verilen isimdi. (Hebdige,2003,s.43) Bu isimi alan muhalif grubun amacı halkın Afrikalı köklerine sahip çıkması idi. Fakat ellerinde “Beyazların” Afrika’ya ilişkin anlattıklarından başka bir şey bulunmayan *Griotlar* (Tıpkı Siyah müzik geleneklerinde olduğu gibi) Beyazların “Kara Afrika miti”ni aşırılaştırarak ters yüz ettiler. Buna göre Avrupalı için “geri kalmış” olan Afrika, Siyahlar için “Beyazların medeniyeti tarafından bozulmamış” yer anlamına gelir. “Barbarlık“

ve benzeri her türlü ötekileştirme Siyah kültürleri için Afrika imgelemine dair benimsenen kodlara dönüşür.

İktidar egemenliğince kullanılan bir aracın "ele geçirilmesi" ve "ikincil konumdaki bir sentaks" olarak sözel ve ayinsel bir araç olarak kullanılması, Karayip kültürüne ve ileride oluşacak melez metropol sözlü kültürlerine dair ipuçlarını verir. Afrika, Afro-Amerikan ve Karayip müziklerinin genel karakteristiğinde bulunan topluluğun ortaklaşa şarkı söyleme önceliği ve müziğin vurmalılar ağırlıklı oluşu bu tarz müziği "kamusal hayatla, konuşmayla, yaşayan insan sesinin yapısı ve mizacı ile" doğrudan bağlantılandırır. (Hebdige.2003,13) Chambers deyiimiyle "siyah İngiliz metropol estetiği" sömürgecilik sonrası kültür ve kimlik sorunlarına farklı bir biçim ve istikamet vermiştir. Ska, Reggae gibi müzikal türlerin zamanla teknik olarak kesip, yapıştırma işlemleriyle geliştirilmesi ve farklı türlerle melezlenmesi genel olarak sömürgecilik sonrası siyah kültürün kökenleriyle ve "kimlik" olgusuyla giriştiği kurgusal mücadelenin mirasıdır².

Zamanında Afrika'dan Karayip Adalarına getirilen köleleri birleştiren ortak, "tek" bir kültürden bahsedilemez. Birbirinden farklı kabilelerin örf ve adetlerini taşıyan insanlar yeni yurtlarında zamanla ortak kültürler yarattılar. Özellikle en yaygın olan ve bir inanç sistemine dönüşmüş kültür olan Rasta, bu ayrışık sosyal yapıyı kapsayacak pratikler geliştirmiştir. Bu pratiklerin en önemlilerinden biri "muhakeme" adı verilen toplantılardır. Bu toplantılar insanların farklı görüşlere yatkın olduğu esnek cemaat biçiminin bir sonucudur. Bireysel olarak birbirinden farklı görüş ve inanışlara sıkça rastlanan Rastalar için "muhakemeler" inanç meselelerinin görüşüldüğü toplantılardır. Joe Owens adlı bir Cizvit papazı yıllarca Rastaların arasında yaşadıktan sonra "muhakemelerle" ilgili deneyimlerini şöyle özetlemiştir:

"...muhakeme, bir ya da iki düzine Rasta kardeşin genellikle önlerinde ganja dolu bir

² "...Kökler tek bir yerde durmuyor. Biçim değiştiriyor. Renk değiştiriyor. Büyüyor hele hele müzik kadar değişken bir alanda saf bir başlangıç noktasından bahsedilemez;ancak bundan bir geçmiş olmadığı sonucu çıkarılmamalıdır....rock&roll ile rythm and blues'un 1950'lerden bu yana kültürümüz üzerinde bu denli güçlü etkileri - olan müzik ve tarzların temelini oluşturması gibi, cut&mix tekniği de 1980'lerin müziği ve tarzıdır."(Hebdige,2003,12)

nargileyle oturup herhangi bir konuda birbiri ardına düşüncelerini çok şiirsel ve düşsel bir tarzda anlatmalarındır. Serbestçe akan bir doğası olduğundan hiç durmaksızın saatler boyunca sürebilir...” (Hebdige.2003,74)

Afrikalıların, kendi topraklarından şeker plantasyonlarında çalıştırılmak üzere Batı Hint Adalarına getirilmeleri gibi, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra da İngiltere'ye göç etmeleri sağlanmıştır. Elbette artık köle statüsünde olmayan siyahlar 1950'lerde kendilerine vasıflı veya yarı vasıflı işler verileceği vaadiyle İngiltere'deki işgücü açığını kapamak üzere göçe ikna edilmiştir.. “...geldiklerinde bu insanlardan İngiliz halkının yapmak istemediği en berbat işleri yapmaları beklendi...” (Hebdige.2003,125)

4. ÇEVRE-MERKEZ SÖYLEMİ, MELEZLEŞEN DİL ve KİMLİK

Sosyolog Edward Shils, “merkez”i, “toplumun bütünleşmesini sağlayan genetik bir kod olarak tanımlar”(Toplum ve Bilim, 2006, s.129) . Buna göre, her toplumun bir merkezi vardır ve bu merkez geometrik veya biçimsel bir nedenden kaynaklanmaz. Merkez “toplumu yöneten semboller, değerler ve inançlar merkezidir.” Dolayısıyla “merkezin” değerler sistemiyle örtüşmeyen alan “çevre” olarak belirir. Kültürel, siyasal olarak ortaya çıkan bu ikilik, sosyolojik tanımıyla merkez ile çevre arasındaki gerilime neden olur.

"Marjinallik" kavramı bugün coğrafi aidiyete işaret etmenin ötesinde "kültürel oluşumlara ve yeni ortaya çıkmakta olan kültürel kapasitelere ilişkin eleştirel bir açı ya da perspektif sunar." (Chambers.2005;s.44) Tarihsel çevre-merkez söylemi içinden bakıldığında "entegrasyon"(bütünleşme) ve "farklılaşma" karşı kimliğin oluşumunda en temel belirleyicilerdir. Özerk grupların farklılaşma ve marjinalleşmeleri Assman'nın belirttiği üzere (2003,s.155) "sınır koyucu" semboller ile gerçekleşir. "Sınır koyuculuk" iki farklılaşma çeşidi ile gerçekleşir. Üst sınıfların kendilerini alt sınıflardan ayıran dikey farklılaşmanın *elitist* sınır koyucu sembollerini kullanmaları ve yatay farklılaşmanın *etnisist* ve milliyetçi sınır koyucu öğeleridir. "Toplumsal kimlik"olarak adlandırılan aidiyet bilinci, ortak dil ve sembolleştirme pratikleri (Connerton'un “bedenleştirme pratikler”i hatırlanabilir.) ile ulaşılan ortak bilgi ve belleğe katılıma dayanır. “Önemli olan kelimeler, cümleler ve metinler değil, gelenekler danslar, örnekler, işlemeler, giysiler ve dövmeler, yeme içme, anıtlar, resimler coğrafyalar, yol ve sınır işaretleridir. Ortaklığı belli eden herşey gösterge olabilir.”(2003,s.139)

"Alan Dundes bu tür bir "karşı kimliği" tarif etmek için folkloru tipik bir sembol sistemi olarak adlandırmakta haklı." (2003,s.154) Assman'a göre bu tanımlama özellikle geleneksel folklor kavramıyla değil, egemen kültürel sistemlere karşı ya da onlarla ilişki içinde merkezin dışında varolabilen formasyonlar kastedildiği zaman geçerlidir.

Burada Assman açısından folklor, yerel özelliklere sahip olan ve egemen kültürle arasında,

lehçenin kültür dili ile ilişkisine benzer ilişki olan alt kültür biçimidir³.

Toplumsal kimliğin hayatın her alanını saran bu karmaşık yapısı kimliklerin simgeleşme sisteminin ölçeğini göz önüne serer. Kimlik kavramının kazandığı önem, ilk olarak birbirinden farklı grup ve kültür veya öznelerin kendine has özerkliğini ayırt etmek adına olumlu ayrımcı bir araç olarak işlev görmesinde yatar. Diğer yandan Ania Loomba'nın *Kolonyalizm, Postkolonyalizm* adlı kitabında irdelendiği üzere, özellikle "sömürgecilik" ile karşı karşıya olan "öteki" ve ötekinin "kimliği" sömürgeci iktidarın gerekliliklerine göre değişiklik gösterir. Buna göre farklı bir kimlik egemen bir kültür yapısının içinde yapılandığında aynı zamanda egemen iktidarın algılayış biçimiyle "egzotik bir nesneye" dönüşür. İktidar ile "ötekilik" taşıyan kimlikler arasındaki ilişkide farklılık görmezlikten gelinmez, tanımlanarak egemen ideolojiye göre konumlandırılır; "etnik bir öze" indirgenir. Dolayısıyla kimlik sorunsalının paradoksal yapısı tekrar ortaya çıkar. Farklı kimlikler aslen "özel"(essential) bir varoluşa işaret etmez; kurgusaldırlar. Burada Homi Bhabha'nın melezlik kavramını hatırlamak gerekli olacaktır, (hybridity). Homi Bhabha gibi kültürel teori yazarları tarafından "melezliğin" yeniden tanımlanması ve benimsenmesi sadece "özselliğin"(essentialism) reddi, merkez ve çevrenin, ezilen ve ezenin veya egemen ve yıkıcı kuvvetlerin etkileşimindeki ortak anlayışa bağlıdır. Melez, Bhabha'ya göre, sömürgeci bir bağlamda geliştirildi çünkü sömürgeci kuvvetler, onların konularına sahip olabilmek için, onların simgelerine ve otorite konuşmalarına ihtiyaç duydu.

"...Leopold Sedar Senghor'un yazılarındaki *negritude*'un (zencilik) farklı nitelikleri, her ne kadar güçlü ve kesin olsa da, ilginç biçimde Avrupa'nın önyargılarını yansıtmaktadır. Özellikle benimsenen bu siyah "öteki" kendisi için zaten belirlenmiş olan konumu onaylamakta ve sanki son dört yüz yıllık tarihin bütün kültürler ve bunların ortak kimlik duyguları üzerine derin bir etkisi olmamış gibi tamamen ayrı bir siyah gerçekliği ile beyaz dünya gerçekliği arasındaki ikili karşıtlığı pekiştirmektedir."(Chambers;2005,s.97) Burada Chambers'ın dikkat çektiği nokta kimliğin etnisist bir sınır koyuculukla yapılandırılmasıyla Batı'nın karşısındaki öteki kimliğini sabit özel bir özellik olarak algılayışın ortaklığıdır. Bunun gibi bir karşı kimlik oluşumunun

³ Assman bu paradoksun çözümünü "ben"in yerine "bireysel" ve "kişisel" kategorilerini koyar. Buna göre "birey" insanın bilincinde doğan onu diğerlerinden ayıran onu biricik kılan imgedir. "Kişisel" ise sosyal olan anonim bedendir. (s.132)

Batı'nın ikili mantığına göre kendini konumlandırması sömürgeci hakim iktidar eğilimlerinin hiyerarşik yeniden yaratımını destekler.

Miriam Hansen, egemen kamusal alanın kapitalist değerlendirilmesinin (volarization) farklı yaşam bağamlarının, ilişkiselliklerinin yıkıcılığına dikkat çekerek ekler,

“...Bu yaşam bağamları medya dramaturjisinde, yani (örneğin kentli siyahların bireysel kaderlerini, sınıf ya da çerçevelerini anlatıya “içeren”, ama bunu yaparken onların “öteki” statüsünü onaylayan) insani hikayelerde ya da sosyal röportajlarda bir an sentezlenmiş gibi görünse de, böyle değildir” (Özbek, 2004,s.166) Hansen’in eleştirisi kimliğin “ötekileştirilmiş” temsilinin gösterileştirilmesine ilişkindir. Farklı öznel kimliklerin, egemen kamusalılık tarafından ele geçirilmiş olduğu halde sosyal bağdan soyutlanmış hikayeler olarak temsilini doğurur. Chambers, farklı kültürel formasyonların bu tür bir “ötekileştirme” ile kolayca "diğer meseleler arasında bir mesele daha" ya indirgenme riskine dikkat çekmiştir. Ait olduğu köklerden farklı bir coğrafyada yaşayan insanlar kimliklerini "hareket halindeyken" oluşturmak durumundadırlar. Sömürgecilik sonrası dönemde dünyanın her yöresine dağılmış olan birbirinden farklı etnik kökene sahip insanların kendi kökleriyle ilişkilendirilmesi, kimliği "sınır koyucu" farklılaşma sürecinin öte yanındaki olumsuz ayrımcı bir algıya bağımlı kılar. Dolayısıyla karşı kimlik olgusu, günümüzde farklı azınlıkların ve bireylerin öznelleşme süreçlerinde "sınır koyuculuk", "farklılaşma", "marjinalleşme" kavramlarıyla işlenir. Fakat kimlik olgusunun, karşılıklı etkileşimle oluşumuna karşın “tekil” bir kimlik nosyonundan bahsedilemez.. Hansen’in diyalektik eleştirisinde ise bu nosyonun yansıması, sosyal bağlamlardan kopmuş, “tecrübe eden öznelerin kamusal ifade ve temsiliyet şebekelerinden izole edilmiş olmaları”nda buluruz. Özellikle kimlik kavramının sorunsallaşmasındaki tetikleyici öğelerden "diaspora", kendi köklerine dair kimlik ve aidiyet hisleri ile öznenliği arasında yeni tanımlar arayan, dolayısıyla "kimliğini" hareket halindeyken şekillendiren bireyin oluşumuna neden olmuştur.(Chambers,2005,s.41)

4.1 Reggae, Ska

Chambers'ın "Siyah İngiliz metropol estetiği" olarak adlandırdığı olgunun tarihsel temelleri Jamaikalıların ve Afrikalıların İngiltere'ye göçü sonucunda meydana gelmiştir. Jamaikalı göçmenler kendilerini yeni kentsel bir yaşama uyarlamak zorunda kalmış ve bu arada kente, daha sonraları Ska olarak bilinecek müzik türünün kökleriyle getirmişlerdir. Böylelikle ülkenin çeşitli yerlerinde biraraya gelip gruplar kuran genç Ska şarkıcıları sonraları Reggae olarak bilinecek yeni bir türün de oluşmasında katkıda bulunacaktır. Ska müzik, Dick Hebdige'in aktarımıyla *R&B*, *mento*, caz, gospel gibi türlerin melez bir karışımı olarak ortaya çıkar. (2003,s.175) Bu türler zamanla ilgili müzik dinleyicilerinden İngilterenin varoş semtlerine uzanan geniş bir tabanda etkin olur. Geleneksel olarak Jamaika popüler müziğinin dille olan ilişkisi ve Reggae'nin 1960'lar ile 1970'lerde beste ve şarkı sözlerindeki rastafarileştirmeye (*rastafarianization*) dayalı üstü kapalı sosyal yorumlara dayanır. Ska ve sonrasında reggae vb. siyah müziğin temeline yerleşen yoksulluk, ümitsizlik ve isyan gibi temalar ortalama bir İngiliz gençten kentin varoşlarına kaydıkça artan alt ve işçi sınıfı yaşamına uzanan ortak paydalar barındırır. Öte yandan dönemin diğer rock ve alt kültür türlerinin müziklerinde de bu temalar işlenmiştir. Reggae müziğin kazandığı başarı ve yaygınlık sosyal sınıflar barındıran toplumsal yaşamdan ırklar ötesi veya çok ırklılık idealinin yakalandığı bir araç olan müziğin kullanım değerinden gelir.

Zamanla isyan halindeki beyazlar da kentsel siyah kültürünün etkisiyle biçim değiştirir. *Rudeboy* olarak anılan gençlik kültürü, reagea kültürü ile beyazların punk altkültürü arasında alışverişten doğar. Jamaikalı göçmenlerin şehir kültürü ve içinde bulundukları sosyal yapı ile yeniden kurduğu kimlik, beyaz alt sınıftan popüler kültüre uzanan bir doğrultuda bir karşı kimliğe dönüşür. *Rudeboy* kimliği bir lisanın temsilidir. Özelliği, konuşmanın ve sözelliğin “belli standart” kayıtlardan uzaklaşmasını haber vermesidir.

Reggae müziğin sosyal kaynamayı tetikleyen özelliği müziğe sözel ve yaşamsal bir araç olarak

sarılışından kaynaklanır⁴. Reggae ve türlerinin politik ve sosyal eylemcilikle olan bağı müziği sözel bir platform olarak kullanmasında yatar. W.J.Ong'un belirttiği gibi genellikle didaktik ve kişiler arası etkileşime dayalı özellikleriyle nitelenen atasözleri ya da bilmeceler sadece bilgiyi depolamak için değil, insanları entelektüel ve sözel bir kavgaya angaje etmekte kullanılırlar. Örneğin Afrika, Karayip ve Pasifik ülkelerinde sözel sanat formları öğretim aracı hizmetindedir ve gençliğe bazı temel gerçekleri aktarmak için kullanılır. Jamaika'da sözel geleneğin bir parçası olan deyişler sayısız geleneksel şarkıda bulunurlar. Bu geleneksel şarkılar Jamaikalıların 1950 ve 1960'larda İngiltere'ye göç ederken yanlarında getirdikleri gelenekleridir ve köklerinden modern kent dokusu içine sızar. Jamaika'ya özgü Rasta kültürü ve bu kültürün ritim ve uyaklı söz sanatları "toplumsal" sözlü kültürün önemli bir parçasını oluşturur. Velma Pollard (2000), rastafari ideolojisinin müziğe girişini ve geleneksel “*dread talk*” (korkunç konuşma) ile olan benzerliğinin protest mesajların yayılması ve kolonizasyon eleştirilerini temsil ettiğini savunur. Rastalar kimliklerini geçmişin anıları olarak sözlü tarihin içinde kalarak yeniden üretirken, sosyal değişim isteği reggae müziği aracılığı ile dolaşıma girebilmekte ve yeniden üretime dayalı anonim olan müzikal yapısı yeni sosyal-müzikal konjonktürler içinde güncellenmektedir.

4.2 Rap

Hikaye anlatımına dayalı sözel sanat formları içinde “spoken-word” üzerine araştırma yaparken Beat şairlerine dikkat çekmek gerekmektedir. Savaş sonrası 1950 ve 1960'larda popüler olmuş olan bu topluluk içerisinde Allen Ginsburg, Jack Kerouac, William Burroughs sayılabilir. Akademik çevrenin ve genel toplumsal normların karşısında duran grubun şiirleri sadece basılmak ve yayınlanmak için değil performe edilmek için de yaratılmıştır. Mark Miazga'nın “The Spoken Word Movement of the 1990's” (1998) başlıklı makalesi 1990'lardaki sözel şiir hareketinin kaynağı olarak *Beat* şairlerini gösterir. Öte yandan Miazga'ya göre Ginsburg'un

⁴ Birbirine tam anlamıyla benzemeyen fakat etkileşim halindeki bu iki kültür zamanla İngilterede Milli Cephe gibi siyasi grupların siyah topluluklara karşı geliştirdiği milliyetçi söyleme karşı çıkmak amacıyla RAR -ırkçılığa karşı rock(*rock against racism*)- gibi insiyatifler altında toplanıp ırkçılık karşıtı bir cephe oluştururlar.(2003,135)

MTV de yayınlanan spoken-word videosu, Burroughs'un rock grubu Nirvana'nın solisti Kurt Cobain ile yapmış olduğu düet ya da Kereouac'un şiirlerinin yüksek sesle okunduğu bir rock albümünün olması da Beat şairlerine işaret eder.

Makalede ismi geçen önemli spoken-word sanatçılarından John S. Hall ile yapılan bir söyleşi bu terimin ne kadar “muğlak” ve “geniş” anlamlı olduğu üzerinde dururken bütünüyle monologları, şiirleri, hikayeleri ve rap'i içine alıyor olduğundan bahseder. Burada rap müziğin spoken-word içerisinde yer alıp almadığı tartışması doğmuş olur. Spoken-word şiir hareketindeki önemli yeri ile Bob Holman, “rap bir şiirdir, ‘spoken-rap’ veya hip-hop da bir şiir formudur ve konuşulduğu için de bunlar spoken-word şiirlerdir, ancak rap daha müzikaldir” der. (<http://www.msu.edu/~miazgama/spokenword.htm>) Bu sınıflandırma sorunu çerçevesinde sözlü kültür pratiklerinden rap Afrika-Amerika uyruklu oluşu ile sözlü geleneği müzikal gelenekle etki-tepki metodunu kullanarak birleştirir. Afrika-Amerika güncel şiiri de böyle doğmuştur. Amerika yerlileri gibi diğer etnik gruplarda sözlü kültür ve hikaye anlatıcılığı gelenekleriyle çok kuvvetli edebi kökler yaratmıştır. Rap müzisyenleri için sözel tarihçiler tabirini kullanan pek çok kaynak onların sivil haklar mücadelesinin ya da Afrikalı-Amerikalı liderlerinin tarihini sakladıklarını belirtir. Çok geniş ve genç bir izleyici kitlesine beden bilgisiyle bu aktarımı yaparken de tüm yaşanmış mücadelelerin ve isyanın geçmişi hakkında bilgi vermektedirler. Başka bir deyişle tarihlerini yeni jenerasyonlara anlatan öğreten eğitimcilerdir. Sadece geçmişi aktarmak değil rap aracılığıyla Afrikalı-Amerikalı toplumun güncel sıkıntıları, aile yaşantıları ya da fakirlikleri hakkında da birbirleriyle haberleşmektedirler.

Rap müzik biçimi üzerine yapılmış araştırmalar, kökeni 1970'lerin getto Amerikasına kadar giden rap'in bir Afrikalı-Amerikalı kilise geleneği olan tempolu (“beat”) konuşmak temeline dayandığını hatırlatır. Burada rap'in dikkat çeken şu özellikleri öne çıkmaktadır:

- 1- Konuşmanın ve müziğin birleştirilmesi: Birbirinden tamamen ayrı pratikleri olan bu iki eylem arasındaki fark ortadan kalkmıştır.
- 2- Papaz daha ritmik ve ahenkli bir şekilde hareket etmektedir: Tempolu bir müzikte herkesin yapabileceği gibi dans bile edebilir.
- 3- Vaiz kendisinden sonra konuşan dinleyicisiyle devamlı olarak etkileşimdedir, bu karşılıklı

etkileşim, etki-tepki metodu olarak anılacaktır.

4- Papaz, “tempo”yu (beat) herhangi bir davuldan ya da “beat-box” dan değil kendi bedeninden elde eder. Bunu belirli özel bir şekilde konuşarak yapar, cümlelerini kelimelerindeki ritmik düzenlemeye göre kurar ve şiirde “paralelizm” olarak bilinen özelliği kullanır. Paralellik, belirgin sentaks, ses ve vurgu kuralları olan bir satırın özelliklerinin alınıp kendisinden sonra gelen satırlara da uygulanması ilkesine dayanır. Bu da “ritim”in (rhythm) ve “tempo”nun (beat) oluşmasını sağlar. Bir önceki satır ile uyumlu olan satırlar inşaa edildiği sürece dinleyici bir sonraki satırın ritmik özelliğini tahmin edebilecektir.

(http://www.utexas.edu/coc/cms/faculty/streeck/hiphop/Ancestor_genres.pdf)

Öyleyse Amerika’nın kimi varoş eyaletlerinde çetelerin birbirlerini islah etmek amacıyla ortaya çıkan hip-hop kültürünün bir kolu olan rap, müziğin temposuna uyarlanarak söylenen kafiyeli sözlerdir. Rap’i bu şekilde icra eden kişiye MC (*Master of Ceremonies*’in kısaltması) adı verilmektedir.

Hip-hop kültürü içerisindeki DJ’lik, *breakdance* ve grafiti’den daha yaygın olan rap terim olarak 1979 yılında keşfedilen iki kayıt sayesinde hip-hop ile özdeşleşmiştir. Bunlardan ilki King Tim III (Personality Jock)’dur. Bu şarkı hip-hop’un bilinen ilk kaydı olarak tarihe geçmiştir. King Tim III de dünyada rap yapmış ilk kişidir. “Personality Jock” Brooklyn asıllı Fatback Band tarafından ortaya konmuştur. Şarkının DJ Hollywood gibi tanınmış DJ’leri ve Jocko Henderson, Jack The Rapper ve Daddy O gibi Black Radio DJ’lerinin kafiye ve ritim stillerinden ilham alınarak yapılmıştır. İkinci kayıt ise Sugar Gang Hill’in Rappers Delight parçasıdır. Aslında Sugar Gang Hill’in "rap" terimi ile bağdaştırılmasında medyaya yapılan bir gönderme olduğu söylenir. (<http://www.zurna.com/blogs/hiphop>) "Rap" teriminin öncü jenerasyonlardaki "sözcük ustaları" ile 70’li yılların genç hiphopçuları arasındaki benzerlikleri gören kitle tarafından türetildiği de bu kaynakta belirtilen diğer bir konudur. Temel olarak Rappers Delight şarkısı ile H.Rap Brown’ dan ödünç alınan bu deyim yaratılmış oldu.

1969’ da *Die Nigger Die* başlıklı bir kitap yayınlayan Brown, kitabında onun Siyah Amerika’ ya üzüntü veren haksızlıkları çözmeye yönelik azimli ve bir o kadar da saldırgan yaklaşımlarını konu ediyor. H. Rap Brown, kitabı sayesinde rap ismini nasıl bulduğunu da açıklar. Louisiana’

daki çocukluk dönemlerinde insanların "The Dozens" adındaki bir oyun oynadıklarını anlatır. Oyunun amacı rakibini sözcükleri kullanarak tamamiyle saf dışı bırakmaktır. Yaklaşık 50 erkek biraraya toplanır, herbiri diğeriyle sözcükler aracılığıyla meydan okurcasına yarışırlardı. Kazanan ise kalabalıktan gelen tepkiye göre belirlenirdi. Rap Brown'ın bu ismi almasının diğeri bir nedeni en hünerli olanlardan biri olarak dikkat çekmesiydi. Brown, kitabında "Signifying" adlı bir diğeri sözcük oyununu daha açıklar. Direkt kendi düşmanına hakaret edilen bu oyunda Brown' a göre yetenekli bir yarışmacı, kelimeleri ustalıkla nasıl biraraya getireceğini iyi bilir. Böylece duygularını kusursuz bir şekilde açıklamış olur. (www.msxslabs.org/forum/turkce-rap-underground/8473-rap-muzik-ve-terimleri.html)

Dikkat edilirse rap terimi jenerasyondan jenerasyona sürekli değişmektedir. 1970' lerde bu terim sadece ikna sanatı değil aynı zamanda Isaac Hayes, Barry White, Bobby Womack Lou Rawls ve Millie Jackson gibi sanatçılar tarafından icra edilen konuşma stilini de açıklamak için kullanılırdı. Isaac Hayes'ın "Hot Buttered Soul" ve Millie Jackson' ın "Still Caught Up" albümleri "Love Raps" diye adlandırılan bu stilin en iyi kişisel çalışmalarıdır.

Fikir itibariyle bir "MC", sözlerini kalpten gelerek yani doğaçlama olarak söyler. Ezberlemez ya da kağıt üzerinden aktarmaz. Mele-Mel, Grand Master Caz ve Kutis Blow gibi kimi tanınmış "MC"nin sözlerini önceden kağıda dökmekteki amacı kendini en iyi biçimde ortaya koymak ve sanki kelimeler o an ortaya çıkmışcasına söylemektir.

"...Rap, sözcüklerin biraraya gelerek oluşturdukları bir düzen, bir bütündür. Hepsinin ayrı bir anlamı var. Hiçbiri saçma ya da önemsiz değil. Rap, rapçinin duygularını ve düşüncelerini dışa vurmasıyla ortaya çıkar. Nihayetinde bir "MC", kimse için değil kendisi için rap yapar. Kendisinin dikkate alınması için yaptığı bir çağrıdır: "Hey! Bakın ben burdayım. Biri şarkımı duysun!" "Ve tempo devam ediyor ediyor ediyor ediyor Kıyamet gününe kadar sallanmayı bırakmıycam.. İnsanlar beni eğlenceli rap şarkılarını sallarken duyduklarında tüm lanet dünya mırıldanmak istiyor. Ben hayattan büyüğüm herkes beni Yüce İsa diye çağırırsın... Hadi hepiniz şu tempoyu bir deneyin..." (<http://www.zurna.com/blogs/hiphop/>)

Dilimizde tam karşılığı "Sert dille eleştirmek" olarak kabul edilen "rap"i Türkiye'de, 1995 yılında Karakan, Cinai Şebeke ve erci-E tarafından oluşturulan Cartel yaygınlaştırmıştır. Türk kökenli ilk rap yapan isimler genel itibariyle Türkiye sınırı dışında kaldığından sözler İngilizce ve Almanca

idi. Daha sonraları Türkçe rap yapan Cartel'in etkisiyle yabancı dilde rap yapan isimlerde Türkçe sözler yazmaya başladı; ancak bu seferde Almanya'da yaşayan Türklerin "bozuk" şiveyle söyledikleri sözler stil haline geldi ve gruplar resmi olmayan minor bir dil yaratmış oldular.

Henry A. Rhodes "The Evolution of Rap Music in the United States" başlıklı makalesinde (<http://www.hiphop-network.com/articles/mcarticles/evolutionofrapmusic.asp>), rap müziğın Amerikan azınlık sanatçılarının yarattığı bir şey olduğundan bahseder ve ekler;

"..Maalesef pek çok Amerikalı, 'rap' müziğı hala bir sanat formu olarak görmüyor ve giderek soluklaşmasını bekliyor. Halbuki rap Batı Afrikalı hikaye anlatıcılığı ya da 'griot'lara giden tarihi ile 20 yılı aşkın zamandır Amerika'da bir sanat biçimi olmuştur..."

5. “YENİ MEDYA” ile ANLATININ DÖNÜŞÜMÜ

Matbaanın icadından sonra, Batı dünyasında Pozitivizm ve ilerlemeciliğin etkisiyle yazı, dilsel nesnellik merkezi konuma gelir. 20 yüzyılda ise kültür endüstrisinin doğuşu ile farklı araçlar toplumsal yaşamın merkezine hakim olmaya başlar. Yazının nesnellğe dayalı düşünme alışkanlıklarının hiçbir zaman kaybolmamasıyla birlikte radyo, televizyon, bilgisayar ve basılı medya toplumun merkezinde görselliğe ve işitselliğe dayalı ikinci bir kültürün doğmasını sağlar. Ong’un ifadesiyle, “Topluluk duygusunu geliştirmesi, yaşanan anı odaklayışı hatta sözlü kalıpları kullanışıyla, bu ikinci sözlü kültür, 'birincil' sözlü kültüre şaşılacak derecede benzemektedir.” (2003,s.161)

Öte yandan ikinci sözlü kültür, yazısız kültürün aksine kitlesel bir kalabalığı bir araya getirme potansiyeline sahiptir. Televizyon, radyo ve kayıt-çoğaltma teknolojileri bu tanımlanmış dönemin en önemli tetikleyici aygıtlarıdır. Telefon, televizyon, radyo gibi elektronik medya araçlarının gelişimiyle bahsi geçen “ikinci sözlü kültür” dönemi toplumun düşünce yapısında ve dilinde değişikliklere neden olmuştur. Bu görsel ya da işitsel araçların okuma yazma alışkanlıklarımızda oluşturduğu değişiklik edebiyatın ve şiirin üzerinde de etkilidir.

Dana Gioia, *Kaybolan Mürekkep: Basılı Kültürün Bitişinde Şiir* (2004) kitabında,

“yeni popüler şiir” olarak tanımladığı rap ve slam gibi türleri “yazılı şiir”in aksine metinden bağımsız, tamamen sözel olan yaratılış ve sunuluş biçimlerini, değişen kültürel yapının bir sonucu olarak değerlendirir;

“ Kültürün bilgiyi depolayıp biriktirmek, kodlayıp düzenlemek ve sunmak için kullandığı birincil araç olan matbaanın bugün ikincil plana gerilemesi sadece yöntemsel bir değişiklik değildir: bu epistemolojik bir dönüşümdür(...) Bilginin sunuluşu için kullanılan teknoloji hiç bir zaman tarafsız değildir. Bir vasıtanın çalışma biçimi ilettiği içeriğin çeşidini de zorla kabul ettirir ya da Marshall McLuhan’ın ünlü formülünü tekrarlırsak: vasıta iletiyi önceden tayin eder...

Baskı kültürünün sona erışı bu büyük kültürel ve teknolojik değişimlerin ortasında şiirin aldığı konum üzerinde düşündürücü sorular doğurmaktadır..” (2005)

5.1 Yeni Şiir ve Okuyucunun Dinleyiciye Dönüşmesi

Yeni popüler şiirin en çarpıcı özelliklerinden biri iletme yöntemi ve bunun için kullanılan araçlardır. Dana Gioia, kitle iletişim çağında basılı kültürün vasıtalarından çok eğlence kültüründe yeri olan radyoların, konser salonlarının ya da farklı kayıt cihazlarının yoğun kullanımına dikkati çeker. Hala varolan yazının birincil olma özelliğini kaybettiği işitsel-görsel kültüre geçilmiştir. Bu noktada televizyon ve radyo gibi araçlarla algıda yaratılan değişim “okuyucu”yu “dinleyici ve seyirci”ye dönüştürür. Bir başka deyişle şiir söz konusu olduğunda tipografik dilin görünmeyen yaratıcısı “yazar”, eserini fiziksel varlığıyla yüksek sesle sunan “eğlendiren kişi”ye dönüşür. Böylelikle şiir konser salonlarında binlerce dinleyici ve medya sayesinde kar getiren bir sanat olur.

Gioia yeni şiirin eski kaidelere ve geleneksel yöntemlere bakılarak değerlendirilemeyeceğini savunur. Şiiri yalnızca yazılı metinlerden ibaret görmek geçerli değildir, çünkü kendisine etki eden kuvvetler önceki yüzyıllardan ve şiir geleneğinden çok daha başka yerlerden kaynaklanmaktadır.

Yeni popüler şiir sözlü olmasının yanı sıra geleneksel edebiyattan bağımsız oluşu nedeni ile geniş bir izleyici ve dinleyici kitlelerine hitap eder. Bu şiirlerde modası geçmiş kabul edilen teknikler olarak kafiye ve hece veznine çok sık rastlanır. Kafiye ve hece vezni ne kadar iyi kullanılırsa şiirin o kadar iyi sayılma ihtimali artar; izleyicinin şiire katılımında işitsel duyu tatmin edilmiş olur.

Yazılı şiirin bu kitlesel kültür ve değişim karşısındaki konumunu inceleyen Gioia, onu dört ana gruba ayırır. Performans şiir bunlardan biri ve neredeyse sözlü olan popüler şiire karşı oluşan en uç türlerden biridir. Yaratıcının fiziksel varlığı şiirin dilsel içeriğinden önce gelir ve sunum daha çok *stand-up* ya da doğaçlama tiyatro tekniklerine dayalı olarak gerçekleşir. Performans şiirin yanında metin halinde var olan ancak yüksek sesle okunmak için yazılan “sözlü” ve “işitsel-görsel” şiir de vardır. Yeni yazılı şiir türlerinden görsel şiir ise yüksek sesle okumayı şiirin anlamını koruması açısından imkansız kılar. Tamamen tipografik olan yapısı metni görmeyi şart koşturmaktadır. Öyleyse yeni yazılı şiir türleri içinde görsel şiir dışındakilerin sözlü performansa,

şairin varlığına dayanan özellikleri yazılı sunumdan sözlü sunuma geçişin belirtisidir. Sözlü sunumda en genel özellik herkesin söyleyecek bir sözünün olduğu fikridir. Herhangi bir biçim ya da düşünceyi kabul etmeksizin “edebiyat” yapabilmektir.

5.2 Slam, Spoken Word

“*Slam Poetry*” bir inşaat işçisi ve şair olan Marc Kelly Smith tarafından 1986 yılında Amerika’da ortaya atılan, “başka türlü edebiyat” olarak sunulan bir çeşit gösteridir. Beş ya da on okuyucu sahnede kendi yazdıkları eserleri üç ila beş dakika gibi kısa zaman zarflarında okur. Yazılanların herhangi bir ölçüğü yoktur. Edebiyat anlayışını Dadaizm performanslarından alan kimi kaynaklarda “yoğun ve şiddetli anlatı” olarak Türkçeye çevrilen “*Slam Poetry*” de önemli olan izleyici-seyirci etkileşimidir.

Serkan Işın, “İmkan ve Mekan olarak Şairlik” metninde yeni şiire dair “... şair için ses artık araçtan, aletten ve aracıdan ayrılmadan, elektroniğin (techne) imkanları ile mümkündür. Sahne önceden kaydedilmiştir.(...) Ses, ritmi değil, ahengi değil, bir gövdenin, şairin gövdesinin çatırtılarının sesidir. Şiir öncesi ile şiir sonrası arasındaki köprüyü güçlendirmek içindir her mikrofon, amfi ya da ekolayzır, her efekt...” (my.opera.com)

Öyleyse söylenebilir ki ikinci sözlü kültür şiiri Dana Gioia’nın ifadesiyle “sözlü ifade uçları taşıyan” şiirin kağıda basılmış halidir. Baskı makinesi, fotokopi makinesi ve yazıcı karşısındaki bu duruş, şiir için tek mecranın retorik’in dünyevileşmesi olarak da tanımlanabilecek “Mikrofon” ve “Sahne” olduğu gerçeğini gösterir. Ses şiiri bu anlamda, uygulamaları Dada’ya dayanan optofonetik şiirin öncüleri söz, nefes, ritim araçlarını kağıt üzerinde ifade edebilecek bir şiirin peşindedir.

Serkan Işın’ın “Ses Şiir’e giriş” isimli yazısında “*slam poetry*” için verdiği örnek aynı zamanda bu yeni şiir türüne dair algısal ipuçlarıyla doludur;

“Ben görülebilir olmalıyım. Mikrofon beni görünür kılabilir, gövdem mikrofonta ses telleri ile birlikte hayat verir. Yankımın büyük hoparlörlerden işlenmeden geçtiğini düşünüyorum. Ama bu mümkün değil! Milyarlarca araç, transistör, süzgeç sesimi işliyor ve değiştiriyor. Müezzinle aramdaki farkı gözeterek söyleyebiliyorum ki sizi gövdemden geçip giden ve her dakika yeniden

yaratılan insan adına çağırıyorum. Sesimin ağzımın içinde, dilim dudaklarım ve damağım arasındaki vızıltısını ta dipten, kalbimin altından akciğerlerime dolan hava ile çekip alan zihnim katlanıp dururken, işte seni mikrofona ve gövdemin hareketlerine çağırın esrar. Beni gör ve beni dinle. Senin için biçimlerden bir biçim ve bilmediğin bir sesim. Beni gelip sana soracaklar, ne derdin? Ben senin için şimdi biçim alıyorum. Dinle. Gönülden dinle..”

(www.opera.com/slmpt./23)

Performans ile sunulan sözlü şiir’e verilecek diğer örneklerle bakarken görsel şiirin (*concrete poetry*) de bir sesli şiir (*sound poetry*) biçimi olduğunu belirten sanatçı Jim Leftwich bir söyleşisinde *slam* biçimlerinin çok rahat ve bilindik olduğunu, sunumunda herhangi bir meydan okuma olmadığı için dinleyiciler tarafından rahat kavrandığını belirtir. Bu açıklamaya bakılacak olursa görsel şiir ile tezatlık oluşturan *slam* anlamlandırma sürecinin bir katılımcısı olarak dinleyicinin aktif olmasını özellikle talep etmez. Jim Leftwich cümlesine ağırlıklı olarak görsel şiir üzerinde çalışsa da yazılarının artık performans sırasında nasıl okunabileceklerini düşündüğünü ekleyerek devam ediyor, “Geleneksel anlamdaki gibi anlam veya konuyu değil, şekil ve sesleri, açılım ve kapanmaları, çeşitlemeleri ve örüntüleri, asimetri ve dengeyi düşündüğüm meditasyonel bir deneyim bu. İşe bakıp akıntı ya da yol bulmak. Boğum/düğüm yaratmak için renk kullanmak ve bu boğumlarda, düğümlerde özenle seçilmiş örüntüler. On saniye süren solo bir performans ya da saatlerce süren toplu bir performans için bir tek kart kullanılabilir gibi geliyor bana. Nispeten basit toplamalar sonsuz yorum seçeneği içerir.”

(jimleftwichtextimagetext.blogspot.com)

Görsel şiir, somut şiir olarak da bilinen bu tür 1950’lerde Eugen Gomringer ve Mary Solt tarafından yayılmış ve *slam poetry*’nin tipikleşmesinde önemli bir rol oynamıştır.

Gomringer somut şiirin “evrensel şiir düşüncesini gerçekleyen” modernist bir yaklaşım olduğunu, “anadilde fiziksel gerçeklerle ifade edilen dünya bakışını birleştirdiğini”(Zinhar no:5) iddia eder. Kullanılan kurallar, sınırlar, şiirsel oyun alanını ve okurun rolünü şair düzenler;

“...reklam ve grafik tasarımların hem yansıtılıp hem değerlendirildiği bu şiir için, manşetler, sloganlar, ses ve harf grupları anlamlı bir kullanım için ilgi bekleyen yeni bir şiire model olabilecek biçimler geliştiriyor. Yani yeni şiir basit bir şiirdir ve parçalarıyla olduğu kadar görsel olarak da bir bütün olarak ele alınabilir.”(Gomringer,Zinhar no:5)

Steve McCaffery yeni şiirin, “hem dil yoluyla hem de dile rağmen bir güç ve yoğunluklar arası karşılıklı etkileşim” ile şekillendiğini söyler.(2003,s.73) McCaffery bu akışın “dilbilgisinin sınırlı mekanizmaları”yla mücadele eden “yazının anlamlandırma grafizmine bağlı karşıtlıklı güçler”den oluştuğunu belirtmiştir. Bahsedilen bu karşıtlık yalnızca harf odaklı çalışmalarda görülmez, somut şiirlerin asıl yapısında da görülür ve somut şiirde daha geniş bir hareketin göstergesidir. Bu hareket “anlatımsal olana paha biçme” yerine ekonomik bir anlam ve “patlama” etkileşimini tercih eder. Yazar işlevinin, metnin yaratılırken kullanılan teknolojiyle karşılandığı bir şiir önerir. Yazıcılar, fotokopi makinesi, kağıt öğütücü gibi iş makineleri ve araçları somut şiirde “aygıt” rolünden fazlası olur.

Burada makine odaklı somut şiir biyolojik yazara bağlanmaz, daha çok “doğru” ve meşru dökümanların iş makinelerince üretiminin sonucu çıkan aşkınlık ve çöpe bağlıdır. “...kelimeye ve sonrasında görünür anlama dönüşen biçimsiz mürekkep, etkili, anti-semantik bir gücün hatta “içgüdüsel” dilbilim, “bilinçdışı”nın yazıda önlendiği bir düzene ait gibi görünür.” (McCaffery,2003,s.105) Sözlü kültür geleneği içerisinde aktarımın değişimi ile ele alınan bu metinleri seslendirmek, “sayfadan öteleyip parçalara ayırdığı için metni sessizliğe iki kez batırır”. Bp Nichol bunu şöyle açıklar;“...somut şair okurun yaklaşımını kontrol edemezken - performansa dayalı bir metin olsa bile – amacım şiirin değişim değerini daha da güçleştirmek için bu şiirlerin performansından uzak durmak.”

Sonuç olarak “İkinci sözlü kültür” döneminde tanımlanan “yeni popüler şiir” ya da sesli şiiri anlamak için yazı teknolojisinin de nasıl şekillendiğini incelemek faydalı olmuştur. Walter J. Ong’un belirttiği gibi yazı olmadan zihin sadece yazarken değil düşüncelerin sözlü anlatımında da şimdi çalıştığı gibi çalışmaz. Ong, bunu şöyle örnekler; “Sözlü geleneğin değişmez ayin kalıpları; 'söyleyen'in kaynak değil, sırf ileten sayıldığı kehanetler de bir tür özerk söylemdir. (...) fakat hiç bir kitapta, kitap aracılığıyla yazarına erişilmez. Bir metin doğrudan yürütülemez. Tamamen yürütülse bile, kitabın sözleri değişmez. Bu nedenle 'kitapta öyle yazdı' sözü, hemen hemen 'bu gerçektir' anlamına gelir. Ve bu nedenle de kitaplar yakılmıştır. Herkesin yanlış dediğine doğru diyen bir metin sonsuza dek -o metin varolduğu sürece- yanlışıyla yaşar. Metin doğası gereği dik kafalı ve inatçıdır.”(Ong,81,2003)

Sözlü kültürün araçlarını yazılı kültür içinde açıklamaya çalışırken şairin "belleği" tarih ile dolu olan kişi olduğu söylenebilir. Yazmadığı ya da yazılı bir kaynağa gönderme yapamadığı için bu kişinin bildikleri ile söyledikleri arasında neredeyse fark yoktur. O "hatırladıkları" kadarı değil, hatırladıkları ve hafızasının genişliği ile birlikte dilin kendisidir. Yani "şiir", "bilgi"ye eşdir. Kendi dilinden başka birşeyle bilemediği için de "şiir" olarak ürettiği bilginin biçimsel tarafı, onun içeriğini belirlemek zorundadır zira şair bellek kalıpları olmadan iletmek istediği iletiyi karşı tarafa doğru dürüst aktaramaz.

Tekrar “*slam poetry*”e dönecek olursak, bu şiir performans sanatının düzenli aralıklarla yarışmalar düzenleyerek şairleri belleklerindeki neyi nasıl dediklerine odaklayan bir teşvik olduğu söylenebilir. Yarışmalarda jüri dinleyici olarak orada bulunan halktan seçilir. Jüri üyeleri şairin performansına ve şiirin içeriğine göre puanlama yapar. Herkese açık olan bu organizasyonlarda herhangi bir kostüm, müzikal alet ya da sahne eşyası kullanılamaz.

“Amerikan Edebiyatının Ana Hatları” isimli kapsamlı internet sitesinde şiir performansına kısaca şöyle yer verilmiştir; (<http://www.usemb-ankara.org.tr/ABDAnaHatlar/Edebiyat.htm>)

“...Sanat ve edebi eleştiriyi başlangıçtan itibaren ideolojik olarak görenler modernizmin kapalı biçimlerine, hiyerarşiye, tezahür ve transandantal fikirlere, tarz sınıflandırmalarına ve dini esaslara dayalı metinlere karşı çıkarlar. Onun yerine açık biçimler ve çok kültürlü metinler önerirler. (...) Sesi ve çalgıları vurgulayan kusursuz şiir yazan şairler arasında David Antin ve New York’lu şairler George Quasha, Armand Schwerner ve Jackson MacLow sayılabilir. MacLow aynı zamanda yerleştirme ve tipografi kullanarak görsel bir iddiada bulunan görsel veya somut şiir de yapmıştır. Birleşik Devletler’in bir ucundan bir ucuna ‘şiir yarışmaları’ denen, alternatif sanat galerileri ve edebi kitapçılarda yapılan açık şiir okuma yarışmaları ucuz, canlı ve katılımcı eğlencelere dönüşürken etnik performans şiiri rap müzik ile genel kabul gördü.” (<http://www.usemb-ankara.org.tr/ABDAnaHatlar/Edebiyat.htm>) Örneklerle yer verirken “*slam poet*” terimi her ne kadar kabul edilmiş olsa da geleneksel şiir ile kıyaslandığında “*spoken word*” olarak geçecektir. “*Slam poet*”, sözlerin, şiirlerin ya da hikayelerin söylenirken sanatsal bir biçimde konuşulması temeline dayalı olan *Spoken Word*’ün bir türü olarak yer alır. *Slam Poetry*’deki umuma açıklığın aksine *Spoken Word* sanatçıları genellikle müzisyen ya da şairlerden oluşur ve performansları kabare eğlenceleriyle ilişkilidir.

5.3 Laurie Anderson

Performans sanatçısı ve müzisyen olan Laurie Anderson'un ilk büyük çalışması 1970'de New York da yaptığı bir performansdır. Anderson eriyene kadar bir buz kütlesi üzerinde buz pateni çizmeleriyle durarak keman çaldığı bu performansından sonra içlerinde “*New Music for Electronic and Recorded Media*”nın da bulunduğu bir dizi albüm kaydetmiş ardından New York’lu şair John Giorno’nun sahibi olduğu Giorno Poetry Systems plak şirketine dahil olmuştu. Sanatçı o dönemden itibaren William Burroughs, Arto Lindsay, Ian Ritchie, Bobby McFerrin, Hector Zazou, Jean Michel Jarre ve komedyen Andy Kaufman gibi pek çok önemli isimle birlikte çalışmış ve *spoken word* performanslar gerçekleştirmiştir. 1995’de bütün bu çalışmalardan derledikleriyle bir *spoken word* albümü olan “*The Ugly One with the Jewels*”i yayınladı. Sanatçı kayıtlarında ve performanslarında kullanmak üzere bir çok alet icad etmiştir. Bu aletler genellikle kablosuzdur ve her sesi kolaylıkla kopyalayıp tekrar edebilme özelliğine sahiptir.

Laurie Anderson’la yapılan bir söyleşide kendisini bir “söz sanatçısı”(word artist) olmaya ve kelimelerle sanatın kombinasyonunu yapmaya iten şeyin ne olduğu soruluyor, Anderson cevabında sözlerin kağıt üzerindeki haliyle ağızdan çıkarkenki halleri arasındaki farka değinerek, kendisi için önemli olanın bağlam olduğunu belirtir; “...biraraya getirilmiş kelimelerle ya da sadece bir kalemle dünyanın en büyük sanat eserini yaratamazsınız, sözlerin ne olduğuna bağlıdır herşey. Birşeyi nasıl söylediğimiz emin olun ne söylediğimizden daha önemlidir..”

Yirminci yüzyıl edebiyat, sanat ve müzik kavramları üzerine bir inceleme olan *The Avant-Garde and American Postmodernity* isimli kitapta Philip Nel’in bahsettiği gibi Anderson, Amerikan kültürünün modernizmden postmodernizme geçişindeki etkin sanatçılardan biridir. Nel kitabında Laurie Anderson’un çalışmalarının çok ciddi niyetleri olan ama bir o kadar “oyuncu” tavrı üzerinde durur. Dogmatik anlamların esprili belirsizliklerle işlenerek yüceltilmiş uzun politik sözlere dönüşmesi Anderson’un çalışmalarındaki altı çizilecek bir özelliktir.

“Mach 20” isimli spoken-word performansında, sanatçı tek bir yumurtalığa doğru yarışmakta olan kamikaze sperm hücreleri kavramı ile oynamaktadır. Üzerine konuşmakta olduğu video görselde Anderson, cisim olarak genişlik ve uzunlukları arttırılmış spermleri kademeli bir şekilde devasallaştırırken sayı, boyut ve hız oranlarına dokunmaz. Performansının sonunda şekil olarak

balınayı andıran 400 milyon sperm 45 dakika içerisinde, Kaliforniya kıyılarındaki Mach 20'den Japonya adalarına ulaşmış olur. Anderson performansını monoton bir sesle şu sözleri okuyarak bitirir, “Nasıl karşılanacaklardı? Bir mesaj, bir bilgi taşıdıklarının farkına varılabilecek miydi? Milyonlarcası için bir yer var mıydı? Oraya bir amaç için gönderilmiş oldukları bilinecek miydi?”

Anderson işlerinde dinleyici ve performansçı, teknoloji ve madde, geçici ve sahici arasındaki sınırları hep bulanık bırakır. Beatrice Tobler *Changing Sounds: New Directions and Configurations in Popular Music, and the Perception of Music and Space* adlı kitabında Laurie Anderson'un diğer bir performansı *Puppet Motel*' (Kukla Moteli) e uzunca yer verir. Sanatçının "bilgisayar ekranına yansıyan karanlık hayal aleminde gölgeler yarışır, nebular kıvrılır, kelimeler dumana döner ve elektronik delikler dikkatli olunması gerektiğini fısıldar..." diyerek betimlediği bu performans bir CD-ROM içerisinde gerçekleşmektedir.

Tobler'ın bahsettiği üzere Laurie Anderson'un performansı *Puppet Motel*, 33 odadan oluşur. Başlangıç noktası olan oda “zaman odasıdır”. Kapıları olmayan sonsuz koridorlar vardır. Odaları değiştirebilmek için duvara yansıtılmış keman, televizyon seti, uçak, buz pateni, gözlük gibi çeşitli sembollerin üzerine bilgisayar *mouse* 'u ile tıklamak gerekmektedir.

“..*Puppet Motel*'in renkleri ve sesleri de oldukça kasvetlidir. Her odanın kendi sesi, *spoken-word* ü ya da müziği vardır ve bu sesler Anderson'un akustik malzemeleri nasıl deneyimlediğine dair iyi birer örnek teşkil eder. '*Spoken-word*' parçaları dalgın ve içine kapanık bir insan ruhuna hitap etmektedir ve hayatın güçlüklerini mücadelelerini dile getiren küçük hikayelerdir...”

Bu çalışmada da çok açık ve net bir anlam veya mesaj yoktur. Herşey gene belirsiz ve gizemli bırakılmıştır. Ama genel bir başlık olarak insanoğlunun yalnızlığından, ilişkilerden bahsedilebilir. Tobler'a göre *Puppet Motel* zemin planı yani zihin haritası olmayan bir evdir. İçlerinde ne olduğunu bilmediğimiz odalara girebilmek için kimi sembollerin üzerine altı çizili kelimelerin üzerine tıklar gibi tıklamak gerekmektedir. Burada geçici bir lokal oryantasyon oluşmaktadır, odalar artık birer mekan değil, bizim internetten bildiğimiz birşeydir. Bilgisayar ekranının karşısına geçerek bizde bu performansın tam ortasında kendimizi bulmuş oluruz. Laurie Anderson'da bazen odalara girer ve birkaç kelime fısıldar. *Puppet Motel* bizim hakkımızdandır.

Hepimiz de olan düşünceleri görselleştirmektedir. Pek çok görsel sembol ve ses anlatı, bağlamından ayrılmış olarak kişisel ilişki ve hislere imkan tanımaktadır; öyleyse Puppet Motel’de Anderson’un amacı eğlendirmek ya da bilgilendirmek değil, hepimizin sorunlarının eleştirel yansımalarıdır.

6. KAMUSAL ALAN ve SÖZLÜ KÜLTÜR

Kamusallık (*Öffentlichkeit, public sphere*) kavramı ilk defa Jürgen Habermas'ın “Burjuva Toplumunda Kamusal Alanın Yapısal Dönüşümü” adlı çalışmasıyla tartışılmaya başlanmıştır. Habermas'ın kavramı, "*Öffentlichkeit*" "*kamu*", "*kamusallığa*" denk düşer. Kamusal alanın tanımı, batı burjuva devlet yapısı içerisinde ortaya çıkan, devlet aygıtına ait resmi alan ile resmi olmayan sivil alan ayrımı ile belirginleştirilebilir.

Kamusal alan kavramsal olarak devletin egemenlik sınırlarının çizildiği, üzerinde varolma hakkının temel olarak herkese ait olduğu alanı temsil eder. Kavramın internet sözlüğü olan www.vikipedi.com'daki karşılığı devletin kamuya memurları aracılığıyla hizmet ettiği ve kayıt tuttuğu alan olarak geçer. Bu tanımlamanın sınırlılığını kabul etmekle birlikte, tanımlamada mevcut olan sivil alanın resmi alanın sınırlarıyla belirlenmesi, genel eğiliminin konuya ilişkin tartışmanın önemine denk düştüğü görülebilir.

Habermas'ın temel prensiplerini ortaya koyduğu, geç kapitalizm ve iletişim çağında uğradığı yapısal değişimlere dikkat çektiği kamusal alan tartışması, devlet iktidarının toplumsal yaşam üzerinde sınırlandırılması tartışmaya açarken diğer yanda “yeni toplumsal hareketler ve insan deneyiminin karmaşıklığına ilişkin duyarlılıkların gelişimine” de katkıda bulunur. (Özbek.2004;s.27)

Nancy Fraser (1999), kamusalda iki farklı politik ve kavramsal vurgunun olduğunu belirtmiştir. Birincisi Habermas'ın tanımını koyduğu belli sınırlara, kaidelere, denetimlere bağlı olan mekandır; diğeri ise ortak kullanıma açık, umumi olarak nitelenebilir mekandır.

Öte yandan kamusal ile sivil arasında ayrım yapmak gereklidir. Kamu, sivil toplum içinde örgütlenir. Dolayısıyla sivil kamusallaşma açısından olmazsa olmaz bir şarttır. Nitekim sivil örgütlenme modelleri özellikle Batı'da devletlerin “sosyal” olma niteliklerini yitirdiği, neo kapitalizmin tırmanışa geçtiği yıllarda yoğunluk kazanır. Meral Özbek'in “Kamusal Alan”nın (2004,s.24-25) girişinde belirttiği gibi kamusal alan dünyada refah döneminin sonuna vardığı 70'li yılların neoliberal (yeni-muhafazakar/sağ) politikalarının çıkmazlarına karşı önem kazanan bir kavram haline gelmiştir. Bu dönemde “Sivil Toplum” söylemi, kendi

yükümlülüğündeki yardım vb. hizmetleri gönüllü toplumsal tarafın yapması için hükümetlerce desteklenir. Eleştirmen Christian Kravagna benzer bir durumun, devletin bilinçli sivil toplum yaratma amacıyla “vatandaş çalışması“ kavramında yattığını belirtir; “Siyasal katılıma dair olasılıkların daraldığı bir ortamda “toplumsal etkinlik“ten, vatandaşların ücretsiz olarak çalıştırılmasından medet umuluyor (...) bu model sonucunda insanların yapacak anlamlı bir işleri olacak, ödüllendirilecekler ve böylelikle çeneleri kapanacak. Devlet de para tasarruf edebilecek.” (Lind,2004)

6.1 Rousseau, Festival

Jean-Jaques Rousseau, sanatın gündelik hayat ile bütünleşmesi idealini zanaat ve “festival” üzerine görüşlerinde yoğunlaştırır. Festival estetiği Rousseau için, opera ve tiyatro gibi güzel sanat kollarının yaşamla bütünleştiği, otantik bir eser niteliğindedir. Rousseau, ahlaksal olarak sanatın sade bir yaşam eylemine dönüştüğü, zanaatsal basitlikteki uğraşların, gösterişsiz, “onurlu” bir yaşamın gündelik pratikleri olduğu toplumsal yaşamı idealize etmiştir.

Rousseau’nun hayran olduğu Amerikan yerlilerinin gündelik etkinlikleri olan ve kimi İsviçre köylerinde gördüğü zanaat modeli, gündelik bir uğraş olarak yalın bir pratiğin sanatsallaşmasını kapsamaktadır. Rousseau’nun gündelik üretimin sanatla birleştiği yaşam idealine örneğini *D’Alembert’e Mektup* kitabında verir. Yazar, insanların kendi giysilerini ve mobilyalarını kendilerinin yaptıkları, herkesin resim yapabildiği, flüt çalıp, şarkı söyleyebildiği bir topluluğun portresini çizer. Bu anlamda Phillip Robinson, Rousseau’nun gündelik hayata yaklaşım ve betimlemelerini “normatif mit”ler olarak adlandırır. Nitekim Rousseau’nun yaklaşımı kendi tanımıyla “yoz toplumsal durum” çözümlemesine ilişkindir. Benzeri bir yaklaşım Murat Belge’nin aktarımıyla Karl Marx’ın “komünist rüyasıyla” benzerlikler taşımaktadır. Belge, Marx’ın “insanların sabahları balık tutup, öğleden sonraları keman çaldıkları bir dünyaya dem vurduğundan bahseder.” (2006) Rousseau eşitsizliğin kökenleri üzerine yazdığı *İkinci Söylev*’de toplumsal yapıyı beşeri sanatlara paralel olarak inceler. Larry Shiner, (2004) Rousseau’nun insanlığın ilk evresi olan “saf doğal durum” ile “yoz toplumsal durum” arasındaki döneme “olgunlaşmamış dönem” olarak adlandırdığını belirtir. Olgunlaşmamış dönem, Rousseau’ya göre

toplumsal işbölümü ve mülkiyet kavramlarının henüz edinilmediği dönemdir. Bu durumu Rousseau “Toplumsal Sözleşme”de şöyle betimler;

“İnsanlar kulübelerin önünde ya da büyük bir ağacın etrafında toplanmaya başladılar; sevgi ve boş vaktin gerçek çocukları olan şarkı ve dans, bir araya toplanan işsiz kadın ve erkeklerin eğlencesi daha doğrusu meşgalesi haline geldi.”(1994)

İnsanın boş zamanında yaptığı ve genel olarak kendi yaşamından ayrı tutmadığı uğraşlar, Rousseau’nun idealize ettiği “ılımlı tensellik”(intimacy) estetiğini barındırır. Rousseau’nun bu duyumsama ölçütü, gündelik hayatın “tense” olarak hissedilmesi gerektiği düşüncesinden gelir. Buna göre Rousseau estetik beğeniyi, belli bir zümrenin anlayabildiği “ince sanat zevki” ile yalın zevkler gibi sınıfsal karşıtlıklardaki ahlaksal seçimler sorunsallarıyla sorgular. Rousseau’nun toplum ideali, kişilerin birbirlerine karşı duydukları “sorumluluk” esasına dayanır. Fakat bu koşulu bugün anladığımız anlamda bir toplumsal kurumsallaşma mekanizması değil, kişilerin hür iradesine dayanması gerekliliğini vurgulamıştır. Bu noktada Rousseau’nun “ılımlı tensellik (Intimacy) kavramı, yozlaşma seviyesine varmakta olan toplumsal yaşamın en önemli yaşamsal koşulu olarak belirginleşir. Festival estetiğinin önemli tarafı ve anlamı, yalın bir halk ve cemaat eğlencesi olarak insanların kendi doğal yeteneklerinden fazlası her hangi bir aracıya ihtiyaç duymadıkları kamusal bir birlikteliğin üretilmesidir. Buna göre festival, Rousseau’nun vizyonunda şöyle betimlenir. “Bir avuç insanı... sesin ve hareketin olmadığı... karanlık bir mağaraya kapatan seçkinlere özel gösteriler değildir...Hayır, mutlu insanlar, sizin festivaliniz bunlar değil. Sizin festivaliniz açık havada, gökyüzünün altında bir araya gelip kendinizi tatlı duygularınıza bıraktığınız festivallerdir. ‘Peki bu kamusal gösterilerde gösterilecek olan şey nedir? Buralarda insanlar birbirlerini kendilerine göstereceklerdir.’ Bir meydanın ortasında bir kazık çakın ve ucuna çiçekler takın, insanları toplayın, işte size bir festival” (Shiner,2004,s.254)

6.2 Techno Kültürü

Techno, Detroit yakınlarındaki Michigan’da "The Belleville Three" isimli bir grup tarafından bodrum katı stüdyolarında geliştirildi. Lise arkadaşları olan Kevin Saunderson, Juan Atkins ve Derrick May içlerinde WCHB ve WGPR gibi stüdyoların da olduğu Detroit radyo istasyonlarında

1977 ve 1980 yılları arasında geceleri beş saat süren programlar yaptılar. Detroit'deki yerel müzik sahnesine yenilik getirmiş olan bu DJ'lerin genç dinleyicilere pazarlamaya başladığı techno müzik günlük radyo programlarında çalınan bir parti müziği olarak bilinse de zamanla global bir olgu olarak büyüdü.(<http://www.weblog.techno-culture.com>) Popülaritesi artmaya başlayan klüplerin yanı sıra topluluklar müziklerini, yerel kiliselerde, faaliyet merkezlerinde, boş eşya depolarında ve oditoryumlarda tanımlamaya başlamışlardı.

Techno zamanla pek çok yapımcı için geleceğin post-endüstriyel kültürünün bir ifadesi olarak algılandı. Neticede müzik üreticileri 'techno' kelimesini Cybotron'un "*Techno City*" klasiğindeki genel anlamıyla kullanmaktan öteye gitmiyorlardı. Bu süre zarfı içerisinde technonun bir müzik türü olarak resmen tanımlanması 1988 yılında Neil Rushton'un yayınladığı "*Techno! The Dance Sound of Detroit*" isimli kaydı ile mümkün oldu.(<http://www.wikipedia.org/techno>) Kısaca techno ve alt kültürlerinden bahsederken değinilmesi gereken "FreeTechno" (Hardtek olarak da bilinir) kavramı Avrupa ve Kuzey Amerika'da mevcut olan kültürel bir harekettir. FreeTechno'da sık sık anarşist felsefelerle gündeme gelen "kabile"ler ve "ses sistemleri" önemlidir. Gürültü yapmak isteyen herkese bir "speaker" gereklidir. Katılımcılar genellikle amplifikatör gerektirmeyen 'speaker'ları tercih eder. Bu ses sistemleri kullanılabilir her boş kamusal alana, işgal evlerine, eşya depolarına ya da ormanlara kurularak grupların birarada kalmaları sağlanır. Müzik ve dans aracılığıyla herhangi bir kamusal alanın özgürleştirilmesi başlığı altında Hakim Bey'e ait "Geçici Otonom Bölge" kavramı karşımıza çıkmaktadır. Örneğin Ingham, Purvis ve Clarke' da 1980 başlarında Lancashire'de Acid House müzikteki yükseliş ile hükümetin eline geçmeden anarşistlerce işgal edilmiş endüstriyel binaların parti mekanlarına dönüştürülmelerini incelerken rave ve parti fikrinden bahsetmiş, Geçici Otonom Bölge kavramını kullanmıştır.

"Korsan ekonomisi denilen şey, toplumsal aşırı üretimin fazlasıyla bolluk içinde yaşama - hatta renkli askeri üniformaların popülerliği - ve devrimci sosyal değişim olarak müzik kavramı - ve sonuçta sürekli olmayışın, taşınmaya, biçim değiştirmeye, başka evrenlere, dağ zirvelerine, gettolara, fabrikalara, güvenilir evlere, terk edilmiş çiftliklere ya da başka gerçeklik gezegenlerine yeniden yerleşmeye hazır olmanın ortak havasıdır" (Bey, 2002 s. 68)

Yasadışı olan bu toplanmalar, partiler, 2004 ve 2005 yılında Çek festivallerinde olduğu gibi zaman zaman polis baskınına maruz kalmıştır. FreeTechno ses sistemleri veya partileri için

herhangi bir merkezi organizasyondan bahsedilemez. Belirli insanlardan oluşmaz, çeşitli bireyleri biraraya getiren bir yaşama ve parti yapma yoludur. Bu partilerde en önemli unsur olan ses sistemleri oradaki herhangi biri tarafından çalıştırılır. Sahnelerindeki anahtar öge saygı ve güvendir.

FreeTechno partileri rave’ciler, punk’lar ve “squatter”(işgalciler) tarafından rağbet görür. Yazın en az bir hafta süreyle düzenlenen FreeTechno’lara pek çok sanatçı da davet edilir ve seksene yakın ses sistemi kurulur. Bu özel partiler “teknival” olarak adlandırılır. Teknival’lerde hakim olan atmosfer arkadaşçılıdır. Irkçılık, cinsel ayrımcılık ve saldırganlık hoş görülmez. Burada bahsi geçen partiler, Hakim Bey’in tanımladığı “Geçici Otonom Bölge” kavramıyla benzerlik teşkil eder. Alana gelmiş olan herkes biletsiz ve ücretsiz olarak bölgeye girebilir. Bu özerk bölgelerde herkes kendi kuralını yaratabilir. Keyif sağlayıcı maddelerin kullanıldığı, tekrarlardan ibaret davul ve vurmalarının ağırlıkta olduğu müziğin sesinin yasal eşiğinin çok üstünde olduğu partilerdir.

Burada “free”(serbest) kelimesi katılımcıların içeriye girerken para ödememelerinden değil içeride özgür olabilmelerinden dolayı kullanılmıştır. Dolayısıyla FreeTechno ya da sadece bir iki gün süren Freeparty hiçbir kısıtlamanın olmadığı buluşmalardır. Parti olarak başlayan bu etkinlik birkaç gün içinde etrafı çadırların, kafelerin, vasıtaların sarmasıyla “ses sistemi köyü” (village of sound system) haline gelmiş olur.

Teknival alt kültürü tarafından temsil edilen tutarlı bir politika veya felsefi bir duruş aramak gereksizdir. Herşey bireysel özgürlük üzerine temellendirilmiştir. Buna karşın, partilerin kendisi siyasi bir eylem olarak görülebilir, polisle çatışma bazı insanları bu doğrultuda harekete geçirecektir. Bu bağlamda polisin dikkati Teknival hareketi büyüdükçe artar. Her ülkenin bu konuda farklı yasaları ve görüşleri olsa da “teknival”ler genel olarak hükümetlerce engellenme eğilimine maruzdur. Çek Cumhuriyeti’ndeki “Czechtek” olarak bilinen teknival, Çek polisi tarafından basılmış, olaylarda 50 Çek vatandaşı ve polisi yaralanmıştır. Sonrasında yapılacak protestolar ve açılan mahkeme de olumsuz sonuçlanmış, basın, polisin teknival katılımcısı olduğundan şüphelenilen insanların bölgesine girmeye çekindiğini yazmıştır

(<http://www.wikipedia.org/teknival>)

Bunlara rağmen düzenlenirken büyük mali ve yasal risk alınan FreeTekno partiler dayanıklı ve pozitif tavırlarıyla bilinir. Karşılığında katılımcılar sürekliliği sorgulanmayan bir iyi vakit dışında birşey beklemez, rahat, eğlenceli ve herkesin katılabileceği bir ortam yaratmak amaçlanır. Genellikle anarşistlerden meydana gelse de FreeTechno katılımcılarının politik, dini ve ekonomik geçmişleri sorgulanmaz. Techno kültürünün oluşumundaki temel ölçütleri Hakim Bey'in "Bir Örgütsel İlke Olarak Müzik" başlıklı yazısından alıntılanmak gerekirse; "Haritanın kapatmasından" önce, çok miktarda otorite karşıtı modern zamanlar, çeşitli *Falansterler* ve benzerleri gibi "kaçış" komünlerinde harcandı. İlginç biçimde, bu komünlerin bazısı "sonsuz kadar" değil, projenin başarıyla sürdüğü ölçüde devam etmeye niyetliydi.' (2002, s. 64)

6.3 Frankfurt Okulu

1922 yılında Almanya'da sosyoloji, felsefe, estetik, siyaset bilimi gibi birbirinden farklı disiplinlerden bir araya gelen bir grup düşünür *Toplumsal Araştırma Enstitüsü* adında bir oluşum başlatırlar. Siyaset Bilimcisi Felix Weil tarafından kurulan, Theodor Adorno, Max Horkheimer, Friedrich Pollock, Walter Benjamin, Herbert Marcuse gibi düşünürler içinde bulunduğu oluşum, Theodor Adorno, Max Horkheimer'in ülke dışına sürgüne gitmesiyle kesintiye uğrar ve 1950'den sonra Almanya'ya dönüşleriyle Frankfurt'ta yeniden etkin hale gelir. Genel adıyla Frankfurt Okulu olarak anılacak enstitünün çalışmaları genel olarak disiplinlerarası bir yöntem ile sanayi sonrası toplumsal yapının dönüşümlerini inceler. Frankfurt Okulu'nun yaklaşımı "eleştirel teori" olarak adlandırılır. Özellikle Walter Benjamin ve Theodor Adorno'nun, siyasal, toplumsal ve sanatsalın birarada ele alındığı yapıtları popüler sinemadan müzik teorisine uzanan bir yelpazede oluşturulmuş kültürel çalışmalardır.

Adorno ve Horkheimer geç kapitalist dönemde kitle iletişim araçlarının yaygınlaşması sonucu olgunlaşan popüler kültürü "kültür endüstrisi"nin bir ürünü, ekonomik bir "meta" olarak tanımlar. Batı tarihine ait "aydınlanma" ideali ile başlayan ilerleme aklın araçsallaşarak - Nazi Avrupasında şahit olunduğu gibi- ideallerinden sıyrılmasına, yol açar. Son noktada gelişmiş kapitalizm ise kitle iletişim icatlarını kar amaçları doğrultusunda kullanır. Bu nedenle

Adorno ve Horkheimer için “kültür endüstri”si topluma “sahte ihtiyaçlar” dayatma doğrultusunda işleyen kapitalist mekanizmanın ürünüdür.

Adorno ve Horkheimer’in ifadesinde kültür endüstrisi kavramı ilkin, “kitle kültürü” olarak yer alır. Düşünürler *Aydınlanma’nın Diyalektiği* yapıtında bu kavramı kapitalizme koşut kültürün, kitlesel, popüler olarak yaratılmadığı vurgusunu eklemek üzere endüstrileşmeyle özdeşleştirirler. Adorno’ya göre kültür endüstrisi aynılaştırıcı bir araçtır ve bu sistemin içerisinde yer alan her öge farklılık yaratma çabasında dahi olsa asimile olarak “sistemin bir bütün olarak meşrulaştırılmasına hizmet eder.” (Özbek.2004;s.153)

6.4 ParkFiction

Avrupa Birliği Ülkelerinin ikinci en zengin şehri Hamburg’un komşularından olan Elbe nehri kıyısındaki St. Pauli , Batı Almanya’nın en yoksul yöresidir. St. Pauli’de kamusal alanlar yok denecek kadar azdır, olanları da turizm sektörü işgal etmiştir. Yörede yaşayan halkın yüzde ellisinin Alman pasaportunun olmaması da yaşantılarındaki bir gerginlik unsuru olagelmıştır.

1987 yılında St.Pauli yakınlarında ki *Hafenstrasse* “işgal evleri”ne (*squat*) düzenlenen ani işgal ve polisin girmesini engellemek üzere etrafına dikilen barikatlar sebebiyle o günler “Barikat Günleri” olarak anılmaktadır. O günlerde St. Pauli hükümete karşı birleşir. Öyleyse 1987 yılında St. Pauli’de yeni bir işletme ve hareket etme metodu ortaya atılmıştır denebilir. Bu hareketin Chicago ve Detroit’te ki kayıtları bozup oynayarak “mixleyen” “Acid House” müziği ile başladığı da düşünülmektedir. Sahnede tozu dumana katan punk rock grupları grup-izleyici (band-audience) ilişkisini sorgularken, “house”, dans eden insanlar içindir, "izleyici" (audience) olmanın bir önemi yoktur. Her halükarda bu ortamlarda tüketiciler katılımcı olmaktadır. “Acid” ile “durum” yaratmak için bilinçli fikir ve imkan oluşturma aşamaları da başlamış olur ve “rave”ler, boş binaların geçici ve yetkisiz kullanımı, kitle aktivitesi haline gelir. Diskolar ise, gündelik sıkıntıların giderilmesi ve şehrin kutlanmasına hizmet eden bir yerdir.

Bahsi geçen zamanlarda alanların tekrar tanımlanması için imkan yaratmış bir hareket olarak

“ParkFiction”da filizlenir. ParkFiction kurucularından Christoph Schäfer, “The City is Unwritten” makalesinde ; “Gürültülü, kirli ve kalabalık bir şehirden kaçıp ancak duman, parfüm ve ter kokan, yüksek sesli diskolara sığınarak eğlenebiliyorduk. Belki birbirimize bu kadar güvenmemiz bize sanrı gördüren ilaçların kullanımı sayesindeydi, bir takım durumların inşa edilebilmesi için meydana gelen bir grubun parçası olarak kendimi gördüğümde gündelik yaşantımda da heyecanlanıyordum..sonra parkfiction gibi olanaksız alanlarda, mücadeleli ve şaşırtıcı üretimler yapabilmemiz için maceraperest bir ruh bizi sürdü. Şehir imkanlarla doluydu...bizimkisi yerel bir karnavaldı” (2006) diye belirtmektedir.

“St. Pauli’de ParkFiction - Berlin’de beatbombs” isimli “*rave*” (eğlence – cümbüş) liman duvarının kenarında kalan bütün küçük kara parçalarına, günlük kullanımlarını göz önünde bulundurarak yeni isimler verir.Punk çetelerinin aylak aylak dolaştığı ‘işgal evleri’ arsında kalan alana “*Hafentreppenhunderpark*” (Liman Merdiveni Köpek Parkı), genellikle sıkı içiciler tarafından işgal edilen bir yokuşa, “*Bierdosen-park*”(Bira Park Edebilir) denilmişti. Bu “Parklar”, “*rave*” için farklı “Alanlar”a dönüştürülür ve ParkFiction projesi doğmuş olur.

Günümüzde “yeni medya liman şehri” olarak pazarlanan Hamburg’un, güncel politikasındaki baskın ideoloji olan imaj-politikası da bu kimliği ifade etmektedir. ParkFiction projesi de, 1995’te liman duvarının Elbe nehri boyunca elden çıkarılıp, yeni medya (new media) şirketlerine satılmasıyla aynı zamanda başlar. “O sıralar şehir idaresi, liman duvarı boyunca inşa edilecek yüksek binalarla St. Pauli’yi son nehir görüntüsünden de men etmeyi planlarken çevre, bu binaları istemedi. Biz, onun yerine umumi bir park istedik. Ama otoriteler her zaman bunun gibi talepleri ve arzuları görmezlikten gelir. Zaten Elbe sahil hattı -liman duvarı- iktidarın özel olarak, kendini temsil etmeyi tercih ettiği bir yerd, bizim arzularımız umutsuzdu.” (Schäfer, 2006) Diğer zamanlarda ve alanlarda kabul görebilecek alternatif nitelikler, burada otomatik olarak güç ve baskın ideoloji ile karşılıyordu. Bu gelişmemiş yeşil boş alanda iki tarafın da attığı her adım simgeseldi. Liman duvarını geliştirmekten ziyade park için olan talepler Hafenstrasse mücadelelerinde oluşturulan iletişim ağındaki yerel kurumlarda çalışan sosyal hizmet görevlileri, rahipler ve gene yerel bir okulun hayalci okul müdiresi tarafından gerçekleştirildi.

Schäfer, ParkFiction makalesinin “Arzu üretimi” (*production of desire*) başlıklı bölümünde şuna

değmektedir; “Bu kamusal alanı bir tartışma mahali olarak değerlendirmek istiyorduksak çalışmak için farklı yollar bulmak zorundaydık. Sol ya da sağ farketmez, siyasiler, politik gruplar sanata değer vermez, hiçbiri sanatı ciddiye almaz. Malesef bu gibi zamanlarda genede sanat yapmak, pek çok hareketimizi zan altından kurtaracak olan şeydir. Bu doğrultuda ParkFiction, yerel kiliselerdeki parkla ilgili sergilerle, okullardaki konferanslarla arzularını kolektif üretime dökmeye başlamıştı.” (2006)

Uğruna kavga edilen caddelerde ya da tepelerde; açık hava sinemaları, gösteriler, propoganda slayt gösterileri ve “rave”ler insanları park aktivitelerine sürükler. Ve ParkFiction hareketinin başlamasından kısa bir süre sonra Cathy Skenea ile Christoph Schäfer ParkFiction dan habersiz olan devletin kültür kurulları tarafından umumi sanat çalışmaları düzenlemek üzere davet aldılar. Böylece ulusal sanat sahnesinde ve moda olan müzik çevrelerinde, park gerçekliğini kazanmış oldu.

ParkFiction’ın ilk amacı otoriteler tarafından tayin edilemeyecek planlama ve kolektif “arzu üretim” (*production of desire*) süreçleri organize etmektir. “Biz, 'Yasal' bürokratik politikanın tuzağına düşmeden, sanatı ve sosyal hareketleri biraraya getiren gerçek bir alanın, herkes tarafından anlaşılabilir ve katılım sağlanabilir olan planlanmasında ki süreçleri geliştiriyorduk...” (Schäfer, 2006) Schäfer’in bahsettiği bu planlama aşamaları, park ve politika üzerine okumaları, parka gelen insanların ideolojik geçmişlerini ve film yönetmeni Margit Czenki’nin tarifi ile “birbirini daha akıllı hale getiren politika ve sanat”ı içeren "*infotainment*" isimli bir program ile desteklendi.

Hareketin dokuzuncu yılında “park” fark edilir. 2003 yılının Eylül ayında iki organizasyon resmi olarak açılır; "*Palm Tree Island or Tea Garden*" ve "*Flying Carpet*". İnsanların, amaçlandığı üzere, parkı türlü plansızlıklarla kullanmaları imkanı yaratıldıysa da dokuz yıl bu küçük proje için fazla uzundur. Bu süre zarfındaki gelişmeler ve gerçekleştirilme evresinde otoritelerle olan yakın görüşmeler projenin anahtar parçalarına zarar vermiş ve ana hatlarını bozmuştur. Parkta gösterilmiş olan "*Pirate Fountain*" bu süreç esnasında unutulmuş çalışmalardandır.

En popüler tasarımlardan olan "*Pirate Fountain*", on sekizinci yüzyıl Karayip korsanlarından Anne Bonny ve Mary Read'in yarı saydam imajlarının gece olduğunda kan kırmızısı ve zehir yeşili bir renkle ışıldamaları düşünülmüş ancak herhangi bir şekilde finanse edilmemiştir.

2003 yılında, bu gelişmelerden bağımsız düşünüldüğünde, sınırlarını genişletmek isteyen ParkFiction ilk adım olarak uluslararası bir kongre düzenler. "ParkFiction presents: *Unlikely Encounters in Urban Space*" başlıklı buluşmada "Bağımsız Kentçilik" in oluşturulması mümkün olan kuruluşlardan bahsedilir ve sanatsal pratikleri tekrar tanımlamayı deneyen gruplar davet edilir. Gruplar içerisinde; Delphi, Hindistan'dan Sarai Media Lab; Tijuana, Meksika'dan Borderhack ve Maclovio Rojas; LaPlata, Arjantin'den Ala Plastica; Milano, İtalya'dan Cantieri Isola; ve her ikiside Hamburg'dan katılan Ligna ve Schwabinggrad Ballett sayılabilir. Kongre toplantıları Hafenstrasse'daki bir disko, kilise, buttcup, nehirdeki bir bot dahil St. Pauli'de ki çeşitli mekanlarda gerçekleştirilir. Düzenlenen ParkFiction kongresi ile birlikte her beş yılda bir meydana gelen çağdaş sanatın uluslararası sergilerinden Documenta-11 için çalışılmış olan ParkFiction arşivinin bir uyarlamasının sergilenmesi de önemle bahsedilen bir gelişmedir. (parkfiction.org)

Sonuç olarak bağımsız kentçilik bağlamında, ParkFiction şehire ait birleşmiş bir sanat görüşünü benimsemektense onu mevcut demokrasi ve onun durumlarına karşı çıkan pratikler bütünü olarak görür. Bu noktada şehir, içerisinde beklenmeyen ve farklılıkların birikimidir. İçinde yaşanmaya değer olan şehir, tezatlıkların birarada barınabileceği ve potansiyel olarak büyüme ihtimallerinin olduğu yerdir. Denilebilir ki Bağımsız Kentçilik Enstitüleri, ParkFiction projesinden çıkarılabilecek sonuçlar üzerine inşa edilecektir. Bu kapsamda proje, kültürel ve sınıfsal sınırları ortadan kaldıran programlar, araçlar ve görüşler geliştirmiştir.

6.5 Kamusal Alanda Aktivist ve Sanatsal Pratikler

Oscar Negt ve Alexander Kluge 1972'de yayınlanmış Kamusal Alan ve Tecrübe(KAT) adlı çalışmada önemli bir nosyon ortaya atarlar; "karşıt kamusal alan".(*Gegenöffentlichkeit*) Karşıt Kamusal Alan tezi, Habermas'ın kamusal alan çerçevesini muhalif sınıfsal ve kültürel pratik perspektifinden yorumlama gayesindedir. Kitap politik örgütlenme ve işçi sınıfının gelişiminde

kültürün rolüne eğilir ve kamusal alan tartışmasının merkezine “tecrübe” kavramını yerleştirir. “Tecrübe” geçmiş ve gelecek arasında “düşünümsel”(reflexive) ilişkiler kurabilmektir. Tecrübe(*Erfahrung*) kavramın Negt ve Kluge’nin karşıt toplumsal alan teorisi bağlamındaki stratejik önemi ise “tarihsel parçalanmanın, kaybın, kopuşun ve değişimin etkilerini kaydedebilme ve bunlarla baş edebilme yeteneğini içeren bir kavram” olarak ortaya çıkar. (Özbek.2004;s.150)

Adorno, kitle iletişim dönemini tüm araçlarıyla birlikte “yüksek” ve “alçak” sanat arasında bir sorun olarak görmekle birlikte, yeni araçların eleştirel bir “tecrübe” dinamiği yaratabilecekleri ihtimalini olumsuzlamıştır. Kitle iletişim çağında endüstrileşen kapitalist düzenin aynılaştırıcı etkisi güçlenmiştir. KAT, Adorno ve Frankfurt Okulu’nun eleştirel kültür teorisini kaldığı yerden ele alarak güncel politik örgütlenme içerisinde yorumlanmasını sağlar. Özellikle elektronik medyanın gelişimi sayesinde oluşan yeni kamusallık biçimleri, kamusal alanın kapsamı ve mahiyetini somut olan ortak alanlardan daha soyut topografik alanlara genişletir. Dolayısıyla kamusal alan tartışmasının önemli bir kısmını devletin kamusal alandaki iktidarından neokapitalist global düzenin kültürel şebekesine doğru kayması oluşturur.

Habermas için kahvehaneler ve salonlardan sonra kamusal alan kurumları, sanat ve kültür eleştirisi yapan gazeteler etrafında yaygınlaşmıştı. Bu kurumlarda kurulan diyalog biçimleri “spoken-word” e yakınlıklarıyla açıklanabilir. (s.42,43) Habermas’ın iletişim teorisinde kamusal alandaki eylemlilik sosyal ve sivil burjuvazi kurumlarına dayanırken, Negt ve Kluge için bu alan alt grupların(*subaltern*) çıkarlarına göre biçimlenen somut ihtiyaçlar, çatışma ve protestoya odaklıdır. Bunun bir nedeni Negt ve Kluge için “tecrübe eden” alt grupların “kamusal ifade ve temsiliyet şebekelerinden izole edilmiş olmalarıdır.”(Özbek.2004;s.167)

Kamusal alanın belirleniminde etkileyici faktörlerden olan devlet otoritesinin yanında küreselleşerek gelişen kapitalizmin etkisi bu sürecin üretilmesine dair farklı stratejiler ve gereksinimine yol açar. Negt ve Kluge kolektif bellek üretimini “karşılıklı ilişkiler ve alakalar” insani duyuların ve yeteneklerin gelişmesinde inat eden” karşıt medya üretim sürecinin bir parçası olarak konumlandırırlar.

Elektronik imkanlar dahilinde genişlemiş yeni kamusal alanın toplumsal olarak sahiplenilmesine ilişkin tezler, (Brecht, Enzensberger) kitlelerin kendi temsiliyetlerini yaratabilecekleri bir üretimin işlevlendirilmesi ekseninde şekillenir. Bu bağlamda ikinci sözlü kültür (-işitsel-görsel kültür) dönemi olarak da nitelenen kitle iletişim çağında kamusal alan yaşamsal, siyasal bir platformu teşkil ettiği gibi, insani ilişkinin kurulduğu, öznelarası deneyimin üretildiği ilişkisel bir sürece de denk düşer.(Negt,Kluge) Örneğin teknolojik gelişime eş olarak kameranın boyutundaki küçülme, yeni medyanın kullanımı açısından yeni bir dönem başlatmıştır. Ağır sinema donanımından taşınabilir boyuta inen kamera sokağın dinamiğini yakalayabilen, hız katan, politik, eleştirel, bir araç haline dönüşür. Eleştirmen ve kürator Nicolas Bourriaud, video kameranın sanatsal pratiğini “sondaj” olarak tarif eder. (2005,s.119)

Bourriaud, modernizmin getirisi olarak emeğin yabancılaşmasıyla başlayan, Benjamin’in deneyimin toplumsal yaşamdan silinişine vardığı tartışmayı, çağdaş toplumda insanlar arası ilişkinin yoksunlaşmasına taşır; “Sanayi sonrası toplumlardaki sorun bireyin değil, insanlar arası iletişimin, varoluşun ilişkisel boyutunun özgürleşmesidir.”(2005,s.97) Bu sorun sanatsal pratikte, Benjamin’in tartıştığı sanat eserinin kaybolan “aura”nın, Bourriaud tarafından sosyal ilişkiselikte yeniden yorumlanmasını doğurur. Bourriaud, doksanlı yıllardan sonra sanatta doğan yeni biçimlerin, “sosyal aralıklar” içinde oluştuğunu belirtir. “Toplumsal aralık”, Karl Marx’ın ekonomik kar yasasının dışında kalan alan ve toplulukları nitelerek için kullandığı bir terimdir. Bourriaud, bu alanın “insani ilişkiler” uzamını ortaya çıkardığının altını çizer. Günümüzde global toplumsal koşullar, hem insanlararası ilişkiler doğrultusunda mekanlar yaratır, hem de insanlar arası ilişki olanaklarını sınırlar.

Adorno ve Frankfurt Okulu düşünürlerinin kitlesel iletişim çağına dair yönelttiği yabancılaşma eleştirisinde olduğu gibi toplumsal olan makinesel işlevlere indirgenir. Sosyal aralık sürekli genişleyen kamusalılıkta biçimlenen, gündelik hayatın farklı birimleri olarak iş hayatı, boş zaman vs gibi dilimler arasındaki eylemlerle somutlaşır.

Bourriaud’nin gözlemine göre teknoloji özellikle 90’lı yıllar sanatında toplumsal ve işlevsel karmaşık ilişkileri göz önüne alınarak kullanılan bir araç ve bağlama dönüşür. Bu noktada kitle iletişim araçları sanatsal pratik ile politik aktivizm arasında “melez” haline geldiği örneklerle rastlamak mümkün. Örneğin Superflex adlı grup multimedya çalışmalar aracılığıyla toplumsal

temsiliyet sınırlarını zorlar. İsveç'in Karlskrona ve Almanya'nın Wolfsburg şehirlerinde uygulanan projede şehir merkezinin üç boyutlu sanal modeli şehrin bazı kamusal bölgelerinde internet üzerinden gösterilir. Proje şehirde yaşayanların üç boyutlu sanal model üzerinden şehirlerinin stratejik geleceğini tartışabilmelerini önermektedir. Katılım umumdur. Yerel vatandaşların sohbet etmelerine, basit, sanal binalar inşa etmelerine ve istedikleri gibi şehirde hareket etmelerini mümkün kılar.

Kamusallık, sürekli devinen teknolojik iletişimin sanal şebekeleriyle yeni tanım ve araçlarla büyümekte; diğer yandan gündelik yaşam pratikleri içindeki karşılaşma/çatışma alanları, yaşam kurma ve sürdürme alışkanlıkları olarak Negt ve Kluge'nin altını çizdiği gibi "farklı özerk grup ve bireylerin kendi ilgileri dahilinde kurabilecekleri 'yaşam bağlamları'nın" alanı olarak belirginleşmektedir. (.2004;s.445) Nicolas Bourriaud, modernizmden doğmuş olan çağdaş kültür içinde çoğulluk düşüncesini tekrar gündeme getirmenin, "mikro eylemlerde" yattığını belirtir. Çalışmalarında kültür kavramına özellikle göçebelik ve azınlık gruplar bağlamda yaklaşan çağdaş sanatçı Jens Haaning'in 1994 yılından başlayarak üç farklı coğrafyada gerçekleştirdiği " "Türk Fıkraları" (*"Turkish Jokes"*), "Arab Şakaları" (*"Arabic Jokes"*) ve *Ma'lesh* adlı çalışmalarında, kimlik kavramına karşı farklı bir bakış açısı gelişir. Örneğin "Türk Fıkraları" kamusal alana yerleştirilen megafondan Türkçe fıkraların anlatılmasından oluşur. Sadece Türk azınlığın anlayabileceği dildeki fıkralar, genelde sosyal temsiliyet sınırlarının dışında kalan azınlığa ayrıcalık tanınması bağlamında ilgi çekicidir. Bir diğer çalışmada Haaning benzer formülü bir Mercedes üzerine koyduğu megafonla gerçekleştirir. Bu çalışmada Türkçe fıkralar, sokaklarda gezinen Mercedes ile daha geniş bir temsiliyet alanına yayılmıştır. Dolayısıyla Haaning'in çalışmada ısrarla üzerine çalıştığı, toplumda görünmez olan bir topluluğu vücuda getirmektir. Bourriaud, Türk fıkralarının, şehrin gövdesine yabancı bir dili enjekte ettiğini belirtir." Sadece dili konuşanları bir araya getirerek, bir kere de olsa yerel sakinleri mesajı anlamaktan mahrum bırakır."(<http://www.jenshaaning.com>)

Hemen her toplumda "göçmen", yerel halk tarafından yabancı bir beden olarak algılanır. Öte yandan çoğu sanat çalışmasında göçmenlerin, kimlik nosyonuyla ve özellikle politik bir kodlar sistemiyle temsil edildiğini görebiliriz. Haaning'in Türk Şakaları, Arab Fıkraları ve *Ma'lesh* de buna dahil-, ise sadece diasporadaki göçmene sunulan ve azınlığı topluluk olarak birleştiren

organik bir bağ kurar.

Gölmek, Bergson'un ifadesiyle yaşamın ortaya koyduğu iki güç yaratır, "gerginlik ve esneklik" Bu zihinsel özellikleriyle Haaning'in yabancı bir şehir merkezinde oluşumuna katkıda bulunmaya çalıştığı neşeli topluluğun toplumsal konumunda belirir. Şaka, Spinoza'nın tanımlandığı haliyle "pür neşe",Haaning'in çalışmasında -dalga geçmenin aksine- olumlu bir anlam taşır. "Türk fıkraları" ında olduğu gibi şaka temsil alanındaki göçmenlerin statüleriyle ama aynı zamanda marjinallik, delilik biçimlerini de kapsayan farklı katmanlarla belirir. Öte yandan Haaning'in, çalışmasında gülmenin, güçlendiriciliğine bir vurguyu buluruz. Bergson'a göre gülme, "toplumsal bir jest" olarak anlamlandırılabilir. "Uyandırdığı korku ile ayrıksılıkları bastırır; ayrı kalabilecek, uykuya dalabilecek kimi daha az önemli etkinlikleri sürekli uyanık tutar, karşılıklı ilişkide bırakır; kısacası, gülme toplumun yüzeyinde mekanik katılık olarak kalabilen ne varsa, bunları yumuşatır."(2006,s.19)

Bir diğer önemli nokta Haaning'in Jennifer Allen'la yaptığı röportajda belirginleşir. Çalışmanın Türkçe bilmeyen yerel halkla ilişkisi soyut bir iletişimin doğmasını sağlar. "Dilde ilgilendiğim şeylerden bir tanesi, insanların anlamadıkları bir dille psikolojik bir temas kurmaları. Dil insanların aralarında anlaşmaları için bir araçtır. Eğer anlamadığın bir dille karşı karşıya gelersen, İnsan beyninin çalışma biçimi gereği anlamak istersin."(jenshaaning.com) Haaning çalışmanın sadece alıcısı olarak görünen topluluğu değil, bu topluluğun içinde olduğu yerel halkı da çalışmayla, dolayısıyla azınlık ile ilintilendirme çabasıdır. Bu tür ilintilendirme Bourriaud'nun "toplumsal aralık" olarak nitelendirdiği kar ekonomisine dayanmayan bir ilişkisellik barındırır. Dolayısıyla Haaning'in çalışması sanatın biçimsel ve malzemesel sorunlarını belli koşulların üretimine ait birer araca indirger, ortaya çıkarılmak istenen sosyal ilişki ve jestlerin üretimidir.

7. SONUÇ

Sözlü kültür genel olarak oldukça özelleşmiş bir alan olarak sözel sanatlar ile bağıntılı bir kavram, diğer yandan çok geniş bir etkinlik ve eylem alanı olarak insan yaşamının değiştirilemez bir sistemini kapsar. Özellikle Walter Ong'un yankı bulan çalışması, *Sözlü ve Yazılı Kültür : Sözüñ Teknolojileşmesi* (2003) sayesinde anlıyoruz ki, sözüñ konuşmaya içkin pratiğı, yazının yaygın bir toplumsal araç olarak kullanılmaya başlamasından çok önceden itibaren bir etkinlik olarak, insanın insanla olan ilişkisinin belirleyici faktörü olmuştur. Ong'un yazısız toplumlar ile yazının yaygınlaşmasından sonraki toplumsallığa da ışık tutan incelemesi, sözüñ araçsallığının farklı teknolojilere geçişle birlikte toplumsal yapı ve kişisel bilişsel özellikler düzeyinde birbirinden farklı modellerin oluşumunda etkili olduğunu gösterir.

Sözüñ bedenle olan ilişkisi, belleğin toplumsal ile olan ilişkisiyle aynı mekana aittir. Öte yandan birinci sözlü kültürlerde sözüñ ortak mekana zorunlu gereksinimi, deneyimin paylaşım ile ilişkisini zaruri kılar. Walter Benjamin'in "Hikaye Anlatıcısı" denemesinden geriye kalan en büyük sonuç, modern zamanda deneyimin toplumsal yaşamda değer kaybetmesidir. Benjamin'in endüstrileşme sonrası süreçte kaybolmaya yüz tutan zanaatçilikle paralellikler kurduğu hikaye anlatıcısı figürü herşeyden önce toplumsal bir yapının ürünüdür. Modern endüstrinin insanın faaliyetleriyle birlikte bedensel ekonomisini de düzenlemesinin bir sonucu olarak zanaatçiliğin yok oluşu, beden bellek ilişkisinde bilginin rasyonelleşmesi ve deneyimin metalaşmasına gibi dolaylı ve dolaysız dönüşümlerle ilişkilidir. Zanaat faaliyetinin toplumsal yaşamın merkezinden silinmesiyle, Michel de Certeau'nun anti metinler olarak tanımladığı gündelik yaşamın bedensel pratikleri, Connerton'un "Toplumsal Bellek" incelemesinde sözlü kültürün tarihindeki önemi ayırt edilebilir.

Bedenin modern öncesi ritüellerinde ve Orta Çağ halk eğlencelerinde aldığı farklı biçimler, toplumsallığın potansiyel kolektif kurulumlarına örnek teşkil eder. Rabelais ve Bakhtin'in betimlediğı Orta Çağ halk eğlenceleri, merkezi, yerleşik iktidarın otoritesinin dışında kalan alanlar yaratırlar. Kanunların bağlamında, resmi kültür olarak desteklenen kutlamalarının aksine karnavalların dili sokak konuşmasının dilidir. Politik yerginin toplumsal otomatizm ile işlendiğı, ve "grotesk"i yarattığı bu kutlamalar, Bakhtin için spontane örgütlenme estetiğinin örneğidir.

Tamamen farklı bir coğrafyada ve kültür kurgusunun içinden çıkan *Mas* kutlamaları da Avrupalı yerleşimciler tarafından istila edilen Karayip Adaları'na özgü bir direniş kültürü örneğini sergiler;

Trinidad Adasında bir Avrupa geleneği olarak başlayan karnaval kutlamaları, adanın siyah halkı tarafından “aşırılmış” kutlamalara dönüştürülür. Beyaz otoriteyi tehdit eden karnaval, bugünkü Kalipso müziğinin tohumlarını atar. Müzik enstrümanlarının silahlarla benzerliği sömürge topraklardaki siyah kültürün şekillenmesi açısından müziğin kullanım değerine ilişkin bir veri teşkil eder. Müzik bedensel bir aktivite olmasıyla birlikte yazıya sahip olmayan gruplar açısından beden-bellek çizgisi üzerinde değer bulur. Özellikle Karayip müzikleri, müzikal yaklaşımlar ve “ekoller” açısından müzik endüstrisinin gelişimiyle beraber kendi merkezi konumunu belli eder. Günümüzde Reggae, Ska, Dub, Rap olarak bilinen belli başlı türler Karayip etkilidir. Karayip müzik geleneğinin kavramsal olarak belleği “bedenleştirme pratiğine” dayanan geleneğinin etkisi, günümüz yeni medyasında elektronik müziğinin “sample”a (örnek) dayalı üretim(prodüksiyon) icadına kadar uzanır. Müzikte “Sample”, kullanma prensibi bir sesin alıntılıandığı kaynaktan başka bir bağlamda temsil bulmasına dayanır. Bu da temel olarak günümüz siyah kültürünün Avrupa, Amerika’da içinde bulundukları kimlik sorunsalıyla organik bir anoloji teşkil eder. Orijinal bir kaynağa duyulan inanç kültürel açıdan farklı toplumsal grupların kendilerini ait hissedebilecekleri bir “öz” nosyonunu gerektirir. “Öz”ün mevcudiyetine dair ideoloji ise azınlık, farklılık kategorilerinin, egemen simgeleştirme düzeninde tanımlaması sorunsalını doğurur. Dolayısıyla Homi Babha’ya göre “melez” kavramı bu noktada iktidarın “ötekileştirme” mekanizmalarını tıkayan bir dinamik ihtiyacıyla doğar.

Sözlü kültürün günümüzde takip edilebilir pratikleri, ikinci sözlü kültür kavramsallaştırmasından ziyade; “toplumsal aralıkta” ortaya çıkan “durumlarda” mevcuttur. Bunun ilk nedeni, sözlü kültür kavramının kapladığı muğlak alandır. İlk olarak W. Ong’un yazısız sözlü kültürlerde sözün eylemden ayrılmaz birlikteliğini vurguladığı toplumsal karakter, ardından Benjamin’in ortak kamusal deneyimin sembolü olarak işaret ettiği sanayi öncesi döneme ait zanaatkar-hikaye anlatıcısı figürü ve Bakhtin’in sözünü ettiği ortaçağ halk eğlencelerindeki çokdillilik, bütün bu örnekler, sözlü kültürün örgütsel bir yapı teşkil ettiğini ortaya koyar. Öte yandan bugün sözlü kültür alanı örgütsel bir modelden çok, ifadesel boyutuyla algılanmaktadır. Teknoloji ve çağdaş toplumsal dönüşümlerin biçimlendirdiği farklı kamusallık biçimleri, yeni temsil alanlarına dönüşür. McLuhan’ın ikinci sözlü kültür tanımı, yazının yok olmadığı, öte yandan görsel-işitsel

araçların iletişim açısından önem kazandığı bir dönemi işaret etmektedir. Dana Gioia bu dönemin edebi yaklaşımlarının, haklı olarak basılı materyalde değil, performatif sunumda yoğunlaştığını iddia eder. Bu görüş demin belirttiğimiz temsil sorununda düğümlenir. Özellikle Amerika’da yaygınlaşan yeni şiir örnekleri, edebiyatı “kapalı mekandan”(kitap), sahneye taşımıştır. Slam ve spoken word gibi sahne performansları ise sözü, kimlik ve kişisel temsilin platformlarına dönüştürür.

Kitle iletişimin televizyon, radyo, internet gibi buluşlarla kamusal alanın sınırlarını yeniden tanımlaması, Negt ve Kluge gibi Frankfurt Okulu ekolü geleneğine bağlı kültür düşünürlerini, ideolojilerinin temeline yerleştirdikleri tarihsel bir kavramı ,“tecrübe”yi yeniden tanımlamaya itmiştir. Bugün kamusal alanda girilen aktivist çabalar, özellikle çağdaş sanat alanınca sıkça tartışılmaya başlanmıştır. Politik aktivizmin günümüzde sanatsal formlara dönüşmesi, yeni, melez bir strateji olarak kamusal alanı sanatsal kurumlar ile açık mekanlar arasında toplumsal bağlamın yapısal eleştirisini hedeflemektedir. Elektronik medyanın getirilerini yeni kamusal alanlarına dönüştürmeye çalışan sanatçılar ve sanat kolektifleri, sanatsal kurumlara bağımlılığın asgariye inmesiyle beraber katılımcı radikal demokrasi modelleri üretmeyi hedefleyen yeni dinamikler üzerine çalışmaktalar. 90’larda canlanan kolektif inisiyatiflerin ParkFiction örneğinde görüldüğü gibi sanatçı-izleyici ikiliğinin yerini, araç (medium) ve katılımcı birlikteliğine dönüştüğü eğlence kültürünün ortak deneyim etrafında şekillenen “yeni yaşam bağ”ları üzerinde çalışmalarının bir sonucudur. Öte yandan Nicolas Bourriaud’nun 90’lı yıllar sonrası sanatsal eğilimlerinden yola çıkarak netleştirdiği “ilişkisel estetik” düşüncesi, aktivist sanatın politik eylemliliği yerine kendini gündelik yaşamın kurumları içine girmiş görünmez alanlarını görünür kılma çabasında somutlaştırmıştır. İlişkisel estetik alanı üzerinden değerlendirilen sanatsal üretim, kamusal alanın meşruiyet alanını tartışmaktan ziyade insanlar arası ilişkinin biçimlerini merkeze alır.

KAYNAKLAR

Aristoteles, (2006), **Retorik**, (8.Basım), (Çev. Mehmet.H. Doğan), YKY Yayınları, İstanbul.

Amerikan Edebiyatının Ana Hatları

Erişim: <http://www.usemb-ankara.org.tr/ABDAAnaHatlar/Edebiyat.htm>

Anderson, L., (1994), **Stories from the Nerve Bible: A Twenty-Year Retrospective**, HarperCollins. Erişim: http://en.wikipedia.org/wiki/Laurie_Anderson

Assman, J., (2001), **Kültürel Bellek, Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik**, (1.Basım), (Çev. Ayşe Tekin), Ayrıntı Yayınları, İstanbul. 27 – 155

Arlı, A., (2006), “Devletin Sürekliliği, Devrimin Muhafazası, toplumun denetimi sorunu: Merkez-Çevre Paradigmasının Sınırlılıkları Üzerine Notlar”, **Toplum ve Bilim**, (2006) s.105, 119

Atallı, J., (2005), **Gürültüden Müziğe: Müziğin Ekonomi – Politik Üzerine**, (1. Basım), (Çev. Gülüş Gülcügil Türkmen), Ayrıntı Yayınları, İstanbul. 157

Babias, M., (2005), “Politikanın Sanat Ortamındaki Stratejik Kullanımı üzerine”, **Genişleyen Dünyada Sanat, Kent ve Siyaset**, 9. Uluslararası İstanbul Bienali’nden Metinler, İstanbul.

Bakhtin, M. M., (1990), **Art and Answerability**, University of Texas Press, Austin.

Erişim: <http://www.litencyc.com/php/speople.php?rec=true&UID=228>

Bakhtin, M. M., (2005), **Rabelais ve Dünyası**, (1. Basım), (Çev. Çiçek Öztekin), Ayrıntı Yayınları, İstanbul. 117 – 315

Baudrillard, J., (1993), **Kötülüğün Şeffaflığı**, Aşırı Fenomenler Üzerine Bir Deneme, (3.Baskı), (Çev. Işık Ergüden), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Benjamin, W., (2006), **Son Bakışta Aşk**, "Hikaye Anlatıcısı", (4. Basım), (Çev. Nurdan Gürbilek), Metis Yayınları, İstanbul, 76.

Bergson, H., (2006), **Gülme; Komiğin Anlamı Üstüne Deneme**, (2.Basım), (Çev. Yaşar Avunç), Ayrıntı Yayınları, İstanbul. 18 – 19

Bey, H., (2002), ‘**T.A.Z. Geçici Otonom Bölgeler**’, “Bir Örgütsel İlke Olarak Müzik”, (1.Basım), (Çev. Rahmi G. Ögdül), Stüdyo İmge Yayınları, İstanbul. 64 – 68

Bourriaud, N., (2005), **İlişkisel Estetik**, (1. Basım), (Çev. Saadet Özen), Bağlam Yayınları, İstanbul. 57 - 138

Chambers, I., (2005), **Göç, Kültür, Kimlik** (1. Basım), (Çev. İsmail Türkmen ve Mehmet Beşikçi), Ayrıntı Yayınları, İstanbul. 41 – 97

Connerton, P., (1999), **Toplular Nasıl Anımsar?**, (1.Basım), (Çev.Alaeddin Şenel), Ayrıntı Yayınları, İstanbul. 13 – 148

Coste,D., (1989), **Narrative as Communication**, University of Minnesota Press, Minesota.13-14

deCerteau, M., (1984), **The Practice of Everyday Life**, (Çev.Steven Rendall), University of California Press, 18 - 37

Deleuze, G., ve Guattari, F., (1993), **Kapitalizm ve Şizofreni**, (Çev. Ali Akay), Bağlam Yayınları, İstanbul, 134.

Demos, TJ., (2003), “CIRCUMSTANCE: In and Around Zurich”,
Erişim: <http://www.mitpressjournals.org/doi/abs/10.1162/016228703769684245>

Frith, S., Goodwin, A., ve Groosberg, L., (1993), Sound and Vision: The Music Video Reader,Routledge Press, London. Erişim: <http://www.addall.com/detail/0415094313.html>

Game, A., (1998), **Toplumsalın Sökümü; Yapıbozumcu Bir Sosyolojiye Doğru**, (1.Basım), (Çev. Mehmet Küçük), Dost Kitabevi Yayınları, İstanbul. 200 – 218

Gioia, D., (2004), **Disappearing Ink : Poetry At The End Of Print Culture**, 4 , Farrar Straus & Girou.,56 - 80

Gomringer, E., (2005), “Concrete Poetry” (Çev. Irène Montjoye Sinor & Mary Ellen Solt),
Erişim: http://poetikhars.com/belgeler/zinhar_is_dada

Goodwin, A., (1991), “Popular Music and Postmodern Theory” Cultural Studies,
Erişim: <http://www.pearsoned.co.uk/Bookshop/detail.asp?item=100000000103574>

Gönenç, L., (2006), Toplum ve Bilim, "2000'li Yıllarda Merkez Çevre İlişkilerini Yeniden Düşünmek", sayı105, Birikim Yayınları, İstanbul.

Havelock, E. A., (1963) **Preface to Plato**, Cambridge,,:Belknap Press of Harvard Universt Press,Mass. 71

Hebdige, D., (2003), **Kes Yapıştır: Kültür, Kimlik ve Karayip Müziği**, (1.Basım), (Çev. Çağatay Gülabioğlu), Ayrıntı Yayınları, İstanbul. 13 – 175

‘Historical Sources of Rap: The African – American ‘Oral Tradition’ (T.Y.),
Erişim: http://www.utexas.edu/coc/cms/faculty/streeck/hiphop/Ancestor_genres.pdf

Henry A. R., (1993), "The Evolution of Rap Music in the United States", Erişim: <http://www.yale.edu/ynhti/curriculum/units/1993/4/93.04.04.x.html>

Işın, S., (2005), "İkincil Sözlü Kültür Şiir Saldırısı İçin İstisnalar: Ses Şiir’e Giriş"

Erişim: <http://my.opera.com/nocookies/blog/show.dml/59598>

Lind, M., (2004), “Actualisation of Space: The Case of Oda Proje”,

Erişim:http://209.85.135.104/search?q=cache:MHBMWIXLq9kJ:www.republicart.net/disc/aap/li nd01_en.pdf+maria+lind+oda+projesi&hl=tr&gl=tr&ct=clnk&cd=3

Loomba, A., (2003), ‘**Kolonyalizm, Postkolonyalizm**’, (1. Basım), (Çev. Mehmet Küçük), Ayrıntı Yayınları, İstanbul. 154

Kambysellis,Z.,(1997), “Language:Spoken or Written” ,

Eriřim:<http://scholars.nus.edu/post/poldiscourse/kz2.html>

Marcus, G., (1999), **Ruj Lekesi: Yirminci Yüzyılın Gizli Tarihi**, (1. Basım), (Çev. Gürol Koca), Ayrıntı Yayınları, İstanbul. 209

McCaffery, S., (2003), ‘Misshapen Chaos of Well-Seeming Forms: Restricted & General Economies in the Concrete Poetry of John Riddell, Darren Wershler-Henry & Steve McCaffery.’Open Letter. Ser. 11 No. 8, (08. 2003), Berlin/ Germany.105 - 108

Miazga, M., (1998), “The Spoken Word Movement of the 1990’s”,

Erişim: <http://www.msu.edu/~miazgama/spokenword.htm>

Nel, P., (2002), “The Avant-Garde and American Postmodernity Small Incisive Shocks”, University Press, Mississippi. Erişim: <http://www.themodernword.com/reviews/nel.html>

Nichol, bp., (1994), "Catalogue of the 'Pataphysical Hardware Company",An H in the Heart: a Reader, Toronto. 161 - 168

Ong, W., (2003), **Sözlü ve Yazılı Kültür, Sözüñ Teknolojikleşmesi**, (3. Basım), (Çev. Sema Postacıoğlu Banon), Metis Yayınları, İstanbul. 46 - 161

Özbek, M., (2004), **Kamusal Alan**, 153 - 167, Negt, O., ve Kludge, A., “Kamusal Alan ve Tecrübe”, 1981, Frankfurt, Zweitausendeins.

Özbek, M., (2004), **Kamusal Alan**, (1.Basım), Hil Yayınları, İstanbul. 26 - 27

“Rap Müzik ve Terimleri”, (T.Y.), Erişim: www.msxlabs.org/forum/turkce-rap-underground/8473-rap-muzik-ve-terimleri.html

Rushton, N., (1999), “Techno! The Dance Sound of Detroit”

Erişim: <http://en.wikipedia.org/wiki/Techno>

Schäfer, C., (2006), "The City İs Unwritten",

Erişim: <http://www.parkfiction.org/2006/07/132.html,2006>

Shiner,L,(2004), **Sanatin İcadı; Bir Kültür Tarihi**, (1. Basım),( ev. İsmail Türkmen), Ayrıntı Yayınları, İstanbul 239-276

‘Teknival’, (T.Y.) Erişim: http://en.wikipedia.org/wiki/Rave_party

Tobler, B., (1998), ‘Changing Sounds: New Directions and Configurations in Popular Music‘Jump in and Xplore’: The Perception of Music and Space in music CD-ROMs, Museum of Communication Berne, Erişim: <http://pages.unibas.ch/volkskunde/volo/Jump.pdf>

‘The Belleville Three’, ‘History of Techno’, Erişim: <http://weblog.techno-culture.com/2006/01/13.html>

Turner, M., (1996), **The Literary Mind: The Origins of Thought and Language**, Oxford Universty Press, 40

Tzara, T., (1918), ‘Dada Manifestosu’, Erişim: <http://www.poetikhars.com/wiki/index.php?wiki=Dadaizm>

2006 National Poetry Slam (NPS) Championship, (2006), Austin.
Erişim: <http://www.poetryslam.com/>

Wilde, O, (2006), **Sosyalizm ve İnsan Ruhu**, (2. Basım),( ev. Fatih  zg ven), Re Yayıncılık, 9

Ek 1 Resimler Listesi



Resim 1.1 – Erişim: <http://en.wikipedia.org/wiki/Teknival>
Teknival alanı, ek Cumhuriyeti



Resim 1.2 – Erişim: <http://en.wikipedia.org/wiki/Teknival>
Teknival alanı, Berlin



Resim 1.3 – Erişim: <http://en.wikipedia.org/wiki/Teknival>
ek Teknivalinden genel görünüm (2001)



Resim 2.1 –Erişim: <http://www.jenshaaning.com/download.html>



Resim 2.2 -Erişim: <http://www.jenshaaning.com/download.html>

Jens Haaning'in Berlin'de gerçekleştirdiği 1996 tarihli "Turkish Mercedes" ve "Turkish jokes" projelerinden görüntüler.

Laurie Anderson - Smoke Rings



Rate this video
★★★★☆
25 ratings

[Save to Favorites](#)
[Add to Groups](#)
[Share Video](#)
[Blog Video](#)
[Flag as Inappropriate](#)

Views: 3,317
Comments: 6
Favorited: 86 times
Honors: 0
Links to this video: [show](#)

Comments & Responses

[Post a video response](#)
[Post a text comment](#)

[janchor](#) (3 months ago)

Indeed a great performance. She's lovely.

[\(Reply\)](#) [\(Mark as spam\)](#)

[carolynweiss](#) (2 months ago)

i heart laurie.

[\(Reply\)](#) [\(Mark as spam\)](#)

[freerange1970](#) (1 month ago)

That's so good it made my eyes bleed

[\(Reply\)](#) [\(Mark as spam\)](#)

Laurie Anderson - Mach 20



Rate this video
★★★★☆
24 ratings

[Save to Favorites](#)
[Add to Groups](#)
[Share Video](#)
[Blog Video](#)
[Flag as Inappropriate](#)

Views: 2,517
Comments: 6
Favorited: 62 times
Honors: 0
Links to this video: [show](#)

Comments & Responses

[Post a video response](#)
[Post a text comment](#)

[JamusAeons](#) (2 months ago)

Awesome! Wish I could find a live version of From The Air

[\(Reply\)](#) [\(Mark as spam\)](#)

[Bleedingdancer](#) (2 months ago)

Laurie is brilliant. One of the great artists of our time.

[\(Reply\)](#) [\(Mark as spam\)](#)

[emalyse](#) (1 month ago)

Amazing. Something to actually see from United States H-V. Thanks for posting.

[\(Reply\)](#) [\(Mark as spam\)](#)

Laurie Anderson - O Superman



Rate this video
★★★★☆
111 ratings

[Save to Favorites](#)
[Add to Groups](#)
[Share Video](#)
[Blog Video](#)
[Flag as Inappropriate](#)

Views: 17,641
Comments: 33
Favorited: 429 times
Honors: 0
Links to this video: [show](#)

Comments & Responses

[Post a video response](#)
[Post a text comment](#)

[stalling](#) (1 month ago)

I love this.

[\(Reply\)](#) [\(Mark as spam\)](#)

[rollilla](#) (1 month ago)

this video is pretty awesome.. I got inspired

[\(Reply\)](#) [\(Mark as spam\)](#)

[TerryMcArthur](#) (3 weeks ago)

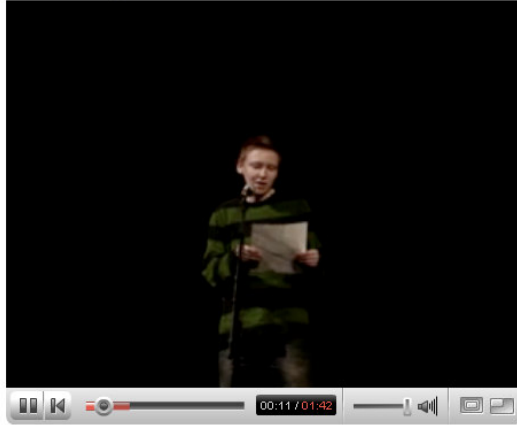
O Superman is one of those breakthrough songs and videos. I think it went to #1 in the UK. To this day I can't think of a person who deserved to be heard more.

[\(Reply\)](#) [\(Mark as spam\)](#)

Resim 3.1 – Erişim: www.youtube.com/laurieanderson

Laurie Anderson'un "Smoke Rings", "O Superman" ve "Mach 20" isimli video performansları.

jack does spoken word



Rate this video
★ ★ ★ ★ ☆
3 ratings

[Save to Favorites](#)
[Add to Groups](#)
[Share Video](#)
[Blog Video](#)
[Flag as Inappropriate](#)

Views: 1,220
Comments: 2
Favorited: 6 times
Honors: 0
Links to this video: [show](#)

Comments & Responses

[Post a video response](#)
[Post a text comment](#)

[Synlth](#) (3 months ago)

Find your tempo.... Pretty good words, owever in spoken word you have to pause here and there...

[\(Reply\)](#) [\(Mark as spam\)](#)

[3X9L0D3](#) (1 month ago)

yeah, he was going WAY too fast, it lost it's impact. Also, his voice isn't deep enough, or he's just not portraying enough emotion.

[\(Reply\)](#) [\(Mark as spam\)](#)

Resim 4.1 –Erişim: www.youtube.com/spokenword

Faklı “spoken word” yarışmalarından görüntü

SPOKEN WORD FROM B-REAL



Rate this video
★ ★ ★ ★ ☆
0 ratings

[Save to Favorites](#)
[Add to Groups](#)
[Share Video](#)
[Blog Video](#)
[Flag as Inappropriate](#)

Views: 258
Comments: 0
Favorited: 1 time
Honors: 0
Links to this video: [show](#)

Resim 4.2–Erişim: www.youtube.com/spokenword

Faklı “spoken word” yarışmalarından görüntü

Ek 2 Terimler Listesi

Anonim: Ortak olan; yazarı, söyleyeni bilinmeyen, halkın birlikte ürettiği, toplumun malı olan eser

Bellek: Yaşananları, öğrenilen konuları, bunların geçmişle ilişkisini bilinçli olarak zihinde saklama gücü, dağarcık, akıl, hafıza, zihin.

Birinci Sözlü kültür: Edebiyat ve her türlü sosyal geleneğin sözel olarak aktarıldığı kültürel katman, kanaldır. Walter Ong hiçbir yazılı aracın kullanılmadığı dönemi genel kavramdan Birincil Sözlü Kültür olarak ayırır.

Concrete poetry : Görsel şiir

Destan: Bütün dünya yazılı edebiyatlarının başlangıç eserleri olan destanlar, çeşitli konularda yaradılış hikayeleri yanında, ortak sembol ve ifadelerle zenginleştirilmiş uzun hikayeleridir.

Eleştirel Teori : Frankfurt Okulu'nun çalışmalarını dile getiren teorinin adıdır.

Endüstriyel Müzik: 1980'lerde Almanya ve İngiltere merkezli ortaya çıkan müzikal ve kültürel akım. Ortaya çıkışı itibarıyla sanayi kentlerinin terkedilmiş binalarının müzikal ve yaşamsal alanlar olarak kullanıldığı karşı kültür akımı.

Getto: Getto ya da geto bir kentin herhangi bir azınlıkça yerleşilen bölümüne genel olarak verilen addır. İbranice kökenli bu sözcük özelde Almanya ve Doğu Avrupa şehirlerinde eskiden Yahudilere ayrılan sonra da Yahudi semtlerine verilen bir addır. Genelde kötü koşulların hakim olduğu bölgeler için kullanılır.

Griot : Batı Afrika toplumlarında sözlü tarih ve destan anlatıcıları.

Heteroglossia : Mikhail Bakhtin'in roman sanatında araştırdığı biçimi; çok dillilik

Hikaye Anlatıcısı: Benjamin'in gün ışığına çıkardığı bir figür olarak, halk destanı ve hikayeleri anlatıcısı

İlişkisel Estetik: Nicolas Bourriaud'nun ilişkisellik bağlamında ele aldığı estetik görüş

Kabare : Alt sınıf farklı ve kesimden insanların gittiği ortacağ tavernaları

Kamusal alan: Kamusal alan,devletin kamuya memurları aracılığıyla hizmet ettiği ve kayıt tuttuğu alandır.Kamusal Alanda çalışan kişilere memur denir.Maaşları her yıl düzenlenmek üzere devlet tarafından ödenen memurlar,mesleklerine göre giyim müfredatına uymak zorundadırlar

Karnaval: Ortaçağ halk bayram türlerinden bir tanesidir

Kimlik: İnsanların yaşam çevrelerinde olağan olarak karşılanabilmelerini sağlamak ve onların bir biçimde anlaşılmasını sağlayan sosyal olgudur.

Kolektif Bellek: Kişisel bellekten farklı olarak toplum tarafından paylaşılan ve akırtılan bellek türüdür.

Melezlik: iki farklı hayvan, insan veya bitki türünün birleşmesinden ortaya çıkan yeni tür.

Narrative: Anlatı

Otomatizm: Öncelikle Descartes, sonrasında gerçeküstücüler tarafından kullanılan terim. Bilinç dışı otomatikleşmiş bedensel ve zihinsel süreci tanımlar. Özellikle Gerçeküstücüler tarafından üretim metodu olarak uygulanagelmıştır.

Performans: Performans sanatı, 1960'lı yıllarda ortaya çıkan, izleyicinin önünde canlı olarak icra edilen bir sanat biçimidir. Performans sanatı etkinlikleri bazen happening olarak da adlandırılır.

Praxis: yaşamı, varoluşu dönüştürme gücüne sahip edimlere verilen ad. Ahlaki ve siyasi davranış ve faaliyeti de içine alacak şekilde, insan davranışı ve eylemi için kullanılan terim.

Rap: Amerika gettolarında doğan, jestüel konuşma diliyle yarıtılan müzik.

Rasta: Bin dokuzyüzlerin ilk yarısında Jamaika'da Ras tafari nin kurduğu din, kültürel tarz

Reggae: Dinsel motiflerle iç içe olan Jamaika müzikal türlerinden bir tanesidir.

Rave : Cümbüş; 80'lerde ortaya çıkan illegal gellikle açık alanlarda düzenlenen partiler.

Slam: Performans şiirinin bir türüdür,

Spoken Word: Şiir ve müziğin birlikte kullanımıyla doğmuş popüler müzikal alanlarla hece ölçüsü olmayan şiire, ve konuşmaya dayalı performans

Squat: İşgal evi

Teknival: Free Techno isimli tüm kısıtlamalar kaldırılarak, herkesin müzik yapabilmesi sağlanan techno partilerinin en az bir hafta sürecek şekilde gerçekleşmesi, festival.

Ek 3 Sözel Örnekler

Örnek 1.1

Laurie Anderson, “Mach 20”

Ladies and gentlemen, what you are observing here are magnified examples or facsimiles of human sperm.

Generation after generation of these tiny creatures have sacrificed themselves in their persistent, often futile, attempt to transport the basic male genetic code. But where is this information coming from? They have no eyes. No ears.

Yet some of them already know that they will be bald.

Over half of them will end up as women.

Four hundred million living creatures, all knowing precisely the same thing--carbon copies of each other in a Kamikaze race against the clock.

Some of you may be surprised to learn that if a sperm were the size of a salmon it would be swimming its seven-inch journey at 500 miles per hour.

If a sperm were the size of a whale, however, it would be traveling at 15,000 miles per hour, or Mach 20. Now imagine, if you will, four hundred million blind and desperate sperm whales departing from the Pacific coast of North America swimming at 15,000 mph and arriving in Japanese coastal waters in just under 45 minutes.

How would they be received?

Would they realize that they were carrying information, a message?

Would there be room for so many millions?

Would they know that they had been sent for a purpose?

Erişim: <http://www-static.cc.gatech.edu/~jimmyd/laurie-anderson/lyrics/UnitedStates.txt>

Örnek 1.2

Laurie Anderson, “New Jersey Turnpike”

{ It is against the rules and regulations of the New Jersey Turnpike Authority to drive in the wrong direction on the New Jersey Turnpike.

It is against the rules and regulations of the New Jersey Turnpike Authority to drive in the right direction in reverse on the New Jersey Turnpike.

It is against the rules and regulations of the New Jersey Turnpike Authority to drive herds of hooven animals on the New Jersey Turnpike.

It is against the rules and regulations of the New Jersey Turnpike Authority to drive vehicles with metal tires on the New Jersey Turnpike.

It is against the rules and regulations of the New Jersey Turnpike Authority to drive in the wrong direction on the entrance and exit ramps of the New Jersey Turnpike.

It is against the rules and regulations of the New Jersey Turnpike Authority to drive in the right direction in reverse on the entrance and exit ramps of the New Jersey Turnpike.

It is against the rules and regulations of the New Jersey Turnpike Authority to drive herds of hooven animals on the entrance and exit ramps of the New Jersey Turnpike.

It is against the rules and regulations of the New Jersey Turnpike Authority to drive vehicles with metal tires on the entrance and exit ramps of the New Jersey Turnpike.}

PETER: There was an old couple who decided to drive cross country in their car. Both of them were almost legally deaf. About ten miles away from home, the burglar alarm for their car door went off and got stuck in the “on” position. They drove all the way to San Francisco like this. You could hear them coming from three miles away.

The alarm didn’t seem to bother the old woman at all. She thought it was sort of pleasant. Near Chicago, she said to her husband, “It sounds like faraway bees on a summer day.” Her husband said, “What?”

LAURIE: You can read the signs. You’ve been on this road before. Do you want to go home? Do you want to go home now?

PETER: One of the major airlines used to run a kind of lottery, mostly to give passengers something to do while the plane was waiting in line on the runway. The stewardess would hand out lottery tickets and you peeled the sticker away. If you had the right combination of numbers, you won a free trip to Hawaii. If you didn’t, you didn’t win a free trip. The airline discontinued the game when there were too many complaints about the timing of the lottery. They said:

Our surveys tell us that our customers felt that waiting on the runway was the wrong time to play a game of chance.

LAURIE: In my dream, I am your customer, and the customer is always right.

PETER: He said, you know, to be really safe you should always carry a bomb on an airplane. Because the chances of there being one bomb on a plane are pretty small. But the chances of two bombs are almost minuscule. So by carrying a bomb on a plane, the odds of your becoming a hostage or of getting blown up are astronomically reduced.

LAURIE: You’re driving and you’re talking to yourself and you say to yourself: Why these mountains? Why this sky? Why this road? This big town. This ugly train.

PETER: In our eyes. And in our wives’ eyes. In our arms and (I might add) in our wives’ arms.

LAURIE: How come people from the North are so well organized, industrious, pragmatic and--let’s face it--preppy? And people from the South are so devil-may-care? Every man for himself.

PETER: I know this English guy who was driving around in the South. And he stopped for breakfast one morning somewhere in southeast Georgia. He saw “grits” on the menu. He’d never heard of grits so he asked the waitress, “What are grits, anyway?” She said, “Grits are fifty.” He

said, “Yes, but what _are_ they?” She said, “They’re extra.” He said, “Yes, I’ll have the grits, please.”

LAURIE: Over the river and through the woods. Let me see that map.

PETER: A sideshow. A smokescreen. A passing landscape.

LAURIE: I was living out in West Hollywood when the Hollywood Strangler was strangling women. He was strangling women all over town, but he was particularly strangling them in West Hollywood. Every night there was a panel discussion on TV about the strangler--speculations about his habits, his motives, his methods. One thing was clear about him: He only strangled women when they were alone, or with other women. The panel members would always end the show by saying, “Now, for all you women, listen, don’t go outside without a man. Don’t walk out to your car, don’t even take out the garbage by yourself. Always go with a man.” Then one of the eyewitnesses identified a policeman as one of the suspects. The next night, the chief of police was on the panel. He said, “Now, girls, whatever happens, do not stop for a police officer. Stay in your car. If a police officer tries to stop you, do not stop. Keep driving and under no circumstances should you get out of your car.” For a few weeks, half the traffic in L.A. was doing twice the speed limit.

PETER: I remember when we were going into outer space. I remember when the President said we were going to look for things in outer space. And I remember the way the astronauts talked and the way everybody was watching because there was a chance that they would burn up on the launching pad or that the rocket would take off from Cape Canaveral and land in Fort Lauderdale five minutes later by mistake. And now we’re not even trying to get _that_ far. Now it’s more like the bus. Now it’s more like they go up just high enough to get a good view. They aim the camera back down. They don’t aim the camera up. And then they take pictures and come right back and develop them. That’s what it’s like now. Now that’s what it’s like.

LAURIE: Every time I hear a fire engine it seems like the trucks are running away from the fire. Not towards it. Not right into it. They seem like monsters in a panic--running away from the fire. Stamped away from the fire. Not towards it. Not right into it.

PETER: In Seattle, the bus drivers were out on strike. One of the issues was their refusal to provide a shuttle service for citizens to designated host areas in the event of a nuclear attack on Seattle. The drivers said, “Look, Seattle will be a ghost town.” They said, “It’s a one-way trip to the host town, we’re not driving back to that ghost town.”

LAURIE: A city that repeats itself endlessly. Hoping that something will stick in its mind.

Erişim: <http://www-static.cc.gatech.edu/~jimmyd/laurie-anderson/lyrics/UnitedStates.txt>

Örnek 2.1

Horace Andy, “Jah Gift To Man” (Clock Tower)

I love my life, I love my life, I love my life
It's in me, it's in me, it's in me, it's in me

The greatest gift that Jah gave to mankind
To live on his land and to praise him, true and kind
That's why I love him so
For this life that he gave to me

No matter what come upon me, I'm dead, yes (??)
No matter what come upon me, I'm dead, yes
This life that Jah gave to me
I say, no matter what come upon me, I'm dead, yes
No matter what come upon me, I'm dead, yes

This life that Jah gave to me
Oh yeah! Oh yeah! Whoah yeah! Whoah yeah!
This life that Jah gave to me

My brother, my sister, oh, love your life
Oooh, my mama, wi' my papa, love your life
Coz Jah never forget, no, no, no
Oh, love your life, praise him every day

Whoah, no matter what come upon me, I'm dead, yes
No, no matter what come upon me, I'm dead, yes
This life that Jah gave to me
Oh, this beautiful life that Jah gave to me
Protect your life in this time, protect your life
Oh, oooh oh yeah, you gotta love your life

Brother, get your years (??)
My mama wi' my papa, love your life, yeah yeah
My brother and my sister, love your life
Remember if it wasn't Jah
We wouldn't be living, so..
Protect your life, in this time...

Erişim:<http://hjem.get2net.dk/sbn/reggae.htm>

Örnek 2.2

Linton Kwesi Johnson, "It Dread Inna Inqlan"

from "Dread Beat an' Blood" (1978)

Dem frame up George Lindo up in Bradford town
but de Bradford blaks dem a rally round
me seh dem frame up George Lindo up in Bradford town
but de Bradford blaks dem a rally round

Maggi Tatcha on di go
wid a racist show
but a she haffi go
kaw,
rite now,
African
Asian
West Indian
an' Black British
stan firm inna Ingran
inna disya time yah.

Far noh mattah wat dey say,
come wat may,
we are here to stay
inna Ingran
inna disya time yah...

George Lindo - im is a workin man
George Lindo - im is a famili man
George Lindo - he never do no wrong
George Lindo - di innocent wan
George Lindo - im nuh carri do dagger
George Lindo - im is not no robber
George Lindo - dem haffi let im goh
George Lindo - dem betta free im now !

Erişim:<http://hjem.get2net.dk/sbn/reggae.htm>

Örnek 2.3

Linton Kwesi Johnson, "Reggae fi Dada"

galang dada
galang gwwaan yaw sah
yu nevvah ad noh life fi live
jus di wan life fi give

yu did yu time pan ert
yu nevvah get yu jus dizert
galang goh smile inna di sun
galang goh satta inna di palace af peace

o di waatah
it soh deep
di waatah
it soh daak
an it full a hawbah shaak

di lan is like a rack
slowly shattahrin to san
sinkin in a sesa af calamity
where fear breed shadows
dat lurks in di daak
where people fraid fi waak
fraid fi tink fraid fi taak
where di present is haunted by di pass

a deh soh mi bawn
get fi know bout staam
learn fi cling to di dawn
an wen mi hear mi daddy sick
mi quickly pack an tek a trip

mi nevvah have noh time
when mi reach
fi si noh sunny beach
wen mi reach
jus people a live in shack
people livin back-to-back
mongst cackroach an rat
mongst dirt an dizeez
subjek to terrorist attack
political intrigue
kanstant grief
an noh sign af relief

o di grass
turn brown
soh many trees
cut down
an di lan is ovahgrown

fram country to toun
is jus tissel an tawn

inna di woun a di poor
is a miracle ow dem endure

di pain nite an day
di stench af decay
di clarin sights
di guarded affluence
di arrogant vices
cole eyes af kantemp
di mackin symbals af independence

a deh soh mi bawn
get fi know bout staam
learn fi cling to di dawn
an wen di news reach mi
seh mi wan daddy ded
mi ketch a plane quick

an wen mi reach mi sunny isle
it woz di same ole style
di money well dry
di bullits dem a fly
plenty innocent a die
many rivahs run dry
ganja planes flyin high

di poor man im a try
yu tink a lickle try im try
holdin awn bye an bye
wen a dallah cyaan buy
a lickle dinnah fi a fly

galang dada
galang gwaan yaw sah
yu nevvah ad noh life fi live
jus di wan life fi give
yu did yu time pan ert
yu nevvah get yu jus dizert
galang goh smile inna di sun
galang goh satta inna di palace af peace

mi know yu couldn't tek it dada
di anguish an di pain
di suffahrin di prablems di strain
di strugglin in vain
fi mek two ens meet
soh dat dem pickney coulda get

a lickle someting fi eat
fi put cloaz pan dem back
fi put shoes pan dem feet
wen a dallah cyaan buy
a lickle dinnah fi a fly

mi know yu try dada
yu fite a good fite
but di dice dem did loaded
an di card pack fix
yet still yu reach fifty-six
before yu lose yu leg wicket
' a noh yu bawn grung here'
soh wi bury yu a Stranger's Burying Groun
near to mhum an cousin Daris
nat far fram di quarry
doun a August Town

Erişim:<http://hjem.get2net.dk/sbn/reggae.htm>

Örnek 3.1

Richard Huelsenbeck – Karawane

Jolifanto bambla o falli bambla
Grossiga m'pfa habla horem
Egiga goramen
Higo bloiko russula huju
Hollaka hollala
Anlogo bung
Blago bung
Blago bung
Blago bung
Bosso fataka

Schampa wulla wussa olobo
Hej tatta gorem
Eschige zunbada
Wulubu ssubudu uluw ssubudu
Tumba ba- umf
Kusagauma
Ba-umf

Erişim:<http://fusionanomaly.net/dada.html>

Örnek 4.1

Steve Nicks – No Spoken Word

I was just that old
That august dark, dark day
Swear that you never saw her face
Swear that you never heard her say

No spoken word
No small command
What was it she wanted
They say she had everything

No spoken word
No small command
What was it she wanted
They say she had everything

What shall I do
What shall I say
Should I say
Who all the things
That I'd like to say to you

No spoken word
No small command
What was it she wanted
They say she had everything
Let's make a deal here

Ooh, for one night
Well baby, you fill the night with the
Wind and the rain and the water

Oh, for one night
Well, just for one night
You know that well that
Disasterous sound
Now it will make me wiser
He says, and it will make you look
She says, look out
I don't know how to learn

From the pages of a book

Well I either say too much, or i
I dont say enough
Well I play too hard
Still Im not tough enough
What was it she wanted
They say she had everything

No spoken word
No small command
What was it she wanted
They said she had everything

Ooh come around tonight indecent
Well
Ah, ha come around
Tonight, indecent baby well,
You fill the room
With the rain and the wind and the water

If you tell me,
One more time
Oh baby, take it easy
Well, you wont see me ever again

Some people walk down that darkened street
With the faith of a child
And so go the faithless
But after awhile, she says

No spoken word
Lets make a deal here
No small command
What was it she wanted
They said she had everything
Ooh, I dont want to know about it

Erişim: http://www.lyricsfreak.com/s/stevie+nicks/no+spoken+word_20131566.html

ÖZGEÇMİŞ

Doğum tarihi 10.01.1979

Doğum yeri Ankara

Lise 1991-1994 Özel Tevfik Fikret Lisesi
1994-1997 Mimar Kemal

Lisans 1999-2003 Hacettepe Güzel Sanatlar Fakültesi -Resim Bölümü

Yüksek Lisans 2003-Devam ediyor Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım
Yükseklisans Proramı

Sergiler

2006 “Eurhope 1153”, Villa Manin, İtalya

2006 “Goods to Declare”, MFA International, Bezallel University,
İsrail

2006 “Free Kick”, 9. İstanbul Bienali Antrepo Misafirperverlik Alanı

2003 “Seni öldüreceğim için üzgünüm” Proje 4L

2003 “Performans günleri - iyi + kötü + çirkin” (Seyhun Babaç ile ortak
proje)

2002 “Ünlü Olma Sergisi” , (Seyhun Babaç, Ahmet Öğüt ile ortak proje)

2001 “Memleketimden İnsan Manzaraları”, Çağdaş Sanatlar Merkezi

2000 “Ankarada Genç Sanat”, Çağdaş Sanatlar Merkezi