



PREKARYA

CİLT / VOLUME 1 SAYI / NUMBER 2 ARALIK / DECEMBER 2020 ALTKÜLTÜREL MERCEK / SUBCULTURAL LENS

“ Kùltürel Çalışmalarda Hümanist Kibir ve Post-İnsan Bilimlerinin İnşası / Bir Kùltürün Topolojisi: ‘Ultras’ Filmine Eleştirel Bakış / Sonsuzluk ve Bir Gün: Aidiyet’in İzdüşümleri / Dogma Kıskaçında Danimarka Ruhunun Yeniden Keşfi / Statükoya Karşı Bir Başkaldırı: Punk Estetiği / Benim Coutinho’larım / Yeni Medyanın Yıkıcı Gücü / El Yazmaları / Kùltür ve Teknoloji Paradoksu: Âşık Direniş Savaşçısından Alegorik Öğütler / Nüansın Yok Oluşu: Afro-Punk / Dick Hebdige ile “Altkùltür” Üzerine Kolektif Söyleşi / Teal Triggs’in Fanzin Koleksiyonu

"Gösteride büyütleyici olan nesne, tüketicisinin ve bütün diğer tüketicilerin evine girer girmez bayağılaşır" -Guy Debord

Toplumsal gerçeğin çarpıcı bir yüzü olarak *Prekarya*, 'precarious' [güvencesiz] sıfatı ile 'proletariat' [proleterya] isminin birleşmesiyle oluşan bir terimdir (Standing, 2014: 21). Guy Standing'e göre, şu an pek çok ülkede yetişkin nüfusunun dörtte birinin prekaryaya dâhil olduğunu tahmin edebiliriz. Standing'e atıfla, *Prekarya* adında, bağımsız araştırmalara [ve araştırmacılara] alan açmak amacıyla iki başlangıç sayısı [inaugural issue] (Eylül-Aralık) oluşturulmuştur.

Kaynakça

Standing, G. (2014). *Prekarya Yeni Tehlikeli Sınıf*. Çev. Ergin Bulut. İletişim Yayınları.

ARALIK 2020 - CİLT 1 SAYI 2

[ALTKÜLTÜREL MERCEK]

Tasarım ve İçerik: Hüseyin Serbes

Yazışma Adresi: hserbes@yahoo.com

Susan Buck-Morss

“Zaman hem tanımı hem de karşıtlığı derinleştirir, ama imgenin damgası baştan beri oradadır. Yazısının üslup ve ifade tarzı bakımından geçirdiği başkalaşımlara karşı, Benjamin inatla kendi felsefi sezgilerine tutunmuştu, çünkü bunların doğru olduğuna inanmıştı — hepsi bu kadar basit. O halde nereden başlamalı?”

ALTKÜLTÜREL MERCEK

DENEME-FRAGMAN-KRİTİK-RÖPORTAJ-ÇEVİRİ

34-54 55-65 66-70 71-78 79-81

İçindekiler

TAKDİM	
Algılanan Dünya: Altkültürel Mercek	31
DENEME	
Kültürel Çalışmalarda Hümanist Kibir ve Post-İnsan Bilimlerinin İnşası	34
Bir Kültürün Topolojisi: 'Ultras' Filmine Eleştirel Bakış	38
Sonsuzluk ve bir gün: Aidiyet'in izdüşümleri	42
Dogma Kısacasında Danimarka Ruhunun Yeniden Keşfi	46
Statükoya Karşı Bir Başkaldırı: Punk Estetiği	51
FRAGMAN	
Benim Coutinho'larım	55
Yeni Medyanın Yıkıcı Gücü	59
El Yazmaları [1]	62
KRİTİK	
Kültür ve Teknoloji Paradoksu: Âşık Direniş Savaşından Alegorik Öğütler	66
RÖPORTAJ	
Nüansın Yok Oluşu: Afro-Punk	71
Dick Hebdige ile "Altkültür" Üzerine Kolektif Söyleşi	73
ÇEVİRİ	
Teal Triggs'in Fanzin Koleksiyonu	79

Algılanan Dünya: Altkültürel Mercek The Perceived World: Subcultural Lens

TAKDİM

Hüseyin Serbes

hserbes@yahoo.com

“İnsan kendisini *efendi* ve *doğanın sahibi* kıldı, hissedilir olanın ve maddenin sahibi. Bir yandan kendisini gerçekleştirirken, diğer yandan kendisine karşı bölündü ve kendisinden ayrı düştü. İşte böyle yaptı *sermaye!*” —**Henri Lefebvre**¹

Lefebvre (2017), insanın hâkimiyeti-sömürüsü ile başlayan süreçte, *sermayenin* habis ve kötü niyetli bir tarafını açığa çıkararak doğayı, şehri, sanatsal yaratıcılığı ve entelektüel kapasiteyi yok ettiğini açığa çıkarır ve [yine *sermayenin*] kendi etrafında ne varsa dünya ölçeğinde öldürdüğünü ifade eder. Böylesi bir evrende, 'yüksek aşkı' öldürmemeye çalışmanın bir gayreti olarak gösterilebilecek *Prekarya*², çeşitli bağlamlarda kurgu-dışı [non-fiction] denemelerle düşünce dünyasına pencereler açmayı hedeflemektedir.

Sanatsal avangardın peşinde bağımsız bir alan açmak

Özellikle, sonraki sayılarında daha çok bağımsız araştırmacılar tarafından yazılmış denemelerin yer almasının arzulandığı bu çalışma, disiplinlerarası katkılarla daha da genişlemeyi amaçlamaktadır. Bir şeyin farkında olarak: Ulus Baker'in hatırlattığı gibi (2015: 329),

1 Lefebvre, H. (2017). *Ritimanaliz - Mekân, Zaman ve Gündelik Hayat* [Éléments de Rythmanalyse: Introduction à la connaissance des rythmes]. (Çev. Ayşe Lucie Batur). İstanbul: Sel Yayıncılık (s. 80).

2 Toplumsal gerçekliğin çarpıcı bir yüzü olarak *Prekarya*, 'precarious' [güvensiz] sıfatı ile 'proletariat' [proleterya] isminin birleşmesiyle oluşan bir terimdir (Standing, 2014: 21). Guy Standing'e göre, şu an pek çok ülkede yetişkin nüfusunun dörtte birinin prekaryaya dâhil olduğunu tahmin edebiliriz [Bkz. Standing, G. (2014). *Prekarya Yeni Tehlikeli Sınıf*. Çev. Ergin Bulut. İstanbul: İletişim Yayınları. s.48]. Standing'e atıfla, Prekarya adında, bağımsız araştırmacılara gelecek yıllarda alan açmak amacıyla iki başlangıç sayısı [inaugural issue] (Eylül-Aralık) oluşturulmuştur.

* Serbes H. (2020). Algılanan Dünya: Altkültürel Mercek. *Prekarya Dergi*, 1 (2), 31-33.

her yeni kuşak bir öncekinden daha çok ‘görsel-işitsel’ düşünüyor ve var oluyor. Eskiden daha çok okuyan bizler, görsel imgelerin bizi çevrelediği bir dönemde daha çok seyreden bir ‘nesne’ konumuna dönüştük. Yine de, ‘ufuk açıcı’ çalışmalarıyla farklı evrenler sunan entelektüellerin anlatılarını bir anıt gibi görüp ‘eşerek’, ‘punctum’un peşinde koşmayı sürdürmek gerekir. *Walter Benjamin*’i düşünürsek... Yazdığı her yazının, her incelemenin *sui generis* bir çalışma olduğu kabul edilen Benjamin, titiz ve sabırlı çözümlenmeleriyle metnin derinindeki inciyi bulmaya çalışırdı (Oskay, 2015: 12). Babasının burjuva bir meslek edinmesine yönelik tavsiyelerinden uzaklaşarak kendisine özgür bir alan açmak isteyen Benjamin, doçentlik tezini vererek bağımsız bir akademisyen olarak yaşamını sürdürme amacı taşımaktaydı.³ Witte (2018: 45), Benjamin’in babasının pratik istemlerini ve kendi tinsel gereksinimlerini aynı zamanda karşılayabilmek için, kendi dergisini yayımlamayı tasarlamasından bahseder. [Benjamin’in] *Paul Klee*’nin bir tablosundan esinlenerek ismini koyduğu *Angelus Novus* [Yeni Melek] adlı dergi projesi, [her ne kadar yarım kalmış olsa da] sanatsal bir imgelemin taşıyıcısı olarak görülür.⁴

“[Benjamin’in] Paul Klee’nin bir tablosundan esinlenerek ismini koyduğu Angelus Novus [Yeni Melek] adlı dergi projesi, [her ne kadar yarım kalmış olsa da] sanatsal bir imgelemin taşıyıcısı olarak görülür.”

“Total kurum”un dışında: ‘Özne’nin açtığı alan

Modern toplumu kuşatan kurumların tahakkümü altındaki bireylerin, bu yapılardan bağımsız deneyimler geliştirebilmeleri oldukça güçtür (Bayır, 2018: 46). Goffman’ın “total kuruma dönüşmüş bir hayat” olarak tanımladığı günümüzde, varoluşsal tanımını otorite tarafından belirlenen modern insan, ancak “total kurum”un dışında özne olabilme şansına erişir. Bu nedenle, Goffman’ın *Tımarhaneler*’ adlı çalışmasından hareketle, *Prekarya* [bir denemeler dergisi olarak] kurum içerisinde “hasta” olarak nitelenen bireyin, tımarhane dışındaki özne haliyle üretimini destekler. “Total kurum” içerisinde kaldığımızda Bourdieu’nun tabiriyle (2016), “felsefi zihinlerimiz” bir akademik alan tarafından şekillendirilmiş *‘homo academicus’*tan öteye geçemez. Düşüncesinin zenginliği ele alındığında, *Donna Haraway*’in yapıtlarında öğrencilerinin önemli yer tuttuğunu, çalışmalarında onlara sıklıkla referans verdiğini hatırlarsak bu dergi [yayın], “öğrenci” kalacaklar için bir

3 *Benjamin*’in tezi reddedilir. Ünsal Oskay’ın aktardığı bilgilere göre, reddedilme nedeni, Goethe üzerine yaptığı daha önceki çalışması olmuştur. Stefan George Çevresinin en önde gelen kişilerinden *Friedrich Gundolf*un *Goethe* üzerine yazdığı kitabı hedef alınca, zamanlarının ‘establishment’ini temsil eden bu çevre, Benjamin’e hoşgörü göstermezler [Bkz. Benjamin, W. (2015). *Estetize Edilmiş Yaşam* (Der. ve Çev. Ünsal Oskay). İstanbul: İnkılâp Yayınları, s. 15].

4 Benjamin’in projesi yarım kalır. Bunun nedenleri olarak kendi iç çelişkileri ve maddi engeller gösterilebilir. Bernd Witte’in dediği gibi, melek figürü eski dinsel geleneği ve sanatsal avangardı birleştirerek Tanrı’nın huzurunda sunar: *‘Ne de olsa Angelus Novus ölümlü okurlara yönelik değildi’* [Witte, B. (2002). *Walter Benjamin*. Çev. Mustafa Tüzel. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, s. 46].

évolué etme; geliştirme ve olgunlaştırma sürecini kapsamaktadır.⁵ Bu nedenle, önümüzdeki sayılarda biraz daha kolektif gayretlerle edinilmiş yazılara yer açılacaktır. *Prekarya*, bütüncül [totalizing] söylemlere karşı, 'öteki'ye⁶ yer açma amacı taşıırken Eagleton'a göre (1987), bir yapının 'meta' biçimini arsızca kucaklayarak tepki göstermesi ve kültürel geleceğe karşı derinliğin altını oyması bakımından tipik postmodernist bir ürünün özelliğine de sahiptir (aktaran Harvey, 2019: 21). Bu sayısında *alkültürel mercek [subcultural lens]* konu başlığı ile alana katkı sunmayı amaçlayan *Prekarya*, makale, tez ve araştırmaların bir başka yönünü ele alan değerlendirme yazıları ile 'okur'unu 'yazar'a dönüştürmeyi deneyecektir.⁷ 2020'nin iki sayısı, bir 'başlangıç' niteliği taşımaktadır. İlerleyen sayfalarda alkültürün dünyasına dair metinler yer almaktadır, ilk başta bildiğimiz şeyden, "algıladığımız dünyadan" yola koyulduk. Ancak, Merleau-Ponty'den de biliyoruz ki, bize duyularımızla ve gündelik yaşamdaki tutumlarla açılan dünya, ilk bakışta en iyi bildiğimiz dünya gibi gelse de algının dünyasını açıklığa kavuşturmak zaman, çaba ve kültür istemektedir.

Kaynakça

- BAKER, U. (2017). *Beyin Ekran* (Der. Ege Baransel). İstanbul: İletişim Yayınları.
- BAYIR, M. (2018). *Egemenlik ve gözetimin çağdaş biçimleri: Total kurum, disiplinci iktidar ve kamp*. Nosyon: Uluslararası Toplum ve Kültür Çalışmaları Dergisi, 1, 46-61.
- BENJAMİN, W. (2015). *Estetize Edilmiş Yaşam* (Der. ve Çev. Ünsal Oskay). İnkılâp Yayınları.
- BOURDIEU, P. (2016). *Akademik Aklın Eleştirisi* (Çev. P. Burcu Yalım). İstanbul: Metis Yayınevi.
- GOFFMAN, E. (2015). *Timarhaneler* (Çev. Ebru Arıcan). Heretik Yayıncılık.
- HARVEY, D. (2019). *Postmodernliğin Durumu* (Çev. Sungur Savran). Metis Yayıncılık.
- LEFEBVRE, H. (2017). *Ritimanaliz - Mekân, Zaman ve Gündelik Hayat* (Çev. Ayşe Lucie Batur). Sel Yayıncılık.
- MERLEAU-PONTY, M. (2020). *Algılanan Dünya* (Çev. Ömer Aygün). Metis Yayıncılık.
- WITTE, B. (2002). *Walter Benjamin* (Çev. Mustafa Tüzel). Yapı Kredi Yayınları.

⁵ "Haraway'ın yapıtlarında lisansüstü öğrencilerinin çalışmalarına sıklıkla referans verdiğini görürüz: Örneğin, 'Siborg Manifestosu'nda çalışmaları bir yer tutan Chela Sandoval, Zoe Sofia ve Katie King, Haraway'ın doktora öğrencileridir" [Bkz. Haraway, D. (2010). *Başka Yer*. (Çev. Güçsal Pusar). Metis Yayıncılık s. 15].

⁶ 'Öteki' terimini kullanırken 'etnik grup' ya da 'azınlık' gibi ifadelerden kaçınılırız: "Bu, 'egemen'e karşı yürütüldüğü iddia edilen bir 'itibar' yani var olma mücadelesinde, örtük de olsa yine egemenin diliyle konuşmaktır; kuzu postuna bürünmüş fitratı arka kapıdan sokmaktır bir anlamda" [Bkz. Ünsaldı, L. (Der.)(2019). *Yabancı, Bir İlişki Biçimi Olarak Ötekilik*. Ankara: Heretik Yayıncılık. s. 7].

⁷ "İnsan arzu ederse yazar, benim de arzularım bitip tükenmez" diyordu 'yazı'nın ve 'yazın'ın büyük ustası Roland Barthes. Yine Barthes'ın dünyasından biliyoruz ki, kültürel metinlerin peşinden gitmek, «jouissance» [yüce bir fiziksel ve zihinsel mutluluk] deneyimi elde etmemizi sağlayabilir.

"Bu sayısında, *alkültürel mercek* konu başlığı ile alana katkı sunmayı amaçlayan *Prekarya*, makale, tez ve araştırmaların başka yönünü ele alan yazıları ile 'okur'unu 'yazar'a dönüştürmeyi deneyecektir."

Kültürel Çalışmalarda Hümanist Kibir ve Post-İnsan Bilimlerinin İnşası

Humanist Vanity and the Construction of Post-Human Sciences in Cultural Studies

ÖZ

Egemenlerin şöhretinden bir şekilde sıyrılmış marjinal, arada kalmış ve tahakküm altındaki entelektüellerin bir çıkış kapısı olarak ortaya koyduğu 'kültür', geleneksel solun ve yükselen neo-liberal dalganın görmezden geldiği davranış ve yaşam tarzlarının birer örüntüsü olarak karşımıza çıkar. Cardiff Üniversitesi'nde İngiliz Edebiyatı profesörü olan Neil Badmington'ın insan bilimleri ifadesine karşı serzenişini inceleyen bu deneme, hümanizmin mitini sorgulayarak kültürel çalışmalar bağlamında post-insan bilimlerinin inşasını tartışmaktadır.

ABSTRACT

The 'culture', which has been put forward as a gateway by marginal, in-between and dominated intellectuals who have somehow stripped of the reputation of the rulers, appears as a pattern of behaviors and lifestyles ignored by the traditional left and the rising neo-liberal wave. This essay, which examines the reproach of Neil Badmington, a professor of English Literature at Cardiff University, against the expression of human sciences, discusses the construction of post-human sciences in the context of cultural studies by questioning the myth of humanism.

Anahtar Kelimeler

Kültür, Kültürel Çalışmalar, Hümanizm, Posthümanizm, Post-İnsan

Keywords

Culture, Cultural Studies, Humanism, Posthumanism, Posthuman

Cambridge'in Çay Bahçesinden Akademiye

Kültürel Çalışmalar, entelijansiyanın ilgi dâhiline girmeyen konuların [Cambridge'in çay bahçesinden] akademiye taşınmasıyla doğdu. Böylelikle, normal olanı kuramla tanıştıran, gündelik hayatın nesneleştirilmesini önleyen bir disiplin haline geldi. Paul Willis'in deyimiy-le¹, bahsedilen kültür hüner, görgü ya da bayramlık elbiselerle gidilen konser salonları değildir. 'Kültürel Çalışmalar'ın odak noktası, gündelik faaliyetlerin işlevleridir. Araştırmacı, Bourdieu'nun tabiriyle², bir *homo academicus* olduğundan "felsefi zihin" bir akademik alan tarafından şekillendirilmiştir; kolektif inkârın büyüğü çemberini kırmak için, toplumsal dünyaya ilişkin şeyleri mümkün olduğunca oldukları haliyle söylemelidir.

Egemenlerin şöhretinden bir şekilde sıyrılmış marjinal, arada kalmış ve tahakküm altındaki entelektüellerin bir çıkış kapısı olarak ortaya koyduğu '*kültür*', geleneksel solun ve yükselen neo-liberal dalganın görmezden geldiği davranış ve yaşam tarzlarının birer örüntüsü olarak karşımıza çıkar. Dahası, kültür, her kuşakla birlikte üretilir; geçmişten miras aldığımız kimliklerimizden ziyade gelecekteki kimliklerimizi yeniden üretiriz.³ Bu bağlamda, kendisini bir akademisyen olarak görmeyen ve kamusal eğitim anlayışını destekleyen Stuart Hall, *The Open University*'de verdiği derslerde bir tür '**entelektüel müdahaleci**' olduğundan bahseder: "*Kalemi bir duruma müdahale etmeye üzere elimde alırım; terimlerin anlaşılacağı şekilleri değiştirmek, meseleyi yeni bir açıdan ele almak, daha önce anlaşıldığı şekle itiraz etmek üzere yazarım*".⁴ Gramsci gibi düşünürsek, şimdiki alt üst edebilecek entelektüeller geleneksel olan değil, organik olanlardır.⁵ Dolayısıyla, [bilgiyi yeniden üretmekten başka bir şey yapmayan] geleneksel yöntemin aksine kültür üzerine geleceği yaratmak oldukça önem taşır.

Üniversitenin sınırlayıcı ve seçkin atmosferinden kaçan yeni "**post-Birmingham**" nesli, ilgi çekici üyeleri ile 'kültürel çalışmalar'a yeni yönelimler kazandırmaktadır. Bu üyelerden biri olan Neil Badminton'un posthümanizm düşünceleri ile kültürel çalışmaların serüveni bu metnin tartışma konusunu oluşturmaktadır [*Burada belirtmek yerinde olacaktır ki, bu tartışma, bir yere varmayı hedeflememektedir; bir özne olarak -Tanpınar'ın deyimiy-le- évolué olmanın arzusunun taşımaktadır*].

1 Willis, Paul (1977). *Learning to Labour: How Working Class Kids Get Working Class Jobs*. London: Saxon House (s. 185).

2 Bourdieu, Pierre (2016). *Akademik Aklın Eleştirisi* (Çev. P. Burcu Yalım). İstanbul: Metis Yayınevi (s. 45).

3 Hall, Stuart (2016). *Tarihin İronileri* (Çev. Utku Özmakas). İstanbul: Zoom Kitap (s. 51).

4 A.g.e. (s. 73).

5 Gramsci, entelektüelleri, geleneksel ve organik olarak ikiye ayırmaktadır.

"Kendisini bir akademisyen olarak görmeyen ve kamusal eğitim anlayışını destekleyen Stuart Hall, The Open University'de verdiği derslerde bir tür 'entelektüel müdahaleci' olduğundan bahseder"

Hümanizm Mitinin Yıkılışı

Cardiff Üniversitesi'nde İngiliz Edebiyatı profesörü olan Neil Badmington'ın insan bilimleri ifadesine karşı serzenişi dramatik derecede ironi taşır: “*Ben insan bilimlerine inanmıyorum*”.⁶ Görüşlerini Ronald Salmon Crane'e yaslayan Badmington, [Crane'in] insan bilimleri sorgusunu yeniden hatırlatır. *The Idea of Humanities* (Beşeri Bilimler Fikri) adlı eserinde insan fikrini tartışmaya açan Crane, Romalıların ilk olarak humanitas'tan bahsettiklerinde, sözcüğü insanın, onu bütünüyle hayvanlardan ayıran etkinliklerinin sınırlarını belirlemek için kullandıklarını belirtir.⁷ Bu anlamda, hümanizm, ‘insan’ figürünü diğer her şeyden üstün görür ve ayırır. Braidotti'nin ortaya koyduğu Avrupa felsefesinin *leitmotifi* konumundaki düşünce ise tartışmanın önemli bir bölümünü oluşturur: “Nietzsche, ‘Tanrı’nın ve bunun üzerine inşa edilmiş İnsan fikrinin ‘öldüğünü’ ilan ettiğinden beri, insanlığın zor durumda olduğu düşüncesi Avrupalı hümanist öznenin metafizik olarak sabit ve evrensel geçerliliğe sahip sağduyusuyla insan doğasına atfettiği aşikâr konumun sonunun geldiği”.⁸

“İnsanı yakın tarihli bir icat gören Foucault ise, modern epistemenin düşünce zeminini sarsmasıyla “insanın, tıpkı denizin sınırında bir kum görüntüsü gibi kaybolacağını” belirtir.”

İnsanı yakın tarihli bir icat gören Foucault ise, *modern epistemenin* düşünce zeminini sarsmasıyla “*insanın, tıpkı denizin sınırında bir kum görüntüsü gibi kaybolacağını*” belirtir.⁹ Foucault'nun ilan ettiği “insanın ölümü”, insanı dünya tarihinin merkezine yerleştirmeye devam etme yönlü ‘hümanist kibri’ hedef alır. Bu kibirlerden biri olarak gösterilebilecek olan Leonardo da Vinci'nin ikonik çalışması *Vitruvius Adamı*, hümanizmin özünü oluşturur. Braidotti'ye göre, 1968 sonrası kuşağın radikal düşünürleri ise klasik ve sosyalist biçimleriyle hümanizme karşı çıkarak Vitruvius'a özgü, mükemmel olabilirlik standardı olan erkekinsan idealinin yapıbozumuna uğrattığını anlatır.¹⁰ Bu imge, hümanizmin amblemi olarak karşımıza çıkar ve biyolojik olarak erkek olmayan tüm bireyleri dışlar. Ayrıca, ‘ötekileştirmeye’ ideal fiziksel ölçülere sahip olmayan bireyler de eklenir. Dahası, temsil ettiği insan modeli, ‘kusurlara’ da yer açmazken, ten rengi ve köken olarak da dünyanın birçoğunu dışarıda bırakır.¹¹ Bu kısıtlı sayıdaki temsiliyet, doğayı da insanın hizmetkârı görenek,

6 Badmington, N. (2013). Kültürel Çalışmalar ve Post-İnsan Bilimleri. Hall, G., Birchall C. (Ed.) (2013). Yeni Kültürel Çalışmalar: Kuramsal Serüven (Çev. Onur Kartal). (1. baskı) içinde (s. 379-400). İstanbul: Say Yayınları (s. 380).

7 A.g.e. (s. 383).

8 Braidotti, R. (2014). İnsan Sonrası (Çev. Öznur Karakaş). İstanbul: Kolektif Kitap (s. 17).

9 Foucault, M. (2017). Kelimeler ve Şeyler (Çev. Mehmet Ali Kılıçbay). Ankara: İmge Kitabevi Yayınları (s.538-539).

10 Braidotti, R. (2014). İnsan Sonrası (Çev. Öznur Karakaş). İstanbul: Kolektif Kitap. (s. 37).

11 Ağin, B. (2020). Posthümanizm: Kavram, Kuram, Bilim-Kurgu. Ankara: Siyasal Kitabevi (s. 38).

hayvan, bitki ve diğer türleri de sömürünün parametreleri haline getirir. Teknolojinin gittikçe artan bir hızda hayatın merkezi sayılabildiği bir tarih sürecinde ‘insan’ olgusunu yeniden değerlendirmeye açan posthümanizm, Ağın’a göre Rönesans ve Aydınlanma Çağı düşüncesinden uzaklaşarak bir paradigma değişikliğini benimser. Bu paradigma değişikliği, ‘insan’ figürünü tartışmaya açarak hümanizm mitini sorgular. Posthümanizmin varlığını hissettirdiği bir dönemde, ‘insan bilimleri’ olgusunu kültür ekseninde sorgulayan Badmington, ‘**post-insan bilimleri**’ önerisini getirir. Dolayısıyla, ‘insan bilimleri’ de episteme mekânı değildir. Badmington, yeni bir isim ortaya koyarken tedbirli yaklaşarak insan bilimleriyle ‘insan’ arasındaki ilişkiye eleştirel bir bakış açısı sunmaktadır. Bu noktada, Ağın’ın dikkat çektiği üzere, bir “karanlık ikiz” imgesi taşıyan transhümanizm, teknolojiyi, insanı, daha da ileriye götürecek bir araç olarak görür ve ‘bükülmez bir beden’ arzusu taşır.¹² Bu yönüyle ulaşılabilecek son evre ‘posthuman’ olarak gözüktür. Oysa posthümanizm, posthuman nosyonundan farklı olarak, insanı evrendeki faillerden yalnızca biri olarak görür ve bu anlamdaki tüm mitleri sorgulamaya açar. ‘Kültürel Çalışmalar’ın insanın ego tacından feragat etmesi ve tüm imgelerin sahibi olduğuna dair düşüncesinin yerle bir edilmesi gibi eleştirel bir amaç taşınması, ancak ‘insan bilimleri’nin tartışmaya açılması ile gerçekleşebilir. Böyle bir tartışma, *humanitas*’ı kültürel çalışmaların tahtından indirerek, bu alanı evrendeki tüm öznelerle açacaktır. Badmington’a göre Lyotardçı bir tarzda¹³ kullanılan ‘post-insan bilimleri’ posthümanizmin tarifine denk düşer. Kültürel Çalışmalar, *homo academicus*’a, egemen söylemlere, *status quo*’ya ve hiyerarşiye karşı farklı bir pencere açmak amacıyla doğdu. Benzer şekilde, Dellaloğlu, ‘Kültürel Çalışmalar’ın ortaya çıkışında yerleşik üniversiter zihniyetin kurumsal ve disiplinler belirlenimlerine uyumlu olmayışının önemli rol oynadığını ifade eder.¹⁴ Bu uyumun sürmesi, Badmington’un öne sürdüğü gibi başlangıçtaki vaadine sadık kalması açısından, yapının ‘şu an’la hesaplaşması ve bizzat praksisini ortaya koyması ancak ‘posthümanizm’le denk bir anlam taşıyan ‘post-insan bilimleri’nin inşa edilmesiyle gerçekleşebilir. Bu sayede, hümanizm mitini sorgular ve radikal bir biçimde bağlamsal olan bir kültüre odaklanabilir.

“Kültürel Çalışmalar’ın insanın ego tacından feragat etmesi ve tüm imgelerin sahibi olduğuna dair düşüncesinin yerle bir edilmesi gibi eleştirel bir amaç taşınması, ancak ‘insan bilimleri’nin tartışmaya açılması ile gerçekleşebilir.”

12 A.g.e (s. 25).

13 Badmington’un Jean-François Lyotard’a gönderme yapmasının amacı, post-modernizm üzerine kronolojik bir ‘son’ eklemekten öte üzerinde kafa yorarak [Freudçu anlamda *Durcharbeitung*] sabırlı bir biçimde çalışmayı kastetmesinden kaynaklanmaktadır. Derrida’nın önerisini ise bir tür transhümanistik anlayışa yer açacağını düşündüğü için reddetmektedir. Bkz. Badmington, N. (2013). Kültürel Çalışmalar ve Post-İnsan Bilimleri. Hall, G., Birchall C. (Ed.) (2013). Yeni Kültürel Çalışmalar: Kuramsal Serüven (Çev. Onur Kartal). (1. baskı) içinde (s. 379-400). İstanbul: Say Yayınları.

14 Dellaloğlu, B. (2020). Poetik ve Politik: Bir Kültürel Çalışmalar Ansiklopedisi. İstanbul: Timaş Yayınları (s. 377).

Bir Kültürün Topolojisi: 'Ultras' Filmine Eleştirel Bakış Topology of a Culture: Critical Perspective on 'Ultras' Film

ÖZ

Kültürlerin temel taşıyıcılarından olan Netflix, konvansiyonel yayıncılıktan dijital yöntemlere geçerek küresel kültürün egemen göstergesini oluşturmaktadır. Habermas'ın bir zamanlar işaret ettiği kıraathanelerin yerini neredeyse ele geçiren sosyal medya kamusunda bireylerin içerikleriyle sürekli gündemini oluşturan Netflix evreni, serbest zamanlarda bile karşısındaki izleyiciyi birer meta olarak görür. Birey, sergilediği performansı ile neoliberal bir aygıt dönüşerek enformasyon ve kariyer deposu haline gelebilmek uğruna her şeyin içine girer. Bunun farkında olan geç kapitalizm mantığı, kitlesel beğeniler üretebilmek için yarışır. Bu deneme, çeşitli algoritmalar doğrultusunda bireylerin etkileşim ve geribildirimini göz önünde bulundurarak, her türlü kitleye uygun içerikler üreten Netflix'in sunduğu 'Ultras' filmine odaklanmaktadır.

ABSTRACT

Netflix, one of the main carriers of cultures, has become the dominant indicator of global culture by shifting from conventional broadcasting to digital methods. Netflix universe, which is constantly on the agenda with the content of individuals in the social media public, which has almost taken over the place of 'coffeehouses' that Habermas once pointed out, sees the audience in front of it as a commodity even in free times. The individual gets into everything for the sake of turning into a neoliberal device with his performance and becoming a storehouse of information and career. Aware of this, the logic of late capitalism competes to produce mass tastes. This essay focuses on the movie 'Ultras', presented by Netflix, which produces content suitable for all audiences, taking into account the interaction and feedback of individuals through various algorithms.

Anahtar Kelimeler

Kültür, Ultras, Taraftar, Netflix, Performans Toplumu

Keywords

Culture, Ultras, Fans, Netflix, Performance Society

Giriş

“Matbaa gibi televizyon da her şeyden önce bir retorik felsefesidir” diyordu iletişim kuramcısı **Postman** (1994: 28), epistemolojik olarak medya eleştirisinde... Günümüz yeni iletişim teknolojileri, Postman’ın televizyon göndermesine paralel bir şekilde, kendisini önemli kültürel konuşmaların taşıyıcısı olarak sunduğu zaman tehlikeli bir hale bürünür. Özellikle McLuhan’ın *küresel köy* olarak gördüğü evrenin başat aktörü, ağlarla örülmüş bir sistemden oluşur. Bu sistem, medyanın dijitalleşme süreciyle beraber, bireylerin algılama ve kavrama biçimlerinde önemli bir rol oynar. Bu noktada, Bauman (2017), kültürün küreselleşmesinden bahsederek iki farklı dünyanın ortaya çıktığını savunur: Birinci dünyada mekânın kısıtlayıcılığı ötelenerek küresel çapta hareket edilirken ikinci dünya sakinleri için katı yasalar ve politikalar üretilmeye devam edilir.

Performans Toplumunda Dijital Emek: Netflix Evreni

Bireylerin küresel ve dijital vatandaş haline geldiği bu çağda, kültürel etmenlerin yayılımı medya teknolojileri aracılığıyla gerçekleştirilir. Kültürel emperyalizm göstergesi olarak, empoze edilen bu kültürlerin özümsemesi ya da küresel ve yerel kültürün sentezlenmesinin birer sonucu olarak bireyler, melez kültürler oluştururlar (Sarı ve Sancaklı; 2019: 247). Bu kültürlerin temel taşıyıcılarından olan Netflix, konvansiyonel yayıncılıktan dijital yöntemlere geçerek küresel kültürün egemen göstergesini oluşturmaktadır. Habermas’ın bir zamanlar işaret ettiği kıraathanelerin yerini neredeyse ele geçiren sosyal medya kamusunda bireylerin içerikleriyle sürekli gündemini oluşturan Netflix evreni, serbest zamanlarda bile karşısındaki izleyiciyi birer meta olarak görür. Smythe (1977), *izleyici metası* tezinde izleyicilerin karşılık almadan bir emek ürettiğini ve medya şirketlerinin de sermayeyi çekebilmek adına kitlesel yayınlar ürettiklerini savunur. Bu doğrultuda, Kaliforniya’da DVD kiralama ve satışı ile pazara giren bu popüler içerik üretim ve dağıtım platformu, küresel çapta içerikler sunarak bireyleri dijital bağlamda sömürür. Fuchs (2015), yeni medyanın nesne boyutunu temsil eden dijital özelliği ile öne çıkardığı medyayı var etmek, kullanmak ve yeniden üretmek için bir faaliyet üretimi olarak, dijital emek kavramını öne sürer. Bu tür platformlar, toplumsallığı disiplinize ederek sömüren dijital panoptikonlar görevini üstlenir. Koreli filozof Han’ın öne sürdüğü gibi, disiplin toplumları yerini çoktan *performans toplumuna* bırakmıştır. Hapishane ve tımarhane gibi disiplin parametreleri gökdelen, büro, fitness salonları imgeleri ile yer değiştirerek performans toplumunu oluşturur. Birey, sergilediği performansıyla neoliberal bir aygıtta dönüşerek enformasyon ve kariyer deposu haline gelebilmek uğruna her şeyin içine girer. Bunun farkında olan geç kapitalizm mantığı, kitlesel beğeniler üretebilmek için yarışır.

“Fuchs, yeni medyanın nesne boyutunu temsil eden dijital özelliği ile öne çıkardığı medyayı var etmek, kullanmak ve yeniden üretmek için bir faaliyet üretimi olarak, dijital emek kavramını öne sürer.”

Karnavalesk kültürden şiddetin tarihine: Ultras Kültürü

Çeşitli algoritmalar doğrultusunda bireylerin etkileşim ve geribildirimini göz önünde bulundurarak, her türlü kitleye uygun içerikler üreten Netflix'in sunduğu 'Ultras' filmi (2020), İtalya ekseninde tribün kültürünü ele alır. Ultra toplantılarında ortaya çıkan ultras fenomeni, genel anlamda, politik yönelimden bağımsız olarak dilbilim, bedensel uyum ve nihayetinde norm olarak kabul edilen davranışları ortaya çıkaran 16-40 yaş arasındaki İtalyan hardcore taraftarlarını sembolize eder. Brunel Üniversitesinde çalışmalarını sürdüren Testa'ya göre (2009: 55), kelime etimolojisini Fransız politik söyleminde bulur: Ultra-royaliste, Restorasyon döneminde (1815-1830) Mutlak Monarşiye partizan sadakatini göstererek mülk sahiplerinin, soyluların ve din adamlarının çıkarlarını savunmuşlardır. Aydınlanma izleyicileri tarafından ön plana çıkarılan insan hakları ve bireysel özgürlüklerin felsefelerine aykırı olarak otorite ve kraliyet geleneğini desteklemişlerdir. Ultras kavramı, 1950'lerde İtalyan futbolunun informal bağlamda bir hayran kültürü karakterize edilmesiyle taraftar ofisleri, bilet ofislerinin ve devlet radyosunda yayınlanan deplasman maçlarının dinlenmesi için benzer düşüncede yer alan insanların toplanma yerini oluşturmaktaydı.

Futbol, dar çevrede gerçekleştirilen karnavalesk bir kasaba eğlencisi görünümünü taşıırken kültür araştırmacıları için 'hardcore' futbol taraftarları sıcak bir tartışma konusu taşır. Leicester Üniversitesi Futbol Araştırmaları Merkezi'nden İngiliz sosyologlar, özellikle 1959'daki Napoli ve Bologna takımları arasındaki maçta gerçekleştirilen saha işgaline dikkati çekerek bu tür olayların modern İtalyanların kökeninden bu yana gerçekleşme eğilimi taşıdığını savunurlar. İtalyan gençliği, 1970'lerin ilk yarısında çeşitli sosyo-politik itaatsizlik eylemleri gerçekleştirirken bu zamansal çerçevede, hardcore ultra futbol taraftar toplantıları ile otorite biçimine karşı çalkantılıklar geliştirmişlerdir. İlerleyen yıllarda İtalyan toplumunun şehirlere ve bölgelere yansıyan ideolojik bölünmeleri, yerel futbol stadyumunda ortaya çıkan politik sempatlere dönüşür. Triani (1994), ortaya koyduğu çalışmasında, 1968 ve 1977 protesto hareketinin hayal kırıklığından dönen nesiller arası çatışmayı siyasaldan spora aktardığını savunarak genç nesillerin futbol üzerinden oluşturdukları aidiyetin çeşitli heyecan ve çatışmalarla sağlandığını belirtir. Bu çatışmalar, 1979 yılında Roma derbisinde Vincenzo Paparelli adında bir Lazio taraftarının öldürülmesi, aynı gün, Milano ve Brescia kentlerinde futbolsal anlamda şiddet olaylarının görülmesiyle, kamusal olarak taraftar şiddetinin medya söyleminde yer almasına neden olmuştur. Seksenli yıllarda İtalyan hardcore taraftarlarının şiddetli gösterisi, kişisel ve politik anlamda meydan okumalara dönüşerek stadyum militarizasyonu olarak ortaya çıkmaktadır.

“Seksenli yıllarda İtalyan hardcore taraftarlarının şiddetli gösterisi, kişisel ve politik anlamda meydan okumalara dönüşerek stadyum militarizasyonu olarak ortaya çıkmaktadır.”

Şiddetin bir drama olarak sahneye yansıtıldığı ‘Ultras’, üyelerinin nefret, politika ve devasa nesil boşluğu ile körleştikten sonra parçalanmaya başlayan hayat öyküsünü temelini alıyor. Yazar-yönetmen *Francesco Lettieri*’nin ilk uzun metrajlı kurgusal dünyası, Napoli kulübünün taraftar grubu Ultras’ı konu edinir. Ana karakter Sandro, Ultras’ın en etkili figürlerinden biridir. Bir yandan yeni bir genç kuşak, şiddet bağımlılığı içerisinde ön plana çıkar. Kulübün ‘*Apaçiler*’ olarak bilinen kurucu üyeleri, genç kuşağın yıllar boyunca inşa ettikleri mirası sürdürdüklerini hisseder ve iki taraf arasında ağır bir çatışma gerçekleşir. İki anlatının esas alındığı filmde, bir yönüyle genç-yaşlı neslin çekişmesi ön plana çıkarken, diğer yönüyle de Sandro özelinde bir hayat tasviri yer alır. Futbol ve tribün alt kültürüne ilgi gösterenlerin mutlaka içinden bir şeyler bulacağı yapı, bir bakıma şiddet, madde bağımlılığı ve cinselliği, tribün kültürünün parametreleri olarak sunar. Küresel olarak tribünün benzer paradigmasını içeren anlatı, arada kalmış insan hayatlarını Napoli sokaklarından, ‘ultras felsefesi’ eşliğinde anlatır. Bir insanın ‘onurlandırılma’ tarzının izleyiciye sunulduğu drama, bu yönüyle de tribün altkültürünün izlerini taşır.

“Kulübün ‘Apaçiler’ olarak bilinen kurucu üyeleri, genç kuşağın yıllar boyunca inşa ettikleri mirası sürdürdüklerini hisseder ve iki taraf arasında ağır bir çatışma gerçekleşir.”

Kaynakça

- BAUMAN, Z. (2017). Küreselleşme, Toplumsal Sonuçları (Çev. Abdullah Yılmaz). İstanbul: Ayrıntı Yayınevi.
- HAN, B-C. (2017). Şeffaflık Toplumu (Çev. Haluk Barışcan). İstanbul: Metis Kitap.
- POSTMAN, N. (1994). Televizyon: Öldüren Eğlence, Gösteri Çağında Kamusal Söylem (Çev. Osman Akınhay). İstanbul: Ayrıntı Yayınevi.
- SARI, Ü., SANCAKLI P. (2020). Küyerelleşmenin Dijital Platformların İçerik Tanıtımına Etkisi: Netflix Örneği. Erciyes İletişim Dergisi | Ocak/January 2020 Cilt/Volume 7, Sayı/Number 1, 243-260.
- TESTA, A. (2009). The Ultras: An Emerging Social Movement? Review of European Studies, Vol. 1, No: 2.
- TRIANI, G. (1994). Bar Sport Italia. Milano: Eleuthera.

Sonsuzluk ve bir gün: Aidiyet'in izdüşümleri... Eternity and a day: The projections of 'Aidiyet'

ÖZ

Aidiyet'in odak noktasını bir cinayet oluşturur. Annesini öldürtmekle suçlanan Pelin ve sevgilisi Onur'un hikâyesi, çelişkiler ve hatırlamaları kapsayan bir anekdota benzer. Bir mektupla açılır, Aidiyet. Yönetmenin, teyzesine film çekmek için izin isteği ile başlayan mektup, Çevik'in izin isteğinden vazgeçmesi ile neticelenir: "Ne de olsa bu senin olduğu kadar benim de trajedimdir". Filmin ilk bölümünde, mekânın bir tür topografyası olarak, polise verdiği ifadeyi okuyan Onur'un sesi ve hareketli fotoğrafların geçişine yer verilir. Bu deneme, Aidiyet filmine Deleuze'ün "zaman-imaj" mefhumuna benzer bir biçimde bakmaya çalışmaktadır.

ABSTRACT

Murder constitutes the focal point of 'Aidiyet'. The story of Pelin and her lover Onur, who is accused of having her mother killed, is like an anecdote that includes contradictions and memories. It opens with a letter. The letter, which begins with the director's request for permission to film his aunt, ends up with Çevik giving up his request for permission: "After all, this is my tragedy as well as you". In the first part of the film, as a kind of topography of the place, Onur's voice reading his statement to the police and the transition of moving photographs are included. This essay tries to look at the movie Aidiyet in a way similar to Deleuze's notion of "time-image".

Anahtar Kelimeler

Cinayet, Aidiyet, Mekan, Deneysel Sinema, Burak Çevik

Keywords

Murder, Belonging, Space, Experimental Cinema, Burak Çevik

“Yaşam bir düşünüş
Ama ben film gibi hatırlıyorum”
(Laurie Anderson, *Stories from the Nerve Bible*)

“Yönetmen
Burak Çevik,
gerçek ve
kurmaca
arasında oyunlar
oyunlayarak
bir trajedinin
imgelerini
beyaz perdeden
zihinlere
yönelterek
sinemaya kişisel
bir iz düşünüş
bırakıyor.”

Bergman, çoktan silinmiş duyguların içine sızmaya çalıştığını söylediği anlatısı *Büyülü Fener*'de, bir öğleden sonra prova bitince tahta bir iskemlede oturup kalan vasat bir ihtiyarın, sahne talimatlarını geçirdiği sırada kendisine şöyle seslendiğini aktarır: “*Tuhaf bir meslek seçtiniz, Bay Bergman. Yıllar geçtikçe insan aşırı bir çaresizliğe düşebiliyor*”.¹ Bu çaresizlik, sinemasal bir büyüün, insanlığa büyük düşler sunduğu ayrıntılı bir belgedir. Bu belgelerden birinde, genç yönetmen **Burak Çevik**, gerçek ve kurmaca arasında oyunlar oynayarak bir trajedinin imgelerini beyaz perdeden zihinlere yönelterek sinemaya kişisel bir iz düşünüş bırakıyor. Berlin'de başlayan serüveni ile yaklaşık kırk ülkede çoğunluğu yönetmen ve oyuncuların katılımıyla gerçekleşen söyleşiler eşliğinde izleyiciye sunulan *Aidiyet*, bir sinema yönetmeninin gerçek ve yalanın bilinmezliğinde, tarihin derinliklerindeki çaresizliğin etnografik kazılarını içeriyor. Ritzer'ın çağdaş toplum yaşamının değişen karakterini tasvir ederken kullandığı homojenleştirme metaforuna² paralel bir şekilde, sinemanın McDonaldlaştırılarak sürekli denetim altında tutulma arzusu bir yana, yönetmen Çevik, bir şekilde kurulan ilişki ağlarına karşı sinemasal bir etik geliştiriyor.

Aidiyet'in odak noktasını bir cinayet oluşturur. Annesini öldürtmekle suçlanan Pelin ve sevgilisi Onur'un hikâyesi, çelişkiler ve hatırlamaları kapsayan bir anekdota benzer. *Ulus Baker*'in hatırlattığı üzere³, Antik Dünya'da ve Ortaçağ'da çok yaygın olan ve 18. yüzyıldan itibaren basın-yayının gelişmesiyle birlikte unutulmuş terk edilen “*ars memorativa – hatırlama zanaatı*” ile sinema yeniden buluşabilir mi? Kâğıdın ender bulunan, pahalı bir ürün olduğu Ortaçağlarda, suni bir hafıza oluşturmak adına, “*ars memorativa*”, zorunlu bir kültürel faaliyet olarak göze çarpar (Baker, 2011: 28). Sinematografik kadraj, ortaya koyduğu imajlarla, duygusal ve düşünsel bir ortama olanak verebilir. Bir izleyici olarak, İstanbul'da ilk kez gösterime girecek *Aidiyet*'in kalabalık takipçileri arasında beklerken, bir nevi hatırlamanın hatırlanması denilebilecek şekilde düşündüm. *Aidiyet*'in kahramanları, yakın akrabalarım olan “*Ayşe Teyze*” ve “*Pelin*”in hikâyesi, yönetmen Çevik'in olduğu gibi bir bakıma benim de kişisel trajedimdir.

1 Ingmar Bergman'ın 1986 yılında tamamladığı *Büyülü Fener*, Türkçeye ilk kez AFA yayınları tarafından 1990 yılında kazandırılmıştı. 2007 yılında Agora Kitaplığı tarafından Gökçin Taşkın'ın çevirisiyle bir kez daha sunuldu.

2 George Ritzer, fast-food restoranlarının temelindeki ilkelerin, ABD toplumuna ve dünyanın geri kalan kısmına hâkim olmaya başlamasını “McDonaldlaştırma” nosyonu ile kavramsallaştırıyor.

3 Baker, Ulus (2011). *Beyin Ekran* (Der. Ege Baransel) İstanbul: İletişim Yayınları.

Doksanlı yılların hemen başında, İstanbul Çemberlitaş'ta, bu filmin kahramanları beni sinemasal bir büyüyle tanıştırmışlardı. Onlarla beraber izlediğim filmler, düşünce süzgeçlerimden geçtiğinde, tüm olan bitenler karşısında öfkeye varan sıçramalar olması kaçınılmazdı. Ne de olsa, Eisenstein⁴, sinema duygularının birikiminin, belli bir noktada başka bir duyguya, mesela öfkeye doğru sıçramasının olağan olduğunu bildirir.

Bir mektupla açılır, *Aidiyet*. Yönetmenin, teyzesine film çekmek için izin isteği ile başlayan mektup, Çevik'in izin isteğinden vazgeçmesi ile neticelenir: “*Ne de olsa bu senin olduğu kadar benim de trajedimdir*”. Filmin ilk bölümünde, mekânın bir tür topografyası olarak, polise verdiği ifadeyi okuyan Onur'un sesi ve hareketli fotoğrafların geçişine yer verilir. Yer alan fotoğraflar, bir temsiliyet aracı olarak, imajların ardında öznellik barındırırlar. Deleuze'ün “**zaman-imajı**” mefhumuna benzer bir biçimde, aralıklar arasında film bir düşleme ve bekleme haline dönüşür. André Bazin⁵, fotoğrafın bir mumya karakteri olduğunu hatırlatarak ölümle bir ilişkisi olduğunu savunur. Çevik'in fotografik kazıları, bir tür Protestan memento mori -ölümü hatırla- kültüründe olduğu gibi, mekânların bir ölüm hatırlatıcısındaki imgeler görevi üstlendiğini gösteriyor.

Fotoğraflar, Sontag'ın da hatırlattığı gibi⁶, sadece bir görüntü olarak karşımıza çıkmazlar, onlar aynı zamanda gerçeğin birer yorumudurlar; gerçekliğin damgasını taşıyan bir ayak izidirler. Modern dünyanın tahribatlarını imajların saflığıyla bizlere sunan Chris Marker'ın avangard deneysel anlatısı **La Jetée**⁷ (1962), sinemayı imgelerle nasıl yeni baştan inşa ediyorsa, *Aidiyet*'in ilk bölümü de, cinayetin tek tanıkları konumundaki mekânların hafızasına doğru yol açar. “*Mekân üretimi ve mekânın üretimi süreci varsa, tarih de vardır*” der Lefebvre⁸ ve ekler: “*İnsan sadece kelimelerle yaşamaz; her özne kendini tanıdığı ya da yitirdiği, dolayısıyla yararlandığı ya da değiştirdiği bir mekânın içine yerleşir*”. Çevik'in imgelemindeki mekânlar, sayısız kesişmeyi içeren kişisel tarihimizin varlığına ait yerlerdir. Her geçişte, dinlenen hikâye ile izleyicinin hayal gücü, sinemasal anlatının büyüyle bir mekânın içine yerleşir.

4 Ulus Baker'in aktardığı gibi (a.g.e.), Eisenstein ölene kadar Potemkin Zırhlısı filmini incelemeyi bırakmadı çünkü Eisenstein için film sadece beynin bir ürünü değil, düşünen bir şey, sinematik olarak düşünen bir şey.

5 André Bazin, “Sinema Nedir?” adlı yapıtında, sinema sanatının arkeolojik kalıntıları gibi sanatsal yapıtları ile yıllar boyunca ilham vermeye devam ediyor.

6 Sontag, Susan (2008). Fotoğraf Üzerine (Çev. Osman Akınhay). İstanbul: Agora Kitaplığı

7 Chris Marker'ın 1962 yapımı kısa filmi La Jetée, imgeler ve dış seslerle deneysel bir sinematografi sunuyor.

8 Lefebvre, Henri (2015). Mekânın Üretimi (Çev. Işık Ergüden). İstanbul: Sel Yayıncılık.

“Chris Marker'ın avangard deneysel anlatısı **La Jetée**, sinemayı imgelerle nasıl yeni baştan inşa ediyorsa, *Aidiyet*'in ilk bölümü de, cinayetin tek tanıkları konumundaki mekânların hafızasına doğru yol açar.”

Filmin ikinci bölümü, ikilinin tanıştıkları geceye ayrılır. Onur tutkuludur ve Spinoza'nın tutkulara dayandığı fenomenolojisini takip eder. Baker, şöyle dile getirir: “*Her şey bir sevilme talebiyle başlar. Bu talep, ikinci safhada bir tutkuya dönüşür*”. Bu tutkunun, olayları nereye taşıyacağı, filmin en başında okunan polis raporuyla aktarılmıştır. Spinoza'nın *honestas* – *onur* ilkesi, akla uygun yaşayan birisinin yalnızca tek bir kişide yoğunlaşamayacağını anlatır. Tek bir kişide yoğunlaşan kişi, peşinde koştuğu iyiliğin sadece o bireyde olduğuna inanarak diğerlerini ötekileştirir ve *honestas* – *onur* ilkesini çiğner. Bu duruma düşen kişinin filmde Onur ismini taşıması ise kötü bir tesadüftür. Aidiyet, mekânın poetikasını bir trajediyle anlatır. Trajedi, sonsuzluk ve bir gündür. Hatırlayacak olursak, Shakespeare'in «*As You Like It*» adlı oyununda, Rosalind, Orlando'ya “*Beni ne kadar seveceksin?*” diye sorduğunda, Orlando, şu yanıtını verir: “*Sonsuzluk ve bir gün*”.

“Tek bir kişide yoğunlaşan kişi, peşinde koştuğu iyiliğin sadece o bireyde olduğuna inanarak diğerlerini ötekileştirir ve *honestas* – *onur* ilkesini çiğner.”

Dogma Kısacında Danimarka Ruhunun Yeniden Keşfi Reinventing the Danish Spirit in the Dogme Grip

ÖZ

Teknolojik aygıtlar bağlamında doğallıktan uzaklaşarak elde edilen gösteri dünyasından rahatsız olan Danimarkalı yönetmenler Lars von Trier, Thomas Vinterberg, Kristian Levring ve Søren Kragh-Jacobsen tarafından sinemada teknoloji ve konuya yeni bir soluk getirebilmek adına avangard bir film yapım akımı başlatılır: Dogma 95. Dogma sadece sinema için bir dönüm noktası değildi. Danimarka'da kültürel uyanışın birleştirici rolünü oynamış, tüm Danimarka için önemli bir tavır hâline gelmiştir. Bu deneme, Dogma hareketinin Danimarka'yı nasıl etkilediğini ele almaktadır.

ABSTRACT

An avant-garde movement of filmmaking is initiated by Danish directors Lars von Trier, Thomas Vinterberg, Kristian Levring and Søren Kragh-Jacobsen, who are disturbed by the show world obtained by moving away from naturalness in the context of technological devices, in order to bring a new breath to technology and subject in cinema: Dogme 95. It was not a turning point for him. It has played the unifying role of cultural awakening in Denmark and has become an important attitude for all of Denmark. This essay examines how the Dogme movement has affected Denmark.

Anahtar Kelimeler

Dogma, Sinema, Kültür Endüstrisi, Gösteri, Danimarka

Keywords

Dogme, Cinema, Culture Industry, Spectacle, Denmark

*Bu toplumun sakinleri ikiye bölünmüştür;
tarafardan biri ise toplumun yok olmasını istemektedir.
—Guy Debord, Ocak 1979*

Ana Akım Sinemasına Karşı: Dogma

İngiliz film eleştirmeni Mark Kermode'un çılgınlıkları sinema salonunda yankılanır: “*Bu ne menem bir şey!*”¹

1998 yılı. Eleştirmen Mark Kermode o yılki Cannes Film Festivali yerine **Lars Von Trier**'in sallanan kamera eşliğinde yaşadıkları topluma karşı köktenci bir tavır alan bir grup arkadaşın çılgın partilerini ele alan Gerizekâlılar [Idioterne, 1998] filminin çalışmalarına katılır. Gördüklerini de işte yukarıdaki şekilde özetler. Atilla Dorsay ise okuyucularına köşesinden şöyle seslenir: “*Bu çılgın film, herhalde adına Danimarka ruhu denebilecek şeyi en iyi biçimde dışarı vuruyor.*”

Douglas Kellner, *Medya Gösterisi*'nde, geçtiğimiz yıllarda kültür endüstrisinin medya gösterilerini yeni alanlara yaydığına dikkat çekerek, “*bu denli bir gösterinin; ekonomi, yönetim, toplum ve günlük hayatı düzenleyen kurallardan biri hâline geldiğini*” ifade eder. Hiç şüphe yok ki, medya kültürü, seyirci çekmek ve medyanın gücünü artırmak için, teknolojik açıdan gelişmiş gösteriler üretmektedir. Teknolojik aygıtlar bağlamında doğallıktan uzaklaşarak elde edilen gösteri dünyasından rahatsız olan Danimarkalı yönetmenler Lars von Trier, Thomas Vinterberg, Kristian Levring ve Søren Kragh-Jacobsen tarafından sinemada teknoloji ve konuya yeni bir soluk getirebilmek adına avangard bir film yapım akımı başlatılır: **Dogma 95**. Dogma hareketi gerçekçi olmayan kurgulara ve aşırı süslü görsellikle dolu ana akım sinemasına karşı köpürmüştür.

Fransız teorisyen Guy Debord ve Situasyonist Enternasyonal'deki arkadaşları tarafından gerçekleştirilen, muhtelif modern toplum ve kültür teorileri üzerinde önemli bir etkiye sahip olan “*gösteri toplumu*” kavramı görüntülerin, ürünlerin ve sahnelenmiş olayların üretimi ve tüketimi etrafında örgütlenmiş bir medya ile tüketim toplumunu tasvir eder.² Auguste ve Louis Lumière kardeşler 1895 yılında Paris'in merkezinde, Grand Café'nin (Le Salon Indien du Grand Café) bodrum katında, Trenin Gara Girişi [L'Arrivée d'un train à La Ciotat] filmi ile sadece zenginlere özel gösterim açarak 'gösteri'nin fiziksel olarak ilk adımını atarlar.

1 Patrick Kingsley'in The Guardian'daki yazısından: “How the Dogme manifesto reinvented Denmark.”

2 Douglas Kellner, *Medya Gösterisi* kitabında Guy Debord ve “Gösteri Toplumu”nu buna benzer şekilde ifade eder.

“Teknoloji ve konuya yeni bir soluk getirebilmek adına avangard bir film yapım akımı başlatılır: **Dogma 95**. Dogma hareketi gerçekçi olmayan kurgulara ve aşırı süslü görsellikle dolu ana akım sinemasına karşı köpürmüştür.”

İffet Yemini

Frankfurt Okulu'na ait “*sevk ve idare toplumu*” ya da “*tek boyutlu toplum*” (Marcuse, 1964; Horkheimer ve Adorno, 1972) kavramlarına paralel olarak, Debord'un ifadesiyle, “*gösteri, tüketimin toplumsal hayatı tamamen işgal etmeyi başardığı andır.*” Gerçek dünyanın basit imgelere dönüştüğü yerde, sinemanın bir gösteri biçimi olarak toplumu işgal etmeye başladığına inanan Danimarkalı yönetmenler, sinema sanatını bireycilik ve yanılısma yıkımından kurtarmak amacıyla örgütlenerek on maddelik “**İffet Yemini**”ni ortaya koyarlar. Bir bakıma, katlanılmak zorunda kalınan birçok şeyin reddini içeren yeni bir ‘safılık’ doktrini, von Trier tarafından, gösterinin Paris’te yüzüncü yılı kutlanırken ortaya konur: “*Bir yönetmen olarak kişisel zevklerimden sakınacağıma yemin ederim.*” Minimalizm çağrısı yapan metin, filmin tüm çıplaklığıyla sergilenmesi gayesiyle yapay ışık, sahne donanımı, filtreleri, jenerikteki yönetmen ismini ve müziği kapsam dışına iter. Bu metin, Jürgen Habermas’ın deyimiyle, “dünya hayatının toplumsal düzen tarafından sömürgeleştirilmesi”ndeki çöküşü hızlandırmak için, Frankfurt Okulu’nun homojenleştirme, standartlaştırma, metalaştırma ve araçsal rasyonalite karşıtı kitle toplumu eleştirisine benzer iddialar ortaya atma eğilimi göstermektedir.

Dogma doğuyor: ‘Şölen’

Thomas Vinterberg’e göre, sanatsal açıdan yönetmenin bir daha ulaşamadığı doruk noktası olan **Şölen** [Festen, 1998], ilk Dogma filmidir. Roma toplumunda Augustus’un ölümünün ardından gelen kriz ile günümüzde yaşanan kriz arasında kurulan bir paralellik, modern çağlarla Roma İmparatorluğu’nun çöküş yıllarının karşılaştırılmasında hayli geçerli bir paradigmadır. Richard Sennett’in sözünü ettiği paralellik, ahlaksal çürümedir.³ Şölen’de Vinterberg kamusal insanın modernite bağlamında çöküşüne işaret eder. Film, saygın bir adam olan Helge’nin 60. doğum günü vesilesiyle dostları ve ailesiyle bir araya geldikleri malikânesindeki olayları konu alır. Helge’nin büyük kızı Linda’nın yakın zamanda intihar etmiş olması, gösteriye engel değildir. Feuerbach’ın deyişiyle, “*çağımız için kutsal olan tek şey yanılısma, kutsal olmayan tek şey ise hakikattir.*” Linda’nın ikizi Christian, babasının kız kardeşi ile kendisine çocukluğu boyunca cinsel istismarda bulunduğu hakikatini duyurunca, misafirler anlık bir dehşete düşerler. Geçici duraksamanın ardından, Debord’un birinci fragmanında yazdığı gibi, “*Dolaysızca yaşanmış her şey, yerini bir temsile bırakarak uzaklaşır.*”⁴

3 Richard Sennett, Kamusal İnsanın Çöküşü’nde kamusalılık sorununu böyle tasvir etmektedir.

4 Guy Debord, Gösteri Toplumu’ndaki birinci tezine böyle başlar.

“Minimalizm çağrısı yapan metin, filmin tüm çıplaklığıyla sergilenmesi gayesiyle yapay ışık, sahne donanımı, filtreleri, jenerikteki yönetmen ismini ve müziği kapsam dışına iter.”

Yaşanılan gösteri, kaldığı yerden devam eder. Bir süre sonra ise, ikiyüzlülük sona erer ve geriye hakikatin ortaya çıkardığı gerçek çıplaklık kalır. Çocuk istismarının burjuva olmayan bir yemek ritüelinde ilk kez sunulduğu film sonrası yönetmen Vinterberg, “her bir sahne bu kuralardan herhangi birine karşı gelerek değil, ondan yola çıkarak yapılan unsurlar taşıyor” diyerek on maddelik manifestoya dikkat çeker. Dogma, Fransızların Yeni Dalga’sından sonra sinemayı heyecanlandıran bir hareket olarak dikkat çekmiştir. Film eleştirmeni Christian Monggaard, “Paris 60’larında bir köşeye sinmiş, Truffaut ve Godard’ın filmlerini izler gibi hissettim kendimi. Sonunda, filmler benimle hayatımda ne olduğu hakkında konuşuyor” sözleriyle dönemin heyecanını tasvir eder. Yönetmenlerden von Trier ve Vinterberg, her ne kadar sonraları hareketin çok genel kaldığını düşünerek kısmen oluşumun dışında kalsalar da, Dogma, yıllarca Avrupa sinemasının konuşulan akımı olma özelliğini sürdürdü.

“Dogma sadece sinema için bir dönüm noktası değildi. Danimarka’da kültürel uyanışın birleştirici rolünü oynamış, tüm Danimarka için önemli bir tavır hâline gelmiştir.”

Kültürel uyanışın birleştirici rolü

Dogma sadece sinema için bir dönüm noktası değildi. Danimarka’da kültürel uyanışın birleştirici rolünü oynamış, tüm Danimarka için önemli bir tavır hâline gelmiştir. Dogma hareketi, Danimarka mutfağında da yenilikçi bir uyanış kıvılcımını saçtı. 1990’ların ortasında Danimarka Gastronomi Birliği Başkanı Bi Skaarup, “Yiyecek kültürü dibe vurmuştu. Bir akşam yemeğine çıksanız size pizza, kola ve patates kızartması sunarlardı” diyerek Dogma öncesi durumlarına dikkat çekmektedir. Şu sıralar on iki Michelin yıldızlı restorana sahip Danimarka mutfağında bunlardan biri de üç kez üst üste dünyanın en iyisi olarak gösterilen Kopenhag’taki *Noma*. New Nordic Cuisine (NNC) adında bir mutfak hareketine sahip olan Danimarkalıların, bu oluşumu 2004’te Dogma 95 hareketinden esinlenerek başlatmaları dikkat çekicidir. Bu oluşum, temelde Dogma hareketi ile benzer şeyleri talep eder: *yerel teknikler, yerel ve sezonluk üretim*. Bu nedenle söz konusu mutfak hareketi, “sadelik, tazelik, basitlik ve kültüre uygun etik” isteyen bir manifesto yayımlayarak, Dogma’nın İffet Yemini’ne benzer bir doktrin ortaya koyarlar. Amaç, Dogma’nın sinema endüstrisine bıraktığı etkiyi, yemek kültüründe ortaya koymaktır. *Noma*’nın kurucu ortağı Claus Meyer, “Dogma kardeşlerden çok etkilendim. Onlar yaptılarsa, biz de yaparız.” diyerek bu hareketin kendilerine öncü bir yol açtığını dile getirir. Meyer, Kopenhag’taki marketlerin şu sıralar kök ve bitkilerle dolu olduğuna dikkat çekerek, Danimarkalı yeni nesil şeflerin bu hareket ile birlikte müşterilerini şaşırtmayı ve onları şoke etmeyi arzuladıklarını ifade eder.

Dogma’nın ince ucu, modern bireye değer vermediği önemli kılarak Danimarka mimarisine dek ulaşmaktadır.

1990'ların ortasında ana akım Danimarkalı mimarlar, insan etkileşimini teşvik edecek binalar yerine daha çok binaların 'detayları' ile ilgilenmekteydiler. İki binlerden bu yana Nille Juul-Sørensen, Bjarke Ingels, Effekt ve Cobe gibi mimar ve mimarlık firmaları detaylarda boğulmaktansa dış boşlukları zengin bir mimari ile buluşturmayı arzu etmektedirler. Juul-Sørensen durumu şöyle özetler: “*Detay çerçöptür. Ancak benim dediğim yapıların arasında yürümek basitçe bir eğlencedir. Her bir küçük yapı kendi Dogma filmi yapıyor. Bu yeni tasarımcılar Dogma mimarlarıdır. Bireyi temel almayı hedefliyorlar.*” Dogma'nın en büyük etkisi ideolojik olmaktan öte psikolojik olarak görülebilir. Çünkü, Aksel Sandemose tarafından kuralları yazıya dökülse de İskandinav kültüründe önceden beri var olduğuna inanılan “Jante Yasası” kültürel konsepti bağlamında büyük düşünen Danimarkalılar, akranları tarafından durdurulmaktaydılar. Dogma'nın başarısı, Danimarka'nın —olduğu gibi küçük, beş milyonun üzerindeki nüfusu ile— kültürel bir güç olabileceğini göstermiştir. Vinterberg, bu durumu, “Küçük bir ülke olduğunuzda, duyulmak için bağırmanız gerekir.” diyerek açıklar.

“Hayatlarımızı, kendi akranlarımızdan oluşan seyirciler için oynadığımız bir eğlence hâline getirdiğimiz medya gösterisi çağında, Neil Gabler'ın dediği gibi, hayatın kendisi bir film hâline gelmiştir.”

Televizyon, Neil Postman'ın deyişiyle, toplumsal ve entelektüel evrenin arka planında bir radyasyon görevi işler; dahası, yüz yıl önceki elektronik Big Bang'in neredeyse gözle görülmez kalıntısıdır.⁵ Televizyon, zamanla insanların kültürü hâline gelir, bu ekolojiden hoşnut olan The Killing'in üreticisi Piv Bernth, “*Dogma ile beraber insanlar gözünü Danimarka'ya açtı. Ve dünyaya açıldık. Kendimize daha az yerel ve daha uluslararası olarak bakmaya başladık. Daha meraklı ve hırslı olduk*” diyerek Dogma aracılığıyla Danimarka'nın televizyon ve sinema dünyasında nasıl seslerini çıkardıklarını net bir biçimde ortaya koyar. Kültür Bakanlığı yapmış Uffe Elbæk, Dogma'nın yaratıcı gelişmelerden biri olduğuna inandığını söyleyerek açtıkları film okullarına da dikkat çeker. Von Trier'in Danimarka Film Okulu'ndaki tanıtım materyali, hikâyesi ile beraber genç nesillere ilham kaynağı olmaya devam eder. Film okulu öğrencilerinden Jesper Fink bu durumu şöyle özetlemektedir: “*Birçok yerde çoğu genç benzer kahramanlara sahiptir: Coppola, Scorsese. Herkes kendi yolunu kurmak istese de, burada öğrenciler çoğunlukla okuldaki zamanını Dogma hikâyelerinden ilham alarak geçiriyor.*” Hayatlarımızı, kendi akranlarımızdan oluşan seyirciler için oynadığımız bir eğlence hâline getirdiğimiz medya gösterisi çağında, Neil Gabler'ın dediği gibi, hayatın kendisi bir film hâline gelmiştir. Dogma, ortaya koyduğu tavırla, sürekli bir gösterinin seyircileri olan bireye tüm çıplaklığıyla hikâyeler sunar ve bunu yaparken de ilham kaynağı olmaya —en azından bir süre de olsa— devam eder.

⁵ Neil Postman, Televizyon: Öldüren Eğlence kitabında televizyonu radyasyon metaforu ile açıklar.

Statükoya Karşı Bir Başkaldırı: Punk Estetiği A Rebellion Against the Status Quo: Punk Aesthetics

ÖZ

İngiliz punk rock'ı ve Amerikan punk etiği etki altına aldığı diğer ülkelerde olduğu gibi özgün bir paralelde buluşur: Popüler müzikte beliren statükoya karşı düşmanca tavır. Sistematik olarak, müzik sahnesindeki merkezîyetçiliğe karşı alınan tavır, egemen müzik endüstrisine güvenmeyi reddederken, "kendin-yap" (DIY) olarak sanatsal ürünleri de beraberinde getiriyor. Otorite karşısında var olana hırıldayan bir sosyal hareket olarak Punk etiğinin ortaya koyduğu bu tavır, otuz yılı aşkın bir süredir dikkatleri üstüne toplamaya devam etmektedir. Bu deneme, punk estetiğini ve sanatını ortaya koyan çeşitli yayınlar üzerine bir giriş niteliği taşımaktadır.

ABSTRACT

British punk rock and American punk ethics meet in a unique parallel as in other countries it has influenced: the hostile attitude to the status quo in popular music. Systematically, the attitude towards centralism in the music scene refuses to trust the dominant music industry, while bringing along artistic products as "do-it-yourself" (DIY). This attitude of Punk ethics as a social movement that grows against the authority has been drawing attention for more than thirty years. This essay is an introduction to various publications that demonstrate the punk aesthetics and art.

Anahtar Kelimeler

Punk, Rock, Estetik, Fanzin, Post-Punk

Keywords

Punk, Rock, Aesthetic, Fanzine, Post-Punk

“Bahse girerim ki siz bizden, bizim sizden nefret ettiğimiz kadar nefret etmiyorsunuz” diye haykırıyordu **Johnny Rotten**, bir Sex Pistols konserinde (Laing, 2002). İngiliz punk rock’ı ve Amerikan punk etiği, etki altına aldığı diğer ülkelerde olduğu gibi özgün bir paralelde buluşur: Popüler müzikte beliren statükoya karşı düşmanca tavır. Sistemantik olarak, müzik sahnesindeki merkezîliğe karşı alınan tavır, egemen müzik endüstrisine güvenmeyi reddederken, ‘kendin yap’ [DIY] sanatsal ürünleri de beraberinde getirdi. Otorite karşısında var olana hırlayan bir sosyal hareket olarak punk etiğinin ortaya koyduğu bu hareket kırk yılı aşkın bir süredir dikkatleri üstüne toplamaya devam ediyor.

Punk üzerine çeşitli çalışmaların derlendiği başat kaynaklar, ilgilileri tarafından yıllardır altkültür mecralarında tüketiliyor. Ama yine de akademisyenler, sanatçılar, gazeteciler ve kültür endüstrisinin diğer alanları için hazırlanmakta olan hakemli dergi *Punk & Post-Punk*, üstlendiği misyonla şaşırtıcı. Punk fenomenini disiplinler arası araştırma alanının kalbine koymayı hedefleyen bu dergi, eleştirel teoriler bağlamında yayın yapıyor.

Punk’ı estetikle buluşturan *Punk: An Aesthetic* [Punk: Bir Estetik], Johan Kugelberg ve Jon Savage tarafından hazırlandı. Ele alınabilecek diğer kitap Russ Bestley ve Alex Ogg’un yazdığı *The Art of Punk* [Punk Sanatı]. Bestley, Londra’da doktora çalışmalarını punk rock ve grafik tasarım üzerine yürüttü. *Punk & Post-Punk* dergisinin editörlüğünü yapan Ogg ise önde gelen punk tasarımcılarının çalışmaları ile radikal görsel dilin ortaya çıkışı arasındaki ilişkiyi sorgulamaktadır. Savage ve Kugelberg’in kitaplarının lansmanına eşlik eden serginin tanıtımlarında işaret ettiği gibi, punk’ın öncüleri ve varsayımsal etkileri arasında dadaist kolajı, situasyonist enternasyonal, posta sanat hareketi, karşı kültür protesto grafikleri ve 1960’lı yeraltı basını yer alıyor.

Abbie Hoffman’ın kitabına *Steal This Book* [Bu Kitabı Çal] adını vererek tüketim toplumuna direniş estetiği geliştirmesine paralel bir şekilde fanzinler de benzer iletilerle McLuhan’ın ‘Gutenberg Galaksisi’ olarak ifade ettiği evrene karşı söylemler üretir. Punk akımına ait yayınlar okur kitlesine müzisyenlerin ve hayran kitlelerinin düşüncelerini inceleme şansı sunar. İlk kopyalarının edinilmesi hayli zor gözükse fanzinler, sansürsüz anlatımlarıyla sunulan açık mektuplardır. ‘**Fanzin**’, başlangıçta bilimkurgu ağırlıklı ve eleştirmenlerden çok fanların yazdığı dergilerden alınma bir terim (Laing, 2002: 43). *Sniffin’ Glue*, düşük kaliteli bir yayın anlayışında ısrar ederek punk estetiği ideallerine bağlı kalan bir fanzin. Yayın, fotoğraf ve illüstrasyonlarda, kâğıdın kalitesinde, zımbalanışında belirli bir estetik çerçeveye sahip İngiliz punk fanzinlerine tipik bir örnek olma özelliği taşır

“İngiliz punk rock’ı ve Amerikan punk etiği etki altına aldığı diğer ülkelerde olduğu gibi özgün bir paralelde buluşur: Popüler müzikte beliren statükoya karşı düşmanca tavır...”

Ocak 1976 ile Ağustos 1979 arasında yayın yapan **Punk** adlı fanzin, New York'taki School of Visual Arts öğrencisi olan yirmi iki yaşındaki *John Holmstrom* tarafından hazırlanıyordu. Holmstrom bir söyleşide Punk'ı çıkarmaya başlamasını şöyle anlatır:

“İlk başta hiçbir yere bağlı olmadan çalışan bir karikatürist olmak peşindeydim, ama başaramadım ve beş parasız kaldım. Hep kendi dergimi çıkarmak istemişimdir. Liseden arkadaşlarım olan (Eddy) ‘Legs’ McNeil ve Ged Dunne’a rastladım. Bir dergi çıkarma fikrine sıcak baktılar; paralarımızı birleştirdik, yaklaşık 3.000 dolar denkleştirip dergi işine girdik.” (Young, 1999: 84).

1 Ocak 1976'da okuruyla buluşan Punk, içerik ve grafik tasarım açısından daha sonra çıkacak dergilerin tarzına bir örnek oluşturdu. Bir fanzin olarak, orta sınıfa uygun olamayacak içeriğe ve nonconformist [aykırı] bir dile sahipti. **Punk**, T.H. Young'a göre, 1950'lerde doğmuş orta sınıf Amerikan gençliğinin paylaştığı yaşam tarzları ve deneyimlerin bir parodisiydi. Kamuoyuna saldırı olarak kabul edilen konuları sert bir dille sayfalarına taşıyordu. İlk sayısı üç bin adet basılıp sadece New York'ta dağıtılırken, 1979'da son sayısına geldiğinde ilk sayısına oranla on kat daha fazla basılan ve dünya çapında dağıtılan bir dergiye dönüşmüştü. Kendine özgü grafik tasarımına sahip olan bu fanzin, oluşturduğu estetikle beraber punk etiğine yazılı bir icra boyutu eklemişti (Lewis, 1986).

Her toplumsal çevrenin kendine ait kodlanmış bir estetiği var; bu estetik hem topluluğu üretir hem de kendisine aşına olmayanları dışlar (Thompson, 2018: 136). Estetiği bir mekân boyutunda sunan CBGB, punk tavrı çerçevesinde üretimde bulunan müzisyenlere ev sahipliği yapan Manhattan'ın East Village olarak bilinen bölümünde konuşlanan küçük bir rock mekânıydı. Müzik tarzları genel kuralların dışında kalan, adı duyulmamış New York menşeli grupları misafirleriyle buluşturdu. James Wolcott, 1975'te Village Voice'ta şöyle yazıyordu: “*Eliot'i anarsak, geçmişle bağını koparmak istemeyen bir rockçı, yalnızca kendi kuşağını kemiklerinde hissederek değil, aynı zamanda pop kültürünün tamamının 'eşzamanlı bir düzen' gösterdiğinin bilinciyle çalmalıdır.*” Bu nedenle, estetize edilmiş bir alternatif müzik ortamı olan CBGB, kendi kuşağına özgü bir müzik tarzında yeni yaklaşımların peşine düşmekteydi.

924 Gilman Caddesi'nde bulunan, kâr amacı gütmeyen, genellikle hayranları tarafından *Gilman* olarak adlandırılan müzik kulübü ise otuz yılı aşkın süredir, müziği bir meta olarak fetişist karakterinin doğasından uzak tutarak estetize etmeyi sürdürüyor.

“Bir fanzin olarak, orta sınıfa uygun olamayacak içeriğe ve nonconformist [aykırı] bir dile sahipti. **Punk**, 1950'lerde doğmuş orta sınıf Amerikan gençliğinin paylaştığı yaşam tarzları ve deneyimlerin bir parodisiydi.”

Berkeley'deki mekân yıllar boyunca Bay Area punk rock sahnesine katılan birçok çocuk ve yetişkin için kutsal bir alandır. Aslında Gilman yerel ve bağımsız sanatçıları destekleme konusundaki kararlılıklarını vurgulayarak, büyük etiketli grupların kulüplerinde performans sergilemesine izin vermeyerek, punk etiğinin göz ardı edilip gösterinin merkezi hâline getirildiği büyük şirketlerden arındırılmış bir ortam sunar. Oradaki insanların büyük kısmı, her köşesi sanat eseriyle dolu, kılık değiştirmeyen bu tesise gerçek aidiyet hissi aramaya gider. Kulübün kurucularından Yohannan'ın "*Punk etiğinde önemli olan, bağımsız olmak ve ilişki ağlarında iktidar ya da şirket gibi kurumlardan uzak durulmasıdır*" sözleri bu felsefenin temel mekanizmasını ortaya koymaktadır (aktaran: Thompson, 2018).

Punk kültürü, 1970'lerle başlayan süreçte mevcut sanatsal ve toplumsal eğilimlerden gerçek anlamda keskin bir kopuşa denk gelmekteydi. Dahası, bütün kuralları yıkarak kendinden önceki tüm estetik eğilimlere ve davranış biçimlerine savaş açtı. Her ne kadar punk'ın '*Gelecek yok*' sloganının tersine, giderek romantikleşerek –Badu-drillard'ın deyimiyle– '*tüketim toplumu*'na yenik düştüğü yorumları kolayca yapılabilir de, cüretkâr sanatsal eylemleriyle alışılmış icra tarzlarını daha keskin bir şekilde yeniden inşa edebileceğinin düşünülmesi şaşırtıcı değil. Ne de olsa, Young'ın hatırlattığı üzere, punk, kendini öncelikli sanatçı olarak değil, 'canı sıkılan ve eğlence arayan işçi sınıfından gençler' olarak tanımlayan kişilerce öne sürülmüştür.

“Punk kültürü, 1970'lerle başlayan süreçte mevcut sanatsal ve toplumsal eğilimlerden gerçek anlamda keskin bir kopuşa denk gelmekteydi.”

1. “Die for the Government”, Die for the Government, Anti-Flag
2. “Infected”, Stranger Than Fiction, Bad Religion
3. “You're Already Dead”, Best Before 1984, Crass
4. “Attitude”, Static Age, The Misfits
5. “California Uber Alles”, Give Me Convenience or Give Me Death, Dead Kennedys
6. “Friend or Foe”, Tied Down, Negative Approach
7. “Subvert City”, The Day the Country Died, Subhumans
8. “Half Mast”, The Rebel Sound of Shit and Failure, Born Against
9. “Minor Threat”, First Two Seven Inches, Minor Threat
10. “Today's Empires, Tomorrow's Ashes”, Today's Empires, Tomorrow's Ashes, Propagandhi
11. “Give it All”, Siren Song of the Counter Culture, Rise Against
12. “Idiots Are Taking Over”, The War on Errorism, NOFX
13. “I Against I”, I Against I, Bad Brains
14. “Gotta Go”, Something's Gotta Give, Agnostic Front
15. “Wild in the Streets”, Wild in the Streets, Circle Jerks
16. “Smash the State”, The Lost Tapes, D.O.A.
17. “Hear Nothing See Nothing Say Nothing”, Hear Nothing See Nothing Say Nothing, Discharge
18. “Truth”, Silence Is Betrayal, First Blood
19. “Waiting Room”, 13 Songs, Fugazi
20. “Sheer Terror”, Legless Bull, Government Issue
21. “Seven Years”, Ourselves, 7 Seconds

Kaynakça

Laing, Dave, Tek Akorlu Mucizeler: Punk Rock'ın Anlamı ve Gücü, Çev. Nigar Özlem, Altıkırkbeş Yayınları, 2002.

Thompson, Nato, İktidarı Görmek, Çev. Erden Kosova, Koç Üniversitesi Yayınları, 2018.

Young, Tricia Henry, Punk: Bir Altkültürün Oluşumu, Çev. Hira Doğrul, Dost Yayınları, 1999.

Benim Coutinho'larım My Coutinho's

FRAGMANLAR

0. *Josafá Veloso*'nun '*Coutinho Ziyafeti*' [Banquete Coutinho] adlı belgeseli, usta yönetmen **Eduardo Coutinho**'nun (1933-2014) portresini yansıtıyor. Bunu yaparken, Coutinho elinden düşürmediği sigarasıyla, entelektüel bir sohbeti davet ediyor. Bu yazı, filmi izledikten sonra çağrışımlar uyandıran 'şeyler'e dair, bendeki Coutinho'ları ve uyandırdıklarını anlatmaya çalışacak.¹ Veloso'nun yapıtını izlerken, kafamda oluşanların parçalar [fragmanlar] halinde sıralanması, yapıtın (belgeselin) 'aura'sını tek bir parçaya indirerek bozmasından kaçındığım içindir.

1. *Foucault*'nin deliliği anlatmak üzere kullandığı görkemli deyimi [yitik insan] anımsatıyor Coutinho'nun yaşam öyküsü... Benzersiz sinema deneyimini 'konuşmaya dayalı' olarak belirten Coutinho, [2014 yılında] 81 yaşında tirajik bir şekilde hayatını kaybetti. Rio de Janeiro'da şizofreni olan oğlu Daniel tarafından bıçaklanarak öldürülen Coutinho'nun hayatının son on beş yılı boyunca elde ettiği çıktılar düşünüldüğünde, yönetmenin öldüğü yaşta henüz kariyerinin ortasında olduğu varsayılabilir.

2. Coutinho'ya göre, "önemli olan filmleri sohbet olarak gerçekleştirmektir". Bu nedenle, sinema yapmayı, 'karşılaşmalar' alegorisiyle ele alır.² Filmleri, şehirdeki bir apartman binasından kırsal Sertão'ya, metal işçilerinden çöp toplayıcılara kadar bir topluluğa ait insanlarla röportajlar ve teatral modlar ile belgesel arasındaki çizgide gel-gitler oluşturur.

1 Bu deneme, bana Roland Barthes hakkında çokça şey öğreten Mehmet Rifat'a bir teşekkür yazısı olup, onun kattıklarını Eduardo Coutinho üzerinden "yeni-den üretme" amacı taşır.

2 "Şeyler dünyasında yıkıntılar neyse, fikirler dünyasında da alegoriler odur" Bkz. Lukács, G. (1978). *Ästhetik [Estetik]*. (Çev. Ahmet Cemal). Payel Yayınları, İstanbul.

* Serbes, H. (2020). Benim Coutinho'larım. *Prekarya Dergi*, 1 (2), 55-58.

Üretilen imgeler yersiz-yurtsuzların içkin doğasını oluşturur (“*Geçmişin sanatı, eskiden olduğu gibi değildir artık bugün. Yetkesini yitirmiştir. Onun yerine bir imgeler dili oluşmuştur. Şimdi önemli olan bu dili kimin, ne amaçla kullandığıdır*”).³ Filmleri, yapılandırılmamış ve kurgulanmamış diyalogları içeren bir deneyin temsilidir. Coutinho’nun antropolojisi, bilimsel olmayan anti-etnografik öğelerden oluşan bir biçimle bilinmeyen insanların bilinmeyen hikâyelerini kapsar. *Lévi-Strauss*’un kimlik üzerine ortaya koyduğu düşünceler⁴, Coutinho’nun başat varsayımlarıdır esasen.

“Bu simetri denen şey engeldir. Buna karar vereceğim demek... Benle diğeri arasında asimetrik bir güç ilişkisi var. Bir şey var, bir karşılaşma ve bu da bir insanın diğeriyle çatışmasıdır ki, bu da şeylerin özünü teşkil eder”.⁵

Yapıtları, ‘şeylerle’ karşılaşmalar üzerine kurulu olan Coutinho, belirli bir gecekondu mahallesi (*Santa Marta, Parque da Cidade, Babilônia*), bir çöplük (*Boca de Lixo*) veya bir apartman binası (*Edifício Master*) gibi mekânları mesken edinerek ahir zaman *Faust*larına karşı ‘bireysel’ savaşın öncüsü olmuştur. Egemenlerin kendi ihtiyaçları doğrultusunda inşa ettikleri ‘sinema’yı, yoksulların, ezilenlerin ve madunların sesi haline getirmeye çalışmıştır. Bu anlamda, filmleri anarşist bir kontra-atak sinemasının hazzını taşır. Tıpkı filmlerindeki ‘bilinmeyen’lerin kimlik algısına sahip olmadıklarına inandıkları gibi, Coutinho da kimliğe inanmaz. Kimlik, *Bauman*’a göre⁶ modern bir icattır ancak Coutinho sineması ‘modern epistemi’ye karşı yerelliğin özgün dinamiklerini ısrarla gün yüzüne çıkarmayı deniyordu.

3. Sinemasında konuşmalar düşünülüğünde bir anlamda *Bourdieu*’cüdür, Coutinho. Rasyonalizmiyle can sıkıcı bulur *Bourdieu*’yü ama [onun] ezilenlerin epistemolojisini yaptığı *La misère du monde* [Dünyanın Sefaleti]⁷ adlı kitabına hayrandır.

3 Berger, J. (2018). *Görme Biçimleri* (Çev. Yurdanur Salman). Metis Yayınevi, İstanbul (s. 33).

4 “Kişisel kimliğime yönelik bir algım hiç olmadı ve hala da yok. Kendime, bir şeylerin gerçekleştiği bir yer olarak görünüyorum ama ‘ben’ ya da ‘kendim’ yok.” *Lévi-Strauss*, C. (1994), *Yaban Düşünce* (Çev. Tahsin Yücel). Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

5 Bkz. Banquete Coutinho, 2019; Yön. Josafá Veloso.

6 Bauman, Z. (2018). *Parçalanmış Hayat: Postmodern Ahlak Denemeleri* (Çev. İsmail Türkmen). Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

7 *Bourdieu*’nün amacı, neo-liberal kasırğa altında acı çeken Fransa’yı konuşturmak [France parle] şimdiye dek söz hakkı tanınmamışlara bu hakkı vermek, bugün kelime dağarcığımızda artık sabitlenmiş “neoliberal politika ve yeniden yapılandırmalar”ın şiddetine maruz kalmış olanların şahsi tanıklıklarına başvurmaktır. *Bourdieu*, P. vd. (2015). *Dünyanın Sefaleti* (Haz. Levent Ünsaldı). Heretik Yayıncılık, Ankara. Takdim (Levent Ünsaldı) içinde (s. 9-10).

“Filmleri anarşist bir kontra-atak sinemasının hazzını taşır. Tıpkı filmlerindeki ‘bilinmeyen’lerin kimlik algısına sahip olmadıklarına inandıkları gibi, Coutinho da kimliğe inanmaz.”

Özellikle de bir bölümüne: Bourdieu'nün mülakattan bahsettiği yirmi sayfalık anlatıya... Bourdieu, “*mülakatın onun için bir tür ruhani deneyim olduğunu, bakışların dönüşümü söz konusu olduğunda, kendisini başkasının yerine koymak için her şeyi geride bırakmaya çalıştığını*” söylüyor ki Coutinho rasyonalist ve materyalist bulduğu Bourdieu'nün bu yanını çok sever. Bourdieu, bu durumu aşağı yukarı Spinoza'nın ilahi aşkıyla eş değer tutar; ona göre bunun anlamı, doğal dünyada gerçekleşenlerle, neşeli bir uyum içinde olmak demektir. Coutinho ise bu görüşün film çekmesi için başlangıç noktası olarak görür: “*Var olan şeyler, sırf var oldukları için ilgimi çekiyor*” diyerek açıklar. Coutinho'nun bilinmeyenlerle yaptığı kurgu-dışı mülakat, tıpkı Bourdieu da olduğu gibi spritüel bir deneyimi temsil eder.

4. Asıl hayranlığı ise *Walter Benjamin*'e karşıdır, Coutinho'nun. Onda âşık olduğu şey ise [Benjamin'in] Marksizmi değil, melankolisiydi. Benjamin'i çok önceleri okumaya başlar. *20 Yıl Sonra'yı* [Cabra Mercado para Morrer] çekerken hep Benjamin'i düşler. Bu film, Brezilya sinemasının belirli bir politik vizyonunu yeniden başlatan bir 'dönüm noktası' ve 'sentez filmi' olarak bir izlenim bırakmıştır; böylece sinema, yön değiştirip yeni patikalar oluşturmuştur.⁸

Bir meleşim vardı ve bu melek açıkça Walter Benjamin'in şerefineydi. Bu referans daha çok “Tarihin Meleşimi” olarak bilinir. Kanatlarını açmış, bir meleşim tasvir edildiği bir resmi kıyaslar. Bunun tarih meleşimi olduğunu söyleyerek yapıyor. Yüzünü geçmişe dönüp yıkıntıları görüyor. Gördüğü şey geçmiş ve günümüzdür. Onu taşıyan fırtına bizim ilerleme diye adlandırdığımız şey, işte bu fırtınadır. Bu olağanüstü bir manzara, sadece yıkıntıları ve felaketleri gören ve ilerlemenin önüne geçemeyen, bildiğimiz ilerleme düşüncesine, geleneksel zaman düşüncesine karşı olan bir melek. Ben de bu mezarlığı buldum ve “bu meleşimi de filmime dâhil edeceğim” dedim. Hiç kimse film hakkında bu bağlamda konuşmadı. Ve mezarlıkta bir melek olabilirdi. Ben de filme çektim. Daha ziyade, şema aşağı yukarı gerçekçiydi. Ve o sahneyi Walter Benjamin yüzünden çektim.”⁹

Naziler iktidarı ele geçince, çok sevdiği Berlin'i terk etmek zorunda kalmıştır, Benjamin. Adorno ve Horkheimer'in New York çağrılarını reddettiğinde Paris'te çalışmalarını sürdürmektedir. Gestapo, Paris'teki evini basınca çareyi Amerika'ya gitmekte bulur. 1940 yılında İspanya'ya geçmeye çalışırken yakalanma korkusuyla intihar eder.¹⁰

8 Lins, C. (2007) The cinema of Eduardo Coutinho, *Studies in Documentary Film*, 1:3, 199-206.

9 Bkz. Banquete Coutinho, 2019; Yön. Josafá Veloso.

10 Walter Benjamin hakkında bilgileri Nurdan Gürbilek'e borçluyum. Onun 'sunuşu', tıpkı Coutinho gibi bende de 'Benjamin melankolizmi'ni diri tutmuştur. Bkz. Benjamin, W. (1993). *Son Bakışta Aşk*. (Haz. Nurdan Gürbilek). Metis Yayınları, İstanbul.

“Asıl hayranlığı ise Walter Benjamin'e karşıdır, Coutinho'nun. Onda âşık olduğu şey ise [Benjamin'in] Marksizmi değil, melankolisiydi. 20 Yıl Sonra'yı [Cabra Mercado para Morrer] çekerken hep Benjamin'i düşler.”

Coutinho, Benjamin'in öyküsünü hiç unutamaz. Onun melankolisini hep içinde taşır. [Benjamin'in] Klee'nin "*Angelus Novus*" tablosu üzerine geliştirdiği düşünceleri, 'Tarih Kavramı Üzerine' adlı yapıtındaki IX. tezinde yer alır ki, Coutinho, Benjamin'in bu düşüncelerini filmine yaptığı yamalarla anmak istemiştir.

5. Banliyölerdeki bir dansla başladı her şey... Sinemaya "*Aşkın ABC'si*" [ABC do Amor] ile giriş yaptı Coutinho. Filmler olmasa ya da filmleri beğenilmese ne yapardı bilemezdi doğrusu. Rutinliğe hapsoldükten korkardı. Düşüncelerinde yoğunlaştırılmış duygunun yaşandığı kısa zamanı ayrı tutardı. Yaşamın büyüsunü hep o kısıtlı dakikalarda arardı. Coutinho'ya göre "rutinde sihirli hiçbir şey yoktur". Açıkçası, hep aynı melodramların peşinde koşmuştur.¹¹ Çektiği filmler, alttakilerin öyküsünü ve bilinmezlik rüyasını anlatan bir büyü gibidir. Sinema, gerçeklikten uzaklaşır; bu yüzden sihirlidir.

6. "*Sinema çalışırken ölmek demektir*" [Cinema est la mort au travail]
—Jean Cocteau

"Sinema" der Coutinho, "insanları zamanda dondurur". Eski filmlerin oyuncularını, dünyadan göçmüştür, tıpkı bir belgeselde sigarasını elinden düşürmeyen Coutinho gibi... Jacques Lacan'ın bir sözünü hatırlatır [Coutinho]: "*Eğer ölümsüzlük olsaydı, yaşamaya nasıl tahammül edebilirdik?*" Henüz kendi çocuğu tarafından öldürüleceğini bilmediği bir dünyada, [Lacan'ın derslerinden aldığı ilhamla] ölümsüzlüğün olmadığı koşullarla, yaşamaya tahammül edemeyeceğimizden söz eder. Ölümsüzlüğünü 19. yüzyıl ortalarında özellikle Protestan ülkelerde 'memento mori'¹² sanatçıların ölüm çocukları süsleyip fotoğraflarını yadigar bırakmaları gibi, Coutinho da 'en alttakiler'in gündelik imajlarını bize bırakmıştır. Ulus Baker'in bir zamanlar hatırlattığı üzere, sinema, günlük hayatın imajları ve görsel hikâyelerin peşine düşmüştü. Her ne kadar Baker'e göre, ikincisi sonradan galip geldiyse de, birincisi her zaman direndi, yeniyi üretip durdu. İşte bu direnenlerin '*kamerainsanı*'dır, Coutinho. Spinoza için '*salt tutkulara bağlı olarak yaşamak*'¹³ durumu bir nevi delilik hali olduğuna göre, Coutinho da ömrünün sonuna dek bu delilik hali ile yaşamıştır. 'Sinema'nın o hayatları yaşamadan da, başka hayatların var olduğunu düşünmeye sevk ettirdiği düşüncesini kavrayabilme açısından 'Özne'yi düşündürmüştür. Ama bu süreçte, sunduğu keyifle -çok zaman- Lafargue'in deyimiyle 'tembellik hakkı' etme imkânı da sunmuştur.

11 "Aktörler, karakterler, hep aynı film ama farklı bir film. İkililer, üçlüler. Hepsisi de Coutinho'nun alter egosu mu?" —Josafá Veloso

12 Tr. 'Ölümü hatırla'. Bkz. Baker, U (2011). Beyin Ekran. İletişim Yayınları, Ankara (s. 18).

13 A.g.e. (s. 163).

"Banliyölerdeki bir dansla başladı her şey... Sinemaya "Aşkın ABC'si" [ABC do Amor] ile giriş yaptı Coutinho. Filmler olmasa ya da filmleri beğenilmese ne yapardı bilemezdi doğrusu."

Yeni Medyanın Yıkıcı Gücü The Destructive Power of the New Media

FRAGMANLAR

1. James Madison'ın 19. yüzyıldan günümüze aktardığı uyarı, 'bilgi kaynaklarının olmayışının bir komedinin ya da trajedinin, belki de ikisinin birden önsözü olacığıydı'. Günümüzde enformasyon bombardımanına tutulan bireylerin bilgi kaynaklarına ulaşmasından daha farklı sorunları olduğu görülüyor. Huxley'in öngörülerini hatırlarsak, 'Orwellian' kehanetler geride kalmıştı. Korkulması gerekenler, bilgiyi yasaklayacak olanlar değil; bizi pasifliğe ve egoizme sürükleyecek kadar enformasyon yağmuruna tutacak olanlardı. Düşünce yitilerimizi pasifleştiren teknoloji, öte yandan yıkıcı ya da tahrip edici bir güce sahip olabilir mi? Bu yazı, **Enzensberger**'in tarihin derinliklerinden sunduğu 'medya kuramının bileşenleri' savı üzerine kurgulanarak, yeni medyanın 'olağan şüpheli' konvansiyonel medyaya karşı tahrip edici gücü olup olmayacağını *Postman, Huxley, Orwell, Brecht, Benjamin, Arendt* gibi düşünürlerin görüşleri eşliğinde sorgulayacaktır.

2. Arendt'in Antik Yunan'a referansla ele aldığı kamusal alan, insanın eylemlerde bulunduğu ve söz söylediği, bununla birlikte, eylemlerinin ve sözlerinin hesabını verebildiği yerdir. Geleneksel ve yeni medya, Antik Yunan kamusal alanı 'Agora' ile özdeşleştirilebilir mi? 'Özgür' yurttaşların oyun alanı olan Antik Agora, özgürleşmemiş kadınlar, köleler ve yabancılar dışlanmıştı. Kitle endüstrisinin iletişim 'medium'ları, retorik üzerine kurgulanan Agora modeli ile paralellik taşırlar. Enzensberger'in düşüncesi, kitle iletişim araçlarının herkese açık bir alan taşımadığını taşır: "Basın özgürlüğü ve fikir özgürlüğü mücadelesi, şimdiye kadar, esasen burjuvazinin kendi içinde bir argüman olmuştur; kitleler için, fikirleri ifade etme özgürlüğü bir kurguydu çünkü en başından beri üretim araçlarından – her şeyden önce basından – yasaklandılar ve bu nedenle en başından ifade özgürlüğüne katılamadılar".

3. Enzensberger, Orwell'cı fantazyanın merkezi bir noktada total bir kontrol kurma olanağına karşı ortaya koyduğu düşüncelerin medyaya

* Serbes, H. (2020). Yeni Medyanın Yıkıcı Gücü. *Prekarya Dergi*, 1 (2), 59-61.

tek yönlü ve modası geçmiş bir bakış açısı sunduğunu ifade etmektedir. Böyle bir sistemin merkezi bir noktada tam kontrol olasılığı geleceğe değil, geçmişe aittir. Sistem teorisinin yardımıyla, burjuva biliminin bir parçası olan bir disiplin, belirli bir kritik boyutu aştığı ölçüde, artık merkezi olarak kontrol edilemez, sadece istatistiksel olarak ele alınabilir.

4. Elektronik medyanın gelişmesiyle, bilinci şekillendiren ve biçimlendiren endüstri, geç sanayi çağındaki toplumların sosyal ve ekonomik gelişimi için can damarı haline gelmeyi sürdürmektedir. Bu endüstri, üretimin diğer tüm sektörlerine sızar, gittikçe daha fazla yönlendirme ve kontrol fonksiyonlarını devralır; böylece hâkim teknolojinin standardını belirler. Tekelci kapitalizm, bilinci şekillendiren endüstriyi diğer üretim sektörlerinden daha hızlı ve daha kapsamlı bir şekilde geliştirir; aynı zamanda yıkıcı da olabilir. Bu ancak, *Brecht*'in de öne sürdüğü gibi, yeni üretici güçlerin doğasında olan özgürleştirici potansiyeli serbest bırakarak aşılabilir. Elektronik medyanın açık sırrı, taşıdığı etkin faktörü harekete geçirme gücüdür.

5. “Radyo, bir dağıtım aracından bir iletişim aracına yön değiştirmelidir. Radyo, sadece iletmekle kalmayıp dinleyicinin konuşmasına ve temasa geçmesine izin verebilseydi kamusal yaşamda akla gelebilecek en harika iletişim aracı, devasa bağlantılı bir sistemi olurdu” (*Bertolt Brecht: Theory of Radio*).

6. Tarihte ilk kez medya, pratik araçları kitlelerin elinde olan sosyal ve sosyalleştirilmiş üretken bir sürece kitlesel katılımı mümkün kılmaktadır. Bunların bu şekilde kullanımı, şimdiye kadar adı hak etmeyen iletişim araçlarını kendi haline getirecektir. Enzersberger, elli yıl önce, gelenekten günümüze doğru yön alan yeni medyanın, düşünceye değil eyleme yönelik olduğunu yazmıştır. Hatırlanacağı ve düşünüleceği üzere, medya, bir araya getirilip müzayede edilebilecek hiçbir nesne üretmeyerek “*fikri mülkiyeti*” tamamen ortadan kaldırır ve “*mirası*”, yani maddi olmayan sermayenin sınıfsal dolaşımını yok eder. Kitle iletişim araçlarını bir tüketim aygıtı olarak görme yanılması, tarihin derinliklerinden entelektüellerce yapılmış bir uyarıdır. Enzersberger’ci düşünce, yeni medya araçlarının yapısal doğalarının yakın bir sonucu da bugün iktidarda bulunan rejimlerden hiçbirinin bu araçların potansiyellerini özgür kılamamalarını savunur. Bunun nedeni olarak böyle düşünme, araç olarak, yapılarının kolektif olduğu düşünülen bu medyanın ancak özgür bir toplumda verimli olacağını öne sürer.

7. “İletişim ağları üzerinden akan enformasyon, verili ilişkileri meşrulaştırdığı ve insanları bu ilişkilerin içerisinde tutmaya hizmet ettiği kadar, insanlığın daha ileri bir toplumsal ilişkiler sistemine

“Elektronik medyanın gelişmesiyle, bilinci şekillendiren ve biçimlendiren endüstri, geç sanayi çağındaki toplumların sosyal ve ekonomik gelişimi için can damarı haline gelmeyi sürdürmektedir.”

geçmesini sağlamaya hizmet etme potansiyeli taşımaktadır” (Başaran, 2016). Nasıl ki Osmanlı’da emperyalizmin denetim aracı olarak kullanılan telgraf, Anadolu hareketinin ‘telgraf stratejisiyle’ birlikte Kurtuluş Savaşı’nın kazanılmasına yardımcı olmuşsa (Başaran, 2016: 111-123), yeni iletişim teknolojileri de yaratıcılarının amacı dışında kullanılabilir .

8. Enzensberger, yeni iletişim araçlarının potansiyeline dikkat çekmektedir. Ona göre, bu araçların burjuva entelijensiyasının kültürel tekeli sona erdirecek yapısı vardır. Benzer şekilde, Kellner (1995), yeni iletişim teknolojilerinin çağdaş, yüksek-teknolojik toplumlarda demokratikleşmenin yaratılmasında, kamusal alanın dönüşümünde ve genişlemesinde önemli bir rol oynadığını belirtir. Brecht ve Benjamin’in sinema ve radyo gibi, o zamanın yeni iletişim teknolojilerinde gördükleri eleştirel ve dönüştürücü potansiyel, bugün internet teknolojisi için yeniden düşünülebilir (aktaran Timisi, 2003: 27).

9. “İşlevsel dönüştürme” [Umfonktionierung] mefhumu, Brecht tarafından teorileştirilmiştir. Bu kavram, üretim alet ve biçimlerinin ilerici ve dönüştürücü yönüne odaklanır. Araçlar, entelektüellerce özgürleştirilmeli ve dönüştürülmelidir. Benjamin ise üretim aygıtını donatmak ve onu değiştirmek hakkındaki belirgin farka dikkat çekerek bu donanımın kalemşorlar tarafından yapıldığında burjuva üretim ve yayın aygıtının hâkim sınıfların elinden çekip alınamayacağını hatırlatır. Ona göre, Brecht’in epik tiyatrosu ya da tekniğiyle kitap kapağını politik bir araç haline dönüştürmüş Dadaist sanatçı John Heartfield’in çalışmaları, eserlerin kutulanmış metalar olarak pazarlanmasının önüne geçer; üretici olarak yazar, entelektüel üretim araçlarının değişikliğe ve dönüşüme yol açan teknik ilerlemeleri izleyerek kendi üretim araçlarını geliştirebilir. “Burjuva gazetelerini okuyanlar kör ve sağır olur: Sizi aptallaştıran sargıları çıkarın kafanızdan”. –Wer Bürgerblätter liest wird blind und taub. Weg mit den Verdummungsbandagen (John Heartfield, 1930; AIZ, vol. 9, no. 6, s. 102-103).

Kaynakça

- Avcı, Artun (2008). “Türkiye’de Kamusal Alan ve Televizyon: Vatandaş Televizyonundan Tüketici Televizyonuna Dönüşüm Süreci”. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Başaran, Funda; Geray, Haluk (2016). İletişim Ağlarının Ekonomisi: Telekomünikasyon, Kitle İletişimi, Yazılım ve İnternet. Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Benjamin, Walter (1984). Brecht’i Anlamak (Çev. Haluk Barışcan, Güven Işısağ). İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Enzensberger, Hans Magnus (1970). “Constituents of a Theory of the Media”, New Left Review, no. 64, pp. 13-36.
- Timisi, Nilüfer (2003). Yeni İletişim Teknolojileri ve Demokrasi. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

“Benjamin, üretim aygıtını değiştirmek hakkındaki belirgin farka dikkat çekerek bu donanımın kalemşorlar tarafından yapıldığında burjuva üretim ve yayın aygıtının hâkim sınıfların elinden çekip alınamayacağını hatırlatır.”

El Yazmaları [1]

Manuscripts [1]

FRAGMANLAR

1. “İşe Yarar Bir Şey”i yeniden izlerken bir süredir bu kadar keyif veren bir film izlemediğimi anımsadım. Film, Haydarpaşa Garı’nın imgeleriyle bizi kucaklar. Tarkovski, ‘Mühürlenmiş Zaman’da mükemmelliğe ulaşma çabasının, sanatçıyı manevi keşifler ve son derece ahlâki hedefler peşinden gitmeye teşvik ettiğini yazar. Pelin Esmer sineması, bu yönüyle, ömrünü bir ideal uğruna adanan hayatlara odaklanır. Bu idealler bizi Pelin Esmer retrospektifinin nadide parçalarından birine götürür: 1927 Antakya doğumlu bir elektronik mühendisi ve aynı zamanda yönetmenin amcası olan Mithat Esmer’i konu alan “Koleksiyoncu”. Spinoza’nın “*tutkular fenomenolojisi*”ni hatırlayalım: “*Her şey bir sevilme talebiyle başlar. Bu talep, ikinci safhada bir tutkuya dönüşür*”. İşte bu tutku, zamanı durdurmaya yetiyor. Zamanı durdurmak, üzerine şu sıralar çokça düşündüğüm bir olgu. Nostalgia’nın senaristi Tonina Guerra, Tarkovski ve Antonioni’nin Polaroid makinesi ile ilgili tutkusunu anlatırken, Antonioni’nin Özbekistan’da üç yaşlı müslümana çektiği fotoğrafı vermesinin ardından aralarından en yaşlısının “*Bu ne işe yarar ki, zamanı durdurmak mı?*” diye verdiği olağan dışı reaksiyon, imgelerin bize bir anlığına bile olsa zamanı durdurmanın bir yolu olduğunu gösteriyor.

2. 1960’lı yıllardan itibaren toplumsal gerçekçiliğin bir boyutu olarak mekânsal üretimin önemli hâlesini oluşturan Haydarpaşa Garı, bu yönüyle ilginçlikler taşır. “*İnsan sadece kelimelerle yaşamaz; her özne kendini tanıdığı ya da yitirdiği, dolayısıyla yararlandığı ya da değiştirdiği bir mekânın içine yerleşir*” diye not düşer Lefebvre.¹ Hayatımızdan kolay bir şekilde çıkarılan Haydarpaşa, hafızamızdan bu kadar kolay silinebilir mi? Porto’da geçirdiğim vakitlerde São Bento Tren İstasyonuna gider, Haydarpaşa imgeleri eşliğinde içim sızlayarak şairin büyüğü ve muhteşem satırlarını anımsardım: «*Haydarpaşa garında, 1941 baharında,*

¹ Henri Lefebvre (2015). Mekânın Üretimi (Çev. Işık Ergüden). İstanbul: Sel Yayıncılık.

* Serbes, H. (2020). El Yazmaları [1]. *Prekarya Dergi*, 1 (2), 62-65.

saat on beş. Merdivenlerin üstünde güneş, yorgunluk ve telaş...»

3. Yitirilip giden her şey, fazlaca büroikleşme ve mühendisleşmenin biçim verdiği hayat Ünsal Oskay terminolojisinde “belleksiz kalma” olarak yorumlanır. Oskay, insanın var olanı, olabilecek olan tek hayat sanmasına, var olan karşısında eleştirel bir duygu ve zihin zenginliği kazanamamasına yol açma olarak tanımladığı belleksiz kalma karşısında hala yitiremediğimiz insan yanlarımızın yarına saklanabilmesi için nostalji ve koleksiyon kavramlarına değinir.² Belleğimizde yaşattığımız anılar, bizi bir nevi koleksiyoncu yapar. Koleksiyoncu, geçmişe özlem duyarken, yabancılaşmanın odak noktası haline gelen metaların çöplük dünyasından bizi kurtarır. Yine Tarkovski'nin yapıtına dönersek, “*Nostalghia*”nın kahramanını hasta düşüren illet, maneviyatını başkalarına iletememenin acısıdır.

4. Ahmet Uluçay, tıpkı *Fellini*'nin “*kültür hazine*”si olan çocukluğundan ilham aldığı düşlerdeki gibi, sinemasal büyüsünü çocukluk imgeleriyle süsler. Benzer şekilde, “*bu film çocukluk dönemine ait bir görüntüden çok etkilenmiş bir adamın öyküsüdür*” diye başlar, modern dünyanın tahribatlarını imajların saflığıyla bizlere sunan *Chris Marker*'ın avangard deneysel anlatısı *La Jetée*. Sinema, *Dziga Vertov*'un ona yüklediği daha ilginç bir işleve de sahip olabilir: görünmeyeni görülebilir kılmak.³ İmgelerin birer iz sürücülüğü yönü vardır. Fotoğraflar, Sontag'ın da hatırlattığı gibi,⁴ sadece bir görüntü olarak karşımıza çıkmazlar, onlar aynı zamanda gerçeğin birer yorumudurlar; gerçekliğin damgasını taşıyan bir ayak izidirler.

5. “*Kayıp Zamanın İzinde*” romanında *Proust*, çocukluğunda ıhlamur çayıyla beraber yediği madlen kokusunu anımsatarak, bizlere hatıralar çerçevesinde bir gezi sunar. ‘*Proust Etkisi*’ olarak psikolojik literatürde yerini alan bu mefhum, kokunun hatıraları canlandırabilmesi anlamını taşır.

“*İnsanoğlu, kısa bir dolanıp durma döneminden sonra, bir yürüyüşçü olarak dönecek mi yeryüzüne? Yoksa yerçekimini ve çalışmanın bütün ağırlığını ardında bırakarak süzülmenin hafifliğini, boş zamanda süzülerek gezinmenin, bir başka deyişle, süzülen zamanın kokusunu keşfedecek mi?*”⁵

Byung-Chul Han ise zamanın kokusu olarak tasvir ettiği bilinci kaybettiğimizi anlatır. Ona göre zaman, geçmiş ve gelecekte oluşur,

2 Ünsal Oskay (2018). *Yıkanmak İstemeyen Çocuklar Olalım*. İstanbul: İnkilâp Kitabevi.

3 Ulus Baker (2011). *Beyin Ekran* (Der. Ege Baransel). İstanbul: Birikim Kitapları.

4 Susan Sontag (2008). *Fotoğraf Üzerine* (Çev. Osman Akınhay). İstanbul: Agora Kitaplığı.

5 Byung-Chul Han (2018). *Zamanın Kokusu: Bulunma Sanatı Üzerine Felsefi Bir Deneme* (Çev. Şeyda Öztürk). İstanbul: Metis Yayıncılık.

“Fotoğraflar, Sontag’ın da hatırlattığı gibi, sadece bir görüntü olarak karşımıza çıkmazlar, onlar aynı zamanda gerçeğin birer yorumudurlar; gerçekliğin damgasını taşıyan bir ayak izidirler.”

hikâyesel bir örüntü ile vücut bulur. Post-modern insan, zaman denilen şeyi kaybetmiştir. Çünkü her şey ‘şimdi’ denilen bir yere sıkışıp kalmıştır. Süzülen zamanın kokusunu keşfedebilmek ve anlayıp durmak için karantina günleri bir fırsat olabilir. Bugünlerde yaşananlar, aynı zamanda, sınıfsal farkları tıpkı Antik Yunan’da olduğu gibi yüzeye çıkarıyor. Seçkin sınıf, serbest zamanda politik ve estetik hazlar üretirken köleler ise düşük beğenilerini ele alırdı. *Adorno ve Horkheimer*’ın öne sürdüğü kültürel içeriklerin standartlaşmasını sağlayan kültür endüstrisi, tek tipleştirilmiş içeriklere hepimizi maruz bırakıyor. Çalışma, katı bir zorunluluk kapsamında bugünlerde de peşimizi bırakmıyor. *Paul Lafargue*’ın *Tembellik Hakkı*⁶ diyerek dikkat çektiği anlatı, “boş zaman hakkı”na dair ütopyik özlemimi canlandırıyor. Çalışmaya övgüler düzen klişelere karşı entelektüel bir monografi sunan Lafargue, bir hücreden zamana meydan okumuştur.

6. *Hans Magnus Enzensberger*’ın, elli yıl önce kadar yazdığı makaleyi⁷ bir kez daha derin okuma fırsatı yakaladım. Enzensberger, kitle iletişim aygıtları üzerine sol bakışlı düşünceye karşı çıkarak, yeni iletişim araçlarının potansiyeline dikkat çekmektedir. Ona göre, bu araçların burjuva entelijansiyasının kültürel tekeli sona erdirecek yapısı vardır. *Brecht ve Benjamin*’in sinema ve radyo gibi, o zamanın yeni iletişim teknolojilerinde gördükleri eleştirel ve dönüştürücü potansiyel, bugün internet teknolojisi için yeniden düşünülebilir. Her ne kadar yeni iletişim teknolojileri, toplumsal yaşamı sömüren dijital panoptikonlar görevini üstlense de sağladığı imkânlarıyla özellikle pandemi süresince kapandığımız evlerimizde, yaşamın dijital boyutunu rasyonelleştirici etkileri bize iletişim teknolojilerini bu yönüyle düşünme fırsatı sundu. “*Digicrimination-Bunlar İyi Günlerimiz*” kitabında Okan Tanşu’nun, dijitalleşmeye direnenlerin yok olacıklarına dair dikkati çektiği satırlar, konvansiyonel yaşamı alt edilecek çevrimiçi hayat üzerine nitelikli bir anlatı olarak duruyor.

7. Küçükken siyah-beyaz filmler seyreden bir akrabam, “*bu sayede İstanbul’un eski halini görerek hatıralarımı anımsayabiliyorum*” demişti. O günlerden bu yana İstanbul, oldukça değişim gösterdi. İşportacı imgesi, İstanbul’un belleğinde bir dönem önemli bir ‘aura’ya sahipti. *Neil Postman*’ın dile getirdiği ‘*çocukluğun yok oluşu*’ tam olarak *Burhan Pazarlama*’ya işaret ediyor. Mart ayı içerisinde kaybettiğimiz ve bir zamanlar neredeyse tüm İstanbulluların tanıdığı Burhan Demircan ekseninde pazarlamanın endüstriyel dönüşümü, yaşamın ve toplumun da

6 Paul Lafargue’in zamana meydan okuyan manifesto niteliğindeki metni “Tembellik Hakkı” [Le Droit à la paresse], kapitalizmin vahşi çalışma koşullarına olduğu kadar, çalışmaya övgüler düzen 20. yüzyılın Marksist klişelerine de erkenden savaşı açmış bir eserdir.

7 Enzensberger, Hans Magnus (1970). “Constituents of a Theory of the Media”, *New Left Review*, no. 64, pp. 13-36.

“Brecht ve Benjamin’in sinema ve radyo gibi, o zamanın yeni iletişim teknolojilerinde gördükleri eleştirel ve dönüştürücü potansiyel, bugün internet teknolojisi için yeniden düşünülebilir.”

başka boyutlara evrildiğinin göstergesi olsa gerek... Ulus Baker'ın hatırlattığı üzere⁸, Antik Dünyada ve Ortaçağ'da çok yaygın olan ve 18. yüzyıldan itibaren basın-yayının gelişmesiyle birlikte unutulmuş terk edilen "ars memorativa – hatırlama zanaatı", İstanbul bağlamında belleğin yeniden inşa sürecinde bir kültürel faaliyet olarak önümde duruyor.

"Biz insanlar korkunca ateş eder, nostalji duyunca fotoğraf çekeriz"
–Susan Sontag

8. Endüstrileşmeyi gerçekleştirebilen bir toplum yapısı, öyle gözüktüyor ki, zamanla hepimizi geçmişinden vazgeçirmek zorunda bırakacaktır. Sontag'ın fotoğraf anlatısında "geçmiş" önemli bir yer kaplar. Sontag'ın düşüncesi, geçmişlerinden yoksun edilmiş halkların yurtlarında ve yurtları dışında en ateşli bir biçimde fotoğraf çektikleri üzerinedir. Biraz öteye gidince fotoğraflara yönelmemiz, sosyal ağlarda benlik sunumu ya da kimlik inşası dışında düşünüldüğünde, geçmişin korunmasına dair özelemlerimizde saklıdır. Milano Mezarlığında [*Cimitero Monumentale di Milano*] sanatsal mimari değeri taşıyan mezar heykellerin arasında fotoğraf çekerken hissettiğim duygular geçmişe dair oldukça yoğun katmanları içeriyordu. Sonraları fotoğrafları incelediğimde İngiliz bağımsız sinemasının önemli yönetmenleri arasında yer alan Polonya asıllı *Pawel Pawlikowski*'nin bir sözünü anımsadım: "*Her kadraj aslında içinde çok fazla duygu barındırır*". Bir kadraja hapsettiğimiz imgeler hatırlanabilecek çokça duyguya yer verirken aynı zamanda görme biçimimizi yansıtıyor. *John Berger*'in dile getirdiği gibi: "*Her imgede bir görme biçimi yatar. Fotoğraflarda bile. Çünkü fotoğraflar çoğu zaman sanıldığı gibi mekanik kayıtlar değildir. Her bir fotoğrafa baktığımızda, ne denli az olursa olsun, fotoğrafçının sınırsız görünüm olanakları arasından o görünümü seçtiğini fark ederiz*".⁹

9. *Lars von Trier*'in haykırdığı gibi doğa şeytanın mâbediyse, dijital müritler olarak dönüşüm yaşadığımız zamanlarda ibadethanemizin adı Teknoloji Tapınağı olabilir mi? Ve bu tapınak içerisinde *Bousses*'in dediği gibi geçip giden zaman sayesinde, geçmeyen sonsuzluğa dâhil olabilir miyiz?

10. *Debord*, "gösteri" der, "öyle bir birikim aşamasında ki sermayedir ki imaj haline gelir". Hegel'ci düşünmede, zaman, zorunlu yabancılaşmadır, hepimiz özneler olarak kendi hakikatimizi gerçekleştirebilmek için başkası haline gelmeyi sürdüreceğiz. McDonaldlaştırılan beğenilerimizle kendimize yabancılaşarak, kendi yıkıntılarımızı birer sergi malzemesi haline dönüştüreceğiz.

8 Ulus Baker (2011). *Beyin Ekran* (Der. Ege Baransel) İstanbul: İletişim Yayınları.

9 John Berger (1986). *Görme Biçimleri* (Çev. Yurdanur Salman). İstanbul: Metis Yayıncılık.

"Biraz öteye gidince fotoğraflara yönelmemiz, sosyal ağlarda benlik sunumu ya da kimlik inşası dışında düşünüldüğünde, geçmişin korunmasına dair özelemlerimizde saklıdır."

Kültür ve Teknoloji Paradoksu: Âşık Direniş Savaşçısından Alegorik Öğütler

The Culture and Technology Paradox: Allegorical Advice from the
Lover's Resistance Fighter

KİTAP: TEKNOPOLİ, KÜLTÜRÜN TEKNOLOJİYE TESLİM OLUŞU

Her çağda teknolojik imgelemlerle bir düş içerisinde seyreden insanlığın hali, Neil Postman'ın sorduğu soruyu güncel kılıyor: "Teknoloji kime daha fazla özgürlük ve güç sağlayacak? Kimin özgürlüğü ve gücü azalacak?"

"Teknopoli tapınağı"nın dijital müritleri haline geldiğimiz şu günlerde ibadet ettiğimiz şey teknolojidir. Bu yargıyı zamanın ötesinden seslendiren **Neil Postman**, çığır açan eserinde kültürün teknolojiye karşı teslim oluşunu dinamik bir şekilde sunar. Teknopoli, insanlığın başından bu yana gelişen kültürel boyutunun ayrıntılı bir tür vaka incelemesidir. Kültürel teslim oluşu sanatsal görüş ile ortaya koyan Postman, bu yoksunlaşma sürecine karşı problematiği belirleyerek *avangard* önerileriyle dijital bireye dozunda bir uyarı metni göndermektedir.

"Bir zamanlar Homero'sta, Olimpos Dağı'ndaki tanrıların gözünde bir tür sergi malzemesi olan insanlık, şimdi kendi kendisi için bir sergi malzemesi olup çıkmıştır" diye not düşüyordu Walter Benjamin, ünlü tezi *Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı*'nın sonsözüne. Postman'ın satırları, Koreli filozof Byung-Chul Han'ın da öne sürdüğü gibi, disiplin toplumlarının yerini çoktan performans toplumuna bıraktığı gösteri çağına en başından beri ayak uyduran ABD'den insanlığa gönderilmiş bir çığlıktır: Kendi yıkımını birer sergi malzemesi olarak birinci sınıf estetik haza dönüştüren elektronik insana, bu insanın kültürüne yabancılaşmasına dair bir başkaldırı niteliği taşır.

Postman'ın kültürel imgeleriyle beslenen dehası, Platon'un *Phaedrus* adlı eserinde, Yukarı Mısır'ın büyük bir şehrinin

Teknopoli

* Serbes, H. (2020). Kültür ve Teknoloji Paradoksu: Âşık Direniş Savaşçısından Alegorik Öğütler. *Prekarya Dergi*, 1 (2), 66-70.

kralı Thamus ve birçok şeyin mucidi Theuth'un yazıyı bulması üzerine gelişen alegorik bir sunusu ile açıklılır:

“Theuth, yazıyı bulduğunu ve bu buluşların Mısır'da adamakıllı bilinmesi ve mevcut olması gerektiğini söyler: ‘*Sayın kralım, bu Mısırlıların bilgeliğini ve hafızalarını geliştirecek bir başarıdır. Bilgeliğin ve hafızanın reçetesini buldum.*’ Thamus ise: ‘*Ey mucitlerin piri, icat yapmak ayrı şey, icadın onu kullananlara fayda mı yoksa zarar mı getireceğini kestirmek ayrı şey. Yazıyı kullanmaya başlayanlar hafızalarını kullanmaktan vazgeçecekler ve unutkanlaşacaklar. Bir şeyleri hatırlamak için iç kaynaklarını kullanmak yerine harici birtakım işaretlere bel bağlayacaklar. Hakikati olmayan bilgilerleri sayesinde şöhrete ulaşacaklar fakat aslında bir yol göstericiden yoksun öğrencilerin sadece malumat sahibi olacaklar. Sonuçta belki bilgili sayılacaklar ama birçok şeyin cahili olacaklar*’ der” (s. 9-10).

Kral Thamus, ortaya koyduğu kehanetle insanın içerisine daldığı bir fantazmagori oluştururken okur-yazarların gerçek bilge olmak yerine bilgeliğin gururuyla yetinerek toplum içerisinde birer yük haline geleceklerini belirtir. Postman, yazının birçok yararını öngöremeyen Thamus'un cevabından hareketle teknolojik buluşların tek taraflı etkilerinin olduğunu varsaymanın bir hata olduğunu belirterek teknolojik buluşların, hem menfi hem müspet etkilerle değerlendirilmesi gerektiğini hatırlatır. Thamus gibi teknolojinin menfi yönlerinden bahsetme eğiliminde olan tek gözlü kâhinlerin yanı sıra fanatik Theuth'lar tarafından kuşatılan bir evrende, teknofillerin teknolojik buluşların ne gibi zararlara yol açacağını görememekte olduğu, kitabın temel vurgularından biridir. Postman, yine de bir taraf tutulacaksa coşkulu yığınların sebep olduğu şamatayı dindirmek için muhalif bir sese her zaman ihtiyaç olduğunu belirterek, bir hata olduğunu bile bile Thamus'un tarafını seçer. Postman, Büyük Sohbetine, teknolojinin neler kazandırdığı ve kaybettirdiğini göz önüne getirebilmek amacıyla tarihin en kederli simalarından Freud'u davet eder.

“Bir insan şunu sorabilir: Benden yüzlerce kilometre uzakta yaşayan çocuğumun sesini duymam ya da mümkün en kısa zamanda arkadaşımın uzun ve zor yolculuğunu kazasız belasız atlattığını öğrenmem, memnuniyetimin ve mutluluğumun artmasına vesile değil mi?

Eğer uzak mesafeleri fetheden demiryolları olmasaydı, çocuğum hiçbir zaman doğduğu kasabayı terk etmeyecek ve onun sesini duymak için telefona ihtiyaç duymayacaktım. Eğer okyanuslar gemiyle aşıyor olmasaydı arkadaşım bu yolculuğa çıkmayacak ve ben endişemi gidermek için telgrafa ihtiyaç duymayacaktım” (s. 11).

Freud, teknoloji kritiğine, teknofilleri sevindiren ve onların düşüncelerini tasdik eden bir anlayışla başlarken teknolojik

“Postman, yine de bir taraf tutulacaksa coşkulu yığınların sebep olduğu şamatayı dindirmek için muhalif bir sese her zaman ihtiyaç olduğunu belirterek, bir hata olduğunu bile bile Thamus'un tarafını seçer.”

gelişmelerin nelere yol açtığını listeleyerek özden kopan insanoğlunun gelişmiş icatlarla ne denli kötü bir yola gittiğinin resmini çizer. Teknoloji, Thamus'un es geçtiği bir şekilde –*yazıda olduğu gibi*– bir güç kazandırır insana. Ancak yine Thamus'un belirttiği gibi, sinsi ve bir o kadar da tehlikeli bir şekilde hafızanın kendisinin küçümsediği hatırlama ile karıştırılmasına yol açar. Postman, yeni şeylerin yeni kelimelere ihtiyaç duyduklarını anımsatarak Thamus'un öğretisinin teknolojinin en önemli terimlerimizi zorla ele geçirmesi olduğunu ifade eder. Teknoloji, derin anlamlara sahip eski kelimeleri de değişikliğe uğratar. Alegorik anlatıda kral, yazının yeni bir yol gösterici olarak kullanma becerisi geliştiren insanların, böyle bir beceriye erişemeyenler karşısında haksız bir otorite ve prestije sahip elit grup haline gelecekleri tahmininde bulunur. Postman, bu kehanetten yola çıkarak satırlarında “*bilgi monopolleri*”nden bahseden Innis'e yer açar. *Innis* ve *Thamus*, bilginin tekelleşmesi paralelinde buluşurlar. Çünkü tıpkı Thamus gibi Innis de, teknolojinin işleyiş biçimi üzerinden kontrol sahibi olanların, bundan yoksun olanlar karşısında gücü ellerinde toplayarak bir bilgi monopolü oluşturduğuna inanmaktadır.

Her çağda teknolojik imgelemlerle bir düşünçerisinde seyreden insanlığın hali, Postman'ın sorusunun güncelliğinin bir kanıtı: Teknoloji kime daha fazla özgürlük ve güç sağlayacak? Kimin özgürlüğü ve gücü azalacak?

“Öncelikle, demokratik değerlere, görece zayıf geleneklere sahip ve teknolojik gelişmelere açık kültürlerde insanlar teknolojik değişimi coşkuyla karşılama eğilimindedir. Ve bu insanlar teknolojik gelişmenin faydalarının er geç toplumun tümüne eşit derecede yayılacağına inanırlar” (s. 16).

Teknoloji, bir şeyi diğerlerinden daha değerli kılan ideolojik bir önyargıdır. Bu durum Postman'a göre, McLuhan'ın ünlü aforizmasında kastettiği şeyi sunar: “*Araç mesajın kendisidir*”. Teknoloji böyle bir durumda her zaman avantaj sağlayabilir mi? Mekanik saati düşlememizi salık verir Postman. On ikinci ve on üçüncü yüzyıl Benedikten manastırlarına dayanan saat, dini ritüelleri tam zamanında yerine getirmeyi sağlayacaktı. Zamanın bu teknolojik gereci, manastırın çanlarında ibadet anlarını haber vermeye yaradı. Fakat bir sonraki yüzyılda manastırın ötesine taşarak işçilerin ve tüccarların hayatına düzenlemeler getiren bir araç olarak kayda geçti.

“Lewis Mumford'un da dediği gibi: ‘*Mekanik saat, düzenli üretim, düzenli çalışma saatleri ve standart ürün fikirlerini mümkün kıldı.*’ *Kısaca, saat olmasaydı kapitalizm mümkün olmayacaktı. Paradoksal ve hayret verici olan ise, kendilerini çok katı bir şekilde Tanrı'ya adanmak isteyen insanlar tarafından icat edilen saatin en çok, kendilerini para kazanmaya adanmış insanlara yaradığıdır*’ ” (s. 19-20).

“Kral, yazının yeni bir yol gösterici olarak kullanma becerisi geliştiren insanların, böyle bir beceriye erişemeyenler karşısında haksız bir otorite ve prestije sahip elit grup haline gelecekleri tahmininde bulunur.”

Kültür sınıflamaları, bilimsel bir çabanın ürünü olarak çağın teknolojik karakterini temele alır. Marx, matbaanın ortaya çıkışıyla ilgili olarak sözlü kültürün kesintiye uğradığını belirtirken, “eğer matbaa var olsaydı, İlyada’nın olması mümkün müydü?” der. Benzer şekilde, Toynbee, *Sanayi Devrimi* terimini popülerize ederken Bell, *Post-Endüstriyel Çağ* terimini öne sürer. Postman ise kitabında açıklamak üzere kültürleri bir grupta toplar: *Alet kullanan kültürler, teknokrasiler, teknopoliler*. On yedinci yüzyıla kadar her toplum alet-kullanıcısı olarak dikkat çekerken kültürlerin kullandığı araçlar arasında dramatik bir şekilde farklar göze çarpar. Alet kullanan kültürlerde en dikkat çeken özellik, bu aletlerin toplumları Tanrı’ya, geleneklere, kendi politikalarına, eğitim metotlarına, sosyal düzenin meşruiyetine inanmaktan alıkoyamamasıydı. Ortaçağ insanı makinelerin istilasına uğradığında, alet kullanan toplumlarda görülen teknolojik gelişmeler, o kültürlerin dünya görüşüyle ters bir yol izlemezlerdi. Ortaçağ teologları, her türlü iyiliğin Tanrı’dan geldiğine inanarak insanların her türlü eyleminin Tanrı’ya hizmet etmeye yönelik olduğuna inanırlardı.

“Belki de bu yüzden, Leonardo da Vinci denizaltı figürünü sakladı; yeni bir aletin ortaya atılmasının zararlı olacağını ve Tanrı’nın buna rıza göstermeyeceğini düşünüyordu” (s. 29).

Postman, 1561 senesinde doğan Bacon’ı teknokratik çağın ilk insanı olarak görür. Bacon, bir *zeitgeist* örneğini oluşturur. Çalışmalarında buluşlar ve ilerleme arasındaki ilişkiyi, gökyüzünden yeryüzüne indirerek göstermeye adanmıştı: Matbaa, barut ve mıknaşın, dünyanın çehresini ve vaziyetini değiştirdiğini yazar, *Novum Organum*’da. Postman, Bacon’ın 1626 senesinde öldükten ancak 150 yıl sonra insanlığın, modern dünya zihniyetine (teknokrasi) geçiş yapabildiğini ifade eder.

“İlk gerçek teknokrasi, İngiltere’de, 18. yüzyılın ikinci yarısında, James Watt’ın 1765 senesinde buhar makinesini icat etmesiyle birlikte ortaya çıktı. Bu yeni buluşlar bir bütün olarak, ortaçağ üretim biçimine (el emeği) son verdiler” (s. 43).

18. yüzyılın sonları itibariyle, Postman’ın ilk teknokratik kapitalist olarak tanıttığı Richard Arkwright, fabrika sistemini geliştirmiştir. Makinelerin makine üretmeye başladığı on dokuzuncu yüzyılı Alfred North Whitehead şöyle özetler: “19. yüzyılın en büyük buluşu, buluş fikrinin kendisidir”. Bu yüzyılla beraber, bireyler artık Tanrı’nın kulları ya da vatandaşlar olarak değil de birer tüketiciler olarak görülmeye başlanmıştı. Teknolojik ilerleme ancak bu şekilde mümkündü. Postman, bu noktada herkesin aynı fikirde olmadığını söylerken William Blake’in insanları ruhlarından eden fabrikalardan “*karanlık şeytansı*”

“Ortaçağ insanı makinelerin istilasına uğradığında, alet kullanan toplumlarda görülen teknolojik gelişmeler, o kültürlerin dünya görüşüyle ters bir yol izlemezlerdi.”

olarak bahsettiğini belirtmektedir. Makineleri tahrip ederek memnuniyetsizliklerini ifade eden işçilerin *Luddite hareketi*, teknolojiye karşı geleneklerini ümitsizce koruyan insanları kapsamaktaydı. Teknokrasinin, alet-kullanan kültürün dünya görüşünü, endüstrileşmenin henüz çok yeni olması nedeniyle ortadan kaldıramadığını belirten Postman, Huxley'in *Cesur Yeni Dünya*'sında zamanı Ford'dan önce ve Ford'dan sonra diye ikiye ayırmasına dikkat çekerek Henry Ford imparatorluğunun ortaya çıkışını "*Teknokrasi*"den "*Teknopoli*"ye geçiş anı olarak tanımlar.

Charlie Chaplin, *Modern Zamanlar*'da, endüstrileşmenin büyük oranda yabancılaşma ve acı meydana getirdiğini metaforik bir yolla gösterir. Teknopoli dünyası için teknik hesapların gücü, insanoğlunun ruhsal, duygusal ve ahlaki boyutlarını bir alt boyuta taşır. Değerler ve teknik hesaplamalarla elde edilen bilgiler insanı Foucault terminolojisiyle "*hesaplanabilir bir birey*" haline getirir. Postman için, Teknopoli evreni, bütün geleneksel anlatıları ve sembolleri bir kenara koyar ve bunun yerine teknik hünerle yaşamaktan, teknik uzmanlıktan ve tüketim zevkinden bahseder. Postman'ın böylece dile getirdikleri, teknolojinin kültürü yok etmesi diye adlandırılabilir. Postman, tüm bu olanlara karşı Yahudi bir şeriat kitabından, *Talmudi* bir prensip önerir: "*Âşık direniş savaşı*". Sosyal medya platformlarının yoğun kullanımıyla beraber gözetim kapitalizmi ile karşı karşıya kalan bireye "zamanın ötesinden" öze dönüş reçetesi sunan Postman, insanın yükselişini tablolastırmak için sanat ve bilimi birleştirmeyi tavsiye eder. Teknopoli'nin tarih karşıtı, enformasyona doymuş, teknoloji aşığı bireyine Robert Maynard Hutchins'in *Büyük Sohbet* adını verdiği şeyin en azından dinleyicisi olmak adına herkesin bir başkasının omuzu üzerinde durduğunu hatırlatır.

"Bir eski İbrani çadırında yapılan spekülasyonlar ile MIT'deki bir sınıfta yapılan spekülasyonlar arasında gayet hoş ve derin bir uyum mevcuttur. Demek istediğim, derslerin tarihçeleri, bağlantıları öğretmektedir; dünyanın her gün yeniden yaratılmadığını göstermektedir; herkesin bir başkasının omuzu üzerinde durduğunu anlatmaktadır" (s. 180).

Kaynakça

- Benjamin, W. (2019). *Das Passagenwerk* [Pasajlar]. (Çev. Ahmet Cemal). Yapı Kredi Yayınları.
- Han, B.-C. (2018). *The Burnout Society* [Yorgunluk Toplumu]. (Çev. Samet Yalçın). Açılım Kitap.
- Innis, H. (1951). *The Bias of Communication*. University of Toronto Press.
- Nancy, J.-L. (2014). *La Creation Du Monde Ou La Mondialisation* [Dünyayı Yaratmak ya da Küreselleşme]. (Çev. Murat Erşen). MonoKL Yayınevi.
- Postman, N. (2016). *Teknopoli: Kültürün Teknolojiye Teslim Oluşu* (Çev. Mustafa Emre Yılmaz). Sentez Yayıncılık.

"Postman için, Teknopoli evreni, bütün geleneksel anlatıları ve sembolleri bir kenara koyar ve bunun yerine teknik hünerle yaşamaktan, teknik uzmanlıktan ve tüketim zevkinden bahseder."

Nüansın Yok Oluşu: Afro-Punk Disappearance of Nuance: Afro-Punk

RÖPORTAJ: JAMES SPOONER İLE AFRO-PUNK ÜZERİNE

Los Angeles'ta yaşayan James Spooner, bir dövme sanatçısıdır. Punk sahnesindeki Afro-Punk deneyimini belgesel filmi Afro-Punk ile yansıtan Spooner ile Punk kültürü üzerine...

Popüler medyada “beyaz” olarak sunulan bir kültür, gerçek nüansında aniden ortaya çıktı ve dünyadaki “siyah punk çocukları” yalnız olmadıklarını gösterdi. Punk, bir hareket olarak, kişilik kültürlerinden kaçınmaya meyillidir ve topluma daha “DIY” [do it yourself -kendin yap] yaklaşımı tercih eder, ancak Spooner’ın adı hala o dünyanın belli kısımlarında çalmaktadır. Güney Kaliforniya, Apple Valley’in en çok beyaz sahnesindeki ‘siyah punk’ı olan Spooner, on altı yaşında bir fanzin ve on yedide bir plak şirketi yarattı. 2001 yazında, ilk kez genç bir film yapımcısı ABD’yi gezerek gözden kaçırılan bir konu hakkında bir belgesel çekti. **Afro-Punk:** “ağırlıklı olarak beyaz punk rock kültürü içindeki siyah insanlar”. Afrika kökenli Amerikalıların, rock müziğine ve yabancı kültürüne -Jimi Hendrix’ten Funkadelic’e- olan köklü tarihi katkılarıyla bile, 21. yüzyılın başlarında, aşına olmayan ve henüz değinilmeyen bir konuydu. Punk sahnesinde siyah bir kişi olarak yetişen James Spooner, her Amerikan kasabasında genellikle en az bir siyah serseri çocuk olduğunu bildiğinden, onların seslerini yükseltmeyi istiyordu.

Afro-Punk, 2003 yılında geniş beğeni topladı. 2005 yılında, filmin ortak yapımcısı olarak görev yapan Matthew Morgan ile birlikte Spooner, Brooklyn’deki ilk *Afro-Punk Festivali*’ni düzenledi. Dört yıl sonra, Spooner, Afro-Punk organizasyonundan *Punk* etiğinin dışına çıkmalarını gerekçe göstererek ayrıldı. Bazıları festivalin o zamandan beri aynı olmadığını söylüyor; Geçen yıl “*Afro-Punk’in beyaz tüketim için tükendi*” yazan gömlekleri giyen iki kişi VIP¹ bölümünden atıldı.

¹ VIP, *Afro-Punk*’ın orijinal punk değerlerinden ne kadar boşandığını gösteren bir kavram.

* Serbes, H. (2020). Nüansın Yok Oluşu: Afro-Punk. *Prekarya Dergi*, 1 (2), 71-72.

Küresel bir müzik festivalinin başarılı bir modeli olarak görülen *Afro-Punk*, punk köklerinden uzaklaşmış gibi görünüyor. *Spooner* ise şimdilerde dövme stüdyosunda sanatsal çalışmalarını sürdürmektedir.

Grupların ve filmlerin etrafında kurulan topluluğun sergilenmesinden geçiyor gibisiniz.

Zamanımın çoğunda iki yüz dolarlık bir garantiyle hareket ediyorduk, bu yüzden gerçekten büyük gruplara erişimimiz yoktu. Bunların en büyüğü *Bad Brains* ve *Fishbone* idi. *TV on the Radio*, üç parçalı bir grup olduklarında gösteriden önce *Afro-Punk* belgeselini göstermeye davet etti; *Young Liars*'dan sonra onlara paramız yetmedi. Bunun yanında, *Tamar Kali*, *Honeychild*, *New York Black* rock fam. Çok yerel hissettirmişti.

İlk Afro-Punk'ı farklı kılan neydi?

Bir topluluk gibi hissettim. Benim için topluluk her zaman ilk kısımdır. 15 yaşımdan beri bir sahnenin dışındayım. Gruplar sahnenin bir araya gelmesi için bir bahane. Seyircilerde neler olup bittiğine, konsere gitmekten farklı olarak ikincildirler. Demek Afro-Punk ile yapmaya çalıştığım şey buydu çünkü bir zamanlar bir topluluk varmış gibi hissettim.

Nostaljiye direnmeye mi çalışıyordun?

Siyah olan herkesin katılabileceği bir açık kapı politikası vardı. Siyah olan herkes Afro-Punk'a gidebilir, ancak hepsi sahnede duramaz. Bu benim kuralımdı. Rezervasyon yaparken iki kuralım vardı: *Siyah bir şarkıcının olmalı ve benim standartlarımla iyi olmalısın.* Öyleydi.

Afro-Punk ne zaman kendi varlığına kavuştu?

Sponsorların isimlerini ve logolarını bir el ilanına koyduklarını bilecek kadar uzun bir parti organizatörü olduktan sonra. Zarar yoksa kurallara aykırılık yoktur, değil mi?

Kurumsal sponsorluk olsa da, anti-DIY gibi görünüyor.

Afropunk'tan ayrılmaya başladığım şeyin nedeni buydu.

İnsanların bugünlerde "Afro-Punk'ta Punk nerede?" diye sorduklarını duydum.

Nesnel olarak, "Ah, biz bu Afro-Punk ismine sahibiz ama bu kadar Punk olmadığına dair şikâyetler alıyoruz, bu yüzden bu grupları alalım, ne olursa olsun..." diyor. Kendisini taban topluluklarıyla uyumlu hale getirmiyor. İnsanlar Afro-Punk hakkında bana şikâyette bulduklarında, "Dostum, bu sadece bir R&B konseri. Git tadını çıkar ya da uzaklaş" diyorum.

"Afro-Punk, 2003 yılında geniş beğeni topladı. 2005'te, filmin ortak yapımcısı olarak görev yapan Matthew Morgan ile birlikte Spooner, Brooklyn'deki ilk Afro-punk Festivalini düzenledi."

Dick Hebdige ile “Altkültür” Üzerine Kolektif Söyleşi Collective Interview on “Subculture” with Dick Hebdige

RÖPORTAJ

Paula Guerra, Dick Hebdige, Andy Bennett, Carles Feixa, and Pedro Quintela. Türkçesi: Hüseyin Serbes.

K. Gildart et al. (eds.), *Hebdige and Subculture in the Twenty-First Century*, Palgrave Studies in the History of Subcultures and Popular Music.

Bu röportaj, hem yeni okuyucular hem de altkültür teorileri öğrencilerinin yanı sıra *Kültürel Çalışmalar* ve *Sosyoloji* için bir dönüm noktası olan olağanüstü kitabın¹ hazırlanmasının sosyal ve akademik bağlamını anlamlandırmayı mümkün kılıyor. ‘KISMIF’² [*Keep It Simple, Make It Fast!*] adıyla düzenlenen ve underground müzik ile DIY ethosuna odaklanan konferansta yapılan bu röportaj, “Altkültür”e bir saygı duruşu amacı taşımaktadır. —*Paula Guerra, Porto Üniversitesi*

Pedro Quintela: 1979’da yayınlanan ‘Altkültür: Tarzın Anlamı’ kitabınız hakkında: ‘Yeni Aksanlar’ [New Accents] koleksiyonunun koordinatörü Terence Hawkes’in bu kitabı yazmaya davet etmesine yol açan koşullardan bahseder misiniz?

Dick Hebdige: Dürüst olmak gerekirse çoğu şanstı. Sosyoloji eğitimi almadım. Disipline mutlak bir saygım var ama bir Sosyolog olduğumu söyleyemem. *Birmingham Üniversitesi*’nde lisans öğrencisi olarak İngiliz Edebiyatı okudum ve sonra *Stuart Hall* un oluşturduğu ve savunduğu kritik alanda farklı bir entelektüel çalışmayı teşvik etmek için kurduğu eğitim kampına gittim [Üniversite içinde]. *Kültürel Çalışmalar*,

1 Hebdige, D. (2004). *Altkültür: Tarzın Anlamı*. (Çev: Sinan Nişancı). İstanbul: Babil Yayınları.

2 *Çevirmenin Notu: KISMIF [Keep It Simple, Make It Fast!] Konferansı* (2014-) Porto şehrinde bulunan ve yeraltı kültürleri, DIY uygulamaları, kentsel sanatlar ve diğer ilgili konular hakkında tartışmaya ve bilgi paylaşımına odaklanan uluslararası bir akademik, kültürel ve sanatsal etkinliktir. *KISMIF*, günlük ‘yapma sanatlarının’ estetiği ve politikaları etrafında merkezlenmiş bir anti-hegemonik ethos’u harekete geçirerek, tek tip kültürel üretim, yaratım ve arabululuk biçimleriyle yüzleşmek için kullanılan kültürel uygulamalara odaklanır.

* Guerra, P. vd. (2020). Dick Hebdige ile “Altkültür” Üzerine Kolektif Söyleşi (Çev. Hüseyin Serbes). *Prekarya Dergi*, 1 (2), 73-78.

Akademi içinde hiçbir zaman rahat bir şekilde konumlandırılmadı.³ Bu, *Richard Hoggart* tarafından 1964'te kurulan küçük bir operasyondur. Hoggart, 1957'de *'The Uses of Literacy'* adlı çok etkili bir kitap yazmış, işçi sınıfı bir entelektüeldi. Birmingham'daki İngilizce Bölümü ona bir kürsü teklif etti ve o Edebiyat Çalışmalarında geliştirilen kritik kriterleri ve analiz yöntemlerini kullanarak sadece yüksek kültürle ilgili değil, aynı zamanda popüler kültür aracılı biçimleriyle ilgili çalışmalara adanmış bir *Çağdaş Kültürel Çalışmalar Merkezi* [Center for Contemporary Cultural Studies - CCCS] kurabilirsem geleceğim dedi. *Stuart Hall*, 64'te Kültürel Çalışmalar alanında ilk araştırma görevlisi olarak Merkez'e katıldı ve Hoggart 1970'te UNESCO için çalışmak üzere Birmingham'dan ayrıldığında Direktör olarak görevi devraldı. Bu yüzden Birmingham Üniversitesi'nde İngilizce lisans ile eğitim aldım. Londra'da bir işçi sınıfı geçmişinden geliyorum ve Kültürel Çalışmalara giriş biçimim büyüdüğüm Fulham'daki barların geçmişe dönük bir etnografyası yazmaktı. Burada sosyalleşmeye başladığım zaman 16, 17 ve 18 yaşındaydım. Zaten kendi hayatımı bir anlamda etnografyaya çeviriyordum. *Stuart Hall*'un dikkatini ilk çeken şey Fulham'ın suç altkültürüne yerleşmiş erkeklerin dil oyunları ve performans tarzları üzerine yaptığım çalışmaydı. İngilizce derecem aldıktan sonra Merkez'de master yapmak için başvurmamı önerdi. Ve neyse ki, o zamanlar Merkez 1968'in bir uzantısı olduğu için kabul edildim ve tüm bunlar bugün hayal bile edilemeyecek kadar kolektif bir girişimdi. *Stuart* başkanlık etse de, şöhret, çerçeveleme, güçlü entelektüel mevcudiyeti olan bu yapıda, öğrencilerin kimin gelip kimin gelmediği konusunda bir söz hakkına sahip olduğunu hatırlatmam gerekir. Böylece grubun, kolektifin bir parçası oldum. Ve biliyorsunuz, o zamanlar çalışmak için inanılmaz derecede yoğun bir yerdi. Gençlik, spor, medya vb. etrafında çalışma grupları vardı ve hepimiz her Çarşamba sabahı büyük bir teori semineri için bir araya gelirdik, *Stuart* masanın başına büyük bir yığın kitapla otururdu: *Sartre, Althusser, Lévi-Strauss, Adorno, Talcott Parsons, Gramsci...* Yani tüm bu farklı analitik geleneklere gerçekten yoğun bir şekilde dalmıştık. Bu alt gruplarda çalışırken de yetişmeye çalışacaktık ve 1972'de Merkez'e katıldığımda oluşturulan gruplardan biri gençlik kültürü üzerinedir. Orada 1974'e kadar kaldım ve tezli yüksek lisans yaptım. Tezim, ayrı ayrı yayınlanan dört bölümden oluşuyordu ki bu eşi benzeri görülmemiş bir şey değildi. Bir bölüm Mods hakkındaydı. Bir diğeri reggae, rudies ve Rastafarianism üzerinedir. Üçüncü bölüm 60'larda Doğu Londra çeteleri hakkındaydı ve son bölüm bu dil oyunları

“Londra’da bir işçi sınıfı geçmişinden geliyorum ve Kültürel Çalışmalara giriş biçimim büyüdüğüm Fulham’daki barların geçmişe dönük bir etnografyası yazmaktı.”

3 *Çevirmenin Notu*: Prof. Dr. Çiler Dursun'a göre *Kültürel Çalışmalar*, ilk sayısı 1971'de yayınlanan *Çalışma Metinleri [Working Papers]* dergisinde bile, dergiyi çıkaran kurucu isimlerin bu alanın ne olduğuna dair herhangi bir reçete ya da betimleyici bir tanım koymayı reddettikleri entelektüel bir müdahaledir (Bkz. *Kültürel Çalışmaların Bir Parçası Olarak İletişim, Atatürk Üniversitesi İletişim Kuramları Ders Notları*).

hakkındaydı. Yani tez altkültür hakkındaydı, ama özel olarak gençlik altkültürü ile ilgili değildi. Aslında kitabın büyük kısmı, büyüdüğüm Londra işçi sınıfındaki erkeklik ve erkeksi performans tarzlarına odaklanmıştı. Tez, ‘1960’ların Sapkın Altkültürlerinde Tarzın Yönleri’ [*Aspects of Style in the Deviant Subcultures of the 1960s*] başlığını taşıyordu.

Merkezde iki yıl geçirdikten sonra sanat okullarında yarı zamanlı öğretmenliğe başladım. O sıralarda, Cardiff Üniversitesi’nde bir İngilizce profesörü olan *Terence Hawkes*, kısa uygulamalı teori kitapları serisini başlattı. İngiliz Edebiyatı Çalışmaları alanındaki insanları “Kıta” [Avrupa] eleştirel kuramıyla tanıştırmaya çalıştı [Frankfurt okulu, yapısalcılık, postyapısalcılık, psikanaliz, alımlama kuramı, vb]. Hawkes, Stuart’a yaklaştı ve ona Merkez’den yeni mezun olup, alt kültürün estetik yönü hakkında yazmakla ilgilenebilecek biri olup olmadığını sordu. Başlangıçta kitabın Siyah kültürüyle ilgili olmasını istedi. Stuart adımı koydu ve Siyah kültürü hakkında bir kitap yazmaya yetmediğimi söyledim, ancak altkültürün estetiği hakkında ırk sorularına, özdeşleşme kalıplarına, projeksiyona, etkileşime referansla yazmak istiyordum. Karayıpli göçmen ebeveynlerin çocukları ile Britanya’daki beyaz çocuklara odaklanmış bir İngiliz gençlik altkültürleri tarihi yapmak amacım vardı. Terence Hawkes, “evet” dedi ve 1976’da bu gençlik alt grubunda Merkez’de çalıştığımız altkültürler hakkında bir kitap yapmak için sözleşmeyi imzaladım.

Punk’ı bazı fikirleri test etmek için kullanmak istiyordum. Ben de ortaya çıktığı gibi punk’ı anlatıyordum. Ve aynı zamanda, Merkez’den aldığım bu yarı sindirilmiş teorik modelleri anlamaya çalışıyorum. Özellikle sevdiğim ve [hâlâ sevdiğim] *Roland Barthes*’ın çalışmalarına odaklandım. Bence Barthes, entelektüel tarihte 68 sonrası dönemdeki diğer Fransız teorisyenlerle kıyaslandığında biraz gölgede kaldı. [*Michel*] *Foucault*, örneğin, sosyal teori üzerinde çok daha derin ve kalıcı bir etkiye sahip oldu ve Sosyal Bilimler için çok daha net uygulamalara sahip [kontrol toplumları, gözetleme, biyo-iktidar ve cinsellik politikaları]. Ama Barthes... Barthes’ı sevdim ve hala yazma biçimi ve sapkınlık ile inceliği bir araya getirme biçimi nedeniyle seviyorum. Bu kombinasyonu beğendim ve ondan ikisini dengeleme şeklini öğrenmeye çalışıyordum. Barthes’ın asla yerinde duramamasına, entelektüelin, yazarın her zaman tiksinişi gerektiğinde ısrar etmesine hayranlık duyuyorum [*aynı şeyi defalarca söyleyeceğiniz bir pozisyonda asla sıkışıp kalmamalısınız diye yazar*]. Herhangi bir noktada söylediklerinizden feragat etmeniz veya geri çekmeniz gerekmediğini söyler, ancak yapmanız gereken, aynı kalıcı konuları ele almanın, asla kaybolmayan ve asla olmayacak yeni yollarını bulmaktır. Bunlar hakkında düşünme ve yazma şeklinizi değiştirmelisiniz, yoksa 1968’de Paris’teki öğrencilerin söylediği gibi ‘dil ağzınızda bir ceset haline gelir’.

“Özellikle sevdiğim [ve hâlâ sevdiğim] Roland Barthes’ın çalışmalarına odaklandım. Bence Barthes, entelektüel tarihte 68 sonrası dönemdeki diğer Fransız teorisyenlerle kıyaslandığında biraz gölgede kaldı.”

Carles Feixa: CCCS'de 1979'dan önce var olan arkadaşlık atmosferini merak ediyorum. Bize meslektaşlarınız, Paul Willis, Stuart Hall ve daha önce Birmingham'da öğrenim görmüş diğer insanlar arasında kurulan ilişkilerden bahseder misiniz?

Dick Hebdige: Merkez bir potaydı ve bir pota da rahatsız edici olabilir. Yani arkadaşlık vardı, ama aynı zamanda düşmanlık da vardı. İki büyük patlama olmadan önce çıktım. Marksizme yönelik feminist meydandan okuma, bu düzeyde, yeniden yapılandırılmamış Marksizm modeli ve yatırım yaptığımız sınıf... Gençlik kültürü grubundaki çocuklar, örneğin; Ros Coward, John Ellis ve diğerleri, bu modele karşı çıkmaya ve Stuart'a önemli olan başka bir dizi farklılık olduğunu ve modeli genişletmemiz gerektiğini anlamak için baskı uygulamaya başladı. Birkaç yıl sonra Paul Gilroy geldi ve aynı şeyi ırk ve etnisite siyaseti konusunda yaptı. Bu patlamaların her ikisi de uzun zamandır demleniyordu ve Merkez böylesine yoğun bir ortam, tutkulu bir ortam olduğundan, etki oldukça uçucu hale gelebilirdi. Yani hepsi dayanışma değildi. Gergin bir gruptu ve burası, bu gerilimi düşünmek için enerjiye nasıl dönüştürebileceğinizi öğrenirseniz işe yarayabilir. Sanırım Stuart bunu başardı. Aslında onun için de oldukça cezalandırıcı bir pozisyon olduğunu düşünüyorum. Usta bir entelektüeldi, inanılmaz cömertti, ama çok şey aldı ve birçok çelişkili projeksiyon için bir mıknaş oldu. Sanırım çok zor olmuş olmalı. Hepimiz temelde Stuart'a aşıktık. Hepimiz ona o kadar hayranlık duyuyorduk ki, kimin daha yakın olabileceği konusunda pek çok kardeş rekabeti vardı.

Stuart öldüğünden beri, İngiltere'deki iki konferans da dahil olmak üzere çeşitli etkinlikler için hepimiz bir araya geldik. Bunlardan biri, 2002'de Kültürel Çalışmalar Merkezi'ni kapatan Birmingham Üniversitesi'ndeydi. 2014'teki konferans için orada olmak çok garipti [Stuart 1979'da ayrıldıktan sonra ilk kez kampüsteydim]. Bence CCCS, fiziksel bir alan değil, bir andı. Belki de en azından 1970'lerde Birmingham'da çerçevlendirdiğimiz şekilde sürdürülebilir bir proje değildi ve eğer gerçekten bu konjonktür kavramını bir tür dengesiz birlik olarak düşünürsek, zamanla parçalanacak olması kaçınılmazdı.

Andy Bennett: 'Altkültür: Tarzın Anlamı' kitabına dönersek, yarattığı etkiyi hangi noktada anladınız? Çünkü kitap, sonraki yıllarda gençlik kültürlerinin nasıl çalışılmaya başlandığı konusunda bir tür paradigmatik etkiye sahipti. Ve kitabın mirasıyla nasıl başa çıktınız [olumlu referanslar ve iltifatlar, aynı zamanda olumsuz eleştiriler açısından]?

Dick Hebdige: Kitap çıktıktan sonra gençlik kültür çalışmalarından kaçtım; en azından [kaçmayı] denedim. Onun zamanının kitabı olduğunu söyleyip duruyorum. Aslında o kapağa sahip olması için bastırdım.

“CCCS, fiziksel bir alan değil, bir andı. 1970'lerde Birmingham'daki şekliyle sürdürülebilir bir proje değildi, bu konjonktür kavramını bir tür dengesiz birlik olarak düşünürsek, parçalanacak olması kaçınılmazdı.”

Routledge (yayıncı), kapağı değiştirelim ve yeni bir güncellenmiş baskı çıkaralım diyor. Yayıncıların yapmaktan hoşlandığı şey budur. Ve bildiğiniz tek kelimeye dokunamadım, çünkü o anda ortaya çıktı ve kesinlikle o andaydı. Saçma geliyor, ama neredeyse kurgu ya da edebiyat gibi... Her zaman bir şeyi güncelleyebileceğinizi düşünmek bana küstahça geliyor. Mümkün değil çünkü konjonktür kısmen çağdaş kültürel araştırmalar yazarken inşa ettiğiniz şeydir. O sırada ne oluyorsa onu yazmaya çalışırken yaptığınız bağlantılar... Ve bunu her yaptığınızda farklı bir an oluyor. Dolayısıyla bir parçayı sürekli güncellemeye çalışma fikrinin mümkün olduğunu düşünmüyorum [Aslında bunun kötü bir fikir olduğunu düşünüyorum]. Benim için soru şuydu: *İngiltere’de her zaman İlerleme ya da Kültürel Gerileme olan ‘Kültür ve Toplum’ geleneği olarak adlandırılan geleneği zorunlu olarak satın almayan başka bir okuyucu grubu var mı?* Karmaşık olduğu için ideolojik olarak daha lekeli konular için bir iştah olduğunu hissettim. *Bir üniversitede ders alması gerekmeyen bu şeylerle ilgilenen entelektüeller var mı?* Ben de kitabın geçiş potansiyeli olduğunu düşündüm. Kültürel göstergebilim 80’lerde sınır çizgisindeydi. Medya, kitap yayıncılığı ve izleyici arasındaki ilişki açısından eş görülmemiş bir şeyler olduğunu düşünüyorum. Şimdi, şu anda yaşadığımız “kablolu dünyayı” tahmin ettiğimi söylemiyorum, ancak geçmiş tarafından biraz daha az yapılandırılmış veya üstbelirlenmiş bir şeye yönelik bir arzu vardı. Başlangıç olarak, üzerine bu korkunç kapağı koydular. Bu tür şeyler söz konusu olduğunda biraz estetiğim var. Oyuncak çocuk çizgi filmleri gibi iğrenç bir tasarımla “Gençlik” yazıyordu. Ve bunun bir rezalet olduğunu söyledim. Kitaba herhangi bir resim koymazlardı. O günlerde bu söz konusu değildi, bu yüzden Wolverhampton Polytechnic’teki Sanat Bölümünden öğrencilerimden birine bir çizim yaptırдыm. Çizim, John Lydon ve Sid Vicious’ın (John Beverly) bir İngiliz bobby (polis) tarafından sokakta sorgulandığı bir basın fotoğrafına dayanıyordu. Sürekli değiştirmemi sağlamaya çalışıyorlardı ama ben her zaman olduğu gibi kalmasını istiyordum.

Paula Guerra: *Kitabınızın Portekiz gerçeğini okuma potansiyeli nedir? Ya da daha kapsamlı bir şekilde, Anglo Sakson olmayan gerçekleri okumak için? 2012’de European Journal of Cultural Studies’e verdiğiniz bir röportajda bunu zaten biraz düşündüğünüzü biliyorum, ancak bundan biraz daha bahsettiğinizi duymak isterim.*

Dick Hebdige: Doğru. “Altkültürün” yayılma derecesi, benim için her zaman biraz tuhaf bir konudur. Biliyorsunuz, bu cevaplarda o röportajdan kapsamlı bir şekilde yararlanıyorum, çünkü dış görünüşe dökmek konusunda gerçekten gerginim. Ağzından ne çıkacağını asla bilemezsin. Çok utandığım bir şey de, cahil bir tek dil uzmanı olmam. Sadece İngilizce konuşabiliyorum. Amerika’da 24 yıl geçirdikten sonra kozmopolit oldum. Ama başka bir dil konuşmuyorum.

“Her zaman bir şeyi güncellemeyi düşünmek bana küstahça geliyor. Mümkün değil çünkü konjonktür kısmen çağdaş kültürel araştırmalar yazarken inşa ettiğiniz şeydir. O sırada ne oluyorsa onu yazmaya

İngiliz İmparatorluğu ve Amerikan İngilizcesinin hegemonyası sayesinde bu kitap seyahat etmeyi başardı ve pek çok dile çevrildi. Ama insanların farklı ülkelerde ve kültürel bağlamlarda bundan ne anladığına bakılırsa, gerçekten şaşıyorum. Bunun İngiliz rock kültürünün küresel yayılmasının bir parçası olduğunun farkındayım. *The Beatles* ve *The Stones* tarafından açılan yollar boyunca ilerliyor. Ayrıca, insanların, nerede olursanız olun ve koşullar ne olursa olsun her zaman deneysel ayrıntılarla çalışma fırsatı olduğunu görebileceklerini umuyorum. Çünkü benim için her şey ayrıntıda gizli. Estetik bir şey ama aynı zamanda etik veya ahlaki bir şey, ayrıntıları doğru almak istiyorsun. Çünkü inşa ettiğiniz bu şey, ayrıntılara dikkat etmezseniz herhangi bir noktada parçalanabilir.

Az önce bahsettiğiniz röportajda, *Altkültür* kitabının bazen popülerleştirici olabileceğini, Kültürel Çalışmalar için bir geçit ilacı olabileceğini düşündüğümü söylemiştim. İnsanlar bunu okuyabilir ve sonra gerçek şeyleri okuyabilir... *Stuart Hall*'a, *Paul Willis*'e oradan devam edebilir. *Hall* sayesinde *İngiliz Kültür Çalışmaları* her yere gitti çünkü o dünyaya layık bir figürdü ve kitabım da onunla birlikte gitti çünkü biraz erişilebilirdi ve bence erişilebilirlik önemli. İnsanlar her zaman şöyle der: *Karmaşık fikirleri sıradan insanların anlayabileceği terimlere çevirmede gerçekten iyi olmalısın* ama bu hiç de öyle değil, ben hiçbir şeyi tercüme etmiyorum.

Andy Bennett: *Sıradan insanlar için yazmak hakkında söylediklerinize geri dönelim. "Altkültür" ün son sayfalarında, bir noktada, "alkültürcülerin" kitabın sayfalarında kendilerini tanımlarının pek olası olmadığını yazmıştınız. Hala buna katılıyor musun?*

Dick Hebdige: Aslında, *The Unwanted*'ın bas gitaristi *Paul Gardner*'ı düşünüyordum ve kesinlikle kitabımı okumak istemezdi [Gülüşmeler]. Sanırım tamamen dirençli birinin modelini buradan edindim. Babası *Pink Floyd*'un *'Another Brick in the Wall*'ını çalmayı severdi. Odaya her girdiğimde onu açardı: *"Eğitime ihtiyacımız yok"*. Bu yüzden kurumsallaşmış bilgiye karşı muhtemelen çok sert bir direnç olduğunu düşünüyorum ve sanırım buna aşırı tepki verdim. Ben de kendimi savunmaya çalışıyordum, çünkü sonunda insanların ona bakıp şöyle düşüneceğini fark ettim: *"Bunu çok fazla okumuyor musun?"* O zamanlar pek çok insan bunu söyledi. Ama biliyorsun, bütün mesele evet, bu benim ayrıcalığım. Farklı giyinmek ya da pembe Mohawk giymek gibi bir şey. Size herhangi bir şeyin sınırlarının ne olduğunu kim söylüyor?

Punk, kültürden içselleştirdiğiniz şeylerle ilgili bu soruları sormak için harika bir katalizördü. Bu anlamda, [punk] bence bir karşı kültürdü, çünkü kültüre normatifiğin içselleştirilmesi olarak karşı çıkıyor ve temel sorular soruyordu.

"İnsanlar her zaman şöyle der: Karmaşık fikirleri sıradan insanların anlayabileceği terimlere çevirmede gerçekten iyi olmalısın ama bu hiç de öyle değil, ben hiçbir şeyi tercüme etmiyorum."

Teal Triggs'in Fanzin Koleksiyonu Teal Triggs' Fanzine Collection

ÇEVİRİ

Maisie Skidmore. Türkçesi: Hüseyin Serbes.

Skidmore, M. (2015). *Teal Triggs shows us her incredible collection of zines.*

Retrieved from <https://www.itsnicethat.com/>

İnternet, dördüncü dalga feminizmin yolunu neredeyse DIY [do-it-yourself] kültürünü canlandırdığı kadar hızlı bir şekilde açarken, *Riot Grrrl*'e her yerde değinilmektedir. Yine de, **Teal Triggs**'in oturma odası kadar hiçbir yerde böylesi bir manzarayı bulamazsınız. Eğitimci, yazar ve tarihçi feminist kendi kendine yayın yapan bir anıtta yaşıyor ve bu alan neredeyse altı fit yüksekliğindeki kahverengi A4 arşiv kutularından oluşturulmuş durumda gibi görünmektedir.

1960'ların sonlarında Austin, Teksas'ta liberal bir evde büyüyen Teal, küçük yaşlardan itibaren avangardın grafik diline dalmıştı. "Babam kendi tasarım stüdyosunu işletiyordu, bu yüzden Amerika'da dolaşan bazı yeraltı yayınlarının kopyalarına sahipti ve her nasılsa stüdyodan eve getirildi. Bu benim görsel ilgimi ateşledi". Teal, 1970'lerde konserlerde fanzinler ve el ilanları toplamaya başladı. "O noktada elinde ne olduğunu gerçekten anlamıyorsun" diye açıklıyor.

1 Esas olarak "punk-feministler" olarak tanımlanan kadınlardan oluşan bir grup olan *Riot Grrrl*, 1990'ların başında Olympia, Washington'da ortaya çıktı. *Riot Grrrl* terimi, feminist punk grubu Bratmobile'in üyeleri Allison Wolfe ve Molly Neuman'dan geliyor ve "riot girl" ifadesi ortaya çıkıyor (Bkz. Downes, Julia. (2012). "The expansion of punk rock: Riot Grrrl challenges to gender power relations in British indie music subcultures." *Women's Studies* 41(2): 204-237).

2 *Teal Triggs*, grafik tasarım tarihi, eleştiri, tasarım araştırma yöntemleri, fanzinler [bağımsız yayıncılık] ve feminizm üzerine odaklanan bir eğitimci, tarihçi ve yazardır. Kadın Tasarım + Araştırma Birimi'nin (WD + RU) kurucu ortağı olarak grafik tasarım araştırmalarını güçlendirme arzusu taşımaktadır. Doktora tezi *İngiliz punk ve riot grrrl fanzinlerinin grafik dili* üzerine olan Triggs şu sıralarda *Royal College of Art* için dersler vermektedir.

* Skidmore, M. (2020). *Teal Triggs'in Fanzin Koleksiyonu* (Çev. Hüseyin Serbes). *Prekarya Dergi*, 1 (2), 79-81.

“Bir konserde birinin size verdiği bir bilgi parçası, belki ilgilendiğiniz gruplarla ilgilidir. O nedenle bir kenara koymayı her zaman tercih ederim”. Teal’in [fanzinlere olan] ilgisi ancak 1985’te Londra’ya taşındığında ve Central Saint Martins’de tasarımcı *Jonathan Barnbrook* ile öğretmenlik yapmaya başladığında gelişti. “Bir gün Jonathan, ‘Bak, çöp kutusunda ne buldum! *Sniffing Glue*³’nun eski bir sayısı...” Kesinlikle bozulmamış durumdaydı! Bu yüzden ilgilendiğimi bildiği için bana verdi ve o zamandan beri arkadaşız”. Oldukça İngilizvari bir uyanıştı. “Bu, Amerika’da sadece müze koleksiyonları aracılığıyla erişebileceğim bir şeydi ve onu bir çöp kutusunda bulmuştuk, çünkü bir yerlerde yaşlı bir serseri tüm fanzinlerini atmıştı. Bu, koleksiyonerliğe olan ilgimi yeniden alevlendirdi. Tamam diye düşündüm, hadi burada neler olduğuna bakalım”. 1990’lar başladığında, Teal doğal olarak Riot Grrrl hareketine doğru yolunu buldu.

“Liberal düşünürlerden oluşan bir aileden gelip bir feminist olarak büyüdüm, bu yüzden Riot Grrrl 1990’larda yüzeye çıkmaya başladığında, bunun gerçekten ilginç olduğunu ve sonraki nesil hareketlere ait olduğunu düşündüm”. 1970’lerin ortamı topluluk faaliyetlerini ve yeni bir baskı kültürünü kucaklayan kapsayıcı bir hareketle sürdü. “Oradan çıkan fanzinler aslında genç bir kadın olmanın nasıl bir his olduğuna dair yapılan tartışmalardı: beden sorunları, cinsellik, genç kadınlarda yankı uyandıran günlük çağdaş sorunlar. Çok ilham verici buldum ve grafik diliyle çok ilgilendim”.

Yeraltı altkültürlerinde sıklıkla olduğu gibi, müzik Riot Grrrl’in ana akım içerisinde benimsendiği, Bikini Kill, Bratmobile ve Huggy Bear gibi grupların yol gösterdiği araç haline geldi. Teal, “Gruplar iyi olsaydı ağızdan ağza yayıldı ve fanzinler bu faaliyet için oldukça önemliydi” diye açıklıyor. “Bir bakıma tanıtım forumlarıydılar”.

Riot Grrrl yayınlarının belki de en ilginç yanı, bu fanzinlerin çağdaş medyadan görüntüleri alaşağı edip, günlük benzeri bir formatta yeniden işleyişidir; 1950’lerin arketipik ev kadını, aşk kalpleri ve Hello Kitty rolünü oynadı. “İster punk ister Riot Grrrl olsun — bir yoruma dönüştürülen dergilerden ana akım görüntüler görsel bir dildir. *John Heartfield* ve *Hannah Hoch* tarafından Peter Kennard’a kadar çağdaş koşullar

3 *Sniffin’ Glue and Other Rock ‘N’ Roll Habits...* Yaygın olarak *Sniffin’ Glue* olarak bilinen, Temmuz 1976’da *Mark Perry* tarafından başlatılan ve yaklaşık bir yıl boyunca piyasaya sürülen aylık bir punk dergisiydi [fanziniydi]. Adı bir Ramones şarkısı olan “*Now I Wanna Sniff Some Glue*”dan türetilmiştir [Bkz. Peacock, Tim (2020). ‘*Sniffin’ Glue*’: *First Whiff Of Punk’s Ultimate Fanzine*. <https://www.udiscovermusic.com/stories/40-years-ago-our-first-whiff-of-sniffin-glue/>].

“1970’lerin ortamı topluluk faaliyetlerini ve yeni bir baskı kültürünü kucaklayan kapsayıcı bir hareketle sürdü. Oradan çıkan fanzinler aslında genç bir kadın olmanın nasıl bir his olduğuna dair yapılan tartışmalardı.”

“İlk punk dalgasının müziği ve modası gibi, fanzinler de bugün punk yayınlarıyla ilişkili erken grafik özelliklerin ve agresif söylemlerin çoğunu sergilemeye devam ediyor.”

hakkında politik bir açıklama yapmanın bir yolu olarak kullanıldı ve bence bu grafik dilini geliştirirken ana akım ve yeraltı arasında gerçek bir ilişki var”. İyileştirme eksikliği, Riot Grrrl mesajının anahtarıdır. “Hamlık olumsuz bir şekilde görülmemelidir. Riot Grrrl’lerin yaptığı şeyde bir enerji vardı — bu küçük gözyaşları değildi. Hızlı bir şekilde bir şeyler yapma ihtiyacıyla ilgiliydi. Bir aciliyet konusundan bahsedilebilir. Bu zinler, yaratıldıkları dönemin belgeleri oldu”. Teal’in kendi yayınladığı, elle çizilmiş ve bazen çengelli iğnelerle bir arada tutulan koleksiyonundan oluşan fanzinler, fiziksel arşivin güzelliğinin bir kanıtıdır, ancak feminist medyanın internette dolaşıma girme potansiyelini hemen fark eder. “Bu, 1970’lerde yaratılan fanzinlere erişim sağlamak ve yaymakla ilgili olduğu için punk ahlakına uyuyor. Bu içerik oluşturucular telif hakkı veya değerli olmakla ilgilenmiyorlar, benzer düşünen kişilerle paylaşmak istiyorlar”. Yine de dokunsallığın ekstra bir şey sağladığını kabul ediyor. “Nihayetinde malzemeyi ele aldığınızda, her şeyi tamamen farklı bir şekilde görürsünüz. Çevrimiçi bir derginin fotoğrafı, kenar boşluğunun sol köşesinde, yarısı zımba ile kaplı olan altı noktalı, elle çizilmiş notu kaçırdığınız anlamına gelebilir. Açma eylemi esnasında küçük bir sürprizle karşılaşırız, bu kişinin söylemek istediği şeye erişmemizi sağlayan lezzetli, küçük bir içeriktir. Bunu devam ettirmeliyiz”.

Teal’in dikkat çektiği noktalardan biri de fanzinlerin demokratik üretimi üzerinedir. Ona göre, fanzin üreticileri, deneyimlerini ister Londra içinde ister dışında anlatıyor olsalar da, direniş kavramı punk kimliğinin inşasında kilit bir unsur olmaya devam etmektedir. Fanzinler, “*herkes yapabilir*” üretim stratejileri aracılığıyla yazmak için erişilebilir forumlar sağladıkları için demokratiktir. Ayrıca katılımı teşvik ederler [örneğin okuyucuların mektupları] ve otobiyografik iletişim biçimleri açısından yansıtıcılık [veya bu durumda yansıtma] önerirler. Sanat eleştirmeni Michael Bracewell şöyle yazıyor: ‘*Çağdaş kültür açısından punk uydurulamayacak bir kart haline geldi; ve bu kalıcı şöhretin nedeni, punk’ın kültürel metalaşma süreçleriyle yüzleşme konusundaki rakipsiz becerisinde yatmalıdır*⁴. İlk punk dalgasının müziği ve modası gibi, fanzinler de bugün punk yayınlarıyla ilişkili erken grafik özelliklerin ve agresif söylemlerin çoğunu sergilemeye devam ediyor. Bu tür bir direnişin, sadece bir punk ‘kendin yap’ ethosundan değil, aynı zamanda sembollerin, fotoğrafik görüntülerin, yazı karakterlerinin ve bunların yerleştirilme şekillerinin kullanımından da ortaya çıkan grafik dil tarafından nasıl tanımlandığını gösterir. Bu yayınların içeriği kadar fanzinleri ana akımdan ayıran grafik dildir⁵.

4 M. Bracewell and A. Wilson, *No Future: Sex, Seditious and the Sex Pistols*, The Hospital, 2004, p. 9.

5 Son paragraf için [Bkz. Triggs, T. (2006). *Scissors and Glue: Punk Fanzines and the Creation of a DIY Aesthetic*. Journal of Design History Vol. 19 No. 1].

BÜYÜK BİR SA- NATÇININ ESERİNİN KAR-

Tzvetan Todorov, Ya Sanat Ya Hayat. Sel Yayıncılık [Çev. Aziz Ufuk Kılıç]

ŞINA GEÇTİĞİMİZDE, BİÇİMLERİN MÜKEMMELLİĞİNE HAYRANLIKLA BAKMAKLA YA DA TEK TEK HER İMGENİN ANLAMINI SORUŞTURMAKLA YETİNMEYİZ; İNSAN ETKİNLİKLERİNİN EN BÜYÜLEYİCİ SIRLARINDAN BİRİ HAKKINDA BİRAZ AYDINLANMAYI DA UMARIZ: YARATIM SÜRECİ SIRADIŞI BİR SANATÇIDA NASIL İŞLER? GENEL TAKDİR KAZANACAK BİR ESERİN ORTAYA ÇIKMASINI HANGİ KOŞULLAR MÜMKÜN KILMIŞTIR? YAŞAMAK İLE YARATMAK ARASINDAKİ EN ELVERİŞLİ İLİŞKİ NEDİR?

“Altkültürel Mercek”

Prekarya Dergi'nin ikinci sayısını 'alkültürel mercek' bağlamında bazı metinlere ayırdık. Bu metinler, altkültürün çeşitli anlamlarına bakış açısı niteliği taşımaktadır. Güvencesizlik ve bilinmezliğin hâkim olduğu bir çağda, hepimizin bir 'prekarya'ya dönüşmesi kaçınılmaz bir olgu gibi dururken altkültürün anlamlarını keşfetmek oldukça önemli olacaktır. Büyüdüğü Fulham sokaklarındaki etnografik gözlemleri akademiye aktaran Dick Hebdige'e göre (2004: 25) “hiçbir altkültür, kendisini -normalleşmiş formlarda olduğu gibi- kabullenildiği alandan koparmaya ve şiddetli bir şekilde onaylamaya çalışmak konusunda, punklardan daha kararlı olmamıştır”. Bu nedenle, metinlerde oldukça bu karşı kültüre ait odak noktaları yer almaktadır. Her ne kadar 'kişisel' bir gayretle oluşturulmuş olsa da, ilerleyen sayılarda daha kolektif bir çalışma arzusu taşıyan Prekarya Dergi, Barthes'ın öne sürdüğü gibi (2006: 114), metni bir fetiş nesnesi olarak görür ve metnin orta yerinde [tüm işleyişi yöneten bir tanrı gibi arkasında değil, orta yerinde], her zaman bir başkası bulunduğu inanır. Bu öteki kişi yazar olduğuna göre, bu çalışmanın amacı da makale, tez ve araştırmaların bir başka yönünü ele alan değerlendirmeye yazıları ile 'okur'unu 'yazar'a dönüştürmek olacaktır. Bildiğimiz şeyden, “algıladığımız dünyadan” yola koyulduk. Ancak, Merleau-Ponty'den de biliyoruz ki, bize duyularımızla ve gündelik yaşamdaki tutumumuzla açılan dünya, ilk bakışta en iyi bildiğimiz dünya gibi gelse de algının dünyasını açıklığa kavuşturmak zaman, çaba ve kültür istemektedir.

ARALIK 2020 - CİLT 1 SAYI 2

Barthes, R. (2004). Yazı Üzerine Çeşitlemeler Mehriban Hazzi (Çev. Şule Demirkol). Yapı Kredi Yayıncılık.

Hebdige, D. (2004). Altkültür: Tazın Anlamı (Çev. Sinan Nişancı). Babil Yayıncılık.

Merleau-Ponty, M. (2020). Algılanan Dünya (Çev. Ömer Aygün). Metis Yayıncılık.