folklor/edebiyat, cilt:21, sayı:81, 2015/1

KARNAVALESK BAĞLAMINDA "MÜZİKA RETORİKA"*

Aykut Çerezcioğlu**

GİRİŞ

Rus kültürbilimci Mikhail Bakhtin'in, edebiyat incelemelerinden hareketle ortaya attığı diyalog, diyaloji ve karnavalesk gibi kavramlar edebiyat dışında pek çok farklı alanda ilgi çeker ve popüler kültür pratiklerini anlamaya çalışan araştırmacıların önünde de yeni ufuklar açar. Popüler kültürün farklı "metinleri" (sinema, moda, popüler müzikler vb.) üzerine yapılan kimi çalışmalarda Bakhtin'in kavramları, ağırlıklı olarak da karnavalesk kavramı, iş görür. Yazar karnaval meydanını, "her türlü resmi konum ve ciddiyete yönelik alayın" yapılabildiği, "tüm hiyerarşilerin tepetaklak edildiği" (2001: 24) bir halk bilincinin yansıması olarak görür. Bakhtin, tüm "yarı ciddi- yarı komik türlerin", karnavalesk folklor ile birleşmiş olduğunu söyler (2001: 217). Yazara göre bu türlerin "hepsi az ya da çok, dünyaya dair özgül bir karnaval duygusuyla yüklüdür ve bir kısmı da sözlü karnavalesk-folklorik türlerin doğrudan edebi çeşitlemeleridir". Yarı ciddi- yarı komik türlerin tümünde retorik öğe bulunduğunu belirten yazar, bu türlerin "hetero-sesli bir doğaya sahip olduklarını" yani "çok perdeli bir anlatım, iç içe geçmiş türler ve biçimleri sıklıkla" kullandıklarını belirtir (Bakhtin, 2001: 218).

Müzisyen Karahan Kadırman, "Müzika Retorika" adını verdiği "performanslarında"

* Bu çalışma 29-31 Mayıs 2014 tarihleri arasında düzenlenen 5. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu'nda bildiri olarak sunulmuş ancak yayınlanmamıştır.

** Dr.,Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri Bölümü.

izleyici ile karşılıklı diyalog kurduğu bir üslup kullanır. Performansı gerçekleştirdiği tüm mekanlarda, aynı görsel malzemelerden oluşan sahnesini kuran müzisyen, icra ettiği parçaların aralarında izleyici ile 'diyalog' kurar. Genellikle "ahlak kuralları, toplumsal kurallar, otorite, din, cinsiyet" üzerine geliştirilmiş uzlaşımları sorgulayan diyaloglarında, izleyiciden gelen tepkiler ve oluşan tartışma ortamları müzisyen için önemlidir. Kadırman, amacının "insanları zorlayarak, kendi içlerinde konuşamadıklarını konuşturmak" olduğunu belirtir. Müzika Retorika'yı bu bağlamda, "bireylerin retorik yoluyla benzerlikleri ve farklılıkları, bunları donduran toplumu, bunları yasallaştıran ve kimi zaman sarsan siyaseti, bunların içlerinde dalgalandığı psikoloji ve ahlakı" tartıştıkları ve bu tartışmalar sırasında "daha önce kaydedilmiş alan sesleri üzerine, müzisyen tarafından birden çok çalgı icra edilerek yapılan müziğin kullanıldığı bir tür olarak" tanımlar (Karahan Kadırman ile görüşme; 24. 03. 2014). Kadırman'a göre **"**kentsel müzik kültürü içerisinde, popüler ve alışılmış olana protest olarak ortaoyunu, kabare, müzikal, performans sanatı, aşık geleneği ve başka sanat disiplinleriyle türler arası bir birliktelik oluşturmak" ve bu yolla "konuşulamayanı konuşmaya teşvik etmek, otoriter yapıyı eleştirmek" önemlidir. Bu çalışmada 'Müzika Retorika', "iç içe geçmiş türler ve biçimlerin" kullanıldığı "karnavalesk bir tür" olarak ele alınacak ve karnavalesk kavramlaştırması bağlamında tartışılacaktır.

Diyalog ve Karnaval

Karnaval kavramlaştırması esinini, adından anlaşılacağı üzere Ortaçağ karnavallarının tipik özelliklerinden alır. Ortaçağ karnavallarında "icracı-izleyici" ayrımının olmaması dikkat çeker. Karnavala katılan tüm bireylerin aynı zamanda birer katılımcı/icracıya dönüşerek karşılıklı 'diyalog' yoluyla pratiği şekillendirmeleri önemlidir. Diyalog, tek bir kanaldan iletilen bilginin alınmasına değil bu bilgiye karşılık gelen tepkiler ve argümanlarla, bilginin karşılıklı dolaşımına gönderme yapar. Sokrates, diyalog kavramının bu yönüyle şekillenmesinde belki de en önemli isimdir. Düşünür, diyalog yoluyla bireylerin "doğru olarak bildiklerini" varsaydıkları unsurları sorgulamalarını sağlar. Bakhtin, (2001) Sokrates için diyaloğun, "bilgiyi elde etmede" temel yöntem olduğunu söyler. Bunun temelinde Sokrates'e ait "hakikatin diyalojik doğası ve hakikate dair insan düşüncesinin diyalojik doğası düşüncesi yatar. Sokrates'e göre hakikat tek kişinin beyninin içinde doğmadığı gibi burada bulunamaz da; hakikati ortaklaşa arayan insanlar arasında, bu insanların diyalojik etkileşimleri sürecinde doğar. Sokrates kendisini bir 'muhabbet tellalı' olarak tanımlar: insanları bir araya getirip münakaşa yoluyla temas etmelerini sağlar, bunun sonucunda hakikati 'doğurur'" (Bakhtin, 2001: 221). Çüçen de (2012) bununla koşut biçimde Sokrates'in hiç kimseye bir konu hakkında bir bilgiyi hazır olarak vermediğini; adım adım düşünerek bulması için yardım ettiğini anlatır. Çüçen'e göre "bu yöntemin biçimi diyalogtur çünkü diyalog, iki kişinin karşılıklı konuşması ve tartışması olarak, bilgilerin doğurtulduğu bir süreçtir. Diyalog, tüm göreliklerin, karşıtların ve çelişkilerin tartışma ile bir senteze varıldığı karşılıklı konuşmadır" (Çüçen, 2012: 128- 129). Bakhtin ayrıca, hakikatin diyalojik doğasına ilişkin Sokratik düşüncelerin, "Sokratik diyalog türünün folklorik- karnavalesk temelinde yattığını" ifade eder.

Diyalog ve karnaval arasında bağlantı kuran Bakhtin'e göre karnavalda, "resmi kül-

türe karşı olarak konumlanan halk kültürünün, kahkahayı, doğanın ve kolektif yaşamın ritimlerini, bedenin direncini ve işlevlerini, dile ve edebiyata taşıması söz konusudur" (Bakhtin, 2001: 23). Karnaval meydanı ise bunun gerçekleştiği yer olarak dikkat çeker. Karnaval meydanlarındaki özgürlük hem dile (söylem ve söylevlere) hem de davranışlara (pratiklere) yansır. Karnaval pratiği, sembolik dilini ve gösterişli yapısını, günlük yaşam akışına ve diline zıt bir biçimde kurar. Gündelik yaşam içerisinde kabul edilemeyecek düzeyde aşırılıklar, eleştiri, küfür, müstehcenlik ve karşıtlıklar karnavalın en temel bileşenlerini oluşturur. Parker'a göre (1991) karnaval, "günlük yaşam dünyasıyla kökten karşıtlığı göz önünde tutularak, toplumsal yaşamın baş aşağı edildiği ve zamanın geriye döndürüldüğü bir tür 'tersine çevirme ya da başkaldırma töreni' olarak yorumlanır. Normal yaşamın bastırma ve yasaklamalarının geçerliliğini yitirdiği ve her türlü zevk biçiminin birden olanaklı hale geldiği bir kutlama olarak anlaşılır" (Aktaran Sanders, 2001: 182). Yasaklamalar ve baskı unsurları sadece o anın politik ve toplumsal atmosferiyle ilişkili unsurları içermez, geleneksel olarak uzlaşılmış yasak ve baskıları da içerir. Karnavalın en önemli özelliği olarak, belirli bir zaman ve mekanda (ortaçağ karnavalı için bunlar karnaval zamanı ve şehrin tamamı olarak düşünülebilir) eylem ve söyleme dayalı bir serbestlik yaratması gösterilebilir. Yani karnaval, "yılın, her düşünülenin bir kereliğine de olsa ceza görmeden ifade edilebileceği imtiyazlı bir zamanı" dilimidir (1996: 207).

Burada aynı zamanda karnaval'ın, izleyicisini de içine kattığı, "icracı" ve "izleyici" sınırlarını ortadan kaldıran, katılıma dayalı yapısı da dikkat çekicidir. Karnavalın tekil yönlerini ve tipik özelliklerini saptamaya çalışan Bakhtin de, önemli bir özellik olarak buna vurgu yapar. Bakhtin'e göre "karnaval, sahneye çıkılmaksızın ve icracılarla izleyiciler arasında ayrım yapılmaksızın gerçekleşen bir törendir. Karnavalda herkes etkin bir katılımcıdır. Karnaval izlenmez hatta icra bile edilmez; katılımcılar karnavalın içinde yaşarlar, karnavalın yasaları yürürlükte olduğu sürece bu yasalara göre yaşarlar yani 'karnavalesk' bir yaşam sürerler. Karnavalesk yaşam alışıldık seyrinden çıkmış bir yaşam olduğu için de bir ölçüde 'ters yüz edilmiş bir yaşamdır', dünyanın tersine çevrilmiş tarafıdır" (Bakhtin, 2001: 238).

Karnaval, yeniçağ başında Avrupa halk kültüründe çok tutulan bir izlek olan "baş aşağı dünya"nın gerçekleştiği bir olaydır (Burke, 1996: 214). Baş aşağı dünya tasvirleri, var olan toplumsal ilişkiler ve özellikle de otorite kavramının sorgulanması ve yerilmesinde iş görür. Sadece politik anlamda otoriteyi elinde bulunduranlar değil, otorite olarak kabul edilen hiyerarşik konumların tamamıyla hesaplaşma söz konusudur. Bakhtin de bununla ilişkili olarak karnaval'ın, "karnavalesk olmayan yaşamın güçlü sosyo-kültürel hiyerarşik ilişkilerine karşı somut olarak bedensel zevkleri çağrıştıran, yarı gerçek- yarı oyunsu bir biçimde bireyler arasında yeni bir karşılıklı ilişkiler tarzının sahnelenme yeri olduğunu" vurgular. Yazara göre "kişinin davranışı, jesti ve söylemi, karnavalesk olmayan yaşamda kendilerini tümüyle tanımlayan hiyerarşik konumların (toplumsal zümre, tabaka, yaş, mülk) otoritesinden kurtarılmakta ve böylece, karnavalesk olmayan yaşamın bulunduğu noktadan bakıldığında tuhaf ve yakışıksız hale gelmektedir" (Bakhtin, 2001: 238- 29). Küfür, müstehcenlik, aşağılama, eleştiri, otoritenin sorgulanması ve otorite sahiplerinin komik durumlara düşürülmesi; karnaval dışı gündelik yaşamda üzerine konuşulamayacak konuların birer gülme malzemesine dönüşmesi, karnaval ortamının be-

lirleyicileridir.

Ancak Bakhtin'e göre karnaval "yalnızca egemen sınıfların izin verdiği sınırlar içinde gerçekleşen, rahatlama sağlayıp, düzenin sürekliliğini koruyan bir tören değildir. Eğlence ve kutlama, "gülmeyle" birleşir. Özellikle gülme biçiminde barındırdığı direniş ve başkaldırı gücü, yüksek kültürle aşağı kültür arasındaki sınırlarda çeşitli gedikler açarak farklı alanlara sızar" (Aktaran Baba, 2009: 93). Gülmeyi bir politik eylem ve karşı duruş simgesi olarak ele alan Sanders'a göre (2001: 45) gülme, iktidarın ince dokulu ağını ters yüz edebilir, bu ağı birden görünür kılabilir ama iktidarı katışıksız bir vahşiliğe de dönüştürebilir çünkü iktidarın son noktada gülmeye karşı söyleyebileceği hiçbir şey yoktur. Yazara göre gülerken, "bütün kurallar, yasalar ve düzenlemeler, bütün bir eğitim sistemi, her şey gözümüzün önünde ayrışıp dağılıverir. Kendi içsel duyuşlarımızla baş başa kalırız, salt güdü ve tatmine, kuralların sınırlandırmadığı bir bütünsel özgürlüğe dönmede kendimizi özgür duyarız: (bu) ruhun tensel anarşisidir" (Sanders, 2001: 27).

Bakhtin ayrıca yarı ciddi- yarı komik türler olarak adlandırdığı türlerin, köklü bir bağ ile karnavalesk folklor ile birleşmiş olduklarını söyler. Yazara göre bu türlerin hepsi "-az ya da çok- dünyaya dair özgül bir karnaval duygusuyla yüklüdür ve bir kısmı da sözlü karnavalesk- folklorik türlerin doğrudan edebi çeşitlemeleridir. Bu türlere baştan aşağı nüfuz eden dünyaya yönelik bu karnaval duygusu, yarı ciddi- yarı komik türlerin temel özelliklerini belirler ve bu türler içindeki imge ile sözcüğü gerçeklikle özel bir ilişki içine yerleştirir. Yarı ciddi- yarı komik türlerin tümünde 'retorik' öğe bulunur ama dünyaya ilişkin karnaval duygusunun tipik özelliği olan neşeli görelilik atmosferinde bu temel öğe bir değişikliğe uğrar" (Bakhtin, 2001: 217). Bakhtin bu saptamalarından hareketle "bizim zamanımızda bile, uzak olmakla birlikte yarı ciddi- yarı komik geleneklerle bağlantısı olan" türlerin "kendilerinde karnaval mayasını muhafaza ettiklerini" belirtir. Yazara göre bu karnaval mayası da onları diğer türlerin ortamından kesin bir şekilde ayırır. Bakhtin'e göre yarı ciddi- yarı komik tüm türlerin ilk özelliği gerçeklikle olan yeni ilişkileridir: konuları gerçekliği anlamaya, değerlendirmeye ve şekillendirmeye ilişkin çıkış noktaları, yaşayan şimdi hatta genellikle de içinde bulunulan anın ta kendisidir. İkinci özellik ise ayrı tutulamayacağı ikinci özelliğe bağlıdır: yarı ciddi- yarı komik türler, efsaneye dayanmazlar ve kendilerini efsane aracılığıyla kutsamazlar, bilinçli bir şekilde deneyim ve özgür yaratım üzerine temellenirler. Üçüncü özellik tüm bu türlerin kasıtlı olarak çok biçemli ve hetero sesli doğalarıdır. Epiğin, trajedinin, yüksek retoriğin, liriğin biçemsel bütünlüğünü reddederler. Çok perdeli bir anlatı, yüksek ve aşağı olanın, ciddi ve komik olanın harmanlanması bu türlerin tipik özelliğidir: iç içe geçmiş türleri – mektuplar, bulunan el yazmaları, aktarılan diyaloglar, yüksek türlerin parodileri, methiyelerin parodik olarak yeniden yorumlamaları- yaygın biçimde kullanılır" (Bakhtin, 2001: 218- 219).

Edebi bir tür olan "roman", Bakhtin tarafından karnavalesk özellikleri çerçevesinde değerlendirilir. Yazarın değerlendirmeleri roman dışındaki yarı ciddi- yarı komik türlerin içerdiği karnavalesk bağlamı anlamak için de iş görür. Bakhtin'e göre romanda, "kahramanlarla anlatıcının sözleri, düşlerle gerçek olaylar, trajediyle gülmenin birbiri içine geçtiği 'karnaval mekanlarını' oluşturur. Kapı eşikleri, pazar meydanları hat-

ta konuk odaları kolayca karnaval meydanlarına dönüşür. Bakhtin,"Suç ve Ceza'daki Raskolnikov karakterinin yatak odası kapısının hiçbir zaman kilitli olmadığını" belirtir. Bakhtin'e göre "bu oda, genç adamı tanıyan tanımayan bir sürü insanın buluşma yeridir. En mahrem ilişkilerden ülkenin geleceğine kadar her konuda ulu orta tartışmaların yapıldığı, özelle kamusalın sınırlarının sürekli ihlal edildiği bir meydan işlevi görür" (Bakhtin, 2001: 27). Görüldüğü gibi karnaval meydanı bir mekandan çok, açık ve rahat konuşmanın başat unsur olduğu bir özgürlük alanına işaret eder. Gündelik yaşamın özel ve kamusal çerçevesinde sınırladığı ve kısıtladığı konuların ve pratiklerin özgürce sergilenebildiği alanlar karnaval meydanı analojisiyle işaretlenir. Karnavalesk özellikler gösteren türleri, anlatım biçimlerini ya da pratikleri belirlerken, söz konusu metinlerin bu işlevi merkezi bir yere gelir.

Karnavalesk anlatım biçimi ve karnavalesk yapı pek çok farklı biçimde karşımıza çıkabilir. Karnavalesk biçimlerde önemli noktayı örtük ya da açık eleştiri (protest tavır) ve farklı türlerin unsurlarının kullanıldığı dil oluşturur. Müzika Retorika adlı perfomans, karnavaleskin anlatılan özelliklerini içeren bir *örnektir*. Müzisyen ve performans sanatçısı Karahan Kadırman tarafından icad edilen Müzika Retorika, pek çok farklı türün özelliklerinin ve anlatım biçimlerinin bir araya getirilerek oluşturulduğu eleştirel bir performans özelliği gösterir. Çalışmanın sonraki bölümünde Müzika Retorika performansı betimlenecek ve performansın karnavalesk özellikleri belirlenmeye çalışılacaktır.

Karnavalesk Bir Tür Olarak Müzika Retorika

Karahan Kadırman Müzika Retorika'yı "interaktif protest bir performans" olarak tanımlar. Bu "protest" performanslarında izleyiciyle karşılıklı diyalog kurar, izleyicinin siyaset, din, cinsel kimlik, ahlak gibi konularda ortaya attığı argümanlar üzerine konuşmasını ve tartışmasını ister ve retorik unsurlar kullanır. Kadırman, Müzika Retorika performansını "bir özgürlük alanı" olarak tanımlayıp izleyicinin her şeyi yapmak ve söylemekte serbest olduğunu vurgular. *İzleyicilerin katılımı ve "katılımcıya/icracıya" dönüşmesi temel amaçtır*. Bazı performansların tanıtım afişlerinde, izleyicilerin yanlarında çeşitli çalgılar, kitap ve metinler ya da çok sevdikleri objeleri getirmeleri istenir. İzleyicilerden Müzika Retorika'ya sadece tartışma ve diyaloğu sağlayan katılımcılar olarak değil, çıkartacakları seslerle müziğe de katkıda bulunacak katılımcılar olmaları beklenir. Kadırman kavuk, karagöz takkesi, gaz maskesi, plastik çöplerden oluşan çöp torbası, ney gibi birbirinden farklı görsel unsurlardan oluşturduğu dekorunu sahneye kurar. Elektronik müzik, gürültü müziği (noise music), rastlamsal müzik ve doğaçlama müzik gibi üsluplarda kendi yaptığı ve "deneysel/avangarde" olarak tanımladığı müzikleri, tartışma aralarında icra eder; bestelemiş olduğu protest şarkıları seslendirir ya da doğaçlama müzikler yapar. Şiirler ve manifestolar okur, canlandırmalar sergiler. Ortaoyunu, kabare, müzikal, performans sanatı, aşık geleneği ve Çağdaş Sanat/Avangarde Sanatların (teknik ve dil) unsurlarını kullanarak türler arası bir icra sergiler. Nükleer enerji, geri dönüşümü yapılamayan atıklar, hayvan hakları, din gibi konularda konuşmalar yapar.

Müzika Retorika adlı performansların öncelikli özelliği, Karahan Kadırman'ın bunu "protest bir performans" olarak tanımlamasıdır. Kadırman, Müzika Retorika'nın sadece

bir protest müzik icrası olmadığını, "inter-aktif protest bir performans" olduğunu söyler ve Çağdaş Sanat/Avangarde Sanat üsluplarından pek çok yöntem devşirdiğini vurgular. Seyircinin katılımının sağlanması temel amaçtır. Çalışmanın girişinde de anlatıldığı gibi Kadırman, Müzika Retorika'yı "bireylerin retorik yoluyla benzerlikleri farklılıkları, siyaseti ve ahlakı tartıştıkları" bir tür olarak betimler. Zaten Müzika Retorika sahnesi de bu anlamda bir bar müziği sahnesinden farklılıklar taşır. Karahan Kadırman performans boyunca sahnenin tam ortasında bir sandalyede oturur. Gece boyunca akustik gitar, ney, saksafon gibi çalgılar ve vokaliyle, önceden kaydettiği elektronik kompozisyonlar ya da ritmik, armonik kalıplar üzerine canlı icralar sergiler. Konuşmalarını yapıp şarkıları söylerken (gitar ve ney çalarken) sandalyede oturur. Sadece saksafon çaldığı zamanlarda ayağa kalkar. Sahnede sürekli olarak yer alan ve Müzika Retorika'nın dekoru işlevini gören bazı materyaller vardır. Bu materyaller sahneyi, bir tiyatro, ya da gösteri sahnesine benzeştirir. Müzika Retorika sahnesi, sahnenin arka duvarında asılı duran; içinde plastikler, piller, naylonlar, pet şişeler, kulak temizleme çubukları, yara bantları, prezervatif paketleri, ilaç kutuları gibi geri dönüşümü olmayan atıkların bulunduğu çöpler torbaları, askıda asılı siyah kukuletalı bir cübbe, ney, Hacivat takkesi, (yerde) megafon, efekt aleti, saksafon çantası, performans süresince kimi zaman seyirciye okuduğu metinlerin yer aldığı kağıtlar, akustik gitar, önceden kaydedilmiş müzikler ve efektlerin geldiği diz üstü bilgisayar, elle idare ettiği bir efekt pedal ve Kadırman'ın kendi yaptığı, "scaramouch" adlı figürden oluşur. Scaramouch, Müzika Retorika "dekorunun" en önemli ve en karakteristik öğesidir. Kadırman, "İstanbul "Kargart"'ta (19. 02. 2014) yaptığı performans gibi tek kişilik performanslarında dahi scaramouch'u kullanır. Scaramouch, İtalyan tiyatrosunda krala karşı gelen, otoriteyi sorgulayan ve ona en ağır sözleri söyleyen kral soytarısıdır. Müzika Retorika sahnesinde bir görsel malzeme olarak kullanılır. Tasarımı Kadırman'a ait olan Scaramouch, karşıdan bakıldığında takke takmış gaz maskeli bir insan kafası görünümündedir. Kabaca, bir tripod üzerine giydirilmiş Hacivat takkesi ve gaz maskesinden oluşur. Takkenin üzerinde çeşitli işlemeler ve rozetler yer alır. Kadırman'a göre şapka "Alman görüsünde aklı korumanın, akılla yürümenin simgesidir". Bu anlamda "takke", akılla yürümenin simgesi olmanın yanında (görüşme; 04. 04. 2014) müzisyenin kültürel kökenini oluşturan Karagöz-Hacivat ve diğer "eleştiri/yergi" amaçlı türlere bir saygı duruşunu ifade eder. Diğer işleme, rozet gibi görseller ise Kadırman'ın "aklındaki düşünceleri görsel olarak simgeleyen" semboller olarak iş görür (Kadırman ile görüşme; 23. 04. 2014). Gaz maskesi ise hem nükleere tepki ve protesto amacını taşır hem de "Gezi Olayları" olarak bilinen sürece gönderme yapar.

Müzika Retorika'nın dikkat çekici yanı, Kadırman'ın sahnesini ve performansın gerçekleştiği mekanı, tüm izleyicilerin katılımına açık, özgür bir alan olarak tanımlaması ve izleyiciden katılım beklemesidir. Karahan Kadırman, performanslarının başında izleyicisine Müzika Retorika'yı ve Müzika Retorika'nın izleyiciden ne beklediğin anlatır:

> "Karahan Kadırman: *İnteraktif bir protest halin içine giriyoruz ara ara. 'Müzika' bizim,* müzik yapan insanların içinde yaşadığımız dünyası… Tabi ki biz böyle interaktif *olduğumuz zaman sorular-cevaplar halinde devam edeceğiz. Ara ara da müzikada müzisyen arkadaşlarla "muzika"'dan sesler vereceğiz. Arada da istediğiniz*

> *her türlü sesi çıkartabileceğinizi bilin sadece, her türlü her şeyi yapabilirsiniz, öyle bir özgürlük alanındasınız"* ("Hayalbaz Bar" performansı, İzmir*;* 09. 01. 2014).

Kadırman'ın genellikle tek başına gerçekleştirdiği Müzika Retorika performanslarında bazı akşamlar, önceden planlanmamış biçimde müzisyen konuklar da sahneye çıkıp, performans boyunca müzisyene eşlik ederler. Ancak Kadırman'ın hedefi, "retorika" olarak tanımladığı; diyalog ve söyleme dayalı kısmı keskinleştirmektir. Müzisyenin amacı, performansı izlemeye gelen bireyleri kışkırtmak, konuşamadıkları, tabu olarak gördükleri konuları konuşmalarını, birbirlerinin konuşmalarına tepki vermelerini ve tartışmalarını, böylelikle bireylerin içlerindeki "yasakları" delmelerini sağlamaktır. Yaptığı şeyin, "Sokrates'in insanları bir araya getirip münakaşa yoluyla temas etmelerini sağlaması ve bunun sonucunda hakikati "doğurtması üzerine kurulu olan diyalog" mantığıyla büyük benzerlikler taşıdığını kabul eden Kadırman, kendi yönteminde asıl amacın "bilgiyi doğurtmak yerine artık zamanımızda edinilmiş yanlış bilgiyi kırmak" (Kadırman ile görüşme; 04. 04. 2014) olduğunu belirtir:

> "*… bir sürü ahlak kuralları var, toplumsal kurallar var, otorite var, din var filan falan, cinsiyet var", bunların hepsini orada kırmaya çalışıyorum. Aslında benim yaptığım, o bilgiyi doğurtmak yerine artık zamanımızda edinilmiş yanlış bilgiyi kırmak. Bunu dışarıya çıkartmak aslında benimki yani do*ğurtmak değil '*hortlatmak' oluyor. Sanırım retoriğin başka bir anlam içerdiği böyle bir yeri de vardır. Şey yapmak aslında zorlamak, bunun için zorlamak, konuşulmayanı konuşturtmak. Kendi içinde konuşmadığını, aslında benim şu anda yaptığım retoriğin içinde yaptığım şey diyalogtan çok monolog oluşturmak. İnsanların kendi içlerinde konuşamadıklarını konuşturmak"* (Karahan Kadırman ile Görüşme; 04. 04. 2014).

Kadırman yaptığı şeyin retorik olduğunu söyler ve retoriğin antik anlamı ve yönteminden faydalanır. Retoik unsurunu, Aristotales'in retorik argümanları ve Sokrates'in diyalog biçimiyle koşut biçimde formüle eder:

> "*… Retoriğin olabilmesi için gereken öğeler: bir söylevci, bir dinleyici ve bunların düşündüklerini ve görüşlerini iletebilmelerine aracılık eden bir dil; retorik bu ikisinin arasındaki iletişimi kurmalarına görüş iletmelerine sebep olan bir dil; yani demek ki konuşmaya başlayacağız beraber… Retorik kendi içinde bir bilginin bütününü oluşturmaktan çok kendi dışındaki bir nesneye, düşüncenin gerçekle, önermelerin verili bir olguyla uyuşmasına yani doğruluğa erişme yolu…"* (Görüşme: 04. 04. 2014).

Aristotales'e göre retorik, "diyalektiğin eşdeğeridir; kanıtlarla inandırma tarzları retorik sanatının özüdür" ve "kanıtlarla inandırma, bir tür gösteridir" (Aristotales, 2013: 19). Kabaca "Antikçağ Yunanlılarının bulup geliştirdikleri güzel söz söyleme sanatı"

olarak tanımlanan retorik, Aristotales tarafından "inandırıcı biçimde konuşma sanatı olarak tanımlanır". Düşünür "inandırıcı olmak için de sağlam bir uslamlamanın gerektiğini ileri sürer" (Hançerlioğlu, 1978: 327). Daha önce de belirtildiği gibi Bakhtin, yarı ciddi yarı komik türlerin taşıdığı önemli bir özelliğinin karnavalda da yer alan "retorik" öğe olduğunu vurgular (2001: 217). Kadırman retoriğin kendi içinde yer alan unsurlarını kullanarak, karşısındaki bireyleri ikna etmeye ve kendileri dışındaki "doğruya" ulaşmalarını sağlamaya çalıştığını belirtir. Bunun için de retoriği besleyecek görsel, sözel ve tınısal unsurları bir arada kullanacağı bir performans icra eder.

Müzika Retorika performansına ilişkin verilere devam etmeden önce, Kadırman'ın insanları tartıştırma, zorlama, konuşturma pratiklerinin sadece "sahne" ile sınırlı olmadığını belirtmek gerekir. Karahan Kadırman için bu bir yaşam biçimine dönüşmüştür ve gündelik hayatının da bir parçasıdır. Tartıştırma ve kışkırtma üzerine kurulu retorikayı otobüsler, duraklar, metro istasyonları, metrolar gibi halka açık yerlerde de gün içerisinde yaptığını anlatır. Kendi anlatımıyla "rastlamsal ve anında; kulak misafiri olduğu bir konuda veya onun için özellikle çıktığı, bir anda, bir yerde yaptığı" performanslar da gerçekleşir. Kadırman her zaman, palyaço burnu ya da Karagöz takkesi gibi "komiklik" unsuru yaratacak bir aparatını çantasında ya da cebinde taşıdığını belirtir ve çeşitli "durumlar yarattığından", "durumlar oluşturduğundan" bahseder:

> *"Mesela otobüsteyim… kulak misafiri oluyorum genelde ya da vapurda konuşuyorlar, oradan ben… yanımda mümkün mertebe bir aparatım, palyaço burnum ya da şapkam bir şeyim oluyor çantada, çıkartıp "hahaha" diye bir palyaço estetiğine scaramouch… kişiliğinde başlıyorum konuşmaya. Ve susunca soru soruyorum ki onları da dahil etmek için, interaktif olması benim için çok önemli, soru sorduğum zaman cevap veriyorlar, verirlerse eğer bir başka kişi aynı görüşten ya da karşıt görüşten bir başka kişi ona laf ettiğinde ben işte retoriği başlatmış oluyorum"* (Görüşme; 04. 04. 2014).

Kadırman bu tip "durum oluşturmalar" için genellikle son durağa yakın anlar, tren garı, metro girişi, kırmızı ışık gibi insanların çok hızlı kalabalıklaştığı ve hızlıca dağılabildiği yerleri tercih ettiğini vurgular. Çünkü tartışma yarattıktan ve kendi deyimiyle retoriği başlatabildikten sonra, halka açık yerlerde en önemli unsur hızlıca uzaklaşabilmek, kaçabilmektir. Yanında taşıdığı "komik" aparatların ise durumun ciddiyetini örtmekte iş gördüğünü vurgular. Kendisini herhangi bir siyasi görüşe ve Türkiye'deki mevcut herhangi bir siyasi partiye yakın hissetmeyen Kadırman, bu tip "retorika" girişimlerinde "bir taraf olarak" algılanabilmenin ve "karşıt taraflardan" fiziksel şiddet görebilmenin tehlikelerini, yanında taşıdığı aparatların komiklik unsuru ile aşmaya çalıştığını belirtir. Hatırlanacağı gibi Bakhtin, karnaval ve roman arasındaki bağlantıyı anlatırken romanda kahramanlarla anlatıcının sözlerinin düşlerle gerçek olaylar, trajediyle gülmenin birbiri içine geçtiği 'karnaval mekanlarını' oluşturduğundan; kapı eşikleri, pazar meydanları hatta konuk odalarının kolayca karnaval meydanlarına dönüşebildiğinden söz etmiş ve

"Suç ve Ceza"daki Raskolnikov'un yatak odasının; en mahrem ilişkilerden ülkenin geleceğine kadar her konuda ulu orta tartışmaların yapıldığı, özelle kamusalın sınırlarının sürekli ihlal edildiği bir meydan işlevi gördüğünden söz etmişti (2001: 27). Görüldüğü gibi Kadırman, gündelik yaşamın akışı içerisinde kendi seçtiği anlarda, bireylerin, var olan otorite ve tabulara ilişkin konuşmalarını ve tartışmalarını sağlamaya çalıştığı yer ve zamanları belirleyerek, bunları kendi karnaval meydanlarına dönüştürür. Yanında taşıdığı aparatlar ve kullandığı mizahi hava, konuşulan konuların ciddiyetini hafifletir ve konuşulan konuların "o kadar da ciddi olmadığını" vurgulamaya yarar. Kadırman'a göre sadece tabu olan konular ya da otorite figürleri değil, bu konuları fazlaca ciddiye alan bireyler de "komiktir". Mizah ve gülme burada devreye girer. Müzisyene göre mizah, bu performansın vazgeçilmezidir çünkü otoriteyi eleştirmenin en güçlü yolu mizahtır:

> *"Mizah burada bizim için çok önemli, mizah bence bunu sağlıyor ve insanların "vay be" falan diyip, gülerek eleştirmelerini, aslında otoriteyi ya da bütün otoriter yapıyı bütün bencillikleri, bütün kar amaçlarını, bütün ezberleri, bütün sansürleri, hepsini açmanın en güzel yolu mizah. Çünkü mizahi bir dille eleştirmek kralı da güldürürse, otoriteyi de güldürür ve o da anlarsa, bu sefer bütün sosyal yapıyı da değiştirebilecek imkana sahiptir mizahçı"* (Görüşme; 04. 04. 2014).

Kadırman, Müzika Retorika'nın içeriğini oluşturan "tartışmaya dayalı müzikli özgürlük alanı" düşüncesini önce evde ve arkadaş ortamlarında uyguladığını anlatır. Evde ya da arkadaş sohbetlerinde küçük başlattığı tartışmalar ile bireyleri konuşturup fikirlerini ve yerleşik düşüncelerini ortaya dökmelerine izin sağlar. Ardından sorular sorarak, ortaya atılan fikirleri eleştirerek ve özellikle karşı çıkacakları önermeleri ortaya atarak karşılıklı konuşma sağlar. Aralarda da gitarını eline alıp kendi yazdığı protest içerikli şarkıları seslendirir. Yani başlangıçtan itibaren kendi "kapı eşikleri, pazar meydanları hatta konuk odalarından" oluşan karnaval meydanlarını kurmaya çalışır.

Müzika Retorika fikrinin buralardan hareketle kafasında belirmeye başladığını söyleyen Kadırman, önce bir tiyatrocu arkadaşından ve "akademik dünyadan" yardım ister. Karahan Kadırman 2009 yılında "yaptığı şeyin ne olduğunu adlandırma ve anlamlandırma" itkisiyle araştırmalar yaptığını ve Bilgi Üniversitesi Performans Sanatları Bölümünden öğretim üyeleriyle görüştüğünü, böylelikle yapmayı tasarladığı şeyin "Çağdaş Sanat/Avangarde Sanat" akımlarının da bir parçası olan "Performans Sanatları" ile paralellik gösterdiğini belirlediğinden söz eder. Performans Sanatları, Gösteri Sanatları olarak bilinen şemsiye terimin altında yer alır ve Gösteri Sanatları terimiyle paraleldir. Atakan'a göre (1998) Gösteri Sanatları müzik, dans, şiir, tiyatro ve videodan yararlanılarak canlı bir izleyici kitlesi önünde yapıldığı için tiyatroyu ya da dansı anımsatmakla birlikte, bu disiplinlerden farklı olarak sanat galerilerinin içinde ya da dış mekanlarda da yapılır (Atakan, 1998: 68). Performans sanatının Karahan Kadırman'ın tüm pratiklerinden farkı, söz yani konuşma içermemesidir. Ancak Kadırman sözü yani diyaloğu ve retoriği içermeyen canlandırma/gösteri/performansları da Müzika Retorika içinde

sergiler. Örneğin, genellikle Müzika Retorika'nın başında sergilediği "Giriş Ritüeli" ya da "Media Crash" adlı gösterisi, performans sanatı pratikleri ile koşutluk gösterir. Tek başına yaptığı performanslarda diz üstü bilgisayardan gelen önceden kaydedilmiş müzik üzerine yaptığı "Media Crash" gösterisi, grupla yapılan performanslarda, diğer müzisyenler tarafından doğaçlama olarak icra edilen müzikler üzerine sergilenir. Kadırman müzik başladığı zaman sahnede değildir. Ancak sahnenin önünde çeşitli materyaller, yerde durmaktadır. Yerde çeşitli gazeteler, sayfaları açık biçimde durur. Bunların yanında ise defterler yer alır. Gazete ve defterlerin hemen önünde ise onlara doğru serilmiş bir örtü vardır. Kadırman bu gazeteler ve örtünün "medyayı ve karanlık çıkar ilişkileri sektörünün, etik dışı durumuna tapınma halini simgeleştirdiğini" belirtir (Görüşme; 24. 03. 2014). Karahan Kadırman sahneye, üstünde siyah kukuletalı cübbesi ve elinde bir çan ile çok yavaş adımlarla yürüyerek çıkar. Adeta ağır çekim yürüyüşüyle yerdeki materyallerin önüne gelirken elindeki çanı aralıklarla tınlatır. Kadırman oldukça yavaş hareketlerle örtünün üzerine uzanır. Gazeteler ve deftere "tapınır" gibi hareket ettikten sonra gazete ve defter sayfalarının bir kısmını yer ve "cellabe"'nin içinden sıyrılarak yarı çıplak bedeniyle seyircinin karşısında kalır. Ardından sahneyi terk eder. Karahan Kadırman'a göre "cellabenin içinden çıkış ve çıplaklık" tüm baskılardan kurtulup yeniden doğuş anlamları taşımaktadır (Görüşme; 24. 03. 2014). Her hangi bir biçimde sözel anlatım içermeyen bu kısım, Performans Sanatlarının genel özellikleriyle koşutluk gösterir.

Kadırman, Çağdaş Sanat/Avangarde Sanat adıyla bilinen ve 20. yy.'da plastik sanatlarında görülmeye başlanan akımlarla kendi yaptığı performans arasında sıkı bir ilişki olduğunu vurgular. Karagöz, orta oyunu, retorik, diyalog, eleştiri, protesto, performans, görsel teknikler (video art ve ışık) ve Avangarde müzik gibi birbirinden farklı türleri bir araya getirdiği gösterisini de "Avangarde" başlığı altına yerleştirir. Fütürizm, Dadaizm, S*ürrealizm gibi Avangarde Sanatlarda* başı çeken akımların genel söylem ve pratikler dizisi, karnavalesk yapıyla önemli ölçüde örtüşür. *Örneğin* Fütürizm'de, geleneksel sanat biçimlerinin alaşağı edilmesi, doğallık karşıtı anlatımlar ve seyirci katılımı ön plandadır. Young, Rus Fütüristlerinin "fütürizmlerini halka taşıdıklarını" *söyler.* Yazar, Goldberg'den (1977) alıntılayarak bu sanatçıların "saldırgan giysiler içinde –suratları boyalı, kafalarında silindir şapkalar, kadife ceketler, küpeler ve üzerlerine astıkları turp ve kaşıklarla- sokaklarda dolaştıklarını aktarır (Young, 1999: 17). Fütürizmin etkinlikleri sadece resim ve heykelle sınırlı değildir. Fütürizm manifestosunun yayımlandığı sırada oyunlar yazan Marinettti, İtalya'ya dönüşünde düzenlediği "Fütürist Akşamları"nda sahnede sergilenen ama aynı zamanda izleyicinin aktif katılımını da içeren, varyete tiyatrosu benzeri performanslar sergiler (Antmen, 2012: 68). Benzer biçimde Dadacılar; "anlamsızlık ve anti sanatı vaaz etmiş, seyircisini kışkırtmak amacıyla parodiyi ve açık saçık, edepsiz mizahı kullanırlar" (Young, 1999: 18).

Kadırman için, Avangarde sanat akımlarıyla kurduğu bir diğer önemli bağı da manifestoları oluşturur. Kadırman, "performanstan önce" *Müzika Retorika'nın manifestosunu yazdığını belirtir.* Manifestoda performansın tüm bileşenlerini oluşturduğunu ve "pratikten" önce manifestonun var olduğunu aktarır. Hatta zaman içinde yapılan denemelerde yer alan bazı unsurların, manifestoya uymadığı için performanstan çıkarıldığını belirtir.

Manifesto yazımı Çağdaş Sanat/Avangarde sanat akımlarında merkezi öneme sahip bir unsurdur. Pek çok akım, önce manifestosuyla "derdini" anlatır, akım çerçevesinde karşılaşılacak eserler ve performansların hangi bağlamda anlaşılması gerektiğinin haritasını verir. Kadırman'ın Müzika Retorika için yazdığı manifestoda, Müzika Retorika'nın nasıl anlaşılması gerektiğini özetler:

> *"Bu ne bir oyun, ne konser,ne tiyatro, ne sergi, ne de bir gösteri değildir...an*-ın içinde tüm gerçekliği ve düşüyle*, aynı mekan ve zamanda sözlerini ve seslerini tınlattıkları; yalansız, saklambaçsız, aynalayan ve ezber bozan sevgi ve insanlıkla, haksıza ve sömürene çatan, farkındalık hatırlatan, protest interaktif bir performanstır… Söyleyecek çok şey, ç*ıkartacak ve dinleyecek çok ses var, *kendi gibileri ve kendinden, her şey ve Hiçten!* (Müzika Retorika Manifestosundan bir kesit).

Kadırman "manifestoyu" sadece kendi performanslarının anlatımı için kullanmaz. Aynı zamanda yararlanıyor olduğu Çağdaş/Avangarde sanat üsluplarının manifestolarına ve söylemlerine de gönderme yapar. Örneğin "Müzika Retorika'nın müziksel üslubunun neden Avangarde müzik ya da deneysel müzik olarak da adlandırılan akımlarla ilişkili olduğu" sorulduğunda alınan yanıt, doğrudan bu akımların manifestolarıyla ilişkilidir:

> *"…Yani endüstriyel bir yaşam biçimindeyiz yani aynen Dadist manifestoda söyledikleri gibi "artık sadece kuş sesleri, ağaç sesi, rüzgar sesleri yok ya da keman, piyano sadece buna müzik diyemeyiz artık ya da ses diyemeyiz, atmosferik 'sondscape' olarak; araba sesleri var, trafolardan çıkan gürültüler var, balatadan çıkan ses var, bir sürü makinenin çıkardığı ses var, bunları da artık hesaba katmamız gerekiyor dediği yerde ama doğayı da tabi hepsi bir arada olduğu için, bir yandan tüketim toplumu o kaotik hal, endüstrinin getirdiği..."* (Görüşme; 04. 04. 2014).

Sözü edilen Manifesto Luigi Russolo'ya ait Arte Dei Rumori'nin içeriğiyle ilişkilidir. Kutluk'a göre (1997: 235) "20.yy.'da müzikte görünürlük kazanan akımlarda, yeni yüzyılla birlikte hayatın genel olarak değişmeye başlamasının rolü de büyüktür. Teknolojik gelişmeler ve bunların hayat üzerindeki etkisi, müziğe yansır". 1913 yılında Rusollo, bu etkileri vurgulayan manifestosunda şöyle der:

> *"Eskiden yaşam sessizdi. 19. Yüzyılda makinaların devreye girmesiyle gürültü doğdu… Yalnızca müzikal seslerden oluşan bu kısır döngüyü kırmalıyız artık. Gelin, kulaklarımızı ve gözlerimizi dört açarak büyük, çağdaş bir kentte gezinelim. Su, hava ve metal borulardan çıkan gaz seslerini, motor, piston, dişli gürültülerini, tramvay sesini, güneşliklerin rüzgarla çıkardığı sesleri duyalım. Pencere, kapı gürültülerini, insan yığınlarını, tren istasyonu, metro ve baskı makinalarının gürültülerini kafamızda orkestralamanın hayli*

eğlenceli olacağından eminim" (Aktaran Kutluk, 1997: 235- 236).

20. yy. Batı Sanat Müziği bestecileri, müziğin klasik anlamdaki estetik ve teorik uzlaşımlarını ortadan kaldıran, bu yolla da kurallardan arınmış bir müzik yapma idealiyle eserler yazan müzisyenler olarak, 20. yy. boyunca diğer türleri de etkileyen kimi müziksel "deneyler" yapar. 20. yüzyıl, Batı Sanat Müziği'nin yüzlerce yıl egemen olan yapıtaşlarının birer birer yıkıldığı, bu müzikteki tüm geleneksel öğelerin tekrar ele alınması sonucu yeni kavramların ortaya çıktığı bir dönemdir. "Çağdaş müzik", "modern müzik", "20. yy. müziği" gibi adlarla da anılan bu dönemi "Deneyler Evresi" olarak tanımlamak mümkündür. 20. yy. Batı Sanat Müziği içinde bu çerçevede gelişen akımlar kronolojik olarak; tonsuzluk, 12 perde tekniği, tüm dizisellik, yeni klasikçilik, deneysellik, fütürizm, gürültücülük, elektronik müzik, somut müzik, rastlamsallık, açık biçim ve kullanma müziği şeklinde sıralanabilir (Kutluk, 1997: 232). Bu dönem çalışmalarında başta tonal müzik ve klasik armoni ilişkileri olmak üzere, Batı Sanat Müziğinin pek çok bileşeni oradan kaldırılır. Atonal müziğin yükselişinin yanında, orkestraya eklenen farklı ses kaynakları (gürültücülük ve elektronik müzik etkisi) ve müzikteki formların ortadan kaldırılması, deneyler evresinin müziğe önemli katkılarıdır. Karahan Kadırman, kendisinin doğrudan bu müzikle ilişkili olduğunu söyler ve Avangarde müziğin söylem ve tınılarının, kendi yapmak istediği müziklerle koşut olduğunu vurgular. Kadırman, önceden kaydettiği alan seslerini, elektronik işlemlerden geçirip değişikliğe uğratarak, farklı sesler elde eder. Bunların üzerine yine elektronik yollarla elde edilen başka sesleri ekleyerek, kompozisyonlar üretir. Bu kompozisyonlarında elektronik müziğin yanında gürültü müziği ve atonal müzik etkileri de açık biçimde görülür. Oluşturduğu bu kompozisyonları kaydeden Kadırman, tek kişilik performanslarında kullandığı diz üstü bilgisayarından, bu kompozisyonları çalar. Kendisi de bunların üzerine vokal, saksafon, ney gibi çalgılarla doğaçlamalar yapar ya da var olan şarkılarını seslendirir. Karahan Kadırman Müzika Retorika'nın "müzika" başlığını ve "müzika" kavramını bu bağlamda açıklar. Kadırman'a göre Müzika; "üstünde söz olmayan müzik", "çalgısal olan", "sadece müzik olan" müziktir. Bu müzik kendi tanımlamasıyla "sözle ifade edilemeyen halleri durumları anlatmaya yönelik çıkartılan sesler, eşlikler, dizeler, serbest dışa vurumlardan" oluşur. Örneğin çığlık atan bir kişi Kadırman'a göre "söyleyecek sözü kalmadığı" için o sesi çıkartmaktadır ve "söz dışı bir ses ifadesi" olarak çığlık, Müzika'nın bir parçasıdır. Karahan Kadırman müzika'nın daha çok "soundtrack"e (film müziği) benzediğini belirtir. Kadırman, Muzikanın içinde, kendi kaydettiği ya da elektronik seslerle elde ettiği "soundscapeler" (ses alanları) ve ses tasarımcısı olan bazı arkadaşlarının (kendi verdiği kavramlar üzerine) ürettikleri çeşitli sesleri kullandığını anlatır. Müzika'da asıl amaç müziği; diyalogların ve tartışmaların aralarında izleyiciye bırakılan düşünme anlarının tamamlayıcısı haline getirebilmektir. Çünkü Kadırman'a göre "müziğin bir şeye hizmet etmesi gerekmektedir" ve "eğlence amacıyla müzik yapmak:

> *"... onlar içkisini içsin, konuşsun, biz de tıngırdayalım bir köşede, bu şekilde olan bu ortam da benim için de bir doğru da değil yani... bir yandan da şamanik ya da ritüalistik durumdaki müzikanın, yani müziğin bir şeye hizmet etmesi, tamamen boş değil, tamamen herkes ne hissediyorsa onu hissetsin değil de; bir alanda*

söylediğimiz şeye, müzik söz ilişkisinde yine, müziğin sözlere eşlik onu ifade edebilecek duyguda, yumuşaklıkta metronomda ya da tartımda olma hali…" (Görüşme 04. 04. 2014).

Karahan Kadırman'ın doğaçlama olmayan, önceden yazılmış/bestelenmiş şarkılarını, içerikleri doğrultusunda ikiye ayırmak mümkündür. Bunlardan ilki Kadırman'ın "protest" olarak adlandırabileceğimiz temadaki şarkılarıdır. "No ego", "Savaş", "Gerçeklik Terörü" ve "Mevzu Budur" gibi şarkılarda açık politik söylem ve toplumsal eleştiri görülür. Kadırman'ın şarkılarındaki ikinci hakim temayı ise daha çok Neyzen Tevfik, Aşık Veysel gibi isimlerin sözlerinden oluşan tasavvuf içeriği oluşturur. Kadırman, "Geçer" ve "Uzun İnce Bir Yol" gibi parçaları da, elektronik kompozisyonlarının üzerine vokal doğaçlama yaparak seslendirir. Avangarde akımların söylemleri ile "tasavvuf" söylemini birleştirdiğini belirten müzisyen, bu birleşimi "endüstriyel tasavvuf" kavramıyla açıklar:

"… Bu noktada "endüstriyel tasavvuf benim aklıma geldi…. bir sürü makinanın çıkardığı ses var, bunları da artık hesaba katmamız gerekiyor dediği yerde ama doğayı da tabi hepsi bir arada olduğu için, bir yandan tüketim toplumu o kaotik hal, endüstrinin getirdiği, bir yandan da doğanın ve içselliğin, benim Anadolu'dan yakın tanıdığım ney üflüyor olmamın verdiği bir tasavvuf bilgisi…" (Görüşme; 04. 04. 2014).

Karahan Kadırman kendi geçmişinden söz ederken, tüm bu kültürel noktalar arasındaki bağları da kurar. Müziksel olarak kurduğu bağların yanında, performansın mizahi yanıyla ilişkili olarak da Anadolu'daki gelenekler özellikle orta oyunu ve Karagöz ile kurduğu bağları anlatır. Orta oyunu, Karagöz, Ferhan Şensoy ve diğer orta oyuncular başta olmak üzere belirli figürlere yapılan göndermeler, Karahan Kadırman'ın Müzika Retorika'da hedeflediği mizah içeriğiyle ilişkilidir. Kadırman bu figürleri otoriteyi eleştiren, hicvi ve taşlamayı kullanan diğer yandan da karşı tarafa (izleyiciye) düşünme payı bırakan, belirli bir özgürlük alanını yaratan figürler olarak görür.

SONUÇ

Karahan Kadırman'ın Müzika Retorika performansı, taşıdığı pek çok unsur bağlamında, Bakhtin'in "karnavalesk özellikler gösteren yarı ciddi- yarı türler" sınıflamasıyla koşutluklar barındırır ve karnavalesk bir performans olarak değerlendirilebilir. Bakhtin'e göre karnaval meydanı "her türlü resmi konum ve ciddiyete yönelik alay"'ın yapılabildiği, "tüm hiyerarşilerin tepetaklak edildiği" bir mekandır. Müzika Retorika performanslarının icra edildiği mekanlar (barlar, sokak vb.), performansın dili ve konuları gereği karnaval meydanı analojisine uygundur. Kadırman, politik otorite dahil olmak üzere, ciddi ve üzerine konuşulamaz sayılan konular üzerinden izleyicisiyle tartışmalar yaratır. Kadırman'a göre Müzika Retorika anında konuşulamayacak, mizahi dille eleştirilemeyecek, üzerine tartışılamayacak konu yoktur. İzleyicisinden de bu şekilde davranmasını, her konu üzerine eleştiri, mizah, tartışma yapabilmesini ister.

Karnaval meydanı bir mekandan çok açık ve rahat konuşmanın başat unsur olduğu

bir özgürlük alanına işaret eder. Karnaval meydanı özelliği gösteren mekanlar ya da anlar da bu perspektifte düşünülebilir. Kadırman Müzika Retorika'nın açılış konuşmasında, performansla birlikte "inter aktif protest bir hal" içine girileceğini ve seyircilerin "bir özgürlük alanında" olduklarını belirtir. Performans boyunca da izleyicisine bunu sıklıkla hatırlatır, her konu üzerine rahatlıkla konuşulması, eleştiri yapılması hedeflenir. Bu sadece Müzika Retorika performanslarının yapıldığı mekanlarla da sınırlı değildir. Kadırman, günlük hayat içerisinde (otobüslerde, trafik ışıklarında, sokakta, metroda vb. diğer yerlerde) "rastlamsal" olarak yaptığı "retoriklerde" de bu rahatlığı sağlamayı amaçlar. Mizahi unsur olarak yanında bulundurduğu aparatların yardımıyla "karnavalesk anlar" kurarak bireyleri retoriğe dahil etmeyi amaçlar. Bu anlar aynı zamanda Bakhtin'in Suç ve Ceza'nın başkarakteri üzerinden örneklediği (kapı eşikleri, pazar meydanları konuk odaları gibi) anlık karnaval meydanlarına da denk düşer.

Aynı karnaval meydanında olduğu gibi Kadırman'ın gündelik hayat içindeki retoriklerinde de konuları "gülmeyle" birleştirme amacı vardır. Bakhtin'in belirttiği gibi gülmenin barındırdığı direniş ve başkaldırı gücü, yüksek kültürle aşağı kültür arasındaki sınırlarda çeşitli gedikler açarak farklı alanlara sızar. Kadırman da mizahı bu amaçla kullandığını belirtir ve mizahın, Müzika Retorika'nın parçası olduğunu söyler. Kadırman'a göre gülerek eleştirmek "otoriteyi ya da bütün otoriter yapıyı bütün bencillikleri, bütün kar amaçlarını, bütün ezberleri, bütün sansürleri, hepsini açmanın en güzel yoludur".

Müzika Retorika içerisinde retorik ve diyalog, antik anlamlarına paralel biçimde kullanılır. Bu kullanımlar Bakhtin'in karnavalesk türlerde bulunduğunu ileri sürdüğü retorik öğe ve diyalojik unsur ile koşuttur. Müzika Retorika'da amaç retorik yoluyla bireyleri karşılıklı konuşturarak "hakikate" ulaşmalarını sağlamak, kendilerinde "yanlış olarak var olan doğru bilgiyi" geri getirmek ve onları ikna edebilmektir. Bakhtin'in belirttiği gibi yarı ciddi- yarı komik türler köklü bir bağ ile karnavalesk folklor ile birleşmiştir ve bu türlerin tümünde "retorik" öğe bulunur. Müzika Retorika, retorik ile ele aldığı konuların ciddiyetine karşın kullandığı mizahi yapı, performanslar ve müzikle birlikte "yarı ciddi- yarı komik" bir tür biçiminde düşünülebilir.

Bakhtin'in belirttiği gibi "karnaval mayasına sahip yarı ciddi yarı komik türlerin" üç ortak özelliği vardır. Bunlardan ilki bu türlerin konularını, gerçekliği anlamaya, değerlendirmeye ve şekillendirmeye ilişkin çıkış noktalarını; yaşayan şimdi hatta genellikle de içinde bulunulan anın ta kendisi oluşturur. Müzika Retorika da konularını bu bağlamda, bugünden yani içinde yaşanılan andan seçer. Güncel ve sürmekte olan (çevre sorunları gibi, politik olaylar gibi) konular üzerinden "gerçeği anlamaya" çalışır. Yarı ciddi- yarı komik türlerin ikinci özelliğini, efsaneye dayanmamaları; deneyim ve özgür yaratım üzerine temellenmeleri oluşturur. Müzika Retorika performansları da gerçeklikle olan bağını koparmaz, var olan konular üzerinden ve "o an, orada" yani performans mekanında olmanın "deneyimi" üzerinden şekillenir. Performans anında orada olmayan bir birey için CD, video gibi medyalar yoluyla Müzika Retorika'yı "deneyimlemek" gibi bir durum söz konusu olamaz. Özgür yaratım Müzika Retorika'da önemli bir unsurdur. Üçüncü özellik olarak da Müzika Retorika, diğer yarı ciddi yarı komik türler gibi "çok biçemli ve hetero-sesli bir anlatıma" sahiptir. Aşık geleneği, meddah, orta oyunu, gösteri, canlandırma, performans sanatları ve avangarde müzik gibi birden çok türün dilini ve

yöntemlerini kullanır.

Karnaval'ın, izleyicisini de içine kattığı, "icracı" ve "izleyici" sınırlarını ortadan kaldıran, katılıma dayalı yapısı da dikkat çekicidir. Müzika Retorika performansı izleyicisini hem diyalog ve retorik öğelerde hem de "ses çıkartma özgürlüğü" ile müziğe ve tüm bir performansa dahil eder. Karnaval sembolik dilini ve gösterişli yapısını, günlük yaşam akışına ve diline zıt bir biçimde kurar ve gündelik yaşam içerisinde kabul edilemeyecek düzeyde aşırılıklar, eleştiri, küfür, müstehcenlik ve karşıtlıklar karnavalın en temel bileşenlerini oluşturur. Eleştiri sadece politik konuları değil, geleneksel olarak uzlaşılmış yasak ve baskıları da içerir. Bu saptama Müzika Retorika'nın tüm anlatım biçimi ve dili için geçerlidir. Performansın amacı başta politik otorite, din, cinsiyet farklılıkları, toplumsal hiyerarşiler olmak üzere geleneksel olarak uzlaşılmış konular üzerine tartışmak ve bunları eleştirmektir.

KAYNAKÇA

Antmen, Ahu. (2012). 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, Sel Yayınları, İstanbul.

Aristotales (2013). Retorik. (çev: Mehmet H. Doğan), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Atakan, Nancy (1998). Arayışlar, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Baba, Orhan (2009). Türk Askeri Müzik Geleneğinde Değişim Ve Süreklilik. Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Bilimleri Anabilim Dalı, Yayımlanmamış Doktora Tezi, İzmir.

Bakhtin, Mikhail. (2001). Karnavaldan Romana, (çev: Cem Soydemir), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Burke, Peter. (1996). Yeniçağ Başında Avrupa Halk Kültürü, (çev: Göktuğ Aksan), İmge Kitabevi, Ankara.

Çüçen, Kadir. (2012). Bilgi Felsefesi, Sentez Yayıncılık, İstanbul.

Hançerlioğlu, Orhan. (1978). Felsefe Ansiklopedisi "Kavramlar Ve Akımlar", Remzi Kitabevi Yayınları, Ankara

Kutluk, Fırat. (1997). Müziğin Tarihsel Evrimi, Çiviyazıları, İstanbul.

Sanders, Barry. (2001). Kahkahanın Zaferi. (çev: Kemal Atakay), Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Young, Tricia, H. (1999). Punk: Bir Alt Kültürün Oluşumu. (çev: Hira Doğrul), Dost Yayıncılık, İstanbul.

Özet

KARNAVALESK BAĞLAMINDA "MÜZİKA RETORİKA"

Rus incelemeci Mikhail Bakhtin'in, edebiyat incelemelerinden hareketle ortaya attığı diyalog, diyaloji ve karnavalesk gibi kavramlar popüler kültür incelemelerinde de kullanılır. Bakhtin'e göre Karnavalda, resmi kültüre karşıt olarak konumlanan bir halk kültürünün, kahkahayı, doğanın kolektif yaşamının ritimlerini, bedenin direncini ve işlevlerini, dile, edebiyata taşıması söz konusudur (Bakhtin, 2001: 23). Karnaval meydanı, her türlü resmi konum ve ciddiyete yönelik alay, tüm hiyerarşilerin tepetaklak edilmesi, davranış kurallarının küfür, aşağılama, kabalıkla ihlal, bedensel iştahlara yönelik tüm aşırılıkların kutlanması biçiminde kendini dışa vuran bir halk bilincidir. Bakhtin, tüm "yarı ciddi- yarı komik türlerin", karnavalesk folklor ile birleşmiş olduğunu söyler. Hepsi de az ya da çok dünyaya dair özgül bir karnaval duygusuyla yüklüdür ve bir kısmı da sözlü karnavalesk-folklorik türlerin doğrudan edebi çeşitlemeleridir. Yarı ciddi- yarı komik türlerin tümünde retorik öğe bulunur ve bu türler hetero sesli bir doğaya sahiptir; çok perdeli bir anlatım, iç içe geçmiş türler ve biçimler sıklıkla kullanılır.

Müzisyen Karahan Kadırman, Müzika-Retorika adını verdiği "performanslarında" izleyici ile karşılıklı diyalog kurduğu bir üslup kullanır. Kadırman, Müzika Retorika'yı, bireylerin retorik yoluyla "benzerlikler ve farklılıkları, bunları donduran toplumu, bunları yasallaştıran ve kimi zaman sarsan siyaseti, bunların içlerinde dalgalandığı psikoloji ve ahlakı" tartıştıkları ve bu tartışmalar sırasında daha önce kaydedilmiş "alan" sesleri üzerine, müzisyen tarafından birden çok çalgı icra edilerek yapılan müziğin kullanıldığı bir tür olarak tanımlar. Kadırman'a göre "kentsel müzik kültürü içersinde, popüler ve alışılmış olana protest olarak ortaoyunu, kabare, müzikal, performans sanatı, aşık geleneği ve başka sanat disiplinleriyle türler arası bir birliktelik oluşturmak ve konuşulamayanı konuşmaya teşvik etmek ve otoriter yapıyı eleştirmek" önemlidir. Bu çalışmanın amacı Karnaval ve diyalog kavramları bağlamında Müzika Retorika'yı analiz etmektir.

Anahtar Kelimeler: Karnaval, Karnavalesk, Müzika Retorika, Retorik, Diyalog.

Abstract

"MUZIKA RETORIKA" IN THE CONTEXT OF CARNIVALESQUE"

Concepts that were propounded by the Russian contemplator Mikhael Bakhtin based on his literature reviews, such as dialogue, dialogy and carnivalesque are also used in studies on popular culture. According to Bakhthin, at the carnival, a public culture which is positioned as an opposition to the official culture, carries the laughter, the collective life rhythms of the nature and the resistance and functions of the body to language and literature. Carnival square is a public conscience which reveals itself as a ridicule to every kind of official position and seriousness, overturning all hierarchies, celebration of all kinds of violations of conduct codes by profanity, insults and vulgarity, and all extremes of physical appetite. Bakhtin explains that all "semi serious-semi humorous genres" are associated with carnivalesque folklore. All of them are loaded with a sense of carnival which is more or less specific to the world. "Semi serious-semi humorous genres" are

associated with carnivalesque folklore. All of them are loaded with a sense of carnival which is more or less specific to the world and some of them are direct literary variations of direct verbal carnivalesque-folk genres. The rhetorical elements are found in all half serious - half humorous genres and has a heterophonic nature; a multi pitched narration and intertwined genres and styles are frequently seen.

Musician Karahan Kadırman, in his performances entitled "Muzika-Retorika", uses a style which he establishes a dialogue with the audience. Kadırman defines Müzika-Retorika as a genre in which individuals discuss "similarities and differences, the society that freezes these similarities and differences, politics which legalize and sometimes shatter these similarities and differences, the psychology and the ethics that fluctuate within these similarities and differences" and the musician performs with multi instruments on the "field" sounds that were recorded during these discussions. According to Kadırman, "to form a multi-genred association as a protest against popular and customary within the urban music culture, by means of ortaoyunu (a eulogy show in ottoman culture and entertainment life), cabarets, musicals, performance arts, minstrel traditions and other art disciplines, encouraging to speak on what cannot be spoken and criticizing the authoritarian structure is important". The aim of this study is to analyze Musical Rhetoric within the contexts of Carnival and dialogue.

Keywords: Carnival, Carnivalesque, Muzika-Retorika, Rhetoric, Dialogue.