Greil Marcus

RUJ LEKESİ

Yirminci Yüzyılın Gizli Tarihi



İngilizce'den Çeviren: Gürol Koca

AYRINTI

2. BASIM

"Sex Pistols'ın elemanı Sid Vicious'tan gerçeküstücülere, Lettrist Enternasyonal olarak bilinen 1950'lerin avangard grubunun üyelerinden Alexander Trocchi'den George Grosz'a, on altıncı yüzyıldaki Anabaptistlerden Kızıl Danny olarak bilinen Fransız öğrenci hareketinin lideri Daniel Cohn-Bendit'e kadar gidip gelen; anekdotlar, kişisel itiraflar ve kültürel analizlerden oluşan cüretkâr bir harman... Marcus'un, fanzinleri olduğu kadar Frankfurt Okulu'nu da iyi bildiği anlaşılıyor; Sex Pistols'ın feryatlarıyla başından aşağı terler boşandığını hissederken Theodor Adorno'dan alıntılar yapabiliyor... Haritasını çıkardığı tuhaf olayların enerjisiyle kıpır kıpır, özgün bir yapıt."

Terry Eagleton, *New York Times Book Review*

"Sanat ve devrimin alacakaranlık kuşağı hakkında bir kitap. Okuru, bırakılmamış izlerin peşine düşmeye ikna eden entelektüel bir özgüvenle, yürekle yazılmış bir kitap. Marcus'un bu kitapta yaptıkları övgüye değer; tarihin kayan yıldızlarını meşrulaştırarak dünyaya daha geniş bir perspektiften bakmamızı sağlıyor."

Gail Caldwell, *Boston Globe*

"Tarih yazımında ideolojinin ve iktidarın görünmez bir biçimde etkilerini hissettirdiği düşüncesinin hassasiyeti içinde yapılmış ve anarşi tarihinin, ortaçağ heretiklerinin, toplumsal reform hareketlerinin, folk müziğin, rock'n' roll'un, pop kültürünün ve güzel sanatlarda kaydedilmiş pek bilinmedik aşamaların kolajından oluşan deneysel bir çalışma."

Mary Ann Staniszewski, *Elle*

"Henüz özümsenmemiş, bilinen tarihten başka bir tarih daha var: Toplumun, sistemin felaketlerinden kurtulmak için bir anlamda kahramanca, bir anlamda yasadışı girişimlerin tarihi... Bu tür girişimler hakkında böylesine kapsamlı bir çalışma ilk kez yapılıyor."

Diedrich Diederichsen, *Artforum*

"Mailer, Pynchon ve Adorno'dan oluşan bir birleşim. Kısaca söylemek gerekirse, insanın üzerinde alışılmamış etkiler bırakan yararlı bir çalışma; hele ki 'adlarına anıtlar dikilmemiş, neredeyse hiç iz bırakmamış hareketler üzerine yazılmış' bu kitabın hemen her sayfası size Rilke'nin şu satırlarını hatırlatıyorsa: Seni görmeyen tek bir yer yok burada. Hayatını değiştirmelisin."

Robert Walsh, *Interview*

"Dikkatli araştırmalarla oluşturulmuş, son derece inatçı ve burnunun dikine giden bir kitap."

Elizabeth Wurtzel, *People*

John Lydon: Çılgın, manyak, alışılmışın dışında bir şey; baştan sona büyüleyici...
Muhabir: Marcus'un tümüyle haksız olduğunu düşünmüyorsun o zaman?
John Lydon: Hayır, düşünmüyorum.

Tension

"Olağanüstü."

Andrew Ross, *October*

"O kitabı çok sevdim. Daha önce hiç kimsenin anlatmaya kalkışmadığı şeyleri çılgın, vahşi, zaman zaman da anlaşılması güç bir sabırsızlıkla anlatmaya çalışan bir kitap."

Malcolm McLaren, *Select*

"Yankıları dünyanın her köşesinde duyulmasına rağmen genellikle belgelenmemiş, anlaşılması güç kültürel yapıtların gözlemleriyle dopdolu."

Barry Walters, *San Francisco Examiner*

"Günlük hayatı teorinin açıklamadığını, teorinin geçerliliğini günlük hayatın belirlediğini tasvir ediyor... Ancak Sex Pistols'ın insanın içini titreten gücüyle sitüasyonist projenin radikalliğini aynı şekilde özümsemiş böyle bir eleştirmen onların yenilgilerini tarihe geçme hakkına sahip olabilirdi."

Stephen Lapthisophon, *Chicago Tribune Book World*

"Bazen yasak, bazen esrik, katı paradoksların tarihi... Tarih uyanır, ayağa kalkar ve bugünün tarihsel kaydını kendi adına talep eder: Marcus'un kayda geçirdiği ve sessizce, neredeyse el altından yaşatmaya çalıştığı projenin özü işte bu."

Howard Hampton, *Artpaper*

"Zaman içinde lanetleri sonucu varlıklarını muhafaza edenler veya tam tersi hakkında muhteşem bir tarih çalışması".

Jeffrey S. Miller, *Minneapolis Star Tribune*

"Radikal, vahiy kabilinden, binyılcı bir görüş açısı ve Marcus bu görüşü yeniden hayata geçiriyor."

Mark Breslin, *Toronto Globe and Mail*

"Son derece kapsamlı ve şiirsel bir çalışma... Marcus bir simyager gibi saf 'Hayır' jestlerini tarihsel anlara dönüştürüyor."

Gary Kamiya, *Chicago Reader*

GREIL MARCUS

Greil Marcus 1945 yılında San Francisco'da doğdu. 1967'de California Üniversitesi Berkeley Amerikan Bilimleri dalından mezun oldu. 1968'de yine aynı üniversitenin Siyasal Bilimler Bölümü'nde master yaptı. 1971-72 yılları arasında Berkeley'de Amerikan Bilimleri alanında dersler verdi. Halen Berkeley'de ve çeşitli üniversitelerde, ABD ile Avrupa'daki müze ve sanat enstitülerinde sık sık seminerler vermektedir.

1968'de *Rolling Stone* dergisinde eleştiri yazıları yazmaya başladı. Daha çok pop müziği eleştirmeni olarak tanındı; ama edebiyat, sanat, sinema ve siyaset üzerine yazdığı sayısız yazısı da mevcut.

Kitapları Almanca, Danca, Japonca, İspanyolca, Fransızca, İtalyanca ve Türkçe gibi çeşitli dillere çevrildi. Yayımlanmış kitapları şunlardır: *Mystery Train: Images of America in Rock 'n' Roll Music* (1975, 2008); *Lipstick Traces: A Secret History of the 20th Century* (1989, 2009); *Dead Elvis: A Chronicle of a Cultural Obsession* (1991) [*Elvis Presley-Bir Kültürel Takıntının Güncesi*, Çev. İlyas Hızlı, Korsan Yayınları, 1993], *In the Fascist Bathroom: Punk in Pop Music* (1993; ilk olarak *Ranters and Crowd Pleasers* adıyla yayımlandı), *The Dustbin of History* (1995); *The Old, Weird America: The World of Bob Dylan's Basement Tapes* (2000, 2011; ilk olarak 1997'de *Invisible Republic* adıyla yayımlandı); *Double Trouble: Bill Clinton and Elvis Presley in a Land of No Alternatives* (2000), *"The Manchurian Candidate"* (2002); *Like a Rolling Stone: Bob Dylan at the Crossroads* (2005); *The Shape of Things to Come: Prophecy and the American Voice* (2006); *When that Rough God Goes Riding: Listening to Van Morrison* (2010); *Bob Dylan by Greil Marcus: Writings* 1968-2010 (2010) ve *The Doors: A Lifetime of Listening to Five Mean Years* (2011).

Derlediği kitaplar: *Stranded* (1979, 2007); *Psychotic Reactions and Carburetor Dung by Lester Bangs (Knopf,* 1987*), The Rose & the Briar: Death, Love and Liberty in the American Ballad* [2004, Sean Wilentz'le birlikte]; *Best Music Writing* 2009 (2009) *ve A New Literary History of America*, [2009, Werner Sollors'la birlikte].

Ayrıca *Express-Times, Rolling Stone, Creem, City* (San Francisco), *The Village Voice, New West/California, Artforum, San Francisco Focus, Interview, Salon, New York Times, Esquire* ve *City Pages*'te (Minneapolis) makaleleri yayımlanmıştır; *The Believer* adlı dergide *Real Life Rock Top 10* başlığı altında yazıları yayımlanmaktadır.

1966'dan beri Jenelle Bernstein Marcus'la evli olan Greil Marcus'un Emily Rose Marcus ve Cecily Helen Marcus adlarında iki kızı var. Oakland, California'da ikamet ediyor.

Ayrıntı: 267
Ağır: 3

Ruj Lekesi
Yirminci Yüzyılın Gizli Tarihi
Greil Marcus

Kitabın Özgün Adı
Lipstick Traces
A Secret History of the Twentieth Century

İngilizce'den Çeviren
Gürol Koca

Yayıma Hazırlayan
Mehmet Küçük

Son Okuma
Sedef Özge

Düzelti
Mehmet Celep

© The Wendy Weil Agency

Bu kitabın Türkçe yayım hakları
Ayrıntı Yayınları'na aittir.

Kapak İllüstrasyonu
Sevinç Altan

Kapak Tasarımı
Orhan Deliorman

Kapak Düzeni
Gökçe Alper

Dizgi
Hediye Gümen

Baskı
Kayhan Matbaacılık San. ve Tic. Ltd. Şti.
Davutpaşa Cad. Güven San. Sit. C Blok No.: 244
Topkapı/İst. Tel.: (0212) 612 31 85
Sertifika No.: 12156

Birinci Basım: İstanbul, *1999*
İkinci Basım: İstanbul, *2013*

Baskı Adedi *2000*

ISBN 978-975-539-216-5
Sertifika No.: 10704

AYRINTI YAYINLARI
Hobyar Mah. Cemal Nadir Sok. No.:3 Cağaloğlu İstanbul
Tel.: (0212) 512 15 00 Faks: (0212) 512 15 11
www.ayrintiyayinlari.com.tr & info@ayrintiyayinlari.com.tr

Ruj Lekesi

Yirminci Yüzyılın Gizli Tarihi

Greil Marcus

AYRINTI

"AĞIR" KİTAPLAR DİZİSİ

KİTLE VE İKTİDAR
Elias Canetti

İNSANLIĞIN MAHREM TARİHİ
Theodore Zeldin

RUJ LEKESİ
Yirminci Yüzyılın Gizli Tarihi
Greil Marcus

BİZİ 'BİZ' YAPAN HİKÂYELER
Kendimizi Yaratma Üzerine Bir Deneme
William Lowell Randall

MARKSİZM, Ahlak VE
TOPLUMSAL ADALET
R. G. Peffer

İMPARATORLUK
Michael Hardt & Antonio Negri

DİSİPLİN
Askeri İtaat Üretiminin Sosyolojisi ve Tarihi
Ulrich Bröckling

HEP YUVAYA DÖNMEK
Ursula K. LeGuin

Ahlakî PROTESTO SANATI
Toplumsal Hareketlerde Kültür,
Biyografi ve Yaratıcılık
James M. Jasper

KAMUSAL İNSANIN ÇÖKÜŞÜ
Richard Sennett

CAZ KİTABI
Ragtime'dan Fusion ve Sonrasına
Joachim-Ernst Berendt

KURTLARLA KOŞAN KADINLAR
Vahşi Kadın Arketipine Dair Mit ve Öyküler
Clarissa Pinkola Estés

CİNSELLİĞİN TARİHİ
Michel Foucault

SEKS İSYANLARI
Toplumsal Cinsiyet,
Başkaldırı ve Rock'n'roll
Simon Reynolds & Joy Press

SÜRÜDEN DEVLETE
Toplumsal Bağ Üzerine
Psikanalitik Deneme
Eugène Enriquez

ÇOKLUK
İmparatorluk Çağında Savaş ve Demokrasi
Michael Hardt & Antonio Negri

BİR AHLAK KURAMI
Genel Etik & Bir Ahlak Felsefesi &
Bir Kişilik Etiği
Agnes Heller

MUTFAK SAVAŞI
Damak Zevkinin Jeopolitiği
Christian Boudan

İKTİSADİ ADALET VE DEMOKRASİ
Rekabetten İşbirliğine
Robin Hahnel

TARİH BOYUNCA KENT
Kökenleri, Geçirdiği Dönüşümler
ve Geleceği
Lewis Mumford

AÇIKLAMALI DÜZÜLKE
Çok Boyutlu Bir Macera
Edwin A. Abbott

METİN ÇÖZÜMLEMELERİ
Yasemin G. İnceoğlu & Nebahat A. Çomak

Dişillik, Güzellik ve Şiddet Sarmalında
KADIN VE BEDENİ
Yasemin G. İnceoğlu & A. Kar

AVRUPA FİKRİ
Anthony Pagden

ÇİÇEKLERİN KÜLTÜRÜ
Jack Goody

ORTAK ZENGİNLİK
Michael Hardt & Antonio Negri
KÜRESEL DÜNYA
George Ritzer

KARANLIĞIN KÜLTÜRLERİ
Bryan D. Palmer

SİYASAL BİLİNÇDIŞI
Fredric Jameson

TATLI ŞİDDET
Terry Eagleton

ELEŞTİREL PSİKOLOJİ
Dennis Fox & Isaac Prilleltensky & Stephanie Austin

FAŞİST İDEOLOJİNİN DOĞUŞU
Zeev Sternhell

Bu işe başlayışıma vesile olan
John Rockwell'e

Bu işi bitirmemi sağlayan
Firesign Theater ile
Monty Python's Flying Circus'a

İçindekiler

— Kitabın 2013 Baskısına Not 10
— Türkçe Basıma Önsöz 11
— Önsöz 15

Birinci Versiyon
Son Sex Pistols Konseri
— Son Sex Pistols Konseri 41

İkinci Versiyon
Mazi Olmuş Bir Dönemin Gizli Tarihi

— Yüzler 171
— Özgürlük Efsaneleri 179
— Dünkü Gümbürtünün Sanatı 202
— Dünkü Sanatın Gümbürtüsü 257
— Notre-Dame'a Saldırı 289
— Charlie Chaplin'e Saldırı 329
— Ruj Lekesi (Bir Sigara İzmariti Üzerindeki) 349
— Sonsöz 431
— Göz Atılan ve Göze Takılan Kaynaklar 445
— Kaynak ve Referanslar 477
— Teşekkür 490
— Dizin 493

Kitabın 2013 Baskısına Not

Yayımlanışından bu yana geçen yirmi üç yıl içinde, bu kitabın sayfaları arasında yer alan oyuncu ve seslerden bazıları öldü. Bu kişileri anmak boynumuzun borcu: siyaset eleştirmeni ve yurtsever Walter Karp (1934-1989), felsefeci Ed van der Elsken (1925-1990), siyaset felsefecisi Henri Lefebvre (1901-1991), yönetmen-yapımcı ve Lettrist Enternasyonal ile Sitüasyonist Enternasyonal'in kurucu üyesi Guy Debord (1930-1994), ses şairi, kolaj sanatçısı ve Lettrist Enternasyonal'in kurucu üyesi Gil Wolman (1929-1995), hatip ve öğretmen Mario Savio (1942-1996), hayalci ve Lettrist Enternasyonal üyesi Ivan Chtcheglov (1933-1998), Clash grubunun solisti ve kurucu üyesi Joe Strummer (1952-2002), Lettrist Enternasyonal üyesi Jean-Michel Mension (1934-2006), lettrizmin kurucusu Isidore Isou (1925-2007), tarihçi Norman Cohn (1915-2007), karikatürist Ray Lowry (1944-2008), Sitüasyonist Enternasyonal'in üyesi ve başyazarı Christopher Gray (1942-2009), şarkıcı Michael Jackson (1958-2009), Slits grubundan Ari Up (1962-2010), Sex Pistols'ın menajeri Malcolm McLaren (1946-2010) ve X-ray Spex grubunun solisti Poly Styrene (1957-2011).

Geçen bu zaman içinde, bu kitap için kullanılan çok sayıda materyal (bin dokuz yüz onlardan bu yana bilinmeyen, kısa sürede piyasadan çekilmiş, çevrilmemiş veya uzun bir süredir bulunamayan kitaplar, dergiler, el ilanları, resimler, kolajlar ve ses kayıtları) gün ışığına çıktı. Yararlanılan ve Göze Takılan Kaynaklar başlıklı bölümle aradaki boşluğu kapamaya çalıştım. Tashihler dışında kitabın ana metninde bir değişiklik yapılmadı.

Greil Marcus, 2012

Türkçe Basıma Önsöz

Bu kitap adını, Benny Spellman'in 1961'de New Orleans'ta Minit plak şirketinde kaydedilen "Lipstick Traces (On a Cigarette)" [Ruj Lekesi (Bir Sigara İzmariti Üzerindeki)] adlı hit parçasından almaktadır. Yumuşak, inişli çıkışlı bir ritme sahip, ayartıcı ve gizemli bir parça; insanın üzerine titrediği şeylerin bir bulut gibi yok olup gidebileceği, yok olup gitmese de ancak anılarda yaşayabileceği konusunu işleyen bir parça.

Parça, kitabın içine yavaş yavaş nüfuz etti. *Ruj Lekesi*, Ronald Reagan'ın ABD Başkanı olduğu ve ülkeyi en derinlerde yatan içgüdülerine, dolayısıyla asli kanunlarına geri döndürdüğü dönemlerde yazıldı. Ronald Reagan ABD'nin kültürel hayatını politik yönetiminden çok Amerikan tarihinde benzeri görülmemiş bir biçimde egemenliği altına aldı. Bunu yirminci yüzyıl boyunca benzerlerini Lenin'de, Hitler'de veya Mao'da gördüğümüz bir kişilik kültüyle değil; sitüasyonist Guy Debord'un "gösteri toplumu" adını verdiği şeyi garip bir biçimde cisimleştirerek gerçekleştirdi. 1960'larda Debord'a göre "gösteri", medyanın yoğunluk kazanmasının ve insanların gündelik hayatına nüfuz etmesinin malların imgelerinin sunumuna olanak tanıdığı ve böylece diğer bütün imgeleri bir çeşit görsel yaygaraya; ne anlaşılabilen ne de yorumlanabilen bir yaygaraya dönüştürdüğü modern bir tahakküm biçimiydi.

Bu kitaptaki hikâyenin şekillenmesini sağlayan yıllarda, yani 1980'den 1988'e kadar ABD'de hayat işte böylesi bir duyguyla yaşandı. İçsel bir sürgün duygusuna, anadilimi artık konuşamadığım duygusuna yenik düşerek ülkeyi terk ettim; fiziksel değilse bile, düşünsel olarak. Başka yerlere bakmaya başladım.

Müzik bilgisi gerektiren konulardaki yardımlarından dolayı Barlas Çevikus'a teşekkür ederim. (Gürol Koca)

Bu başka yerlere bakmak, haritası belirsiz yerlere doğru seyahat etmekti; haritası belirsiz çünkü bu ülkeler hayal ürünüydü. Bunlar ütopyalardı, olumsuzlayıcının ütopyaları. 1916'da Zürih'teki küçük dadacı gruptan altmış yıl sonra Londra'da Sex Pistols'ın etrafında toplanmaya başlayan gizli fanlardan oluşan topluluklara, sanatı toplumun sahip olduğunu iddia ettiği özelliklerini (doğal, daimi ve doğru) parçalarına ayırmayla ilgili gören modernist proje fikir olarak düz bir çizgiydi. Fakat bir hikâye olarak veya duymaya başladığım gibi bir ses olarak çizgi düz olmanın dışında her şeydi. Hatta bir çizgi bile denemezdi buna. Burgular, dönüşler ve çıkmaz sokaklar vardı her yerinde. Sokak işaretleri varsa bile bunlar yanlış yere konmuş işaretlerdi ve zaman zaman da boş işaretlere rastlıyordunuz. Ses, bir hikâye anlatma isteğiyle tahrik edilebilirmiş gibi duruyordu ama hikâye anlatma ihtimalini daha başından yok ediyordu; çünkü en çok istediği şey bağırmaktı: Anlaşılmamak için değil, duyulmak için; belki de önce duyulmak için, sonra da yanlış anlaşılmak için. Bu yüzyılın en sofistike erkek ve kadınlarından bazıları, ressamlar, şairler, kolajcılar, film yapımcıları, eleştirmenler, şarkıcılar, hayalperestler ve muhalif sanatçılar (çoğunlukla da hayalperest muhalif sanatçılar) en ilkel içgüdülere hizmet etmiştir. Bazıları her zaman elbise veya ceket kravat, iki dirhem bir çekirdek, bazıları da üzerine birtakım yazılar çiziktirilmiş, yırtık pırtık, cinsiyetsiz giysilerle dolaşan bütün bu tuhaf yaratıklar farkında olmadan on altıncı yüzyılda yaşamış Londralı bir heretiğin şu sözlerini tekrar ediyorlardı: "*Devirin, devirin, devirin*!"

Bu hikâyenin yirminci yüzyılla birlikte sona erip ermediği sorusu bu yüzyılın, başından beri yaptığı gibi, cevaplamayı reddettiği bir sorudur. Bir hareket varolan her şeyi dönüştürmek üzere kafasını her kaldırdığında kendini ilk ve tek olarak ifade etmiştir: Türünün tek örneği. Bu tür hareketler doğaları gereği mükemmel bir dünya yaratmak yerine kendilerine mükemmel bir son hazırlamaya daha fazla meyillidir; fakat kendi müziklerinin seçilmiş son akorlarında bir zamanlar hayır demiş olanları koruyarak. Dadacılar kendilerini dadacılığın mirasçısı olarak adlandıracak olanları tanımayı bu şekilde reddettiler; Sex Pistols'ın elemanlarından Johnny Rotten da yirmi yıldan fazla bir zaman sonra o olmadan söyleyecek hiçbir şeyleri olamayacağını söyleyenlere iztihzayla gülümserdi: *Söyleyecek bir şeylerinizin olduğunu kim söylüyor?* Bu hareketler, resmi tarihte neredeyse hiç iz bırakmamışlardır; çünkü arkalarındaki zemini silmişler veya izlerini yakmışlardır.

Kesin olan bir şey var ki o da mutlaklardan oluşan bir yüzyılda modernist hareketlerin şüphenin mutlaklığını ilan ettikleridir; bu şüphe, birbirinden apayrı hayatlar yaşayan ve şüphelerini duyurmak için kü-

çük gruplar halinde bir araya gelmiş olan birkaç kişinin şüphesi, öyle bir şüphe ki bir söylevken skandallara, sağlam eleştirilere, muhteşem reddiyelere, karışıklıklara, olumsuzlamaya, sonra da ona tutunmaya çalışanlarda yok olmaya dönüşüyor. Dadacı Richard Huelsenbeck, sitüasyonist Guy Debord, punkçı Johnny Rotten: Bu insanlar adlarını bu yüzyıla sanki rujla yazmış ve altına hem tehlikeyi hem de hazzı müjdeleyen cezbedici bir imza atmış gibidir; kulaktaki fısıltının resmi gibi. Onlar ve maceraları bu kitabın birçok sayfasında yer alan onlar gibi daha birçokları, birbirlerini tanısalar da birbirlerinden hiç söz etmemiştir; burada hikâyeyi, sanki onlar onu kulaktan kulağa başkalarının duyabileceği bir sesle (başkalarının duyabileceği bir sesle; çünkü hikâye güzel bir hikâye) birbirlerine fısıldıyormuş gibi yeniden anlatma amacındaydım.

Hikâye sona erdi mi peki? Bana sorarsanız kültür içinde, özellikle de dinde (zira modernizm bir nevi heretiklerin dinidir) hiçbir hikâye sona ermez: Bu yüzyılın kulağına fısıldarken bu hikâyenin aktörlerinin hepsi Şehrazat. Hikâyeler, unutulmaktan ziyade anılarda yer almamaya başladıklarında kendilerini anlatacak yeni bir ses bulurlar. Bu ses, tamamen farklı bir ruha sahipmiş gibi ortaya çıktığı, bu yüzden de insanda sanki birdenbire ortaya çıkmış duygusu uyandırdığı için, dünyaya daha önce hiç duymadığı bir hikâye anlattığından emindir; ruh olduğu gibi mevcutsa, o zaman da dünya zaten bu hikâyeyi daha önce hiç duymamıştır. Bu nedenle dünya bu hikâyeyi dinlemeyecektir bile. Fakat bu öyle bir sırt çevirmedir ki yüzyılın en tuhaf eleştiricilerine birinin sokakta anlaşılmaz şeyler geveleyen deli bir sahte peygambere omuz silkip aldırmayışı gibi bir aldırmayıştır; safi haykırıştan ibaret bir haykırışı bir maceraya ve bir macerayı da anlatılacak bir hikâyeye dönüştürür.

Greil Marcus, Berkeley, 26 Temmuz 1999

Önsöz

Londra'da bir kafede iyi giyimli iki kadın dışarıda, yağmur altında duran bir adama hafiften küçümseyerek bakmaktadır. "Yine o teneke düdüklü kılıksız ihtiyar" der kadınlardan biri. Yıpranmış fötrünü gözlerini örtecek şekilde indirmiş olan adam sesini duyuracak şekilde seslenir: "Ben Deccal'im". "Monty, Malcolm MacGregor'un Sex'n Drugs adlı dükkânının dışındaki batakta görüleli on yedi yıl olmuştu..." diye başlar Ray Lowry'nin demin alıntıladığım ve Monty Smith adında bir zamanlar insanların kurtarıcısı olmuş, olabilecek bir adamın maceralarını konu alan resimli roman dergisi.



Aradan epey bir zaman geçti: Ama şu satırları yazdığım sıralarda bile Johnny Rotten'ın "Anarchy in the U.K."i ilk söylediği o anlar ortalığı zangır zangır titreten bir kahkaha depremi, boğuk bir haykırış, sonra her çeşit yapmacıklıktan arındırılmış ve kent sokaklarına fırlatılıp atılmış okkalı sözler—

I AM AN ANTICHRIST*

—hafızamda hâlâ tüm tazeliğini koruyor. O parçayı bugün de dinlerken Johnny Rotten'ın şarkının sözlerini paramparça edip bütün dünyaya savuruşunu dinlerken; şarkı söylerken takındığı o her şeyi yalayıp yutan gülümseyişini hatırlarken tüylerim

* Ben bir Deccal'im. (ç.n.)

hâlâ diken diken olur; hatta başımdan terler boşanarak şöyle bir geri çekilirim. "Sex Pistols'ı, 'Anarchy in the U.K.'i, 'Bodies'i ve bunlar gibi iz bırakan parçaları dinlerken insanı bir anda çarpan şey, bunların *gerçekten olmakta olduğunun* hissedilmesidir. Bu, omuzlarının üzerinde beyin taşıyan, dünya üzerinde olup bittiğine *canı gönülden* inandığı şeyleri zehir zemberek sözlerle ve gerçek bir tutkuyla söyleyen bir adamdan başkası değil. Bütün bunlar insanı etkiliyor ve korkutuyor; rahatsız ediyor. Bu, birilerinin 'Almanlar geliyor, onları durdurmamız imkânsız' demesi gibi bir şey" demişti, The Who'dan Pete Townshend bir keresinde.

Bu, hit olabilecek ve zaten hit olmuş bir pop şarkısı, ucuz bir meta topu topu ve Johnny Rotten da zaten bir hiç; 1975'te Malcolm McLaren'ın Londra'da King's Road'daki Sex isimli butiğinde fark edildiği o günden önce hayattaki en büyük başarısı yoldan gelip geçenleri varlığıyla rahatsız etmek olan adsız sansız bir suçlu. Bu bir şaka ve bu şakayı taşıyan ses rock'n' roll'da, başka deyişle savaş sonrası popüler kültürde hâlâ yeni olan bir şeylere işaret ediyor; tüm toplumsal olguları yadsıyan ve bunları yadsırken de her şeyin mümkün olduğunu onaylayan bir ses bu.

Bu ses yeniliğini hâlâ koruyor; çünkü rock'n' roll bu sese yetişemedi. Rock'n' roll'da daha önce böylesi bir ses duyulmamıştı, sonrasında da duyulmadı; bununla birlikte, bir kez duyulunca da yüreği yeten herhangi birinden bu ses çıkabilirmiş gibi göründü bir süre. Bir süre de, sanki büyülü bir şekilde –belirli toplumsal olguların belirli seslerle birleşmesinin toplumsal gerçekliğin dönüşümü için karşı konulmaz simgeler yarattığı pop büyüsüyle– bu ses bir anlamda yeni bir ifade özgürlüğü hareketi işlevi gördü. Birçok yeni gırtlakta bu ses birçok yeni şey söyler oldu. O dönemlerde insanın radyoyu açıp da duydukları karşısında şaşırmadığı gün yok gibiydi; duyduklarınızdan kendinizi alıp kanal bile değiştiremiyordunuz neredeyse.

Bugün o eski sesler ait oldukları dönemlerdekinden bile daha etkili ve daha ürpertici geliyor insana; kısmen talep ettikleri şeylerin vazgeçilmezliğinden, kısmen de o ikircikli özelliklerini günümüze kadar koruduklarından. Sex Pistols, müzik piyasasını değiştirmek ve bu değişimden para kazanmak amacıyla oluşturulmuş ticari bir teşebbüs ve kültürel bir kumpastı; ama Johnny Rotten dünyayı değiştirmek için şarkı söyledi. Bir dönem için kendi seslerini onun sesinde bulanlardan bazıları da aynı amaçla söyledi. Geride bıraktıkları bir avuç eserde bunu hissetmek mümkün. Bu parçaları dinlerken insan kendini alamaz ve aynı şeyleri hisseder: "Bu gerçekten de oluyor." Fakat geriye

bakıp, "Bu gerçekten de oldu" diyemeyeceğinizden, sesler zamanda asılı kalır. Yapılan bunca savaş ve devrimi esas alarak söyleyecek olursak, dünya değişmemiştir; Dwight D. Eisenhower'ın sözleriyle, "Her şeyin daha önce hiç olmadığı kadar kendisi olduğu" bir zamandan bakıyoruz şimdi geriye. Sex Pistols'ın kısa bir dönem yaşattığı o mutlak taleplere karşın hiçbir şey değişmedi. Müziğin talepleriyle iletilen şok, böylesine dört dörtlük görünen bir şeyin sonunda dünya meselelerinde fark edilmeden yok olabilmesinden kaynaklanan bir şok haline gelir: "Bu gerçekten olmuyordu". Müzik, dünyayı değiştirmeye çalışır; hayat devam eder; müzik geride kaldı; geriye de bunun hakkında konuşmak kaldı.

Sex Pistols, pop camiasında, insanların duymayı bekledikleri şeyleri söyleyen, ne şekilde tepki vereceklerini belirleyen, hazırlop kültürel varsayımlar sahnesinde bir gedik açmıştır. Hazırlop kültürel varsayımlar dünyanın ne şekilde işlemesi gerektiğine dair hegemonyacı önermeler oldukları, ideolojik kurgular doğal olgular olarak algılandıkları ve böyle yaşandıkları için pop camiasında açılan bu gedik günlük hayat alanına da yansımış oldu: Pop camiası derken, işe gidiş gelişler; evde, fabrikada, ofiste veya alışveriş merkezinde çalışmalar; sinemalara gitmeler, manavdan sebze meyve almalar, plak almalar, televizyon seyretmeler, sevişmeler, sohbet etmeler, sohbet etmemeler veya yapılacak işlerin listesini çıkarmalar gibi insanların günlük faaliyetlerinin yer aldığı bir faaliyetler topluluğunu kastediyorum. Dünyadan talep ettiği şeyler tam anlamıyla değerlendirilebilseydi, bir Sex Pistols plağı bir kişinin işi ile evi arasında yaptığı yolculukların seyrini değiştirebilirdi; yani, onların plakları bir kişinin bu yolculuklar hakkındaki kanıksanmış inancını değiştirebilir, bu kişinin deneyimini başka kişilere de aktarabilir ve böylelikle bu iş yolculuklarını herkesin karşısına bir sorun olarak çıkarabilirdi. Bir plak dünyayı böyle değiştirebilirdi.

Elvis Costello, henüz bilgisayar operatörü Declan MacManus olduğu dönemlerde Londra şehir merkezine gitmek için tren beklediği bir günde bu etkileşimin nasıl işe yaradığını hatırlar. Tarih 2 Aralık 1976'dır; Sex Pistols'ın dünyayı değiştirme iddiasındaki plaklarının tanıtımını yaptıkları *talk show* programının televizyonda gösterildiği günün ertesi: " 'Ya, televizyonda dün gece Sex Pistols'ı izledin mi?' Sabah işe gitmek için istasyonda beklerken, oradaki herkes Sex Pistols'ın baş sayfada yer aldığı ve televizyonda SİK lafını kullandıklarını yazan gazeteleri okuyordu. Bu o güne kadar yapılmış en kötü şeydi sanki. Bu olayı büyük bir tarihsel vaka gibi göstermek yanlış olur belki ama o sabah büyük bir sabahtı; bu söz yüzünden insanların tansiyonlarının bir yükselip bir

düştüğünü duymak çok keyif verici bir şeydi." Eski bir düşün gerçekleşmesiydi bu; sanki Sex Pistols, onların yeni hayranları, hayranlarının çevresindeki işlerine gidip gelen insanlar veya bizzat televizyon, Walter Mehring diye birinin 1919'da Berlin'de keşfettiği bir formülü çok şükür sonunda yeniden keşfetmiş ve bu formülü, oyunun adı hariç, kelimesi kelimesine denemiş gibiydi:

???DADAyama nedir???
DADAyama'ya
tren istasyonlarında ancak havada iki perende atılarak ulaşılabilir
Hic salto mortale/
Ya şimdi ya da hiçbir zaman/
DADAyama aynı eritme potasındaki insanları kızdırır gibi
kaynatır kanları/
(biraz boğa güreşi arenası, biraz Kızıl Cephe mitingi, biraz Millet Meclisi)
1/2 altın kaplama, 1/2 gümüş suyuna batırılmış demir
artı artıdeğer
$\frac{\infty}{\infty}$ = Gündelik hayat

Yarım asırlık bir zaman farkıyla birbirlerini yankılayan Costello ile Mehring, elinizdeki kitabı şekillendiren bir soruyu gündeme getirir: Sex Pistols'ın televizyonda belirdiği o anı tarihin önemli olaylarından biri saymak gibi bir düşünceye kapılmak yanlış mıdır ve tarih denen şeyin aslı astarı nedir? Tarih, geride ölçülüp biçilebilen şeyleri –yeni kurumları, haritadaki yeni sınır düzenlemelerini, yeni yöneticileri, yeni kazananları ve kaybedenleri– bırakan olaylar silsilesi midir sadece, yoksa geride hiçbir şeyi, zaman ve mekân olarak birbirlerinden uzun süredir ayrı düşmüş olmakla birlikte her nasılsa aynı dilden konuşan insanlar arasındaki hayali bağlantılar muamması dışında hiçbir şeyi bırakmaz görünen anların bir bileşkesi midir? Nadide bir kargaşayı anlatmak için hem Mehring hem de Costello neden tren istasyonlarından ve kan basıncından bahseder buldular kendilerini? Her ikisinin de belirli sözcükleri ortaklaşa kullanmaları bir rastlantı; ama bu durum aralarında gerçek bir yakınlığı da işaret ediyor olabilir. Bu iki adam aynı şeylerden bahsediyor, ortaya çıkan kargaşanın nadideliğini anlatmak için uygun sözcükleri bulmaya çabalıyorlar; bunlar rastlantı olmayabilir işte... Konuştukları dilin, dillendirdikleri itkinin kendi tarihi varsa eğer, bu tarihin, hayatımız boyunca dinlediğimiz hikâyelerden çok daha farklı bir hikâye anlatıyor olması gerekmez mi?

SORUN, ŞİMDİLİK

Sorun, şimdilik el atılamayacak kadar büyük; kıvamını bulması için bir kenara bırakılmalı. Bu sorunun geride bıraktığı şeyse müzik; şimdi Sex Pistols'ın plaklarını dinlerken, grubun belirlediği söz konusu anı tarihte önemli bir olay gibi görmek o kadar da yanlışmış gibi gelmiyor. "Anarchy in the U.K." ile "Bodies"i dinlerken, Elvis Costello'nun *This Year's Model*'ini, Clash'ın "Complete Control"ünü, Buzzcocks'un "Boredom"ını, X-ray Spex'in "Oh Bondage Up Yours!"u ile *Germfree Adolescents*'ini, Essential Logic'in "Wake Up"ını, Raincoats'un "Fairytale in the Supermarket"ini, Wire'ın *Chairs Missing*'ini, Mekons'ın "Never Been in a Riot"ını, Joy Division'ın "An Ideal for Living"i ile *Unknown Pleasures*'ını, Slits'in "Once upon a time in a living room"unu, Gang of Four'un "At Home He's a Tourist"i ile "Return the Gift"ini, Au Pairs'in "Kerb Crawler"ını, Kleenex'in "Ü"sünü ve sonraki (Kimberly-Clark'ın ağırlığını koyarak grubun adını değiştirmesinden sonraki) adıyla Liliput'un "Split"i ile "Eisiger Wind"ini, Adverts'ün *Crossing the Red Sea with the Adverts*'ünü (Albüm kapağında, çevresi fırçayla boyanmış havası verilerek çerçevelenmiş ve üzerine bürokratik bir yazı tarzıyla "Süt ve Bal Diyarı" yazılmış bir reklam panosu iliştirilmiş, toplu konutları gösteren bir fotoğraf var: *Sound*u başından beri, dinleyenleri vaat edilmiş topraklara götüreceği veya kırk yıl çorak topraklar üzerinde süründüreceği kesin, binyıllar öncesinden geliyormuş gibidir); şimdi bütün bu plakları dinlerken, özellikle de *The Roxy London WC 2*'yu (*Jan-Apr 77*), masalarında oturanların konuşmaları ile kırılan bardak sesleri arasında, Johnny Rotten'ın kendisini Deccal ilan etmesinden önce böyle bir şey yapmayı akıllarının ucundan bile geçirmemiş olan çeşitli hatip gruplarının konuşmalarının duyulduğu o pespaye *live* albümü dinlerken –kısa bir süre sonra ıvır zıvır sandıklarına, tozlu raflara, eskici dükkânlarına veya bitpazarlarına sürgün edilen bu bir avuç eseri dinlerken– bu müziğin müthiş güzel olduğu hissine kapılırım içim ürpererek; hâlâ ne kadar benzersiz olduğu hissine.

Bu müzikte hâlâ benzersiz olan şey dünyayı değiştirme arzusudur. Bu arzu yalın ve anlaşılabilirdir fakat bunun yanında sonsuz karmaşıklıktaki; dünyanın mevcut haliyle nasıl işlediğini betimleyen günlük jestler harmanı kadar karmaşık bir hikâyeyi de belleklere kazır. Bu arzu, tarihin bir nesnesi olarak yaşamak yerine öznesi olarak yaşamayı, insanın, bir şeylerin gerçekleşmesi doğrudan kendi eylemlerine bağlıymış gibi yaşamasını talep etmekle başlar işe ve bu taleple kapılar tamamen özgür bir sokağa açılır. Tanrı ile devlete, iş ile boş zamanlara, ev ile aileye, seks ile oyuna, seyirci ile kendisine lanetler yağdırarak bu müzik, bütün bu şeylerin doğal olgular olarak değil de, ideolojik kurgular şek-

linde algılanarak yaşanmasını –bunların insan eliyle yapılmış şeyler olduklarının, o nedenle de değiştirilebileceklerinin veya tümüyle alaşağı edilebileceklerinin anlaşılmasını sağlamayı– kısa yoldan mümkün kıldı. Bütün bu şeyleri kötü şakalar olarak görmek ve müziğin öne çıkmasını daha iyi bir şaka olarak karşılamak mümkün hale geldi. Müzik önce bir hayır olarak öne çıktı, sonra evet oldu, sonra yeniden hayır haline geldi, daha sonra yeniden evet oldu: Kabul etmemizin istendiği bir hayatın yanlış olduğuna dair inancımızın dışında hiçbir şey doğru değildir. Hiçbir şey doğru değildiyse her şey mümkündü. Pop camiasında, toplumun genelde daha çok simgeler üretmek ve bu simgeleri etkisizleştirmek için koruduğu arenada, Johnny Rotten gibi bir hiçin sesini duyurabildiği yegâne camiada bütün kurallar yerle bir oldu. Pop müziğin o güne kadar hiç sahip olmadığı tonlamalarla, pop müziğin o güne kadar hiç iletmemiş olduğu talepler dile getiriliyordu.

Johnny Rotten'ın gülünç beyanatları nedeniyle –bir anlamda o, parçalarının kaydının ilk yapıldığı andan itibaren çılgın sözlerini (Elindeki kirli fermandan "Yoldan gelip geçenleri yok etmek istiyorum" diye böğürerek okur Deccal; aman aman bu serseriye ilişmesem iyi olur diye düşünürsün) etraftakilere duyurmaya çalışan o teneke düdüklü kılıksız ihtiyardı– gençler felsefe patlattılar; eşkıyalar şiir düzdüler; kadınlar gizemli dişiliklerini ayaklar altına aldılar; Susan Whitby isimli güzel bir Yahudi kızı, adını Lora Logic olarak değiştirerek biraz şiddet biraz da şaşkınlık duyguları arasında Roxy'de sahne aldı. Herkes müziğin melodisini takmadan, sonra kafiyesine, sonra ahengine, sonra ritmine, sonra vurgusuna aldırış etmeden, ta ki haykırışın kendisi sözün ilk ilkesi, bazen de son ilkesi haline gelene kadar haykırıyordu. Çoktandır unutulmuş lanetler yağdıran ve içlerinde gizli kalmış arzuların yer aldığı eski beddualar, sahnedekilerin de bilmeden aktarmış olabilecekleri şifreleri başka birileri çözer, onlara kulak verir iddiasıyla albüm kapaklarına yazılıyordu.

Bu sesin nereden geldiğini merak etmeye başlamıştım. Belli bir tarihte, 1975'in sonlarından itibaren belli bir yerde –önce Londra'da, sonra İngiltere'nin her yerinde, sonra da dünyanın irili ufaklı bütün yerleşim birimlerinde– her şeyin mümkün olduğunun onaylanmasını üreten bir olumsuzlamanın yapıldığı, tüm toplumsal olguların olumsuzlandığı bir döneme girildi. "Sex Pistols'ı seyrettim" der, Joy Division'ın elemanlarından Bernard Sumner (Sonraları, yani Joy Division'ın vokalisti Ian Curtis'in intiharından sonra, New Order'ın elemanı olduğu bir tarihte.), "Berbattılar. Müthiş olduklarını düşündüm. Kalkıp onlar gibi berbat olmak geldi içimden." Vokalistler aptal aptal hareketler yapıyor, atalarını itham ediyor, seyircilere tükürüyorlardı, seyirciler de onlara. Bu jestlerin

nerelerden geldiğini merak etmeye başlamıştım. Bu yapılanlar sonuçta sanatsal bir ifadeydi; ama bu tür ifadelerin türlü biçimlerde iletişime sokulup alımlanması nadiren görülen bir durumdu. Rock'n' roll hakkında çok şey biliyordum; ama bu konu hakkında zerre kadar fikrim yoktu. Bu ses ve jestler birdenbire mi ortaya çıkmıştı, yoksa bir kıvılcımın sonucu muydular? Eğer bir kıvılcımın sonucuysalar o kıvılcımı ateşleyen şey neydi?

YİRMİ YAŞINDA BİRİ

Yirmi yaşında biri mikrofonun karşısına geçmiş, kendisini her şeyi yutan bir şeytan olarak tanıttıktan sonra etrafında ne var ne yoksa yerle bir ediyor; her şeyi enkaz haline getiriyor. Ait olduğu toplumun taleplerini bir kahkaha savurarak reddediyor, sonra da şiddet dolu gırtlak numaralarıyla o toplumun tarihini kukla gibi oynatıyor ve bütün bunlar insanın içinin yağını eritiyor. Batı uygarlığının meyvelerini bir gerilla kısaltmaları dizisine indirgiyor, İngiltere'nin yeşil ve güzel kara parçasını bir toplu konut yığını haline getiriveriyor. "Sahip olduğumuz şu mimari öylesine adi, insan ruhuna karşı öylesine yıkıcı etkileri olan bir mimari ki işe yürüyerek gidip gelmek bile tek başına sinir bozucu. Caddeler rezalet, adi mi adi ve her yeri çerçöp içinde, betonlar yağmur lekeleri ve duvar yazılarıyla kir pas içinde, sonra sosyal mühendislik denemelerinin sonucu olan o merdiven boşlukları boklarla, uyuşturucu bağımlılarıyla ve yazılarla tıka basa dolu. Hiç kimse evinden dışarı adım atmıyor. Cemaat yaşantısı diye bir şey kalmamış, o yüzden yaşlılar ümitsizlik ve yalnızlık içinde ölüyor. Hayatımızın niteliği iki paralık edilmiş" diyor, 1976'da "Anarchy in the U.K."in ilk kaydını yapan Johnny Rotten değil de 1985'te "Anarchy in the U.K."i toplumsal açıdan yeniden değerlendiren "Aziz Bob" Geldof (Afrika'da yaşanan açlıkla mücadele etmek için başlattığı pop müziği kampanyası nedeniyle 1986 Nobel Barış Ödülü için gösterilen en güçlü aday). Şimdi zehirli bir karışım haline gelmiş olan bu parça şunları söylüyordu; bir farkla ki Sex Pistols'ın müziğinde bu sözlerden keder yerine coşku fışkırıyordu.

Is this the em pee el ay
Or is this the yew dee ay
Or is this the eye rrrrrr ay
I thought it was the yew kay
Or just
Another
Country
*Another council tenancy!**

* Bu MPLA mı / Yoksa UDA mı / IRA mı / Ben BK zannetmiştim / Yoksa sadece / Başka / Bir ülke mi / Başka bir işgal evi! (ç.n.)

Çökmekte olan kentin sesiydi bu. Ölçülüp tartılmış bir gürültünün içinde sözcükler birbirinin peşi sıra öylesine hızlı geçiyordu ki ayrı ayrı kullanılabileceklerini düşünmek neredeyse imkânsızdı; toplumsal olguların sapır sapır döküldüğünü duyuyordu sanki insan; Johnny Rotten *r*'lerini yuvarlarken ağzından çıkan ses teker teker bütün dişlerinin yerlere saçıldığı hissini veriyordu insana. Çözülmesi gerekmeyen bir şifreydi bu: MPLA kimbilir ne anlama geliyordu ve ayrıca ne anlama geldiği kimin umurundaydı? Dünyayı enkaza çevirmek hoş bir şeye benziyordu. İnsana özgürlük duygusu veriyordu. Bu, Brenda Spenser isimli San Diego'lu genç bir kızın pazartesileri sevmediği için okuduğu lisede sağa sola ateş edip üç kişiyi öldürdüğü haberini duyduktan sonra –Bob Geldof'un bir zamanlar yaptığı gibi– bu olayın şerefine bir şarkı yazma özgürlüğüydü.

"I Don't Like Mondays" hit olmuştu; Brenda Spenser'ın adil yargılanma hakkı ön plana geçmiş olmasaydı Amerika Birleşik Devletleri'nde de bir numara olmak üzereydi. Çok kötüydü çok; "I Don't Like Mondays" gibi bir parça, Sex Pistols'ın yarattığı ve çeşitli çevrelerce nihilist olarak kabul edilen müzik akımı "punk"ın özelliklerini her yönüyle sergilemiyor muydu? Hangi yönüyle? Bob Geldof'un "Anarchy in the U.K." versiyonu hakkında yapılan bir röportaj sırasında yaptığı açıklamalar, tıpkı Johnny Rotten'ın 1976 ile 1977'de yaptığı açıklamalar gibi tam anlamıyla rasyoneldir: Burada bir hatırlatma yapalım, gerek etobur Johnny gerekse Aziz Bob konuşmalarında gerçeküstücü Luis Buñuel'in (Pauline Kael'in bir zamanlar, "*Un Chien Andalou*'yu göklere çıkaranları 'aslen insanları uslanmak bilmez bir arzuyla öldürmeye davet eden bir filmi güzel ve şiirsel bulan ahmaklar güruhu' olarak adlandırmıştı" dediği kişinin) sözlerine yer verir.

Buñuel'in sözleri nihilizmin sorun ettiği şeylerdi ve "Anarchy in the U.K." çok daha başka bir şeydi; fanatik bir hayranın düşüncesiyle söyleyecek olursak, olumsuzlayan birinin yaptığı hınzırca bir şakaydı. Sex Pistols'ın menajeri Malcolm McLaren, " 'Anarchy in the U.K.', özerkliğin, tam bağımsızlığın, kendi işini kendin gör düşüncesinin bir ifadesidir" der ve dediği o şey her neyse (Hangi işi kendi kendine gör?) nihilizmle bir ilgisi yoktu. Nihilizm hiçliğe inanmaktır ve hiç olma isteğidir: Kayıtsızlık onu yönlendiren en güçlü arzudur. Larry Clark'ın, göründükleri gibi olmak (Mahalle eşrafından Charley Starkweather ve Caril Fugate olmak) yerine *speed*le ölümün ucuna gitmeyi yeğleyen 1960'ların gençliğini konu alan *Tulsa* isimli fotoğraflı anı kitabı nihilizmi çok iyi tasvir eder. Nihilizm sanatta bir ses bulabilir ama tatmin asla. Çok

fotoğraf çektiği bir gün Clark'ın iğne arkadaşlarından biri ona, "Bu bir oyun değil Larry" der, "sapına kadar hayatın ta kendisi". "Başkaları da bunu bir oyun olarak görmemişlerdi" der Clark, yıllar sonra o dönemlerde yaptıklarından bahsederken, "ama ben öyle görüyordum"; kendisinin de bizzat o hayatın içinde olmasına, kolundan akan kanı fotoğraf makinesiyle görüntülemesine rağmen.

Nihilizm, dünyayı kendi kendini yiyip bitirme itkisinin içine kapatmak demektir; olumsuzlama ise dünyanın göründüğü gibi olmadığını herkesin görmesini sağlayacak bir eylemdir: Bu anlayışa göre dünyanın bir hiç olabileceği, bu hiçlikle birlikte birdenbire boşalan alanı yaratıcılığın olduğu kadar nihilizmin de doldurabileceği ihtimali ancak hareket tam anlamıyla başarıldığında mümkün olacaktır. Öldürebileceği kişilerin sayısı ne olursa olsun nihilist hep tekbencidir; geride aktörden başkası kalmaz ve sadece aktörün güdüleri gerçektir. Nihilist tetiği çektiğinde, gazı açtığında, evi ateşe verdiğinde, damarını kestiğinde dünya sona erer. Olumsuzlama ise her zaman siyasidir: Başka insanların varlığını esas alır ve onları var olmaya çağırır. Olumsuzlayan birinin kullanmak durumunda kaldığı yöntemler (gerçek veya simgesel şiddet, küfür, zevk ve eğlence düşkünlüğü, insanları hor görme, tuhaf hareketler takınmak) nihilistlerin kullandıkları yöntemlerin el değiştirmiş halidir. "Anarchy in the U.K."in bir olumsuzlama olduğu, yapılan röportajların rasyonel değerlendirmelerinden elde edilebiliyordu: Dünyanın göründüğü gibi olmadığını kanıtlamaya çalışan olumsuzlayıcı, başkalarının dünyayı göründüğü gibi algıladıklarını tekrar tekrar anlar. Sex Pistols'ın 1977 Ekim'inde, "Anarchy in the U.K."in piyasaya çıktığı tarihten on bir ay kadar sonra piyasaya çıkan dördüncü ve son *single*ı "Holidays in the Sun"ın döneminde ne böyle değerlendirmeler önerildi ne de böyle değerlendirmeler yapmak mümkündü.

O DÖNEMLERDE

O dönemlerde yeni birçok hatip gerçekleşmesi imkânsız taleplerde bulunuyordu ve Sex Pistols'ın müziği İngiltere genelinde yasaklanmıştı. Kent yönetimlerinin ileri gelenleri halkın ar ve namus duygularıyla oynandığı, hatta halkın güvenliğinin tehdit edildiği masallarıyla Sex Pistols'ın gösterilerini yasakladı; müzik market zincirleri plaklarını satmayı reddetti. Tam dinleyicisine ulaşacağı sırada "Anarchy in the U.K."i piyasadan çeken EMI, Sex Pistols'ın çalıştığı bu ilk plak şirketi, Declan MacManus'un gününü gün etmesini sağlayan televizyondaki o "SİK"

hadisesinden sonra onlara yol verip plaklarını piyasadan toplamış ve hepsini eritmişti. Yurtsever işçiler, Sex Pistols'ın Kraliçe II. Elizabeth'in gümüş jübilesine karşı üç dakikalık tam bir başkaldırı şarkısı olan bir sonraki *single*ı "God Save the Queen"i taşımayı reddetti; grubun ikinci plak şirketi A&M bu *single*dan arta kalan bütün kopyaları yok etti. Nihayet Virgin'den tekrar piyasaya çıkarılan bu *single*ın adı BBC'nin listesinden silinerek üstü bantlı olarak verildi ve bu haliyle bir numaraya yükselerek ülkenin en popüler parçasının kaçak mal muamelesi görmesi gibi garip bir durumun ortaya çıkmasına neden oldu. Bunun üzerine basın, gazete satışlarını artırmak için insanlar arasında ahlaki bir panik yaşanıyormuş havası yarattı; ama çok geçmeden bu paniğin gerçekten yaşandığı ortaya çıktı: Meclis'te, Sex Pistols, İngiliz hayat tarzını tehlikeye düşürdüğü, sosyalistlerce faşist, faşistlerce de komünist olduğu gerekçesiyle yerildi. Sokakta Johnny Rotten'ın önünü kesip usturayla yaraladılar; grubun diğer elemanlarından biri de bir köşeye sıkıştırılıp demirle dövüldü.

Grubun kendisi kaçak mal haline geldi. 1975'in sonlarına doğru, yani ilk ortaya çıktıkları dönemlerde Sex Pistols'ın elemanları başka bir grubun konserine dalıp o grubun konserini açış hareketlerini sahnede taklit edince on dakika sonra fişleri çekildi; ondan sonra artık halkın önünde çalarken kendilerini gizlemek, sahneye sahte isim altında çıkmak zorunda kaldılar. Temizledikleri alanın –alt sıralarda yükselmeye çabalayan yeni seslerin sürekli artışı ile üst sıralarda yer alan seslerin yoğun suiistimalleri arasında sıkışıp kalmaları, her iki cephenin ansızın temizlenen bu zemini kapma çabaları nedeniyle– tam anlamıyla boşalması karşısında grup kendi kendini nihilizmin suskun gürültüleri arasında yok etmenin eşiğine sürüklendi.

Ara sokaklardan birinin ana caddenin yerine geçebileceği ihtimali başından beri orada duruyordu. Sex Pistols'ın müziğinin tam kalbinde kara bir delik; insanların varlığından hoşnut olmamaları gereken değerlerin yıkılmasına dönük zapt edilmez bir arzu vardı ve bu nedenledir ki Johnny Rotten daha başından beri rock'n' roll'un görüp göreceği en dehşetli yegâne vokalistti. Fakat bu terörün arkasında gizli bir tertip vardı: Eminim bugüne kadar hiç kimse "Holidays in the Sun"ı baştan başa değerlendirmemiştir, belki de hiçbir zaman değerlendiremeyecektir.

Yola sanki belli bir projeyi gerçekleştirmek üzere çıkmışlardı: "Anarchy in the U.K."de bugünü lanetlemiş, "God Save the Queen"de de geçmişe öyle güçlü lanetler okumuşlardı ki bu durum geleceği de beraberinde alıp götürmüştü. "NO FUTURE" (GELECEK YOK)–

NO FUTURE
NO FUTURE
NO FUTURE FOR YOU
NO FUTURE
NO FUTURE
NO FUTURE
NO FUTURE
NO FUTURE FOR ME

–nağmeleriyle sona eriyordu bu keskin dilli şarkı. "No future in England's dahrrrreeming!" ("İngiltere rrrrüyasında gelecek yok!"): Yani Kraliçe'nin, bu "moron"un, ulusun bu bir numaralı turistik unsurunun, hiçbir dayanağı olmayan bir ekonominin belkemiğinin, İngiltere'nin şanlı geçmişi diye diye bitiremediği rüyanın, İngiliz halkının kanırta kanırta kaşırcasına ağıtlar yaktığı yara kabuğu İmparatorluk hayallerine gelecekte artık yer yoktur. "We're the future" ("Gelecek biziz") diye haykırır Johnny Rotten; haykırırken bir suçludan, bir tımarhane kaçkınından, bir mağara adamından farksızdır: "Your future" ("Sizin geleceğiniz"). Gazeteler onu yeni bir gençlik hareketinin habercisi olarak sunmasına rağmen, Sex Pistols öyle olmadığını "God Save the Queen"le kanıtlar; her gençlik hareketi kendisini geleceğin temsilcisi olarak ortaya koyar ve bunun için de güvenceler verir, oysa ortada gelecek diye bir şey olmayınca güvence namına da bir şey kalmaz.

Sex Pistols, İngiltere'deki savaş sonrası gençlik arasında oluşan altkültürleri konu alan bir sosyolojik metnin yeniden gözden geçirilmiş basımında bir giriş konusu olmaktan çok daha fazla şeyler ifade etmekteydi; ne çok şey ifade ettiği konusunda ise Clash'ın ilk plağı "White Riot"/"1977"ın arka kapağında yer alan kolajın bir yerine iliştirilmiş olan metinde yazılanlar bize yardımcı olabilir belki: "Yani, toplumun içinde beliren müthiş bir baskının etkisiyle sanayinin durgunluk noktasına varmasına veya yıllar önce liberallerin 'miadını doldurmuş romantizm' olarak adlandırdıkları, sokakları barikatlarla kapatma hareketinin yeniden baş göstermesine bakılırsa, toplum içinde *bazı* gerginliklerin yaşandığı söylenebilir" diye yazmış, adı sanı belli olmayan biri bilinmeyen bir tarihte. "Ama gazeteciler bu belirtilerin kuşaklar arası bir çatışmaya işaret ettiğini söyleyen bir teori geliştirir. Oysa gençlik her şeyden önce durağan bir durum değildir ve kuşak çatışması, yönetme sanatı açısından, yönetenlerle yönetilenler arasındaki çatışmalar kadar büyük bir tehlike arz etmez." Sex Pistols'ın peşinde olduğu şey belki de buydu; yani yönetenlerle yönetilenler arasında bir çatışma yaratmak. Londra'nın iki numaralı punk grubu olarak Clash'in pop projesi her zaman Sex Pistols'ın

muammalarını anlamlandırmaya çalışmak olmuştu ve anlamlandırmıştı da; kendisine yüklenebilecek bütün anlamları çözüp dağıtan bir *single* olan "God Save the Queen" haricindekileri.

Johnny Rotten'ın sesindeki her şeyi yalayıp yutan nefret ["We love our Queen /We mean it, man / God *save*" (Kraliçemizi severiz/ Emin olun öyle / Tanrı *korusun*) cümle burada kesilir], müziğin uzlaşmazlığı, kendi kendini doğrulayan, her şeyi kuşatan bir değer haline getiren iflah olmazlığı: Bir sound olarak "God Save the Queen", yönetme sanatının hiçbir biçiminin tatmin edemeyeceği talepler ileri sürer. "God *save*"; son sözcük üzerinde yapılan tonlama, kurtuluş diye bir şeyin olmadığını vurgular. Araya gitar girer ve cümlenin sonunda ne söylenir kim bilir...

Geriye ne kalmıştı? Maskaralık belki: Üçüncü *single*'ı "Pretty Vacant"la Sex Pistols, iş ile günahı bir tutup her ikisini de reddeden İngiltere'nin eski kefereleri Lollardlar* kılığında, yüzyıllarca yattıkları eski soğuk mezarlardan doğrulup kalkmıştı. İncil'de iş, Tanrı'nın İlk Günah'a karşılık olsun diye getirdiği bir cezaydı ama bu Lollardların kitabı değildi. Onlara göre Tanrı mükemmeldi, erkeklerle kadınlar O'nun eseriydi, bu yüzden onlar da mükemmeldi ve günah işlemeleri imkânsızdı; çalışarak, Tanrı vergisi özerkliklerini Ulu Kişiler'in ellerine bırakarak, dünyanın insanın mükemmel zevklere ulaşmasından başka amaçlar için yaratıldığı yalanına inanarak kendi mükemmel doğalarına karşı işledikleri günahlar hariç. Bunlar on dördüncü yüzyılın kaldıramayacağı kadar tehlikeli itikatlardı ve yirminci yüzyılda bir pop şarkısında kullanılması garip bir fikirdi ama kullanılmıştı işte ve hangi gizli arzuların sözcülüğünü yapıyordu kim bilir...

"Bunun bu kadar hızlı bir şekilde yayılacağını tahmin etmiyorduk" der, Sex adlı butikte Malcolm McLaren'ın nifak tohumcularından olan ve sonradan Clash'ın menajerliğini üstlenen Bernard Rhodes, 1975 yılında: "Manifestomuz yoktu. Kanun kitabımız yoktu; ama... kendimizi [burada aklıma hemen, sahip olduğum ilk plak olan Jackie Wilson'ın 'Reet Petite'si (Küçük Şebeke) geliyor] küçük bir şebeke olarak görmek hoşumuza gidiyordu. Kimsenin neyin ne olduğunu açıklamasına ihtiyacım yoktu, bunu biliyordum... '75'te bir gün radyo dinliyordum, uzmanın biri koşulların aynı şekilde seyretmesi durumunda 1979 yılına gelindiğinde ülkedeki işsiz sayısının 800 bine ulaşacağına dair bir şeyler gevelerken, yanındaki de böyle bir şey olduğunda sokaklarda kaos ve

* Dinde reform yapılmasını 14. yüzyılda savunmuş olan John Wycliffe'in müritlerine verilen ad. Lollardlar kilise mülkü ve gelirlerinin hayır işlerine vakfedilmesini savunmuş, savaşa ve ölüm cezasına karşı çıkmışlardı. Lollardlar 1377 yılından itibaren faal hale gelmişti. 1401 yılında sapkınların yakılmalarını öngören yasadan sonra birçok Lollard yakıldı ve bunun üzerine Londra'da başarısızlıkla sonuçlanan bir ayaklanma yapıldı. (y.h.n.)

anarşi ortamı doğacağından falan bahsediyordu. İşte *punk*ın kökü *buydu*. Bunu bilen *biliyordu*".

Bernard Rhodes gibi sosyalistler bunu biliyordu; ama Malcolm McLaren'in veya onun Sex'ten önce afiş sanatçılığı yapmış ve anarşist yayınlar hazırlamış olan arkadaşı Jamie Reid'in neyi nasıl bildiği pek belli değildi. İngiltere'deki işsiz sayısı "Pretty Vacant"ın piyasaya çıktığı tarih olan 1977 Temmuz'unda hiç beklenmedik bir rakama, bir milyona ulaşmıştı. Punk grubu Chelsea de bu toplumsal olguyu *protest single*ları "Right to Work"te (Çalışma Hakkı) özetledi. Fakat Johnny Rotten, acıları dindirmeye çalışan ve iktidara karşı uysal bir ses tonuyla yakarışlarda bulunan, iktidarı kullandığı hitap biçimiyle meşru kılan protesto diliyle konuşmayı hiç becerememişti; konu bu değildi. "Pretty Vacant"ta Sex Pistols, çalışmayla birlikte anılan tüm değerleri (azim, hırs, hürmet, tutumluluk, dürüstlük, umut ve Tanrı'nın günaha karşılık ceza olsun diye icat ettiği işin yaratıldığı geçmiş ile çok çalışılarak kurulacağı iddia edilen gelecek) iplememe hakkını ve çalışmama hakkını savundu. "God Save the Queen"in alelacele çıkarılan ilk basımının arka yüzünde yer alan "No Feelings"de Johnny Rotten "Your God has gone away" (Tanrınız basıp gitti) ve "Be back another day" (Bir gün belki geri döner) lafını çoktan etmişti bile. Rhodes'un sosyolojik değerlendirmeleri ile karşılaştırıldığında, Johnny Rotten bilinmeyen bir dilden konuşur. Bir milyon işsizle birlikte Sex Pistols eşikte oturup kendiyle övünür ve tükürür: "We're pretty/Pretty vacant/We're pretty/Pretty vacant/We're pretty/Pretty vacant/And we don't care" (İşsiziz biz / İşsiz güçsüz / İşsiziz biz / İşsiz güçsüz / Ve işsiz güçsüz olmak umrumuzda değil). Bu onların o güne kadar çıkardığı en neşeli ve artık bir trafik kazasını andırmak yerine Beatles'ı hatırlatan ezgilere sahip bir parçaydı; ama yine de Johnny Rotten'ın sarkık dili son sözcükte acı sesler çıkarmadan edemiyordu. Önceki *single*lar gibi "Pretty Vacant" da dinleyiciyi önce kahkahalarla güldürüyor, sonra da bu kahkahaları teker teker boğazına tıkıyordu.

İşte gerçekleştirmek istedikleri proje buydu: Tanrı ile devlet, geçmiş, bugün ile gelecek, gençlik ile çalışma, bütün bunlar müzik listelerinde ilk ve son kez listeye girdikleri yıl Sex Pistols'ın ardında kalan şeylerdi. Elde kalan tek şeyse "Holidays in the Sun"dı (Güneşte Tatil): Güneş her ne kadar jeopolitik öneme sahip ve dünya tarihi açısından önemli bir yerse de, Sex Pistols'ın elemanlarının ayak bastıkları topraklardan daha geniş arazi yapısına sahip ve geride bıraktıkları yıllardan daha yıllanmış bir yerse de orada geçirilecek tatil, hakkıyla kazanılmış bir tatildi.

PLAĞIN KAPAĞI

Plağın kapağı çok hoştu. Kapağın ön kısmında, Jamie Reid'in asıl sözleri silip yerine Johnny Rotten'ın parçada söylediği "A cheap holiday in other people's misery!" (Başka insanların sefaletinde ucuz bir tatil!) sözlerini yerleştirdiği konuşma balonlarının yer aldığı ve deniz kıyısında, bir gece kulübünde, Akdeniz açıklarında tatillerinin keyfini çıkaran mutlu turistlerin tasvir edildiği, tatil şirketlerinin karikatür şeklinde hazırlanmış reklam broşürlerinden kesitler yerleştirilmişti. Arka kısmında ise, akşam yemeğinde bir araya gelmiş bir aile sahnesi yer alıyordu; Reid bu fotoğrafın üzerine küçük küçük notlar iliştirmişti: "Hoş imge", "hoş mobilya", "hoş oda", "orta yaşlı hoş bir bayan", "orta yaşlı hoş bir bey", "hoş yemek", "hoş fotoğraf", "hoş delikanlı", "hoş kız", "hoş bir jest", (hoş delikanlı hoş kızın elini tutmaktadır), "hoş bir kız çocuğu" (kız çocuğu dilini çıkarmıştır), hatta ve hatta kapağın alt kısımlarında "hoş kapak" yazıları yer alır. "I don't want a holiday in the sun" (Güneşte tatil istemiyorum) diye başlar söze Johnny Rotten. "I want to go to the new Belsen" (Bugünün Belsen'ine* gitmek istiyorum).

Gider de. Arkasında, Auschwitz Amerikalılar için ne ifade ediyorsa (çağdaş kötülüğün bir simgesi) İngilizlere de aynı şeyleri hissettiren bir görüntüyle, Nazilerin toplama kampı hayaletinin peşinden sürüklediği bir turist kafilesinin uygun adım sesleri eşliğinde Almanya'nın yolunu tutar. "I wanna see some history" (Tarih görmek istiyorum) der; ama tarih ulaşılması imkânsız bir yerde kalmıştır; Belsen artık Almanya'da değildir, adına "Doğu Almanya" dedikleri yerin, yer ne kelime, ideolojik bir yapının parçası olmuştur artık. Böylece 1977'de Johnny Rotten Berlin Duvarı'nın dibinde alır soluğu; dünyayı, bugün geçmişte hiç olmadığı kadar kendisi olan dünyayı yöneten iki toplumsal sistem arasındaki ayrılığı temsil eden o ideolojik yapının tam dibinde.

Johnny Rotten Berlin Duvarı'nın önünde durmaktadır. İnsanlar gözlerini dikmiş ona bakmaktadır, buna dayanamaz; uygun adım sesleri gittikçe yükselir, buna da dayanamaz. Grubun diğer elemanları arkasında iyice çıldırınca haykırmaya başlar; duvarın arkasına geçmek istemektedir. Gerçek Naziler'in bulunduğu yer burası mıdır? Yoksa Doğu Berlin, Batı'nın kendisinin daha önce müneccimliğini yaptığı "yokgelecek"teki hali midir? Kendini tutamaz; duvarın altından geçmek ister. Ne söylediğini bilmez bir haldedir; ama müzik, Poe'nun gittikçe daralan odası gibi dinleyenleri sıkıştırdıkça sıkıştırır. Johnny Rotten'ın sesindeki titreşim değişimleri çılgıncadır; iki lafı bir araya getiremez, sözcükler

* Belsen: Almanya'nın Aşağı Saksonya bölgesinde bulunan bir Nazi toplama kampı alanı. (y.h.n.)

ağzında patlar. Parçanın insanda terör duygusu yaratmasının bir nedeni, belirsiz ifadeler içermesi ve insanı absürdlüğünün içine çekip orada çaresizlik içinde tek başına bırakmasıydı; zaman ve mekân belirgindir, bir haritanın üzerinde yerinizi belirleyebilir ve kendinizi hiçbir yerde bulamayabilirdiniz. Parçada yer alan tek benzetme de aynı şekilde hem belirgindir hem de muğlak.

1924'TE

1924'te kırk iki yaşındaki Kuzey Carolinalı avukat Bascom Lamar Lunsford, "I Wish I Was a Mole in the Ground" (Yeraltındaki Köstebek Olmak İsterdim) isimli geleneksel (neresi gelenekseldi onu kimse bilmiyordu) bir balad çıkardı. Bu balad geçen yüzyılın sonlarında bir Tennessee hapishanesinden söz ediyordu. Tennessee hapishanesi bu parçayı belli bir tarih ve yer dilimine yerleştirebilir belki; ama parçanın yaptığı referans, bu parçanın ortaya çıktığı tarihten çok sonralarına bile havale edilebilir; her neyse, ortada kesin olarak bilinen bir şey varsa, o da Lunsford'un sesindeki değişmez ahengin kalitesi ile *banjo*'sunun dinleyicinin nezdindeki itibarlı yeriydi. Bu şarkıda, şarkı için, onu söyleyecek olanlardan hep daha önce söylenmiş olacak, dinleyenlerin kulaklarında hep var olacaktır, deniyor.

"Froggy Went A-Courtin" veya "The Leatherwing Bat" gibi hayvanlarla ilgili bir şarkı değildi "I Wish I Was a Mole in the Ground". Sabanını bir kenara bırakıp botlarını çıkaran ve boylu boyunca yere uzanıp hiçbir zaman gerçekleştiremeyeceği isteklerinin hayaline dalan bir adamın anlatıldığı günlük bir mistisizm hikâyesiydi. Adam güneş altında yere uzanır ve hayal kurmaya başlar:

Oh, I wish I was a mole in the ground
Yes, I wish I was a mole in the ground
Like a mole in the ground I would root that mountain down
*And I wish I was a mole in the ground**

Burada şarkıcının istediği şey aşikârdır; ama anlaşılması neredeyse imkânsız. Yaşadığı hayattan feragat edip değersiz ve sevilmeyen bir yaratığa dönüşmek ister. Ne bir şey görmek ister ne de başkaları tarafından görülmek. Dünyayı yıkmak ve yine de ayakta tutmak ister. Bütün istediği budur. Şarkının nağmeleri sakindir, durağandır ve bu durağanlık insanı içine çeker; insan aynı anda hem dinleyip hem de sözlerde anlatılan

* Yeraltında bir köstebek olmak isterdim / Evet, yeraltında bir köstebek olmak isterdim / Tıpkı bir köstebek gibi şu dağı yerle bir etmek / Yeraltında bir köstebek olmak isterdim. (ç.n.)

şeyleri kafasında canlandırabilir. Yere uzanıp şarkıcının istediği şeyleri istemenin nasıl bir şey olacağını hayal edebilirsiniz. Bu neredeyse tam anlamıyla bir olumsuzlamadır; saf nihilizmin eşiğidir; dünyanın bir hiç olduğunu kanıtlama çabasıdır; hiçliğin yanında yer alma talebidir ama yine de rahatlatıcıdır.

Bu şarkı rock'n' roll'u yaratan dalganın bir parçasıydı; dizelerinden biri 1966'da Bob Dylan'ın "Memphis Blues Again"inde geçtiği için değil, kader ile arzuyu, kabulleniş ile öfkeyi bir araya getiren özelliği 1955'te Elvis Presley'nin "Mystery Train"inde de kullanıldığı için. Elvis Presley bu ifadeyle birlikte rock'n' roll'un temelini atar ve olumsuzu tamamen atmadan saklı tutup onu gerilimin, rock'n' roll'a her zaman güç vermiş olan sürtünmenin temel direği yaparak, ağırlık noktasını onaylama tarafına kaydırır; bu rock'n' roll'un tarihiydi ve 1977 Ekim'inde Sex Pistols'ın müziğin biçiminde saklı olan yıkıcı şifreyi çözen itkiyi tesadüfen yakalaması ve bu itkiyi müziğin biçimine tekrar sokup patlatmasıyla sona ermişti. Sonuç tam bir kaostu; artık ne uzanılabilecek bir mekân vardı ne de bir şeylerin hayalini kuracak zaman. Bütün bunlar gerçekten oluyordu. Sex Pistols, "Holidays in the Sun"ın son saniyelerine gelinceye kadar dünyadaki bütün grupları ardında bırakır: Johnny Rotten duvara tırmanıyor, onu elleriyle deşiyor, kopardığı parçaları art arda fırlatıyor, hikâyeden sizden daha fazla anlayamadığını haykırıyor, 1924'te Bascom Lamar Lunsford'un anlamadığını kabul ettiği şeyleri anlayamadığı için lanetler yağdırıyordu.

Neler oluyor? Sanki Hitler'in askerleri ölüm uykusundan uyanmış da şık turistlerin, şık Doğu Alman bürokratlarının, şık Batı Alman işadamlarının yerini almıştı ya da tam tersi, Naziler yerlerini alan kapitalistlerin ve komünistlerin tenlerinden sıyrılıp dışarı fırlamışlardı. Johnny Rotten, mıknatısa doğru sürüklenen demir çapakları gibi sürükleniyor; fakat bir süre sonra yavaşlıyor, duruyor, düşünmeye çalışıyor. Buñuel, baştan sona öldürmeye davet anlamını taşıyan filmini güzel ve şiirsel bulanlara lanet okumuş olsa da yirminci yüzyılın neredeyse tamamı güzel olanın, şiirsel olanın ve insanı öldürmeye davet edenin, bütün bunların bir bütünün parçası olduğunu kanıtlama girişimidir; "Holidays in the Sun"ın son saniyelerine doğru Johnny Rotten bunu anlamış görünür. Parçanın bitimine doğru fasılasız bir şekilde "I DON'T UNDERSTAND THIS BIT AT ALL!" (ŞU KADARCIK BİLE ANLAMIYORUM) diye haykırması, farkına vardığı bu gerçeği dile getirmek içindi, yani bu gerçeği anlamak istemediğini belirtmek içindi belki de; yüzyılın boşluğuna baktığında o boşluğu da kendisine bakar bulduğunu söylemek için seçtiği bir anlatım tarzıydı. Johnny Rotten duvarın içinden geçer; "please don't be waiting for me" (beni beklemeyin lütfen!) der. Şarkı biter.

Johnny Rotten'ın amacının, bütün hiddeti, zekâyı ve gücü bünyesinde toplayıp bunları dünyaya saçmak –dünyanın dikkatini çekmek, dünyanın en çok bağrına bastığı, üzerine toz kondurmadığı inançları hakkında şüpheye düşmesini sağlamak, onu işlediği suçlara karşılık karabasanlar içinde kıvrandırmak ve nihayet sona erdirmek için (başka türlü olmuyorsa simgesel olarak)– olduğuna rahatlıkla inanabilir insan. Bir an için bunu gerçekleştirmeyi başarmıştı da.

Sex Pistols işte böyle sona erdirmişti dünyayı ya da kendi dünyasını. Sonraki haberler ayrılık, cinayet ve intihar haberleriydi; vakalar hep ilgili mahkemelerin dosya kayıtlarına resmi bir dille geçirilmiş gerçek vakalar olsa bile, bütün bunların pop camiasının simgesel ortamında değil de insanların içinde yaşadıkları gerçek hayat ortamında cereyan ettiğini kim söyleyebilirdi? Nihilist, ikizi olan olumsuzlayıcının dopingini elinde tutar; genellikle aynı odayı kiralar, bazen de aynı kirayı öderler. Cesedi teşhise gelen kişi –aynı düşüncenin yandaşı, ardılı, eleştirmen veya en iyi arkadaşı– cesede bakarak hangisine ait olduğunu kestiremez. Sex Pistols bir komployduu, skandallarla birlikte fiyatı artan ticari bir teşebbüstü, Malcolm McLaren'ın sloganlarla yaptığı gibi "kaostan para kazanma" aracıydı; ama aynı zamanda, dünyanın nasıl işlemesi gerektiğini gösteren tüm hazırlop egemen önermelerin bir daha asla hatırlanmamacasına yok edilmeyi hak eden, kendini her an satmaya hazır bir sürü yalanla dolu olduğunu gözler önüne seren dikkatlice inşa edilmiş bir kanıttı. Böyle bir yok edişin ardında kalan küller içinde her şey mümkün, her şey mubahtı: En derin aşktan en sıradan suça kadar.

İŞLEMEKTE OLAN

İşlemekte olan bir simya var. Dikkate alınmamış arzu, öfke ve dehşet karışımından oluşan bir miras ısıtılmış, eritilmiş ve kiminin farkında olmadan kabul ettiği, kiminin istediğini düşündüğü, yerleşik hale getirmeyi tasarladığı şeylerle birlikte altüst edecek olan tek bir söylev şekli ortaya çıkmıştı. Sonradan, bunun alengirli bir hikâye olduğu ortaya çıkacaktı.

Elinizdeki kitap alengirli bir olguyu ele alıyor: 1976'nın sonlarına doğru Londra'da "Anarchy in the U.K." isimli bir plak piyasaya çıktı ve bu olay dünya genelinde pop müzikte bir dönüşümün yaşanmasına neden oldu. Dört kişiden oluşan Sex Pistols isimli rock'n' roll grubunun yaptığı ve sözlerini vokalist Johnny Rotten'ın yazdığı bu parça, bir zamanlar Paris kökenli entelektüellerden oluşan bir çevrenin kullandığı eleştiri tarzını damıtmış, kaba bir şiir üslubunda bestelenmişti. İlk olarak 1952'de Lettrist Enternasyonal adı altında toplanan, daha sonra

1957'de Avrupalı avangard sanatçıların bir konferansında Sitüasyonist Enternasyonal adı altında tekrar bir araya gelen bu Parisli entelektüeller grubunun kötü şöhreti, eleştirisinin dayandığı öncüllerin kaba bir dille sloganlara aktarıldığı ve Paris'teki duvarlara baştan başa sprey boyalarla yazıldığı Mayıs 1968 ayaklanmasında iyice artmış, eleştiri tarihe mal olduktan sonra da grup ortadan kaybolmuştu. Bu grup 1920'lerin gerçeküstücülerine, isimlerini Birinci Dünya Savaşı süresince ve sonrasında duyurmuş olan dadacılara, Karl Marx'ın gençlik dönemlerine, Saint-Just'e, ortaçağ heretiklerine ve Yuvarlak Masa Şövalyeleri'ne atıfta bulunmaktaydı.

Tarihte bu tür durumlarla karşılaşılıyor olması çok tuhaf bence. Bir avuç sol kökenli kafe kâhininin hayalinden çıkma özdeyişlerle dolu gnostik bir eleştiri tarzı çeyrek asır sonra *müzik listelerini zorlayacak*, sonra da kültürü sorgulayan bir talepler bütünü olarak tekrar hayat bulacak; tuhaf sözcüğü bütün bu olanları tarif etmek için az bile.

SEX PISTOLS, DADA

Sex Pistols, dada, şu havalı isimli Sitüasyonist Enternasyonal (SE) ve hatta adı sanı unutulmuş heretik düşünceler arasındaki bağıntılar yabancısı olduğum bir şey değil. Londra *punk*ının ilk dönemlerinde, "dada" lafının geçmediği bir yazı bulmak neredeyse imkânsızdı; punk "dada gibi"dir diyordu herkes, neden öyle olduğu sorusunu hiç sormadan, o şey ne ise olduğu gibi bir kenara bırakarak. Malcolm McLaren'in hayali "SE"yle bağlantıları olduğu söylentileri, İngiliz pop basınının kulislerinde dilden dile dolaşıyordu; ama bütün bunlar pek para etmiyordu.

Bütün bunlar yine de ilginç görünüyordu; benim için "dada" anlaşılmaz, bana ne olduğunu tam kestiremediğim bazı sanatsal hareketleri çağrıştıran (Yirmili yıllarda altın dönemini yaşayan Paris'tekiler gibi örneğin) bir sözcük olmasına, Sitüasyonist Enternasyonal hakkında hiçbir şey duymamış olmama rağmen. Böylece etrafı yoklamaya başladım ve ne kadar çok şey buldumsa o kadar az şey bildiğimi anladım. Birçok insan aralarındaki bu bağıntının farkına varmıştı; ama içlerinden hiçbiri bundan öteye gitmemişti ve çok geçmeden bu bağıntılardan bir şeyler elde etmek konusundaki girişimim beni Berkeley Üniversitesi'nin kütüphane kataloglarından dadacılığın temellerinin atıldığı Zürih'e, Gil J Wolman'ın Paris'teki bohem dairesinden Michèle Bernstein'ın İngiltere'nin güneyindeki on yedinci yüzyıldan kalma papaz evine, Alexander Trocchi'nin Londra'daki keşhanesinden tekrar kütüphaneye, otuz yıldır raflarda bekleyen ve bunca zaman sonra sayfalarını ilk

benim karıştırdığım kitaplara götürdü. Buradan da çocukluk yıllarıma ait haberlerin yer aldığı mikrofilmleri başa sarar buldum kendimi: Öyle tuhaf ki, söylev diline tercüme etmeyi umduğunuz özel bir saplantınızın bir parçasının tarihinden emin olmak için eski gazetelerin içinde debelenmek; aradan geçen zamanın biçimsizleştirdiği ve iyice şeffaflaştırdığı reklamların sizi rahatsız etmesi; evet geçmiş başka bir ülkedir, küçük bir tur atmak için hoş olsa da, yaşamak istemeyeceğiniz bir yerdir duygusuna kapılmak; Guatemala'da Arbenz hükümetinin devrilmesi hakkındaki ilk haberlere rastlamak; cansız haberleri bir CIA uydurmasının pis bir parodisi gibi okuyup, sonra da bizzat içinde yaşadığınız günün bir gazetesini gözlerinize yaklaştırarak sonuçları izlemek: Arbenz'in mikrofilmlere geçmesinden otuz yıl sonra, 1984 yılında, kuşkulu şahısların suratlarının kasaturayla yüzüldüğünü, sonra da maske yapmak amacıyla kurumaları için ağaçlara asıldığını bildiriyor muhabirin teki. Zaman hızla akıp geçiyor.

Yaptığım bu araştırma pek de matah sayılmazdı; karıştırdığım kitaplardan bazıları bir otuz yıl daha beklemeyi hak eden cinstendi. Yaptığım bu şey daha çok bir oyundu veya kaşıntıyı gidermek için kaşınmaktı; gerçek bir hikâyenin veya ancak anlamsız laflar eden birinin getirebileceği zevkleri bulmak uğruna anlamsız laflar eden birinin izini sürmekti. Araştırma, zamanı ileri de götürebiliyor, geri de veya yerinde saydırıyor. İki yıl ve on bin mil sonra, Lettrist Enternasyonal'in (LE) 1950'lerin ortalarında Paris'te elden dağıttığı gazetesi *Potlatch* elimdeydi artık; teksirle yazılmış sayfalarında "mimarinin eleştirilmesi"nin hayata dair getirilecek eleştiriler için bir mihenk taşı vazifesi gördüğü anlatılıyordu. Gazetede adı "M. Sing-Sing" olarak geçen Le Corbusier, "gecekonduların yaratıcısı" olmakla suçlanarak lanetleniyordu. Onun o "Işıyan Şehir"i, sosyal mühendislik çalışmalarına öncülük eden otoriter bir örnek olduğu, "dikey gettolar"dan ve kule gibi yüksek bloklu "morglar"dan oluşan kargacık burgacık bir yığından farksız olduğu gerekçesiyle reddediliyordu; yine *Potlatch*'ta yazılanlara göre, Le Corbusier'nin övgülere konu olan "yaşanılacak makineler"inin gerçek işlevi, onların içinde yaşayacak olan makineleri üretmekti. "Dekor, jestleri belirler" diyordu LE; "biz ihtiraslı evler inşa edeceğiz". LE, yazılarını bastığı kâğıtların kalitesizliğine bakmadan büyük laflar ediyordu ve bu laflar "Anarchy in the U.K."i söylerken Bob Geldof'un ağzından çıkıyordu tekrar; bunu tasavvur etmek kolaydı. Fakat, mikrofilmlerle Guatemala'ya yaptığım zaman yolculuğunu hatırlayarak, 1954 yazında *Potlatch*'ın yazarlarının (Gil J Wolman, Michèle Bernstein ve o dönemler sayfalarda adları geçen diğer dört kişinin) CIA'in reformist Arbenz'i devirmesi olayını önemli bir toplumsal

olgu, bir metafor –yıkacaklarını söyledikleri "eski dünya"nın kullandığı dilin, yaratacaklarını söyledikleri "yeni uygarlığın" dilinin bir aracısı– addedip sürekli üzerine gitmelerinin, Sex Pistols'la ilgili bir hikâye açısından, varsa ne gibi anlamlar ifade ettiğini merak etmeye başlamıştım.

Mikrofilmlerde yer alan bir hafta sonraki haberlere bakıyorum; *Potlatch*, Arbenz'in, ülkeyi bekleyen kaçınılmaz darbeye karşı Guatemalalı işçileri silahlandırmayı reddedişini, Saint-Just'ü giyotinden kaldırıp hak ettiği "itibarını iade" ederek eleştiriyor ("Yarım yamalak bir devrim yapanların yaptıkları kendi elleriyle kendi kuyularını kazmaktan başka bir şey değildir."). *Potlatch* eleştirisinde Saint-Just'ten başka on üçüncü yüzyıl Fransız Katharist heretiklerine ve parçacık fiziğinde elde edilen en son bulgulara da atıfta bulunuyor. Yine bu yazıda sürekli tekrarlanacak olan bir sitüasyonist tema ilk kez yer alıyordu: "Tatil" fikrinin yabancılaşma ile tahakkümün halkalarından biri olduğu, modern hayatın yanlış vaatlerinin bir simgesi olduğu, 1968 Mayıs'ında Paris'te duvar yazısı haline gelen, sonra da öyle görünüyor ki "Holidays in the Sun"a dönüşen CLUB MED, BAŞKA İNSANLARIN SEFALETİNDE UCUZ BİR TATİL gibi bir anlayışı içinde barındırdığı belirtiliyordu. LE, yeni hükümetin Guatemala kentinin sokaklarını ordu birliklerine temizlettiğini belirttikten sonra, "İspanya veya Yunanistan'dan sonra Guatemala da turizme elverişli ülkelerden biri sayabilir artık kendini" diye yazıyor, soğuk bir üslupla. "Fırsat bulduğumuzda gideriz artık".

KÜLTÜR İÇİNDEKİ

Kültür içindeki soy sop meseleleri değişkendir. Kültür içinde ortaya çıkan her yeni tezahür geçmişi yeniden yazar, geçmişin lanetlenmişlerini kahramanlara, kahramanlarını da lanetlenmişlere dönüştürür. Yeni aktörler geçmişi atalar için temizler, zira soy meşru olandır, yenilikse şüpheli bir şeydir; fakat tarihin her döneminde unutulmuş aktörler atalar olarak değil, tanıdık kişiler olarak çıkagelir karşımıza. 1920'lerin edebi Amerika'sında bu kişi Herman Melville'dir, 1960'ların rock'n' roll'unda 1930'ların Mississippili *blues*cusu Robert Johnson, 1970'lerin entropili Batı'sında da 1920'lerle 1930'ların titiz mutlakçılarından Alman eleştirmen Walter Benjamin, 1976 ile 1977'lerde ve sonraki yıllarda Sex Pistols'ın simgesel bağlamda yeniden canlandırdığı dadacılar, lettristler, sitüasyonistler ve çeşitli ortaçağ heretikleri.

Plakları dinlerken neyin ne olduğunu kestirmek zordu. Başkalarının olaylar arasında yaptığı ve görmezden geldiği ilişkilendirmeleri gözden geçirirken (bahsi geçen bir olayı arıyordum ama yerinde bulamıyordum) kendimi kültürel soykütükle pek ilgisi bulunmayan şeylerle uğ-

raşır, hikâyeyi oluşturmak yerine bulunmuş bir hikâyenin parçalarının izini sürer buldum. Bilinen olayların gölgesinden ışığa çıkarıldığında bu hikâye, her tezahürün ortaya çıktığı kısa zaman diliminde bütün dünyayı istediği, sonra da Dewey ondalık sisteminde uzun sayı dizileri şeklinde yerini aldığı marjinal bir hikâyeden ibaretti. Savaşların ve devrimlerin patırtısı karşısında oldukça sessiz görünse de, bu hikâye, bu yüzyılın aşina olduğu, sesini bir kaybedip bir bulan bir hikâyeydi; bu ses kısılıp yok olmak üzere konuşan bir sesti adeta.

Bu hikâyenin izleğini takip etmeye çalışırken –karakterleri sürekli birbirlerinin kılığına giriyordu, sonunda onları belli bir yere oturtmaya çalışmaktan vazgeçtim– en hoşuma giden şey, içindeki boşluklar ve hikâyenin, kaybettiğini düşündüğüm bir sırada sesini bir şekilde yeniden kazanması ve sonrasında gelişen olaylardı. *Potlatch*'ı bulmamdan çok önce 1954 yılına ait, Belçikalı yeni gerçeküstücülerin çıkardığı kuşe kâğıda basılmış *Les Lèvres nues* isimli bir dergide, "Yaldızlı Efsane" adı altında *Potlatch* hakkında yayımlanmış bir tanıtım yazısıyla karşılaştım. Yazıda "Bu yüzyıldan birkaç büyük kundakçı geçmiştir" deniyordu: "Bugün bunlar ya ölmüştür ya da dev aynasının karşısında kendilerini tüketmekle meşguldür... Her yerde gençlik (Kendilerini böyle adlandırıyorlar) otuz yılın toz ve enkazının arasından bir iki kör bıçak, bir iki pimi çekilmiş bomba bulur; durduğu yerde duramayan bu gençlik bunları koyun sürüsü yığınların üzerine fırlatır, kendisine atılanları büyük bir pişkinlikle kabul eden yığınların üzerine". Bu ifadelerden sonra, LE'nin halkla ilişkiler uzmanı, *Potlatch*'ın içinde bulunulan bu çıkmazdan kurtulmanın bir yolunu bildiği teminatını vererek gerçeküstücülerin bıçaklarından ve dadacıların bombalarından arta kalan parçalardan bahsediyordu. Şimdi düşünüyorum da Lettrist Enternasyonal'in (Kendilerini oyalayacak bir şeyler bulmak, dünyayı değiştirmek amacıyla bu isim altında toplanan birkaç genç insandan kurulu bu topluluk) bizzat kendisi bir bombaydı; kendi zamanında anlaşılmamış, on beş yirmi yıl sonra "Anarchy in the U.K." ve "Holidays in the Sun" olarak patlayacak olan bir bomba.

Böyle bir iddia, geçmişin bugünü oluşturma tarzı konusundaki bir savunudan çok, şimdi ile o zamanların birbirlerine dolanmalarının tamamen gizemli bir şey olduğunu ileri sürmenin bir yolu olarak görülmeli. *Potlatch*, ismini nereden aldığını şöyle anlatır: "Kuzey Amerikan yerlilerinin armağan alışverişine dayanan ticaret öncesi mal dolaşımlarının ortak adıdır bu... Serbest bülten gibi satılmaz mallar sınıfına giren bir ürün, sadece daha önce dile getirilmemiş arzu ve sorunları verebilir onu alacak olan insanlara ve ancak bu insanların onu dikkatli bir analizden geçirmesiyle karşılığını görmüş bir armağan sayılabilir". Bu kitap, bir

müzik parçası olarak "Anarchy in the U.K."in sahip olduğu gücü kolaçan etmek, bir kültür olarak sahip olduğu doğurganlığın nereden geldiğini araştırmak arzusuyla ortaya çıkmıştır. Öyle görünüyor ki bu soruların cevap anahtarı Sex Pistols'ın LE'nin armağanlarından biri olmadığı, armağanları karşılığında LE'ye farkında olunmadan verilmiş bir armağan olduğu fikrinde yatıyor. Üstelik Sex Pistols bu armağanı, onu ilk sunanların ve ürettikleri teorilerin ucuz birer metaya dönüştüğünü görüp dehşete kapılacak olan estetik düşkünlerinin tahmin edemeyecekleri bir tarzda sunacaktı. Eğer "Anarchy in the U.K." eski, unutulmuş bir toplumsal eleştiriyi hakikaten damıttıysa çok ilginç; ama yeni bir "potlatch" tarzında, birkaç bin şarkının birbirleriyle konuşma havası içinde bu eleştiriyi tekrar hayata geçirdiyse, bu, ilginçliğin de ötesindedir.

Bu hikâye, tabii buna hikâye denilebilirse, kendini anlatmıyor. Kitabın taslağı kafamda şekillenmeye başladıktan sonra aklıma hikâyeyi her bir fragmanın, her bir sesin, bu seslerin ardındaki insanlar aynı dili konuşan öbür insanların sesini hiç duymamış olsalar bile, öbürleri adına değerlendirmelerde bulunacakları şekilde biçimlendirme fikri geldi. "Anarchy in the U.K."de dünyada olduklarından bile habersiz olduğu insanların yaptıkları toplumsal eleştirileri daha farklı bir biçimde yeniden yapan yirmi yaşındaki Johnny Rotten gibi aynı dilden konuştuğu öbür insanların sesini hiç duymamış biri, böyle bir kurgu için özellikle çekici gelmişti bana. Bundan sonra daha neler olacaktı hikâyede kim bilir... İnsan geçmişe bakmayı bırakıp da onu dinlemeye başlarsa, yeni bir konuşmanın yankılarını duyabilirdi; o zaman eleştirmenin amacı, konuşanla dinleyenin, birbirlerinin varlıklarından haberdar olmadan birbirleriyle konuşmasını hedeflemek olmalıydı. Eleştirmenin işi, konuşmaların icra ediliş biçimlerinin insanda yarattığı sürpriz etkisini korumak ve bu sürprizin başka insanlara ulaşmasını sağlamak olmalıydı; çünkü sürprizlerle demlenen bir hayat sürprizsiz bir hayattan yeğdir.

Kafamda oluşmaya başlayan taslağı anlamlandırma isteğim, taslağın ansızın yarattığı şaşkınlığı anlamlandırma isteğine dönüştü: Bu tür gizli beyanatları, tarihin bütün yükünü büyük bir memnuniyetle kabul eden gizemleri anlamlandırmak istedim. Marksist sosyolog Henri Lefebvre'in 1975'te belirttiği gibi:

> Bir anlamı varsa eğer, modernliğin anlamı, ta başından beri kendi içinde radikal bir olumsuzlamayı barındırmasıdır; dada, bir Zürih kafesinde cereyan eden şu olay.

Bunu anlamlandırmak istedim.

Ya da kitabı yazarken belki de sitüasyonistlerin 1963'te dile getirdikleri, "gerçek şiirsel an, tarihin ödenmemiş bütün borçlarını gündeme getirir" düşüncesiyle hareket ettim. Sitüasyonistlerin kullandıkları bu ifade 1919'da Berlinli dadacıların dile getirmiş oldukları vaadi mi yankılıyordu ne?

> dada, faizini ebediyette ödeyen tek bankadır.

Kitabı, Sex Pistols'ın ünlü "GELECEK YOK" sloganının cazibesinin etkisi altında yazdım belki de. 1952'de ojektife poz veren lettrist Serge Berna'nın yüzündeki soğuk "gelecek yok" ifadesinin aşkına belki. Guy-Ernest Debord'un çetrefil bir dille yazılmış kitabında Berna'nın portresinin yer aldığı sayfadan bir iki sayfa ilerisinde gözüme çarpan şu cümlesinden etkilenerek belki de: "Geleceğin sanatı durumları yere çalmak veya hiç olmak olacaktır". Belki de sitüasyonistlerin 1964 yılına ait şu kendine güvenen sözlerinden:

> Bugün, gecikmiş bir "yirminci yüzyıla giriş" projesi etrafında dönüp duran bir kısırlığın içindeyken, biz diyoruz ki; bu yüzyılı etkisi altına almış olan bu *ölü zamana* dur demenin ve aynı anda miladi tarihi bir darbede yere sermenin zamanıdır. Her yerde olduğu gibi burada da yapılacak tek şey ölçünün sınırlarını yıkmaktır. Bizimkisi, yirminci yüzyıldan *çıkmamızı* sağlayacak, şimdiye dek görülmüş en iyi çabadır.

Bir pop şarkısının bulunduğu yerden çok uzaklaştık; ama bir pop şarkısının, "Ben bir Deccal'im" lafının çok uzağında olması gerekiyordu zaten. Her ne kadar bu nihayetinde bir rock'n' roll hikâyesiyse de öyle bir noktaya geldik ki; artık rock'n' roll'dan öğreneceğimiz hemen hemen hiçbir şey bizim bir işimize yaramayacaktır. Gerçek gizemlerin gizleri çözülemez; ama daha iyi gizemlere dönüştürülebilirler.

Birinci Versiyon

Son Sex Pistols Konseri

Son Sex Pistols Konseri

Dişleri teker teker yere dökülüyordu. Böyle sesler duyuyordu insan Johnny Rotten *r*'lerini yuvarlarken ağzında; 1918'de asker kaçağı Richard Huelsenbeck, sanat alanında beliren yeni bir eğilim hakkında yapılan bir toplantıya katılmış olan kibar Berlinli dinleyicilere, "Bizler savaştan yanaydık, dadacılık da bugün savaştan yanadır. Hayatın canı yanmalı, etrafta yeterince zulüm yok" diye seslenirken; Ranter'lardan* Abiezer Coppe 1649'da *Fiery Flying Roll*'unu açarken ("*Sana söylüyorum, yaptığım şey benim devirmek, devirmek, devirmek* buyurdu Rabbim"); Sitüasyonist Enternasyonal şu kehaneti savururken: "Enkaz inşa edenlere bir uyarı: Şehir planlamacılarının devri kapandıktan sonra, sıra sefalet mahallelerinin ve gettoların yeraltı insanlarına gelecek. Yatakhane şehirlerinin ayrıcalıklıları, sadece yıkmayı biliyorlar. Yeraltı insanlarının bunlarla karşılaşmasından çok şey umulabilir: Devrim, bu karşılaşmadır."**

İşte böyle şeyler duyuyordu insan, Johnny Rotten *r*'lerini yuvarlarken ağzında; yani böyle şeyler duymuş olsa gerekti.

1975'TE

1975'te, Johnny Rotten adıyla nam salacak olan yeniyetme bir delikanlı, kendisini canlı bir yaftaya dönüştüren, Pink Floyd logosunun üstüne elle "I HATE" ("NEFRET EDİYORUM") yazısı çiziktirilmiş tişörtüyle Londra'nın King's Road Caddesi'nden Dünya'nın Ucu'na –cad-

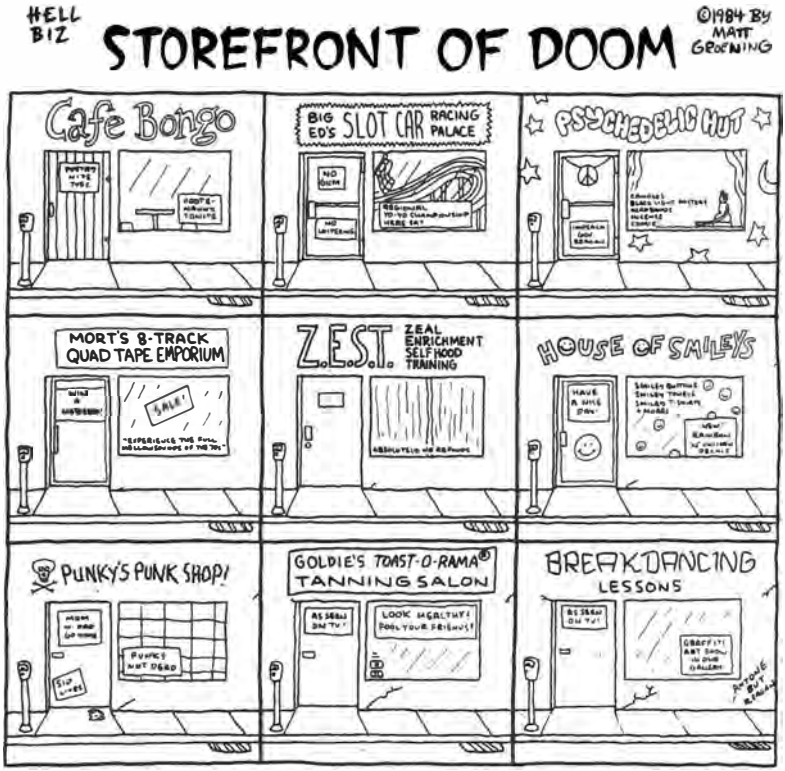
* Ranter'lar: 15. yüzyılda İngiltere'de, inananların bütün geleneksel sınırlamalardan bağımsız olmaları gerektiğini, günahın yalnızca imgelemin bir ürünü olduğunu savunan ve özel mülkiyete karşı çıkan Püriten bir grup. (ç.n.)

** *Defter*, Çev. Nurdan Gürbilek, Nisan-Mayıs, sayı 4, s. 64. (ç.n.)

denin bittiği yere– doğru caka sata sata yürüdü. Kırpılmış saçlarından arta kalanları yeşile boyadı ve onu görmezden gelmeye çalışan hippilere tüküren turistlerin safında yer aldı. Bir gün, grup kurmayı tasarlayan bir işadamına gösterildi. Davulcu, bu gencin bir *jukebox*'ın önünde yapılan ses sınavını, o sınavda Alice Cooper'ın "Eighteen"ini nasıl söylediğini şöyle anlatır: "Tam da aradığımız şeylere sahip biri olduğunu düşündük. Biraz uçuk, sivri bir adam. Aradığımız şeyler bunlardı: Yapmak istediği şeyler hakkında kesin yargılara sahip, düşüncelerinden kesinlikle ödün vermeyen sivri bir adam. Onun aradığımız kişi olduğunu hemen anladık. Her ne kadar şarkı söylemeyi beceremese de. Şarkı söylemeyi becerip beceremmesi bizim için o kadar önemli değildi; çünkü o sıralar biz de çalmayı yeni yeni öğreniyorduk".

Kendini Svengali olarak gören King's Road'daki butiğin sahibi Malcolm McLaren'in düşüncesinde ise Sex Pistols dokuz aylık bir mucizeden, iyi para götürmenin ucuz bir aracı olmaktan, bir iki kahkahadan ve eski *epater la bourgeoisie** yankısından başka bir şey değildi hiç kuşkusuz. Malcolm McLaren onları dükkânının dışında bir yerde kampa alır, prova yapabilecekleri bir yer bulur, onlara tuhaf ve saldırganlığı çağrıştıran bir isim verir, pop müziğin ne kadar boş bir müzik türü olduğu, bu müzik türüyle yüzleşmenin ve iğrençleşmenin mümkün olduğu hakkında nutuk atar, herkesin olduğu kadar onların da gürültü çıkarma şanslarının olduğunu, buna hakları olduğunu söyler. Bütün bunlar suya düşse bile, dükkânı için canlı bir yafta olacaklardı ki dükkânının böyle yeni bir yaftaya ihtiyacı vardı zaten. 1977'de Seditionaries (Fesat Tohumları) adından önce, McLaren 1971'de, Teddy Boy giysileri ile eski 45'likler sattığı sıralarda dükkânının adını Let It Rock koymuş; motosiklet giysileri ile gençlik çetesi aksesuvarları sattığı sıralarda, 1973'te Too Fast to Live Too Young to Die (Hızlı Yaşa Genç Öl!); esaret takımları, evlilikdışı ilişkiler için yardımcı malzemeler ve 1963 ile 1964 yılları arasında Ian Brady ile birlikte Moors Cinayetleri'ni (Hindley'le birlikte sanatsal bir kaygıyla teybe kaydettiği çocuk cinayetleri) işleyen Myra Hindley anısına yaptırdığı "Tanrı Myra Hindley'i Korusun" baskılı tişörtleri sattığı sıralarda, 1974'te de Sex adını koymuştu. Ama Sex Pistols'ın baş teorisyeni ve propagandacısı, 1960'ların sanat öğrencisi ve bir zamanların anarşist provokatörü, gelecek vaat eden anarşist provokatörü Malcolm McLaren açısından Sex Pistols ülkeyi iki seksen yere uzatacak, ilk belirtilerini Jerry Lee Lewis'in "Great Balls of Fire" şarkısında hissettiği gücü (Ortaokul sıralarında bir müsamerede akranı olan bir çocuğun bu şarkıyı okuyuşunu hatırlayarak "Böyle bir şeyle daha önce hiç karşılaş-

* Burjuvaziyi şaşırtarak altüst etmek, ezmek. (y.h.n.)



Malcolm McLaren'in dükkânının Amerikan versiyonu.

mamıştım. Çocuğun kafası yerinden çıkacak sanmıştım" der) yeniden şahlandıracak, nihayet dünyayı değiştirmek için müzik ile siyaseti birleştirecek bir girişim anlamına da geliyordu. McLaren, Fransa'daki 1968 Mayıs ayaklanmasından etkilenerek Londra'da dayanışma gösterilerinin düzenlenmesine ön ayak oldu, sonra da üzerinde '68 Mayıs'ında kullanılan sloganların yer aldığı tişörtler satmaya başladı. Üzerinde ayaklanmayı başlatan komplocu grup Enrages'in "ARZULARIM BENİM İÇİN GERÇEK ÇÜNKÜ ARZULARIMIN GERÇEKLİĞİNE İNANIYORUM" sloganının yer aldığı muşamba giysiler ise toplantı salonlarının vazgeçilmez işadamlarına kapış kapış gidiyordu. McLaren eline geçen her şeyi satabilirdi: 1978'in sonlarında, Sex Pistols'ın eski basçısı Sid Vicious kız arkadaşı Nancy Spungen'i öldürme suçundan tutuklandıktan sonra McLaren hemen "BEN YAŞIYORUM –O ÖLÜ– BEN SİZE AİDİM" yazılı Sid Vicious tişörtlerini piyasaya sürdü (Bunu Vicious'ın savunmasına para sağlamak amacıyla yaptığını söylüyordu McLaren). Fakat Jamie Reid'le birlikte 1974'te yayımlanmasını sağladığı ve sitüasyonistlerin yazılarının ilk defa İngilizce'ye çevrilip derlendiği Christopher Gray'in *Leaving the 20th Century* (20. Yüzyılı Geride Bırakmak) isimli kitabını elinde dolaştırdığı günler pek öyle uzak bir geçmişe ait değildi.

McLaren insanların o kitabı okumalarını sağlamaya çalışır. "Yabancılaşmış emek hakkında yazılan Marksist makalelerin yirminci yüzyıla ilişkin getirdiği yorumlardan hallice" der, "sınıf savaşı"nı konu alan şarkılar yapan Los Angeles'li punk grubu Dils'in menajeri Peter Urban (Bu grubun ilk *single*ı, onlara rakip olan Vom grubunun "I Hate the Dils" isimli parçalarına karşılık besteledikleri "I Hate the Rich"di). "Ondan hallice belki" der McLaren, "ama çok, çok güçlü. En iyi tarafı da hiçbir harekete mensup olmayan insanların bile rahatlıkla benimseyebildiği sloganlara yer vermesi. Bir hareketin içinde yer almak yaratıcı düşünceyi öldürür; eğer bu hareketin içinde yer alan kişi gençten biriyse o kişinin kendini ifade etmesini engeller... İşte bir hareketin engellediği bütün bu şeylere izin vermesi en iyi tarafı. Yazıların o kendine has saldırganlığı ve küstahlığı çok heyecan verici..." Modası geçmiş diye kestirip atar Urban, McLaren'in ilginç çıkarımlarına ve John Berger'ın kitap hakkındaki eleştirisinden yapılan bir alıntının yer aldığı kitabın arka kapak yazısına aldırış etmeden: "1960'lı yılların bugüne kadar yapılmış en saf ve en aklı başında politik formülasyonlarından biri". Berger'ın kitap hakkında yazdığı eleştiri "Kayıp Kâhinler" başlığı altında yayımlanmıştı; bu eleştiri yazısının tamamı kapak yazısında yer almış olsaydı tartışma iyice çığırından çıkabilir veya çığır açabilirdi.

Tartışma 1978 Mayıs'ında, Los Angeles'ta yayımlanan punk dergisi Slash'te tekrar gündeme gelir; içindekiler sayfasında yer alan bir notta o sayının "on yıl önce hayatı değiştirmeye uğraşan bir avuç enragés'a (Fransızca'da kuduruklar, fanatikler, çılgınlar anlamına geliyor)" adandığı belirtilmişti. Bu yazının hemen yanında, '68 Mayıs'ında sanat öğrencilerinden oluşan Atelier populaire isimli grubun yaptığı, bir dönemlerin meşhur "une jeunesse que l'avenir inquiète trop souvent" (Gelecek kaygısından nasibini fazlasıyla almış bir gençlik) afişi yer almaktaydı: Afiş, başı sargılarla çepeçevre sarılmış ve ağzı çengelliiğneyle tutturulmuş genç bir kızı resmeder. On yıl öncesi hakkında, Amerika Birleşik Devletleri'nde artık unutulmuş olan '68 Mayıs'ıyla ilgili yapılmış gerçek bir arkeolojik çalışmaydı bu. O tuhaf dönemlere, Paris'in banliyölerindeki üniversitelerde meydana gelen bir iki önemsiz kargaşanın birdenbire zincirleme bir reddiye hareketine dönüşüverdiği; önce öğrencilerin, sonra fabrika işçilerinin, tezgâhtarların, üniversite hocalarının, hemşirelerin, doktorların, atletlerin, otobüs şoförlerinin ve sanatçıların çalışmayı reddettiği, caddelere döküldüğü, barikatlar kurduğu ve polisle çatıştığı ya da çalıştıkları yerlerin aleyhinde hareketlere katıldığı, oraları işgal ettiği, bağlı oldukları sendikaları, dernekleri başlarından def ettikleri, çalıştıkları yerleri birer tartışma laboratuvarına dönüştürdükleri, Paris'teki duvarların alışılmamış sloganlarla baştan başa boyandığı, on milyon insanın modern toplumun açık bir uyarlamasını askıya aldığı dönemlere çok farklı bir dönüştü bu. "Mayıs ayaklanmasının o kargaşa ve hengâmesinde öğrencilerin sloganları ile haykırışları" diye yazar Bernard E.Brown, '68 Mayıs'ıyla ilgili benzersiz akademik çalışması *Protest in Paris*'te, "kitlesel bir kendiliğindenlik hareketi ve bireysel yaratıcılık ürünleri olarak değerlendirildi. Ancak ondan sonradır ki bu sloganların hemen hepsinin"–

DEVRİM, UĞRUNDA KURBAN OLMAK ZORUNLU HALE GELDİĞİ ANDA YOK OLUR / YASAKLAMAK YASAKTIR / NE TANRILARI İSTERİM NE DE EFENDİLERİ / KAHROLSUN SOYUT OLAN, YAŞASIN GEÇİCİ OLAN / TANRI ÖLDÜ, ARDINDAN DA SANAT / KAHROLSUN AÇLIKTAN ÖLMEYECEĞİMİZİ TEMİN EDİP SIKINTIDAN ÖLDÜREN BİR DÜNYA / CLUB MED, BAŞKA İNSANLARIN SEFALETİNDE UCUZ BİR TATİL / PATRONLARI DEĞİŞTİRME, YAŞAMIN ÇALIŞTIRILMASINI DEĞİŞTİR / ASLA ÇALIŞMA / FIRSAT SİSTEMLİ BİR ŞEKİLDE KEŞFEDİLMELİ / KOŞ YOLDAŞ KOŞ, ESKİ DÜNYA ARKANDA / MERHAMETSİZ OL / ÇOK TÜKETEN AZ YAŞAR / ZAMANI ÖLDÜRMEDEN YAŞA, KENDİNİ

SINIRSIZ ARZUYA KOYVER GİTSİN / GÜNDELİK HAYATA DAİR AÇIK İMALARDA BULUNMADAN, AŞKIN YIKICI TARAFLARINI, KISITLAMALARIN REDDİNİN OLUMLU TARAFLARINI ANLAMADAN DEVRİM VE SINIF MÜCADELESİ HAKKINDA AHKÂM KESENLERİN AĞIZLARI CESETLERLE DOLUDUR / KALDIRIM TAŞLARININ ALTINA DAL, SAHİLİ GÖRECEKSİN!

—sitüasyonistlerin yayımladıkları bildiri ve broşürlerde yer alan tutarlı ve ayartıcı bir ideolojinin fragmanları olduğu anlaşıldı... Daha çok da öğrencilerin gösterileri sayesinde Mayıs ayaklanmasında modern dünyaya ve onunla ilgili bütün işlere karşı ihtiraslı, gizemli ve ilksel olana vurgu yapan büyük bir protesto sesi yükseldi... Daha çok onların sayesinde Mayıs ayaklanmasında modern dünya ile onun bütün meşgalelerine karşı tutkuyu, gizemi ve ilksel olanı içinde barındıran devasa bir protesto ortaya çıkabilmişti". "Bu patlama" diyordu Cumhurbaşkanı Charles de Gaulle, kendisine iktidar kapılarını yeniden açacak olan Nisan konuşmasında, "modern topluma, tüketim toplumuna, teknoloji toplumuna, gerek Doğu'nun komünist toplumuna gerekse Batı'nın kapitalist toplumuna karşı ayaklanan birkaç grubun marifetiydi; bu gruplar, ortadan kaldırmayı düşündükleri toplumların yerine nasıl bir toplum getireceklerini bilmeyen, ortalıkta olumsuz bir şeyler olsun da ne olursa olsun diye düşünen insanlardan oluşmaktaydı". 1969'da *Internationale situationniste*'in (*IS*) yirminci ve son sayısı ise o dönem için "Yeni Bir Çağın Başlangıcı" başlığını atıyordu. Zbigniew Brzezinski'ye göreyse o dönem, "tarihteki uygunsuzların ölüm hırıltıları"ydı.

1978'de Brzezinski'nin Amerka Birleşik Devletleri Başkanı'nın ulusal güvenlik danışmanı olduğu sıralarda ve *Yeni Bir Çağın Başlangıcı*'nın, adi kâğıda basılı, İngilizce'ye kötü bir dille çevrilmiş bu kitapçığın baskısının piyasadan kalkışından yıllar sonra *Slash* okuyucularından, gayri resmi '68 Mayıs tatilini, Gary "U.S." Bonds'un 1965'te kısa bir süre için hit olan parçası "Seven Day Weekend"i hatırlar gibi hayal meyal hatırlamaları bekleniyordu. *Slash* okuyucuları Atelier populaire afişine gelişigüzel bakıyor, sonra da Jamie Reid'in "God Save the Queen" için yaptığı ve II. H.R.H. Elizabeth'i dudaklarında bir çengelliiğneyle resmeden o meşhur foto kolajına bakarak aralarında ilişki kuruyorlardı; yapılmamış bir tarihin eterinden geriye kalanların bir slot makinesindeki figürler gibi yan yana düşmesi bekleniyordu okurun kafasında. "Sonuçlarını 1968 yılında gösteren 1960'ların devrimci umutları" diye yazıyordu John Berger 1975'te,

şimdi artık engellenmiş veya ortadan kalkmış durumdadır. Bir gün bunlar yeniden ortaya çıkacak, dönüştürülecek ve daha farklı sonuçlara yol açarak yeniden yaşanacaktır. Bunun böyle olacağını sadece belirtiyorum, yeni umutların eskilerle arasındaki farkın ne olacağına ilişkin herhangi bir kehanette bulunmuyorum. Bu gerçekleştiği zaman, sitüasyonist programın (veya anti-programın) o dönemlerin, umutsuz gücünü ve seçkin zayıflığını uç yöntemlerle yansıttığı o tarihi onyılın en aklı başında ve en saf politik formülasyonu olduğu anlaşılacaktır muhtemelen.

Dils gibi bir grubun menajeri olarak Peter Urban'ın böyle dolambaçlı duygusul laflarla işi yoktu. McLaren'e ortada kazanılacak bir dünya olduğunu, formülleştirilecek taktikler bulunduğunu, ideolojiler geliştirilmesi gerektiğini söyler ve ne bileyim diyerek devam etmek ister; ama McLaren araya girer. "İyi hoş da Peter, adı füme dili veya dildoyu çağrıştıran bir gruba menajerlik etmek de ne oluyor şimdi? Mücadele bunun neresinde söyler misin?"

Dils'i ateşleyen Sex Pistols olmuştu; Dils'i 1979'da verdikleri bir konserde izlemiştim, Sex Pistols'ın kötü bir taklidinden başka bir şey değildi. Nancy Spungen'in bıçaklanarak öldürüldüğü dönemlerde Sex Pistols dünyanın dört bir yanında yeni grupların ortaya çıkmasına vesile oluyor, daha da önemlisi, rock'n' roll'da o güne kadar kimsenin yapamadığı şeyleri yapıyordu. Fakat vasatın üstünde bir grup olarak; ticari bir olanak, uluslararası bir skandal olarak dokuz aydan biraz daha fazla dayanacaktı: Grup, 4 Kasım 1976'da ilk plaklarının çıkışını görecek ve Amerika'da gerçekleştirdikleri tek turnenin hemen ardından Johnny Rotten'ın, McLaren'in para ve şöhret hırsı nedeniyle Sex Pistols'ın temsil ettiği her şeye ihanet ettiği gerekçesini ileri sürerek grubu dağıttığını ilan etmesinden sonra, yani 14 Şubat 1978'de, bir iş anlaşmasının feshedilmesi gibi son bulacaktı. Sex Pistols kendi elemanlarına ne ifade etmekteydi peki? Grubun adi suçlardan sabıkalı gitaristi Steve Jones ile bir zamanlar elektrikçi çıraklığı yapmış olan davulcusu Paul Cook için kızlarla gönül eğlendirmek ve iyi vakit geçirmek demekti. Eskiden güzel sanatlar fakültesinde öğrencilik ve Sex butiğinde tezgâhtarlık yapmış olan basçı Glen Matlock'a göre pop müzikti. Sonradan onun yerini alacak olan uyuşturucu müptelası Sid Vicious içinse pop yıldızı olmak demekti. Johnny Rotten'a gelince, o çok daha farklı şeyler söyleyecekti (Grubun dağılmasından sonra söyleyeceği şu sözler gibi: "Steve, ne hali varsa görsün, gitsin Peter Frampton olsun" –olmadı–; "Sid de defolsun intihar etsin" –etti–; "Paul da elektrikçi olsun olacaksa" –hâlâ da olabilir–); zaten söylediklerine bakılırsa, bunların ne anlama geldiği konusunda hâlâ bir iki laf daha edebilecekmiş gibi görünüyor.



Atelier populaire afişi, Mayıs 1968.



Jamie Reid'in Sex Pistols için hazırladığı el ilanı, 1977.

SEX PISTOLS'UN

Sex Pistols'ın elemanları, son konserlerini kariyerlerinin en berbat performansı olarak adlandırdılar. Oysa, 14 Şubat 1978 günü San Francisco'da Winterland Ballroom'u dolduran on beş bin kişi için bu performans, o güne kadar hiç kimsenin yapamadığı biçimde Kıyamet Günü'nü sahneye taşıyan benzersiz bir sahne olayıydı (Bunun böyle algılanmasının, Evangelistlerin dışarıda insanlara dağıttığı "Hepimizin içinde bir Johnny Rotten gizli, onun özgür bırakılması gerekmez; *onun çarmıha gerilmesi gerekir*!" yazılı bildirileri konsere gelen kişilerin görmüş olmalarıyla bir alakası yoktu).

Bu tür şeyler Johnny Rotten için yeni sayılmazdı; bir zamanlar posteri için çektirdiği fotoğraflardan birinde haç üzerine ellerinden çivilenmiş gibi poz vermişti örneğin. Londra'da Sex Pistols'ın ortaya çıkardığı alt-kültür grupları ile onun ilk izleyicileri daha işin başında, bu tür ilanları kendilerine iş edinmiş kişiler tarafından ölü ilan edildiler; bir zamanların gizli derneği, gazete başlıkları ve turizm tarafından darmadağın edilmişti. Yoksa dağılmasının nedeni, *punk*ın daha işin başında bir gizin koruyuculuğunda olmayan, bizzat bir gizin peşinden giden, ortada keşfedilmeyi bekleyen bir gizin var olduğuna dair boş bir sanıyla hareket eden bir çeşit gizli dernek olması mıydı? Gizin bir kere ortaya çıkmaya başlar görünmesiyle, *punk*ın bir protesto ideolojisi ve kendi kendini ifade etmenin aracı haline gelmesiyle; insanların beklentilerine cevap verir hale gelmesiyle, insanların ödedikleri paranın karşılığında alacakları şeyleri bilir veya bu beklentilere sahip insanlardan para kazanmak için neler yapılması gerektiğini bilir hale gelmesiyle birlikte hikâyenin de sonuna gelinmesi miydi bu dağılmanın nedeni?

ABD'de, ülkeyi baştan başa irili ufaklı gruplar sarmıştı (Bir bakmışsın yeni yeni gece kulüpleri, fanzinler, plak dükkânları açılmış; bir bakmışsın caddenin bir köşesinde altı yedi lise öğrencisi, öbür köşesinde de üç sanatçı toplanıvermiş; bir bakmışsın kızın biri yeni saç kesimini aynada incelemek için odasına kapanıvermiş); gerçi bütün bu gruplar, ithal ederiyle 10 dolardan satılan yasaklı "Anarchy" plaklarından etkilenmekten çok, bildik ev eşyalarıyla yüzlerini şekilden şekle sokan Londralı gençler hakkında gazetelerde ve televizyonda çıkan haberlerden etkilenmişti. Hiç yoktan sıkı şeyler keşfediliyordu (Los Angeles punk çevresinin kurucularından biri, "Bu sahnenin özgün biçimi, önlerine çıkan fırsatları değerlendirmesini bilen ve çetrefil enformasyon fragmanları üzerinde çalışan insanların eseridir" der); bazılarına göre

ise bu keşifler, yani yeni tavır, yeni konuşma biçimleri, gelecek yıllarda gündelik varoluş koşullarının çelişkilerini dramatize edebilecek, hayatın başka türlü olamayacağı kadar ilgi çekici olmasını sağlayabilecek şeylerdi.

Clash grubundan Joe Strummer, "Şimdi sıra seyirci katılımında" diye konuşur sahneden, 1976'nın sonlarına doğru. "Hepinizin burada ne aradığınızı söylemenizi istiyorum". Sex Pistols'ın Winterland'de sahneye çıkmasını bekleyen birçok kişi de muhtemelen orada ne aradığını kendi kendine sormuş; beklentilerinin neden boşa çıktığını, neden böyle vahşice şeylerin gerçekleşmesini beklediğini merak etmiştir. O ana ait hikâyeler arasında bir hikâye sadece müzikle ilgiliydi; müziğin içinde gizlediği şeylere göre değerlendirildiğinde bu hikâye hemen hemen sessizdi; ama ben önce bu hikâyeyi anlatacağım.

1976'NIN İLK AYLARINDA

1976'nın ilk aylarında bir gece "Sex Pistols'ı izledin mi?" diye fısıldar Joe Strummer, Graham Parker'ın kulağına; sanki anlattığı çok acayip bir olaymış, kimsenin duymasını istemiyormuş gibi bir ifadeyle söyler bunu. İkisi de Londra'nın "pub rock" sahnesinin alışılmış simalarındandır (O sıralarda Parker, Wilson Pickett ile Temptations'ın izini sürmekle, Strummer da Chuck Berry ile Gene Vincent'i yankılayacak *sound*lar aramakla meşguldür): İkisi de iyice hantallaşmış olan 1970'lerin müziğini tekrar ayaklarının üzerine oturtmak için çareler aramaktadır. "Hayır" der Parker. "Sex Pistols mı?" "Acayip farklı, arkadaş" der Strummer. "Acayip bir şey".

Hemen ardından Strummer, rock'ı yeniden canlandırmayı amaçladığı grubunu dağıtarak Clash'ı kurar: Daha sonra, grubunu neden dağıttığını soran arkadaşlarına, "Geçmişte kendimi işe yaramazın biri olarak görürdüm. Sonra Sex Pistols'ı gördüm ve kral koltuğuna kuruldum" cevabını verdiğini söyleyecektir o dönemle ilgili anılarını anlatırken. Bu iyi bir hikâye, gerçek olamayacak kadar iyi bir hikâye; ama müziğin içinde gerçeklik kazanan bir hikâye, hele bu müzik Slits'in müziğiyse. Slits, tamamı kadınlardan oluşan ilk punk grubuydu: Sahneye çıkıp bağırmaktan başka bir şey bilmeyen dört genç kızdan oluşmaktaydı. "Siktirin" diyorlardı, "Neden olmasın?" anlamına geliyordu bu. Bu ses, Jon Savage'ın olaydan yıllar sonra bir yazısında belirttiği gibi, sahip oldukları gücü keşfeden insanların sesiydi.

SLITS'İN ARDINDA

Slits'in ardında bıraktığı tek şey, sessiz sedasız çığlık atan bir nesne: Ambalaj kâğıdı benzeri yazısız bir kapağı olan isimsiz bir uzunçalar. Kafamda albümün isminin "Once upon a time in a living room" olduğunu kuruyorum; ama ortada isminin o olduğuna dair hiçbir ipucu yok; etiketinin üzerine gelişigüzel yazılmış isimlerden parçaların isimlerini bulmak dinleyiciye bırakılmış. Albümün ismi belki de "A Boring Life". Her neyse, müzik başladığı zaman sözlerine dikkat etmeyi falan düşünmüyordum zaten.

Slits'in elemanlarından biri kıkırdar; bir diğeri sorar "Hazır mıyız?", öbürü "*Hazır mı*?" diye cevap verir, hiç hazır olamayacağını belirtmek istermişçesine, sonra da dördüncüsü Alice'in tavşan deliğine dalarken çıkardığı sese benzer sesler çıkararak birincinin kıkırdamalarına karşılık verir: "Ha, ha, ha, haaaayır!" Lunapark treninin en üstüne ulaşıldığında duyulan son ses bu olur, ardından gelen kör sessizlik, Elvis'in 1955'te Sam Phillips'in Sun stüdyolarından birinde giriş konuşmasını bir iki kez prova ettikten sonra "Milkcow Blues Boogie"nin kaydına girerkenki halini hatırlamaya yetecek kadar uzun sürer ("Kesin çocuklar, bir dakika! Böyle olmuyor, kendimi *veremiyorum*! Tam anlamıyla *kaptırıp* gidiyoruz şimdi, haydi!"); Slits'in giriş konuşması ise önceden prova edilemeyecek kadar uçuk kaçıktır ve hiçbir yere bağlanmaz, sonra o sessizlik kesif bir gürültüyle birlikte paramparça olur. *Punk*ı punk yapan şey işte karşıtlıkların bu iç içe geçmişliğiydi; yani, sıkıntıdan ferahlamaya, tedirginlikten paniğe, sessizlikten sese geçişin bir aradalığıydı.

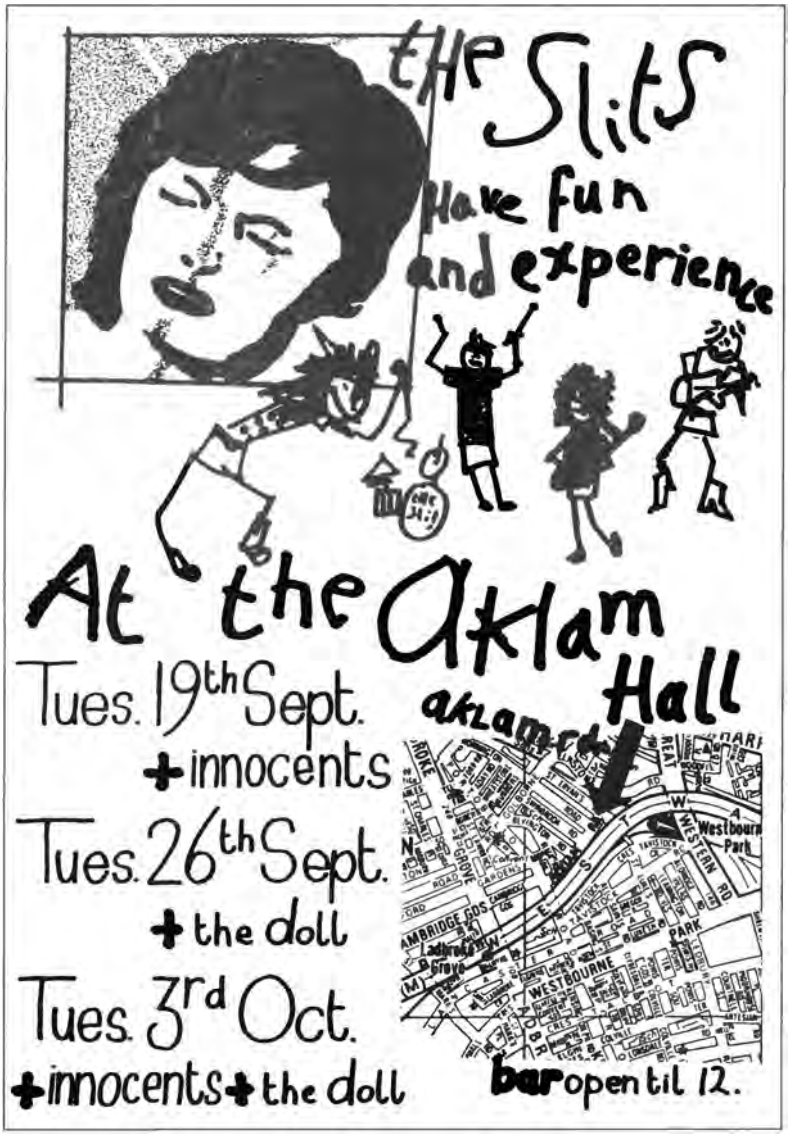
Slits grubu vokalde Ari Up, davulda Palmolive, gitarda Viv Albertine ve basta Tessa'dan oluşmaktaydı. *Rolling Stone Rock Almanac* 11 Mart 1977 tarihi için şunları yazar: "Slits grubu Londra'daki, Roxy'de Clash grubunun konserinde altgrup olarak sahne aldı... Grup daha sonra gerek elemanlarının cinsiyetlerinden gerekse tarzından dolayı bazı çevrelerin gazabına uğrayacak, böylece kasti amatörlüğü iyice uç noktalara taşıyacaktı... Konserlerinde seyircilerin arasından dört kişi seçip sahnede kendi yerlerini vermeleri ve sahneden inip onların çıkardıkları seslerin eşliğinde dans etmeleri yetersizliklerine kılıf aradıkları şeklinde yorumlara neden oldu". Burada akla hemen eski bir Jamaika 45'liği geliyor Prince Buster'ın "Barrister Pardon"u, Etiyopya'dan gelen, Kingston'ın kenar mahallelerini kaba saba serserilerden temizlemeye ant içmiş bir yargıcın hikâyesini anlatan Judge Dread (Yargıç Korkusu) adlı üçlemesinin final bölümü. Üç *single* boyunca yargıç, gençleri öldürmekten sanık katil zanlılarını yüzlerce yıllık hapis cezasına çarptırır, davayı temyiz etme cüretini gösteren zanlıların avukatlarını hapse attırır, mahkemede bulunanlar

gözyaşlarına boğulur, sonra da herkesi serbest bıraktığını açıklayarak bir adımda kürsüden iner ve oradaki herkesi *cakewalk*'a* davet eder: "Ben yargıcım ama dans etmesini de bilirim" der. "A Boring Life"la birlikte Slits de rock'n' roll'un diğer bütün çeşitlerini yargılar: "Milkcow Blues Boogie"yi, "Barrister Pardon"u, yani zaten miadını doldurduktan sonra kendi kendilerini yargılayacak olan resmi, bayağı parçaları yargılar.

Hiçbir şey bu ayarı tutturamazdı. Bağırış çağırışla, gitaristin çaldıklarıyla grup belli bir vurgu yakalar, bundan belli bir ritim çıkarır ve bütün bunları biçimlendirmeye başlar; ritmi kaçırır, bir an müzik karışır, sonra ritmi tekrar yakalar ve kaldığı yerden devam eder. Grubun elemanları kendi yarattıkları fırtınanın ortasında el ele yürürken ortalık ciyaklamalarla, viyaklamalarla, tiz feryatlarla; pop müzikte daha önce hiç duyulmamış zıvanadan çıkmış kadın sesleriyle çın çın çınlar. Bu sesler, neşe ve intikam sesleridir, oyunbozanların mızıkçılığına aman vermeyen bir oyun şarkısıdır; müziğin tanıdığı her türlü olanaktan yararlanılır bu şarkıda, bu kızların çaldıkları en basit akor da bu olanaktan nasibini alır: Yani, onların amatörlükleri kasti bir amatörlük değildir.

Plağın bir yerinde "No more rock'n' roll for you / No more rock'n' roll for me" ("Artık senin için rock'n' roll yok / Artık benim için rock'n' roll yok") diye mırıldanan ve Sex Pistols'ın "gelecek yok"unu yankılayan mayışık bir ses duyulur: Bu ses, kimliği belirsiz bir erkeğe aittir; parçayı kaydedenlerden birine belki, kime ait olduğu önemli değil, önemli olan Slits elemanlarının bunu, icra ettikleri şeyi rock'n' roll olarak adlandırmadıklarını belirtmek için yapmış olmaları. Bu adını, dolayısıyla tarihini reddeden bir müzikti; o andan itibaren hiç kimse rock'n' roll'un bir zamanlar ne mene bir şey olduğunu kestiremez oldu ve aynı anda rock'n' roll her şeyle hem yapılabilir hem de yapılamaz hale geldi: Rastgele gürültü rock'n' roll'du; ama Beatles değildi. Punk müziği, kült haline gelmiş birkaç kâhinin gömütleşmiş yapıtı hariç –Captain Beefheart gibi Amerikalı *avatar*'lar,** Count Five ve Shadows of Knight gibi 1960'lı dönemlerin ortasında ortaya çıkmış olan garaj grupları, 1960'ların sonlarında ortaya çıkan Velvet Underground ve Stooges gibi gruplar, 1970'lerin başlarında ortaya çıkan New York Dolls ve Jonathan Richman and the Modern Lovers gibi gruplar ile reggae müziğinin gnostik sürgünü dile getiren parçaları hariç– kendisinden önceki müziği anında itibardan düşürdü; yaptığı parça hit oldu diye veya iyi çaldığını göstere göstere sağda solda ahkâm kesenlerin meşruiyetlerini reddetti. Punk, bir geleneği yıkarken yeni bir geleneğin müjdecisi oldu.

* *Cakewalk*: ABD'de siyahi köleler arasında ortaya çıkmış olan ve eleme usulüyle en iyi dans eden çifti belirleyip o çifti bir pastayla ödüllendirme esasına dayalı bir dans türü. (ç.n.)
** *Avatar*: İlahi bir varlığın yeryüzüne inmesi, özellikle Hindu dininde Vişnu'nun ruh halinden cisim haline geçmesi anlamında kullanılan isim. (ç.n.)



Slits'in el ilanı, 1978.

Doğrusu, geriye şöyle bir baktığımızda, rock'n' roll hikâyesinin bir bölümünü oluşturan bu hikâye, tamamını zaten kapsıyormuş gibi görünüyor; yoo, *punk*ın itibardan düşürdüğü müzik değersiz olduğu için değil, Slits'in müziğinden arta kalan küçük kalıntıların, dinleyiciyle, kendisinden önce ve sonra gelenlerin itinayla ortaya çıkardıkları *sound*ların hiçbirinin yapamadığı kadar mükemmel ve gizemli bir iletişim kurabilen bir *sound*a sahip olduğu izlenimini verdiği için. İster ortaya çıktığı tarih olan 1977'de dinlenmiş olsun, isterse on yıl sonra, "A Boring Life" dinleyicisine rock'n' roll'un tarihini her daim yeniden yazar.

1950'Lİ YILLARDA

1950'li yıllarda on beş bin zenci vokal grubunun plak yaptığı rivayet edilir. Doğru mudur bilmem; ama bunu ilk duyduğumda gözlerim yuvalarından fırlayacak gibi olmuştu. Sonra punk bu tür rakamların olabilirliğini kanıtladı.

Halktan medet ummalarına rağmen bu vokal gruplarının pek azı halka ulaşma başarısı gösteriyordu; halktan medet umuyor derken, şöhret olmayı, para kazanmayı umuyordu, üç dakikalık bir plağın hayali dünyasında bile olsa bu insanlar, daha önce ellerine geçmemiş olan, başkalarına kendilerini gösterme, anlatacaklarını dinletme fırsatını bulacakları bu anlık yetki durumundan yararlanmak istiyorlardı. Popüler kültürün tarihinde o güne kadar hiç duyulmamış sesleri gün ışığına çıkarma seferberliğiydi bu ve rock'n' roll'un erken dönemlerinde mevcut olan diğer müzik tarzlarıyla Ray Charles ile Clyde McPhatter'ın "Drifters"ının o sofistike *rhythm and blues*ları, Elvis, Carl Perkins ile Jerry Lee Lewis'in *rockabilly*'si,* Little Richard'ın deli dolu atakları, Chuck Berry'nin kilise gençlik korosu anlayışıyla yaptığı o parçalar, Monotones gibi gürültücü grupların o hoş sürprizleriyle birlikte bu olay, popüler müziğin dünya genelinde yaşadığı dönüşüme damgasını vurdu. Londra'da bir sanat okulunun müdiresi, "Elvis Presley denen çocukla

> "Çocukluğumda Little Richard'la Elvis Presley'yi ilk dinlediğimde hissettiğim şeyleri ilerlemiş bir yaşımda yeniden keşfetmek harika bir şeydi benim için. Heyecan vericiydi, ama bir parça korku da yok değildi; 'Bu gerçek olabilir mi?' diye düşünüyordu insan. Kendinizi kaptırıyordunuz ve dinlerken sanki başka bir gezegenden gelen bir şeyin içinde yer aldığınız duygusuna kapılıyordunuz; öylesine müthiş bir şeydi ki bu, gerçekleştiğine inanamıyordunuz."
>
> *— BBC disk jokeyi John Peel, 1986, Londra'da 1976'daki punk üzerine.*

* *Rockabilly*: Pop, rock, country ve Batı müziğinin ezgilerinin karışımından oluşan müzik türü. (ç.n.)

konuşsam iyi olacak" der 1956 yılında, "okulda üzerine adını yazmadık sıra bırakmamış".

Rock'n' roll'da bundan sonra meydana gelen büyük olay (Liverpool ile Londra'da 1962 ile 1963 yılları arasında hızlı bir çıkış yapan ve James Brown'ın zenci rock'ıyla, Detroitli Motown'la ve Memphisli Stax'le güç kazanan Beatles) böyle bir kakofoni yaratmadı. O dönemler farklı şeyler yapan birçok grup vardı; ama yeniden canlanan rock'n' roll çok geçmeden müzik piyasasına hâkim oldu ve Batı'yı tamamen etkisi altına aldı. Önce Amerika'daki zenci isyanıyla, sonra da beyaz gençliğin uluslararası düzeydeki ayaklanmasıyla bir şekilde bağlantı kurunca kendisine verdiği önem arttı. Bir sanat olarak kabul görmesiyle de kendisiyle ilgilenmeye başladı. Dünyanın ilgisini ilk defa bu sound üzerine çeken ruhun –1950'lerde çıkan birçok 45'likte ve 1964 Beatles'ının üçüncü dereceden taklitçilerinin parçalarında hâlâ sezilebilen o kendini duyurmak için elinden gelen her şeyi yapma çabasının– yerini bilgelik, sorumluluk ve virtüözlük kültü aldı.

İlkin etraflarındaki yüzlerce küçük bağımsız şirket tarafından atlatılmış olan büyük plak şirketleri, 1960'lı yılların ortalarından itibaren, isim yapmış sanatçıları kendi bünyelerine aldı ve müzik piyasasını merkezi bir yapıya büründürdü. 1956 yılında ortaya çıkmış olsa hiçbir anlam teşkil etmeyecek olan bu kendine has müzik türü çok geçmeden yalpalama sinyalleri vermeye başladı. 1967'den, yani popun Beatles'ın *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*'inin etkisi altında olduğu yıldan itibaren rock'n' roll'a onaylama, yaratıcılık ve yenilik ideolojisi hâkim olmaya başladı. Neredeyse her şey ümit vaat ediyor, anlam taşıyor ve yeni gibi görünüyordu, oysa müzik çöktükçe çöküyordu. Hemen her şey merkezin amaçları doğrultusunda yönlendiriliyor, bu amaçların dışında kalan her şey merkezkaç kuvvetinin etkisiyle dışarı fırlatılıyordu. Dönemin sonunu haber veren tehlike işaretleri (Beatles'ın "A Day in the Life"ı, Rolling Stones'un *Let it Bleed*'i, Bob Dylan'ın *John Wesley Harding*'i, Velvet Underground'ın *White Light/White Heat*'i, John Lennon'ın *Plastic Ono Band*'i, Sly and the Family Stone'un *There's a riot goin' on*'u, ayaklanma sonrası dönemde ortaya çıkan hayal kırıklıklarıyla bezeli politik zenci popu dalgası) o dönemin yaratıcıları tarafından bile göz ardı edildi. Müzik piyasası rasyonelleşmeye doğru kaymaya başladı; bu süreç, insanların boş zamanlarına hitap eden hizmetlerle ilgili holdinglerin plakların satılması işini tümüyle, sayıları Amerika'daki otomobil üreticilerini aratmayacak bir düzeyde seyreden plak dükkânlarının eline verdiği 1975 yılında hemen hemen tamamlanmıştı. "Eğlence işi inancın askıya alınması değildir" diye yazar Michael Ventura 1985'te. "Değer-

lerin askıya alınmasıdır. Alıştığımız biçimiyle düşünüldüğünde bunun 'eğlence'nin *anlamı* olduğu bile söylenebilir; yani, birlikte yaşamaktan bıktığımız ama onlarsız da yapamadığımız değerlerin askıya alınmasının verdiği rehavet duygusu olduğu... Oysa kimse, iş dönüşü sonrasında koltuğuna oturup da kendisinden daha yoğun hayatlar yaşayan insanların görüntülerinin yer aldığı bir ekrana bakmak istemez... Amerikan hayat tarzı da aşağı yukarı böyle bir şey işte!" Ventura buna modern hayat tarzı da diyebilirdi pekâlâ. Sonradan insanların boş zamanlarına hitap eden hizmetler veren şirketler içinde en büyüğü haline gelecek olan Warner Communications'ın bu soruna aşina olduğu, 1977 yılı için hazırladığı yıllık raporundan da gayet net bir biçimde anlaşılıyor:

> Eğlence bir ihtiyaç haline gelmiştir. Bu ifadenin elle tutulur bir tarafı yoktur: Eğlence beslenmek, giyinmek ve barınmak kadar gerekli olabilir mi hiç?.. Yukarıdaki ifadeyi sorunlu kılan şey "gerekli" sözcüğü değildir, sorun "eğlence" sözcüğünden kaynaklanır. Yirmi yıl öncesine kadar "eğlence" sözcüğü hoşça vakit geçirme, oyalanma sinema, televizyon, radyo, popüler basın ile müzik kayıtlarının tümünü kapsamakta yeterliydi belki; ama bugün bu sözcük oldukça yetersiz, olayların dışında kalmış görünüyor. Bugün bu eğlence medyasının rolü insanlara hoşça vakit geçirtmenin ötesinde çok daha önemli bir hal almış ve çok daha fazla çeşitlenmiştir. Mekanik işleyişi bakımından... medya eski düzeninde sürmektedir. Fakat kişisel ve toplumsal alandaki kullanışlılığı bakımından tamamen değişmiştir... Dünya genelinde 19. yüzyıldan itibaren sabit bir hız kazanan sanayileşme aşamasının bireysel kimliğe ilişkin ciddi bir tehdit oluşturduğu görüşü yaygındır: Her geçen gün daha verimli ve daha standart hale gelen bir dünya, kişiye musallat olan kendinden vazgeçme duygusu eşliğinde kişisel özgürlükleri, kişinin önemini ve fırsatlarını tehlikeye sokmaktadır.

Harold Rosenberg'in 1956 yılında "proleterleşme" derken kastettiği şey de buydu: Yani modern toplumsal örgütlenmeyle birlikte başlayan "kişiliksizleşme ve pasifleşme süreci"; "on dokuzuncu yüzyıl fabrika işçisinin psişik durumu"nun yirminci yüzyıl toplumunun bütünlüğüne yayılması. "Kendileriyle barışık olamamaları ve başkalarıyla olan ilişkilerini denetleme gücünden de mahrum olmalarından dolayı maneviyatları bozulmuş durumdaki mevcut toplumsal sınıfların tüm bireyleri kendilerini, geçmişleri ile geleceklerini yeniden birleştirmeyi vaat eden yapay kitlesel egolara teslim ederler" der Rosenberg. 1977 yılında ise Warner Communications durumu bu kadar kasvetli görmez:

> Teknolojinin bu sorunu yaratmasına ses çıkarmayan insanoğlu, yine teknolojiyi kullanarak ona uygun bir kılıf hazırladı. Günden güne katlanarak

büyüyen bünyesinde, iletişimin akla gelebilecek her türünü barındırma kapasitesiyle "eğlence" medyası, bireyi deneyimlerini artıracak, kendi kendisinin farkına varmasının olanaklarının önünü açacak ve kendisine kimlik çeşitliliği sunacak modellerle donatmak suretiyle bu sorunu gidermek üzere işbaşına getirildi... Bilginin –hangi hızda olursa olsun, hangi insana olursa olsun– ulaştırılması işlemi Warner Communications'ın görevleri dahilindedir. Şirketimizin aynı sahada lider olan diğer şirketlerle birlikte kaydetmiş olduğu bu inanılmaz büyüme, kültür ile teknolojinin tarihte bugüne kadar hiç rastlanmamış biçimde bir araya geldiğinin, insanların benlik duygularında eşit oranda bir devrim yaşandığının açık bir kanıtıdır.

DÜNYA

Dünya, 1920'lerin göz kamaştırıcı Amerikan otomobili Jordan Playboy'u yaratan Jordan Otomotiv Şirketi'nin batmasından sonra da varlığını sürdürebilmişti pekâlâ; plak çıkarmış olan on beş bin civarındaki *doo-wop* grubu olmasaydı da sürdürebilirdi herhalde. 1960'ların bereketli ekonomisinin yerini gerek rock öncesi "çok çalış az harca" zihniyeti olsun, gerekse 1960'ların artık gelenekselleşmiş olan "çalışma idare et" zihniyeti olsun bütün geleneksel değerleri alaya alan irrasyonel, çorak bir ekonomiye bırakmasına rağmen, müzik piyasasının büyümesiyle ve yukarıdan aşağıya bir yapıyı koruyacak şekilde örgütlenmesiyle birlikte 1970'lerde plak satışlarında muazzam bir patlama gözlendi. Bu salgın önce İngiltere'yi etkisi altına aldı, birkaç yıl sonra da ABD'yi. Margaret Drabble'ın İngiltere'nin ekonomik ve toplumsal çöküşünü konu alan, endişelerinden kurtardığı için ekonomik bunalımı sevinçle karşılayan karakterlerle dolu romanı *The Ice Age*'in Sex Pistols'la aynı dönemde ortaya çıkması tesadüf değildir. Her ikisi de topluma verilen sözlerin yerine getirilmediği, bu sözlerin yerine getirileceğine inananların alınlarına hemen ahmak damgasının yapıştırılıverdiği bir dünyada elle tutulur bir şeyler bulma çabası içindeydi.



The Penguins, 1950'lerde plak yapan 15.000 siyahi vokal grubundan biri.

Savaşa veya sosyal planlamaya para harcanması gündeme gelmiş, Araplar, bir zamanlar Batılıların kendilerine silahlarla savurdukları tehditlere petrolle karşılık vermeye başlamış, işsizlik artmış, enflasyon almış yürümüş, sermaye kurumuştu. 1950'lerin vaatler dünyası

(1957'de İngiltere'de yayımlanan bir reklam broşüründe şunlar yazar: "Ne isterdiniz? Daha iyi ve daha ucuz yiyecek mi? Bir sürü yeni kıyafet mi? Her türlü konfor düşünülerek döşenmiş ve işinizi kolaylaştıran son model aygıt ve aletle donatılmış rüya gibi bir ev mi?.. Yeni bir araba... bir yat... ihtiyaçlarınıza cevap verebilecek büyüklükte bir uçak mı? İstediğiniz her neyse ayağınıza kadar gelecek; üstüne üstlük bütün bu isteklerinizin tadını çıkarmaya bol bol yetecek kadar zaman da bunun cabası. Elektronik, otomasyon ve nükleer enerjiyle birlikte yeni bir Sanayi Devrimi'nin eşiğindeyiz; artık istediğimiz her şey elimize hızlı... ucuz... ve bol bol geçecek.") 1960'larda gerçekleşmesine ramak kalmış bu dünya, 1975'lere gelindiğinde kötü bir şakadan başka bir şey değildi artık. O tarihlerde somut acılardan çok beklentilerin engellenmesine bağlı olarak halkın içinde panik baş gösterdi; aynı neden öç alma isteğini de beraberinde getirdi. Drabble kitabında şunları yazar:

> Ülke genelinde, renkli televizyonlarının önüne kurulmadan, ziyafet sofralarının başına geçmeden, pub'a veya konsere gitmeden önce son haberleri dinleyen aile bireyleri birbirlerine bakarak "Eyvahlar olsun" "N'olacak şimdi?" "Pes yani" veya "Siktir et gitsin ya, n'olacaksa olsun" gibi laflar ediyorlardı. Ülkenin her yanında istisnasız herkes birilerini yaşanılan rahatsızlığın nedeni olmakla suçluyordu; sendikaları, hükümeti, madencileri, otomobil işçilerini, denizcileri, Araplar'ı, İrlandalılar'ı, kocalarını, karılarını, boş gezenin boş kalfası evlatlarını, yüklü ders programına sahip eğitim sistemini. Kimse suçun gerçekten kime ait olduğunu bilmiyordu; ama insanların çoğu birilerini var gücüyle suçlamayı sürdürüyordu; sadece pek azı onurlu bir suskunluk içindeydi. Hayatın bir gıdım pahalılaşmasına bile dayanamayıp yirmi yıldır hiç durmadan mızmızlananlar tabii ki öbürlerinden geri kalmayıp nefes patlatmaya devam ettiler; çünkü ne de olsa mızmız her zaman mızmızdı ve ortada hiç şikâyet edilecek bir şey olmadığında bile şikâyet edecek bir şeyler bulanlar şimdi kıçlarına kına yakıp bayram ediyordu.

ANAAKIM

Anaakım rock'n' roll, 1975 yılında tümüyle orta sınıf beyazların uğraşısı haline gelmiş bu müzik, pasif bir ahengi de olmasa hiçbir şeye benzemeyecek olan o bildik ritmini hâlâ sürdürüyordu. "Macera" ile "risk" sözcükleri, bizzat kendisi de "altmışlı yıllar" şeklinde bir parolaya dönüşecek olan bir dönemin, 1960'ların düsturu, sonra da parolası haline gelmişlerdi. Şimdi ise o dönemlerin mücadele ve deney ortamlarında bizzat yer almış olanların ölümleri, yaşadıkları bunalımlar ve çöküşler evrilip çevrilerek 1970'lerin parolasına dönüşüyordu: "Hayatta kalmak".

Bu sözcüğün orta sınıfa mensup, beyaz ve nispeten genç kesimin seçeneklerini tanımlayan bir sözcük oluşu her ne kadar garip gelse de

bu sözcük tümüyle bu kesime atfedilmişti gerçekten de ve doğruluğu su götürmezdi. Günlük dilin mucizelerinin yardımıyla birlikte "hayatta kalmak" lafı ile onun ikiz kardeşi "mücadeleci" lafı, tarihsel bir hata ilan ettiği 1960'ları tarih sayfasından silerek 1970'lerde hâkim olan kişisel ve mesleki sebatı (bir işe sahip olma, evliliği sürdürme, akıl hastanesinin dışında kalma veya sadece ölmemeye çalışma) kahramanlığa dönüştürdü. Öncelikle artık "gerçek hayat"a intikal etmiş olan "altmışlar"ın "mücadelecileri"ne atıfta bulunmak üzere anlamı değiştirilerek yeniden kullanıma sokulan bu sözcük, hiçbir açık kapı bırakmayan bir başka anlamı da peşinden sürüklüyordu: Hayatta kalmak, gerçek hayatın ta kendisidir.

Çok geçmeden, maddi veya fiziksel varlığı bir tehlikeye açıkça maruz olmayan herkes mücadeleci sıfatını kolayca talep edebilir hale geldi; mücadeleci sıfatını kazanmak ise en ulu mertebeye ulaşmak demekti. Bu fikir kısa sürede dallanıp budaklandı. Buna yavaş yavaş saldırganlık imaları da nüfuz etti: "The Survivor" ("Mücadeleci") ismini taşıyan yeni model bir bavulun tanıtımını yapan reklamlar, artık en iyilerin hayatta kalacağı bir mücadelenin geçerli olduğunu açık bir şekilde ortaya koyuyordu; yeni ekonomik ortamın vahşi arenasında bundan başka hiçbir şeyin önemi yoktu. Bu fikir etiğin üzerinden zıplayarak ontolojiyi istila etti. John Irving'in romanı *The World According to Garp*'ın hayranlarından biri ise, romanda başkarakterin otuz üç yaşında vurularak öldürüldüğünün bilinci içerisinde özellikle "Garp bir mücadele adamıdır" diye yazar. Burada, mücadele fikrinin kendisini tanımlayan sözcüğü tam anlamıyla hezimete uğratışına şahit oluruz: ölü mücadeleci.

Bruno Bettelheim'ın 1976'da "hayatta kalma mücadelesinin her şeyi kapsayarak nasıl, neden ve ne için mücadele edileceği sorununu ortadan kaldırması" durumuyla ilgili olarak, "içi tamamen boşalmış bir mücadelecilik" diye nitelendirdiği şey, varolan bütün söylem biçimlerini istila etti. Alıntısını yaptığım yukarıdaki sözler, Bettelheim'ın "hayatta kalma"nın felsefi olarak yüceltilmesine, hatta Nazi toplama kamplarında insanların verdikleri hayatta kalma mücadelesinin bir direniş fantezisi olarak ortaya konmasına muhalefeten yazdığı yazısında yer almıştı. Lina Wertmuller'in filmi *Seven Beauties* ile Terrence Des Pres'nin toplama kamplarıyla ilgili incelemesi *The Survivor*'da ileri sürülen iddialar üzerine Bettelheim, "yani, hayatta önemli yegâne şey, biyolojik düzeyde, ham şekliyle yaşanan hayattır... 'kültürün zorlamalarının ötesinde' ve 'bedenin ham ihtiyaçlarını dikkate alarak' her ne pahasına olursa olsun yaşanmalıdır" diye yazar. Bir başka deyişle insan, her ne pahasına olursa

olsun zorunlulukların emrettiği doğrultuda, kültürün ötesinde değil, berisinde yaşamalıdır; oysa bedenin bu talepkârlığı, Hannah Arendt'in bir zamanlar dediği gibi, özgürlüğün düşmanıdır: Hayatta kalmak her şeyin yerini aldığında "özgürlük, hayat sürecinin devamının zorunluluğu karşısında geri çekilmek durumundadır". 1951'de *L'Homme révolté*'de (Başkaldıran İnsan) Albert Camus daha farklı bir hikâye anlatır

> Ernest Dwinger *Siberian Diary*'de, soğuğun ve açlığın kendisini dayanılmaz bir biçimde hissettirdiği yıllar süren hapis hayatında kendi kendine tahtadan, sessiz bir piyano yapan bir Alman teğmenden bahseder. Kaba saba bir güruhun velvelesi arasında, sefil mi sefil bir ortamda teğmen sadece kendisinin duyabildiği garip bir müzikle uğraşır.

kendi deyimiyle, "ahenkli bir isyan"ın hikâyesini. Ancak, Camus artık moda değildi; ne de soğuk ile açlık veya Arendt'in "zorunluluk" diye tabir ettiği "tam bir yokluk ve sefalet durumu" hâkimdi ortama. Dil kültürü bir zorlama, zorunluluğu lüks bir şey, hayatta kalmayı çok ince bir duyarlılık haline getirecek şekilde tersyüz oldu ve böylece hayatta kalma anlayışı yoksunluk içinde olanların değil rock yıldızlarının benimsediği bir anlayış haline geldi. Bu yeni ideoloji plak isimlerinde de varlığını hissettiriyordu: *Survivor, Rock and Roll Survivor*, "You're a Survivor", *I Survive*, "*Soul Survivor*", *Street Survivors, Survival, Surviving*, "I Will Survive" lafları bir nakarat gibi durmadan tekrarlanıyor, her defasında da, yıllar önce onurlu bir suskunluk içinde oturdukları yerde oturarak herkes için hayırlı bir iş yapacakları yerde, bir şekilde kendilerini ömürlerinin sonuna kadar bol bol yetecek geçimi sağlayabilecekleri ayrıcalıklı bir konumda, ondan da önemlisi hayatta kalma anlayışını macera ve risk peşinde koşan her türlü çabayı değersiz kılan ahlaki bir zafer edasıyla karşılama zevkini tattıran bir ortamda buluvermiş olan müzisyenlerin taleplerine tercüman oluyordu. Açlıktan ölmeme teminatının yerine sıkıntıdan ölme teminatının getirilmesi doğrusu iyi bir fikirdi; oyalanmak için yegâne oyuncaktı.

ARTIK

Artık, paraya ve en sofistike, en bilinmedik aletlerin tedarikini olanaklı kılan ilişki ortamlarına sahip olanların ellerinde biçimlenmeye başlayan rock'n' roll eski bir hikâye haline gelmişti: Vakti zamanında bir rock yıldızı, yaptığı albümün çıkmaz ayın son çarşambası piyasaya sürülecek bir sonraki albümünü finanse edeceğini söyleyerek espri yapar; ancak bu espri, espri olmaktan çıkacak, gerçek olacaktı. Rock'n' roll, iş yolculukları

gibi, çevre yolu inşaat projesi gibi sıradan bir toplumsal olgu, bir alışkanlık, bir yapı, kaynağı bilinmeyen bir kasvet haline gelecekti.

Didik didik edilmesine rağmen hâlâ efsanevi olmayı sürdüren altmışlı dönem, her şeyin gerçek kabul edildiği, bu yüzden de her şeyin mümkün olduğu inancı üzerine temellenmişti. Rock yıldızları arasında ise bu ütopik ideoloji 1970'lerde cep dolduran bir tekbenciliğe indirgendi. Toplama kamplarındaki hayatta kalma mücadelelerine gönderme yapan yalınayak tekbenciliğine göre bir direniş fantezisi bile (ki doğası gereği bir kolektivite, bir dayanışma fantezisine sahip olması gereken bir konuydu direniş) ütopikti; rock yıldızları, bireyin duyarlılığının bütün değerlerin temeli olduğunda direterek tekbencilikten bir ütopya yarattılar. Film yıldızları gibi o kadar çok para kazandılar ki dünyada olup bitenlerden hem bihaber yaşadılar hem de dünya meselelerine kayıtsız kaldılar. Yaşadıkları rahat hayat veya küçük sorunlarla ilgili çıkan haberler, büyük bir hayran kitlesinin ilgi odağı haline geldi. Değişime gerek kalmadı; "değişim", modası geçmiş, altmışlara ait bir sözcük haline gelmişti. Toplumun büyük bir kesimini etkisi altına almış olan kaotik durum istikrarlı, insanlara bildikleri tınıları dinleteceği konusunda teminat veren bir müziğin talebini olanaklı kılıyordu; pop dünyasında zaman durmuştu. Yıllarca, belki on veya on beş yıl boyunca, James Taylor'ın "Fire and Rain"ini, Led Zeppelin'in "Stairway to Heaven"ını, Who'nun "Behind Blue Eyes"ını, Rod Stewart'ın "Maggie May"ini dinleyebileceğinizden emin bir şekilde radyonun düğmesini hiç çekinmeden açabilirdiniz. Bunlar iyi parçalardı, bundan hiç kimsenin şüphesi yoktu.

BAZI İNSANLAR

Bazı insanlar şaşırma duygusunu yitirmeye başlamıştı, bazılarıysa bunu zaten hiç bilmiyordu. "İnsanlar, başkalarının kendilerine olan inancını görmek için para ödüyorlar" diye yazar, New York punk grubu Sonic Youth'un elemanlarından Kim Gordon 1983'te. "Sahnede, rock'n' roll'un icrası sırasında oraya röntgencilik yapmaya gelenler için olsun, kendini o anın akışına bırakmaya gelenler için olsun birçok şey gerçekleşiyor, akla gelebilecek her şey de gerçekleşebilir". 1970'lerin ortalarında, insanların, başkalarının onlara inandıklarına inanan başkalarını görmek için para ödediği dönemlerde böylesi sözler yazılamazdı. O dönemlerin konserlerinin bitiminde insanlar ayağa kalkıp kibrit yakıyor, ellerini havaya kaldırıyorlardı; dua ediyorlardı yani.

1974 yılıydı. Malcolm McLaren, turnelerinin son ayağında New York Dolls'a menajerlik yapmak üzere kısa süreliğine ABD'ye gidip döndü. Bir süre sonra Dolls'un elemanları butiğine geldiler, içerisini gezip

dolaştıktan sonra ona plaklarını çaldılar, McLaren bir kahkaha patlattı. Çok sonraları kendisine Sex Pistols'ı ilham ettiğini belirttiği o anı, "Bir insanın bu kadar kötü bir iş çıkaracağına inanamamıştım" sözleriyle dile getirir. "Onların bu kadar kötü olmalarından öylesine sarsılmıştım ki kendi kendime, 'gülüyorum, bu çocukları karşıma almış konuşuyorum, onlara bakıyorum ve onlarla birlikte gülüyorum' diye düşünmeye başladım; sonra birden iyi çalıp çalmamanın benim için o kadar da önemli bir şey olmadığını fark etmiş olmak beni müthiş etkiledi. Karşımdakinin düzgün besteler yapacak kadar rock'n' roll'dan anlayıp anlamaması önemli değildi artık... Dolls'tan etkilenmiştim, başka şeylerin de olabileceğini göstermişti bana. Harika şeylerin. Kötü olmak konusunda kimsenin ellerine su dökemeyeceğini düşünmüştüm".

Bir yıl sonra McLaren'in Sex Pistols elemanlarına, yirmi yıl önce Sam Philips'in yeni *rockabilly* icracılarına eski blues plaklarını dinletmesi gibi Dolls'un plaklarını dinletmesine pek şaşırmamalı. McLaren'in hazırlattığı ve Dolls'un son konserlerinde sahnenin üzerine astırttığı pankart, içinden kurtulmayı hiç başaramadıkları ölü zamanı vurguluyordu: "CAN SIKINTISININ POLİTİKASI NEDİR?"

ŞÖYLE BİR

Şöyle bir bakıldığında bunun sitüasyonistlerin kullandığı bir slogan olduğu anlaşılmaktaydı. Sitüasyonistler, "Can sıkıntısı daima karşıdevrimcidir" sloganını tercih ederdi. McLaren için soru işareti, gizli anlamlarla donattığı sloganlarının etki gücünün şiddetinin değerlendirmesini onu okuyanlara havale etmenin bir aracıydı; bu değerlendirmeyi yapmak için yine sloganından yararlanmak durumundaydınız. "Can sıkıntısı daima karşıdevrimcidir" cümlesi sitüasyonist tarzını tipik bir şekilde yansıtıyordu; vurgusu ölü retoriğin yarattığı bir kısırdöngüyü yankılıyordu ve günlük dil de işte bu mantıkdışılığın safına savruluyor, bir bildiriyi ifade eden bu cümle de biter bitmez bir soru cümlesine dönüşüyordu: Bu ne demek şimdi?

Bu zaten bildiğiniz bir şey diye cevaplamıştı sitüasyonistler: Eksikliğiniz, bildiklerinizin bilincinde olmamaktan ileri gelir. Tasarımız, aşikâr olanı kışkırtıcı ve insanı altüst edecek bir şekilde yeniden ifade etmekten başka bir şey değildir: "Fikirlerimiz herkesin zihninde mevcut". Bununla şunu demek isterler: Dünyanın nasıl işlemesi gerektiğine, neden değiştirilmesi gerektiğine ilişkin ileri sürdüğümüz fikirler, herkesin zihninde, fikre tercüme edilmemiş duyumlar şeklinde mevcuttur, bizim işimiz de işte bu duyumları tercüme etmektir. Dünyayı değiştirmek için yapmamız gereken şey de zaten bundan ibarettir.

Can sıkıntısı sitüasyonistlere göre tümüyle modern bir olguydu, modern bir denetim biçimiydi. Feodal dönemlerde ve Sanayi Devrimi'nin ortaya çıktığı ilk yüz yıllık devrede ağır iş koşulları ile yoksunluk ortamı insanlarda müthiş yorgunluklara neden oluyor, korkunç bir sefaletin hüküm sürmesine yol açıyordu; gizeme yer yoktu, Tanrı'nın dediği olurdu: "Âdem cennetten sürüldü, herkes günaha büründü". Ne ağır iş ne de sefalet nedir bilmeyen azınlığa göreyse devenin hendekten atlaması, zenginin cennete gitmesinden daha kolaydı. Modernlik denince sitüasyonistlerin aklına gelen kısıtlı iş imkânı ile görece bolluk ortamı ve kent planlamacılığı ile refah devleti, insanlara mutluluk yerine kasvet ve sıkıntı veriyordu. Tanrı'nın kaybedilmesiyle birlikte insanlar içinde bulundukları durumu bir olgu olarak karşılamak yerine, anlamından yoksun bir kadercilikle karşılıyorlardı. Bu kaderci yaklaşım, kadını ve erkeğiyle bütün insanları birbirinden ayırıyor, kendileriyle yetinmek durumunda bırakıyordu. Mutsuzum; ne oluyor bana böyle?

Kadercilik boyun eğmektir: "Que sera, sera"* daima karşıdevrimcidir. Fakat sitüasyonistlerin modern dünyadan anladıklarına göre, can sıkıntısı çalışma zamanından çok boş zamanın alanına giren bir sorundu. Sitüasyonistlerin ortaya çıktıkları 1950'li yıllarda çalışmanın, insanların hayatından elini ayağını çektiği düşüncesi hâkimdi; "otomasyon" ile "sibernetik", dile yeni girmiş harika sözcüklerdi. Boş zaman artmaktaydı ve gerek Batı'nın kapitalist yöneticileri gerekse Doğu'nun komünist bürokratları iktidarlarının sürekliliğini sağlamak için, bu boş zamanların yeni çalışma biçimleri kadar sıkıcı olduğu konusunda halkı ikna etmek durumundaydı. Boşa geçirilen zamanlar çok sıkıcıydı; günlük hayatta çalışmaktan daha fazla yer işgal edecekse hele, binlerce kez daha sıkıcı olacaktı. İnsanları birer atom haline getiren, umutsuzluk aşılayan bir kadercilikten, keyifle geçirilecek bir zamanın tam anlamıyla ölü geçmesine neden olmasından başka ne beklenebilirdi ki?

27 Temmuz 1957'de İtalya'nın Cosio d'Arroscia kasabasında Sitüasyonist Enternasyonal'i kurmak üzere bir araya gelen sekiz erkek ve sekiz kadın, maddi zorunluluklar ile bireysel özerkliğin son demlerini yaşayacağına inandıkları bir geleceğe müdahale edeceklerine dair kendi kendilerine söz verdiler. Modern teknoloji, dünyanın çehresini "çalışma"nın (istihdamın, ücretli emeğin, birilerinin buyruğu üzerine ortaya çıkan her türlü vazifenin) çok geçmeden Grimm Kardeşler'in masalları kadar hayali bir şeymiş gibi görünmesini sağlayacak kadar değiştirmişti. İnsanlara sınırsız boş zaman imkânı tanıyan bu yeni dünyada istisnasız herkes, eskiden sadece birkaç seçkin sanatçıya nasip olmuş olan türden

* "Olacağı varsa olur". (ç.n.)

bir hayat yaşayabilecekti artık. Bu eski bir rüyaydı, genç Karl Marx'ın rüyası (herkesin sanatçı olacağı bir dünya!); ama bugünün sahipleri geleceği, Marx'ın miras bıraktığı bu talebi sahiplenen bön solcu mezheplerin göremeyeceği kadar açık ve net bir şekilde görebiliyordu. Yönetenler toplumsal hayatı şimdi yalnızca denetimlerinin devamını sağlamak için değil, denetimlerini yoğunlaştırmak için yeniden örgütlüyorlardı; modern teknikler iki tarafı keskin bir kılıç gibiydi, yönetenlerin hem bu yeni bolluk ortamına hem de devrimcilerin beş yüz yıldır hayallerini süsleyen boş zamana hükmetmelerini sağlayan birer araçtı. Yani başka bir anlatımla, can sıkıntısı da hâkimiyetleri altındaydı. Bedbahtlık, eninde sonunda ait olduğu yere, yönetenlere geri dönecek olan küskünlük duygusuna yol açtı. Can sıkıntısı belirsizlikti, kafa bulandırıcıydı ve nihayet mükemmelleştirilmiş en son denetim, özdenetim ve yabancılaştırma tarzıydı: vicdan azabıydı.

Modern toplumda boş zamanın (bugün ne yapsam acaba?) yerini eğlence (bugün ne izlesem acaba?) aldı. Gerçekleşmesi mümkün bütün özgürlüklerin yerini sahte özgürlük safsataları aldı: Görülebilecek her şeyi, başkalarının yaptıkları her şeyi görebilecek kadar zamana ve paraya sahibim. Bu özgürlük sahte olduğu için, sahip olunduktan sonra da tatmin etmiyordu insanı, sıkıcıydı. Sıkıcı olduğu için de müthiş addedilen bir gösteriyi izleyen kişinin bu sıkıntının nedenini kendisinde aramasına neden oluyordu. Bu iyi bir gösteri ama beni açmadı: Tanrım ne oluyor bana böyle? Can sıkıntısını üreten boş zaman kültürüydü: üreten, pazarlayan, bundan kâr sağlayan, elde ettiği bu kârı tekrar yatırım olarak kullanan. *Internationale situationniste*'nin 1958 Haziran'ında yayımlanmış olan birinci sayısına göre dünya değişmek üzereydi; "*çünkü biz sıkılmak istemiyoruz*... kızgınlıktan köpüren, aklı yalan yanlış fikirlerle dolu, hali vakti yerinde bu asi gençlerin isyan etmek için bir nedenleri olmadığı söylenemez ama belli bir bakış açıları yok; tek ortak noktaları can sıkıntısı. Sitüasyonistler, günümüzdeki haliyle boş zamanın kendine karşı açmış olduğu davanın hükmünü gerçekleştireceklerdir".

Sitüasyonistler can sıkıntısını toplumsal bir patoloji olarak görmekteydi; can sıkıntısının olumsuzlanmasını sosyopatların arasında aradılar. Dergilerinde yer alan bazı yazılara bakıldığında, onların sadece çılgın suçlular ile yaptıkları eylemleri hiçbir şeyle gerekçelendirmeyen isyancıları kucakladıkları sanılabilirdi. Sitüasyonistler bir konum geliştirmeye çalıştılar, bir ideoloji yaratmaya değil; çünkü onlar bütün ideolojileri yabancılaşma, öznelliğin nesnelliğe dönüşümü, bireyi güçsüzleştiren bir güce ulaşma arzusu olarak görmekteydi: Yıllar yılı hep, "Sitüasyonizm diye bir şey yoktur" deyip durdular. Onlara göre dünya hepsi

bir diğerinin uyarlamasından başka bir şey olmayan yabancılaşmalardan ve ideolojilerden, hiyerarşilerden ve bürokrasilerden kurulu bir yapı bütünüydü; bu nedenle, çılgın biri ünlü bir resmi parçaladığında, o başyapıtın taşıdığı ideolojiyi ona bakan herkesin gözünde bir hiçe indirgediği için, bürokratik olarak yönlendirilen bir yabancılaşmaya karşı gerçekleştirilmiş simgesel bir isyan addederek bu kişiye alkış tuttular. Aynı düşünceyle, Vietnam Savaşı'na karşı gerçekleştirilen bir yürüyüşte, yürüyüşe katılan insanları düzene sokan yürüyüş kolunun başındaki kişi de insanların arzuları ile davranışlarını birbirinden ayıran –bu nedenle General William Westmoreland ve Ho Chi Minh kadar kendilerine düşman görünen– bir bürokratik ideologdu onlara göre. Resim de, savaş da hit gösterilerdendi; müzelere yapılan ziyaretler olsun, sokaklarda yapılan gösteri yürüyüşleri olsun, boş zamanın harcanması eylemini baskının tüketilmesi eylemine dönüştürmekteydi. Başyapıt, insanı hakikat ile güzelliğin birilerinin Tanrı vergisi yeteneklerine ait olduğuna, Vietnamlıların mücadelesini destekleyenlerin protestoları da devrimin başka birilerinin hayatlarını ilgilendiren bir olgu olduğuna inandırır. Onların hayatlarının hiçbir zaman sizin hayatınız olmayacağını düşünürsünüz ve böylece katıldığınız her gösteride kendinizden bir şeyler kaybedersiniz. Sitüasyonistlerin tekrar tekrar söyledikleri gibi, işte bu nedenle gösteriye bir son verilmeliydi ve de verilebilirdi; yürüyüş kolunun başındaki kişinin küçük çaplı aşağılamaları özgül bir baskı biçimi olduğu gibi, fanatik birinin yaptığı bir hareket de özgürlüğün herkesin elinde olduğunu kanıtlayan örnek alınacak bir hareketti.

Sitüasyonistler kendilerini, sadece özgürlükle ilgilenen devrimciler olarak ilan ettiler. Özgürlük cinayet işlemek, hırsızlık yapmak, yağmalamak, sokak eşkıyalığı yapmak ve kargaşa çıkarmak dahil her türlü şeyi yapabilmeye ehil olmak anlamına gelebilirdi; insanların iyi kötü ellerinden geldiğince yaptıkları her şeyi devrimin habercisi olarak bağırlarına basmaya her zaman hazırdılar. Fakat özgürlük aynı zamanda insanın gerçekten ne yapmak istediğini keşfetme olanağını elde etmek anlamına da gelebiliyordu: Yani, Edmund Wilson'ın 1922'de Paris'te yazmış olduğu metinde bahsettiği gibi, insanın, "kişi sahneye neyi koyuyorsa o oynanır" gerçeğini keşfetme şansını ele geçirmesi anlamına. Bu, sitüasyonistlerin boş zaman derken kastettikleri şeydi de aynı zamanda ve sadece bu oyunu keşfetmenin değil; aynı zamanda onu yaratmanın arzusuyla 1957 yılında yirmi beş yaşındaki Parisli genç Guy-Ernest Debord, Fransız, Cezayirli, İtalyan, Danimarkalı, Belçikalı, İngiliz, İskoç, Hollandalı ve Batı Alman yazar ve sanatçıları Sitüasyonist Enternasyonal'in çatısı altında birleştirdi. 1975'te, feshedilmiş olan SE'nin 1960'lı yıllarda

öğrencilik yapmış, radikal öğrenci hareketlerine katılmış olan insanların birkaçına artık bir efsaneden başka bir şey ifade etmediği bir zamanda McLaren hâlâ bu oyunu aramakla meşguldü. Can sıkıntısının politikası neydi?

DEBORD

Debord, *International Situationniste*'in ilk sayısı için yazdığı "Kültür Devrimi Üzerine Tezler" isimli yazısında şöyle der: "Zafer, severek benimsemeksizin karışıklık çıkarmayı bilenlerin olacaktır". 1975'lerin karışıklıkla hiç mi hiç ilgisi bulunmayan rock'n' roll ortamında McLaren, gençlerin tek önemsedikleri kültürün bu rock'n' roll kültürü olduğunu anladı ve yirmi dokuz yaşında 1975'te altmışların gençlik tanımlamasına sıkı sıkı sarıldı; gençlik o dönemlerde yaşla değil, tavırla ilgili bir şeydi. Gençler için her şey kaynağını rock'n' roll'dan almaktaydı (moda, argo, cinsellik tarzları, uyuşturucu alışkanlıkları, pozlar) veya onun tarafından örgütlenmekte, onun onayından geçmekteydi. Yasal hayaletler olarak hiçbir şeye sahip olmayan, halk olarak her şeyi isteyen genç kesim, hayatın kendilerine sunduğu vaatler ile acımasızca önlerine serdiği gerçeklerin arasında kalmanın yarattığı şaşkınlığı yaşamaktaydı: Gençliğin isyanı toplumsal başkaldırıya açılan kapının anahtarıydı ve bu nedenle toplumsal başkaldırı yolunda seçilecek ilk hedef rock'n' roll olabilirdi. İkisi arasında bağlantı kurulabilirdi. 1970'lerin ortalarında toplumsal hayatın yavanlaşmış tavırlarına karşı ideolojik olarak silahlanmış olduğu düşünülen rock'n' roll'un, kurulu düzenin en gözde çarklarından biri haline geldiği bir şekilde gösterilebilirse, o zaman rock'n' roll'un demistifikasyonu mevcut toplumsal hayatın demistifikasyonuna yol açabilirdi belki.

Durumu bu şekilde yapılandırmak nereden bakılırsa bakılsın sağlam bir hayal gücünü, hatta deha olmayı gerektirirdi; bunu kimin gerçekleştireceği hiç önemli değildi. Geçmişte rock'n' roll, taraftarları tarafından daima bir silah olarak veya daha da ileri gidilerek hikmetinden sual olunmaz, kendi kendini doğrulayan bir başkaldırı türü olarak görülmüştü: Yaşanabilecek en mükemmel hayatın anlık bir versiyonuydu. Pete Townshend 1968'de şunları söyler:

FOR A DIGNIFIED AND EFFECTIVE DEMONSTRATION

Brought to you by the ALL-LONDON UNITED ALLIANCE OF SOCIALIST CAUCUSES to whom the following are signatories: G.L.C., London Labour Party, T.U.C., S.W.P., W.R.P., I.M.G., C.N.D., Ecology Party, Y.C.L., and B.F.



CORRECT



INCORRECT

We welcome everyone to today's demonstration, which we hope will be amongst the biggest London has seen for many years. We are confident that the vast majority of you will keep intact your dignity. A disciplined rally is essential if we are to avoid discrediting ourselves in the eyes of the public and losing the approval of the police. We want to give the media no reason to condemn our campaign by pointing to any over-imaginative acts. To this end, we call on everyone to obey the dictates of the stewards who will be found alongside the police. They will be acting in your interests. They are sensible people – please be sensible with them. Beware of troublemakers – some may be in the crowd with you. If you see any do not hesitate to summon stewards or the police, who, we must remember, are our brothers in work. Comrades! Even in a socialist society we shall still need Specialists-In-Order to combat hooligans and deviants. While it's true that nowadays the police are occasionally over-zealous in their protection of privilege, property, and the violence of the world market, the best way of dealing with this is by demanding public accountability through elected local government or some other representation of submissive community. In the meantime we should recognize that they will only listen to our complaints if we conduct ourselves in the correct manner.

Sitüasyonistlerin etkisini taşıyan anonim bir bildiri, Londra, 1980'lerin başları.

GÖZ DOLDURAN VE ETKİLİ BİR GÖSTERİ İÇİN

Bu bildiri, G.L.C., Londra İşçi Partisi, T.U.C., S.W.P., W.R.P., I.M.G., C.N.D., Ekoloji Partisi, Y.C.L. ve B.F.'nin ortak imzasını taşıyan ALL-LONDON UNITED ALLIANCE OF SOCIALIST CAUCUSES tarafından hazırlanmıştır.



DOĞRU



YANLIŞ

Hepinizi, Londra'nın yıllardan beri gördüğü en büyük gösterilerden biri olacağını ümit ettiğimiz bugünkü gösteriye davet ediyoruz. Hemen hepinizin bir taşkınlık yapmayacağına güveniyoruz. Halkın gözünden düşmemize neden olacak ve polisin onaylamayacağı bir hareketin ortaya çıkmasını önlemek için gösteriyi disiplinli bir düzen içinde gerçekleştirmemiz şarttır. Medyanın aşırıya kaçan gösteri biçimlerine dikkat çekip gösterimize gölge düşürmesini istemeyiz. Bu amaçla, herkesin polis kordonunun yanında yer alacak olan yürüyüş görevlilerinin talimatlarına uyması çağrısında bulunuyoruz. Onlar size hizmet vermek için oradalar. Onlar anlayışlı insanlar; lütfen siz de onlara karşı anlayışlı olun. Ortalığı karıştırmaya çalışanlara dikkat edin; bazıları sizin gibi yürüyüşe katılanlar arasında olabilir. Böyle birini görürseniz durumu yürüyüş görevlisine veya polise bildirmekten çekinmeyin; unutmayın ki yürüyüş görevlileri ve polisler sizin için çalışan kardeşlerinizdir. Yoldaşlar! Sosyalist bir toplumda dahi serserilerle ve sapıklarla mücadele etmek için Uzmanlar Yönetimi'ne ihtiyacımız olacak. Polisin son zamanlarda imtiyazlıları, mülkiyeti ve dünya pazarının zorbalığını koruma işine daha fazla ağırlık verdiği doğrudur doğru olmasına ama bunun üstesinden gelmek mümkün. Bunun da en iyi yolu, seçimle işbaşına gelmiş yerel yönetimler veya itaatkâr toplulukları temsil etmeye yönelik diğer yöntemler aracılığıyla yetkililerin kamuoyuna hesap vermesini talep etmektir. Şu durumda şikâyetlerimizi ancak doğru hareket ettiğimizde dinleyeceklerini bilmemiz gerekir.

RESPECT FOR THE DEAD

Our tactics are those to which the greatest number can conform with the least difficulty. They require no more than your presence and a minimum of participation. All that we ask is that you recreate the conditions of your work. Remember! It's numbers that count; the boredom you feel is also imposed by the demo on everyone else. Each demonstrator must be equivalent to and replaceable by any other. Just like our old friend, the commodity. Please bear in mind that love and marriage go together like a horse and carriage. OK?

We therefore ask you to comply with the following simple rules:

1. Exactly one hundred to a line, each rank to be one yard clear of the line in front. No lounging please.
2. Wait for the initiative of the official loud-speakers before repeating the correct slogans, always recognisable by their format. For example: "X – IN! . . . Y – OUT!" or "WHAT DO WE WANT? – SOMETHING! . . . WHEN DO WE WANT IT? – WHENEVER YOU GET ROUND TO GIVING IT TO US!". Kindly check that all Extra-Parliamentary slogans recognise the ultimate sovereignty of Parliament. If you have any doubts, consult our easy-to-read list of DEMONSTRATION SLOGANS DO's & DON'Ts:–

CHANT		**DO NOT CHANT**
Cheap Fares Now!	NOT	Helicopters on Demand!
Victory to Fares Fight!	NOT	Total Contestation!
No Return to the '30s!	NOT	No Adventure for the '80s!
Slogans are jolly good fun!	NOT	Bollocks to Demands of our Enemies!
Baaaaaaaaaaaaa!	NOT	Riot for Romance!

3. The left-hand side of the rally has been designated a 'No Smoking' area. Demonstrators are respectfully asked to comply with this request.
4. If you see any impatient extremists please inform us immediately. They are easily distinguishable by the following kinds of sectarian individualism:
   a) Inventing unofficial slogans such as "Kenny is a Cop!", "Neither Left, Right, nor Centre!" or "Revolution is the Festival of the Depressed!" or some other aggressive utopian rubbish.
   b) Departing from the prescribed site of the demo for the purpose of indulging in manual waltzes through shop windows and the wilful destruction of saleable goods. Take care to note that Piccadilly, offering gold-drenched shops and fine vistas of the commodity, is a holiday of sheer temptation you should avoid.
   c) Making unauthorised alterations to luxury cars.
   d) Using banner poles in an extravagantly exhuberant manner.
   e) Smoking excessively long cigarettes or 'joints'.
   f) Drinking looted alcohol.

coordinated ferocity

   g) Suggesting that demonstrators should band together in groups of fifty or more in order to spread disruption of traffic as widely as possible. For example, by the continuous use of zebra crossings, standing around chatting in the middle of the road or arranging obstacles to prevent the free flow of carbon monoxide, lead, cop cars, and tension-producing noises through our streets.

   h) Any clever, erotic, or playful expression of individual or group initiative.

MERHUMA SAYGI

Taktiklerimiz, en kalabalık grupların dahi hiç zorlanmadan uygulayabileceği kadar kolay. Bunun için mevcudiyetiniz ve asgari düzeyde katılımınız yeterli. Sizden istediğimiz tek şey kendi çalışmalarınızın ortamını kendinizin yaratması. Unutmayın! Önemli olan sayıdır; hissettiğiniz can sıkıntısı gösteriye katılan herkesi etkiler. Gösteriye katılan her kişi diğer göstericilerle eşit ve bir diğerinin yerini alabilecek nitelikte olmalıdır. Tıpkı eski dostumuz meta gibi. Lütfen, aşkla evliliğin atla araba gibi birbirinden ayrılmaz olduğunu aklınızdan çıkarmayın. Tamam mı?

Bu nedenle aşağıdaki basit kurallara uymanızı istiyoruz:

1. Her yürüyüş kolunda tam olarak yüz kişi bulunacak, her kişinin öndekiyle arasında bir metrelik bir mesafe olacak. Lütfen işi yokuşa sürmeyin!
2. Yürüyüş görevlisinin megafonla anonsundan önce ve yanlış slogan atmayın. Sloganlarınız belirlenen biçimde tekrarlanmalı. Örneğin: "X İÇERİ!... Y DIŞARI!" veya "NE İSTİYORUZ? BİR ŞEY!... NE ZAMAN? VERMEYE HAZIR OLDUĞUNUZ ZAMAN!" Meclis'le ilgili atacağınız harici sloganların içinde Meclis'in mutlak egemenliğine halel getirecek sözler olup olmadığını lütfen kontrol edin. Bu konuda bir tereddüdünüz olduğunda, GÖSTERİ SLOGANLARI, NE SÖYLENEBİLİR NE SÖYLENEMEZ adlı kolay okunan listemize başvurabilirsiniz:

SÖYLENEBİLİR	SÖYLENEMEZ
– Bilet Fiyatları Düşürülsün!....OLUR	– Herkese Helikopter Tahsis Edilsin!.....OLMAZ
– Yaşasın Bilet Fiyatlarını Düşürme Mücadelemiz!.....OLUR	– Sonuna Kadar Mücadele!.....OLMAZ
– '30'lara Dönüş Yok!.....OLUR	– '80'ler İçin Macera Yok!.....OLMAZ
– Ne Güzeldir Slogan Atmak!.....OLUR	– Düşmanımın Talebi mi, Alsın Üçün Birini!.....OLMAZ
– Baaaaaaaaaaaaaa!.....OLUR	– Romantizm İçin Başkaldır! OLMAZ

3. Yürüyüşün sol kolu "Sigara İçmeyenler" bölümü olarak ayrılmıştır. Gösteriye katılanlardan bu bölümde sigara içmemeleri önemle rica olunur.
4. Sabırsız bir ekstremist gördüğünüzde lütfen bize hemen haber verin. Aşağıda örnekleri verilen sivriliklerinden onları hemen tanıyabilirsiniz:
   a) Şu tür gayri resmi sloganlar türetirler: "Kenny Aynasızdır!", "Ne Sağ Ne Sol Ne de Orta!", "Devrim Depresiflerin Festivalidir!" ve buna benzer saldırgan bir yığın ütopik ıvır zıvır.
   b) Gösteri alanını terk edip kendi kendilerine vals yaparak dükkânların vitrinlerine doğru gider ve bilinçli bir şekilde malları imhaya yönelirler. Altın yaldızlı dükkânlarıyla ve metaların şahane görünümleriyle sergilendiği Piccadilly'nin sakınmanız gereken bu tür arzuların cenneti olduğunu unutmayın.
   c) Lüks arabalar üzerinde o arabaların sahiplerinin arzu etmeyecekleri değişiklikler yaparlar.
   d) Ellerindeki bayrakları taşkın hareketlerle sallarlar.
   e) Aşırı derecede uzun sigara veya "joint" kullanırlar.
   f) Çalıntı içki içerler.

ÖRGÜTLÜ BOZGUNCULUK

g) Göstericilerin trafiği mümkün olduğunca geniş bir alanda engelleyecek şekilde elli veya daha fazla kişilik gruplar halinde bir araya gelmelerini önerirler. Örneğin, yaya yolundan ikide bir karşıya geçip dururlar, yolun ortasında laklak yaparlar veya karbonmonoksitin, kurşunun, polis arabalarının ve sinir bozucu gürültülerin yollarımızdaki serbest akışını önleyecek engeller hazırlarlar.
h) Kişisel ya da grupsal her tür zeki, erotik ya da oyuncul inisiyatif koyarlar.

CLOCKWORK FUTILITY

5. During the rally you are urged to clap your favourite speakers. Please confine your enthusiasm to 15 secs per point made in the middle of a speech and a maximum of 30 secs at the end of one. Please do not interrupt with shouts of "**BORING**"!
6. Always remember to smile at the press cameras and adopt a suitably militant stance even when you feel pissed off with the whole business.
7. If you are uncertain whether a particular mode of behaviour is orderly or not, just do what everybody else is doing. Should any unconventional urges remain do not hesitate to discuss them with one of our stewards. They will be only too pleased to refer you to the appropriate specialist, whether G.P. or S.W.P.
8. At the end of the demo please do not dawdle. Failure to make your way home quickly could result in you missing the sight of yourself on TV.

This leaflet is brought to you courtesy of the ALL-LONDON UNITED ALLIANCE OF SOCIALIST CAUCUSES.

The following have refused to sign this leaflet:

The vandals of St Saviours Primary School who refused to accept their discipline quietly and who wrecked their compulsory prison, causing one sobbing teacher to lament "These youngsters have hardly left their cradles, but they are threatening to take over the school".

The rioters at Bydgoszcz Prison in Poland who fought Communist Party hacks, State Police, and Solidarity union officials, all allied in defence of the walls of the prison against the townspeople who were helping prisoners escape.

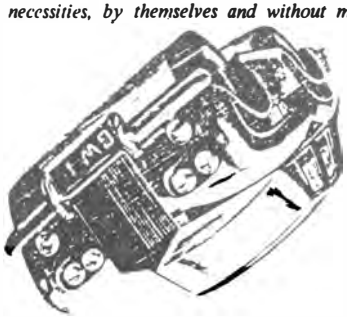
The ASLEF traindrivers who avoid wage slavery as much as possible, preferring dancing and drinking to sacrificing themselves to a job which mainly involves transporting other slaves so that they may perpetuate the futility of it all.

The black and white joyriding youth of Clapham who used CB radios for the fun of organising efficient looting.

The Deptford New Cross Marchers of a year ago who in anger and audacity broke away from the march in order to re-distribute wealth in the Bond Street area.

The Toxteth and Southall youths who shouted down Left Labour activists patronising enough to characterize the riots as "understandable but inexcusable".

The truckdrivers of Cleveland, USA, who took over the local distribution of food, medicine, and other necessities, by themselves and without mediation, for over 3 weeks.

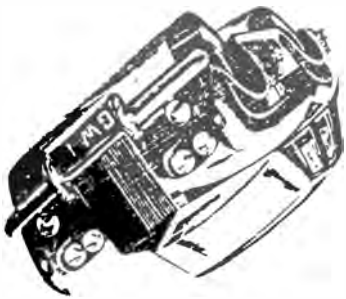


OTOMATİK ANGARYA

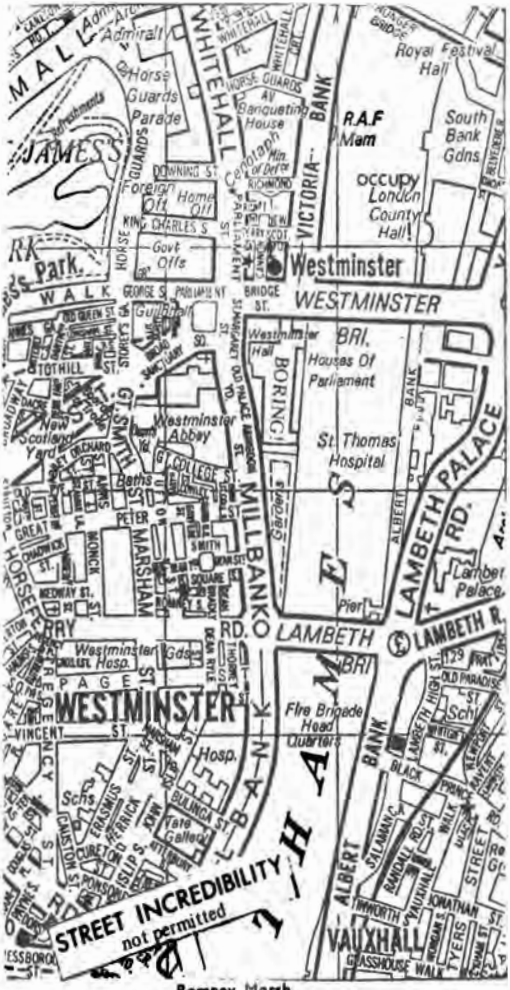
5. Gösteri sırasında gözde konuşmacılarınızı alkışlarsanız iyi olur. Fakat, tezahüratlarınızın süresi konuşma sırasında 15 saniyeyi ve konuşma bitiminde 30 saniyeyi aşmasın lütfen! Konuşmaları da 'YUH!' gibi tezahüratlarla lütfen bölmeyin!
6. Bütün olan bitenden sıkılmış olsanız bile basın kameralarına gülümsemeyi ve militanca bir duruş takınmayı sakın unutmayın.
7. Davranışlarınızın uygun olup olmadığı konusunda herhangi bir tereddüt yaşarsanız diğerlerine bakın ve onlar nasıl hareket ediyorsa öyle hareket edin yeter. Yine de içinizde bazı şüpheler kalmışsa, bunu görevlilerimizden birine hiç çekinmeden anlatabilirsiniz. Pratisyen hekim olsun, S.W.P'den biri olsun size gerekli uzmanı tavsiye etmekten memnun olacaklarına emin olabilirsiniz.
8. Gösteri sonunda lütfen aylaklık etmeyin. Eve vaktinde ulaşamamak kendinizi televizyonda görme şansını yitirmenize neden olabilir.

Bu bildiri ALL-LONDON UNITED ALLIANCE OF SOCIALIST CAUCUSES'in katkılarıyla hizmetinize sunulmuştur.

Aşağıda adı geçenler bu bildirinin altına imza atmayı reddetmiştir:
Disiplinlerini ağırbaşlılıkla kabullenmeyi reddeden ve artlarında "Bu çocuklar beşiklerinden dışarı adım atmazlardı; fakat şimdi okulun idaresini ellerine alacaklar neredeyse!" diye onlar için ağlayıp sızlanan bir öğretmen bırakarak zorunlu hapishanelerini harabeye çeviren St. Saviour İlkokulu'nun vandalları.
Komünist Partisi'nin kiralık kalemleriyle, Siyasi Şube polisleriyle ve Dayanışma Birliği memurlarıyla, mahkûmların hapishaneden kaçmalarına yardım eden kasaba halkına karşı hapishane duvarlarının savunulması konusunda işbirliği yapanlarla savaş veren Polonya'daki Bydgoszcz Cezaevi isyancıları.
Ücretli kölelikten mümkün olduğunca kaçınmaya çaba gösteren, aslen başka köleleri taşımak, böylece onların hayatlarının angaryalarının devamını sağlamak olan bir işe kendilerini kurban etmektense dans etmeyi ve içki içmeyi yeğleyen ASLEF tren makinistleri.
Hırsızlıklarını daha rahat yapabilmek için telsiz kullanan Claphamlı siyahi ve beyaz araba hırsızları.
Bond Street bölgesinde servetin yeniden dağılımını gerçekleştirmek üzere öfke içinde ve pişkin pişkin yürüyüş alanını terk eden Deptford New Cross Marchers üyeleri.
İsyanları "anlaşılır; fakat affedilemez" olarak tanımlayacak kadar büyüklük taslayarak Solcu İşçi eylemcilerinin seslerini bastıran Toxteth ve Southall gençleri.
Her türlü arabuluculuk ihtimalini daha baştan yok ederek Cleveland'ın bütün gıda, ilaç ve diğer ihtiyaçlarının dağıtımını 3 haftadan fazla bir süreliğine ellerine geçiren ABD, Cleveland'lı TIR şoförleri.



the road is an arm of the law...
grasping everywhere for
the pollution of money



> Anne az önce merdivenlerden yuvarlanmış, baba bütün parasını tazı yarışında kaybetmiş, bebek verem olmuştur. Transistörlü radyosunda söyleyen Chuck Berry'ye kendini iyice kaptırmış halde, delikanlı eve gelir. Anasının merdivenden düşmüş olmasını hiç iplemez bile... Dışarı rock'n' roll nağmeleri salan bir makineye, bir radyoya sahip olmak ve gün boyunca etrafını takmadan kendini o nağmelere kaptırıp koyvermek kıyak bir şey. Olması gereken şey de işte bu: Bir rock'n' roll parçasını, "Jumpin' Jack Flash"i veya onun ayarındaki bir başka parçayı dinlerkenki gibi nasıl kaptırarak dinliyorsan, hayatını da o şekilde yaşamalısın.

Okul müsameresinde öğrencilerden birinin söylediği "Great Balls of Fire"ı McLaren işte bu şekilde dinlemişti; 1958'de bu tavrın bizzat kendisi toplumsal olguların bir olumsuzlamasıydı. Fakat rock'n' roll da o toplumsal olgulardan biri haline gelince, bu tavır kendi kendini fesheden bir tavra dönüştü; piyasaya çıkan diğer iyi parçalarda da durum değişmiyordu üstelik. 1975'te Townshend'in Candide'ciliği rock'n' roll'u ona ivme kazandıran toplumsal gerçekliklerden kopardı. 1958'de, hatta 1968'de bile basit bir rock'n' roll icrası kimlik, adalet, baskı, istek ve arzu sorunlarını gündeme getirmeye muktedirdi. Oysa şimdi rock'n' roll, bu tür sorunları kendilerine yöneltmek suretiyle ortadan kaldırmak üzere örgütlenmişti.

"Fire and Rain"in, "Stairway to Heaven"ın, "Behind Blue Eyes"ın ve "Maggie May"in ortaya çıktıkları halleriyle özgürlüğü, kullanıma sokulduklarında da baskıyı onaylamadıklarını kim iddia edebilir? Böyle bir şeyi ancak, özgürlüğün hapsedilmesinin onaylanmasının bir zamanlar özgürlük sinyallerinin yadsınmasından kaynaklandığı gerçeğini kabul etmeyenler iddia edebilirdi; ki McLaren ile Sex Pistols bu insanların safında yer almıyordu. Böyle bir düşünceyle McLaren ile Sex Pistols rock'n' roll'u çürümeye yüz tutmuş bir leş olmakla itham ettiler. Onlara göre rock'n' roll, gözünü para bürümüş bir canavar, bir yanlış bilinçlendirme mekanizması, kendi çıkarına hizmet eden bir sistem, zulmün yaldıza boyanarak sunulduğu bir tiyatro, bir baş belasıydı. Johnny Rotten, rock'n' roll'un Sex Pistols'ın yok etmeyi amaçladığı şeylerden sadece bir tanesi olduğunu söyleyecekti. Sex Pistols'ın elinden başka bir şey gelmediği, her şeye, hatta kendilerine rağmen bir rock'n' roll izleyicisi oldukları için, bizzat rock'n' roll yaparak, onu daha önce hiç kimsenin yapamadığı biçimde hızın, gürültünün, taşkınlığın ve çılgın bir neşenin parçalarına ayırarak çırılçıplak soydular.

Rock'n' roll'u, namlusu kendine dönük bir silah olarak kullandılar. Sadece elektrogitar, basgitar, davul ve insan sesinden oluşan, profesyonellerin bir kült haline gelmiş olan teknik beceri dönemini bir kifayetsizlik, seçkinlerin sahip olduğu bir donanım açlığı ortamı ilan ederek

kapatan bu müzik kızgınlığa ve asabi duygulara daha uygundu; kaosa daha yakındı, hayatın son demlerini günlük hayatın bir parçasıymış gibi sunuyordu, bütün duyguları alıp boş bir bakış ile alaycı bir sırıtışın arasındaki dar yarığın içine tepiyordu. Gitarist, gitarından vokalisti sarıp sarmalayan ateşli sesler çıkardı, bunu izleyen ritim ise ikisinin sesini kesif damlalara dönüştürdü; ansızın modern dünyanın totaliter donduruculuğu olarak sezilmeye başlanan şeye karşı bir cevap niteliği olarak değerlendirildiğinde, bu müzik o dünyanın bir versiyonu olduğu izlenimini veriyordu. Bu müzik aynı zamanda gök kubbe altında beliren yeni bir şeydi: yeni bir sound.

BU, ROCK'N' ROLL

Bu, rock'n' roll tarihinin heyecan verici en eski konularından biridir ve referanslar için dipnot yazılamayan sayfalarındandır. Rock'n' roll'un yaklaşık elli yıllık tarih sayfalarında birçok dipnot bulmak mümkün: Plak koleksiyoncularının dinleyicinin geçmiş zaman yolculuğuna çıkmasını, artık yerinde yeller esen kayıt stüdyolarına girmesini ve bir zamanların yeni *sound*larının keşfedildiği, fiyaskoya uğradığı, hatta reddedildiği dönemlerdeki halleriyle dinlemesini sağlayan albüm listeleri. Sarsıcı bir deneyim.

1957'de Chicago'da "Little Village"ı kısaltmaya çalışırken *blues*cu Sonny Boy Williamson ile beyaz prodüktörü arasında, bir yerleşim biriminin köy sınıfına sokulması için hangi özellikleri taşıması gerektiği konusunda bir tartışma geçer. Tartışma, Williamson'ın prodüktörüne "Küçük köy, yarraamın başı! Anana sor bilmiyorsan!" diye bağırmasıyla son bulur. Bir dipnot olarak değerlendirildiğinde bu olay bize, parçanın büyük bir kısmında Williamson'ın bir köyü mezra, kasaba ya da şehirden ayıran özellikleri üzerinde niye bu kadar ısrarla durduğunu açıklar; bu konuşma, aynı zamanda köle-efendi ilişkisinin geçirdiği evrim hakkında da birçok şey anlatır bize. 1954'te Memphis'te gitarist Scotty Moore, yavaş ve şehvani bir tarzda söylenmiş olan "Blue Moon of Kentucky"nin ilk kaydı hakkındaki düşüncelerini, on dokuz yaşındaki Elvis Presley'ye zenci yakıştırmasında bulunarak dile getirir; üç yıl sonra aynı düzlemde Jerry Lee Lewis ile Sam Phillips, rock'n' roll'un bir kurtuluş müziği mi, yoksa bir lanetleme müziği mi olduğu konusunda hararetli bir tartışmaya girer. Bu anlar, bize Amerikan kültürü hakkında çok şey anlatır.

1959 yılında New Orleans'ta, otantik siyahi rock'çıların pabuçlarını dama atan beyaz rock'çı sıfatıyla yıllar yılı kendisinden nefretle söz ettiren Jimmy Clanton, parçaları içinde en nefret edileni "Go, Jimmy, Go"nun kayıt çalışmalarına başlar. Kayıt sırasında bir ara duraklar: Ka-

yıt odasındakilere doğru "Bop bop bop ba da da" diye şen şakrak bir nağme tutturur. "Bu kadar Miki Fare muhabbeti yetmez mi?" diye sorar. "Yetmez, biraz daha!" şeklinde bir cevap gelir kayıt odasından. "Ben Frankie Avalon değilim" der, Frankie Avalonlaşmadan az önce. Bu olay Clanton'ın gönlünde doğru aslanın yattığını gösterir.

Yine 1957'de Chicago'da Chuck Berry'nin "Johnny B. Goode"un başarısız geçen iki kayıt denemesinin ardından prodüktör, "Üçüncüyü deneyelim, hadi" diye seslenir, "bu seferki olacak!" Berry ile grubu bu sefer parçayı kayda girebilecek şekilde çalmayı başarır; ama açılış pasajı; plağın diğer versiyonunda yer alan, listeleri altüst eden rock'n' roll tarihindeki o gümbür gümbür, o en harika girişlerden biri bu kayıtta yer almamaktadır. Yapısıyla, akoruyla, notalarıyla her şeyi yerli yerindedir, bir portenin üzerine yazılabilecek her şey mevcuttur; ama yine de parçada garip bir miskinliğin, bir tedirginliğin ve bir basiretsizliğin kof şişkinliği sezilir. Sonra, plağı alır, yerine "Johnny B, Goode"un 1958 yılından itibaren radyolarda çalınan diğer versiyonunu koyarsınız: O notalar, o akorlar öyle bir hal alır ki, referans kaynaklarında geçen diğer versiyonları silip süpürür. Parça hit olur."

Orkestrasyonu Malcolm McLaren'e ait olan ve Sex Pistols'ın yükselişi ile çöküşünün bir dokümantasyonu değerini taşıyan *The Great Rock'n' roll Swindle* isimli çift albüm de; McLaren ile grup elemanlarının işin başından sonuna kadar geçirdikleri fırtınalı maceraları, McLaren'in çok önceleri aklından geçirip kurguladığını görmek için dinlenebilir bu anlamda. Bu dipnotlar silsilesinin birbirine ilettiği ana fikir, Sex Pistols hikâyesinin –kendini Deccal ilan eden önsezili birinin boğazına ansızın musallat olan toplumsal hayat gıcığının– aslında başlangıcından itibaren bir dalavere olarak düşünüldüğü ve öyle sunulduğu, bunun McLaren'in dünyaya oynadığı küçük bir oyun olduğu şeklindedir. Eğer Johnny Rotten "God Save the Queen"de "*Emin olun öyle*" diye çığırdığı sözlerinde gerçekten samimiydiyse, o zaman bu oyunun tuzağına bizzat kendisi de düşmüştü ya da onunla birlikte sözlerine inanan herkes.

İyi bir denemedir bu. 1979 yılında, yani Sex Pistols'ın tarihe karışmasından bir yıl sonra piyasaya sürülen *The Great Rock'n' roll Swindle*'da, zarif ezgilerle piç edilmiş ve o zamanlar eskimeye yüz tutmaya başlamış olan Sid Viciousvari bunaltıcı çığlıklarla yer yer bezenmiş bir "God Save the Queen", Michel Legrand tarzında hazırlanmış ve Jerzimy diye birine tamamı Fransızca okutulmuş bir "Anarchy in the U.K."

" ' Sex Pistols' bana bir silahı, duvara yapıştırılmış bir şuh kadın resmini, genç bir şeyleri, iyi görünümlü bir suikastçıyı çağrıştırıyordu."

— Malcolm McLaren, 1988.

ve ciks bir disko grubu tarafından seslendirilmiş Sex Pistols'ın çeşitli parçalarından oluşan bir medley yer almaktaydı. Parçaların Fransızca ve disko versiyonları gerçekten oldukça albenili: "Pretty Vacant"ın bir asansör müziği havasında yeniden düzenlenmesi hiç de öyle bayat bir fantezi ürünü değildir. Fakat McLaren'in Sex Pistols'ın bir kandırmacadan ibaret olduğunu gösterme çabaları (Gizli bir derneğin bağrında saklı duran sır böylece yılan hikâyesine döner), albüme gerçek Sex Pistols'a ait başka birçok kaydın dahil edilmesiyle etkisini yitirir: yani, Sex Pistols'ın San Francisco'da gerçekleştirmiş olduğu son konserinde kaydedilen "Belsen Was a Gas", Johnny Rotten'ın hırıltılı bir sesle söylediği farklı bir "Anarchy" yorumu, Who'nun "Substitute"u ile Monkees'in "Stepping Stone"unun değişik versiyonları ve "Johnny B. Goode" ile Jonathan Richman'ın "Road Runner"ının karışımından oluşan bir parçanın eklenmesiyle.

Albümün bu son bölümü bir provayı –kayıt veya konser için değil de Sex Pistols fikri için yapılmış bir provayı– andırır. Bu bölümde, Sex Pistols'ın kendini beğenmiş, kendi kendisinin parodisi haline gelmiş bir rock'n' roll'u yerle bir etmek için geriye, rock'n' roll'un en ilkel sesine uzandığını duyabilirsiniz; aynı zamanda bu müziği baştan yarattıklarına kulaklarınızla şahit olabilirsiniz.

Grup "Johnny B. Goode"u çalmaya başlar ama Johnny Rotten parçanın sözlerini bilmediği ya da söylemek istemediği için öylece durur; *"Deep down in Lweezeeanna"* dedikten sonra ciyaklamaya, öğürmeye ve kuş gibi ıslık çalmaya başlar. "Hay ammına koyiim, çok kötü" diye yakınır; ama arkadaşları çalmaya devam eder. Stüdyodakilere "Böyle parçalardan nefret ederim" der: "Durun, durun! İşkence bu!" Grup durmaz, nihayet "AAAAAAAAAAAAH!" diye çığlık atarak seslerini bastırır. Grup, müziğin ritmini yavaşlatır. "Sizin için yapabileceğimiz başka bir şey var mı?" diye umutsuzca sorar; sonra aklına birden "Road Runner" gelir. Bu iki parçanın bir arada değerlendirilmesi doğru bir seçimdir: Gerek "Johnny B. Goode", gerekse "Road Runner" rock'ın bütün unsurlarını içinde barındıran temel parçalardandır. Birincisi, gitarı zil çalar gibi rahatlıkla çalabilen kasabalı küçük bir çocuğu anlatan efsaneleşmiş temel bir eser, ikincisi ise daha çok o çocuğun çaldığı müzik hakkında, o müziği dinlemenin ne kadar hoş bir şey olduğu hakkında yazılmış bir parçadır.

Arkadaşları bu ikinci parçaya hafif bir giriş yapınca Rotten panikler. "Sözlerini bilmiyorum" der, "nasıl başladığını bilmiyorum, unuttum!" Ses tonunda, mahcup olmaktan dolayı sıkıldığını sezdiren bir şeyler vardır, her an stüdyodan sıvışıp kaçacağını zannedersiniz. "Durun,

durun!" diye bağırır Rotten yeniden. Sesine eşkıyalara özgü terbiyesiz bir alaycılık hâkim olmaya başlar gibi olur ama orada kalır. Arkadaşları duraksamadan devam eder, bir kez daha denemeye karar verir: "İlk söz nasıldı?" Böylece davulcu Paul Cook, Jonathan Richman'ın affına sığınarak, onun 1969'da Boston'da on sekiz yaşındayken yazdığı sözleri hatırlatır: "Bir, ki, üç, dört, beş, altı". Bu, Richman'ın "Road Runner"ının ilk sözleridir. Henüz ne anarşiyle ne de Deccallikle bir alakası olmayan, sadece eski ezgilerden yeni bir kültür çıkarmanın eşiğindeki bu genç adam, sözü kafaya yerleştirmiş olarak tam gaz girer parçaya.

RICHMAN

Richman kaydını yaptığı sıralarda "Road Runner" dünyanın en anlaşılır ve de en garip parçasıydı. Richman, 1970'lerde orada burada çalmıştı; sahnede varlığıyla yokluğu birmiş gibi çalardı. Parçalarında işlediği temalar gelenekseldi (arabalar, kızlar, radyo); ama bu geleneksellik, her anı kapsayan olağan bir gerçekçiliğe sahip çıkarak geleneksel olanı insanların gözünde acayipleştiren bir geleneksellikti. Şarkılarından birinde banka kuyruğunda beklerken vezne memuresine nasıl âşık olduğunu (veya kendini veznedarın ya da gözlerinin içine manalı manalı bakıldığının farkına varmayan bir adamın yerine koyarak ona nasıl acıdığını) anlatır. Bir başkasında da tavırları hayalet gibi olduğu, kendilerini *hiçbir şeyin* farkına varamayacak kadar çok beğendikleri için, modern dünyanın iyiliklerinden de, kötülüklerinden de, güzelliklerinden de ellerini ayaklarını çektikleri için hippilerden nasıl nefret ettiğini anlatır.

Richman'ın müziği pek öyle akıllı işine benzemiyordu. 1972'de verdiği konsere onu izlemeye gitmiştim. Grubu (adı Modern Lovers'tı, sahneye çıktığı her gruba bu ismi verirdi) sahnedeydi; hiçbir şey olmuyordu. Nedense, kalabalığın seyrek olduğu bir alanda gezinen, altına kot pantolon, üstüne de üzerine kalemle "HAYATIMI SEVİYORUM" yazılmış beyaz bir tişört giymiş, kısa saçlı tıknaz biri dikkatimi çekti. Sonra o genç adam sahneye çıkıp hayatımda duyduğum en müthiş gitar sololarından birini attı. Yanımdaki, "Müthiş değil mi?" dedi. "Yoksa berbat mı?"

"On beş yaşına gelinceye, Velvet Underground'ı dinleyinceye kadar ne şarkı söylüyordum ne de gitar çalıyordum" der Richman o konserinden yıllar sonra. "Onlar bir *atmosfer* yarattılar. Aynı şeyi yapabileceğimi daha o zamanlardan biliyordum!" Çalışmaları resmen onaylanır: Son dönemlerini yaşayan Velvet Underground'dan John Cale'i transfer ederek şirketin baş prodüktörü yapan Warner Bros.'la anlaşma imzalar. Prodüktörlüğünü bizzat üstlenen kişi ise Cale'den başkası değildir; Âdem Tanrı'yla birlikte stüdyoya girer.

Yaptıkları albüm piyasaya çıkmaz grup dağılır. Richman 1975'te Berkeley'de Modern Lovers'ı başka insanlarla yeniden kurup son bir kayıt denemesi gerçekleştirene kadar "Road Runner" bir söylentiden ibaret kalır; piyasaya çıktıktan sonra beste, küçük grupların beste avcılarının güneşi başka türlü fark etmeyen gözlerine ayna tutar, ondan sonra da klasikleşir. Bundan da mütevazı olunamazdı herhalde: basgitar, trampet ve giriş peşrevi için de gelişigüzel çalınan bir gitardan ibaretti enstrümanlar; *sound*u, 1954 Sun Records düzenlemesi ile 1967 Velvet Underground demosu arası bir *sound*u çağrıştırıyordu. Rod Stewart'ın "Every Picture Tells a Story"si gibi (yedi dakikalık sürenin büyük bir bölümünde davul, bas ve akustik gitardan başka sesin duyulmadığı afet bir parça) "Road Runner" da rock'n' roll'un gücünü, müzikte gerçekleştirilmesi imkânsız gibi görünen geçişleri peş peşe sıçrayışlar sayesinde gerçekleştirebilmesinden aldığını gösteriyordu.

"Bir, ki, üç, dört, beş, altı". Rock müziğinde geleneksel başlangıç işareti "Bir ki / Bir ki üç dört" şeklindedir; oysa 1976 ile 1977'de, punk müziğinin uçuşa geçtiği dönemde duraklamadan söylenen "Bir ki üç dört" işareti *punk*ın belirleyici işareti haline gelecekti. *Punk*ın giriş işaretindeki "Bir ki" şeklindeki duraklamayı reddetmesi, onun ısınma hareketi sayılabilecek şeylerden, tarihten vazgeçmeye hazır olduğu anlamına gelmekteydi; Richman'ın buna "beş ve altı"yı eklemesi onun henüz hazır olmadığı, hiç kimsenin daha önce gerçekleştiremediği bir hamleye hazırlanmak için derin bir nefes almakta olduğu anlamına gelmekteydi.

"Road runner, road runner / Going faster miles an hour / Gonna drive by the Stop 'n' Shop / With the radio on" ("Road runner road runner / Bir saatte millerce yol geçer / Ayakları yerden kesik / Radyosu açık / Stop 'n' Shop'tan transit geçer"). Eski günlerin gençlik nostaljisine, hazzına ağırlık veren Richman, isteğin gerçeğe dönüştürülmesiyle ilgilidir. Stop 'n' Shop'tan transit geçmiştir; fakat hemen belirtelim, Stop 'n' Shop'u daha önce ayakları yerde transit geçmiştir, orayı ayakları yerden kesik geçmekten daha çok hoşlanmaktadır; çünkü böylece yolda giderken aynı zamanda radyo da dinleyebilmektedir.

Richman oradan önce keyfe, sonra da derin düşüncelere dalar. "Modern dünya ile sıkı fıkı olduğunu", "modern dünyayı sevgiyle kucakladığını" hisseder. Kendini bir "road runner gibi hisseder". Boston'dan çıkar, Route 128 karayolunda ilerlemeye başlar; orada sınır yoktur. Radyoya dokunur ve 1956'yı duyar, bir daha dokunur ve '57 çıkar karşısına.

Grup, James Brownvari bir tarzda çıkış yapar, Richman, Jerry Lee Lewis'in "Whole Lotta Shakin' Goin' On"un ortalarında yaptığı gibi müziğin arasına girer; önceleri bağıra bağıra iletilen mesaj şimdi fısıltıyla,

ağırbaşlılıkla, belli belirsiz iletilir. Route 128 yolunda ilerlemektedir. Ortalık soğuk ve karanlıktır, çam ağaçlarının kokusunu içine çeker, radyosu açık olduğu halde yanlarından geçerken seslerini işitir, hâlâ soğuk soğuk yanmakta olan neona –aramakta olduğu modern dünyaya– göz ucuyla şöyle bir bakar. Grup tekrar gürler ve Richman grubun diğer elemanlarına neler gördüğünü anlatır. "Şimdi buna ne diyorsunuz arkadaşlar?" diye sorar, diğerleri "RADYO AÇIK" diye cevap verir. Onun duymak istediği şey de budur: "Güzel! FM var, AM var–" grup "RADYO AÇIK" diye bağırır. "Güç de tılsım da bizde mi artık ne" "RADYO AÇIK". ""Modern dünyanın varlığını hissediyoruz" "RADYO AÇIK". "Modern sesin varlığını hissediyoruz–" "RADYO AÇIK".

Richman bir kez daha derin bir nefes alır; bu parçayı ne zaman dinlesem bundan sonraki bölüm daima yüzümde bir tebessümün belirmesine neden olur. Parçada daha önce geçen cümleler, milyonlarca insanın ilk gençlik yıllarında geçirdiği sayısız gecelerine ilişkin en beylik anlatımlar bu bölümde bozulur ve yeniden kurulur. Her cümle tek tek sözcüklere indirgenir, her sözcük ait olduğu cümleden, mısradan koparılır ve koro bir Şaman büyüsünü terennüm eder hale gelir; anlatımın bütününden ayrılan koro, şairane laflar eden kişinin anlaşılmaz ritmini yakalamaya çabalar ve artık sözcüklerin sözcük denecek tarafları kalmamışsa da, gözlerinin önünden okunamayacak kadar hızlı geçse de bunu bir şekilde başarır. Müziğin basıncı birden artar:

> *The sound, of the modern radio, feelin' when it's late RADIO ON at night we got the sound of the modern lonely when it's cold outside RADIO ON got the sound of Massachusetts when it's blue and white RADIO ON cause out on Route 128 on the dark and lonely RADIO ON I feel alone in the cold and lonely RADIO ON I feel uh I feel alone in the cold and lonely RADIO ON I feel uh I feel alone in the cold and neon RADIO ON I feel alive I feel a love I feel alive RADIO ON I feel a rockin' modern love I feel a rockin' modern live RADIO ON I feel a rockin' modern neon sound modern Boston town RADIO ON a modern sound modern neon modern miles around RADIO ON I say a road runner once a road runner twice RADIO ON ah ah very nice road runner gonna go home now yea RADIO ON road runner go home oh yes road runner go home...**

* Modern radyonun, sesi, hissediliyordu gece RADYO AÇIK geç vakitte modern yalnızın sesine sahibiz dışarısı soğuk olduğunda RADYO AÇIK Massachusetts'in sesine sahibiz mavi beyaz olduğunda RADYO AÇIK çünkü Route 128 açıklarında karanlıkta ve yalnız RADYO AÇIK yalnız soğukta kendini yalnız RADYO AÇIK ben ah ben soğukta yalnız RADYO AÇIK hissediyorum ah yalnız soğukta ve neonda RADYO AÇIK canlı hissediyorum kendimi âşık, canlı RADYO AÇIK sarsıcı modern aşk sarsıcı modern can RADYO AÇIK sarsıcı modern neon sesi modern Boston kentinin RADYO AÇIK hissediyorum modern sesi modern neonun modern milleri çevreleyen sesi RADYO AÇIK diyorum birdir bir road runner ikidir iki road runner RADYO AÇIK ha ha çok iyi road runner evine gidiyor şimdi evet evine RADYO AÇIK evli evine köylü köyüne evet road runner evine git road runner evine git...

Kesin bir hareketle Richman bu gidişata son verir. Geleneksel rock anahtarının kullanıldığı bu kesme, bir rüyadan uyanmanın şiddetinin kesinliğidir: "Evet şimdi / Şimdi onu eve götürüyoruz çocuklar / Haydi gidiyoruz..." Grup tekrar atağa kalkar, arka arkaya üç kez, arka arkaya dört kez tekrarlar:

Tamam!
Tekrar!
Hoşça Kalın!

SEX PISTOLS

Sex Pistols hiç bu kadar ileri gitmez. Johnny Rotten, parçaya annesinin belini kırmayı bekleyen asfalttaki bir çatlağa doğru koşar gibi girer: O çatlağa basarak koşmasını sürdürür ve gruptaki arkadaşlarına: "Şu siktiğimin parçaları içinde çalabildiğimiz bir tane yok mu?" diye sorar.

JOHNNY B. GOODE

"Johnny B. Goode" rock'n' roll'daki en iyi giriş bölümüne sahipti; ama Sex Pistols onu çalamıyordu. "Road Runner" ise en iyi sonuç bölümüne sahipti ve Sex Pistols'ın onu çalmak gibi bir zorunluluğu yoktu; bütün yapması gereken şey onu yutmaktı. Jonathan Richman'ın sözcüklerle yaptığı şeyi Sex Pistols sesle yapmıştı.

Ellerindeki müziğin ritminde aşındırıcı bir ivme keşfettiler ve bu ivmenin etkisiyle, dinleyicilerin sahip olduğu bütün beklentileri bir bir suya düşürüp kendilerinden önceki grupların yapmış olduğu bütün çalışmaların, ister Velvet Underground'ın 1967 yılında yaptığı "Heroin", ister Stooges'in 1969'da yaptığı "No Fun", ister New York Dolls'un 1974'te yaptığı "Human Being" olsun, hatta isterse Captain Beefheart'ın 1969 yılında yaptığı *Trout Mask Replica* albümü ya da hepsi bir yana "Road Runner" olsun, bütün hepsinin akılcı görünmesine; yani hepsinin önce planlanmış, sonra uygulanmış olduğunun düşünülmesine neden oldular. Sex Pistols'ın *sound*u akıldışıydı; *sound*u *sound*a benzemiyordu, bozmaktan başka yaptığı bir şey yok gibiydi ve işte tam da bu nedenden dolayıdır ki yeni bir *sound*du ve kendisi ile kendinden öncekiler arasına bir ayrım çizgisi çekiyordu, tıpkı 1954'te Elvis Presley'nin, 1963'te de Beatles'ın yaptığı gibi; her ne kadar, bu çizgileri bir dipnotlar bulamacıyla silmekten daha kolay ya da daha olanaksız bir şey yoksa da.

Birçok kişi (Chuck Berry, Beatles, James Taylor, Velvet Underground, Led Zeppelin, Who, Rod Stewart veya Rolling Stones hayranları) Sex Pistols'ın müziğinin müzikle, hatta rock'n' roll'la bir alakasının

olmadığını düşünüyordu. Daha küçük bir azınlık grubu ise bunun o güne kadar duydukları en heyecan verici şey olduğunu düşünüyordu. "Rock'n' roll heyecanını ilk defa tadına vara vara hissetmiştim" der Replacements'tan Paul Westerberg, 1986 yılında; on yıl sonra, bu müziğin hâlâ anlatılmaya değer bir hikâye olduğu dönemlerde. "Sex Pistols grubunun elemanları insana tanışıklık duygusu, kendisinden üstün olmadıkları izlenimini veriyorlardı. Ne yaptıklarını bilmedikleri ve bunu da hiç umursamadıkları açıkça anlaşılıyordu. Daha yıllar öncesinde bile iyi bir gitarcıydım. Oturur, gamları falan ne varsa öğrenmeye çalışırdım. Slide sololarının tümünü Allman Kardeşler'in *At Fillmore East* albümlerinden öğrendim. Plağı pikaba koyar, 16 devirde çalardım, böylece perde geçişlerini daha rahat çalışırdım. Ancak sonra ortaya Sex Pistols çıktı ve 'Hiçbir şeye ihtiyacınız yok' dedi. 'Çalın yeter' ". Westerberg'in söylediği şeyi birçok kişi de söylüyordu; Sex Pistols'ın ortaya çıkışıyla birlikte artık neyi çalabileceğini ve neyi dinleyebileceğini anlatırken.

Ticari müzik piyasası yıkılmamıştı. Toplum sarsılıp çökmemiş ve yerine de yeni bir dünya kurulmamıştı. Dave Marsh'ın bir yazısında belirttiği gibi, punk, "rock'ın işleyişinde mevcut olan hiyerarşiyi yok etme ve hiyerarşi dönemine tamamen son verme girişimiydiyse" eğer, bu amaçlarından hiçbirini gerçekleştirememişti. İnsan radyoyu açtığında, istasyonların çoğunda karşısına "Behind Blue Eyes", "Stairway to Heaven" ve "Maggie May" gibi parçaların çıkacağını hâlâ rahatlıkla kestirebilmekteydi; radyonun *punk*ın estirdiği terör havasının etkisiyle gerilemesiyle birlikte bu parçalar eskisine göre daha da çok çalınmaya başlamıştı. Fakat birkaç yıllık süre zarfında on beş binden fazla grup plak yaptı. Bu gruplar, belki birileri yaptıklarıyla veya daha sonra bizzat kendilerinin de ilgisini çekebilecek olan söyledikleri şeylerle ilgilenir düşüncesiyle körlemesine daldılar müzik piyasasına. Bazılarının düşüncesi ünlü olmak ve para kazanmaktı, bazılarıysa bunu hiç takmıyordu; bunların çoğu her şeyden önce seslerini duyurabilmeyi veya işte, dünyayı değiştirme şansını elde etmeyi istiyordu.

Posta kutusundan ve antetli mektup kâğıdından farksız görünümlere sahip birçok bağımsız küçük plak ortalıkta bir anda mantar gibi bitmeye başladı. İngiltere'de piyasaya çıkmış olan punk *single*larından oluşan ilk toplama albüm *Streets*'in kapağında, "Aniden bir şeyler yapabilir hale geldik" diye bir ibare yer alır. Bu albüm, popüler kültür jeopolitiğinde o güne kadar duyulmamış yeni seslerin coşkuyla kabarıp taşmasıydı; bir dönem "popüler kültür jeopolitiği" gibi tuhaf bir deyimin doğal bir olgu gibi görünmesini sağlayan seslerin kabarıp taşmasıydı.

THE ADVERTS

The Adverts'ün "One Chord Wonders"ının ortaya çıkışı *punk*ın arifesine rastlar. Sex Pistols zemini tamamen temizlemiştir; yakıp kül etmiştir. Ortada, hiçbir şey olmamış gibi duran kentten başka bir şey kalmamıştır; bir de kentin ortasında tütmekte olan pislik yığınından başka. Yığının ortasında da dumandan görülebildiği kadarıyla bir istimlak tabelasından çok kiralık yazan levhalara benzeyen, üzerinde birtakım yazılar bulunan tahtadan bir levha yer almaktadır: Üzerinde ne yazdığı pek seçilememektedir; üzerinde belki "ÖZGÜR SOKAK", belki de yangından arta kalan malları kasteden "ÖTEBERİ SATILIKTIR" ibaresi yer almaktadır.

İnsanlar bundan sonra ne yapacaklarını bilmez bir halde boş alanda dolanıp dururlar. Ne söyleyeceklerini bilemezler; bir zamanlar konuştukları şeylerden bahsetmek isterler, ancak daha ilk sözcük dillerinin ucuna gelir gelmez bunu aptalca bulurlar; çünkü bunlar artık aptalca şeyler haline gelmiştir. Ağızları tıka basa safrayla doludur: Boşluğa doğru sürüklenir, ancak bulundukları yere tutunup kalırlar. "Rozanov'un nihilizm tanımı, diğer tanımlamalar arasında en iyisidir" der sitüasyonist Raoul Vaneigem 1967 yılında *Traité de savoirvivre à l'usage des jeunes générations*'da (*Gençler İçin Hayat Bilgisi El Kitabı**): "Gösteri biter. Seyirciler koltuklarından kalkar. Artık palto giyip evin yolunu tutmanın zamanıdır. Arkalarına dönüp bakarlar, bir de ne görsünler... Ne palto kalmış ne de ev". Bulundukları yer işte burasıdır.

Bir kız ve onunla birlikte üç delikanlı ilk adımı atarlar. İki yaşında bir çocuğun aşina olduğu beton zeminden hemen kenardaki çim sahaya uzanırkenki tedirginliğiyle önlerindeki karanlık kara parçasına ayak basarlar; canım yanar mı acaba? Ayaklarının altındaki çimin yumuşaklığını hissederek koşmaya başlarlar, koşarken gözlerinin önünde iki farklı manzaranın hayali belirir: Boş alanda birikmiş olan kalabalık onlara doğru gülümser, aşka gelir ve onlara katılır; sonra kalabalık birden geri çekilir ve onları ölümüne taşlamaya başlar.

Bu bir hayat memat meselesidir. Hep beraber tahta levhayı yerinden kaldırarak parça parça eder ve üzerlerine vurmaya başlarlar: Tahta parçalarından çıkan ses tok ve yavandır. Hiçbir dinleyiciye eyvallahı olmayan bir sestir bu, kendi yağıyla kavrulur: Gelişigüzeldir, sonra itinalı, çaresizdir, sonra acımasız. Bu dört kişinin zamanlarının birbirine uymaması, zamanı, sanki durmuş hissi verecek kadar hızlandırır; zaman donmuş gibidir. Hiç kimse bu andan kurtulmayı başaramaz. Böylece bu

* *Gençler İçin Hayat Bilgisi El Kitabı*, Raoul Vaneigem, Çev. Ali Çakıroğlu & Işık Ergüden, Ayrıntı Yay., 1996.

dört kişi, asırlar önce birbirlerine doğru koşarken gözlerinin önünde beliren hayali, veryansın ederek yeniden canlandırırlar. Müzik kendine zıt gider; her kıtanın ilk iki üç dizesi serttir, alaycıdır, şimdiki zamana aittir, sonraki iki dizeyse bir şüphe, bir keder anının tefekkürüne dalıyor gibidir, ele geçen fırsatların harcanıldığı hissini veriyor gibidir, bir gelecek geçmiş zaman kipi gibidir. Bütün bu zıtlıklar sadece müziğin ivmesi sayesinde bir arada tutulmaktadır.

I wonder what we'll play for you tonight
Something heavy, something light
Something
To set your soul alight

I wonder how we'll answer when you say
WE DON'T LIKE YOU! GO AWAY!
Come back
When you've learned to play

I wonder what we'll do when things go wrong
When we're halfway
Through our favorite song
We look up
And the audience is gone*

"Mucizeler bizimle ilgilenmiyor!" diye bağırır gruptan üç kişi, diğeri de "Umurumuzda bile değil!" diye karşılık verir, bunu arka arkaya on yirmi kez tekrarlarlar. Ancak dörtlüklerde olduğu gibi bu ikili koro da kendisiyle çatışma halindedir: Üç kişinin sesi güçlü ve kesindir, nağmelerinin ne tonunda ne de hızında en ufak bir değişim olmaz; diğerlerinden ayrı olan ses önce çok güçlüdür, sonra hüzünlü, sonra kederli bir hal alır, daha sonra da yavaş yavaş kısılır ve yerini üçlü koronun güçlü sesine bırakır; tek ses yükselir, yükselir ve çalmakta olan müziğin adeta dışında tek başına dolaşmaya başlar, müziğin güçlü ritmi içinde bir melodi yakalar, bir süre sonra bu melodiden vazgeçerek derinden gelen bir çığlığa dönüşür, sonra da şiddeti kendisinden çok daha yüksek olan bir gürültünün içine karışarak kaybolur.

* Acaba bu gece size ne çalsak / Ağır bir şeyler, hafif bir şeyler / Ruhunuzu kasıp kavuracak / Bir şeyler / Acaba ne cevap vereceğiz, / SİZİ SEVMİYORUZ! DEFOLUN! / Çalınayı öğrenince geri gelirsiniz / Diye haykırınca siz. / Acaba ne yapacağız ters gidince işler / En sevdiğimiz şarkımızın / Tam ortasındayken / Kafamızı kaldırıp da manzarayı görünce: / Bütün dinleyiciler gitmişler. (ç.n.)

ALAN

Alan o kadar da boş değildi. Bir kere o levha vardı ve levhanın üzerinde de tınlatıldığında dünyayı altüst edebilecek kudrete sahip bir tel. Roxy'deki insanlar Adverts'ü, X-ray Spex grubunu oluşturan iki kız ile üç erkeği veya Buzzcocks grubunda söyleyen, saçları dökülmeye yüz tutmuş o Beckett hayranı genci, yani bir zamanlar Sex Pistols'ın konserlerinin ilk seyircileri olan tüm bu şahsiyetleri dinlerken perspektif de, değerler de tersine döner: Her şeyin mümkün olduğu duygusu yaşanır, sadece olumsuzuyla birlikte kanıtlanan bir hakikat kendisini hissettirir. Bir zamanlar iyi olan şeyler –aşk, para ve sağlık– artık kötüdür, bir zamanlar kötü olan şeylerse –nefret, dilencilik ve hastalık– iyi. Bu çapraz denklemin ardı arkası kesilmez; çalışmanın yerini aylaklık, seviyeliliğin yerini seviyesizlik, iyi isim yapmanın yerini kötü isim yapma, şöhretin yerini şöhretsizlik, meslek bilgisinin yerini cehalet, nezaketin yerini nezaketsizlik, becerikliliğin yerini beceriksizlik alır. İntiharın aniden insanın söylediği şeyleri anlamlandıran bir şifre sözcük haline geldiği bu yeni dünyada bir cesetten, ortalıkta ceset gibi dolanan, sokakta her gün görmeye alışık olduğunuz hayat mücadelecilerinden, bir gün önce kendilerini görmek için konser salonuna gidip para ödediğiniz o canlı cenazelerden daha güncel hiçbir şey olamazdı. Punk, eski bir argümanın sezgisel idrakiyle bu denklemin çarpanlarını buldu; *Punk*ın ortaya çıkışından otuz yıl kadar önce Theodor Adorno *Minima Moralia*'da* şunları yazar: "Sağlıklının hastalığını teşhis etmenin tek nesnel yolu, rasyonel varoluşlarıyla yaşamlarının aklın yardımıyla alabileceği muhtemel yol arasındaki uyuşmazlığı ortaya koymaktır. Yine de hastalığın izleri ele verir onları: Derileri, düzenli desenlerden oluşan bir döküntü tabakasıyla kaplanmış gibidir; bir tür inorganik kamuflaj. Tam da coşkulu bir canlılığın ve görkemli bir gücün belirtileriyle dolup taşan kişilerin aslında tahnit edilmiş cesetler olduğunu ve tam gerçekleşemeyen vefatlarına ilişkin haberin de sadece nüfus politikasının gerekleri yüzünden onlardan esirgendiğini bile düşünebiliriz". Bir başka deyişle, en iyi mücadeleci ölü mücadelecidir.

Kahramanlar artık sahtekâr, yoksulluk da zenginlik olarak kabul edildiği için, gerek katiller gerekse ucubeler seçkin insanlar olarak kabul görüyorlardı: O dönemlerde mümkün olsaydı da Roxy'den içeri Myra Hindley veya Notre-Dame'ın Kamburu girseydi, oradakilerin elleri üstünde sahneye taşınırdı hiç kuşkusuz. Eğlence can sıkıntısı, can sıkıntısı da kaçınılmaz bir zorunluluk, değerleri yok eden bir şey, yeni eğlence anlayışıyla eğlenen birinin, sahiciliğinin göstergesi olarak yalanlarından

* *Minima Moralia*, Theodor Adorno, Çev. Orhan Koçak ve Ahmet Doğukan, Metis Yay., 1998.

silkinerek başka bir şeye dönüştürmesi gereken şey olarak kabul ediliyordu: Bir saatliğine, bir parçanın süresi dahilinde, o parçanın bir anlık süresi içinde değerlerin kaynağı haline getirilmesi gereken şey.

Ortada palto falan kalmamıştı, bu yüzden insanlar yırtık pırtık giysiler giymeye, giysilerinin üzerine olduğu kadar tenlerine de çengelliiğneler, raptiyeler iliştirmeye, bacaklarına plastik çöp torbaları bağlamaya, giysilerinin omuz kısımlarını perdelik kumaşlarla veya sokağın bir köşesine atılmış bir koltuktan söktükleri döşemelik kumaşlarla kaplamaya başladılar. McLaren'ın Sex Pistols ile Clash için yaptığı tasarımlardan sonra da boydan boya elbiselerinin kollarına, pantolon paçalarına, ceketlerinin, kemerlerinin ve ayakkabılarının üzerine sloganlar yazmaya başladılar: "ANARCHY" veya "RIOT" şeklinde kâh sevdikleri grupların veya parçalarının isimlerini, kâh gizli imalar içeren sözler ("DURRUTİ NEREDE?", "ASLAYA ASLA DEDİKLERİ YERDESİN" gibi), kâh parçaları yan yana iliştirilmiş sözcük yığını *Zeitgeist*'lar ("HAYSİYETSİZ *PUNK*ÇILARIZ BİZ büyük BİR ÖBEK, başka şeyler gibi OKUL DA BİR HİLEDİR dobra dobra söylemek gerekirse, söylemezsen bunu her yerde alırsın üçün birini bir yerde!" yazının tümü büyük bir X işaretiyle kaplanmıştır).

"O zamanlar İngiltere genelinde gerçek *punk*çı sayısının yüzden fazla olabileceğine pek ihtimal vermiyorum" der 1977'nin başlarında X-ray Spex grubunda saksofon çalan Lora Logic, 1980 yılında grubun ilk sahneye çıktığı dönemleri kastederek; sözlerindeki en can alıcı sözcük "gerçek"tir. Artık ortada ev falan kalmamıştır, bu yüzden evini terk eder, iyi eğitim veren özel okulunda giydiği o pembe üniformasını çıkarıp atarak; sonraları üniformasını çıkarıp atmış olmaktan pişmanlık duyacaktır çünkü tam da sahneye uygun olabilecek türden bir giysidir bu. Onunla birlikte sayıları yüzü aşan diğer "gerçek *punk*çılar", İngiltere'nin her kentinde ikili, üçlü veya onlu gruplar halinde, 1977'nin başlarında toplumsal hayatın çehresini değiştirdiler.

Punk, sahte bir kültür olarak, McLaren'in moda anlayışının bir ürünü, onun şan şöhret hayallerinden biri, sadomazoşist fantezilere hitap eden ürünlerin pazarlanmasının ardından kalkışacağı büyük işin bir belirtisi olarak ortaya çıktı. O büyük iş, Walter Benjamin'in 1925-26 yıllarında yazdığı *Einbahnstrasse* (Tekyön) adlı kitabında belirttiği şeydi: "Sözün özü, eleştiri sanatı, fikirlere ihanet etmeksizin sloganlar icat etmektir. Yetersiz bir eleştiriden kaynaklandığında sloganlar, fikirleri modanın ayağına düşürür." Bu sözler, Benjamin'in titiz mutlakçılığının bir sonucuydu; pop öncesi ve pop karşıtı dönemin, iki ihtimalin bir arada bulunamayacağı inancını taşıyan düşüncelerdi bunlar. Bu, McLaren



Lora Logic, 1979.

gibi bir anarşist altın arayıcısının hiç taraftarı olmadığı ve olmasının da gerekmediği bir mutlakçılıktı. Pop manzarasının içler acısı bir durum sergilediği, gençler arasında işsizliğin had safhalara ulaştığı, IRA terörünün Belfast'tan Londra'ya kadar ülkenin her yerine yayıldığı, İngiliz neonazileri, farklı ırklara mensup İngiliz yurttaşları, sosyalistler ve polis arasında cereyan eden sokak çatışmalarının arttığı bir ortamda punk, gerçek bir kültür haline geldi.

Punk *sound*u belli bir müzikal anlayış geliştiremediyse de toplumda belli bir anlayışın gelişmesine neden oldu: Birkaç ay gibi kısa bir sürede punk, yeni bir dizi görsel ve sözel işaretlerin, kimin nasıl algıladığına bağlı olarak aynı zamanda hem donuk hem de şeffaf olabilen işaretlerin bir toplamı haline geldi. Bütün doğaldışılığıyla, bir durum inşa edilebileceği ve bu durumdan kurnazlıkla sıyrılınabileceği düşüncesinde (graffitiler artık hırpani giysilerden yüzlere, rengârenk boyalarla süslü kırpık saçlara ve saçların bir bölümünde açılmış dazlak bölgelere sıçramıştı) ısrarla duran punk, olağan toplumsal hayatın bir oyundan, sadomazoşist iktisadın bir sonucundan ibaretmiş gibi görünmesine neden oldu. Punk sınırlar çizdi; genci yaşlıdan, zengini yoksuldan, sonra da genci gençten, yaşlıyı yaşlıdan, zengini zenginden, yoksulu yoksuldan, rock'n' roll'u rock'n' roll'dan ayırdı. Rock'n' roll, bir kez daha yepyeni bir hikâye haline geldi: Üzerinde tartışılabilecek, aranılabilecek, ödüllendirilebilecek, reddedilebilecek, nefret edilebilecek, sevilebilecek bir şey haline geldi. Bir kez daha, rock'n' roll zevkli bir şey haline geldi.

BİR ŞEKİLDE

Bir şekilde iki, üç veya on kişi bir araya geldiğinde, müzik parçalarından bahsetmeden ve uzun uzadıya tartışmadan (Parçalar da, tartışmalar da öncelikle Sex Pistols'ın bir *single*ıyla veya grupla yapılan bir söyleşiyle ilgili oluyordu) hiçbir şeye açıklık getiremez olmuştu. Artık her şey –seks, aşk, aile, eğitim, pop müzik, star sistemi, hükümet, gitar soloları, emek, refah, alışveriş, trafik, reklamcılık– bir çirkinlik, kötülük, yanlışlık, iticilik, engelleme ve esaret konusu haline gelmişti; artık her şey bir bütünün parçalarından ibaretti. Radyoda her gün sık sık çalan anlamsız cingıl bir bütün haline gelmişti: *Jingle*dan kurtulmak için radyonun değişmesi gerektiğini, dolayısıyla toplumun değişmesi gerektiğini bir şekilde anlıyordunuz. Bütün, parçası üzerinden tekrar gündemdeydi: Bu Myra Hindley hikâyelerinden artık gına geldi diye düşünmeye başlardınız beyninizin dilden anlamayan, ancak dilin anlatamadığı her şeyi idrak eden sağ tarafıyla ve ortada cingıl namına hiçbir şey kalmazdı o zaman.

Dünya-tarihsel aşağılamalar biçiminde tezahür eden alışveriş, trafik ve reklamcılık birer ayartı olarak gündelik hayatla bütünleştiler: Bir bakıma *punk*ın, eski Frankfurt Okulu'nun kitle kültürü eleştirisinin, Hitler'in şerrinden kaçmış ve onlara ev sahipliği yapan savaş dönemi Amerika'sının kabalığıyla cebelleşmiş olan mültecilerin korkulu rüyası olan kitle kültürünün eleştirisinin yeni bir versiyonu olduğu rahatlıkla seçilebiliyordu; punk, Adorno'nun *Minima Moralia*'da bir Alman Yahudi entelektüeli olarak Nazilerden özgür ülkeye kaçarken aslında yok edilmenin kesinliği yerine ruhsal ölüm vaadini seçmiş olduğunu belirtirken dışavurduğu fikrin yeni bir versiyonuydu. Fakat şimdi bu eski eleştirinin öncülleri Frankfurt Okulu'ndan hiç kimsenin, ne Adorno'nun ne Herbert Marcuse'ün ne de Walter Benjamin'in hiç bilmediği bir alanda patlak veriyordu: Kitle kültürünün pop kültünden oluşan kalbinde. İlginçtir, o eski kitle kültürü eleştirisi şimdi kitle kültürü olarak, hiçbir kalıbın şeklini almayan, kitle kültürü olmaya aday bir kültür olarak kendisini göstermeye başlamıştı. Rock'n' roll gruplarının amacı insanlara kendilerini dinletmekse, gizli derneklerin amacı da dünyayı ele geçirmektir ki punk da gizli bir dernektiyse eğer, onun da amacı buydu.

Hiçbir punk tanımının Theodor Adorno'yla ilişkilendirilecek kadar ileri götürülemeyeceği kuvvetle muhtemeldir. Bir dinleyici olarak Adorno cazdan nefret ediyordu, Elvis Presley'yi ilk dinleyişinde midesinin kalkmış olması da büyük bir ihtimal ve 1969'da ölmeyip de dinleme bahtsızlığına uğrasaydı, hiç kuşku yok ki Sex Pistols'ı da Kristallnacht'ın hortlayışı gibi görecekti. Fakat *Minima Moralia*'nın her satır arasında *punk*ı bulmanız mümkündür: Kitabın Batı uygarlığının kendisinin ekip biçtiği ve İkinci Dünya Savaşı'nın bitimiyle birlikte gözler önüne serilen manzaraya karşı beslediği koyu nefret, 1977'de yüzlerce şarkı ve sloogandan oluşan bir öbeğe dönüşmüştü. Sex Pistols'ın plaklarında duygular boş bir bakış ile alaycı bir sırıtışın arasındaki yarığa sıkıştırılırken, Adorno'nun kitabında lanet ile pişmanlık arasındaki alana sıkıştırılır ve bu alanda merhamete veya yaratıcılığa doğru atılacak en ufak adım dahi mutlak bir yenilik anlayışıyla gerçekleştirilebilir; her türlü dolandırıcının ve sahtekârın arasında, olumsuzlama insanın bütün jestlerine hâkim olur. Raoul Vaneigem bir yazısında olumsuzlayıcının "gemi kazasından sonra kendini Lilliput sahilinde boylu boyunca yere bağlanmış bir halde yatarken bulan Gulliver'e" benzediğini belirtir. "Gulliver, kendini bu durumdan kurtarmaya kararlı bir şekilde fıldır fıldır etrafına bakınır; etrafındaki manzaranın en küçük ayrıntısı, yerdeki en küçük ton farkı, en küçük bir hareket belirtisi, her şey kurtuluşunu sağlaya-

bilecek bir işarete dönüşür." Hayat Gulliver örneğindeki gibi yeniden düzenlendiğinde, tahakküm konusu yeniden ele alındığında, bir jest, yeni bir tavır özgürlüğü imleyebiliyorsa, bu düşünceden çıkarabileceğimiz sonuçlardan biri, popüler sanatın eline neredeyse sonsuz imkânlar geçeceği şeklinde olacaktır.

Minima Moralia, her bölümü, içinde herhangi bir umut kırıntısı varsa bile üzerine acımasızca giderek onu yok eden ifadelerle dolu olan bir dizi epigraftan ve kısa güncel yazılardan oluşmaktadır. Her bir paragrafın başında mecalsiz bir lanet, düz bir ironi havasında yazılmış ve her biri (rastgele seçtiğiniz herhangi biri) bir punk 45'liğine isim olabilecek nitelikte başlıklar yer alır: "Haksız Yıldırma", "Şantaj", "Kurbanlık Kuzu", "*They, the people*". 1977 yılından sonra *Big Ted Says No* isimli, içinde sadece konuşmanın geçtiği bir albüm yapılsa, o dönemlerin popu açısından yerinde bir hareket olurdu, öyle de oldu zaten: Johnny Rotten'ın Sex Pistols'tan sonraki grubu Public Image Ltd.'in albümü *Metal Box*'ı dinleyin, onu dinlerken de bir yandan *Minima Moralia*'yı okuyun ve birinin nerede bıraktığını, ötekinin nerede devraldığını fark edip fark etmeyeceğinize bir bakın.

Adorno'nun olumsuzlamasında eksik olan şey neşeydi; onun dünyasının punk versiyonunun vermeyi asla ihmal etmediği şeydi. Sokaklar birtakım pozlarla ve kendine özgü bir modayla arşınlanırken Adorno'nun kehanetleri etrafa neşeyle, onları basit ve berrak kılan bir çeşit heyecanla saçılıyordu. Roxy'de, Wire, "I am the fly" (Ben sineğim) diye söylüyordu: "I am the fly / I am the fly in the ointment" (Ben sineğim / Ben çorbanın içindeki sineğim). Frankfurt Okulu'nun geliştirdiği eleştiri biçimi, 1977 yılına gelindiğinde paslanmaya yüz tutmuş bir kazan levhası haline gelmişti; zaman içinde tarih veya daha iyi fikirler tarafından çok az çürütülmüş olan bu eleştiri biçiminin yansımaları 1960'larda birçok sanat öğrencisinin ve radikal öğrencinin ağzından düşmeyen rahatsız edici bir cingılda görüldü: *All of social life is organized / From the top down / Through impenetrable hierarchies / To make you into a receptacle / For the culture / That will seduce you into functioning / As a robot in the economy* (Toplumsal hayat / Elinin altındaki bir robot gibi işlemeye teşvik edecek olan kültüre / Doldurulmayı bekleyen hazır bir kap olasın diye / Nüfuz edilmesi mümkün olmayan hiyerarşik bir yapıda / Baştan aşağı örgütlenmiştir). Bu cingılda yeni olan şey insanlar üzerinde yarattığı etkiydi, havasıydı. Artık bu fikri rahatlıkla kabullenebilir ve iddia edebilirdin. Sen doğmadan önce ortaya çıkmış olan bir teorinin parçaları asfaltlardan fırlayıp yüzüne çarpıyordu; bir betonun üstüne yüzüstü kapaklanmışsın duygusunu

yaşıyordun. Yüzün bir bütünlüktü, bilip bileceğin, aynadaki yansımasından tanıdığın yegâne bütünlüktü ve yaşadığın bu bir şeylerin farkına varma şoku yüzünü değiştirmişti; artık yolda, seninle karşılaşanlara bir ölüm hükmü gibi görünen ama sana bir gülümseme gibi gelen donuk bir dudakla dolaşıyordun. Yüzün senin bütünlüğün olduğu için, şok onu değiştirdiğinde sokakları da değiştirmişti. Gece kulübünden çıkıp da asfalt üzerinde yürümeye başladığında, etrafındaki bütün gri renkli kamu binalarının saldırganlığın, tahakkümün, habisliğin gizli bildirileri şeklinde kafanda bir bir canlanmaya başlamasına şahit oluyordun.

KAFALARINDA CANLANAN

Kafalarında canlanan bu çirkinliklerin hakkından gelmek için gençler çirkinliği bizzat uygulamaya geçiriyorlardı. Bugün, punk tarzı gündelik yaşamın bir parçası, insanlar yolda Mohawk Kızılderililerinkine benzeyen mor-yeşil saçlı bir genç gördüklerinde artık akıllarına, okula geç kalmadan bu saçlarına şekil vermek için ne kadar erken kalkması gerektiği sorusu geliyor; ilk *punk*çıların ne kadar çirkin olduklarını hatırlamak artık mümkün değil.

Onlar çirkindi. Bunun orta yolu yoktu, çirkindiler. Alt dudağa yirmi beş santimlik çengelliiğne geçirmek, sonra yanağa *swastika** dövmesi yaptırmak modaya ait olabilecek bir ifade biçimi değildi; bir grubun hayranının boğazına parmak atarak ellerine kusması, sonra da bu kusmukları sahnedekilere fırlatması etrafa hastalık saçmak anlamını taşıyordu. Gözlere çekilen kalın kara sürmeler her şeyden önce ölümü çağrıştırıyordu. *Punk*çılar, Slits grubundakiler veya Adverts'ün başçısı Gaye gibi güzel olup da kendilerini çirkinleştiren insanlar değildi. Şişmandılar, çelimsizdiler, yüzleri çiçekbozuğuydu, sivilceliydi, yara izleriyle doluydu, kekemeydiler, sakattılar; kendilerini süsledikleri eşyalar da yüzlerine kazınmış olan başarısızlığın altını çizmekten başka bir şey değildi.

"Telefon hiç susmadı" dedi itfaiyeci Yüzbaşı Donald Pearson (32). "İnsanlar ülkenin dört bir yanından telefon ediyorlardı. 'Medya olayı' denen şeyin ne anlama geldiğini şimdi daha iyi anladık."

Pearson şöyle devam etti: "Haftanın en önemli anı, ağacı kestiğimiz ve arıların dışarı hücum ettiği andı. Etrafta 30 veya 40 kadar muhabir ve fotoğrafçı vardı, arılar hücum edince bazıları kaçmaya başladı."

İtfaiye erleri, [memur] Racicot'un katil arılar hakkında çok iyi bir benzetme yaptığını söylüyor. "Katil arılar, arılar içinde deri ceketli ve saçları punk saçı olanlarıdır" diyormuş. "Onları fark etmemeniz mümkün değil."

— San Francisco Examiner, 28 Temmuz 1985, "Katil arılar"ın California'da ilk ortaya çıkışları hakkında yazılan haber.

* Gamalı haç. (y.h.n.)

Sex Pistols, bir şekilde bu insanlara, insanların içine adam gibi çıkmalarını ve kederli yerlerini toplumsal olgular olarak ortaya koymalarını sağlayan bir fırsat ortamı yaratmıştı. Johnny Rotten "Holidays in the Sun"da Berlin Duvarı'na gittiğini söylerken, "Komünistlerin bir şey söylemesini bekliyordum" der; yine duvarın batı yakasında, Peter Schneider'in 1982 yılında yayımlanan romanı *The Wall Jumper*'ındaki anlatıcı, Doğu ile Batı Berlin televizyonlarında yayımlanan birbirinden farksız ideolojik haberlerden kafası bulanmış bir halde *punk*ın gündeme getirdiği soruları sorar kendi kendine: "Batı toplumunda atletlerin, yatırımcıların, sanatçıların, asilerin vs çeşitli konumlardaki insanların kariyerleri ve yaşam koşullarının kendi inisiyatiflerine bağlı olduğu, her fikrin özgün olduğu ve her türlü kararın tümüyle kişisel olduğu varsayımına dayanmıyor mu? Peki, bana öğretildiği gibi kendimde kusur aramaktan vazgeçip bütün suçu devletin üzerine atsam başıma neler gelir acaba?" *Punk*çılar, çöp torbalarından, yırtık pırtık giysilerden çok Adorno'nun döküntü tabakalarını taşıyorlardı üzerlerinde; döküntü tabakalarını vücutlarına düzgün bir şekilde çiziktiriyorlardı. Tıpkı Adorno'nun tahnit edilmiş cesetleri gibi; ama onun tahmin etmediği kadar bilinçli bir biçimde tahnit edilmiş olarak canlı olduklarını haykırdılar; yani, doğru bildikleri her şeyi söylediler.

Böyle yapmakla *punk*çılar, Adorno'nun modern hayat görüşünü tam karşıtına çevirdiler: Adorno, cesetlerinin doğru bildikleri şeyleri söyleyebileceklerini tahayyül edememişti. *Punk*çılar, tam gerçekleşemeyen vefatlarına ilişkin haberin sadece nüfus politikasının gerekleri yüzünden onlardan esirgendiğini bilen cesetlerdendi; punk "gelecek yok"u tanımladığı sıralarda toplum, birçok zombi aykırı şahsiyete, esnafa, bürokrata, refah arzuhalcilerine, tek sıra halinde sıralanıp görevlendirilmeyi bekleyecek birçok adama ihtiyaç duymaya başlamıştı. Yalnız arada bir fark vardı; bu insanlar haberi duymuşlardı.

SEX PISTOLS'IN GİTARİSTİ

Sex Pistols'ın gitaristi Steve Jones, "Kendimizi dışarıdan görebilmeyi isterdim" der. "Bizim gibi daha fazla grubun olmasını isterim" derken Johnny Rotten'ın kastettiği şey de buydu belki. Bu isteği gerçekleşir; önceleri düzinelerce, sonraları yüzlerce, binlerce grup, kuruldukları tarihten birkaç hafta sonra (veya önceki grupların *sound*larını taklit ediyorsa eğer, kurulmadan önce) *single* çıkarıyor, Raw, Frenzy ve Zero gibi isimler altında bir defaya mahsus olmak üzere gösteri merkezlerine, bağımsız plak şirketlerinde üretilen plakların satıldığı dükkânlara elden veya postayla göndererek piyasaya sürüyordu.

Çoğu radyolarda çalınmayacak nitelikte parçalar yapıyordu: Adeta Sex Pistols'ın maruz kaldığı baskıya cevaben Cortinas, Lurkers, Eater ve Slaughter and the Dogs gibi grupların müzikleri öyle kaba ve rastgeleydi, öyle açık saçık sözlerle doluydu ki alenen yayınlanmaları mümkün değildi. Bu parçalar zihinlerde, pop iletişimini sağlayan normal kanalların dinleyicinin isteklerini karşılayamadığı gibi bir varsayımın oluşmasına neden olduğu için, plaklara veya grupların performanslarına nelerin dahil edilmesi gerektiği, bir plağın hangi *sound*u içermesi veya bir performansın nasıl görünmesi gerektiği gibi sorular ve sınırlamalar unutulup gitmişti. Artık grupların erkek üyeleri maço pozlarından tümüyle vazgeçebiliyor veya bunu iyice abartabiliyordu; grupların kadın üyeleriyse rock'ta kadınlara tanınan birkaç role hiç önem vermeyebiliyordu; kadın erkek herkes artık rollerin hiçbirine değer vermeyebiliyordu.

Savaş zamanında çıkan gazeteler içinde sadece yeraltı gazetelerinin özgür olduğunu düşünürsek ("Dünyada tamamen sansürsüz bir basına sahip olan yegâne ülke Fransa'dır" diye yazar A.J. Liebling, D-Günü'nden* iki ay önce), *punk*ın kendi özgürlük alanını yaratmasının, resmi pop alanının *punk*a tamamen kapalı olmasından kaynaklandığını söyleyebiliriz. Tanınmış gruplar büyük plak şirketlerinin anlaşma önerilerine balıklama atlarken, pop dünyasının vahşi bölgesinde yaşayan yüzlerce, binlerce grup için bu bir avuç grup hiçbir şey ifade etmiyordu: Bu bölgede yeni bir pop ekonomisi, kâr etmek yerine nafakayı kurtarmaya dayanan, insanları şoke etmeyi amaçlayan, belki marjinal insanlarla sınırlı kalan; ama onlardan şiddetli tepkiler almayı hedefleyen bir pop ekonomisi –kariyer yapmak yerine insanların zihinlerine vur kaç hamleleri yapmayı hedefleyen bir pop ekonomisi– biçimlenmeye başlamıştı. İnsanlar, hit oluruz belki diye değil de sırf o ortama katılmak için plak çıkarıyordu; sırf "Ben buradayım", "Sizden nefret ediyorum", "Bende yarak nah bu kadar" veya "Yarağım yok" demek için. Gençler kalabalık bir salonda hatta boş bir salonda, "ATEŞ" diye bağırmanın hazzını keşfetmişti.

Bu, gençlerin eve geç gelmek ve saç biçimlerini değiştirmek için ailelerinin onayını almayı başardıktan sonra (İsmini Elizabeth Mitchell'den Sally Thalidomide'e çevirdiğini ailene söylemenin bir manası yoktu) peşinden sürüklendikleri bir heves dalgasıydı. O dönemin hiciv sanatı her şeyi olduğu gibi bu hevesi de es geçmedi ve *punk*ın haber kaynağı

* D-Day: Avrupa'yı Alman işgalinden kurtarmak için Müttefik Kuvvetler'in 6 Haziran 1944'te Normandiya kıyılarına çıkarma yaptıkları gün. Askeri jargonda, çok önemli bir operasyonun yapılacağı herhangi bir günü anlatmak için kullanılır. (y.h.n)

fanzinlerin gelişigüzel tipografyaları ile acemice yapılmış söz dizimleri arasına kattı:

x... ya wolf, şu acayip konser olayları nası başladı bize bi anlatır mısın?
wolf frenzy... şey... ıh... tam kestirmek zor; ama galiba şu basçının gürültünün ortasında yan geldiği günden sonra başladı. herif uçmuştu çünki tam da aletinden güzel şeyler çıkarmak üzereydi, derken bas amfilerin üstünden aşşa atlıyim dedi, dengesini kaybetti, yere düşüp boynunu kırdı, gitarının akort anahtarları orasına burasına battı. sonra ordaki milletten birden mütiş bi tepki geldi.
x... nası bi tepki yani?
wolf frenzy... şey... işte... herkes güldü falan yani.
x... peki *boils, pus* veya *superdischarge* gibi doğrudan doğruya kendilerini öldürmek yerine kendilerine ölümcül hastalık mikroplarını zerk ederek çürüye çürüye ölme numaraları yapan şu gruplar hakkında ne düşünüyosun?
frenzy... yani nerden baktığına bağlı. ne biliim ilginç bişi yani ve biçok kişi bunu görmek için geberiyo. hiçbi numurayı kaçırmak istemiyolar çünki hastalığın seyrini merak ediyolar.bazıları gene geberen birini görmek için taa anasının dininden kalkıp geliyo. ama insanların merakı hastalığa göre deyişiyo, yani kendini ordan oraya atan kuduz hastası biri daha çok ilgi çekiyo da j.j. cale gibi sarıhummalı biri milleti bayabiliyo mesela ama benim asıl ilgimi çeken onlardaki camayka ezgileri, işte şu natty dead gibi şeyler mesela, ölümün veya ölümle ilgili şeylerin kokusunu alabilirsin onlardan.
x... andy williamsın yeni tv dizisinde ölüm taklitleri yapmak istediği yollu açıklamalarına ne diyosun peki?
frenzy... acınası bir durum tam da ondan beklenecek bi hareket yanlış bişi, yani sen çocuklardan öğrendiğin bi şeyi allayıp pullayıp yine o çocuklara satıcaksın, sırf onlar artık piyasada yaşamadıkları ve seçkinci olmadıkları için. rod stivırt ve eltın con gibi büyük yıldızların kuyruğu titrettiğini görmek isterdik.
x... biçok insan da isterdi heralde.


AND WHAT DID I DO?
AM I PRETTY?
THEN MOM STARTED TO SHOOT UP SPEED AND TO PLASTER HER FACE
SPLAT
FEELING THAT DAD WAS TO BLAME FOR EVERYTHING--
THAT'S WHY THE BLACK RAIN AND FALL-OUT HAVE BEGUN TO POUR EVERY DAY!
Fuck



Sağdan sola doğru okunan, punk hikâyesinin başka bir versiyonu, 1986.

Bu gelip geçici bir hevesti, insanlar böyle böyle aşklı meşkli şarkılardan uzaklaştılar: Radio Star'ın *Songs for Swinging Lovers* isimli albümlerinin kapağı, ağaçtan sallandırılmış iki genç âşığı resmediyordu. Şarkılarında aşk yerine otuz birden, iş güçten, sınıflardan, sigaralardan, trafik ışıklarından, faşist diktatörlerden, ırklardan, metrodan falan bahsediyorlardı. Aşk şarkılarından vazgeçince insanlar şarkılarda o güne kadar işlenmemiş konuları keşfetti. Aşk şarkıları o güne kadar hayatlarını ucuz şiirlerle sarıp sarmalamıştı, şimdi ise başka konuların hayatlarını şiirselleştirmesi ihtimali vardı önlerinde. Geçici heves âşıklısı *punk*çılar Adorno'nun diyalektiğiyle oynadılar, hani her evetin bir hayıra dönüştüğü şu negatif diyalektiğiyle; değişken denklemlerinde denklemin her iki tarafına aynı ağırlıkta önem verdiler. Sex Pistols'ın davulcusu Paul Cook'un annesi, solistin yeşil dişlerine atfen ona Johnny Rotten* adını taktı; reklamlar, deodoranlar, sahte kimlikler, süpermarketlerle ilgili şarkılar söyleyen, dişleri telli, melez ve şişman bir kız olan Marion Elliot adını Poly Styrene olarak değiştirdi ve grubuna, çok sevdiği gözlüğünün markası olan X-ray Spex adını koydu. Tek notalı sesiyle, "Karşı sanattı start" diye söylüyordu; bir muhabir bunun ne anlama geldiğini sormuştu bir keresinde. O da "Tüketmekten hoşlanıyorum; çünkü tüketmezsen o seni tüketir" diye cevap vermişti. Bu sözlerinin ne anlama geldiğini kimse bilmiyordu, tıpkı hiç kimsenin "Poly Styrene"nin iyi bir şey mi, yoksa kötü bir şey mi olduğunu; ironik bir şey mi, yoksa bir şeyler konusunda insanları ikna etmeye çalışan bir söz mü olduğunu; kimyasal maddeler yardımıyla daha iyi bir hayat yaşanabileceği görüşüne karşı bir eleştiri niteliğini mi taşıdığını veya Poly'nin sırf hoşlandığı için mi bunu kullandığını bilmediği gibi.

İşte bu *punk*tı: Bir yığın eski fikir yeni yeni duygular biçiminde filizleniyor, filizlendikleri anda hemen klişeleşiyor; ama bu klişeleşme, oluşturulan denklemi günbegün yok eden bir ivme sayesinde çok geçmeden yok ediliyordu. Her sahte yeniliğe karşılık gerçek bir yenilik mevcuttu. Her kelepir poza karşılık sonunda gerçek bir güdüye dönüşen kelepirin de kelepiri bir başka poz mevcuttu.

*PUNK*IN ŞOK ETKİSİ

*Punk*ın şok etkisi artık onun eşkıyalığından, kadın düşmanlığından, ırkçılığından, homofobisinden, açıkça ortaya koyduğu sorunlara nihai çözümler getirme isteğinden, yalana dolana açık olan olumsuzlayıcılığından kaynaklanmıyor. Lester Bangs 1979'da, "Punk, daima kendine dönen bir kendinden nefret etme duygusuyla kalbura çevrilmiş bir du-

* *Rotten*, çürük, çürümüş anlamına gelmektedir. (ç.n.)

ruşa sahip. Hayatın kokuşmuş olduğunu, insan ırkının genelde bir bok yığınından oluştuğunu ikide bir yinelerseniz, faşizme mükemmel bir ortam hazırlamış olursunuz" diye yazar. 1977'lerde Londra'da Karındeşen Jack'in en baba *punk*çı sayıldığı ve eşkıyalıktan ölüm kamplarına kadar her şeyin anın bir parçası olarak kabul edildiği, Eaters'ın "Get Raped" adlı parçasında alaycı bir üslupla ele alınan şeylerin, Buzzcocks'un alışveriş ile flörtü laf olsun diye aynı kefeye koyan "Breakdown" adlı parçasında anlatılan şeyler kadar gerçek kabul edildiği, bütün bunların, resmi mercilerce aşağılanan ve toplumun geneli tarafından rezalet addedilen her şeyin istisnasız kabul edildiğinin açıklanmasıyla kısa süreliğine meşru kılındığı bir dönem yaşanmıştı.

Bugün, aradan geçen bunca zamandan sonra *punk*ın şoke edici yanı iyi punk plaklarında kendisini belli eder; şimdi bile bu plaklar insana hayatında dinlediği en iyi plaklarmış gibi geliyor. "A Boring Life", "One Chord Wonders", X-ray Spex'in "Oh Bondage Up Yours!"u, Sex Pistols'ın *single*ları, Clash'ın "Complete Control"u; bu plastik nesnelerdeki güç, bunların üzerlerine kaydedilmiş olan arzular arasındaki gerginlik, müziğin her vurgusunu karşılayan kadercilik, seslerdeki kahkahalı nağmeler ve insanda yarattığı şaşkınlık, müziğin kendine güvendiğini sezdiren havası, bütün bunlar insanı şimdi bile şoke edebiliyor; çünkü iki üç dakikalık süreleri boyunca bu parçalar kendilerinden hiç ödün vermiyor. Birini diğerine tercih edemiyorsun, dinlerken bunu yapmak imkânsız; her biri dünyanın sonu, her biri dünyanın başlangıcı, hepsi de ayrı ayrı kendi içinde bir bütün. 1976 ile 1977 yıllarında Londra'da çıkan punk plakları, insanı hayatında dinlediği en güzel plaklar olduğuna ikna edebilecek güçtedir; çünkü hayatı boyunca başka hiçbir plak dinlemesine gerek olmadığına ikna edebilecek güçtedir; her biri söylenebilecek her şeyi söylüyor gibidir. Yeryüzünde ses var olduğu sürece, hiçbir sound, hatırda kalan hiçbir müzik parçası bu plaklara nüfuz edemez.

John Peel'in de belirttiği gibi bu, şaşırtıcı nağmelerin radyolardan peş peşe yükseldiği 1950'li dönemler gibiydi; ama arada bir fark vardı. On beş bin *doo-wop* plağı çıkaran gruplar amatördüyse de onları destekleyen müzisyenler profesyoneldi; çıkardıkları plakların hangi toplumsal olguları yok edeceğini bilmeseler de hangi akordan sonra hangisinin geleceğini biliyorlardı. 1977'de plak çıkaran *punk*çılar ise hangi akordan sonra hangisinin geleceğini bilmiyorlardı; onun için de bütün ağırlıklarıyla toplumsal olgulara yüklendiler. Bir toplumsal olgunun bozuk bir akorla verilebileceği düşüncesi, insanın müziği müzik yapan öğelere ilişkin kanılarını, böylece de o toplumsal olguyla ilgili düşüncelerini değiştirdi: O toplumsal olgunun yıkılabileceği görüldü. *Punk*ın getirdiği

yenilik de buydu işte: 1950'lerin rock'n' roll'unda dünyanın sonundan bahsetmenin bir anlamı yoktu.

İyi punk 45'liklerinde, söylenmesi gereken bir şeyin çabucak söylenmesi gerektiği, çünkü söylenecek şeyi söylemek için gerekli enerjinin ve onu söyleme isteğinin sürekli olmadığı gibi bir duygu kendisini hissettirir. Hızlı olunmadığında, bir fikri ifade etmek için harcanacak enerji kaybolup gider, onu ifade etme isteği kalmaz; fikir yerin dibini boylar, seyirciler koltuklarından kalkar ve paltolarını giyerek evlerine gider. *Punk*ın, ritmi gibi sesi de doğaldışılığını hep korumuştur: Her defasında kişisel bir sesken, ritmi artarak anonim bir sese dönüşmüştür, can yakıcıdır, basittir, yapaydır. Dikkatleri yapaylığının üzerine çekmesinin birden çok nedeni vardır: Ortalama pop hümanizmini, ona karşı duyduğu öfke ve korku karışımı bir duyguyla reddettiği için, anlaşılmayacağı endişesinin bir yansıması olarak yapar bunu. Fakat ses her şeyden önce konuşma olanağını yitireceği endişesinden dolayı doğaldışıdır; bu, her iyi punk vokalistinin anlayacağı gibi, sadece yok olacağı kesinliğini taşıyan bir olanak olmakla kalmayıp, herkese nasip olmayan bir olanaktır da.

Punk müziği, onu dinleyende punk anına ilişkin bir güvensizlik duygusuna neden olur. Hiçbir şeyin değerli olmadığını söylemek için sözleri yarıda keserek her şeyi söyleme isteğidir bu duyguya neden olan. Kimse bu olanağın nereden geldiğini bilmiyordu, ne de bunun nelere gebe olabileceğini; uzun ömürlü olmayacağı bilgisi dışında insanlara öğretebileceği şeyleri. Rock'n' roll 1950'lerde adını Danny and the Juniors'un parçası "Rock and Roll Is Here to Stay"le (Rock and Roll Dimdik Ayakta) birlikte açıkça telaffuz ediyordu; oysa *punk*ta böyle bir parça hiç olmamıştı. Punk dimdik ayakta değildi. Punk, etrafındakileri ihya edecek bir fırsat değildi; Malcolm McLaren'in düzenlediği bir sürü ticari entrikaya, bir zamanlar Sex Pistols hayranı olanların kazandıkları uluslararası "New Wave" şöhret ve başarılarına bakıp da böyle bir değerlendirme yapmak yanlış olur. "New Wave", şok içermeyen bir *punk*a değil, anlam içermeyen bir *punk*a işaret eden bir şifre sözcüktü. Punk, bir müzik tarzı değildi; tarihin

"Yeni olan bir şeyin ülke geneline yayılması zaman alır. Modacıların giydikleri şeylerin üçüncü sınıf versiyonunu giyersiniz. Bütün bu moda işlerinde ilginç bir kural geçerlidir; gençseniz uç giysiler giyer, avangard stilden, modacılardan, çılgınlardan etkilenirsiniz. Bütün dikkatinizle üzerine eğilirseniz, modanın işleyiş mekanizmasını fark eder ve ortadaki insanların –bunu coğrafi anlamda söylemiyorum ama ülkemiz şartlarında bu tam da orta bölgedeki insanları kapsıyor– birkaç hafta sonra yapacakları şeyleri önceden tahmin edebilirsiniz."

— Dick Clark, Laster Bangs'in "Dick Clark'la Sistemi Yıkmak Üzerine" adlı yazısından, Creem, *Kasım 1973.*

belli bir anında ortaya çıkmış olan ve kendi yıkımını hazırlayacağını bilen, bu yüzden de bazen yıkımı için çaba göstermiş, ne sözcüklerle ne de nağmelerle dile getirilemeyecek olanı ifade etmenin peşine düşmüş olan bir dildi. Tarih de değildi. Bir sonraki olayları yargılama işlevi görecek, kendinden sonraki yoklukları yargılayacak olan geçici olaylar yaratma olanağıydı; "gelecek yok"un anlamı da buydu.

*PUNK*IN İLK

*Punk*ın ilk belirtilerini Chuck Berry'de, Kinks ile Who'da, Amerikan garaj topluluklarında, Velvet Underground'da, Stooges'de, New York Dolls'da, David Bowie'de, Roxy Music'te, Mott the Hoople'da, New York'un 1974'te baş gösteren sanatsal ve ironik ortamında bulmak mümkündür; özellikle de Ramones'in sergilediği örneklerde. "Beat on the brat / With a baseball bat" (Vur veletin kafasına / Beysbol sopasıyla); al sana işte punk, dahası var mı? Dahası olacaktı; ama olmadı ve Ramones tam da burada durdu, yıllarca da daha ileri gitmedi. Evet, Sex Pistols Stooges'in "No Fun"ını tekrar söylemişti, elemanları bir evlat olarak babalarının Bebek'lerini (Dolls) "New York" parçasıyla öldürmüşlerdi ve Velvet'in albümleri *punk*ın mihenk taşlarını oluşturmaktaydı; ama bütün bunlar aritmetik ifadelerden başka bir şey değildir. Eğer *punk*ı ilgi çekici kılan şeyler onun müzikal tarzından başka şeylerse, onu müziğiyle değerlendirmenin de bir manası yoktur.

Konuyu cebirsel bir ifadeyle açıklayacak olursak, *punk*ın, Richard Thompson'ın 1968'de sakin ve ağırbaşlı İngiliz folk-rock grubu Fairport Convention için yazdığı "Tale in Hard Time" adlı parçasında geçen iki dizeye dayandığını söyleyebiliriz: "Take the sun from my heart / Let me learn to despise" (Çek güneşi yüreğimden / Nefret etmek neymiş öğreneyim). Bir *punk*çının bu sözleri duymuş olup olmaması, bu kitabın geniş yer verdiği yazarları biliyor olup olmaması kadar önemsizdir. Önemli olan en iyilerinin bu sözleri telaffuz etmiş olmalarıdır. Thompson'ın parçada dile getirdiği istek, onların dönemlerine ilişkin gerçekleri vurgulamış, farkında olmadıkları bir mirasın altını çizmiş olsa da punkçılar, bu isteği istek biçiminde kullanmadılar, üzerine bahis oynadılar. Bundan da doğal olarak, insanın geleceğe bir mücadeleci olarak değil, bir enkaz olarak intikal edeceği sonucu çıktı ortaya: Yağmur altında duran kılıksız bir ihtiyar. Bahsin sonucunun ne olacağını bizzat olayın kendisi belli ediyordu; 1985'te Los Angeles'ta, "punk"ın hâlâ rock'n' roll'un anlatması gereken yegâne yeni hikâye olduğu dönemlerde, iki yıl önce kurulmuş ve hemen hemen aynı dönemlerde dağılmış olan God and the State (Tanrı ve Devlet) grubunun elemanları, dağıldıktan son-

ra piyasaya çıkan demolardan oluşmuş tek albümleri için kullandıkları isimle punk hikâyesini özetleyiverdi: *Ruins: The Complete Works of God and the State* (Enkaz: Tanrı ve Devletin Toplu Eserleri).

Buradaydı işte: Kırık punk testisi. Diskin üzerinde grup üyelerinin belli bir zaman ve mekânda bir araya geldiklerini, sonra da dağıldıklarını, dünyanın dört bir yanına saçıldıklarını yazıyordu, grup konusunda bilgi edinmek isteyecek olan kişilere hitaben. Albümü çıkarmak için Los Angeles'ta kalanlardan biri albüm kapağına şunları yazmıştı: "Albüm on saatlik bir süre içinde ve 200 dolarlık bir masrafla hazırlandı. Parçalarda bir sürü espri var; ama bazı dinleyiciler bunların gülünç olduğunu düşünmüyor, hatta bazıları bunları espri olarak bile görmüyor, daha çok ruhsal bir düşkünlüğün belirtisi sayıyor. Parçalar, insanın kendinde tahakküm ile iktidar fesadına karşı koyabilecek bir güç bulabileceği umudunun var olduğunu kasteden mesajlar içeriyor; fakat bazıları bunları kinik buluyor ve sözlerini, eleştirmeyi âdet edindikleri akıllı insanların lafkalabalıklarından biri olarak görüyor". *Punk*ın gizli bir kültür olmaya aday olduğu konusu bundan daha iyi ifade edilemezdi herhalde; yalnız Jean-Pierre Gorin'in, konusu bir model trencilik kulübünde geçen olaylarla ilgili filmi *Routine Pleasures*'ın bir bölümünde karakterlerden birinin söylediği şu sözler de punk konusuna gayet iyi oturuyor: "Preston Sturges'in filmlerindeki, küçük bir kasaba mahkemesinde jüri üyelerinin huzuruna çıkarılmayı sabırsızlıkla bekleyen, çıkarıldığında da olaydaki katkısının büyüklüğünü kendisinden başka kimsenin bilmediği figüranlar gibiyiz".

14 OCAK 1978'DE

14 Ocak 1978'de Winterland'de punk gizli bir dernek değildi artık. İnsanlar, temsil ettiği şeyle birlikte artık bir efsane haline gelmiş olan grubu seyretmeye başladıklarında "punk", defalarca kopya edilmiş bir suret olmuştu çoktan. İnsanlar İngiltere'de seyircilerin sahnedeki punk gruplarına "çiğnenmiş yiyecek" attıklarını, tükürdüklerini duyuyordu; Sex Pistols San Francisco'da çiğnenmiş yiyecek sağanağıyla karşılanıyordu. İnsanlar İngiltere'deki punk gösterilerinde şiddet olaylarının yaşandığını duyuyordu (Bir gösteri sırasında bir kadının kırık bir bira şişesiyle gözünden edildiği haberleri kulaktan kulağa dolaşıyordu; bu olaydan Sid Vicious'ın sorumlu olduğu söyleniyordu, gerçi o bunu kabul etmiyordu ama bir gazeteciyi zincirle dövdüğünü de inkâr etmiyordu doğrusu); San Francisco'daki konser sırasında adamın biri başında bir futbol kaskıyla kalabalığı yarıp geçerken felçli birine de vurup tekerlekli sandalyesinden düşürüyor, aynen dayağı yiyip oturuyordu aşağı-

ya. Johnny Rotten da zaten yoldan gelip geçenleri yok etmek istediğini söylememiş miydi? Bu noktada punk, bir eylemdi: Estetik bir temsilin fiziksel bir temsil şeklindeki icrasının gerçekliği yaratacağını veya en azından gerçek bir kan akıtacağını kanıtlamak adına yapılmış toplu bir girişimdi.

PEK UZUN SÜRMEDİ

Pek uzun sürmedi; Sex Pistols sahneye çıkınca her şey değişiverdi. Sahneye ağır havanın altında Quasimodo gibi başı öne eğik çıkan Johnny Rotten, birden başını kaldırarak merak içinde kendisini bekleyen kalabalığa yüzünü gösterdi. Mikrofon koluna rüzgâr tüneline yakalanmış biri gibi asıldı; dondurma, kâğıt bardak, demir para, kitap, şapka, ayakkabı ne varsa hepsi bir vakum tarafından çekiliyormuşçasına üzerine yağmaya başladı. Kendisine gelen "armağanlar"ın kalitesizliğinden şikâyetçi oldu biraz; sonra ayaklarının dibine iyice sarılmış bir şemsiye düştü. "Bak bu işe yarar işte!" dedi.

Sid Vicious milleti tahrik ediyordu; kalabalık arasından iki kişi sahneye çıkıp ağzını burnunu dümdüz etti. Burnundan akan kanları koluna süren Sid iyice yaralanmış gibi yapıp kolunu sardı; oradaki kişi sanki o değildi artık: Bütün bunlar gerçekten olmuyordu. Bu, temsilin temsiliydi. Yıllar yılı çıkan ucuz rock romanları, *Altın Dal*'ından çıkma bir sahneyle bitiyordu; hayranları kitabın ana karakteri olan yıldız rock'çıyı her defasında bağırlarına basıyorlardı. Sid Vicious da hayranlarının böyle yapmasını, yani kendisini tam anlamıyla bir yıldız olarak kabul etmelerini istiyordu. Birkaç adım ötesindeyse Johnny Rotten konsere gelenlerin beklentilerini yemekle meşguldü.

Paul Cook davulunun ardında gözlerden ıraktı. Steve Jones, gitarından gitar sesi değil de gitar fabrikası sesi çıkarıyordu; insanın sahnede üç alet olduğuna inanası gelmiyordu. Sahneyi hayaletler basmıştı; her parçada Johnny Rotten dişlerini yerlere saçıyordu.

BU SAHNE OLAYI

Bu sahne olayı, *Quatermass and the Pit* adıyla çekilip televizyonlarda *Five Million Years to Earth* adı altında yayınlanan 1967 İngiliz yapımı filmi izlerken hissettiğim şeye benzer duygular yaşatmıştı bana.

Filmin geçtiği zaman Swing çağı, yer de Carnaby Street'tir. Bir metro istasyonunun genişletme çalışmaları sırasında ortaya dikdörtgen biçiminde büyük metal bir nesne çıkarılır: Sinema meraklılarının şıp diye anlayacakları, aynasızlarla bürokratların anlamayacakları gibi bu bir uzay gemisidir. Bu nesnenin yanı başında maymun adamlara ait fosil

iskeletler bulunmaktadır; içindeyse insan kılığında bazı böcek benzeri yaratıkların iyi korunmuş cesetlerine rastlanır. Hemen bilim adamı Quatermass'a haber salınır.

Quatermass, ipuçlarını bir araya getirip değerlendirir ve beş milyon yıl önce gezegenlerinde hayatın tükenmesi sorunuyla karşı karşıya gelmeleri üzerine Marslıların, bu böcek benzeri yaratıkların, dünyaya bilim adamlarından oluşan bir araştırma grubu yollamış oldukları sonucuna varır. Amaçları Mars'taki hayatı başka bir biçim altında dünyada yeniden sürdürmektir (Buradaki biçim değiştirme isteği, bencil gen teorisinin varlığını çok güzel bir biçimde veriyor): Mars ırkının ruhuna bir ev bulmaktır.

Quatermass araştırmalarını sürdürdükçe Marslıların doğaları gereği katliamcı yaratıklar olduğunu keşfeder: Gezegenlerinin yok olması kendi eserleridir. Ama aynı zamanda şaheserleridir ve yeryüzünde hayatlarını sürdürmek için burayı da yıkmak zorundadırlar. Marslı bilim adamları yeryüzünün umut vaat eden en iyi yaratığını (sekiz milyon yıl kadar önce ortaya çıkan ve birçok paleoantropoloğun insan ırkıyla doğrudan doğruya akraba olduğu düşüncesini paylaştığı *australopithecine*) oluşturmayı başarır ve küçük bir grup üzerinde genetik bir operasyon gerçekleştirerek gezegenler arası plantasyon işlemini başlatmak üzere bu grubu dünyaya yollar. Marslılara özgü algılama yetenekleri ve kana susamışlıklarıyla (İkinci kavram, Robert Ardrey'nin 1967'lerde moda olan insanın kökeni teorisinde kullanılan bir kavramdır) bu seçilmiş *australopithecine*'ler genetik kodlarının emrettiği yolda ilerleyerek *homo sapiens* ırkına dönüşür ve dünyanın mirasına ortak olur. Bu tür, doğayı hükmü altına almasını sağlayacak teknolojik düzeye eriştikten sonra, sahip olduğu yıkıcı özellikleri kullandığı teknolojide ortaya serer.

Fakat bu aşılama işlemi mükemmel değildir; yeryüzünün düzeniyle Marslıların genleri arasındaki çelişki tam anlamıyla giderilememiştir. Ortada plantasyona ilişkin bir bilinç olmamasına rağmen, soyoluşsal (*phylogenetic*) anılar aracılığıyla bu çelişkinin nesilden nesle taşınması durumu söz konusudur. Freud'a göre, modern insan, bazı âdetlerinde baba katilliğinin insan topluluğunu meydana getirdiği inancını gerçek olaylar şeklinde hatırlar ve bu anısını, onsuz anlaşılmaz birer alışkanlıktan başka bir şey olmayacak olan mitler ile ritüellerde muhafaza eder; *Musa ve Tektanrıcılık*'ta Freud, İsrailoğullarının, sözlü ve yazılı geleneklerde hiç sözü edilmediği halde atalarının ilk Musa'yı öldürdüğünü yüzyıllar boyunca hatırladıklarını öne sürer. *Five Million Years to Earth*'de ise modern insanların, sabır ve sebatla torunlarını öldürme amacını güden üvey akrabalarını hatırladıkları iddiası işlenir; bu fikir, Marslıla-

rın, dünyaya ilk indikleri sırada sahip oldukları bilimsel gücü kullanıp neden varolan hayatı yok etmediklerini de böylece açıklamış olur. Dünyada hayatlarını onun tarihini yaparak idame ettirmek amacındaydılar; sonunu başlangıcında kodlayarak. Kehanette bulunma arzusunun da Marslıların ırksal özelliklerinden biri olduğu anlaşılıyordu: Ölümü olduğu kadar dram sanatını da seviyorlardı.

Quatermass'a gelince, bir bilim adamı olarak onun gözünde, bir zamanlar düzensiz bir geçmişe ait olduğunu düşünerek göz ardı ettiği bütün olgular yeni bir anlam kazanır. Ritüeller ve mitlerle ilgili kitapları karıştırır ve yeryüzünde ortaya çıkan bu yeni türün dünya üzerinde hâkimiyetini ilan edip refaha ulaşmaya çabalarken, tarihöncesinde gerçekleşmiş olan ilk yer değişikliğine ilişkin, tarihin hiçbir döneminde silinemeyecek imgeler ürettiğini yavaş yavaş anlamaya başlar. Bu imgeler, türün içindeki yabancıyı dışarı atma, bedenine uydurulmuş özellikleri soyutlama, onları şeytani şeyler olarak gösterme çabasının ürünüdür. Fakat burada da bir çelişki söz konusudur: Türün, şeyleştirme kadar karmaşık bir sürece –insani özelliklerin bizzat insan tarafından üretilmiş olan şeylere, sonradan kendi kendine işlerlik kazanan ve nihayet insanoğlunu şeylere dönüştüren bir çeşit yabancılaşma fetişizmi sürecine– girmesi sadece yabancı bir zekâyla sağlanabilmekte, şeyleştirme süreci de türü bir yol ayrımıyla karşı karşıya bırakmaktadır. Aslından ayrılıp şeytani olanın suretine dönüşünce yabancının mevcudiyeti bir büyü yaratır. Quatermass, Marslıların, kalıntılarının bulunduğu metro istasyonunun şantiyesine isimlerini yazmakla yetinmediklerini (Artık iyice çığırından çıkmış olan bu araştırmada, "Hobb Geçidi" olarak anılan bu metro istasyonunun eski adının "Şeytan Uğrağı" olduğu ortaya çıkar), burasını ortaçağda yarı insan, yarı boynuzlu hayvan biçiminde resmettikleri "Büyücü"ye ait lanetli bir yer ilan ettiklerini, yontma taş devrinde de Trois Frères'teki Cro-Magnon tapınağının duvarlarına imgelerini kazıyarak bir tapınağa dönüştürdüklerini keşfeder. "Büyücü", on beş bin yıl boyunca bir Hıristiyana hiç de yabancı gelmeyecek bir şekilde adından söz ettirir: "Rabbim bu yerde ikamet ediyor, ne heybetli bir yerdir burası". İnsanlık tarihi anlam kazanmaya başlar; ama artık insan, insan değildir.

Metro istasyonunda yaşanmakta olan bu kargaşa, insanların uyumakta olan Marslı yanlarını harekete geçirir. Uzay gemisi dönmeye başlar ve dönmenin etkisiyle açığa çıkan enerji vakum etkisi yaratır. Vakum uyumakta olan genleri emer; bu insanları kökenlerine çağıran, onları kendi safına davet eden bir imgeye dönüşür: Parlak, boynuzlu bir iblis, Marslı Deccal, Londra'yı etkisi altına alır.

Beş milyon yıl boyunca genetik geçiş tekdüze gerçekleşmemiştir. Yirminci yüzyıla gelindiğinde, bazı insanların genleri yok etmeye kodlanmıştır, bazılarınınki ise üç beş tane yarım yamalak uzaylı mesajı taşımaktadır. Bazıları Marslı imgesine cevap verebilecek durumdadır, bazılarıysa değildir. Bu imgeye cevap verebilecek durumda olanlar için eski kodlar dil haline gelir ve Marslılara özgü katliam anıları su yüzüne çıkar. Cevap veremeyecek durumda olanlarda ise bu dil ayrışır. İnsanlık iki türe ayrılmıştır; Londra'da anarşi hüküm sürmektedir. Kadınlı erkekli gruplar sokakları karış karış arayarak yabancı olduklarını düşündükleri insanlara saldırmaya başlar: Kendilerinden daha az Marslı olan insanlara. Marslı imge kızıla dönüşür. Hobbes doğayı "herkesin herkesle olan savaşı" şeklinde açıklamıştı; işte burada hüküm süren şey tam da böyle bir şeydir; insanın aklının alamayacağı bir gözünü kan bürümüşlüktür bu.

Marslı olmaktan çok insan olan Quatermass yaşar; şeytani imgenin her yere hükmettiğini görür ve Marslı genleri tekrar yatıştırır; fakat Quatermass'tan daha insan olan ve onun yapamadığı şeyi yapabilen, yani bu imgenin suratına gözlerini kırpmadan bakabilen dostu saldırıda patlayarak can verir. İmge, tümüyle soyoluşsal bir enerjiden ibarettir; Quatermass'ın dostu imgenin üzerine vinçle saldırırken aslında imgeyi kütleyle yadsımaktadır; Einstein'ın formülünü tümüyle tersine çevirerek.

Quatermass'tan daha Marslı olan asistanı imge yok olunca, görmekte olduğu bir rüyanın etkisinden sıyrılmışçasına kendine gelir ve kan emdiği Quatermass'ın boynundan uzaklaşır. Film, uzun ve sessiz bir çekimle sona erer; görüntü donuklaşmadığı, otomatiğe bağlanmış bir ironi sunmadığı için, film tam anlamıyla bitmiş de sayılmaz aslında. Bu son sahnede Quatermass ile asistanı Londra'nın artık harabe haline gelmiş olan mahallelerinden birindedir; Quatermass bir enkazın duvarına yaslanmıştır. Görmüş olduğu her şey hâlâ gözlerinin önündedir ve onları unutmaya çalışmaktadır. Fakat çekim (kesintisiz devam etmektedir) asistanının gözlerinde yoğunlaşmadan önce sona erer.

Five Million Years to Earth'ün 1950'li yılların atom bombasının yol açtığı mutasyonlarla ilgili filmlerin 1960'lardaki versiyonlarından biri, Nazizm ile Yıldırım Harekâtı'nın suya sabuna dokunmayan bir alegorisi, dünyanın eşit güçlere sahip İyiler ile Kötüler şeklinde ikiye ayrıldığı gnostik sapkınlığın güncelleştirilmiş bir biçimi, modern dünyada belli tarihlerde büyük karışıklıkların meydana gelebileceği varsayımı kullanılarak kolay para kazanma yollarından biri olduğu açıkça ortada. Fakat seyrederken öyle değil işte! Film tam anlamıyla korkunç: Özellikle de gece yarısı saat ikide, en çok izlendiği saatte; Nietzsche'nin belirttiği gibi

"insanın kendisine yalan söylenmesine izin verdiği... rüya gördüğü ve sahip olduğu ahlak duygusunun buna engel olmaya hiç yeltenmediği"; insanın yanında filmi kaynatacak birinin bulunmadığı bir zamanda. Quatermass'ın galibiyeti, rasyonel kesinliğin irrasyonel şüphe karşısında kazandığı galibiyettir; son sahnede yüzünde belirmiş olan kuşku, kazandığından değil, kazanmayı gerçekten istemiş olup olmadığından duyduğu kuşkuyu anlatır. Gece programını hazırlayanlar filmin son yirmi dakikalık bölümünü rastgele kesmiş olmamalılar. Çünkü kesilen bölümler filmin anarşi bölümleri; geriye kalanlarsa gizemi, yüzeysel akışı ve kesilen bölümlerden sonra artık hiçbir anlam taşımayan final sahnesi.

JOHNNY ROTTEN

Johnny Rotten "Anarchy in the U.K."i, "Bodies"i, "No Feelings"i, "No Fun"ı söylerken işte böyle hissetmiştim. Sex Pistols'ın üyesi olarak yaptığı son çalışmasını dinlediğimde (Bu çalışmayı temsilin temsilinden başka bir şey olarak görmüyordu; Scott McKenzie'nin 1967 Çiçek Çocuk hiti "San Francisco/Be Sure to Wear Flowers in Your Hair"in yaşayan on beş bin simgesinden, olumsuzlamanın "o"sundan anlamayan, anlamsız derecede iyiliksever hippilerin simgelerinden biri olarak görüyordu) kendisine atılan eşyalar arasında işine yarayacak olanları dikkatle topladıktan sonra, sahneyi terk etmeden önce konser salonundakilere, "Bir an için aldatıldığınız duygusuna kapıldığınız oldu mu hiç?" diye sorduğunda işte böyle hissetmiştim.

1969 yılında Altamont'ta Rolling Stones'un konseri sırasında bir adamın sahnenin hemen önünde herkesin içinde bıçaklanıp ölene kadar tekmelenmesi, olayı nefret ve tiksintiyle karşılamama neden oldu, o kadar; insanların göğüslerini kabarta kabarta taşıdıkları barış işaretleri, o şiddet olayı kadar çirkindi bence. Yaptıkları, simgeleştirmenin önceliğini onaylamaktan başka bir şey değildi; bu simgeleri baş tacı eden aynı insanlar konser alanında bir karış yer için birbirlerine küfür edip itişiyorlardı. Bütün bu olanlara hiç karışmadım ve bu rezaleti sadece uzaktan seyretmekle yetindim. Winterland'de de insanlar birbirlerini tartaklamıştı; ama bunu kızgınlıkla veya korkuyla değil de sanki memnuniyetle, birbirlerini kutlar gibi yapmışlardı; André Breton'un yabancı bir kalabalığa karşı ateş etmek olarak bilinen şu "en basit gerçeküstücü hareket"ini veya bir futbol kaskıyla kalabalığın içine dalmayı bir çeşit kutlama sayabilirsek eğer. Gösterinin ortalarına doğru, kalabalığın arasında bir hareket olarak başlayan bu şey yeni bir davranış tarzına dönüştü.

Sonraki yıllarda o konserde yaşananlar farklı biçimlere bürünmeye başladı. Önce Los Angeles'taki punk kulüplerinde, sonra da ABD genelinde ve dünyanın her yerinde o konserde gerçekleşen hareketler slam dansı ve cehennem dalışı şeklinde stilleştirilmiş hareketlere dönüşecekti. Bu hareketler, 1970'lerde insanların sahip oldukları potansiyeli açığa çıkarmayı ve kişinin kendi kendisini geliştirmesine yardımcı olmayı amaçlayan terapilerde kullanılan deyimleri ("Kızgınlığını benimle paylaştığın için teşekkür ederim") konuşma diline aktaracaktı ("Siktir git geber!"). Birtakım karmaşık yöntemlerin yardımıyla bu hareketler, 1981'de İngiltere'yi kırıp geçiren ayaklanmaların ruhunun aydınlatılmasına yardımcı olacaktı. Tabiatına daha uygun olayların, yani her türlü otoriteye karşı başkaldırılar biçiminde yaşanan kargaşaların müthiş derecede artmasına neden olacaktı. Eşkıyalığın ve günah keçisi olmanın bir kendini ifade etme biçimi olarak ortaya çıkmasına izin verecek (1983 yapımı bir film olan *Suburbia*'da, dazlaklardan biri Los Angeles punk kulüplerinden birinde alımlı gece elbiseleri içindeki bir kadına yaklaşır. "Seni beynin amcıklayana kadar sikmek isterdim; ama belli ki beyin namına bişi yok sende" der. Kadın itip kurtulmaya çalışır ondan; ama dazlak, elbiselerini tuttuğu gibi paramparça edip onu oradaki güruha havale eder) ve böylece Gudrun Thompson'ın, San Francisco'da yayımlanan *punk*çıların resimli roman dergisi *Damage*'a "Ahmaklara Yol Yordam Dersleri" isimli köşeyi hazırlamasına ilham kaynağı olacaktı. Yeni bir adabımuaşeret talebini, kendisini bir çam yarması erkek arkadaşı Stannous Fluoride'ı döverken gösteren fotoğraflarla süslediği dergideki yazısında Thompson şöyle dile getirir:

> Gözler vücudun en hassas bölgeleridir. Gözlere yapılacak bir hamle en iyi parmaklarla veya başparmaklarla gerçekleştirilebilir. İşaret parmağınızla orta parmağınızı gergin tutun, birbirinden hafifçe ayırın ve doğruca hasmınızın gözlerine hedefleyin. Parmaklarınızı KAFATASININ İÇİNE İÇİNE sokun... Konuşur, anlaşırım, bana bir şey yapmaz diye bir vehme kapılayım demeyin sakın. Hasmınız hayatınız üzerinde denetimi eline geçirmesini sağlayacak bir anlık bir fırsatı dahi kaçırmak istemeyecektir. Sizi yaşamayı hak eden bir insan olarak görmeyecektir; siz de onu öyle görmeyin. O sizi yok etmeden siz ONU YOK EDİN!
> Size saldıran birine acımayın, acınması gerektiği düşüncesine de kapılmayın sakın. Kim güvenliğinizi ve saadetinizi tehlikeye düşürme cüretinde bulunursa, o kişi ÖLMEYİ HAK EDER.

Ben de insanları itip kaktım. Sex Pistols sahnede söylerken, Winterland'in koridorlarında dolaşıyor ve kendime o zamana kadar hiç olma-

dığı biçimde güveniyor, içimde o zamana kadar hiç hissetmediğim karşı konulmaz bir arzunun biçimlendiğini hissediyordum. Otuz iki yıllık yaşamımda öğrendiklerim, o gece öğrendiklerimin yanında solda sıfır kalıyordu: Seni birisi itip kakıyorsa, sen de onu itip kak; bir itiş hareketi varlığını takmıyor, seni yadsıyorsa sen de onu takma, yadsı. Kendimi hiçbir şeyden ayrı düşünmüyor, hiçbir şeyden üstün görmüyordum. Kötülük yapmayı, insanları yere sermeyi düşünüyordum. Bir ara gözlerimi yere diktim ve ayaklarımın dibinde küçük küçük çocukların oynaştığını gördüm (O sırada evde olan çocuğum aklıma geldi ve bunların aileleri ne biçim bir ailedir ki küçücük bir çocuğu böyle bir yere hiç çekinmeden getirebiliyor diye kendi kendime düşündüm), onları sopalayasım geldi.

Bir dergiye konser hakkındaki izlenimlerimi yazarken bu anlattıklarımın hiçbirinden bahsetmedim. Günler sonra o konserde yaşadıklarım gerçekdışıymış gibi gelmişti bana. Johnny Rotten'ı bir daha, o gün sahnede gördüğüm haliyle göremeyeceğimden emindim; bu düşüncem geçerliliğini hâlâ koruyor.

SEX PISTOLS'IN

Sex Pistols'ın Amerika'da çıktığı tek turnenin son gösterisinin hemen ardından Johnny Rotten tekrar John Lydon ismini aldı. Mayıs 1534'te Jan Bockelson olarak da tanınan Hollandalı heretik Leyden'li John, Almanya'nın Münster şehrinin, yani Yeni Kudüs'ün kralı ilan edildi; yani bütün dünyanın kralı.

Aynı yılın henüz ilk aylarında, radikal bir Anabaptist grubu yozlaşmış kilise ritüellerini uygulamak yerine ilk dört İncil'de anlatılanlara (Gospel) harfi harfine uyulması gerektiğini savunan Protestan mezheplerinden biri Münster'i ele geçirdi. Bu grup önce, "vicdan özgürlüğü"nü yasallaştıran bir bildiri yayımlaması için kasaba meclisine baskı yaptı; bu, zındıklığın yasallaştırılması anlamına geliyordu ki Reform'un o şaşaalı dönemlerinde dahi kalkışmaya cüret edilemeyecek bir hareketti. Anabaptistler kısa zamanda Lutercileri alaşağı edip kasabayı yandaşlarıyla doldurdu ve Jan Matthys isimli bir fırıncının önderliğinde burasını teokratik bir devlet haline getirdiler. Norman Cohn'un 1957'de yayımlanan kitabı *The Pursuit of the Millenium*'da (*Fransa'da Fanatiques de l'apocalypse* ismiyle yayımlanan bu kitabı sitüasyonistler didik didik edecekti) yazılanlardan anlaşıldığı

AFRİKA BAMBAATAA: "Kim ister/ Cumhurbaşkanı ya da kral olmayı?"

JOHN LYDON: "BEN!"

— *"World Destruction"* Time Zone, 1984.

kadarıyla, mart ayında Münster kasabası Anabaptist olmayan insanlardan tamamen temizlenmişti: Tanrı'nın Çocukları'nın yaşadığı, günahsız yaşama aşkına sıkı sıkıya bağlı bir topluluk olarak yeniden kurulmuştu.

Sahip olunan bütün mallar kamulaştırılmış. Para tedavülden kaldırılmış. Evlerin kapıları gece gündüz açık tutulmuş. Büyük bir ateş yakılmış ve İncil dışında bütün kitaplar yakılmış. O dönemlerde şehir halkını aşka getirmeye çalışan risalelerden birinde, "Bir zamanlar 'dilenci' diye hakir görülen en fakirimiz, bugün en zenginimiz ve en saygın insanımız kadar iyi giyimli bir vaziyette dolaşabiliyor sokakta" diye yazar. Leyden'li John da ileride, "Her şey ortaklaşaydı" diyecektir. "Özel mülkiyet diye bir şey yoktu ve kimse çalışmıyor, sadece Tanrı'ya iman ediyordu". Bu yeni emirler anbean bir infazın kucağına doğru sürükleniyordu.

Şehir surlarının dışında ise Anabaptizm (Günümüzde belirli bazı Pentekost mezheplerinde varlığını hâlâ sürdürmektedir) büyük bir tepkiyle karşılanır; yüzlerce Anabaptist, belki de binlercesi işkenceden geçirilip öldürülür. Münster'in piskoposu paralı askerlerden oluşan bir ordu kurarak Münster'i kuşatır; Anabaptistlerin piskoposun birliğine karşı gerçekleştirdikleri muhteşem bir yarma harekâtı sırasında Jan Matthys ölür, yerine Leyden'li John geçer.

Leyden'li John şehir içinde anadan doğma koşarak gözden kaybolur, üç gün boyunca sesi soluğu duyulmaz. O süre içinde Tanrı'dan yeni bir vahiy iner. Matthys'in toplumsal devrimi birden soyut bir hal alır; Leyden'li John bu devrimi günlük hayatın en ince ayrıntısına kadar sokacaktır, öyle ki her türlü günahın cezası idam olacaktır: Cinayet işlemek, hırsızlık yapmak, mala tamah etmek, çocukların büyüklerine kafa tutmaları, kadınların erkeklerine hayır demesi.

Çokeşliliğe tek yanlı olarak izin verilir. Çocuk doğuracak yaşta olan kadınların evlenmemeleri veya aynı erkeğin çatısı altında yaşayan kadınların birbirlerine zıt gitmeleri suçların en büyüğü ilan edilir. Sokakların isimleri değiştirilir ve Leyden'li John yeni doğan çocukların isimlerini bizzat kendisi koyar. Münster şehri dehşetli olaylara sahne olur: Büyük şölenler verilir, bunları kelle kesme olayları izler. Zenciler katedrallere hapsedilir ve bağırsakları sökülmek suretiyle katledilir.

Erzak yollarının açık kalmasını sağlayan güçlü bir savunma durumuna rağmen kuşatmanın etkisini hisseden Münster halkının yemek ihtiyacı tayın usulüne göre karşılanır; Leyden'li John'a ise ziyafetler çekilir, altın ve ipekli giysiler giydirilir. On üçüncü yüzyılın başlarından itibaren Avrupa'da "her şey ortaktır" ve "asla çalışma!" gibi zındıklıkları yaymaya başlayan Özgür Ruh'un Müritleri, ruhu özgür olanın işlediği hiçbir suçun suç, hiçbir günahın günah sayılmayacağına inanmaktaydı;

onlara göre Tanrı'nın inayeti, en kötü "günahlar"ın icrasında bulunabilirdi, zira insan hiçbir şekilde lekelenmeyeceğini ancak böyle kanıtlayabilirdi. Leyden'li John şehir halkına, kendisinin sefahat ve iptila içinde yaşamasına "dünyeviliği ile eti ölümlü" olduğu için müsaade edildiğini söyler; çok geçmeden ne dünyeviliği kalacaktı ne de eti.

Şubat 1535'te piskopos ordusunu yeniden kurar ve şehri abluka altına alır. Nisan ayına kadar fareler dahil şehirde bulunan bütün hayvanlar yenilip bitirilir; sonra sıra otlara, sonra karayosunlarına, sonra ayakkabılarla çamaşırlara, en sonunda da insan etine gelir. Leyden'li John, İncil'de yazıldığı üzere Tanrı'nın sokak taşlarını ekmeğe dönüştüreceğini söyler; insanlar bunları yemeye çalışır. Piskoposun adamları ellerine geçirdikleri kişilerden tövbe edenleri ebedi cehennem azabına mahkûm ederek serbest bırakırlar; diğerlerini ise anında öldürürler. Kadınlar, çocuklar, yaşlılar vebalıymışlar gibi savaş alanı ile şehir surlarının arasındaki bölgede açlığa mahkûm edilir. Ölmek için yalvarırlar, bir bitki kökü bulmak umuduyla sürünerek yerleri eşelerler; dışkı yerler. Münster içinde Leyden'li John'a karşı ayaklanmalar başlar; Leyden'li John infazları bizzat kendisi gerçekleştirir. İnfazı gerçekleştirilmiş kişilerin cesetleri parça parça edilir ve parçalar ilan tahtalarına çivilenir.

Haziran 1535'te halk Leyden'li John'a ihanet edip şehri teslim eder; Leyden'li John ile iki arkadaşı dışında erkeklerin hepsi ortadan kaldırılır. "Piskopos'un emriyle Leyden'li John zincire vurulmuş



Münstermash.

bir halde zaman zaman halkın önünden geçirilerek herkesin içinde ayı misali oynatılıyordu" diye yazıyor Cohn, kitabında. Ocak 1536'da o ve onunla birlikte iki arkadaşı tekrar Münster'e götürülür ve orada "halkın önünde kızgın demirlerle dağlanmak suretiyle öldürülür. İşkence sırasında sabık kralın gıkı çıkmaz. İnfazdan sonra, cesetler kafeslerin içine konur ve bir kilisenin kubbesinden şehrin göbeğine sarkıtılarak teşhir edilir; bu kafesler hâlâ orada duruyor".

Gerçek bir Mesih ile gerçek bir Deccal için bu kadar laf yeter. Güdülerin kökenini sadece isim benzerliğinde aramak çok yanlış belki; ama ilginç tesadüflerde aramak hiç de öyle değil. John Lydon bir Katolik olarak yetiştirildi; 1980'de, kendisine işlediği günahlardan dolayı pişmanlık duyup duymadığını soran, doğru yolu Hıristiyanlıkta bulmuş iki rock eleştirmenine (ki bunlardan biri rock'n' roll'un şeytanın müziği olduğunu ileri sürecek kadar abartacaktı işi) pişman olduğunu söyler ve hiçbir şeyi reddetmez, paşa paşa kabul eder her söylediğini. İlk rock eleştirmenlerinden biri olan Nik Cohn, Norman Cohn'un oğludur; 1968'de yayımlanan *Pop from the Beginning* adlı kitabında –ki bu alanda yazılmış ilk iyi kitaptır– bu biçimin belirlediği anlamlara olan her türlü talebi reddeder, oyunu Little Richard'ın (Sex Pistols'ın dönemlerinde bu zat, rock'n' roll'u şeytanın müziği olmakla itham eden bir Evangelisttir artık) ağızlarda sakız haline gelen şu tekerlemesiyle özetlenebilecek saf ve duyarlı bir anarşiden yana kullanır: *A WOP BOP A LOO BOP, A LOP BAM BOOM.*

Little Richard'ın bu anlamsız tekerlemesinin binlerce yıl öncesinin gnostik tilavetlerinden geliyor olabileceği ihtimalinin Nik Cohn'un ilgisini çekmiş olabileceğini pek zannetmiyorum; her ne kadar bu tilavetlerin zaman içinde Leyden'li John gibi mistikler tarafından ibadet şekilleri haline getirildiğini, bu ibadet şekillerinin sonradan Pentekost kiliselerine girdiğini ve Little Richard'ın bu kiliselerden birinde "Tutti Frutti" dilini öğrendiğini biliyorduysa da. Nik Cohn'un, bu hikâyenin babası tarafından yazılmış versiyonundan gelen paranın bir kısmıyla Little Richard'ın plaklarını almış olabileceği ihtimaliyle de ilgilendiğini pek zannetmiyorum. Cohn, Little Richard'ın hecelerini, anlama karşı gerçekleştirilen bir saldırı olarak, insanı anlamdan bütünüyle özgürleştiren bir araç olarak ele alır. Farklı düşünen birinin, rock'n' roll'un evet ve hayır gibi kavramlardan daha karmaşık kavramlara destek verebileceğine veya "İstiyorum", "Beni rahat bırak" gibi basit cümleler kullanmak yerine daha çetrefil hikâyeler anlatabileceğine inanan birinin varolan biçim tarafından yok edileceğini; biçimin, kendisine yapılan ihanetin cezasını o kişiye ödeteceğini savunur. Bir hit parça yaparsın, onun *sound*unu da söyleyecek bir şeylerinin olduğunun kanıtı olarak sunarsın;

ama bu doğru değildir işte, der Cohn. Rock'n' roll'un söyleyecek hiçbir şeyi yoktur, ilahi bir gürültü çıkarmaktan başka bir şey yapmaz; aksini düşünenler ise sonunda, yağmur altında sesini duyurmaya, kendisini dinleyecek birilerini bulmaya, bir hit parça daha yapmaya çalışan, teneke düdüklü kılıksız birer ihtiyar olacaklardır.

Rock'n' roll'un anı yaratan, böylelikle de anın yerine geçen bir müzik olduğu iddiasından hareketle Cohn, bu sonun sadece müziği yapanları değil, onlarla birlikte herkesi beklediğini belirtir. Bir gün süpermarketten çıkıyorum, baktım ellisinde dört siyahi adam, aldıkları malları karavanlarına yüklerken "Earth Angel"ın *doo-wop* bölümlerini hep bir ağızdan söylüyor. Birden kafamda bir şimşek çaktı: Bunlar bir zamanların Penguins grubunun elemanları olmasın sakın! Sahi, o tek hit parçalarından otuz yıl sonra, şimdi ne yapıyorlardı acaba? Bunun bir önemi yoktu; *sound*ları bu otuz yıl süresince kendisini bir anı olarak değil de kendi kendini yenileyen bir an olarak korumuşsa, ne yaptıklarının hiçbir önemi yoktu. Bu adamların hepsi de teneke düdüklü kılıksız birer ihtiyar, onları duyabilenler de aynı şekilde öyle.

JOHN LYDON

John Lydon'ın günahlarını itiraf ettiği dönemlerde Sex Pistols patlaması bir anı haline gelmişti; bu patlama gerçekleşeli uzun zaman olmuştu ama patlamanın etkisiyle dağılan parçaları hâlâ kıpır kıpırdı. San Francisco'daki gece kulüplerinden birinde, daha çok *Strategies Against Architecture* isimli uzunçalarlarıyla tanınan Eisenstürzende Neubauten isimli Berlinli bir topluluk, gotik bir synthesizer tonu yakalayarak endüstri aletlerini endüstri malzemelerine dönüştürür; şov dediğin işte budur. Genellikle bu tür gösterilere pek hoşgörüyle bakmayan yerel gazetelerden birinde ise grup hakkında, "yaptıkları şey her ne ise sıkıcı değildi" diye bir yazı yayımlanır. Grubun gösterisinde Mark Pauline de vardır. Mark Pauline, ilk olarak kendi yorumuyla yeniden tasarladığı reklam afişleriyle dikkati çekmiş olan ve kendi kurduğu Hayatta Kalma Mücadelesini Araştırma Laboratuvarları'nda şimdilerde eski Crystals grubuna ait parçaların *soundtrack*'i ve kadınlardan kurulu Zürihli punk grubu Liliput'un yeni parçaları için metal ve hayvan leşlerinden cehennemi Rube Goldberg makineleri yapmakla uğraşan ve yaptığı makinelerden birini denerken elini parçaladığı olayla ünlenen, tabii ün demek doğruysa buna, (Sonradan bir operasyonla ayak parmakları alınacak ve parmak vazifesi görsün diye parçalanmış eline takılacaktı) bir *action* heykeltıraşıdır.

New York Times'ta şöyle bir duyuru yayımlanır:

> Bu yıl içerisinde gerçekleştirilecek olan "Halkla Bütünleşen Şairler" programının ilk iki bölümünde dil ile gürültü konusu ele alınacak. Yarın, dilin sınırlarını araştıran yazarlarla "dil" yazarları olarak adlandırılan yazarlar yeni çalışmalarından örnekler sunacaklar... Şehrin sanat komitesinin bir çalışması olan "gürültü müziği"nden örneklerse Sonic Youth Grubu ile David Rosenbloom'un Deneysel Koro ve Orkestrası tarafından sunulacak. Bu programda aynı zamanda Bay Rosenbloom'un "Departure" isimli parçası ilk kez seslendirilecek. "Departure" konusunu ikinci yüzyıldan, Tomasso'nun gnostik kitabından almaktadır.

'"80'lerin rock'ından örnekler sunan", ortalama dinleyici kitlesine hitap eden istasyonlardan biri, Güney Kaliforniyalı bir grup olan Suicidal Tendencies'in "Institutionalized" isimli parçasını çalar; soğuk romantik synthesizer'lar eşliğinde yapılmış başarılı bir balad çeşitlemesi olarak, yeni çıkan plaklardan biri olarak sunar bu parçayı. Bu "yeni bir plak"tır, gariptir; çünkü o güne kadar "punk" bir gariplik, faydasız bir sapkınlık olarak değerlendirilmiştir. Plak insanı kendisine bağlayacak niteliktedir ama kendisi de bağlanmıştır zaten: '80'lerin rock müziğinde bir yenilik olarak belirlenmiş, böylece kendi bağlamını oluşturma, kendi dışındaki herhangi bir şeyle bütünleşme şansını yitirmiştir.

Yeniyetmenin biri yatağına yatmış düşünmektedir. Annesi odaya girer: Neyin var? Bişiim yok; bana bir Pepsi getirebilir misin? Uyuşturucu aldın gene, öyle değil mi! Hayır anne, almadım; Pepsi istiyorum, getirebilir misin? Babanla bu konuyu konuştuk ve sana yardım edebilecekleri bir yere gitmenin yerinde olacağına karar verdik... Arkasında grup gümbür gümbür çalarken, genç, parçanın sözlerini söylemek yerine yalın ve vurgulu bir İngilizce'yle konuşmaya başlar. Cümlelerini elektronik ıvır zıvırların yardımını almadan, sadece nefesini kullanarak inanılmaz bir süratle, çığlık çığlığa ve dilin ötesine taşan bir sabuklamayla okur; ama bu arada söyleyişine belli bir ritim de hâkimdir: Grup bütün bu karmaşaya rağmen belli bir ölçüde çalmasını sürdürür.

"Institutionalized"ın çaldığı istasyonu hafifçe çeviriyorum ve Daha Yaşlılara Göre programlar yapan bir istasyon buluyorum. Orada Billy Joel'in beğeni toplayan hantal şarkısı "The Longest Time" çalıyor. Bu şarkı, kaynağını 1950'lerin vokal müziğinden alan ve Beatles döneminde baş gösteren "İngiliz Salgını"nı protesto etmek amacıyla 1964 yılında New York ve New Jersey'de gerçekleştirilen konserlerde çalınan "In the Still of the Nite" ve Penguins'in "Earth Angel"ı gibi *doo-wop* parçaların bir *akapella* versiyonuydu. Çok az ilgi görmüş olan bu konserlerden yirmi

yıl sonra "The Longest Time" Amerika çapında hit olan ilk *akapella*'ydı. Video klibinde kırk yaşlarında işadamlarını görürüz: göbeklidirler, üç parçalı takım elbise giymişler ve saçları kırlaşmıştır, zayıf, kot pantolonlu, top enseli saçlı hallerine dönerler, soyunma odasında kucaklaşırlar, siyah bir hademeye lütufta bulunuyormuş gibi hal hatır sorarlar, sonra tekrar işadamı kılığına bürünerek öğrencilik dönemlerine özgü o pervasız hareketlerle okul koridorlarını hava ata ata arşınlarlar. Bu adamlar kılıksız değildir; ihtiyar bile değildir. Klipte geçmişe gidilerek (ki burada geçmişle rock'n' roll'un ilk dönemleri kastedilmektedir) gençliğin her daim sürdüğü anlatılır: "Onu benden kimse alamaz". Hiçbir şey değişmemiştir ve değişmeyecektir de.

Sahne performanslarında yaptığı sayısız paradoksal betimlemede Johnny Rotten, gençliğe atfedilen statüyü reddederken gençlik isyanı olarak bilinen şeyin ne mene bir şey olduğu konusunda bir fikir verir bize: Bir Deccal olarak o, toplumsal hayatın tamamına sahip olma iddiasındadır. Oysa gözümüzü bugünün pop camiasına, simge üretim fabrikasına çevirdiğimizde böyle biri sanki hiç var olmamış gibidir. Dönem Michael Jackson dönemidir ve çok uzun, sonu yokmuş gibi görünen bir dönemdir bu.

Bu dönem, Motown Records'ın bir televizyon kanalı tarafından da naklen yayınlanmış olan yirmi beşinci kuruluş yıldönümü kutlamalarının gerçekleştiği 16 Mayıs 1983 tarihiyle başlar. Frankie Lymon'ın yeniyetme şarkıcılara duyduğu sempatinin etkisiyle ve Sly and the Family Stone'un destek çıkmasıyla bir araya gelmiş olan beş kardeşten kurulu Jackson 5 grubunun solisti olarak on bir yaşında sahneye çıkmış olan Michael Jackson, ilk başarılı çalışmalarını 1969 ile 1970 yıllarında Motown Records'tan çıkan plaklarıyla ortaya koymuştu. Şimdi ise, eski plak şirketine olan vefasını göstermek ve elbirliği etmek için tekrar geri dönmekteydi. Kıvrak, güzel, küçülmüş de büyümüş, neşter hareketleriyle beyazlara benzetilmiş Afro-Amerikan bir androjen, omuz hareketleriyle karşısındakine gözdağı veren, bir gülüşle hemen yatışan bir peri, yeni albümü *Thriller*'dan bir parça söylüyor; ileriye doğru adım atıyor ama nedense geri gidiyor, televizyon sahnesi kendi malıymış gibi veya onun için inşa edilmiş bir yer gibi değil de sanki varlığıyla onu var ediyormuş gibi çıkıyor; bütün bir ulusu sarsıp geçiyor.

Şimdi ne haldeler? Pop yıldızları fikirlerini değiştirdiler mi? Geçmişte ne diyorlardı, şimdi ne diyorlar bir bakalım.
Johny Rotten, 1977: "Ben mutlu olsaydım kimse beni sevmezdi."
Bugün: (Dünyadan elini eteğini çekmiş resim yapıyor) "Her şey çok yanlış gelişti. Bütün nefretimi yakıp tükettim."
— The Assassin, *Liverpool fanzinlerinden biri, Eylül 1977.*

Pop müziğin canlı ve parlak bir örneğini sunan *Thriller* önce on milyon, sonra yirmi, derken otuz ve daha sonra da kırk milyon sattı. Bu albümde yer alan parçalar, *single* olarak teker teker ilk ona girdi. *Thriller*'ın 500,000 dolara mal olan ve 30 dolardan piyasaya sürülen videosu 750.000 sattı. Ailesinin evine kapanan, sadece ailesi, evcil hayvanları ve mankenleriyle ilişki kurup röportaj yapmayı reddeden, kendisini kendi elleriyle hayalete dönüştüren Michael Jackson, dünyanın en ünlü insanı olup çıktı.

MICHAEL JACKSON

Michael Jackson, Beyaz Saray'ın Gül Bahçesi'nde Başkan Ronald Reagan'la birliktedir; *Thriller* albümünün hit parçası "Beat It"in, alkollü araba kullanımına karşı çekilen bir TV filminde kullanılmasına izin verdiği için ödül alacaktır. Bu olayla ilgili haberlerde filmden bazı görüntüler verilir: Arabanın içinde bir iskelet, henüz kaza yapmamış bir sürücünün elini yakalar. O sahneyi izlerken Sistine Kilisesi'nin tavanını süsleyen ve Âdem'i Tanrı'nın elini tutarken resmeden Michelangelo'nun şu meşhur gravürünü hatırlamamak mümkün değil; Michael Jackson'ın bir çeşit tanrı haline geldiğini görmemek de aynı şekilde imkânsızdı. Haberler Gül Bahçesi'ne geri döner: Başkan "Bu heyecan verici bir olay değil mi sizce?" diye sorar *Thriller*'e gönderme yaparak. Çok değil, daha geçenlerde de Jackson, *Thriller* albümünün hit parçası "Billie Jean"in Pepsi reklamı olmasına 5.5 milyon dolar karşılığında izin verdi.

Televizyona bugüne kadar yaptığı iki tane reklam filmi var ve ikisinde de felaketlerden, facialardan bol bir şey yok. İlkinde, genç siyahi break dansçıları şehir sokaklarında omuz kırıp bel bükerken görürüz. Jackson ile kardeşleri çıkagelir ve dansçılar saygıyla karışık bir korkuyla oldukları yere mıhlanırlar. Küçük bir dansçının hareketleri karşısında Jackson'lar aynı anda geri sıçrayıp harekete başlarlar; böylece yıldız olan kendileri sokak dansçılarına karşı (yok, onlarla birlikte; çünkü reklam filmi Amerika'da herkesin bir Michael Jackson olabileceğini söylemektedir) gösteri yaparlar: yıldızın yıldız olarak sahiciliği. Sonradan, onlarla birlikte dans eden o küçük çocuğun break dans yaparken boynunu kırıp öldüğü haberleri yayılacaktır.

Annette Funicello'nun otobüsten hayranlarından birine el sallarken kolunun birini kaybettiğine ilişkin çıkarılan söylentiler gibi, bu hikâye de doğru değildi: Ölüm ilanını çıkaran gazeteler peş peşe tekzip haberleri yayımlar. Ama bu sadece bir başlangıçtır. Pepsi için kamera karşısına geçtiği ikinci reklam filminin çekimleri sırasında, kardeşlerine katılmak üzere yavaş yavaş alçalan yüksek bir platformdan inerken kendisi-

ni aydınlatacak olan spotların patlaması yüzünden saçları yanar. Olay, kulaktan kulağa aktarılarak gerek Pepsi gerekse Jackson lehinde öyle bir büyür ki, bazıları bunun düzmece olduğuna kesin gözüyle bile bakar. Reklam filminin televizyonlarda yayımlanmasından bir gün önce, 1984 Grammy Müzik Ödülleri töreninden görüntüler yayımlayan bir haber programında (kendi kendilerini reklam eden reklamların halka yeni plaklar, yeni sanat eserleri gibi sunulduğu bir programda) Jackson'ın sağlık durumuyla ilgili tıbbi raporların yanı sıra, haber görüntüleri olarak reklam filminden bazı görüntüler de yer alır. Jackson o gün sekiz Grammy alır; sonuncusunu almak üzere sahneye çıkarken, sürekli taktığı kara gözlüklerini çıkarır.

Bütün bu olaylar, sitüasyonist Guy Debord'un deyişiyle "gösteri cenneti"nde cereyan eder. "Ben hiçbir şeyim ve her şey olmalıyım" diye yazar genç Karl Marx, devrimci itkiyi tanımlarken. Debord'un 1950'ler ile 1960'larda ele aldığı biçimiyle "gösteri" de işte bu itkinin aynı zamanda hem çalınıp kaçırılması hem de mahkûmiyetidir. Bu, bütün hayatın bitimsiz bir şova dönüştüğü harika bir mahkûmiyettir; bu şov, Debord'un deyimiyle, "dolaysızca yaşanmış olan her şeyin yerini bir temsile bırakarak uzaklaştığı" bir şovdur, güzel bir sanat eseridir. Ortada mutlak bir sorun vardır; bu sorun, Guy Debord'un 1967'de yayımlanan *La société du spectacle* (Gösteri Toplumu*) isimli kitabının ilk sayfasında yer alan, Hegel'in şu sözüyle tanımlanabilir: "Sadece temsil edildiği ve idealleştirildiği vakit benlik, gerçek değildir: Yerine kendisini temsil eden şey geçtiğinde ise, artık *yoktur*".

"Gösteri" der Debord, "*sermaye*nin birike birike bir imaja dönüşmüş halidir". Gösterilerin hiç durmadan gerçekleşen birikimleri (reklamlar, eğlence programları, trafik, gökdelenler, politik kampanyalar, alışveriş merkezleri, spor etkinlikleri, haberler, sanat etkinlikleri, başka ülkelerde cereyan eden savaşlar, uzaya roket fırlatılması) ona göre, her türlü iletişimin tekyönlü, yani güçlü olandan güçsüz olana doğru gerçekleştiği bu modern dünyayı yarattı. İnsan, bu iletişim biçimine ne karşılık verebilir, ne onu sorgulayabilir ne de ona müdahale edebilir; olsa olsa bunları yapmayı istemeyebilir. Gösterinin alanında pasiflik büyük bir gizli projenin, toplumsal denetim projesinin aynı zamanda hem bir aracı hem de sonudur. Kendine özgü hegemonya biçiminin koşulları çerçevesinde gösteri, doğal olarak aktörler yerine seyirciler üretir: Kadınıyla erkeğiyle modern insanı; seyretmeleri için kendilerine sunulan her şeyi büyük bir heyecanla seyreden dünyanın en gelişmiş toplumlarının yurttaşlarını.

* *Gösteri Toplumu*, Çev. Ayşen Ekmekçi ve Okşan Taşkent, Ayrıntı Yayınları, 1996. (y.h.n.)

Debord'un da belirttiği gibi, bu insanlar demokratik toplumların üyeleriydiler: sahte arzular demokrasisinin. İnsan buna müdahale edemezdi, istemeyebilirdi olsa olsa; çünkü bir toplumsal denetim mekanizması olarak gösteri, kendi içinde, katılımı ve tercih hakkını olanaklı kılan başka bir gösteri biçimini de barındırmaktaydı. İnsanlar evlerinde televizyon programları arasında, dışarıda, şehir içinde ise marketlerde yer alan sayısız çeşitlilikteki ürünler arasında tercih yapmaktaydı. Gösteri, avangard sahne sanatlarında kullanılana benzer bir teknikle, bir özgürlük ideolojisini sahneliyordu.

Ben bir hiçim, sizlerse her şeysiniz, diye seslenir performans sanatçısı kadın seyircisine. Sahneden iner, onu seyretmek için gelen kalabalığın arasına karışır, ağzını bantlar ve giysilerini çıkarır. "Bana istediğini yap" anlamına gelebilecek hareketler yapar; böylelikle kendisini nesne konumuna düşürür, seyircileri, kendisinin karşısında daha yetkili bir konuma yükseltir ve sanatçının sahip olduğu otoriter konumu ortadan kaldırır; ama böylece bu konumu başka bir biçimde tekrar ele geçirmiş olur. Doğal olarak aktif bir konumda olan sanatçı, kalabalığın doğal pasifliğini taklit eder: Yere sırtüstü yatar ve bacaklarını açarak seyirciyi kendisini sikmeye, inim inim inletmeye, konuşturtmaya, önemsememeye, üzerine işemeye, kendisiyle anlaşmaya ve bütün bunlardan sonra da her birini veya tümünü yapılmamış ne varsa yapmaya karar verip harekete geçmeye davet eder. Böylesi şeyler avangard gösterilerde gerçekten yaşanırdı. Fakat, eğer benlik, "yerine kendisini temsil eden şey geçtiğinde *yok*" ise bu şeyler gerçekten yaşanmamıştır aynı zamanda; çünkü seyirci konumundaki insanların katılımda bulunuyor gibi görünmelerine izin verip vermeme yetkisi bizatihi sanatçının elindedir. Sanatçının bu izni geri alması durumunda ("Bitti" gibi kaba bir tabir kullanarak değil de "Temsilimiz sona erdi" gibi kibar bir duyuruyla oyunun sona erdiğini belirtmesi durumunda) sahte oyuncular tekrar koltuklarına oturur. Tekrar seyirci olur ve kendilerini rahat hissederler: Her zamanki hallerine geri dönmüş gibidirler artık.

Uydu kanallı televizyonları olan ve sayısız kanal içinde kendi eğlencelerini kendilerinin seçtiğine inanan TV seyircileri gibi bu seyirciler de sanatçının gösterisine katıldıklarını zannederler ama öyle değildir; sanatçının kuralları doğrultusunda oynarlar; muhtemelen, risk ve şiddet gibi gösteri alanında gerçekleştiği varsayılan şeylerin hepsi önceden ayarlanmıştır. Burada yapılacak bir müdahale ancak birinin koltuğundan kalkarak "Dur, dur, şimdi sanatçı olan *ben*im, *ben* ne diyorsam onu yapacaksın, sen artık *ben*im oyunumu oynayacaksın..." demesiyle gerçek bir müdahale olacaktır. Seyircilerin arasındaki öbür insanlar ile

sahnedeki sanatçı, epistemolojiden estetiğe, siyasetten toplumsal hayata kadar çok çeşitli bir seçimle işte o zaman gerçekten karşı karşıya kalacaktır. Bu, taraftarlardan birinin Dünya Kupası için yapılan bir maçta tribünlerden sahaya atlayıp oyunculara katılması ve oyunu tamamen değiştirmesi gibi bir şey olacaktır ya da Alaaddin'in sihirli lambasını ele geçirmiş çılgın bir bilim adamının Macy'nin dükkânına tezgâh açıp, sahibesinin gözlerinin önünde oradaki eşyaların tümünün değerini sıfıra düşürmesi gibi bir şey olacaktır; ancak, bahsettiğim türden bir gösteride seyircinin koltuğundan kalkıp sanatçılığa soyunması gerçekten yaşanan bir şey değildir.

GÜNLÜK HAYATIN

Günlük hayatın en sıkıcı düzeylerinde de gösteri işte böyle iş görüyordu; fakat Debord'a göre durum bundan ibaret değildi. Bir tiyatro olan gösteri aynı zamanda bir kiliseydi de: "Dini yanılsamaların maddi olarak yeniden inşası"ydı. Modern toplumun bolluğu içinde yer alan modern efendicilik, teknolojinin doğa üzerindeki tahakkümü, zorunluluk alanının kaldırılması ihtimali "insanın elindeki gücünü hizmetine sunduğu, kendinden uzaklaştığı din bulutlarını dağıtmamıştır; bunları dünyevi bir tabana demirlemiştir sadece".

Bu dünyevi taban, 1950'lerden itibaren bariz ihtiyaç ve lüks malların üretilmesi işini geride bırakıp daha büyük bir üretim alanına yayılmış bir ekonomi tarzı olan modern kapitalizmdi. Bir gösteri olarak kapitalizm, bedensel ihtiyaçları doyurduktan sonra ruhun arzularına yönelmişti. Tek tek erkeklere ve kadınlara yönelmiş, onların öznel duyguları ile yaşantılarına el koymuş, bir zamanlar hafızalardan kolayca silinebilen bu fenomenleri nesnel ve kolayca çoğaltılabilir metalara dönüştürmüş, onları fiyatlandırıp piyasaya sürmüş ve tekrar bu duygu ve yaşantıların asıl sahiplerine gösterinin mahkûmu olan ve bu türden şeyleri ancak piyasadan bulabilir hale gelmiş olan insanlara satmıştır.

İşte bu özel metalar nesnellik kılıfıyla (kişinin statüsünü belli eden bir kıyafet, müzikal bir olgunluğa erişmiş bir Lp gibi) içeriklerindeki öznellikleri sarmalayan bu mallar gösteri cennetine yükselmişlerdi. Burada, dinlerde gerçekleşen kadar garip bir mucize her gün tekrar tekrar gerçekleşmekteydi. Bir zamanlar senin benim olan şeyler, artık ulaşılmaz; ama aynı zamanda da olanaklı dünyaların en iyisi olan bu dünyada ulaşılabilecek en çekici imajlar halinde sunulmaktaydı.

Sonuç itibariyle, böylesi bir dünyada insan herhangi bir şeyi değil, kendisini (Dini yanılsamanın maddi olarak yeniden inşa edilmiş bir haline dönüşmüş olan, insanın kendisinden uzaklaşarak elindeki gücünü

hizmetine sunduğu alanda öznel olan her şey öteki olmuştur, bir şey haline gelmiştir artık.) tüketmektedir ancak. Marksistler yabancılaşmayı çalışma alanında, ürettiği şeylerin işçinin elinden alındığı alanda tanımlamışlardı. Debord'a göre ise maddi zenginlik ile teknik beceri insana tarihte ilk kez kendini yeniden üretme imkânı tanımıştı; ancak bu radikal özgürlük alanında insan, her eylemin kendine yabancılaştığı gösteri dünyasını, kendi imgesini bulabilmişti bula bula. Bu dünyada, insanın bir zamanlar sahip olduğu şeyler elinden alınmıştı. Modern dünya böyle bir şeydi işte; özgürlüğün gerçek alanı genişledikçe, epistemoloji, estetik, siyaset ve toplumsal denetimin alanı da genişlemişti.

Dayanışma birliği Polonya'da, Ağustos 1980'de Gdansk şehrindeki Lenin Tersanesi'nde ortaya çıktı. Bir fikir ve bir özgürlük çağrısı olarak Dayanışma kısa zamanda fabrikalarından çiftliklerine, esnafından entelektüeline, hatta 1944 yılından beri ülkeyi yönetmekte olan temsili Sovyet hükümetindeki bürokratlara ve askeri birliklerine kadar Polonya'da bir baştan bir başa yayıldı. Polonya'dan iltica eden Czeslaw Milosz, 1953'te *The Captive Mind* (Esir Edilmiş Akıl) adlı kitabında, "Halk demokrasilerine baktığımızda bilinçli bir kitle oyunuyla karşılaşırız... Rolüyle olan uzun bir tanışıklık döneminden sonra insan bu durumuna öyle alışır ki gerçek benliği ile taklit ettiği benliği birbirinden ayıramaz olur, bunun neticesinde de en samimi konuşmalarda dahi Parti sloganlarının diliyle konuşur. İnsanın oynamak durumunda olduğu rolle kendisini tanımlaması, onu rahatlatır, uyanıklık durumunun yarattığı gerginlikten kurtarır" diye yazar. Fakat, Komünist Polonya'da günlük hayat bir oyundan ibarettiyse eğer, o zaman Dayanışma da, Polonya'da el altından yayınlar yapan yayımcı Czeslaw Bielecki'nin hapishaneden gizlice dışarı çıkarılan bir yazısında belirttiği gibi, bir "karşıttiyatro"dan ibaretti. O dönemlerde birçok insan kendileri adına herkesin önünde ilk kez konuşuyor, onların söylediklerine ilk kez kulak asılıyordu; rollerini icra ediyorlardı ve eski hallerine geri dönmeyi istememecesine değiştiklerini görüyorlardı. Dayanışma'nın bütün Polonya halkının kendi toplumunu kendisinin kurmasına ilişkin vaatlerine karşı işbaşındaki klik ortadan kaldırılarak, düşünmeye bile fırsat kalmadan birkaç ay içinde yapılacak reformları birbiri ardına sıralayan bir hükümet kuruldu; birdenbire her şey mümkün hale gelivermişti. Sovyetler'den gelebilecek bir müdahale tehlikesine rağmen, tehlikenin ve arzunun kol gezdiği bu ortamın üzerinde bir iyi niyet havası esmekteydi ve 16 Aralık 1980 gecesi, yine Gdansk'ta, Dayanışma hareketinin liderleri, yeni hükümet yetkilileri ile Katolik cemaatten oluşan 150 bin kişilik bir yeni yurttaşlar topluluğu o ana damgalarını vurmak üzere bir araya geldi.

Bu insanlar o gün, 1970 yılının aralık ayında grev sırasında Rus birliklerince öldürülen işçilerin anısına anıt dikmek üzere bir araya gelmişlerdi. Dayanışma'nın ortaya çıkışına kadar bu insanların isimleri, mensubu oldukları toplumun resmi tarihinde yer almamış, sadece gizli bir biçimde dilden dile dolaşmıştı; oysa şimdi, isimleri bir film yıldızı gibi telaffuz ediliyor ve çelikten yapılma 41 metre yükseklikte üç haçın üzerine yazılarak toplumun simgesi haline geliyorlardı. "O anma törenini izleyenlerin gözlerinin önünde gerçekleşenler akıl almazdı, inanılmazdı" diye yazar Neal Ascherson *The Polish August* adlı kitabında. "İnsana, Polonya'da ne kadar kısa bir sürede ne kadar çok şeyin gerçekleştiğini anlatan bir andı bu" dedikten sonra da şunu ekler:

> Bütün ihtişamına rağmen Gdansk'taki törenin yabancılaştırıcı bir tarafı da vardı. Doğu Avrupa'nın ünlü yönetmenlerinden Andrzej Wajda bu töreni konu alan bir film yaptı; yapımcılığını ve yönetmenliğini bizzat üstlendiği bu filmde kullandığı çeşitli ışıklandırma ve ses teknikleriyle, müzikler ve solo insan sesiyle o olayı yeniden canlandırdı. O tören bir gösteriydi gerçekten de: Tarihin nesnesi olmak kadar öznesi de olmaya haklarının olduğunu ileri sürerek olayların seyrinin bu yönde değişmesini sağlayan bu insanlar karanlıkta durmuş, bu şovu bir film seyreder gibi seyretmekteydiler. Olaya karışmışlardı artık bir kere. Oysa, 1944'te Gdansk Parti Sekreteri Tadeusz Fiszbach Polonya'nın Kızılordu'nun hâkimiyetinden kurtulması gerektiğinden bahsederken, onu dinlemekte olan kalabalığın içinden çok az kişi bahsedilenleri ıslıklarıyla desteklemiş, geri kalanlar ise susmayı tercih etmişti.

Debord ise oraya çok daha önce gitmişti, daha çok bir iş yolculuğunun veya bir aşk gecesinin tarifine yakışan sözlerle, 16 Aralık 1980'de Gdansk'ta cereyan eden bu eksik kalmış toplumsal olayı önceden tıpatıp tarif eden sözlerle. Debord 1967'de şunları yazmıştı: "Seyircinin seyredilen nesne uğruna" (kişinin idealize ettiği şey veya ona ilişkin herhangi bir şey uğruna) "yabancılaşmasının safhaları şu şekilde özetlenebilir: Seyirci ne kadar çok seyrederse, o kadar az yaşar; kendisini imaj ihtiyacının hükümranlığında tanımlamaya ne kadar izin verirse, kendi varlığı ile arzularını o kadar az tanır. Gösterinin içinde yer alan bir insanın aktif insandan farkı, jestlerinin artık kendine ait olmaması, onları kendisine sunanlara, ötekine ait olmasıdır". Bu öteki ise, gösterinin cisimleşmiş haliydi, yani toplumsal hayatın yıldızlarıydı ki bunlar Dayanışma'nın lideri Lech Walesa'ydı, 1970 şehitleriydi, İsa'ydı veya insanın her gün işe gidip gelirken yolda karşılaştığı reklam tabelalarında yer alan yüzlerdi, sevişirken zihninde canlandırdığı kendi ideal benliğiydi. Böyle olmakla ideal benlik insanın her an karşısındaydı, her zaman ulaşılmazdı. Öz-

gürlükten sapmak anlamında bu ideal benlik, diğer sapkınlıklar gibi erotikti; yabancılaşma anlamında ise insana, büyük bir fırsatı kaçırdığı duygusunu yaşatıyordu. Devrimin kökleri insanın kendi hayatını yaratma arzusuna, doyurulması ancak yeni bir toplum yaratmakla giderilebilecek olan derin ve doyumsuz bir arzuya kadar inebiliyorsa, gösteri bu arzuyu kendine katıyor ve onu halihazırdaki hayatı, gösterinin sürekli yenilenen ütopyasında halihazırda bulunan hayatı kabul etme arzusu olarak insana iade ediyordu.

GÖSTERİ

Gösteri terimi, 1980'lerin ilk dönemlerinde eleştirel düşüncede sıkça kullanılan beylik bir lafa dönüştü. Fikirden uzak, muğlak bir terimdi. Bir şeyin imajının o şeyin yerine geçtiği anlamına gelmekteydi sadece. Eleştirmenler bu klişe terimi düşünmek veya tasavvur etmek için değil, şikâyetlerini dile getirmek için kullanmaktaydı: İnsanların ABD'nin kaybettiği Vietnam Savaşı'nı Rambo filmleriyle kazanabileceğine olan inançları, tüketicilerin istedikleri ürünleri istedikleri gibi seçme özgürlüklerinin reklamlar tarafından kısıtlanması, yurttaşların gazete okumak yerine artistlerle ilgilenmeleri konusundaki şikâyetlerini. Bu tiyatroydu; ama Debord bunun kilise olduğunda ısrar ediyordu: Gösteri, sırf reklam veya televizyondan ibaret değildi, bir dünyaydı. Debord, "Gösteri bir imajlar toplamı değil, kişiler arasında varolan ve imajların dolayımından geçen bir toplumsal ilişkidir" diye yazar ve böylece kitabının ardından yapılabilecek belli toplumsal eleştirilerin önünü keser.

Hiçbir şey olmamanın her şey olduğu ve her şey olmanın hiçbir şey olmamak olduğu bir dünyaydı bu. Mohamed Heikal, *Autumn of Fury: The Assassination of Sadat* isimli kitabında, "Sedat, elektronik devrimin kahramanıydı, aynı zamanda da kurbanı. Yüzü televizyon ekranlarında görülmemeye başladığında, on bir yıllık yönetim hayatının televizyonun kumanda düğmesiyle bir çırpıda yok edildiği sanısını uyandırmıştı insanda". Çelişki bir totolojiydi ve totoloji hapishaneydi: Gösteri, modern dünyada gerçeği tanımlıyordu, bu tanımlama da gerçek olmayanı. Dolaysızca yaşanmış olan her şey yerini bir temsile bırakıyorsa ortada gerçek hayat yoktu; ancak bundan başka hiçbir hayat da gerçek görünmüyordu. Gösteride yer almadığı sürece hiçbir şey gerçek görünmüyordu, o şey gösteride yer alma anında içinde barındırdığı bütün gerçekleri yitirse bile bu böyleydi; gösterinin başarısını sağlayan da buydu. "Bu şekilde sabitlenen her kavram eninde sonunda aksine dönüşür" diye yazar Debord. "Doğru, bir yanlışlık anıdır".

Debord, bir canavar, bir korku filmi, yabancılaşmanın bir Godzilla'sı ilan ederek "gösteri"nin ipliğini pazara çıkarır. Bugün bu teorisinin öncülleri insana hem tanıdık gelir hem uzak, hem pürüzsüz görünür hem paranoid, hem açık gelir hem de muğlak; Michael Jackson'ın yılı olan 1984 dünyasının bir parçası olmak da işte buna benzer bir duygu veriyordu insana. İnsan sanki bağlarından kurtulduğunu, aynı zamanda hem aşağılandığını hem de heyecanlandığını hissediyordu o dönemlerde; "doğru, bir yanlışlık anıdır" gibi bir iddiaya karşılık insanın omuzlarını silkerek "E, neden olmasın? Bana gösterebileceğin başka bir şey var mı ki ortada?" diyesi geliyordu. Gösteri, kendi karşıtını kendisi üretiyor ve onu yutuyordu: Bir gösteriyi reddetmek, bir başkasını talep etmek demekti.

Michael Jackson yılında ne olmuştu? *Thriller*'ı satın alan ilk birkaç milyon için biçim ile içerik, nesnellik ile öznellik, benlik ile öteki, meta ile tüketici aynı şeydi. O insanlar sevdikleri bir plak almışlardı. Sonra da *Thriller* bir imaj; modern kapitalizm ortamında, gösterinin, yani iyinin cennetinde bir imaj; kendi kendini gerçekleştirmenin ve halkın kalbini kazanmanın bir imajı haline geldi. Albüm bir imaj haline geldikten sonra da biçim içeriğin yerini aldı. Fakat bu, Jackson'ın iletmek istediği mesajın *Thriller*'ın gölgesi altında kaldığı anlamına gelmiyordu; bu, ne biçimin ne de içeriğin artık plağa bağlı olmadığı anlamına geliyordu. İçerik, artık müziğin *sound*u değildi, biçimin ise bir müzik tarzı olarak üretilmesini veya işlevini sağlayan tarzla bir alakası yoktu artık. İçerik, insanların bir toplumsal olay haline gelmiş olan *Thriller*'a verdikleri tepkiydi, biçim ise bu olayın mekanizmasıydı artık.

Debord'a göre, bizatihi modern toplumun kendisi gösteri toplumuydu; bu toplum hiçbir şekilde doğal değildi, kendi çıkarını gözeten bir inşaydı ve bir o kadar da eksiksizdi: "Gerçeklik gösteri içinde birdenbire belirir; gösteri gerçektir". Pop camiasında, o simge fabrikasında ortaya çıktığında *Thriller*,

---

Siyah deri ceket, zincir ve darmadağın saçlarıyla horoz gibi kabaran gençlerle dolu tozlu bir alanda bir çığlık koptu. "Çalışmaya paydos, ücrete son!" diye bağırıyorlardı. "İnsanlar ölüyor."

İşte böyle başlamıştı gürültülü gitarlarla, egzotik tarzlarla ve garip hırçınlık gösterileriyle gerçekleştirilen bir kutlama olan Jarocin rock müzik festivali... Burayı bu ay ümitsizlikten, amaçsızlık ve nükleer savaş korkusundan söz eden grupları dinlemeye, parti ve kamp yapmaya gelmiş 20 bin kişi ziyaret etti.

Ümitsizlik, amaçsızlık ve nükleer savaş korkusu gibi temalar Polonya'nın bu zengin kasabasında beş gün boyunca komünist yetkililerle Roma Katolik Kilisesi'nin temsilcilerinin şaşkınlığı arasında yankılandı. Gruplar, Hapishane, Yargı ve Yara Kabuğu gibi adlarla sahne aldılar.

— San Francisco Chronicle, 28 Ağustos 1985.

---

bir gösterinin gösterisi, pop gösterisi ile ondan daha büyük gösteri (ki *Thriller* bunun toplumsal hayat olduğunu kanıtlayacaktı) arasındaki bir dolayım olarak görülebilirdi. Sex Pistols insanları seçmeye zorlamıştı; ilk başlarda Sex Pistols'ı seçmeye veya ona karşı çıkmaya, sonrasında, yani Johnny Rotten'ın sahnedeki performansları gündeme geldiğinde de Tanrı ile devlete, çalışma ile boş zamana, icracı ile kişinin kendisine hayır veya evet demeye zorlamıştı. Michael Jackson'ın başarısı, insanlara seçim hakkı tanımamasından ileri geliyordu. *Thriller*, kendi gerçekliğini zorla kabul ettirmişti: O oradaydı, her gün işe gidiş gelişlerde, işyerinde, alışverişlerde, kısacası hayatın her alanındaydı. Onu beğenmek zorunda değildiniz. Onaylamanız yeterliydi; fakat, Michael Jackson yılında onaylamak bir şekilde öyle veya böyle beğenmek anlamına geliyordu zaten.

1982'DE

1982'de Elizabeth Taylor, gerçekleri yansıtmadığı gerekçesiyle, hayatını konu alan bir TV filmi aleyhine dava açtı. "Ben kendi kendimin endüstrisiyim" dedi. "Kendi kendimin metasıyım". Bu olaydan yüz on beş yıl kadar önce ise Karl Marx, bu garip tapınmacılıktan *Kapital*'in en garip başlıklı bölümlerinden birinde, "Meta Fetişizmi ve Meta Fetişizminin Gizemi" adlı bölümünde söz etmiş, metanın ne mene bir şey olduğu konusunda daha o zamanlar bir fikir vermiştir. Marx şöyle yazar:

> Bir meta ilk başta çok basit, önemsiz bir şey olarak görünür. Fakat tahlil edildiğinde, birçok metafizik hilelere ve teolojik inceliklere sahip çok garip bir şey olduğu anlaşılır... İnsanın, faaliyetleriyle doğadaki maddelerin biçimlerini kendisine yararlı hale getirecek biçimde değiştirdiği açıkça ortadadır. Örneğin, bir masa yapılacaksa eğer, ağacın biçimi değiştirilir. Gelgelelim masa ağaç olma, alelade, duyumsal bir şey olma özelliğini sürdürür. Gelgelelim bir meta olarak ortaya çıkar çıkmaz, duyumsallığı aşan bir şeye dönüşür. Sadece ayaklarıyla değil, diğer bütün metalarla olan bağıntılarından dolayı aynı zamanda başıyla da dimdik ayaktadır ve ahşap beyninden grotesk fikirleri öyle muhteşem bir şekilde geliştirir ki kendi kendine dans etmeye başlaması bile bunun yanında çok sönük kalır.

Saf bir şiirsellik var bu yazıda; ama mistik çağrışımlar süs olsun diye kullanılmamış burada. Marx burada, onun döneminde Boston'da, Paris'te, Petrograd'da ellerini masanın üzerinde birleştirip öbür dünyaya göçmüş olan yakınlarının ruhlarını çağıran, onlardan masayı sallamalarını, hareket ettirmelerini isteyen ispritizmacılara göndermede bulunuyor. İspritizmacıların metalarla bir alıp veremedikleri yoktu ama metanın sihirle alıp verdiği çok şey vardı; bu öyle bir sihirdi ki metafizik

hilelerden İsa'nın kanı ile etinin yerine geçen şarap ve ekmek ayinlerini yaratan teolojik inceliklere kadar, dönüşümle ilgili pek çok teknik kavramda tuzu vardı. Marx'ın daha 1867'lerde sanayi sonrası Taylorizmini tahmin ettiği söylenebilse de Jacksonizm konusunda aynı şeyleri söylemek zor görünüyor.

Meta, şeyleşmenin failiydi: Jackson kendi cennetini kendisi yaratmıştı ve herkes ona ulaşmıştı. Michael Jackson yılında sabah kalkıp gazeteyi açmak ve olayların raksına kendini kaptırıp koyvermek harika bir şeydi: Yehova Şahitleri arasında gizliden gizliye bir Michael Jackson kültü oluşmaya başladığını öğrenmek (ki herkesin bildiği gibi Yehova Şahitleri ona bağlıydılar ve bu bağlılıkları, içlerinden birinin ifadesine göre, Jackson'ın başmeleklerden Mikail'in yeryüzüne inmiş hali olduğuna duydukları inançtan kaynaklanıyordu); yüzünü Michael Jackson'ın yüzüne benzetmek isteyen bir gencin, yapılacak estetik ameliyat için gerekli parayı ailesinin vermemesi üzerine intihar ettiği haberini okumak; ya da "Meksika'daki Amerikan şirketleri, yiyecek ile ulaşım giderlerini karşılamaya ve işçilere, yürürlükteki 4,80 dolarlık asgari yevmiyenin üzerinde bir ücret ödemeye başladılar. Şirketlerden biri, çalışmalarında başarı gösterenlere ve şirketin bünyesinde uzun yıllar hizmet vermiş olanlara kol saati vermeyi düşünmektedir. Bir başka şirket ise böyle kişilere halihazırda Michael Jackson albümleri vermektedir" gibi bir haber okumak ne güzel bir şeydi Tanrım! Fakat bunlar aperitifti yalnızca. Sonra birden gösteriyi ete kemiğe büründürme zamanı geldi çattı: Adam başına 30 dolara patlayacak bir turneyi gerçekleştirme zamanı.

Haberler somuttu artık, haber yayınları susmak bilmiyordu: Jackson'a o güne kadar bir şey söylememiş olan babası ile kardeşleri sessizliklerini bozarak halkın önüne çıkması konusunda onu ikna etmeyi başardılar; birçok

Illinois'lu bir kadın dün üç çocuğunun babası olduğu iddiasıyla Michael Jackson'a 150 milyon dolarlık babalık davası açtığını söyledi.

Billie Jean Jackson (39) Chicago'nun banliyölerinden Hanover Park'ta oturan bir arkadaşının evinden büromuza telefon etti ve "Çocuklarımın babası Michael'dır. Michael beni hamile bıraktı, bunun cezasını çekmesini istiyorum" dedi.

Illionis Çocuk ve Aile Hizmetleri Bölümü 1985'te çocuklarını ihmal ettiği gerekçesiyle çocukların vekâletini elinden almış. Çocuklar şimdi New York'ta, akrabalarının yanında kalıyor.

Çocuk ve Aile Hizmetleri Bölümü konu hakkında bilgi vermekten kaçındı; ama yakın kaynaklar asıl adı Lavon Powlis olan ve mahkeme kararıyla adını Billie Jean Jackson olarak değiştiren şahsın daha önce de başka ünlü kişilerin çocuklarının babası olduğu iddiasında bulunduğunu belirtiyorlar. Fakat bu iddiaların hiçbiri mahkemeye intikal etmemiş.

— San Francisco Chronicle, 20 Ağustos 1987

müteşebbis adayı Jackson'ların talep ettiği 40 milyon dolarlık garanti hakkını karşılamak için birbirleriyle mücadele etti; konser dizileri için hangi şehirlerin seçilip hangilerinin pas geçileceği konusunda bir karar aşamasına gelindi; nihayet biletler basıldı, ancak satışların posta rezervasyonu yoluyla gerçekleştirileceği ve rezervasyonların alt limitinin dört bilet, yani 120 dolar olacağı duyuruldu, rezervasyonların geçerli olup olmayacağı konusunda ise herhangi bir garanti verilmedi; çünkü bilet başına on kişilik başvuru olacağı tahmin edilmekteydi. Rezervasyonları iptal edilenlerin paralarının üç ay içinde iade edileceği (tabii posta masrafları kesilerek) ve bu paraların Jackson'ların konserlerden elde edecekleri kârın teminatı altında olduğu belirtildi. Gerçek hayat buydu işte: dolarlar ve sentler. Bu aynı zamanda, Ulrike Meinhof'un *Konsumterror* diye adlandırdığı şeydi; tüketim terörü, yani piyasada bulunan bir şeyi alamama korkusu, insanın kuyruğun sonunda yer almaktan veya satın alacak parası olmadığı için kuyruğa girememekten, yani toplumsal hayatın bir parçası olamamaktan dolayı çektiği ıstırap. İnsanlar para ayıramayacakları, para bulsalar bile satın alamayacakları, kendilerini bir anda her şey ya da hiçbir şey haline getirecek biletler için, o aşağılayıcı, heyecanlı süreç başladığında henüz satışa bile çıkmamış olan biletler için mutlu bir endişeye kapıldılar.

6 Temmuz 1984'te (yani Elvis Presley'nin Memphis, Tennessee'de ilk plağını doldurduğu günden otuz yıl bir gün sonra) Jackson'lar Kansas, Missouri'de "Victory" (Zafer) turnelerinin ilk şovunu gerçekleştirdiklerinde, Jacksonizm öyle bir metalaştırma sistemi yaratmıştı ki ona katılan her şey ve herkes anında yeni bir metaya dönüşüyordu. İnsanlar metaları (plakları, videoları, posterleri, kitapları, dergileri, anahtarlıkları, küpeleri, kolyeleri, iğneleri, düğmeleri, perukları, ses değiştirme cihazlarını, Pepsi'yi, tişörtleri, iç çamaşırlarını, şapkaları, atkıları, eldivenleri, ceketleri; piyasada neden Billie Jeans marka jean'ler yoktu ki sanki?) geleneksel anlamda tüketmiyorlardı artık; kendi tüketim jestlerini tüketiyorlardı. Bir başka deyişle onlar Tayloristik bir Michael Jackson veya tüketilmeye uygun herhangi bir kopya yerine kendilerini tüketiyorlardı. Saf kapitalizmin Möbius şeridinde yol almak, işte buydu İsa'nın eti ve kanının yerine geçen.

Jacksonizm, pop müzik sayesinde politik, ekonomik, coğrafi ve ırksal engellerin ortadan kaldırıldığı; yeni bir dünyanın ima edildiği, yeni performansların bir anlığına toplumsal hayatın hegemonik ayrımlarına hükmedebileceği bir pop patlaması imajı yarattı. Örgütlü tanıtımların bir çığ gibi büyümesi böyle bir olayın ayrılmaz bir parçasını oluşturur. Bunun yanında böyle bir olay, çıkarılan söylentilerin mahalle dediko-

duları gibi kulaktan kulağa yayılmasını, gündelik yenilik duygusunun geçmişin hiç konu edilmeyip geleceğin zaten geldiğini düşündürtecek denli güçlü hissedilmesini de sağlamaktadır. Jacksonizm, işte bütün bu nedenlerden ötürü itibar sağlamıştı. Michael Jackson, Amerikan kültür hayatına hiçbir siyahi sanatçının yaklaşamadığı kadar yaklaşmış ve onun merkezine yerleşmişti böylece.

Ama pop patlaması, insanların mensup oldukları sınıflara, bölgelere, sahip oldukları ten renklerine ve parasal seviyelerine göre ayrıma maruz kalanları birleştirmekle kalmaz, aynı zamanda ayırır da. İnsanlar Elvis Presley, Beatles veya Sex Pistols gibi hem çekici hem de aynı zamanda yıkıcı icracılarla karşılaştıklarında, onlara tepki veriyor veya vermiyorlardı; bu, bir anlığına da olsa, birincil düzeyde bir toplumsal olgu haline geliyordu. Öyle anlaşılıyor ki Michael Jackson'ın patlaması onlarınkine benzemeyen bambaşka bir patlamaydı.

Bu patlama, yarattığı tepkilerin öznel niteliklerine göre değerlendirilmeyen, olanaklı kıldığı ticari mübadelelerin sayısal çokluğu gibi nesnel ifadelere göre değerlendirilen ilk pop patlamasıydı. Bu yüzden Michael Jackson, şöhretinin doruğunda olduğu yıl *Thriller*'ın içinde yer alan birçok parçanın (yedi tanesinin) ilk ona girmeyi başararak diğer Lp'leri geride bırakmasına atfen en büyük arzusunun Guinness Rekorlar Kitabı'na girmek olduğunu söylerken yerden göğe kadar haklıdır; amacının insanlara "yeni bir hayat tarzı sunmak" veya "müziğin evrensel bir dil olduğunu kanıtlamak", hatta "Tanrı'nın yardımıyla insanın her istediğini gerçekleştirebileceğini göstermek" olduğunu söylememiştir. Bu tür şeyler söylemek, bir pop patlamasının odağında değerin yer aldığını ima etmek anlamına gelir: Böyle bir olayın en güçlü estetik ve toplumsal hayrının, dünyanın kaderinin belli bir performansın neye dönüşeceğine dayandığını sezdiren kaçınılmaz duyguyu yaratması olduğunu söylemek anlamına gelir. Michael Jackson patlamasında söz konusu olmayan da buydu. Elvis'in, Beatles'ın ve Sex Pistols'ın yarattığı pop patlaması toplumsal engellere saldırmış, onları yıkmıştı; oysa *Thriller* bir sürüngen gibi, bunların üzerinden yağ gibi kayıp geçmişti. *Thriller*'ın bu engelleri yıkmayıp onları sadece bir süreliğine görünmez kıldığı, Kansas'ta yadsınmaz bir şekilde bir kez daha kanıtlanmıştı.

Michael Jackson'ın en fanatik hayran kitlesinin büyük bir bölümünü on beş yaşından küçük siyah gençler oluşturuyordu; geçmişte ise kardeşleriyle birlikte neredeyse tümüyle siyahlardan oluşan bir seyirci kitlesine seslenmekteydi. Kansas'ın nüfusunun yüzde 30'unu siyahlar oluşturur ve şehir, birbiriyle kaynaşmış insanlardan oluşan bir görünüm arz eder: Kamusal mekânların hiçbirinde müşterilerin beyaz, hizmet

elemanlarının da siyah olması gibi bir ayrım göze çarpmaz. İşe bakın ki dünyanın en ünlü siyahi ailesini izlemek üzere Kansas'ın Arrowhead Stadı'nı dolduranların çoğu beyazdı. Sen istesen de istemesen de paranın olduğu yere yönelen metanın mantığını izleyen Jacksonizmin buyruğu (değer üretimi mekanizması olarak mübadele değeri üzerindeki ısrarı; bilet fiyatının 30 dolar olması ve bunların dördünün bir arada 120 dolara satılması konusundaki ısrarı) kendilerini Jacksonist pop patlamasının bir parçası saymayanlar arasında bir ayrım yaratmadı; onun bir parçası olmayı seçenler arasında yarattı. Sadece *Thriller* albümünü almaya yetecek parayı bulabilen yoksullar dışlandı. 120 doları denkleştirmek için bazıları yiyeceğinden, giyeceğinden ve doktor masraflarından kıstı ki bu para, birçokları için evlerinin bir aylık kirası demekti; ama rezervasyonların posta yoluyla yapılması zorunluluğu, konseri düzenleyenlere rezervasyon yapanların mali durumlarını adres kodlarından öğrenerek eleme yapma kolaylığı sağladığı için, bu kişiler de dışlandı. Jacksonist pop patlaması resmi bir patlamaydı ve bunun nedeni sadece ABD Başkanı'nın verdiği onay değildi. İdeolojisi Washington, dili de Madison Avenue kaynaklı resmi bir toplumsal gerçekliği (politik ayrım ile toplumsal dışlama üzerine kurulu ideolojik bir dili, zirvede değilsen yoksun anlamına gelen, Amerikalılara özgü bir gerçeği) gündeme getirdiği için de resmi bir patlamaydı bu. Paketinin üzerine bir Olimpiyat madalyası resmi yerleştirilmiş halde tüketiciye sunulan Nestlé çikolatalarının bir reklamında, "Kazanmak her şeydir" ibaresi yer alır. Lee Iacocca ise Chrysler için yaptığı bir konuşmada "İnsanın tek ama bir tek arzusu vardır. O da en iyisi olmak. Başka ne olabilir ki?" der. Bir başka deyişle, insanın Zafer isimli bir turneye çıkmak gibi tek bir amacı vardır ki daha başlarda bu turne için "Final Victory" (Nihai Zafer) adı düşünülmüştü.

DÜŞÜNÜLDÜĞÜ GİBİ OLMADI

Düşünüldüğü gibi olmadı. İlk konserden birkaç gün önce, LaDonna Jones isimli Lewisville, Texas'lı on bir yaşındaki siyahi bir kız, yerel bir gazeteye Michael Jackson'a yazdığı bir mektubu gönderdi. Sonra mektup ülkenin her yerinde yayımlandı. Kız mektubunda biletler konusunda yapılanların adil olmadığını yazmıştı. Olanlar olmuştu. Olay orada bitmişti artık. Konseri düzenleyen şirketin ileri gelenleri kıza birkaç tane bedava bilet gönderdi; ama iş işten geçmişti artık. Üzerine geçirdiği ağırlığınca üniformanın ardına gizlenen Jackson (Kapkara camlı bir gözlük, militer bir ceket, kısa paçalı bir pantolon, bağcıksız ayakkabılardan oluşan ve Jacksonist patlamayla birlikte kendilerini Elvis'e, Beatles

ve Sex Pistols grubunun elemanlarına benzetmeye çalışan, onlara özenip seslerini duyurmak için gruplar kuran taklitçilerden epey farklı olan taklitçilerin rağbet ettiği üniformalara kaynaklık eden bir üniforma vardır üzerinde. Jackson'ı taklit eden bu gençler limuzinlerden iniyor veya birden sahneye fırlıyor, insanlar da gerçek olmadıklarını bile bile sanki gerçek Jackson'mış gibi çığlık çığlığa kendilerini parçalıyorlardı), Kral Çıplak masalını yalanlamaya çalışırcasına, kendi fikri olan bilet satış politikasına karşı çıkarak bilet paralarını geri vereceğini vaat etti. Ama bunu yaparken bir şeyi unutmuştu; masalların yenilmez olduklarını.

Hak ettiği biçimde ağzının payını almış olan turne, kuyruğu titretir. Turnenin ilk konseri daha ilk gecesinde ölüdür: İnsanları daha turnikelerden stada girerken yerinden hoplatıp "uygun" yakıştırmalara konu olan çığlık çığlığa bir ses düzeni ve lazerlerle içi doldurulmaya çalışılan, yavan, boş, gereğinden fazla ezber edilmiş gazino konseri gibi bir konser. Meta, Kansas'ta bir kez daha baş aşağı olmuştur: Şöhret yılına bir dansçı olarak giren Michael Jackson, bir ağaç parçasına dönüşür.

Turnenin sonraki ayaklarında bazı konserlerde istenilen seyirci çokluğuna ulaşılamaz; hatta bazıları yeterli ilgi görmediği için iptal bile edilir. Konserlerden elde edilen gelir toplandığında, müteşebbis şirketin 18 milyon dolarlık zarara uğradığı anlaşılır. İlk konsere kadar turnenin etrafından hiç eksik olmayan o parlak ilgi yok olur ve ondan sonraki konserler karanlığa gömülür; gizliden gizliye yapılmaz tabii ama artık kaale alınmadan, gösterinin cenneti bağlamında söylemek gerekirse, artık cehennemde yapılır. Turne, aylar sonra Los Angeles'ta yağmur altında ilgiden yoksun sona erer. İlgiden yoksun olduğu çok da söylenemez: O konsere giden ve Michael Jackson ile kardeşlerinin hareketlerini ve dans figürlerini taklit eden, konserlerini Kansas'tan oraya kadar sanki hiçbir şey olmamış, sanki hiçbir yerde yaşamıyormuş, sanki her yer hiçbir yermiş gibi adım adım izleyen; ama Jackson kardeşlerin kaale bile almadıkları insanların ilgisini ilgiden sayarsak tabii.

Yankılar sürer; o uzun yıl sona ermemiştir henüz. Michael Jackson artık bir tanrı değildir belki ama hâlâ şöhretli biridir. Şöhretlilere yakışan bir lütufkârlıkla, Lionel Richie ile birlikte Afrika'daki aç insanlara yardım amacını taşıyan "We Are the World" isimli, ilahiye benzer bir şarkı besteler. Şarkı, kendi ölçülerinde şaheser bir yapıttır; süper star popçulardan oluşan bir koronun söylediği bu şarkının klibinde kamera, açlık çeken Afrikalılar üzerinde dolaşır ve tekrar onu söyleyen koroya döner. Onlar dünyadır. Ellerini havaya kaldırmışlardır: Plak, icracılarla seyircileri birbirinden ayıran farklılıkların tümünü ortadan kaldırır, onları nesnel anlamda iyi olanın karşısında nesneleştirir. *Thriller*'ın

durumunda, albümü kabul etmekle kolayca toplumsal hayata kabul ediliyordun; bu durumda ise, plağı satın almakla kolayca dünyanın bir parçası olabiliyordun. Plak çalmaya başladığında Afrikalılar da açlıktan kurtuluyordu böylece. Jackson ile Richie, "Tanrı'nın bize gösterdiği gibi, taşı ekmeğe dönüştürerek..." diye yazmışlardı; bunu yazarken Leyden'li John akıllarına hiç gelmemişti belli ki.

Victory turnesi sona ereli uzun zaman olmuştur. Jackson'ın "Billie Jean" isimli parçasının bir versiyonu olan ve Pepsi reklamı için yeniden düzenlenen "You're a Whole New Generation" (Yeni Gençliğin Seçimi) radyolarda çalmaktadır. Huzursuzluk ile suçluluk duyguları arasında gidip gelen, seslerin ayrı perde aralıklarıyla iç içe geçtiği, harika bir şekilde düzenlenmiş bir parça olan "Billie Jean", Michael Jackson'ın o güne kadar yaptığı en güzel parçaydı. Onu bir reklam cingılına dönüştürmesi, önceleri bu parçayı sevenlerin yüzüne bir tokat gibi indi. Fakat aylar sonra, sürekli çalınan reklam müziği özgün parçanın yerini almakla kalmadı, onu gölgede bile bıraktı; adeta yeni bir parça muamelesi görmeye başladı. Reklam müziği özgün parçadan daha güçlüydü: Ritmi sertti, müziğin düzenlemesi önceki gibi duraklı değil, akıcıydı, Jackson'ın sesi yalvarır gibi veya tedirgin değil, ateşliydi. Tüketicinin Coca Cola ile Pepsi arasındaki seçimini kasteden "Seçimi size kalmış" sözünü Jackson, söz konusu seçimi ahlaki bir seçim gibi algılatacak bir tonda söyler. Jackson, "Billie Jean"de kullandığı, o sözleri tutuk tutuk söyleme tarzını reklam müziğinde değiştirir ve sözleri anlaşılır bir biçimde bir bütün halinde söyler; sesindeki çekingenliğin yerini öfke, şüphenin yerini kesinlik almıştır. Bu durum, hasır altı edilmiş ve dil sürçmeleriyle açığa çıkmış olan bir mesajı daha bir anlaşılmaz kılıyor. "Sizin seçiminiz yeni gençliğin seçimi" der Jackson, görüntü yavaş yavaş kararırken, "onların sevdiği şeyi seviyorsunuz..." Hop, hop bir dakika; tüh gitti, "onlar" demekle kimleri kastetmişti acaba?

GÖSTERİNİN

Gösterinin olumsuzlanma anlarından biri panik anıdır, insanların titreyip kendilerine geldikleri andır: "Tecrübe etmeden idrak edilmesi mümkün olmayan türden bir asabiyet" anıdır. "İnsanların evlerinden kaçışmaları için sokaktan geçen birinin birisine yüksek sesle seslenmesi yeterlidir. Bu kaçış yüreği ağzına gelenlerin kaçışıdır. O anda, bir aralıkta gizlenmiş duran bir makineli tüfek ateş alabilir veya bir el bombası damlardan birinden aşağı atılıp patlayabilir ve sizi paramparça ederek bağırsaklarınızı yerlere saçabilir. Sokak satıcılarla doludur; kasaba panayırlarında veya halka açık eğlencelerde görülebilen türden bir sokak

panayırıdır bu. Ellerinde sıcak teneke kazanlarla dolaşan sosis satıcıları kapı eşiklerinden geçerken kendilerinden emin olmayan bir halleri vardır. Yüzleri güler; ama ölümün soluğunu her an enselerinde hissederler. Makineli tüfek sokakta her an takırdayabilir ve insanların bütün heyecanlarını anında yok edebilir. Her an gerçekleşebilecek büyük bir olayın havası şehri bir baştan bir başa sarmıştır..."

Şehir, Ocak 1919'unun Berlin'idir; Spartakist hareketin yayılmaya başladığı dönemdir. Fakat, Ocak 1978'in San Francisco'su da olabilirdi, Johnny Rotten'in Winterland'de "Bodies"i söylediği sıralar; hissettirdiği duygu aynı çünkü. Alıntı, Richard Huelsenbeck'in 1920'de yazdığı *Deutschland muss untergehen* (Almanya Düşmeli) isimli kitapçığında yer alan ve henüz otuz yaşına girmemiş olmasına rağmen "Eski Bir Dadacı Devrimcinin Anıları" başlığıyla yazdığı yazısından yapılmıştır. Kitapçıkta yer alan illüstrasyonları arkadaşı George Grosz yapmıştı: Almanya'nın yönetici sınıfının üç temel direğini (din adamı, işadamı, askeri erkâna mensup bir kişiyi) canavar tipli budalalar olarak resmetmişti. "O günlerde hepimiz 'dadacıydık' " diye yazar Grosz 1946 yılında *A Little Yes and a Big No* isimli otobiyografisinde; dadadan önce, Almanya'ya olan nefretinden dolayı ismini değiştirerek Amerikan ismi alır. Oysa şimdi, bir göçmen, yeni bir Amerikan vatandaşı olarak, çalışmalarını besleyen nefreti dile getirmesini sağlayacak hiçbir karşılık bulamadığı bir dili kullanan topluma alışmaya çalışırken, her şeyi bir kenara bırakmak, dada sözcüğünü tırnak işareti içinde kullanmak ister. Çünkü bu, "hiçbir anlam taşımasa bile, en azından hoşnutsuzluğu, tatminsizliği ve kinizmi harekete geçirmek anlamına gelecektir. Yenilgi ile politik karışıklık her zaman bu tür hareketleri doğuran şeylerdir. Başka bir çağda bizim gibiler kendi kendilerini kırbaçlayan insan muamelesi görürdü herhalde".

Sahnede, düşüğünü bir hendeğe atmış olan bir kadına küfürler savurur ["*She* don't want a baby that looks like that!" (Böyle bir bebek istemiyor!)], sonra kendine ["I don't want a baby that looks like that!" (Böyle bir bebek istemiyorum)], sonra da fetüsün yerine geçer ve rahim sıvısının içinden bağırır ["MUMMY!" (ANNE!)], en sonunda çocuğun hikâyesini dönüp dolaşıp kendisini hedef alan lanetlerle bitirir ["Fuck this and fuck that fuck it all and fuck the brat" (Onu bunu siktir et koy çocuğa gitsin her şeyi siktir et)]; *sound*la birlikte insan hendeğin içinden bir pislik yığınının köpürüp taştığını hissediyor, dehşet verici bir şey bu, insan kendini alamıyor; Johnny Rotten kendi kendini kırbaçlayan biridir, kendi kendilerini kırbaçlayanların hepsinin bedene karşı duydukları nefret gırtlağındadır. "Çalışmalarımı ve beni bir çelişki ruhu

yönlendirir. Yaptığım çizimlerde dünyanın çirkin, hastalıklı ve sahtekâr olduğunu göstermeye çalıştım" diye yazar Grosz; ama Johnny Rotten bunu göstermeye çalışmaz: Gerçekten o dünya olur. Soğukkanlılıkla kendisini olaylardan uzak tutmaya çalışsa da Huelsenbeck'in ağzında da bir ceset vardır.

1918'in ekim ayının sonlarına doğru Almanya Dünya Savaşına katılır; denizciler ayaklanır. Günler sonra ülke genelinde Kasım Devrimi patlak verir ve Kayzer Wilhelm yönetimden çekilir. Kendiliğinden örgütlenen, kendi kendilerini meşrulaştıran işçi konseyleri, askerler, entelektüeller ve profesyonel devrimciler yönetimde meydana gelen boşluk yüzünden boşalan kamu alanlarını doldurur. Önceleri kendi aralarında fısıltıyla yönetime lanet yağdıranlar artık soru sormaya, daha gür bir sesle konuşmaya, kalabalıklara karşı garip şeyler söylemeye başlar. Bazılarına göre konseyler her şeye sil baştan başlıyormuş gibi görünür; daha doğrusu sonradan, yani sosyal demokrat Friedrich Ebert başkanlığında kurulan geçici hükümet konseyleri dağıttıktan ve bütün devrim ihtimallerini ortadan kaldırdıktan sonra insanlarda böyle bir kanı gelişir. Böylece, 5 Ocak 1919'da Lenin'in liberter solculuğuna nazaran komünist sayılan Karl Liebknecht ile Rosa Luxemburg, Kasım Devrimi'ni tarihe mal etmek için yeni bir devrim çağrısında bulundular; devrim altı gün sürdü.

Bu başkaldırı, Huelsenbeck'e göre, 1918 yazında kafa dengi arkadaşlarıyla (Grosz, Walter Mehring, Johannes Baader, John Heartfield, Raoul Hausmann) birlikte Berlin Dada Kulübü'nde ve kiralık salonlarda yarattıkları küçük dünyalarında anlattıkları şeydi tam olarak. El ilanlarından birine "MUCİZELER MUCİZESİ" diye bir başlık atarlar: "Dadacı dünya tek bir anla gerçekleştirilebilir". Altını da "Uluslararası Ahenk" diye imzalarlar. Çılgın jestler eşliğinde bozuk bir dille yazılmış anlaşılmaz şiirler okurlar, gürültü patırtı içinde saçma sapan bir şarkıyı üç kez üst üste söylerler, para verip onları izlemeye gelmiş olan kalabalığı tahrik ederler, sol ve sağ ideolojileri *glosollalia** benzeri bir dilin içinde eritirler, böylece kalabalığın kendilerine karşılık vermelerini, zamanın feshedildiğini kanıtlamak için on ikiyi vuran saatin on ikide durmasını isterler. Huelsenbeck ile Hausmann gözlerinde monokl, Grosz ise pudralanmış bembeyaz bir suratla sahnede tepinerek eski, unutulmuş bir metaforu sanki bir metafor değil de gerçekmiş gibi canlandırmaya çalışırlar. Karl Marx, 1843 ile 1844 yılları arasında yirmi beş yaşındayken yazdığı "Hegel'in Hukuk Felsefesinin Eleştirisine Katkı"da Almanya'daki eleştiri konusuna değinir:

* *Glosollalia*: (Yunanca glôssa: "*dil*" ve *lalia*: "konuşma") Hıristiyanlıkta vecit anında ağızdan dökülen anlamsız sözcüklere verilen ad. (ç.n.)

> Eleştiri, *yumruk yumruğa* yapılan dövüşlerdendir, böyle dövüşlerde rakibin durumuna bakılmaz, rakibin asil veya *dikkate değer* biri olup olmaması önemli değildir: Önemli olan ona *vurmaktır*. Almanların kendini aldatmasına veya pes etmesine bir an bile müsaade etmemeye dikkat etmek gerekir. İçinde bulunduğu müşkül durum, rakibin farkına varması sağlanarak daha da meşakkatli hale getirilmelidir. Aşağılamanın dozu, aşağılama aleni hale getirilerek artırılmalıdır... rakibin bu donakalmış halleri kendi başına çalıp oynayacak hale getirilmelidir! Eleştiri konusu olan insanları *cesaretlendirmek* yerine kendi kendilerini *dehşete* düşürmeleri sağlanmalıdır.

Berlin dadasının beyan ettiği şey de buydu işte! 1920'de Spartakist devrime tekrar göz gezdiren Huelsenbeck o günlerde gerçekleşmiş olan şeylere, gösterileri için kiraladıkları salonlarda, Donakalmışlığın "Kendi Başına Çalarak" Oynadığı yerlerde şahit olunduğunu görür. 1920'de *En avant dada* isimli başka bir kitapçığında şöyle yazar: "Tarihte ilk kez olarak bir soru cevabını beraberinde getirmişti: 'Alman kültürü nedir?' (Cevap: Boktur). Bu kültür hiciv, boş sözler, ironi ve son olarak da şiddet kullanılarak saldırıya uğrayıp durdu; üstelik büyük bir kitlenin katılımıyla gerçekleşti bu şiddet hareketleri". Hiç kimsenin göremeyeceği bağıntılardı bunlar: Dada ve devrimin dışında olan insanların göremeyeceği bağıntılar. Huelsenbeck, devrimle ilgili anılarını sanki hâlâ yaşanıyormuş gibi bir üslupla aktarır:

> Her an gerçekleşebilecek büyük bir olayın havası şehri bir baştan bir başa sarmıştır. Bunu görebilirsin: Bazı insanlar, ancak ölümün nefesini enselerinde hissedince insanlıklarını hatırlar. En ilkel istekleri en ilkel biçimde nasıl dile getireceklerini ancak ölüm dişlerini gösterince öğrenirler. Böylece hayatta olmak mutluluk verir insana. Dört yıllık cinayet dönemi boyunca sadece midesini düşünmüş olan burjuva domuzu artık paçayı kurtaramaz. Gürbüz bacakları üzerinde tam da cehennemin göbeğinde durmaktadır. Cehennemse çıldırmıştır: Bu bir yaşama arzusudur. Hayat işkencedir, korkudur, nefrettir, bayağıdır. Daha önce hiç olmadığı kadar öyledir. Bu yüzden yaşadığı için şükreder. Bu tür insanlar korktukları zamanlar eşi bulunmaz hayvanlara dönüşürler. Hemen her zaman göz yuvalarının içinde gömülü duran gözleri felfecir okumaya başlar. İçten içe etraflarında bir işler çevrildiğini; Tanrı vergisi dedikleri dar aile çevrelerinin dışında bazı şeylerin olduğunu sezinlerler. Köşe başlarında, sokak ortalarında, her yerde boş bir alan mutlaka bulunur, zehir saçan konuşmalarla birbirlerine iftira ederler. İki üç kişinin konuşmasına oradan geçmekte olan başkaları da katılır hemen. Burada değerli okuyucum, tiyatro oyunları sahneye konmaktadır. Kendimizi Homeros döneminde buluveririz.

Huelsenbeck, *Deutschland muss untergehen*'de "Bir fikir karşısında bütün silahlar güçsüzdür, o fikir yanlış olsa bile" diye yazar; Spartakist harekete darbe indirilmiş, Liebknecht ile Luxemburg öldürülerek cesetleri bir çöp yığını gibi atılmış olsa bile. "O fikir yanlış olsa bile": İşte bu görüş dadanın özünü oluşturmaktaydı ve Winterland'de kendi ipliğini kendisi pazara çıkaran bir sahne gösterisinde aynı görüş Sex Pistols'ın da özünü oluşturuyor gibiydi. Johnny Rotten, "FUCKING BLOODY MESS!" (AMINA KODUĞUMUN PİSLİĞİ) diye fetüse bağırır, sonra fetüs olarak, sonra da Fil Adam olarak herkese: "I'm not an animal" (Ben hayvan değilim); sizin ne düşündüğünüz önemli değildir onun için. Parçanın çocuk düşürme konusuyla bir alakası yoktur; karşı konulmaz bir işkence, korku, nefret ve bayağılık anıdır. Bedenin içine girersin ve beden paramparça olur.

BELSEN WAS A GAS

"Belsen Was a Gas", Sex Pistols'ın plaklarında belirmeyen bir tarzla Winterland'de icra ettikleri tek parçaydı; izleyicilerin bilmedikleri bir tarzda çalınmıştı. Grubun en kaba, en adi, en aptal elemanlarından biri olan Sid Vicious'ın akıl ettiği kaba, adi ve aptal bir tarzdı bu. "Anarchy", "Bodies", "Pretty Vacant" gibi parçaların şiirselliğinden eser yoktu o çalınış tarzında; tam anlamıyla boktandı. Seyirci kendini parçaya kaptırdı; ikinci çalınışında ne olduysa artık, insanlar hep bir ağızdan koroya katılma ihtiyacı hissettiler; oysa parçaya eşlik eden koronun koro denilecek bir tarafı da yoktu üstelik. İlk zamanlar insanlar sahneye, salona beraberlerinde getirdikleri şeyleri atıyorlardı, oysa şimdi kendilerine sahneden atılan şeyleri geri fırlatıyorlardı.

"Holidays in the Sun"da tarihsel yerleri görme isteğinden olsa gerek, Sex Pistols bu parçayı yeni bir tarzda söylerken, tarihi, Belsen'in Nazilerin gerçek yüzünü kamptaki insanları kurtarmaya gelen İngiliz birliklerine ilk kez gösterdiği 15 Nisan 1945'ten itibaren yazmaya kalkışmıştı. Bu anlamda Winterland konserindekiler "Belsen Was a Gas"i daha önce duymuşlardı aslında: Parçanın hissettirdiği o bayağılığı ("Belsen was a gas, I heard the other day / In the open graves where the Jews all lay") (Belsen'in gaz olduğunu duydum ertesi gün / Yahudilerin yattıkları toplu mezarlarda). Parça, Sex Pistols'tan önce Sid Vicious tarafından popülarize edilmiş bir motif olan punk *swastika*sının müzikal versiyonuydu sadece. *Swastika* simgesinin her yerde görülmeye başlamasından sonra, 1978'den itibaren İngiltere'de (ve gazete ile TV'nin yardımıyla birlikte ABD'de) medya, tekrar hortlayan İngiliz Nazileri ile *punk*ı özdeşleştirmeye başladı. *Swastika*lar giysilere, okul sıralarına, kollara çiziliyordu;

bütün bunların, İngiltere'yi farklı ırklara mensup insanlardan, Jamaikalılardan, Pakistanlılardan, Hintlilerden arındırmaya çalışan Nasyonal Cephe'den, İmparatorluğun kapalı kapıları ardında girişilen temizlik harekâtlarından ne farkı vardı? 1970'lerin *punk*ının, 1930'larda gücünün doruğunda olduğu dönemlerinde Londra'nın Yahudi semtlerinde isyan çıkarmış olan İngiliz Faşist Birliği'nin başkanı Sir Oswald Mosley'nin rehabilitasyon hareketlerinden ne farkı vardı? İngiltere'de uzun yıllardan beri deri renkleri farklı insanlar sokak ortasında dövülüyor, hatta öldürülüyordu; fakat bütün bunlar yeni bir sansasyon anlayışıyla, yeni bir ciddilikle yapılıyordu. Farklı ırklara mensup insanlara karşı yapılan bu hareketler muhafazakârların asil davranışları bir kenara bırakıp sınıf savaşına soyunduğu ve yeni başbakan Margaret Thatcher'ın, programlarının büyük bölümünü kendi partisinin programına ekleyerek Ulusal Cephe'yi gömdüğü 1979 yılına kadar hep gündemdeydi. Bundan sonra da deri renkleri farklı insanlar dövüldü ve öldürüldü, hatta eskisinden daha bile fazla; ama bu kez daha farklı bir anlayışla: Ciddi olaylar, meşru kılınarak yumuşatılıyordu, bu olaylar artık haberden sayılmıyordu. Önünde "SID YAŞIYOR" yazısı, siyah deri ceketinin arkasında da bir *swastika* kabartmasıyla King's Road'da yürüyen bir *punk*çı, insanlarda panik yaratmıyordu; o turistik bir şeydi artık.

Punk *swastika*sı karmaşık bir simgeydi: Saf ırkçılığın olgunlaşmamış altkültürel bir selamlanışıydı; iş edinilmiş bir hareketin yerine tahrikin getirilmesi talebiydi. Nik Cohn'un, savaş sonrası İngilteresinde ortaya çıkan popüler altkültürlerin (1950'lerin Teddy Boy'larının, 1960'ların Mod'ları ile Rock'çılarının, 1970'lerin ilk dönemlerindeki Dazlakların) ortaya çıkışını yönlendiren itkiler konusundaki tanımlamasını kullanacak olursak, bu simge, "Babam kaz kafalı, ondan nefret ediyorum, senden de nefret ediyorum, suratına bir tane koyacağım şimdi" anlamına geliyordu; bu itkinin kamuya yönelik mesajı: Onlardan nefret ediyorum, suratlarına bir tane koyacağım şimdi. Şu eski *épater la bourgeoisie*'yi hissettiriyordu bu simge. Tarih kitaplarında söylenenin aksine, İkinci Dünya Savaşı'nı faşistlerin kazandığını



"Rosa Luxemburg'un Mart 1919'da bir kanaldan çıkarılan cesedi."

— *King Mob Echo*, Nisan 1968.

söylüyordu: Günümüz İngilteresinin faşizmin refah devleti modelinin bir parodisi olduğunu, insanların bu ülkede kendi hayatlarını oluşturma haklarının olmadığını; daha da kötüsü, bu ülke insanlarının böyle bir kaygılarının olmadığını kastediyordu. Olumsuzlamanın, dünyanın göründüğü gibi olmadığını herkesin kendi kendisine anlamasını sağlayacak bir eylem olduğunu ifade ediyordu; ama bu eylem kendi içinde, dünyanın hiçbir şey olmayabileceği, ansızın boşalan alanı nihilizmin olduğu kadar yaratıcılığın da doldurabileceği ihtimallerine açık olabilecek kadar eksiksiz olmalıydı.

Nazi cürmü, nihai bir cürümdü, içten içe büyüyüp ete kemiğe bürünmüş olan, sonradan ise dumana dönüşen gömülü bir istekti, o güne kadar dile getirilmiş en bütünlüklü istek; 1978'de Sex Pistols'ın son konserinde duyulan ve Guy Debord'un on ikinci yüzyılda izine rastladığı bir sesti bu. Debord, *In girum Oeuvres*'da şöyle diyor: "Dağların Yaşlı Adamı'nın (Yakındoğu'nun binyılcı terörist grubu Haşhaşilerin lideri Raşid el-Din Sinan'ın) sırrını son nefesini verirken kendisine en sadık adamlarına ilettiği ve bu sırrın böylece taşındığı söylenir; o sır şudur: 'Hiçbir şey doğru değildir; her şey mubahtır' ".

Debord burada Nazilerden bahsetmiyordu. Önce Lettrist Enternasyonal, sonra da Sitüasyonist Enternasyonal'de, kendi zamanlarında az tanınan ve artık herkesin çok iyi tanıdığı bu grupların içinde geçirdiği yılları anlattığı bir filmin metninde geçen sözlerdi bunlar. İddialarını tarihin göbeğine bir kazık gibi çakıyordu: "Toplumsal hayatın mutlak tahribini gerçekleştirmeyi amaçlayan mükemmel programın hayata geçirilmesi şu şekilde planlanmıştı: Sınıflar ile uzmanlıklar, iş ile eğlence, meta ile şehir planlamacılığı, bunların hepsi paramparça edilecekti. Böyle bir programın ilerisi için vaat ettikleri, kural tanımayan özerk bir hareketin vaatleri kadar muğlaktı. Günümüzde bu perspektifler hayatın dokusunu oluşturan parçalardan biridir artık; bu perspektifler için ve bunlara karşı her yerde mücadele edilmektedir. Fakat şekillendirmeye başladığımız o ilk günlerde bu görüşler henüz çok hayali görünüyorlardı; modern kapitalizm gerçeği gözümüze hâlâ nasıl hayali görünüyorsa öyle". Daha sonra Debord bu metinde, "Hiçbir şey doğru değildir; her şey mubahtır" sözünün 1952'de LE'yi kuran gençlerin "oyun ile kamusal hayat" alanı için kullandıkları bir parola olduğunu belirterek, konuya açıklık getirmeyi de ihmal etmiyor.

Debord'un filmlerinde daha çok Saint-Germain-des-Prés kafelerinin masaya oturup gitar çalan müdavimleri boy gösterir. Daha sonra da Lacenaire, 1836'da Paris'te idam edilen şu "okumuş haydut": Debord'un en sevdiği film olan Marcel Carné'nin *Les Enfants du paradis*'inde Mar-

cel Herrand'ın canlandırdığı Lacenaire. Lacenaire, bozulmuş ve kötü bir yüz ifadesiyle rakibi Kont'a ve beraberindeki dalkavuklara dönerek, "Bir dünya yaratmak için neler neler yapılıyor... veya bir diğerini yıkmak için" der. Kont'un adamlarından biri de alaylı bir şekilde, "Bu iyiydi işte" diye cevap verir ona. "Laf cambazlığından ibaret belki ama oldukça iyi".

Dağların Yaşlı Adamı'nın son sözleri de bir laf cambazlığı, bir sözcük oyunundan ibarettir, gündelik dilde, gündelik hayatta gizli olan imaların tam anlamıyla tersine çevrilmiş halidir; Debord bu sözü, kendi fikirlerini herkesin zihninde duyabileceği bir dille yazmıştı. Debord'un eski düsturu nasıl ki hem nihilizme hem de yaratıcılığa imkân tanıyan bütün ihtimalleri içeriyorduysa, filminin tersten aynı şekilde okunabilen başlığı da bütün bu ihtimalleri içermekteydi: "Bu eski deyim, dönüp dolaşıp yine kendisini bulur, her sözcüğü içinden çıkılmaz bir labirent gibi örülmüştür, öyle ki cehennem azabının biçim ve içeriğini mükemmelen bir araya getirir: *In girum imus nocte et consumimur igni*. Halka olmuş dönüyoruz gecede, ateş bizi yalayıp yutuyor".

BU SÖZÜN HİSSETTİRDİĞİ

Bu sözün hissettirdiği bütün duygular "Belsen Was a Gas"de mevcuttu: Fakat sözlerinde veya müziğinin düzenlenmesinde değildi, hatta ritminde de değildi, *sound*undaydı, *sound*un bir bütün halinde seyircinin üzerinden yansıyıp tekrar kendisine dönmesindeydi. Winterland'de o gece basit bir ekipmanla (mikrofonlarla, amplifikatörlerle, ses cihazlarıyla) icra edilen müzik geriye dönen, ileri giden, donan, bölünen, iç içe geçen, metronomun tik takları arasında peş peşe gelen sesten bir görüntüye dönüşmüştü adeta: Yer değiştirme tekniklerinin tümü kullanılmıştı. Yansıma o konserde bulunanlar tarafından anlaşılabilecek kadar açıktı, fizikseldi. Belsen'le ilgili fotoğraflar, arşiv filmleri, Belsen'i Belsenizm yapan alışılmış kanıtlar gözler önünde canlanmıştı.

Herkes hayatında bu olayın tanığı olan kişilerin konuşmalarını bir yerlerde izlemiştir mutlaka ve o olaya ilişkin ufak da olsa bazı fragmanlar insanların parmak izi gibi yalnızca kendine özgü hafızalarında yer etmiştir; bizzat gerçeğin ideolojisinin yutup öğütemediği bireysel bir tepkinin fragmanları. 1961'de Dachau toplama kampına yaptığım bir ziyareti hatırlıyorum. O zamanlar kampta ses ve görüntü düzenlemesi yapılmamıştı henüz ve fırınlar sanki daha bir yıl öncesine kadar faaliyetteymiş gibi öylece duruyordu. Bu anı hâlâ diğer birçok alışılmış kanıtlar gibi bir tarzdan, bir ikonografyadan ibaret benim gözümde. O fırınlarda kurban edilen insanlar; kim olurlarsa olsunlar, benim için hiçbir şey ifade etmemişlerdi; beni oraya götüren kişinin ailesinin bizzat o fırınlarda

kurban edilmiş, hatta atalarımın o günlerde oradan birkaç kilometre ötede yaşayıp çalışmış olmasına rağmen o insanlar için hiçbir şey hissetmemiştim. Kurbanlar, o cehennemin veya resmi anma törenleriyle gömülen ruhları için dualar okunan kiliselerin bir parçasıydı artık. Fakat birbirine taban tabana zıt iki fotoğrafçı tarafından çekilmiş iki fotoğraf var ki (Bir Nazi fotoğrafçısı tarafından çekilen "Nazilerin İki Rus Partizanını İdam Edişi" başlıklı fotoğraf ile ABD Ordusu'na mensup bir fotoğrafçının çektiği "Savaş Suçlarını Araştırma Meclis Senato Komitesi Başkanı Kentucky'li ABD Senatörü Alben W. Barkley, Weimar Yakınlarındaki Buchenwald'da, 24 Nisan 1945" başlıklı fotoğraf) o dönemde çekilenler içinde apayrı bir yere sahip.

"Nazilerin İki Rus Partizanını İdam Edişi" inanılmaz derecede etkileyici bir fotoğraf: Lewis Hine'ın çektikleri bunun yanında hiç kalır. Ergenlik çağlarında bir kız asılmıştır. Ölü yüzünde, onu ölümle burun buruna getiren ve sonunda ölümüne neden olan hareketleri anlatan bir ifade donmuş kalmış: Fotoğrafta, bu tür ifadelerin canlılıklarını yok etmekle görevli Nazi subayları da görülüyor. Kızın yüzü, birçok kamera hareketinin bile başaramayacağı kadar çok şey anlatıyor. Kız darağacında sallanırken, subaylardan biri, kızla hemen hemen aynı yaşlarda, belki de ondan da genç bir erkeğin boynuna ilmeği geçirmek için uğraşıyor. Çocuğun yüzündeki ifadeyi anlatmak için sözcükler yetersiz kalır. Yüzündeki ifade, "O benim yoldaşımdı, onun gözlerimin önünde öldüğünü göreceğim, kendi ölümüme şahit olacağım aklıma gelir miydi hiç; ama işte olan oldu" der gibiydi. Bu fotoğrafa baktığında, insanlığın iki yönünün, insan olmanın çifte anlamının farkına varıyorsun; bir olayın bir zamanlar gerçekten olduğunu anlıyorsun. İnsan türünün benzersiz iki örneği, bu iki insan, aynı yöntemle hayattan mahrum ediliyordu. Tarz ile ikonografya infilak eder; oradaki gerçek o anı zapt edemez.

"Buchenwald, 24 Nisan 1945"te, Senatör Alben Barkley, istif edilmiş cesetlerin önünde durmaktadır. Bugün Barkley'nin 1945'te olmadığı kadar bu görüntülere aşina olan bizler, böyle bir fotoğrafta

Naziler, diyor Arendt, yeni bir şey gerçekleştirdiler; insanların eylemlerinin sınırlarını değiştirdiler. Böyle yapmakla insanlığa taşıması ağır bir yük bıraktılar (eylemlerini sorgulama ihtiyacını), aynı zamanda da bir miras: "Bir kez ortaya çıkıp da insanlık tarihine kaydedilen bir şeyin, güncelliğini yitirdikten çok sonra bile bir ihtimal olarak insanlığın yanında kalması, insana ait şeylerin doğasında vardır... Belli bir suç ilk kez ortaya çıkmışsa, bunun yeniden ortaya çıkması ilk ortaya çıktığı zamanlardaki ortaya çıkma olasılığından daha yüksektir."

— Yazı ve fotoğraflardan oluşan imzasız bir fragman, London's Outrage, no. 1, *Londra'da çıkan fanzinlerden biri, Aralık 1976.*

ilk olarak, kolayca ikonografyaya dönüştürdüğümüz tarzı, cehennemi görürüz. Gördüklerimizi hemen ikonlaştırıp "Yahudi Kıyımı" başlığını yerleştiriveririz üzerine. Oysa Barkley'nin hali dikkate değer. Cesetler çıplaktır; o ise takım elbisesi, paltosu, şapkası ve ayakkabılarıyla sımsıkı giyinmiştir. Cesetlere bakmaktadır; yüzündeki asalet tarifsizdir. Aslında asaletini bir kenara bırakmıştır; asalet sözcüğü bana bir an pozu, bilgiçliği, mesafeyi ve otoriteyi çağrıştırdı zira. Hayır, bu adam, fotoğraftan anlaşıldığı üzere, bakmak durumunda kaldığı bu şeyi, son zamanlarda hayatında şahit olduğu, hatmettiği tarih kitaplarının hiçbirinde rastlamadığı türden olayları anlamak için kendini zorluyor ve anlamayı başarıyor. Yüzündeki asalet kendisine veya temsil ettiği güce ait değildir. Karşısındaki cesetlere karşı içinde ansızın bir yakınlık, bir tevazu duygusu uyanmıştır; yüzündeki asil ifade, yüzünün o insanların itibarlarına karşılık vermesi gerektiğini düşünürken aldığı ifadedir. Yüzü, bu şekilde ölmüş olsaydım, bana da böyle bakılmasını isterdim demektedir. Johnny Rotten ise "Belsen Was a Gas"de, "We don't mind!" (Umurumuzda değil!) diye bağırır. "Kill someone, be someone! Be a man, kill yourself! Please someone! We don't mind!" (Birini gebert, adam ol! Adam ol, kendini gebert! Birini memnun et! Umurumuzda değil!).

Neredeyse derisinden sıyrılıp kurtulacakmış gibidir. Diğer konserlerdeki gibi, Sex Pistols'ın bir yıl önce çıkardığı *single*larına kaydedilmiş anlardaki gibi o sahnede, o gece, Rotten ne söylediğini bilmiyor gibidir. Kendisinde değil gibidir, neydiyse işte artık o değil gibidir; o gece, o sahnede bir kez daha sanki şarkı söylemiyor da şarkı onu söylüyormuş gibidir. Nazi ikonografyasının, Nazi gerçeği hakkındaki gösterinin hâlâ günümüzdeki kıyımların hafifsenmesine ve geçmişteki kıyımların üstünün örtülmesine hizmet ettiği Batı'da; Nazi ikonografyasının tarih olarak değil, tarihin en akıl almaz anormalliği olarak, olanaklı tüm dünyaların en iyisinde yaşayan herkes için en iyi olanın yapıldığı kuralını kanıtlayan istisna olarak işlev gördüğü Batı'da; nesnel, tarihsel bir ikonografyadan, vahşetin yıldönümlerinde kınama toplantısı yapmak için bir araya gelen her kalabalığın ortak dilinden başka bir şeyin var olmadığını söylüyor gibidir (Şarkının nağmeleri başınızı döverken bütün bunları düşünmek ve düşünmemek imkânsız gibidir); ortada bunlardan ve bu değerli kılınmış ikonografyayı nesneleştiren cisimsiz fakat hâlâ öznel olan ve ikonografyayı, tıpkı Alben Barkley'nin yüzü gibi, eritip yok eden sesten başka bir şey yoktur. Johnny Rotten, tarihsel bir olayı yorumlamaktan çok, henüz yapılmamış bir filmden alıntılar yapıyor gibidir:

[1985'te Nazi kıyımıyla ilgili bir film olan *Shoah*'da yönetmen Claude Lanzmann, tarihçi Raul Hilberg'e, Yahudileri toplama kamplarına götürmekten sorumlu seyahat acenteleri hakkında sorular soruyor] "Bu büro, normal seyahatler düzenleyen bir büro muydu?" "Kesinlikle. Resmi bir seyahat bürosuydu. Mittel Europäisch Reisebüro, hem insanları gaz odalarına taşıma işiyle uğraşıyor hem de tatilcileri gitmek istedikleri yerlere ulaştırma işiyle. Aynı acente, aynı işlemlerle, aynı prosedürle, aynı tarifeyle çalışıyordu... On yaşın altındaki çocuklara yarı tarife, dört yaşın altındaki çocuklara da ücretsiz tarife uygulanıyordu". "Özür dilerim anlayamadım, toplama kamplarına giden dört yaşın altındaki çocuklar dediniz, yani dört yaşın altındaki çocuklar..." "... bedava gidiyordu".

Ya da henüz yayımlanmamış bir gazete haberini okuyor gibidir:

(UPS, 11 Eylül 1980; Salisbury, İngiltere)

Bir çavuş emeklisi, İngilizler için en ideal tatil olanağını keşfettiğini ileri sürdü; Nazi kamplarına benzetilmiş bir kampta geçirilecek üç günlük tatil.

Bob Acraman (41) "İnsanlar bu kampta korkunç anlar yaşayacaklar ve eminim her dakikasını zevkle geçirecekler, geçirmezlerse bunun hesabını ziyadesiyle soracağım onlara!" dedi.

Salisbury'de çıplak bir arazi üzerinde bulunan, orduya ait eski bir kışlayı Nazi kampı gibi düzenleyen Acraman, ilgilenenleri kasım ayında 72 dolar karşılığında dikenli tellerle, Alman askeri üniforması giymiş silahlı kişilerle ve gözetleme kuleleriyle çevrili bir kampta geçirilecek üç günlük bir tatile davet ettiğini söyledi.

Acraman ayrıca, kaçmaya kalkışacak kişileri "bir dizi psikolojik sorgulamanın" da beklediğini belirtiyor.

"Gece yarısı 2'deki içtimalarımız, sisli, yağmurlu ve dondurucu bir havada gerçekleştirilmektedir".

"Yemeklerimiz ise birinci sınıf hapishane mönüsü; bir gıdım çorba ve yanında bayat ekmek. Ayrıca barakalarımızda hiçbir ısıtma tertibatı yok".

Acraman, yoğun bir taleple karşılaştıklarını söylüyor.

"Etrafta benim gibi, dikenli tellerin arkasında sıkıntı çekip tecrit olmaktan hoşlanan birçok insan var" diyor.

Tabii Johnny Rotten geleceği tahmin edemezdi; geleceğin geçmişi içereceğini iddia edebilirdi ancak. *No-future*'un anlamı buydu. "Belsen Was a Gas"den sonra o gece Winterland'de "Holidays in the Sun"ı söyledi; ama bunu yaparken farklı bir zamanda farklı bir yerde olmuş olsaydı Belsen'e bedava yolculuk yapabileceğini, yeni bir Belsen vakasını İngiltere dışına çıkmadan da görebileceğini düşünmemişti. Yoksa iki parçayı peş peşe söylerken kastettiği şey bu muydu gerçekten de?

İnsanların gördüğü tek şey, sahnedeki huysuz, garip delikanlının bir pop yıldızı olarak artık ömrünün son demlerini yaşadığını ilan et-

mesiydi: Bunu görmek, müziği bırakacağını kendi ağzından duymak mümkündü. Sex Pistols'ın elemanı olarak söylediği son parça olan "No Fun"ın orta yerinde "Of, çok kötü!" dedi, artık sesinde nefretten eser kalmamıştı, "Hiç iyi değil". Grubun dile getirmek için o güne kadar biriktirip inşa ettiği nefret, sonunda o nefreti dile getirecek kişinin karşısına dikildi. Şov iyice abartıldı. Konserdekilerin gördükleri şey bir başarısızlık abidesiydi, bir medyumdu. Salonda yer yerinden oynadı: On dokuzuncu yüzyılda Boston, Paris veya Petrograd'da, çevresine sıralanıp çağırdıkları ruhun gelip üç kez vurmasını bekledikleri bir seans masası gibi yerinden oynadı. Şov, bir şovun gidebileceği kadar ileri gitti.

BİR BARİTON

"Bir bariton alkışlar arasında sahneye çıktı. Harika bir sese ve olabilecek en hüzünlü yüze sahipti. Eski günlere özgü, bir *répresentant du peuple*, bir Montaigne'ci, görünüşüne özen gösteren bir 'düşünür' havası vardı halinde... Birisi bu baritonun o haliyle bizi bekleyen sıkıntıları tasvir ettiğini söyleseydi zerre kadar şaşırmazdım doğrusu". İşte erken davranıp kehanette bulunmuş ve böyle yazmıştı muhafazakâr gazeteci Louis Veuillot, o sıkıntıların ortaya çıkmasından, yani 1871 Paris Komünü'nün kurulmasından dört yıl önce. 1867 Paris'inde yerinden oynayan şey sadece seans masaları değildi.

Yukarıda T.J. Clark'ın kitabı *The Painting of Modern Life*'tan yaptığım alıntıda Veuillot'nun sözünü ettiği bariton, Alcazar'da verilen bir "kafe konseri"nde Parislilerin dinlemeye can attıkları şarkıcı Thérésa'dan önce sahneye çıkan bir sanatçıydı. Thérésa, tıknaz, sevimsiz ve güçlü biriydi; söylediği şarkıların sözleri hükümet tarafından dikkatle incelenir, sansür edilirdi; ama o yine de sesine ve jestlerine hâkim olamazdı: Clark onun, "standart melodilere, aptal liriklere, ciddiyetsiz prodüksiyonlara, şiddetin yol açtığı karışıklığa ve harcıâlem duygulara *karşı*" giriştiği savaşı bu şekilde kazandığını belirtir. Onun yaptığı doğru yerde doğru zamanda hareket etmek, müziğin sözlerini doğru yerlerde kullanmaktı; Howard Hampton'ın, Bob Dylan'ın 1966'da verdiği konserlere atfen söylediği gibi, Thérésa'da, şarkının arasında kullanılan doğaçlama sözleri toplumsal düzenin bütününe yönelik tepkilere dönüştürme yeteneği vardı: Clark, "Orkestra 'La Canaille'yı (Ayaktakımı) çalmaya başladığında ve şarkıcı onları 'J'en suis! J'en suis!' (Ben de ayaktakımındanım) bölümünü birlikte söylemeye davet ettiğinde seyirci kendini o ana kaptırır" diye yazar.

Alcazar, aynı anda binlerce kişiye içki servisinin yapılabildiği kocaman bir salondu. O salonu dolduran müşterilerin çoğunu o zamanlar yeni yeni türeyen ve iş hayatlarında veya günlük hayatlarında "ayakta-

kımı" lafını mensup oldukları sınıfa yönelik kaba bir yakıştırma olarak kabul eden küçük burjuva takımı oluşturmaktaydı. Kaçtıkları proleter ya da köylü geçmişlerine duydukları özlemle, gerçeğe duydukları nefretle, taklit etmeyi arzuladıkları mülk sahibi burjuvaziye duydukları nefretle toplanıyorlardı Alcazar'da. Bu insanlar orada, düzenli eğlencelerin sunulduğu ve boş zamanların örgütlü bir biçimde değerlendirildiği o ortamda, toplumsal özlemlerini giderebilmenin, efkâr dağıtabilmenin veya efkârlanabilmenin ayrıcalığını yaşıyorlardı. Böylece Veuillot'nun isimsiz baritonunun (1871 yılının haziranında, Komün üyesi yirmi bin kişinin imhası için kullanılan yöntemle, bir duvar dibinde kurşuna dizilerek öldürülen veya o sıralarda şehri çoktan terk etmiş olan baritonun) o salondaki varlığı ilginç bir sorunu da beraberinde getirmişti: Kabare, olumsuzlama ruhunun doğduğu yer midir, yoksa öldüğü yer mi?

"Baritonlar tarafından yapılmış olsun veya olmasın, bir köşede devrim ortaya çıkmaya hazır bekliyordu" diye yazar Clark. Diğer bir köşede ise tarihin çöp tenekesi durmaktaydı. Komün, 18 Mart 1871'de, İmparator Louis-Napoléon'un Fransa-Prusya Savaşı'nda Prusya ordusunun Fransız ordusunu geri püskürtmesi ve Fransız ordusunun dağılması üzerine Fransa'ya kaçmasından sonra iktidara geçen Adolphine Thiers başkanlığındaki muhafazakâr parlamenter hükümetin iktidarda bir ayını doldurduğu dönemde kuruldu. Bundan sonraki birkaç ay içinde, önceki yüzyıllarda ortaya çıkmış olan radikal fikirler tekrar gündeme getirildi ve elden geldiğince uygulamaya sokuldu. Kendi halinde yaşayan insanlar bir kez daha yurttaş oldular, her şeyle ilgilenir oldular; çünkü bir kez her şey mümkün görünmeye başladığında, her şey ilginçlik kazanırdı. "Özgürlüğe kavuşma hissini yaşatan o harika anları hiç unutamam" der, bu olaya tanık olanlardan biri. "Paris'in bir baştan bir başa bütün bulvarlarını sarmış olan o hudutsuz açık hava kulübüne katılmak için Quartier Latin'de çalıştığım dairedeki yüksek görevimden bir an bile düşünmeden ayrıldım. Orada herkes, birlikte yapılacak işlerden söz ediyordu; şahsi meseleler unutulmuştu; onu sattım bunu aldım gibi kaygılar yok olmuştu; herkes bedence, ruhça kendisini geleceği karşılamaya hazır hissediyordu".

O zamanlar ve şimdi birçokları için Komün bir devrim değildi, kemikleşmiş otoritenin reddedilişi biçiminde ortaya çıkmış olan eski burjuva hareketinin anarşist bir parodisiydi. Bir devrimdiyse eğer, garip bir devrimdi: "19. yüzyılın en büyük festivali" diye söz eder bu devrimden Guy Debord, Attila Kotányi ve Raoul Vaneigem, 1962'de sitüasyonistler için yazdıkları "Komün Üzerine" başlıklı yazılarında. Onlara göre

Komüncüler bir boş zaman felsefesi oluşturmaya ("1871 baharında meydana gelen olaylar incelendiğinde, isyancılarda kendi tarihlerinin efendileri oldukları duygusunun ağır bastığı görülecektir; ama 'yönetim' politikası düzeyinden çok günlük hayat düzeyinde yaşanan bir duyguydu bu"), modern boş zamanı ortaçağlardaki Baküs şenlikleri gibi bir hale sokmaya çalışmışlardı: Kendi tarihleri üzerinde söz sahibi olan komünarlar bildik zamanı feshetmişlerdi. Sanki geceler boyu süren eski sefahat âlemlerinin şakacılar kralı; böyle bir âlemin ertesinde idam edilen Kuralsızlıklar Tanrısı bir şekilde tarihi alt etmiş, kuralsızlığın ebediyen hüküm süreceğini ilan etmişti. Sanki, Thérésa'nın hayranları her zamanki gibi sarhoş bir halde sallana sallana eve gidip ertesi gün tam tersi bir hayata başlamak yerine, Alcazar'dan çıktıkları gibi sokaklara dağılmış ve orada bir gün önceki hayatlarına ilişkin anılarının tüm ayak diremelerine rağmen dünyayı değiştirmişlerdi. "Herkesin unuttuğu bir danstı bu" der, *rockabilly* şarkıcısı Butch Hancock, Elvis Presley'nin 1956'da Ed Sullivan Show'da halkın karşısına ilk çıkışıyla ilgili olarak. "Bu öyle güçlü bir danstı ki koskoca bir medeniyete kendisini unutturuvermişti. Hatırlanması için ise on saniye yetmişti".

İşi, aileyi ve boş zamanı yöneten yapılardaki bir değişimin (bu yapılardaki ve ürettikleri ayrılıklardaki bir çözülmenin) anısı, anımsamak isteyen bir avuç insana Paris Komünü'nün bıraktığı mirastı. Komün, daha sonraki devrimci uğrakların (1905 ile 1917'nin Petrograd sovyeti, 1918'in Berlin Räte'si,* 1936'da Barcelona'daki anarşist topluluklar, 1956 Macar konseyleri, belki 1964'te Berkeley'deki İfade Özgürlüğü Hareketi, '68 Mayıs'ında Fransa'da yapılan toplantılar ile işgaller, 1980'de Polonya'daki Dayanışma birliği) bürokratik görünmelerini sağlayan doğrudan demokrasi kavramının araçlarını hazırladı. Sitüasyonistler şöyle yazıyor:

> Komünün resmi hazırlayıcıları taktik bakımından yetersiz kişilerdi (özellikle de Marx ve Lenin'le, hatta Blanqui ile karşılaştırıldığında). Fakat o hareket içinde sorumsuzca ifa edildiği söylenen bu faaliyetler tam da zamanımızdaki devrimci hareketlerin devamının sağlanmasında ihtiyaç duyulan faaliyetlerdendir (Koşullar bu faaliyetlerin tamamıyla yıkıcı bir düzeyde seyretmesine neden olsa bile; olaylar, zan altındaki bir burjuvanın siyasetle ilgilenmediğini söyleyerek paçasını kurtarmaya çalışması üzerine "seni de bu yüzden öldüreceğim ya işte!" diyen bir devrimcinin anlatıldığı şu meşhur örneğin ifade ettiği durumda seyretse bile).

Hamalların felsefeyi dedikodu gibi yaydıkları söyleniyordu; kâtipler mutlak şeylerle ("seni de bu yüzden öldüreceğim ya işte!") cebelleşiyor-

* Pay, paylaşım; komün. (y.h.n.)

lardı. Komün herhangi modern bir devrimden çok Leyden'li John'un Münster'iyle benzerlikler taşıyordu; yani, 1871'de Montmartre'ın belediye başkanı Georges Clemenceau'ya göre öyleydi. Guy Endore'nin 1933'te yazdığı ucuz korku romanı *The Werewolf of Paris*'in (Kurtadam Paris'te) hâlâ Komün konusunda yapılan en inandırıcı reddiye olma özelliğini taşıyor olması hiç de garip değildir: Özgürlüğün bir dramatizasyonu olmasının dışında Komün toplumun bilinçdışı tarafından çıkarılmış bir ayaklanmaydı da aynı zamanda. Hayata dair her türlü isteği açığa çıkarmasının yanında, ölüme dair bir isteği de açığa çıkarmıştı, buna Komünün kendi ölümü de dahildi. Paris dışında mevzilenmiş olan Bismarck'ın birlikleri ile Fransız ordusunun tümü karşısında Komünarların hiçbir şansı yoktu ve bunu da biliyorlardı. Birçoğu seve seve ölmeye razıydı çünkü yanında eski hayatlarında karşılaştıkları sürprizlerin bir nebze bile değer taşıyamayacak kadar sönük kaldığı bir özgürlüğün hazzını tatmışlardı bir kere, bu yüzden kendilerini bu hazdan daha azına razı olamayacakları, önceki hayatlarındaki gibi her geçen günün bir öncekini mumla arattığı bir hayata tahammül edemeyecekleri, parkta bir pazar gezintisi ile nehirde kayık gezintisi gibi başkaları tarafından satışa sunulan metalar arasında seçim yapma özgürlüğüne ise hiç mi hiç razı olamayacakları bir durumda buluverdiler: O olaydan sonra yaratılan efsaneler bu minval üzere anlatılıp duruyordu. Bu anlamda Komün tarihin bir zaptı değildi, tarihe bir armağandı veya tarihe yönelik bir lanetti, geleceğin yargılanmasında kullanılmak üzere tarihin karşısında yer alan bir standart: Kutsanacak veya lanetlenecek bir an.

YÜZYILIN BİTİMİNDE

Yüzyılın bitiminde Komün kâh İkinci İmparatorluğun bir dipnotu haline geldi, kâh anarşist bir mit olarak kendi halinde dolaştı durdu. Başarısızlıkları, bir gün tekrar ortaya çıkacağı ihtimalinin heyecanı içinde göz ardı edilerek yavaş yavaş mükemmel bir hareket olarak görülmeye başlandı: Bir sanat eseri olarak. Bir bakıma öyleydi de gerçekten.

On dokuzuncu yüzyılın en büyük ve en kâhince sanat eserlerinden biri ise Baron Haussmann'ın Paris'i yeniden planlamasıydı. 1850 ile 1860'lı yıllarda Haussmann şehri bir baştan bir başa dağıttı ve yeniden topladı. Labirentvari geçitleri düzeltti, şehri bir baştan bir başa nehir gibi bulvarlarla donattı (Halk arasında, sokakları düzelttikten sonra Seine Nehri'ni de düzelteceği yollu bir esprinin ortaya çıkmasına bile neden oldu bu), eski zanaat bölgelerini dümdüz etti, meskenleri işyerlerinden, işyerlerini boş zamanların değerlendirildiği alanlardan, semtleri pazar alanlarından, bir sınıfı diğer bir sınıftan ayırdı.

Haussmann'ın tasarladığı bulvarların askeri birliklere hareket serbestisi sağlamak, 1848 Devrimi'nde kurulanlara benzer barikatların kurulmasını imkânsız hale getirmek amacıyla yapılmış oldukları gün gibi ortadaydı. Bundan daha az anlaşılır fakat çok daha hoş bir şey vardı ki o da Haussmann'ın kendi kendine kurulmuş birçok köyü, özerk metaların dolaşımını kolaylaştıracak ızgaralara, o zamanlar yeni yeni oluşmaya başlayan sermaye arzusunu körükleyecek, tören adımlarıyla geçişini sağlayacak bir transit sisteme dönüştürmesiydi. Bu sanattı; fakat, o zamanlar Haussmann'a bulunmaz bir nimet gibi sarılmaya çalışıp yaptığı bu işleri de kendilerine yontmaya çalışan avangardların pek övündükleri, sanat için sanat değildi. 1985'te Charles Newman, Haussmann'ın yaptığı işleri devindiren dinamiği yakaladı: "Kapitalist tüketim toplumuna benzerliği açısından günümüzün avangard sanatı iyi bir örnektir. Gerald Graff'ın da belirttiği gibi 'gelişmiş kapitalizm, tüketim düzeyini artırmak için gelenekten eser bırakmamak, bütün ortodoks ideolojileri, gerçekliğin daimi ve durağan bütün biçimlerini yok etmek zorundadır'. Kriz, devrimci bir metafor olmaktan çıkar, kapitalizmin nihai metaforu haline gelir". Fakat gerçekte, kapitalizm eskinin (hiyerarşi, ayırma, yabancılaşma) özünü olduğu gibi korur ve onun üzerine, sürekli değişim filmini, yeni olan her şeyin gösterime girer girmez eskidiği, bu yüzden de ondan bile daha çabuk eskiyecek başka yeni bir şeyi sahnelediği bir şovu oynattığı bir perde çeker ya da en azından, *Gösteri Toplumu* isimli kitabında bu dinamiği uğursuz ve keskin bir dille anlatan, bu hikâyeyi tekrar gündeme getirmeye çalışan Guy Debord'a göre, bu böyledir.

> Kapitalist birikimin ilkel aşamasında, "ekonomi politik" kendi işgücünü korumak için gerekli olan asgariyi elde etmek zorunda olan "*işçi*'de sadece *proleter*'i görür" ve onu asla "boş vakitleriyle ve insani yönüyle" ele almaz; oysa yönetici sınıfın düşüncelerinin bu durumu, metaların üretiminde varılan bolluk derecesi işçinin daha fazla katkısını gerektirir gerektirmez altüst olmuştur. Bu işçi, üretimin bütün örgütlenme ve denetim kiplerinin açıkça ifade ettiği topyekûn aşağılamadan ansızın temize çıkarak, kendisini her gün üretimin dışında bulur ve tüketici kisvesi altında son derece kibar davranılan bir yetişkin muamelesi görür. Bu durumda, *meta hümanizmi*, işçinin "boş vakitlerinin ve insani yönünün" sorumluluğunu üzerine alır; çünkü *ekonomi politik* bu alanları ekonomi politik olarak artık yönetebilir ve yönetmek zorundadır.

Bir başka deyişle, Haussmann'ın yaşadığı dönemlerde kapitalizm kritik bir kütleye ulaşmıştı. Zamanla öyle etkin, öyle doymak bilmez bir hal almıştı ki, varlığını sürdürmek, yani büyümek için ilkel dönem-

lerinde bir çekiç veya çivi gibi gördüğü işçiye daha sonraki dönemlerde özerklik payesi vererek bağışta bulunmak zorunda kaldı; böylece işçi, metanın ihtiyaç duyduğu pazarı genişletecek, gösteriyi izleyen seyirci sayısına katkıda bulunacaktı. İşçi, bir parça artıdeğerle, gelir ve zaman serbestliğiyle ödüllendirilmeliydi; aksi takdirde kapitalizm kendi kendisini aşıp çökecekti. Meta fetişizmini gizemli kılan şey, metanın konuşabiliyor, insan gibi görünebiliyor, insanları şeylere dönüştürebiliyor olmasıydı. Şeyleştirmenin bu gizemdeki rolü, metaları insan ruhuna sokmak olduğu için, herkes metaların nasıl dinlenmesi gerektiğini öğrenmek zorundaydı; tıpkı Theodore Dreiser'ın *Sister Carrie*'deki kadın kahramanının dinlediği gibi.

> Yalvarışlarını duyabileceği kadar yakına gittiğinde, içinden onlara kulak kabartası geldi. Ah, ah! Şu cansız varlıkların sesi yok mu. Taşların dilini kim tercüme edecek bize?
>
> "Tatlım" dedi, Patri•lge'den aldığı dantel yaka, "üzerine çok yakışıyorum; sakın beni çıkarma!"
>
> "Ah şu minik ayaklara bak" dedi, yeni ayakkabıların derisi, "nasıl da sarıp sarmalıyorum onları; ille de beni giymek zorunda olmaları ne kötü!"

Her şeye sahip olmadığın sürece sen hiçbir şeysin: Bu modernlikti. Modernlik, kapitalizmin kaldıraç noktasının üretimden tüketime, zorunluluktan isteğe doğru kaymasıydı. Gerçekleştirilmesi güç bir projeydi bu: Arzuların tümünün piyasaya sürülecek bir hale indirgenmesi, bir ihtiyaç haline getirilip bir ihtiyaç olarak yaşanmasının sağlanması gerekiyordu. Sitüasyonistlerin de hemfikir olacakları gibi, modern kapitalist proje, insanların potansiyel olarak hat hudut tanımayan arzularını ev idaresinde gerekli pratik ihtiyaçlar biçiminde kanalize etmek, bu ihtiyaçların giderilmesini "hayatta kalmak" olarak adlandırdığı bir düzeye, hayatı da "ekonomik zorunluluklar" biçimine indirgemek durumundadır; burada zorunluluk derken, satın alınan şeyin öznel bir arzuyla değil, onsuz yaşanamayacağının nesnel bir biçimde kanıtlanmasından dolayı satın alındığı kastediliyor; yüzyıllık bir farkla, Carrie'nin kendi dönemlerinde duyamadığı biçimde duymak: Yeni ayakkabıları Carrie'nin tehlikede olduğunu düşünüyor ve onu bu durumdan kurtarabileceklerini ima ediyorlar; oysa kendi kendine onların değersiz olduklarını kanıtlaması durumunda bütün bunlar olmayacaktır. Tehlikede olan Carrie'nin nefes alıp verme isteği değil, nefes alıp verme yetisidir. Teolojik incelikler ve metafizik hilelerle birlikte yutulan bir şarap-ekmek ayini söz konusudur: Bu hikâyede iktidar tümüyle metanın elindedir.



Kartpostal, 1984.

Harold Rosenberg gibi sitüasyonistler ile Frankfurt Okulu eleştirmenleri "dünyanın proleterleşmesi"nden bahsederken böyle bir şeyi kastediyorlardı. Hayata ekonomi politik egemen olduğunda, mevcut durumun herkesi, bir tüketici haline getirilmiş işçi ile zaten bir tüketici olan burjuvayı bir çeşit proletere, konuşan şeyin karşısında dilsizleşen bir nesneye dönüştüreceğini kastediyorlardı: "Meta hümanizmi", insan meta haline gelirken metanın da insan haline geldiğini vurgular. Ancak, başkalarının sertleştikçe sertleşen bir beton gördükleri yerde, özbilinçli modern devrimciler olan sitüasyonistler gözlerine bir çatlağın iliştiğini düşünürler. Bu çatlağı bulur, yerini tam olarak tespit eder ve yaşlı dünya içine düşüp kaybolacak hale gelene kadar kanırtıp iyice genişletiriz inancıyla bir araya gelirler; o güne kadar "l'Internationale lettriste", "il Movimento internazionale per una bauhaus immaginista" ve "Arte nuclare" gibi hayali gruplar oluşturmuş olan (En fazlasından estetik kültler meydana getirmiş, en azından da tek kişilik sanat hareketleri gerçekleştirmiş olan), sayıları bir düzineyi bile bulmayan bir avuç insan bir araya gelip deneme kabilinden ilk konferanslarını 1956'da İtalya'da, Alba'da yapar. Ama sırtlarında bolluk, bayağılık ve can sıkıntısının yalnızca mülayim despotluğun manivelaları değil, aynı zamanda yeni arzuların (gerçek anlamda modern bir "Enternasyonal"in tanımlayabileceği, yergi, blöf, ironi ve nihayet şiddetin bütün silahlarını kullanarak halka yayacağı arzuların, halka yaydıktan sonra herkesin katıldığı büyük bir harekete, olumsuzlama taarruzuna, yeni bir dünyaya hazır beklemesini sağlayan türden arzuların) keşfedilmesine elverişli fırsatlar sunan birer modernizm olmaları gibi bir kambur vardı. "Proleterleşme", bizzat despotluk, o çatlağın kendisiydi: Hemen herkes proleterleştiğinde, hemen herkes potansiyel devrimci haline gelecekti.

Teorisyenler olarak sitüasyonistler kendilerini mağdurların safında görürler, herkes gibi proleterleştirilmiş olduklarını düşünürler. Dünyayı sırtlanmaya uğraşır, böyle yaparken de dünyanın ağırlığı altında eziliş-lerini hissetmeye çalışırlar. Herkesle birlikte katlandıkları çetin koşullar karşısında, sadece üstün özbilinçleriyle hem geçmişin hem de mezarın sağlayacağı rahatlığı reddetmek için çaba gösterirler. Melankoli ile nostalji, Rosenberg ile Frankfurtçuların üzerinde cümlelerini döndürdükleri çarklardır; sitüasyonistler, kederi öfkenin alanına sürmeye çalışarak kullandıkları her sözcükte melankoli ile nostaljiyi yerden yere vururlar. Mağdurlar olarak, güçlenmeyi isterler: Sitüasyonistlerin kullandıkları her düzgün sözcükte, Malcolm McLaren'ın Peter Urban'a anlatmaya çalıştığı türden bir saldırganlığın ve kibrin, bazen apaçık bir olguya dönüştüğü izlenimini veren, salgın hastalık gibi bulaşıcı bir güçlenme isteğinin izlerine rastlamak hâlâ mümkündür.

Devrimciler olarak sitüasyonistler kumarbazdır. Gündelik hayatlarında poker oynarlar, tilt oynarlar; kapitalist hegemonya içinde hilekârlığıyla ün salmış modernizmle farklı bir dünya üzerine bahse girerler: Nesneleştiren piyasaya öznelliği sokmaya çalışırlar. Meta kraldır; ama çoluk çocuğa karışıp yaşlandıktan sonra kocayan bir kral gibidir, bir ucubedir: Konuşabiliyordur ama aptaldır. İnsanları baştan çıkarabiliyordur ama aynı zamanda kördür. Carrie'nin kulaklarına musallat olabiliyordur ama Carrie'yi senden benden ayıramıyordur; gösteri dünyasında karanlıkta bütün kediler gri görünür ve ortalık da her zaman karanlıktır zaten. Er ya da geç Carrie bunun farkına varacaktır; kızgınlık ve öfke yeni bir arzu olarak ayağa kalkacak ve onun adına konuşacaktır: Her şeyim var ve ben hiçbir şeyim; ben hiçbir şeyim ve her şey olmalıyım. Sitüasyonist proje bunu yakın zamanda gerçekleştirecekti, çok geç olmadan; Carrie sallanan sandalyeye mahkûm olmadan önce.

Vaneigem'ın sitüasyonistler için tanımladığı şekliyle nesnellik "O kızı seviyorum çünkü güzel" anlamına geliyordu; öznellik ise "O kız güzel çünkü onu seviyorum". İnsanların sahip olabileceklerinden fazlasını istemek gibi bir istidatları varsa, bu istidatlarının doğal sonucu olarak her insanda başka insanlardan farklı şeylere sahip olmak gibi bir özellik de vardır. Kapitalizm işte bunu biliyordu; her ürünün sonsuz çeşitlilikte olmasının nedeni de buydu zaten. Fakat her çeşit aynı şeyi söylerken hiç kimse metanın söylediği şeyleri aynı şekilde duymuyordu. Böyle bir süreksizlik, bir kişinin herkesin duyabildiği şeyleri duymayı reddetmesi halinde, birçok insanın duyduklarını reddetmesine yol açabilmesine olanak tanıyordu; on bir yaşındaki bir kızın mektubunun Michael Jackson'ın Victory turnesinin Möbius şeridini bozabilmesinin nedeni de buydu. Laissez-faire kapitalizminin belki de bilinen anlamda en saf biçimi şeklinde ortaya çıkmış olan rock'n' roll ["Ben bir hiçim ve her şey olmalıyım" der Sam Phillips 1952'de Memphis'te Sun Records'un açılışında, Syd Nathan 1944'te Cincinnati'de King'in açılışında, Don Robey 1949'da Houston'da Peacock'un açılışında (Belki "her şeye sahip olmalıyım" demişlerdi; ama sattıkları metaların "her şey olmalıyım" dediği kesindi)] nesnel piyasa alanında oynanan bir öznellik oyunuydu. Ne kadar derine gömülürse gömülsün o ritmi öldürmek mümkün değildi; güçsüzler egemenliklerini böyle sağlayabiliyorlardı.

Modern kapitalizm alengirli bir projeydi: Tehlikeliydi. Serbest gelir ile zaman serbestliği piyasanın karşılamaya gücünün hiçbir zaman yetmeyeceği türden arzuları harekete geçirebiliyordu ve bu arzular piyasanın dışına sarkma eğilimi gösterebiliyordu. 1950'lerin başları ile ortalarında laissez-faire rock'n' roll kapitalizmi ise mevcut duruma göre o

kadar marjinal kaçıyordu ki piyasada yer edinmemesi için hiçbir sebep yokken bile piyasa harici tutuluyordu; fakat açığa çıkarmayı başarabildiği arzular zamanla o kadar güçlendi ki bu marjinalliği çok geçmeden piyasaya nüfuz etti ve Michael Jackson'ın dönemlerine gelindiğinde toplumsal hayatın can alıcı bölgelerine yerleşecek kadar büyüyecek olan kendi piyasasını yarattı.

LaDonna Jones eski bir masalı hayata geçirmişti; fakat bu kadar geriye gitmeye de gerek yok doğrusu: Onun bir başına gerçekleştirdiği müdahale, bugün "altmışlar" diye isimlendirdiğimiz kitle müdahalesinin bir benzeriydi. "'60'lar geç kapitalizmin ideolojik ve politik hegemonyasına karşı, burjuvazinin sorunsuz üretim hayallerine, tüketimi denetim altında tutan bürokratik bir toplumun gündelik hayata hâkim olacağı inancına karşı gerçekleştirilmiş olan müdahaleye verdiğimiz isimdir sadece" diye yazarlar solcu editörler, o dönemle ilgili yazılmış olan 1984 basımı bir antolojide. Altmışlı yıllar her şeyden önce sıkı dönemlerdir, patlamaların ardı ardına gerçekleştiği zamanlar; Haussmann'ın dönemindeki gibi kapitalizmin kendi kendisini aşmasına ramak kaldığı dönemlerdir. Birçok insan piyasada mevcut olan şeylerin çoğuna sahiptir, bunlardan başka daha ne isteyebileceklerini düşünmek için boş zamanları da vardır.

Altmışların resmen sona ermesinden on yıl sonra, müdahalenin tamamlanmamış, korkulan kaosun gerçekleştirilmemiş olması yüzünden Batı'da bir suçluluk duygusunun anısı kalır. Debord'un 1978'de belirttiği gibi, parçalara ayrılmış olmasına rağmen hâlâ özerklik ile dayanışmanın özlemini çeken özgürlük ile hazza dair talepler altmışlardan sonra hayat dokusunun bir parçası haline geldi ve gerek bu taleplerin lehinde gerekse aleyhinde mücadele edilmeye başlandı. Fakat ekonominin dokunulduğu an dağılacakmış izlenimini verdiği bu dönemde kaos korkusu katlanarak artacaktı. İktidar özlemi içinde olanlar tarafından bir korku filmi gibi ilan edilen bu korku birçok seçmeni radikal bir çözüm yolu aramaya zorladı: Modernlik öncesine, premodern bir ekonomiye doğru bir geri dönüşe, Thatcher ve Reagan rejimlerinin ekonomik terörizmine yol açacak radikal bir çözüm arayışına.

Altmışların kaos ortamı doğrudan doğruya "boş zaman ile insanlık"ın gevşek alanlarından, Debord'un, gerek iktidarının gerekse hegemonyasının devamını sağlamak için kapitalizmin üzerinde mutlaka tahakküm kurması gerektiğini söylediği alanlardan doğmuştu. O dönemde metanın konuşmasına önemli ölçüde darbe indirilmişti. "We Are the World" ile Bob Geldof'un Afrika'daki aç insanlara yardım amacını taşıyan Live Aid konserleri gibi 1985'te cereyan eden olayların "'60'ların ruhunun yeniden canlanması" olup olmadığı sorusuna karşılık Bob

Dylan'ın söylediği gibi, 1960'lı yıllar ile 1980'li yılları birbirinden ayıran fark şuydu: Önceleri "şovu engellemek için ellerinden geleni yapan belli insanlar vardı... Sonraları ise belanın nereden geleceği belli olmaz oldu. Ne zaman geleceği de belli değildi". Ekonomi politik, boş zaman ile insanlık alanlarını tahakkümü altında tutmayı başaramamıştı, "bir ekonomi politik *olarak*" görevine gölge düşürmüştü ve tahakkümden kurtulan bu alanların sınırlanması gerekmişti. Altmışların sorunu, insanların boş zaman ile insanlığı bir hak sorunu haline getirmeleriydi; Thatcher'cı ve Reagan'cı projenin amacı, bu konuları tekrar ayrıcalık konusu haline getirmekti. Simon Frith 1984'te, ekonomik durgunluğun on yılını geride bıraktığı, İngiltere'de işsiz sayısının muhafazakârların seçilmesini sağlamış olan bir milyon gibi skandal sayılan bir rakamdan üç milyondan fazla bir rakama sıçradığı sıralarda şöyle yazar: "Tory hükümetinin İngiltere'nin ekonomik durgunluğuna ilişkin uygulamaya koyduğu çözüm, 19. yüzyılın iki uluslu İngiltere'sinin yeni bir uyarlaması. Büyüme konusunda boş zamanlara ilişkin endüstrilere bel bağlanıyor. Yeni meslek alanları düşük kalifiye ve düşük ücretli olacak; zengin olmayanlar zenginlere hizmet edecek; yeni işçi sınıfı diğer insanların boş zamanlarından geçinecek". Frith, bunlara ek olarak, 1979'dan beri Ronald Reagan ABD'sinin müjdecisi olmuş olan Margaret Thatcher İngiltere'sinde başarısızlıkla sonuçlanan kitlesel grevler ile yoksul gettolardaki isyanların bu yeni ekonominin bedeli olmakla kalmayıp aynı zamanda onu taşıyan dingil olduğunu da söyleyebilirdi pekâlâ: Toplumsal ve ekonomik dışlamanın gösteri biçiminde örgütlendiğini. "Sıra sana da gelebilir" diyordu, bazı insanların almaya gücünün yetmediği meta, onu alabilenlere: "Başını belaya sokma!"

Thatcher ve Reagan, sitüasyonistlerin teorilerinden bir ilkeyi kendi icraatlarının bir ilkesi haline getirmişlerdi adeta: Bolluk iktidar için tehlikeli bir şeydir, yokluk da öyle; ama eğer iyi bir şekilde idare edilirse bir sorun çıkmaz. Büyük miktarda borç korkuyu körükler ki bu asla devrimci bir şey değildir; işsizliğin yüksek seviyelerde seyretmesi grev kırıcısı olabilecek birçok insan yaratır, kötü bir işin lanetini bir lütfa dönüştürür. 1945'te "Organize Suç ve Evrensel Sorumluluk" isimli yazısında Hannah Arendt şöyle diyor:

> Toplumsal olaylara karşı duyarlı, toplumsal sorumluluk sahibi bir kişinin aile babasına, sadece kendi varlığıyla ilgilenen, yurttaşlık erdemlerinden bihaber bir "burjuva"ya dönüşmesi, uluslararası alanda vuku bulan modern bir fenomendir... Toplum, işsizlik yoluyla küçük insanın normal işlevini ve özsaygısını sekteye uğrattığı her seferinde, onu ne iş olursa olsun yapmaya, hatta cellatlığı bile kabul etmeye hazırlamış olur.

Arendt konuyla ilgili bir de örnek verir: Buchenwald'den kurtulan bir Yahudi, yüksekokuldan tanıdığı bir SS mensubuyla karşılaşır. Yahudi bu eski arkadaşına dik dik bakınca SS şöyle der: "Ne yapayım, beş yıl işsiz dolaştım. Benden istedikleri şeyleri yapmam boynumun borcuydu".

Hiç kuşku yok ki iş başına yeni gelen yöneticilerin kullandıkları retorik aynı zamanda hem unutulmuş hem de ultramoderndi, hem ham hem de son derece paradoksal. Yorumcular, '68 Mayıs'ında kullanılan tüm sloganları ağızlarında geveleyerek sınırsız kapitalizmi kişiye özerkliğin kapılarını aralayacak, kendi kendisinin farkına varmasını, macera, doyum, hayal gücü, risk ve çeşitli arzuların tatminini sağlayacak zevkli bir araştırma olarak kutlarken, Thatcher ile Reagan'ın yaptığı gibi altmışların hedonist anarşisini ekonomik çöküşten sorumlu ahlaki bir çürümüşlük olmakla itham ettiler; anahtar sözcükler macera ile riskti. Gün geçtikçe daha fazla aile hayatta kalmalarının iyice zorlaştığını görmeye başladığında, "hayatta kalma" bir ideoloji olarak işlevini yitirir, zira bir ideoloji yanılttığı, gerçek dünyaya ilişkin referanslardan bağımsızlığını koruduğu ölçüde egemendir: Gerek Thatcher gerekse Reagan lanetlenmişleri kapı dışarı etmek suretiyle herkese her şeyi vaat ettiler. Bunun yanı sıra, olması gerektiğini düşündükleri süreklilikten bahsetmekten de geri durmadılar. Reagan, başkanlığının ilk dönemlerinde yaptığı bir konuşmada, altmışlarda cereyan eden müdahalelerin aleyhinde bir gönderme yaparak şunları söyler: "Ulusal düzeyde gerçekleştirilecek bir yenilenme uğruna, sahip olduğumuz bütün değerleri (ruhsal, ahlaki, eğitimsel, ekonomik ve askeri) seferber etmeliyiz. Toplumun işleyişini sağlamak için ailelerin sahip olduğu temel değerleri onların itibarlarını korumak adına onarmalıyız". Retorik buydu işte; Reagan'ın Bağımsızlık Bildirgesi'nde "eşit yaratılmıştır" şeklinde geçen sözü "özgür doğmuştur" diye okuduğu bir konuşması hakkında yazdığı bir yazısında siyaset eleştirmeni Walter Karp, hemen hemen kimsenin anlayamayacağı kadar esrarengiz bir gerçeğin şifresini çözer.

> Amerika Birleşik Devletleri'nin kurulduğu tarihte onayladığı ve Lincoln'ün despotluğu engelleyen bir set olarak tabir ettiği "insanlar eşit yaratılmıştır" sözü aynı zamanda Ulusal Yenilenme'yi de engelleyen bir set vazifesi görür. Eşit yaratılmış olduğumuz fikri Amerikalıların eşit yaşayacakları anlamına gelmiyordu asla. Bu sözün asıl anlatmak istediği, daha başından beri anlatmak istediği şey, bu cumhuriyetin yurttaşlarına yasalar ve hükümet tarafından sadece toplumsal ve ekonomik işlevleri olan insanlar olarak muamele edilemeyeceğidir. Reagan'cıların refah toplumunun yurttaşlarına reva gördükleri muamele tam da budur işte! Yönetim, zengini daha da zenginleştirmeyi amaçlıyor; çünkü zenginlerin işlevi verimli teşebbüslere yatırım

yapmaktır. Yönetim, yoksulu daha da yoksullaştırmayı amaçlıyor; çünkü yoksulların işlevi yardımcı hizmetlerde görev almak ve yatırımcılara ayak bağı olmamaktır.

Kapitalizmi cumhuriyetin bağlarından koparmak; Ulusal Yenilenme girişiminin amacı bundan ibarettir. Başka bir şey değil... Bunun doğal sonucu olarak Reagan'cılar, orta sınıfa mensup ailelerin çocuklarının eğitimlerini finanse ederek eğitimlerinin sorumluluğunu devlet okullarının elinden almayı, böylece kamusal düzeydeki eğitimi sınıfsal düzeye dönüştürmeyi arzuluyorlar. Çünkü okullar, halka yaygın olmaktan ziyade belli bir sınıfa hitap eder hale gelince, Amerikan cumhuriyeti de geleceğin meslek sahiplerini farklı özelliklere sahip yurttaşlara dönüştürmesini sağlayacak biricik aracından yoksun kalacaktı böylece. Ülkedeki devlet okulları kapitalizmin elini kolunu bağlayan engellerden biridir, bu yüzden de tabii ki iflas ettirilmelidir.

Karp'ın yazısı, ucuz kâğıda basılan mürekkep lekeli, adı sanı pek duyulmamış radikal bir dergide çıkmamıştı; *Harper's*'ta yayımlanmıştı. Ancak, taşı bile çatlatacak bir sabırla, kastettikleri anlamları çıkarıp tersyüz ettikten, içlerini iyice boşaltıp zıt anlamlarla yeniden güçlendirdikten sonra oluşturduğu, kendi fikirlerini onlarsız ifade edemediği sözcüklerle yazmıştı Karp ve bütün bunları 1981 gibi erken bir tarihte yazmıştı: Beş yıl gibi bir süre boyunca Karp'ın yazısında bahsettiği şeyler çılgınca fikirler olarak görülecekti; hatta fikirlerini destekleyen olaylar gündeme geldiğinde bile. Gazetenin şöyle arka sayfalarına doğru uzanıldığında, 1981 ile 1984 yılları arasında Reagan'ın eğitim sekreterliğini yapmış olan Terrel Bell'in "iyi örgütlenmiş aşırı sağ cepheye (boyunlarındaki Adam Smith kravatlarıyla hemen dikkati çeken aşırı sağcıların örgütlenmesine) karşı yürütülecek sürekli bir savaş"tan söz eden bir demecinin yer aldığı bir habere de rastlamak mümkündü; ki "bu sağcılar [Bell'in ifadesiyle] 'Beyaz Saray'ın müthiş ayrıcalıklarından yararlanıyor, hatalarını otomatik olarak affettirebiliyorlardı'... Bell, nihai amaçlarının devlet destekli eğitime son vermek ve yerine müteşebbisler tarafından yönetilen, piyasa sistemine tabi özel okullar kurmak olduğunu belirtmektedir".

1986 yılında çıkmış olan böyle bir gazete demeci, Karp'ın 1981'de yazdığı karmaşık yazıdan bile daha paranoid görünüyordu. Demeci özellikle de şu "Adam Smith kravatı"nın geçtiği bölümü okurken çok ilginç demekten, kim neresinden uydurur bütün bunları diye meraklanmaktan kendini alamıyordu insan. Gazeteyi gelişigüzel karıştırırken insanın gözüne çarpan, Peru'da iki başlı bir bebeğin doğduğunu ("Peder, bebeğin iki ayrı ruha sahip olduğunu belirtiyor") veya Brezilya semalarında pingpong topu şeklinde bir UFO'nun görüldüğünü ("savaş

pilotları uçaklarının yakıtı tükenene kadar cismi takip ettiler") yazan haberlerden, "insanların ilgisini çekmeyi amaçlayan hikâye"lerden biriydi bu da. Karp yazısını yazarken bunların hiçbirini ne kravatları ne bebeği ne de pingpong topuna benzeyen UFO'ları bilmiyordu; ama adeta sözcüklerinin yakalayacağı bağlam buymuş gibi, konunun üzerine gitmişti. "Reagan'cılar, halkı dolandırmak için kullanabilecekleri, neredeyse ellerindeki tek oyuncağı, şu sözümona serbest piyasayı bile umursamıyorlar" diye yazar; sonra veryansın edercesine, avazı çıktığı kadar bağırırcasına Reagan'cıların asıl umursadıkları şeyin ne olduğunu açıklar:

> Kapitalizmi Amerika'da Karl Marx'ın doğal bir gelişim sürecinde erişeceğini düşündüğü noktaya getirmek –her şeyden üstün, her şeyin ölçüsünü belirleyen bir güç, özgür siyaseti değersiz bir şeye, yurttaşı "işçi"ye, kamusal ortamı "devlet"e, devleti de kapitalizmi, Habil ile Kabil gibi bir arada büyüdüğü özgürlük ile eşitliğin tehditlerinden koruyan bir baskı aracına indirgeyen güç haline getirmek– istiyorlar... Reagan'cıların Amerika için sundukları reçete, Marx'ın tanımladığı biçimiyle kapitalist toplum düzeyine ulaşmaktır. Ulusal Yenilenme'nin anlamı budur.

FAKAT BU

Fakat bu çok daha sonraydı. Bu arada Haussmann'ın projesi tamamına ermişti. Paris tamamen yenilenmişti; Parisliler de öyle. Şehrin yeni haritasının zorlamasıyla iş, aile ve boş zamanlar arasında meydana gelen parçalanma, yeni Paris'in atomlaşmış, özerkleşmiş yeni sakinleri tarafından da destek gördü; aslında, "bireycilik" fikri bütün bütüne bir modernizmdi, insanın elindeki serbest gelir ve serbest zamanla ne yapacağı konusundaki öznel kararlarını yönlendiren işlevsel bir şeydi. Haussmann'ın bakış açısına göre, Komün bir koma haliydi; galip gelen kendisi oldu. Paris simgelerin, gücün ve arzunun şehri oldu. Toplumsal hayat lotarya gibi bir şeydi: Bilet alan herkesin kazanma şansı vardı ve bir milyon kişiden sadece bir kişi kazanacağına göre, bir kişinin bir milyon kişiden, herkesin birbirinden ayrılması bütünüyle sağlanmış oluyordu. Metaların sürekli dolaşımları sonucu herkes yönetici konumunda olduğunu hayal ediyordu: Metalaştıran kişi konumunda. Bu durumun izlerine sokaklarda bile rastlamak mümkündü. Böylece, Haussmann Hobbes'çu bir böbürlenmeyle (Ecce homo!) Marx'ın "katı olan her şey buharlaşır" sözüne (1848'de *Komünist Manifesto*'da Marx'ın kapitalizmin aşkın gücü, kapitalizmin her şeyin ölçüsü olması hakkında geliştirdiği o harika yargısına) cevap veriyordu adeta.

Ağır ol be adam! Paris'i kırlara açan, onu parklarla marinalarla donatan Haussmann'ın dehasıyla karşı karşıyasın. Onun dehası iş ile ev hayatını birbirinden ayırmış, her birine yeni piyasalar yaratmıştı; yeni ortaya çıkan ayartıcı, çekici özelliklere sahip örgütlü boş zaman sektörü üçüncü bir parçalanma daha yarattı; bu parçalanma, hiç vakit geçirmeden, ücretli emek ile ev işleri arasındaki farklı konumlanmanın boşluğunu doldurdu ve kendine yeni bir piyasa yarattı. Kapitalizmin kaçınılmaz sonucu olan yabancılaşmaya karşı (işyerinde kullandığım dille evde konuştuğum dil aynı değil; işim ve ailem boş zamanlarımı can sıkıcı bir hale sokuyor) Haussmann insanların boş zamanlarını zevkle geçirmelerini sağlayacak bir düzenleme yaptı; insanların artık boş zamanlarında gezebilecekleri parklar vardı, pazar günleri nehir kıyısında dolaşmanın tadını çıkarabilecekleri yürüyüş için özel düzenlenmiş alanlar vardı; bir gösteri biçimi olarak ele alınacak olursa, bu tür şeyler bedava olanı, zamanın özgürce kullanılmasını (özgürlüğü) temsil ediyorlardı. Dahası, ağaçlar, sular, çiçekler, çimenler, hepsi birden Haussmann'ın yeni şehrinin menfaat gözeten bir şehir olmadığını, doğal bir olgu olduğunu söylüyordu. Taşların dilinin tercümeye ihtiyacı yoktu; herkes açık bir şekilde anlayabiliyordu onları. Haussmann işbölümünü hayatın bölümlenmesine kadar vardırmışsa da aynı zamanda onu kutsamıştır.

Haussmann'ın yaptığı şey, bugün şehrin yenilenmesi, şehir planlamacılığı, *gentrification*,* "kentleşme" dediğimiz şeylerdi; sitüasyonistlerin iki kişiden oluşan Üniter Şehircilik Bürosu'nun 1961'de tanımladığı biçimiyle "kriminolojinin diğer dallarına oranla ihmal edilmiş bir dalı"ydı. "Kentleşme diye bir şey yoktur, bir ideolojiden ibarettir, Marx'ın kullandığı anlamda bir 'ideoloji'dir": gerçek olan ile mümkün olan hakkındaki söyleme uzlaşımlar sonucu getirilen sınırdır. Taşların dilini oluşturan bir uzlaşımdır bu (burada mimari) ve bir ideoloji olarak bu uzlaşım kendi dışında kalan her şeyin doğaldışı görünmesine neden olur. İttifak anlamında bu uzlaşım toplumsal bir sözleşmeydi, toplumsal bir sözleşme olarak da "kamu yararına yapılan bir şantaj... Modern kapitalizm herkesin başını sokacak bir eve ihtiyacı olduğu yollu basit bir argümanla insanları mimariyi eleştirmekten alıkoyar, tıpkı televizyonun insanların bilgi edinme ve eğlenme taleplerini karşıladığı fikrinden dolayı kabul görmesi gibi. İnsanlar, şu bilginin, bu eğlencenin ve şu çeşit bir barınağın kendileri için değil de kendilerine rağmen ve kendilerine karşı yapıldığını, oluşturulduğunu görmezden gelecek hale getirili-

* Kent merkezlerini 60'lı ve 70'li yıllarda terk edip uydukentlere çekilen orta sınıfın geri dönüşüyle, önceleri işyerlerinin bulunduğu semtlerdeki evlerin yeni küçük burjuvazi tarafından satın alınarak üsluplaştırılmış bir hayat tarzının kurulmasında kullanılması. (y.h.n.)

yorlar. Şehir planlamacılığı olsa olsa toplumun bir propaganda sahası olarak algılanabilir ancak yani" (Bob Geldof'un çeyrek yüzyıl sonra söylemeye çalıştığı; ama bu şekilde ifade edemediği gibi) "katılınması imkânsız bir şeye katılmayı sağlayan bir örgütlenme olarak".

Her ideolojinin alametifarikası bu özellikleriyle görünmez olmasındadır: Reagan'cı bir olgunun 1986 yılında beş yıl öncesinden daha az inandırıcı görünmesinin nedeni de buydu işte! O dönemlerde Haussmann protesto gösterileriyle karşılaştı; sitüasyonistlerin döneminde ise onun Paris'i artık yeni bir şehir değildi ama tek şehirdi: Modernliğin tek modeli, modern hayatın görünür olgusunu yansıtan tek şehir. İdeolojisi görünmezdiyse, bu ideolojiyle nasıl savaşılacaktı, taşların değil de insanların dilinde konuşmaya nasıl başlanacaktı? "Mimarinin eleştirisi", sitüasyonistlerin "devrim"den kastettikleri şey için uygun bir ortamdı; ama kullandıkları ifadeler muğlaktı: "Sanatsal ve bilimsel reddiye araçlarının eşgüdümü"nden bahsediyorlardı, "bir saldırıya karşı mevzilenebilen... gündelik hayatın bütün gerginlikleriyle, şehrin ve şehir sakinlerinin manipülasyonuna karşı duyduğu öfkeyle dopdolu... sitüasyonist bir temel" üzerine inşa edilecek "deneysel bir hayat"tan bahsediyorlardı. En ümitsiz göründükleri anlar ise en açık oldukları anlardı: "O kasvetli, rengârenk boyanmış çocuk yuvalarında, Doğu ile Batı'nın bütün o yeni yatakhanelerinde şüpheciliği yaymalıyız. Şehir ortamının bilinçli bir şekilde oluşturulması sorunu ancak kitlesel bir uyanış sayesinde gündeme gelebilir".

Devrimsiz bir şimdide çaresizlik içinde olan diğer devrimciler gibi sitüasyonistler de arkalarına dönüp geçmişe baktılar. Paris Komünü "*bugüne kadar gerçekleşmiş tek devrimci şehircilik*" örneğiydi; "hayatın egemen örgütlerinin taşlaşmış işaretlerini can evinden vuran, toplumsal mekânı siyasi terimlerle algılayan, anıtların masum oldukları fikrini reddeden bir şehircilikti". İnsan sitüasyonistlerle yola çıkıyorsa eğer, acele etmemeli: Şimdi anıtların devrimle ne mene bir ilişkisi olabilirdi acaba? Debord, *Gösteri Toplumu*'nda şöyle diyor:

> İktisadın toplumsal yaşam üzerindeki tahakkümünün ilk aşaması, bütün insan gerçekleştirimlerinin tanımlanmasında *var olmak*'tan *sahip olmak*'a geçen bariz bir bayağılaşmaya yol açmıştır. Toplumsal yaşamın, iktisadın birikmiş sonuçları tarafından bütünüyle işgal edildiği bugünkü aşama ise *sahip olmak*'tan *gibi görünmek*'e doğru genel bir kaymaya neden olmuştur; öyle ki bütün fiili "sahip olmak"lar dolaysız itibarlarını ve nihai iş-

SENDEN NE İSTENİYORSA YAP,
Muhafazakâr Parti'ye oy ver!
— Muhafazakârların seçim kampanyası sloganı, Londra, 1987.

levlerini bu "gibi görünmek"ten almak zorundadır. Aynı zamanda tüm bireysel gerçeklikler, doğrudan doğruya toplumsal güce bağımlı olan ve onun tarafından biçimlenen toplumsal gerçeklikler haline gelmiştir. Bu durumda, bireysel gerçeğin, ancak *kendisi değilse,* ortaya çıkmasına izin verilir.*

Vuku bulan hiçbir şey, adına toplumsal hayat denilen gösteri içinde temsil edilmediği; yani gerçekdışı hale gelip tersine dönüşmediği sürece gerçek sayılmaz. Bir devrimci olarak Debord bir matematikçiydi: Gösterinin her şeyi kendi karşıtına dönüştürdüğü fikrinde ısrarla dururken, aslında modern toplumlardaki "dönüştürülebilme özelliğine sahip bağlayıcı bir etken"den, modern toplumu modern yapan asıl şeyden, tahakküm yapıları içinde büyüyen olumsuzlama prensibinden söz etmekteydi. Bu, gösteri sahasında, simgecilik şeklindeki toplumsal hayatın yeni alanında devrimci itkinin odaklandığı yerdi. Eğer bir anıt, bir simge, gösterinin tek bir noktada odaklandığı alandıysa, o zaman insanların asıl üzerinde yaşadıkları ve görünmez olan alanı açığa çıkarmanın en emin yolu simgeleri tahrip etmekti.

Sitüasyonistlerin "Komün Üzerine" adlı yazılarında esefle söz ettikleri gibi, Komünarlar parçalanmış hayatın bütün simgelerini yıkmamışlardı. Ulusal Banka'yı feshetmeyi kabul etmemişlerdi örneğin. Bir bölük sanatçının karşı koyması sayesinde Notre-Dame'ı yerle bir etmekten son anda vazgeçmişlerdi. Fakat Komünarlar inanç, iş, aile ve boş zaman arasındaki parçalanmayı gidememişlerse de (inancın yok edilebileceği, işin zevkli bir hale getirileceği, aile hayatı ile iş hayatının birleştirilebileceği veya bu üçünün boş zaman içinde eritilebileceği bir dünya yaratamamışlarsa da) sitüasyonistlerin düşüncesine göre onlar geleneksel anlamda inancı, işi ve aileyi ortadan kaldırıp özgür bir biçimde ortaya çıkacak durumlara, boş zamanın yeni bir biçimde değerlendirildiği bir ortama, gerçek bir boş zamana, içinde hayatta kalmanın maddi koşullarının; diyelim ki çalışmanın en yalın halinin ve türün devamının sağlanmasının, diyelim ki ailenin ve inancın en temel biçimlerinin, diyelim ki dini yanılsamanın en temel hallerinin her bireyin hayatında kendi kendine keşfettiği günlük deneyimlerinin doğal sonuçları olarak ortaya çıktığı (Bugün ne yapmak istiyorum?) bir festivale olanak tanıyabilirlerdi ve tanımalıydılar da: Komünarlar bütün bunları yapmamışlarsa da en azından Vendôme Sütunu'nu yerle bir etmişlerdi.

* Bu pasajın çevirisi, kitabın Fransızca'dan yapılan çevirisinden alınmıştır. Krş. Guy Debord, *Gösteri Toplumu ve Yorumlar*, Çev. Ayşen Ekmekçi ve Okşan Taşkent, Ayrıntı Yay., 1996, s. 17. (y.h.n.)

Kırk üç metre uzunluğunda, yani Gdansk haçlarından iki metre daha uzun olan bu sütun, Birinci Napolyon'u simgeliyordu: Askeri başarıyı, hayatın mevcut halinin kapladığı alanın genişletilmesini, tahakkümün özgürlük olarak kutlanmasını. 16 Mayıs 1871'de ressam Gustave Courbet'nin öncülüğünde bu sütun alaşağı edilip bir moloz yığını haline getirildi. Haussmann'ın "Ecce homo!"suna karşılık Komünarlar Shelley'nin "Ozymandias"ını önerdiler. Bu hareketi hemen hemen bir asır sonra Gerard Van der Leun tekrar tasavvur edecekti:

> Bu gece, Royal Albert Hall'daki Galaksilerarası Sonik Oturma Eylemleri'nin ardından çıplak bedenleri baştan aşağı boyanmış ve kafalarına korkunç peruklar geçirmiş dağınık bir anarşist grubu, delegelerin şaşkın bakışları arasında Meclis Binası'na dalarak heyecanlı anlar yaşattılar. Meclis'in platformunu işgal ettikten sonra ellerindeki çakmaklarla Big Ben'i bronz bir Smokey Robinson anıtına dönüştürdüler.

Anarşist efsaneler işte böyle su yüzünde serbestçe dolaşıyor ve genellikle de dibi boyluyordu.

1967'DE

1967'de, yani Fransa'daki öğrenciler ile işçilerin Mayıs '68 ayaklanmasında Paris Komünü'nü yeniden canlandırmalarından bir yıl önce, Gerard Van der Leun'un fantezilerini dile getirdiği dönemlerde sitüasyonistlerin devrim anlayışları deli saçması olarak nitelendiriliyordu. "Sitüasyonistler" diye yazar Henri Lefebvre sonraları,

> somut bir ütopya değil bir soyutlama geliştirmeyi hedeflemektedirler. Sitüasyonistler, insanların bir gün birbirlerine bakıp da "Yeter artık! İşin de can sıkıntısının da canı cehenneme! Bütün bunlara bir son vermenin zamanıdır artık!" diyeceklerine –sonra da herkesin sonu olmayan bir Festival'e katılıp durumların yaratılmasına başlayacaklarına– gerçekten inanıyorlar mı dersiniz?
>
> –Thérésa "evet dediğinizi duyayım" der–
>
> Bütün bunlar 18 Mart 1871'de gerçekleşmişse de koşulların bütün bunlara zemin hazırladığı böylesi bir olay tekrarlanmayacaktır artık.



SE'nin Ekim 1967, 11. sayısının reklam afişi. Sözler Raoul Vaneigem'a, çizim Gérard Joannès'a ait.

Altmış altı yaşındaki seçkin bir sosyolog ile geliştirdikleri teorilerden başları dönmüş bu uçuk gençlerin arasındaki görüş birliği bir yere kadar sürer: Komün'ün "festival" adına "can sıkıntısı"nın reddedilmesi anlamını taşıdığı fikrine kadar. Bu sözler geleneksel eleştiri söyleminin ürünü değildir, bir zamanlar Lefebvre ile sitüasyonistlerin beraberce keşfettikleri bir söylemin ürünüdür.

İkinci Dünya Savaşı'nın etkilerinin hissedildiği dönemlerde Lefebvre, Fransız Komünist Partisi'nin baş teorisyenlerinden biriydi ve birçoklarınca nüfuzlu biri olmaya aday görülüyordu. Fransa'da Marksist felsefeciler arasında belki de en önemlilerinden biri olan Lefebvre birçok üniversitede bulunan birçok bilim adamının pabucunu dama atacak değerli özelliklere sahip bir bilim adamıydı. Fakat o dönemlerden on yıl kadar sonra insanın dünyayı değiştirmesi için öncelikle hayatı değiştirme konusu üzerinde kafa yorması gerektiğini öne sürerek Marksist bilimperestlikten vazgeçti. Kurum ve sınıfları, iktisadi verimlilik ile toplumsal denetimleri sorgulamak yerine, insanın "anlar" (aşk ve nefret anları, şiirsel anlar, insanın hayal kırıklığına uğradığı, harekete geçtiği, teslim bayrağını çektiği, haz duyduğu, aşağılandığı, kendinden nefret ettiği, kendine acıdığı, hiddetlendiği, kafasının huzurlu olduğu anlar) konusuna; insanın bütün yapabileceklerinin ve geçici sınırlarının açığa çıktığı önemsiz sayılan görünüşleri konusuna yoğunlaşması gerektiğini savunur Lefebvre. Ona göre, bir toplumsal formasyonun zengin veya yoksul olup olmadığı sadece bu geçici şeylerin yargısına bağlıydı; bunlar sanki hiç var olmamışlar gibi bilinçdışının alanına kayıyorlardı, ancak yaşandıkları anlarda insanın hayatının her alanını kaplıyorlardı. Bir zamanlar, belki de ortaçağlarda her an, tıpkı o zamanlar dinin dilinin çalışma dilinin bir parçası olması gibi, görünür bir bütünlüğün bir parçasıydı. Tanrı'nın öldüğü ve işbölümünün hayatın bütün alanlarını tek tek birbirinden ayırdığı modern dünyada ise her an ayrımlaşmıştı ve hiçbirinin bir dili yoktu. O halde, acaba insan bir anı, kendisini bütünlüğe götüren bir yol olarak kullanamaz mıydı? Hayatını aşk anının kabulü veya teslimiyet anının reddi üzerine temellendiremez miydi?

Bütün bu fikirler soyuttu, estetikti; Lefebvre'in savaş sonrası dönemdeki fikirleri bunlardan da soyuttu. Ona göre anlar, gündelik hayatı, daha çok olumsuz anlamıyla açıklanmaya teşne bir varlık tarzını betimleyen "la vie quotidienne"* adını verdiği gizemli ve bakir bir alanda ortaya çıkmaktaydı: "Tüm uzmanlık faaliyetleri ortadan kaldırıldıktan sonra geriye kalan alan". Böylesi bir hayat ne iş hayatında ne de iş ile ev arası gerçekleştirilen yolculuklarda rastlanabilecek türden bir hayat

* Gündelik hayat. (y.h.n.)

değildi; bunun ötesinde bir şeydi, iş ile ev arasındaki yolculukların veya iş hayatının kasvetinin zorlamasıyla ortaya çıkan hayali bir hayattı. Bu hayat, mesela bir kadının evinin kadını gibi bir rol üstlendiği anlardan çok, hiçbir rol üstlenmediği ve birkaç saniyelik zaman dilimi içinde toplumun gerçek olarak kabul etmediği bir gerçeklikle kendini yeniden yarattığı küçük anlardan oluşuyordu. Gündelik hayat, tekrarın, bayağılıkların, baskının yaşandığı bir alandı; anlamsız kahramanlık, macera, kaçış, öç alma (özgürlük) isteklerinin sessiz sedasız müdahalelerine maruz kalan can sıkıntısının bir alanıydı.

Lefebvre'i eleştirenler, herhangi bir çağda kullanılan yeme içme ve temizlik araçlarının ("Grek kadını taş fırında yemek pişirirdi, bizse gaz fırınını kullanırız yalnızca") kataloğunun dışında bir gündelik hayat olduğu fikrine karşı çıktılar; 1961'de Lefebvre'in yönettiği bir konferansa konuşmacı olarak katılan Debord ise gündelik hayatı "her şeyin ölçüsü" olarak adlandırır. "Sahte bir işbirliğine mahal vermemek için en küçük bir fırsatı bile değerlendirmek gerektiği" düşüncesiyle kürsüye çıkıp konuşmaz, konuşmasını dinleyiciye teypten dinletir. Dinleyicinin konuşmacı karşısındaki alışılmış itaatkârlığını veya konuşmacının yokluğunda ortaya çıkan şaşkınlığı dramatize ederken, aslında "bildik prosedürlerin biraz dışına çıkarak gündelik hayatın tam da burada olduğunu göstermeye" çalışır. Yaptığı "müdahale" marjinal ve önemsiz gibi görünebilir belki; ama gündelik hayata getirilecek her türlü eleştiri, böylelikle de toplumsal gerçekliğe getirilecek her türlü eleştiri, işte tam da bu marjinal ve önemsiz gibi görünen şeylerin alanında başlamaktadır. Lefebvre, teknoloji ile ticaretin ilerleyişi bağlamında gündelik hayatın modern dünyada "geriletici bir sektör" olduğunu söyler. Debord ise "sömürgeleştirilmiş bir sektör" yakıştırmasında bulunur, Birinci Dünya'nın kalbinde yer alan etkili bir Üçüncü Dünya ülkesi anlamında. Fakat bu ülke, herkesin gerçek anlamda yaşadığı yabancı bir ülkedir.

Lefebvre'in ortaya koyduğu anlamda (ilk 1947'de *Introduction à la critique de la vie quotidienne*'de, sonraki yirmi yıl içerisinde de birçok kitapta bahsettiği biçimiyle) gündelik hayat sessiz kaldıkça tatmin olmayan, her yerde hazır oldukça da sessiz kalan bir ortamdı: Eserlerinde, Sovyetler Birliği'nde anların romanların, şiirin ve müziğin (sanatın) dışında bir dile, Fransa'da bir zamanlar sahip oldukları

HER GÜN AYNI TERANE, METRO, İŞ, YEMEK, İŞ, METRO, KOLTUK, TV, UYKU, METRO, İŞ. BUNA DAHA NE KADAR DAYANABİLİRSİN (BEŞ KİŞİDEN BİRİ KAFAYI ÇATLATIYOR)!

— Londra, Notting Hill'de 1970'lerde bir duvar yazısı, Londons Outrage *no. 2, Şubat 1977'de yayımlanmıştır.*

gibi bir dile sahip olmadığı fikri içkindir. Ona göre, bu anlar dillendirilebilirlerse, siyasi bir dille donatılabilirlerse, toplumsal düzen konusunda tamamen yeni talepler için bir temel oluşturabileceklerdir. Ya biri çıkıp da can sıkıntısına hayır derse, sürprizi bir anlığına değil, bir toplumsal formasyon olarak talep ederse?

Bu Marksizm değildi. Marx bunu anlayabilirdi: Lefebvre'in teorilerinin kökeni 1920'lerin sonlarında çevirip yayımladığı Marx'ın romantik *1844 Ekonomik ve Felsefi Elyazmaları*'na dayanıyordu. Parti'ye Marx'ın bu teorilerini benimsetmeye çalıştı, olmadı caydırıldı. Kutsal saydıkları fikirlerin uygulayıcıları olan Sovyet yöneticileri, Marx'ın yabancılaşmayla ilgili bu erken dönem çalışmalarını çiçeği burnunda birinin hayalperest fikirleri addederek hasır altı ettiler. Böylece Lefebvre doğru bildiği yolda tek başına ilerleyerek 1939'da adını duyuracak olan *Le Matérialisme dialectique*'i yazdı. Bu bilimdi. Anlar teorisi ihanet demekti, hatta daha da kötüsü deli saçmasıydı; bu teorisi Lefebvre'in 1958 yılında Parti'den ihracına neden olacaktı. Fakat ondan sonra kendine başka okurlar buldu.

"Ortam yaratma, durum yaratma konusunda yapılan araştırmalarla anlar teorisi yöndeşmeye başladı" der, 1975'te kendisiyle yapılan bir röportaj sırasında: Lefebvre, 1957 ve 1958 yıllarında, ismen komünist, ismini almasa da sitüasyonist olduğu dönemlerde tekrar adından söz ettirir. "Geçmişin bir dizi unsurundan (tekerrürden) kurtulma fikri bir kere şiirsel, yıkıcı ve cüretkâr bir fikirdi. Farklı bir proje olduğu her halinden belliydi. Yeni hazlar veya yeni aşk biçimleri... bir ütopya keşfetmek o kadar da kolay değildir (hem de hiç); çünkü dostluğun coşkusuyla, yıkıcı veya devrimci unsurlarla, bütün bu unsurları hiçbir şey yapmasa bile görmezden gelen bir toplumun tam göbeğinde yer alan küçük bir toplum içinde fiilen yaşadık, yeni bir durum yarattık".

O zamanlar yeni yeni ortaya çıkan sitüasyonistlerle olan dostluğundan, Lefebvre bir "aşk hikâyesi" olarak söz eder. "Bütün güvensizlikleri, kıskançlıkları, hilekârlıkları bir kenara bıraktık"larından bahseder. "Ateşli bir birlik havası içinde sabahlara kadar konuşurduk... İçerdik, bazen başka uyarıcı maddeler de alırdık, o gecelerin başka bir muhabbeti, başka bir hoşluğu vardı; iletişimden çok bir paylaşımdı". " 'Durumlar' biçiminde inşa edilmiş anlar kopuş anları, hızlandırma anları, *tek tek her insanın gündelik hayatındaki devrimler* olarak görülebilirler" diye yazar sitüasyonistler 1960'ta. Çok geçmeden Lefebvre ile Debord Fransa'ya birlikte yaptıkları bir yolculuk sırasında Komün'ün "festival" olduğu fikrini ortaya atarlar. "Ondan sonra da" der Lefebvre, "doğal olarak hiçbir tehlike işareti vermeden zaman değişti, birbirimize olan sevgimiz değişti". Sitü-

asyonistler "Komün Üzerine" adlı yazıyı yayımlarlar; ardından Lefebvre "Komünün Anlamı" adlı yazısını yayımlar; sitüasyonistler onu eser hırsızı olmakla itham ederler; Lefebvre de bir zamanlar onlara atfettiği soyutlamaları küçümser. "O dostluğu özlüyorum" der 1975'te. "Ne olursa olsun". Döner dolaşır sanki bir türlü içinden çıkamıyormuş gibi aynı konuya gelir. "Bana karşı yazdıkları yazıları pek okumadım. Bunun ne önemi olabilirdi ki? Önemli olan, o geçici dönemdi, keşiflerle, dostluklarla geçen o telafisi mümkün olmayan dönemdi; bir kere yitirildi mi, bir daha ele geçmiyor".

Lefebvre ile Debord'un düşündükleri biçimiyle Komün planlamadan bağımsız, anlara, gözle görülür elle tutulur hale gelmiş anlara zemin oluşturacak, planlamanın antitezi olan bir şehir yaratmıştı: Baştan aşağı sıfırlanmış, sonra da her gün baştan aşağı yeniden keşfedilen bir şehir. Bu, Lefebvre ile sitüasyonistlerin görüş birliğine vardıkları yerdi. Lefebvre ile sitüasyonistlerin yıllarca, 1967 yılına kadar hakkında konuşmaktan kaçındıkları ayrılık noktaları ise Lefebvre'in ütopyanın sanattan başka bir şey olmadığını düşünmesi, sitüasyonistlerin de ütopya düzeyindeki sanatın hayatın ta kendisi olduğunu ileri sürmeleriydi. "Gerçekleştirilmiş sanat" sitüasyonistlerin sıkça kullandıkları bir deyimdi; bunun anlamı "gerçekleştirilmiş hayat"tı.

BAZILARI KOMÜN'ÜN

Bazıları Komün'ün ortaya çıkmasından sanatı sorumlu tuttu. "Eğitim Bakanı" diyor T.J. Clark, "1872'de 'o [Komün] dönemde bestelenmiş sefahat şarkıları'nın kısmen Komünarların ahlak bozukluklarıyla ilgisi olduğundan oldukça emindi"; ahlak bozukluğundan kasıt, Komünarlar'ın kilise kurallarını, ekmek kapısı olan işyerini, aileyi ayağa düşürmeleriydi. Böylece bakan, ölü Komün'ü mazeret göstererek "böyle şeylerin bir daha yaşanmaması için kafe konserlerine sansür uygulanması zorunluluğu"na dikkati çekti.

1860'larda, Komün'ün henüz Louis Veuillot'nun paranoid bir düşü olduğu dönemlerde Thérésa'yı dinleyenlerden bazıları onun sesinde devrime bir çağrı duyduklarını düşünüyorlardı. Thérésa o dönemlerin Poly Styrene'iydi: Bu çirkin, şişman kadın tam bir devrim talebinde bulunabiliyorduysa, herkes bulunabilirdi. Amacına ulaşamayıp kendini ayaktakımı içinde bulabiliyorduysa, herkesin başına aynı şey gelebilirdi. "J'en suis! J'en suis!" Tam devrimin anlamı... hiç kimse bilmiyordu. Tanımlaması daha çok olumsuzuyla yapılabiliyordu: Yeni reklamların vaat ettiği cennetler ile satın alabileceğim günlük tatminler arasındaki uçurum değildir. Ailem için işimi bırakıp da onları parkta bir pazar gezintisine çıkarınca boş zamanlarımın bir iş halini aldığı duygusu değildir.

Yaşadığım şehirde kendimi bir yabancı, işyerinde bir makine, parkta bir reklam konusu, evde bir turist gibi hissediyorum şeklinde kapıldığım o çılgıca inançlardan biri değildir. Neden hayatım Thérésa'nın talep ettiği şeylerle çakışmıyor? "İnsanlar Thérésa'nın mülkiyet düzenine karşı bir çeşit tehlike arz ettiğine inanıyorlardı ve hiç kuşku yok ki imparator da onlarla bu konuda hemfikirdi" diye yazar Clark. İmparatoriçe karşısında söylemek için zaman zaman saraya davet edilmesine rağmen, yetkililer "şarkılarının her dizesinin, her cümlesinin zaptını tutuyorlar" ve "kafe konserini kamunun huzurunu bozan bir etken olarak gördüklerini gizleme gereği bile duymuyorlardı".

Kamu huzuru o kadar da önemli değildir onlar için. Böyle eğlence yerlerini kapatan yetkililerin (ister Thérésa'yı gözaltına alanlar olsun, ister 1956'da Elvis Presley'ye vücudunu hiçbir şekilde oynatmamak şartıyla sahneye çıkma izni verenler olsun, isterse Sex Pistols şovlarının yapılmasını yasaklayanlar olsun) asıl korktukları şey, özgür bir kamusal alana duyulan özlemin açıkça dile getirilmesidir. Bütün bunlara rağmen Elvis Presley ile Sex Pistols gündelik hayat modellerini dünya genelinde değiştirmiştir; seviyesini yükseltmiştir. Onların yaptıkları şeyler herhangi bir devrime yol açmamışsa da dünya genelinde hayatı daha ilginç kılmıştır ve onların varlığı sayesinde şekillenmiş bir hayat hiç var olmadıkları takdirde yaşanacak bir hayattan daha ilginç olma özelliğini hâlâ koruyor. Adlarına anıt dikilmemiş, doğru dürüst bir iz bırakmamış kültürel hareketleri (başlangıçlarından bitimlerine kadar geçicilik özelliklerini hiç kaybetmedikleri için "Ozymandias"la çürütülemeyen hareketleri) konu edinmiş bir kitapta bunlara bu kadar sayfa ayrılmasını gerekçelendirebilecek tek şey, hayatı daha ilginç kılmalarıdır.

THÉRÉSA'NIN

Thérésa'nın, o döneme ait resimlerde, gazetelerde ve polis kayıtlarında rastlanan sahne gösterileri, daha filiz vermemiş pop kültürünün ilk örnekleri olarak ele alınabilir pekâlâ: Ne zamanaşırı bir halk kültürü, ne de kapitalist piyasanın boş zaman sektörü tarafından örgütlenmiş, metalaşmış bir halk için kültürdür bu, ikisi arasında bir yerdedir. Michael Jackson'ın kanıtladığı gibi, ne halk topluluğuna duyulan nostalji ne de piyasanın sürüp giden hareketi pop kültürünü içeremez, piyasa pop kültürüne girişi sağlasa bile (seyircinin sanatçıya, sanatçının seyirciye ulaşmasını sağlasa bile) ve yitirilebilen şeyler anlamında nostalji ona hükmetse bile bu böyledir. Pop kültürü bir üründür; bir şov, bir gösteri, bastırılmış arzuların piyasa biçimine dönüştürülmüşüdür, bir itkidir;

serbest bırakıldıklarında seslerini duyurabilen bastırılmış arzuların bir üretimidir. Bir başka deyişle, Clark'ın belirttiği gibi:

> Popüler olan bir şeyi üretmek riskli bir girişimdir. Denetim kurma ve içerme süreci olarak başlayan bir şey denetimsiz kurallara dönüşebilmektedir kolayca. Bunun nedeni, "popüler"in, üzerinde çalışılmasına ses çıkarmayan, temsil edilmeyi yumuşak başlılıkla kabul eden ölü ve itaatkâr malzemelerden yapılmış alelade bir metadan meydana gelmemiş olmasındandır; bu bir cümle de olabilir, bir değer de. Popüler bir şey, hayatın direnen biçimlerine karşı gerçekleştirilen fiili bir şiddetle meydana getirilir; ki bu biçimler Thérésa'nın şarkılarında ve aşka getirdiği seyircisinde yaşamayı sürdürürler; bu biçimler üretim araçlarını zapt etmeye her zaman muktedir. Popüler olanı üretmekle burjuva toplumu kendi karşıtını [ayaktakımını] üretir ve çabasının büyük bir kısmını kendi karşıtını bir imaja gerektiğinde yerine koyulabilen, gerektiği zamanlarda da alınabilen bir imaja dönüştürmeye ayırır. Zaten imajın kendisi de... burjuvazinin en çok inandığı şeylere muhaliftir, etkileri ise bu sınıfın arzu edeceği gibi tam bir kesinlik içinde kestirilemez. Şarkıcının üzerine dikkati çekmek için bir dizeyi veya bir cümleyi kullanması gibi bir ihtimal (kolektif hiddet gibi bir ihtimal), Veuillot ile sansürcüleri korkutan cinsten bir ihtimal her zaman mevcuttur.

1967'DE

1967'de SE'nin kullandığı "Komün Üzerine" başlığı 1984'te Harvard Üniversitesi Güzel Sanatlar Bölümü Profesörü olan ve *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers* adlı kitabı yazan T.J. Clark için hayli zengin sözlerdi. 1966'da Clark, Sitüasyonist Enternasyonal'e katıldı; o grubu oluşturan yetmiş kişiden biriydi, grubun on beş yıllık ömrü süresince de o adı taşıyan altı İngiliz'den biri.

Clark'ın sanat ve siyaset üzerine yazdığı diğer kitaplarından farklı olarak, *The Painting of Modern Life* açıkça sitüasyonistti. Kitabın büyük bir kısmını gösteri kavramı üzerine kurmuştu; 1984'te bu kavramı kullanan diğer kişilerden farklı olarak, Debord'un hakkını vermişti. Bu kitabında "Eğer kullandığım bu kavram bir kerecik olsun Debord'un o rahat kullanımından bir esinti taşıyabiliyorsa, ne mutlu bana" diye yazar. Clark ile Debord bir zamanlar dosttu; 1967'de gruptan ihraç edildikten (dışlandıktan) sonra Clark, Debord'la yirmi yıl kadar hiç konuşmadı. Buna rağmen, kitabı, '68 Mayıs'ının yükselişi ve inişini takiben varlığı fiilen sona eren bir grubun (ki grubun teori ve öngörüleri o dönemde dikkati çekmiş ve atağa kalkmıştı) çalışmalarının bir devamı niteliğindeydi. Clark'ın kitabı bir fragman olarak ele alındığında, yirmi yıl öncesine ait fikirleri bulundukları yerden çıkarıp kurtarma niteliğindeydi; zamanından yüz yirmi yıl öncesinde gündeme gelmiş bir ko-

nunun tarihiyle ilgili bir çalışma olarak ele alındığında ise çoğunlukla biçimsel olarak algılanan bir yapıttı. Kitapta, her an bir derdin ortaya çıkabileceği duygusu hâkimdi; sanki SE'nin Sex Pistols'ı etkilemesine benzer bir şekilde Sex Pistols'ın da Clark'ı etkilemiş olduğunu hissettiren bir duygu. Clark'ın popüler olana, popüler sanatçıya, 1860'ların kafe şarkıcısının sahne çalışmalarında içkin olan ihtimallere getirdiği yargılar tersine çevrilip, Sex Pistols'ın 1975'in sonlarında Londra gece kulüplerinde maruz kaldığı seyircilerin taşkın tepkilerinin benzer bir yorumu olarak da ele alınabilir pekâlâ. Fakat böyle ele alındığında yargıları yargı olmakla kalmaz: aynı zamanda gerçekten olmuş şeylerin birer versiyonudur artık.

Gerçekten olmuş olan şeylerin bu versiyonu, kabareyi "ben bir hiçim ve her şey olmalıyım" kanaatinin şekillendiği bir yer konumuna getirebilir; devrimin doğduğu bir yer konumuna. İçinde doğup büyüdüğüm değerlerin, kendi seçimimmiş gibi bağrıma bastığım, kendimden aziz bildiğim değerlerin her gün iki paralık edildiği, aşağılandığı, maskaraya çevrildiği ve iktidardakiler tarafından her gün azar azar yok edildiği (Gazeteye bir göz atıyorsun: Bir milletvekili "İsa Hazretleri'nin izniyle hizmette bulunmak" diyor, "bu ülkeyi Hıristiyanlığın sağ kolu yapmış olan geleneksel Amerikan değerlerine karşı gelmek üzere seçilmiş olanların dize getirilmelerini gerektirir... Kongre'ye başka Hıristiyanlar lazım") bir toplumun üyesi olarak, işte böyle biri olarak, ne zaman bu gidişe bir dur deyip kendime birkaç dakikadan fazla bir düşünme süresi ayırsam içimi umutsuzluk, tiksinti kaplıyor, beynimde tehlikeli fikirler uçuşuyor. Soluğu sahne gösterilerinde alıyorum; çünkü galiba orada kendime göre iki paralık edecek, aşağılayacak ve maskaraya çevirecek bir şeyler bulabileceğime inanıyorum, beynimde uçuşan tehlikeli fikirlerin orada dramatize edilebileceğini ve onaylanabileceğini düşünüyorum. Soluğu sahne gösterilerinde alıyorum çünkü aynı zamanda değişimler laboratuvarı olarak diğerleri kadar iyi geliyor bana; çünkü oralarda söylenen şeyler bazen başka yerlerde söylenenlerden daha açık ve daha gizemli bir şekilde söyleniyor; çünkü bir insanın bir gece kulübünden hiçbir şeyin her zaman aynı olamayacağı hissiyle ayrılabileceğini biliyorum. Fakat bütün bu şeylere, çok eskilerde çok kısa sürmüş bu şeylere, yeni birkaç sahne gösterisinde, küçük sahnelerde icra edilen ve küçük bir kitleye duyurulabilen sahne gösterilerine konu olan olaylara şöyle dönüp bir baktığımda, sahne gösterilerinin icra edildiği yerleri devrimin öldüğü yerler, ruhunun, meşhur bir sitüasyonist terimiyle açıklayacak olursak "iyileştirildiği" yerler olarak görülmesi daha doğruymuş gibi geliyor bana: Olması gereken şeyin haykırışının olan şeylerin gösterisi ta-

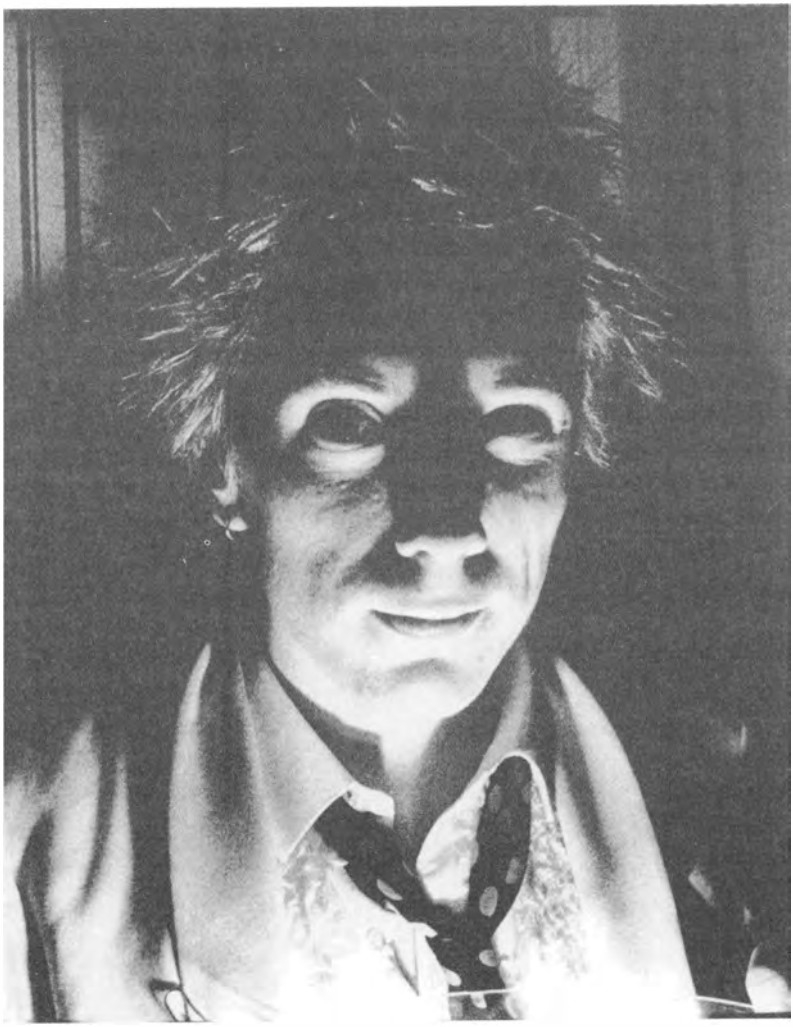
rafından emildiği, imkânsız talebinin tekrar umut ile sonuç yuvalarına sığındığı, kolektif hiddet hastalığının iyileştirildiği; "devrim"in insanların hayır dedikleri an anlamına geldiği, insanların festivale katıldığı, şu veya bu şekilde tarihten çıktığı, anlarının bir dipnot olarak tarih sayfalarına düşüldüğü veya anarşist bir efsane olarak özgürce dolaştığı bir yer.

Şubat 1920'de, 1918 Kasım Devrimi'nden bir yıl ve iki ay, 5 Ocak 1919'da Spartakist hareketin canlanmasından bir yıl bir ay ve Karl Liebknecht ile Rosa Luxemburg'un öldürülüşünden on gün sonra devrim, Max Reinhardt'ın Romain Rolland'ın oyunu *Danton*'u sahneleyişiyle Berlin'de tekrar ortaya çıktı. Eleştirmen Kurt Tucholsky tiyatrodan çıktı ve "Danton'un Ölümü" adlı bir şiir yazdı:

Reinhardt'ın oyununda Üçüncü Sahne harikaydı
Gazetelere fazladan altı yüz ek basılır.
Eleştirmenlerin dediğine kulak verin!
Bütün Berlin heyecana kapılır.
Fakat bütün bu işler, bana sorarsanız eğer
Sadece bir mesel.
"Devrim!" diye insanlar bağırır çağırır
"Özgürlük, bizim istediğimiz!"
Yüzyıllardan beri istediğimiz budur bizim, içimiz kan ağlar.
Sahnede yer yerinden oynar. Seyirciler coşup ayağa kalkar.
Her şey olup biter saat dokuza kadar.

İkinci Versiyon

Mazi Olmuş Bir Dönemin Gizli Tarihi



Johnny Rotten, 1977.



Emmy Hennings, Münih, 1913.



Hugo Ball, Zürih, 1916.



Richard Huelsenbeck, Berlin, 1920.



Ivan Chtcheglov, 1954 sıraları, Guy Debord'un filmi *In girum imus nocte et consumimur igni*'den bir enstantane, 1978.



Soldan sağa: Michèle Bernstein, Asger Jorn, kim olduğu bilinmeyen bir kadın, Guy Debord; Debord'un filmi *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps*'ten bir enstantane, 1959.



Punk, Londra, 1970'lerin sonları.



Saint-Just on altı yaşındayken.

Özgürlük Efsaneleri

Aralık 1957'de, 28 Aralık 1931'de Paris'te doğan ve 30 Kasım 1994'te Haut-Loire, Champot'daki evinde kendi elleriyle hayatına son veren Guy-Ernest Debord *Mémoires* adlı bir kitap hazırladı. Ama o kitabı yazmadı. Kitaplardan, dergilerden ve gazetelerden paragraflar, cümleler, deyimler, hatta sözcükler topladı; bunları elli sayfalık bir metin halinde sağına soluna serpiştirdi, yapıştırdı, Danimarkalı bir ressam olan arkadaşı Asger Jorn da rengârenk çizgilerle, mürekkep lekeleriyle, boya damlalarıyla bu yazılar arasına çizgiler çekip üzerlerini lekeledi. Kitabın şurasında burasında fotoğraflar, reklam sloganları, bina ve şehir planları, çizimler, karikatürler, ağaç işleri ile oymacılık işlerinden örnekler (ki bütün bunlar da kütüphanelerden ve bilumum sergi standlarından alınmıştı) *glossolalia*'yı çağrıştıracak tarzda oluşturulmuş hayali metnin içerisine herhangi açıklayıcı bir bağlamdan uzak, suskun bir biçimde yerleştirilmişti.

İlk başta kitap ilginç bir fikrin ürünüymüş, değerli bir şeymiş gibi algılanıyordu. Aslında çok belirgin bir hikâyeyi anlatıyordu ve bu hikâyenin anlatılmaya değer tek hikâye olduğuna dair bir ima taşıyordu: Kitaplığa konduğunda yanındaki kitapları yıpratsın diye kitabın kapağı zımpara kâğıdından yapılmıştı.

Hikâyenin oluşturulması gerekiyordu, sonra ipuçlarını takip ederek hikâyenin geldiği yere ve götürdüğü yere göre yorumlanması icap ediyordu. Kırpıntılardan yapılmış olan bu kitap (kurgusu gelişigüzel olduğu için ister istemez sadece kırpıntılar arasındaki ilişkilerden söz edilebiliyordu bu kitapta) Lettrist Enternasyonal'in ilk yıllarının tarihiyle; Parisli bir grup gencin bir araya gelerek oluşturduğu ve Haziran 1952

ile Eylül 1953 yılları arasında faaliyet göstermiş olan ayrıksı bir grubun tarihiyle ilgilidir; eskinin öğrencisi, şairi, sinemacısı, şimdinin aylağı, kaçkını, ayyaşı tek cümleli sloganların etrafında birleşerek kurmuştu bu grubu: "Geleceğin sanatı, ya durumların yıktığı bir sanat olacaktır veya hiçbir şey", "Yeni nesil hiçbir şeyi şansa bırakmayacak", "Bu şeyden canlı çıkamayacağız". Bir zamanların gizli tarihidir geçmişte kalan; "iz bırakmadan" diye yazar kitabın son sayfasından bir önceki sayfasında. Fakat *Mémoires*, Sitüasyonist Enternasyonal'e, Debord, Jorn ve diğer Avrupalı sanatçıların oluşturdukları en elle tutulur gruba zemin hazırlayan bir çalışmaydı da aynı zamanda. Temmuz 1957'de oluşturdukları bu grubun ilk bildirisinin başlangıç sözleri şöyleydi: "Her şeyden önce dünyanın değiştirilmesi gerektiğini düşünüyoruz"; Debord'un bir anı kitabı şeklinde oluşturduğu bu kitap aynı zamanda bir kehanet özelliği de taşıyordu. Bu kitabı okuyan bir kişi, anlatılan konuyu takip edebilmek için Debord'un elinde tuttuğu bilgilere gereksinim duyuyordu; hiçbir literatürde geçmeyen "l'International Lettriste" sözcüklerini anlayabilmek için bile. Fakat onu okuyacak insanın aynı zamanda yeniden icat edilmiş bir dünyayı tasavvur edebilme yeteneğine de sahip olması gerekiyordu: Sadece LE'nin kendine yakıştırdığı bir tanımlama olan "geçici bir mikro toplum"u tasavvur edebilme yeteneğine değil, aynı zamanda milyonlarca insanın ortaklığıyla kurulacak ve bütün dünyaya yayılacak yeni, "sitüasyonist" (durumcu) bir uygarlığı tasavvur edebilme yeteneğine de.

Bu yeni kurulacak dünyada, *Mémoires*'da birbiriyle ilintisiz, anlamsız gibi görünen sözcükler ve resimler anlaşılır olacaktır. Bunlar önce bir ses, toplumsal hayatın sözdizimini –Debord'un *Gösteri Toplumu*'nda "varolan düzenin kendisiyle ilgili aralıksız söylemi" diye tabir ettiği sözdizimini– boydan boya yaran bir kakofoni olarak anlaşılacaktır. Ses arttıkça, sözcükler ve resimler birbirleriyle ilişkilenmeye başlayacak duvarlardaki sayısız graffitiler gibi, binlerce ağızdan çıkan haykırışlar, hatta insanın daha önce hiç bakmadığı bir gözle baktığı sokaklar ve binalar gibi; sonra, eski sözdiziminin kırılmasıyla birlikte bu şeyler ikinci türden bir anlayış oluşturacaktır. Bu şeyler artık bir şey olarak değil, olasılıklar olarak yaşanmaya başlanacaktır: Debord'un "inşa edilmiş durumlar" diye tabir ettiği şeyin parçaları olarak.



1793

Chanson des Gardes Suisses

Notre vie est un voyage
Dans l'hiver et dans la Nuit,
Nous cherchons notre passage
Dans le Ciel où rien ne luit

Sous l'influence de l'alcool

Elle restait debout, torturant sa lèvre inférieure

un réseau de souvenirs, d'observations, de pensées vagues, de réflexions, d'appréhensions

la jeunesse trouve la révolte en elle-même, quand elle ne la trouve pas près d'elle

Les seins que rien ne dissimule

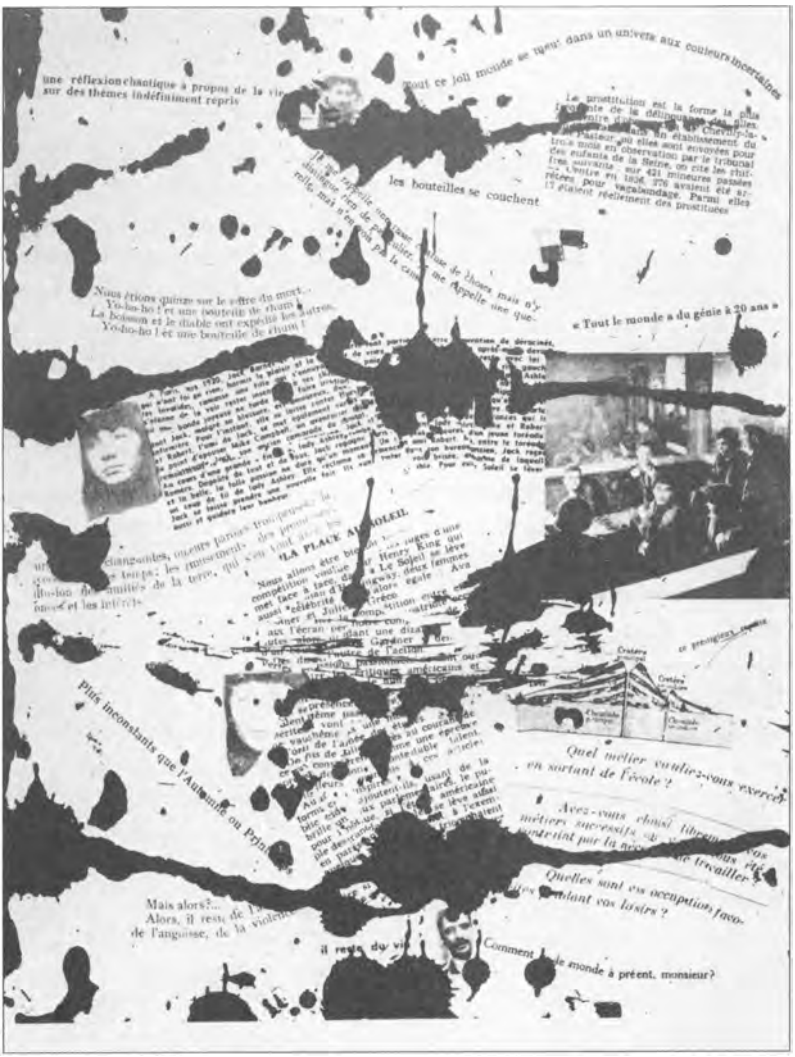
l'odeur de la marihuana

Bunlar, "hayatın somut bir biçimde, üzerinde düşünülüp tartışılarak, özgürce yaratılan anları" olacaktır, bu anların her biri ise "geçici bir dekor üzerinde yer alan jestlerden, üzerinde yer aldığı dekorun meydana getirdiği ve kendi kendine meydana gelen, bu nedenle de başka dekor ve jest biçimleri üreten jestlerden" meydana gelecektir. Her bir durum "olayların oyunu"na imkân sağlayan "kuşatıcı bir ortam" olacaktır; her biri konumunu değiştirecek ve kendi değişimine imkân verecektir. O zaman şehir artık metalarla iktidarın cirit attığı bir yer olarak düşünülmekten çıkacak, "psikocoğrafya"nın bir alanı olarak görülmeye başlanacaktır; bir başka deyişle, insana "bilinçli bir şekilde örgütlenmiş olsun veya olmasın, coğrafi çevrenin bireylerin duyguları ve davranışları üzerinde sahip olduğu özgül etkileri" anlayıp dönüştürme imkânı sağlayacak olan gündelik zaman ve mekân epistemolojisi hâkim olacaktır.

O zaman şehir insanın kendi eliyle çizdiği bir harita gibi işleyecektir; insan artık hayatını kendi yazdığı bir kitap gibi yaşamaya başlayacaktır. Bir sokağın veya bir binanın sayesinde birtakım jestler farklı bir sokağın kurulması gerektiğini, bir binanın içinde yaşayanların jestlerine uyumlu olacak şekilde yeniden tasarlanması gerektiğini, yeni jestlerin meydana getirilmesi gerektiğini, hatta henüz ortada olmayan bir şehrin inşa edilmesi ve eskisinin yıkılması gerektiğini ima eder hale gelecektir böylece. "Bir akşam karanlık basarken" diye yazar Raoul Vaneigem *Gündelik Hayatta Devrim*'de,

> dostlarımla birlikte Brüksel'deki Adalet Sarayı'nı gezdik. Aşağısındaki yoksul konutları çiğneyen ve zarif Louise Bulvarı'nı bekliyormuş gibi dikilen bu çirkin yapıdan belki günün birinde nefes kesecek güzellikte açık bir alan ortaya çıkartırız. Koridorlardan oluşan labirentlerde, merdivenlerde ve yan yana odalar arasında dolanırken, orayı yaşanabilir bir yer haline getirmek için ne yapılabilir diye tartıştık. Düşman topraklarını bir süreliğine işgal ettik; hayal gücümüzü kullanarak, hırsız yuvasını ilk kez en şaşırtıcı maceraların gerçekten yaşanabileceği fantastik bir lunaparka, güneşli ve güzel bir kubbeye dönüştürdük.

Vaneigem'ın da yürekten kabul edeceği gibi, bu bir hülyadır; fakat "hülyalar dünyayı altüst eder". Patlayıp paramparça olan sözdiziminin hengâmesiyle birlikte özgür bir alan açılınca, sözlüğün yere düşüşüyle birlikte içindeki sözcükler sokaklara saçılınca, insanlar bu sözcükleri yerlerden toplayıp onları resimlere dönüştürünce, bu tür hülyalar güçlenecek, yeni arzuları, yeni hareketleri ve yeni olayları hızlandıran bir katalizöre dönüşeceklerdir: "Yaratıcıları tarafından yaşanılmak üzere meydana getirilen" ve dünyada olmanın yepyeni bir


une réflexion chaotique à propos de la vie
sur des thèmes indéfiniment repris
tout ce joli monde se meut dans un univers aux couleurs incertaines
les bouteilles se couchent
Nous étions quinze sur le coffre du mort...
Yo-ho-ho ! et une bouteille de rhum !
La boisson et le diable ont expédié les autres.
Yo-ho-ho ! et une bouteille de rhum !
« Tout le monde a du génie à 20 ans »
Plus inconstants que l'Automne ou Prin
Mais alors?...
Alors, il reste de l'
de l'angoisse, de la
il reste du vi
Comment le monde à prèent, monsieur?

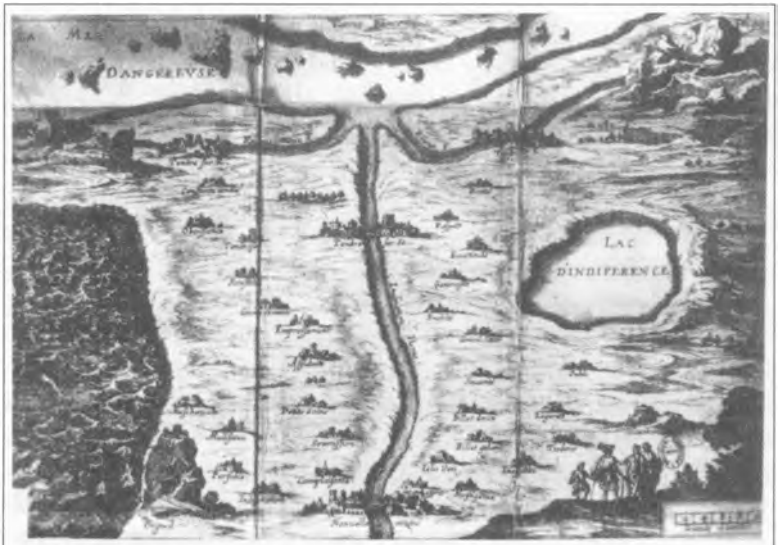
biçimi addedilen durumlara dönüşeceklerdir. Bu durumlar üçüncü türden bir anlayış oluşturacaktır: Kendilerine özgü gibi algılanacaklar, geçmişe ait hiçbir yükün engellemesi altında olmayacak, daima başka durumlara ve kendi başlarına yaratacakları yeni türden bir tarihe açık kapı bırakacaklardır. Bu tarih öyle büyük adamların veya onlar adına dikilen anıtların tarihi olmayacaktır, anların tarihi olacaktır: İnsanların bir zamanlar bilinçsizce geçirdikleri; ama artık bilinçli bir şekilde yaratacakları anların tarihi.

Debord'un *Mémoires*'da anlattığı biçimiyle bu hikâyenin kendisi de kendine özgüydü. Kitabında kendi döneminden önceki değişkeler de mevcuttu: 1920'lerde gerçeküstücülerin kentsel "manyetik alan" bulgularından on dokuzuncu yüzyılın erken dönemlerinde Thomas de Quincey'nin sokak sokak Londra gezintilerine, hatta on yedinci yüzyıl *précieuse*'lerinin* "Carte de Tendre"larına (Duygu Haritası) kadar fakat kapalı bir kutu olarak, yani "bir muamma" olarak. Geçmişin böyle olması gerektiğini söyler *Mémoires*: Debord'un kitabının sayfalarında resmedilen ve Jorn'un parlak renkleriyle çerçevelenen tanımsız erkek ve kadınlar bir gün ölü zamanın yerini doldurmayı başardıklarında geçmişin böyle bir hal alacağını belirtir. Yoksa insanlar bunu zaten gerçekleştirmişler midir? Tam böyle bir sorudan hareketle, 1952 yılını geride bırakıp 1953 yılına adım atmış olan bu isimsiz grup, sürekli yenilenen bir dünyanın var olmasının ve bu süreci başlatabilecek araçların bulunmasının mümkün olduğu gerçeğini sanki daha önce hiç düşünmediği bir şeymiş, ilk defa karşılaştığı bir şeymiş gibi keşfeder. Bu araçlar iki tanedir: "Sürüklenme" (*dérive*), yani cezbedici şeyler veya belli reddediş işaretleri bulma düşüncesiyle şehir sokaklarına gelişigüzel dalmak ve "çalıntılama" (*détournement*),** yani estetik yapıntıları bağlamlarından koparıp iç etmek ve bunları kendi düzeneğine uydurmak. Dolambaçlı eşleştirmeleriyle, çalıntı sözcük ve resimleriyle *Mémoires* bu her iki aracın bir versiyonudur; tıpkı bu araçların, LE'nin sanat üretmeyecek, sadece yeni türden bir hayat yaratacak bir sanat biçimi olduğuna inanması gibi.

Yüzyılın ikinci yarısının başlarında LE'nin suça meyilli entelektüelleri, Batı kültürü ve ticaretine, Frankfurt Okulu'nun sürgün eleştirmenlerinden Theodor Adorno ve Max Horkheimer'in İkinci Dünya Savaşı sonrasındaki anlayışlarıyla bakıyorlardı: Bunaltı ve tahakkümün kol gezdiği, "parçasıyla, bütünüyle tek biçimli" olan tek sistem. Doğu'nun Stalinizminin daha mülayim bir benzeri olan kapitalizm, kendi

* *Précieuse*: kibar kadın. (ç.n.)

** *Détournement*: Saptırma, rayından çıkarma, suiistimal anlamına gelse de, sözcüğün sitüasyonistlerin kullanımına daha yakın (intihal) olduğu ve "alıntı"yı çağrıştırdığı için metnin tamamında "çalıntılama" olarak tercüme edildi. (ç.n.)



Carte du pays de Tendre, 1656.



Une zone expérimentale pour la dérive. Le centre d'Amsterdam, qui sera systématiquement exploré par des équipes situationnistes en avril-mai 1960.

"1950'lerin sonlarında Üniter Şehircilik"ten bazı çizimler, *IS* no. 3, Aralık 1959.

dışındaki her şeyi sıfıra indirgeyen bir çifte yansıma geliştirmiştir. Harold Rosenberg'in deyimiyle "iktidar sarhoşluğu"yla yönetilen bir dünyada sanat yaratıcılığın ve eleştirel istencin son kalesi olarak sunulur; betimleme bu haliyle İkinci Pers istilası sırasında Yunanlıların ölümüne savaşıp savundukları Thermopylai Geçidi'ni veya Çevik Tugay Harekâtı'nı* çağrıştırıyor: 1947'de Clement Greenberg, New York'lu soyut ressamları kastederek, "Elli kişi, yüz kırk milyon karşısında ne yapabilir?" diye yazar.

Böyle bir çığlık o zamanlar değilse bile bugün isterik gibi görünür; Amerika Birleşik Devletleri'ndeki yüz kırk milyon insan Greenberg'ün bahsettiği elli kişiye karşı değildi, onları görmezden geliyordu ve bunun için kendine göre nedenleri vardı. LE'nin üyelerinin de kendilerine göre nedenleri vardı. Kendi düşüncelerine sanatı, sanatın vaat ettiği bir aşkı yakın bulmuşlardı ve bu vaatlerin bitmesini, toplumun güzel ve zararsız rüyalara ayrı bir değer vermesini nefretle karşılamışlardı; fakat onlar güzelliğin otuz yıldan beridir, hiçbirinin daha dünyaya gözlerini açmadıkları dönemlerden itibaren bir yalandan ibaret olduğunu da düşünüyorlardı aynı zamanda. 1915 ile 1925 yılları arasındaki dönemde sanat, kendi sınırlarına karşı başlattığı bir savaşta, kalesinden, müzesinden, lunaparkından, hayvanat bahçesinden kaçmak için giriştiği bir mücadelede başını yakmıştı; ondan sonra da ortada sanat manat kalmamıştı, sadece "her klişenin kendi taraftarını bulduğu, her gerilemenin etrafında kendi hayran kitlesini topladığı, her tekrarın kendisiyle ilgilenen bir beğenenler topluluğunu yanına çektiği kasvetli ama kârlı bir karnaval içinde cereyan eden enkaz taklitçiliği" kalmıştı. LE'ciler yeni baştan keşfedilmiş bir dünya hayalini sanattan almışlardı ama o dönemlerde sanat yapmanın kendi zamanlarını boşa harcamak demek olacağını gayet iyi biliyorlardı; bir kişinin bir imajın veya bir dizenin kendisine ait olduğunu, gelişim mantığına göre yazılmış bir tarihin duvarına çakılmış benzersiz ve ölümsüz bir işaretmişçesine kendisine ait olduğunu iddia etmesi, grubun yapmayı tasarladığı tarihe gölge düşürecekti. Böyle bir şey yapmak, dehayı ve tanrısal sezgiyi kutsallaştırmak, bireysel hiyerarşinin ve toplumsal denetimin kol gezdiği bir sisteme kolunu kaptırmak demek olacaktı; Tanrı'nın öldüğü ve sanatın onun yerini aldığı bir ortamda bu, metaların en sihirlilerinin tuzaklarıyla dolu dini bir yanılsamayı sürdürmek demek olacaktı. Bu, cenneti, bir rahip gibi göğü işaret ederek göstermek yerine bir çerçeve içine almak demek olacaktı; iyi güzel de konuya getirdikleri yaklaşımın farklılığı neredeydi peki? Sanat yapmak,

* İngiliz Çevik Süvari Tugayı'nın, Kırım Savaşı esnasında Rus topçu siperlerine karşı 25 Ekim 1854'te düzenledikleri büyük taarruz. (y.h.n.)

onun bir zamanlar adına konuştuğu ortak, gömülü istekleri tekrar ortaya çıkarmak demekti; ama çalıntılama tekniğini uygulamaya sokmak (gazetelerdeki karikatürlere veya aynı nedenle eski üstatların yapıtlarına konuşma balonları yazmak; bu harekete eşzamanlı olarak sanatın "değersizleştirilmesi" ve yeni bir toplumsal hitabet biçimi olarak "yeniden yatırımı" konusunda ısrar etmek; "bünyesinde kendine özgü bir eleştiri biçimini barındıran bir iletişim" olduğu, biçimi tümüyle demistifikasyon olduğu için mistifiye edemeyen bir tekniğe sahip olduğu fikri üzerinde ısrar etmek) ve gelişigüzel sürüklenmek (*dérive*) (kendini şehrin vaatlerine bırakmak ve vaatlerin eksik olduğunu görmek), şehir içinde gelişigüzel dolaşmak, yön levhalarının kendi kendilerine yönlenmelerine izin vermek, adımlarını "değiştirerek" atmak ve bu levhaları daha önce hiç var olmamış bir güzergâha yönlendirmek; tüm bunlar, sonu olmayan bir değişimdi. Bu, kaldırım taşlarından ve resimlerden, sözcüklerden ve havadan sudan şeylerden kurulu gerçek anlamda modern bir hayat yaşamaya başlamak demekti: Herkesin anlayabileceği, herkesin yararlanabileceği bir hayat biçimi.

Leaving the 20th Century isimli kitabında Christopher Gray, LE'yi kastederek, "felsefelerinin temelini oluşturan unsurlardan biri de deney ve *oyun*du" diye yazar; fakat bu oyun kültürün tamamıyla oynanan bir oyundu ve oyun alanı da şehirdi. Neden olmasındı ki? "Yiyecek ve giyeceğinizi temin etme işini düşünün önce, Tanrı'nın Saltanatı arkasından gelecektir nasıl olsa" der Hegel; saltanatın zamanı gelmişti, gelmiş geçmişti bile. "Şu kadarını söyleyelim, bize göre, kültürel düzeyde olsun, tümüyle siyasal düzeyde olsun, devrimin öncülleri bırakınız olgunlaşmayı, çürümeye bile başlamıştır" diye yazar Debord ile Gil J.Wolman 1956'da, LE için yazdıkları bir yazıda. LE'ye göre, Hannah Arendt'in toplumsal sorun addettiği sorunlar (açlık, bedenin özgürlüğü temellendiren arzuları geri çekmek zorunda kaldığı, Tanrı'nın Saltanatı'nı vaat eden her türlü devrimi alt edecek veya gülünçleştirecek bir güce sahip olan yiyecek, hatta giyecekten mahrum kalınması durumu) potansiyel olarak da olsa kısmen halledilmişti. LE'nin savaş sonrası teknikleri ile bolluk belirtilerini değerlendiriş biçiminden, reklamları okuyuş biçiminden çıkan sonuca göre, yoksulluğa maruz kalan bir kişi zorunluluğun değil, artık iktidar sarhoşluğunun, üzerine gidilip yok edilebilecek bir sarhoşluğun mağdurudur. Modern yoksulluk onlara göre ihtiras yoksulluğuydu, kökeninde hem zamanı hem de mekânı yönetebilecek zenginliğe sahip bir dünya toplumu öngörüsü yatan bir yoksulluk; bu nedenle LE'ciler, kapitalizmi boş bir bugün olmakla, sosyalizmi ise sadece geçmişi değiştirebilecek donanımlara sahip olmakla itham ederek her iki sistemi

de bertaraf ederler ve bunun yerine "macera kaleleri" inşa etmekten söz ederler. Hangi araya sapacaklarını bilemeyecek hale gelinceye kadar sokakları arşınlarken, baştan çıkarıcı bir mesajla ortaya çıkabilmek için kendilerinden geçmeye çalışırlar: Böyle bir fikirden hareketle 1953'te, on dokuz yaşındaki Ivan Chtcheglov "Yeni Bir Şehircilik için Formüller" başlıklı bir yazı yazar ve yoldaşlarını kendilerine ait ilk şehri, "dünyanın entelektüel başkenti"ni, Fourier'ci bir Las Vegas'ı, gerçeküstücü bir Disneyland'ı, insanların içinde bizzat yerleşik halde yaşayacakları bir lunapark, "insanın gündelik hayatında *şans eseri* karşılaştığı duyguların tümüne" hitap eden mahalle ve bahçelerle donatılmış sevecen bir şehir (*ville de tendre*), aşkın, şaşkınlıkların, karışıklıkların, tarihin, dehşetin, mutluluğun, ölüm olaylarının, kısacası insan hayatında olan şeylerin tümünün yaşandığı inşa edilmiş bir alan, "içinde yaşayanların temel hareketlerinin DAİMİ SÜRÜKLENME'den, insanların duygularını harekete geçiren güçlerle donatılmış binalarla, geçmişin, bugünün ve geleceğin duygularını, güçlerini ve olaylarını temsil eden simgesel yapılarla dolu" bir sürüklenmeden ibaret bir şehir yaratmaya çağırır. "İhtiras ateşinin son demlerini yaşamasıyla birlikte, eski dini sistemlerin, peri masallarının, her şeyden önemlisi psikanalizin mimari dışavurumlar biçiminde yaşanılan çevreye rasyonel bir şekilde yaygınlaştırılması her geçen gün daha ivedi bir hal almaya başlamıştır" der Chtcheglov; fakat tasavvur ettiği şehirde, "Herkes kendi katedralinde yaşayacak. Odalar, herhangi bir uyuşturucunun yaratacağı hayal gücünden daha etkili olacak, evler ise içinde yaşayanların kendilerini âşık olmaktan alamayacakları bir biçimde düzenlenecek".

Gerçek kimliğini sadece LE'dekilere açıklayan, bu nedenle de "Gilles Ivain" takma adıyla yazan Chtcheglov böylece LE'deki dostlarını kendisiyle bir sırrı paylaşmaya mecbur ederek onlara oyun oynar; aynı zamanda dünyayı değiştirmek için bir manifesto yazar. "Bir akıl hastalığı dünyayı silip süpürmüştür" diye başlar beyanına ve hastalığın adını açıklar: "Bayağılaşma... yoksulluğa karşı yürütülen bir mücadeleden yükselen bu ilişki biçimi, nihai hedefinden (insanın maddi kaygılardan özgürleştirilmesi) sapmış ve bugünün üzerinde asılı duran saplantılı bir imaj haline gelmiştir. Aşk ile çöpçülük arasında bir seçenek sunulmuş, dünyanın bütün ülkelerinde gençler çöpçülüğü tercih etmişlerdir". Çöpçülüğü tercih etmek şeyleşmeyi benimsemek demekti, çöp olmak demekti. Oysa aşkı tercih etmek, yabancılaşmış benliğin hapishanesinden firar etmek demekti, bu nedenle Chtcheglov'un âşığı, kendi katedralini hayal eden âşığı kendini dışarıdan soyutlayan, kendi Notre-Dame'ında gizlenip kendi kendine saçmalayan kafadan kontak biri değildi, aksine

yeni bir dünyanın insanlarla konuşmaya her zaman hazır bir yurttaşıydı. Paul Auster'ın 1986 basımı romanı *The Locked Room*'un (Kilitli Oda) âşığının söylediği şeylere yürekten katılan biriydi: "Sophie'ye ait olmakla, herkese de ait olduğumu düşünmeye başlamıştım. Dünyadaki gerçek yerim benden öte bir yer oluvermişti ve bu yer benim içimde olsa bile, yeri tam tamına belirlenemezdi. Bu, benlik ile benlikdışı arasında daracık bir aralıktı ve ben yaşamımda ilk kez bu 'hiçbir yeri' dünyanın merkezi olarak görüyordum". Bu ütopyadır ve ütopya "hiçbir yer" demektir fakat LE görünür bütün absürdlüklere ve imkânsızlıklara dudak bükmekteydi (Aşk ile çöpçülük arasında bir seçim yapmanız gerektiğini size kim söylüyor?); LE'nin projesi peri masalını topluma rasyonel bir şekilde yaymaktı. Bu ütopya, yani dünyanın merkezi, LE'nin yaşayacağı yerdi.

"Sonuçta" diye yazar Gray, "yapılması tasarlanan şey dünyanın en basit şeyiydi: Hayallerinizi gerçek kılmayı istemek. Bunun karşısındaki düşmanlar da o derece basitti: Bir tarafta kısır nesnel fantezi, diğer tarafta da bu fantezinin öznel tamamlayıcısı: sanat dünyası". Bir gün birileri nihai düşmana, mevcut düzene karşı gelecektir; Alexander Trocchi'nin 1964'te Londra'da LE üyesi olduğu günleri hatırlamaya çalışarak kaleme aldığı bir yazısında belirttiği gibi, ilk savaş " 'düşman'ı kendi kalesinde, içimizde vurmak"la başlayacaktı. Bu nedenle LE'nin estetleri kendilerine sanat yapmayı yasakladılar; aynı ruh haliyle, çalışmayı da. Geçici bir mikro toplum olarak onlar geleceği bugün içinde sonuna kadar yaşamayı hedeflediler; gelişmiş toplumlarda halihazırda mevcut olan hünerli araçların er ya da geç işi gereksiz, boş zamanı da sınırsız kılacağı bir şimdiki gelecek zamanda. İnşa edilmiş durumlardan meydana getirilmiş bir dünyaya ilişkin görüşlerinin maddi temeli buydu; kendilerini Paris'in akıntısına kaptırarak sürüklenirken işte bu dünyayı ve arkasından daha neler gelecekse onları aradılar.

LE'ye göre, iş ile eğlencenin yerine sürüklenmenin, sanatın yerine çalıntılamanın, şimdiki geçmiş zamanda yaşayan bir toplumun insanlara zorla yüklemeye devam ettiği verimli toplumsal roller yerine de bir "saf tüketim rolü"nün (burada sözü geçen tüketim mevcut toplumlardaki tüketim değil, LE'nin hayal ettiği toplumun "zamanında"ki tüketimdir) geçirilmesiyle birlikte "her şeyi her gün yeni baştan keşfetmek" mümkün olacaktı. Her şeyi yeni baştan keşfetmek veya her şeyi kaybetmek Debord'un 1972 yılında belirttiği gibi (Debord ancak geriye dönüp hatırlamaya başladığında, faal olduğu dönemlerde kendisinden başka pek kimsenin tanımadığı bir grup olan LE'nin aslında bir deney olduğunu kavramıştı) "Zaman korkutuyor... zaman, niteliksel sıçrayışlardan,

geri dönüşsüz tercihlerden, bir daha ele geçmeyecek fırsatlardan meydana gelmiştir".

Kendilerini sürekli yenilenen bir hayata adamış olanların omuzladıkları yük buydu işte! LE üyeleri, her gün, ücret ve fiyat mahkûmları, işçiler, satıcılar veya turistler olarak değil, çıkışını bulma hevesiyle girdiği labirentlerde dolaşan bir gezgin edasıyla sokaklara dalacaklardı. Her gün sanat ile reklamcılığın, haber ile tarihin gösterisini dikizleyip karşılarına çıkan en ufak parçayı dahi iç edecekler ve bunları yeni bir dille, bir karşı dille dillendirecekler, böylelikle anbean toplumsal hayatın, en azından grubun zaman ve mekânı üzerinde söz sahibi olan bir toplumsal hayatın büyük gösterisi içinde küçük küçük delikler açacaklardı. Bir "özgürlük oyunu" oynarken ("Bir toplumun insanları saptırma girişimlerinin ve çalışmalarının tamamına karşı yapılan sistemli bir sorgulama, o toplumun mutluluk fikrine karşı geliştirilen toplu bir eleştiri" olarak adlandırır bunu Debord) LE üyeleri "kendi hayatlarının hem efendileri hem de sahipleri" haline gelecekti.

İçinde kendi çelişkilerini barındıran, sanatın ötesinde başlayan; ama yine ona dönen bir arzunun ürünü olan bir ütopyada yapılmaya çalışılan umutsuz bir arayıştır bu: Debord, 1959'da filmi *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps*'da (Birkaç Kişinin Zamanın Kısacık Bir Anının İçinden Geçişi) LE'nin geçmişine bir göz atarken, "özgürlük kapalı bir daire içinde gerçekleştirildiğinde bir rüyaya dönüşür, yalnızca kendisinin bir sureti haline gelir" diye yazar. Wolman ise, 1953'te, Debord'un bir kız ıslahevine baskın düzenleme planına karşı çıktıktan sonra grubun diğer üyelerine karşı, özgürlük gibi görünen bir şeyin bir paroladan fazla bir şey olmayabileceğini belirten zehir zemberek bir yazı döşendi: "Tabii sürekli uyuyabilirsen geceleri rüya görebilirsin; ama sen rüyalarına dalıp gitmişken hayat da her köşede duran polisiyle, gece kulüplerinin ışıkları altında bekleşen ve gençliğin sillesini yiyen senin benim yaşlarda kızlarıyla acımasız tehditlerini sürdürüyor". Zalim bir arayıştı bu: "Eksik olan bir şey" der Debord, "bir daha ele geçmeyeceği duygusuyla ele alınmıştı. Hiç iş yapmadan geçinmeye çalışmanın yarattığı o belirsizlik aşırılıklara neden olmuş, kopuklukların yaşanmasını kaçınılmaz kılmıştı". Debord'un yanında yer alanlar zamanla sapır sapır döküldü veya mücadelelerinden vazgeçtiler. "Birçoğu intihar ederek göçüp gitti aramızdan" der Debord 1978'de, filmi *In girum imus nocte et consumimur igni'de; Mémoires*'da geçen ve *Treasure Island*'dan (Define Adası) yapılmış bir alıntıyı aktarır: "İçelim, gerisini havale edelim Şeytan'a". Fakat 1952'den 1957'ye kadar, yani LE varlığını sürdürdüğü sürece başkaları her zaman hazır ve



"Asla Çalışma!"

"Sitüasyonist Hareketin Başlangıç Programı": "Seine sokağındaki bir duvarın üzerinde bulunan bu yazının geçmişi 1953 yılının ilk aylarına dek uzanır (Daha geleneksel politikanın esinlerini taşıyan başka bir yazıysa, söz konusu grafitinin tarihini daha eksiksiz saptamaya yarıyor: General Ridgway'e karşı yapılacak bir miting çağrısıdır bu yazı; öyleyse, Mayıs 1952'den daha geç bir tarih olamaz). Yukarıdaki fotoğrafta görülen yazı, Saint, Germain-des-Prés bölgesinde ortaya çıkarılan en önemli kalıtlardan biridir: Kendisini orada ortaya koymaya çalışmış olan tikel yaşam tarzına bir vasiyetname".

— I.S. no. 8, Ocak 1963.

nazırdı. Onları görmek mümkündü, fikir bir kez daha ortaya atıldığında Enternasyonal üyelerinin bir masanın etrafında dizildiklerini görmek mümkündü yine: Devrim, hak talebiyle başlamaktaydı ki bu aynı zamanda adaleti talep etmek demekti, adalet talebinde bulunmak uyumu talep etmek, uyum talebinde bulunmak ise güzelliği talep etmek demekti. Güzellik olmadan yaşayamazdık; ama sanat bunu sağlayamazdı artık. Sanat, artık yaşamadığımız bir yalandı ve herkesi yaşamaktan alıkoyan bir hile, güzelliğin sahte vaadiydi, uyum ile doğrunun yıkımının telafi edilmesiydi. Bir hile olarak sanat bastırılmalıydı, bir vaat olarak ise *gerçekleştirilmeli*ydi; bu da devrime açılan kapının anahtarıydı. Sanat, yerine bir başka şey koymak üzere iptal edilmeliydi ve bizler, kendi zaman ve mekânlarımızda sanatı bastırmış olan bizler bunu başarabilirdik. Ortaya çıkacak olan güzellik sadece ve sadece *durumlar*ın, yani geçici olanın, *yaşanmış* olanın yaratacağı bir güzellik olacaktı...

Enternasyonal Sitüasyonist, bu kapalı dairenin açılabileceği inancıyla kurulmuştu: Başlangıçta özel olan, toplumdan ayrı bir küçük azınlığın neredeyse soyut keşfi olan bu yeni dünyanın, kendisine yönelik talep karşı konulamaz hale gelinceye kadar keşfedilebileceği, açıklanabileceği,

herkese duyurulabileceği ve cazip kılınabileceği inancıyla kurulmuştu. Sitüasyonistler onu gezegenin her yanında ortaya çıktığını gördükleri reddiye ve başkaldırının tomurcuk halindeki tezahürleriyle modern toplumdaki hayatın niteliğinden duyulan henüz tam olarak biçimlenmemiş bir tatminsizliğin tezahürleriyle, modern toplumun mutluluk fikrinin olumsuzlanmasının dağınık parçalarıyla bağlantılandırdıkça karşı konulamaz hale gelen ve yaygınlaşan bir yeni dünya talebiydi bu. Bu düşüncelerinden yola çıkarak bir plan geliştirdiler. Bu plana göre, SE önce Avrupa'nın, sonra da yerkürenin en yetenekli kişilerini toplayacak ve kendisini aynı anda hem "varolan her şeyin acımasız eleştirisi"ni (Marx, 1843) yapmaya hem de "unutulmuş arzuları gün ışığına çıkarmaya ve tamamen yeni arzular yaratmaya" (Chtcheglov, 1953) adayacaktı; bütün bunların ardından, *SE*'nin Haziran 1958'de *International situationniste*'in ilk sayısında belirtildiği gibi: "Dünyayı mahvedeceğiz". Bunun ardından, "herkes neyi sevdiğini, ilgisini nelerin çektiğini araştırmak zorundadır" diye yazarlar. Sevdiğin şeyleri araştırırken nefret ettiğin şeyleri de bulacaktın, sevdiğin şeylerin önünü tıkayan şeyleri. Bu yolda ilerlerken en ufak bir engelin dahi mevcut düzene karşı bütünlüklü bir muhalefeti gerekli kıldığı bir ortamda bulacaktın kendini.

Yolun başında bu yürüyüş, kimsenin bir çarpışmanın olduğundan haberdar olmadığı bir savaş alanında gerçekleştiriliyor gibi görünecekti. Bu durum, *SE*'nin zencilerin yaşadığı bir getto olan Watts, Kaliforniya'da Ağustos 1956'da çıkan ve otuz kişinin ölümüyle sonuçlanan ayaklanma üzerine zehir zemberek bir dille kaleme aldığı "Gösteri/Meta Ekonomisinin Yükselişi ve Çöküşü" adlı yazısını okuyanlara da akseden işin en zor kısmıydı; *SE*, aşk ile çöpçülük arasındaki mücadeleye dikkati çekerek, "Bir sıcak dalgası sırasında hiçbir klima tertibatının kullanılmadığı argümanıyla kendini doğrulayan tarihteki ilk başkaldırı" diye yazar. Birçok insan, Harlem ve Newark'taki yoksul insanlar sessiz sedasız kalıp hiçbir şeye karışmadıkları halde, onlardan nispeten daha zengin olan Los Angeles'lı zencilerin aşka gelip sağı solu yağmalamalarına, üstelik birçoğunun bunu iftiharla ve büyük bir neşeyle yapmalarına bir anlam verememişti. Oysa Watts'lı genç bir sosyolog olan Bobbi Hollon'un "başkaldırı sırasında sandaletlerine sıçrayan kanları silmeyeceği" yeminine yazılarında yer veren sitüasyonistler için bu olay gayet anlamlıydı. Olaya ilişkin yazılarında, "Konfor, piyasada olmayan şeyleri isteyenler için hiçbir zaman yeterince konforlu olmayacaktır" diye yazarlar.

SE bir eleştirmenler grubuydu; başkaları eylemlere katılırken onlar kafelerde sandalyelerinde bacak bacak üstüne atmaktan rahatsızlık duymuyorlardı. Yıllar sonra Debord'un belirttiği gibi, "yangın olan yere

bizler benzin taşıyorduk". "Modern topluma karşı en gelişmiş biçimiyle teorik eleştiri ile o topluma özgü faaliyetlerle biçimlenmiş bir eleştirinin yan yana yer aldığı" bir olay olduğunu yazar SE, Watts'ta meydana gelen olay için: "İki eleştiri biçimi birbirinden ayrıdır ama her ikisi de aynı gerçekliklere doğru yönelmiştir, her ikisi de aynı şeylerden söz eder. Bu iki eleştiri birbirini açıklar; biri olmadan öbürü anlaşılamaz. 'Hayatta kalma' ve 'gösteri' konusunda geliştirdiğimiz teorilerin doğruluğu, [bugün için] anlaşılmaz görünen eylemlerle açıklığa kavuşmuş, kanıtlanmıştır... Bir gün gelecek, bu eylemler de bu teoriler sayesinde aydınlığa kavuşacaktır".



CRITIQUE DE L'URBANISME (Supermarket à Los Angeles, août 1965).

"Gösteri/Meta Ekonomisinin Yükselişi ve Çöküşü" yazısından bir illüstrasyon, *IS* no. 10, Mart 1966.

"Gösteri/Meta Ekonomisinin Yükselişi ve Çöküşü", çözümlediği olayın bir parçası olması düşünülerek kaleme alınmıştı. Paris'te Fransızca yazılmıştı; fakat daha öbür Avrupa dillerine çevrilmeden İngilizce'ye çevrilmiş ve Amerika'da yayımlanmıştı. SE'nin gündeme getirdiği sorun 1965'te ABD'de bazıları için oldukça tanıdıktı: "İnsanlar nasıl oluyor da kendilerine müdahale hakkı tanımayan koşullardan yola çıkıp tarih yapabiliyorlar?" diye sorar SE, Demokratik Bir Toplum İsteyen Öğrenciler'in kuruluş beyanatları olan 1962 Port Huron Beyanatı'ndan biraz farklı bir dille. Fakat sitüasyonistlerin bu soruya verdikleri cevap

daha çok sanki Mars'tan gelmiş gibiydi: "Yağmalama, servet toplumuna doğal ve insani bakımdan değil de meta bakımından zengin olan topluma verilmiş *doğal* karşılıktır... Watts bölgesinde meydana gelen yağmalama olayları 'Herkese sahte ihtiyacına göre' şeklinde çarpıtılmış olan prensibin doğrudan hayata geçirilmiş haliydi... [oysa] gerçek arzular festivalde, yıkımın *potlatch*'ında kendini ifade etme olanağı bulur... Yoksulluğun değil, maddi zenginliğin üstesinden gelinmesi gerektiği bu olayla birlikte ilk kez anlaşılmış oldu". Bu sözler coşkulu sözlerdi, aynı zamanda da kışkırtıcı; kışkırtıcı çünkü etkileyiciydi. Sözünü ettikleri şeyin savaş alanı olduğunu düşünüyordu sitüasyonistler ve Haziran 1958'den Eylül 1969'a kadar *Internationale situationniste*'in sayfaları savaşın cephelerini bir bir işaretlemekle meşguldü.



"SE'nin de belirttiği gibi, Constantine gibi bir faşistin karısı olmaktansa benim gibi bir orospu olmak çok ama çok daha iyi." Danimarka Prensesi Anne-Marie'nin Yunan Kralı II. Constantine'le evlenmesi üzerine sitüasyonist J.V. Martin'in Christine Keeler'in fotoğrafı üzerinde yaptığı çalıntılama çalışması. *IS* no. 9, Ağustos 1964.

Sitüasyonistler kendilerini Watts'taki insanların yerine koyarak bu insanların içinde bulundukları durumu kavramaya çalışırlar: "Bireyi hırsız veya terörist olmadıkça güçsüz kılan bir kapitalizm ve teknolojinin gerçekliği"yle karşılaşan insanlar olarak (Bu sözleri; 1965 yılında birkaç fanatik grubun dışında kimsenin anlayamayacağı bu sözleri, 1987 yılında meslektaşlarından çok farklı özelliklere sahip bir tarih profesörü, Stanley Hoffmann söylemişti). Sitüasyonistler entelektüel terörizmi bu şekilde uygulamaya soktular; bu uygulamanın ayrılmaz bir parçası da entelektüel mülkiyet hırsızlığıydı. Yayımladıkları derginin sayfaları, mücadeleye girişecekleri arazinin bir krokisi olmakla birlikte aynı zamanda bir laboratuvar, SE'nin çalıntılama yöntemiyle üzerinde deneylerini gerçekleştirdiği bir test alanı görevi de görüyordu; çalıntılamayla, yani sitüasyonistlerin karikatürlerin konuşma balonlarındaki sözleri, düşmanlarının sözlerini onların aleyhine çevirecek, iyinin ve kötünün bekçiliğini yapanların bile ağızlarından yepyeni sözlerin çıkmasını sağlayacak denli gerçek algılanacak bir eleştiriye

kaydırmayı kastettikleri yolla. Sürüklenme gibi bu da düşman topraklarının estetik bir şekilde işgal edilmesiydi, bildik olanı zapt edip onu ötekine dönüştürmek için yapılan bir akın, hiçbir sınırlama, hiçbir kural tanımayan bir hareket sahası içinde sürdürülen bir savaştı; 1962 yılında SE, Wolfgang Neuss isimli Berlinli bir aktörün "televizyonda oynayan polisiye bir dizide geçen ve izleyenleri haftalarca merak içinde bırakan katilin kimliğini *Der Abend* isimli bir gazeteye ilan vererek açıklamak suretiyle anlamlı bir protesto gerçekleştirdiğini" öğrendiğinde, bu olayı zevkle Watts'taki isyanla aynı kefeye koydu. Anlam oluşturmak veya oluşturmamak tarih yapmakla el ele vermişti. Çalıntılama tahrip edici bir alımlamaydı, iktidar sahibi konuşmacıların ses tellerini kesmekti, toplumsal simgeleri karmaşanın içinden çekip çıkarmaktı, çalıntı sözcük ve resimleri bildik harflere ayırıp yok etmekti. "Sonuçta" diye yazar Debord ile Wolman 1956'da, "herhangi bir işaret" –herhangi bir sokak, reklam, resim, metin, bir toplumun mutluluk fikrini yansıtan herhangi bir şey– "başka bir şeye, hatta karşıtına bile dönüşmeye teşnedir".

Peki ya bütün bunları gerçekleştirmeyi başardığında ne olacaktı? Gösteri başlı başına bir sanat eseriydi, dondurulmuş arzular tablosuna terfi ettirilmiş sahte arzuların bir ekonomisi, gerçek arzuların sünepe ihtiyaçlar karikatürüne indirgenmesiydi. SE, çalıntılamanın sahte paralarını her tarafa yaymakla gösteri akışını devalüe etmeyi, bunun sonucunda da nihai bir enflasyon yaratmayı hedeflemekteydi. Böylece bir metelik bile bir servet değerinde olacaktı. Doğru bir kararla seçilmiş bir işaretin doğru yerde ve doğru zamanda çalıntılanması, perspektifin kitlesel düzeyde tersine çevrilmesini sağlayacaktı. Gösterinin tek taraflı iletişimi diğer bütün konuşmaları bir uğultuya indirgiyordu, oysa artık gösteri kendine yönelecekti; o zaman gösterinin kendisi bir uğultuya dönüşecek ve herkes gösteriyi boş lakırdı olarak görecekti. Tersine dönüştürülebilir bağlayıcı etken kavranacak, ip çekilecek, masalar devrilecek, her evet bir hayıra dönüşecek, her doğruluk şüphenin içinde eriyecek ve her şey değişecekti. Ondan sonra da kendini "sınırsız taleplerin kolay kolay fark edilmeyen bir



— Bu pastayı ben yaptım! Benim bir sanatçı olduğumu söyle, sen özel birisin de!
— Sen bir sanatçısın, özel birisin.
— Ama o pastayı ben yapmadım, zehirli mi değil mi bilmem ayrıca.

Çalıntılanmış bir karikatür, ABD, 1986.

fesatçılığı", "arkasında *tabur istemeyen* bir generaller grubu" olarak adlandıran SE, içinde gözden kaybolacağı bir Yeni Kudüs hayalini gerçekleştirecekti: Toplumsal bir *glossolalia* ayaklanmasının içinde, "her şeyi söyleyebilme özgürlüğü"nün "her şeyi yapabilme özgürlüğü"nden ayrı düşünülmeyeceği yerde gözden kaybolacaktı. SE 1963'te, "*Biz sadece patlamayı örgütleyeceğiz, o kadar*" diye söz verir. "Bu patlama ve herhangi başka bir denetim bizden ebediyen bağımsız olmak zorundadır". Bundan sonra *Mémoires* sanki hiç yazılmamış gibi gönül rahatlığıyla unutulacaktı. Aynı zamanda bir kehaneti dile getiren bir anı kitabı olma özelliğiyle bu kitap, bir kez kavranıldığında, içeriğinin zengin olduğunu; gelecek bir zamanın gizli tarihi olduğunu kanıtladığı oranda unutulacak bir yapıt olarak ön saflarda yer alacaktı.

DAHA SONRA

Daha sonra bu kitabın yok olan bir kara parçasının bir tür haritası, o kara parçasında geçen bir hikâye olduğu anlaşılacaktı. "Irmağın sol kıyısında (insan bir ırmakta iki kez yıkanamaz veya anında bozulmaya meyilli bir cevheri aynı halde iki kez elinde tutamaz) olumsuzun mesken tuttuğu bir bölge vardı". İşte böyle söyler Debord 1978'de, o ufukta olduğu düşünülen zamanın gerilerde kaldığı bir zamanda kamerasına. Bir yıl sonra ise "1952'de, Paris'te dört beş değersiz insan bir araya gelip sanatın üst düzeyde bir devir tesliminin olanaklarını araştırmaya karar verdi" diye yazar. Söylediklerinin ne anlama geldiğini açıklamaz, daha ziyade *Mémoires*'da bulunabilecek cinsten deyimler kullanarak anlamını iyice bulandırır: "Sanatın üst düzeyde devir teslimi, gerçek hayat coğrafyasının 'Kuzeybatı Geçidi'dir; yüzyılı aşkın bir süredir aranan, araştırmasının özellikle kendi kendini yok eden modern şiirde başladığı bir yerdir".

Debord, o dört beş kişinin aşkınlık konusundaki araştırmalarının başlangıcından çeyrek yüzyıl sonra bunları söylerken bildiğimiz anlamda şiirden söz etmiyordu; söz ettiği şey "toplumsal devrim"di, insanların her gün yaşadıkları hayatın tam anlamıyla dönüştürülmesiydi. Mayıs '68 ayaklanmasında bir anlığına gözüne çarpan şeyden söz ediyordu; artık sorgulamaya başladığı bir tesadüften, *Mémoires*'ın o dört beş kişinin geçici günlük hayatlarına, hazırlık safhasındaki mikro toplumuna ikide bir göndermede bulunan kesik kesik anlatısında ve parçalı yapısında önceden canlandırılmış olan bir laf kalabalığından. Kendi kendini yok eden o modern şiirin tekrar ele geçirilmesinden, onu yazmak değil, sonuna kadar yaşamak ve dünyaya salıvermek gerektiğinden söz ediyordu; ki Debord'a göre zamanında LE tümüyle bu amacı güden bir ha-

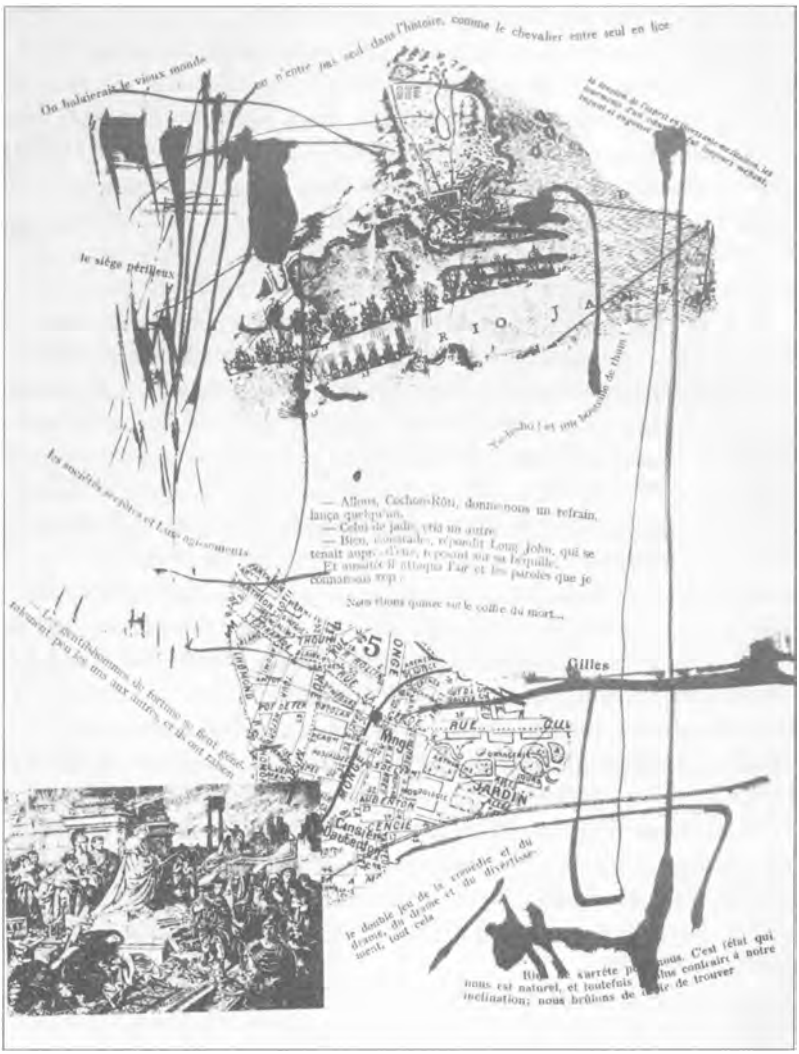
reketti. "Sanatın defterini dürmek, bir katedralin içinde Tanrı'nın öldüğünü ilan etmek, Eyfel Kulesi'ni havaya uçurma planları yapmak; bu tür skandallar, bizzat hayatları gerçek bir skandal olanların zaman zaman önerdikleri skandallardandı". "Hayata geçirip *tamamlamak* istediğimiz alan şiirdir" der SE 1958'de; "Şiiri gerçekleştirmek, hem olayları hem de bu olayların dillerini aynı anda ve birbirinden kopmaz bir biçimde yaratmak demektir". Bu gelecekti, gelecek ve aynı zamanda da geçmiş, yani tümüyle dünyaydı: "Gerçek şiir anı tarihin tüm ödenmemiş borçlarını yeniden gündeme getirir".

"Sitüasyonistler geçmişi *unutmak* istiyor" diyorlardı henüz yeni başladıkları tarihlerde ama geçmişi hiç unutamadılar; geçmiş onlar için bir hazine sandığıydı, sonra kâh kilit, kâh hazine haline geldi. Michèle Bernstein LE'nin ve başlangıcından neredeyse son dönemlerine kadar da SE'nin bir üyesiydi; 1983'te İngiltere'deki evinin havadar oturma odasında o dönemler hakkındaki düşüncelerini aktardı bana. "Herkes birçok babanın evladıdır" dedi. "Bizim nefret ettiğimiz bir babamız vardı: gerçeküstücülük. Bir de sevdiğimiz bir babamız vardı: dada. Bizler bu ikisinin evladıydık". Onlar, Debord'un dediği gibi "enfants perdus"ydü, yani kimsesiz çocuklar, bu nedenle yüzlerini kendilerine benzettikleri her adamın babaları olduğunu düşünerek peşlerinden giderlerdi: Gerçeküstücülerin, dadacıların, yirminci yüzyılın ilk çeyreğinin başarısız devrimcilerinin, Komünarlar'ın, genç Karl Marx'ın, Saint-Just'ün, ortaçağ heretiklerinin; Debord ile öbürlerinin 1950'lerde telaffuz etmeye başladıkları sözcüklerle betimlemek gerekirse, bütün bunlar unutulmaya yüz tutmuş veya unutulmuş anı ve söylentilerdi, başarısız (*manqué*), lanetli (*maudit*) şeylerdi. Hepsi de olsa olsa bir efsaneydi; LE ile SE'ye göre özgürlük efsanesinin bir parçasıydı.

1950'ler ile 1960'larda Debord'un gruplarının zorlamasıyla gündeme getirilmiş, yeni adlarla adlandırılmış ve yeni bir biçim verilmiş olan bu efsane sonuçta anlaşılmayacak, kendi kendisini anlatamayacak kadar eskimiş bir efsaneydi: 1979'da Debord'un umutsuz, kederli bir ifadeyle dile getirdiği gibi bu efsane "kimsenin dışlanmadığı, dünyanın dört bir tarafına ulaşacak Atina efsanesi, Floransa efsanesi" gibi bir efsaneydi; bir kez daha dünyayı saracak türden bir efsane. Böylece bir zamanların yeni Atina'sından, yeni Floransa'sından çok çok öncesine gidecek, Richard Huelsenbeck'in 1920'nin Berlin'ini tasavvur edişi gibi, insanlar konuşmaların etrafında toplanacak, her sokakta temsiller verilecek ve kendimizi bir anda Homeros zamanında buluverecektik. Sonra orada, Edmund Wilson'ın 1922 yılında Paris'te ortaya attığı kehanete uygun olarak, dekorumuzun hangi dramın dekoru olduğunu keşfedecektik.

Şiir hayata geçirilecekti: Lautréamont'un 1870'te yaptığı, "herkesin katkılarıyla" yazılacak bir şiir çağrısı gerçekleştirilecekti. O zaman konuşmayı arzu ettiğimizi hissedecek, söylemek isteyip de söyleyemediğimiz şeyin ne olduğunu keşfedecek, onu söyleyecek, anlaşılacak ve başka insanlardan sözlerimize karşılık görecektik. Ansızın olaylar ve o olayların dillerini yaratacak, geçici olduğunun bilinciyle bu cennetin içinde yaşayacaktık. "Şiirsel özne ve nesneleri çoğaltmalıyız" diye yazar Debord, 1957'de SE'nin kuruluşunu ilan eden metinde, "ve bu şiirsel özne ve nesneler arasında gerçekleştirilecek oyunları örgütlemeliyiz. Esas itibariyle geçici olan programımızın bütün amacı bunu gerçekleştirmektir. Meydana getireceğimiz durumlar kısa ömürlü, geleceksiz olacaktır: Bir geçitler silsilesinden ibaret olacaktır".

Son kertede bu sözler özgürlük efsanesini dile getirir: Yani, insanın sarf ettiği sözler ile edimlerinin ebediyen özgürce dolaşacağı vaadini. Bu sözlerin bizzat kendisi şiirdir; sözcükler bulundukları yerde dimdik ayaktadırlar, tam bir denge halinde veya hiçbir yerde bulunmayıp insanı her yere sürükleyebilirler, hareketsiz bir etkendirler. Bu hareketsiz etkenin (öylesine soyut bir dönüşüm fikridir ki bu, dünya onun tarafından değiştirilmeye hazır oluncaya kadar biçimini hiç bozulmadan muhafaza edebilecektir) peşinden giden LE ile SE bir özgürlük efsanesi yaratmaya çalışır ve sonunda olan olur, kendileri bir özgürlük efsanesine dönüşür. Varolan her şeyi ne kadar sivri bir dille hunharca eleştirseler de, bu soyutluk eleştirilerinin ayrılmaz bir parçası olmayı her zaman sürdürmüştür: Bu eleştirilere (İster LE'nin 1954 Guatemala'sına getirmiş olduğu eleştiri olsun, isterse SE'nin 1965'teki Watts olaylarına veya 1968 Mayıs'ında Fransa'da meydana gelen olaylara getirdiği eleştiriler olsun) cezbedici, olumsuz bir güç katan, içinde grubun sözlerinde yaşatmaya çalıştığı hikâyenin yer aldığı, gerçekleşmesi beklenen bir olayı, bir dili ima eden bir soyutluktur bu. Ben bu hikâyeyi anlatırken her şey bir gece kulübünde bir zamanlar meydana gelen bir şeyin başka bir şeye dönüşmesiyle başlar ve bu şeyin başka bir şeye dönüşmesine göre değerlendirmesinin yapılması gerekir; tıpkı, bu gece kulüplerinde meydana gelen şeylerin, gece kulüplerinden neden belirli anların alındığı, bunların duvarlara neden yazıldığı, haykırıldığı, daha öncekinden çok daha farklı algılanmaya başlanan bina ve sokaklarda neden icra edildiği gözetilerek değerlendirilmesi gibi. Bir açıdan olaylar arasına çizgi çekmek çok kolaydır, sadece bir çizgidir hepsi hepsi; örneğin, LE'nin 1953 yılına ait duvar yazısı "ASLA ÇALIŞMA!", Mayıs '68'de duvar yazısı olarak tekrar kullanılmış, 1977'de ise Sex Pistols'ın "Seventeen" adlı parçasının sözlerine geçmiştir: "We don't work / I just feed / That's all


Ou hululerait le vieux monde
le siège périlleux
Les sociétés secrètes et Leurs agissements
— Allons, Cochon-Rôti, donne-nous un refrain, lança quelqu'un.
— Celui de jadis, cria un autre.
— Bien, consentit, répondit Long John, qui se tenait auprès d'eux, le poing sur sa bequille. Et aussitôt il attaqua l'air et les paroles que je connaissais trop :
Nous irons quinze sur le coffre du mort...
Gilles
Le double jeu de la comédie et du drame, du drame et du divertissement, tout cela

I need" (Biz çalışmayız / Sadece karnımı doyururum o kadar / İstediğim hepsi hepsi bu kadar). Ancak aradaki bu bağlantı (LE'nin bu bir cümlelik bildirisi, bir zamanlar sitüasyonistlerden biri olan Christopher Gray'in *Leaving the 20th Century: The Incomplete Work of the Situationist International* adlı kitabında yer almış, oradan Gray'in dostları olan Malcolm McLaren ve Jamie Reid aracılığıyla Johnny Rotten'a aktarılmıştı) aritmetik şekilde aktarılan bir gelenek özelliği taşır. Hikâyesini bulmak için bir geleneğin sürekliliğine, hatta puslu, yeraltında kalmış bir gelenekse bu, onun süreksizliğine tam bir kendiliğindenlik içinde engel olmak gerekir. Örneğin: Sex Pistols'ın içinde yaşadığı toplumun mutluluk fikrini olumsuzlama peşindeki elemanları kendilerini ikide bir dadacı bir *glossolalia*'nın eşiğine, kendi kendini yok eden modern şiirin alanına sürüklenir bulurken, *Mémoires* bu alana bile isteye girer; bu çakışma bir tesadüf eseri olmadığı gibi, bir aktarımın sonucu da değildir. Burada Henri Lefebvre'in sözlerine kulak vermekte fayda var: "Modernliğin bir anlamı varsa eğer, o da şudur: Başlangıcından itibaren içinde radikal bir olumsuzlama taşır; işte bir Zürih kafesinde ortaya çıkmış olan dada". Lefebvre bunları söylerken bir argüman geliştirir, insanların aklını karıştıracak türden bilmecemsi bir şeyler söylemez; sözünü ettiği olumsuzlama varlığını sürdürmüştür; ama dayanıklı bir geleceğe kanalize edilen bir sanat olarak değil, değiştirilmemiş bir geçmişe uzanan, tarihin ödenmemiş bir borcu olarak. Lefebvre'in bu sözleri söylediği yıl olan 1975'te Sex Pistols'ın kurulmaya başlaması veya ne Lefebvre'in ne de Sex Pistols'ın, gündelik hayatın içinden bir devrim yaratma teşebbüsünde bulundukları dönemlerde Lefebvre ile Debord'un birbirlerini yoldaş saymalarına benzer şekilde, birbirlerini onaylayamayacak olması önemli değildir: Sex Pistols, kökleri üzerinde uğraşılarak ortaya konmuş kültürel bir tez olan *Mémoires*'a uzanan içgüdüsel bir kültürel itkiyle sahneye çıkmış ve borçları yeniden gündeme getirmiştir. Bu borçları gündeme getirirken aynı zamanda o borçları artırmıştır ve Sex Pistols'ın elemanları tarih sayfalarından silinmeye karar verir vermez bu borçlar gereğini yerine getirmiş ve onları da özgürlüğün efsanesi haline getirmiştir.

Adı geçen bu kalp para, aktarılan bu söylencenin akışını sağlayan yegâne şeydir: Kimsesiz çocuklar babalarını ararlar, babaları da kaybettikleri çocuklarını; ama kimse bir diğeriyle benzerlik taşımamaktadır. Bu yüzden hepsi yanlış yüzlerin peşinden giderek birbirlerinin yanından fark etmeden geçerler: Bu gizli bir tarihin, onu yapanlar için bile, hatta özellikle de onu yapanlar için gizli kalmış bir tarihin sürüklenişidir. Sex Pistols'ın ve onların peşinden ortaya çıkanların ellerinde bu

gizli tarih, yeni bir hikâyeye doğru el yordamıyla ilerleme olarak ortaya çıktı. Gündelik dilin bu hikâyeyi anlatmada yetersiz kalacağı yönündeki içgüdüsel bir dadacı kuşku, bu körlemesine yapılan yolculuğa eşlik ediyordu. Oysa el yordamıyla metinden metne geçilen, diğerlerine oranla daha hafif sayılabilecek bir sayfanın bile bir müzik parçasındaki ani susuşun etkisine benzer bir etki yaratacak denli dikkatle hazırlanmış bir kitap olan *Mémoires*'da ele aldığı konuyu anlatmak için Debord, dada dilini bilinçli olarak kullanır: Bildiği en soyut ve en kısa ömürlü özgürlük efsanesini konu alan bir hikâyeyi, bilinçli bir seçimle yine o denli soyut ve kısa ömürlü bir dille anlatır.

Debord 1957'de çeşitli metinleri kesip yapıştırarak onu oluştururken, kitabının, yapılmasında bizzat emeğinin geçtiği bir geçmiş ile bir geleceğin parçası olduğunu düşünmüş olabilir. Debord bunları yaşamıştı; o güne kadar belli bir anlayışı dile getiren dada, *Mémoires*'ın sayfalarında başka bir şeye dönüşmüştü. Bir zamanlar, efsanenin özelliği nedeniyle, kendi kendini yok eden modern şiir çerçevesinde yapılmış bir deneydi. Şimdi ise, kendi kendini yok eden modern şiirin dilinin toplumsal devrimin anahtarı, insanların gündelik deneyimlerinden alınan örneklerin ("Akşam, Barbara", "Konuşmalarımız içkiyle dolu", "Işıklar, gölgeler, figürler" gibi laflar *Mémoires*'ı okumaya başlayanların ilk gözüne çarpan laflardır) kitabın giriş bölümüne konulmasını gerekli kılacak denli önemli olduğu düşüncesinden hareket eden küçük bir grubun mücadelesiydi artık. Debord, Marx'ın "Bırakın ölüler ölüleri gömsün, bırakın ölülerin yasını ölüler tutsun" sözünü alıntılar, tıpkı 1843'te dostu Arnold Ruge'ye yazarken Marx'ın Matta'dan, Matta'nın da İsa'dan alıntı yaptığı gibi. Bu sözden sonra Marx, artık Debord'un kendine mal ettiği şu sözü söyler: "Yeni bir hayata giden bir çığır açacak ilk tür olacak bizimkisi".

Dünkü Gümbürtünün Sanatı

İster inanın ister inanmayın, bir zamanlar adamın biri anlamsız bir şiiri ezberden okuduğu için meşhur olmuştu. Bunda o kadar da şaşılacak bir şey yok aslında; bu şovda hiçbir şey garip değil çünkü. Bir seyirci topluluğu bir filmin parçasını, bir temsili izlemektedir: İki adam alçak bir sahnede domalmış cırtlak sesler çıkararak dans etmekte, bir başka adam da piyano çalmaktadır. Sahnedeki adamların hareketleri küttür; onları izlemek sıkıcıdır. Üzerinde daracık bir kıyafet, başında da uzun, çizgili daracık bir şapka olan başka bir adam sahneye getirilir (Kıyafeti vücudunu sıkı sıkıya sardığı için kendi başına yürüyemez, bu yüzden el üstünde taşınır ve sahnenin orta yerine yalı kazığı gibi lök diye bırakılır); adam ağır, kasvetli bir sesle birbiriyle alakalı olmayan birtakım heceler okur. Bu da sıkıcıdır. Şaire seyircinin fırlattığı meyvelerin isabet etmesi pek bir anlam ifade etmez; üzerinde durmaya bile değmez. Dansçılar sahneye tekrar çıkarak adamı karga tulumba götürürler.

Ripley'in ister inanın ister inanmayın! programı (60 dak.) Bugünkü program: tıpta hipnotizma; Hugo Ball'in "ses şiiri"; kırmızı bir kanepenin Amerika kıtasının bir ucundan bir ucuna geçirdiği yolculuğun fotoğraflarla belgelenmiş öyküsü: Taylandlı şef aşçı Klinmahon; uzay mekiği. (Tekrar).

— TV Guide, *17 Nisan 1986.*

Bir zamanlar bunun bir hit olduğu söylenir seyirciye. Buna inanın. Şef Klinmahon çeşni katmak için havaya yiyecek atar; o da bir hit. Freud hastalarını hipnotize ederdi; o hâlâ bir hit. Hostes Marie Osmond kırmızı bir kanepeye boylu boyunca uzanarak ABD'de elden ele dolaşacak olan bir sanat kitabı için poz verir; fotoğrafları hittir ama kendisi değildir, gelenekselleşmiş değerlerin aşırı reklam edilmiş bir temsili olduğu için hit olması

beklenemezdi zaten, o değil de altındaki kanepe hit olur belki bir gün kim bilir? Bu konudaki tek sorun uzay mekiği: Uzay mekiğiyle uzaya çıkan astronotların yerçekimsiz ortamda birbirlerine güle oynaya çilek attıkları ve çilekleri ağızlarıyla havada yakalamaya çalıştıkları görüntüler hiç şüphesiz komik görüntüler. Fakat havaya fırlatıldıktan kısa bir süre sonra patlayan, içindeki yedi astronotla, havalandıklarında ağızlarında yiyecek bir şeyin olup olmadığını bilmediğimiz yedi astronotla birlikte patlayıp yok olan bir uzay mekiğinin görüntüleri hiç de komik görüntüler değildir. Bu inanılması güç bir şeydir; bu, TV'nin gideremediği tatsız bir bitişmedir.

Akşam saatlerinde televizyonda yan yana gelen konular (sanat ile bilimin, simya ile ev işinin, okültizm ile militarizmin özdeşleştirilmesini veya tam tersi bir özdeşleştirmeyi ima eden konular) sahneye sımsıkı kıyafetler içinde çıkarılan adamın yaptığı ve dada olarak adlandırılan şeyin televizyon versiyonudur. Bütün biçimleri sıfır değere indirgeme çabasının yanı sıra, birbiriyle ilgisiz görünen fenomenlerin yan yana getirilmesi, yirminci yüzyıl modernist sanatının temel taktiklerinden biriydi. Bu taktiğin ardında, estetik kategorilerin yanlış olduğu kanıtlanabilirse, toplumsal sınırların inşa edilmiş yanılsamalar olduğunun açığa çıkarılabileceği, böylelikle dünyanın değiştirilebileceği fikri yatmaktaydı. Şeyler göründükleri gibi değildir: O zamanlar iletilmek istenen mesaj buydu, şimdi de budur. Bir farkla ki –Avrupa'nın bir ucundan öbürüne sanatçılar kâğıtlarında ve tuval üzerinde yeni dünyalar yaratırken (Öyle dünyalar ki; bugün bile bu eserlere bakıldığında yüzyılın resmi tarihinin onların muazzam bir açıklıkla dile getirdikleri ütopyalar, El Lissitzky'nin konstrüksiyonlarında, Man Ray'in fotoğraflarında, De Stijl'in tasarımlarında ima edilen yeni dünyalar karşısındaki geri çekilme hareketini ifade etmek için çaresizlik sıfatını kullanmak azdır bile) 1910'lar ile 1920'lerin efsanesi bu minval üzereydi işte– o zamanlar iletilen mesaj şoke ediciydi, şimdi ise bir mesaj olmaktan bile çıkmıştır.

NE ANLAMI VAR

"Ne anlamı var düşünmenin, yazmanın veya sahnede oynamanın" diye yazar Henri Lefebvre 1973'te, "elde edilen yegâne başarı o uzun başarısızlıklar çizgisini, kendi kendini yok etmeyi ve Adsız Sansız bir Jude'dan Antonin Artaud'ya kadar uzanan ölümcül büyüleri devam ettirmek olduktan sonra?" Gerçekten ne anlamı var? 1967'de Steve Strauss adındaki bir öğrenci, not verdiğim yazılı kâğıdına, "İpsiz sapsız, kendini beğenmiş züppelerle el ele vereceğiz diye tarihin dışına mı çıkacağız yani?" diye yazmıştı. Yapmaktansa söylemek daha kolaydır.



El Lissitzky'nin yaptığı ve bir fabrikada propaganda panosu olarak kullanılan çalışma, Vitebsk, SSCB, 1919.

En çok tercih edilen yoldan sapınca, Lefebvre'in bahsettiği o uzun çizgiye hemen her yerde denk gelip katılma ihtimalimiz vardı: *Champ libre*'e, *freie strasse*'ye, daha çok da paralel bir tarihin hayali alanına; bir zamanlar heretiklerin, simyacıların, ezoteriklerin alanına, Fransız Devrimi'nden sonra politik komplolarla estetik "avangard"ların oluşturdukları alana, tarihe, Sanayi Devrimi'ne, orta sınıfa, "burjuvazi"ye, "kitle insanı"na, "kitle toplumu"na (Bir başka deyişle modern demokrasiye) karşı geri cephe savaşı verirken kendini tarihin ötesinde konumlama iddiasında bulunan "Hayır deyiciler" için herhangi bir yer olmaktan daha fazla anlam taşıyan alana; birlikte bir gergedanın sırtındaki kuşlar gibi yol alındığı için eleştirilen ve sıkça sözü edilen bir hikâyeyi sona erdirme arzusuyla, "Hayır deyiciler"in sonunda Yeni İnsan'ı, yeni dünyayı bulamadıkları, yalnızca öncelikle yolculuğu başlatan arzudan geriye kalan kırıntıların bulunduğu alana adım atabiliriz. Mario Vargas Llosa, *The War of the End of the World* adlı romanında Gallileo Gall (Bir zamanlar Komünün kıdemlilerindendi, ancak yüzyıl sonunda Brezilya'da yıldızı sönmüş biridir artık) adlı başarısız bir devrimciden şöyle bahseder:

> Onu Livraria Catilina'da, Kederli Mirador'daki palmiye ağacının gölgesi altında veya aşağı kasabadaki denizciler tavernasında esir aldığı birisine, eksenini kader yerine aklın oluşturduğu bir hayatta bütün faziletlerin birbiriyle uygunluk içinde olacağına, Tanrı'nın değil Şeytan'ın –o ilk asinin– özgürlüğün gerçek prensi olduğuna ve eski düzen bir kez devrimci hareketle yıkıldığında özgür ve adil yeni bir toplumun kendiliğinden yeşereceğine dair nutuk atarken görmek mümkündü. Onu dinleyenler çıksa bile, genelde insanlar ona pek önem vermiyorlardı.

1901'de Fransa'nın güneybatısındaki Hagetmau'da doğmuş olan Lefebvre, daha sonra lanetleyeceği çizgiye, Paris'te 1920'lerde katıldı; gerçeküstücülüğün en cafcaflı dönemlerinde.

> Bizler kesinlikle barbarız; çünkü belli bir uygarlık biçiminden iğreniyoruz... Koşulsuz olarak bir özgürlüğe ihtiyacımız var; ama en derin tinsel ihtiyaçlarımızda, etimizin içine işlemiş en şiddetli ve insani arzularımızda temellenen bir özgürlüğe... Avrupa'nın basmakalıp jestleri, edimleri ve yalanları iğrenç bir döngü halinde sürüp gidiyor. Spinoza, Kant, Blake, Hegel, Schelling, Proudhon, Marx, Stirner, Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud, Nietzsche; işte bu liste bile tek başına bu çöküşün başlangıcıdır.

Lefebvre'in 1925'te altına imzasını attığı gerçeküstücülerin "Her Şeyden Önce ve Her Zaman Devrim!" adlı manifestolarında böyle yazı-

yordu. Bu çizgi, ölümcül büyülerin çizgisiydi (Böyle bir büyü yapmaya teşebbüs etmekten farksız bir hareketti); Lefebvre, gerçeküstücülerden sonra Fransız Komünist Partisi'ne girerek o çizgiyi terk etti, böylece Marksist bir toplum kuramcısı olarak yapacağı o büyük kariyerine adım atmış oldu.

PHILOSOPHIES

"*Philosophies* adlı dergide yayımlanan ilk makalem" diye yazar Lefebvre 1975'te, 1924 yılına geri dönerek, "bir dada portresi niteliğindeydi. O makale sayesinde Tristan Tzara ile yıkılmaz bir dostluk kurdum... Makalemde, 'Dada dünyayı parça parça ediyor; ama o parçalar harika parçalar' diye yazmıştım... Tristan Tzara'yla ne zaman karşılaşsam, bana 'Yani? O parçaları toplayacaksın, öyle mi? Daha sonra onları birleştirmeyi düşünüyor musun?' derdi. Ben de her zaman 'Yo, onları parçalamaya son vereceğim' derdim".

Lefebvre, Tzara'nın *7 manifestes dada*'sı hakkında bir eleştiri yazar; kullandığı dil küstahçadır. Evet der Lefebvre, dadayı gerçeküstücülüğe, "sadece küçük değişimlere oynayan", edebi şöhret peşinde olan gerçeküstücülüğe tercih ederim. André Breton ile grubunun kariyer edinme hevesleri, skandal aşkına gerçekleştirdikleri skandallardan, *tout Paris*'in* alkışlarından veya yuhalamalarından dolayı hemen gevşeyivermeleri yanında dada hiç olmazsa mutlak bir şeye uzanır: "Dünyanın sonuna". Ama der Lefebvre, bu mutlaklık olgunlaşmamış bir mutlaklıktır, "boş yere anın egemenliğini ilan eden", "hayır demesini bilen bir tin sadece", bir "sahte büyü"dür: "Dada her türlü tanımlamadan kaçarken, ortaya koyduğu olumsuzlama kendisini, çok güçlü biçimde kendi olumsuzlaması olarak tanımlar". Bir felsefe olarak dada bir ilmekti; Safsata 1A sınıfı dersinin konusu: Söylediğim her şey yalan.

1924'te henüz yirmi üç yaşında olan Lefebvre'in bir ayağı tarihte, bir ayağı da aradaki dengeyi sağlamak için o uzun ölümcül büyü çizgisindedir. Ayağına tez bir delikanlıdır; ama geride bıraktığı gençliğinin o şevkli günlerini gülümseyerek hatırlayan ihtiyar bir adam gibi yazar, ciddi işler yapmaya hazırdır artık: Ne yapılabilir? Fakat 1975'te, yani *Philosophies*'e yazı verdiği dönemlerden yarım yüzyıl sonra artık gerilerde bıraktığı toy zamanlarına tekrar göz atarken yirmi üç yaşında gibidir: "Yo, onları parçalamaya son vereceğim". 1967'de daha acayip şeyler yazar; yazıyı teknik ve tahakküm hakkındaki bir argümandan yola çıkarak yazar: "Modern sanat, edebiyat, kültür daha önce olmadıysa bile savaşın sürdüğü günlerden bir gün infilak etmiştir; neden mi

* Bütün Paris. (y.h.n.)

infilak etmiştir, nedeni çok basit; çünkü doğru yerde, doğru zamanda gencin biri küçük ama şiddetli bir patlamaya yol açan bir paradoks geliştirmiştir, birbiriyle özdeş iki hece, 'dada?' " Bu iki hece, Lefebvre'in bir zamanlar parçalamaya son vereceğine söz verdiği parçalardandır. Şimdi onları filozofun taşları gibi ağzında tutmaktadır. Bu ihtiyar neden bahsediyordu?

BU İHTİYAR

Bu ihtiyar 5 Şubat 1916'da, Birinci Dünya Savaşı'nın ortalarında Zürih'te kurulan ve yine aynı savaşın bitiminden beş ay sonra kapanan Cabaret Voltaire'den bahsediyordu. Kurucuları, yirmi dokuz yaşındaki, o zamanların tanınmamış Alman dramaturgu, şair, yolundan sapmış bir Katolik mistik, bir Nietzsche müridi, sonrasında TV'nin tanınmış şahsiyetlerinden biri olan Hugo Ball ile otuz bir yaşındaki Alman şarkıcı Emmy Hennings'tir. Onlara sonradan Alsas'lı bir sanatçı olan Hans (Jean) Arp, Rumen şair Tristan Tzara, hemşehrisi ressam Marcel Janco, bir Alman şairi ve şairliğinden arta kalan zamanlarda tıp fakültesinde okuyan Richard Huelsenbeck katılır. Cabaret Voltaire'den önce orası Jan Ephriam adında birinin işlettiği Holländische Meierei adlı bir barmış, şimdi ise Teen 'n' Twenty adlı bir disko. Binanın bulunduğu mahalleye, Spiegelgasse'nin başına Zürih Belediyesi bir tabela asmış: Levhanın üzerine oyma harflerle yazılmış olan "DADAISMUS" kelimesinin hemen altına birileri "Ne passera pas" ("Baki kalacak") lafını çiziktirmiş.

Cabaret Voltaire, sanatçının hayatın anlamını açıklayacağına dair vaadinin bütün sahne gösterilerinin aynı anda yapıldığı bir vodvile dönüştüğü harika bir gece kulübüydü. "Kübizm, empresyonizm veya buna benzer herhangi bir sanat hareketi gibi bir hareket özelliği taşımamasına rağmen, dada hep bir sanat hareketi muamelesi görmüştür" der Huelsenbeck birkaç savaştan sonra, 1971'de. "Oysa, kübizm, empresyonizm gibi hareketler biçim, renk vb kaygıları olan, bir sanat yapıtı olarak gösterilen, tasarlanan veya bu amacı güden hareketlerdendir; onlarda bulunanların hiçbiri bizde yoktu. Biz ne isek oyduk, bunun haricinde hiçbir şey yoktu bizde".

"Cabaret Voltaire, altı kişiden oluşan bir gruptu" diye yazar Hans Richter 1964'te. "Herkes bir enstrüman çalardı, yani kendisini". Genç bir Alman ressam, Richter, cephede yaralandıktan sonra 1916 yılının ağustos ayında Zürih'e gider; Cabaret Voltaire ise o zamanlar bir varmış bir yokmuş, dünyada devler yaşarmış diye başlayan bir masal olmuştur çoktan. Richter treni kaçırmıştır. Arp, sahneden bildiriyor:

> Süslü püslü, rengârenk, kalabalık mı kalabalık bir tavernanın sahnesinde pek bir tuhaf, pek bir esrarengiz tipler var: Tzara, Janco, Ball, Huelsenbeck, Madam Hennings ve naçiz kulunuz. Tam bir curcuna. Etrafımızdaki insanlar bağırıyor, gülüyor ve el kol hareketleri yapıyor. Biz de onlara ah oh sesleriyle, hıçkırıklarla, şiirlerle, böğürtülerle ve ortaçağ *Tellal*ları gibi miyavlamalarla karşılık veriyoruz. Tzara kalçasını bir oryantal dansözü gibi kıvırıyor. Janco, görünmez bir keman çalıyor, çalarken öne eğiliyor, ayağıyla tempo tutuyor. Madam Hennings bir Madonna suratıyla bir bacağı önde bir bacağı arkada bel kırıyor. Huelsenbeck ise önündeki davula hiç durmadan vuruyor, bir hayalet gibi beyaza boyanmış suratıyla Ball de ona piyanoyla eşlik ediyor.

Bir yıl sonra bu sahne gösterisi alegoriye dönüşür, bütün Batı'da taklitlerine ve benzerlerine rastlanılmaya başlar. New York'ta Arthur Cravan, Man Ray ve Marcel Duchamp bu yaftayı benimser; Paris'te ise André Breton, Louis Aragon, Paul Eluard, Francis Picabia ve onlar gibi daha nicesi. Bir pisuvar güzel, gerçek ve iyinin cisimleşmiş bir hali, bir sanat olarak teşhir edilir; Bir *Mona Lisa* kartpostalında resmin üzerine bir bıyık ve açık saçık anagramlar çizilir. Bu tür hareketler etkisini gösterir; bazıları bunları önemser, bazıları rahatsız olur, bazılarıysa dehşete kapılır. Bazıları dadayı ilgisiz bir surat ifadesiyle bir saçmalık olarak karşılar ya da tam tersini yapar, nezih kafelerin iyi giyimli genç müdavimleri işçi sınıfına mensup garson ahbaplarının kıçlarına "TEKMELE BENİ!" yazan kâğıtlar yapıştırırlar, Dünya Savaşıyla birlikte ortaya çıkan ahlaki açmazlara karşı sonunda ansiklopedilere de geçecek bir tarzda ilginç bir cevap verilir ("Haydi parti yapalım"): "Uluslararası karmaşık bir hareket olan dada, özünde hem sanatsal hem de politik geleneklere karşı bir saldırı niteliği taşımaktaydı. İlk dönemlerinde gerçekleştirilen sahne gösterileri geleneksel olanı alaya almak amacıyla tasarlanmıştı. Dadacı hareketlerin tezahürlerinde toplum karşıtı davranışlar, nihilizm ve şoke etme arzusu ortaktı..."

Yılmaz bir girişimci olan Tzara sayesinde, dada hakkında çok şey yazıldı. "15 Ekim'e kadar" diye yazar Tzara 1919'da, "dadacılık hakkında 8590 makale yazıldı". Kimse bu sayının doğruluğunu araştırmaya kalkışmadı, bir ihtimal sallamıştı; ama destekli sallamış olma ihtimali de vardı. Yine de bu bilgi Cabaret Voltaire'de olup bitenler hakkında bir fikir vermiyor bize, sonra Lefebvre'in bahsettiği şey ile de uzaktan yakından ilgisi yok. *The Timetables of History*'nin girişi hiç de uzak bir geçmişe ait değildir: "1916. Görüntü Sanatları. Zürih'teki Dadacı Kültü".

DADA

Dada, ancak sona erdikten sonra bir özgürlük efsanesi haline geldi; hareket olarak bir yirminci yüzyıl gnostik mitiydi.

Sadece Büyük Savaş'ın değil, savaştan bir anlam çıkarmak için; dadacı bir ifadeyle, savaşı haklı çıkarmak için yazılan bütün "ölümle bir randevum var" türünden şiirlerin gizli bir tarihiydi. François Truffaut'nun *Jules et Jim*'i bunun bir versiyonudur; bildik bohemlerden olan, her biri kendi yolunda rasyonel ve tutkulu, her biri perdede gerçek bir kişilik görüntüsü veren *Jules ve Jim*'iyle, yüzü perdede ilk kez bir sürü heykelin bulunduğu bir arazide görülen Jeanne Moreau'nun canlandırdığı karakter Catherine'iyle, dadasıyla *Jules ve Jim*: Hurda, gerçekdışı; ama dayanılmaz, ölümcül büyü.

Cabaret Voltaire'in savaşı protesto etmesi hakkında çok şey yazıldı; dadacılar bu tür birçok yazı yazdı. Arp 1948'de şunları yazar:

> ... Birinci Dünya Savaşı'nın kasaplıklarından bıkıp usandığımız için kendimizi Güzel Sanatlar'a adamıştık. Uzaktan gelen top gümbürtülerine rağmen, bütün gücümüzle şarkı söyledik, resim yaptık, kolaj yaptık, şiir yazdık. İnsanı o dönemin cinnetinden kurtaracak ve cennet ile cehennem arasındaki dengesizliği bir dengeye oturtacak yeni bir düzenin kurulmasını sağlayacak özlü bir sanat arayışı içindeydik. Bu sanat kısa zamanda genel bir hoşnutsuzluğun konusu haline geliverdi. 'Haydutlar'ın bizi anlayamamaları bizim için sürpriz olmamıştı. O toy megalomanlıklarıyla ve iktidar delisi mizaçlarıyla, sanatın insanoğlunun vahşileştirilmesi sürecine katkıda bulunmasını istiyorlardı.

Bir başka deyişle onlar, savaş için savaş, savaş için sanat, hatta sanat için savaş, sanat için sanat veya insanlığın iyiliği için sanatın dışında bir sanat istiyorlardı. Bu tür fikirler 1916'da yazılan yazılarda da geçebilirdi, ne var ki onlar bırakın mit olmayı, o zamanlar daha efsaneleşmemişlerdi: Daha çok modası geçmiş bir romantizmin temsilcisiydiler veya başka seçenekleri olmadığı için bohem hayatı yaşayan tiplerdendiler. 1920'de Huelsenbeck çok daha farklı bir düşünceyle veya farklı bir sesle şunları yazar:

> Hepimiz savaş yüzünden ülkemizi terk etmiştik... Savaşın otokratik, alçak ve maddi nedenlerle çeşitli devletlerin çeşitli hükümetleri tarafından tertiplendiğinde hemfikirdik; biz Almanlar *J'accuse* kitabına aşinaydık ve o kitap olmasaydı bile Alman Kayzer'i ile generallerinin iffeti konusunda yine de şüphelerimiz olurdu. Ball, vicdanına aykırı olduğu gerekçesiyle askerlik yapmamıştı, bu yüzden canlı bir hedefti, bense sözde vatanperver nedenlerle, mermi kovanlarından başka yiyecek bulunmayan Fransa'nın kuzeyindeki siperlere yollamak için fellik fellik adam arayan polis yalakalarından kıl payı

kurtulmuştum. En iyi ihtimalle deri tüccarlarının ve parsayı derilerden götürenlerin bir karteli, en kötü ihtimalle de örneğin Almanlar'da olduğu gibi, sırt çantalarına Goethe'nin kitaplarından bir tanesini atıp Fransızlarla Rusları süngüleriyle şişlemek için uygun adım yürüyüşe geçen psikopatlardan kurulu bir kültürel birlik konumundaki bir ulusun idealleri uğruna vurulmak konusunda gerekli cesaretin bizde olup olmamasına pek aldırdığımız yoktu.

Bu son cümle tam anlamıyla dadadır ya da en azından bu kitabın ulaşmayı amaçladığı türden bir dadadır: Dişlerin teker teker yere dökülmesinin sesi, şiirlerden çok manifestolara ve hit olmuş *single*lara yakışan bir ses, insanın içinde yaşadığı zaman ve mekâna duyduğu neredeyse mutlak nefret, bezginliğin neşeye dönüşmesine kadar elde tutulan nota. Fakat dada olarak bu ses sadece Berlin'de, 1918'de su yüzüne çıkmıştır ve varlığını sadece bir veya iki yıl kadar sürdürmüştür. Bu, insanın Cabaret Voltaire'de bulacağı ve bu kitabın da ulaşmayı amaçladığı türden bir dada değildi. 1916'da, savaşı haklı çıkarmaya çalışan bir dilin yok edildiği bir deney yapıldı. Dadanın anlattığı hikâyede bu yok ediş, en basit konuşma faaliyetinde dahi insanın dişlerini yere dökebilecek kadar sade bir dilin keşfi için zorunlu bir başlangıç safhasıdır.

KANDİNSKİ'NİN

Kandinski'nin müridi ve Thomas Müntzer, Bakunin ile Kropotkin'in bir izleyicisi olan Hugo Ball, daima otoritenin çamur atmalarına ve aşağılamalarına maruz kalmıştı. Çeşitli uyuşturucu maddeleri denediği yıl olan 1915'te günlüğüne şunu yazar: "Bugüne kadar tattığım itaatsizlikler kadar bana itaat edilmesini isteyeceğim bir zamanın hayalini kuruyorum: tam bir itaat". Döneminin kamusal megalomanisine karşı koymak için kendi megalomanisini artırır: "Kaderimin, bütün ulusun kaderinin küçük bir örneği olduğu inancı olmadan yaşayamazdım"; yani, iyi bir Alman filozofu olarak aslında bütün dünyanın kaderini kastetmekteydi.



Cabaret Voltaire, Zürih, 1986.

Cabaret Voltaire'i kurmadan önce Ball, Bakire Meryem hakkında "Der Henker" ("Cellat") adında küfürlerle dolu bir şiir yazar. Şiirde onu sikmek istediğinden falan bahseder. Fakat bu şiiri, günlüğünden önce yazmıştır ki günlüğünün dili yanında şiir çok masum kalır.

> Bir aralar yanımda şehirden şehre bir kafatası gezdirirdim; onu eski bir kilisede bulmuştum. Kilisedekiler mezar kazarken yüz yıllık iskeletlere rastlamışlar. Onların isimlerini ve doğum tarihlerini tespit ederek kafataslarının üstüne yazmışlar. Yanak kemiklerinin üzerlerine de gül ve unutma beni çiçekleri çizmişler. Yıllarca yanımda taşıdığım o *caput mortuum* 1811 yılında yirmi iki yaşında ölen bir kıza aitti. Bu yüz otuz üç yaşındaki kıza çılgınlar gibi âşıktım ve ondan ayrılmaya kesinlikle dayanamayacak bir haldeydim... Yanımdaki bu yaşayan kafa

(1913'ten itibaren Ball'in metresi, 1920'den sonra karısı, 1927'den sonra dul karısı olan Emmy Hennings)

> bana o ölünün kafasını hatırlatıyor. Bu kıza baktığımda içimden resim yapasım, yanak çukurlarına çiçekler çizesim geliyor.

Ball'in günlüğünden alınma belli pasajlara dada tarihiyle ilgili yazılmış hemen her kitapta rastlanır; fakat bu pasaja hiç rastlanmaz.

BALL

Ball, Cabaret Voltaire'in terimlerini peşinen tanımlar. 25 Kasım 1915'te şöyle yazar:

> Atılgan ve fevri bir hayat süren insanlar, izlenimleri üzerindeki denetimlerini kolayca kaybederler ve bilinçsiz duygu ve güdülerin pençesine kolayca düşüverirler. Konularında herhangi bir amaç taşımayan, hiçbir engellemeye maruz olmayan, özgür bir hayal gücüyle beslenen her türlü sanat etkinliği (resim çizme, yazı yazma, beste yapma) bu tür insanlara iyi gelir. Bağımsız fantezi süreci, bilinç eşiğini geçen şeyleri, çözümleme gerektirmeden gün ışığına çıkarmayı şaşmaz bir biçimde başarır. İçinde bulunduğumuz şu çağda, insanların izlenimlerine gerekli önemi göstermeye muvaffak olamadan her gün canavarca şeylerin saldırılarına maruz kaldıkları bir çağda, estetik şeylerin üretimi insanlara salık verilen bir sağaltım yöntemi haline gelir. Fakat canlı icra edilen bütün sanat akımları irrasyonel, ilkel ve karmaşık olacaktır; konuştukları dil gizli bir dil olacak ve artlarında insanlara bilgi veren değil, onları paradoksun içine sokan türden belgeler bırakacaklardır.

Aradan geçen yetmiş yıl bu yazıda anlatılanları bize kolayca tercüme edebiliyor; ama Arp ile Huelsenbeck'in bir protesto olarak dada hakkında anlattıkları hikâyenin etrafında döndüğü ana unsurları bulmak için insan geleneksel yaklaşımları bir kenara bırakmak durumundadır. Bu yazıda öncelikle Freud'çuluktan alıntılar vardır; psikanaliz olarak sanat, bir sağaltım biçimi olarak sanat, artı aydınlanmış tekbenciliğe

karşı beyni yıkanmış kitle toplumu. İrrasyonel ile ilkel olana böyle ikide bir vurgu yapılması 1915 kafe konuşmalarının tipik bir özelliğidir: Ekspresyonizm ile kübizme övgüler yağdırırlar, Filippo Marinetti'nin o zamanlar tam yol ilerleyen fütürizm trenini kaçırmamak için ellerinden geleni yaparlar; ki bu trenin bir sonraki durağı Breton'un gerçeküstücülüğüydü. Fakat Ball'in son söylediği şeyler ("konuştukları dil gizli bir dil olacak ve artlarında insanlara bilgi veren değil, onları paradoksun içine sokan türden belgeler bırakacaklardır") garipliğini hâlâ koruyor. Bu sözler Lefebvre'in karşılık vermek isteyeceği türden sözlerdir. Bu sözlerde ima edilen şeyler, vodvil şovunun can damarıdır, gnostik mitlere bir uzanıştır; bu tür şeyleri gerçekleştirmiş olan insanlar bunları hissetmiştir.

Onlar hiçbir zaman paradoks ustası olmadılar, paradoksun ulağıydılar sadece; yıllar geçtikçe de onun kurbanı oldular. Hayatlarının geri kalan bölümlerinde (Ball hariç, Cabaret Voltaire altılısının üyeleri uzun bir ömür sürmüşlerdir) Zürih barında geçirdikleri kısa süreli dönemlerine dönüp dönüp düşündüler. Kendilerine ne olduğunu anlamaya çalıştılar. Ama işin içinden bir türlü çıkamadılar.

BU

Bu, 1916'da Zürih'te bir şeylerin gerçekten olduğunun, sadece dadanın sanat tarihi versiyonunun kapsayabileceği türden bir şeylerin gerçekleşmiş olduğunun en iyi kanıtıydı.

İlk başlarda *punk*ın dada olarak tanımlanması alışılmış bir şeydi. 1978'de Isabelle Anscombe'un yazmış olduğu şu yazı ilgimi çekmişti: "Punk yerleşik hale geldiği zaman gönüllü olarak kendini reddetmelidir, değişime açık kapı bırakmalıdır, kâr elde etmekten kaçınmalıdır. Punk, Birinci Dünya Savaşı'nın sonlarına doğru dadacıların Cabaret Voltaire'i gibi bir anarşi tarzıdır; peki bunu kaç kişi biliyor acaba?" Sonradan anlaşıldığına göre, çok kişi: Roxy'yi işleten Andrew Czezowski, gazetecilere oranın "Cabaret Voltaire'in bir benzeri" olduğunu söyler. Birçok *punk*çı İngiliz rock gruplarının bu geleneksel kuluçka yerinde, bu devlet sanat okulunda zaman geçirmişlerdir. Punk günlük olanları "dolequeue rock", aylıkları ise "başka bir sanat okulu demosu" yapmıştır.

Anscombe'un bir fikir üzerinde çalıştığını söyleyebiliriz ki onun yazdığı dönemlerde kitap referansları hariç punk ile dadayı ilişkilendiren fikirler geliştirilmemişti henüz. 1970'lerin sonlarına doğru Londra'da veya New York'ta dada, Birinci Dünya Savaşı'nın sonlarında Paris ve New York'ta ne anlama geliyorsa o anlama geliyordu: Pek açık saçık olmayan bir şaka, estetik otoritenin en yalın kisvesine bürünülerek sanat

fikriyle kafa bulma, üç parçalı uyumla icra edilen bir Bronx temposu, Tzara'nın "farklı renklerde işeme ve sıçma hakkı"na sahip çıkışı. Arthur Cravan'ın bir konuşma yapmak için yerinden kalktığında pantolonunu düşürmesi, genç John Lennon'ın Hamburg'da balkondan oradan geçmekte olan bir grup rahibenin üzerine işemesi ("Onları vaftiz edelim"), Sex Pistols'ın elemanlarının TV'de "sik" lafını kullanmaları anlamına geliyordu. Dada, gelecekte sanat tarihinde bir saygınlığa ulaşmama konusunda dirayetli, çekici bir hareket anlamına geliyordu; hiç de çekici olmayan en basit gerçeküstücü hareket, Breton'un rastgele kalabalığın üzerine ateş eden adamının yaptığı ama hiçbir gerçeküstücünün gerçekleştirmediği türden bir hareket, 1985 yapımı *Polis Akademisi 2*'de Bob Goldthwait'in canlandırdığı *punk*çı bir çete lideri olan Zed tiplemesinde ifade bulan bir dadacı harekete intikal eder.

Yirmi beş yaşlarında olmasına rağmen içi çoktan geçmiş gibi görünen (şişman, başı kelleşmeye yüz tutmuş, sık sık terleyen, konuşurken ağzından salyalar akan) Zed, rengârenk boyanmış saçları ve çivili deri ceketleriyle, her hallerinden punk oldukları anlaşılan bir eşkıya grubunun lideridir. Bir semtte laf olsun diye, anlamsız bir şekilde terör estirirler. Zed öyle öfke doludur ki doğru dürüst konuşmayı bile beceremez, avazı çıktığı kadar bağırır: Ağzını her açışında ses tellerinin teker teker koptuğunu hissedersin, o kadar öfke doludur.

Tam bir anarşisttir, saçma sapan konuşur ama sevecendir. Çetesi seçim amacıyla yapılan bir sokak panayırının altını üstüne getirdiği sırada kadın belediye başkanına dönüp "SANA OY VERMİŞTİM!" derken, bir süpermarketin mallarını gaspettikten sonra kasadaki kıza dönüp "MÜŞTERİYE KARŞI MUAMELENİZ ÇOK İYİ, TEŞEKKÜR EDERİM!" derken aslında imalı imalı falan konuşmamaktadır; bazı açılardan dürüst olduğu bile söylenebilir. Belediye başkanını şoke etmek ister; ama aynı zamanda onun kendisini sevmesini de. Bir polis ona "Mantıklı ol" diye yalvarır, o da "MANTIKLILIKTAN NEFRET EDERİM" diye bağırır; haline acırsın. O evet demeyi beceremeyen bir gençtir sadece; her sanat eleştirmeni ona kolayca dada yaftasını yapıştırabilir, tıpkı 1965 yılında bütün sanat eleştirmenlerinin Andy Warhol'a "neodada" yaftasını yapıştırdıkları gibi. "Dada domatestir" diye yazar, Paris dada manifestolarından birinde. "Klapanıza domates takmak dadacılıktır" diye yazar bir başkasında. Tek cümlede dada dersi: Dada, bir sonuç beklemeyen absürd bir olumsuzlamadır. Tabii bütün bunlar Zed'in antikalıklarının yol açtığı sonuçları doğurmazsa: *Polis Akademisi 3* filminde bir polis olup çıkar.

1970'Lİ YILLARIN SONLARINA DOĞRU

1970'li yılların sonlarına doğru "*dada olarak punk*" bu kadar şeyi ifade etmiyordu. Walter Benjamin'in sözün özü diye belirttiği tarihin paralellerinin her zaman yeni bir şeyleri açıklama veya örtbas etme ihtiyacında olduğu anlamına geliyordu: Kendini "Cabaret Voltaire" olarak adlandıran bir İngiliz grubu yok muydu? Talking Heads üçüncü Lp'sinde Hugo Ball'in ses şiirini bestelememiş miydi? Dada hakkında yazılmış her kitapta, Kurt Schwitters'in yaptığı kolaja yapıştırmak için Hannover sokaklarında fellik fellik sigara izmariti ve atılmış konser bileti aradığını anlatan hikâyeye rastlamak mümkündür; her şeyin sanat olabileceğini ifade eden formel dada teorisi herkesin sanat yapabileceğini ifade eden formel punk teorisiyle taban tabana çakışır ("İşte size üç akor" diye sonradan çok meşhur olan bir ibare geçer, İngiliz punk fanzini Sideburns'te bir çizelgenin üstünde; "şimdi bir grup kurabilirsiniz".) "Gereksiz eşyaları, çerçöpü ve dünyanın reddettiği şeyleri toplayıp bunların montajından yeni bir anlam çıkarmaya dayanan dadacı mantık" diye yazar, Tzara'nın dada şiiri için geliştirdiği reçete hakkında açıklama getiren tipik yazılardan birinde (Bir gazeteden sözcükleri tek tek kes, bunları bir kabın içine koy, salla salla ve bir kâğıda rastgele yapıştır), "hem *punk*ın müziğinde hem de kıyafet biçiminde kendini belli eder". Gerçekten de doğrudur: Sigara izmaritlerinden bahseden punk parçaları vardır ve 1977 yılı Londra malı bir punk ceketi 1918 yılında Berlin'de yapılan bir dada kolajına benzer. Neden peki? E ne olmuş yani? Niye grup kuralım ki yani?

Dadacılık, sanatçının insanların içindeki, kendisini de huzur içinde uyumaktan alıkoyan huzursuzluğu uyandırmasına yardımcı olan bir stratejidir. Sanatçı, insanların ivedilik ve canlılık duygularının yokluğunu dışsal dürtülerle telafi ederek onları sarsar ve yeni bir hayata hazırlar.

— *Udo Rukser*, Dada Yıllığı, *1920*.

"Hayattaki en büyük amacım rahatsız edici biri olmak. Öyle yıkıp döken biri değil, insanları görünüşüyle, türlü halleriyle rahatsız eden, onları memnun oldukları yerlerinden eden biri olmak. Yuvarlanılıp gidilen bir hayata, kurbanın hayatta yavan bir varoluştan çok daha başka ve yüce şeyler olabileceği düşüncesiyle karşı karşıya gelmesini sağlayana kadar çomak sokan biri olmak istiyorum."

— *Elvis Costello, 1978.*

Tarihsel geçerlilik, tarih sayfasının altına dipnot olarak düşülebildiği zaman her hayırı evete dönüştürür, tıpkı bir şeyin doğumunda bulunmaktan çok o şeyin ölümünü ilan etmekten mutluluk duyanların, kendi halinde bir şeyi bütün bir toplumu kucaklayan bir şey haline dönüştürmeyi çok iyi becermeleri gibi. Jamie Reid'in "God Save the Queen" grafiğinde Kraliçe'nin ağzına tutuşturduğu çengelliiğne, bu an-

lamda '68 Mayıs Atelier populaire afişinden çok Duchamp'ın *Mona Lisa* tahrif çalışmalarına yakındır; oysa Johnny Rotten "dada" sözcüğünü iki yaşından sonra hiç kullanmamıştı.

Hiç kimse *punk*ın sınırlarını bulmak için dadadan veya dadanın sınırlarını bulmak için *punk*tan yararlanmamıştır: Hiç kimse geçmiş ile geleceği birbiriyle konuşturmak için herhangi bir girişimde bulunmamış, bir fikrin altmış yıllık bir aradan sonra nasıl tekrar ortaya çıktığını veya içinde nasıl yuvalandığını merak etmemiştir. Oysa dadayla punk benzer duruşlara sahipti. Dada estetiği kitaplara "antisanat" olarak geçmişti; punk ise "antirock"tı. Temel dada hareketi sahne sanatçılarının seyirciye saldırısı biçiminde düşünülüyordu; *punk*çılar seyircilere sahneden küfür edip tükürüyorlardı. Tıpkı punk gibi dada da birkaç baba adam hariç atalarını reddetmişti: "Benden önce birinin var olup olmadığına aldırdığım yok" der Tzara, Descartes'ı alıntılayarak. Dadanın dipnotlarını punk parçalarında bulmak mümkündü: "Anti-sanattı başlangıç noktası" diye söyler, Poly Styrene.

Kurulan paralellik açıkça doğruydu; bir hayran olarak bununla ne yapacağımı bilmiyordum. Ball ile Huelsenbeck'in kitapları kitap raflarımda sıralanmış duruyordu, yıllar önce alınıp konmuştu; ama onları bir kez açıp da okumamıştım bile. Sanat tarihi tartışmalarında insan Zürih'teki dadanın asıl babalarını öğrenmekten çok gerçeküstücülük hareketini başlatan Paris'teki dadanın yan ürünlerini öğrenir, tarihçiler de aslında gerçeküstücülükten söz etmek ister.

Paralellik, birinin sanatını öbürününkine karşı kullandığınızda, mesela punk *single*larını dada resimleri ile şiirlerine göre değerlendirdiğinizde bozulur. "İlk duyduğumda kulaklarıma inanamadım" demişti bir keresinde bir arkadaşım, X-ray Spex'in "Oh Bondage Up Yours!"u hakkında. "Çok *komikti*". Hem komik hem de ürpertici: Poly Styrene'in Shirley Temple sesinin ["Some people say that little girls should be seen and not heard / But I say" ("Bazıları su küçüğün söz büyüğün diyorlar / Ben de onlara şöyle diyorum"] çiğ bir eti didik didik eden yırtıcı bir kuşun çığırtkanlığına dönüşmesi ["OH BONDAGE UP YOURS!" (ESARET AL BABAYI!)]. Açılışta herkesin beklentisinin parodisi yapılır, açılışı takiben ise herkesin beklentisi suya düşürülür; Lora Logic saksofonunu bir kapıyı tekmeliyormuş gibi çalar, gibisi bile fazla, aslında tam anlamıyla bunu yapar. İroni hiçbir zaman Buzzcocks'un "Boredom"ındaki kadar harika bir anlatım imkânı yaratmamıştır herhalde ("Scene here pretty hum-*drum*" diye şakırdar Howard Devoto sanki bu fikir onun için gerçekleşmiş gibi) Tarihi unut: Parçanın *sound*u öylesine sivridir ki yeni olması gerektiği düşüncesine neden olur. Adverts'ün "Gary

Gilmore's Eyes" adlı parçası saf punk anlayışına sahiptir (Parçada Gary Gilmore'un gözlerini göz bankasına bağışladığı, şarkıcının da göz bankasına gidip onlara sahip olduğu varsayımı işleniyor) başka hiçbir şey olamayacak kadar saf *punk*tır.

Bununla karşılaştırıldığında Zürih sanat çalışmaları çok daha munis kalıyor. *Cabaret Voltaire*'in Mayıs 1916'da yayımlanmış tek sayısına mikrofilm üzerinden bakıyorum ve bir infilakla karşılaşıyorum: "L'amiral cherche une maison à louer" ("Amiral Kiralık Ev Arıyor"), Huelsenbeck, Janco ve Tzara'nın sahnede Almanca, İngilizce ve Fransızca eşzamanlı olarak okudukları şiirle [Sahnede olanları göz önüne getirmesi kolay, abartılı bir okuma ve Tzara'nın kübizmi mısralara tercüme etmek gerektiğini anlatan "Note pour les bourgeois" ("Burjuvalar için not") sözlerinin peşinde sürüklenen bir şiir]. Fakat şiirin düzeni dengelidir, Yeni İnsan eski insanın en iyi elbisesini giymiştir. Bunun sonucu ikiyüzlülük olmuştu, bir çeşit avangard bir kitle çıkmıştı ortaya.

1916 baharında Zürih'te ne olmuşsa olmuş ama arşivlere geçmemişti; *The Roxy London WC 2*'yu aratmayacak kalitede ve Ephriam etiketi taşıyan ne bir kaset ne video kaseti ne de Lp bulunmaması gibi. 1917'de Cabaret kapatılınca Ball, Janco, Tzara ve Hans Richter gibi izleyicileri Galerie Dada'yı kurdular. Orada şiirler okunuyor, konuşmalar yapılıyor ve önceki yıl kadın kulüplerinde ve paket turlarda pek tutulan şeyler yeniden canlandırılıyordu. "Kabarenin barbarlığının üstesinden geldik" diye yazar Ball. Simon Frith 1979'da Avustralya'da bir punk kulübünü ziyaret eder ve kulüpte gözüne çarpan tek şey kurallar ile tavırlar olur; o kulüpte olanları insanların "daha sonra nelerin olacağını bilmedikleri" zamanlarla, 1976 dönemiyle kıyaslar. Galerie Dada'da Ball ile öbürleri daha sonra neler olacağını bilmekteydi: hiçbir şey. Numaralarını büyük kostümle yeniden sahnelerler; o zamanlar TV olsaydı eminim ekranı kimseye kaptırmazlardı.

Safi çene olan Huelsenbeck hariç hiç kimse bu konuda konuşmayı pek sevmez. Çok geçmeden Ball ile Hennings kiliseye geri döner. Tzara ile Arp Breton'la birleşir ve meşhur olurlar. Paris'e Janco da gelir; ancak gerçeküstücülerin dada ruhunu "iç etme" girişimlerini görünce canı sıkılır ve Romanya'ya geri dönerek gözlerden ırak bir hayat sürer. Huelsenbeck, gerek adını Amerikanlaştırmak gerekse dadacı geçmişine bir sünger çekmek için adını Charles R. Hulbeck olarak değiştirerek ABD'ye gider ve New York'ta saygın bir psikiyatrist olup çıkar. Cabaret Voltaire'deyken Arp yirmi sekiz, Huelsenbeck yirmi dört yaşındadır, Tzara daha on dokuzunu yeni doldurmuştur, Janco ise yirmi birindedir: Yaşlılıklarında, Spiegelgasse'deki oyunlarını toyluk olarak görüp dudak

bükme hakları olmasına rağmen bunu yapmazlar. Bir seferinde yeltenirler; dadadan sonra 1920'lerde, 1930'larda Komünistlerin başarısızlığa uğramış olan tanrıyı lanetleme girişimleri gibi bir arzuyla onu inkâr etmeye çalışırlar. Ama başarılı olamazlar.

CABARET VOLTAIRE

Cabaret Voltaire tekrar gündeme gelir ve onların yapıtları ile günlerini değersizleştirir. Tıpkı bir zamanlar onların Meierei'ın sahnesinde geçmişi yok ettikleri gibi yok eder onları. Dadacılar yaşlandıkça, ölümle burun buruna geldikçe, miraslarını kime bırakacakları düşüncesiyle yüzleştikçe bu sendrom daha da vahim bir hal alır. Megalomanilerinde alçakgönüllüdürler. Dada hakkında o kadar soyut, o kadar çelişik ifadeler kullanırlar ki hiç kimse dediklerinden bir şey anlamaz. Eğer punk dada gibiydiyse, o zaman *punk*ta hiç kimsenin gözüne çarpmayan bir şeyler olmalıydı; o eski dadacılar şimdi pop yıldızları gibi hitlerini kalabalık yığının oluşturduğu tepeye tam çıkaracakken aşağı düşürseler ve bunu sonsuza kadar yapmaya mahkûm olsalar da, doğru zamanda doğru yerde bulunmanın kefaretini ödeseler de, insanın eline sadece bir kez geçen lütuflarla ihya olsalar da.

Sahnede olanları anlatırken Arp sahneden bildirmez; olanları daha etkili biçimde anlatmak için böyle bir anlatımı yeğlemiştir. Gerçekte bunları 1948 yılında, altmış yaşının üzerinde, Janco'nun 1916 yılına ait kayıp *Cabaret Voltaire* resminin bir röprodüksiyonu üzerinde çalışırken, o günlerin cansız hatırasını canlandırmaya çalışırken yazmıştır: Janco'nun betimlemesinde Emmy Hennings bel kırmıyordu. Aynı dönemlerde Tzara ile Huelsenbeck'in "dada" sözcüğünün isim babalığı konusunda giriştikleri kavga da otuz ikinci yılını doldurmuştu: *"Henri Lefebvre'in öldükten sonra ardından övgüler yağdıracağı 'genç' benim!"* demişti belki Tzara. Huelsenbeck de *"Hayır benim ve ben ölmeyeceğim! Kes tatavayı!"* diye cevap vermiş olabilir. 1984'ün başlarında Janco seksen sekiz yaşındaydı. 5 Şubat 1916'da o ve kardeşi Jules, Ball'in gazetede yayımlanan bir bildirisi üzerine Tzara ile birlikte katılmıştır Cabaret'ye; diğerleri ile birlikte katıldığı ilk günün gecesi Jan Ephriam'ın barının duvarlarına resim ve afişler asar. Şimdi, yani altmış sekiz yıl sonra ise İsrail'de 1953'te kurduğu sanatçılar kolonisi Ein Hod'da, aynı isim altında Cabaret Voltaire'i yeniden yaratmaya çalışır: Galerie Dada'da yirmi bir yaşında keşfedeceğini keşfettikten sonra onların taklidini yapmıştır, şimdi de bu taklitlerin yeni versiyonlarını yapmaya çalışır.

"Farklı dillerde yazılmış şiirler eşzamanlı olarak okundu" diye bir haber geçer Kudüs'teki *Post* gazetesinde; tabii bu oldukça acınası bir

durumdu. Kaya ne zaman zirveye ulaşsa tekrar aşağıya yuvarlanmaktadır ve o kayaya lanetlenerek bağlanmış olanlar bile onu sadece bir gıdım itebilmektedir. Janco elinde bir demet çiçek, başında bir bere, sandalyesinde dimdik oturmaktadır. O hareketin içinde yer alanların hepsi ölmüştür. "Hareketlerinin tekrar inşa edilmesi konusunda dadacıların tavırları ne olurdu sizce?" diye sorar gazetecinin biri, Ein Hod Cabaret Voltaire'in yöneticisi Steve Solomons'a. "Saçma bulduklarını söylerlerdi herhalde" diye cevap verir o da; ama bir dadacı olarak söylediği her şey yalandır. Janco ise bunun saçma olduğunu düşünmez; düşünseydi bile karşılığında vereceği bir saçmalık yoktu elinde. O hiç bitmeyen Arap-İsrail savaşının, enflasyonun günlük artış kaydettiği dönemlerin, Ortodoks hahamların Huelsenbeck'in 1918'de Berlin'de önerdiği dada manifestoları kadar keyfi hazırlanmış kanunların çıkarılması için devlete sınırsız güç verilmesini talep ettikleri dönemlerin tam ortasında, Janco "Kaosa geri dönüş" mesajı veriyordu. Belli bazı İsrailliler ile Filistinliler veya Suriyeliler, Lübnanlılar arasında iletişim kurulmasından bahsediyordu, yani aralarındaki benzerliklerin farkında olanlar arasında; sözde kendilerine ait resmi kültürler yerine, onunla veya temsil ettiği şeylerle daha fazla ortak yanları olan insanlar yok muydu?

Janco saatin kadranlarına karşı çalışıyordu. Yeni bir zaman, yeni bir mekân, neler neler olurdu kimbilir? 21 Nisan 1984'te, bütün bunları açıklayamadan öldü; ancak bir o kadar daha ömrü olsaydı bile açıklayamazdı ki bunun onu dinleyen birinin onu anlamayacağı anlamını taşıdığı sanılmasın sakın.

ZÜRİH'TE

Zürih'te Cabaret Voltaire birden hit olmuştur. Elli sandalye vardır, ellisi de doludur her gece. İlk önce buraya öğrenciler dadanır; içerler, sigara tüttürürler, salonun altını üstüne getirirler; sonra mahalle sakinleri, kendisine sövülüp sayılan "burjuvazi", yani meraklı guguş ve nihayet, 1977 yılının Roxy'sinde olduğu gibi Japon turistler. Orada şu eski punk bilmecesine benzer bilmeceler anlatılır: Soru: Bir ampulü takmak için kaç *punk*çıya ihtiyaç vardır? Cevap: Elli iki; biri merdiveni tutmak, biri ampulü değiştirmek için, ellisi de yedek listesi için.

Sahnede ilk gece koruyucu melek Voltaire'in yapıtlarından pasajlar okunur. Ardından balalayka orkestrası Mallarmé'nin, Nostradamus'un, Kandinski'nin, Apollinaire'in, Turgenyev'in, Çehov'un yapıtlarının, Christian Morgenstern'in on yaşındaki ses şiiri hitlerinin uyarlamalarını, "Under the Bridges of Paris" gibi her dönem dinlenebilen şarkıla-

rı çalar, Hennings Aristide Bruant'ın Paris kabare şarkılarını okur ("St. Lazare"ı okurken hapishanede kaptığı frengiden ölen orospu olur), Arp Alfred Jarry'nin *Kral Übü*'sünü okur, oyunlar sahnelenir, Verlaine'den, Rimbaud'dan, Baudlaire'den, fütürist manifestolardan parçalar okunur, Arp, Janco ve kabarenin müdavimi Giacometti'nin resimleri sergilenir; bütün bunlara ek olarak mim, yaygara, kaba espriler yapılır, yılan hikâyeleri anlatılır.

Ball'in gösteri programı için düştüğü notlar onun ihtimallerin oluşturulması duygusuna hitap etmez. 26 Şubat: "Herkes tanımlanamaz bir zehirlenmenin etkisi altına girdi. Bu küçük kabare dikiş yerlerinden handiyse patlayacak ve çılgın duyguların bir oyun alanı haline gelecek". 2 Mart: "Seyircinin beklentilerine karşı yapılan bir yarış bu". 14 Mart: "Bütün bir şehri etkisi altına almadığı sürece kabare amacına ulaşamamıştır". Seyircinin beklentilerine karşı yarış halinde olmak durumu, *punk*ın durumunu çok iyi tanımlar: Roxy'de böyle hisseden birileri olmuş mudur acaba? Bütün bu gösterilerin ardından Ball ile öbürleri ne yapacaklarını bilemezler ve bir araya gelip ne yapmaları gerektiğini tartıştıktan sonra bir akşamı Rus halk şarkılarına ayırmaya karar verirler. İşin üstesinden gelmek neden bu kadar zordu?

Tzara'nın 1920'de yazdığı "Zürih Vakayinamesi"nden Ball'in 1927'de yayımlanan *Die Flucht aus der Zeit*'ına (Zamandışına Uçuş), Arp'ın 1948'de yayımlanan "Dadaland"ından Huelsenbeck'in 1957'de yayımlanan ve 1974'te *Memoires of a Dada Drummer* (Bir Dada Davulcusunun Anıları) adıyla İngilizceye çevrilen *Mit Witz, Licht und Grütze*'sine (Zekâ, Işık ve Zarafetle), Hennings'in Ball hakkında yazdığı şeylerden Janco'yla yapılan son röportaja kadar dadacılar hikâyeyi anlatırlar. O zamandan beridir de tarihçiler bu kaynaklardan doğru dürüst bir tarih belirlemeye çalışıp dururlar. Dadacılar, ortada hakikat diye bir şeyin olmadığı, sadece çeşitlerinin bulunduğu yollu *reggae* vecizesinin bir örneğidirler; her biri doğru zamanda doğru yerde bulunduğunu iddia ediyor ama o doğru yerin neresi, o doğru zamanın ne zaman olduğunu açıklamayı her defasında reddediyordu. "Kütüphaneler yakılmalı ve geriye sadece insanların ezbere bildikleri şeyler kalmalı" diye yazar Ball, kabare kapatıldıktan sonra. "Ondan sonra büyük bir efsane dönemi başlayacaktır". "Küçük şeyleri unutmuştuk" der Huelsenbeck. Öbürleri de takmıyordu tarihi belki ama o onlardan da fazla

> Bu oyun, tiyatroseverler için sahnelenmedi, oyunu sahneleyemeyenler için sahnelendi. Hem zaten bundan başka sahneye konulmaya değer başka bir oyun var mı ki?
>
> — *Peter Schneider,* The Wall Jumper, *1983.*

takmıyordu, kabarenin Verdun Savaşı'yla aynı sıralarda gerçekleştirilişini de takmıyordu veya Verdun'un yapabileceği türden bir tarihi. Rasyonalizm, Aydınlanma bir ölüler evi inşa etmişti; Huelsenbeck ile öbürlerinin doğar doğmaz üzerlerine aldığı klasikçi miras onlara karşı yönelir, böylece sahnede eski bir yıkım ve yaratım miti canlandırırlar. Geriye baktıklarında yaptıklarının eski dönemlere karşı bir protesto olmadığını, garip bir onaylama niteliği taşıdığını fark ederler: Mazilerini temizlemek onları hayata döndürür; ama gelecekten bir beklentileri yoktur. Oysa gerçeküstücülerin her konuda beklentileri vardır: Bu nedenledir ki gerçeküstücü belgeler hâlâ mevcuttur, bu nedenledir ki her türlü gerçeküstücü hal ve hareketlerin tarihi kesin bir biçimde belirlenebilmektedir; dadacılara ahmak dersek, gerçeküstücülere de onların ahmaklıklarının çetelesini tutan saymanlar diyebiliriz pekâlâ...

Gerçeküstücülerin geriye bakışlarında bir kesinlik vardır, bu kesinlik hem içlerinden bazılarının bağırlarına bastıkları Stalinizmin kesinliği biçiminde hem de hepsinin ders kitaplarına geçmeye hak kazanan alıntılardaki bir kesinliktir. Geçmişte yaptıkları şeyleri açık, yetersiz ve hiç gelmeyecek bir günün provası olarak değerlendiren Huelsenbeck hariç dadacılar geriye belli bir şaşkınlıkla bakarlar. Dadacıların anılarında belli konular üzerinde iddiayla durulur, efsaneleşme eğilimleri görülür, birilerine düşmanlık beslerken, alametifarikaya yönelik tecavüzlere veya fonların usulsüz kullanımına karşı yürütülecek yasal eylemlerden falan bahsedilir; ama bütün bunlardan neden bahsedildiği, bunların neden yapıldığı konusunda bir cümleye, bir noktaya, bir ideolojiye rastlamak mümkün değildir. Aksine, ne olup bittiğini bize sorarlar; garip bir şekilde kendi anılarının kurbanı olurlar. *Tzara, Janco ve ben sahneye çıkıp Fransızca, İngilizce ve Almanca olmak üzere üç dilde aynı anda şiir okuduk (Şimdi tabii İngilizce konuşuyorum; Alman aksanım insanları biraz ürkütüp geri çekiyor ama çekin dolar olması benim daha çok işime geliyor! Yine de dada hakkında konuşurken sadece Almanca konuşurum; çünkü Almanca dada dilidir, yani dada hikâyesini toparlamam için gerekli olan ön dada dilidir). "Herkes bunu yapıyor, yapıyor, yapıyor" diye ezberden okudu şiirini Janco ve dünya tersine döndü. 1954'te Elvis Presley "Herkes bunu yapıyor, yapıyor, yapıyor" diye söyledi (Yani, işte bildiğiniz gibi o aslında "That's all right, mama that's all right with me" diye söylüyordu; ama arada ne fark vardı ki, ritimlerindeydi her şey) ve yine aynı şey oldu. (Veya 1948'de Orioles'un "It's Too Soon to Know"unda olduğu gibi; elimde It's-a-Natural 78 var, bunu bu durum daha ne kadar sürecek diye sorduklarında hastalarıma çalıyorum, yine aynı şey, yani Arp'ın "Sadece embesiller ile İspanyol profesörler tarihlerle ilgilenir" deyişinde olduğu gibi*

zaman bir burjuva inşasıdır, bir saati elli dakika yapmak ise dadacılıktır.) Bütün bunlar benim "umbah umbah"larımdandı, sadece Negergedichte, o büyük vuruştu –Ishmael Reed'in ben ölmeden kısa bir süre önce yayımlanan ragtime ile ilgili kitabı Mumbo Jumbo'da "Jes' grew" dediği şeydi, herkes bunu yapıyor, yapıyor, yapıyor– anladınız mı? Anladıysanız lütfen şu adrese yazın: Dr. Charles R. Hulbeck, 88 Central Park West, New York, New York. Teşekkürler.

Cabaret Voltaire'in parçalarından geriye kalanları okuduğunda insan sadece Kara Diziler'e rastlar: Dashiell Hammet'in *Red Harvest*'indeki (Kızıl Hasat) "On Yedinci Cinayet"e, Raymond Chandler'ın *The Big Sleep*'indeki (Büyük Uyku) ölü şoföre, James Cain'in *The Postman Always Rings Twice*'ında (Postacı Kapıyı İki Kere Çalar) Nora'nın kocasının cesedinin yanı başında, çamur içinde Frank'le zina yapmasına, Jim Thompson'un *Pop. 1280*'inde Sheriff Nick Corey'in o insanı soğuk soğuk terleten suskunluğuna. Dada kilitli odaların bolca bulunduğu şu polisiye romanlardan biriyse eğer, onda kapı kilitli değil açıktır ve odanın içinde ceset yoktur; sadece yatağın üzerinde kan lekeleri, duvarda dört harfli bir yazı ve dolapta yüz otuz üç yaşında bir kafatası vardır. William Hjortsberg'in *Falling Angel*'ındaki gizli göz gibi, dadacılar kendi kendilerinin sanığıdır, hikâyenin aşkına çalışan birer dedektiftir. "Bizler bir çeyrek asrı öldürdük, gelecek olan şeyler adına birçok asrı öldürdük" diye yazar Huelsenbeck. "Buna istediğiniz ismi verebilirsiniz". Dadanın en cafcaflı dönemlerindeki eşraftan kimseyi toplamak mümkün değildir; çünkü Ball ile Hennings kiliseye geri dönmüş, Arp ile Tzara ülke dışına çıkmış, Huelsenbeck ise adını değiştirmiştir ve Janco'ya gönderilen mektuplar da adresin yanlış olduğu gerekçesiyle geri gönderilmektedir. Velhasıl kurbanın adını koyana kadar aradan onlarca yıl geçmesi gerekir: Kurbanın, yani olmasını istedikleri şeyin adını.

CABARET'NİN

Cabaret'nin ilk aylarına, Zürih'e geri dönecek olursak, ortada ne bir cesedin ne de hikâyenin olduğunu görürüz. Bu yüzden dada da yoktur ortalarda; adı daha yeni yeni konacaktır.

Dada, Fransızca'da "oyuncak at", Almanca'da "hadi anca gidersin", "İkile", "Yakamdan düş" falan demektir; Rumence'de "Bittabi", İtalyanca'da "sütanne", Suabia argosunda "seks delisi moron", İngilizce'de "baba" ve "hazırlan" anlamlarına gelmektedir; fanfar demektir. Hint-Avrupa dil ağacının alt kollarında hem evet hem de hayır anlamına gelmektedir: Kısacası büyülü bir sözcüktür.

Tzara bu sözcüğü bir sabah kafede otururken bulur; ki tek tescilli şahidi de o sırada kucağında ekmek, yanında on iki çocuğuyla birlikte orada bulunduğuna yemin eden Arp'tır; Huelsenbeck'in ancak Tzara'dan daha uzun yaşaması sayesinde çürütebildiği tek sağlam kanıttır bu. "Ball ile birlikte dadacılığı keşfettiğimizde" diye yazar 1927'de, ilk defa her şeyi bir kenara bırakarak,

> işin ciddiyetinden habersizdik. Ball şehriye çorbasını daha yeni bitirmişti, ben de sarhoş öğrencileri Cabaret Voltaire'den daha yeni kışkışlamıştım ki Ball, "*Da...da* [İşte, işte], bütün bunların nerelere varacağını görmüyor musun?" dedi... İşte o an –tarihsel bir andı o– bir misyonun sorumluluğunu hissettim üzerimde; ki o zamandan beri bunu üzerimden bir türlü atmaya cüret edemedim. Dadacılığa sarıldım.

" 'Dada' sözcüğüyle karşılaştığımda" diye yazar Ball, 18 Haziran 1921'de, "Dionysios iki kere seslendi bana". Bahsettiği kişi Bacchus (Dionysos) değildir, ondan çok daha ezoterik olan birinden bahseder: Birinci yüzyılda Aziz Pavlus tarafından dini değiştirilen bir Yunanlıdan. Mistik bir koddur "D.A.-D.A."; John Elderfield *Flight Out of Time*'ın önsözünde bunun "[Ball'in 1923 yılında yazdığı] *Byzantinisches Christenum*'un konusunu oluşturan üç azizden biri olan Areiopagos'çu Dionysios'un baş harflerinin iki kere yazılmasından" meydana getirildiğinden söz eder. "Bu büyük bir ihtimalle Ball'in zamanla anlaşılan değerinin bir göstergesidir". Bu satırlarda Elderfield'in çığlık atmamak için nefesini zor tuttuğunu hissedersiniz adeta.

Dada tarihi, bir yazarın hayallerini süsler: İnsanın bu tarihi yazabilmesi için değişik versiyonları arasında seçim yaparak hikâyeyi kurgulaması gerekir. Mart (veya Nisan) 1916'da Huelsenbeck'in bir var bir yok Cabaret Voltaire kuşuna bir isim bulmaya çalıştığı (*Ona Karanlık Divina mı desek? Sally Hot Jazz mı? Yoksa Dogmatik Irene mi?*) zamanları, açık bir sözlükte (Almanca? Fransızca? İngilizce? Rumence?) dada sözcüğüne rastgelip bunun modern sanatı, edebiyatı ve kültürü yerle bir edeceğini fark ederek kendine bir doğum kontrol hapı almak için eczaneye uğradığını, vitrinde " 'DADA ŞAMPUANI' katkısız, Bergman & Ort., 1913'ten beri Bahnhofstrasse 51'de hizmetinizdedir" ibaresini okuyunca "*Hastir veya Neden olmasın? Dada Şampuanı! Uluslararası temizlik maddesi!*" diye düşündüğünü tasavvur ederek hikâyeyi kaleme almak mümkündür.

NİSAN

Nisan 1916'da Ball ile Huelsenbeck gece geç vakitlere kadar kendinde amaç olarak sanat üzerine konuşurlar. Kabareye hâkim olan ahenksizlik dışarıdaki dünyanın sanat dediği şeye karşı duyulan bir husumetle, hatta nefretle besleniyorsa eğer, bunun nedeni Ball ile Huelsenbeck'in sanatın uzlaşımlarını toplumsal uzlaşımların, savaşı, konuştukları sırada sürmekte olan savaşı mümkün kılan uzlaşımların tam bir yansıması olduğunu daha kabarenin ilk dönemlerinde anlamaya başlamalarıdır. Cehennemi cennete dönüştürüyordu sanat: Bu nedenledir ki savaş "sanat için", "Alman hayat tarzı için" veya bu yüzden Fransız hayat tarzı için, İngiliz hayat tarzı için, Rus hayat tarzı için, Avusturya-Macaristan hayat tarzı için yapılıyordu; burada Bosna-Hersek hayat tarzına (Sonradan ama hızla gelecek olan Amerikan hayat tarzına), her türlü talebi olduğu kadar bu talepleri dile getiren dili de iptal eden ağdalı ifadelerin sözünü etmeye bile gerek yok. Sanatı bir hile olarak görmeye başlarlar: Freie strasse'yi, champ libre'i, özgür alanı bir korunak olarak görmeye başlarlar. Kabareye her gece Goethe'nin milyonlarca basım yapmış kitabından çıkan süngülere karşı savaş açarcasına başlıyorduysalar bu, sanatın insanlığı ve onları dünyanın olduğundan daha iyi olduğunu söyleyerek kandırmasındandı; sanatın göksel ölçütlerinin, milyonlarca insanın ölümüne rağmen *Faust*'un basılması gerekliliğini savunmasındandı; sanatın delilerin dünyayı şiir yazarak, resim veya küllükler yaparak terapilerini gerçekleştirebilecekleri bir yer haline getirilmeyecek bir biçimde insani duyguları saptırmaya çalışmasındandı. Delileri, pazar günleri ziyaretlerine gelen akrabalarına teslim etmek ya da bir müzenin içine tıkmak; bunların hepsi de aynı kapıya çıkmıyor muydu?



Bir reklam kupürü, Zürih, 1913.

Ball ile Huelsenbeck'in vardıkları sonuç onları sanata yönlendiren dürtüyü yok etmemiştir. Bu dürtü sökülüp atılamazdı da zaten: Bu, dünyayı değiş-

tirme dürtüsüydü. Ball, "İnsanların izlenimlerinin farkına varamadan her gün en gaddar şeylerin tecavüzüne uğradıkları bir dönemde, estetik üretim kuralları önceden belirlenmiş bir usul haline gelir" derken her yeni günün kendi nihilizmini yarattığı dönemlerde anlamın yaratılması, oluşturulması gerektiğini kasteder. Oluşturulması da; neyle? Her şeyle; medeniyetlerinin molozlarını sahneye koyup onun şekil değiştirmesini seyrederken bunun mümkün olduğunu görürler; her şeyle, hiçliğe varıncaya kadar her şeyle. Dada heyecan vericiydi; çünkü önce sanata yüklenen sorumluluğun, sonra da sanatın resmettiği topluma yüklenen sorumluluğun tümüyle ve bilinçli bir biçimde tahttan indirilmesine izin veriyor, bunu talep ediyordu; dadacılar bu düşüncelerini tasvir ettikçe yeni şeyler keşfediyor, onaylanıyorlardı. Toplumun çekirdeğine ulaşmalarına ramak kalmıştı; o çekirdeği parçalamak üzereydiler.

Dada inayetti; ama kendisinden öyle olması talep edildiği, kısmeti bu olduğu ve öyle olmak için uğraştığı için değil. İnayet Tanrı'ya özgü bir şeydi ve Tanrı değersiz şeylere, insanlığın doğanın düzenini taklit ederken oluşturduğu kendi kendini yıkan etik sistemlere karşı kayıtsızdı. Bu yüzden dadacılar inayeti bir ihtimal, bir *doğru zamanda doğru yerde* durumu, bir yıldırım düşmesi, sokakta tökezleyip yere düşme hali olarak yaşadılar. Sokakta düşme hali olarak inayet sıradan hayatın jestlerinin kılığında çıkar karşılarına; bir yıldırım düşmesi olarak sadece bir kez gerçekleşen bir şey olarak; ki bütün dünyanın süpürülüp temizlenerek Yeni İnsan'la birlikte yeniden doğduğu bu değişim anı sadece bir anlığına, o an içinde gerçekleşir: Yaptıkları şeye bir açıklama getirememeleri de bu yüzdendir zaten.

Ball ile Huelsenbeck tartışmalarının sonunda sanatın "sadece bir vesile"; "bu çağın belirgin ritmini ve gömülü yüzünü", "onun kaynağını ve özünü", "hareketlenme ihtimalini" yerli yerine koyacak bir "yöntem" olduğunda anlaşırlar ve Ball tırnak içinde alıntıladığım sözleriyle bunu kayda geçirir. Bu, Guy Debord'un 1961'de sitüasyonistler ile onların feshedeceklerini söyledikleri gösteri dünyasını konu alan filmi *Critique de la séparation*'da (Ayırmanın Eleştirisi) yeniden ele alıp pekiştirdiği bir anlayıştır. "Normalde kazara içinde yer aldığımız, bizi gerçekten saran ve bizden dikkat talep eden şeyler, bizleri o şeylerden sıkılan ve uzaklaşan seyirciler yapmaktan öteye gidemez. Fakat sanatsal bir biçimde aktarılan her durum dikkatimizi uyandırır; o durumun içinde yer almak isteriz, onu değiştirmek isteriz. Baş aşağı çevrilmesi –ayaklarının üzerine oturtulması– gereken bir paradokstur bu. Bu, faal bir biçimde gerçekleştirilmesi gereken şeydir" diye konuşur Debord filminde görüntüler eşliğinde, yani sanatı hak iddiasında bulunduğu alanların dışına

çekebileceğini kanıtlamak için sanat icra ederken, film yaparken (Bu film, Debord'un diğer filmlerindeki gibi çalıntılama yönteminin uygulanmasıyla, hemen hemen tamamı başkalarının çektiği filmlerin, film tanıtımlarının, fotoğrafların, reklam filmlerinin, çizgi filmlerin, graffitilerin, haber filmlerinin bir araya getirilmesiyle oluşturulmuştu: Perdede bir tilt makinesinin TİLT yazısı yanar, ardından gardiyanları isyan çıkarmış olan mahkûmları hücrelerine sokarken gösteren bir sahne girer). Sitüasyonistlere göre, yirminci yüzyılın ilk çeyreğinde sanatçıların yaratmış olduğu yeni dünyadan beri yeni hiçbir şey olmamıştır. Geriye sadece o itki kalmıştır: Yani o "içinde yer alma", "değiştirme" isteği. Tabii bu arada Ball'in paradoksunu sadece bir sözcükten ibaret sayanlar için "zaman" devam ediyordu, "sanat" devam ediyordu. 1916'da başlayan ve insanlara ilham kaynağı olan dada, 1961'de de dünya genelinde, yaptıkları şeylerin "neodada" olarak adlandırılmasından memnun olan birçok sanat zanaatkârına ilham kaynağı durumundaydı; "neodada"nın hem zaman hem de sanat konusunda yapılan bir sahtekârlık olduğunu söyler bir zamanların Berlin dadacılarından Raoul Hausmann çünkü neodada "nesneyi 'kendinde şey' olarak ele alarak onun tarafını tutar ki bu, dadanın reddettiği bir tutumdur".

Debord ise *Critique de la séparation*'da (Sanatın, kendisinden değiştirmesi beklenen dünya ile olan ayrılığı, her bir kişinin öbür kişilerden, sıkılmış bir yumruğun onu sıkan kişiden ayrılığı konusuna getirdiği bir eleştiridir bu) dünyayı değiştirme arzusunun kendisini en mükemmel biçimde sanatsal itkide, ürettiği nesnenin saptırmasına maruz kalan, bir meta, şeyleşmenin bir faili, kendinde şey haline gelmiş olan itkide ifade imkânı bulacağını söyler. Debord 1960'ta şunları yazar:

> Kapitalizm, sanata ebedi bir ayrıcalık hakkı tanır, onun saf yaratıcı bir faaliyet olduğunu kabul eder, onu diğer bütün yabancılaşmış faaliyetlerden ayrı tutar... fakat "özgür yaratım faaliyeti" için ayrılmış bu alan aynı zamanda içinde hayatla ve iletişimle ne yaptığımız sorununun pratik olarak ve tam anlamıyla söz konusu edildiği bir alandır. Burada, yani sanat içinde resmi biçimde dikte edilen hayat gerekçelerinin savunucuları ile hasımları arasındaki karşıtlığın ilk meydana geldiği nokta yer alır. [Sanatın] ileri safhalara varmış anlamsızlığı ile ayrılığı sanat araçlarında meydana gelecek genel bir krizin, alternatif hayat tarzları, yeni bir hayat tarzı konusunda ileri sürülecek talepleri etkileyecek bir krizin artmasına neden olur.

Bu, Cabaret Voltaire'de kendisini hissettirmeye başlayan bir krizdi: Sanatın anlamsızlığının, gerçekte yaşanan şeylerle olan ayrılığının güzel olanı, doğruyu ve iyiyi sırasıyla çirkine, yanlışa ve kötüye indirgediği ger-

çeğinin farkına varılması. Sanatsal itki sökülüp atılamıyordu ama araçları harap olmuştu: Dünyayı dönüştürmekte; onu yıkmakta olan yeni makinelerin karşısında boya ve tual, simya kadar eskimiş bir teşebbüsün araçları durumundaydı artık. Belki de insan, Tzara'nın belirttiği gibi "doğrudan yaratmalı"ydı (bir "deha" gibi *yaşamalıydı)* ama savaş dehayı kısırlaştırmış, iletişimini tekbencilik haline getirmişti. Huelsenbeck'in yıllar sonra belirttiği gibi, kabare, bir protesto olmasının yanında aynı zamanda bir panikti de: Sanatçıların dile getirmek istedikleri bir şeyi hiçbir şekilde dile getiremeyeceklerini, onlar bile dile getiremiyorlarsa hiç kimsenin dile getirmeye muvaffak olamayacağını fark etmekten doğan bir panik. Ayrılmış sanat, yirminci yüzyıl şiirinde doğru iletişimin, insanın şakağına dayanmış bir silahın namlusundan doğduğu gerçeğini gizleyen bir yanılsamaydı. 1920'de Berlin'de Huelsenbeck, sanat konusundaki kararsız yaklaşımları bir çırpıda silip attı: Sanatın yok edilmesi gerektiğini söyledi; çünkü sanat "ahlaki bir güvenlik vanası"ydı, insan zihninin, en kötü fantezileri hayatın gerçek vahşetlerine, sonra da en vahşi şeyleri güzel resimlere dönüştürme konusundaki o sınır tanımaz yeteneğinin bir mekanizmasıydı. Fakat bu, kabareden sonra ileri sürülen bir görüştü, olmamış bir şeyleri gizlemek için kalkışılmış bir cinayet teşebbüsüydü; Cabaret Voltaire'de olduğu varsayılan bazı değerlerden hareketle öne sürülmüş bir görüştü.

KABAREDE

Kabarede sanat, gömülü yüzün gecelik bir vahiy olarak bir görünüp bir kayboluyordu, seyircilerin çoğunun sarhoş olması, kiminin kafasına göre dans etmesi, hiçbir şey görmemesi, sadece iyi vakit geçirmesi önemli değildi, dadacıların canlandırmaya çalıştıkları paradoksun sadece bir paradokstan ibaret olduğunun, bir kanıt olmadığının gecelik bir kanıtı olarak sahneleniyordu. Salonu doldurmanın, barın döner sermayesini döndürmenin ("Garson kızı bahşişsiz bırakmayın!" diye yazıyor olsa gerektir, Ball'in günlüğündeki kayıp sayfalardan birinde), "kültür ve sanat ideallerini bir varyete şovunun programı" gibi göstermenin, seyircinin beklentileriyle yarışmanın, seyirciyi kendisiyle yarıştırmanın bir yoluydu bu. Her gece kâh sadece konuşmak; kâh yıllar önce veya bir iki dakika önce yazdığı bir şiiri okumak, kâh eskilerden bir şarkı söylemek, kâh soytarılıklar yapmak için; kabarenin içinde yer almak, onu değiştirmek için seyircilerin arasından birinin çıkıp sahnedekilere katıldığı oluyordu. Klasik namına bir şey yoktu. Apollinaire kadar çağdaştı Voltaire, Madam Dada lakaplı şarkıcı da Areiopagos'çu Dionysios kadar yaşlı; çünkü o anın harareti içinde gerek sahnedekiler gerekse seyirciler belleklerini

yitirmeyi başarmışlardı. Öldüğü yıl olan 1966'da Arp, daha kabare açılmadan önce yaptığı resimlerden birini düş kırıklığı içinde yırtıp parçalarını havaya nasıl fırlattığını, o parçaların birer ikişer yere düşüşlerini nasıl seyrettiğini ve o anın büyüsüne kapılıp parçaların yerdeki hallerini el bombası isabet etmiş bir siperdeki ölü bedenlere nasıl benzettiğini hatırlayarak şunu yazar: "Dada var olmadan önce, dada vardı..."

İşin içine duygusallık karışmaya başladı: O meşum nokta nokta nokta. Dadadan önce savaşı olumsuzlama ve bir isim yapma arzusu vardı; dadadan sonra bu arzuyu sürdürme arzusu. Bir sanatçı sıfatıyla kabaredeki herkes bir "hiç kimse"ydi; Zürih'te bir gece içinde meşhur olmuşlardı. Neden dünyada da meşhur olmasındı? Dadayı kendi yağıyla kavrulan bir sanat hareketi olarak gören Tzara'nın da zorlamasıyla grup doğrudan kültür koruyucularını ve müzeleri hedefleyerek lüks ve sınırlı sayıda özel baskılı yayınlar çıkardı. Parşömenden kâğıda kadar yazılı kültürde yapılanlardan hiç de farklı değildi yaptıkları; savaş öncesi Avrupa'sında kendini beğenmiş Nietzsche'ci kafeler bu tür örneklerle doluydu. Oysa Ball'in ihtiyaçları öbürlerininkinden çok daha fazlaydı: Jan Ephriam'a yakalığını ve piyano hünerlerini sunmadan az önce intihara kalkışmıştı; Hennings'le beraber sokaklarda yatmış, dilenmiş, yiyeceklerini çöp tenekelerinden temin etmişti. Öbürlerinden daha arzuluydu: "Yeni toplumu yaratmaya ancak tiyatro muktedirdir. Arka planlar, renkler, sözcükler ve seslerin bilinçaltından çekilip alınması ve gündelik rutini sefilliğiyle beraber yutmak için bunların canlandırılması bu iş için yeterlidir". Ball kabareye dünyayı yemek ve eğer şansı varsa bu arada onu değiştirmek için başlamıştı.

Ball'in yaratma arzusunun yanında Hennings'in gizli yıkma arzusu yer almaktaydı. Berlin'de bir gece kulübünde sahneye çıkarken Hennings sanat eleştirisi tarihinde ender rastlanan türden bir eleştiriye konu olur; ona göre bu eleştiri ender rastlanan türden sayılmasa bile, pop müzik tarihi için enderdir. Ravien Siurlai adında biri *Die Aktion* adlı radikal bir dergiye şunları yazar:

> Boynunda bir boyunbağı, balmumundan yapılmış gibi bembeyaz bir suratla sahneye çıktı. Sarı, kırpık saçları ve darlıktan kat kat olmuş koyu renkli kadife elbisesiyle insanlıkla ilgili her şeyden uzaktı... eski ve tahripkârdı... Bir kadında sonsuz zenginlikler vardır beyler; ama erotik olanla orospuluğu birbirine karıştırmayalım lütfen... Denizin kabarmasından çığa kadar çeşitli benzetmelerle anlatılabilecek türde başlı başına bir isteri olan bu kızı kim durdurabilir?... Suratı makyajlı, insanları morfin, apsent, elektrik "Gloire"ın kızgın ateşi gibi hipnotize eden gotik tarzın vahşice tahrif edilmiş halini andıran bu kızın sesi adeta cesetlerin üzerinde uçuyor, onlara sataşıyor, bir sarı kanarya gibi şakıyor.

Siurlai'nin burada doğru bir saptamaya doğru uzandığını sezinleyebilirsiniz; onun, bu yerinde hareketini adeta kendi kendine engellercesine kanarya gibi klişe bir betimlemeyle bu uzandığı yerden geri çekildiğini hissedebilirsiniz: Evet, bu hepi topu bir şovdur. 1970'lerin sonlarında Siurlai gibi bir düzine insan, aynı duyguları uyandırmak için sahnelerde gerçekleştirilen olayları açıklamaya girişecekti [San Francisco'da Noh Mercy'nin vokalisti, hamile gibi karnı şiş bir vaziyette sahneye çıkar, yere çömelir, apış arasından kırmızı bir sıvıyı rahminden kan geliyormuş görüntüsü vererek oluk oluk sahnenin üzerine akıtır ve bir inek kemiği doğurur; Los Angeles'ta Vox Pop grubu çalarken, anadan üryan bir kadın, grubun çaldığı platforma çıkar, bas davulu yırtarak içine dalar, ayağa kalkar ve vajinasından bir Tampax çıkararak kalabalığa doğru fırlatır ("Koca koca adamlar ve dazlaklar suratları olayın dehşetinden dolayı bembeyaz kesilmiş bir halde sağa sola kaçıştılar"); Sex Pistols dağıldıktan, Johnny Rotten şovun sınırlarını olabildiğince zorladıktan sonra punk bu hale gelmişti işte]. Yazarlar, Hennings'in hayaletinin yeni versiyonlarını anlamlandırmaya çalışacak ve Siurlai'nin o uzlaşmacı tavrına ulaşmayı bile beceremeyeceklerdi; ki bunun nedeni, 1912'de *punk*ta gerçekleşmemiş türden bir şeylerin gerçekleşmiş olması veya Siurlai'nin dillendirdiği dehşet duygusunun o dönemlere ait olması, bu dönemler için artık hissedilmesi mümkün olamayacak kadar masum kalmasıydı belki de. 1912 yılında savaşa henüz iki yıl daha vardır; Avrupa'daki herkes gibi Siurlai'nin de "cesetlerin üstünde uçmak" deyimini veya bu nedenden ötürü "ceset" sözcüğünün anlamını öğrenmesine daha zaman vardır. Ama yine de Thérésa ile karşılaşan Louis Veuillot gibi Siurlai de bir kehanete doğru adım atmaktaydı; Hennings'te gördüğü türden bir ahlaki kargaşanın benzerleri çok geçmeden bütün Batı âleminde boy gösterecekti. Ball bu kargaşayı bir ihtimal 1914'te, kendisini gönüllü askerden kurnaz askere dönüştüren Belçika cephesinde bulmuştu; ama 1915 Temmuz'unda Marinetti kendisini fütüristlerin son "Parole in libertà"larına (Özgür Konuşma) gönderdiğinde ise bulduğu kesindi.

"İnsan biçimi imgesi son zamanlarda resimlerde yavaş yavaş yok olmaya ve bütün nesneler sadece parçalar halinde belirmeye başladı" diye yazar Ball bir sonraki yıl, yani kabarenin tam gaz faaliyet halinde olduğu dönemlerde. "Bu, insan çehresinin ne kadar çirkin ve aşınmış bir hal aldığını, çevremizdeki bütün nesnelerin bizim için ne kadar yavan bir hal aldığını gösteren kanıtlara eklenmiş bir kanıttır. Bundan sonra atılacak adım şiirin benzer nedenlerle dili feshetmesi olacaktır. Bunlar büyük bir ihtimalle daha önce hiç gerçekleşmemiş şeylerdir". Fakat ipucunu



Filippo Marinetti, *paròlibero*, 1915.

Marinetti yakalamıştır: 1915'te yayımladığı manifestoda sözcükler ile harfler bir şarkının acemice çizilmiş bir diyagramı gibi, yeni bir müzikle başa çıkamamış bir eleştirmenin sabuklaması gibi sayfanın dışına taşar. "Bunlar bir sayfanın üzerine yazılmış alfabenin harfleri gibidir" der Ball, zevkten dört köşe olmuş bir halde; "böyle yazılmış bir şiiri bir harita gibi kıvırabilirsin. Sözdizimi yok edilmiş. Harfler dağıtılmış ve rastgele yeniden bir araya getirilmiş. Artık dil namına bir şey kalmamış ortada... dilin yeni baştan yaratılmasını gerektirecek bir hale getirilmiş. Bu, yaratım sürecinin tam ortasında yer alan bir çözülmedir".

Bu Hennings'in uygulamada yaptığı şeylerin mükemmel bir teorisiydi, Ball'in bu sözlerinden altı ay sonra ortaya çıkacak olan kabarenin en güçlü anlarının daha baştan yapılmış bir özetiydi; özellikle Ball'in son cümlesindeki ikinci ve son sözcükler göz önünde bulundurulduğunda. Kabare adını, ironi üstadı bir yazarın adından alır; "Her şey, bütün olanaklı dünyalar arasında en iyisinde en iyiyi yapmak için" der Voltaire. "Tüm zamanlara karşı bizim *Candide* çeşidimiz" der Ball, Meierei için; fakat dinlemesini bilenler için ortada ironi kalmamıştır. Yaratım sürecinin tam ortasında yer alan çözülme ve çözülme sürecinin tam ortasında yer alan yaratım (Hiç kimse, hele hele dadacılar hiç, dadanın mutlak bir doğrulama mı, yoksa mutlak bir olumsuzlama mı olduğunu tahmin edebilecek durumda değildi); ancak o mutlaklık kendini belli ettiğinde, Ball'in cümlesinin tersyüz edilebilirliğinin anlaşılır hale geldiği gibi ortaya çıktığında tahmin edebilecek hale gelmişti. *Polis Akademisi 2*'de Zed'in çetesinin bir polis şefini kaçırıp onu Emniyet Merkezine suratı ve elbiselerine, yazmayı yeni öğrenen bir çocuğun harf demeye bin şahit isteyen karalamalarına benzer şeyler yazarak göndermesi, şefin merkezdeki meslektaşlarının arasına sözdizimi dağıtılmış, dilin yeni baştan yaratılması veya hiçbir zaman yaratılmaması çağrısında bulunan, kendi istenci hilafına bir manifesto olarak geri dönmesi, Zed'cilerin onu nefretlerinin bir haritası gibi paketleyip postalamaları da tam anlamıyla mutlaklık değildi. Dadanın tarihini zikreden bütün kaynaklar Ball'in 1915'te yazdığı o çözülme ve yaratmayla ilgili cümlesini alıntılar; günlüğündeki diğer cümleler gibi bu cümle de birileri tarafından alıntılanır düşüncesiyle yazılmıştı çünkü. Fakat hiç kimse bir sonraki cümleyi, dadayı çağrıştıracak hiçbir ifadeye sahip olmayan cümleyi alıntılamıyor: "Doğruluğu şüphe götürmez cümleler yazmak elzemdir".

EFSANEYE GÖRE

Efsaneye göre, doğruluğu şüphe götürmez cümle dadanın antiteziydi; dada böyle bir şeyin varlığını reddediyordu çünkü. Fakat dada, ilk ortaya çıktığı zamanın da bir parçasıydı ve Ball'in alıntılanmaya tenezzül edilmeyen cümlesi de dadanın bir parçasıydı. Bu cümle dadayı fütürizme çok yaklaştırır ki fütürizm 1920'lerde avangard estetiğinden faşizmin yeni yeni ortaya çıkan dünyasına atlamaya dünden razıydı. Bu atlayış her iki taraftan gerçekleşen kısa bir atlayıştı: Mussolini de bir şairdi, fütürizme takılıyordu; ama Marinetti'nin dil deneylerinden çok savaşı modern sanatın en üst biçimi olarak kutlamasından etkilenmiş olmalıydı.

Ball'in o cümlesi dadanın kapılarını iktidar istencine açar. O cümle sanki Hitler tarafından da yazılabilirmiş gibi geliyor insana veya 1916'da Cabaret Voltaire'in bulunduğu sokağın hemen aşağısında oturan Lenin tarafından: Lenin'in o dönemler oturduğu evin üstünde de bir tabela var. Kabareye sık sık uğruyor, geceleri Janco'ya soyut sanatın saçma olduğunu, asıl yaratılması gereken şeyin (Lenin burada masaya vuruyordu) yeni *olgu*lar olduğunu söyleyerek onunla tartışıyordu veya hiç uğramıyordu, hangi biçimde olursa olsun sanatın bir ahlaki güvenlik vanası olduğuna çoktan karar verdiği için olsa gerek, Rus halk şarkıları için yapılan özel geceye bile katılmamıştı: "Çok fazla müzik dinleyemiyorum" der bir gün, Beethoven'in *Appassionata*'sı için. "İnsanın sinirlerini etkiliyor, böylesine rezil, cehennemi bir ortamda yaşarken aptalca güzel laflar etme ihtiyacı duyuyorsun, bunun gibi güzel şeyler yaratan insanların başlarını okşamak istiyorsun. Oysa şimdi insanların başını okşama zamanı değildir; bu zamanda elini uzatırsan kolunu kurtaramazsın. Hiç acımadan başlarına vurmalısın". Doğruluğu şüphe götürmez cümleler ölü cümlelerdir. "Altı milyon insan katledildi" cümlesi, doğruluğu şüphe götürmez bir cümledir. Bu cümle tartışma götürmez. Dadanın da böyle tartışma götürmez bir yanı vardır.

Siurlai'nin Hennings'in sahne performansı üzerine yazdığı eleştiriye gerçek bir korku hâkimdir. "İsteri" diye yazar; "çığ", "morfin", "kızgın", "ateş", "ortalığı kırıp geçirmek", "tahrif", "cesetler", "sonsuzluk". Korkmakta haklıdır. Ball'in günlükleri belirsiz kayıtlardır çünkü etik üzerine yapılan inceleme niteliğindedirler; günbegün dada serpilip büyüdükçe bir gece önceki barbarlığa gerekçeler arar. Fakat kabare içinde o ve öbürleri gerekçe aramayı bırakırlar; sonra da çevrenin tasvip etmediği bir ilişkiye bir hal çaresi arayan âşıklar gibi ertesi sabah sonsuz bir kaçış içine girerler ve gün batımında tekrar teslim olurlar. Nietzsche'nin, "Canavarlarla savaşan, savaştığı süre içinde canavarlaşmamaya dikkat etmelidir" uyarısını biliyorlardı; sahnede halka olup dans ederken, ede-

biyat, kültür ve modern sanatı ateşe dönüştürürken Nietzsche'nin bu sözünü uyuşturucu bağımlılarının uyuşturucu ilaçların üzerinde yazan uyarıları okurkenki kayıtsızlıklarıyla hatırlıyorlardı. Bir canavar yarattıklarının farkındaydılar ve bu canavara Mary Shelley'nin yarattığı canavara karşı beslediği kadar sevgi besliyorlardı: "Canım benim". Huelsenbeck:

> Böyle bir "duygu"nun doğumunda hazır bulunmak gibi mucizevi bir fırsat elinize geçtiğinde, doğal olarak neyin nasıl olduğunu öğrenmek istiyorsunuz, yani önce bir kadın şarkıcıya lakap olmuş içi boş bir sesin çeşitli grotesk maceralar sonucu köhne bir kabarenin adına nasıl dönüştüğünü, oradan soyut sanata, bebek konuşmasına ve bir memede bir sürü bebeğe nasıl geçtiğini, son olarak da... neyse [der Huelsenbeck 1920'de] burada kesip daha fazla tahmin yürütmeyelim. Dadacılık tarihi tam anlamıyla budur işte! Dada, dadacılara onu tanımadan gelivermişti; bu pirüpak bir kavramdı ve bu yüzden onun o engin anlamı bendenize bahşedildi.
> ... Zürih'teki beyefendilerin elinde dada, etiyle kemiğiyle varlığını hissettiren bir canavara dönüştü; çok geçmeden bu varlık dadacı hareketin sanattaki iş ilişkisi benzeri tavrının talep ettiği bir kesinlikle ele avuca sığmaz bir hal aldı. Müthiş çabalar sarf edilmesine rağmen hiç kimse bugüne kadar dadanın tam olarak ne olduğunu keşfedememiştir.

BU KİTAPTA

Bu kitapta ikide bir ortaya çıkan bir sima var. İçgüdüleri hunhar mı hunhar; tavırları zıt. İsterik biri gibi duruyor; ama isteriye karşı bağışık. Ayartmayla uzaktan yakından bir ilgisi yok; çünkü ütopik belagatine rağmen doyuma ulaşmak, aklına gelebilecek en son şey. Tarif edilemez bir çekiciliği var, Hansel'in ekmek kırıklarını bıraktığı gibi ardında küskün dostlarını bırakarak etrafı hiçbir zaman dile getiremeyeceği özür çalılıklarıyla dolu evinin yolunu tutan biridir o. Bir ahlakçıdır, bir rasyonalisttir ama kendisini bir sosyopat olarak tanıtır; ardında bilgilendirici değil, paradoksal belgeler bırakır. Tarih üzerinde bıraktığı iz belirgin olsa da o belirsizliğe mahkûmdur, belirsizlik eker ve bundan derinlik biçer. Johnny Rotten (John Lydon) bu simanın bir adıdır; Guy Debord ise öbür adı. Saint-Just bu simanın atasıdır; ama benim hikâyemde Richard Huelsenbeck ilk örneğidir. Bir psikiyatrist olarak nasıl biri olduğunu artık Tanrı bilir.

"Cabaret Voltaire'e girdiğim ilk akşamı dün gibi hatırlarım" diye yazar 1957'de:

> Hugo piyanonun başına geçmiş klasik müzik çalıyordu, Brahms ve Bach. Sarhoş öğrenciler sandalyeleri bir kenara çekip etrafta dolanmaya başladılar. Kabarede yok denecek kadar az sayıda kadın vardı. Çok manyak bir yerdi, etraf sigara dumanından geçilmiyordu...

Hugo savaş ve ölüm kusan cinnet halini yeren bir şiir yazmış; Hennings bunu okuyor, Hugo da ona piyanoda eşlik ediyordu, seyirciler ise bu şiiri uğultu halindeki konuşmalarıyla katletmekle meşguldü.

Huelsenbeck Ball'i putlaştırır. İkisi 1912'de Münih'te; Huelsenbeck edebiyat ve sanatla uğraşırken, Ball tiyatroda çalışırken tanışmışlardı. Ertesi yıl Huelsenbeck Ball'in dergisi *Revolution*'da Paris muhabiri olarak çalışmaya başlamıştı (En azından Paris'te bulunuyordu, 1912'nin son aylarında Sorbonne'da felsefe okuyordu; dadadan sonra Berlin gazeteleri için dış ülkelerde muhabirlik yapacak, bu amaçla dünyayı dolaşacak, Çan Kay-şek'le röportaj yapacak ve Sun Yat-sen'in cenaze törenine diğer muhabirlerden önce yetişecekti). Ball, Berlin'e gitmek üzere Münih'ten ayrılınca Huelsenbeck de peşinden gider. Savaşın ilk aylarında, cephenin her iki tarafında ölmüş olan şairlerin onuruna o şairlerin şiirlerini okurlar; 1915'te, Avrupa'nın yıkılışına muhalefeten anlamsız mısraların, "Zenci şiirleri"nin okunduğu açıkça savaş karşıtı, Alman karşıtı "Ekspresyonist Gecesi" adı altında bir etkinlik düzenlerler. 1916 Temmuz'unda, Ball kendini dadaya iyice kaptırdığı sıralarda Huelsenbeck altı ay kadar sürecek olan bir sinir krizi dönemine girer (Geçirdiği bu sinir krizi için Huelsenbeck "dada kibrinin cefası" der). Zürih'e Ball için gelmiştir ve askerlik işlemleri için. 8, 11 veya 26 Şubat'ta gelmiştir Zürih'e, yani kabare açıldıktan üç, altı veya yirmi bir gün sonra.

Gürültü patırtısına rağmen Huelsenbeck kabareyi sönük bulur. Ses getirecek bir şeylerin olmasını ister ve bunları yapmaya da hazırdır: Ragtime hakkında bilgi veren parçalardan oluşan (hiçbir şeyden oluşmayan) "Zenci şiirleri"yle, Negergedichte'yle ses getirmeye hazırdır. Her şiir, burundan söylenen bir "umbah umbah"la biter. Huelsenbeck şiirlerini sahne dışından okur.

Jan Ephriam bir gün Huelsenbeck'i bir kenara çeker. Ona, Alman tıp öğrencilerinin burjuva ilkelciliğinin zavallı fanteziler olduğunu, sahte olmaktan bile uzak olduğunu belirtir: Yaşlı denizci yıllarca Afrikalı "Zenciler" arasında yaşamıştır. "*Hay hay*" der Huelsenbeck (Şey, aslında "*Hassiktir oradan*" demiştir; ama Ball lafı döndürmesini sağlamıştır); "*bana otantik bir şeyler ver o zaman.*" Birkaç gün sonra Ephriam elinde bazı karalamalarla geri döner: "TRABADYA LA MODJERE MAGAMORE MAGAGERE TRABADJA BONO".

Bu, Ball'in de o çok övgüyle karşılanan ses şiirleriyle kanıtlayacağı gibi dada diliydi. Olguları içeremiyorsa sözcükler, onları dağıtabilirlerdi, Ephriam'ın gevelemeleri bozulmaz cümleleri çağırmıştı. Huelsenbeck

sahnede ayaktadır, kabarenin sahibinin boş hecelerini okur, sonra kendi cümlelerini ve cümlelerinin sonunda o aptalca "umbah umbah"larını inatla sürdürür; onu dinleyen kalabalık yüzlerce değişik şekillerde ona karşılık verir. Büyük bir bas davulun başında vur ha vur yeni sözcükleri bağıra çağıra okur, sonra Jerry Lee Lewis'in "Whole Lotta Shakin' Goin' On"da yaptığı gibi bu sözcükleri fısıltıyla söyler, sonra yine bağıra çağıra. "Dünyanın Sonu" adlı şiirini okurken sahneyi parmak uçlarına basa basa arşınlar, arada elindeki binici kırbacını havada şaklatır ve şiirinde yer alan sözcüklerin anlamsız seslerini kayıp gnostik *Gospel of Truth*'tan bir *apokrifa** gibi dillendirir: Bu olayı "ilk kez Richard Huelsenbeck tarafından icra edilen şayialar şiiri" diye sunmaktan hoşlanır "veya dilerseniz bunu tam tersi olarak değerlendirebilirsiniz". Ortada bir sahtekârlık dönmektedir; ama kimse farkında değildir: "Gizlice üniversiteye girdim ve tıp okumaya başladım" der Huelsenbeck 1971'de, Çağdaş Sanatlar Enstitüsü'nde kendisini dinlemekte olan seyirciye. "Bunu kimseye söyleyememiştim; çünkü aksi takdirde benim müthiş bir yalancı ve burjuva olduğumu düşüneceklerdi. Sabah üniversiteye gidiyor, gece de kabareye gelip umbah umbah diyor, diyeceklerdi". Fakat 1916'nın Zürih'inde ne dada altılısı ne de seyirci, "umbah umbah"ları "Hold On, I'm Comin"le (Hazır Ol Geliyorum) ilişkilendirecek durumda değildi; dadacılar, seyircinin alkışlarla sahnedeki gösteriyi engelleyip sahneye fırlamasından ve Huelsenbeck'i yaka paça alaşağı etmesinden sonra ses getirdiler. Huelsenbeck'in hangi dilden konuştuğunun veya hiçbir dilden konuşmadığının bir önemi yoktu, seyirci galeyana gelip onu alaşağı etmişti. "Bütün sanatlar bir eleştiriyle başlar" der Huelsenbeck, "insanın kendi benliğini eleştirmesiyle, her zaman toplumu yansıtan benliğin eleştirisiyle. Bizim kendimize karşı yönelttiğimiz eleştiri ise, her eleştirinin başlangıcında olduğu gibi, şüphecilikle başlamıştı... *Şüphecilik hayatımız haline gelmişti.* Şüphecilik ve hakaret. Hissettiğimiz şüphe öylesine derindi ki sonunda kendimize şunu sormaya başlamıştık: Dil böylesine derin bir şüpheyi dile getirebilir mi?"

Sahnede seyircilerle atışır. Kavga çıkar; seyircileri kışkırtır. "Sözümü istediğiniz zaman kesmeye davet ediyorum sizi" der 1971'de, Londra'daki konuşmasında. "Bizim bir zamanlar kabarede olduğumuz gibi biraz canlı olmanızı isteyeceğim sizden. Şu anda hayatımın son üçte birlik kısmının içindeyim [Bunu söylediği sırada yetmiş dokuz yaşındadır], 1916'da Zürih'te Spiegelgasse Sokağı'ndaki kadar canlı değilim artık; o zamanlar öyle canlıydım ki masalarla sandalyelerin üzerinden atlayabiliyor, insanları sopalıyor, tabii aynı şekilde sopa yiyordum; ama o hallerimden biraz bir şeyler kaldı yine de içimde... *Ball Flight Out of Time* adlı ünlü kitabın-

* Kaynağı, yazarı belirsiz yazı. (y.h.n.)

da benden insanların dikine giden, onlara tüküren ve her üç sözcükte bir umbah umbah diyen saldırgan, huysuz bir genç olarak bahseder. Sonra da bunun böyle daha fazla devam edemeyeceğini, bu davranışlarımdan vazgeçmemem halinde vazgeçmemi sağlayacak bir şeylerin er veya geç yapılması gerektiğini yazar. Böyle böyle devam ettik işte!"

"Korkunç bir kaos" der Huelsenbeck o gece Londra'da. "Kaosun anlamı, işte şimdi bunlardan bahsedeceğim size". Fakat bunu hiçbir zaman başaramaz.

YARATIM SÜRECİNİN

"Yaratım sürecinin tam ortasında yer alan bir çözülme" diye yazar Ball. "Doğruluğu şüphe götürmez cümleler yazmak elzemdir". Tarih 15 Haziran 1916:

> Huelsenbeck son yazdığı şiirleri daktiloya çekmek için geliyor. Her sözcükte duralayıp bana dönerek "Yoksa bu senin bulduğun bir şey miydi?" diye soruyor. Sonunda, ona üretimlerimizin kesintiye uğramadan işlemesi için sık sık kullandığımız kalıplarla ifadelerin alfabetik bir sıralamasını yapmayı şakayla karışık öneriyorum; şakayla karışık çünkü pencere kenarındaki sandalyede otururken, tanışık olmadığım sözcüklerle ve çağrışımlarla onun gibi ben de cebelleşiyorum; bir yandan elimdeki kâğıda bir şeyler çiziktiriyor, bir yandan da avluda tabut yapmakla uğraşan marangoza bakıyorum. Hiçbir dimağın karşı koyamadığı o en dokunaklı sözcüklerin üçte ikisinin eski büyü metinlerinden geldiğini rahatlıkla söyleyebilirim. "Gramologlar" veya büyülü bir şekilde havada süzülen sözcükler ile birbirini yankılayan sesler ikimizin de yazısında hâkim özellikler. Bu tür imge sözcükler, hele bir de amaçladıkları ifadeleri başarılı bir biçimde aktarabilecek düzeyde oluşturulduklarında, karşı konulmaz ve hipnotik bir biçimde insan belleğine kazınır ve bunlar çok az bir karşı koyma ve muhalefetle bellekte tekrar su yüzüne çıkarlar. Akşamları gerçekleştirdiğimiz sahne gösterilerine gelen olacaklardan habersiz insanların bir sözcükten veya cümleden etkilenip bunları haftalarca akıllarından çıkaramadıkları çok sık olurdu. Karşı koyma güçleri düşük olan tembel ve vurdumduymaz tipte insanlar özellikle bu şekilde çok cefa çekmişlerdir.

Böylece o noktaya erişilmişti işte: O gizli yemine, sert jeste, gömülü lanete, bütün bir uygarlığın unuttuğu ve on saniyede tekrar hatırladığı o dansa. Lefebvre'in ileride parçalanmasına son vereceğine söz vereceği parçalar keşfedilmişti. İvme oradaydı; mesele o ivmeyi artırmaktı. "Bazı şeyler çabalarımızda bize yardımcı oldu" der Ball; "her şeyden önce gerçek yeteneğin bir kenarda durup rahat rahat olgunlaşmasına izin vermeyen ve böylelikle sınırlarının test edilmesine neden olan o dönemlere özgü

koşullar. Sonra grubumuzun o enerjisi; grubumuzun üyeleri başkalarını, onlardan sürekli taleplerde bulunarak ve onları sürekli stres altına sokarak geçmeye çalışırdı". Janco, maskeleri yaparak gruba katkıda bulunuyordu.

Ball bu maskeleri, iki bin yıldan fazla bir süredir serbestçe dolaşan ve Greklerin ilk oyunlarını icra ettikleri gözlerden ırak zeytinliklerden kalkıp Zürih'in eğri büğrü sokaklarından birine gelen arzuların, imgelerin bir soyutlaması olarak görüyordu. Aynı zamanda onları son derece modern de buluyordu: Parça parça oluşturulmuş; ancak bir çehreyi belli belirsiz andıran suratlar. Hamur, saç ve mukavvaları Janco, dostlarının burun, göz, ağız, çene, yanak ve alın yapılarına benzeterek bir araya getirmiş ve bunları ezerek, büzerek, üzerlerinde kafasına göre değişiklikler yaparak çarpık çurpuk yüz şekilleri elde etmişti.

Arp'a göre bu maskeler aynı anda "hem fetüs hem de otopsiler"i çağrıştırmaktaydı. Bunlar açıkça Cabaret Voltaire'in asker kaçaklarını cepheye taşımaktaydı. Almanya'da o dönemler, yeni silahlar tarafından yaralanarak suratları insanı dehşete düşürecek denli bozulan askerlerin, hayatlarının geri kalan yıllarını geçirmek üzere gözlerden uzak, bilinmeyen hastanelere kapatıldığı söylentileri dolaşmaktaydı; savaştan sonra bu askerlerin fotoğrafları gizlice kaçırılıp söylentilerin doğruluğu kanıtlandı. Bu askerlerin görünüşleri o kadar korkunçtu ki yapma gibiydiler, fotoğraf kolajlarına benzemekteydiler; Berlin dadacılarından Hannah Höch'ün savaş sonrasında yaptığı kolajlara, bir yanık kurbanının görünüşünü andıran *Fröhliche Dame* (Neşeli Kadın) adlı kolajına benzemekteydi. Oysa kübizm parçalara ayırmak demekti; savaş modern sanatın en yüksek biçimiydiyse eğer, bir bomba tarafından parçalanmış bir yüzün bir karakteri açığa vurmadığını kim söyleyebilirdi? Ball:

> Janco elinde maskelerle çıkageldiğinde hepimiz oradaydık, birer tane alarak yüzümüze geçiriverdik hemen. Sonra garip bir şey oldu. Maske, takılır takılmaz bir kostüm ihtiyacını hissettirmekle kalmayıp aynı zamanda çılgınlığın sınırlarında dolaşan belirgin, ihtiraslı bir jest talebini de beraberinde getirmişti. Beş dakika öncesine kadar aklımızın ucundan bile geçirmemiş olmamıza rağmen garip mi garip hareketlerle, üstümüzü başımızı akla hayale gelmeyecek çeşitli nesnelerle donatarak birbirimize nispet yapmaya başlamıştık... Bu maskelerin sahip olduğu güdüler karşı koyamayacağımız bir biçimde bize aktarılmıştı.

Rus halk şarkıları gecesi için bu kadar lakırdı yeter.



Tristan Tzara, Zürih, 1917.



Tristan Tzara'nın Marcel Janco tarafından yeniden elden geçirilen maskesi, 1916-17.



Birinci Dünya Savaşı kurbanı bir Alman.



Hannah Höch, *Fröhlicher Dame*, 1923.

MASKELER

Maskeler, spot ışığı altında yapılan ve ortaya çıkışından sonra "Şenlikli Umutsuzluk", "Karabasan", "Sinek Avı" gibi adlar alacak olan ağır dansları gündeme getirmişti. Maskeler, her defasında hiç kimsenin nasıl konuşulacağını bilmediği; ama bilmeye değer yegâne hareketleri biçimlendirmeye muktedir yegâne sözcükleri içeren bir dilin varlığını onaylıyorlardı. "Trabadya la modjere" filozofun kaldıraç koluna dönüşmeye başlamıştı. Dadacılar zamanda geriye doğru bir yolculuk gerçekleştiriyor, sahne aracılığıyla geçmişin içine düşüyorlardı: "Modern sanatçılar" diye yazacaktı Ball 1917'de, "gnostiktirler ve papazların uzun zaman önce unutulduğunu zannetikleri şeyleri yaparlar; hatta belki de hiç işlenmeyeceği düşünülen günahları bile işlerler". Bu günahlar eski heretiklerin kucaklayacakları türden günahlardandı, belirli bilgi biçimlerinin, sadece bir azınlığın ulaşabildiği gnostik inanç biçimlerinin insanı Tanrı katına yaklaştırıp adeta Tanrı hiç olmamış gibi onu zamanın dışına atabileceğine olan inançtı; Hıristiyanlığın ilk dönemlerinde, hatta ve hatta kilise gnostikleri tarihten sildikten sonra bile bu âdetler varlığını sürdürmüştü. Tarihçi Benjamin Walker'a göre, kitaplarının yakılmasına, taraftarlarının ölümle cezalandırılmasına rağmen, gnostiklere ait bazı uyarlamalar aşinalıklarını hiç kaybetmemişlerdir;

> içinde gizli erdemler taşıdığı farz edilen seslerle, fark edilmeyen bir potansiyele sahip olduğu düşünülen gizli adlarla, ser verip sır vermeyen formüllerle ve büyü ayinleriyle... Onlar sesler içinde en önemlisinin, sesin eklemlenebilir en küçük birimi anlamına gelen sesbirimin olduğuna inanmaktaydılar... Kullana kullana zaman içinde bunlar [Yunan alfabesindeki sesli harfler] tek bir solukta söylenir hale gelmişti... bu, ağızdan özellikle vızıltılar ve mırıltılar şeklinde çıkan sessiz harfler bir araya getirilerek gerçekleştirilirdi: Zeeza, Zezo, Zoza, Ozzi, Omazu, Nozama, Amenaz, Arazaz gibi... Bu arkaik heceler, anlamları, tabii belli bir anlamları vardıysa eğer, unutulmuş olmasına rağmen mümkün olduğunca eski özgün biçimleri değiştirilmeden kullanılmaya çalışılırdı.

Dadacılar yavaş yavaş, unutulmuş şeylerin kazara da olsa hatırlanabileceğinin bilgisine ulaştılar; herkesin konuşmayı bildiği dilin, kendilerinin duymak istemedikleri doğruları biçimlendirmeye kadir olduğunu fark etmeye başlamışlardı. Ne duymak istediklerini bilmiyorlardı, böylece adına "ortaçağ yaygarası" dedikleri "taklit efektlerinin gürültüleri"nden oluşan sesler çıkardılar, hareketlerin aynı anda gerçekleştirildiği; ama artık hareket olmaktan çıktığı eşzamanlı okunan bir şiir

oluşturdular. Bu feryatlardan, bas davulun sesinden, *glisando*'lardan,* tarihöncesi armoniden, acılı seslerden ve kahkahalardan meydana gelen bir gürültüydü; dadacılar Tanrı'yı yerinden etmedilerse bile kendi kendilerini yerlerinden etmişlerdi. Huelsenbeck:

> Ruhla ilgili sorun doğası gereği volkaniktir. Her hareket doğal olarak bir ses üretir. Rakamlar ve sonuç olarak melodi, soyutlama yeteneğine sahip olmaları öngörülen simgelerken, gürültü harekete doğrudan yapılan bir çağrıdır. Hangi özelliği taşırsa taşısın müzik ahenklidir, sanatsaldır, bir akıl işidir; oysa yaygara hayatın kendisidir, bir kitap gibi muhakeme edilemez, kişiliğimizin bir parçasıdır, bize saldırır, bizi izler ve parçalara ayırır. Yaygara her ne kadar ilk başta garip görünse de; bizi mutlak bir karar alma zorunluluğuyla yüz yüze getiren bir hayata bakış tarzıdır. Ortada sadece yaygara çıkaranlar vardır, bir de öbürleri... Amerika'da *ragtime*ı ulusal müzik yapan aynı etken modern Avrupa'yı yaygaranın neden olduğu istemdışı kasılmalara maruz bırakmıştı.

Bu sırada, yani 1920'de Bağımsız Şehir Danzig'de (Günümüzün Gdansk'ında), sonradan yani 1922'de pratik yapacağı binada yapılan bir psikiyatri konferansında konuşurken, konuşmasının bu kısmında kürsüden aşağı iner, Eagle Rock'tan birkaç adım ilerler, bir kesekâğıdı çıkarır, üzerine ispirtolu kalemle gelişigüzel bir şeyler çiziktirir, üzerine göz delikleri açarak kafasına geçirir, sonra ceketinden bir tabanca çıkararak kurusıkılarla dolu şarjörü dinleyicilerin üzerine boşaltır. Bu harekete şahit olan bir düzine kadar dinleyici kendinden geçerek alkışlamaya başlar.

> *Ha. Teşekkürler. Ne diyorduk, yaygara; işte böyle.* Yaygara bir çeşit geri dönüştür doğaya. Atomların hareketleri tarafından yapılan bir müziktir;

(Tam bu sırada Huelsenbeck'in daha önce anlaştığı bir kişi sandalye-

> "... Uykuya dalıp da kendilerini altüst edici rüyaların içinde buluveren boş kurmacalar (vardı). Ya kanat açıp kaçmaya çalıştıkları ya da başkalarının peşinden gittikten sonra bitap düşüp geri döndükleri bir yer; çalkantılı esintilere kapılmışlardır ya da bizzat bu esintilere maruz kalıyorlardır; ya yükseklerden aşağılara düşüyorlardır ya da kanatları olmasa bile havalanmışlardır. Yine, bazen ya insanlar onları katlediyordur ya da üzerlerine sıçrayan kana bakılırsa onlar komşularını öldürüyordur. Tüm bunların içinden geçip de uyandıklarında hiçbir şey görmezler; çünkü kendileri de hiçliktir. Cehaleti kendilerinden uzak tutmayı başaranların uykusu bunun gibi bir şeydir; buna herhangi bir şeye değer verir gibi bir değer vermezler, sonuçlarını da maddi bir şeymiş gibi görmezler, yalnızca gece görülen bir düş gibi bırakıp giderler."
>
> — *"Gospel of Truth" Kâbus Meseli, yaklaşık MS 150.*

* Parmakları piyano tuşları üzerinde hızla kaydırmak; kayma. (y.h.n.)

sinden kalkarak kurusıkı tabancasını ona doğru ateşler. Huelsenbeck de ağzında tuttuğu içi kırmızı boyayla dolu bir kapsülü ısırır ve boyanın çenesinden süzülerek gömleğinin önüne akmasını sağlar. Sonra kürsüye tutunur, arkası dinleyicilere dönük bir vaziyette öne eğilerek konuşmasına kaldığı yerden devam eder.)

> ölüm ruhun yeryüzünün sefaletinden bir kurtuluşu olmaktan çıkmakta ve bir kusma, bir haykırış, bir boğulma haline gelmektedir. Cabaret Voltaire'in dadacıları, felsefesinden şüpheye düşmeden yaygaracılığı devralmışlardır; esasen tam tersini arzulamışlardı: Ruhun yatıştırılmasını, bitimsiz bir ninniyi, sanatı, soyut sanatı. *Ahlaki güvenlik vanasını istiyorlardı ("Birinci Dünya Savaşı'nın kasaplığından gına geldiği için kendimizi Güzel Sanatlar'a adamıştık", "Tüm zamanlara karşı bizim Candide çeşidimiz", dört katlı ferahlatıcımız); fakat dada etiyle kemiğiyle bugün de varlığını hissettiren bir canavara dönüşmüştü. Anladınız mı? Bizler psikiyatristiz; bizler Almanız; Nietzsche'yi okuduk; canavarlara uzun süre bakmakla insanın kendisini canavarlaşma tehlikesinin kucağına attığını biliyoruz: Bedelini ödediğimiz şey de buydu işte!*

BÜTÜN BUNLAR

Bütün bunlar 14 Temmuz'da, kiralık bir salonda, Ball'in, Janco'nun tasarladığı ve kardeşinin kartondan yaptığı garip giysiler içinde büyücülere benzediği ("O giysiyi yapmak keyifli bir şeydi" der Jules Janco 1984'te, "hatta onu bozmak daha bir keyifliydi") zamanlarda olmasa bile 23 Haziran 1916'da bir araya gelmişti. Ball'in kafasında yetmiş santim boyunda mavi-beyaz çizgili bir şapka vardı; bedenini saran karton ise maviydi ve bir dikilitaşı andırıyordu. Ellerinde bir hayvan pençesine benzetilmiş uzun, takma tırnaklar vardı. Giysisinin üst kısmındaki kanada benzer bölümün iç kısmı kırmızı, dış kısmı altın sarısıydı ve beline kadar uzanıyordu; Ball ağzından melodik sesler çıkarıp iki yanındaki sehpalarda duran iki ayrı şiiri aynı anda okurken kollarını kuş gibi çırpıyordu.

Bir panik anıydı bu: Ball, üzerindeki kostümün kendisinden ne talep ettiğini anlayamadığını, seyirciyi fark edemediğini, ağzından çıkan anlamsız sözcüklerin ("blago bung / blago bung / bosso fataka") ne anlama gelmediğini bilemediğini anladı birden. Bu dehşet içinde bir papazın ayin sırasındaki dualarının nağmelerine, o papazın önünde annesi ve babasıyla diz çöktüğü yirmi yıl öncesine geri döndüğü duygusuna kapıldı; sonra gözlerinin önünden yıllar hızla akıp geçti ve bulunduğu yerde son buldu. Bu bir kibir ve korku anıydı, o an Ball'i olduğu gibi dadadan çekip aldı, ona tekrar kilisenin yolunu açtı ve sonunda TV'ye çıkardı.

KARAWANE

jolifanto bambla ô falli bambla
grossiga m'pfa habla horem
égiga goramen
higo bloiko russula huju
hollaka hollala
anlogo bung
blago bung
blago bung
bosso fataka
ü üü ü
schampa wulla wussa ólobo
hej tatta gôrem
eschige zunbada
wulubu ssubudu uluw ssubudu
tumba ba- umf
kusagauma
ba - umf



Hugo Ball dada-kasserolle 1916.

(1917)
Hugo Ball

Hugo Ball'in büyücü kılığında çekilmiş ünlü fotoğrafı, *Dadaco*, Münih, 1920.

HUELSENBECK'İN

Huelsenbeck'in Danzig konuşmasını yaptığı dönemde (Bu, konferansta yapılan bir konuşma değildi, bu olayların da hiçbiri olmamıştı; ancak düz harflerle yazılmış olan sözcükler 1920'de yazdığı *En avant dada* adlı kitapçığından alınmıştır) iyi ki o göz deliklerini açmıştı da Cabaret Voltaire'de olan biteni görebilmişti, hatta görmek istediğinden de fazlasını. "Dadacı, şarabı, kadınları ve reklam yapmayı seven bir gerçek adamıdır" der 1920'de; çok geçmeden de reklam yapmak dada haline gelecek, baktığı her yerde dada olacak, kendi ayak izlerini izleyecek ve dostları gibi dadadan kaçacaktı. Sanat ile hayat arasındaki sınırların ortadan kaldırılmasını hedefleyen o büyük amaç gerçekleştirilecekti; bu da ortada, o büyük amacın gerçekleştirilmesinin gündelik hayata sanatın dönüştürücü gücünü bahşetmeyip, yalnızca sanatın gücünü çözüp dağıttığı ve onun yerini alabilecek hiçbir şey üretmediği ilginç süreç üzerinde tefekküre dalmaktan ya da ücret karşılığında bu efsaneden, "Ben oradaydım" diyebileceğiniz o günlerden söz etmekten ya da dadadan önce bir dada şampuan reklamı olduğunu anımsamaktan başka bir şey kalmadağı anlamına geliyordu.

1980'de Bob Acraman gazetelere Belsen toplama kampına benzetilmiş ve dikenli telleriyle, Alman askerleriyle o dönemi yansıtan parkına paket turlar düzenlendiğini belirten reklam ilanları vermişti. O tarihte dada sözcüğü artık sözlüklere geçmişti, dünyanın dört bir yanında sanatçılar ona sahip çıkmaktaydı, dada hakkında bültenler yayımlanmakta, konferanslar düzenlenmekteydi; fakat dada o dönemlerde yaşıyorduysa bile bu ne bültenlerde ne de konferanslardaydı, günlük gazetelerde gömülü olan haber konularındaydı, ön sayfalarda yer alan propaganda cümlelerinin bire bir ifadelerine ters düşen veya o cümlelerin ifade ettiği şeylerle uzaktan yakından bir ilgisi bulunmayan garip hikâyelerdeydi: Andy Warhol değil, Bob Acraman asıl neodadacıydı; bu düzlemde de dada kendi kendisinin bir kopyası, artık eskimiş bir hikâye olsa bile öyleydi. Buna rağmen *Basel News* gazetesi okuyucularına "modern savaşın korkunçluğunu tüm çıplaklığıyla gösterecek", yani onlara gerçek hayatı modern sanat biçiminde sunacak, evlerine yerle bir edilmiş köylerden "unutulmaz izlenimler"le dönecekleri, "içinde yüz binlerce ölü barındıran devasa mezarlıklara" yapılacak ziyaretleri içeren Verdun savaş meydanına yapılacak bir paket tur düzenlediğini açıklarken yıl henüz 1921'di ve herkes bunu yapıyor, yapıyor, yapıyordu; hemen başvurun hemen yararlanın:

> Fransa ile Almanya arasındaki o muazzam çatışmanın [Verdun Savaşı] gerçekleştiği alan sadece Fransızlar için değil diğer ülkeler için de unutulmayacak *belli başlı* savaş alanlarından biri olma özelliği taşıyor... Fransa Birinci Dünya Savaşı'nda toplam 1 milyon 400 bin askerin üçte birlik kısmını Verdun bölgesinde, bu topu topu birkaç kilometre karelik alan içinde yitirmiştir. Almanların kaybı ise bu sayının yaklaşık iki katı civarındadır. Bir milyon; belki de bir buçuk milyon insanın can verdiği bu küçük bölgenin her karışı el bombalarının açtığı çukurlarla delik deşiktir. Bu bölgeden sonra yolcularımıza Argonne Ormanı'nı, Somme Nehri'ni görmelerini, Reims'teki enkazları gezmelerini, geri dönerken de St. Mihiel ve Papaz Ormanı yolunu izlemelerini öneririz: Bütün bu sıraladığımız bölgelerde, Verdun'da korku ve dehşetin had safhalara ulaştığını hissedeceğiniz benzer manzaralarla tekrar tekrar

(umbah umbah)

> karşılaşacaksınız... şarap, kahve ve bahşiş yol masraflarına dahildir.

Viyanalı büyük eleştirmen Karl Kraus dehşete kapılır. "Elimde, bu çağın bütün utançlarını aşıp geçen, onaylayan ve kendisini insanlık diye adlandıran günümüzün endişelerine kozmik leş çukurunda onurlu bir yer vermemize tek başına yeterli olacak nitelikte bir belge var" diye yazar. "Kültür kurmacasının hunharca çökertilmesinden sonra... [bu çağ] geriye, koşullarının çıplak hakikatinden başka bir şey bırakmamıştır, öyle ki artık yalan söyleyemeyeceği bir noktaya gelmiştir". Kraus'un ilk cümlesi Huelsenbeck'in, ikincisi de Ball'in diline yakındır ama Kraus dadacı değildi; sadece söylemek istediği şeyi söylüyordu. O cümleleri yazdıktan elli altı yıl sonra Sex Pistols ona bir plakla karşılık verecekti; "Holidays in the Sun" (Bombalanmış yerler! Hitler'in sığınağı! Berlin Duvarı! Şarap, kahve ve bahşiş yol masraflarına dahil değildir!) *Basel News* gazetesini, Karl Kraus'u, Auschwitz'e sığır vagonlarıyla yapılan yolculukların ücretlerini, Sex Pistols'ı, Bob Acraman'ı aynı çizgi üzerinde sıralayan vasıta nedir? Bu, dadacıların uğrunda savaştıkları ve aynı zamanda sahnelerinde canlandırdıkları bir tarihtir, bütün bunlar aynı anda sahnede beliriverir; bütün amaçları çağı ve o çağın dilini artık yalan söyleyemeyeceği bir noktaya çekmek, o çağın ve dilinin artık gıkını çıkaramayacağı bir noktaya gelmesi pahasına bu çabayı sonuna kadar sürdürmekti. O çizginin sonuna yetişmiş olsalardı doğrulandıklarını görmenin sevinciyle kendilerinden geçer, zevkten dört köşe olurlardı herhalde. Sonra da bir köşeye atılıverirlerdi yine; ama dada gülmeye devam ederdi. Dadacı olmak, şarabı, kadınları ve reklam yapmayı seven bir gerçek adamı olmak demekti; dudaklarınızda bir tebessüm, kalbinizde bir şarkı, cebinizde bir kafatası taşımak demekti.

OCAK

Ocak 1917'de Huelsenbeck Berlin'dedir, bir dada kuryesidir. Orada kendisi kadar rezil dostlar edinir: Raoul Hausmann, Walter Mehring, Franz Jung, George Grosz, Johannes Baader, Hannah Höch, John Heartfield, Wieland Herzfelde. Zürih'in "ılıcaları"nın ılıklığına karşılık Berlin'de hayat, Huelsenbeck'i sevinçten havalara uçurtacak kadar gerçektir: "Korku herkesin iliklerine işlemişti". Her yerde otorite boşluğu vardır, yani her an her şey mümkündür, sokağın birinden tesadüfen geçen birinin vurulması an meselesidir.

Yıkım göz kırpmaktadır insanlara. "1917'de Almanlar ruhları hakkında çok fazla kafa yormaya başlamışlardı" diye belirtir Huelsenbeck savaşın son günleri hakkında yazarken. "Bu, ikide bir tacize uğramış, kanı kurutulmuş ve artık tahammül sınırlarına dayanmış bir toplum için doğal sayılacak bir tepkiydi sadece... Alman tarihinin hiç de yabancısı olmadığı bir fenomen şimdi ona muhalefeten ortaya çıkmıştı: Almanya, bugüne kadar kendisini bir yargıçlar ve cellatlar ülkesi olarak yanlış sunduğunu anlamaya başladıktan sonra daima bir şairler ve düşünürler ülkesi olacaktır". Etrafa her an güçsüz düşürülecekleri kuşkusuyla bakan Himmel'ciler çıkagelir: Yani "insanları yenlerinden hafifçe tutup gotik katedrallerin loşluğuna, sokak gürültüsünün mırıltı halinde duyulduğu ve karanlıkta her kedinin gri renkte olduğunu belirten o eski prensibe uygun olarak, hiç ayrım gözetmeksizin dost oldukları yere çeken" şu ekspresyonistler. Ekspresyonizm, Almanya'yı aynı zamanda hem içine hem de cennete doğru çeken sihirli bir numara kullanır. Yeni kurulmuş olan Berlin Dada Kulübü de böylece kendine ait bir sihirle ona karşı koyar: sözcükle.

Sahip oldukları tek şey budur: "Dada", bin defa ve bin farklı şekilde, *mene mene tekel upharsin* narası atarlar iki adımda bir ("Dadatrott"* adını verirler bu dansa, üstelik figürleri gösteren fotoğraflar bile yayımlarlar ciddi ciddi). Dada sözcüğüne çok gizemli bir sözcük muamelesi yaparlar ve onu insanları bir canavar, bir makine olarak gösteren resimlerin bir köşesine çaktırmadan yerleştirirler; yol yol akan boyalarla duvarlara yazarlar. Bu sözcüğü yaptıkları şoparlıklarda ikide bir söyleyip kolajlarının bir köşesine iliştirirlerken; dağıttıkları el ilanlarına, sandviç tabelalarına ve giysilerinin üzerlerine yazıp sokaklarda ve sahnede haykırırlarken sanki dünyanın en aşikâr olgusuymuş gibi davranırlar. Bu sözcük bir tamlayan haline gelir, kendi başına "dada" sözcüğü olmadan belli bir anlam ifade etmeyen her sözcüğün yanına "dada" sözcüğü eklenir, "dada" ile birlikte kullanılıp da anlamını koruyan her sözcük onun

* Dada adımı. (ç.n.)

sırtından geçinir. Olan biteni kulaklarıyla duymak, boşluğun hayallerde şekillendirilişini seyretmek için insanlar etraflarında toplanırlar: "Birdenbire" der Huelsenbeck, "insanlar iletişim sürecini, ücret ile mallar, beklentiler ile icra edilen şeyler arasında rastgele oluşmuş olan bağları kasten koparıp atan insanlarla karşı karşıya kalmışlardı". Hausmann, Huelsenbeck'in Zürih'ten getirdiği ses şiirlerini harf şiirlerine dönüştürür; sesbirimin diktatörlüğüne son verilmiştir artık. İsimler bile kesilip biçilerek yeniden biçimlendirilir: "Groszfield", "hearthaus", "georgemann". Dadacılar görünmez bir imparatorluğu yönetmektedir, bu nedenle kendilerine paye verirler: "Mareşal dada" (görünüşünü bir Prusya soylusuna benzeten Grosz), "Montör dada" (fotomontajcı Heartfield), "İlerici dada" (komünist Herzfelde), "Dadazof" ("filozof" Hausmann; bu sözcük bir ihtimal onun o Neandertal Adam'ınkilere benzeyen kaşlarını örtbas etmek için uydurulmuştu), "Ulu dada" (dünyayı yönettiğini düşünen Baader), "Usta dada" (Huelsenbeck).

Dada bir oyun haline gelir; çok güçlü bir nefretle dolu olduğu zamanlarda bile seyircinin bu nefreti ayırt edemeyeceği denli eğlenceli bir şey haline gelir dada. Estetiğin, felsefenin, etiğin ardında kalan ne var ne yoksa silip süpüren dada, belki de her zaman olmak istediği o şey haline gelir: Neredeyse bir insan sesine veya herhangi bir sese dönüşür. Bu ses şeref ve iffet duvarlarını döver, sınırları arar, bulamaz. Huelsenbeck düz ve tersten aynı şekilde okunan dada diliyle ne dediğini bilmez bir halde hızla konuşurken bir ara, "Biz savaşın yanındaydık, dadacılık bugün de hâlâ savaşın yanındadır. Hayat acıtmalı" dediği sırada seyircilerin arasında savaşta sakatlanmış olanlar vardır. Fakat sahnede, arkasında şovu durdurup ona bütün bunların ne anlama geldiğini soracak ne Arp gibi estetler ne Tzara gibi kariyer düşkünü biri ne de Ball gibi Katolikler vardır: Kin, nefret hızla ivme kazanmaktadır. Grubun seyircilerin aklında en çok yer eden imgeleri ağızlardır; Hausmann'ın veya Heartfield'in dişleri olduğu gibi ortaya çıkaran açık ağızları ve o ağızlardan dev mikroplar gibi oluk oluk kusulan sözcükler ve harflerdir: *Bir kaşık suda boğacağız sizi.*

Five Million Years to Earth'e kadar devam edecek olan Quatermass dizilerinin ilki olan 1954 yapımı *The Creeping Unknown*'daki (İngiltere'de *The Quatermass Xperiment* adıyla gösterime girmiştir) dünya dışından gelen çamursu varlık gibi dada da Berlin'de bir nokta gibi başlamış, büyüdükçe büyümüş ve sonunda bütün şehri yutacak hale gelmişti; böylece görünmez imparatorluğunu kurmuştu. 1918'de Huelsenbeck ile Hausmann'a "Dadacılık nedir ve Almanya'da ne arıyor?" sorusunu sorma zamanı gelip çattığında, cevap kendiliğinden dökülüverir:

Dadacılığın talebi...
Bütün faaliyet alanlarının kapsamlı bir biçimde mekanize edilmesi yoluyla işsizliğin tedricen gündeme getirilmesidir. Birey ancak işsiz kalarak hayatın hakikatleri konusunda bir kesinliğe ulaşır ve sonunda bu hakikati yaşantılamaya alışabilir...
Merkezi kurulun talebi...
Bütün öğretmenlerin ve ruhban sınıfına mensup bütün insanların dadacı iman şartlarına zorunlu olarak bağlanmaları...
Bir devlet sanat merkezinin derhal kurulması ve yeni sanat (ekspresyonizm) içindeki mülkiyet kavramlarının bertaraf edilmesi; ki mülkiyet kavramı bütün insanlığı özgürleştiren bireyüstü dadacılık hareketinden tümüyle dışlanmıştır;
Eşzamanlı şiirin komünist devlet duası şeklinde gündeme getirilmesi;
Nüfusu 50 binin üzerinde olan her şehirde hayatı yeniden biçimlendirecek dadacı danışma kurullarının kurulması;
Proletaryanın aydınlatılması için 150 gösteri alanında gerçekleştirilecek gösterileri kapsayan büyük çaplı dadacı propaganda kampanyalarının örgütlü bir biçimde derhal harekete geçirilmesi;
Bütün kanun ve kararnamelerin dadacı merkezi kurulun onayına sunulmaları;
Bütün cinsel ilişkilerin derhal, dadacı bir cinsellik merkezi kurularak uluslararası dadacılığın görüşleri uyarınca düzenlenmesi.

Bütün bunlar insana tanıdık geliyor; çünkü yirmi yıl sonra tüm Almanya bunları bizzat yaşayacaktı. Hausmann, Naziler gelip gittikten sonra bu sözleri bir şaka olarak algılamış olduğunu söyleyecekti; Huelsenbeck konusunda hiçbir zaman emin olamamıştı. "Bu programın taşıdığı önem" diye yazar Huelsenbeck 1920'de, "o zamanların", "sahip oldukları tüm bilgiyi, nefes kesen tempolarını, kuşkuculuklarını; ama aynı zamanda bezginliklerini, bir anlam ya da 'hakikat'ten ümit kesmişliklerini" içinde barındıran "bir dışavurumdan başka bir şeye dayanmıyordu." Fakat her şeyin bundan ibaret olmadığını belirtir artık ihtiyar bir adam olduğu zamanlarda dostu Hans J. Kleinschmidt'e: Toplumu değiştirmeyi istemişti. "Berlin'de bu isteğimin yerine getirilmesinde Şeytan'ın yardımına başvurmayı düşündüğüm zamanlar da olmuştu" der ama şeytanın başka işleri vardır; Huelsenbeck'in ardında bıraktığı tek şey hayatı boyunca yanından ayrılmayan bir efsane olacaktı. "HAYIR! HAYIR! HAYIR!" der, Berlin'deki en munis anlarından birinde. "En yüce sanat, bilinçli içeriğinde günün bin misli sorunlarını sunabilen sanattır, son haftanın patlamalarından gözle görünür bir şekilde parçalanan, dünün gümbürtüsünde dağılan parçalarını ebediyen durmadan toplamaya uğraşan sanattır". Dada sanat olma yolundaydı ve aynı zamanda bir patlama, sonra dünün gümbürtüsünden meydana gelen sanatın çağrısıyla yeniden gerçekleşen bir başka patlama. Dada için son diye bir şey yoktu.

Aber es ist noch etwas anderes, was für diese Bewegung, die von Kurt Hiller

MELIORISMUS

gelaufen worden ist, bezeichnend bleibt: es ist der Mangel an psychologischer Einsicht. Gegen die Psychologie hat man einen Sturm gelaufen, seitdem man den Kampf gegen den Naturalismus begann. In ihr, die sich die Klarlegung der zartesten seelischen Verhältnisse zur Aufgabe gemacht hat, die das Wachsen der Empfindungen und Gefühle in ihrer Abhängigkeit von den zahllosen Widerwärtigkeiten und Begünstigungen des Lebens mit allen technischen und wissenschaftlichen Mitteln untersucht, wollte man das Abbild einer im kleinlichen klebenden und in den Dingen befangenen Epoche erkennen. Der beseelte und der psychologische Mensch. Der psychologische Mensch, der Realist, der lächerliche Kopierer der Wirklichkeit, ja der feige und dumme Mensch — der beseelte Mensch, das kühne Individuum, das die Tiefen des Kosmos mit seinem Geiste ausmißt und an der Schwelle der wunderbaren Dinge sein Inneres erzittern fühlt, in einem Wort, der Bürger und der Dichter. Es war die Wirklichkeit, die man in der Psychologie haßte, das Bild der Erscheinungen, aus dem einem die Fratze des Jammers entgegensah, von der man sich abwandte, [illegible] in Wut zu verdammen. Ja, um sie in Wut zu verdammen, aber doch in Momenten, wo die Sonne schien, das Leben auf den Straßen rollte und der Tag schrie, sie gebraucht zu finden, verbessert zu werden. Es ist aber so, daß man ohne einen Aufwand von psychologischer Findigkeit [illegible] dieser Welt nicht fertig wird, Du mußt wissen, was [illegible] Nachsicht denkt, wenn er Dir nicht gleich in den Arm fällt. Du mußt das Lächeln des alten Herrn dort in der [illegible] finden können, ehe er sich als Geheimpolizist legitimiert. Du mußt [illegible] in ihrer eigenen Schurkerei mußt Du den [illegible] wenn Du sie ausrotten willst, **als Irrenarzt versenke Dich in die Abgründe des tollsten Wahnsinns.** So kommt es, daß [illegible] Herren Weltverbesserer mit Brillen und Mädchenmusikern mit dem Geruch ihrer Studierstuben, noch von der Wärme ihres Schlafrocks begleitet, vollkommen scheitern und heute für den Einsichtigen lächerliche Figuren bilden. Mit der Heirat des Häuptlings schloß eine Bewegung ab, die seit ihrem Beginn nichts als traurige Farce gewesen ist, eine durchaus jugendliche und naive Verkennung der der Möglichkeiten etwas zu tun.

Und doch haben die

Meliloristen

trotz ihrer kindlichen Ziele etwas gehabt, was sie uns vor dem andern Teile jener Jugend sympathisch macht, die, wie schon angedeutet, mit anklagischer Geste ihr Haupt verhüllt, die die bestehende Welt haßt, aber nicht wagt, in ihr etwas zu tun — es ist die Aktivität. Einen Schimmer von Aktivität, ein blasses Abbild menschlicher Betätigungslust hatten sich die Meliloristen gerettet, und es ist bezeichnend, daß sie dieses Wort mit an die Spitze ihres Programms gestellt haben, weil sie darin etwas gutes ahnten

jene Schwächlinge damit zu tun, die

Das sind diejenigen, die in angemaßter Hypokrisie stolz auf ihre Verblendung und auf ihren Mangel an vitalen Voraussetzungen sich eine Philosophie aus ihrer Passivität gemacht haben. Ich spreche von den Menschen, die sich unter einem Namen gesammelt haben und ihn nachträglich mit ihrer Bequemlichkeit füllen, nachdem er für andere ein Hornstoß und ein Signal gewesen war. Die Einsicht, daß der Realismus keine Lösung für das Geschehen der Welt gab, hat mit den Einsichten dieser anämischen nichts mehr zu tun, hier muß Litanei Gebet ersetzen, zurückziehen vor dem Kampf bedeutet hier Innerlichkeit. Die Tatsache, daß man die Natur nicht kopieren darf, die den Inictaloren der Bewegung ein Ansloß zum Handeln war und ein Ruf zur Selbstbesinnung, ist hier eine Rechtfertigung der **Erwartung auf eine gute Pension.**

anlogo bung
anlogo bung

blago bung

blago bung



Dadaco'dan bir sayfa, Münih, 1920.

Bütün bu aşamaları geçmek henüz oldukça zordu. Ocak 1917'de Huelsenbeck İsviçre sınırından Almanya'ya, ondan dört ay sonra aynı sınırı geçecek olan Lenin'den çok daha kolay geçmişti; Huelsenbeck için mühürlü bir tren yoktu çünkü. Polisler aptal değildi: Huelsenbeck için Finlandiya İstasyonu yoktu. O da devrime geri döndü ama iktidara değil; o görünmez imparatorluğu saymazsak, ilk önce bilgiçliğe geri döndü. Almanya'da dada konusunda halka açık ilk konuşmasını gerçekleştirirken (Bir toplantı salonunda belli bir ücret karşılığı gerçekleştirilmişti bu konuşma) sadece o kaldıraç manivelasının nasıl keşfedildiğinden bahsetmişti: Bunun ve daha sonra da belirteceği gibi Cabaret Voltaire'in bir "hexensabbath", yani bir büyücülük olduğunu söyledi. "Ben kantordum, neredeyse mitik bir figür" der, "aşırı duygusal biri". Biliyorsunuz işte: Ball'in "estetik üretimi"nin o dönemlerin şartlarında nasıl topyekûn bir savaşa dönüştüğünü. Bir gece kulübü bir eğlence parkına karşı.

Yirminci yüzyıl tarihi, silinmek suretiyle yaratılmış gerçeklerin bir çetelesinden ibaretti: İnsanların öldürülmesiyle, öznel nesnelerin imha edilmesiyle, bireylerin veya birey olabilecek insanların ormanlar gibi ortadan kaldırılmasıyla yaratılmış olan gerçeklerin bir çetelesiydi. Bu işin başarısı, elimizde onu tercüme edecek ne bir sanat ne de bir dil olmayışıyla tescillenmiştir; 1910'larda ve 1940'larda Avrupa'da (Hitler 1939'da şöyle der: "Ermenileri bugün kim hatırlıyor?") veya 1920'ler ile 1930'larda SSCB'de, 1950'lerde Çin'de, 1960'larda Endonezya'da, 1970'lerde Kamboçya'da yok edilen insanları (küllerinden doğan Yeni İnsan'ı) düşünürken, o insanların neler çekmiş, neler düşünmüş olabileceklerini tasavvur edemeyişimizle. Alben Barkley'yi görebiliriz; ama onun gördüğü şeyleri göremeyiz. Ball, yazılmış olan her şeyin silinmesi gerektiğini dile getirirken, Tzara kendisinden önce birilerinin var olup olmadığına aldırmadığını söylerken, Huelsenbeck "Dünyanın Sonu" şiirini terennüm ederken dadacılar bu itkiden beslenmişlerdi; onun artıklarına karşı duydukları nefretle hayata dönmüş olmalarına rağmen.

Dada da içinde bulunduğu yüzyıl gibi çeşitli renklerde işeme, sıçma hakkıydı: Beyaz, sarı, siyah ve kızıl. Nazi rejiminin ilk dönemlerinde Gestapo ikide bir kapısına dayanıp Huelsenbeck'i arar (*"Dadacı Huelsenbeck'in evi burası mı?" "Hayır" diyecektir karısı, "burası doktor Huelsenbeck'in evi"*); güvende olduğu ABD'de Hitler'in dadayı bir pislik parçası olmakla suçladığı 1936 Nürnberg konuşmasını, dadanın sahip olduğu gücün masumiyetinin bir kanıtı olarak bıkmadan usanmadan zikredecektir. Fakat bohem bir çevreden gelen ve her zaman resimle, sanatla iştigal etmiş olan Hitler'in dadadan etkilendiği, çekim gücünü hissettiği için uzun süreden beri ona sövüp sayıyor olabileceğini tahmin etmek hiç de güç değildir; o

da tıpkı Ball'in Marinetti'nin "Parole in libertà"sında nihilizmi, Siurlai'nin Hennings'in "Gloire"ında ölümün nefesini, Huelsenbeck'in "Dadacılık nedir ve Almanya'da ne arıyor?"da genel kuralın heyecanını hissetmesi gibi dadanın çekim gücünü hissetmişti. Hitler'in Nürnberg konuşmasını yaptığı yıl Londra'da konuşan Carl Jung da bunu anlamakta güçlük çekmeyecekti; çekimin ikiyönlü olduğunu biliyordu.

> Tümüyle kişisel düzeydeki bir psikoloji her şeyi kişisel nedenlere indirgeyerek ilkörnek motiflerin varlığını yadsımak, hatta onları kişisel analizlerle yok etmek için içinde bulunduğu düzeyin bütün imkânlarını kullanır. Ben bunu, tehlikeleri tıbbi olarak doğrulanamayacak, oldukça tehlikeli bir prosedür olarak görüyorum... Bütün bir ulusun eski bir simgeyi, evet hatta eski dinsel biçimleri nasıl yeniden canlandırdığını ve bu kitlesel duygunun bireyin hayatını bir felaket havası içinde nasıl etkilediğini, nasıl dönüştürdüğünü görmemiz mümkün değil mi? Eski insan savaştan [1914-1918] önce aklımızın ucundan bile geçmeyecek kadar dipdiri karşımızda şimdi. Son tahlilde, bireylerin psişik değişimlerinin bir yekûnundan başka bir şey olmayan büyük ulusları bekleyen kader nedir?

Ball'in ileri sürdüğü ve pekâlâ Hitler'e de mal edilebilecek olan argüman şudur: "Kaderimin, bütün ulusun kaderinin küçük bir örneği olduğu inancı olmadan yaşayamazdım". Ball'in bütün o megalomanisine rağmen Nazizmden korkacak olmasının hiçbir hafifletici yanı yoktur; ki Nazizm, tarihsel açıdan doğal olarak öncelik hakkına sahip olan Jung tarafından tezleştirilecek, sonradan da bu tezi Norman Cohn 1957'de *The Pursuit of the Millennium*'da geliştirecekti. Cohn, yirminci yüzyıldaki yok edici itkilerin, ilk defa ortaçağ heretikleri ile engizisyon üyeleri tarafından toplanmış olan, kefareti ödenmemiş borçlara kadar uzandığı görüşünü ileri sürünce şüpheyle karşılanır; Jung için ise olay gayet açıktır.

> Bir ilkörneğin tahakkümü altında olup da deliliğe tapmayacak insan yoktur. Otuz yıl önce birisi çıkıp da psikolojik gelişimimizin Yahudilere yönelik ortaçağ kıyımlarına doğru bir eğilim gösterdiğini, Avrupa'nın tekrar Romalı yargıçların asaları ile çapaçul lejyonların önünde titreyeceğini, insanların tıpkı iki bin yıl önceki gibi Roma selamı vereceğini ve milyonlarca insanın ölümü bile göze alarak Hıristiyan haçı yerine eski bir *swastika*'nın peşinden sürükleneceğini söyleseydi hiç kuşkusuz su katılmamış bir ahmak muamelesi görürdü.

Jung durumu şöyle açıklar:

> Hayatta karşılaşılan tipik durumlar kadar çok sayıda ilkörnek mevcuttur. Sonsuz sayıda yinelemelerle bu tecrübeler psişik bünyelerimize gömülürler;

> ama bu, içerikle dolu imgeler biçiminde değil de ilk başta hemen hemen belli algı ve faaliyet tiplerine imkân sunan *içeriği olmayan* biçimler durumunda gerçekleşir. Mevcut bir ilkörneğe karşılık gelen bir durum meydana geldiğinde, o ilkörnek faal duruma geçer ve bir zorunluluk ortaya çıkar ki bu zorunluluk içgüdüsel bir dürtü gibi, mevcut tüm akıl ve istence karşın bildiğini okuyarak yoluna hiç şaşmadan devam eder.

Jung'un Nazizm tarifi böyleydi. Bu tarifin içinde Debord'un dört elle sarılacağı güç ilkesi mevcuttu: Tersine çevrilebilir bağlayıcı etken, yani modern hayatın, çalışmanın ve gösterinin boş yinelemelerinin çalınıp değiştirilerek durumların yaratılmasında, sınırsız içeriklerle doldurulabilen soyut biçimlerde kullanılabileceği fikri. Fakat sitüasyonist fikir temelde bir dada fikriydi ve Jung'un Nazizm tarifinde bazı belirgin örnekler atıldığında, dadacıların Cabaret Voltaire'de aradıkları şeyin tarifi kalıyordu geriye. Dada, içinde ortaya çıktığı zamana karşı bir protestoydu; aynı zamanda gergedanın üzerinde cıvıl cıvıl öten kuştu ama sadece yolu geçene kadar üzerindeydi. Dada bir kehanetti; ama neyin kehanetini yaptığını bilmiyordu ve gücünü bunu kendisine dert etmemesinden alıyordu.

Dada bir trafik kazasıydı; bir külttü. Dada bir maskeydi, üzerinde gözler bulunan, yüzü olmayan bir maske. Dada, eski heretiklerin tohumlarından filizlenen bir dindi. Dada bir savaştı; ama bedenlerle değil ruhlarla ilgili bir savaş.



Alben Barkley, Buchenwald, 24 Nisan 1945.

YETMİŞ YIL BOYUNCA

Yetmiş yıl boyunca dada bir kutsal ateş muamelesi gördü. Aynı cümleler, aynı fotoğraflar şan olsun diye tekrar tekrar kullanıldı. İşin numarası dada saçmalığı (Rus halk şarkıları gecesi, büyük boy parşömenlere geçirilen "Yeni Şiir") ile birlikte dada gizemini yakalamaktır (Huelsenbeck'in aciz, hiç bitmeyen yorumlarıyla cebelleşmekti); her zaman aşikâr olanı, her zaman el altında olmayanı yakalamaktır. Karen Horney ile yaptığı didaktik analiz sonucunda New York psikanaliz topluluğuna girmeye hak kazanan Huelsenbeck, kendine özgü üslubuyla taşı gediğine koyar: "Bir doktor olarak başarılıydım" diye yazar 1969'da, ölümünden beş yıl önce, "bir dadacı olarak ise (ki gönlümde yatan aslan hep buydu) başarısız". Burada önemli olan şey ne demek istediğini sormak değildir; böyle muğlak konuşmak onun işiydi. Önemli olan insanın gönlünde böyle bir aslanla yaşamasının ne mene bir şey olduğunu kendine sormasıdır.

Cabaret Voltaire'de tuhaf şeyler olmuştu. Grubun elemanları kendilerini bir enstrüman gibi çalmışlardı; ama aynı zamanda büyü ayinlerine, onları çalan bir Frankenstein canavarını çağırmışlardı: Bir canavar püresini. Raoul Vaneigem bu müziği *Gündelik Hayatta Devrim* adlı kitabında sitüasyonistler için yeniden çalar:

> Son tahlilde, Freud'dan daha tutarlı bir şekilde kendilerini ve kendilerinde hoşnutsuzluk yaratan uygarlığı tedavi etmeye çalışan dadacılar, gündelik hayatı yeniden canlandıracak ilk laboratuvarın kurucularıdır. Faaliyetleri teorilerinden çok daha radikaldi. Grosz, "sorun zifiri karanlıkta çalışmaktı. Nereye gittiğimizi bilmiyorduk" diyordu. Dada grubu dünyanın çeşitli yerlerine saçılmış bütün bu ıvır zıvır ve çöp yığınını emen bir huni gibiydi. Huninin diğer ucundan yeniden ortaya çıkan her şey dönüştürülmüş, orijinal ve yepyeniydi. İnsanlar ve şeyler aynı kaldıkları halde tamamen yeni anlamlar kazanmışlardı. Perspektifin tersine çevrilmesi, yitik deneyimin yeniden keşfinin büyüsü içinde başlamıştı.

Debord'un tersine çevrilebilir bağlayıcı etkeninin evveliyatına sabitlenmiş olan Vaneigem, dadanın bir zamanlar ne olduğuyla ilgili değildir. Ne yaptıklarını söylemeye çalışan dadacılar gibi Vaneigem da dadacıların o anının dillendirilmesinin sınırlarını bulmaya çalışır. Sitüasyonist teorinin temel ilkesine toplumsal gerçekliğin doğası ile toplumsal gerçekliğin dönüşümünü sağlayacak olan araçların iktidarın incelenmesinde değil; sıradan yaşantıların saçma görünen jestleri ve vurguları üzerine gerçekleştirilecek uzun, pürüzsüz gözlemlerde bulunduğunu ileri süren ilkesine işlerlik kazandırmaya çalışırken Vaneigem,

bu teoriyle uyumlu olup olmamasına bakmadan bir zamanlar gerçekten olmuş olan şeyleri cazip kılmaya çalışır. Modern toplumda devrim, kendini evinde bir turist gibi hisseden herkesin ulaşabileceği araçlarla gerçekleştirilebilecek bir devrim hakkında "nasıl yapmalı" türünden bir elkitabı hazırlıyordu; olayları cazip kılma çabasını elden bırakmadan Vaneigem, ne tür bir insana dönüşeceklerine bakmaksızın bütün okuyucularını devrime çağırıyordu. Mayıs '68'in kehanetinin hazırlığı içindeydi; ki o tarihlerde kitabında geçen birçok cümle Paris'in duvarlarına yazılacak, sonra bütün Fransa'ya yayılacak, aradan yıllar geçip de sözcükler kaynağından bağımsız bir şekilde dolaşmaya başladıktan, kitap yayımcılığın ve modanın o çığırından çıkmış merak bulutları arasında kaybolduktan sonra da bütün dünyayı saracaktı. "EYLEMİN YEREL, DÜŞÜNCEN KÜRESEL OLSUN" sözünü, oturduğum şehirde bir çamurluk üzerinde okuyorum; her ne kadar o etiketi satın alan kişi bilmese de bu söz Vaneigem'a ait.

Vaneigem bunu görse aldırmazdı. Fikir de buydu zaten. *Internationale situationniste*'in her sayısının başında bir antiyayım hakkının yer almasının nedeni de buydu zaten: "'*IS*'de yayımlanan her metin serbestçe çoğaltılabilir, tercüme edilebilir veya alıntılanabilir, kaynak gösterilmesi bile zorunlu değildir". Sitüasyonistler okuyucuların yazarların otoritelerinden kurtulmalarını amaçlamışlarsa da, Vaneigem, Cabaret Voltaire'de sevebileceği bir baba bulmuştur kendisine: "Bu hengâmenin ortasında" Lautréamont'un "herkes tarafından yapılan bir şiir" talebinin ilk kez farkına varıldığını söyler. Parçaları bir araya getiren Vaneigem, baba mirasını doğrulayan ve çoğaltan bir hayat yaşar: Huelsenbeck ortaya çıkıp o bayağı zenci şiirlerini okuyup da tarih kitaplarına geçebildiğine göre, önüne gelen herkes o tarih kitaplarını pekâlâ geçersiz sayabilirdi. Her alan bir sahne, her sahne gerçek bir savaş alanı olabilirdi: Her önüne gelen tarih yapabilirdi. Bu, ne kadar deneyimin heba olduğunu, ne kadarının da keşfedilmeyi beklediğini gösteriyordu: Kaldırım taşları altında ne tür mücevherler keşfedeceğini kimse bilmiyordu. "Mayıs '68 hareketi, onun gelişini kollayan grev halindeki servis personelinin gerçekleştirdiği muazzam bir sokak tiyatrosuydu" der yönetmen Alain Tanner, kendilerini bu olayın içinde bulan ve olayın başarısızlığa uğramasıyla birlikte tarihin dışına itilen insanları konu alan 1976 yapımı filmi *Jonah Who Will Be 25 in the Year 2000* hakkında konuşurken. "Cereyan eden 'olaylar'dan çok bu olaylardan sonra kenara itilen şeyler önemliydi, tam da bu tiyatronun ortaya çıkardığı umutlar ile filiz vererek ileride hep su yüzünde seyredecek olan gizli duygulardı önemli olan".

O dönemler sanat fakültelerinde öğrenci olan birkaç kişinin amaçlı bir şekilde bütün bunların görünmez bir mürekkeple yazılmış hayali olaylardan ve manifestolardan oluşan bir yeraltı geleneğinin kaba bir örneğini çıkarıp 1976 ile 1977'nin punk çevrelerine bir düstur olarak ulaştırdığını kanıtlamak hiç de zor değildi. Zor olan, gizli kalmış arzular demetinin, bu arzuların gizli kaldıkları zamanın ve bu arzular ile zamanı keşfetmenin sihrinin, ritim değişiklikleri ile deyimlere her jestin ve aksanın eski bir dünyaya ait bir olumsuzlamayı dile getirecek, yeni bir dünyaya doğru uzanacak şekilde körlemesine kodlandığını kanıtlamaktı; fakat işte tam da bu yüzden her iyi punk parçası hayatınızda dinlediğiniz en harika sesmiş gibi çınlar. Dadacılar işte bu yüzden işin içinden çıkamadılar: Zürih'teki bir barda iki günlüğüne dünyanın dönüştüğünü gördüler, hayatlarının geri kalan kısımlarında bu vizyonun parçalarını şöyle bir göz ucuyla görmüşlerse de bir daha asla bütünlük içinde görememişlerdir. "İnsanlarla nesneler, aynı olmalarına rağmen yepyeni bir anlam kazanmışlardı": Dadacılar o gecenin ertesi günü Zürih'in temiz sokaklarında yürürken dükkân sahiplerinin üzerlerindeki elbiseleri çıkardıklarını gördüler, tezgâhtarların teşekkür ederim yerine *blago bung* dediklerini duydular, telaşla yukarı çıkan insanların ağırlığı altında çatırdayan yangın çıkışlarına doğru dar sokakların yükseldiğini hissettiler. Dadacılar, her şeyi düşünmenin, her şeyi söylemenin, her şeyi yapmanın gücünü kavradılar; ama ses çıkarmadılar, sadece kendi aralarında konuştular, şüphelerini, kahkahalarını ve öfkelerini, bir arada hepsini dökecekleri, her şeyi düşünmenin, söylemenin ve yapmanın mümkün olacağı, bir karaltı halinde ufukta belirmeye başlayan o geceye sakladılar.

Özgürlük efsanesiydi bu. Dada, geçici olarak kapatılmış bir mekânın (burada bir gece kulübüydü söz konusu olan) inşa edilmiş dekorunda her şeyin olumsuzlanabileceğini bildiren anlayıştı. Orada her şeyin olabileceği, sonunda bütün bir dünya genelinde, eğer sanatsal bir şekilde ortaya konabilirse, her şeyin dünyada da olabileceği anlayışıydı.

Bir sanat değildi bu; öyle olduğu söylenemezdi. Janco'nun *Cabaret Voltaire* resmine bir göz atalım: Havalara sıçrayan seyircilerin arkasında sahnede donakalmış dansçılar ve piyanonun başına geçmiş biri vardır; DADA sözcüğü piyanodaki adamın başının üzerinde, duvarda belirmiştir. Belirmiştir: O duvarın üzerine yazılmış, boyanmış veya konmuş gibi durmamaktadır. O duvarda o sözcük bir slogan veya bir tılsım gibi durmamaktadır, kendiliğinden belirivermiş gibidir; ilkel bir anıdan çıkıp gelmiş, unutulmuş bir sesin haykırışı gibidir. *Cabaret Voltaire*'deki kültür buydu.

Arp: " 'Nihilistler' başlığını uygun görüp şereflendirmişlerdi bizi". Paylaştıkları tek şey, kabul etmeleri istenen dünyanın yanlış olduğu inancıydı. Batı medeniyetinin mirasını bir gübre yığınına çevirdiklerinden söz eden eleştirileri duydukça zevkten dört köşe oluyorlardı; barbarlıklarına lanet yağdıkça ertesi gece bunu daha da ileri götürmeye çalışıyorlardı. Masalardan ayaklar sökülüyordu; gövdelerden ayakların söküldüğünü görüyorlardı. Bardaklar kırılıyordu; gözlüklerin kırıldığını, gözlerin yerlere saçıldığını görüyorlardı. Kan akıtılıyordu; kan gölünde yüzüyorlardı. Bu, bir başka tiyatroya rekabeten sahnelenen bir oyundu. Ball, 16 Haziran 1916: "Kıyımlar artıyor ve [insanlar] Avrupa zaferinin getireceği prestije sıkı sıkıya sarılmış... önümüze sürdükleri bu kokuşmuş insan etinden yapılma böreği yemeye ikna edemezler bizi... Bir gün, bizim bunlara verdiğimiz karşılıkların devede kulak kaldığını kabul edeceklerdir". Bu, 1918'de Berlin'de Huelsenbeck'in de desteklediği bir fikir (Cabaret Voltaire'de olan biten ve olmayan her şeye karşı ettiği ilk sitem) olacaktı.

DADA

Dada, doğru zamanda, doğru yerde bulunmanın teori ve pratiğinden başka bir şey değildi. Yeni olan, bu ikisinin de yaratılabileceğinin keşfedilmiş olmasıydı: Bu özgürlük efsanesiydi. Eski olan ise, yaratılmış olan bir şeyin, onu yaratan kişinin önünde olacağı anlayışıydı. Bu, Cabaret Voltaire'e ilişkin her anıda hâkim olan bir tondur; bir zamanlar orada bulunmuş olanların görmediği bir şeylerin var olduğu duygusunu veren, halihazırda herkesin kafalarının ve omuzlarının üstünde duran bir heyulayı hissettiren bir şeydir; işte bu şey, yani yirminci yüzyılda anlaşılamayan veya denetlenemeyen bir şeylerin olduğu inancı, gnostik mitin ta kendisiydi.

Modern dünyada toplumsal denetimin nihai haklılaştırımı eskilere dayanır: Âdemoğlu günahkârdı, yeryüzünde kötülüğün ve ıstırabın hüküm sürmesinin nedeni de buydu zaten. İnsanlar günahkârdı çünkü İlk Günah onları Tanrı'dan ayırmıştı; bu ayrılık günahın her yerde ve sürekli olmasını sağlıyordu, günahın insanın hayatında ilk ilke olmasının bir garantisiydi. Bu, diğer bütün ayrılıkların kaynağıydı: Ataerkilliğin, otoritenin, hiyerarşinin, insanlığın yönetenler ve yönetilenler, işverenler ve işçiler şeklinde bölünmesinin, her bireyin başka bireylerden, insanın kendisinden ayrılmasının kaynağıydı. Oysa gnostisizm, çeşitli biçimler altında, binlerce yıldır böyle bir şeyin varlığını reddetmişti. Gnostikler, insanların Tanrı'dan ayrılmalarını zorunlu kılacak bir şeyin olmadığını; çünkü Tanrı insanları yarattıysa bile, insanların da Tanrı'yı yarattığını,

bunun bilgisine erişenlerin "Hıristiyan değil, İsa" olacağını söylüyorlardı. Kötülüğün ve ıstırabın kökleri, insan hayatının bu ilk ilkesinin cehaletine kadar uzanıyordu ve böyle bir cehalet, varolan yegâne günahtı. Çoğu insan bunun içinde debelenip dururdu çünkü bu öğrenilebilecek bir bilgi değildi, bizzat yaşanması gerekiyordu; keşfedilebilirdi ama asla incelenemezdi. İşte bu, dadanın yeniden sahneye koyduğu mitti, doğruluğu şüphe götürmez cümleydi: Anlaşılabilen ama asla açıklanamayan.

HENRI LEFEBVRE

Henri Lefebvre 1924'te dadayı yarı büyücülük yapmakla, hep hayır diyen bir ruh hali sergilemekle, anın hükümranlığını kendini beğenmiş bir şekilde ilan etmekle suçlayıp elinin tersiyle iterken, söylediklerinde haklı olduğunu biliyordu; ama aynı zamanda kendisinin doğru zamanda doğru yerde bulunmadığını da biliyordu. Ona bunları söylettiren şey kıskançlığıydı: Sekiz yıllık bir farkla treni kaçırmıştı.

Yarım asır sonra artık kıskanç değildi; Tzara ölmüştü, Ball ölmüştü, Arp ölmüştü, Huelsenbeck ölmüştü, Hennings ölmüştü ve Janco unutulmuştu. Lefebvre, hâlâ o parçaları toplamasına ve "Anlar Teorisi"nin altına imzasını koymasına rağmen, kaçırdığı şeyleri unutmak durumundaydı artık. 1975'te kendisiyle yapılan bir röportaj sırasında, önündeki teybe yaptığı konuşma sırasında o efsaneyi yeniden canlandırırken, iki yıl önce o efsaneye lanetler yağdırdığını unutur: O "başarısızlıklarla, kendi kendini yok etmelerle, ölümcül büyülerle dolu bir çizgiydi", Tzara'yla olan dostluğunun başlangıcından Debord'la olan dostluğunun bitimine kadar bizzat izini sürdüğü o çizgiyi lanetlediğini unutuverir. 1925'te "Her Şeyden Önce ve Her Zaman Devrim!"in o dönemlerde bile kariyerci bir özenti olduğunu düşündüğü o manifestonun altına imza attığını unutur. Dadacıların sahneye çıktıkları dönemlerde henüz buluğ çağlarındadır, şimdi, hayatının büyük bir bölümünü "modernlik" araştırmalarına adamış ihtiyar bir adam olarak ise modernlikte tam anlamıyla modern olan şeyin, gerçekten yeni olanın, ilginç olanın ortaya konulan işler (teknoloji, bolluk, refah devleti, kitle iletişimi vb) olmadığını, modernliğin o anlaşılmaz kendine karşı muhalefet (adına hâlâ "Dada" dediği bir muhalefet) yaratma özelliği olduğunu ifade eden garip laflar etmektedir.

Muhalefet lafıyla, halihazırda herkesin kafaları ve omuzlarının üstünde duran heyulayı anlatmak istiyordu. Lefebvre onu görmüştü; hikâyeyi duyan herkes gibi o da orada bulunmuştu. On beş yaşında bir komiydi sadece, kimse adını duymamıştı, kimse onu dinleme zahmetine girmiyordu; ama o onu hissediyordu. Herkes gibi o da Teen 'n' Twenty disko-

sunun sahnesine çıktı. Orada kollarını bacaklarına dolayıp "Komünün Anlamı"nı okudu, hiç yayımlanmamış olan manifestosu "Hepiniz Situasyonist Olacaksınız" eşliğinde dans etti, *La Matérialisme dialectique*'in pantomimini yaptı: Bir sağa, bir sola kıvırdı, sonra sahneden yüzünde maskeyle kirişi kırdı ve üzerinde kanatlar olduğu halde tekrar çıktı, bu sırada Ball de *TV Guide*'da reklamı yapılan *Appassionata*'dan "En Güzel An" adlı bir Longines Symphonette çalıyordu. Her cümlenin sonunda "umbah umbah" diye bağırdı; seyirciye ters davrandı. Parçalamayı bitirdiği parçaları tek tek tükürdü. Çeyrek bir yüzyılı öldürdü, gelecek şeyler adına ya da "o gelecek şeylerden kurtulur muyum" diye birçok yüzyılı öldürdü. Dada dininin itikadı buydu: "Bir fikir karşısında, bu fikir yanlış olsa bile, bütün silahlar zayıf kalır".

Dünkü Sanatın Gümbürtüsü



1974'te Elvis filmleri hakkında yazıyordum. O kadar bayağıydılar ki; yeni tür bir sinema anlayışının temsilcisi olduklarını düşündürtmüşlerdi bana: Kitabımda 1960 yapımı *G.I. Blues*'u örnek almıştım. "Elvis akustik gitarının tellerine vurduğunda elektro gitar solosu çıkıyor" diye yazmıştım. "Arkasında bas ve gitar çaldığında, boru ve piyano sesi geliyor. Şarkı söylerken ise sesi bir dörtlük sonra geliyor... Bir gün Fransız film eleştirmenleri bu filmleri keşfedecek ve uyumsuz sinemanın eşsiz bir örneği olarak onlara alkış tutacak. Sinemateklerde eski filmler yeniden gözden geçirilecek ve çok geçmeden Elvis filmleri tamamen Fransızların yorumları ışığında yeniden ABD'nin kamu yayın kuruluşları tarafından yayınlanacak, Amerika'nın kendi kültürüne gereği gibi değer vermediği üzülerek anlaşılacaktır..."

Fakat insan Sol Yaka'nın* değerini göz ardı edemez; ki orada Isidore Isou 1951'de, yani kimsenin daha Elvis Presley'den haberdar olmadığı dönemlerde, benim Isidore Isou adını işitmemden otuz yıl önce "Manifeste du cinéma discrépant"ını (Aykırı Sinema Manifestosu) yayımlamıştı. Bu manifesto, o yıl yapacağı filmi *Traité de bave et d'eternité* (Balçık ve Sonsuzluk Üzerine) için canlandırıcı bir haykırıştı. "Ekolümüz" diye yazar sonraları Isou, " 'senkronculuğun' ötesine, hatta 'ahenkli asenkronculuğun' ötesine geçmişti" (*G.I. Blues*'la başlayan bo-

* Seine Nehri'nin sol yakası. (ç.n.)

zuk senkronizasyonlu Elvis filmleri dönemi *Jailhouse Rock*'la kapanmış ve 1950'lerde çekilen diğer Elvis filmleri düzgün bir senkronizasyonla hazırlanmıştır) "ve filmin iki 'sütun'u olan, ses ile görüntü arasındaki bütünlüğü bozarak birbirinden ayrı sunulmasını sağlayan *antisenkronculuk* veya *uyumsuz montajı* ortaya çıkarmıştı".

Uyumsuz sinema bu hikâyede yerini alacak; ama öncelikle Fransa dışındaki ülkelerde pek sorulmayan şu sorunun cevaplandırılması gerekiyor: Isidore Isou kimdir?

ISIDORE ISOU

Isidore Isou 1925'te Romanya'da doğdu. Küçük burjuva sınıfına mensup Yahudi bir aileden geliyordu ve bir dâhi gibi yetiştirilmişti. Yazdıklarını okuyan herkese bıkmadan usanmadan belirttiği gibi, eline geçen hemen her şeyi okuyordu (Yazılarını hatmettiği yazarları belirtmekle yetinmiyor, o yazarların yazılarında kaç yerin altını çizdiğini de belirtiyordu) ve on yedi yaşında, yani 19 Mart 1942'de bir kültür teorisi keşfetti ve hayatın anlamını buldu.

Isou işe bir ilk nedenle başladı: Toplumsal evrimin devindirici gücü hayatta kalma içgüdüsü değil, yaratma istemiydi. Yaratım, insan faaliyetinin en yüce biçimiydi ve sanat onun özüydü; yaratma faaliyetiyle sanatçı bilinçsiz varoluşun balçığından çıkarak, bilinçli yapılan tarihin sonsuzluğuna açılıyordu. Böylesi bir faaliyet içinde olan bir kişi tanrılaşırdı; zira dünyayı bilinçli bir şekilde yaratması sonucudur ki Tanrı, o ilk sanatçı, kendi varoluşunu inşa edebilmişti.

Öncüllerin bir daire çizerek oluşturduğu bu bir aradalığın belli bir sistemi, bir dizi kuralı vardı: Bu kuralların ilki, Tanrı'nın bile yaratım kanunlarından bağımsız olmadığıydı. Yaratım, balçığa yönelik yapılan saf bir öznel müdahale konusu değildi asla; yaratım, "icat mekaniği"ni tanımak ve ondan amaçlı bir biçimde yararlanmak anlamına geliyordu. Bu mekaniğe göre, hareket eden bütün estetik biçimler ile sözcülüğünü yaptıkları toplumsal formasyonlar (politik yapılar, geçici stiller, doğal gibi görünen davranış tarzları) "genleşme" (genişleme) basamağından ayrışma basamağına geçmekteydi. Bu insan varoluşunun tarihiydi ve hiçbir şey onu durduramazdı; burada önemli olan nokta ona hükmetmekti.

Genişleme döneminde her yeni biçim (empresyonist resim, sanayi kapitalizmi, burjuva kibarlığı, kısa etek) hayatın lehinde bir metafor görevi görür: Yeni biçim dünyayı içine almak, onu değiştirmek üzere ortaya çıkar. Metaforun prizması içinde hayat bütün, anlamlarla dolu gibidir; sonra yeni biçim kendi sınırlarına dayanır, çökmeye başlar ve hayat çekilip büzülür. İcat mekaniğinin bu birinci kanununun ilk kurba-

nının Tanrı olduğu görülebilir. Bunun için İncil'e bir göz atmak yeterlidir: Balçıktan cennet doğar; sonra çürüme, bozulma, balçık ve altın bir çağa ait belli belirsiz bir anı.

O kaçınılmaz ayrışma döneminde bu biçimler, üzerlerine kapanmasını sağlamak ve içeriden patlatmak üzere dünyayı dönüştürmeyi hedefler. Bir zamanlar dünya-tarihsel olan biçim, kendi kendinin konusu haline gelir. Tarih durur; eylemin yerini bitimsiz bir yinelemeler dizisi alır. Biçim ayrıştığında, simgesel olarak dünya da ayrışır; steril, nüfuz edilemez, değersiz, gerçekdışı bir hal alır. Herhangi estetik bir biçim zorunluluğu tasvir edebilir, oysa roman tasvir etmez, yapar: Bu noktada, bir hikâyenin, dünyaya ilişkin yaratıcı bir anlatımın sorgulandığı Fielding'den, bizzat iletişimin sorgulandığı Joyce'a geçeriz. Sonuç, hiç soru sormayan ve hiçbir şey iletmeyen Joyce sonrası romandır: Bu roman, neredeyse bir dizi boş jestlerden ibarettir, ölü bir metadır, kullanım değerini sadece mübadele değerinden alan bir şeydir. Sonsuzluktan (Fielding hâlâ okunmaktadır ve onu okurken hâlâ dünyanın değişmekte olduğunu hissedersiniz) balçığa doğru hareket ederiz (Günümüz romanının yüzlerce yıl okunacağına inanmak romanı methetmek değil, dünyayı suçlu çıkarmaktır).

Dehaya duyulan inancı, Tanrı'nın sanatçıya özel güçler bağışladığı ve onun ellerine birtakım aşkın vahiylerle rehberlik ettiği inancını yere çalarak dada bu süreci başlatmıştı. Dadadan sonra bütün sanat bir gübre yığınına dönüştü, mistifikasyonları sıkışarak metan haline geldi. Gerçek iletişim diye bir şey olamazdı; bütün sözcükler anlamlarından kurtulup kendilerini türetenlerden bağımsız olarak yüzüp gezmeye başlamıştı. Yine de gübre yığınının yapabileceği bir şey vardı: gübreleme. Genişleme ile ayrışmanın önceden buyurulmuş basamakları boyunca bir başka ihtimal daha vardı: "keski" (yani, perdahlanma). Bu aktif, bilinçli bir ayrışmaydı ve aktif yaratımı sağlayan yegâne araçtı. Hakiki sanatçı, hakiki tanrı, sanatın yapısının yanında bir levye olarak yer alır. Sanatın yapısını, atalet ve korku yüzünden her yerde karşı durulan değişimlere doğru iter; icat mekaniğinin talep ettiği, ancak henüz olgunlaşmamış tanrının müdahalesi olmadan veya en azından onlarla ilgilenmek üzere etrafta bulunmadan hiçbir zaman oluşmayacak değişimler. Mevcut herhangi bir biçimin kendi bünyesinde kendi aşkınlığının tohumlarını taşıyor olması, müdahaleye duyulan ihtiyacı yok etmiyordu; bütün biçimler insan icadı olduğu için bu olgu müdahaleyi talep ediyordu. Yapılmış ne varsa bozulmalıydı, sonra yenilenmeliydi. Isou, uygarlığın, farkında olmaksızın Mahşer Günü'nü getirdiğinden emindi; kendisi bir şey yapmadığı takdirde bu gidişat ebediyen sürerdi.

BÖYLECE LETTRİZM

Böylece "lettrizm": "Avangardın avangardı". Isou şiirle başladı; çünkü yaratım insan faaliyetinin, sanat yaratımın, şiir de sanatın en yüksek biçimiydi.

On yedi yaşındaki Isou, şiirin genişleme basamağının Victor Hugo ile birlikte sona erdiği görüşüne sabitlenmişti. Sonra Baudelaire bu anekdotu şiirsel biçim adına yok etti; Verlaine şiirsel biçimi saf mısra adına yok etti; Rimbaud mısrayı sözcük adına yok etti; Mallarmé sözcüğü yetkin hale getirerek onu sese yönlendirdi; sonra da Tristan Tzara pervasızca icat mekaniğinin ötesine geçerek boşluk adına sözcüğü yok etti: Tzara'nın düsturu, "Dada hiçbir anlam ifade etmez" şeklindeydi. Isou bu sözü düzeltti: "Hiç", burada bir sahneydi ona göre, amaç değil. Evet, sözcük hiçbir anlam ifade etmiyordu, bir oda dolusu insanın konuşmaları bir oda dolusu konfetiden farksızdı; bu şekilde Isou harfi sözcükten kurtaracaktı. Sözcüğün ve dünyanın hiçe indirgendiği bir sahneyi yeniden canlandıracak, yeniden yönetecekti: Sözcüğü zorlayarak harfe, anlamsız gibi görünen ama aslında son derece verimli olan saf göstergeye indirgeyecekti.

Göstergeyi eter içinde eritecekti. Gösterge, bütün eski anlamları def edene kadar tarihin içine dalıp zamanın gerisine gidecek, bilincin içine dalıp dışına çıkacaktı; sonra, karşı bir yükle yüklenmiş olarak yeni anlamları harekete geçirmeye başlayacaktı. Harf, yeni bir alfabe ve yeni bir dil, daha önce asla dile getirilemeyen şeyleri daha önce asla duyulmamış bir tonda söyleyecek bir dil oluşturmaya hazır olacaktı. İcat mekaniği düzleminde bunun anlamı, anekdotun yaratılmasının, yeni hikâyelerin anlatılmasının bir kez daha mümkün olmasıydı. Bir kez anlatılabildiklerinde hikâyeler yaşanabilir olacaklardı; bir hikâye dünyanın anlatımı olduğu için, yeni bir dünya yaratılması mümkündü. Isou da sadece şiirin tarihinden değil, aynı zamanda tarihin şiirinden (bilinçten, bellek gibi zamanla ilgili olan; ama zamanın içinde yer almayan bilinçten) söz ettiği için bu mutlak dönüşüm bir an içinde gerçekleşebilirdi. Tıpkı 1940'ta yayımlanan radyo tiyatrosundaki gibi: "Ben binlerce yıl geriye gideceğim" der bilim adamı asistanına, "ama bu sana bir saniye gibi gelecek".

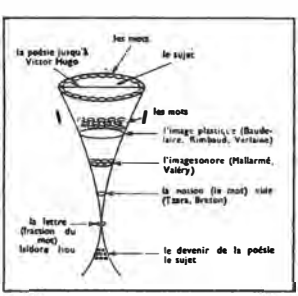


Schéma III : L'évolution de la sensibilité technique dans la poésie

Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique'te yer alan Isıdore Isou'nun çizelgesi, 1947.

Isou'nun çılgın sisteminin delidolu bir delikanlılık döneminin ürünü olduğu şüphesiz; aynı şekilde, 1940'ların ortalarında

sanatın ne olduğu, neler yapabileceği ve neyin lehinde olduğu konusundaki kabullenilmiş görüşe karşı kafa tutabilecek kapasitede olduğu da şüphe götürmez. Isou hazırdı: Şimdi yapılması gereken tek şey Paris'e, ona göre kültürün başkentine ulaşmak ve buluşunu ilan ederek dünyayı değiştirmekti. Çevresindeki Siyonistlerin de yardımıyla Romanya'da Nazilerin elinden kaçtı; 1945 Ağustos'unda yirmi yaşında bir uçuk olarak "Aydınlık Şehir"e vardı.

ÖYLEYDİ

Öyleydi de gerçekten, tarih duygusu olan, kendini ön plana çıkarmayı seven uçuk biriydi. "Isidore Isou" olarak doğmamıştı; bir başka adla, Jean-Isidore Goldstein adıyla doğmuştu, tıpkı Romanyalı Yahudilerden olan dadacı yurttaşı Sami Rosenstock gibi. Rosenstock sonradan o muhteşem ismi "Tristan Tzara"yı alacaktı; Tzara domino oynarken kendisine kolayca akılda kalacak *alliteratif** bir isim seçen Isou da dama oynuyordu.

Bununla da kalmıyordu. Isou seksiydi; zamanının cinsel beğenilerinin çok ötesinde androjen bir seksiliği vardı. Alt dudağı üst dudağına oranla çok büyüktü, ayartıcıydı; ağzı bütün bütüne şehvaniydi. Koyu saçlarının dipleri bir fil hortumu kadar düz ve uçlara doğru kıvrımlıydı; 1950'lerin başlarında çekilmiş fotoğraflarda, şöhretin tadını hissetmeye başladığı dönemlerde melek yüzlü cani suratıyla Hollywood ekranlarında boy göstermeye başlayan Tony Curtis'e tıpatıp benzemekteydi. Oturma odasında Guy Debord'un üzerinde yırtık bir fotoğrafın yer aldığı ilk lettrist metagrafiği ("kolaj için şık bir sözcük") karşısında otururken, Michèle Bernstein'a o fotoğrafın Isou'ya ait olduğunu ima ettim. O da "Hayır!" dedi, "Elvis Presley'nin". Isou'nun eylem alanı yüksek sanat, teorileri de yarı karanlık olabilirdi; ama fiziksel olarak, içgüdüsel olarak o bir serseriydi.



Yüzyılın yarısında kültürlü biri: Isidore Isou, 1951.

Isou'nun Paris'e yaptığı çıkarma hakkındaki açıklamaları [1947'de yazdığı *L'Agrégation d'une nom et d'un messie*'de (Bir İsim Yapma, Bir Mesih Yapma Yolunda) bahsettiği şeyler] mo-

* Seslerin tekrar edilmesi sayesinde akılda kalıcı olan. (y.h.n.)

nomanisi hakkında bazı ipuçları verir. İçinde bir yığın el yazması ve 1945'te Gallimard yayınevinde baş editör olarak çalışan Jean Paulhan'a yazdığı mektup bulunan bir bavulla Paris'e adım atan Isou, soluğu patronu (bundan emindir) Paulhan'ın ofisinde alır; günlerden cumartesidir, Paulhan yoktur. Geliştirdiği "asgari ve azami" ilkesini (genişleme/perdahlanma mekaniğinden devşirdiği ve tıpkı sanat gibi hayatın da uç noktalara vardırılması gerektiğini savunan ilkesini) harekete geçirerek yayınevindekilere kendisinin bir Rumen gazeteci olduğunu ve bizzat Gaston Gallimard'la görüşmek istediğini söyler. Kapıdan girerken, ilkesinin dışarıdakilere uyguladığı asgari kısmını bırakıp azami kısmına geçer ve Gallimard'a "*Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique, de Charles Baudelaire à Isidore Isou*" (Charles Baudelaire'den Isidore Isou'ya Yeni Bir Şiir ve Yeni Bir Müziğe Giriş) adlı bir kitap uzunluğundaki yazısını okur. Gallimard bunu değerlendirmeye alacaklarını söyler; daha sonra bunu Paulhan da okur ve Isou'ya bakılırsa, satırlar arasında bazı çatlaklar bulduğunu belirten "bir not düşmüş" olmasına rağmen kitabına "ilgi gösterir". Fakat bundan sonra ses seda çıkmaz ve böylece Isou, kendi deyimiyle "ezberlenmiş bir sabırsızlık" yöntemini uygulamaya sokarak el yazmasını yeniden gözden geçirir ve başka yayınevlerine götürür. Bu da bir sonuç vermez.

Ancak şöhret yeteneğinden yararlanmaya başladıktan sonra Isou Paris'te ayaklarının üzerine basabilecek hale gelecektir; bunun içinse müritlere ihtiyacı vardır. İlk müridi, Yahudi göçmenler için açılan bir aşevinde rastladığı Gabriel Pomerand'dır. Pomerans soyadıyla doğan Pomerand on dokuz yaşında, yoksul ve gerçeküstücülerin azizi Lautréamont âşığı bir gençtir; daha sonra, yani Isou ile fikir teatisinde bulunduktan sonra kendisini "lettrizmin kantoru" ve "Saint-Germain-des-Prés'nin azizi" olarak ilan edecekti. 1956 yılında Isou tarafından lettrist hareketten ihraç edilince esrar müptelası olacak; 1972'de de intihar ederek hayatına son verecektir.

Isou'nun tanıştığını iddia ettiği ünlü yazarlardan (André Gide, Jean Cocteau) etkilenen Pomerand, lettrist seferine yeni üyeler kazandırmaya ikna oldu. Bir gece yarısı ikisi Quartier Latin'in duvarlarına sosyalist gerçekçiler ile gerçeküstücü şairleri doğru yaratımın gerici düşmanları olmakla itham eden afişler yapıştırdılar. Fakat hiçbir şey olmadı. Bu konuda bir bildiri okudular; çok az insan ilgi gösterdi.

Darbe şansını (dadanın dadaya karşı kozunu kullanarak tesadüfen yaptığı keşiflere benzer bir keşifle) 21 Ocak 1946'da Tristan Tzara'nın, bir zamanların gerçeküstücülerinden Michel Leiris'nin öncesinde bir konuşma yapacağı oyunu *La Fuit*'nin (Uçuş) galasında yakaladılar.

Tzara, Isou'nun kahramanıydı, öldürmesi gereken babaydı, sahte tanrıydı: mükemmel hedef. Isou ile Pomerand tanıdıkları kişileri bir araya topladılar, bilet alıp içeri girdiler; Leiris seyircilerin arasında bulunan Tzara'nın huzurunda dada konusunda açıklamalarına başladığı sırada ayağa kalktılar. "Dadayı biliyoruz Mösyö Leiris; bize yeni bir şeylerden bahsedin! Mesela *lettrizm*den!" "Dada öldü! Yerine lettrizm geçti!" diye haykırdılar. Doğal olarak Leiris neden bahsettiklerinin farkında değildi. Haykırışlar devam etti: "Yaşasın lettrizm!" "Şaka yapıyor olmalısınız, *lettrizm* diye bir şey duymadınız mı?" Salonun arka sıralarından bir ses duyuldu: "Lettristleri tuvalete atın!"

Aklı karışan Leiris konuşmasını yarıda kesti ve oyun başladı. Hemen ardından Pomerand sahneye fırladı ve sanatta yeni bir çığır açan kişinin, yani Isidore Isou'nun teorilerini açıklamasına ve harf şiirlerini okumasına izin verilmesini istedi. Isou sahneye çıktı; seyircilerin çoğu salonu terk etti. Yalnızca birkaç kişi ilgilenip ön sıralarda yerini aldı.

Böylece Isou ilk defa gazetelerde yer almış oldu; parlak bir biçimde hem de. Sol görüşlü gazetelerden biri olan *Combat*, haberi birinci sayfadan şu manşetle geçti: " 'LETTRİSTLER' TZARA ÜZERİNE YAPILAN BİR KONUŞMAYI GASP ETTİ". Bunun ardından daha büyük olaylar peş peşe geldi ve harekete daha fazla adam katıldı; bu minval üzere, Isou'ya göre Gallimard sonunda kontrat yapmayı kabul etti. Sokakta dolaşan haber ise bambaşkaydı, buna göre Gallimard, Isou'nun yandaşları ofisini yakmakla tehdit ettikleri için kontrat imzalamayı kabul etmişti; fakat bu tür şayialar yangına körük olmaktan başka bir işe yaramamıştı. Paris'e bir hiç olarak gelişinden altı ay sonra Isou yolunu tutturmuştu.

İLK KİTABININ

İlk kitabının yayımlanmasından önce bile kendisine azamiyi hedeflemiş olan Isou, Paris'in edebi çevrelerinin aydınlarıyla yapılmış söyleşilere yer vermeye başladı: Gide'le, François Mauriac'la ve öbürleriyle yapılan söyleşilere. Bu söyleşilerde geçen diyalogların baştan başa uydurulmuş olmaları, onları basan yayınevlerinde hoşnutsuzluğa neden olunca Isou da kendi yayınına başladı: *La Dictature lettriste* (Lettrist Diktatörlük). Dergi, bu sayısından sonra bir daha yayımlanmadı, ancak bunu pek çok başka lettrist yayın izleyecekti.

Günümüzde bu başlık olgunlaşmamışlığın veya düpedüz bir megalomaninin belirtisi sayılabilir rahatlıkla. Ancak 1946'da böyle bir şey afallatıcıydı. O dönemler gazete sayfaları her gün, Nazilerle işbirliği yapan Fransızları teşhir eden hikâyelerle, akıllara durgunluk veren Nazi kıyımlarıyla ilgili raporlarla ve Nürnberg mahkeme tutanaklarıyla do-

luydu; bu bağlamda, "diktatörlük" sözünü göğsünü gere gere kullanmak, *punk*çıların *swastika*yı kullanmalarından çok daha feci bir şeydi ve aynı düzlemde iş görüyordu. Isou'nun provokasyonu bir ilgi çekme yöntemiydi; dünya üzerindeki herkesin hiç sorgulamadan her şeyi kabul ettiğini, bir diktatörlüğün gidip yerine başka bir diktatörlük geldiğini savunan bir tezdi; faşistlerin sınırları ilga etmeleriyle otantik bir kur yapma söz konusuydu burada. Sonuç daha fazla şöhret, daha yetkin hale gelmekti.

Isou tiyatroyla, kendisiyle, aşkla ilgili kitaplar yazar: Aşk hakkında yazdığı kitabın adı *La Mécanique des femmes*'dı (Kadınların Mekaniği); ki bu kitapla birlikte 1949'da adı Sol Yaka'da bir parola haline gelir. Kitap için yazdığı önsözde Isou, polisin kendisini tutuklamayacağından emin olduğunu belirterek neredeyse tutuklanmaya davetiye çıkarır (Broşür özünde bir cinsel bilgiler kılavuzuydu); "Lettrist Devrim"e çağrıda bulunan bir manifesto yayımlayıp da tutuklanmadığına göre, bu kitap yüzünden tutuklarlar mıydı ki onu hiç? İçişleri bakanı zokayı yutar: Kitabı yasaklatır, Isou'yu da tutuklatır. Sürüklene sürüklene hâkimin karşısına çıkarılan Isou, kitabının "gençliğin eğitimine katkıda bulunduğunu" açıklar; hâkim Sokrates'in savunusunu falan bir kenara bırakıp Isou'yu bir devlet psikiyatristine postalar. Bu sırada *Kadınların Mekaniği* karaborsa satış listelerinde bir numaraya yükselir.

Pomerand, Tabou'da (bir zamanlar Boris Vian'ın caz grubunun takıldığı, Sartre, Camus ve Merleau-Ponty'nin sallana sallana evlerine yollandıkları, Juliet Greco'nun kapısından çıkıp gecenin içinde yittiği yerde) masalardan birinin üzerine çıkıp tef çalarak harf şiirleri okur. Şiir okuduktan sonra şapkasını sarhoş turistler arasında gezdirir ve hasılatı Mesih'e uzatır. Kafelerde daha ciddi şeyler yapılmaktadır. İcat mekaniğine boyun eğerken (böylece, kurallar yerli yerine konulmak suretiyle, tanım gereği kültür tarihini oluştururken) lettristler dada sonrası harf şiirini "estheperist" şiire doğru, son unsuruna kadar ayrılmış şiire, "her unsurun *insana hem var olmayan hem de mümkün olmayan bir başka unsuru hayal etmesine imkân verdiği ölçüde varolan* ve halihazırda belli bir anlama sahip olmayan" dil unsurlarına dayalı bir öndile doğru kaydırdılar; bu, kısa bir zaman sonra muazzam sonuçlar doğuracak olan tam Isou'ya özgü matematiksel bir formüldü. Hem görsel sanatın hem de anlatısal düzyazının yerine metagrafiği (ileride "hipergrafik" adını alacak olan şeyi) yerleştirdiler; bu, cümlelerin yer yer resimlerle kesintiye uğratılması veya tamamlanmasıyla ya da tam tersi, resimlerin arasına cümleler sokulmasıyla oluşturulan, "böylece alfabetik yazıya sadece resim sanatını sokmakla kalmayıp geçmişte ve günümüzde insanların yaptığı, yapmakta olduğu veya toplumun her zümresini ilgilendirmiş

olan, hâlâ ilgilendiren bütün grafikleri olduğu kadar tek tek her bireyin hayal gücüyle meydana getirilmiş bütün grafikleri ve antigrafikleri de sokan" bir neohiyeroglif yazısıydı. 1950'de Pomerand, *Saint ghetto des prêts* adlı ve "grimoire" (büyü kitabı) altbaşlıklı kitabıyla birlikte (büyülerle veya daha ziyade anlaşılmaz sözlerle ilgili kitabıyla birlikte) metagrafiği evrensel bir söz oyunu düzeyine yükseltir. Kitaptaki her şey tümüyle hayal ürünüdür: Her sözcüğün yerine bir resim getirilmiş, her resim bir sözcükle tahrip edilmiştir ve Pomerand'ın kullandığı başlık situasyonistlerin ileride "sözcüklerin başkaldırısı" olarak adlandıracakları şeyin bir örneği niteliğindedir. Bir semt adı olan Saint-Germain-des-Prés'te geçen Prés sözcüğünün tahrif edilerek "prêts"e (ödünç verme) dönüştürülmesiyle bu yer (Kitabın "kahramanı" olan lettristin ayak bastığı yerdir burası) insanların hayatlarından ödünç aldıkları zamanlarda yaşadıkları bir yer anlamını alır; Germain yerine "ghetto" sözcüğünün getirilmesiyle de hiç kimsenin terk edemeyeceği bir yer anlamını alır. Fakat kitabın sayfaları çevrildikçe bu semt, her an bir sözcüğe, bir resme, bir binaya tesadüf etmenin mümkün olduğu veya bir kişinin efsane ve ihtimallerin içinde kıpır kıpır kaynadığı, gizli bir ütopyaya, bu ütopyayı sezinleyebilecek yetenekte olan her insanın girebileceği gizli bir ütopyaya açılan bir labirente dönüşür. "Saint-Germain-des-Prés bir gettodur" diye başlar söze Pomerand. "Oradakilerin hepsi sarı bir yıldız taşır yüreğinin üzerinde... Saint-Germain-des-Prés cennetin bir aynasıdır".

Yıllar yılları kovaladıkça lettristler şiirin, müziğin, dansın, romanın, felsefenin, tiyatronun, sinemanın, mimarinin, fotoğrafın, teolojinin ("Hepsi tanrı olacak, hepsi efendi olacak"), radyonun, televizyonun ve videonun yerine Isou'nun ilk defa şiire uyguladığı parçacık fiziğinin bağlı olduğu aynı kanunlara dayanan yeni biçimler yerleştirdiler. Bu işlemi kendi kendilerine inşa ettikleri gettolarda, şu satırları yazdığım sıralarda da sürdürüyorlar; fakat savaş sonrası Paris'inde lettristler en çok medeniliğin yerine gürültüyü yerleştirmeleriyle tanınıyorlar. Raoul Hausmann harf şiirini Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra keşfettiği için (1968'de, yetmiş yılı devirmiş olan Hausmann bir gösteri yapar, uzun bir konuşma borusundan "OFFEAHBDC/BDQ" diye kükrer, sonra konuşma borusunu elinde bir mızrak gibi tutar, fırlatacakmış gibi yapar ve yere çalar: "1918 yılına ait bu uyduruk şeyi gerçekten hatırladığımı düşünmüyorsunuz herhalde?") Isou ile yandaşları onu eser hırsızı olmakla suçlarlar. Hausmann bu tavrın şaşkınlığını ve öfkesini sonsuza kadar taşıyacaktır; çünkü konuyu birçok lettristle beraber tamamen hayali harf dilleriyle tartıştığı 1946 yılında yapılmış belge niteliğinde harika bir bant kaydının varlığına rağmen yapılmıştır bu suçlama. 1971'de, Haus-

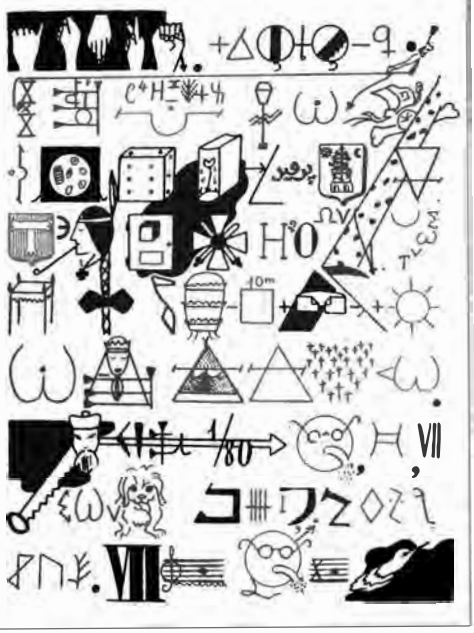
mann ölüm döşeğindeyken Isou'nun ona tek bir sözcüğün tekrarından ibaret mektuplar yolladığı söylenir: "Ordure, ordure, ordure".*

Lettristler, Gide ("yaşlı orospu", "ibne") ile Isou'nun velinimeti Paulhan'a ("kurbağa kılıklı") saldırırlar. André Breton'a, çevresine "uyduruk heyecanlar" yayan, kendisine karşı çalışan zamana rağmen isterik bir şekilde yerini kaptırmamaya çalışan dilli düdüğün teki olmakla suçlayarak acımasızca yüklenirler: "O kendisine, kendisine ve ait olduğu kuşağa her türlü kaderin, her türlü umudun, her çeşit butiğin kapılarını açıyor. Ama artık uyanan uyandı; gelgelelim o hâlâ lök gibi karşımızda". Nietzsche, Husserl, Heidegger ve Jaspers'ın silik, kaba bir karışımı olduğu (Tamamen hatalı bir değerlendirme sayılmaz) gerekçesiyle varoluşçuluğu reddederler. Ortada bir kültür savaşı söz konusudur.

Isou'nun, amacının tanrılaşmak ("ama kuşkunun ve kuşkuculuğun zevklerinden vazgeçmemek kaydıyla" diye ekler 1958'de) olduğunu belirten beyanatları şaka değildir; yeni bir biçim yaratan birinin tanrılaşacağı konusundaki iddiası da şaka değildir. Tıpkı dadanın bin yıllık ruhları harekete geçirmesi gibi Isou da; hiç kimsenin değil ama sadece ve sadece hakikatin etrafında toplananların, Hakikatin Tanrıları haline geleceğine ve dünyanın mirasını paylaşacağına olan gnostik inancı eşeleyerek ortaya çıkarır. "O bir Mesih'ti" der Isou için Jean-Paul Curtay (Günümüzün doktor ve şairlerindendir, 1960'ların sonlarında ise Isou grubunun bir üyesiydi). "Cenneti vaat ediyordu: Ekonominin bir bereket abidesi olacağı, sanatın sürekli haz vereceği, hayatın bir mucize olacağı bir cennet".

Her ne kadar kâğıt üzerine rahat rahat yazılabiliyorsa da bütün bunlara insanların inandığını düşünmek oldukça güç; fakat şu veya bu şekilde birçok insan buna inanmıştı. Isou'nun beyanatlarını sözcük anlamıyla almamak gerekir (lettristler içinde en dengesiz insanlardan biri olan Pomerand onun bütün beyanatlarını yalayıp yutuyor olsa da) onlar, savaş sonrası ortamına hâkim olan toplumsal konformizm ve resmi sanatsal entropi bağlamı içinde ("Efsanelere bir yenisini daha katmanın zamanıdır" der Breton, Isou'ya) Isou'nun ekstremist hareketlerinin insanlar üzerinde yarattığı büyüleyiciliğinin bir gücü olarak ele alınmalıdır. Isou dadacı değildi; bir politikacıydı. Yirmi yaşından yirmi beş yaşlarına kadar insanlar üzerindeki en büyük etkisi, herkesin içinde bulunan fanatiği (özellikle de kendilerinde henüz ortaya çıkmamış bir dehanın var olduğuna inanan genç nesilde) açığa çıkarmak olmuştu. Hangi dönemde olursa olsun bu, birçok genci peşinden sürükleyebilecek bir şeydi; Paris'te 1940'ların sonlarında gençlerin lettrizme alternatif

* *Ordure*: pislik, gübre. (ç.n.)



yankee.

Comme ivrogne, je me sens dépaysé, en butant aux becs de gaz, qui me cabossent en usant des dictionnaires de la perfide Albion.

Tous les peaux-rouges portent des croix de guerre au cou.

Ce sont des nœuds-papillons multicolores, ou des papiers tue-mouches qui donnent à Saint germain des prés son air de cimetière minuscule.

Le mandarin du quartier est xxxxxxx xxxxxxx mais c'est aussi son pékinois néologique.

C'est aussi l'homme à la sansonnette

Gabriel Pomerand'ın *Saint ghetto des prêts*'inden (1950) iki sayfa. Yorumlayan, Jean-Paul Curtay: "Sayfanın sağında görülenler, solunda bildik sözcüklerle basılmış olan metnin büyülü bir gizemle dönüşmüş halini sergiler. [Bu], ideogramların, resimli bilmecelerin, İbrani alfabesinin, çiviyazısının ve gösterge dilinin karıştırılıp iç içe geçirilmesinden oluşan tuhaf bir melez yapıttı... *croirait* ('inanırdım'), bir ışının berisinde çizilmiş istavroz tarafından temsil edil[ebil]irdi; *déniche* ('didikleme'), bir köpek kulübesinin (*niche*) çatısı ve kapısının üstüne çizilmiş olan bir zarın cepheleri (*dé*) tarafından; *chaivre* ('alabora'), kuyruğu fallus biçiminde olan ve sırtında bir değnek ile Re (*ré*) notası taşıyan bir kedi (chat) tarafından temsil edil[ebil]irdi".

olarak yapabilecekleri tek şey Simone de Beauvoir'ın hangi marka sigara içtiğini öğrenmek için Deux Magots'a takılmaktı. Birkaç yıl sonra Françoise Sagan ile J.D. Salinger gençlere kendi kendine acımayı ve narsisizmi bahşedeceklerdi; Isou ise onlara kahramanlığı, yoldaşlığı ve belki de hepsinden önemlisi adlarının gazetelere geçmesi olanağını sundu. Geleneksel bütün söylemlerin düşmanı olan Isou kendi başına, kendi teorilerini açıklayan yüzlerce, sonra da binlerce sayfa makale yazdı; onun takipçilerinin verdiği ürünler, yani her türlü sanat üzerine yazdıkları ve çeşitli grafiklerle, çizelgelerle ve denklemlerle bezeli tezler ve risaleler ustalarının akademik kaygılarıyla ve kabalacı hermetizmiyle çakışıyordu, onun yaptığı şeyler kadar uzun ömürlü olmasalar bile. Fakat Isou'nun o düz alnına düşen bukleleri çekicilik bakımından sözlerinden hiç de aşağı kalmıyordu. Michèle Bernstein, duvarındaki Isou resmi hakkında şöyle diyordu: "Bugün bile yeğenlerim beni ziyarete geldiklerinde aynı şeyi soruyorlar: Hangi pop yıldızı bu?" Isou'nun kıssasının hissesi dünyanın gençlere ait olduğuydu; o dünyayı yaratabilirlerse tabii.

Cabaret Voltaire veya Dada Kulübü'nün maceraperest hareketleri ile lettrizm arasında gelişigüzel bir karşılaştırma yapıldığında, Isou'nun programının ne kadar özgünlük dışı, akademik ve değerli olduğu açıkça anlaşılmaktadır. Ulaşmayı istediği düzlemde, yani estetik saflık ve yüksek sanat düzleminde değerlendirildiğinde lettrizm feryat figan bir *oxymoron*'du,* sistemleştirilmiş dadaydı. Haber olarak değerlendirildiğinde bir dedikoduydu. Tarih olarak değerlendirildiğinde ise bir şey yapılacağında, hiç olmamasından daha iyi olan bir şeydi: Roger Shattuck'ın 1948'de Paris'te yazdığı gibi, savaş sonrası Fransız kültürü boş bir arsa ve varoluşçuluk da "zemini temizlemek için gerekli araç" konumuna sahiptiyse, lettrizm "geçici bir baraka"ydı o zaman. Fakat bu düzlemler lettrizm denen küçük oyunun oynandığı yegâne sahneler değildi: İlk lettristler ile savaş sonrası arenayı paylaştıkları öbür kişiler arasında yapılacak bir karşılaştırma, hikâyeyi ilginç kılacak bir unsuru, lettristlerin ekip biçtikleri ve çağdaşlarının görmezden geldiği bir unsuru açığa çıkaracaktır. Bu unsur bilinçtir ve arenanın adı o dönemler henüz konmamıştır; ama ileride pop kültürü olarak anılacaktır.

* Anlamın daha güçlü vurgulanabilmesi amacıyla zıt anlamlı sözcüklerin bir araya getirilmesi. (y.h.n.)

POP KÜLTÜRÜ

Pop kültürü (modern piyasanın halk kültürü, anlık olanın kültürü, bir anda geçmiş ile geleceği kapsayan ve her ikisinin de gerçekliğini tanımayı reddeden kültür) ABD ile İngiltere'de hemen hemen 1948 yılında ortaya çıktı. Nazilerin hiç ayak basmadıkları bu yerlerde savaş yılları toplumu tasnif etmekle kalmayıp (zorunlu askere almalarla, yiyecek satışlarının karneye bağlanmasıyla, sokağa çıkma yasaklarıyla ve üretimi yoğunlaştırmakla) eski bağlarından koparak onun çözülmesine de neden oldu. Uzun bir süre boyunca toplumun geneline egemen olan baba-erkil hiyerarşi ortadan kalktı. Savaş cephesinde mücadele veren birçok asker gibi yurt sathında mücadele veren insanlardan bazıları daha önce hiç bilmedikleri ve bir daha da karşılaşamayacakları türden bir amaç birliği, dostluk ve özgürlük duygusu yaşamaktaydı. Alelade ev hanımları duygularını, René Char'ın Fransa'nın işgalden kurtulmasından sonra bir Direnişçi partizan olarak geçirdiği yıllarını geride bırakmanın ne anlama geldiğini anlatmak için seçtiği sözcüklerle ("Bu esaslı yılların o hoş kokusundan kendimi almam ve hazinemi sessizce bastırmam –ama reddetmemem– gerekiyor.") dile getirmemişlerdi belki; ama bu sözcüklerle ne anlatmak istediğini pekâlâ anlayabilirlerdi. Amerikalı kadın fabrika işçilerinin savaş yıllarında çekilmiş fotoğraflarında o kadınların dudaklarında, sonraki yıllarda foto muhabirlerinin çektiği fotoğraflarda görülmeyen türden bir gülümseme hâkimdir: bir amaç birliğini, özerkliği ve kendine değer verdiğini hissettiren içten gülümseyişler.

Savaşın sona ermesiyle birlikte böyle gülümseyen kadınlar tekrar, köle muamelesi gördükleri bir hayata geri döndüler. Savaş sonrasında geliştirilen Batı projesinin varlığı [Betty Freidan'ın, aynı dönemlerde ortaya çıkmış olan komünizmi lekeleme propagandalarından çok daha sofistike bir propaganda kampanyasının tarihi olan *The Feminine Mistique* (Kadınsı Gizem) adlı kitabında açıkça görülebilen proje]; gerçek hayatın geri döndüğünün, gerçek hayat tanımının da maddi şeylerin erkeğin üstünlüğünü onaylayan ve şirketleşmiş hegemonyacı bir yapı arz eden bir sistem içinde tüketiminden ibaret kılındığının bir kanıtıydı. Savaş süresince keşfedilmiş yeni özgürlükler söz dağarcığından çıkarıldı, fotoğraflardan yırtılıp atıldı; birçok insanın evinde ve evinden uzakta yoğun ve bütün bütüne yaşadığı günler anormal sayılmaya, o günleri tekrar gündeme getirmek isteyip de getiremeyen, onlar hakkında konuşmak isteyip de yürürlüğe giren yeni kanunlardan dolayı serbestçe konuşamayan insanlar sapık gibi görülmeye başlandı. Bu yüzden, toplumsal hayatın yeniden örgütlenmesine karşı çeşit çeşit anarşist protestolar yükselmeye başladı: Kamusal söylemi belirleyen yönetici ve müteşebbislerin vaat

ettiği sınırsız maddi olanaklarla dolu geleceğin, sadece ilerlemeyi vaat eden bir geleceğin belirlediği sınırlara karşı. "Önümüzde belirsizlikler olmadan nasıl yaşarız?" diye yazar Char 1947'de.

TEMMUZ

Temmuz 1948'de garip, neredeyse sessiz denebilecek bir plak, New York'taki bir radyo istasyonunda çalınmaya başlar; çok geçmeden önce Doğu Sahili'ni sonra da ülkeyi bir baştan bir başa sarar. Eterden çıkmış gibidir, onu besteleyenlerin üzerinde yoğunlaşan hava dalgasıyla gelmiş gibi değildir ve kimse bu parçanın ne mene bir şey olduğunu anlayamaz, sadece zamanı ve kalpleri durdurduğu bilinir. Bahsettiğim bu parça Orioles grubunun ilk plakları "It's Too Soon to Know". Orioles, kendini Sonny Til olarak adlandıran yirmi üç yaşındaki bir kamyon şoförünün öncülüğünde beş siyahi adam tarafından kurulan bir gruptu. Parçanın sözleri, Deborah Chessler adında Yahudi bir kadına aitti. Bir gece o zamanlar üyelerinin Vibra-Naires olarak adlandırdığı bir grubu dinlemişti. Onların menajeri olmuş, şarkılarını bestelemiş ve yeni isimleriyle birlikte onlarla tarih yazmıştı; zira, adını kesin bir biçimde koymak gerekirse ki kesin bir biçimde konması herhalde mümkün değildir; bu, tarihteki ilk rock'n' roll parçasıdır.

Erken dönemlerdeki siyahi armoni gruplarının (1930'ların Mills Brothers'ı, 1940'ların başındaki Inkspots'u, 1947'nin Ravens'ı) müzikleri düzenli ritimlerden, sözlerin grup elemanlarının tümü tarafından okunmasından, biçimli tonlardan, dinleyene tanıdık gelen liriklerden meydana geliyordu. Bu özellikler beyazlara, burjuvalara özgü ve tümüyle düzene sokulmuş iletişim tarzlarıydı. Bunlardan fena halde bir tanınmışlık kokusu yayılıyordu, belirsizliği bastırıyorlardı, dinleyiciye kıssadan hisse sunuyorlardı; bu kıssadan hisseler "her şey iyi" veya "senin elinden bir şey gelmez" gibi şeylerdi. Oysa Orioles'un *sound*u dinleyiciyinin kulağına başka bir dünyanın sesiymiş gibi ulaşıyordu; dinleyiciden *sound*u tamamlamasını, parçanın içinde geçen sessiz bölümlerin yarattığı boşluğu kendi istekleri, korkuları, fantezileriyle doldurmasını talep ediyordu. Şiddeti giderek düşen ah çekişleriyle, geneline hâkim olan tereddüt havasıyla *sound*u bütün kabul edilmiş vaatlere karşın her şeyin şüphe içinde olduğunu ima ediyordu.

"Bütün grubu parçayı tamamen bırakmaktan alıkoyan tek şey" der Charlie Gillett, Orioles'un en seçkin parçalarından birinden bahsederken, "öylesine yavaşça eşlik eden gitardı sanki. Sonny Til ise sanki beni bu işe karıştırmayın der gibiydi, kendini içinde bulunduğu durumdan elini ayağını çekmek ister gibiydi adeta". Til'in kayda geçecekken boğu-

luveren, yüksek perdeden başlayıp düşüveren iniltilerle süslü kırılgan tenor sesi, söylediği şarkıya duygusal açıdan o kadar uzak, işitsel olarak o kadar belirsizdi ki şarkı söylemekle uzaktan yakından bir alakası yoktu. Bir sözcüğün özgül biçimlenişini tehdit eden, şarkı söyleyen birinden çok, şarkı söylesem mi söylemesem mi acaba diye düşünen birinin sesi gibiydi; "Umursasam n'olur, umursamasam n'olur?" der gibiydi.

Parçaları boşluktan derlenir, boşluktan hissedilirdi. Til, herkesin ona karşı kötü bir şey yapacağına olan inançsızlığını, kendi kendine kötülük etme isteğini hep yarıda keserdi ve bu nedenle herhangi bir kendi halindelik belirtisiyle herhangi bir şekilde karşı karşıya gelmemesini sağlayacak bir metafor geliştirmişti; Til'in sesine bakılırsa umursamak istiyordu, oysa umursamıyordu. Sözlerin bütününe hâkim olan duygu öylesine açık bir biçimde bastırılmıştı ki; devrimi değil, intiharı ima ediyordu. Til bir sonraki her dizeyi sözdiziminden koparıp adeta bir önceki dizeyi yankılarcasına,

Though I'll cry
When she's gone
I won't die
I'll live on
If it's so
It's too soon
Way too soon
*To know**

diye söylediğinde, onun bu parçayı bitirmeye ömrünün vefa edeceğine inanamazdınız.

Orioles kendi döneminin grubuydu; ama aynı zamanda dönemine tam da ait değildi. 1940'ların en büyük siyahi bestesi "Open the Door, Richard"dı, kesik vuruşlu ilk parçalardan biriydi, smokin giymiş Stepin Fetchit gibiydi. 1947'de en az yedi sanatçıya göre ilk on sıralamasında bir numaraydı; gerek Count Basie gerekse Three Flames onu aynı ay içinde bir numaralı parça ilan ettiler ki işte burada durup bu garip olguyu incelemekte fayda var: Orioles'un şarkıları rock'n' roll'un ortaya çıkışından önce imkânsız sayılabilecek bir şeyi yapıyordu, sadece birkaç parçanın duyulabileceği, sadece birkaç söyleşinin mubah sayıldığı ya da anlaşılabilir olduğu bir dünya adına konuşuyordu. Fakat kişinin Orioles'un gerçekten ne kadar garip olduğunu anlaması için müziğin ötesine bakması gerek.

* Gittiğinde / Ağlasam da / Ölmem ya / Yaşamaya devam ederim / Öyle olacaksa / Daha erken / Çok erken / N'olacağını bilemem. (ç.n.)

1940'ların sonları ile 1950'lerin başlarında çıkan reklamlar gerek Amerikan, gerekse İngiliz kardeş kolaj fanzinleri (hepsi de *punk*ın iz bırakan ruhundan etkilenmiş) tarafından 1980'lerin başlarında yeniden canlandırıldı; ister kesekâğıdı tipli *Tacky World* olsun, isterse kuşekâğıtlı *Stark Fist of Removal*, hepsinin de görünümü öyle açık, öyle basitti ki, şimdi bakıldığında CIA tarafından ısmarlanmış bir sanat projesi gibiydiler. O dergilerdeki herkes beyaz, orta halli, hali vakti yerinde insanlar olarak resmedildiği için değil; yoksa 1960 sonrası Amerikan televizyon reklamlarındaki siyahilerin hepsi beyaz, orta halli ve hali vakti yerinde insanlar olarak resmedilmişti. O dergilerde insanı rahatsız eden şey, yansıttıkları kendine güven duygusuydu, uygunsuzluk buradaydı.

Erkeklerin dudaklarındaki tebessüm basit, kaygısızdır: Her arzunun doyurulduğu farz edilmiştir. Kadınların dudaklarındaki tebessümün ise savaş dönemindeki işçi kadınların tebessümüyle hiç alakası yoktur: Dudaklar büzülmüş, tebessüm sınırlanmıştır. Hoşnutluk dalgasının altında bir küskünlük sezilmektedir; doyurulmamış arzu, reklamların nihai sınırını belirler, bilinçaltı algıyı oltasının ucuna takar ve böylece reklamlardaki erkeklerle kadınlar aynı zamanda hem açık hem kapalı olan, dokunulmaz bir dünya meydana getirir. 1958'de *The Family Physician*, illüstrasyonlarla süslü başlığında "Atom Bombasını Yenebilirsiniz" (Fiile dikkat, yirmi yıl sonra bu cümle, "Hayatta Kalabilirsiniz" olacak) lafını kullandı: İllüstrasyonda radyoaktif serpintiden kaçmakta olan bir karı koca resmedilmiştir. İkisi de geceye uygun kıyafetler giymiştir; aslında dışarıya çoktan çıkmışlardır, serpinti haberini almışlar, sanki yağmur yağıyormuş da şemsiyelerini açıyorlarmış gibi doğal bir hareketle ağızlarına mendil tutmuşlardır.

Orioles'un sessiz karşı çıkışlarını atom bombasıyla bağdaştırmak yanıltıcıdır; ama o karşı çıkışları, müziklerine eşlik eden o tek renkli kendine güven orkestrasyonuyla bağdaştırmak hiç de yanıltıcı değildir. Fakat o orkestrasyon Orioles'u bağlamaz. 1948'de ve aynı nedenle 1958'de Baltimore ayırımcı bir şehirdi; şehir merkezindeki oteller onları kabul etmezlerdi, restoranlarda onlara servis yapılmazdı ve Sonny Til cebinde sıcak parası, deri ceketinin üzerinde şeref madalyaları restoranlardan birine girmek için biraz ısrar edecek olsa, polis çağrılır ve zenci anında hapsi boylardı. Kendi içine hapsedilmiş olan siyahi getto şiddet, hedonizm ve umutsuzlukla yoğrulmuş bir bütün yarattı; "Orioles'la birlikte" diye yazıyor Gillett, "sert, hızlı hayat; yavaş, yumuşak bir karşılık yarattı". Sonny Til, hülyalı parçaların sanatçısı oldu, daima bir adımı silik, yeraltındaki köstebek gibi.



Yüzyılın yarısında pop kültürü: Orioles grubu, sol başta Deborah Chessler, sağ başta ise Sonny Til.

Sonny Til hayal kurar; hayalleri elinden boşanır. Hayalleri böyle elinden boşanırken, gerçek dünyanın görünür dünyadan farklı olabileceği (görünür dünyanın, düzenli ritimler ve birbirinden ayrı duran sözcükler dünyasının gerçek olmadığı) fikrini ortaya atar. Ortada kendine güven diye bir şey yoktur; sadece kayıp, umutsuzluk ve başarısızlık üzerine erotik bir yoğunlaşma vardır. Til sevmenin ve sevilmenin, acı çektirmenin ve acı çekmenin, evet ve hayır demenin ne anlama geldiğini, nasıl bir duygu olduğunu hayal ederek anlamaya çalışır. Bunlardan hiçbirini yapamayacağını söyler; fakat hayal kurduğu için, gerçek hayatta olduğundan daha saf bir şekilde konuşur. Onun müziği bir onaylamadır, her şeyi söylemenin mümkün olduğu, duygulara dair bir ütopya; bir olumsuzlamadır, herhangi bir şey yapmanın mümkün olmadığı bir "hiç yer".

OLUMSUZLAMA

Olumsuzlama nihilizmle at başı beraber gitmekteydi o yıllarda; nihilizm medya tarafından çekici kılındığında, gençler için özgürlüğe giden yeni mitlere açılan bir kapı gibiydi. 1947'de dört bin motosikletli genç, Kaliforniya'nın sessiz sakin kasabası Hollister'ı işgal eder ve orada bir parti düzenler; gazete ve dergiler kasabanın tanınmaz hale geldiği haberini (ki sonradan bu haberin yalan olduğu ortaya çıkacaktı) yayarlar. 1948'de dört Parisli genç, "les tragiques de Lagny" içine cinsel kıskançlığın da karıştığı, sözde eli kulağında olan bir Rus istilasıyla var olmayan bir servet konusunda bir tartışmaya girişir; aralarından üçü, parayı almakta ısrar eden kişiye ne ceza vereceklerini düşünürler, sonra karara varıp onu ölüm cezasına çarptırırlar ve cezayı yürürlüğe koyarlar. 1958'de on dokuz yaşındaki Charley Starkweather'la on dört yaşındaki sevgilisi Caril Fugate, Nebraska ile Wyoming'te Fugate'in annesi, üvey babası ve bebek yaştaki üvey kardeşi dahil on kişiyi öldürürler; kurbanları arasında kendi yaşlarında iki sevgili de vardır.

Bu olaylarla benzer diğer olaylar daha kamuoyunda infial yaratmadan efsane haline gelirler ve savaş sonrası dönemin o her şeye gebe ritmi içinde birdenbire ve tam anlamıyla efsaneleştirilen ilk olay 1948 güzünde gerçekleşir. Yirmi dört yaşında üç kişinin katili Ivanhoe "Rhyging" (Öfkeli) lakaplı Martin, Jamaika'nın gecekondu semtlerinde birden efsane haline geliverir; çünkü nihilistliğin popüler olacağını adeta tahmin edercesine, kargacık burgacık el yazısıyla sağa sola tehditler savurduğu mektupları ve iki silahla poz verdiği fotoğraflarını gazetelere yollayıp kendini Alan Ladd ve Captain Midnight olarak lanse eder. 9 Ekim 1948'de Lime Cay Beach'te polis tarafından kıstırılır ve çıkan çatışmada ölür. Kumsalda boylu boyunca yere serilmiş ölüsünün büyük bir fotoğrafı ile Kingston'ın yerel yayın organı *Daily Gleaner* ön sayfasını tamamen bu habere ayırır.

SUÇ İŞLEYEN ER GEÇ CEZASINI BULUR
KINGSTON'DAKİ ALTI HAFTALIK TERÖR SONA ERDİ
"RHYGING" ÖLDÜ!!
"ONU VURURLARKEN GÖRDÜM"
MORGDA BİNLERCE İNSAN
BAŞINA ÖDÜL KONAN BU ADAM KİMDİ?
SUALTI EKİBİNDEN BİR POLİS DE OPERASYONA KATILDI
HAYDAN GELEN HUYA GİTTİ

Tabii bütün bunlardan sonra bayağı bir yorum yapılmasa olmazdı:



Claude PANCONI Bernard PETIT

AUX ASSISES DE MELUN

Panconi juge Gide Rimbaud et Baudelaire

avant de s'expliquer sur **le meurtre de** Guyader

Compte rendu d'audience par Robert COLLIN

UN monstre (sacré) du bimillénaire appelé Claude Panconi, cet enfant du demi-siècle nommé Bernard Petit et surnommé « fils de poulet » par un enfant assassiné : la délégation du Tout-Paris des Lettres, de la scène et du film qui assistait à la première journée du festival judiciaire de Melun, aura trouvé des héros à hauteur de ses vues. Ces meurtriers d'une certaine classe — la première moderne du Cours George-Sand — ont donné leur sentiment à propos de tous nos bons auteurs.

Sur le plan purement littéraire

Pour sauver Mac Gee

WASHINGTON, 7 mai. — Plusieurs délégations de blancs et de noirs se sont rendues di-

Lagny'ciler mahkemede, *Combat*, 8 Mayıs 1951.



Caril Fugate ve Charley Starkweather, Ocak 1958.

LIME CAY, DOĞA SEVERİN CENNETİ

Zaman içinde bütün bu olup bitenlerle ilgili filmler çekilecek, şarkılar yazılacak, ikonografik ve sosyolojik çalışmalar yapılacaktı, Laslo Benedek'in 1954 yapımı filmi *The Wild One*'dan Bruce Springsteen'in 1982 yılına ait bestesi "Nebraska"ya kadar; efsane tanımının sınırlarına ait olmaktan çok, Rhyging'in olayı, savaş sonrası Jamaika pop kültürünün temel taşı olan bir suçtu ve hep öyle algılandı. Rhyging her sert çocuğun elinden tutan, her reggae şarkıcısının sesinde yankılanan bir hayaletti. Perry Henzell bu hikâyeyi 1973 yapımı filmi *The Harder They Come*'da işleyip günümüze getirirken Rhyging'i Ivan Martin'in olmak istediği bir pop yıldızı haline getirdi: Bu filmdeki "Rhyging" insanları öldürmekle kalmıyor, aynı zamanda plak yapıyor, ilk ona ve çok dinlenen plaklar listesine giriyordu.

Bugünse bu tür suçlar günlük haberler haline geldi: Vakti zamanında böyle haberler insanlarda dehşet duygusu uyandırırdı. Bu tipte her olay insanlarda ahlaki bir panik yaratır ve ahlakın rayicini yükseltirdi. Bazen işlenen bu suçların neden efsanelere dönüştüğünü ve 1970'lerde seri cinayetler veya (deyim yerindeyse) "spor olsun diye" ve "belli bir tema" gözeterek cinayet işleyen katillerin neden sayıca az olduğunu anlamanın kültür denen şeyi anlamada (ya da ergenlik çağındaki yirmi yedi oğlana tecavüz ve işkence edip öldürmekten aranan Elmer Henley Jr.'ın Texas'ta tutuklandığı gün olanları anlamada) yardımcı olacağını düşünürüm. Bir gün televizyon haberlerinde Kaliforniyalı yirmi beş çiftlik işçisini öldürdüğünü ballandıra ballandıra anlatan Juan Corona'yla yapılan bir röportaja yer verilir; "Peki Juan" diye başlamıştır röportajı yapan kişi büyük bir ihtimalle, "rekor kıramadın, neler hissediyorsun?" Bütün bunlar hayal ürünü tabii ki: "Gacy hakkında yazılanları okudum, otuz üç kişiyi öldürdüğünü söylüyor" der Henley duruşmasını beklerken savcıya. "Bana kısa bir süreliğine izin verirseniz size birkaç ceset daha bulur ve rekoru kırarım". Ancak sonra Theodore Bundy kırklara ulaşır; Henry Lee Lucas 188 kurbanı olduğunu idda eder, sonra bu sayı 600'e çıkar. Sayı artışı her türlü anlamı sıyırıp atar; cinayetin yegâne kullanım değeri o dönemler mübadele değeriydi.

"Rhyging"in tecavüz saldırıları, motosiklet çeteleri, Lagny üçlüsü, Starkweather'la Fugate paketlenip satışa sunulur; fakat metalaşmaya direnirler. Bir çeşit gürültü ve sessizliktirler. Henüz sanatsal bir ifade –yani hayatı şevkle inşa etmeyi ya da hayatın yokluğunu temsil eden bir şey– sayılmayacak kadar kamunun ilgisinden uzaktırlar. Mitik saldırılar olarak kendi kendilerini haklılaştıran bir yapıdadırlar: Sanat sanat için-

dir gibi; ki bu da nihilizm biçimlerinden biridir. Birçokları için bütün o dilsizlikleriyle –kopardıkları yaygarayla, artlarında bıraktıkları sessizlikleriyle, faillerin karşı çıkışları veya kendilerini ifade edemeyişleriyle– bu suçlar savaş sonrası dönemin ortak bir hayali olarak yaşantılanmıştı. Haberleri izleyen bazı insanlar kendilerinin de bu olayları hayal ettiklerini hissetti; bu olayların yeniliği, macerayı ve öç almayı teşvik eden gizli kalmış, şekilsiz arzulara ses getirdiği düşüncesiyle böyle hissetmişlerdi. Onlar bu hayali kurmasa bile, onlar adına medya bu işi üstlenmişti; olaylar olup bittikten sonra belki; ama hemen ardından. Ivan Martin, namı diğer Alan Ladd nasıl kendini suçluları konu eden Amerikan filmlerinin bir kahramanı gibi görüyorsa; Starkweather da kendi dönemine damgasını vurmuş olan efsane hikâyesi, yani Nicholas Ray'in 1955 yapımı filmi *Rebel Without a Cause*'un (Asi Gençlik) içinde olduğunu düşünüyordu; ki bu filmde James Dean'in canlandırdığı Jumbo Stark, yeni bir gençliğin ilk müjdesini veriyordu. Starkweather saatlerce aynanın karşısında durup, o ve Dean, Stark'la Starkweather, birincisi çoktan ölmüş, öbürü de biraz sonra öleceğini bilen iki alelade orta batılı kasaba çocuğu tek ve bir kişi olana kadar saçını tarıyor, kamburunu çıkarıyor, sigarasını ağzına tıpkı Stark gibi yerleştiriyor, pantolonuyla gömleğini düzeltiyordu. O dönemler Starkweather'ın yapmak istediği şeylerin Stark'ın yapmak istediği şeylerle aynı olduğunu sandığını düşünmek hiç de zor değil; ki Stark, Hollywood öyle ne kokar ne bulaşır bir anlayışa sahip olmasaydı daha fazlasını yapabilirdi. Elektrikli sandalyeyle yüz yüze kalınca Starkweather deli raporu almayı reddeder: "Ama baba yaptığım şeylerden pişman değilim ki; ben ve Caril hayatımızda ilk defa bu kadar eğlendik".

ISOU'NUN

Isou'nun başlattığı Haçlı seferinin çekiciliği olsa olsa bu dağınık halde bulunan hayır'ın sistemli bir çeşitlemesi olarak algılanabilir sadece: Ortaya çıkmakta olan olumsuzlayıcı ve nihilist enerjileri yeni bir kültürün yaratılmasına yönlendirme olarak. "Amerika'da sosyal devrimin yerini büyük oranda cinayet almıştır" der siyasetbilimci Walter Dean Burnham, seri cinayet çılgınlığının had safhaya ulaştığı dönemlerde; Avrupa'nın ise başka gelenekleri vardı, bunlardan biri Isou'nun da içinde kendine bir yer edindiği, Lefebvre'in uzun bir çizgi üzerinde yer alan ölümcül büyüleriydi. Lettrizm, Lagny cinayeti veya "It's Too Soon to Know"dan daha az acayip (bu nedenle de bir kısım insanlar için daha az baştan çıkarıcı veya daha az ilginç) değildi. Tıpkı kendilerini tarif edemeyen Lagny katilleri ve kendilerini tarif etmeyi reddeden Orioles gibi Isou da işe kurallardan ve dilden başlar; o da tıpkı 1964'te *La Tour*



Wanted For Murder

EDWIN CHARLEY'S RUMS

The Daily Gleaner

LARGEST CIRCULATION

Price TWOPENCE

MYERS RUM

Police hunt desperado after running gun battle in city's west-end

2 KILLED, 4 SHOT BY ESCAPED CONVICT

Gunman Trapped In Hotel SHOOTS WAY OUT POLICE CORDON, SLAYS WOMAN

BULLETS from the revolver of an escaped convict took two lives and caused injury to four other persons between Tuesday night and early yesterday morning at West-end Kingston.

Dead were: Detective Corporal Edgar Lewis of the Criminal Investigation Department and Lucille Tibby Young of 257 Spanish Town Road.

Injured were: Detective H. T. Earle of the C.I.D. Ex-Sergeant Gallimore, of the Jamaica Constabulary, (a brother of the Sir. Alec M. N. R.), Estella Brown and Iris Bailey, both of 257 Spanish Town Road.

Trail Of A Sharp-Shooting Convict's Escape

AND THESE ARE THE VICTIMS...

Marmalade— We Used To Buy It, Now We Sell It

Berlin Military Heads Meet Again

Secrecy shrouds talks

New German Constituent Assembly Meets

Zhdanov Said To Have

Fear Vast Strike Movement May Erupt In France

SUGGESTION:

'A FEW MORE PENNIES PER COUNT BUNCH'

Ivan Martin'in kaçışı, Kingston gazetesi *Daily Gleaner*, 2 Eylül 1948.

de feu'nün sitüasyonistlerle ilgili araştırmasında ortaya koyduğu şeyleri bilir: "Dil ile şiirdeki kriz belli sınırlara vardırılırsa, toplumun temel yapısını sorgulamaya başlar". Gerek lettristler gerekse sitüasyonistler bu krizi amaçlıyorlardı; amaçları, o krize ulaşmak için insanın belli şeyleri başkalarının anlamayacağı şekilde ifade etmek, böylece onları kendi dillerinde her şeyi ifade edebildikleri düşüncesine kuşkuyla bakmalarını sağlamaktı.

Lagny'ciler lettrist değildi; tetikçi Claude Panconi duruşması sırasında, "yazar olmak istediği"ni beyan eder; ama avangardları hor görür, Rimbaud'yu ("çılgının biri") ve Baudelaire'i ("marazi") sevmez, onun yerine Stendhal ile La Rochefoucauld'yu göklere çıkarır. Isou zaman zaman sırf harflerden oluşan şarkı yapmaktan söz etse de hiçbir zaman "Théorie des loriots"yu yazmaz, yazsaydı şimdi okuması hayli eğlenceli olurdu herhalde. Fakat tıpkı Orioles ile Lagny'ciler gibi lettrizm de tam anlamıyla hem döneminin bir ürünüydü hem de tamamen o dönemin dışındaydı, toplumsal açıdan belirlenmiş ve tamamen bireysel tercihler sonucu ortaya çıkmış, yıkıma her an müsait bir yaratılış mitiydi. Çağdaş düşüncelerin aksine lettrizm, anlaşılmaz sözcüklerle ya da kargacık burgacık yazılarla da olsa insanın kendisini ifade etmesi gerektiğinde diretir; dahası, bir insanın tercihlerinin nasıl belirlendiğini, belirlenimcilik ile tercih arasındaki gerilimin patlama noktasına nasıl getirileceğini canı gönülden bilme isteği olması gerektiğinde ısrar eder. Her şeyden önce de insanın bir tarih duygusu ile o duyguyu aşmasını sağlayacak inanca sahip olması gerektiğini savunur.

Isou'nun etrafında topladığı grup (1946'da, yani yirmi bir yaşında olduğu zamanlar, lettristlerin sayısı iki düzineyi geçiyordu) gençlik ruhuyla doluydu. Anarşist bir gruptu, grup elemanlarının kendilerine özgü tavırları yüzünden gizli kodlara sahip, fokur fokur kaynayan, öfke dolu, kıskanç ve sorumsuz bir grup. 1940'ların son dönemlerindeki öbür gençlik gruplarının aksine, düşünme konusunu kendine sorun eden bir gruptu. Grup teoriye, eleştiriye, entelektüalizme doğru kayıyordu. Fakat bu entelektüalizm öylesine katı, öylesine toy ve gerçek dünya karşısında öyle gülünesi bir haldeydi ki; bir bütün olarak dönemin öbür gençlik hareketlerini yönlendiren arzu temelinde patlayıp şiddete yönelmekten hiç de uzak değildi.

ISOU'NUN YARATMAYI DÜŞÜNDÜĞÜ

Isou'nun yaratmayı düşündüğü gerilim şiirden fazlasını talep ediyordu; eyleme çağrıda bulunmayı da gerektiriyordu; ki Isou da bunu seve seve yerine getirirdi. Toplumun içten içe sarsıntılar geçirdiği 1948'de o ve yandaşları, Quartier Latin'i afişlerle donattılar: LETTRİST DEVRİMİ

GERÇEKLEŞTİRMEK ÜZERE 12 MİLYON GENÇ SOKAKLARA DÖKÜLECEK diye yazıyordu bu afişlerde; ama birkaç kişinin dışında dikkati çekmeyi başaramadılar. Bu yüzden ertesi yıl Isou afişleri bir kenara bırakarak başka bir teori geliştirdi. O zamanlar çok istisna sayılabilecek bir görüşü, toplumsal değişimin yegâne kaynağının bizzat gençler olduğu görüşünü ileri sürdü; bu görüş o dönem istisnai bir görüştü; çünkü 1949'da henüz gençlere yönelik bir piyasa namına bir şey yoktu ortada, insanların akılları fikirleri toplumsal bütünleşmedeydi, Charley Starkweather gibi gençler için bölme lafı, matematik dersinde öğrendikleri dört işlemden birinin adıydı sadece.

Isou, *Traité d'économie nuclaire: le soulèvement de la jeunesse* (Çekirdek Ekonomi Üzerine Tezler: Gençlik Ayaklanması) isimli tezini kaleme aldı ve ulusal bir gençlik örgütü kurmak için kolları sıvadı (Örgütün başına bir zamanlar hakkında demedik laf bırakmadığı Breton'u atayacağını ilan etti. Isou, Breton'un lettrist hareketi, çevresinde toplanan gençleri gerçeküstücülük hareketine çekebileceği potansiyel yandaşlar olarak gördüğünü düşünüyordu). Bu girişimi suya düştü; ancak girişiminin bazı çevrelerde ses getirmesi, ileride Isou'nun en sadık, en dinamik müridi olduğunu kanıtlayacak olan birinin dikkatini çekti: Asıl adı Moise Bismuth olan, anarşist gazete *Le Monde libertaire*'de muhabirlik yapan ve Yahudi karşıtı Céline'e hayran bir Yahudi olan Maurice Lemaitre. Lettrist camiada ilk olarak röportaj yaparken Lemaitre dönekliğini sürdürdü; acelesi olan bir dönekti. Isou'nun "Gençlik Ayaklanması" tezine takılan fason adamlardan sıkılarak 1950'de "kitlesel öğrenci birliği"ne bayraktarlık edeceği düşüncesiyle *Front de la jeunesse* (Gençlik Cephesi) başlıklı derginin ilk sayısını çıkardı ve bu ilk sayısında Isou'nun yürürlüğe girmemiş olan örgütünün programı için kaleme aldığı "Programımız" isimli yazısını yayımladı. Bu yazısında Isou, Herbert Marcuse ile Paul Goodman'dan ve 1960'ların Yeni Sol hareketi içindeki haleflerinden önce davranarak, onların fikirlerine benzer fikirlerle desteklenmiş bir gençlik analizi yapmaktadır; buna göre gençliği, göz ardı edilmemesi gereken devrimci bir toplumsal sektör olarak ele alır: Kendine özgü bir devrimciliğe sahip toplumsal bir sektördür gençlik; ki bundan da devrim tanımlamasının artık yeni bir açıdan ele alınmasının zorunlu olduğu anlamı çıkmaktadır.

Isou'nun ileri sürdüğü tez, içerililer ile dışarılılar anlayışı üzerinde inşa edilmişti: "Enternistler" veya "mübadele ortakçıları", piyasa ekonomisi içinde satacak şeyleri olanlarla, satılan şeyleri alabilecek araçlara sahip olanlardı; "eksternistler" ise ne satacak ne de satılan şeyleri alacak araçlara sahip olanlardı. Gençlik otomatik olarak bu ikinci gruba

dahildi: Yani gençler, ne özgürce üretimde bulunabilen ne de tüketebilen insanlardı. Fakat, eğer toplum satın alma ve satma faaliyetlerinin gerçekleştiği bir yapıysa, o zaman gençler insandan sayılmamalıydılar: Onlar "fazlalık"tılar, "ıvır zıvır"dan başka bir şey değildiler. "Mübadele çemberi" içinde yer alamayacakları için reel toplumsal hayatta sadece "geyik âlemleri"nde vakit harcayabilirler ve sadece böyle alanları talep edebilirlerdi: Amaçsız ve düşünmeyi gerektirmeyen faaliyetlerde bulunabilirlerdi (haytalık etmek gibi) veya bunları yapmadıkları zamanlarda, boşluk hislerini nerede değersiz, nerede saçma sapan metalar varsa onlarla giderebilirlerdi (Yeni bir elbise almak gibi mesela).

Bu argümanda bir gedik vardı, onu fark eden Isou hiç affetmedi, oradan içeri balıklama daldı. Eğer gençliğin ne olduğunu ekonomik olgular tanımlıyorsa, o zaman gençlik yaşa bağlı olan bir durum değildi. Aksine, "gençlik" bir kavramdı ve bu kavram, ekonomiden dışlanmış olan (ve toplumsal hiyerarşide bir yer edinmeyi kendi arzularıyla, keyiflerine kâhya istemedikleri için reddeden) herkesi içerecek kadar da genişletilebilirdi. Devrimin kaynağı, yaşları ne olursa olsun, aile ve iş hayatının rutininin yükümlülüğü altına girmemiş olan insanlar arasında bulunabilirdi ancak.

1968'de bu görüş, baba bir ideoloji olmasa bile, bir klişe haline gelmişti. Robert F. Kennedy başkanlık seçimi nedeniyle yapılan kampanyalardan birinde şöyle der: "Biz çözümü gençlikte görüyoruz; gençlik derken insan hayatının belli bölümünü kastettiğim sanılmasın; diri zihinlerden, azimden, nitelikli hayal gücünden, korkuya yenik düşmeyen cesaretten, bana bir zarar gelmesin diye kendi kabuğuna çekilmek yerine seve seve maceraya atılmaktan söz ediyorum". 1950'de Isou'nun sözünü ettiği geyik âlemlerinden gelir elde etmek amacıyla henüz örgütlü bir piyasanın kurulmadığı, gençliğin kültürel özerklik taleplerinin *Wild One*'la, *Rebel Without a Cause*'la, rock'n'roll patlamasıyla birlikte ortaya çıkan işaretlerle henüz mühürlenmediği, gençlik piyasasının henüz seçim propagandalarının kuklalığını yapmadığı dönemlerde; Isou'nun bu görüşü safi hayaldi ve eli kulağındaydı.

YİRMİ BEŞ YAŞINDA

Yirmi beş yaşında Isou fikirlerini, mantıksal izleğini hiç düşünmeden, yerli yersiz bir sürü tirelerle yazdığı yazılarında yiğitçe dile getirir:

> Her politikacı şu veya bu şekilde, belirgin bir biçimde tanımlanmış bir "kitle"nin çıkarlarını gözetir, bunu yaparken de her an kabarmaya müsait olan o güç dalgasını, yani gençliğimizi hüküm altına almanın yollarını arar;

kitleleri kendi amaçları doğrultusunda kullananlar gençliğin bu nedenle sıkıntı çektiği gerçeğini kabul etmezler. İleri sürdükleri görüş şudur: "Proletarya veya burjuva (yani ekonominin faili) hayat şartında bir değişiklik olmadan yaşar ve çıkarlarını korumak durumunda kalır, oysa gençlik gelip geçici, dengesiz bir dönemdir insan hayatında. İnsanın gençliği x yıl sürer".

Bu yanlış bir iddiadır. Hem proleterin hem de burjuvanın hayat şartlarında değişiklik olur. İkisi de bir gün ölür. Yerlerini başkalarına bırakırlar: ölüme.

Onların "proleter"likleri veya "burjuva"lıkları x yıl sürer, o kadar.

Isou, "gerçek bir seçim özgürlüğüne sahip olmadıkları için" gençlerin, "köle, araç... hangi sınıftan olursa olsun başka insanların malı" olduklarını söyler. "Bağımsızlıklarını gerçek anlamda elde etmeleri için şimdiki var olmama durumlarına karşı başkaldırmalıdırlar". Bu başkaldırı herkese açık olacaktı:

Kendisinden beklenen görevlerle uyuşmazlık içinde olan, arzuladığı faaliyet alanına girmek için çaba gösteren, eylemde bulunan, kendisine biçilmiş bir konumdan ve bir çalışma tarzından farklı bir kariyer elde etmeye uğraşan herkes, yaşı ne olursa olsun bize göre gençtir... Herhangi bir reform girişimi, kolektif halde "toplumun hastalığı"nı oluşturan "ön failler"le işe başlamalıdır. Bugüne kadar köleliğe maruz kalmış, kıdemlilik sistemi tarafından sürekli sömürülmüş olan gençlik artık kendisini yok sayan toplumun, bu yokluğunu gidermesi için ona hak tanıdığı eften püften çılgınlıkları ve bayağılıkları başından atacaktır. Proleter olsun, kapitalist olsun, bulunduğu yeri bilen ve o yerden hoşnut olan insanlar pasiftir; çünkü sokaklara çıkarak kendilerinden ödün vermek istemezler. Bakmakla mükellef oldukları mallarla çocukları vardır onların! Kaybedecek hiçbir şeyi olmayan gençler ise ataktır; aslında onlara maceranın ta kendisi de denilebilir. Gençlik, kendi şevkinin tüketicisi olmamak için, bir meta gibi hizmet etmeyi bırakasın artık.

Kendi şevkini tüketme; 1960'ların sonlarında her yeraltı gazetesi aynı şeyi biraz farklı bir dille söylüyordu ("KAPİTALİSTLERİN, KÜLTÜRÜNÜ SÖKÜP ALMASINA VE YENİDEN SANA SATMASINA İZİN VERME!). O yılları yaşamış biri, bugün Isou'nun önermesiyle karşılaşınca, sinir bozucu bir yerinden edilme duygusu yaşar; çünkü 1950'de Isou'nun ileri sürdüğü fikirler hiçbir sosyolojik formülasyonla bağdaşmayan garip fikirler olarak görülüyordu, çünkü aradan geçen zaman fikirlerindeki gedikleri iyice belirgin hale getirmişti, çünkü yerinden edilme, insanın özgün zannettiği fikirlerinin ilkörneğiyle karşılaşması halinde o eski, kabullenilmiş fikre karşı bir husumet duygusuyla beraber yaşanan bir duyguydu.

FİKİRLER BİR KEZ

Fikirler bir kez alımlandı mı, onlarla yapılmayacak şey yoktur. Birkaç yıl içinde gençlik piyasası Isou'nun gençlik nosyonunu, gençliği bir sınıf olarak yorumlayarak ele aldı: Sonra sadece gençler için gelsin müzikler, filmler; gitsin giysiler, kitaplar ve hatta arabalar. Gençliğin kendi şevkini tüketmesi başlı başına yeni bir ekonomik sektör haline geldi; sonra bu sektör, gençliğin yaşla ilgisi olmadığı, bir kavram olduğu fikrini iyice sahiplenerek, herkese her şeyin satılmasını meşru kılan değerlerden biri haline getirdi. Jacksonizmdeki gibi burada da Marx'ın metaforları ters-yüz edildi: Proletarya tarihin devindirici gücü, gençlik de yeni proletaryaydıysa, o zaman yaşa başa bakmadan tanımlanan gençlik de tarih yapan bir dünyayı değil, aksine tarihi durduran bir dünyayı harekete geçiren başıboş bir güçtü.

1943 doğumlu Catherine Deneuve 1984'te televizyonda Youth Garde (Gençlik Koruyucu) isimli bir cilt kreminin tanıtımını yapar. "Bugüne kadar epey bir gün gördüm, geçirdim" der büyük bir açıkyüreklilikle, "kimseden gizlim saklım yok". Reklam metnini Fransızca aslından göstergebilimsel açıdan ele aldığımızda Youth Garde'ın bir kişinin gençliğini sadece "korumak"la kalmadığını, aynı zamanda o kişiyi "genç tuttuğu"nu da anlarız; bir başka deyişle Deneuve, gençliğin yaşla başla ilgisinin olmadığını söylemektedir. Sarışın film yıldızı (Yer yer kırışıklıklar olmasına rağmen yüzü hâlâ diri, hâlâ çekicidir) Youth Garde'ın tinsel bir ürün olduğunu söyler: Yani iksir değil, bir tılsım. Youth Garde, öbür cilt kremlerinin yaptığı gibi varolan şeyleri saklamamaktadır; onu kullanan kişiyi tanıdığı, bildiği, inşa ettiği bir zamanlarki haliyle, yani ışıl ışıl göstermektedir.

Deneuve'e göre genç, ununu elemiş ama eleğini duvara asmamış, önünde daha yaşayacağı çok şeyi olan kişidir. Burada Isou'nun yaptığından katbekat müthişlikte bir tersine çevirme söz konusu: Sözlerinde tecrübe ile umudu, harcanmış yıllar ile yeniliklere karşı duyulan sarsılmaz bir arzuyu birbirine harmanlayarak Deneuve, 1984'te yaşı kırkın üzerinde olanların, etraflarına bir gençliğin anısını yansıtmadıklarında, o gençliğin avangardını sunduklarında ısrar eder.

Konuya getirilecek sosyolojik yaklaşım, Deneuve'ün sözlerinin göstergebilimsel açıdan taşıdığı anlamı güçlendirmektedir. Deneuve reklam metnini okuduğu sırada, mensubu olduğu kuşak nüfus sayım dosyalarında hâlâ başı çekmekteydi. Bu kuşak 1960'ların har vurup harman savur ekonomisinin allayıp pullama prensibine yön verirken, 1980'lerin de sözde kıtlık ekonomisine yön vermekteydi. Bununla da kalsa iyi: Mensubu olduğu kuşak eylemlerde bulunmuştu. Değişim için

mücadele vermişti: *Soixante-huitard** nesliydi, onlar '68'lilerdi. Herkes 1984 gençliğinin gençlikle bir alakası olmadığını biliyordu: Onlar korkmuşlardı. Kabule zorlandıkları bir dünya ve teslim olacakları bir hayatla yüz yüze kalmış bir halde kendilerine reva görülen işlerde kariyer sahibi olmak için yalvarmaktan başka bir şey yapmıyorlardı. Deneuve'ün dile getirmediği alt metin Adorno tarafından da yazılmış olabilirmiş pekâlâ: "Mucizevi olanı elde etmek isteyen isterik, kıyametin zaferini beklemeye tahammülü olmayan korkunç derecede işbilir budalaya böyle dönüştü".

Fakat o budalalar Deneuve'ün hedef kitlesi değildi, alt metninin daha altında bile bir mesaj vardı. Fizyolojik olmasa bile simgesel açıdan Deneuve ve hitap ettiği kitle, çocuk doğurmaktan vazgeçmişti (1984'te oğlu kendi çabalarıyla kariyer yapmış bir film yıldızıydı). Youth Garde başlığı altında o ve onun kuşağı, çocuk sahibi olmayı istemeksizin (ki bu istek Deneuve'den önceki kuşağı ağırkanlı ve utangaç, bakmak zorunda olduğu bir ailesi olduğu düşüncesi veya korkusu yüzünden ne yapacağını bilmez halde olan insanların kuşağı haline getirmekteydi) cinsel arzuların sınırsızca yaşanması özgürlüğünü temsil ediyordu. Deneuve'le yoldaşları sonucunu düşünmeden hareket etmekte serbestti: Doğrudan, kendileri için tüketmekte.

Televizyon spotu, bir ürünün reklamı değildi. Bir pazarın ve bir fikrin şeyleşmesiydi. Bir insanın genç olması için yaşlı olması gerekiyordu Deneuve'e göre. Eğer, "bu da gelir bu da geçer" fikri insan türünün türettiği yegâne hakikatse, o zaman bu hakikatin sonucu, "bu da baş aşağı çevrilecek" şeklinde olacaktır.

PROGRAMIMIZ

"Programımız", bünyesinde daha ivedi bir çelişkiyi barındırıyordu ve Isou'nun makul olmayan kişisel arzularını yansıtıyordu: Modern başkaldırının gerçek güdüsel kuvvetinin tarihsel aktörün "kendisine biçilenden farklı bir durum ve çalışma biçimine ulaşmak" olacağı fikri. Böyle bir kararsızlık durumunun aşılmasının genellikle "Amerikan Rüyası" olarak bilinmesi 1950'de, hatta 1968'de Avrupa'da alakasız kaçmış olabilir, bugün de hâlâ alakasız kaçıyor olabilir. Ancak, gerek o zamanlar gerekse bugün böyle bir isteğin diğer isteklere oranla daha kolay satın alınabilir olması alakasız kaçmıyor. Temelinde Isou'nun manifestosu, bir devrim çağrısı, yönetenlerle yönetilenler arasında bir çatışmaya davet değildi; "milyonlarca fail öncesi (*pre-agent*), toplumun hastalığını" oluşturuyorduysa, bu da sağaltım projesiydi.

* '68 öğrenci ayaklanmalarının kıdemlilerinden; yerleşik kuruluşa karşı çıkan Reform Hareketi mensubu. (y.h.n.)

İlmek birden çekilmişti. Bir tane dramatik eylem vardı: Gençlik Cephesi üyesi otuz kişiyle Auteuil yetimhanesine ve gaddarlığıyla ünlü bir Katolik kurumuna saldırı; sonuç kargaşa, şiddet ve bazıları için de hapishane. Fakat bu halka açık bir gösteriden çok daha fazla bir şeydi. Çok geçmeden, Isou'nun tasdikli lettristi Marc, O* ile birlikte "Gençliğin Başkaldırısı" başlığı altında, ucu bucağı belli olmayan "Programımız"ın bir ucu, o dönemler Isou'nun grubunun bir üyesi olan Jean-Louis Brau'nun daha sonra "gülünç bir izci grubu" olarak adlandıracağı uca değdi; şunları talep ediyordu: Üstün öğrencilerin (1) sınıf atlamalarını, (2) okuldan erken ayrılmalarını, (3) yaratıcı faaliyetler için kredi almalarını. Isou'nun, ödül komitesinde kendine bir koltuk edinmekten bayağı mutlu olacağını kestirmek güç değil; '68 Mayıs'ından sonra bile "gençlik sorunu"na tezi tezine, kelimesi kelimesine aynı çözümleri önermekteydi. Brau'nun da Mayıs günleri hakkında alaylı bir şekilde belirttiği gibi, " 'Gençliğin Başkaldırısı'nın havarileri, gençler başkaldırdı da yok oldular neyse ki".

ISOU'NUN

Isou'nun teorilerinin tam simetrisi, tasarladığı dünyanın kendi kendini sınırlayan bir dünya olacağını temin ediyordu. Genleşme ile perdahlanmanın sahip olduğu bütün diyalektik gerilime rağmen bu, Mesih'in kontrol altındaki bir yerde devrimlerinin gerçekleşmesini seyrettiği bir dünyaydı. Fakat teoriler kâğıtta durduğu gibi durmuyordu ve Isou'nun altüst edilebilecek her şeyin altüst edilmesi, devrilebilecek her şeyin devrilmesi konusunda yaptığı çağrı çok geçmeden, önceden tahmin edemediği ve durduramadığı sonuçlar doğurdu.

Olay en başından başladı. 1950'de Brau ve lettrist dostu Gil J Wolman yeni tip bir ses şiiri, oluşturulmuş sözcüklerden veya havada süzülen harflerden oluşmayan gerçek bir ses şiiri keşfetti: Brau'nun "Instrumentations verbales"ı (Sözlü Enstrümantasyonlar) ve Wolman'ın "Grands soufflés"si (Büyük Nefesler) veya "Megapnèumes"ü (Süper Şişkinlikler). Genleşmeden perdahlanmaya geçiş burada sanatların içlerine "oksijen, gün ışığı ve sonradan zengin bir hayat gücüne dönüşen bütün besin kaynaklarını çektikleri" "dev bir iç çekiş"ten, "kullanılabilir bütün oksijenin tüketilmesini, dışarı karbondioksidin verilmesini, kasların laktik asitle dolu olmasını ve beynin harap ve bitap düşmesini temsil eden kocaman soluğa" geçişi temsil eder; her şeyden önce "sentetik ölüm"ün mekaniğini postule eden süslü teoremler önermek; işte Brau ile Wolman şiirinin gerçekleştirmeyi hedeflediği şey buydu. Bu ikisi, Isou'nun kurallarını aştılar ve onların biraz antika görünmesine sebep oldular.

* Marc, O; lettrist Marc'ın kullandığı isimlerden biri. (y.h.n.)

Dile, kurucu öğelerine dönerek dönmediler. Tümüyle dilin fiziksel temellerine indiler. Tarihten çıktılar, bilinçli insan varlığının doğal dünyayla olan kaçınılmaz mesafesini aştılar; Hegel'in yabancılaşma tanımını, insan olmanın ne demek olduğunu anlatan tanımlamasını geçtiler. Hegel'in ne düşündüğünü biliyorlardı; Marx'ın Hegel'in yabancılaşma fikrini onu toplumsal hale getirerek, yabancılaşmayı insanoğlunun bizzat kendisinin inşa ettiği bir dünyayla arasındaki mesafeye yerleştirerek, o mesafenin farkına varılmasının başladığı yerde bilincin, o mesafenin reddedilmesiyle birlikte de başkaldırının başladığı konusunda ısrar ederek tersyüz ettiğini biliyorlardı. Öğrenciliklerinde Brau ve Wolman bu konuda hemfikir olmalılar; fakat şair olarak ortaya çıktıklarında, başkaldırı bir şekilde bilincin önüne geçmiş ve yerini almıştı. Afişler birbiri ardına çıkmaya başlar:


AU TABOU

35, Rue Dauphine - Paris (6e)

Production de
Michel Le Clerc Et Marc Guillaumain

4

RÉCITALS

LETTRISTES

de 17 heures à 19 heures
les samedis 14 et 21
les dimanches 15 et 22
Octobre 1950

LA SEULE POESIE MUSIQUE POSSIBLE

L'UNIVERS DES "BRUITES"

Serge Berna
Jean-Louis Brau
Bu Bugajer
François Dufrène
Ghislain
Jean-Isidore Isou
Albert Jules Legros
Maurice Lemaître
Matricon
Nonosse
Pac Pacco
Gabriel Pomerand
Gil J. Wolman

Daha sonraki olaylar göz önünde bulundurulduğunda sahneyi tahayyül etmek hiç de zor değil.

Isou, Lemaitre, Pomerand ve diğerleri kargacık burgacık harflerini tekrarlar dururlar. Sözcükler anlamlarından koparılmıştır. İnsanlık ile onun keşfettiği dünya arasındaki gedik düzdür; fakat bu eski bir hikâyedir ve henüz tamamlanmamıştır: Sözcükler çatırdar ama harfler biçimlerini korur. Sonra yirmi bir yaşındaki ince bıyıklı Wolman masalardan birinin üzerine çıkar. Her türlü sözlük tanımını reddeden prefonetik bir patlamaya sıvanır. Ağzından hiç bilinmedik diller dökülmeye başlar; dil değil, havayı araştıran ve yanaklarla dişleri döven dil üyeleri.

Ses Wolman'ın tepesi üzerinde patlar. Garip sesler odayı bir uçtan bir uca dolaşır. Konuşmayı yavaş yavaş keşfetmeye başlayan; ama keşfettiği şeyin ne olduğunu bilmeyen bir ilkel *homo erectus** haline gelmiştir. Tabou'daki iki düzineye yakın insan eğilip dikkat kesilmiştir: Wolman onların da hissedebildikleri bir yokluk yaratmaktadır. Onu seyrederken insan türünün dil olmadan da yapabileceğini düşünmemek elde değildir. Çıtırtılar, öksürük, homurtular ve kesik kesik iniltiler gittikçe yükselir ve kırılır; olgunlaşmamış her türlü ritim def edilir. Artık konuşan şey diyaframdır, sonra devreye burun girer, daha sonra da bağırsaklar. Ansızın Wolman sanki hakiki bir gösteren meydana getirmiş gibidir. Yakaladığı sineği avcunun içinde tutmaya çalışan biri gibi sesbirimlerini elinde tutmaya çalışır; ama başarılı olamaz, elinden uçup gidiverirler.

ISOU'YA GÖRE

Isou'ya göre (şiirinin hiçbir şeyin kesin olmadığını, her şeyin mümkün olabileceğini ileri sürmesini göz ardı ederek ifade ettiği gibi) bu tür "ultra-lettrist" deneylemeler toy üniversite öğrencilerine özgü abartılardı, çocuksu düzensizliklerdi: Isou'nun Phil Spector'ın hoşuna gidecek bir ifadeyle belirttiği gibi, bunlar "ses duvarına çarpmak" için gerçekleştirilmiş önemsiz birer girişimden ibaretti. Deneyin mekaniği bu tür girişimlere izin vermiyordu; bilinçli bir şekilde gerçekleştirilecek bir ayrıştırma işlemi bu kadar ileri gidemezdi. Bir adım daha atıldığında boşluktan ve bir daha asla dile dönemeyecek olan gevelemeden; ancak delilik veya intiharla tatmin olabilecek bir çağrıdan başka bir şey kalmazdı. Lettrist hareket gelişigüzel bir hareket olmasa da (üyeleri para cezalarına çarptırılmış, peçelere bürünmüş, hatta hastalık numaraları ortaya çıktığı için işten atılmış olabilirlerdi; ama bunun hareketin gelişigüzel olmamasıyla bir alakası yoktu) estetik çoğulculuk etkili olmayı sürdürüyordu. Ateşli bir şekilde ama birbirlerine diş bilemeden Isou, Lemaitre, Brau ve Wolman bu sorunu lettrist dergi *Ur*'un makalelerinde ele aldılar.

Bunu aklımızın bir köşesinde tutabiliriz. Halka açık bir mekân olan Tabou bir sırdı. Notre-Dame'a başka bir lettrist grup tarafından gerçekleştirilen saldırıysa başka bir hikâyeydi.

---

* Dik durabilen insan. (y.h.n.)



Gil J Wolman, *Ion*, Nisan 1952.

Notre-Dame Olayı

9 Nisan 1950, sabah saat 11:10'da dört genç (biri baştan aşağı Dominiken rahibi gibi giyinmiş) Paris'teki Notre-Dame katedraline girer. paskalya yortusu zamanlarıdır; katedralde dünyanın dört bir yanından gelme on bin civarında insan bulunmaktadır. Basının ona taktığı adla "Sahte rahip" Michel Mourre (22), toplu ayinden sonra verilen bir aradan yararlanarak mihraba yaklaşır. Fesat birliği ettiği dostlarından biri, Serge Berna (22) tarafından yazılmış olan vaazı okumaya başlar.

Bugün, bu kutsal Paskalya Günü'nde
burada
Paris'in Notre-Dame kilisesinin çatısı altında
evrensel Katolik Kilisesi'ni
Yaşama gücümüzü içi boş bir cennet hayaliyle ikiye ayırarak yok etmekle
Suçluyorum
Katolik Kilisesi'ni dolandırıcılıkla
Suçluyorum
Katolik Kilisesi'ni Batı'nın çürümüş bedeni üzerinde yayılan bir irine benzeyen köhne ahlakıyla dünyayı zehirlediği için
Suçluyorum

Samimiyetle ifade ediyorum: Tanrı öldü
Dualarınızın insana işkence eden o yavanlığının üzerine kusuyoruz
zira dualarınız bugüne kadar Avrupamızın savaş alanları üzerinde hiç eksik olmayan o isli dumanlardan başka bir şey olmadılar hiç

Gidin öyleyse, Tanrısı ölü bir dünyanın acıklı ve insanı pohpohlayan çöllerine
bu yeryüzü elleriniz boş

o MÜBAREK elleriniz bomboş kalacak
ve dua edemez hale gelecek şekilde değişene dek gidin
hadi gidin

Bugün, bu kutsal Paskalya Günü'nde
Burada Fransa'nın Notre-Dame kilisesinin çatısı altında
nihayet İnsan rahat bir nefes alarak yaşayabilsin diye İsa-tanrının öldüğünü ilan ederiz.

Bu vaazın ardından, kilisede ayin sırasında sadece bir iki kırmızı balon uçurmayı teklif etmiş olan Mourre ve dostlarının akıllarının ucundan dahi geçmemiş bir tufandır kopar. Kilisenin orgcusu bir karışıklık çıkacağını sezerek Mourre'u ağzından tam o sihirli "Tanrı öldü" sözcüğü dökülürken alaşağı eder. Vaazın diğer kısmı söylenemez: Katedralin muhafızları kargılarını savura savura saldırganları önlerine katarlar ve onları öldürmeye teşebbüs ederler. Mourre'un dostları ona siper olmak için mihraba çıkarlar; Jean Rullier (25) adındaki lettristin yüzü yarılmıştır. Kâfirler kaçarlar; cüppesine Rullier'nin kanı bulaşmış olan Mourre dışarı seğirtirken neşeli bir şekilde müminleri kutsar ve polis tarafından yakalanır, daha doğrusu kurtarılır: O dördünü Seine'e kadar kovalayan halkın onları linç etmesine ramak kalmıştır. Onları kaçış için bir araba hazır beklemektedir; ancak orada beklemekte olan kişi çetenin Dışişleri Bakanlığı'nın bulunduğu tarafa doğru yöneldiğini görünce beklemez. Olay sırasında katedralde bulunan Marc, O ve Gabriel Pomerand oradan sıvışıp haberleri yaymak için Saint-Germain-des-Prés'nin yolunu tutarlar.

DÜNYANIN BÜTÜN

Dünyanın bütün gazetelerinde yer alan bu olayın bağlamı şimdi unutulmuş durumda. 1950'de din yeni bir saygınlık, suratında yeni bir sessizlik sunmaktaydı. Kadınları işten çıkarıp mutfağa mahkûm etme kampanyası herkesi kiliseye doldurma kampanyasıyla bir arada yürütülüyordu. Papa –faşist eğilimleri açıkça sırıtan Yahudi düşmanı XII. Pius– seküler basın tarafından bile eleştirilmemekteydi; ne XXIII. John'a ne de II. John Paul'e nasip olmamış bir şerefti bu. Notre-Dame dörtlüsünün eylemi bugün çok çirkin bir saldırı olarak nitelendirilir, oysa o dönemlerde bu resmen ölümüne susamak anlamını taşıyordu.

Ertesi gün *New York Times* ilk dört sayfasını dolu dolu Dünya Genelinde Paskalya Günü Kutlaması'na ayırdı. Ancak daha çok Fifth Avenue'daki yürüyüşten ve papanın toplumsal ilke üzerine yaptığı vaazdan bahsedilmekteydi; "çirkin" Notre-Dame olayıysa, yağmurlu Londra'da geçen herhangi bir konunun kapladığı yer kadar bir yer bulabilmişti:



Trois malades?
Trois goujats?
Trois héros?

Cette page est faite pour vous permettre de fixer votre opinion sur le geste de Michel Mourre, 21 ans (faux dominicain), Serge Bernard et Ghislain Desnoyers de Marbais, que l'on voit ici réunis après le « scandale » sur le banc du commissariat **du** quartier Saint-Gervais.

"Üç tımarhane kaçkını mı?"
"Üç kabadayı mı?"
"Üç kahraman mı?"

Ortada Michel Mourre, solda lettrist şair Ghislain de Marbaix ve sağda Serge Berna, Notre-Dame olayından sonra nezarette, *Combat*, 12 Nisan 1950.

Sabahın geç saatlerinde Londra'nın göbeğinde Londra'nın popüler gazetelerinden biri tarafından halk arasında en iyi giyimli kadına 50 pound ödülün de verildiği bir "Paskalya Töreni" düzenlendi. Radyonun, sahnenin ve beyazperdenin ünlü simaları üzerlerindeki şık giysilerle havaya güzellik kattılar.

Paris'teki gazeteler ise Notre-Dame olayını sürmanşet geçerler. Komünist Partisi'nin günlük yayın organı *L'Humanité* olayı kınar. Daha liberal terimlerle, tarafsız *Combat* da benzer bir tepki gösterir: "Bu olay karşısında insan, Tanrı'ya inanmak ve inanmamakta herkesin özgür olduğunu bir kez daha hatırlıyor. Maskaralığın da gerekli bir şey olduğunu ve belirli durumlarda eşek şakasının bile kabul edilebilir olduğunu anlıyor. Ancak..." Avangardın popüler bir forumu olma rolüne bağlılığı nedeniyle bu gazete ilk sayfalarını konuyla ilgili tartışmalara ayırır: André Breton öncülüğünde Parisli birçok gerçeküstücü, gazeteye günlerce olayı desteklediklerini bildiren mektuplar göndererek fikir birliğinde olduklarını kanıtlarlar.

Bu mektuplara çok garip bir nostalji hâkimdi. Bu nostaljinin garipliği hiç gerçekleşmemiş bir geçmişe, hiç yaşanmamış büyük günlere, hiç gerçekleşmemiş büyük bir patlamaya ait olmasından kaynaklanıyordu. Gerçeküstücüler büyük bir olay üzerinde canı gönülden hak iddia etmişlerdi; fakat o gönüllerde miraslarını piçlerin nihayete erdirmesi için yirmi yıl kafe ve galerilerde pineklemiş olmanın utancı yatıyordu. "Darbe orayı, evreni sıkıp boğmaya devam eden ahtopotun tam kalbini bulduğu için çok yerinde bir hareket" diye yazar Breton Notre-Dame olayı hakkında. "Böyle bir darbeyi gerçekleştirmek gençliğimizde bizim de, yani o tarihlerde ve hatta bugün de yol arkadaşı addettiğim dostlarımın; Artaud, Crevel, Eduard, Peret, Prévert, Char ve daha birçokları ve benim de rüyalarımızı süslemiştir zaman zaman". Bütün o başkaldırı vaizliği yaptığı yıllarda Breton hiç bu kadar gerçeküstücü olabilmiş, hiçbir olaya karşı, bu sahte bir olay olsa bile, bir rüyanın sadece bir rüya olduğunu bu kadar kabul etmiş miydi acaba? "Mourre eyleme geçti" diye yazar René Char, sanki Mourre'un gerçeküstücü ruhunun billurlaşması, eğer gerçekten de böyle bir şey vardıysa, birden Char'ın Fransız Direniş örgütünde geçirdiği yıllardaki halini gerçek hayatla yüzleşen dalgın bir kişinin haline dönüştürüvermişti. Kötü babalar özür üstüne özür dileyerek oğullarına sahip çıkmak için öne atılmışlardı, ancak oğullar babalarını tanımamışlardı.



Kartpostal, 1980'ler.

MODERNLİĞİN YOLU DUA ETMEDEN ÖNCE ÖDEMEKTEN GEÇER.

Baba – Peder Kırbaççı, bir daha ASLA bağış kutusuna bir şeyler bırakmayı ihmal etmeyeceğime söz veriyorum.
Peder – Tanrı seni korusun evladım!
Anne – ŞÜKÜRLER OLSUN! Köpeğimizi ÖLDÜRDÜLER, arka bahçemizdeki ağaçları KESTİLER, çarşı esnafı bizi adeta AFOROZ ETTİ, CEHENNEM hayatı yaşadık; ama sonunda bitiyor işte!
Çocuk – Büyükannemizi bize geri verecek misiniz peki?

KREDİ KARTI KABUL EDİLİR

Dört "illuminati"den* (*Combat*) sadece Mourre tutuklanır: Başpiskopos onu peder kılığına girip dinle alay etmekle suçlar. Psikiyatri testine tabi tutulması kararlaştırılan Mourre, adli psikiyatrist Dr. Robert Micoud test sonucunda onun "aşırı idealist", "dış algıdan iğrenme", "prereflekslif cogito", "oküler-kardiyak reflekslerde tepkisizlik", "orto-seksüellik (bu utana sıkıla dile getirilir)", "bir doktrinin doğruca en can alıcı noktasına gitme", "anında çeşitli çağlara gidebilme", "Varlık'ın Varoluş'tan önce geldiği fikrine sinir olma", "kavramları akılda tutamama", "paraşüt atlayışını ve balıklama dalmayı çağrıştıran seslere karşı garip tepkiler verme" özelliklerine ve "sığ soğukluktan çok soğuk sığlık diyebileceğimiz aşırı uçlarda gezinen paranoyak akla sahip" biri olduğunu açıkladıktan sonra, *Combat*'da hakkında çıkan yazıları tekzip eder.

* Aydınlanmış kişi, bilgin; dinsel ya da politik köktenci. (y.h.n.)

Bu, Fransız edebiyat eleştirisinin doruğuydu. Klinik anlamda da başarılı bir metindi; fakat reçetesine siyaset bulaştıran Dr. Micoud yağ gibi üste çıkar. Psikiyatrist, raporunda Mourre'un artık katedrallerde sorun çıkarmayacağını belirtir; ama tımarhanede bir süre konakladıktan sonra Mourre "orta sınıf mahallelerinde halkın huzurunu" tam anlamıyla tehdit eder hale gelir.

Dr. Micoud çok ileri gitmiştir, birinci skandalı katbekat geride bırakacak ikinci bir skandal daha patlayacaktır; gözaltında geçen on bir günün ardından Mourre serbest bırakılır. Üç ay sonra *Malgré le blashème*'i (Küfre Rağmen) yazar; tam kiliselik bir kitaptır bu, öyle ki başpiskopos, yani Mourre'un cemaatini çaldığı kişi, bütün kilise kütüphanelerine hararetle tavsiye eder. Charles Maurras'nın (18861952), monarşist, protofaşist fraksiyon *Action française*'in karizmatik liderinin biyografileriyle on dokuzuncu yüzyılda dinin özgürlüğe kavuşması için savaşmış Haçlı Felicité de Lamennais'nin biyografilerini hatmettikten sonra Mourre ısmarlama din ansiklopedisti olur; 1977'de saygın ve miadı dolmuş bir kişi olarak hayata gözlerini yumar. *Combat* okuyucularından biri gazeteye, kitabın yeni çıktığı zamanlarda Notre-Dame olayının hiçbir şey olmasa bile "edebiyat kariyeri için iyi bir başlangıç" olduğunu yazar.

KÜFRE RAĞMEN

Küfre Rağmen olağanüstü bir belge olma niteliğini hâlâ koruyor. "Neden" diye yazar Mourre, "dünyaya bir türlü uyum sağlayamadık?"

> Psikiyatristler o karmaşık dedektörlerini her zaman antisosyal davranışlarımıza batırabilirler. Ortalıkta bir sürü asosyal ve paranoyağın dolaşması, Fransız gençliğinde bir anda salgın halde akıl hastalıklarının baş göstermesi çok tuhaf. Bu dünyada, hayatı ararken hep pislikle karşılaştık. Oysa benim yaptığım gibi, o başarılarla dolu güzel geçmişi hayal edebilirdik veya bir zamanlar dünyanın yüzüne hayır dualarını bahşeden eski kurumlara doğru bir hac yolculuğu yapabilirdik; fakat biz ne yaptık, bula bula ruhtan nasibini almamış içi boş yapılar, hepsi de parçalanmış, un ufak olmuş, lanetlenmiş yapılar bulduk. Görkem hayaletleri, canlılık anıları; kendimize rağmen enkazların ve ölü görkemlerin romantik tadına kapılmak zorunda kaldık.
>
> Eski rüyalarımızdan bahsedildiğinde susmaya *zorladık* kendimizi, enkazlara razı olup içlerinde mutlu olmaya, tıpkı onlar gibi enkaz, özbilinçli, kendi kendine yeten enkaz olmaya zorladık kendimizi. Sonra yavaş yavaş yoldan çıkarak her şeyde bir çirkinlik, kötülük ve yanlış arar olduk ama birçoğumuz için bu cesaret gösterisinden başka bir şey değildi; hakikati, güzelliği ve iyiyi bulamamış olmanın hüsranını örtmek için kullanılan bir maskeden başka bir şey değildi.

Augustinus'un *İtiraflar*'ından Little Richard'ın vaazlarına ("Ben uyuşturucu müptelasıydım! Ben homoseksüeldim! Şarkılarımı şeytan için söylerdim!") kadar uzanan gelenekte Mourre'un nihilist beyanları günahların büyüklüğü oranında dindarlığın arttığı anlamına gelebilirdi olsa olsa veya Raoul Vaneigem'ın da söyleyebileceği gibi, "mihraba işemek Kilise'ye bağlılığını gösterme yollarından biri olma özelliğini hâlâ koruyor". Mourre sürekli olarak bütün bir hakikatin, mutlağın peşinde olduğunu söyler: Tanrı ona bunu bahşetme sözü vermiştir. Marksizm, varoluşçuluk ve benzeri düşünce akımları Tanrı'nın vaadinin kuru çeşitlemelerinden başka bir şey değildi; Tanrı olmadan insan bir hiç olacağı için bütün bunlar, insanlığa ait diğer şeyler gibi, megalomanyak tekbenciliklerdi. Mourre, Tanrı'nın vaadi onu hiç terk etmediği için ne felsefenin soyut dünyasından ne de günlük hayatın rutininden ayrılamadığını belirtir: "Özgür olmak için nesnel olarak Tanrı'yı öldürmem gerekti". Tanrı'nın öldüğünü söylerken Mourre ölümün bir öpücüğe benzer bir dokunuş gibi ansızın üzerine çöktüğünü hisseder: Engizisyon Mahkemesi Başkanı'nın yanağına İsa'nın kondurduğu bir öpücük gibi. Çember daralır; Mourre "bir başarısızlığın tarihi"ni yazmıştır ve şimdi her şey bitmiştir. Başpiskoposun mutlu olup olmaması önemli değildir.

Haberin ortaya çıktığı ilk günden itibaren gazetelerde "sahte rahip"in gerçekten de rahipliğe özendiği ironisi yapılır. Ama bu daha işin yarısı bile değildir. Bu hakikati arayan birinin yoludur; bu yolda insan bir anda birçok çağa yolculuk edebilirdi. Günümüzde *Küfre Rağmen*'i okumak 1940'ların Paris'inden başlamak, sonra kendinizi ortalıkta bir ucu açık soruların dolaştığı 1960'larda, oradan bir zamanlar soru üstüne soru üretenlerin çaresiz bir şekilde cevaplara yenik düştükleri 1970'lerde bulmak gibidir. Onu okurken insan kendini, Mourre'un "enkazlara dönüşebiliriz" cümlesi bu kadar cafcaflı olmasa ve *punk*çıların ceketlerinin üzerinde Jamie Reid'in Sex Pistols sloganı "HARABELERE İNAN" yazmıyor olsa pekâlâ da bir punk sloganı haline gelebileceği 1976'daymış, sonra da sprey boyalarla duvarlarına "HARABE OLMAYA AZ KALDI" yazılmış St. Michel Bulvarı'nın hiç doğmayacak bir devrimin turistlerine yolculuk reklamı vazifesi gördüğü 1968 Mayıs'ına, oradan da St. Germain bulvarından rue de Four'a sapıp, kendilerine Lettrist Enternasyonal adını takmış birkaç kişinin Mourre'un yerine getirip bozduğu bir vaadi daha yeni yeni geliştirmeye çalıştığı 1950'lerin başlarına gitmiş gibi hissediyor. Zira günah ve kefaretle at başı beraber giden başka bir mutlaklık geleneği daha vardı: Ölümcül büyüler, her şeyde bir çirkinlik, kötülük ve hata arama geleneği; haki-

kat, güzellik ve iyiliğin yokluğu üzerindeki hüsran maskesini gerçek bir yüze dönüştürme çabası. Sex Pistols'ın müziğinin yanı sıra dadacıların sesleri, Guy Debord'un etrafında toplanan grupların kehanetleri ve Michel Mourre'un Notre-Dame'a doğru tuttuğu yol; hepsi anlattığım hikâyenin bir versiyonu, tıpkı Mourre'un olayının kendisinden önceki benzer olayların bir versiyonu, kendisinden sonraki olayların da onun versiyonu olması gibi. Onu katedrale doğru sürükleyen yıllarda Mourre gelecek bir zamana, onun adını asla bilmeyecek olan bir zamana ait gizli bir tarih yazmıştı.

MOURRE 1928'DE

Mourre 1928'de Paris'in banliyölerinde yaşayan tipik bir burjuva ailesinin çocuğu olarak dünyaya gelmiş; ailesi sosyalistmiş, neredeyse kıpkızıl; ama arada şüpheciliğin bu rengi yer yer ağarttığının görüldüğü oluyormuş. Babası görevlerinin gerektirdiği siyasal bağlantılara eli mahkûm katlanan bir mimar olarak çalışıyormuş belediyede. Vaftizi söz konusu olduğunda, hayır, gerek yok dermiş Mourre, o biricik oğluna yüz yıl önce vaftiz edildiğini söylermiş gururla ve Michel on altı yaşına kadar kiliseye adımını atmamış. Ailenin resmi kahramanı Michel'in babasının dedesiymiş; Paris Komünü'nün üyelerindenmiş. Fakat Michel'in babası uzakta olduğu zamanlar Michel'in anneannesi kulağına başka bir atanın hikâyelerini fısıldıyormuş; Robespierre'le Saint-Just'ün kan gölünde şehit düşen bir aristokratın hikâyesiymiş bu.

Akşam yemeğinde sofrada siyaset konuşulurmuş, böbürlenme ve sataşmalarla dolu konuşmalarmış bunlar; Michel'in annesi tek kelime etmezmiş. Deliymiş. Michel sekiz yaşındayken ailenin Brittany'deki tatili sırasında onu elinden tutup yakınlardaki derin bir geçit üzerine kurulu dar bir ahşap köprüye götürmüş ve ona aşağı atlayıp kayaların üzerinde paramparça olacağını söylemiş. Ardından Michel'e eğer onu seviyorsa peşinden gelmesi gerektiğini söylemiş: "Hepsine cezalarını vereceğiz!" Paris'e dönüşlerinde ise kendini tarot kartlarına, seans masalarına ve otomatik yazıya* vermiş: banliyö gerçeküstücülüğü.

Annesi 1940'ta uzun ve çok ıstıraplı can çekişmelerden sonra kanserden ölmüş; Michel'in babası ise karısını ıstıraplarıyla baş başa bırakıp metresinin yanına gitmiş. Naziler Paris'e yaklaşırken Michel'in babası sosyalistliğinden ötürü anında kurşuna dizileceği endişesiyle güneye kaçma hazırlıklarına başlamış. Bir gün babası Michel'i de alıp evin çatı katına çıkmış ve orada yirmi yıllık sol gazeteleri, manifestola-

* Otomatik yazı: Ruhların kalem tutan eli zapt etmesiyle, bilinçdışı olarak kâğıda döküldüğüne inanılan yazı. (y.h.n.)

rı, tılsımları ateşe vermiş: Tılsımları, yani 1936-37'de Fransa'da başbakanlık yapmış olan sol eğilimli Léon Blum'la yenilgiye uğrayan İspanyol Cumhuriyeti'nin komünist ilahesi La Pasionaria'nın fotoğraflarını. Bunu geride kalan ailesini; Michel'le anneannesini korumak için yaptığını söylemiş.

Michel için babası, annesi kadar ölü sayılırmış. Babası ikiyüzlünün biriymiş. Savaştan önce "diğer işçiler gibi yürüyor görünmek" için arabasını devrimci toplantıların yapıldığı yerlere mümkün olduğunca uzağa park edermiş; "Nasyonal Sosyalizm de aslında sosyalizm" görüşü altında oluşan Hitler-Stalin paktı doğrultusundaki Komünist Parti çizgisini izleyerek çok geçmeden Nazi işgali altındaki Paris'e dönmüş. Metresiyle evlenmiş; Michel onlarla oturmayı reddetmiş. Talihsiz anneannesinin kanatları altında buluğ çağını anasız babasız geçirmiş. Ara sıra Alsatya'lı amcasının yanına uğrarmış, amcası Nazi işgalinin tadını çıkaran biriymiş. Neden olmasınmış ki? Almanlar parklarda çok güzel konserler veriyorlarmış. Sonra nazik insanlarmış. Hayat devam ediyormuş nasıl olsa.

KÜFRE RAĞMEN

Küfre Rağmen başından itibaren kin ve nefret doludur: Kitapta "nefret ediyordum" lafları sıkça tekrarlanır. Kitapta savaş sonrası dönemin sofuluklarına hiçbir şekilde ödün verilmez. "(Babam) güçsüz bir insandı" diyor Mourre kitabında, "kahramanlık maceralarını veya güç arzusunu anlamazdı... Faşizmin, kendisi gibi Demokratların söyledikleri yalanlar yüzünden demokrasi için ödemek zorunda olduğu bedel olduğunu kabul etmezdi". Mesela, La Pasionaria gibileri yüzünden, diyebilirdi Stalinistin biri; fakat siyasi fikirleri nabza göre şerbet verir nitelikte olduğu kadar duygusal da olan Michel'in babasına göre La Pasionaria masumdu. Notre-Dame olayının ardından geçmişe bakan Mourre'a, hatta geleceğe kayıtsızlıkla bakan genç Michel'e göreyse hiç kimse masum değildi. Michel'le anneannesi Paris'ten kaçmak için çaresizce trene binmeye çalışırken kalabalığa kapılıp trenden uzaklaşırlar; çocuk, babasının katıldığı devrimci toplantılarda yine aynı kalabalığı görünce tiksinti duyar.

> 11 Haziran 1940'ta Lyon Garı'nda gördüğüm o korku içindeki kadın ve erkeklerin, lideri olmadığı için umutsuzluğa kapılmış o ruhsuz, şerefsiz güruhun anısı sanırım beni demokrasinin o tatlı masallarına inanmaktan hep alıkoyacak. Çocukken düzenin gerekli, otoritenin avantajlı olduğu düşüncesi Tanrı buyruğu gibi yer etmişti kalbimde. Babamın benden diz çö-

küp dua etmemi istediği Tanrı bir tren bileti için yırtınıyordu! Kitlelerin, o kutsal kitlelerin ödleri patlamıştı; çünkü lidersizdiler, onları mahveden özgürlüğe lanet yağdırıyorlardı.

Böyle bir retorik 1958 Mayıs'ından, de Gaulle'ün Dördüncü Cumhuriyet kaosundan güçlenerek çıkmasından sonra kabul edilebilirdi. Ancak 1950'de bu terbiyesizlik olarak adlandırılırdı, başka bir şey değil.

OKULDA

Okulda paspal giysileri yüzünden alay edilen ve babadan kalma kilise aleyhtarlığı yüzünden dövülen Michel karşı atağa geçer. Hâlâ gidecek bir yeri yoktur ve böylece 1944'te kendini genç işbirlikçiler çevresinde buluverir. Faşizmin asil, ilgi çekici bir unsur olduğunu yazar Mourre: "Hayret verici bir macera başlamıştı". O hayret verici macera daha çok Paris'in varoşlarında Müttefik güçlerin açtığı ateş sonucu yaralananları kurtarmaktan ibaretti; ancak Michel'in grubunun liderleri çok şık üniformalar giyiyor ve gerçek tabanca taşıyorlardı. Geriye baktığında o dönemler Direnişçiler'e de pekâlâ katılabileceğini ileri sürer. Ancak bu daha güvenlidir.

1944 Ağustos'undaki Kurtuluş Michel'e şaka gibi gelir. Her şey değişmişti ve hiçbir şey değişmemişti. Bir korkaklığın yerini bir başkası alır. İşbirlikçilikten hapse atılan Michel ilk kitlesine katılır: Her şey hapishane hücresinin sıkıntısından daha iyidir. Anlamadığı bir mesaj duyar; muallakta kalır. Serbest bırakılır, sonra 1945'te iki kere daha tutuklanıp serbest kalır; nihayet hakkındaki karar düşer. "Ben neye ihanet etmişim?" diye sorar Mourre. "Vatanıma mı? Mümkün değil. Ona hiçbir zaman ait olmadım ki".

İŞLEYEBİLECEĞİ MUHTEMEL SUÇLARDAN

İşleyebileceği muhtemel suçlardan dolayı okuldan atılan on altı yaşındaki Michel bir devlet dairesinde iş bulur. Sekiz saat sandalyesinde oturup bir saat çalışması istenir ondan; bütün zamanını gazete okumakla geçirir. O sıralarda Lyons'da Charles Maurras vatana ihanet suçundan yargılanmaktadır.

Maurras, Dreyfus davasından sonra Action française'i (AF) kurmuştu. 1894'te Fransız subay, Yahudi, Alfred Dreyfus vatana ihanet suçundan mahkûm edilmiş ve Şeytan Adası'na sürülmüştü; ne ki Emile Zola'nın "J'accuse" ("Suçluyorum") polemiğinin de yardımıyla, iddianamede kullanılan belgeler çürütülmüş ve 1906'da Dreyfus'a itibarı iade edilmişti. Tartışma Fransa'yı ikiye bölmüştü. Olay, Yahudi

düşmanlığı ile devlet işlerinin çöküşünü gün yüzüne çıkarmıştı; birçok kişinin meşruiyetin bütün hiyerarşik güçlerinden mahrum olduğu anlaşılmıştı böylece. Skandal Fransız toplumuna boydan boya bir çizgi çekmişti ve bu çizgi binlerce entelektüelin vatana değil, milliyetçi mirastan bağımsız her türlü değere sahip çıkmasına neden olmuştu; gerçeküstücü başkaldırıya zemin hazırlamıştı. Maurras'ya göre bütün bu olan biten tek bir şeyin kanıtıydı: Fransız kültürü zayıflamış, yıkılmış ve iflas etmişti. Maurras bu sonuca Dreyfus Fransız toplumundan ihraç edildiği için değil, tekrar kabul edildiği için varmıştı: Yahudinin teki göğsünde Legion d'honneur* nişanı, sanki adammış gibi sokaklarda caka satıyor. Fransa diye bir ülke yoktu artık; Maurras onu yeniden yaratacaktı.

Aşırı sağ gazete ve broşürlerde Maurras klasisizmin yeniden canlandırılması ve modern sanatın sona erdirilmesi çağrısında bulunarak monarşiye dönüş kampanyası başlatır. Modernist müphemliğe ve göreciliğe karşılık Greklerin saflığını savunur; Batı uygarlığının kurucularıyla artık kayıp ve dağılmış olan (onu okuyup anlayabilecek olan) torunları arasında bir "Akdenizlilik" bağlantısı keşfeder. 1910'larda, 1920'lerde ve 1930'larda bu marjinal bir hareketti; ama her yenilgiyi zafere ulaşmanın bir yolu olarak kabul ettiği için de aynı zamanda korkutucu bir hareketti; Action française yavaş yavaş Fransa'da Nazizmin kabul görmesinin temellerini atmaya başlamıştı. Hitler tarafından zapt edilen Danimarka Yahudilerini korumaya çalışır, Fransa ise onları kusar.

Hitler ölüp de Naziler Nürnberg'de yargılanmaya başlayınca, Michel, Maurras'nın doktrinlerinden çok ses tonundan etkilenir. Yaşlı adam sanık sandalyesinde ayağa kalkıp kendisini suçlayanlara verir veriştirir. Açar ağzını yumar gözünü ve saatlerce konuşur; hiçbir şeyi ardına koymaz. Fransa'yı daha büyük bir ülke yapma, "gerçek Fransa" haline getirme çağrısında bulunur. Fransız gençliğinin onu izlemesini; öcünü almasını ister. "Manevi anarşizmime ilk düzen ve disiplin temellerini onun sayesinde attım" diye yazar Mourre onunla ilgili olarak. "Onun sayesinde artık kendimi yalnız hissetmiyordum. Annesiyle babasını bulmuş kimsesiz bir çocuk gibi aylarca sevinçten havalara uçtum". Tarih önünde yargılandığı sıralarda Maurras çoktan tarih olmuştu. Michel'e göreyse o gençliğin ilk umuduydu: her durumda uzlaşmasız.

* Napoléon'un getirdiği, ulusal çıkarlara hizmeti geçmiş asker ve sivil görevlilere verilen liyakat nişanı. (y.h.n.)

MICHEL İLK

Michel ilk takıntısını gerçekleştirmeye koyulur. Kitapçılarda göz ucuyla Maurras'nın yasak broşürlerini arar; başarılı bir hamleden sonra yirmi beş ciltlik bir set bulur. Ruhsuz bir materyalizme, ekmek karnesinin hayatta kalma zihniyetine ve konforla çeşitli alet edevat çılgınlığına teslim olmuş olan Fransa'da yasadışı addedilen AF artık yeraltı hareketinin, direniş hareketinin yeni ismiydi; Michel ise bu ismi arayıp soruşturdu. 1940'ların savaş sonrası dönemlerinde gizli toplantılara katılan Michel'le diğer rahip yardımcıları, o kahramanlar dönemi olan savaş öncesinin 1930'larını yeniden yaşatmaya çalışırlar.

Kralcı bir toplantıda Michel, daha sonra en iyi dostu olacak olan genç "Jacques"la tanışır. Jacques'a göre faşizm tümüyle çürümüş olan modern dünyanın en az çürümüş unsurlarından biriydi: Gerçek kurtuluş için, kazıklardan ve ateşten korkmayan bir Kilise için, cennete yakın, dünyaya hayat verecek bir milliyetçiliğin masumiyetini taşıyan bir çağ için yaşadığını söylüyordu. Jacques, Michel'i inanç kavramıyla tanıştırır: Amaç teslimiyetti, bunu ateşleyecek olan kıvılcımsa otoriteydi; fakat Fransa'da otorite namına bir şey yoktu. İspanya İç Savaşı'nın yedi yüz yıl içinde gerçekleşmiş tek gerçek Haçlı Seferi olduğunu; ama Fransa'nın buna sırt çevirdiğini söyler Jacques, Michel'e. Michel'in babası, La Pasionaria'nın resmini yakmıştı; oysa Michel her türlü işkenceye rağmen Jacques'ın Franco'dan vazgeçmeyeceğine kalıbını basardı.

İkisi de aşırı sağa kayar; ama yasal Cumhuriyetçi Özgürlük Partisi (CÖP) çatısı altında. Terhis edilmiş Özgür Fransız savaşçıları, eski Direniş partizanları, kendilerine Nietzsche'ci adını verenler, şair bozmaları, küçük suç sabıkları, işsiz işçiler, Fransız Naziler, homoseksüeller, tescilli deliler ve savaş sonrası Fransa'sının bütün lümpen küçük burjuvalarıyla birlikte iplerini koparan Michel ile Jacques CÖP'nin savaşçısı olup çıkarlar. Başka birçokları gibi Quartier Latin kafelerinden kovulurlar; tıpkı, otuz yıl kadar sonra *punk*larla dazlakların neonazi Milliyetçi Cephe'nin ajanları tarafından İngiliz publarından kovulacakları gibi. Bedava seyahat, yeme içme ve eğlence karşılığında çete, muhalif toplantıları basar ve CÖP'nin bodyguard'lığı görevini üstlenir. Pusu tekniklerini öğrenirler; Michel'le dostları solcuların devamlı gittikleri kafelerde solcuları hazır beklerler, geldiklerinde üstlerine çullanıp onları döverler. O zamanlar öldürmek istedikleri asıl şeyin barış teranesi olduğunu belirtir Mourre, daha sonra.

Michel, Marksist ideolojinin esiri olmuş (buna karşılık Marksistlerin diyecekleri gibi, CÖP'nin adayları gibi iş gören bazı işadamlarının esiri olmuş) işçileri fikirlerinden caydırmak üzere Fransa genelinde operas-

yona gönderilir. Emekçileri dinleyen Michel tek bir şeyi anlar: Onlara hükmeden her kimse, onları bu hükümdarın elinden kurtaramayacaktır asla. Bu nedenle CÖP'nin gidişatı gidişat değildi; Michel'in en çok saygı duyduğu dostları teker teker kiliselere dökülmeye başlamışlardı. O da pedere gidip öğütlerini dinler; 14 Ağustos 1946'da vaftiz edilir.

Hiçbir şey olmaz. Şimşek çakmasını bekler ve diktiği mumu yakmakla yetinir. Paris'e dönüşünde Jacques'la birlikte kendi faşist dergilerini çıkarmaya karar verirler; bunun için resmi makamlardan izin almaları gerekmektedir, aksi takdirde bu arzularını gerçekleştiremeyeceklerdir. Böylece son demlerini yaşayan kralcı bir dergiyle işbirliği yaparlar. Michel bocalar; kitlelere gitmekten cayar. Şehvet insanların bir kusuruysa, bir İlk Günah'sa, Tanrı'nın bütün kulları için evlilik bile kirli bir şey sayılmalı fikrinden yola çıkarak tavrını sığ sertlik yerine sert sığlıktan yana koyar. Dergilerinin devamını sağlamak için o ve Jacques, Sol Yaka'da paneller düzenler; Sokrates üzerine bir deneme yazarken Nietzsche'den alıntı yapmaya başlar, Zerdüşt'ün kollarına düşer ve o "korkunç, felaket küfür"le karşılaşır: "Tanrı öldü".

Bugün böyle bir anı kimlik bunalımı olarak adlandırırız; o dönemlerde psikoloji siyasete baş eğiyordu. Michel'e göre bu durum toplumsal, dünya-tarihsel bir krizdi. O bir doktrinin doğruca en can alıcı noktasına gidebilme, anında çeşitli çağlara gidebilme yeteneğine sahipti. İlk Günah'ın iradenin başlangıcı olduğunu düşündü; Tanrı indinde lanetken, insanların safında bir lütuftu. Tanrı insana kurtuluşu bir Efendi'yle birlikte göndermişti; ama lanetle birlikte İlk Günah bütün insanları kendi kendisinin efendisi yapmıştı, hayır deme krallığının efendisi. Michel'in huysuzlukları yüzünden kralcı derginin sahipleri huzursuz olmaya başlarlar; editörlerini fanatik olmakla suçlarlar. "Biz" diye yazar Mourre,

> dünyanın fanatiklerle delilere, bir amaç, bir inanç veya bir görüş uğruna kendilerini feda edecek insanlara ihtiyacı olduğu görüşünü savunuyorduk. Komünizmle, komünist sadakatle dönüşüme uğramış, kendine taze bir güven duyan kıpır kıpır bir Doğu karşısında bizim eskimiş Batı, kendinde koruma cesaretini bile bulamadığı maddi ve ahlaki zenginliklerini kaybetmekten korkmakla meşguldü. Dünyadaki komünist amaca ve dünyayı kendi amaçlarına peşkeş çekecek komünist emellere karşı koymak için Ebediyete mutlak inancı oluşturmak ve Ebediyet fanatikleri yaratmak ve Batı'daki halk arasında Ebediyet çılgınlığının henüz ölmediğini kanıtlamak gerekiyordu.

Kavrayış yetilerini yitiriyorlardı; hayır deme krallığı evet deme krallığına dönüşmüştü. Michel İlk Günah'ın berbat özgürlükleriyle cümbüş ediyordu; Jacques ise kafayı Don Kişot'a takmıştı. İkisi birlikte aptallığın

büyüklüğü, büyüklüğün aptallığı, seksin dipsiz cehennemi, dipsizliğin sekssiz cehennemi, kutsal şehitlerin ihtişamı, engizisyonun debdebesi teraneleriyle kafelere dalarlar. *Düşünün! Bir iki metre ötemizde bir zamanlar insanlar Tanrı adına diri diri ateşe atılıyorlardı! Dostlarım karar sizin!*

Yıl 1947'dir. Kafelerdeki delikanlılar ve genç kızlar onlara gülüp geçerler. Sol Yaka'da her çeşit insana rastlamak mümkündür. Michel'in kafasında birden her şey netleşiverir: "Toplumsal değişim değil, insanın iç hayatında gerçekleştirilecek değişimdir aslolan". Keşiş olmaya karar verir.

Yaşı tutmadığı için izin almak üzere babasına gider; oğlunun orduya katılmayacağını öğrenen babası rahat bir nefes alır ve kabul eder. Michel dünyevi varlığını düzene teslim etme arzusunu dile getirmek için bir Dominiken keşişini ziyarete gider; fakat bu yaptığının gereksiz olduğu duygusuna yenik düşerek oradan gerisin geri kaçar. Nihayet babasının önerisiyle (İlginçtir, o yaşlı kilise düşmanı gitmiş yerine dindar olmaya aday biri gelmiştir) Michel, Toulouse'daki Dominik Manastırı Saint-Maximin'in yolunu tutar. Orada müthiş bir fantezi geliştirir: Bir gün, mümkün olan en yakın bir gelecekte babasının ilk komünyon ayinini bizzat kendisi yönetecektir. Sonra büyük bir yeniden doğuşun habercisi olarak yoluna devam edecek, "bütün dünyayı koca bir kiliseye" dönüştürecek, Tanrı "herkes tarafından her dakika zikredilene" kadar içi rahat etmeyecektir. İki hafta ya geçer ya geçmez, Michel Paris'e geri döner; 1947'nin Noel Günü'nde, üç yıl takılmak üzere orduya yazılır.

İşgal kuvvetlerinin bir üyesi olarak Almanya'ya gönderilir. Kâtip olarak atanır, devlet dairesindeki ilk işindekinden daha kötü olmayan bir şaka gibidir başına gelen. Bir zamanlar dünyayı yönetmek konusunda biçilmiş kaftan olduklarını düşündüğü; ama artık bir bardak ucuz şampanya için seve seve Fransız boku yiyecek kadar korkak olduklarını fark ettiği Almanlardan nefret etmeyi öğrenir; çalışıyormuş gibi görünüp ense yapma sanatında ustalaşır. Masasında sıkıntıdan patlayıp nefretini bilerken şişmanladıkça şişmanlar ve Paris'in hayalini kurar. Hiçbir şey yapmadan iki buçuk yıl geçirir.

Sefalet hastalığı getirir, hastalığın kalp hastalığı olduğu anlaşılır. Ocak 1949'da Michel süresiz hava değişimi alır ve aldığı maaş üzerinden malulen emekli olur. Doğruca Sol Yaka'ya ve Jacques'a gider ama Jacques Nice'tedir, lüks ve sefahate düşmüştür; tek başına kalan Michel, Saint-Germain-des-Prés'nin dejenereliğinden bıkar. Her yer göz alabildiğine oğlancı ve orospuyla doludur. Bir kez daha Saint-Maximin'e yollanır; ama bu sefer şeytanın bacağını kırar. Haziranda cüppesini alır ve çömezliğe başlar.

HAYAT

"Hayat" diye yazıyor Mourre, "artık 'tarihsel' değildi. İlk başta Saint-Germain'deki rahiplerin tarihe düşmanca yaklaşımlarından büyük bir keyif alıyordum. Tarihin onların gözünde bir değeri yoktu; artık gizemli bir tarafı kalmamıştı. Her şey geçmişin bir parçasıydı, bitmiş, halledilmişti, zira tarihin nihai anlamı iki bin yıl önce, İsa'nın son zaferi kesinlik kazandığında dünyaya bahşedilmişti. Zamanımızın tarihsel acıları manastır duvarlarına hiç işlememişti". Michel için güneş altında yeni bir şey yok inayeti mutlak özgürlük, kendinden özgürleşmek anlamına geliyordu.

Dünya nüfuz edilemez bir geçmişe, hiç bitmeyen bir bugüne, önceden takdir edilmiş bir geleceğe çekilmişti. Bütün kötü alışkanlıklardan uzak duran, bütün dünya malından elini ayağını çeken Michel zihinsel huzuru bulmuştu. Etrafında disiplinden geçilmiyordu; sevgi seliyle yıkanmıştı. İtaatkârlık ve duygudaşlığın büyüsüyle ebediyeti içine çeker.

Çıkan yemekler genellikle iyidir. Hayatı büyük umutlarla küçük yanlışların savaşımı halini almıştır; Michel arzularıyla cebelleşir. Çömezlik dönemi bütün rahip adaylarını etkiler.

Rahipler tam bir ahenk içinde hayat sürerler; Michel'le duygudaşlarının da aynı ahengi oluşturmaları gerekmektedir. Geçtikleri sınav böyle bir sınavdır. Acımasız özeleştiri toplantılarında her davranış, her söz didik didik edilir. Hayat ince anlara bölünmüştür; istisnasız her çömez büyük bir mıknatısla çekiliyormuşçasına, hiç kimsenin tutturamayacağı bir dindarlık standardını yakalamaya doğru sürükleniyordu.

Çömez ayağa kalkar ve yaptığı hatalar yüzünden kendini suçlamaya başlardı. Sonra başka bir itiraf [aşağılanma] ifasına başlar ve yere yatardı. Bu arada diğer çömezler teker teker ayağa kalkarak tövbekârı suçlardı: "Kardeş G.'yi dışarıda dolaşırken mütevazı bir ifade takınmayı beceremememekle ve karşılaştığı insanlara çok fazla ilgi göstermekle itham ediyorum!"... Ya da: "Kardeş B.'yi Kardeş F.'nin tıraşlı kafasına bakarak

Geçen hafta sonu, İskoç Kilisesi'nin genel toplantısına katılan Thatcher, "ülkenin refah seviyesinin yükselmesi için çalışmak ve yeteneklerimizi kullanmak" gerektiğini ifade eden sözlerinin İncil'de de yer aldığını göstermek için İncil'den bir alıntı yaptı.

Thatcher, "kişisel sorumluluğun" toplum için refah devletinin kolektif faaliyetlerinden daha elzem olduğunu, İsa'nın başkalarının günahı adına ölmesi örneğini vererek açıkladı. Thatcher, İsa'nın bu hareketinin kişisel bir tercih meselesi olduğunu sözlerine ekledi.

— San Francisco Chronicle, *26 Mayıs, 1988.*

konuşmakla ve kafasının bu bölgesiyle çok fazla ilgilenmekle itham ediyorum!"... Ya da: "Kardeş A.'yı kendini zevkini çıkara çıkara suçlamakla ve aşağılandığını gösteriş yaparcasına bir tavır takınarak ifade etmekle itham ediyorum!"

Verilen her söz bir günah keçisini gerektirmektedir; sözle günah keçisi aynı anlama gelmiştir. Michel içindeki kendini kırbaçlayan çocuğu bulmuştur; başka bir çömez onu bulmuştur. Başkası ondan önce hareket etmesin diye hep diğerlerinden bir adım önde hareket eder. Güneşin altında yeni bir şey yoktur; fakat dünya her an yenilenmekte ve her an orada sonlanacak gibi olmaktadır. Michel özgürlük dünyasının terörizm dünyası olduğunu düşünmeye başlar.

Her zaman yaptığı gibi yine kaçacak bir yer arar. Manastırın baş rahibine gider ve düşüncelerini dobra dobra söyler. *Burada dört duvar arasına kapatılmış halde duramayız; dışarıda kazanılmayı bekleyen bir dünya var! Dua etmek için dünyaya açılmalıyız, eski Dominiken rahipleri gibi dua etmeliyiz, sokaklarda, evlerin eşiklerinde, kafelerde; gece kulüplerinde!* Diğer çömezler saf köylülerle şehir bakirelerinden oluşuyordu; oysa Michel feleğin çemberinden geçmişti. Kendini özgür hissediyordu, eylemde bulunmaya hazır. Fakat Saint-Maximin'de geçerli olan kurallar dudaklarının her kıvrılışında, elinin her hareketinde onun zaten eylemde bulunduğunu ve eylemlerinin en ufak belirtilerle kısıtlı olduğunu belirtiyorlardı. Sonsuzluğa açılmış olan Michel bir "hiç kimse"ydi.

Bu nedenle özgür değildi; kendinden bağımsız değildi. Saint-Maximin'in rahibeleriyle birlikte toplu olarak katılınan pazar gecesi ayinlerinden birinde diz çöker, mihraba göz gezdirir, rahibelerin dualarını duyar ve aleti kalkar. Kimse fark etmez, Michel özeleştiri seanslarında bundan hiç söz etmez, böylece olay, içinde kapanmamış bir yara olarak kalır. Kadınlara karşı duyduğu arzularını ilk arzusuna kanalize etmeye çalışır, kitaplara yönelir.

Kütüphanede çok az kitap vardır. Çömezlerin kütüphanesi sıkı bir denetim altındadır. Saint-Maximin, Aquino'lu Thomas mezhebindendir, koyu mu koyu; Parisli Dominikenler için geçerli olan inanç Toulouse'da kâfirlik olarak nitelendirilmekteydi. Çömezlerin kütüphanesinde Hıristiyanlık âleminin yazarları içinde sadece Aquino'lu Thomas'ın, Haçlı Saint John'un, Siena'lı Catherine'in, Avila'lı Saint Thérésa'nın ve "Aziz Suso"nun kitapları mevcuttur. Michel hepsini okur ve Suso'nun bugün çok bilinen o sözleriyle karşılaşır.

HEINRICH SUSO

Heinrich Suso (1300?-1366) bazen büyük Alman mistiklerinden Meister Eckhart'ın müridi, bazen de Eckhart'ın maruz kaldığı sapkınlık suçlamalarından ötürü, Eckhart'ın öğretilerinin muhalifi olarak tarif edilir. Suso'nun iki eseri vardı: *Das Büchlein der Wahrheit* (Hakikat Kitapçığı) ve *Das Büchlein der Ewigen Weisheit* (Ebedi Bilgelik Kitapçığı).

Yirmi iki yıl boyunca kendi kendini kırbaçladı; sonra Tanrı ona kırbacını bırakmasını, ayakkabısındaki taşları silkelemesini ve enkaza dönmüş bedenine sıkı sıkıya bağlı olan kemerlerini çözmesini buyurdu. On yedi yıl boyunca Almanya'nın Swabia eyaletinde evsiz barksız bir keşiş gibi gezdi, dilendi ve çerçöp yedi. Mistik bir yeraltının eşiğindeydi: Özgür Ruh Kardeşliği.

Kilise, hayatın anlamı üstüne kurduğu tekel aracılığıyla yönetiyordu Avrupa'yı. Hayatın anlamı İlk Günah'ın, içsel kötülüğün ve ölümden sonra hayatın, yani kurtuluş vaadinin iki kutbu arasında gidip gelen Hıristiyanlık gizemi üzerine kuruluydu. İki kutup da otorite ilkesiydi, zira her ikisi de hiç kimsenin kaderinin kendi elinde olmadığını belirtiyordu. Her zaman ahlaka aykırılık tohumları taşıyan gizemcilik kaçınılmaz bir şekilde bu otoritenin kuyusunu kazmaya başlamıştı; ancak Kilisenin hegemonyasının varlığı gizeme dayalı olduğu için, gizemcilik tamamen yasaklanmamıştı. Tanrı'ya ulaşma konusundaki ortak arzu çok güçlüydü ve Kilise her şeyden önce politikti. Gizemcilik bir noktaya kadar serbestti ve o nokta kilisenin bir bireyin hayatın anlamı konusundaki kavrayışı üzerindeki otoritesini sürdürebilmesinin sınırıydı. Bu, Tanrı'nın yeryüzüne görünmesiydi; insanın yeryüzünde bir anlığına Tanrı'yla bütünleşmesiydi. Bu mini mucizede, uzun süreli olamayacak olan bir mucizede insan kurtuluşun gerçekliğini bir anlığına görür; insan kilisenin kendisinin tarihin ötesinde olduğu iddiasını güçlendirdiği, kozlarını buna göre oynadığı gerçeğinin hikâyesiyle döner. Bu şekilde kilise, Fransiskenlerle Dominikenlerin kardeşliğine izin verir; İsa'nın hayatını taklit eden kardeşler on ikinci yüzyılda aç bilaç yaşamaya, şatafattan vazgeçip gösterişsiz cüppeler giymeye, açlıkla susuzluğun nasıl bir şey olduğunu denemeye başlarlar, gerekirse ev dışında ve damlarda yatıp kalkarlar, tenin ölümlü olduğunu görürler: Her insanın kendi arzularını bulup, bunun üstesinden gelebileceği çölü yaratırlar. Kardeşlerin onlar için dua ettikleri genel nüfus açısından, hayatın edimlerdeki anlamı buydu. Bu bir oyundu: Tanrı'nın hak edenlere, insana varoluşun sefaleti yerine cennetin kusursuzluğunu vaat edişinin dramatizasyonuydu.

Özgür Ruh Kardeşleri ilk "sahte Dominikenler"dendi. Avrupa'nın çeşitli kasabalarının içinden geçerlerken giysileri aynıydı; ama işaret-

leri bilenleri uyaracak ince farklılıklar da yok değildi: Cüppelerinin kukuletaları üzerinde renkli yamalar, eteklerde yırtmaç. Tıpkı gerçek Dominikenler gibi dileniyorlardı; fakat Dominikenler mahremiyetlerini muhafaza etmek için çalışmayı reddederlerken, Özgür Ruh müritleri kendilerini çalışmanın üstünde gördükleri, her lüksün tadını çıkarmanın hakları olduğu düşüncesine saplandıkları için reddediyorlardı. Dominikenler, günahın sonucu olan ıstırabı kendi benliklerinde yaşayıp cisme büründürerek, insanlığın tamamıyla aynı değersiz doğayı paylaştığını onaylamış oluyorlardı; aynı zamanda insanlığın kendi doğasından çekilip çıkarılabileceğini ve meleklerden oluşan bir ırka dönüşebileceğini kabul ediyorlardı. Özgür ruhlar, insanın ancak günahı onaylamakla yadsıyabileceği türden bir cennet arayışı içindeydi.

Özgür Ruh müritleri günahı cisimleştirmediler. Onlar (Erkek olsun, kadın olsun fark etmez; çünkü bu külte göre bütünlüklü ruhsal güç erkeklerin olduğu kadar kadınların da ulaşabileceği bir şeydi.) Tanrı'yı cisimleştirdiler. Tanrı günah işlemezdi; Tanrı mükemmeldi; Tanrı kadınla erkeği yaratmıştı; bu nedenle kadınla erkek de mükemmeldi. Özgür irade, yani günahın uygulanışı olarak kendisini hissettiren şey Tanrı'nın iradesiydi. Tanrı'nın aklıselimler için vermiş olabileceği ipuçlarını ("İradeleri özgür olan insanları severim" demiş İsa.) araştırmak için İncil'i incelerken biraderlerle hemşireler Hıristiyanlık öncesi Avrupa'nın panteistik ormanlarına geri döndüler: "Her şey Tanrı'dır". Tek sorun onu bilmekti, tek cennet onu yaşamak, tek yapılacak iş onu anlamak. Bu minval üzere Özgür Ruh, insanlığı Deccal'den, yani Kilise'den kurtarmak için bütün Hıristiyan âlemine doğru yola çıktı. Dünyanın tahrip edilmesi gerekiyordu kesinlikle; fakat Özgür Ruh ile onun vahyini anlayanlar bu ateşten yeni bir hayata adım atacaktı.

Bu hayat sonsuz hazların olduğu bir hayat olacaktı; papanın engizisyon üyelerinin işkenceleri sonucu Özgür Ruh gizemini ele verir. Norman Cohn'un *The Pursuit of the Millennium* adlı kitabında yer alan Özgür Ruh müritlerinin sözlerine bakacak olursak: "Her kim ki Tanrı'nın kendisine kendi cisminde her şeyi yaptırdığını fark ederse, o kişi günah işlemez". "Kişi yaptığı her şeyi kendine mal eder de Tanrı'ya mal etmezse, cehalet içindedir; ki bu da cehennem demektir... İnsanın yaptığı hiçbir şey kendisine ait değildir". "Vicdanı olan insan Şeytan'ın ta kendisidir, Cehennem'dir, Araf'tır, kendine eziyet etmektedir. İradesi özgür olan kişi bütün bu musibetlerden uzaktır". "Hiçbir şey günah değildir, günah olduğu düşünülenlerden başka". "İnsan Tanrı'yla öylesine bütünleşebilir ki; ne yaparsa yapsın günah işlemez". Sonra şu sonuca varılır: " 'Özgür bir insan', doğasının onu zorladığı bir hareketi yapmaktan

kendini alıkoyacağına bütün dünya yerle bir olsun, yok olsun daha iyi". Yarım bin yıl kadar sonra Nietzsche, Zerdüşt'ün ağzından konuşarak, olumsuzlama dilini onaylama diliyle değiştirir; ama bunu aynı iddiayı daha da güçlendirmek için yapar: "Edinebileceğin en büyük tecrübe hangisidir? 'Mutluluğum açısından dert nedir? Yoksulluk, kir ve iğrenç gönül rahatlığı. Ama mutluluğum bizzat varoluşu haklılaştırmalıdır' dediğin anda ulaştığın tecrübedir".

Amaç Tanrı'yla öyle belirli bir an için değil, sürekli bir olmaktı. Bu büyük bir mücadeleydi; yıllar sürebilirdi. Bu süreç tamamlandığında insanın önü açılırdı. İnsanın önü açılırken zaman sonsuzluk, her anlık arzu Tanrı'nın ebedi buyruğu, her geçici heves varoluşun birinci ilkelerinden biri haline geliyordu. Bu, olabilecek en uç anarşizm örneklerinden biriydi; her şeye kadir, her yerde olan biricik Tanrı'nın (o akla hayale gelebilecek en güçlü otoritenin) etrafında toplanarak gerçekleştirilecekti.

BAZI BAKIMLARDAN

Bazı bakımlardan Hıristiyanlık kadar eski, hatta daha da eski olan Özgür Ruh, Ortodoks emirler ortaya çıktıktan kısa bir süre sonra kült haline geldi. Saint-Germain-des-Prés diye bilinen yerin yakınında, Paris Üniversitesi'nden çıkan ilk Özgür Ruh hatipleri 1210'da tutuklanıp yakıldılar. İşkenceye rağmen ele verilmeyerek korunmuş ve bir avuç Özgür Ruh metinlerinden biri haline gelmiş olan *La Mirouer des simples ames* (Basit Ruhların Aynası) adlı eserin yazarı Marguerite Porete bu tarihten yüz yıl sonra Paris'te yakılır; kitabıysa o yakıldıktan yüz yıl sonra İngiltere'ye ulaşır. Fransiskenlerle Dominikenler zenginleşip bürokratlaşmaya ve manastırlara kapanmaya başlayınca güçlenirler, sayıları artar; on üçüncü yüz yılın ortalarından itibaren bu sapkınlık Orta Avrupa'ya yayılır ve oraya kök salar. Çeşitli isimler altında dolaşırken bırakın hiyerarşik bir tarikat olmayı, örgütlü bir tarikat bile değildir; ancak Özgür Ruh tekkeleri kuşaktan kuşağa günümüze kadar kalmıştır. Özgür Ruh'un Norman Cohn'un tespit ettiği 1650'lerin o devrim dönemlerinde yeniden canlandığı bilgisinden hareket edilirse (Ranter'lara, Abiezer Coppe ile Joseph Salmon'un vaazlarına ve hazırladıkları risalelere geri dönülecek olursa) bu sapkınlığın dört yüz yıl sürdüğü söylenebilir. Özgür Ruh, Cohn'un sözleriyle, "görünmez bir imparatorluk"tur.

Özgür Ruh tekkeleri birçok odacıktan oluşuyordu. Din büyükleri günahın hileden başka bir şey olmadığına inanırken, mülkiyetin de (insanın çalışmasının bir ürünü, insanlığın İlk Günah yüzünden başı-

na sarılan bela) bir yalandan ibaret olduğuna inanıyorlardı. Bu nedenle her şey ortak kullanılır, çalışmak cehenneme yaraşır bir şey, yani cehalet olarak görülürdü; onlara göre sadece aptallar çalışırdı. Çalışmak mükemmel doğaya karşı işlenmiş bir günahtı: "Gözün gördüğü ve gıpta ettiği her şeyi" der bir Özgür Ruh sözü, "el alsın". Bu sözü ilk ilkeye göre anlayanlar, ilkeyi gerçekleştirmek için rahatça çalıp adam öldürebilirlerdi; çünkü her şey onlara aitti.

İlk Günah şehvete kadar uzanıyorsa, şehvet bütün biçimleriyle ele alınmalıydı. İnsan İlk Günah'ın yalanlarını, ancak eyleme dökerek çürütebilirdi. 1367'de, Almanya'nın Erfurt kentinde, Robert E. Lerner'in belirttiğine göre, Özgür Ruhçu Johann Hartman "kız kardeşiyle ya da annesiyle her yerde, mihrapta bile ilişkiye girebileceğini ve... bir insanın kardeşiyle ilişkiye girmesinin başka kadınlarla ilişkiye girmesinden 'daha doğal' olduğunu; bir genç kızın cinsel ilişkide bulunduktan sonra bekâretini kaybetmeyeceğini, kaybetse bile ruhu özgür biriyle ilişkiye girdiğinde tekrar kazanacağını; bir kız on erkekle tam anlamıyla ilişkiye girmişse ve son ilişkiye girdiği kişi özgür ruhlu biriyse, bekâretini tekrar kazanacağını" belirtmiştir.

Özgür Ruh tekkesi labirentli koridorlardan ve odalardan oluşmaktaydı. Dinini değiştirmiş birçok kişi günahın bir yanılsama olduğu vaadini yanlış yorumlamıştı, sadece merdivenlerin en tepesine tırmanmayı başarabilenler anlaşılması gereken şeyleri anlıyorlardı: Yani kadın olsun erkek olsun insanın Tanrı'yla sürekli bir birlik içinde olabileceğini, Tanrı haline gelebileceğini. Bu, İlk Günah'ın önemsiz özgür iradesi, yani Michel'in Saint-Maximin'e girmeden çok önce keşfettiği o hayır diyebilme özgürlüğü değildi; bundan çok daha önemli bir şeydi.

Sapkınlık yaratılışa uzanıyordu: İnsan Tanrı'nın ötesine geçebilirdi. Tanrı dünyayı yarattıysa, bu özgür bir ruhun rızası sonucu olmuştu; ki bu rıza geri de alınabilirdi. Bu son eşiğin ötesinde insanın mutluluğunun varoluşu gerekçelendirmesi gerekmekle kalmayıp, gerekçelendirdiği de aşikârdı; özgür bir ruh, doğasının gerektirdiği bir hareketten alıkonduğunda dünyanın yerle bir olması gerekmekle kalmadığı, zaten yerle bir olacağı da aşikârdı.

Her şey mümkündü; sapkınlık kendini de aşmıştı. Cohn, bir Özgür Ruh kolektifi hakkında şöyle yazar: "Schweidnitz kadınları ruhlarının kendi başına, Tanrı'dan ilk ortaya çıktıkları zamandan daha üst derecede, Tanrı'nın onların ulaşmasını istediği mükemmellikten daha da mükemmel bir duruma ulaştığını iddia etmişlerdir". Bu kadınlar için Kutsal Üçlü'nün attan farkı yoktu. Ona, "semer vurup binebilirler"di.

BU TÜM ZAMANLARIN

Bu tüm zamanların küfrüydü; bugün Özgür Ruh'a sadece tarihinden koparılıp parçalanmış bir slogan biçiminde 1984 yılında basılmış olan *Village Voice*'ta rastlayabiliyoruz:



Geriye kala kala parçalanmış tarihin ironisi kaldı: Bu ilana göre insanın özgür bir ruha sahip olması, bir anlık zevk için işinden ayrılmaya hazır olması demek, "Corzealious" kelimesi ise "coşkulu yürek" anlamına geliyor.

Fakat Özgür Ruh'un şiirsel inancı burada öylesine üstünkörü kalmaktadır ki insan ruhun özgürlüğüne çok az önem verildiği (zamanın devam etmesine izin verildiği, dünyanın yerle bir edilmediği) duygusuna kapılmaktan kendini alamıyor; çünkü zamanında Özgür Ruh müritleri doğalarının onları yapmaya zorladığı hiçbir hareketten kaçınmazlardı. Tıpkı Ranter'lar gibi, soyunurlar ve anadan doğma dua ederlerdi, ensest ilişkiye girmiyor veya adam öldürmüyorlarsa, yapmak istemedikleri içindi. Doğal olarak onları sorguya çeken engizisyon üyeleri bu düşünceyi hiç kaale almıyorlardı. Kiliseye göre, Özgür Ruhçuların vahşi hareketlere eğilimli oldukları, suçlu oldukları, Tanrı kelamını hiçe sayıp kendilerinden geçtikleri tartışma götürmezdi. Kanunlara göre, inançlarını açıkça bildirmeyi reddeden sapkınlar yakılırdı; Özgür Ruhçuların çoğu bu sorulara kahkahayla karşılık vermişti. Heinrich Suso, ona bir Özgür Ruh hayaleti göründüğünde bütün bunları biliyordu.

1330'da, Köln'deydi. Özgür Ruh kültü bastırılamıyordu; Kilise kendisini yalnızca yok etmekle değil, dağıtmakla da tehdit eden kitleyi denetleyemez olmuştu. Suso kendisini baştan çıkmanın eşiğinde hissediyordu.

"Nereden geliyorsun?" diye sordu Suso ruha.

"Hiçbir yerden".

"Söyle bana" dedi Suso, "nesin sen?"

"Ben hiçim".

"Ne istiyorsun?" diye sordu Tanrı'nın adamı.

"Bir şey istemiyorum".

"Bu bir mucize!" dedi Suso. "Adın ne?"

"Adsız Vahşilik".

"İçgörün seni nereye götürüyor?" diye sordu Suso.

"Zapt edilemez özgürlüğe".

"Söyle bana" dedi Suso, "zapt edilemez özgürlük dediğin nasıl bir şeydir?"

"İnsanın kendini Tanrı'dan ayrı düşünmeden ve öncesine ve sonrasına bakmadan istediğini yapmasıdır".

MANASTIRDA ZAMAN ÖLDÜRÜRKEN

Manastırda zaman öldürürken Michel bu sözleri Küçük Hakikat Kitabı'nda okur. Bu onun istediği ve uğrunda savaştığı her şeydir. Taş gediğine oturmuştur.

MICHEL

Michel gerisin geriye döner. Saint-Germain-des-Prés'ye, Özgür Ruh'un sözlerini ilk kaybettiği, onun işsiz güçsüz, parasız pulsuz dolaştığı, banklarında sabahladığı, yiyecek dilendiği, seyyar satıcılık yaptığı, turistleri dolandırdığı yere gitmek ister. Saint-Maximin'deki yoksullukla özgür ruhçuların yüzlerce yıl önce kapı kapı dolaştıkları zamanlardaki yoksullukları ne kadar da farklıdır: "Tanrı rızası için bir ekmek". "Çok az şey istiyorlar" diye yazar siyasetbilimcilerden biri 1970'te Sol Yaka'nın kafe serserileri hakkında. "Aldıklarının karşılığını sağlıklarıyla ödemeye hazırlar. Şiddet ve kendi kendini yıpratma varoluşsal açıdan zorunlu bir kefaret niteliğinde. Herkes kendi kendinin İsa'sı". Aynı sözler 1953'te, 1871'de ya da 1949'da da geçerli olabilirdi pekâlâ. Nik Cohn 1969'da babasının kitabını okuduktan sonra hippileri eleştiren bir yazısında, "Nesilden nesle bohemlikte hiçbir şey değişmiyor" diye yazar. Fakat Saint-Maximin'de Thomasçı filozof taşını tutunca Michel elinin donduğunu hisseder.

Her şey döner dolaşır sigara içme ihtiyacında kilitlenir. Bir sigara içiminin hazzı karşısında manastırın bütün kuralları etkisiz kalır. Michel gitmeye kararlıdır; pederler onu reddederler. Diğer çömezleri uyandırmamak için pederler nihayet karşı çıkarlar. Salıverilmesi tam bir seremoni içinde gerçekleşir: Michel'in kafasının yanlarındaki kalan saçlar da kazınır. Nazilerle yatan Fransız kadınları gibi Michel herkesin arasında sürgün edilir. Çıplak kafayla, herkesin gözünde bir günahkâr, bir ucube, bir kaçak olarak dünyaya geri döner. Kendisini Paris'e götürecek olan treni beklediği esnada, istasyonda herkes yanından uzaklaşırken Michel pişmanlık duymaya başlar.

PARİS'TE

Paris'te varoluşçular çoktan turistlerin eğlencesi haline gelmişlerdir, turdaki duraklardan biri Deux Magot'dur. Michel parklarda uyur ve kitleye karışır. Bir kez daha kiliseyi terk etmiştir. Tanrı peşini bırakmamıştır. Michel Özgür Ruh'u biliyordu ve bulabilseydi tekkelerinde yaşamayı canı gönülden isterdi; ama Özgür Ruh gitmişti, böylece Michel tekrar sözcüsüne geri döner ve Nietzsche'de asırlık laflar bulur: "Hiçbir şey doğru değildir; her şey mubahtır". Saint-Germain-des-Prés'nin ara sokaklarını arşınlarken Michel kitapçılarda yeni dostlar edinir: Heidegger, Sartre, Camus. Onlar boşluğu açarlar, o da boşluğa balıklama dalar.

Panikler. Dominikenlerle işi bitince can düşmanları Cizvitlere gider dosdoğru; bir rahip onu Almanca öğretmesi için Normandiya'da bir okula gönderir. Michel kısa bir süre sonra Cizvit rahibi olacağından emindir. Fakat öğretmenlik yapmasına izin verilmez; talim yapmaya zorlanır. Tanrı'nın okulu, askeri akademi gibi bir yerdir. İşi bırakıp Paris'e döner.

Hep o sürekli, bitmek bilmeyen tekrarlar: Psikiyatristler yardıma çağrılabilirdi; ancak hastalığı toplumsaldır. Yıllar geçtikçe bu hastalık salgın halini alır. 1960'ların ortalarında Berkeley'de arkadaşlarımın caddeleri arşınlayarak dünyayı nasıl her gün yenileyebildiklerini merak ederdim, anbean Troçkizmden anarşizme, Stalinizme, doğaüstü olaylara, uyuşturuculara, dine kayarlarken, 1930'larda komünist, şimdiyse Freud'cu olan profesörler de bütün bu olanlara açıklık getirirlerken. Her durumda her soruya cevap bulunurdu; ki bu da soruların olmadığı anlamına geliyordu. Her şey mümkün görünüyordu ve görünüş bir felaketti; böylece "her şey mümkündür"e bir zemin oluşturabilecek olan "hiçbir şey doğru değildir"deki doğru, tek bir doğruya (o doğru her neyse) indirgenmişti. Her şey mevcuttu, bir şey dışında, eleştirel ruh dışında; ki böyle bir ruh olsa o büyük kuşku macerasını, Descartes'ın o ölü sloganı "Cogito, ergo sum"un berisinde yatan o büyük kuşkuyu gerçek kılabilirdi. "Altmışlar"a damgasını vuran tercihlerin katlanarak artırılması, sonraki yirmi yılda tercihlerin teslimiyetine yol açtı; otoriter dinlere, otoriter politikaya teslimiyetine: Bazılarına göre kuşkudan uzak olmaktı önemli olan, zihnin huzuru her şeye bedeldi. Amerikan haklarının yılmaz savunucusu Senatör Jesse Helms'in yaverlerinden biri, fetüs cinayetlerine karşı yürütülen propagandaların ve hatta ırkçı propagandaların içinde doğru bir projenin, Aydınlanma çağının sona erdirilmesi ve insanın kendi düşüncelerini onaylamasının günah sayıldığı yeni bir dünyanın kurulması, Tanrı iradesine geri dönüş projesinin yattığını ileri sürerek Descartes'tan önceki dönemlere gitmekten söz edecek kadar

ileri gidebilmişti. Herkes tarihin tekerrürden ibaret olduğunu biliyor; şaşırtıcı olan, başladığımız noktaya dönmenin bu kadar uzun sürüyor olması.

Michel yılmaz. Paris'te kendine yakın insanlar bulur: Şairler ve Isidore Isou adında bir Mesihin önderlik ettiği lettrizm adında gnostik bir kült parçası. Efendilerinin boyunduruğu altında, henüz o boyunduruğu atmaya gönüllü değilken lettristler, Circle des ratés'yi, Başarısızlar Kulübü'nü kurarlar.

> Kendimi Saint-Germain-des-Prés'nin kırgınları, dünyaya küsmüşleri arasında buluverdim. Onlar gibi ben de Saint Germain Bulvarı'ndaki kafelerde veya Rue Jacob'taki barlarda konakladım ve hayatın amaçsız ve saçma olduğunu ileri sürdüm.
>
> Herkesin canı sıkılıyordu, herkes sıkılmak için elinden geleni yapıyordu. Camus sağolsun, bize insanın dünyada bir yabancı olduğunu, bu "çöp yığını" içine "fırlatıldığı"nı ve asla bir parçası olamayacağı bir dünyada yaşamaya zorlandığını öğretti. Bu dünyaya kendini bağlamak isteyince insan kaybolur, kendini "nesneleştirir" ve dünyadan ayrı düşer. Böyle bir şeyle uğraşmaz diyelim, yine hatalıdır; zira varolan her şeye karşı olan sorumluluğunu böylece savsaklamış olur.

Geriye onaylanacak tek şey olarak umutsuzluk, nefret, tembellik ve kendinden nefret etmek kalıyordu. Bu onayla birlikte bütün bir kültür Roger Shattuck'ın boş güruhu kültür haline gelmiş bir uyku hastalığının, yavaş gerçekleşen bir intiharın üstüne kurulmuştu. Mourre'un baş rahibin gözetiminde *Küfre Rağmen*'de yazdığı gibi, bu bir sahne oyunu gibi, "hakikati, güzelliği ve iyiyi bulamamış olmanın hüsranını örten bir maske" gibi görünebilirdi. Fakat 1950'de Paskalya'dan aylar önce Michel oturduğu kafenin masasının üstünde şu yazıların kazınmış olduğunu gördü: ~~WARHEIT~~, hakikat yok; ~~SCHÖNHEIT~~, güzellik yok; ~~GÜTIG~~, iyilik yok.*

Dadacı, yeryüzünün en özgür insanıdır. İdeolog ise kendi aklının kendisine hazırladığı oyuna kanan kişidir: Bir fikrin, yani anlık bir hakikat algılayışına karşılık gelen bir simgenin mutlak hakikati içerebileceğine ya da bir dizi kavramı domino taşları gibi istediği şekilde düzenleyebileceğine inanan kişidir.

— Richard Huelsenbeck,
Dada Yıllığı, *1920.*

Ya da şöyle olduğunu hayal etmek istiyorum: İkinci Dünya Savaşı'ndan

* Sözcüklerin üzerlerinin çizilmiş olması, bir ihtimal Heidegger etkisini gösteriyor olabilir. Bir başka ihtimal de Heidegger'in bu masada iki tek atmış olmasıdır. Neden olmasın? Ne olmuş olursa olsun, aktarılan bu tesadüf, Derrida'nın "sous rature" kavramını dünya çapında yaygınlaştırmasından çok daha önce birtakım ayyaşların sözcük ile onun gösterdiği şey ya da fikir arasında bir tekabüliyetin olamayacağını Derrida'sız da akledebildiklerini gösteriyor, bana kalırsa. (y.h.n.)

sonra, Berlin'deki bir depoda bulunan birkaç bin kafe masasına Fransız işgal kuvvetleri tarafından el konuluyor ve Nazilerin daha önce bu yolla elde ettikleri sanat ganimetleri karşılığında Paris'e yollanıyor. Meğer, 1918 yıllarında falan Raoul Hausmann ile Berlin Dada Kulübü'nün diğer üyeleri bu masalardan birinin etrafında toplanmışlarmış. Hausmann'ın ancak 1966'da kâğıda döktüğü hararetli tartışmalardan birinde (O dönemlerde Hausmann, "Dada, kayıtsız bir yaratıcının nüshasıydı" diye yazar) hep beraber çakılarını çıkarmışlar ve kıssalarının hisselerini masaya kazımışlar; bu hayalde Michel Mourre'un, Hausmann'ın tartışmanın sonunda yazdığı sözleri okuyup okumadığının hiç önemi yok. O sözler tayin edilmiş bir yüzyılın ritmi doğrultusunda onun doğal dili veya karşı dili biçiminde yazılmıştı: Michel kafede süklüm püklüm otururken Hausmann'ın sözleri nasıl olsa onu kıskıvrak yakalayacaktı. İnsanın hatırladığı bir şey başka bir insanın kaderinden başka bir şey değildir. "Kayıtsız bir yaratıcı"; bu sözleri 1966'da yazarken Hausmann kendisi ve yoldaşlarının yaklaşık yarım yüzyıl önce ateşledikleri tüm manifestoları, putları devirmek için, her uzlaşmanın cennetten çıkma olduğunu söyleyen tılsımları bozmak için, "korkusuz yenilikçi Dadanın tuhaflığı ve uzlaşmazlığının Güzeli, İyiyi ve Hakikati devirmesi" için savaş verirken fırlattıkları tüm manifestoları tercüme ediyordu.

Saint-Germain-des-Prés'de korkusuz yenilikçi sıfatına layık tek kişi Isidore Isou adlı Mesihtir; geriye kalan tek şey Başarısızlar Kulübü'dür. Güneşin altında yeni bir şey yoktur; işin ilginç tarafı ortada güneş diye bir şey yoktur.

OLUMSUZLAMANIN TADINI

Olumsuzlamanın tadını alıp, ağzında yoklayan Michel onu asla yutamazdı. Tek eksiği Hausmann'ın sözlerinin içeriğinde yer almaya devam eden anlamlardı, ihtiyar bir adamın onu memnun etmeyi reddetmeye devam eden bir dünyayı azimli bir şekilde reddetmeye devam etmesiydi: Nihai bir uzlaşmazlıktı; bütün bağları koparmaktan, aynı zamanda hem "içtenlik" hem de "güçlenme" anlamına gelen Fransızca sözcük "franchise"de anlamını bulan bir anlayıştan kaynaklanan hırçınlıktı tek eksiği. Sırığa bağlandığında Michel, ruhunda sözlerinden geri dönme isteğinin yükseldiğini hissedecek, serbest kaldığında kendini ateşlere atmak isteğiyle dolacak, bütün kombinasyon çiftlerinin meydanlarda çiftleştiği, kapı eşiklerinde afyonların satıldığı ve insanlığın geleceğinin kafelerde kararlaştırıldığı Saint-Germain-des-Prés'de ise bir eli hep ilmekte hazır duracaktı. Ancak insanları hayattaki amaçları, sözlerinden bir daha asla geri dönmeyecek şekilde güçlü bir ha-

yır demenin yollarını aramak olan insanları "franchise"e kendisinin bir zamanlar bağlı olduğundan daha fazla bağlamaya çalışacaktı. Bir başka deyişle, yaptıklarını Guy Debord ve Johny Rotten için yapacaktı, birbirlerinden hiç haberdar olmayan Guy Debord ve Johny Rotten için; her ne kadar Malcolm McLaren'le Jamie Reid, Johny Rotten'a *Leaving the 20th Century*'yi okuması için verdilerse ve Debord, Johnny Rotten'ın yaptıklarının anlamını biliyorduysa da; her ne kadar *Leaving the 20th Century* Michel Mourre'un Notre-Dame olayının kurgusal bir anlatımıyla başlıyorduysa da ikisi birbirinden haberdar değildi.

Yenilikçi korkusuzdu; çünkü bu tavır kendi içinden ortaya çıkmıştı. Yenilikçi her şeyden önce uzlaşmasızdı ve bu uzlaşmazlık asla doyurulamazdı. Fakat mezarın ardında bile yenilikçiliğin müjdecileri sadakat bekliyorlardı; onların yolundan gidenlerse sadece olumsuzlamayı onaylamakla, onu sahteleştirmekle, ideoloji haline getirmekle, maddileştirmekle ve onu yaratan herkesi kıskıvrak sarmakla yetindiler; olumsuzlayan biri olmak demek, bir şeyin hiç var olmadığını kabul etmeye hazır olmak demekti. Özgür Ruh mistisizmi bu olumsuzlamacılığın çeşitli evrelerinde ilerleme kaydetti: Sadece en güçlüleri sona ulaşmayı başardılar, son ise unutmak ve unutulmaktı, Tanrı'nın yaratmış olduğu "ruhun tüketilmesi"ydi. Şanslı olanları, o ateşten kurtulanları yeni bir ruh bekliyordu; şanslı olmayanları ise hiçbir şey. On beşinci yüzyılda mistik Pico della Mirandola şöyle yazmıştı: "Rabbimizin merhametine gelip de O'nun adına O'nun o harlı ateşinde yanabilirsek, bizi melekler katına ulaştıracak bir ateş haline geliriz". Pico, Özgür Ruh'a düşmandı. Fakat Robert E. Lerner'in de belirttiği gibi, Pico'nun sözleri, Özgür Ruh'un ileri gelenlerinden olan ve Michel Mourre'un takıldığı kafelerin bulunduğu yerde 1310 yılında yakılan "Marguerite Porete tarafından da yazılmış olabilirdi pekâlâ"; Porete, aynı zamanda, James Wolcott'un, Sex Pistols'ın albümü *Never Mind the Bollocks Here's the Sex Pistols* hakkında *Village Voice*'a yazdığı inceleme yazısını da yazabilirdi. Albüm 1977'nin sonlarında tekrar ortaya çıktığında Wolcott bunu pek beğenmediğini söyledi ve Sex Pistols'ın eli kulağında olan Amerika turnesini (14 Ocak 1978'de San Francisco'da grubun dağılmasıyla sona eren turneyi) sabırsızlıkla beklediğini belirtti. "Johnny Rotten'ın alaycı olmayan bir ifadeyle gülmesini istiyorum" diye yazar Wolcott. "Onun alevler halinde harladığını görmek istiyorum".

Özgür Ruh'un en ayrıksı vârislerinden olan Johnny Rotten, epistemolojik simya türünden bazı bileşenlerce Özgür Ruh'un en katı anlamıyla yargılandı. Sanki bütün ataları, onun alametifarikası olan o bakışını yakalamak ve sonra bu bakışı ona geri fırlatmak üzere dedeleri onu izleyen kalabalığın içinde toplanmış gibiydi; sanki ağzından çıkan

ilk sözler olan "Ben bir Deccal'im!" tam anlamıyla dile getirilecek olsa, tanımadığı bütün ataları mezarlarından kalkıvereceklermiş gibiydi. Doyurulmamış arzular yılları anlaşılmaz birçok yolla aşar ve yüzeyde kaynaklarına karşı sağır, nesnelerine karşı kör söylem parçaları yüzer; fakat "Anarchy in the UK" veya "God Save the Queen" gibi parçalarda yer alan küfür ve lanetlerde gizli olan dil parçaları ("Tanrı tarihi korusun!" diye söyler Rotten; "Tanrı sizin çılgın gösterişlerinizi korusun! / Rabbim merhametlidir, hiçbir suç cezasız kalmaz / Gelecek yoksa günah da yoktur") yeraltına girmiş nosyonlarla, kültürel bilinçdışıyla kurulan son bağlardır. Geriye kalan tek şey dilsiz arzulardır: Geriye kalan tek şey yapılmamış tarihtir, yani şiirin olanaklılığı. Şiir yazıldıkça dil sağlığına kavuşur ve hedefini bulur: yapılmış olan tarih.

"*Ben sizin gibi miyim?*" diye sorar insanlar Huelsenbeck'le Hausmann'a, ikisi, bu iki asi dada, geçmişlerinin sorgulanmasına izin verdiklerinde, 1970'lerde; Debord'a sorarlar 1960'larda, Debord'un varolan devrimci partilerin taleplerinin ötesinde taleplere cevap verecek bir devrimin gerçekleştirilmesini arzulayan küçük bir gruba önderlik ettiği günlerde; Johnny Rotten'a sorarlar 1980'lerde, Sex Pistols'ın bir enkaz, kendisinin de John Lydon olduğu dönemlerde. Yeni asi adayları olarak bu soruları soranlar onay, kabul istiyorlardı: "Franchise". Huelsenbeck, Hausmann, Debord ve Rotten'ın bu soruya verdiği cevap hep yok etme gezisinin birçok aşaması olduğu şeklindeydi; nihayet hepsi de olumsuzlamanın daima kendine özgü olduğunu söylemişlerdir; başka bir deyişle, cevapları hep hayır olmuştur. Bu soruyu soranlar aldıkları kötü cevabı kibre yordular; o da vardı tabii ama başka bir şey daha vardı: Franchise. Bunu kendin başarmak zorundaydın. "Müritleri kesinlikle reddediyoruz" diye yazarlar sitüasyonistler 1964'te. "Biz sadece... dünyada kendi kendini yöneten insanların serbest kalmalarıyla ilgiliyiz". Dada kayıtsız bir yaratıcının nüshasıydıysa, gerçek dadacılar da kendi yaratımları konusunda kayıtsız kalacaklardı.

APSENT

Apsent, Michel'in damağında hep kekre bir tat bırakırdı. 1950 yazında kitabını yazarken Mourre, kendisiyle Saint-Germain-des-Prés arasına yüzyıllar girmesine neden olan o birkaç haftayı fark eder: *Bir zamanlar insanlar tam anlamıyla böyle yaşarlarmış*; o da öyle yaşarmış, anbean o ve dostları her soruya hayır cevabını vermenin bir yolunu bulurlar. *"Bir hayat felsefeniz var mı?" "Siktir git"* ya da *"Evet var: Siktir git!"* Bir dükkânda: *"Size nasıl yardımcı olabilirim efendim?" "Siktir git!"* Bir

kafede: *"Evet?" "Bak dostum, cevabını verdiğin soru benim sormaya asla tenezzül etmeyeceğim türden; siktir git!"* Michel son bir kez daha Saint-Maximin'e gider; bir hafta sonra Başarısızlar Kulübü'yle geri döner. Bu grupla birlikte bazen Isou'nun takıldığı kafeye gidip onu soru yağmuruna tutarlar. Bundan daha iyisi gelmez ellerinden.

Michel hayatının bir dönüm noktasına doğru ilerlediğini hisseder. Kafası karışık bir halde günah çıkarmak için Saint-Sulpice Katedrali'ne gider; Tanrı kelamını duymak için Notre-Dame'a gider ve orada varoluşçuluk üzerine bir konuşma dinler. "Café de Flore'da edebi bir tartışmanın içindeymişim gibi hissettim" diye yazar Mourre bu olayla ilgili olarak. "Noel haftası tüm canlılığıyla devam ediyordu, gazetelerde şöyle ilanlara rastlamak mümkündü: Roma Turu. Papa nezaretinde yürütülecek ayini izleme ve katılma hakkı dahil toplam 14.000 frank!" "Bir eğlence parkını bir katedral olmamakla suçlayamazsın herhalde" der bir köşe yazarı 1984'te, Steven Spielberg'ün *Indiana Jones and the Temple of Doom* filmi için; Michel'e göreyse katedral tıpkı Saint-Germain-des-Prés gibi stüdyo dekorundan farksızdır. Burada kesip Michael Jackson'ın 1984 Pepsi reklamına dönersek, verilecek bir ödülün tanıtıldığı bir cümlede geçenler Michel'in çıkmaz sokağında yankılanacak türdendir: "Denize girmek dururken neden riske giresin ki?" Bir bedel karşılığında Michel, tıpkı kafede otururken dışarıdan geçen otobüslerden kendisine bakan insanlar gibi olabilirdi. Tanrı ona özgürlüğü vaat etmişti, kiliseyse günahlarını affetmek ve paket turlar düzenlemekle meşguldü.

Michel *Ecclésia*'nın son sayısını alarak Saint-Maximin'e bağlılığını anlatan bir şiir yazarak rahatlamayı dener; oysa her tarafını ateş sarar. Eyleme geçmelidir.

NOTRE-DAME OLAYININ

Notre-Dame olayının önceleri muziplik olsun diye düşünüldüğünü yazar Mourre. Tabii ki bir tepkide bulunmak istemektedir; ama kendi dünyasında, dış dünyada değil. Özgür olmak için kendi Tanrı'sını öldürmelidir; içindeki kiliseyi yıkmalıdır. Fakat Mabillion'da Serge Berna, Ghislain de Marbaix, Jean Rullier ve son anda olaya askıntı olan diğer birkaç kişiyle otururken olayın boyutu değişir: Bu olay gerçek bir "başkaldırı çığlığı" olabilirdi. Başarısızlar Kulübü bütün insanlığı özgürlüğüne kavuşturabilirdi. Gece yarısıdır; masaya getirilmiş tek fincan pislik ve kül içindedir. Ayağa kalkarlar.

Önlerinde kırk sekiz saatleri vardır. Michel bir kostüm dükkânı bulur ve bir Dominiken cüppesi ısmarlar. Bu arada kuşkuya yer bırakma-



"Büyük bir masa üzerinde kalın kitaplar ve çok sayıda kâğıdı gerektiren ciddi bir iştir bu..."
Saint-Claude'de Michel Mourre ve Serge Berna Notre-Dame vaazını kaleme alırken. Foto: Raymond Hains.

yacak bir kesinlikle eminim ki katedrale telefon eder ve bir karışıklığın meydana geleceği konusunda uyarıda bulunur. Başının üstünü ve ensesini kazır, yan taraflardaki saçlara şekil verir. Dostlarıyla birlikte Sol Yaka'yla Ile de la Cité'yi birbirine bağlayan köprüden geçer. Katedrale ulaşır. Hayatının her yılı başına bir çekiç gibi vura vura ("Kalbimin duracağını sandım" der polislere ertesi gün) Notre-Dame'a girer. Mihraba yerleşir ve cemaati ele geçirir. Dünyanın çeşitli ülkelerinden gelen on bin insanın önünde Tanrı'nın öldüğünü söyler. Sonra, daha önce aklından belki yüzlerce kez geçirdiği şekilde muhafızlar kargılarını kaldırıp, üzerine yürür ve canına kastederler.

DEVRİMCİ DÖNEMLERİN

"Devrimci dönemlerin dışındaki dönemlerde kitleler eylemci şairler haline geldiğinde" diye yazar sitüasyonistler 1963'te, "küçük şiirsel macera çevreleri bütünlüklü devrimin tıpkı kayıp bir kişinin hayaleti gibi, gerçekleşmemiş ama sürekli zihnimizi kurcalayan bir olanaklılık halinde yaşadığı yegâne yerler olabilirler". Yani şunu demek istiyorlar: Dünyayı değiştirme dürtüsü insanları ya mutlak taleplere götürür ya da suskunluğa; bu dürtü sesini bulduğunda bir şiir olarak duyulur ya da hiç duyulmaz. 1950'de, donmuş bir şimdinin ortasında (Sosyologlar

buna "malaise du demisiècle"* diyorlardı.) yirmi yaşındaki Gil J. Wolman ile yeniyetmeler Guy-Ernest Debord, Michèle Bernstein ve Ivan Chtcheglov (Onların arasında on sekizinde bir François Truffaut'nun da bulunduğunu söylemeye bile gerek yok), Notre-Dame olayı ile Mourre ve Serge Berna'nın küfürlerini böylesi bir şiirsel macera patlaması olarak değerlendirirler adeta bir içgüdüyle. Bu, eski gerçeküstücü sloganda iddia edildiği gibi, "devrimin hizmetinde şiir" değildi, sitüasyonistlerin tersine çevirerek belirttikleri gibi, "şiirin hizmetinde devrim"di. Bu cümleyi tersine çevirme işi devrimin "şiiri gerçekleştirmek" olduğu inancından kaynaklanıyordu; "şiirin gerçekleştirilmesi, olayları ve onların dillerini yaratmaktan başka bir şey değildir."

Notre-Dame, Debord'la öbürlerinin sahiplendikleri ilk olaydı. Bu olay gerçekleştiği sıralarda da bir araya gelmelerine rağmen, bir iki yıl sonra tekrar bir araya geldiklerinde bu olayı kendilerinin kurucu suçu olarak kabul ederler. Onlara göre Notre-Dame durmuş zamanda bir gedik, "oyun ve kamu hayatı"na bir yol açmıştı; bu olayı, tıpkı kendilerinin Mourre'u işitmiş olmaları gibi, tıpkı işittiklerinin kendilerini canlandırmış olması gibi, başkalarının da onları işitebileceği ihtimalinin bir işareti olarak kabul ettiler. Bu bir olaydı, o yüzden bu olayın dilini bulmak için kolları sıvadılar. Faili tarafından kısa zamanda inkâr ve ihanet edilen bu olay Saint-Just'ün "kamusal mutluluk" diyebileceği şeyin ilk anlamını ve bir mirasa sahip oldukları duygusunu verdi; bu onlara başka babaların yanında Saint-Just'ü de kazandırdı. Zira şiirsel macera anı, olaylar ve o olayların dilini yaratma ihtimalini ortaya çıkarmakla kalmaz, aynı zamanda "tarihin tüm ödenmemiş borçlarını yeniden gündeme getirir"; ki bu durumda ortada yeterince ödenmemiş borç vardı zaten.

1920'LER BOYUNCA

1920'ler boyunca gerçeküstücüler kilisenin hipnotik simgeselliğini yıkacak bir şiir aradılar. 1926'da *La Révolution surréaliste*'de "Benjamin Péret, Bir Pederin Şerefini İki Paralık Ediyor" başlığı altında yayımlanan fotoğraftan etkilenip gerçeküstücülere ilk ilgi duyanlardan biri de gençliğinde sırf şaka olsun diye Madrid'de peder elbiseleri içinde dolaştığı için neredeyse hapse atılmak tehlikesiyle karşı karşıya kalan ve 1930'da kâfir filmi *L'Age d'or*'u (Altın Çağ) çeken Luis Buñuel'dir. Robert Hughes tarafından, "dünyanın ilk 'performans' parçalarından biri yetmişli yıllarda Amerikan sanatçılarının Polaroid'le veya video kamerasıyla çektikleri binlerce sıradan eylemin öncüsü" olarak adlandırılan bu fotoğrafın okunması günümüzde neredeyse imkânsız gibidir; bu haliyle

* Yüzyıl ortası huzursuzluğu, kırıklığı, keyifsizliği. (y.h.n.)

fotoğrafın adı olsa olsa "Bir Peder, Benjamin Péret'ye Pis Pis Bakıyor" olurdu. Buradan doğru zamanda ve doğru yerde en marjinal şiirsellikle-rin burada, bir başlık altında sergilenen belirsiz bir fotoğrafın insanı bir yerlere götüreceği sonucu çıkıyor ortaya: Bu örnekte *L'Age d'or*'a, hâlâ hayatları değiştiren o filme götüreceği.

Péret'nin ömrü, Michel Mourre'u ve yoldaşlarını herhangi bir *Combat* muhabirinin yapabileceğinden çok daha aşırı bir şekilde kutlayacak fırsatı bulacak şekilde 1950'leri görmeye vefa etmişti. "Bir gün gelip de Parisli çocukların Barcelonalı çocukları taklit ettiğini görmek fikri artık beni umutsuzluğa düşürmüyor" diye yazar Péret; yani, "büyüklerinin 1936'da yıktıkları kiliselerin parlayan ışıkları altında oynayan" Barcelonalı çocukları. Bu borçlardan biridir: İspanya İç Savaşı sırasında Katalonya'da, önce Stalinistlerin, sonra da Franco'nun darbesini yiyerek (ki bu darbeyi Mourre bir zamanlar son gerçek Haçlı Seferi'nde bir zafer olarak bağrına basmıştır) yarım kalmış anarşist devrim. Notre-Dame'da bulunurken Mourre'un fikirleri pek değişmemiştir; fakat Péret'ye göre Mourre'un hareketi Stalin'le Franco'nun kurbanlarına tekrar hayat vermiştir.

Hikâyeyi pompalayan *Combat*, Notre-Dame olayının bir eşi olmadığını iddia eder. Tanrı'nın öldüğü beyanından sonra dünyanın tepetaklak olmaması, bu gazeteye, Fransız Devrimi'nden sonra koyverilen derin arzuların birçoğunun küfürle başladığını (Saint-Just'ün 1789'da yazdığı orji ve rahibeye tecavüzü işleyen "Organt" adlı epik şiiri türünden okunmayan şiirlerde geçen küfürler) ve 1793 Kasım'ında devrimcilerin Notre-Dame'ı ele geçirip, adını Mantık Tapınağı koyup koroda birbirlerinin omzuna çıkarak piramit oluşturup özgürlük simgesi addettikleri bir kadının Tanrı'nın ölümünü kutlayan dansına eşlik ettiklerini unutturmuşa benziyordu. Keza 1871'de aynı yeri ateşe vermeye kalkışan Komünarlar da unutulmuştu.

Ne *Combat* ne de onun komünist olsun olmasın, gerçeküstücü koroları, Berna'nın Mourre için yazdığı vaazda ön plana çıkan imgelerin Marx'ın "Hegel'in Hukuk Felsefesi Eleştirisine Katkı"sından alınma olduğunu fark ettiler. "Din eleştirisi, bütün eleştirilerin öncüsüdür" der Marx:

> İnsanüstü birini bulma ümidiyle yola çıkıp cennetin hayali gerçekliğinde sadece kendi *yansıma*sını bulan kişi, sırf kendi *görüntü*sünü bulma hevesini yitirir... İşte bu durum ve bu tür toplumlar *dünyanın tersine çevrilmiş bilinci* diyebileceğimiz dinlerin ortaya çıkmasına neden olurlar... İnsanların mutluluk *yanılsama*ları olarak dinin ortadan kaldırılması, gerçek mutluluk talebini ifade eder. İnsanları içinde yaşadıkları koşullar hakkındaki *yanılsama*lardan vazgeçmeye davet etmek, *yanılsamalara ihtiyaç duyan bir durumdan vazgeçmeye davet etmekle birdir*. Bundan dolayı din eleştirisi, dinin halelendirdiği bu gözyaşı vadisinin tasarı halindeki eleştirisidir.

İnsan çok daha eskiye, ortaçağın gerçek Hıristiyan ve Deccal'lerine uzanabilir: 1525'te yeryüzünde Tanrı'nın Hükümranlığı'nı kurma peşinde, Alman köylüleri kıyıma sürükleyen (Friedrich Engels'in ilk kitaplarından birinin kahramanı) Thomas Müntzer'e; bu Hükümranlığı hemencecik kuruveren Leyden'li John'a. "Mesihçi köylülüğün toplumsal isyanı" diye yazar Debord *Gösteri Toplumu*'nda,

> doğal olarak, kendisini öncelikle kiliseyi ortadan kaldırma isteği olarak tanımlar. Fakat Mesihçilik, mit alanında değil tarihsel dünyada yayılır. Modern devrimci beklentiler, Norman Cohn'un *The Pursuit of the Millennium*'da kanıtladığına inandığı gibi, dinsel Mesihçi tutkunun irrasyonel devamı değildir. Tam tersine, Mesihçilik, dinsel dili son kez kullanan devrimci sınıf mücadelesidir, *sadece tarihsel olan bilinç*ten hâlâ yoksun olmasına rağmen yine de modern bir devrimci eğilimidir. Mesihçiler kaybetmeye mahkûmdu; çünkü onlar devrimi kendi eylemleri olarak kabul edemiyorlardı.

Dört yüz yıldan fazla bir zaman içinde çok az şey değişti, tarihin kendilerinin yapacağı bir şey olduğunu anlamak (tarihin mezar taşı bir "görünüş" gösterisinden, bir ölüler kitabından çok daha farklı bir şey olacaksa, onu kendilerinin yapmaları gerektiğini bilmek) için kadınıyla erkeğiyle insanların hâlâ, Tanrı'nın öldüğünü, hiç doğmadığını akıllarına sokmaları gerekiyordu. Mourre'un sözleri bu şekilde çeşitli çağları yankılayarak aştı; ama görülecek hesabın Debord'la dostlarına havale edilmesinden sonra, bu borçların çok daha ivedi bir şekilde ödenmesi gereken borçlar olduğu ortaya çıkacaktı.

17 KASIM

17 Kasım 1918'de, meğer ki Ağustos'un 16'sı olmasın (yıl da 1917 olmasın), Berlin dadacılarından Johannes Baader Berlin Katedrali'ne girer. Eğer takvimler 17 Kasım 1917'yi gösteriyorduysa, o zaman bu olay Kurt Eisner'in Bavyera'da bir sovyet cumhuriyetinin kurulduğunu ilan edişinden on gün, Berlin'deki Kasım Devrimi'nden dokuz gün, ulusal çapta düzenlenen Räte Kongresi'nin (Eski dünyanın enkazları arasında yeni bir dünya kurmak amacıyla özerk işçi, asker ve entelektüel çevrelerin bir araya geldiği konseyler kongresi) açılışından bir gün sonrasına rastlamaktadır. O tarihlerde sokaklarda insanlar vuruluyor, kapalı kapılar ardında insanlar açlıktan kırılıyordu. Almanya bir anlığına yok olmuştu.

Zaman zaman Mormonculuğun kurucusu Joseph Smith'e saplantılı bir şekilde bağlanan Baader sık sık İsa olduğunu ileri sürer; bu iddiaya canı sıkılan bazı dadacılar ironi karıştırarak işi yumuşatmaya çalışırlar; ama bunu yumuşatacak bir ironi yoktur. Baader anında olumsuzlayıcı

hareketlerden etkilenip doğaları gereği idealizmle nihilizmin sınırlarını bulanıklaştıran hareketlerin başına geçecek niteliklere sahip, sınırlarda gezinen bir psikotikti; tıpkı George Grosz'un, "başka bir çağda olsalar din adına kendilerini kırbaçlayabilirlerdi" dediği Berlin dadacıları gibi. Fakat Baader bundan daha fazla bir şeydi: "Dadacı bir keşiş olarak ülkeden ülkeye dolaşan Swabialı bir sofuydu" (Huelsenbeck), zamanın dışındaydı ve kendi bağlamını, kendi dilini oluşturmaya zorlanıyordu, bu haliyle Tanrı olmadan hiçbir şey yapamayacağından emin olduğu kadar Tanrı'nın da o olmadan hiçbir şey yapamayacağından emin, Özgür Ruh'un üstatlarından birinin yeniden hayat bulmuş haliydi. 1918'de Berlin'de Baader, elinde dünyayı değiştirme şansını tutan bir deliydi. Gezegeni bütünüyle ağzının içinde tutuyordu; onu yutup yutmayacağına veya tükürüp tükürmeyeceğine kayıtsız yaratıcı karar verecekti.

Alman hükümeti Baader'e deli raporu verir. Huelsenbeck'in sözleriyle Baader bir "avlanma izni"yle ödüllendirilmiştir; Berlin Dada Kulübü'ndeki öbür insanların tersine davranışlarından sorumlu tutulmadığı için, arkadaşlarının sadece hayal etmekle yetindiği şeyleri rahatça yapabilecektir. Oberdada gibi o da bundan yararlanmasını bilir. Katedralin tam göbeğinde (veya mihrapta ya da at sırtında) aklına estiği gibi konuşur:

"DADA DÜNYAYI KURTARACAK!"
"İSA'NIN CANI CEHENNEME!"
"İSA SANA GÖRE NASIL BİRİ? O TIPKI SENİN GİBİ; SANA ALDIRDIĞI FALAN YOK!"
"İSA'YA ALDIRIŞ ETMİYORUZ!"
"İSA'YLA ALAY EDEN SİZSİNİZ, ONA ZERRE KADAR ÖNEM VERMİYORSUNUZ!"

Ya da sonunda:

"İSA BİR SOSİSTİR!"

Baader bu sözlerini takiben "Oberdada'nın Ölümü"nü (dada provokasyonlarını ayrıntılı bir biçimde kapsayan bu bildiri Berlin basınında birçok yayın organında yayımlanır) ilan eder, ardından ertesi gün koz olarak "Oberdada'nın Dirilişi"ni öne sürer, böylece Birinci İsa Hazretleri'ni kırk sekiz saatte yener.

Bu sabit fikir hastalığının daha çirkin bir versiyonu var ki; bir anda bir delilik olarak değil de bir kültür olarak göründüğü bir yer edinmiştir kendine. Baader'in yakın arkadaşlarından Raoul Hausmann anılarından bahsederken onunla ilgili olarak şunları hatırlıyor:

> O bir fikir uğruna başını tuğla duvara hiç düşünmeden vurabilecek biriydi.... [1917'nin] Haziran ayında ben, Franz Jung ve Baader bir araya geldik ve kitlelerin uyuşukluktan kurtulması gerektiğine karar verdik... Baader'i Südende çayırlarına götürdüm ve ona şöyle dedim: "Söylediklerimi yaparsan bütün bunlar senindir. Brunswick Piskoposu seni İsa olarak tanımadı, sen de buna karşılık kilisesinin mihrabını pislettin. Fakat bu sana yapılanları asla karşılamaz. Bugünden itibaren İsa Cemiyeti Ltd.'in Başkanı'sın, cemiyetine adam toplamaya başlasan iyi olur. Cemiyete elli mark bağışta bulunduğunda isterse piskoposun bile İsa olabileceğine herkesi inandırman gerekiyor. Cemiyetimizin üyeleri artık dünyevi otoritelerin sultası altında olmayacak ve otomatik olarak askerlikten muaf tutulacaktır. Mor bir cüppe giyeceksin..."

Hausmann'a göre tüm bu girişimler Şeytan'ın İsa'yı günaha teşvik edişinin bilinçli bir özetinden ibaretti. Başka planlar da vardı: Berlin'in bir ucundan öbürüne büyük bir yürüyüş gerçekleştirmek ve katedrale zarar vermekle kalmayıp yerle bir etmek. Bu yürüyüş hiç gerçekleştirilemez ("Fonumuz yeterli değildi" diye açıklık getirir duruma Hausmann; ama hangi fondan bahseder kim bilir?). Fakat dünya Baader'i ve yıllar sonra kurtarıcı sıfatıyla ya da Dada Ölüm sıfatıyla, Grosz'un bazen gezi kıyafeti niyetine kullandığı uzun, siyah bir cüppe ve büyük beyaz kurukafa maskesiyle (Grosz'un bu gezi kıyafeti 1980'lerde Almanya genelinde nükleer silahları protesto etmek için sokaklara dökülen ve hal ve tavırlarıyla kökenlerini yansıtan öğrencilerle *punk*lar arasında tekrar görülür) sokaklara dökülen binlerce benzerini yalancı çıkarır.

Hausmann, Baader'i canlı bir koçbaşı niyetine kullanmak istiyordu. Hausmann'ın çevirdiği dolapların sayısı az da olsa, iş dolap çevirmeye gelip çatınca Baader kendi yolunda ilerlemeye başladı. Dada hastalığını kapmadan önce Baader gelecek vaat eden bir mimardı ama deliliğinin asıl sebebi dada değildi tabii ki; dada, deliliğine bir gerekçe oluşturmuştu, o kadar. 1875'te doğan ve dostlarının içinde en yaşlısı olan Baader 1956'da meteliksiz ve unutulmuş olarak öldü; hayatının son yıllarında kimi zaman tımarhanelerde konaklamış, kimi zaman park banklarında sabahlamış, kendi kendine konuşur olmuştu; yani 1970'li yıllara kadar yaşayan, dada ruhunu bıraktıktan sonra üretken ve onurlu bir hayat süren başka birçoklarından farklı bir sonu olmuştu. Berlin Katedrali'nde göründükten sonra tarih sayfalarından, daha doğrusu dada anketlerinden ve tutanaklarından silinmesine rağmen bir zafer günü daha yaşadı; handiyse kayıt dışı; ama çok da müphem bir olay yaşadı. Hausmann'ın arkadaşı Vera Broido-Cohn olayı yarım yüzyıl sonra şöyle aktarıyor:



Time, 30 Kasım 1981.



Dada Ölüm kılığıyla George Grosz, Berlin, 1918.

[1930 sıralarında] Hitler'in yıldızı iyice parlamıştı. Almanya'nın ruhuna ters düştüğü için garip olarak adlandırılacak bir belirti baş göstermişti; kendini İsa zanneden birçok insan türemişti... Her birinin kendi havarisi ve müritleri vardı. O kadar çoktular ki; bir gün sahtelerini ayırıp gerçek İsa'yı bulmak için İsa'lar Kongresi düzenlemeye karar verdiler. Yazın Thüringia'da

–Ortaçağda özellikle Özgür Ruh gibi radikal sapkınlıkların ve o dönemlerden sonra dini çılgınlıkların merkezi–

İsa'lar mantar gibi bitmeye başlamıştı. Kongre Thüringia yakınlarındaki bir kasabanın geniş bir otlağında düzenleniyordu, Baader muhteşem bir şey yaptı. [O zamanlar] gazeteci olduğu için, Lufthansa Baader'e Almanya içinde önemli bir toplantıya katılacağı zaman bedava yolculuk olanağı tanımaktaydı. Baader de bunun üzerine havayolu şirketine telefon edip kendisini Thüringia'ya götürüp toplantının yapılacağı otlağın ortasına bırakıp bırakamayacaklarını sormuş, onlar da bunu yapabileceklerini söylemişler.

İsa Kongresi'nde insanlar ayağa kalkıp kocaman bir daire oluşturmuşlardı. Her İsa sırasıyla bu dairenin ortasına yürüyor, peşinden de müritleri izliyordu. Derken seyirciler birbirlerini itmeye başladılar ve bütün gözler gökyüzüne çevrildi. Baader gökyüzünden iniyordu; indi ve sonra yok oldu. Oradakiler onun suratını gördüler ve dilleri tutuldu.

Bu maskaralık, nükte, eşek şakası, delilik, kader, yabancılaşma ve başkaldırı karışımı bir şeydi; birbirine karıştırılamaz olan kişisel, tarihsel, dinsel, kültürel ve politik olanın bir karışımıydı. Baader'in Berlin Katedrali'nde bulunuşu da aynıydı. Etkenlerine ayrılamadığı, dolayısıyla asla aktarılamadığı için Baader'in Katedral olayı hemen her dadacı kroniğinde yer alır ve kronikçiler o olaya herhangi bir eşek şakasına nasıl kafa yormuyorlarsa öyle kafa yormazlardı. Yirmi otuz yıl sonra bu olay iyi bir hikâye olur. Michel Mourre veya Serge Berna'nın Baader'in neler yaptığını bilip bilmediğini düşünmenin bir gereği yoktur, tıpkı Baader'in 1950'de parklardaki banklardan birine oturup Mourre'la Berna'nın yaptıklarını gazeteden okurken gülüp gülmediğini veya küfür edip etmediğini veya sayfalara yazılardan tekini bile anlamadan boş boş bakıp bakmadığını düşünmenin gereği olmadığı gibi. Fakat Baader tarihi borca sokmuştur: Gereği yerine getirilmemiş eylem borcuna. Notre-Dame dörtlüsü bu borcu ödeyemedilerse de tekrar gündeme getirdikleri kesin; o borcu ve o borçla birlikte gelen bütün bir tarihi.



George Grosz, isimsiz kolaj, yaklaşık 1950.

DADA

Dada, öngörüde bulunmayı ve şaşırmayı reddedişiyle tanımlanıyordu. 1919'da yazılmış ve Huelsenbeck, Hausmann ile Baader'in yazdığından şüphelenilen bir manifestoda, "Dada faizini sonsuz vadede veren tek banka", "Dada'ya yatırım yap!" laflarına rastlanır.

> Dada gizli karaborsadır... dada müttefikler arası ekonomik komisyonun hükmü altında değildir. *Deutsche Tageszeitung* bile dadayla yatar dadayla kalkar. Bu çağrıya kulak verirseniz geceleyin 11'le 2 arası Siegesallee'de Tembel Joachim ile Hanım Evladı Otto arasındaki noktaya gidin ve orada polise gizli dada deposunun nerede olduğunu sorun. Sonra yüz mark çıkarıp Hindenburg yazısının altın sarısı H harfi üzerine yapıştırın ve ilkinde hafif, ikincisinde güçlü ve üçüncüsünde daha da güçlü olmak üzere üç defa dada diye bağırın. O zaman Kaiser (Bazı taktiksel nedenlerden dolayı Amerongen'de değil de Hindenburg'un ayakları arasında yaşadığı söyleniyor) gizli bir geçide açılan bir kapıdan "dada, dada, dada" diye diye çıkıp size reçetemizi verecektir. "W. II"nin ardından "I.R."nin değil de "dada"nın gelmesine dikkat edin. I.R.'nin yatırım bankalarında geçerliliği yoktur. Buna ilaveten Deutsche Bank, Dresden Bank, Darmstadter Bank ve Discountocompany'nin (İskonto Şirketi) tüm şubelerinde dada transferi yapabilirsiniz. Bu dört banka "D" ya da dada bankaları olarak anılırlar ve Çin İmparatoru'nun, Japon İmparatoru'nun ve Rusya'nın yeni imparatoru Koltschak'ın bütün bankalarda bir dadakral dairesi vardır (Eskiden bu dairelere "Goldschitter" denirdi, şimdi ise "dada" deniyor; bunlardan bir tane de Notre-Dame'ın sol kulesinde var).

Dada piyasaya yüksek risk taşıyan bonoları ucuz fiyata sürmüştü. Fiyatlar sokaklarda sözcüğün dada anlamıyla kullanılmasından, örnek hareketten sonra yükseldi; fakat bonolar ertesi gün sahte kâğıtlar haline gelecek türden garip kâğıtlardı. Dada'da hesap çift yönlü görülürdü: Ya hepsi ya da hiçbiri. Harekete cüzi bir parayla katılabilirdiniz; fakat hareketten çıkmak için hatırı sayılır bir şeyler ortaya koymanız gerekiyordu. Harekete tarihe karşı beslediğiniz bir iğrenme duygusuyla katılır ve üzerine hiç ödenmemiş borçları almış olmasından dolayı tarihi bizzat yapabileceğiniz fikrine gönül verirdiniz: Gönül verirdiniz çünkü ufak tefek, hemen geçip gidiveren anlar dışında bu borçlar akla gelmez; hatta ortada belli bir borcun olduğunu gösteren pusulalar bile kayıptır.

Pusulaların altına Tanrı imza atmıştır. Cennet Bahçesi için, yeryüzünde Tanrı'nın Krallığı'nın kurulması için çalışanlara Tanrı'nın sahip olduğu her şeyi kadın ve erkeğe bir bütün halinde vereceği söylenir: Yerdeki bütün hayvanları, gökteki bütün kuşları. Burada işin püf noktası kadınlarla erkeklerin bütünlüklü bir istikrara sahip olmamasıdır; yara-

dılışın efendileri olarak insanlar kendi kendilerinin efendileri olmaktan acizdir bu görüşe göre. Notre-Dame olayını anlık bir skandal olarak değil de durmuş zamanda bir gedik olarak algılayanların mantığına göre bu, Tanrı'nın Hz. İsa gibi iyi bir avukata sahip olan bir borçlu olduğu anlamına geliyordu.

Kaybolmamış olan borç pusulaları da o borçları kapatmaya çalışanlarla birlikte yakılmıştı. Tanrı'nın tümüyle insanlarda tezahür edebileceğine, insanların Tanrı katına yükselebileceğine, yeryüzünün cennet olabileceğine, cennetin tümüyle yeryüzünde tezahür edebileceğine ilişkin gnostik inanış yeraltına sürülmüştü. Fakat bu inanış yeraltında o kadar büyük bir basınç altında ezilip yoğunlaşmıştı ki yeryüzüne çıktığında bazılarının bir jesti bir işarete, bir şakayı bir bombaya dönüştürmelerini sağlayacak bir güce ulaşmıştı.

Özgür Ruh Kardeşliği'nin iktidar ilkesi hiçbir zaman tümüyle bastırılamamıştı. Ortaçağda kilisenin otoritesinin, kilisenin içinde barındırdığı mistisizmin şiddetlendirilmesi sayesinde yıkılabileceği fikri doğmuştu. Modern dünyada ise Lettrist Enternasyonal gibi küçük bir grubun seküler otoriteyi, seküler alanda gizlice yer edinmiş mistisizmini şiddetlendirerek yıkabileceği fikri atıldı ortaya; artık mal ve röprodüksiyonlara, para ve sanata damgasını vurmuş ve kiliseden devralınmış bir mistisizmdi bu. 1950'lerin başlarında bu, toplumun bir yapıdan, kaderinse bir yalan dolandan ibaret olduğunu, yeni kurulacak bir dünyanın eskisinden pek farklı olmayacağını –doğru iklim, doğru ışık, doğru sözcük, doğru aktörler, doğru tiyatro verildiğinde bütün toplumsal hayatın, her kurumun ve alışkanlığın tarih kitaplarını süsleyen bütün imparatorluklar gibi eninde sonunda ve süratle bir enkaza dönüşeceğini– kanıtlama özgürlüğüydü.

Norman Cohn sitüasyonistlerin *Fanatiques de l'apocalypse* (Kıyametin Fanatikleri) olarak tanıdıkları kitabında Özgür Ruh Kardeşliği hakkında şunları yazar:

> [Özgür Ruh Kardeşliği] toplumsal devrimciler değillerdi ve müritleri kentli, yoksul ve gürültücü kitlelerden oluşmuyordu. Aslen onlar kendi bireysel kurtuluşlarıyla ilgilenen gnostiklerdi; fakat ulaştıkları gnostisizm yarı mistik bir anarşizmdi; öylesine lakayt ve nitelikten yoksun bir özgürlüğün onaylanmasıydı ki bu, her türlü engel ve sınırlamayı reddeder hale gelmişti. Bu insanlar Bakunin'le Nietzsche'nin ilk muştucularıydılar ya da yüzyılın ilk yarısında bir zamanlar Bakunin'le Nietzsche'nin en yabani dönemlerinde ifade ettikleri fikirlerle mest olan bohem entelijansiyanın. Fakat bu türden aşırı bireyselciler, potansiyel bir devrimci durum ortaya çıktığında hemen toplumsal devrimcilere dönüşebilirler; hem de en âlâsından.



Johannes Baader, 1919 sıraları.

1967 Ekimi'nde, *Internationale situationniste*'in 11. sayısında "ENTERNASYONAL SİTÜASYONİSTLERİN PARİS'TE TOPLANDIKLARI İDDİA EDİLEN YER" manşetinin altına özellikle yanlış yerleştirildiği belli olan ve yıkık dökük bir dükkânı gösteren bir fotoğrafın altında yazarı belirtilmeyen; ama Cohn'dan yapılmış olan bir alıntı bulabilirsiniz:

Bu tür hareketlerin özellikleri amaç ve öncüllerinin sınırsız oluşudur... Bireysel geçmişleri ne olursa olsun bu insanlar bir arada hatırı sayılır bir toplumsal tabaka oluşturmuşlardı; öfkeli ve daha çok düşük seviyeli entelijansiya... Sonra bunu tuhaf bir grubun oluşumu izledi,

–"modern totaliter bir partinin" diye devam eder Cohn, sitüasyonistlerin alıntılamadıkları bir cümlesinde, "gerçek bir protitipi"–

kendini vahiy fantezisine kaptırmış, yanılmaz olduğuna yürekten inanmış, kendini bütün insanlığın üstünde gören ve kendi misyonu haricinde hiçbir iddia tanımayan, yorulmak nedir bilmeyen, tümüyle kuralsız bir grup... Geleneksel normlarla ilişkilerin kopuk olduğu bir toplumun içinde yer alan çok sayıda köksüz ve umutsuz insana sınırsız, peygambervari bir inanışla bin yıllık bir vaatte bulunuldu; o özel yeraltı fanatizminin kaynağı burada yatıyor gibidir...

Sitüasyonistler çalıntılama yapmakla meşguldü: Bütün kültürel üretimler ortaktır, yazarla okur arasında bir ayrım yoktur, hiçbir kaynaktan alıntı yapılmaz; çünkü bütün fikirler serbestçe dolaşırlar. Sitüasyonistler ironiyle meşgüldü çünkü ironi daima çalıntılamanın bir bileşeni olmuştu. Fakat ironileri biraz tuhaf bir ironiydi; okuru hem sitüasyonistlerin vahiy fantezilerinin gülünçlüğünün farkında oldukları hem de çaldıkları bütün sözcüklerle bir şey anlatmaya çalıştıkları konusunda uyarıyordu. Isou'nun teorileri ile Notre-Dame dörtlüsünün ortaya koydukları eylemin, ateşini tekrar körüklediği büyük, soğuk bir kazandı bu ve tekrar kaynayacaktı.

Charlie Chaplin'e Saldırı

Notre-Dame şamatasına Isou katılamamıştı. Çömezlerini aşka getirmekle, düşmanlarını savuşturmakla, Gençlik Başkaldırısı'nı örgütlemekle ve ara sıra filmleri bozmakla meşguldü.

Notre-Dame olayından sonraki yıl Isou ilk filmi *Balçık ve Ebediyet Üzerine Tez*'i yapar. Sol Yaka'da geçen bir aşk hikâyesini akıl almaz bir kendini beğenmişlikle anlatan bu filmde (Filmin uzunluğuna diyecek yok; tam dört buçuk saat) Isou görüntülerle sesleri birbirine karıştırarak, film şeridini yer yer koparıp çizmek suretiyle filmin filmliğini yadsıyarak, yer yer filmi hoplatarak, kimi yerlerde boş kareler kullanarak aykırı sinemayı (*cinéma discrépant*) ilk defa telaffuz eder ve bunun örneğini verir. "Her şeyden önce sinemanın çok zengin olduğunu düşünüyorum" der. "Çok gürbüz. *Sinemanın yıkılışı*nı, adına film dediğimiz şu şişman organizmanın içindeki fıtığı ilan ediyorum". Asgari ve azami zorunluluklar Isou ile grubunu Paris'teki mazbut toplantı salonlarından Babil'in lüks hayatına taşıdı doğal olarak; 1951 Cannes Film Festivali'ne, Isou'nun filmini gösterime sokmak için bir bir kapıları çaldıkları yere.

Filmi gösterime sokma girişiminin başlarında Isou ortalarda görünmedi. Bir şeyi yaratmak insanı tanrı haline getirebiliyordu; Isou'nun filmini altı gün içinde çektiği söyleniyordu, böylece yedinci gün, yani lettristlerin filmi gösterime sokma girişiminde bulundukları gün istirahate çekilmişti. Isou, filmini klasik sinemanın ustalarına (D.W. Griffith, Erich von Stroheim, Abel Gance vb) adama işine koyuldu, böylece kendini onların arasına kattı.

Çok geçmeden lettristler Isou'ya bir gösterim kapacak kadar arıza çıkarırlar; film son anda müziğiyle yarışmaya katılır. *Combat*'in eleştir-

meni neredeyse küçük dilini yutar korkusundan; ama yine de, "Havva ile Isidore arasında gerçek sinemaya hâlâ yer var" diye yazmayı ihmal etmez [O yıl ödülü Joseph L. Mankiewicz'in filmi *All About Eve* (Havva Hakkında Her Şey) almıştı]. Sinema eleştirmeni Maurice Shérer (Daha sonra Eric Rohmer ismiyle yaptığı yönetmenlikle daha çok tanınacaktı) *Cahiers du cinéma*'ya yazdığı özürle karışık savunma yazısıyla imdada yetişerek o zamanlar gencecik bir delikanlı olan Jean-Luc Godard'ın bile betinin benzinin atmasına neden olur. Cocteau'nun da lütfuyla festival yönetimi Isou'yu o anda uydurulmuş bir ödül olan "Prix de l'Avant-Garde" ile ödüllendirdi.

CANNES EYLEMİ

Cannes eylemi o zamanlar on dokuz yaşında olan ve lettrist gruba katılan Guy-Ernest Debord'u etkiler; Debord çok geçmeden Wolman, Berna, Jean-Louis Brau ve Ghislain de Marbaix ile içlidışlı olur. 1952 Nisan'ında *Ion* adlı, sinemaya (Isou'nun yıkıldığını ilan ettiği, bu yüzden de yenilenmeye ihtiyaç duyacak kadar olgunlaşmış olan sinemaya) ayrılmış tek sayı çıkan kalın bir lettrist gazetede taslak halinde bir ilk film senaryosu yayımlar.

Ion ilginç bir belgedir; gerçi içindeki yazılardan çok iştirakçilerinin fotoğrafları yüzünden. "Sinemanın Estetiği" yazısıyla çıkış yapan Isou, çiçek desenli kravatı, bebek yüzü ve ihtiyar gözleriyle, Elvis duruşunun ilk haliyle görünür; Wolman iki dirhem bir çekirdek giyinmiş bir Yahudi entelektüeldir; derginin editörü Marc, O (Burada Marc-Gilbert Guillaumin adını kullanmıştır; lettristler sürekli olarak isimlerini, hecelerini, isimlerinin aksanını veya Debord'un da sonunda 1960 yılında Ernest ismini atması gibi ikinci isimlerini değiştiriyorlardı) elinde kamerası, yağız bir delikanlıdır; ses şairi François Dufrêne yüksek bir taş duvarın üzerinde, yıkanan güzel pozu vermiştir; gülümseyen iki güzel vücutlu genç kızın bulunduğu bir fotoğraf da yer almıştır; sonra kendi portrelerini elinde tutan insanların görüntüleri.

Serge Berna "Kemiğe Kadar" isimli bir deneme yazar, insanın kemiğine kadar işleyen bakışlarla bakar adeta. Geniş, pürüzsüz, ifadeden tümüyle yoksun suratının içinde, gözlerinde doğaüstü bir boşluk hâkimdir. Bu müneccimlere özgü bir surattır: 1950'lerin seri cinayetler işleyen canilerinin suratı. Bu surat birkaç yıl sonra gazetelerin baş sayfalarında görünecek olan suratlara hiç benzememektedir (Charley Starkweather fotoğraflarında sürekli yamuk yumuk gülümser), bu surat insanın gördüğü karabasanlarda karşısına çıkacak türdendir; ne istediğini bilmeyen ama almasını bilen bir adamın suratı; bu öyle bir surattır

ki tıpkı *13. Cuma* filminin kahramanı Jason'ın giydiği hokey maskesine benzer. Berna'nın portresi Notre-Dame olayının ardındaki motifler hakkında olayın kendisinden daha fazla şeyler anlatıyor. Sessizce, Özgür Ruh'un en çarpıcı özdeyişlerinden birini söylüyor: "Mükemmel insan, hareketsiz Müsebbip'tir". Sonra fotoğraf, peki ya harap olmuş insan, diye sorar. "Uçuruma baktığınızda o da size bakar" der Nietzsche; ki bu fotoğrafa bakan kişinin suratı da o surat gibi görünür.

Gabriel Pomerand üzerine içleri çizgilerle dolu üçgenler çizilmiş olan bir duvarın önünde oturmaktadır; suratını arkadaki zemine uydurmak için boyamıştır. Bir parça Şaman, bir parça simyacı, bir parça da metagrafiktir. Wolman'ın vücudundan çıkardığı sesler gibi Pomerand'ın suratındaki boyada da son derece eski tarihlere uzanan bir şeyler vardı. Lettristler harf şiiri için giysilerini kullanmaktan hoşlanırlardı; paltolarına ve kravatlarına yeni alfabeler çizerlerdi, yani Pomerand'ın bu hareketi küçük de olsa bir nevi yenilikti; gerçi suratında harf falan yoktu ya neyse: Suratını boyaması daha çok kör bir iletişim kurma, simgeleştirme, bir işaret koyma içgüdüsüydü. Bilinen en eski simgesel tasvirlerden birine, Dordogne'daki Pech de l'Azé mağarasında bulunmuş olan, orta paleolitik dönemden, MÖ 150.000 yıllarına ait kemikle yapılmış oymalara kadar gidecek olursak, Pomerand'ın aynı dili kullandığını görürüz; vücut boyama ise çok daha eskidir, bir milyon yıl kadar.

Modern sanatta surat boyama âdeti en azından fütüristlere kadar uzanır; o zamandan bu yana bu âdet giderek yayılmıştır. 1968'de lettrist şair Roberto Altman, koyu renk mürekkeple yazılmış harfler içinde suratı görünmez olmuş bir halde kalabalığın içine çıkmıştı; yüzündeki fırça darbeleri o kadar büyük ve kabaydı ki dilin ayrıştırılabileceği en küçük parçalar olmaktan çok, yenilerde ortaya çıkmış korkunç bir hastalığın belirtisi gibi görünüyorlardı; 1980'de Los Angeles'ın küçük varoşlarındaki punk kulüplerinde, aynı yıl içinde intihar eden Germs'ün elemanlarından Darby Crash, bu hastalığı kapmıştı. Darby Crash, *punk*çıların seyirciye mikrofon uzatma jestinin ötesine geçmişti, punk yıldızlarının sanatçıyla seyirci arasındaki engelleri yıkmak için kendilerini küçük düşürmeleri hareketinin ötesine; onun döneminde bütün bunlar klişeleşmişti. Yere gömleğinin önünü açarak sırtüstü uzanıyor ve seyircilerin ispirtolu kalemle vücuduna istediklerini yazmalarına izin veriyordu. Seyirciler öyle graffitiler yazıyorlardı ki; aslen herhangi bir *punk*çının sonunda kendini sakatladığı gösterilerde yaşanan, sahnede çırılçıplak dans eden bir sanatçıya parasını ödediği için istediğini yapabileceğini düşünen seyircilerin yaptığı sadistlikler sırasında yaşanan şiddetten çok daha fazlası yaşanıyordu.



Serge Berna, *Ion*, Nisan 1952.



Gabriel Pomerand, *Ion*, Nisan 1952.

Bu şiddet, insanın bir gösterinin ya da herhangi bir sanatın nasıl işlemesi gerektiği konusundaki bilgisinde meydana gelen çatlaklarda cereyan ediyordu. Kim Gordon'un da yazdığı gibi, başkalarının kendilerine olan güvenini seyretmek için bir bedel öderken paranızın böyle bir amaca hizmet ettiğini pek anlamazsınız; ama sanatçının belli özellikleri haiz olduğunu, bu nedenle kendisini seyredenleri nesneye dönüştürdüğünü ya da seyircilerin gösteriye dahil ettikleri nesneleştirilmiş benlikleri yok ettiğini bilirsiniz. Fakat Darby Crash çok daha karmaşık bir şey yapıyordu. Vücudunu ses çıkarsın diye tellerle çevirmiş gibiydi adeta, vücudun üzerindeki çiziklerin birbirine değmesinden kaynaklanan düz kontaktan ses çıkıyordu sanki; seyircilere bir mikrofonun yerine pekâlâ da geçebilecek olan ispirtolu kalemi uzattığında sanki diğer insanların sesleri ağzından çıkıyordu ya da isportolu kalemi, mikrofonu seyirciye tuttuğunda sesinin başka ağızlardan çıktığını duyuyordu sanki. Yoksa yaptıklarının garipliği, sahneye boylu boyunca uzandığında sanatçının metalaşmış öznelliğini yerle bir edip mutlak bir nesne haline gelmesinden, teorik bir nesneleşme değil, bir şey haline gelmesinden mi kaynaklanıyordu? Onun vücuduna sanki duvara yazıyormuş gibi hiç utanma sıkılma duymadan istediğinizi yazabilirdiniz –SOKARIM, GERRI TONY'Yİ SEVİYOR, DİNİN ELEŞT– ta ki kalem tükenene kadar.

Pomerand'ın suratında ise bir şaşkınlık belirtisi bulmaya çalışsanız da nafile. Altman'ın hastalığı, Darmy Crash'in vücudunu ihlallere maruz bırakışı; Pomerand'ın gözleri bütün bunları önceden görmek için iyice konsantre olmuştur, yüzünde gelecekte yaşanacak bu olayları daha o zamanlardan hazırlıyormuş gibi bir ifade vardır adeta. Wolman'ın çıkardığı sesler gibi Pomerand'ın yüzü de dilin hiçbir şekilde kapsayamayacağı bir şiirin varlığını onaylar gibiydi; olağan dilin olumsuzlanması olarak bu yüz olağan hayatın olumsuzlanışını temsil ediyordu. Marx'ın şiiri kelimelerin sihrine dayanıyordu; cümlelerdeki ilgi hallerinin tersine çevrilmiş oluşu ("İçinde bulundukları koşullar hakkındaki yanılsamalarından vazgeçmelerini istemek, *yanılsamalara ihtiyaç duyan bir durumdan vazgeçmelerini istemek*le birdir") Pomerand'ın cümlelerinin

ritmini oluşturuyordu, yeni konuşma biçimi buna dayanıyordu. Mikrokozmosta buna, tersine çevrilebilir bağlayıcı etken deniyordu: Debord kendine mal ettiğinde ("Doğru bile bir yanlışlık anından başka bir şey değildir") bu biçime, "başkaldırı üslubu" adını verir. Sihir: Olağan hayatın olumsuzlanması olarak bu üslup, o olağan hayatı tanımlamak için kullanılan sözlerin insanın eline hayatı dans ettirecek gücü verecek ezginin ortaya çıkmasını sağlayacağını da kabul eder. Lettrizmin bu fenomeni ortaya çıkardığı söylenemese bile, varolan bütün iletişim biçimlerini olumsuzlamasının bu fenomenin ortaya çıkması için uygun bir ortam hazırladığı rahatlıkla söylenebilir; ortada, eğer şiir, tarihin bütün ödenmemiş borçlarını gündeme getiren şeyse; tarihin bütün ödenmeyen borçları da şiiri gündeme getiren şeydir, gibi bir iddia vardı neredeyse. İnsan Pomerand'ın portresine ne kadar uzun bakarsa o portre de o kadar hareketlenir; bunun nedeni işte bu ters ilişkidir.

Pomerand ve Berna'nın portreleriyle aynı havada olmasına rağmen Debord'un portresi biraz daha ön plana çıkar sanki; bu belki de fotoğrafının daha açık oluşundan, kolay okunabilirliğinden, daha az şoke edici oluşundan veya hiç şoke etmemesinden kaynaklanır; fakat bu fotoğraf da talepleri açısından değerlendirildiğinde diğerlerinden hiç de aşağı kalmaz. "Filmin kasten tahrif edilmesiyle" (Isou' nun sinema filminde kullandığı teknikle) meydana getirilmiş olan bu fotoğraf, tavan arasında bulunan ve vefat etmiş bir aile ferdine ait bir hatıra gibidir. Bu yıpranmış fotoğraf, açıkça anlaşılan bir argüman niteliğindedir: Debord'a göre "lettrizm" henüz hayatının baharında anılara gömülmüştür.

Fotoğrafta Debord bir duvara yaslanmış halde başından dizlerine kadar görünür. Kravatı yoktur, başı bir tarafa hafifçe eğilmiştir, elleri ceplerindedir. Fotoğrafın çatlakları ve beneklerinin altındaki siluet bozulmadan günümüze kadar ulaşmayı başarmış, İkinci Dünya Savaşı sonrasının o bildik soğukkanlılığı. Fotoğrafa bakınca, insanı rahatsız edecek denli pervasız, kendine güvenen, kendini beğenmiş, baştan çıkarıcı bir gençle karşılaşıyorsunuz; aşk veya şiddet veya her ikisini de vaat eden, kendisini yargılayacak herkesi yargılarmış gibi görünen bir adamla. Ne Berna'nın ürkünçlüğüne ne de Pomerand'ın gizemine sahiptir; sahip olduğu şey, fotoğraftan anlaşıldığına göre, bir gelecektir. Fakat bütün bunlar değil de çıngarı asıl çıkaran Wolman'ın filmi olmuştu.

WOLMAN'IN

Wolman'ın 1951 yapımı *L'Anticoncept* adlı filmi hiç bitmeyecekmiş gibi görünen "otokronistik" (karşıt anlatı) bir toplumsal senaryodan, hoş bir vecizeden ("Şairlerin günü geçti / Bugün uyuyorum") ve siyah çerçeveli beyaz yuvarlaklardan oluşan görsel bir içerikten oluşuyordu. ("Yuvarlak olan her şey Wolman'dır" diye ikinci bir vecize geçer). Filmin galası 11 Şubat 1952'de Paris'teki Musée d l'Homme'daki Avangard Film Kulübü'nde yapılır; filmin gösterimi, yere bir kayışla bağlı duran bir helyum balonunun üzerinde gerçekleştirilir.

Sansür kurulu böylesine karmaşık bir şeyde mutlaka yıkıcı unsurlar bulunuyordur diye (lettristlere böyle bir şeyin olup olmadığını sorsanız hemen kabul ederlerdi) filmin gösterimini yasaklar. Tek umut Cannes'da filmin korsan gösterimidir: Film festivalde dikkat çekerse sansür kurulunun kararını kaldırma olasılığı vardır. Fakat bu filmin festivale sokulması girişimi, önceki yıl yapılan girişimin tersine, başarılı olmaz; on bir lettristin toplumun huzurunu bozmaktan tutuklanmasına rağmen *Le Figaro* olayı sanki ünlülerden imza isteyenlerin çıkardığı bir kargaşaymış gibi lanse ederek bu haberi es geçer. Otuz yıl sonra *L'Anticoncept* Pompidou'daki "Paris-Paris" sergisinin bir bölümü olarak gururla gösterilir; Pompidou, o zamanlar Wolman'ın oturduğu Marais semtinden arta kalan her şeyi içinde barındıran büyük bir binaydı. Debord'un filminin gösterimi ise (eninde sonunda gösterildiğinde) bambaşka bir düzlemde gerçekleşecekti.

Ion'da, filminin senaryosu hakkında yazdığı giriş yazısında (pek de alçakgönüllü bir hareketle "Gelecekte Çekilecek Her Türlü Sinema Filmi İçin Öndeyiş" başlığını taşıyan bir giriş yazısıydı bu) Debord henüz o zamanlar yapılmamış olan filmini sadece geleneksel sinemanın değil; aynı zamanda bizzat aykırı sinemanın, filmin kurucu öğelerinin parçalanması olduğu için icat mekaniğinin alt edilemez olduğunu ileri sürdüğü aykırı sinemanın alt edilmesi olarak betimler. "Bütün bunlar geçmiş bir döneme aittirler" der Debord, "beni de artık ilgilendirmiyorlar". Sonra da, "bir iş çıkarmak için neredeyse ebedi olabilecek bir boş zamana sahip olmamak"tan yakınır; ortaya çıkarmayı düşündüğü iş, onun ortaya çıkmasını sağlayan itkiden daha fazla uzun ömürlü olmayacaktır; gerçek anlamda bir an yaratmanın dünyanın en zor işi olduğunu belirtmektedir özetle. Bu sözlerinin ardından gelen senaryo göz önüne alındığında, bu sözler hiç de ikna edici değildir. Yer yer ses ve imgelerle açıklamalarını serpiştirdiği senaryoda Debord, ayaklanma girişimleri, kolonilerdeki askeri tatbikatlar, Sol Yaka'da nerelere takılınacağı konusunda açıklamalara ve bol bol da kendi fotoğraflarına yer verir. Fotoğ-



Guy-Ernest Debord, *Ion*, Nisan 1952.

raflarda Isou'nun yaptıklarına benzer lekeler ve birçok da harf şiiri göze çarpar. Lettrist kimliğinden ayrı düşünüldüğünde bu senaryo daha çok, artık kaybedilmiş olan gençlik üzerine yapılan bir yirmi yaş söylevidir; metin buğulu bir tona sahiptir ve bu ton alıntıdır. ("Sinemayı yıktım" der Debord, garip bir biçimde en basit gerçeküstücü edime geri dönerek, "çünkü yoldan gelip geçenleri vurmaktan daha kolaydı".) Bu metinde birçok gerçeküstücü put ve intihar vakaları büyük bir özenle gösterilmiş ve denemeden geçirilmiştir. Senaryonun sonunda anlatıcı, sanki eleştirmenlere hitap ediyormuş gibi, "Fakat bütün bunların hiçbirinin önemi yok" der. Lettrist cenahta veya yirmici yüzyıl bohemleri arasında bu türden şeyler hiç de yeni değildi.

Debord'un filminin –*Hurlements en faveur de Sade* (de Sade'ın Onuruna Feryatlar)– aykırı sinemanın sonunu getirecek bir film olduğu yollu iddialarının boşa gitmediği, film yapılıp da gösterime girdiğinde anlaşıldı. Filmde imge namına bir şey yoktu.

FİLM

Film ilk kez 30 Haziran 1952'de Musée de L'Homme'da gösterime girdi; yirmi dakika sonra iptal edildi. Birçok lettrist Isou'nun filmin gösteriminin engellenmesi gibi bir iğrençliğe izin vermiş olmasını protesto etti. Üç ay sonra yapılan ikinci gösterimde radikal lettristlerin çabası sonucu film sonuna kadar oynatıldı. 1957'de Londra'da Çağdaş Sanatlar Enstitüsü'ndeki ilk gösteriminde ise açıklama programında bir uyarı yer alıyordu: "REZALET? Film... Paris'te gösterildiğinde ayaklanmaya neden oldu. Enstitümüz bu filmi seyircinin kendi kararını kendisinin vereceği inancıyla gösterime sunmaktadır. Enstitümüz, filmin seyircide yaratacağı öfkeden hiçbir surette sorumlu olmadığını özellikle belirtir". Çağdaş Sanatlar Enstitüsü, Prenses Margaret'in başrolde oynadığı bir seks filmi gösterse ancak bu kadar bilet satardı herhalde.

Tarihçi Guy Atkins filmin yine Enstitü'de 1960'taki gösterimi için şunları yazıyor:

> Işıklar yandığında birden salonda protesto çığlıkları yükselmeye başladı. İnsanlar ayağa kalktı, bazılar öfkeyle söylenmeye başladı. Bir adam bilet parasının kendisine iade edilmemesi durumunda Enstitü'den ayrılacağını haykırıyordu. Bir başkası, filmi kaçırmak istemedikleri için karısıyla birlikte ta Wimbeldon'dan geldiğini, çocuklarına sırf o gün için bakıcı tuttuklarını söylüyordu. Protestolar öylesine garipti ki bu alelade İngiliz vatandaşlarının kendilerini maskara durumuna düşürmelerini sağlamak için Guy Debord sinema salonunda Mefistofeles rolünde dolaşıyordu adeta.

Atkins devam eder:

> Gösterimin yapıldığı konferans salonundaki gürültü, ikinci seans için merdivenlerde salona girmeyi bekleyen seyircilere kadar ulaşıyordu. Konferans salonundan çıkan seyirciler filmi seyretmek için gelen dostlarını merdivenlerde durduruyor, zaman ve paralarını boşa harcamamalarını, evlerine dönmelerini salık veriyorlardı. Fakat ortama öyle bir heyecan havası hâkimdi ki; filmden çıkanların dostlarına verdikleri bu iyi niyetli öğütler ters etki yarattı. Yeni gelenler filmi daha da merak eder oldular; çünkü hiçbiri filmin söylendiği gibi bomboş olabileceğini hayal dahi edemiyordu:
>
> Filmi seyrettikten bir süre sonra Debord'un filminde boşluğu ve sessizliği kullanarak seyircilerin sinirlerini ayağa kaldırdığını, nihayet hepsinin "de Sade'ın onuruna feryat" etmelerine yol açtığını anlıyordunuz.

Avangard tarihine şöyle bir göz atıldığında bile, varsayımsal bir sanat beyanatıyla insanları ayaklanmaya kışkırtmaktan daha kolay bir şeyin olmadığı hemen görülür. (*Hurlements* Musée de l'Homme'da gösterilirken gerçek şiddete ve yıkıcı eylemlere sahne olmuştu.) Bütün yapacağınız şey, seyircinin bir şeyler beklemesini sağlamak, sonra da ona beklediğinden apayrı bir şey sunmaktır ya da Alfred Jarry'nin 1896'da Paris'te kanıtladığı gibi, *Kral Übü*'nün ilk gösterimini sadece kılıfına uydurulmuş tek bir argo sözcükle, "Merdre"yle* açarak; tek sözcükle, çünkü bir tabuyu yıkıyorsanız bunu iyice belli etmeniz gerekir. 1952'den sonra artık seyirciler bu oyunu sanatçılar kadar öğrenmişlerdi; Debord da işte bu öncülden hareket etti.

Filminin formatı baştan sona şöyleydi: Sessizlik olduğunda perde karanlık, beş kişinin (Wolman, Debord, Berna, Barbara Rosenthal ve Isou; hepsi de konuşmalarını monoton bir sesle okuyordu) konuşması girdiğinde de beyaz oluyordu. Film, lettrist cenahtan parçalar sunuyor ve o parçaları lettristlerin bunları yerine koymak istedikleri egemen dünyanın molozlarıyla çevreliyordu; filmin gerçek konusu Debord'un yeni bir alan tanımlayıp kendini burada konumlandırabilmek için baş vurduğu bir dizi metaforu ortaya atma yönündeki ilk girişimiydi. Ancak temalarının izini tutarsız bir yoldan sürmüştü; filmde büyük ses boşlukları vardı (Seksen dakikalık filmin sadece yirmi dakikası sesliydi), fakat bu boşluklar film hakkında yazı yazanların gevezelikleri sayesinde solda sıfır kalıyordu. *Hurlements* bir bakıma Hollywood filmleri kadar biçimliydi.

Birkaç dakika süren, sadece beyazperdenin beyazlığının görüldüğü bir diyalogla başlıyordu film:

---

* İng. *Shittr*: Dilimize "Bokr" diye çevrilebilir. (ç.n.)

Berna: Madde 115. Bir şahıs muhitinde veya ikametgâhında artık görülmez olur da kendisinden dört yıl süre içinde haber alınamazsa, ilgili taraflar bu şahısla ilgili kayıp haberinde bulunmak için mahkemeye müracaatta bulunabilirler.

Wolman: Aşk ancak devrim öncesi bir dönemde geçerlidir.

Debord: Yalan söylüyorsun; hiç kimse seni sevmiyor: Sanat doğar, büyür ve ölür; çünkü tatminsiz insan, resmi dışavurum dünyasını ve o dünyanın yoksulluğunun teşhirini gerçekleştirebilir.

Rosenthal: Bırak şimdi onu da Françoise'la yattın mı?

Isou, sinemanın ölümü hakkında nutuk çeker; Berna, Gençlik Cephesi'nin Auteuil kimsesizler yurduna yaptığı saldırıyla dalga geçer. Wolman'ın söylediği bir iki kilit söz var; ki Isou bunu ıskalamış olsa gerek ("Ve başkaldırıları birer konformizm gösterisine dönüşmekteydi"); kaynağı belirtilmeden John Ford'un *Rio Grande*'sinden ve Saint-Just'ten bir alıntı ("Mutluluk Avrupa'da yeni bir fikir"). Isou'nun sinema panteonuna zorla yaptığı girişi en üst seviyeye yerleştirirsek, 1902 yılında gösterime giren Georges & Mélies'nin *Ay'a Seyahat*'inden, hem Charlie Chaplin'in *Şehir Işıkları* filminin gösterim tarihi hem de Guy-Ernest Debord'un doğum tarihi olan 1931'e kadar nitelikli film sayısında bir düşüş yaşanır. Derken yirmi yıl gibi bir ölüm sessizliğinin ardından Isou'nun *Treatise*'i, Wolman'ın *L'Anticoncept*'i ve bizzat *Hurlements*'a bir atlama görülür. İşte Debord'un hayatının etrafında dönüp duracağı cümle çıkagelir ("Geleceğin sanatı durumların alt edilmesi şeklinde olacak veya hiçbir şey olmayacak") ardından Berna'dan bayık bir laf: "Saint-Germain-des-Prés kafelerinde!"

Ses kesilir ve perde kararır. İki dakika sonra perde beyazlar ve diyalog tekrar başlar. Bu durum sürekli tekrar eder, sesli ve sessiz kısımların süresi devamlı artar, diyalog gittikçe zıvanadan çıkar. Devreye yeni motifler girer: Cinsel taşkınlık, yirmi yaşındaki bir radyo aktristinin intiharı, gerçeküstücü kahraman Jacques Vaché'nin intiharı, dada kahramanı Arthur Cravan'ın intiharı, Karındeşen Jack'ın farazi intiharı, intihar kıssasının hissesi ("İntiharın mükemmelliği, kaçamak bir söz oluşunda gizlidir") ve Notre-Dame saldırısına karşı hoş bir bağlılık sözü ("Serge Berna'nın anısına birden fazla katedral inşa edilmiştir").

Filmde *Les Enfants du paradis*'nin kahramanlarına alttan alta bir gönderme vardır; filmden sonra ünlü birer oyuncu, ünlü birer kulampara veya suçlu olacak olan kahramanlarına. *Hurlements*'ın beş konuşmacısı da ünlüler kervanına katılmıştır: "Bir gün meşhur olacaklar; göreceksiniz!" Joyce'tan alınan tam anlamıyla lirik pasajlarla bezeli olan ve gençliğin son derece duyarlı olduğunu dile getiren, gençlik üzerine

abartılı bir övgü ile başlıyordu söze; sonra intiharla ilgili her türlü basit yaklaşımın foyasını meydana çıkaran harika bir cinasla devam ediyordu: "Biz her köprüyü bizimle birlikte atlatmaya hazırdık; fakat gel gör ki köprülerin ayakları yere sağlam basıyormuş meğer." Fransız kanunlarından kelimesi kelimesine alınan ve açılış konuşmasında geçen "Madde 115"ten başka maddeler de vardı filmde: Delilikle ilgili nizamnameler ve müteahhitlerin müşterilerine karşı sorumluluklarıyla ilgili tüzük; bu adı geçen sonuncu maddeye belki de numarası yüzünden yer verilmişti: 1793, yani devrimin Saint-Just'ün cellatlığında XVI. Louis'yi giyotine yolladığı yıl. İkide bir devreye giren diyalog, egemen ahlak hakkında yapılacak bir eleştirinin araştırmasıydı (Isou'da toplumun sahip olduğu ahlaktan hiç de azımsanmayacak kadar çok vardı) ve diyalog kendisini böyle bir araştırma olarak ortaya koyuyordu.

Hurlements kavramsal bir şey olduğu için bir kavram olarak ele alınabilir. Alternatif bir yaklaşımın olup olmadığı konusunda bir şey söyleyebilecek durumda değilim. Debord bitmiş senaryosunun versiyonlarını 1955, 1964 ve 1978'de yayımladı; bugün bu filmi görmek artık imkânsız. Ben *Hurlements*'ı sadece metinlerden görebildiğim kadarıyla değerlendirebilirim, hepsi bu.

İnsan, ilk önce boşluğa atılıverdiğini hisseden, ancak Sol Yaka damgalı skandal için skandal tiriplerine ayarlandıktan sonra filmin devreye soktuğu yeni kurallara alışır hale gelen (toplumsallaşmış sanat) bir seyirciyi gözünün önüne getirebilir. Kendinizi filmi izleyen seyircilerden biri olarak hayal edersiniz, kısa bir süre sonra siyah perdeden/sessizlikten, beyaz perdeye/diyaloğa geçişi veya tam tersini dört gözle bekler bulursunuz kendinizi. Bu sözümona kabul edilmez antişovu, sinemanın bu mutlak "çürüme"sini, bu "yaratım değerlerinin seyircinin lehine değişmesi"ni ("Prolegomena"sında Debord'un) seyrederken gevşediğinizi, onu kabul ettiğinizi hayal edebilirsiniz. Ancak olumsuzlamanın biçimini bir kez kavradıktan, bu biçimin kendi başına olumsuzlamanın olumsuzlanması, yaratımın mümkün olduğunun onaylanması olduğunu kavradıktan sonra dünya yeniden biçimlenmeye –rahat bir şekilde biçimlenmeye– başlar.

Filmi bir saat izledikten sonra, bilenleri sevindirmek, aval aval dolaşan turistleri büyülemek için hiç olmazsa bir başka konuşma parçası, bir başka aforizma, bir başka alıntı olabileceğini umabilirsiniz; belki de filmin bütün bunların sonunda başlayacağını da düşünebilirsiniz. Lettrizmin amacı Debord'la Wolman'ın 1955'te söyledikleri gibi, "sanat alanında ölümcül bir enflasyon yaratmak"tıysa, o zaman bu film tam anlamıyla bir ultra-lettrizmdi: Filmde, tek bir imge, normal zamanlarda hiçbir önem ifade etmeyecek tek bir imge bile, 1952'de dünya genelinde bütün

avangard filmlerin sonunda mantar gibi bitiveren arapsaçı görüntülerden daha fazla güç taşıyordu. Bir metelik gerçekten bir servet yapabilirdi; dada bankası seyirciyi hiç hayal edemeyeceği kadar zengin yapabilirdi. Bu minval üzere, Debord'un *Hurlements*'ın Ion versiyonunda yazdığı kendi portresiyle gerçekleşen finali de İsa'nın dünyaya yeniden gelişiydi.

Böylece kendini olayların akışına bırakan, filmin yönergelerini tanıyan ve kurallarına uyan bir seyirci getirebilirsiniz gözünüzün önüne; bu imgesiz sinema filmi hakkında yazılmış çeşitli yazıları okuduktan bir yıl sonra benim de göstermem gereken tepki buydu. Kapıldım; her şey mantıklı görünmeye başlamıştı. Debord'un seyirciden beklediği tepki de buydu; beyaz perdeden siyah perdeye, konuşmadan sessizliğe elli dakika gidip geldikten sonra Debord ipi çeker. "Yitik çocuklar gibi yaşıyoruz, maceralarımız yarıda kalmış" diyen sesi duyulur Debord'un fondan. *Enfants perdus* (Yitik Çocuklar): Seyirci onun lettristlere ve Auteuil kimsesizlerine atıfta bulunduğunu, Fransa'da intihar sayılabilecek keşif görevlerine gönderilen askerler için söylenen bir deyişi kullandığını, o zamanlar kullanımda olan toplumsal bir jargonu savaş sonrası Fransız gençlerine atfen kullandığını bilmek durumundaydı. Seyirciler Debord'un "enfants perdus"yü daha çok Marcel Carné'nin 1942 yapımı filmi *Les Visiteurs du soir*'nın (Gece Ziyaretçileri) iki genç kahramanı Gilles ile Dominique'e, sevgiyi yok etmek üzere yeryüzüne gönderilen; ama dünyevi sevginin akıllarını başlarından aldığı şeytanın iki genç hizmetçisine atfen söylediğini bilmek durumundaydı; seyirci, *Les Visiteurs du soir*'daki şeytanın Hitler'i temsil ettiğini ve bunu Debord'un bilmemesinin imkânsız olduğunu da bilmek durumundaydı. Filmde berrak, karışık ve ikisinin ortası olduğu bir ana da ulaşacaktı: "Yitik çocuklar gibi yaşıyoruz, maceralarımız yarıda kalmış". Bu sözün ardından perdenin simsiyah kesildiği yirmi dört dakika sessizlik yaşanır. Sonra, seyircilerin veya müessese müdürlerinin bir işin nihayete ermesine izin verdikleri o ender anlardan birinde film biter.

ŞİMDİ

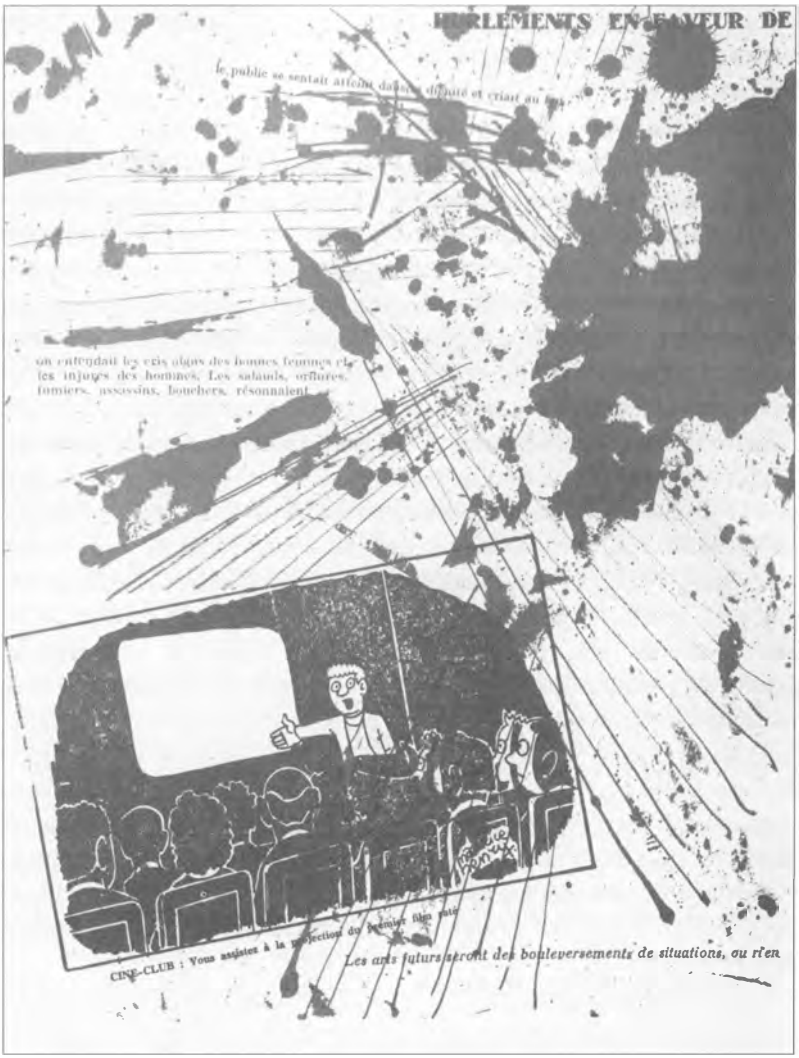
Şimdi, Debord'un *Ion* senaryosundaki imgeleri ve çoğu sözü sağdan soldan kırparak elde etmesinin parasızlıktan veya sırf tembellikten kaynaklandığı düşünülse bile, insan sonunda filmi kavrayınca Debord'un zihinsel durumunu belki daha iyi görebilir. Seyirciyi kabul edilebilir bir hiçin bir çeşidini kabul edebileceğine ikna ettikten sonra Debord, gerçeği kabul ettirmeye uğraşacaktı.

John Cage'in *Hurlements*'la aynı yıl gösterime giren *4' 33"* adlı sessiz filmi kavramsal bir şeydi; filmde bir piyanonun başında oturan ve

film süresince hiçbir şey çalmadan duran bir piyanist vardı. Debord'un filmi hem daha az (çürüme anlamında filmin her dakikası geometrik bir azalmaydı) hem daha çoktu (yetmiş beş dakika). Tabii Cage'in filmi tıpkı 1971'de Mike Curb (1978'de Kaliforniya Vali Yardımcılığı'na atanmış, hatta bir seferinde de Cumhuriyetçi Parti'den başkanlığa aday gösterilmişti) tarafından MGM'den çıkarılan ve her iki yüzü de "19 dakika sessizlik, 1 dakika alkış" şeklinde olan *The Best of Marcel Marceao* adlı uzunçalar gibi bir şakadan ibaretti. *Hurlements*'ı seyretmek tarif edilemeyecek derecede sıkıcı bir deneyim olabilir: üzerinde hak iddia etmeye bile değmeyecek, kupkuru, yavan mı yavan bir ortamda sahnelenen bir provokasyon. Fişi çekebilirdiniz veya gidebilirdiniz. Debord'un bitmiş senaryosunu bunca yıl sonra okumak –onu bir argüman, bir manifesto, yaratıcının zihninde canlanan olayın gerçekleşmesinden önceki olay olarak okumak– tam anlamıyla bir şok, bir heyecan olabilir.

Manifesto'nun kendi, aşikâr önermeleri vardı. Siyah perde, sanatın bir üçkâğıt olduğunu getiriyordu insanın aklına; yani, insanın para verip de seve seve seyrettiği gerçek filmlerin de bir hiç olabileceğini; lettristlerin hâkim toplumun gözünde görünmez olduğunu, kendi gölgeleri içinde yaşadıklarını, karanlıklar içinde çalıştıklarını: Lettristlerin sözcükleri ve sözsüzlükleri herkese ne kadar anlamsız gelirse gelsin, sessizliklerine eşlik eden siyahlık, kendilerine ait zaman üzerinde yalnızca kendilerinin hak iddia edebileceğini anlatıyordu. Fakat *Hurlements*'ın merkezini ve taşıdığı estetiğin kilit kısmını, atıfta bulunduğu unsurların montajı ile metaforlar oluşturuyordu: *Les Enfants du paradis*, Saint-Just, Notre-Dame olayı, *Les Visiteurs du soir*, "enfants perdus" ve gelecekteki sanatın sinemanın çürümesi ya da başka bir şeyle ilgisi olmadığını bildiren tuhaf nida; yani, sanat ve gelecek bir "durum" sorunudur.

"Guy'le birlikte un çuvalları elimizde, balkonda bekliyorduk" der Michèle Bernstein 1983'te, yani Debord'un tamamlanmış ilk filminin Quartier Latin Film Kulübü'ndeki gösteriminden (13 Ekim 1952) otuz bir yıl sonra. "Bütün tanıdıklar aşağıdaydı; Isidore Isou ve Isou'ya dargın olan, Debord'la benim konuşmadığım Marc, O. Film başlamadan önce Serge Berna sahneye çıkıp sinema üzerine harika bir konuşma yaptı; tam bir profesör edasıyla. Yanımızdaki unu tabii aşağıdaki seyircilerin üzerine atmak için almıştık. O zamanlar bende camları kıracak kadar güçlü bir ses vardı. O ses yok artık; sigaradan mıdır içkiden mi bilmem, zamanla kaybettim o sesi. Çığlık atmak için özel bir çaba sarf etmiyordum, kendiliğinden bir çığlık gibi çıkıyordu sesim. Seyirciler filmden sıkılıp konuşmaya başlayınca onlardan daha yüksek bir sesle 'feryat' edecektim. Öyle de yaptım."



Hurlements en faveur de Sade'ın ilk gösterimleriyle ilgili sayfa, Guy-Ernest Debord, *Memories*, 1959.

"Guy'le birlikte filmin sonuna kadar salonda kalıp kalmadığımı hatırlamıyorum; biliyorsunuz filmin son yirmi dakikası sessizlikten ibaretti. Fakat Serge Berna'nın dışarı çıkmaya yeltenen insanlara engel olmaya çalışıp onlara, 'Gitmeyin! Filmin sonunda acayip şeyler oluyor, gerçekten bak!' dediğini hatırlıyorum."

HURLEMENTS

Hurlements Isou'yla yolların ayrılmasına bir başlangıç olmuştu; ama bu ayrılık üstadın filmle ilgili düşüncelerinden sonra kendisini çekmesi şeklinde gerçekleşmemişti. 1979'da Isou, *Hurlements* ve Debord'un sonraki dönem filmleri hakkında *Contre le cinéma situationniste, néonazi* (Neonazi Sitüasyonist Sinemaya Karşı) adlı kitapçığı yazdı, ancak *Hurlements*'dan sonraki filmleri son derece aksi bir üsluba sahip olduğu için Debord'un adına yazısında hiç yer vermedi; 1952'de ise Isou, *Hurlements*'ı lettrist camiaya canı gönülden kabul etmişti. Sinema filmi olmayan filmini çekerken Debord "durumlar yaratmıştı"; bir azınlığın içinde azınlık yaratan olaylar, kargaşalar ve rezaletler, yeni durumlar yaratılarak sanatın herkesin anlayabileceği bir hale getirilmesi durumunda, hayatın da durumlar yaratılarak herkesin kabul edebileceği bir hale getirilmesinin pekâlâ da mümkün olabileceği fikrini getirdi akla. Eşek şakası ve olumsuzlamanın yaptığı evlilikti dada, *Hurlements* da öyle; peki ya biraz daha öteye gidilse? Sanatın dışında, sanata geri döndürülemeyecek bir şey; halihazırda mevcut olan veya olduğundan farklı olması istenen bir şeyin tasviri değil de kendi başına bir olay, üzerinde konuşulacak yeni bir durum, yeni bir dil talebinde bulunacak bir olay yaratılsa? Kendi uyumunu kendisi yaratacak, kendini çeşitli jestler, güç alanları, yaşanılan her durumu ya yeni bir sanat yapıtı haline getirecek ya da hiçbir şey haline getirmeyecek biçimde varolan bütün müzeleri, alışkanlıkları, bütün gündelik hayat tarzlarını belirleyecek bir arzular bütünü şeklinde ortaya koyacak bir şey yaratılsa ne olurdu?

Bu "lettrizm" değildi. 1952 Temmuz'unda, yani *Hurlements*'ın o ilk ve doğurgan gösteriminden sonra Wolman ve Debord, biri hükümet tarafından diğeri halk tarafından aforoz edilmiş bu iki melun sanatçı, Serge Berna ve Jean-Louis Brau ile el ele verip Isou'nun başlattığı hareketin içinde gizli bir hareket başlatırlar: "Lettrist Enternasyonal". Kendi yollarında ilerlediklerinin farkında olmadan lettristlerden yollarını ayırırlar; birkaç ay sonra bu ayrılığın adını koyarlar.

AYRILIĞA

Ayrılığa, Charlie Chaplin'in yeni filmi *Şehir Işıkları*'nın tanıtımı için Paris'e gelişi vesile oluşturmuştu. Amerika Birleşik Devletleri'nden ayrılır ayrılmaz (Cumhuriyetçi Parti'nin başkan yardımcısı adayı Richard Nixon'ın mevcut yönetimi komünizme karşı yumuşak davranmakla suçladığı başkanlık seçimi arifesinde) Chaplin, Adalet Bakanı tarafından bölücü ilan edilmiş, ülke içine girmesi yasaklanmıştı. Birkaç gün sonra Chaplin, tahta yeni çıkan II. Elizabeth tarafından Saint James Malikânesi'ne davet edilmişti. Chaplin, yeni kraliçenin huzuruna çıktığında İngiliz geleneklerine uygun olarak kraliçenin önünde eğilmişti. İngiltere onu bu hareketinden sonra bağrına basmıştı. Paris'e gelişinde ise gazeteler kendinden geçmişti; "Şarlo" günlerce gazetelerin baş sayfalarını süslemişti. Chaplin, Légion d'honneur nişanı almıştı. Bir dizi basın görüşmesine katılmıştı; işte Chaplin'in yaptığı bu basın toplantılarından birinde, 29 Ekim 1952'de Paris'te Ritz Oteli'nde yaptığı basın toplantısı sırasında, Lettrist Enternasyonal kendini dünyaya tanıttı.

Otelin dışındaki kalabalık Şarlo için şarkı söylerken Debord'la Berna otelin kapısını tutarlar, Wolman'la Brau da polis engelini aşar ve küfürler savurarak havaya broşürler atarlar. Broşürlerde şunlar yazılıdır:

KAYPAKLIĞA PAYDOS

Mack Sennet bozması yönetmen, Max Linder bozması oyuncu, evlenmemiş anaların, Auteuil'deki kimsesiz çocukların gözyaşlarının Stavisky'si, sen duygu simsarı, talihsizliklerin baş çığırtkanı, sen ey Chaplin.

Yaptıkların sadece kameramanı bağlar. Hayrını, hayırseverliğini sadece ve sadece ona gösterirsin.

Kendini güçsüzlerin ve ezilenlerin yanında gösterdiğin için, sana karşı yapılacak bir saldırı güçsüzlerle ezilenlere yapılmış sayılıyor; oysa senin o bastonunun gölgesinde polis copunu görmek işten bile değil.

Sen "tokat yiyince öbür yanağını çevirenlerden"sin –kıçının öbür kenarını– fakat bizim için, genç ve güzel olanlar için, çilenin en iyi ilacı devrimdir.

Seni, tabansız Max de Veuzit'i, kurbanmış gibi gösteren "absürd zulümler"e karnımız tok bizim. Fransa'da Mülteci Servisi kendini Reklam Ajansı olarak adlandırır. Cherbourg'da yaptığın basın toplantısı işkembeden başka ne ki? Korkma canım, korkma *Şehir Işıkları* başarılı olur.

Geber faşist köpek! Paraların içinde boğul. Sosyeteye yağ çek sen (Küçük Elizabeth'in ayaklarının dibinde sürünürken bizim de içimizin yağı eridi). Ölümün tez elden olsun, birinci sınıf bir cenaze töreni yaparız söz, yeter ki sen geber!

Son filminin hayatının da son filmi olmasına duacıyız.

Ark lambalarının sıcaklığı şu parlak oyuncunun makyajını eritti; ortaya şu bildiğimiz fesat ve onursuz adam çıktı.

Defol git Mister Chaplin!

Lettrist Enternasyonal
SERGE BERNA, JEAN-L. BRAU
GUY-ERNEST DEBORD, GIL J WOLMAN

Bu broşürde bir tez öne sürülür: Chaplin'in duygusal sanatının, *Şehir Işıkları*'ndaki sanatın, herhangi bir sanatsal yapıtın "duygu sömürüsü" olduğu (bir insanın yaşama azminin her şeyin doğru olduğu, hiçbir şeyin mümkün olmadığı bomboş bir cennete yönlendirildiği) tezi. Fakat bu tez gazetelere geçmez. *Combat*, Chaplin karşıtı göstericileri "lettrist" olarak tanıtır; Pomerand ve Lemaitre'le birlikte Isou eylemi desteklemediğini belirtir, tabii dikkatli bir üslupla. *Combat*'a yazdığı mektubunda Chaplin'in sinema dünyasındaki yeri doldurulmaz değerini de teslim eder: Bir tanrı daima tanrıdır. Mektubunda dört müridinden hiç söz etmez; "kimsenin Chaplin'e gösterdiği saygıda kusur etmemesi"yle yetinir.

Fakat Debord'la öbürleri, ellerine geçen bu fırsatı tepmezler. İlk defa kamu hayatı alanına girmişlerdi ve orada olmaktan mutluydular. Isou'nun *Treatise*'inin gösterimi için gittikleri Belçika'dan *Combat*'a şunları yazarlar:

Chaplin'in Ritz Oteli'nde yaptığı basın toplantısına müdahale edişimizin ve dağıttığımız "Kaypaklığa Paydos" başlıklı broşürlerimizin –ki tek başına adı geçen sanatçıyı hedef alıyordu bu broşürler– gazetelerde yayımlanmasının ardından Isou ile itaatkâr ve saçları ağarmaya yüz tutmuş yandaşları *Combat*'ta eylemlerimizi onaylamadıklarını belirten bir yazı yayımlamışlardır. Chaplin'in *bir dönemler* yaptığı şeylere saygı duyuyoruz, fakat günümüzde yeniliğin bambaşka yerlerde yattığını ve "artık ilgi çekmeyen doğruların yalanlara dönüştüğü"nü (Isou) de göz ardı etmiyoruz.

Lettrist Enternasyonal üyeleri temellerini atmaya başlarlar:

Biz özgürlük için acilen gereken şeyin putların yıkılması olduğuna inanıyoruz; özellikle de özgürlüğü temsil ettiklerini iddia eder hale gelen putların. Broşürlerimize hâkim olan kışkırtıcı ton, adı konmamış bir yaltakçılığa karşı tepki niteliğindedir. Bazı lettristlerle bizzat Isou'nun kendisinin bizi inkâr etmesi, ekstremistlerle artık uçurumun kenarında duramayanlar arasında bugüne kadar varolan ve hâlâ da varlığını sürdüren anlaşmazlığa, bizi "gençliklerinin acısından" uzaklaşıp mevcut zaferlere "gülümseyenler"den *–yaşı yirminin üzerinde olanları otuzun altında olanlardan–* ayıran farklılığa

iyi bir örnektir. Kendi ellerimizle yazdığımız metnin tüm sorumluluğunu kabul ediyoruz. Kimseyi inkâr etmiyoruz. Bize yöneltilen öfke umurumuzda bile değil. Kişinin reaksiyoner olması derece farkı değil, nitelik farkıdır.

Bize laf edenleri, hemen parlayıp insanın üzerine saldırıveren o adsız güruha havale ediyoruz.



"L'incompréhension toujours recommence entre les extrémistes et ceux qui ne le sont plus" 1987.*

Chaplin'in kısa süreli Paris ziyaretinin ardından olayın güncelliğinin kalmaması üzerine *Combat*'ın, bir basın ilkesi olan yanıt hakkını gasp edip bu yazıyı yayımlamamasına şaşmamalı. Chaplin karşıtı "gösteri" Chaplin'in şöhreti tarafından yutulmuştu; gösteri, Saint-Germain-des-Prés'de bir iki gün süren bir dedikodudan ibaret kaldı. Bu olay aslında daha çok Notre-Dame olayının popüler kültür alanında gerçekleşen kısa süreli bir tekrarıydı. Ancak aynı etkiye sahip olamamıştı: Zaten ne Marx ne de bir başkası popüler kültür eleştirisinin bütün eleştirilerin önkoşulu olduğunu düşünmüştü. Lettrist Enternasyonal'in yeni üyeleri kendi hayatlarının, biçimden yoksun faaliyetlerinin, *Hurlements* en faveur de Sade'da yer alan belirsizliğin içinde kaybolurlar. Onların Isou gibi meşhur olma dertleri yoktur ve *International situationniste*'in ilk sayısı Batı Avrupa'nın dört bir yanında ortaya çıkana kadar, yani altı yıl, hiç ortaya

* "Artık uçurumun kenarına yaklaşmaya cesaret edemeyenler" 1987.

çıkmazlar. *Internationale situationniste*'in bu ilk sayısının son sayfasında, Brigitte Bardot'nun memeleri şahlanmış bir vaziyette çırılçıplak at üstünde poz verdiği bir fotoğrafıyla birlikte şöyle bir ilan yer alır:

GENÇ KIZLAR GENÇ ERKEKLER
Bundan fazlası için, rol yapmak için yetenek gerekir.
SİTÜASYONİSTLERLE BİRLİKTE
Özel bir yeteneğe sahip olmanız gerekmez.
Tarih hep sizden yana olacak,
Güzel olun, çirkin olun fark etmez.
Telefon yok. Müracaatlarınızı şahsen veya mektupla aşağıdaki adrese yapın:
32, rue de la Montagne-Geneviève, Paris, 5e.

Ruj Lekesi

(Bir Sigara İzmariti Üzerindeki)



1953'ün başlarında Jean-Michel Mension adlı bir genç kendini bir afişe dönüştürür ve pantolonunun orasına burasına şifreli sloganlar yazarak Saint-Germain-des-Prés sokaklarını arşınlar. Ed van der Elsken adında genç bir fotoğrafçı onu yolda durdurur ve bir sokak eşkıyası olan Fred'le birlikte fotoğrafını çeker. Bugün bile fotoğrafta Mension'ın sağ bacağında "L'INTERNATIONALE LETTRISTE NE PASSERA PAS" (Lettrist Enternasyonal Yaşıyor), sol bacağında da *Hurlements en faveur de Sade* için hazırlanmış bir ilandan parçalar ("film dynamique" ve "bir sürü kız"la ilgili bir şey) yazdığını rahatlıkla okuyabilirsiniz. Birkaç gün sonra Mension'la Fred zilzurna sarhoş olur, saçlarına oksijenli suyla meç yaparlar ve kadın tezgâhtarları sille tokat dövüp işadamlarına girişirler. Kaldırımın üstüne yığılıp kalana kadar dayak yerler, polis onları bulur ve kodese tıkar.

Hemen hemen aynı zamanlarda semtin duvarlarını şu yazılar süslemeye başlar:

YAŞAYALIM
HAVA BEDAVA
YAŞASIN GEÇİCİLİK
TUTKULARA ÖZGÜRLÜK
ASLA ÇALIŞMA

Sol Yaka üzerindeki herhangi biri için bu sözcükler yenidir; bu sözcükler eski gerçeküstücülüğe aittir ve onun kaba bir taklididir. Ama aslolan da bu kabalığıdır zaten. Gerçeküstücüler bu tür sloganları ilk olarak 1920'lerde, devrimin kaçınılmaz addedildiği dönemlerde ortaya atmışlardır; 1950'lerin başlarında, devrimin olanaksız görünmeye başladığı dönemlerde sözcüklerin içi boşaltılmıştır. Sözcükler tersine çevrilmiştir. Zayıf ifadeler öylesine ilkel bir gerçeküstücü özellik taşırlar ki; onları gerçeküstücü öncesi döneme havale etmek gelir insanın içinden. Bu sözcükler, gerçeküstücülüğün hiç gerçekleşmediğini söyler, her şeyin başlangıcından beri keşfedilmeyi bekler halde, olduğu gibi kaldığını. "Kendilerini gerçeküstücülükten *sonrasına* yerleştirenler, gerçeküstücü dönem *öncesi* soruları bir kez daha keşfederler" diye yazar Haziran 1958'de *Internationale situationniste*'in ilk sayısında. Raoul Vaneigem'ın *Gündelik Hayatta Devrim*'de belirttiği gibi, Cabaret Voltaire'de hiçbir şey, savaş bile, bira bardağını masanın üzerine koyuş şekli bile aynı kalmamıştır: "Her şey dönüşmüştü". Lettrist Enternasyonal'in oluşturmak istediği durum da buydu işte ama bir kabarede değil; böylece bu durum oluşturma işi, canlı afişlerin sokaklarda insanları dövmesiyle başlar. "Dada ile boy ölçüşebilecek yegâne çağdaş olgu, suç işleyen gençliğin attığı en vahşi çığlıklardır" der Vaneigem. Vaneigem Sitüasyonist Enternasyonal'in rolünün "suç işleyen gençlerin şiddetini fikirler düzlemine" taşımak olduğunu düşünmekteydi. Lettrist Enternasyonal, fikirlerini suç düzlemine taşıyarak başlar işe. Caddeden aşağı slogan ata ata koşturup gösteri/meta ekonomisinin bilinçsiz unsurlarını hedef aldıkları o dönemlerde bu bir fikir gibi görünmüş olabilir gözlerine.

LE'NİN

LE'nin bir fikri vardı aslında: "...Avrupa'da Yeni Bir Fikir" diye bir başlık yer alır 3 Ağustos 1954 tarihli bir manifestoda: Saint-Just'ün devrimin ikinci yılında (yani 3 Mart 1794'te) Devrim Meclisi'nde *vêntose*'un* 13'ünde söylediği bir sözdür bu. "Mutluluk Avrupa'da yeni bir fikirdir" der Saint-Just; Michèle I. Bernstein, André-Frank Conord, Mohamed Dahou, Guy-Ernest Debord, Jacques Fillon, Véra ve Gil J Wolman ise LE'nin bülteni *Potlatch*'ın yedinci sayısında, "Boş zaman gerçek devrimci sorundur" derler.

* Normalde bizler Fransız Devrimi'ni 1789'dan, yani XIV. Louis'nin tüm zümreleri mayıs ayında devlet finansmanında reform yapmanın yollarını tartışmak üzere toplantıya çağırdığı tarihten başlatırız. Ama jakobenler normal takvime göre 21 Eylül 1792'de monarşiyi ilga edişlerini sıfır noktası kabul eden yeni bir takvim düzenlemişlerdi. Buna göre, *vêntose*, yeni takvimde, yani devrim takviminde 6. ayı göstermekte, bu ay normal takvimde 20 şubattan 21 marta kadar olan süreyi kapsamaktadır. Sözcük anlamı "rüzgâr"dır. (y.h.n.)

Her durumda, ekonomik sınırlamalar ve onların ahlaki sonuçları kısa süre içinde yok olacak ve yerini başka şeylere bırakacaktır. Boş zaman organizasyonu –sürekli çalışmanın ardından gelecek olan düzenleme– kapitalist ülkeler için olduğu kadar Marksist ardılları için de çoktan bir zorunluluk haline gelmiştir. İnsanlar her yerde stadyumlar ve televizyon programları arasında sıkışıp kalmıştır.

Dayatılan bu ahlaksız durumu, bu yoksulluk durumunu her şeyden önce sırf bu nedenle suçlamalıyız.

Kelimenin bilinen anlamıyla *hiçbir şey yapmadan* geçirdiğimiz birkaç yıldan sonra toplumsal tavrımızın avangard bir tavır olduğunu artık rahatlıkla söyleyebiliriz; çünkü üretim temeli üzerine kurulmuş bir toplum içinde kendimizi ciddi bir biçimde boş zaman arayışına adadık.

Bu sorun mevcut ekonomik gelişim çökmeden önce ortaya atılmadığı takdirde, değişim kötü bir şakadan ibaret kalacaktır. Yeni arzuların farkına varmadan ve yeni arzulara fırsat tanımadan yerine kurulduğu toplumun amaçlarını aynen alan yeni bir toplum; sosyalizmin hakikaten ütopik eğilimi budur.

Bize göre yapılacak bir tek şey var: Tam anlamıyla bir sapma meydana getirmek.

Birden çok macera yaşayan bir maceracı, maceraları kendisi yaratıyor demektir.

Durumların kuruluşu, oyuncuların seçmiş olduğu büyük bir oyunun sürekli gerçekleştirilmesi şeklinde olacaktır: Bir trajedideki karakterlerin yirmi dört saat içinde öldürülmeleri için yapılan türlü sahne düzenlemeleri ve kargaşanın planlandığı bir oyun. Öldürmek diyoruz; ama yaşamak için gereken zaman da unutulmayacaktır.

Böylesi bir sentez, davranış eleştirisinin, saygıdeğer bir kasaba planlamasının, çevre ve ilişkilerini ön plana alan bir ilkenin bir aradalığını gerektirir. Biz ilk ilkeleri biliyoruz...

LE'nin ekonomi karşıtı teorisi, *Potlatch*'ın sürekli yayımlanan "Haftanın Haberi" köşesinde yer alır:

Washington, D.C., 29 Temmuz (A.P.): Dini bir toplantıda konuşan ABD Başkan Yardımcısı Richard Nixon, "bir kâse pirinç"in Asya halkını komünizmin elinden kurtarabileceğini hayal edenlerin "kendilerini aldatmaktan başka bir şey yapmadıkları"na inandığını belirtti ve ardından şunları söyledi: "Ekonomik refah önemlidir; fakat Asya halkını hayat standartlarını yükselterek kendi tarafımıza çekebileceğimizi ileri sürmek yalandan ve iftiradan başka bir şey değildir. Sözünü ettiğimiz halk, büyük bir tarihsel mirasa sahip onurlu bir halktır".

Böylece Richard Nixon da sesini yükseltmekte olan Lettrist Enternasyonal korosuna kendi sesiyle katkıda bulunmuş oldu.

TEORİLERİYLE

Teorileriyle silahlanmış olan LE'nin pratiği de hiç fena değildir. 1953'te Jean-Louis Brau'ya yazdığı bir mektubunda Wolman bu pratiği özetler:

> Sen buradan ayrıldığında nerede kalmıştık? Joël bir süreliğine salıverilmişti: şartlı olarak. Jean-Michel'le Fred de özgürlüklerine kavuşmuşlar; fakat çok geçmeden yine hapsi boylamışlardı (Tabii ki tahrik sonucu işledikleri suç yüzünden). Küçük Eliane, Vincennes'da bir yerde kız yatakhanelerinin birinde dramatik bir şekilde tutuklanmıştı, salıverilmiş. Joël ve Jean-Michel'le birlikteymiş (Körkütük sarhoş olduklarını söylememe bilmem gerek var mı). Joël ve Jean-Michel polise kapıyı açmamakta direnmiş ve polisle çatışmaya girmişler. O kargaşa içinde LE mührünü kaybetmişler. Linda'nın davası henüz görülmedi; Sarah hâlâ hapiste ama on altı buçuk yaşındaki kız kardeşi onun yerini aldı. Sonra daha bir sürü tutuklanma olmuştu, uyuşturucu ve Tanrı bilir daha neler yüzünden; artık sıkmaya başladı. Sonra G.E. vardı, hani nefesini tutup intihar etmeye çalıştığı için ailesi tarafından on günlüğüne bir sanatoryuma kapatılan. İşte o yine aramıza döndü. Serge, mayısın 12'sinde çıkacak. Önceki gün Moineau'ya uğradım. Buralarda revaçta olan en son eğlence mezarlıkta sabahlamak (Joël'in parlak fikirlerinden biri işte)...

LE'nin üyelerinin kendilerini ikna etmek için yaptıkları bu şeyler birbirlerine yapmaya söz verdikleri devrimin bir provasıydı: Sanatın kendini devretmesinin ve çalışmanın sonunun bir provasıydı; trajedideki karakterleri öldürüp gerçek insanları hayata geçirecek bir sahne düzenlemesi, bir kargaşaydı: LE'nin kendi kendine anlattığına göre, gerçekleştirilecek ilk devrimin temeli, egemen toplumdaki sıkıntıların değil, "mutluluk fikrinin bütünlüklü eleştirisi"nden, egemen davranışların eleştirisinden, gündelik hayata ilişkin yeni icra biçimleri geliştirmekten geçmekteydi. Mutluluk, Saint-Just'ün devrime ihanet etmekle suçlandığını duymasından yüz altmış yıl sonra Avrupa'da hâlâ yeni bir fikirdi; onun, Yeni İnsan'ın sesinin suçlandığının ertesi günü Kamu Emniyetini Koruma Komitesi tarafından sessiz sedasız giyotine gönderilişinden yüz altmış yıl sonra, hâlâ. Onun idamından sonra bütün resmi devrimler davalarını mutluluk üzerine değil, adalet üzerine kurdular ve o adalet kayası üzerinde kâh parçalandılar kâh kayaya dönüştüler. Fakat bütün gerçek devrimleri devindiren mutluluk arzusu değil miydi; Ivan Chtcheglov'un "Yeni Bir Şehircilik Formülü"nde LE'ye atfen söylediği gibi, insanın kendini âşık olmaktan alıkoyamayacağı bir dünya kurma arzusu değil miydi? O devrimleri yapanlar bunu kabul etmeye yanaşmıyorlardı, kabul ettikleri o ender durumlarda ise bu kabul ediş resmi



Jean-Michel Mension ve Fred, 1953, foto: Ed van der Elsken.

kayıtlardan anında siliniyordu. Yiyecek ve giyecek derdine düşmüş o yığınların yanında benim mutluluğumun ne önemi olabilirdi ki? Olmaz, diyordu devrimci geleneğe sahip çıkanlar, olmamalı. "Görünür kültürün mezarlığı"nı mesken tutan LE, kökleri Özgür Ruh'a kadar uzanan bir kavrama takılıp tökezler: "Mutluluğum bizzat varoluşun gerekçesi olmalıdır". İşte adaletle mutluluk ilkesi bu şekilde tek bir ilke haline gelmişti; LE, Saint-Just'ün sözünü ettiği şeyin bu olduğunu düşünüyordu.

1767'de doğan ve 1794'te idam edilen Louis-Antoine de Saint-Just, Erdem Cumhuriyeti'nin peygamberiydi; eski dünyanın efendilerinin bastırıp büktüğü ve her yeni yurttaştan çekip çıkarılması –veya zorla alınması– gereken, her insanın kalbinde uyumakta olan bir erdem. Mutluluğa yönelik yeni bir arzunun farkına varan Saint-Just bir ara o arzuyu insanlara empoze etme fırsatı bulur: "Avrupa'da yeni bir fikir" sözünün ardından, "size şu emirlere uymanızı öneririm" der. Bir ayağı Paris'te bir ayağı Sparta'da, dünya tarihi sahnesinden seslenir insanlara. Lykurgos'la Thukydides'e, Lenin'le Pol Pot'a seslenir ve onların sözlerini duyduklarından emindir. LE, birayla şarabın yanı sıra muafiyet ve teselli satan bir barda seslenir insanlara; Berlinli dadacılar tıpkı buna benzeyen yere "Cafe Megalomania" adını vermişlerdir. O barda LE, Saint-Just'ün ses tonunu yeniden yakalamaya çalışır. Ancak Saint-Just'ün ses tonunu yakalamak öyle kolay değildir, zira sesi sert ve esriktir, korkutucu ve durağan, üstü kapalı bir sloganın tonundadır: "Akıl, erdemi darağacına gönderen bir sofisttir". Bu söz üzerine günlerce kafa yorabilir veya Saint-Just'ün büstlerdeki, kabartmalardaki suratını inceleyebilirsiniz; fakat vadesi dolduğunda ağzından tek bir kelime dahi çıkmayan o genç gibi bütün bunlardan da tek bir kelime dahi çıkaramazsınız. Bir portresinde yüzü gergin, gözleri ateş gibi soğuk soğuk bakarken; başka bir portresinde yüzü gevşek, gözleri masum masum bakar. "Doğrusunu söylemek gerekirse, bir insan sevdiği şey uğrunda savaşım verir" der Terör filozofu. "Herkes için mücadele etmek ancak bunun bir sonucudur".

1968'de LE, Eliane Brau'nun (Wolman'ın mektubunda "Küçük Eliane" olarak geçen Eliane Papai) "oto-terörist" olduğunu yazar. Grup, insanın kendi üzerinde terör uygulaması gerektiği üzerinde ısrar eder. "Rutin işlerle toplantılara tahammülü olmayan bir kendi kendini eğitme programı" diye yazar Raoul Hausmann, Berlin Dada Kulübü için. LE, hiçbir şeyin oto-terörizmden önemli olmadığı fikrini korumak için elinden geleni yapar ve grubun içinde bu oyunun değersiz olduğunu düşünenler anında ihraç edilir; bunu Saint-Just duysa hiç kuşkusuz hemen onaylardı, zira onun o ideal toplumunda en asli kanunlardan biri sürgündü. İlk etapta, grupta hiç yer almamış olan Isidore Isou, Gabriel Po-

merand ve Maurice Lemaitre atılır (Chaplin vakasından sonra "lettrist" ve "lettrizm" kelimeleri üzerinde hak iddia eden LE, hareketin kurucularından ancak kendi fikirlerine ihanet eden hainler olarak söz eder). Derken, Wolman'ın Brau'ya o mektubu yazdığı dönemle "...Avrupa'da Yeni bir Fikir" dönemi arasında Brau (*Potlatch*'ın ikinci sayısında onun hakkında "militarist" yakıştırması yapılır), Serge Berna ("Entelektüel derinlikten yoksun"), o öve öve bitiremedikleri Mension ("süsten ibaret") ve hatta hayali Chtcheglov bile ("mit manyağı, devrimci bilinçten yoksun abuk sabuk biri") gruptan azledilir. "Ölüyü çağırmanın bir anlamı yok" diye yazar Wolman, LE'nin ilk ölüm fermanını açıklarken. Tıpkı köktenci mezheplerdeki gibi, grup içinde yer alanların gruptan azledilenlerle görüşmeleri yasaklanır, hatta onların adını bile ağızlarına almayacaklardır. Fakat Debord, 1978'de *In girum imus nocte et consumimur igni* adlı filminde onlardan söz eder, Shakespeare'in *Julius Caesar*'ından yaptığı bir alıntıyla birlikte Chtcheglov'un bir fotoğrafını da kullanarak. Filmin fonundan Debord, Cassius olarak konuşur:

> "Gelecek nice çağlarda,
> Daha doğmamış devletler, bilinmedik dillerde
> Oynanacak yaşadığımız bu yüce oyun!"*

Yıllar sözcükleri ironiye boğmuştur fakat sözcükler o sihirlerinden hiçbir şey kaybetmemişlerdir; Debord temayı adım adım izleyerek ekrana bir çizgiöykü getirir. "PRENSİN ŞÖVALYELERİ MACERA PEŞİNDE KOŞARLARKEN" diye yazar perdede beliren başlıkta: "İNSAN NAMINA TEK BİR KİŞİNİN BİLE BULUNMADIĞI BİR YERİ AYDINLATAN O GİZEMLİ IŞIĞIN YANINA YAKLAŞTI". Derken Chtcheglov tekrar görünür ve Debord kendi kendine şöyle der: "Bakışlarının hükmü altına alıp hayatı ve bütün bir şehri değiştirdiği söyleniyor. Bir yıl içinde bir asırlık bir intikamın muhataplarını keşfetti". Bu keşfin LE'nin dramı olduğunu söylüyordu Debord, o intikama maruz kalanların da LE'nin mirası olduğunu.

İşte bu anlamlı çelişkidir ki –kendini her türlü felsefi gerekçeden ayıracak denli boş nihilist hareketlerle en boş hareketi dahi yüceltebilen tam anlamıyla duygusal bir ses; totalitarizmle kitle katliamının tohumlarını taşıyan yerleşik bir soy sopla "hiçbir kural, hiçbir sınır tanımama konusundan başka vaadi olmama" (Debord, *In girum*) özelliği taşıyan bir olumsuzlamacılık arzusu arasındaki çelişki– Lettrist Enternasyonal'i tanımlar. Cabaret Voltaire'den Sex Pistols'a uzanan bir sohbette LE, bunlar-

* W. Shakespeare, *Julius Caesar*, s. 69, Çev. Sabahattin Eyüboğlu, Remzi Kitabevi, 1998.

dan ilkinin bir toplamı, ikincisinin kaynağıdır. Her şeyden önemlisi, LE her aktörün herkesin dilinden konuşabilme olasılığını ortaya koyuyordu.

Bu hikâyede, LE sıfır noktasındadır, aynı zamanda hem dolu hem boş bir kaptır. LE'nin tarihi temsil eden bir mührü vardı; grup, bir sarhoşluk anında kaybolan bu mühürle eğlence gezilerinden ve yeraltı mezarlarındaki gecelemelerden bir felsefe çıkarmaya çalışmıştı. Bu hareketlerden bir felsefe çıkarmaya çalışmanın yanı sıra "ardında iz bırakma"ya inananları lanetlemişlerdi, kendileri ise çok az iz bırakmıştı artlarında: beş yıl içinde üç düzine kadar gazete yazısı, bir tomar yayımlanmamış makale, çalıntılanmış çeşitli fotoğraf ve yazı örneklerinden oluşan kolajlar, telefon direklerine yapıştırılan türden bazı çıkartmalar, duvarlardan birinin üzerine yazılmış bir slogan. Buna birkaç LE yadigârı ürünü de katabiliriz: Debord'un ağaç zımparası kapaklı kolaj kitabı, *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* (1959) ile *In girum* adlı filmleri ve Michèle Bernstein'ın *Tous les chevaux du roi* (Kralın Bütün Atları, 1960) ile *La Nuit* (Gece, 1961) adlı romanları; fakat bütün bunlar çok belirsiz anılardır, zira hepsi konu veya mekân olarak LE'ye dayanıyor olsa da bunlarda LE'nin adına dahi rastlanmaz.

Fakat bir şekilde bu belirsizlik tam da yerine oturuyordu; çünkü grubun amacı gerçekte, kendisiyle ilgili konularda insanların aklında bir boşluk fikrinin canlanmasını sağlamaktı. LE'nin gerçekleşmesi olanaksız projesi "hiçbir şey" yapmamak ve buna rağmen varlığını sürdürmekti; bu nedenle grubun en somut başarısı varlığını 1952'den, gruptan ayrılan bir avuç üyenin (Bernstein'ın 1983'te belirttiği gibi, "şarap kadehlerini masaya burjuvalara özgü bir biçimde koymak"tan kendilerini alıkoymayı başaran üyelerin) başka insanlarla, LE'nin çapulcu entelektüellerinden daha eli yüzü düzgün ve kendilerinden daha yaşlı sanatçılarla bir araya gelip Sitüasyonist Enternasyonal'i kurduğu 1957'ye kadar sürdürmüş olmasıydı.

1958'le 1969 yılları arasında faaliyet göstermiş olan ve toplumun sezgi gücünü büyük toplumsal olaylara dönüştüren, '68 Mayıs isyanıyla birlikte o olaylara biçim veren SE, ondan daha derin bir geçmişe sahip olan LE'yi gölgede bırakır: Masallarda anlatılan martavalı SE gerçekmiş gibi anlatmaktadır. LE'de, grubun içindeki ilkelliği gizlemek konusunda mutlakçı bir tavır hâkimdi; Debord da "Bir Adım Geri" adlı tezinde LE'nin dağılıp ondan çok daha etkileyici bir grubun meydana gelmesine vesile oluşturan etkenin bu tavır olduğunu savunur. "Yaptığımız şeyler masaya konabilecek şeylerdi, yaptığımız şeyler yazdıklarımızdı" der Bernstein SE hakkında; yine de SE'nin yazdıklarının o benzersiz büyüsü, o muhteşem otoritesi kendi ilkelliğini gizlemekteydi. SE, yazarlarının

anlaşılmaz oldukları gerçeğini vurgulayarak eleştirilerini halka yaymaya çalıştığı için (bazen yirmi bazen de, 1968'in ilk aylarında olduğu gibi, bir düzineden daha az olan grup üyeleri, görünmez bir imparatorluğun liderleriymiş gibi bir tonla konuşmanın yolunu buldukları için) grup daha kurulmadan efsaneleşivermiş ve ortalıkta en fazla göründüğü dönemlerinde bile hayali bir görüntü olarak kalmıştır; işte bu nedenledir ki ister punk fanzinlerinde isterse diğer yazılı kaynaklarda olsun, onunla ilgili tarihsel anekdotlar hep efsanevi hikâyelerle, "sokak tiyatrosu" örneklerinden, simgesel *Ürsprunges*'ten,* Notre-Dame baskınında olduğu gibi bir eşek şakasından söz eder gibi bir üslupla doludur. SE'ye de atfedildiği gibi, gerçekleştiği söylenen olaylar kurmacadır; fakat, önce LE'de gizlilik içinde minyatürleri oluşturulup gerek SE'nin okurları gerek yandaşları gerekse grup üyeleri tarafından kurulan dünya tarihi sahnesinde (Bir gün içinde kurulan ve yine bir gün içinde yıkılan sahnede) oynanan bu olaylar aynı zamanda gerçekti de. Bu olayların ruhunun sitüasyonistlerin yazılarında belirttikleri türden bir sürecin içinden geçmesi, aslında LE'nin bu olayların birer müdahale değil de bir temel niteliği taşımaları yönündeki isteklerinin bir sonucudur. Bu olayların içlerinde barındırdıkları ruh (bir totalite olarak, dönemin diğer seslerinin hiçbirinde mevcut olmayan bu ruh) bir anda öfkeli ve oyunbaz, eleştirel ve arzu dolu, çaresiz ve mutluluk veren bir şey haline gelir: "Bizim çabamız, 20. yüzyıldan çıkmak için bugüne kadar gösterilen çabaların içinde en iyisidir".

Yazmak, beni keyiflendiren tek şey. Günümüz insanını boğazından sımsıkı kavramış olan güçsüzlük duygusuna karşı, hayal kurmanın etkili bir biçimde hayata geçirilmesinden daha iyi bir panzehir yoktur. Son otuz yılda ayaktakımının öncülük ettiği gerilla hareketlerinin başarısında hayal gücünün cazibesinin rolü büyüktür, hayal gücünün ve gelecek adına belli bir hayali sürdürme arzusunun. Diyebilirim ki hayatta büyük şeyler gerçekleştirmemi önleyen de, bu son söylediğim özellikten yoksun oluşumdur.

— *Guy Vanderhaeghe*, My Present Age, *1985.*

VARLIĞINI 1957'DE

Varlığını 1957'de hissettirmeye başlayan Sitüasyonist Enternasyonal, megalomanyak estetlerle fanatik çapulcular tarafından kurulan, Avrupa'yı bir yönetim altında birleştirmeyi amaçlayan ve solcular tarafından küçümsenip hiç kimsenin önem vermediği bir grup olarak görülüyordu ilk yıllar. Fakat 1966'da o koca Strasbourg Üniversitesi'nin bir grup sitüasyonist sempatizanın önderliğinde Öğrenci Birliği tarafından işgal edilmesinin (ki bu grup, Öğrenci Birliği'ne ait fonu sitüasyonist propagandalarını bütün dünyaya yaymak için

* Kaynak, menşe, orijin. (y.h.n.)

kullanmıştı) ve 1968'de Mayıs hareketleri döneminde Cumhurbaşkanı de Gaulle'ün "olumsuz olmaktan zevk alan" birkaç insanı suçladığı; ancak bu birkaç insanın nasıl olup da başkanı olduğu hükümeti dağılmanın eşiğine getirdiğini açıklayamadığı o konuşmasına vesile olan patlamanın ardındaki SE, "esrarlı Enternasyonal" olarak ün yaptı. Bu birkaç insan, de Gaulle'ün sözleriyle, "ister Doğu'daki komünist toplumlar isterse Batı'daki kapitalist toplumlar olsun, modern topluma, tüketim toplumuna, teknoloji toplumuna karşı bir ayaklanma içerisindedir"; hiç de haksız sayılmazdı hani. "Sitüasyonistlerin marifeti" diye yazar Eylül 1969'da *International situationniste*'in 12. ve son sayısında, "modern toplumdaki isyanı harekete geçirecek yeni odaklara işaret etmelerinden ileri gelir"; bu isyan bu toplumun mutluluk fikrine, hayatta kalma zihniyetine, yaşam standartlarında meydana gelen herhangi bir yükselmenin "can sıkıntısı standartlarında" belli bir yükselmenin meydana gelmesi anlamını taşıdığı bir dünyaya, dili kendi yanlışlığı tarafından, en ufak bir reddedişin dahi anında herkesin anlayabileceği bir 'hayır'a dönüşüvereceği kadar iğdiş edilmiş bir dünyaya karşı gerçekleştirilecek bir isyandı. "İnsanlar bizim *yazdığımız* şeyleri *yaptılarsa*" diye yazar sitüasyonistler son bir kez, "bunu, yaşadığımız ve bizden önce birçok kişinin yaşadığı olumsuzlukları dile getirdiğimiz için yaptılar". Fakat, sitüasyonistlerin yazılarında dile getirdikleri olumsuzluk modern hayatın gizli bir definesiydiyse ("başka bir illet" der Debord *In girum*'da) LE de o definenin haritasını çizen gruptu.

SE, "eski topluma karşı bir savaş ilanı"yla başlamıştı. *IS* no. 1'de kültür bir canlı cenaze, politika program harici bir gösteri, felsefe bir parola listesi, ekonomi üçkâğıt, sanat yağmalanmaktan başka bir işe yaramayan bir şey, yasal haklar insanın her şeyden feragat ettiğini belirten bir belge, basın özgürlüğü ise gerçek olan ile mümkün olan hakkındaki söyleme tarafların rızasıyla sınır çekme olarak tanımlanır. Yarım düzine ülkenin yazarları tarafından yapılan bu saldırı karışık ve bütünlüklü bir saldırıydı; günün koşullarına uygun, teoriyle dans eden, mankenlerin ve film yıldızlarının fotoğraflarıyla bezeli bir saldırı. Derginin her sayısında, kapağı farklı renklerde (*IS* no. 1 altın sarısı, no. 12 mordu) çıkıyordu, yılda birkaç bin baskı halinde saldırı yayıldıkça yayılıyordu. Bir zamanlar aklı başında birer müşteri olan insanların çılgın toplumbilimciler haline gelmeleri durumundaki gibi, suç ortaklığından kaynaklanan bir dirençle birlikte sitüasyonistler reklamları basından, sinemadan, metro istasyonlarından ayırdılar; sonra Haussmannlaştırılmış şehir ve yurttaşları resmeden "tanıtım propagandası" fotoğraflarından olumsuz imgeler yarattılar, ta ki on binlerce Çinlinin Mao Zedung'un devasa bir

portresini oluşturan kartonlarla yaptığı gösterinin fotoğrafı "Yabancılaşmanın Portresi" başlığıyla yayımlandıktan sonra kendine dönene kadar. "Geçmişin düzeltilmesi" adını verdikleri göreve, 1956 Macaristan'ının veya 1918 Berlin'inin kısa ömürlü devrim konseylerinin geleceğin ihtiyaç duyduğu yegâne politika, gelecek yıl yapılacak seçimlerin ise ölüm ilanından ibaret gibi görünene kadar, unutulmuş ütopik denemelerden ve katledilmiş isyancılardan oluşan yeni bir tarihin inşa edilmesi işine adadılar kendilerini. Sahip olduğu o şaha kalkmış yıkım arzusunu gizlemeye bile gerek görmeden daha da artırıp çekici hale getiren sapkın bir Marksizmin peşinde koşan felsefi sabuklamalar gibi, üstü kabuk bağlamış onur kırıcı davranışlar da kendi hallerinde varlıklarını sürdürmekteydi. Sitüasyonistlerin yazdıkları yazılar bir eleştiri biçimiydi ve bu biçim, hem "Batı ve Doğu'daki bütün toplumsal ve politik biçimlere" hem de "o biçimleri değiştirmeye çalışanlara" (*Le Monde*, 1966) aynı derecede karşı çıkan bir ses biçimiydi: yöneticilere, bürokratlara, teknokratlara, sendikalara, refah teorisyenlerine, şehir planlamacılarına, Leninistlere, sanatçılara, profesörlere, öğrencilere, kapitalistlere, eğlence dünyasındakilere, kraliyet üyelerine, Castro'culara, provokatörlere, gerçeküstücülere, neodadacılara, anarşistlere, Güney Vietnam hükümetine, onun Amerikalı efendilerine, Kuzey Vietnam hükümetine, mimarlara, varoluşçulara, rahiplere ve gruptan ihraç edilmiş sitüasyonistlere karşı çıkıyordu bu ses. Derken *Terry and the Pirates* ve *True Romance* gibi çizgi romanları tahrif ederek sitüasyonistler, çizgi kahramanlarının ağzından SE'nin propagandasını yapmaya başlarlar; karakterler, sanki gerçek dünyanın insanları aşkın metalaşmasını ve devrimin yeniden keşfedilişini umursuyormuş gibi yaparlar; gazete kupürü koleksiyonları sitüasyonistlerin boş zaman, din, teknoloji, zihinsel hastalıklar, günlük dil hakkında geliştirdikleri kavramların etrafında toplanır ve şiddet (*IS* no. 9'da "Hakkında Konuştuğumuz Dünya" başlıklı o muhteşem yazıda geçer bütün bu benzetmeler), iktidarı yalanlarıyla bir sandalyeye bağlar, gözlerini kendi imgeleriyle kapatır ve onu yaptığı kötülükleri itiraf etmeye zorlar: *Biz seni konuşturmasını biliriz...*

Eleştiri, beraberinde bir dram, bir kararsızlık duygusu da taşıyordu. King Kong'la Loch Ness canavarının "totaliter devlete kolektif bir gönderme" (Adorno, 1945) olduğuna ilişkin iddia da unutkanlık hastalığının belirtilerini gösteriyorsa, o zaman her şey yerli yerine oturuyordu: İnsan sitüasyonistlerin yazdıkları şeyleri okurken, gösterinin Godzilla'sı ayağa kalkar ve tarihin bütün potansiyel öznelerini nesnelere dönüştürür, yabancılaşmanın enerjisini şeyleşmenin uyuşukluğu seviyesine indirir ve derken...

Derken insan, Başkan John F. Kennedy'nin nükleer sığınak programının simgeciliğini anlatan "Kış Uykusunun Jeopolitiği"ni, Watts isyanlarının yararlarını anlatan "Gösteri/Meta Ekonomisinin Yükselişi ve Çöküşü"nü, Mao'nun Kültür Devrimi'nin Kızıl Kraliçe'nin son numarası olduğunu yazan "Çin'de İdeolojinin Patlama Noktası"nı veya bir dedektiflik hikâyesinin canlandırıldığı bir programa çok zekice bir sabotaj girişiminde bulunan bir aktörün anlatıldığı "Kötü Günler Sona Erecek"i okur ve birden bütün toplumsal olgular adeta inşa edilmiş yanılsamalara dönüşmüş, hiçbir dil SE'nin dilinin zorlayıcılığına sahip değilmiş, hiçbir özel istek onun yeni bir dünya çağrısından ayrı tutulamazmış gibi olur. Fakat SE'nin eleştirisi ne kadar sofistike ne kadar doymak bilmez bir hal alsa da; her kriz veya fırsat anında, eleştiri masadan alınıp işe sokulduğunda adeta otomatik olarak anında Lettrist Enternasyonal'in ilkelliğine intikal ediyordu. Bu ruhu en iyi Debord yakalamıştı, 1953 yılında, yani kendini boğmaya kalkıştığı ve Chtcheglov'un "Yeni Bir Şehircilik Formülü"nü yazdığı yılda: "Kayıtsızlık en güçlü tutkumuz".

Bu, insanın kendine karşı derin bir tiksinti hissetmesi, delilikle intihardan başka bütün yolları tıkayacak denli derin bir tiksinti hissetmesi anlamına geliyordu; çalışmayı ve sanatı reddetmenin insana sadece kendine lanet okumayı ve tekbenciliği temin ettiği bir antidünyanın çıkmaz sokağına çıkan yollar hariç bütün yolları tıkayan bir tiksinti. Bu aynı zamanda şu anlama geliyordu: Biz eylemde bulunmak istiyoruz; eylemlerimizin sonucunda ne olacağı umurumuzda bile değil; bu mutluluk fikrimiz, yaşamak için iyi bir yol. Ters çevrilip olumsuzuna dönüştürülen "Kayıtsızlık en güçlü tutkumuz" mutlak öznelliğin onaylanmasıydı; Chtcheglov'un "herkes kendi katedralinde yaşayacak" ve Saint-Just'ün "insan sevdiği şeyler için mücadele eder" sözünün, insanın sevdiği şeyleri bulabileceği bir şehri inşa etmek için herkes adına kavga etmenin veya bunun için kavga etmenin ne anlama geldiğini araştırmanın bir versiyonu. Debord'un kayıtsızlık çağrısı LE'nin altınıydı. SE'de bu altın, Saint-Just'ün tek başına olan kişiye festival vaat ederek yaptığı eylem çağrısıyla kaynaştı: "Fikirlerimiz herkesin zihninde".

Birkaç kişinin duyduğu tiksinti, bir kişinin bile reddetmesi işte bu şekilde bir hükümeti iktidardan düşmenin eşiğine getiriyordu; en azından bu, de Gaulle'ün anlayamadığı bir sonuçtu. Jeopolitik ve dünya-tarihsel çelişkileri açığa çıkarma, dönüştürülebilir bağlayıcı etkenin ipini bulup çekme girişimi olarak SE'nin çalışmaları her zaman kaba sloganlara, "ARZULARIM GERÇEKLİK BENİM İÇİN, ARZULARIMIN GERÇEKLİĞİNE İNANDIĞIM İÇİN"e, "yoldan gelip geçenleri yok etmek istiyorum"a indirgenebilir. Fakat bu sloganlar aynı zamanda şifrelidir, iç-

lerinde anlatılmamış hikâyeler barındırır, bir cümlede bütün bir varoluş tarzını özetler; SE'nin yazdığı bir oyunda, şifreli slogan, LE'nin mirası da bizzat dönüştürülebilir bağlayıcı bir etkendi zaten: LaDonna Jones'un Michael Jackson'a yazdığı mektup gibi o da doğru zamanda, doğru mekânda, doğru duvara yazılmış, doğru bir yazıydı. "(Bizim) eserlerimiz Louvre Müzesi'nde sergilenmeyecek, bu kesin!" diye yazar LE 29 Nisan 1955'te *Potlatch*'ın 19. sayısında. LE, duvar afişleri için tasarım yapıyor gibiydi diyordu Bernstein, Dahou, Debord, Fillon, Véra ve Wolman.

BAŞLARDA

"Başlarda buna grup demeye bin şahit isterdi" dedi Wolman. Paris'te, rue de Temple'daki üç katlı evindeydik. Yıl 1985. "Birbirlerine ateş püsküren insanlardan kurulu bir gruptu. Mension gibi bazıları bir satırdan başka bir şey üretememişti: 'Bu olaya nasıl bakarsan bak, doğru olan bir şey var, o da bundan hiçbirimizin canlı çıkamayacağı'. Fakat bu satır öyle yabana atılacak bir satır değildi." Wolman bana *Internationale lettriste*'in (*IL*) bir nüshasını uzattı; LE'nin ilk yayın organıydı bu, 1952'nin sonlarına doğru başlamış (İlk sayıda Isou'yu itham eden illüstrasyonlu bir broşür de vardı) ve Haziran 1954'e kadar dört sayı yayımlanmıştı; Wolman'ın bana verdiği ikinci sayısıydı ve daha sonra yayımlanmış olan *Potlatch* gibi, sayfaları önlü arkalı teksirle basılmış bir dergiydi. Şubat 1953: Mension'ın satırı oradaydı, diğerlerinin sözleriyle birlikte, "yeni bir gidişat üzerine araştırma örnekleri" başlığıyla (Debord'la Serge Berna'nın beceriksizce çiziktirilmiş cümlelerinin arasında Wolman'ın "yeni nesil hiçbir şeyi şansa bırakmayacak" sözü). Onun hemen üstünde, yine Mension'a atfedilen, ancak bir grup çalışması olduğu kırpık cümlelerin hepsinin de birer simge, birer duvar aramasından belli olan (gerçekten de okurken insan grubun sesini duyabilir) "genel grev" başlıklı yazı vardı:

Ben bir sineğim / Ben bir sineğim / Ben merhemin içindeki bir sineğim / Pencerenizde uçuşan sineklerden daha fazla hastalık yayabilirim.

— "I Am the Fly" Wire, 1978.

Biz genç nesiliz / Size bir çift sözümüz var.

— "Theme from The Monkees", the Monkees, 1966.

benimle öbür insanlar arasında hiçbir bağ yok. dünya 24 Aralık 1934'te başladı. on sekiz yaşındayım, nihayet tanrının yerini ıslahevleri ve sadizm aldı. insanın güzelliği yakıcılığında gizlidir. ben rüya gören kişiyi seven bir rüyayım. gerekçe talep eden her edim korkakça bir edimdir. hiçbir şey yapmadım. sürekli istediğimiz hiçlik, hayatımızdan başka bir şey değildir. descartes bir bahçıvan ne kadar kıymetliyse o kadar kıymetlidir. sadece tek bir hamle mümkündür: benim veba olmam ve hıyarcıkları ödüllendirmem. in-

> sanı unutuşa götüren bütün araçlar iyidir: intihar, ölümcül acı, uyuşturucu, alkolizm, delilik. fakat biz aynı zamanda konformistleri, hâlâ bakire olan on beş yaşın üzerindeki kızları, nam salmış terbiyelileri ve onların hapishanelerini fethetmeliyiz. içimizden birileri her şeyi riske atmaya hazırsa, bu bizim riske atılacak ve kaybedilecek hiçbir şey olmadığını artık biliyor olmamızdandır. sevmek ya da sevmemek, o adam ya da bu kadın, hepsi bir.

LE kendini bir gençlik hareketi olarak görüyordu (1953'te bıçkınlık yaşı yirmi birdi) ama öyle Isou'nun Gençlik Cephesi gibi ciltler dolusu kaynakları ve üyelik kartları olan, gerçekleşmesi mümkün bir kitle hareketi olarak değil. Bu simgesel bir hareketti, hatta kendisi için bile veya sadece kendisi için; çünkü kimsenin ona baktığı yoktu. Bir gençlik hareketi olarak LE, çarpıtılmış bir geleceğin yansımaları ve tasavvur edilen bir geçmişin yankıları ile meydana getirilmiş kısa ömürlü bir mikro-toplumdu. Grubun ortaya koyduğu bazı şeyler bildik şeylerdi: her günü teknolojinin hâkimiyetinde geçecek, evlerin konforlu ve işleri kolaylaştıracak türlü makinelerle dolu olacağı bir dünya vaadi, yani dönemin reklamlarında sıkça geçen sloganlar ile LE'nin dadayla gerçeküstücülüğün "etkisiz hale getirilmiş bombaları" ve "köreltilmiş bıçakları" dediği şeyler, yani insanın "otuz yıllık çerçöp içinde bulabileceği" türden şeyler. Fakat diğerleri daha çok Debord'un yaptığı şeylerden oluşuyordu; grubun simgeciliğini bağlamlarından kopardığı deyim ve imgelerden, rastgele bir anlam bütünlüğü oluşturmak, metaforlara dönüşmek veya anlamsız parçalar olarak kalmak üzere masanın üstüne atılan bulamaç parçalarından Debord'un meydana getirdiği şeylerden. Debord LE'yi oluşturduğunda, mikro-toplum aynı zamanda bir ruh çağırma seansı, medyumla ruhların bir konuşması niteliğindeydi ve Debord bu konuşmaları *Mémoires*'ını ürettiği gibi üretti. "Mutluluk Avrupa'da yeni bir fikir"le LE'ye bir gelecek yolu açtı; sonra ikinci bir sözle, erken söylenmiş bir ağıt niteliğinde birkaç kelimeyle, Saint-Just'ün suratından çıkarılan veya dudaklarından zorla dökülen adi bir cümleyle ("Bernard, Bernard gençliğin baharı uzun sürmeyecek") bu yolu tıkadı, grubu kendine çevirdi.

LE'nin biyografilerinde hiçbir atıfta bulunulmadan ikide bir yinelenen bu cümle ilk defa *Potlatch*'ın 26 Şubat 1955 tarihli 16. sayısında Debord'un çalıntıladığı ve isimsiz yazarların diyaloglarından oluşan "Eğitim Değeri" adlı yazısında kullanılmıştı. Alıntının, yıllar önce ölmüş olan azizlere kendi cenazelerinde hazır bekliyormuş gibi mersiyeler düzen büyük Fransız din adamı Jacques Benique Bossuet'ye (1627-1704) ait olduğu, onun bir söylevinin dergide iki sayı sonra yayımlanmasıyla anlaşıldı. Söylev St. Bernard'a (1146'da İkinci Haçlı Seferi'ni başlatan

Bernard de Clairvaux'ya) atfen yapılmıştı. "Biz o sefere katılmayacağız" diye yazar Bernstein *La Nuit*'de 1961'de, Debord'la birlikte Marais mahallesinde Clairvaux çıkmazındaki evde oturduğu sıralarda. Debord da *In girum*'da St. Bernard'ın sekiz yüz yıllık çağrısına cevap veriyor gibidir: "Halihazırda bizi bekleyen, biçimlenmiş olan enerjilerimizi ihya edecek eylemler tesis etmemiz durumunda başımız göğe mi erecekti, artık acınacak bir halde olmayacak mıydık dersiniz? Böyle bir şey söz konusu dahi değildi. Destek verebileceğimiz tek dava, ancak açıklamasını yaptıktan sonra harekete geçebileceğimiz türden davaydı".

Bunu ototerörizmle, içlerinde taşıdıkları muhalefet duygusunu yoğunlaştırararak gerçekleştirdiler. "Genel grev"in kurgusal öfkesi öyle bir olumsuzluk ortaya koymuştu ki, ancak farklı bir hayata ilişkin hayaller geliştirilerek aşılabilirdi; "Bernard, Bernard..." sözü hayalcileri sürgüne göndermişti. İşte fikir buydu. LE'nin simgeci ülkesinde, Saint-Just'ün "ortaya çıkma zamanı geldi"si, onun mutluluk vaadi, Bosquet'nin keder vaadinde, "geçip gitme zamanı"nda çöküp parçalandı; yenilik arzusu, güneşin altında hiçbir şeyin yeni olmadığı kesin yargısına karşı savaştı. Bir uyumsuz metaforlar bütünü olarak bu, her gün tekrarlanan bir olaydı. LE, miadı dolduğu için artık eski dünyanın değiştirilmesi gerektiğine inanıyordu fakat grubun yeni bir dünyada yaşamaya ayarlı çekirdeğinde zaman hızla akıp gidiyordu; bu çelişki, LE'nin dünyadaki satın alma gücüydü. İleride gerçekleşecek bir patlama adına LE üyeleri kendilerini içeriden patlamanın baskısına maruz bıraktılar. Doğruyu yanlıştan ayırmanın, insanları fikirlerden ibaret kılmanın yararlı bir şey olduğunu düşünüyorlardı. "Il s'agit de se perdre" diye yazar Debord *IL*'nin 2. sayısında: yani, "Şimdi ortadan kaybolma zamanıdır" –ya da "kendi kendini yıkmanın". "Bir edebiyat ekolü, yeni bir ifade, yeni bir modernizm yaratma amacında değildik" diye yazar Debord'la Wolman 9 Eylül 1955'te, *Potlatch*'ın 22. sayısında, "Neden Lettrizm?" başlıklı yazılarında. "Önümüzde, çeşitli araştırmalar, çeşitli kısa ömürlü formülasyonlar sonucu miadını doldurmaya devam edecek, kendisi de kısa ömürlü olan bir hayat tarzını yürürlüğe koyma tasarısı var... birçok insanın ve olayın ortaya çıkmasını bekliyoruz. Bildik faaliyetlerden, bildik bireylerden ve bildik kurumlardan hiçbir şey beklememek gibi bir avantajımız var".

İnsanın değiştirmeyi düşündüğü bir dünyaya sürgüne gitmesi kolay değildir. Ortada delilikten ve intihardan daha önemli bir amaç olduğunda yalıtım, özellikle de bir grubun kendini dış dünyadan yalıtması için çareler aranmalıdır. Bunun çaresini bulmak için LE, şehir dışında bir komün kurmaya veya Godard'ın, aslında adı "Yaz Tatilinde Neler Yaptım" olması gereken 1967 yapımı filmi *La Chinoise*'daki Mao'cu öğrenciler

gibi grup üyelerinden birinin ailesinin evine çöreklenmeye kalkışmadı. Onun yerine sürüklenme tekniğinin (*dérive*), "amaçsızca yer değiştirme tekniği"nin izinden giderek, grup üyeleri, herkesin içinde başıboş bir biçimde sokaklara daldılar. "Gösteri kısa ömürlüdür" diye yazar Debord *IL*'nin 2. sayısında; Haussmann'ın Paris'i gösteri üzerine kurulmuş bir şehirdi, bu yüzden Debord ve grubun öbür üyeleri Paris'i tahrif edebilecekleri, eylemleriyle çalıntılayabilecekleri bir imge olarak gördüler. Şehri tek kişi veya çift ve üç kişilik gruplar halinde dolanıp onun "mikro-iklim"ini, onun belirlenmemiş duygu alanlarını araştırırken, bir blok ötelerindeki kapı eşiklerinden kendi seslerini duymaya, ağızlarının içindeki bir çıkmaz sokaktan gelen yankıyı yakalamaya çalıştılar.

GÜNLÜK, SIRADAN

Günlük, sıradan bir hayat olarak yaşadıkları bu olaylar mistik bir araştırmaydı: "Şehirde canımız sıkılıyor, artık güneş tapınağı diye bir şey yok". Bu Chtcheglov'un diliydi: "Ve sen, unutulmuş kişi, anıların dünyanın haritasının sahip olduğu bütün ıstıraplar tarafından tahrip edildi, Pali-Kao'nun Kızıl Mağaraları'na tıkılıp kaldın, senin için ne müzik var artık ne coğrafya ne de *kökleri çocukları çağıran ve şarapları eski takvimlere yazan masallarla sarhoş yatan o hacienda*.* O oyun bitti artık. *Hacienda*'yı bir daha asla göremeyeceksin. *Hacienda kurulmalı*". Chtcheglov'un ihracından sonra LE'nin kullandığı dil buydu: "Kutsal Kâse'yi arayanların aptal olmadıklarını düşünmek istiyoruz" diye yazar grup 10 Ağustos 1954'te *Potlatch*'ın 8. sayısında, "36 rue des Morillons" başlıklı yazıda. "Onların SÜRÜKLENİŞLERİ bizim için değerli... Dinsel makyajlar akıp gidiyor. Mitolojik bir batının şövalyeleri olan bu insanlar zevk için yollara dökülmüştür: Kendilerini oyunun içinde kaybetmelerini sağlayan mükemmel bir yetenektir bu, hayret verici olayların içine yapılan bir yolculuk, bir hız aşkı, bir görecelik alanıdır". Debord'un hemen hemen çeyrek yüzyıl sonra *In girum*'da kullandığı dil ise şöyledir: "Bu, hiçbir şe-



"20. yüzyılın ortasında böyle bir macera ne duyulmuş ne de görülmüştür..."

— Guy-Ernest Debord'un *Mémories* kitabından bir detay.

* *Hacienda*: İspanyol Amerika'sında kırsal yaşamın geleneksel kurumlarından biri olan büyük çiftlik. Sömürge döneminin ürünü olan *hacienda*'lar pek çok yerde 20. yüzyıla değin varlığını sürdürmüştür. (ç.n.)

yin eski günleri hatırlatmayacağı (ve hiç durmadan devam edecek) muhteşem günlere doğru bir sürüklenmeydi. Şaşırtıcı karşılaşmalar, insanın dudağını uçuklatacak türden engeller, büyük ihanetler, korkunç büyüler".

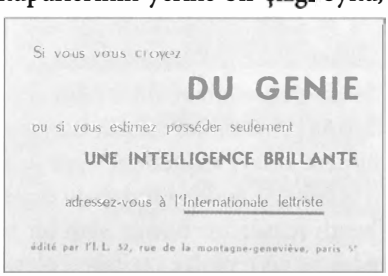
Laflamak anlamında bu sözler, yürürken bir yandan da düşünmeye çalışan ayyaşların konuşmalarından ibaretti. Zamanı kullanmak anlamında ise şehri eski tarihlerdeki ormanlık alana, sonra da modern dünyanın mimarlarının rüyalarında bile göremeyecekleri derecede modern bir perili eve dönüştürmek, amacı sayı kazanmak değil; oyun alanı içinde kalmak, geçmişle gelecek arasında bir yerde durabilmek olan bir özgürlük oyunuydu. "İnsan hangi sokaklara girilebileceğini, hangilerinden sakınması gerektiğini asla bilemiyor" der Paul Auster'ın 1987'de yazdığı *In the Country of Last Things* adlı romanın kadın rahramanı: Cinayet çeteleri ve sadomazoşist mezheplerin yarattığı anarşiyle param-parça olmuş gelecekteki bir şehirden söz etmektedir; ama şehri tanımlarkenki ruh hali, LE'nin benimsediği ruh haline tıpatıp benzemektedir. "Gıdım gıdım" der romanın kahramanı, "şehir insanı soyuyor. Sabit hiçbir şey yok, hayatta kalman ancak zorunluluklardan kurtulmanla mümkün. Uyarılmaya fırsat vermeden değişmeye, yaptığın şeyi anında bırakmaya, aksi yönde davranmaya hazır olmalısın. Sonuçta, işin aslı böyle değil gibi bir yargı söz konusu değil. Kısacası, işaretlerin nasıl okunacağını bilmen gerekiyor... Yapılması gereken en temel şey hiçbir şeye alışkın olmamak. Zira alışkanlıklar burada ölümcül derecede tehlikeli. Bir şeyle yüz defa da karşılaşmış olsan, o şeyle her karşılaşmanda sanki ilk defa karşılaşıyormuş gibi davranmalısın. Biliyorum, bütün bunlar insana olması imkânsızmış gibi geliyor; ama burada bunlar mutlak bir yasa". Bu da Chtcheglov'un kullandığı dile benziyor; çünkü Chtcheglov da sürüklenmeyi ilke edinmişti kendisine. *In girum*'un çalıntılanmış karakterlerinde Debord ister Zorro olabilirdi, isterse Lacenaire ve hatta Küçük Bighorn Savaşı'ndaki General Custer; Chtcheglov ise, Debord'un onu, Bavyera'nın aklını kale inşa etmekle bozmuş kralı II. Ludwig yaptığı dönem hariç, hep Prens Valiant oluyordu.

"*Sürüklenme* (edimler, jestler, gezintiler, karşılaşmalar akışıyla sürüklenme)" diye yazar Chtcheglov 1963'te Debord'la Bernstein'a, "*toplamda* psikanalizin dille olan ilişkisine benzer. Kendinizi kelimelerin akışına bırakın, der analist hastasına. Onu, bir kelimeyi, bir ifadeyi veya bir açıklamayı reddedene veya değiştirene (Buna çalıntılama da diyebiliriz pekâlâ) kadar müdahale etmeden dinler... Fakat tıpkı psikanalizin (kendi içinde bir bütün olan bir tedavi şekli olarak) her zaman içinde tedaviye zıt tepkiler verilmesi olasılığını barındırması gibi, durmaksızın sürüklenme de" (Chtcheglov'un bu mektubundan on yıl önce tasarla-

dığı Fourier'ci Disneyland'ın gündelik hayatıydı bu) "bireyin (belli bir temelden yoksun bir şekilde değil –çünkü temelsizlik önemli değil– fakat...) belli bir savunma aracından yoksun bir şekilde aşırıya kaçması, onu patlamalara, çözülmelere, toplumdan soyutlanmalara, kopmalara maruz bırakacağı için tehlikelidir. Böyle bir durumda bir kişi 'sade hayat' adı verilen, gerçekte 'taşlaşmış hayat'tan başka bir şey olmayan bir durumla karşı karşıya kalır... 1953-1954 yılları arasında biz bir seferde üç dört ay böyle sürüklendik durduk; ki bu aşırı bir noktaydı, kritik bir durum. Bu durumun bizi öldürmemesi bir mucize. Bizim demirden bir bünyemiz vardı: berbat bir yapımız".

Bu mektubu Chtcheglov 1963'te bir tımarhaneden yazmıştı; aklı şüphelerle doluydu. Fakat 1953'te tek bir şüphe dahi yoktu aklında. "Bir eğlence parkını katedral olmamakla suçlayamazsın" sözü, ister bir macera filminde olsun isterse kısa ömürlü bir mikro-toplumun üyesi on dokuz yaşındaki bir gencin aklında olsun, akla yatkın bir sözdü; işte bu kusuru, bu çatlağı iyice deşmek ve eski dünyayı işkembesinin üstüne düşürmek Chtcheglov'un LE'ye sunduğu bir amaçtı: onun ve herkesin kendi katedralleri içinde yaşayabileceği bir eğlence parkı aramak. Sürüklenmenin bu yeni şehri bulmak için en iyi yol olduğundan emindi, tıpkı Debord'un ortaya eski şehrin yıkılması gerektiği sorununu atmak veya davaları için kimlerin uygun olduğunu, kimlerin olmadığını ortaya çıkarmak bakımından, sürüklenmenin en iyi yol olduğundan emin olması gibi; Debord'un *Les Enfants du paradis*'de Lacenaire'in ağzından çıkan o pek sevdiği cümlede söylendiği gibi: "Bir dünya yaratmak –veya yok etmek– için her şey mubahtır". Debord metaforlarını havaya asmıştı; o metaforları hayata ilk geçiren kişi Chtcheglov olmuştu. "Mevcut iktidarlar" der Debort *In girum*'da, "bu adamın ani geçişinin onlara nelere mal olduğunu hâlâ anlayabilmiş değiller".

1978'de filmini çekerken Debord aşikâr onaylamayı atlar: Binlerce '68'liyi Chtcheglov'un bir zamanlar tek başına arşınladığı sokaklara barikatlar kurarken gösteren gazete kupürlerinin yerine bir çizgi öykü; Prens Valiant kaybolmuştur, yıldırım ve yağmurdan kaçarak sığınacak bir yer aramaktadır. "Müşterilerini uzak, gizemli ülkelerden gelen insanların oluşturduğu bir taverna buldu... dışarıda fırtına kasıp kavururken bu tavernada masalsı yerlerle, etrafı yüksek duvarlarla çevrili muhteşem şehir-



LE'nin çıkartmalarından biri, Aralık 1955.

lerle ilgili hikâyeler anlatılıyordu... derken, üstü başı perişan bir adam tavernaya yaklaştı, beraberinde yeni uyuşturucular getirmişti. (Haftaya: ROMA DÜŞÜYOR)"

Sürüklenirlerken LE üyeleri bulduklarını yazmak, bulundukları yerin "psikocoğrafyası" dedikleri şeyin haritasını yapmak üzere buluşuyorlar, ayrılıyorlar, dağılıyorlar, birleşiyorlardı. Yeni sokaklar araştırıyorlardı, yani en eski sokaklar; sanki, bildiklerini düşündükleri sokaklar, bağırlarında gizledikleri sırları anlamaya hazırlıksız oluşlarını yargılıyormuş gibiydi. Sürüklenme, can sıkıntısını formüle etmelerinin bir yoluydu: defalarca dolaşılan sokaklar. Çalıntılamak (nihayetinde, dönüştürülebilir bağlayıcı etkeni, formüle edilmiş her türlü özne veya nesneye uygulama anlamını taşıyan çalıntılamak) can sıkıntısından kurtulmak ve onu eleştirmek için mücadele etmenin bir yoluydu. Sürüklenirken nesnel kabulleniş ("Bu sokağı seviyorum; çünkü güzel") öznel reddedişe ("Bu sokak çirkin çünkü ondan nefret ediyorum") dönüşebilmekte, o da bir ütopyaya ("Bu sokak güzel; çünkü onu ben seviyorum") kapı aralayabilmekteydi.

LE, gösteri şehrinin göbeğinde bir olasılıklar şehri yaratmak istiyordu. Ancak öncelikle olumsuzlamalardan oluşan bir şehir yaratması gerekiyordu: Şehrin çalışma ve sanattan oluşan toplumsal unsurlarından, üretim ve ideolojisinden kurtulacak ve bütün bu unsurların karşı maddesi olarak işlev görecek bir şehir. Yeni şehir psikocoğrafik bir eğlence parkı olacaktı; fakat bundan önce etkili bir kara delik olacaktı. "Gösteri, 'Görünen şey iyidir, iyi olan şey görünür' der, başka bir şey demez" diye yazar Debord *Gösteri Toplumu*'nda. LE'nin şehrinde böyle olmayan hiçbir şey olmayacaktı. LE, gösterinin tek gözlü ışığının bir gün sanki hiç var olmamışçasına yok olmak üzere bu kara delik tarafından yutulacağına emindi.

ISOU

Isou, Mension'un "genel grev"ine gülüp geçecekti; bu sonuçta Gençlik Cephesi'nin anlamsız bir versiyonundan, "Programımız"ın Isou'nun gençlerin sahip olduğu yegâne mal dediği "rastlantısallığın unsurları"na indirgenmesinden başka bir şey değildi. Bu eski bir haberdi; fakat arada bir fark vardı. Isou, rastlantısallığın "mübadele devresi"yle bütünlenemediği için değersiz olduğunu düşünüyordu. Mension ise LE'nin masa etrafında toplanıp anlattığı efsanelerin, ses şiirine ait örnekler, Notre-Dame olayı, boş sinema filmi, Charlie Chaplin aleyhtarı gösteri hakkında anlatılan efsanelerin istisnasız hepsinde rastlantısallığın kara delik için önemli bir unsur olduğunda ısrar ediyordu.

Perpignan, 30 Haziran (France-Soir): Bugün sabah saatiyle 4.30'da Dominikenlerin başrahibi Peder Emmanuel Suarez ile kilise genel sekreteri Peder Martinez Cantarino geçirdikleri bir otomobil kazası sonucu Hakkın rahmetine kavuşmuşlardır...

— *"Haftanın Haberi"* Potlatch *no. 3, 9 Temmuz 1954.*

Isou, rastlantısallık unsurlarının olsa olsa sahte bir mübadele değeri olabileceği gerçeğini teslim ediyordu: Toplum içinde mübadele edilebileceğini düşünüyordu. Gençlik kendisini şiddete ve geri çekilmeye maruz bırakıyordu çünkü "efendilik sistemi tarafından iliklerine kadar sömürülüyor"du; işte Isou'nun dünyayı değiştirmek üzere gençliği sokaklara çağırması bu yüzdendi: Debord'un *In girum*'da söylediği gibi, "topyekûn bir devrim için gerekli alanı açmak" veya (bunun da diğerinden bir farkı yoktu aslında) ücret oranını artırmak için mücadele edilmesi yönündeki çağrısı. Isou'nun "çekirdek ekonomisi"nin aritmetiğinde, gençliğin "var olmamaklığı"nı dengelemesi için rastlantısallık unsurlarında yaptığı harcamanın toplam bedeli, var olmak (verili olsun, arzuya göre olsun, toplumsal düzen içinde kendine bir yer edinmek) için feragat etmek zorunda kaldıklarına eşitti. Fakat "genel grev"de LE, Isou'nun es geçtiği bir sorunu dert edinmişti kendine: Peki ya biri çıkıp da karşılığında toplumsal düzen içinde alacağı konuma, statüye aldırış etmeyip (bunlar, gerekçelendirilemedikleri için korkakça olmayan edimlerdir) rastlantısallık unsurlarından feragat etmeyi reddederse? Ya biri rastlantısallığı özgürlük gibi yaşarsa? Ya biri bu mübadele çemberini kırarsa?

LE'nin "ekonominin sınırlarında" yaşadığını ve "tam anlamıyla tüketilme" talebinde bulunduğunu söylüyordu Debord; Isou ise, üretim olmadan ortada tüketilecek bir meta olmayacağını belirtiyordu. Meta değil, diye cevap verir buna LE, zaman. Zaman durmuştu; LE tüm çabasını onu harekete geçirmeye adamıştı. "Genel grev"in çıktığı *IL*'nin 2. sayısında, yazının hemen üstünde, altında yedi erkekle dört kadının (Sarah, Berna, P.J. Berlé, Brau, Dahou, Debord, Linda, Françoise Lejare, Mension, Papai ve Wolman), üçü gruptan bir yıl sonra ayrılacak olan, LE'nin bir araya gelmeyi başarmış en büyük suç ortağı topluluğunun imzasını taşıyan "Manifesto" başlıklı yazı yer alıyordu:

> lettrist provokasyon daima zaman geçirmeye hizmet eder. devrimci düşünce başka hiçbir yerde değildir. gevelemelerimizi yasak bölge olan edebiyatın Ötesi'ne dek götürüyoruz. elimizde daha iyi bir yöntem olmadığı için kendimizi ifşa etmek üzere manifesto yazıyoruz. özgür iradeyle yaşanan bir hayat çok güzel bir şey. fakat arzularımız geçici ve aldatıcıydı. gençliğin sistematik olduğu söyleniyor. zayıflar kendilerini düz bir çizgi üzerinde yeniden üretir. bizim birbirimizi bulmamız şans eseri ve bizim bu şans eseri

meydana gelmiş beraberliğimiz sözcüklerin kırılgan karşı koyuşunun ardında kayıp, dünya sanki hiçbir şey olmamış gibi dönmeye devam ediyor. kısacası, insanlığın durumu bize zevk vermez oldu artık.

Tıpkı Mension gibi grup da nihilizmin kenarına gider, geri dönmek ister; fakat yolun kapalı olduğunu görür:

... bir şeyi sürdürmeye çalışan herkes polisin ekmeğine yağ sürer. mevcut fikir ve davranış biçimlerinin yetersiz olduğunu biliyoruz. günümüz toplumu bu yüzden lettristlerle muhbirler arasında ikiye ayrılmış durumdadır. ... ortada nihilist diye bir şey yoktur, sadece iktidarsızlar vardır. bize neredeyse her şey yasak. azınlıkların çalıntılanması

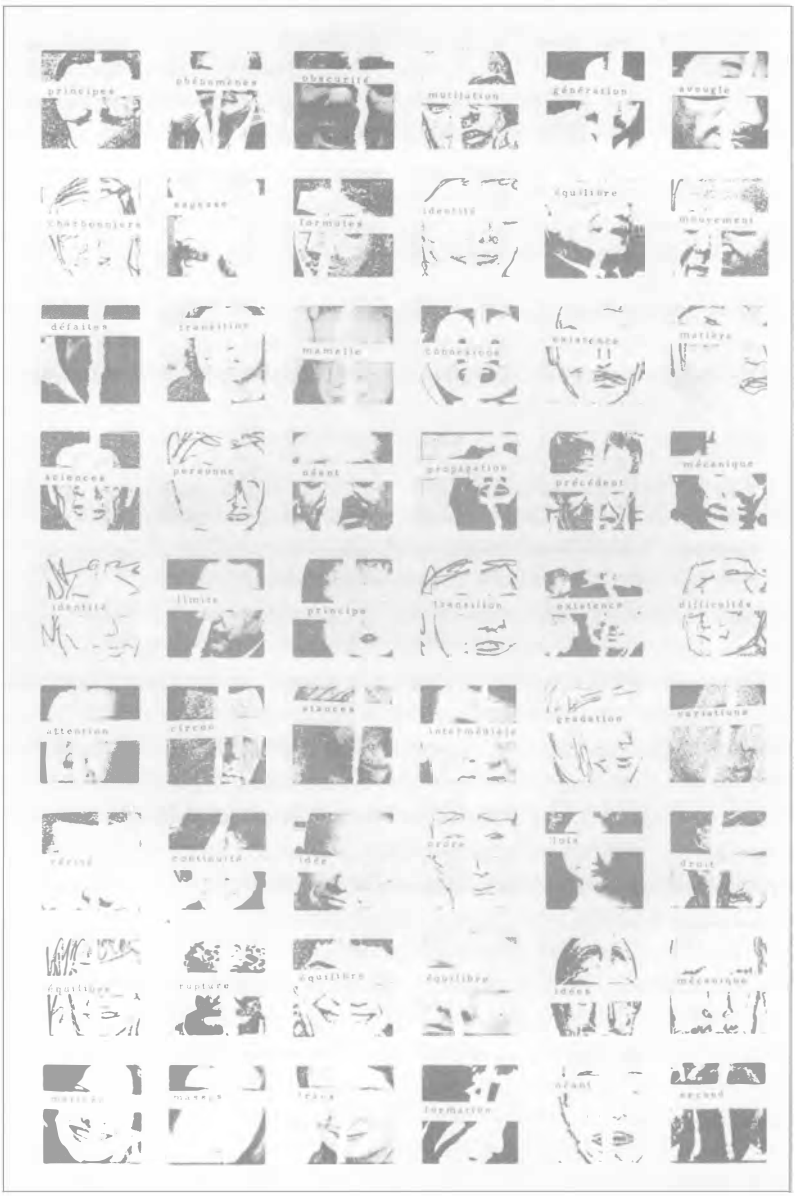
– çalıntılama sözü burada "yıkma", "yolundan saptırma", "çürüme", "baştan çıkarma" anlamına geliyordu–

ve uyuşturucu kullanımı, bizim boşluğu aşmak için gösterdiğimiz çabayla aynı yolda ilerliyor. yoldaşlarımızın çoğu hırsızlık suçundan hapiste yatıyor. çalışmanın gereksiz bir şey olduğunu fark edenlere ceza verilmesini kınıyoruz. bu konuda konuşmayı reddediyoruz. insanlar arası ilişkilerin teröre yaslanmaması için tutkulara yaslanması gerekir.

YİRMİ ALTI

Yirmi altı yıl sonra, yani 1979'da Wolman *Duhring Duhring* adında kalın bir gazete yayımlar. Altmış dört sayfasının altmış dördünde de düzgünce kesilmiş elli dört, toplamda üç binden fazla fotoğraf yer alır: Halihazırda mecliste görev yapan politikacılardan, ölmüş bakanlardan, film yıldızlarından, ünlü resim ve heykel örneklerinden, azizlerden, çizgi roman kahramanlarından, devrimcilerden, yazarlardan, çeşitli ünlü simalardan oluşan binlerce imge. Her fotoğraf ortadan diklemesine ikiye ayrılmıştır, fotoğraftaki yüzlerin tam ortasından yanlamasına bir sözcük kondurulmuştur (bir dizi fotoğrafa da "sosyalizm" "sınıflar" "mülk sahipleri" "işçiler" başka bir dizi fotoğrafa ise "embriyo" "alan" "itaatsizlik" "anlatım" gibi sözcükler). Gazetede önceki sayfalarda yer alan fotoğraflar sonraki sayfalarda yine yer almaktadır fakat bu sefer üzerlerinde farklı sözcüklerle ve gazetenin sonuna kadar bu böyle devam eder.

Bu sonsuz, görünüşe göre rastlantıyla bir araya gelmeler, bir gün boyunca sürecek her türlü hikâyede gerçekleşebilirdi. Birkaç sayfa sonra okur, Debord'un *Gösteri Toplumu*'ndaki tanımlamalarından birinin, gösterinin mevcut düzenin kendisi hakkındaki müdahale edilemez söylemi olduğunu belirten tanımlamasının tam ortasına düşer; ancak bu-



(Gil) Joseph Wolman'ın *Duhring Duhring* adlı yayınından bir sayfa, 1979.

rada, mevcut düzenin söylemi konuşma balonuna indirgeniyor, onun avukatlığını yapan yetkililerle harcanacaklar ve nekahet dönemini yaşatanlarla nekahet dönemini yaşayanlar tanınmaz hale getiriliyor, kimlikleri toplumsal rolleriyle kazınarak oluşturuluyordu. Bu bir yılan hikâyesidir: Wolman'ın her işe yarayan gazetesi bir kenara bırakılıp herhangi bir gazete ele alındığında, o gazetedeki sözlerle yüzler resmi bağlamlarından fırlar, günlük olaylarla tarih "Brejnev-istilası-Varyemez-Amca-hakkı-Napolyon-mücadelesi" gibi bir laf salatasına dönüşür, bütün göndergeler anlamsız bir bütünün içinde çözülür. Geriye kalan yegâne ironi (yılanın kuyruğunu ısırdığı nokta), bu bir halk konuşmasıysa ve halk konuşması balondan ibaretse, bu balonun dünyayı asla yönetemeyeceği çıkarımıdır.

İlk sayfada bir özdeyiş yer alıyordu: "Sözcüklerin iktidarına; iktidara karşıydık". Fakat Duhring Duhring kalıcı bir dada gazetesiydi, bir başka deyişle sadece şimdiki zamana aitti, bu yüzden Wolman'a neden dili geçmiş zaman kipine başvurulduğunu anlamadığımı söyledim. "Çünkü 'biz' LE'ydik" dedi bana. "Çünkü o zamanlar esaslı zamanlardı".

Bir an için, 1985'te, ölümünden on yıl önce, Wolman'ın 1985'teki evinde zaman geri saydı: "Yirmi yedi yaşındaydı" diye yazıyordu Wolman'ın *Potlatch* için yazdığı ölüm ilanında. Grubu o ve Debord birlikte kurmuşlardı; yıllarca o ve Debord grup içinde diğerlerinden daha fazla kalmayı başarmışlardı. Fakat, 1957 Şubat'ında, LE'yi İtalya'nın Alba kentinde toplanan Özgür Sanatçılar Dünya Kongresi'nde, yeni, gerçek anlamda uluslararası örgütlenmenin gerçekleştirildiği sanat kongresinde temsil ettikten dört ay sonra Wolman da gruptan ihraç edilmişti.

Alba'da Wolman, Hollanda'dan Constant Nieuwenhuys, Danimarka'dan Asger Jorn, İtalya'dan Guiseppe Pinot-Gallizio ile Ettore Sottsass Jr. ve Çekoslovakya'dan Pravoslav Rada gibi hayali şehirlerin planlamacılarına, pek çoğu kendilerini temsil eden ajanslara ve galerilere sahip olan ressamlara LE'nin görüşlerini sundu: "Sanatın geleneksel yaratım biçimlerini büyük bir hızla etkisi altına almış olan olumsuzlama ve yıkım süreci tersine çevrilemez niteliktedir". Sanat, estetikten çok toplumsal kökenli bir çelişki ("etkisi dünyanın her yerinde görülebilen ve eylemin yarattığı yeni imkânların doğurduğu bir sonuç") sayesinde yıkılıyordu.

Ekonomi ve bilim alanında küresel bir ayaklanmanın eli kulağındaydı. Batı'da olduğu kadar Doğu'da da üretim araçları hâlâ yönetici sınıfın elindeydi; fakat üretim sorunu hemen hemen çözülmüştü. Çok geçmeden üretim konusunu kuşatan yegâne sınır toplumsal denetimin getireceği sınırlamalar olacak ve bu sınırlar tutunamayacaktı. Dönüşüm

araçlarına önem verilmesi gerekiyordu. Wolman, çalışmanın teknoloji karşısında sönüp gideceğini, zenginliğin metalarla değil, zamanla ölçüleceğini, boş zamanın asıl devrimci sorun olduğunu söylüyordu. Boş zaman çok geçmeden uygarlığın ekseni olacaktı: Bu o kadar eksiksiz bir potansiyel mutluluk alanıdır ki; üzerinde egemenlik kurmaya çalışan tüm yabancılaşma mekanizmalarının gücünü sınayabilecektir. Hayatın anlamı üzerine bir savaş çıkacaktı. Savaşı boş zaman kazanırsa, uygarlık zevk âlemi kisvesi altında bir hapishaneye dönüşecekti. Fakat, boş zaman kazanmazsa, o zaman da özgürlük için çok güçlü bir uygulama zemini olarak hizmet edecekti; bu o kadar güçlü bir zemin olacaktı ki bilinen hiçbir toplumsal düzen onu tatmin edemeyecekti.

Başka bir deyişle, toplumsal bir olabilirlik olarak modernist hayallerin zorunluluk alanını sınırsız bir biçimde hükmü altına alması halihazırdaki yegâne estetik olguydu. Ütopya, herhangi birinin ütopyası yakındı. Geleneksel sanat, ütopyanın haritasını çıkarmak, zorunluluk alanına hayalet gibi girip hayalet gibi çıkan olasılık veya bütünsellik anlarını temsil etmek üzere vardı ("Zira sanat geçirdiğiniz anlara, sırf o anların hatırına, en yüksek niteliği vermeyi vaat ederek çıkar karşınıza, başka bir şey vermek için değil" der Walter Pater 1873'te) oysa şimdi ütopya alanı herkesin günlük hayatındaydı ve anlar bir tarihe dönüştürülebilirdi. Şiirin (*Potlatch*'ın 5. sayısında, Fujinomyia ruj savaşıyla ilgili metnin birkaç santim aşağısında da okunabileceği gibi) "yüzlerde görülmesi"nin, "yeni yüzler yaratma"nın, şiirin "şehirlerin biçiminde" kurulmasının ve LE'nin "construire

Tokyo, 14 Temmuz: İpek ipliği üreten bir fabrikanın işverenlerinin başı, son zamanlarda Tokyo'dan altmış dört kilometre mesafede bulunan bir kasaba olan Fujinomyia'da halkla işçiler arasında adeta bir "savaş"a dönüşen bir grevle dertte.

Katı kurallara uymak zorunda oldukları yatakhanelerde kalan "Omni İpek İpliği Şirketi"nin genç işçileri, şirketin "üretimde bir düşüşe neden olur" düşüncesiyle evlenmelerine ya da normal bir cinsel hayat yaşamalarına engel olmak için elinden geleni ardına koymadığını ileri sürerek şirketin bu politikasını protesto ediyorlar.

İşçiler, fabrika dışına bir yere gitmek için yedi ayrı yetkiliden izin almak durumunda olduklarını, ruj ve pudra kullanmalarının yasak olduğunu ve gece en geç saat dokuzda yataklarında olmaları gerektiğini belirtiyorlar.

Firmanın müdürü Bay Kakuki Natsukawa bir Budist. Genç kadın işçiler her sabah fabrikanın bahçesinde Budist ilahiler okuyarak tek sıra halinde düzgün adımlarla yürütülmekten de şikâyetçi olduklarını belirtiyorlar.

İlahilerin ardından, "Bugün Olur Olmaz İsteklerde Bulunmayacağım" ve "Bugün Hiçbir Şeyden Şikâyet Etmeyeceğim" gibi şarkılar söyletildiği de gelen haberler arasında. "(Combat, 15 Temmuz)

— "Haftanın Haberi"
Potlatch *no. 5, 20 Temmuz 1954.*

de bouleversantes" yani devirerek inşa etmeyi vaat etmesinin zorunlu olması bundandı: "Yeni güzellik DURUM'un güzelliği olacak, *geçici* ve yaşanmış". İnsanlar kendi katedrallerinde veya kendi hapishanelerinde yaşayacaklardı; bir sayfa veya ciltle etrafı kapalı olan bu hapishane bütün şiirlerin, bütün resimlerin ayağa kaldıracağı her şeydi. Geleneksel sanat olsa olsa bütünden ayırarak kurardı olanaklılığı. Bu olguyu dile getirmesi için sayfanın boş olması gerekiyordu, tualin, beyazperdenin boş olması: Sanatın olsa olsa yürümek, konuşmak gibi sıradan olaylardan biri olabileceğinin kanıtlanması gerekiyordu.

Böyle bir kanıt, ilgili konuyla da uyum içindeydi. Günlük hayat da boştu çünkü. Stadyumların ve televizyon programlarının, alışkanlıkların ve rutinlerin hükümranlığıydı, hiç kimsenin ağzından çıkan sözlerin hiç kimseye ait olmadığı hegemonik bir konuşma halinde bir araya gelen jestlerin alanıydı. Sanat kendini günlük hayatın boş mekânından geri çekerse, kendi boşluğu içinde yok olacaktı; fakat sanat yok olursa, kişinin kendi ütopyasını yaratma itkisini de beraberinde götürecekti ve zaman duracaktı. Sonuç gayet açıktı: Sanatçılar dünyanın sanatı kurtarmasına bir izin verseler, sanat dünyayı kurtarabilirdi.

Ütopyanın, zaman ile mekâna hükmetmenin bir versiyonu halihazırda mevcuttu, diyordu Wolman: temel modernist karabasan, 1920'lerde Haussmann'ın Paris'ini Komünarlar tarafından yapılmış gibi gösterecek yeni bir şehir için yapılan bütün planların bir meyvesi. Gösteri bağlamında, ütopya Le Corbusier'nin "Parıltılı Şehir"iydi, duvarları olmayan bir hapishane; "Hıristiyan hayat tarzıyla kapitalist hayat tarzının, tam bir uyum içinde" buluştuklarını söylüyordu Wolman, suç şehriyle çalışma şehri bir arada kendini "değişmez bir gerçek" olarak sunuyordu. Bu kör edici ışığa karşılık Wolman, LE'nin sürüklenirken keşfettiği gölge şehir kavramını tanımlamak için Jorn'un bir sözünü alıntılar: "yeni, kaotik cangıl, amaçsızca kıvılcımlar saçan, anlamları boşaltılmış deneyimler". Bu şehir, metaların dolaşımı için değil; zaman geçirmek üzerine kurulu olacaktı. Bu şehir, korkak olmayan eylemlerin oyun alanı olacaktı; bu eylemler korkak eylemler olmayacaktı çünkü gerekçelendirilemez nitelikte olacaklardı, bir trajedide karakterleri yirmi dört saat içinde öldürecek bir dizi sahne ve çelişki değişiminden oluşacaktı: Buna kim karşı koyabilirdi ki? Dünyayı yerle bir edip ertesi gün tekrar bir araya getirmek hoş bir fikirdi. "Sonunda insanı can sıkıcı boş zamana götüren mekanik uygarlıkların ömrünü uzatmak için çalışmayacağız" diye yazar Chtcheglov. "Yeni, değiştirilebilir dekorlar keşfedilmesini öneriyoruz".

Le Corbusier, Voisin Planı için çizim, 1925.

> Eski zamanların anahtar imgelerinin işgali altındaki zihinlerimiz, insani mekanizmalarımızı geliştirecek durumda değildir. Modern bilimi yeni mitlerle kaynaştırma girişimi hiçbir işe yaramamıştır. Sonuçta bütün sanat dalları soyutlamanın etkisi altına girmiştir; özellikle de günümüz mimarisi bunun etkisi altındadır. Hiçbir hikâye anlatma amacı gütmeyen, hiç hareket etmeyen saf plastiklik gözü mahmurlaştırır, sonra da donup kalmasına neden olur...
>
> Geçmişteki toplumlar insanlara mutlak bir hakikat ile tartışmaya yer bırakmayan mitik simgeler sunmaktaydı. Günümüz zihinlerinde görecilik fikrinin ortaya çıkması, insana bir sonraki kuşağın nasıl görüneceğiyle ilgili olarak DENEYSEL girişimlerde bulunma olanağı vermiştir; fakat yine de deneysel sözü daha akışkan, daha "eğlenceli" anlamını taşımaktadır burada. Bu gezici uygarlık fikri temelinde mimari, en azından başlarda, günümüzde sadece efsanelerde bulunabilen türden bir sentezle hayatı değiştirmenin binlerce yolunun denenmesini sağlayan bir araç olacaktır.

Wolman'a göre bu asıl boş zamandı, boş zaman çalışmanın bir karşılığı değil, bir türeviydi ama çalışmanın kökünü kazımak üzere vardı; işte boş zaman bu yüzden bir devrim sorunuydu. Bu oyun şehrini kurmak için sanatçılar, nesneleştirilmiş, kopuk sanatın pasif soyutlamasını reddedip geriye kendi nesnelerini bırakmak durumundaydılar: "Yaratım" diyordu Wolman dinleyicilere, "artık bir atmosferin tamamen oluşturulmasından başka bir şey değildir."

Wolman'ın sözleri kendi soyutluğu içinde 1956 Eylül'ünün o anki iklimi içinde havada asılı kalmıştı belki; fakat LE'nin ütopyası soyut özellikteyken, anti-ütopyası soyut değildi. Wolman konuşurken, "Parıltılı Şehir"in ufak tefek parçaları, LE'nin dikey getto ve apartman morgu adını verdiği yeni yapılar dünyanın dört bir yanında yükselmeye başlamıştı bile: Le Corbusier'nin Fransa'nın Marsilya şehrindeki "l'Unité d'habitation"undan tutun da Missouri'nin St. Louis şehrinde Godzilla'ya hürmeten inşa edilmiş izlenimini veren Pruitt-Igoe uydu kentine kadar, bunlar mantar gibi bitmeye başlamıştı. Bu çalışma "en berbat baskıcı güçler"e hizmet ettiği için diyordu Wolman, "tümüyle yok olacak" ve çok geçmeden Sitüasyonist Enternasyonal bu yok oluşu gerçekleştirmek üzere oluşturulacaktır ve bunu gerçekleştirmek için grubun yapacağı tek şey takviyeli betonarmeye karşı düzgün yazılmış sözcüklerle ileride birer duvar yazısı olarak anılacak olan teoriler sunmak olacaktı; derken Wolman saf dışı bırakıldı.

LE'den ihraç edildikten sonra Wolman geçimini sanatçı olarak sürdürdü, nesneler üretip onları satarak fakat LE'nin estetik çizgisin-

den ayrılmadan; o estetik herkese olduğu kadar ona da aitti. Elinde halihazırda mevcut olan şeyleri tersine çevirerek inşa etmeye çalıştı; sadece çalıntılama yöntemini, şimdiye kadar çoktan değiştirilmesi gereken bir dünyada, herkesin sorgusuz sualsiz kabullendiği imgelerin çarpıtılmasına yönelik bir hamlenin boş bir kâğıda eşdeğer olduğu fikrini kullandı. Wolman tekrar gazete işine döndü; 1963'te, *Duhring Duhring*'i henüz çıkarmamışken, bantlama sanatını keşfetti. Selo bant aldı, gazete başlıklarının üzerine yapıştırdı, yazıyla birlikte çekip çıkardı ve bunları sayfalar üzerine tekrar yapıştırdı; su altında yazılmış izlenimi veren şekiller çıktı ortaya. Kendi başına gazete çıkardı, bu gazetelerin çoğu özel bir günü konu alıyordu (evlilik tarihini, André Breton'un ölüm tarihini, '68 Mayıs'ıyla ilgili bir tarihi, haftanın haberini); fakat onun ellerinde dalgalı şeritler, dile getirdikleri olayların hiç kimsenin tahmin edemeyeceği kadar kontrollü ve gerçeklikten uzak olduğunu söylüyordu: Haftanın en kötü haberini veriyorlardı aslında bunlar. Zaman, kimsenin kendisiyle aşık atamayacağı bir hızla döne döne uzaklaşıyordu; zaman, yeni bir hikâyenin anlatılabilme ihtimalini yalanlayarak duruyordu. Tarihten kaçışın imkânsız olduğu haberini veriyordu bu yazılar; tarihten kaçış imkânsızdı, bir gürültüden ibaret olsa bile.

Wolman bunu yıllarca yaptı. Kelimelerin anlamsız olduklarını ve dünyayı yönettiklerini söyledi: Gösteri sürekliydi. Buna karşın Wolman'ın çalışmaları teslimiyetten başka bir şeyi dile getirmiyordu. Bu, var olmak üzere ortaya çıkan bir şeyin var olmadığının, her gün gazetelerde çıkan takviye edilmiş olguların herhangi bir kişinin yazdığı şiir kadar keyfi bir biçimde oluşturulmuş eski dünya sanat projesinin bir parçası olduğunun kanıtıydı. İşte böyle bir görüş Wolman'ın 1979'da, "sözcüklerin iktidarına karşıydık; iktidara karşıydık" sözünü söylemesine neden olmuştu. LE'den ihracından sonra yirmi yıldan fazla bir süre grubun sloganları üzerinde çalışmalarını sürdürdü.

1957'de Wolman'ın gruptan ihracı lehinde oy verenlerden biri olan Michèle Bernstein'a, "Gruptan neden ihraç edilmişti?" diye sorduğumda, bana, "Her şeyin iki nedeni vardır" dedi. "Biri iyi bir neden, ikincisi gerçek neden. Gerçek nedeni hatırlasaydım bile size söylemezdim".



Gil J Wolman, isimsiz bantlama sanatı, 1974.

1932'DE PARİS'TE

1932'de Paris'te dünyaya gelen Bernstein Normandiya'da büyümüştü; savaş, o yedi yaşındayken patlak verir. Annesiyle babası savaştan çok önce boşanmışlardır ama babası Yahudidir; yine de annesi yeniden evlenip Yahudi olmayan kocasının soyadını alınca, Yahudi oluşu Nazilerin dikkatini çekmez. "Okulda Yahudi olduğunu kimse bilmesin" der annesi Bernstein'a. Küçük kızın buna karşılık yaptığı şey, ileride nasıl bir kadın olacağını daha o zamanlardan belli eder: "Biliyor musunuz?" der arkadaşlarına, öğretmeninin duyamayacağı yüksek sesli bir fısıltıyla, "Ben Yahudiyim!"

1985'te bu hikâyeyi hiç de öyle önemsiz bir şeymiş gibi anlatmamıştı bize. Eşim ve ben Bernstein'ın kitaplarla döşeli ve bir duvarında "RUE SAUVAGE" yazısı bulunan tek odalı evindeydik. Bu yazı LE'nin kurtardığı bir sokak nimetiydi; grup sokakların ruhuna ("Birinci sınıf yıkıcı, karanlık bir perspektif") uygun bir şekilde düşünüyor, adına uygun bir hayat sürüyor ve o adı psikocoğrafik bir fener haline getiriyordu. Bernstein elime o zamanlar haftalık yazılarının yayımlandığı sol gazete *Libération*'u tutuşturdu. Manşette, Arap teröristlerce birkaç gün önce Beyrut'a kaçırılan TWA uçağıyla ilgili son gelişmeleri yazıyordu. Haberi okudum: Emir üzerine, diye yazıyordu, Alman hostesler yolcu listesinden "Yahudi ismine benzeyen isimleri" ayıklayıp bu kişileri kaderleriyle baş başa bırakmak üzere uçaktan indirdiler. Ancak bazı yolcular "masum insanlar"ın –ki bu aslında Yahudi olmayan, ancak isimleri "Yahudi ismini andıran" insanlar anlamına geliyordu– suçlularla –yani Yahudilerle– karıştırılabileceği gerekçesiyle bu ayıklama işlemine karşı çıktılar. "İngiltere'ye TWA ile mi döneceksiniz?" diye sordu bize Bernstein tatlı bir sesle. Evet, dedik. "Sarı yıldızlarınız da yanınızda mı?"

Ufak tefek, kısa kır saçlı, yuvarlak yüzlü bir kadındı. Biraz Gertrude Stein'ı andırıyordu; yalnız otoriter dudak ifadesinin zerresi yoktu onda ve gözlerinde ciddiliğin yerini ışıl ışıl parlayan, gülen gözler almıştı. LE ve SE'deki yazılarıyla iki romanına bakıp onun hakkında kolaylıkla yapılabilecek soğuk, acımasız, katı, affetmez gibi yakıştırmalarla uzaktan yakından bir ilgisi yoktu. En göze çarpan denemelerinde düşünsel bir terörizm vardı (Özellikle *IS*'nin 1. sayısında, gruptan adam çıkararak yeni üye alma stratejisini savunan yazısı "Hoşgörüye Gerek Yok" böyle bir denemeydi: "Daha güçlü hale geldik, böylece ayartıcılığımız daha da arttı"); "Geneviève" ve "Gilles", yani kendisi ve 1954'ten 1971'e kadar evli kaldığı kocası Debord üzerinde yoğunlaşan romanları, bu terörizmi hayata geçiren kişilerle ilgiliydi.

"Çok hırslı, avare bir kızdım" dedi Bernstein. "Geriye dönüp bakınca, Gil'le benim l'Internationale lettriste gibi azgın bir grupla ilgimizin olması çok garip geliyor bana. Çoğumuz çok hoş insanlar haline geldik! Fakat şundan eminim ki isteseydik hepimiz ünlü olurduk; sonra eski dünyayı değiştirip yerine yenisini koymayı, toplumsal devrimi gerçekleştirmeyi başarabilirdik de."

Bernstein Sorbonne'a yazılır; çok geçmeden derslerden sıkılır, gönlüne uygun canlar aramak üzere sokaklara dalar. "Bir gün bir kafenin kapısını açtım ve canlarımı buldum. Alkoliktiler; hepsi de genç yaşta ve alkolikti, tıpkı bizler gibi. Öğleden sonra toplanılıyor; müzikti, gürültüydü, konuşmaydı gece yarılarına kadar sürüyordu".

Adı geçen kafe Saint-Germain-des-Prés'den bir blok ötedeki 22 rue de Four sokağındaki Chez Moineau'ydu. Orada dünyanın her yerinden insana rastlamak mümkündü. Orası mültecilerin (Chtcheglov Sovyetler Birliği'nden gelmişti), sanatçı adaylarının, intihar etmeyi düşünenlerin, evden kaçanların, okuldan kaçanların, yüz kızartıcı suç işleyenlerin, yankesicilerin, serserilerin, egzantriklerin (yaşlı bir adam başında Japon savaşçılarının giydiği türden bir miğferle ikide bir ortaya çıkıyor ve elindeki telle bir paket dolusu sigarayı oradaki insanlara tek tek atıyordu) ve Lettrist Enternasyonal'in, yani etrafında Debord'un dünyayı değiştirmeye hazır olduklarına ikna olduğu kişilerin oturduğu masanın cennetiydi. "Serge Berna gibi bazıları daha o zamanlardan efsaneydiler" dedi Bernstein. "Diğerleri sonra ünlü oldu; yo, yo hepsi değil, ben olmadım mesela gördüğünüz gibi! Hepsi lettrist değildi. Yeni gerçekçilerle fantastik gerçekçiler de vardı aramızda. Ivan Chtcheglov'la Henry de Béarn (köklü bir aileden geldiğini adından da anlamışsınızdır) bizim tarafımızdaydı. Béarn daha sonra de Gaulle'cü oldu; birçokları gibi o da asıl yerini buldu. Jean-Michel Mension" –Bernstein, Ed van der Elsken'in bir fotoğraf kitabının, 1981'de yayımlanan *Parijs*!'in, boyalı saçlarıyla Mension'la Fred'i bir sokaktan aşağı koştururken ("*Punk*çılar hiçbir şey keşfetmediler!" dedi) resmeden bir fotoğrafın bulunduğu sayfasını açtı– "sadece kısa bir süre bizimle beraber kaldı. Komünist bir ailedendi. Komünist Partisi'nde bürokrat oldu."

"Chtcheglov'la Béarn bir çatı katında oturuyordu ve her gece Eyfel Kulesi'nin ışığı odalarının içine vurup onları rahatsız ediyordu. Kuleyi havaya uçurmaya karar verdiler" (politik bir eylem veya nihilist bir gösteri için değil, sadece onun yüzünden geceleri uyuyamadıkları için) "ve tutuklandılar. Ellerinde dinamitle. Gazetelere haber oldular. Gerçekten bunu yapacaklar mıydı bilmiyorum. Hepimize kuleyi havaya uçuracaklarını söylemişlerdi; ama yine de bilemiyorum tabii".

Van der Elsken ekmek parasını bir şekilde çıkarmak zorundaydı. Paris'teki öbür fotoğrafçılar gibi o da yağmur altında öpüşüp koklaşan çiftlerin fotoğraflarını çekti, Moineau tıpkı öbürleri gibi onun da sık sık takıldığı bir yerdi. Debord'un ona LE'nin fotoğrafını çekmemesini tembihlediği ve böyle bir şey olması durumunda ona fiziksel şiddet uygulamakla tehdit ettiği halde van der Elsken kafenin içinde dolanıp durdu, duvarlardaki aynaların yansımasından yararlanarak kafasına göre fotoğraflar çekti. Bazı açılardan onun fotoğrafları, LE hakkında grubun masanın üzerine çiziktirdiği manifestolar kadar çok şey söylüyordu; van der Elsken'in fotoromanı *Sol Yaka'da Aşk*'ından görüntüler kırpıp *Mémoires*'ına yapıştırdığında Debord da bu duruma dikkati çekmişti.

Fotoromanda yer alan fotoğraflar kendi muhitlerinde oturan insanları resmediyordu. Objektifin isimsiz özneleri yüz yaşındaki bohem klişelerden çıkıp etraflarındaki insanlardan ve kendilerine bakan herkesten talepte bulunan bireylere dönüşmüştü. Görüntüdeki kalabalık ne kadar büyük olursa olsun fark etmiyordu, fotoğraftaki insanların hepsi birer bireydi; gürültü, o gürültüyü çıkaranların özerkliğini bir nebze olsun azaltmıyordu. Tek başına görünen simalar yalıtılmış gibi değil, yalnız başlarına bırakılmış gibi görünüyorlardı. Fotoğrafların hepsinde müthiş bir beklenti duygusu hâkimdi. Her an her şeyin olabileceği duygusu hâkimdi: Kavga, kucaklaşma, bir dokunuş, bir yemin, yeni bir yüz, yeni bir fikir.

Van der Elsken'in fotoğraflarını çektiği insanların çoğu yoksul insanlardı; kendi istekleriyle yoksulluğu seçenlerin oluşturduğu bir mezhebin çömezleriydiler adeta. *Potlatch*'ın 22. sayısında ("Gezi Özel Sayısı"nda) LE, çalışmayı feshetme teorisini gerçekleştirmek ve bu arada açlıktan ölmemek için gerekli gördükleri geçici işlerin bir listesini verdiği "İşbölümü" başlıklı bir yazı yayımladı. Bu listede şu işler yer alıyordu: "Tercümanlık, berberlik, santral memurluğu, istatistikçilik, örgücülük, resepsiyonistlik, boksörlük, kiralık yazarlık, emlak memurluğu, bulaşıkçılık, tezgâhtarlık, postacılık, Afrikalı mülteci avcılığı, daktilo yazıcılığı, filmcilik, özel öğretmenlik, vasıfsız işçilik, sekreterlik, kasaplık, barmenlik, sardalye konservelerini paketleme". LE ile SE'de bulunduğu yıllar içinde Bernstein müşterek bahis tüyoculuğu ("her türlü işi yaptım"), falcılık ("onu da"), yayımcı asistanlığı yapmış ve nihayet reklam müdürlüğünü başarıyla sürdürmüştü ("Bizim için her şey gösteriden ibaretti anlıyor musunuz; bu yüzden reklamcılığın da diğer işlerden azımsanacak bir tarafı yoktu. Nerede para varsa oraya gidiyorduk"). Fakat bu daha sonraydı. Moineau'da para hırsızlıktan, dilencilikten, reklam broşürleri dağıtımından, turistlere rehberlik etmekten, küfecilikten, pokerden, uyuşturucu satıcılığından, satrançtan, burslardan, cep harçlığından geliyor-

du. Mension'la Fred'in yaptıkları kavgalar onların soluğu hapishanede almaları anlamına geliyordu, bu da bedava yatak ve yiyecek demekti. Bazılarının başlarını sokacak birer göz odaları vardı; bazılarıysa metrolarda, banklarda, sabahçı sinemalarında veya kafelerde geceliyordu. Moineau'da esrar serbestçe içiliyordu; kız meselesinden dolayı ikide bir kavga çıkıyordu; polis, on sekiz yaşından küçük kızların olup olmadığına bakmak için oraya sık sık uğruyordu. İnsanlar yemekten çok içiyordu; van der Elsken'in tarifiyle, "La Mère Moineau"; elli yaşlarındaki güler yüzlü barmaid "habire kusmuklarını temizliyordu". Fotoğraflarından bir tanesi unutulmaz niteliktedir: Masalardan birinde genç bir çocuk başını öne eğmiş, dünyayla bağını koparmış bir halde uyukluyor. Masanın üstünde içinde bir not bulunan bir tabak. Notta şunlar yazıyor: "İçinde sevişebileceğim bir oda için 450 franga [yaklaşık 1.65 dolar] ihtiyacım var. Gönlünüzden ne koparsa. Beni uyandırmayın".

O dönemin öbür suçlularının fotoğrafları çok daha farklı insanları gösteriyordu. "Edward'cılar" (Teddy Boy'ların, yani 1950'lerin başlarında, on dokuzuncu yüzyılın sonlarındaki İngiliz soylularının giyim tarzını taklit eden işçi sınıfına mensup Londralı gençlerin giyim tarzlarını basın bir şiddet hareketi, sınıfsal statüyü reddetmek amacıyla sınıf kodlarını yıkma hareketi olarak lanse etmişti.) bedenlerini nihilist bir manifestoya dönüştürmüşlerdi. Her biri de Debord'un *Ion*'da oluşturmaya çalıştığı poza tamı tamına uyuyordu; sanki cool'luk 1930'larda doğanların kanına işlemiştir. Fakat fotoğraflara bugünün gözüyle bakınca insan adeta bir çeşit şiddet unsuru olan bir sükûnetle karşılaşıyor. O fotoğraflar insanda elin veya ağzın ufak bir hareketiyle sadece imgeyi değiştirmekle kalmayıp onu, hatta çerçeveyi (toplumsal çerçeveyi) parçalayacakmış izlenimi uyandırır. İnsan biraz daha dikkatli bakınca, sakin olmanın Edward'cılar açısından arzunun zevke doğru aşkınlaşması, zevklerin en büyük zevkine, yani unutuşa doğru aşkınlaşması olduğunu görür.

Bütün derinliklerine rağmen bu fotoğraflarda, insana yolunda gitmeyen bir şeylerin olduğu hissini veren bir şeyler vardır. Bunlar, birkaç yıl sonra Larry Clark'ın çektiği Tulsa'daki *speed*cilerin fotoğraflarıyla veya Jurgen Vollmer'in Hamburg'ta çektiği Beatles'ın yeni dönemlerine ait fotoğraflarıyla aynı niteliktedir. Bu fotoğraflarda insan pop kültürünün keşfedilmesini, kabul görmesini ve ansızın yeniden keşfedilmesini (dönüştürülebilir bağlayıcı etkenin bir biçimini) görebilir. Bir müzik parçasında, bir filmde (Edward'cıların öncüleri olan Spiv'leri kullanan ilk film 1950'de çekildi), bir romanda, bir ceket modelinde, bir jestte bir olumsuzlama imajı inşa edilmişti; yeni medya hemen bu imajı yaymış, dünyanın dört bir yanındaki insanlar bu imajı hayata geçirmişlerdi.

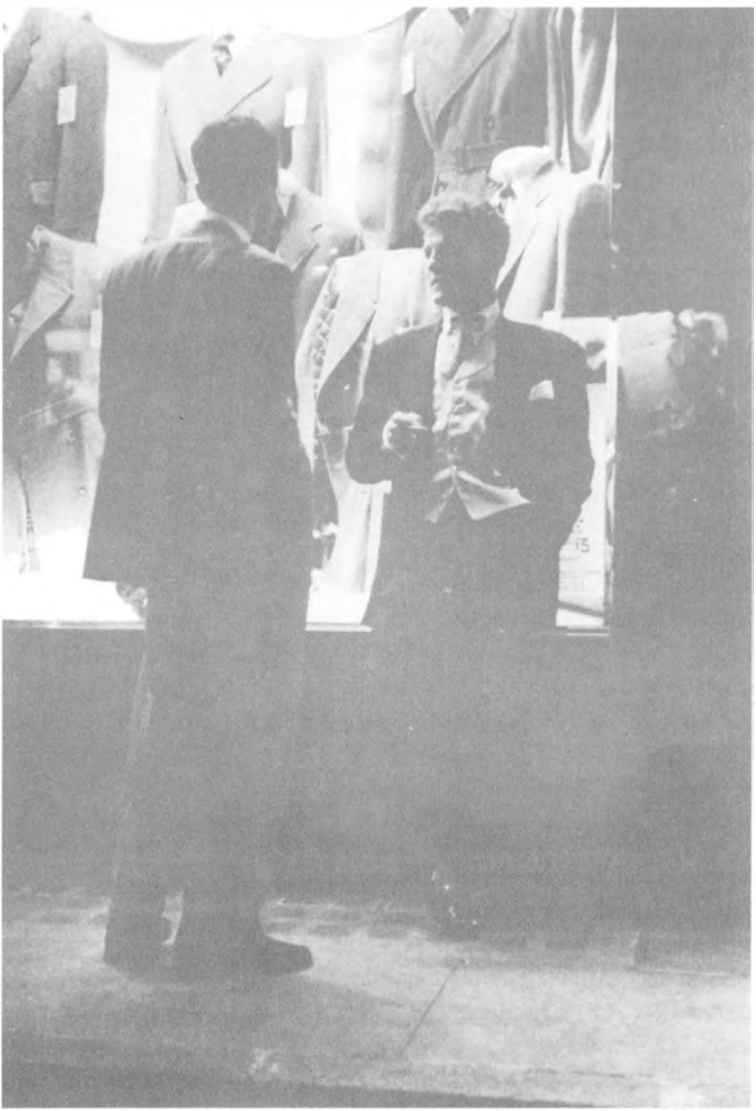
Fakat dönüştürülebilir bağlayıcı etkenin içeriği araştırılmadığı, yeni bir dünyanın değil, sadece eski dünyadan kopmanın bir işareti olarak kaldığı için, insan aynı zamanda pop kültürünün kendi kendini aniden yok edişini ve soğuktan kaskatı kesilişini de görebilirdi. Bu fotoğraflardaki insanlar sahip oldukları mirası yeni bir tarzla takas ediyor, henüz olgunlaşmamış kişiliklerini alımlanmış imajların –onları önceden belirlenmiş bir gelecekten koruyacak, sayısız statü tabakalarını yakıp kül edip yüzyıllardır sürüp giden kabullenmelere hücum edecek ve bütün bunların sonunda kendi kendini yok edecek imajların– içine gömüyor gibidirler. Mension'un "genel grev!"deki tutarsız sözlerine benzer sözler etmemişlerdir. Böyle sözler etmeleri için ise "kayıtsızlık" gibi kavramları en azından şöyle bir akıllarından geçirmiş olmaları gerekiyordu. Her şeyden önce konuşmayı istemeleri gerekiyordu; LE gibi kendilerini ve dünyayı açıklamayı istemeleri, sükûnetin antitezi olan o isteği duymaları gerekiyordu her şeyden önce. LE'nin kendini seçilmiş imajlardan oluşturmaya çalışırken yaptığı gibi, kendilerini alımlanmış imajlardan oluşturmaya çalışırken ne yaptıklarının bilincinde olmaları gerekiyordu.

Ama öyle yapmamışlardı işte ve bu insanların birçok fotoğraflarının kurgulanmış gibi görünmesi de bu yüzdendi: Üstelik o fotoğraflar adam gibi fotoğrafçılar tarafından çekilmemişti. Vollmer'in John Lennon'u 1960 yılında Hamburg'da bir kapının önündeyken görüntüleyen fotoğrafı (Lennon'ın 1975 tarihli uzunçaları *Rock'n' roll*'un kapağındaki fotoğraf), Edward'cılardan Colin Donellan'ın bir zamanlar gazeteleri süsleyen ünlü fotoğrafını tıpatıp andırıyordu. Lennon o fotoğrafı görmemiş olamazdı; verdiği pozdan, okul yıllarındayken yatak odasının duvarına Donellan'ın o fotoğrafını yapıştırmış olduğu gün gibi ortadaydı.

"Sabıkalı hırsız ve gaspçı Colin Donellan (22) sekiz yaşından itibaren polisin elinde büyüdü" diye yazar Londra'daki *Picture Post* gazetesinin 10 Ekim 1953 tarihli bir manşetinde. "Bugüne kadar ıslahevlerine, Borstal'a [Borstal'daki ıslahevine] çeşitli şiddet suçlarıyla defalarca girip çıkmış, büyüyünce de hapishanelere girip girip çıkmıştı"; bir erkek giyim mağazasının vitrinine sırtını dönmüş, bir arkadaşıyla konuşmaktadır. Donellan objektife bakmamaktadır; giysileri ve saçlarıyla çok şıktır. Her an ileri atılacakmış gibi bir ifadeyle vitrine yaslanmıştır. Bu dikkatle inşa edilmiş anda gözleri boştur; sahne, sanki hiç kaydedilmemişçesine bir mükemmellik içindedir. Donellan'ın fotoğrafı, bekleyen birinin fotoğrafıdır; kendi pozunu kendisi ayarlamış ve fotoğrafının çekilmesini beklemiştir.

Bu fotoğrafta insan bir set görür, Moineau'da ise bir sahne. Van der Elsken'in merceğinin önünde hareket, ilgi, kararsızlık ruhu dolaşır. Moineau'daki genç kızlarla genç erkekler kendilerinin dışındakilere karşı

kayıtsız gibidirler; akranları bir karşılık bekliyor, kendilerini yapabileceklerini düşünmedikleri bir geleceğe, onları cinsi sapık, anormal, tuhaf insanlar olarak çoktan yargılamış bir tarihe sunmak istiyor gibidirler. Donellan'la pop kültürüne ait kuzenleri daha önce gördükleri filmlerin provasını yapıyor gibidirler; Moineau'daki insanlarsa eğleniyor gibidirler.



Colin Donellan, 1953.

1953

1953 yılı bir masanın etrafında başladı ve masanın paramparça olmasıyla sonuçlandı. Ağustos ayında, Wolman'ın Brau'ya gönderdiği mektupta açıkça görülebilen o hızlı zamanlar, *IL*'nin 3. sayısındaki, o cansız metinde görülen ölgünlüğe dönüştü. "Bugünün o boğucu değerleri karşısında kayıtsız kalmamıza hiç izin yok, hele hele o değerler hapishane toplumunun garantisi altındayken ve biz o hapishanelerin kapı eşiklerinde yaşıyorken hiç mi hiç" diye yazıyordu Debord safiyane bir şekilde, "Nihilizmin Rahatlığından Kurtulmak İçin" adlı makalesinde. "Ne pahasına olursan olsun katılmayacağız veya kendi sessizliğimizi kabul etmeyeceğiz... Kırmızı şarap ve olumsuzlama, umutsuzluğun ilk belirtileri bu hayatların sonu olmayacak, bu hayatlar sessizliğin tuzaklarına, TARAF OLMA'nın yüzlerce yoluna karşı koyacak kadar dayanaklıdır". Bossuet'nin hüzünlü sesi, Saint-Just'ün sesinin yankısını Debord'un son sözüne eklemek üzere çıkmıştı adeta: "Başarılı olmayacağını bile bile belli bir mutluluk fikrini kanıtlamak durumundayız... Bizi ilgilendiren bir isyanı tutundurmak zorundayız". Debord, bunun yerine İspanya İç Savaşı'nın yeniden alevlendirilmesi çağrısında da bulunabilirdi pekâlâ; solun vazgeçilmez kurallarından biriymiş gibi, daha sonra o ve LE'deki diğerlerinin yapacağı gibi. "Ortaçağ, sınırda başlar" diye yazarlar *IL*'nin 3. sayısında, alelacele çiziktirilmiş bir cümlede, "ve sessizliğimiz bunu mühürlüyor". Bu söz, LE'nin arazisinin boşaldığını teslim ediyordu.

Grup dağılır. Kimi gruptan çıkar, kimi azledilir. Geride kalanlarsa bir köhne bardan başka bir köhne bara sürüklenerek, garip görünmesine çalıştıkları olayları yazarak *hacienda*'yı aramaya devam ederler. Tek bir sözcük bile görünmez, ta ki 1954 yılına, Debord, Wolman, Dahou ve iki üç kişi daha bir araya gelerek yeni *Potlatch*'ın ilk elli nüshasını çıkarıp, bunları en çok okumayı isteyebileceğini veya hiç okumak istemeyeceğini düşündükleri kişilere postalamaya başlayana kadar. LE, Chtcheglov'un "Yeni Şehircilik Formülü"nü hiç yayımlamadı; yazı ancak Haziran 1958'de, *IS*'nin 1. sayısında gün yüzü görebildi; fakat o tarihte Chtcheglov çoktan delirmişti.

Dalai Lama isyanı kendisinin başlatmadığını söylüyor.

Dün sözcüsünün verdiği demece göre, sürgünde bulunan Tibetli dini lider Dalai Lama, Çin hükümetinin Lhasa'da çıkan Çin karşıtı isyanı kendisinin kışkırttığı şeklindeki iddiayı reddetti ve Pekin'i başarısızlıklarını örtbas etmek için kendisini bir günah keçisi olarak kullanmakla suçladı.

Dalai Lama'nın Yeni Delhi'deki sözcüsü Tahi Wangdi, "İsyanı dışarıdan hiç kimse kışkırtmamıştır" dedi.

— San Francisco Chronicle, *3 Kasım 1987*.



Moineau, 1953, foto: Ed van der Elsken.

"Delirdi" dedi Bernstein 1983'te. "Fakat deli değildi. Gruptan ihraç edilmişti; grubun başına gelenleri Dalai Lama'nın kontrol ettiğini sanıyordu. Sonra bir gün karısıyla kavga etmiş, bir kafeye gitmiş, her şeyi kırıp dökmüş. Karısı (*domuz*un biriydi) polise haber vermiş. Sonra bir ambülans çağırmış. Karısı olduğu için kanunen onunla ilgili kararları almaya hakkı vardı. Onu bir tımarhaneye kapattılar, insülin şoku uyguladılar. Sonra da elektroşok. Ondan sonra delirdi. Guy'le onu ziyarete gittik: Elleriyle yiyordu, ağzından salyalar aka aka. Delirmişti: Hepimizin bildiği türden bir deliydi. Bize yazdığı mektuplar tam anlamıyla deli saçmasıydı. Hâlâ orada, tabii ölmediyse. O tımarhanede fazla durmadı, onu yarı açık bir hastaneye sevk ettiler. Orada daha özgürdü, dışarı serbestçe çıkmasına izin veriliyordu. Fakat tımarhanenin dışında yaşayamayacak, başka hiçbir yerde kalamayacak, hiçbir yere gitmek istemeyecek bir hale gelmişti". Bernstein, kollarını deli gömleği giymiş gibi bir tavırla sardı: "Hastanenin dışına her çıkışında korkuyor ve hemen geri dönüyordu. Sonra hastanenin tiyatro grubuna katıldı, oyunlar sahneledi. Sanırım hâlâ orada".

Chtcheglov'un ihracının bir grup olarak LE'ye damgasını vurduğunu tahayyül etmek zor değildir. Onun yıkıma uğraması bir olaydı, LE'ye elle tutulur bir geçmiş sağlamış, hiçbir şey yapmadan geçen o uzun yılları efsaneye, anlatılabilecek bir hikâyeye dönüştürmüştü; onu gerçek haline getirmişti. Grup zamanını sokaklarda dolaşarak, notlar alarak, projelerini kendilerine açıklayarak geçirmişti; hepsi buydu, Chaplin'e yapılan saldırıdan *Potlatch*'ın ilk sayısına kadar. "Bu kuşak hakkında yapılacak sanat filmi" diye açıklar Debord, o dönemlere ilişkin filmi *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps*'da, "olsa olsa yapacakları asıl işlerin yokluğu hakkında olabilir". Oysa Chtcheglov'un yokluğu gerçek bir işti: Notre-Dame olayı LE'nin efsane olarak kurulmasına vesile olmuş bir suçtuysa (O olayda hazır bulunan Serge Berna'nın daha sonra LE'ye katıldığı düşünülürse, bu olay pekâlâ grubun hayali geçmişi sayılabilirdi) Chtcheglov'un ihracı onu eylem grubu yapan bir olaydı; bu bir simgesel cinayetti, zira gruptan adam ihraç etmek LE için manevi ölüm demekti. 1957'de, SE'nin kurulmasından sonra Debord'un Chtcheglov'u "fahri üye" yapması veya yirmi yıl kadar sonra suçluluk ve sevgi karışımı bir duyguyla Chtcheglov'u kahraman yaptığı bir film çekmesi boşunaydı artık; Chtcheglov'un gruptan ihraç edilmesinin sonuçları vardı ve bunu engellemenin yolu yoktu. Şiddet ve erken bunama olarak bu sonuçlar bir çeşit tarihti, LE'nin zirveye çıkacağı veya inişe geçeceği bir gelecek için harcadığı ödenmemiş bir borçtu. İstenmeyen ve önceden kestirilmemiş olan bu

sonuçlar LE'nin tarih yazabileceğinin bir kanıtıydı: Geri döndürülemez olaylar yaratabileceğinin. Hayır ve evet felsefesinin peşinden giderek, kendini tanımlayıp sonuçlarını hayata geçirerek, bir gün oturup kimin grupta kalıp kimin gitmesi gerektiğine karar vererek grup bir hayatı harap edebilirdi, sonra da bütün dünyayı.

MASALARIMIZ

"Masalarımız her zaman yuvarlak değil" diye yazar LE "36 rue des Morillons"da; "fakat bir gün kendi 'macera kuleleri'mizi inşa edeceğiz". Grup, bir zorunluluk duygusuyla yürüttüğü aralıksız sürüklenmelerle ortaya çıkmış, çalışmayı yasaklayarak dinlenmiş ve kendini düzenli bir program yayımlamaya adamıştı. Daha az soyut, daha oyunbaz bir gerçeklik duygusuyla işe başlamış, neşeli bir şekilde haftanın en iyi haberini yayımlamıştı. LE üyeleri hayali bir şehrin planlamacısı olarak kaldılar ama şimdi o şehri eleştiren kişilerdi de aynı zamanda; bütün şehirlerin hayali olduklarını, coğrafyaya dönüşmüş veya coğrafya tarafından bastırılmış birer arzu bütünleri olduklarını görebilmişlerdi. Böylece LE 1954'te ateşli bir toplulukla Guatemala şehrini gezdi, insanların sefaletlerine ucuz bir gezi düzenledi; 1209'da Katharist* olan Beziers** kentinin olduğu yeri, tam da Albigen'lere***

Arthur'la ilgili tarihsel kayıtlarda Kral Arthur'un bir marangozun yardımıyla kraliyetinin en önemli işini, şövalyelerinin yer kavgası yüzünden birbirlerine düşmelerini engelleyen Yuvarlak Masa'yı nasıl icat ettiğini yazar... Marangoz Arthur'a şöyle der: "Size öyle bir masa yapacağım ki, bin altı yüz kişi bir arada oturacak ve hepsi de masanın en seçkin yerinde olacak..."

— *Marcel Mauss,* Essai sur le don *(The Gift), 1925.*

* *Cathar*; ortaçağ Latincesinde "arı", "katıksız" anlamına gelir; genellikle Hıristiyan heretikleri arasında gösterilen bir ortaçağ mezhebinin üyesi. Manicilikten etkilenen Katharistler yaklaşık 10. yüzyılda Balkanlar'da ortaya çıktıklarında "Bogomils" olarak biliniyorlardı. Daha sonra, genellikle Albigen'lerle özdeşleştirildikleri Güneybatı Avrupa'ya yayıldılar ve 14. yüzyılın ortasında engizisyonun soruşturmaları yüzünden yeraltına indiler. Katharistler dünyanın Şeytan'ın egemenliği altında olduğuna, kadınların ve erkeklerin Şeytan'ın ayaklanmaya kışkırttığı ve bunun sonucunda cennetten kovulan ruhların dünyevi cisimleşmeleri olduklarına, Kathar inancı aracılığıyla İsa'yla birleşmediği sürece ruhun insan ya da hayvan biçiminde yeniden dünyaya geleceğine inanıyorlardı. (y.h.n.)

** Beziers: Fransa'nın güneyindeki Languedoc-Roussillon'da bir kent. Bir şarap ticareti merkezidir. Bir zamanlar Roma'nın karakollarından biriydi. Albigen, Haçlı Orduları'nın 1209'da katliam yaptıkları bölgeydi. (y.h.n.)

*** Albigen'ler: Fransa'nın güneyindeki Albi ve Toulouse yakınlarında 11-13. yüzyıllar arasında boy veren heretik bir Hıristiyan mezhebi (Genellikle Katharistlerle ilintilendirilirler). İyi ve kötü ikiliğinde temellenen Manici bir inançları vardı; İsa'nın kadiri mutlak bir Tanrı'nın zulmüne karşı isyan eden bir asi olduğuna inanıyorlardı. Kendilerine özgü ayinleri vardı. Papa III. Lucius tarafından haklarında 1184 yılında soruşturma açıldı (Engizisyon o tarihte henüz kurulmamıştı oysa; asıl kuruluş tarihi 1233'tür). Bu soruşturmalar etkisiz kalınca 1208 yılında Albigen'lere karşı bir Haçlı Seferi başlatıldı ve harekete 1244 yılında bastırılıncaya kadar binlerce kişi katıldı. (y.h.n.)

karşı kurulan Haçlı Ordusu'nun papanın emriyle şehri yerle bir ettikleri gün (Bir teğmen, Roma Kilisesi'ne inananlarla kâfirlerin birbirinden nasıl ayırt edileceğini sorduğunda papanın komutanlarından biri, "Hepsini öldür" der, "Tanrı hakiki müminleri içinden ayıklar nasıl olsa") ziyaret etti; Londra'nın Doğu Yakası'na 1888'de Karındeşen Jack'le, "aşkın psikocoğrafyası"yla birlikte ikide bir geçip durdu. Hayali şehir Haussmann'ın Paris'iydi, meta müfrezelerinin geçit yaptıkları bir fantezi ve doğru sokağı bulması halinde insanın o şehirden Chtcheglov'un şehrine kaçabileceği inancı hâkimdi.

SE'de Debord, topyekûn değişim için gerekli gördüğü bu yola, dönüştürülebilir bağlayıcı etken adını vermişti; LE'de ise "Kuzeybatı Geçidi". Bu metafor coğrafik bir metafor değildi, psikocoğrafikti; kendisi psikocoğrafyaydı. Modern şehrin tarihine ve sürüklenmenin tarihöncesine aitti; Debord bu metaforu Thomas de Quincey'nin 1821'de yayımlanan anı kitabı *Confessions of an English Opium Eater*'da bulmuştu.

"Guy'le Londra'da uzun, harika psikocoğrafik yürüyüşler yaptığımızı hatırlıyorum" der Alexander Trocchi 1983'te, ölümünden bir yıl önce. "Beni Londra'da bilmediğim, onun da bilmediği ama sezinlediği; onunla olmasaydım asla gidemeyeceğim yerlere götürdü. O bir şehri keşfetmesini bilen biriydi". İkisi 1955'te Paris'te tanıştılar. 1925 Glasgow doğumlu Trocchi, Maurice Girodias'ın Olympia Press adlı yayınevinde pornografik hikâyeler yazıyor, Debord ise can sıkıcı bir avangard dergi olan *Merlin*'in editörlüğünü yapıyordu. Trocchi, LE'ye katılınca dostları ve çalışma arkadaşlarıyla arasındaki tüm bağları koparmak zorunda kalmıştı: "Onlarla görüşmemeye başlamıştım. Kapalı bir topluluğa, gizli bir gruba giriyordum, artık bütün dünyamı bu grup oluşturacaktı". Onunla görüştüğüm sıralarda altmışına merdiven dayamıştı ama ancak kırkında gösteriyordu; sağlam yapılıydı, gücü yerindeydi, gözleri pırıl pırıldı, derin, insanın içine işleyen bakışları vardı. Tehditkâr bir görünüşe sahip kocaman, pençe gibi bir burnu vardı. Otuz yıl kadar eroin bağımlısı olarak yaşadığına bin şahit isterdi.

1956'da, SE kurulup da Debord onu grubun kurucularından ve aktif bir sitüasyonist olarak ilan ettiği tarihlerde Trocchi, Paris'i terk edip ABD'ye gitti. 1960'ta *junkie* dergilerinde görülen bir üslupla yazdığı otobiyografik romanı *Cain's Book*'u (Cain'in Kitabı) yayımladı: "Il vous faut construire les situations"* diye yazıyordu kitabının son sayfalarından birinde. Sabit bir sesle konuşuyordu: "Sistemli nihilizm"; fakat aynı zamanda "tecrübe çorbasına bile isteye kaşık çalmak".

* "Durumlar inşa etmelisin". (y.h.n.)

> Uzun bir süre hiçbir çıkış yolu olmadığını düşündüm. Kendimi içinde hissetmediğim bir şeyi yapamam. İçimdeki yazara doğru çok yıkıcı bir hayat yaşadım bir süre, böyle yaptığım için suçluluk duygusu hissettim; bu, tarihi bir geleneğin nesnel ölümü hakkında eleştirel yargıda bulunmak gibi bir şeydi: Muhteşem bir tarihsel dönüm noktasında çökmüş biri olarak, o dönüm noktasından yararlanıp bir yazar olmayı başaramadım, şimdi kendi dadamı yaşıyorum. Bütün bunlar duygusal bir kirlenmeye neden oluyor. İçimdeki kızgın volkanik sıvıyı taşıyabilmem için mantığımın çeliğini her gün güçlendirmem gerekiyor. Her geçen gün o sıvıyı taşımak daha bir zorlaşıyor. Bir tür bomba gibiyim.

O tam da Debord'un aradığı cinsten bir adamdı; ancak Trocchi hiçbir zaman dönmedi: Cain's Book, onun İngiltere'nin bohem çevrelerinde ünlenmesini sağladı. 1962'de Londra'da, her türlü muhalif ve deneysel temayülleri uluslararası bir "iç uzay kozmonotları" topluluğu adı altında toplama girişimi olan Sigma Projesi'ne başladı. Debord, Trocchi'nin Sigma manifestosunu 1963'ün ocak ayında, *IS*'nin 8. sayısında yayımladı; ama onun "artık SE'nin bir üyesi olmadığını", "dünyayı vurma tekniğiyle", "milyonlarca beynin görünmez ayaklanmasıyla" uğraştığını belirten belirsiz bir notla birlikte; Debord'a göre Trocchi'nin okültist Colin Wilson ve Beat şair Allen Ginsberg gibi (Debord'un "mistik Hıristiyanlar" diyerek çoktan defterinden sildiği) insanlarla olan ilişkisi onun gruptan ayrılmak isteyişinin bir işaretiydi. Trocchi'ye göre ise Debord'un bu hareketi onu gruptan ihraç etmek isteyişinin dile getirilmesiydi ve buna hiçbir anlam veremedi.

"Guy, dünyanın kendi kendine çökeceğini düşünüyordu, çöktükten sonra onu biz ele geçirecektik" dedi Trocchi 1983'te. "Bunu ben de yapmak istiyordum, yani dünyayı ele geçirmeyi. Fakat, insanları dünyadan dışlayarak o dünyayı ele geçiremezsiniz! Guy, birlikte olduğum insanların –Timothy Leary, Ronnie Laing– isimlerini bile ağzına almazdı. Bana yolladığı son mektupta geçen bir cümleyi hâlâ hatırlıyorum: 'Adın kibar insanların zihnine kazınıyor' demişti. Lenin gibi biriydi; mutlakıyetçiydi, sürekli insan atardı gruptan: ta ki grupta tek başına kalana kadar. Dışlama tam anlamıyla dışlamaydı. Bu, bir daha görüşmeme, ilişkiyi tümüyle kesme anlamında bir dışlamaydı. Sonunda bu tavır insanları öldürmeye kadar varabilir; Guy'in 'dünyayı ele geçirdiğinde' yapacağı şey de buydu. Oysa ben kimseyi öldüremem".

"Bir sadakat sorunu değildi" dedi Trocchi, ellerini havaya kaldırarak. "Guy'e bağlıydım. Onu severdim". Trocchi, birden yanımdan uzaklaşarak, "*Guy, Guy!*" diye bağırmaya başladı. "NE OLDU BÖYLE? *Benimle bir daha asla konuşmasan bile ben şimdi seninle konuşuyorum!*"

Kensington'ın virane bölgelerinden birindeki asansörsüz bir apartmanın beşinci katındaki dairesindeydik. Trocchi'nin oyunlar yazma, filmler çekme, bir anı kitabı hazırlama planları vardı; Portobello Road'daki küçük bir sahaf dükkânında üçüncü sınıf kitaplar satarak kazanıyordu hayatını. Evinin içi şıringa ve kırık ampul doluydu. Duvarlarda sitüasyonist hareketin kurucularından biri olan Constant'ın tasarladığı yeni şehrin taslakları asılıydı: "Yeni Babil'de insan bütün yüklerinden arınmıştır, hayatını kendisi inşa eder". Bu sözü hemen defterime kaydettim. Bunun dünyayı dönüştürmeye yönelik o büyük projenin bittiği yer olduğunu düşündüm.

O zaman bile bu söz onun içini sızlatmaya yetiyordu, belki de Trocchi o büyük projeden uzun zaman önce koptuğu için. Tekrar o projenin ana hatlarından söz etmeye başlamıştı; dünyayı ele geçirme arzusunun dünyada varlık gösterıneyi arzulamak anlamına geldiğini, bu arzunun; insanların tümünün aralarındaki yabancılaşma giderilmediği, zorunluluktan kurtulunmadığı, dünya değiştirilmediği sürece insanın gerçek anlamda dünyada yaşıyor olmayacağı yargısıyla beslenen bir arzu olduğunu öne süren projeden. Trocchi, tekrar sürüklenmekten söz etmeye başlamıştı. Sürüklenirken, dedi, sanki değiştirmekte olduğun bir dünyanın içindeymişsin gibi hissedersin kendini ve baktığın her yerde bir ütopya belirtisi görürsün. "Sürüklenmenin zor tarafları özgürlükle ilgili olan taraflarıydı" diye yazar Debord 1956'da "Sürüklenme Teorisi"nde. "Her şey, geleceğin, bugünkü toplumun davranış tarzını ve dekorunu ani ve geri döndürülmez bir şekilde değiştireceği inancına dayanıyordu. Bir gün, amaçsızca sürüklenmeye imkân veren şehirler inşa edeceğiz... ama hafif rötuşlarla, insanın yararlanabileceği bazı sınırlara dokunmadan, insanın, eski toplumdan beri varlığını sürdüren kişilerden yararlanmasına olanak tanıyacak şekilde ufak değiştirmelerle". Kullanılmış olmasına rağmen Trocchi bunları tatlı bir anı olarak hatırlıyordu, böylece sarhoş olmaktan, kara deliğin içine doğru, kayıtsızlığa, unutuşa doğru yapılan geziden, o kara delikten Kuzeybatı Geçidi'nin yardımıyla çıkmaktan söz etti. "Guy'de sihirli bir taraf vardı" dedi Trocchi. Gülümsüyordu; ilk yarım saat içinde yaşadığımız duygu seli ikimizi de afallatmıştı ama artık mutluydu. "Mesafeler umurunda bile değildi adamın. Londra'da gündüz olsun gece olsun yürürdük, beni daha önce keşfettiği bir yere götürürdü ve o yer hayat bulmaya başlardı. Londra'da eski, unutulmuş bir yer olurdu o yer genellikle de. Sonra bir hikâye, tarihten bir parça anlatmaya başlardı, sanki o parçalarda geçen yerlerde doğmuş gibi bir tavırla. Marx'tan, *Define Adası*'ndan veya de Quincey'den alıntılar yapardı; de Quincey'yi bilir misin?"

> Esrar içtikten sonra, yöne veya mesafeye aldırış etmeden pazaryerlerinden, yoksulların cumartesi günleri gittikleri, haftalıklarını harcadıkları Londra'nın ücra bölgelerinden geçer, gezerdim... Bu avare gezintilerin bazıları beni çok uzaklara götürürdü: zira bir esrar müptelası zamanın hareketini gözlemlemekten çok hoşlanır. Bazen de, tıpkı denizciler gibi gözümü Kuzey Kutupyıldızı'na dikerek; ama burun ve yarımadaları açıktan geçmek yerine bir kuzeybatı geçidi bulma ihtirasıyla eve dönüş yolunu bulmaya çalışırken birden kendimi bilmecemsi dar sokakların, geçitlerin ve düz bir güzergâhta yürümeyi imkânsızlaştıran Sfenks'in bilmecesi gibi karmaşık sokakların içinde bulur, böylece hamalların küstahlıklarına maruz kalır, tavırlarımla arabacıların zihinlerini karıştırırdım. Böyle zamanlarda bu *kılık değiştirmiş bölgeleri* ilk keşfedenin ben olduğuma inanmaya başlar ve bu bölgelerin Londra haritalarında yer aldığından şüphe eder olurdum. İnsan yüzlerinin rüyalarıma hükmettiği, Londra'yı şaşkın şaşkın dolaşan ayaklarımın kaldırım taşları üzerinde çıkardığı seslerin peşimi bırakmadığı o yıllarda bütün bunları öğrenmek için çok şey verdim kendimden.

1954 yazında bu LE'nin mitlerinden biriydi; tıpkı yeraltı mezarlarının gerçekte bir simge olması, Kuzeybatı Geçidi'nin gerçek bir yer olmaması gibi, sürüklenme de artık uygulamadan çok LE'nin yazdığı her sözü, sonra da SE'nin es geçmeye çalıştığı her cümleyi, geçmeye çalıştığı cümle davayı yargılayabilen bir metafordu. LE, iki yüz milyon yıl öncesinin büyük kıtası "Pangaea"nın "kıta çapında sürüklendiği"ne (bugün jeofiziğin, 1954'te bilimkurgunun konusu) –yani, burun ve yarımada olarak sokakların, çöl ve bataklık olarak mahallelerin hepsinin hareket ettiğine, sokaklarla mahallelerin bilinçsizce hatırlanan bir bütünlükten kaçtığına– inanıyordu; ya da geç paleolitik dönemin ortak dili olarak bilinen "Nostratic"e, Cennet Bahçesi'nin veya Komün dönemindeki Paris'in diline –ve ayrılıkların *dyslexia*'sına*– inanıyordu. "Sürüklenme Teorisi"nde Debord bir sosyoloğun "her bireyin yaşadığı asıl Paris'in küçük olduğu"na ilişkin çalışması üzerinde durur. Profesörün, bir öğrencinin bir yıl içindeki coğrafik hareketlerini belirten diyagramıyla birlikte onun görüşlerini alıntılar: "Siyasi Bilimler Fakültesi, evi ve piyano hocasından oluşan yolculukları hiç sapma göstermiyor, bu yolculuklarının güzergâhı küçük bir üçgen oluşturuyor". Bu, diyordu Debord, "keskin duygusal tepkileri kışkırtacak –burada, bu şekilde de yaşanabileceği düşüncesine karşı öfke uyandıracak– güce sahip çağdaş bir şiirdir".

Bir yıla kadar Debord bir Paris haritasını kırpıp, psikocoğrafik haritalar oluşturacak şekilde bir kâğıdın üzerine yapıştırır; coğrafyacıların Pangaea kıtasının bugün bildiğimiz kıtalara bölünmesini gösteren ha-

* Okumayı öğrenme güçlüğü. (y.h.n.)

yali haritalarıyla bu haritalar arasında tek bir fark vardı, o da Debord'un haritalar arasına çizdiği okların bu haritaların ayrılıklarını olduğu kadar birliğini de işaret etmesiydi. Fakat bu birliği yeniden sağlamak için – yani dünyayı tek bir yuvarlak masa halinde birleştirmek için– ayrılığın herkese duyurulması gerekiyordu. İnsanlar onu reddetmeden önce, bu ayrılık yalanlanamaz hale getirilmeliydi. Bir olay haline getirilmeliydi, bir olay haline getirilebilmesi için ayrılığın yoğunlaştırılması, enkaz ve gürültüye dönüştürülmesi gerekiyordu. Projenin "bir huzursuzluk atmosferi"yle başlayabileceğini yazmıştı Debord: Toplutaşıma grevi sırasında "durmadan ve herhangi bir yön kaygısı taşımadan" otostop çekip mevcut karışıklığı artıracak veya sokaklarda maskeli dolaşacak bir grup oluşturarak ya da sadece taşınma partisi verip ertesi gün boşaltmak üzere evler inşa etme planları yapılarak gerçekleştirilecekti bu huzursuzluk atmosferi; "böyle bir tasarıyı gerekleştirmenin en büyük zorluğu, böylesine çılgın planları, insanları *ciddi biçimde ayartacak* şekilde hayata geçirmektir... Piyasayı –şu anda sadece düşün piyasasını– gerçekleştirilmesi insanın halihazırda maddi dünya üzerinde eylemde bulunma araçları kapasitesinin ötesinde olmayan, yalnızca bugünkü haliyle toplumsal örgütlenmenin kapasitesinin ötesinde olan bir arzular yığınıyla doldurup taşırma amacına yönelmeliyiz".

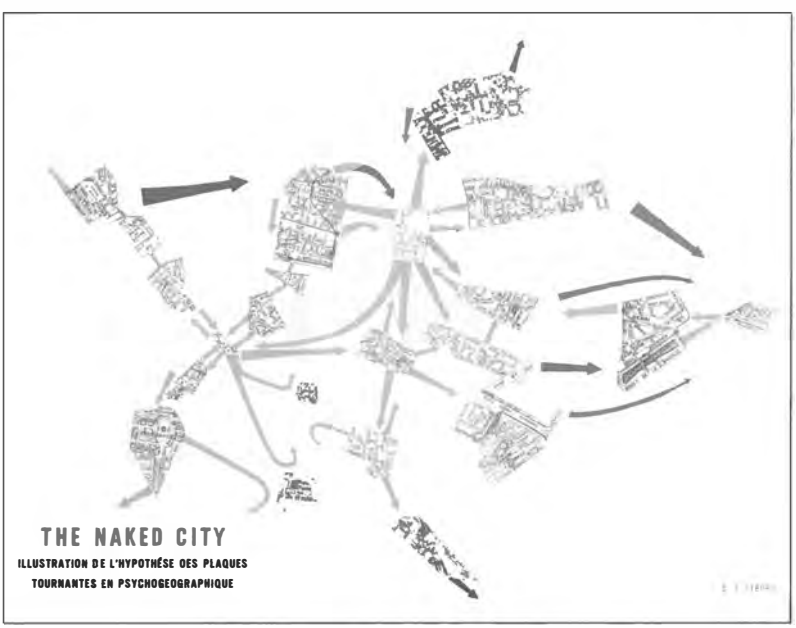
LE özgürlük oyununu oynarken ne hükümetin ne de piyasanın tatmin edebileceği türden bir hayata yönelik arzuları yaymayı başardığı takdirde, insanlar bu arzuları altüst edebilirdi veya şehrin Kuzeybatı Geçidi'ne doğru süzülmekten zevk alarak onları görmezden gelebilirdi: "Gelecek" diyordu Debord, "yoldan gelip geçenlerin olacak". Psikocoğrafya, Asger Jorn'un tanımlamasına göre, "şehir planlamacılığının bilimkurgusu"ydu belki de bu ayrılığı kanıtlamak, kıtaların bugünkü durumunu açıklamaktan başka bir şey değildi, sadece doğru hikâyeyi anlatman ve düğmeyi çevirerek sesi yükseltmen yeterliydi.

YÜKSELTMEKTEN

Yükseltmekten söz edemeseniz de *Potlatch*'da hâlâ ses var; hatta bir bakıma oldukça yüksek de sayılır. Ültimatom ve ikazlarla dolu günlük gazetelerden alınmış kısa kısa makalelerin parolalara, kendini halka hitaben çekilen nutuklar şeklinde sunan gizli birer dile dönüşmesiyle oluşan sesin gürlüğü, sesin kendiliğinden oluşmasından kaynaklanmaktadır. Ses yoktan var oluyor gibidir. Makalelerin kaynaklarının veya benzerlerinin belirtilmesi, hatta bizzat dergide yer alması bile sesin yoktan var olduğu duygusunu yok etmeyi başaramaz. Eski haberler yeni gibidir çünkü dünya sanki hiçbir şey olmamış gibi dönmeye devam etmektedir;

ses bu yer değiştirmenin şokunu taşır ve bu şok yer değiştirme işleminin değerine değer katar.

Potlatch'ta biçimsel bir yer değiştirme yoktur. Bitişik yazı stilleri ve cümlelerin üstüne renkli harflerle tersten yazılmış makaleleriyle Berlin dada dergileri kâğıt kabareleriydi; fakat bu öyle değildir. Bu dergi, dikkatle basılmış sözcüklerden oluşuyordu; sözcükler gramer kurallarına uygun cümleler, cümleler ise satır başlarıyla belirlenmiş paragraflar oluşturuyorlardı. Yer değiştirme görünmez niteliktedir, zamanı yerle bir eden ses, basılı sayfaların arasından yükselir: Biçimini veya içeriğini bir kandırmacadan ibaretmiş gibi gösterecek şekilde biçimiyle içeriği birbirine orantısız bir sesti bu ses. *Potlatch*'la karşılaştırıldığında, metin ve illüstrasyonlardan oluşan *Internationale lettriste*'in sayıları resmi kültürü yansıtıyor gibidir; o sayılarla karşılaştırıldığında *Potlatch*, Fransa'nın işgali sırasında Fransız Direniş örgütlerinin gizlice basıp dağıttığı bildirilere bir dönüş niteliğindeydi. "Kitapların çoktandır kitaba benzemekten çıktığı bir dünyada" diye yazar sitüasyonistlerin çıkışından sonra Adorno, "gerçek kitap da bir kitap olamaz artık. Burjuva çağını başlatan, matbaanın icadıysa eğer, şimdi ona mimeografla, yayının bu tek kibirsiz biçimiyle son vermenin zamanıdır".



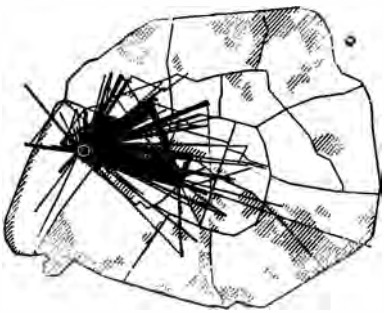
Guy-Ernest Debord, "Çıplak Şehir" Mayıs 1957.

LE, *Potlatch*'ı 22 Haziran 1954'ten 22 Mayıs 1957'ye kadar çıkardı; 5 Kasım 1957'de çıkan 29. ve son sayı o efsanevi bülten "Bulletin d'information de l'Internationale Situationniste"i kapsıyordu ve LE böylece yılan hikâyesinin kuyruğunu ısırıyordu. "Anılarınızda güzel bir yere sahip olmak gibi bir derdimiz yok!" diye yazıyordu 29 Haziran 1954 tarihli 2. sayıdaki "Potlatch, Kullanma Kılavuzu" başlıklı yazıda. "İlgi alanımızı somut güçler oluşturuyor. Birkaç yüz insan çağın düşüncesini gelişigüzel belirliyor. Bilsinler veya bilmesinler, hedef kitlemizi onlar oluşturuyor. *Potlatch*'ı mevki sahibi kişilere göndermekle, çemberi istediğimiz yerden ve istediğimiz zaman kırma şansına sahibiz". Gazetede veya hükümete bağlı bir yerde çalışıyorsanız dergiyi her an masanızın üzerinde veya posta kutunuzun içinde bulabilirdiniz: "Bazı okurlar gelişigüzel seçilmişti". ("İsimleri telefon rehberinden mi seçiyordunuz?" diye sordum Wolman'a. O da, "O kadar da uzun boylu değil" dedi. "Telefon rehberimiz yoktu. O yüzden telefonumuz da yoktu".) Belki de sokakta, yere atılmış bir halde bulabilirdiniz, zira bu dergiler bir veya iki sayı okunduktan sonra en fazla sokaklarda bulunabilirdi: "Bu şerefe nail olacaklardan biri olabilirsiniz".

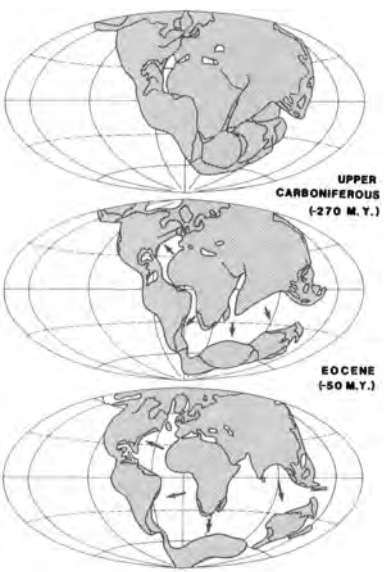
Debord'un da belirtebileceği gibi, *Potlatch* bir armağandı, "satılamaz" nitelikte malların bir sunumuydu; "ancak daha önce sözü edilmemiş arzularla sorunların dile getirilmesi, bunların doğrudan analizleri bir karşı armağan olarak kabul edilebilir". Bu, bir tartışma başlatma girişimiydi; herkesin içinde yer almak isteyeceği, yeni bir konusu, yani toplumsal hayata ilişkin yeni bir fikri olan yeni bir dilin keşfiyle sonuçlanabilecek bir tartışmaydı. "*Potlatch* dünyanın en meşgul yayın organıdır" diye başlar 1. sayı; harfler hafifçe silikleşmiş, daktilonun tuşları bariz bir şekilde yıpranmıştır. "Bilinçli ve kolektif bir biçimde yeni bir uygarlığın kurulmasını hedefliyoruz".

LE başka bir metaforla oynuyordu. Etnografya sözlüğünde "potlatch" (potlaç) "tüketmek" olarak tanımlanır; ama buradaki tüketim, ticari anlamda bir tüketim değil, "ateş tarafından tüketilmek"tir: Ortada hiçbir şey kalmayıncaya kadar karşılığının verilmesi gereken bir armağan anlamına gelir. Bu sözcük Chinook kabilesinden gelmektedir; bunu daha sonra on dokuzuncu yüzyılın sonlarına doğru antropologlar tarafından ilk kez incelenen İngiliz Kolombiyası'ndaki Kwakiutl yerlileri ile Amerikan yerlileri olan Alaska'daki Tlingitler kullanmışlardır.

Antropologlar bu kabilelerin garip bir alışkanlığına dikkati çekmişlerdi: Bir kabilenin şefi başka bir şefe armağanlar veriyordu. Armağanı alan şef buna karşılık öbür şefe daha fazla armağan vermek zorunday-



Bir öğrencinin Paris'in 16. bölgesinde bir yıl içindeki hareketleri, *IS* no. 1, Haziran 1958.



Kıtaların oluşumu, Pangaea dönemi (üstte) 270 milyon yıl önce, Laurasia ve Gonwonaland dönemi (ortada) 50 milyon yıl önce ve kıtaların bir birbirinden ayrılmış hali (altta).

dı. İşte "potlatch" buydu. Bu oyun bir kolyeyle başlayıp bir kasabanın yakılmasıyla sonuçlanabilirdi; bir kabilenin kendi kasabasını yakması, armağan alışverişinin değerini inanılmaz boyutlarda yükseltmesi anlamına gelirdi. "Potlatch", bir kutlamanın bölümlerinden biriydi, onu hikâyelerin anlatıldığı şarkılar, danslar ve büyük armağancılar listesine yeni girenleri isimlerle onurlandırma ("Şölende Bütün Malları Yenip Bitirilen", "Ortalığı Birbirine Katan", "Malları Döküp Saçma Dansı") şenlikleri izlerdi; bu, bir evlilik veya cenaze töreni vesilesiyle nezaket ve saygı alışverişi biçiminde olabileceği gibi, karşılıklı meydan okuma ve aşağılama şeklinde gerçekleşen simgesel bir savaş biçiminde de olabilirdi. *Potlatch*'ta, D.H. Lawrence'ın demokrasi fikrine ("buna bir fikir denebilirse") benzer bir şeyler vardı: İki kişinin yolda karşılaştıklarında gözlerini kaçırıp birbirlerini görmezden gelmek yerine, Arthur'la Lancelot'nun yaptığı gibi, "ruhlarının" karşılaşmasına, böylece içlerindeki "cesur, atak tanrılar"ı özgür bırakıp "payelerin cehenneme kadar yolu var, buluştuk ya, bu yeter!" diyebilmeleri. Bir kabilenin karşısındaki kabilenin armağanına karşılık daha fazla armağan verememesi, o kabilenin mala şereften daha fazla önem verdiği anlamına geliyordu: Kabilesinin mal varlığını dağıtan şefe, aldığı "kabileleri yuttu" deniyordu. "İşin en ideali" diye yazar sosyolog Marcel Mauss 1925'te *The Gift*'te (Armağan), "*potlatch* verip karşılığını almamaktır".

Bu kültürel bir anomali değil, diyordu Mauss: "Potlatch", Altın Çağ'ın bir yankısıydı, bir zamanlar evrensel olan bir mübadelenin yaşayan en son biçimiydi; en derin anlamında bu, hiçbir şeyi muhafaza etmeyenler arasında bir iletişim biçimiydi. Duygu ve oyundan oluşan kaypak bir ekonomiydi, çağdaş piyasanın kinizme bulanması gibi, "potlatch" da kadere bulanmıştı ve mutlaktı: "Burada, bütün bir kabilenin, şeflerinin aracılığında bütün üyeleriyle, bütün mal varlığıyla kendini ortaya sürdüğü bir anlaşma anlamında topyekûn bir ödemeyle karşı karşıyayız".

Postlarla hayvanlar verildikten sonra "potlatch"ın insanları köleleştirme ve katletmeyle sonuçlanmasının Mauss açısından bir önemi yoktu; bu arada Mauss'un, işbölümü teorisini ortaya atan Emile Durkheim'ın yeğeni ve aynı zamanda çalışma arkadaşı olmasına şaşmamalı. Mauss "potlatch"ı bölünmenin olumsuzlanması, cemaatin bir onaylanması olarak görüyordu. "Bu" diyordu, "hiç kimsenin dışlanmasına gerek olmayan" –veya dışlanması imkânsız– "ilk yuvarlak masaydı."

Mauss'un kitabını okuyan on parmağında on marifet Georges Bataille çok daha farklı bir şey buldu burada: Üretim ve birikim üzerine kurulu tarihsel süperego ekonomilerinde, zarar ve ziyan üzerine kurulu efsanevi bir id ekonomisinin gizli olduğunun kanıtı. 1933'te, "Harcama Kavramı"nda "potlatch"ı günümüze getirir; ama yabansı bir bütünlük anısı olarak değil, sürekli bir çözülme psikolojisi olarak.

Bataille, "potlatch"ı insanlığın içinden söküp atamadığı "pervasızlık, boşalma ve ayaklanma" isteğinin bir ifadesi olarak kavrıyordu; "hayatı oluşturan müthiş bir sancı" diyordu düz bir şekilde. Bir gnostik sapkın gibi yazıyordu bilinçli bir şekilde ve o insanın içinden söküp atamadığı isteğin Hıristiyanlık ve rasyonalizm tarafından bütün günlük dillerden yoksun bırakılmış, şimdiyse delilik, suç, rüya, ahlaksızlık, savaş ve devrimin dilinde duyulabilen sapkınlığın özünde bulunduğuna inanıyordu.

Bataille yeni bir hikâye anlatıyordu; *Five Million Years to Earth*'teki Marslı genleriyle ilgili hikâyeden hiç de farklı değildi bu hikâye. Değerin toptan kayıp olasılığından türediği "potlatch"ın mutlak gereklerinden sıyrılan insanlık, uygarlığı fayda ilkesi temelinde yeniden kurmuş ve her şeyin bir ücrete tabi olduğu bir sınırlar sistemi yerleştirmişti. Fakat, uygarlık kendini ister takas, merkantilizm, kapitalizm veya isterse komünizmle yeniden üretsin, insanlığın içinde faydaya ve sınırlara karşı beslediği nefreti örtmeyi, "koşulsuz harcamalar"a, "kendilerinin dışında amaç barındırmayan" faaliyetlere karşı duyduğu arzuyu gizlemeyi başaramıyordu; unutuşun insanlığı yöneten tutku olduğunu örtbas ediyordu. Kendi kendini yok eden insan topluluk halinde bulunabilirdi, ama en aklı başında olduğu zamanlarda bile, diyordu Bataille, bu insan kendini insan topluluğunun

dışında bir deli olarak tasavvur eder: "Toplumun da tıpkı kendisi gibi muazzam boyutlarda kayıplara, yıkımlara ilgi duyabileceğini bir an olsun düşünmüyor, öyle ki *iyi tanımlanmış ihtiyaçlara sırtını yaslarken* muazzam baskıları, korku krizlerini ve son tahlilde sefahat durumunu kışkırtmaktan geri durmuyor". Mauss'ta "potlatch" bir zamanlar gerçek hayatın kendisi olmuş karanlık bir edimdi. Anlaşıldığına göre bu, gerçek hayatın her zaman nasıl olacağını ortaya çıkaran bir şeydi; bu gerçeklik artık, gizli bir kültürün bozuk biçimini, burjuva kültürünün aile içi şiddetini, zinayı, ensesti, orospuluğu, yalanı dolanı, kumarbazlığı, alkolikliği, uyuşturucu müptelalığını, modern malı fırlatıp atma dansını gizleyen rasyonel tüketim üzerine kurulu bir halk kültürü tarafından maskelense bile.

"Kamusal 'potlatch'tan geriye bir tek şey kaldı" diyordu Bataille, "o da burjuvanın yoksul kesimlere sunduğu aşağılama; yoksul kesimin karşılığını ancak devrimle, karşılığında daha büyük bir yıkım istemek kaydıyla kendini yıkıma sunmakla ödeyebileceği bir aşağılama." Fakat burjuvazinin zaferi, harcamalarla kayıplardan kurulu gerçek hayatın "kapalı kapılar ardında" süreceğini garantileyen kültürü tarafından garantilenmişti; zira burjuvazi, "sadece kendisi için ve kendi içinde harcama yapmayı uygun bulmasıyla" kendini diğer bütün kabilelerden ayırmıştı. "Bu" diyordu Bataille, "cömert, sefih ve aşırı olan her şeyin" yok olması ve yerine "evrensel bir vasatlığın" geçmesiyle sonuçlandı; hegemonyasından öylesine emin, tarihini doğayla özdeşleştirmekte öylesine başarılı olduğu için sonunda maskesini çıkarıp fırlatan ve hâlâ gizlemekte olduğu her şeye "o açgözlü, o asaletten bir nebze bile nasiplenmemiş, görenlerin insan yaşamının düşkünlüğüne kanaat getirmesine neden olacak kadar küçük o iğrenç yüzünü" pişkin pişkin gösteren bir sınıfın armağanı.

İşin ideali buydu: Karşılığı verilemeyecek "potlatch", aşağılama. Bir gün kendilerinin de sadece kendileri için harcama yapabilecekleri vaadine kanan yoksullar bu armağana karşılık veremeyeceklerdi; aynı şekilde kendilerini kullanım değeri için üretime adayan, her şeyi kaybetmek için harcama tutkusuna kör kalan sözde devrimci ve komünistler. "Bütün hepsi" diyordu Bataille, "faydacılık kurmacasının mahkûmlarıydı; bir parça nedensellik barındıran bir anlayış içrekliğe mahkûm edilmişse ve bu haliyle de sağlıksız bir reddiye ile çatışıyorsa, bu reddiyenin tam da asi mensupları kendi sözcüklerinin gümbürtüsünden korkan bir kuşağın ayıbı olduğunu vurgulamalıyız".

Bataille'ınkisi bir kafa tutmaydı; yirmi bir yıl sonra, LE o efelenmeyi devraldı. Grup, "potlatch"ı, ikinci hayatını adlandırmak için seçtiği sırada bütün bu anlamlar mevcuttu; 1954'te **grup**, bu sözcükte yirmi otuz yıl

önce fark edilmeden atlanıp geçilebilecek bir anlam buldu. LE'nin söyleyeceği her şey, bütün evetleriyle hayırları bir bolluk dünyasının vaadi üzerine kurulmuştu; Mauss'la Bataille'ın tam yok olmak üzereyken dikkati çektikleri "potlatch" kabileleri o dünyada yaşamışlardı. Bol yiyecek ve posta sahip oldukları için gerçek bir hayat oyunu oynamaya güçleri yetiyordu. LE'nin açıklamadan bıraktığı "durumlar yaratması"yla olduğu gibi, Kwakiutl ve Tlingit kabileleri de törensel onaylamalar ve olumsuzlamalar mübadelesiyle soyutlamanın içinde şenlik yapıyordu; "potlatch" her kalıba girebilen bir ekonomi değildi, bir kehanet ekonomisiydi. Mutlak bir şey olarak "potlatch", pazara sürülemeyen her şeyin mübadelesi demekti; bu sürecin işleyebilmesi için bütün metaların pazardan çıkarılması ve tek bir çöp bütün bir kabilenin hayatını simgeleyebilecek hale gelinceye kadar bu metaların sahip oldukları pazar değerlerinden çok daha büyük bir değerle donatılmaları gerekiyordu. Bu, yeni uygarlık varlık bulunca gerçekleşecekti; Tanrı ölecek ve her şey tanrısallaşacaktı.

"*Potlatch*" bir metafordu sadece; küçük bir şeyin devasa boyutlara nasıl ulaştığını, örneğin karı koca arasındaki o önlenemez yüzleşmenin nasıl gerçekleştiğini ("suç ortaklığının 'potlatch'ı" diye yazar Bernstein *La Nuit*'de) veya kendi kasabalarını ateşe veren insanların o aşikâr deliliğini (SE'nin Watts için söylediği gibi, "yıkıcılığın 'potlatch'ı") veya tek bir kişinin reddedişinin birdenbire büyüyüp nasıl bir patlamaya dönüştüğünü anlamanın, çözmenin bir yoluydu: Önce huzursuzluk çıkaran birkaç kişi, sonra birkaç polis, sonra ordu, derken bütün toplumsal düzenin sorgulanması. Fakat metaforlar dönüşümlerdi, dilin keyfî doğasının bir kanıtı, alelade şeylere gizem katan şeylerdi; başka bir deyişle, metaforlar ütopyaların ilk halleriydi. LE için "potlatch" metaforunun çekici tarafı, onun aynı zamanda hem çözülüşü hem de birliği simgelemesinde, metanın, Marx'ın sahip olduğunu sezinlediği o sihri kaybedebileceğine ilişkin tasavvuru mümkün kılmasındaydı. Masa bir kez daha tahtaya dönüşecekti, hareketsiz ve güçsüz olacaktı fakat insanlar onun etrafında dans edeceklerdi; bu ütopya olacaktı, sürprizin sonsuz "potlatch"ı olacaktı. Yürümenin akışına bırakmak için özel olarak inşa edilmiş şehirlerin sokaklarında yürürken başka insanlarla karşılaşacaktınız; onlarla bakışacak, sonra jestlerle anlaşacak, sonra sözcükleri devreye sokacak, derken tartışacak, uzlaşacak, karşılıklı küfürleşecek, kucaklaşacaktınız. Bu durumlar açık olacaktı, kendi yaratacıları tarafından yaşanacaktı. Yeniden kazanılan güven ve korkuyla biçimlenecek olan bu durumlarda günlük hayatta daha önce hiç karşılaşılmamış bir yeğinlik yaşanacaktı. Eylemin kayıtsızlığında açılıp saçılacaktınız; eylemi gerçekleştirdiğinizi bilecektiniz. John Wayne'le Montgomery Clift'in *Red River*'ın (Kızıl Nehir) son sahnele-

rinden birindeki kavgada yaptıkları gibi, sevgi ve nefret, hayat ve ölüm alışverişinde bulunacaktınız; *Şehir Işıkları*'nın son sahnesinde Serseri ile Çiçekçi Kız'ın yaptığı gibi, dehşet ve rahatlamayı karşılıklı yaşayacaktınız; *The Gay Divorcee*'de (Şen Dul) "Gece ve Gündüz" dans eden Fred Astaire'le Ginger Rogers gibi tereddüt ve kararlılığı, tiksinme ve cazibeyi aynı anda yaşayacaktınız. Arlene Croce bunu şöyle betimliyor:

> Birden dönüp sette koşmaya başlar, diğeri önünü keser. Gitmeye çalışır, o önünü keser. Kız geri dönüp kaçmaya davranır, adam bileğinden tutar, gözleri karşılaşır, adam kendini affettirmeye çalışan bir ifadeyle dans etmeye başlar. Kız tekrar dönüp kaçmak ister, adam onu tekrar yakalar ve kız adım adım dansa başlar. Kız yine gitmeye yeltenirken adam elinden tutup kendine doğru çeker ve kız adamın bileğini tuttuğu koluna doğru döne döne dolanır. Bu pozisyonda, birbirlerine bağlanmış gibi sürüklenirler...

Yeni güzellik bu olmalıydı, geçici ve yaşanmış. Her şey olabilecekti; bir sonraki adımda neler olacağını bekleyip görecektiniz. Tekrarlanma olmayacaktı. Zaman hareket edecekti ve siz zamanın geçtiğini hissedecektiniz, geri döndürülemez olayların birikimini hissedecektiniz; ("*zorunlu* yabancılaşma" diyordu Debord bunun için) ve bu hissedişle canlanacaktınız; çünkü kendi tarihinizi kendiniz yapacaktınız. "Her şey gibi o dönemler de geçiciydi" der Paul McCartney, Beatles yıllarını kastederek, "hayatta hiçbir şey olduğu gibi kalmıyor. Ama iyi ki de kalmıyor. Bir şeyler sonradan gelecek şeyler için gitmek zorunda. Bir şeye sırf geçici olduğu için güzellik sıfatı yakıştırabilirsiniz". Bunu gerçekleştirmek; işte Debord'un "çağımızın kolektif sanatını hayata geçirmek" LE'nin de "kusursuz bir divertimento yaratmak" dediği şey buydu. Toplumda mevcut olan başat iyi imgelerinin 1952'den Mayıs 1968'e dek öfkeyle, adım adım tahrip edilmesi, tüm bunların ardında yer alan yeni bir davranış tarzı ve yeni bir konuşma tarzına ilişkin muğlak, belli belirsiz imalar: Sitüasyonist proje buydu; hepsi bundan ibaretti.

.....

RADYO SPİKERİ: SANAYİ İÇİN PABUÇLAR! ÖLÜLER İÇİN PABUÇLAR! SANAYİ İÇİN PABUÇLAR!

SATICI: Selam, adım Joe Beets. Buraya bakın, savaşta kuyruğu titretmiş bir askerin geri dönüşte şu sizin rüyalarınızı süsleyen, kazancı bol bir iş bulma, daha fazla tatlı yeme, beleş terlik edinme şansı yüzde kaçtır dersiniz? İyisi mi bir kez daha düşünün. Sonra pabuçlarınızı çıkarın. Daha fazla harcama yapma imkânlarına erişmenin herkes açısından daha sıkı,daha fazla çalışmak anlamına geldiğini şimdi görebilirsiniz. Öyleyse bugün üstüne düşeni yap Joe: milyonlarca komşuna katıl ve pabuçlarını çıkar!

SPİKER: SANAYİ İÇİN!

— İyinin başat imgesi, yak. 1953, Firesign Theater'a göre, Don't Crush That Dwarf, Hand Me the Pliers, *1970.*

.....

LE'NİN

LE'nin ortaya koyduğu *ethos*'u bir anlatıya dönüştürmeye, boşlukları doldurmaya, Debord, Wolman, Bernstein ve öbürlerinin görebildiklerinin hiç değilse yarısını oluşturacak bir netlikte konuyu anlatmaya çalıştım; bu arada kaçınılmaz olarak, onların eski yazılarını rasyonel tüketime uygun bir hale getirerek sunmaya çalıştım. Fakat uymadılar. *Potlatch*'taki ses kuşkuya yer bırakmayacak kadar mantıklı; fakat bu mantık, kendi görüşlerine kapanmış insanların her yana çekilebilen mantıklarına benziyordu. Herhangi biri için bu mantıkta kapatılması imkânsız boşluklar vardı ve kontrolü elinde bulunduran boşluk da ortama hâkimdi zaten.

1985'te Debord *Potlatch*'ın bütün sayılarını, düzgün dizilmiş, güzel tasarlanmış mor kapaklı bir kitap halinde çıkardı; bu kitabı görünce insan ilk zamanlar teksir kâğıdına silik ve kirli bir baskıyla yazılmış ve gerçekleşmesi imkânsız bir alanda yıkım ve yeniden doğum çağrısını dillendirmiş olan o sözcüklerle yapılan yatırımların tekrar geri döndüğünü düşünmeden edemiyor. Baskının şıklığı, imkânsızmış gibi görünen en ufak bir cümleyi dahi güçlendiriyor, cümlenin yarattığı gürültüyü, hiçbir şey yapmasa bile, bir söylemin tıpkıbasımına dönüştürüyor; fakat gürültü ve güçsüzlük *Potlatch*'ın kastettiklerinin büyük bölümünü oluşturuyordu zaten. Bu değerler orijinal biçimleri içinde apaçıktı; bir kitapta ise resmi kültürün düzenliliğini baştan başa yeniden dağıtmaları gerekir. Bugün *Potlatch*'ı okumak –özellikle de derginin haftalık yayımlandığı ve LE'nin her şeyi bir çırpıda söylemeye çalıştığı o ilk dokuz sayıyı– her şeyden önce kafa karıştıran bir tecrübedir; metinlerde geçen her imayı sökmeyi başarsanız bile, yine de geriye hayal meyal bir şeyler kalır.

"Yeni bir uygarlık" diye yazar 1. sayıda; sonra "Denizdeki Bütün Sular Bile..."de Debord kısa ve öz biçimde gençlerin intiharlarıyla, İspanya'da anarşistlerin infazı, Kenya'da bir asi liderin idamı ve çeşitli Fransız aydınlarının gösterdikleri çürüme belirtileriyle ilgili son haberleri hızla geçer. Aydınlara gerekli olan şeyin "Terör" olduğunu –ki bu gençlerde halihazırda mevcuttur– söyler Debord. İşte ima diye buna denir (Okur kendini 1954'e dönüşmüş 1794'te bulur; 1954 sahip olduğu mirasın asıl sahiplerine karşı 1794'e dönüşeceği yerde, 1794 1954'e dönüşmüştür); Debord hiçbir açıklamada bulunmaz.

Bir ay sonra, 20 Temmuz 1954'te, 5. sayıda okur on üçüncü yüzyılda, yani aynı zamanda gelecek olan bir tarihte bulur kendini. *Combat*'ta bir Amerikalı fizikçinin antiprotonu keşfiyle ilgili bir makalenin üstün-

de "Katharlar Haklıymış" yazan ve CIA'in Guatemala'daki demokratik haklarla iş başına gelmiş hükümete karşı giriştiği askeri müdahaleye göndermelerde bulunan bir başlık yer alır; başlık ve ara başlık dışında LE'nin konuyla ilgili herhangi bir yorumuna rastlanmaz.

"Proton, hidrojen atomunun çekirdeğidir; bu nedenle onun yeryüzünde varolan bütün maddelerin temel unsurunu içinde barındıran en küçük parça olduğunu söyleyebiliriz" diye yazar *Combat*. "Bir proton ve bir antiproton; ikisi yapay yollarla birbirlerine çarptırılarak parçalanacaklar. Yani antiproton, protondan oluşan bütün maddeleri yok edebilecek bir güce sahiptir. Kısacası proton, 'antimadde' sıfatını kazanmaktadır. Buna rağmen, protonla antiprotonun gezegeni yok edecek büyüklükte bir güçle birleşmedikleri anlaşılıyor". "Buna rağmen" sözü de hiç fena değil hani; görevden alınan Başkan Jacobo Arbenz ve taraftarlarıyla ilgili teselli veren bir söz etmek yerine, LE sessiz "Sonuç" bölümüyle yetinir. *Le Figaro*: "Guatemala'da yeni kurulan hükümet okuma yazma bilmeyenlere oy kullanma hakkını yasakladı". Paris-Presse: "Guatemala'da yönetimi ele geçiren darbecilerin lideri General Carlos Castillo Armas, cunta hükümeti tarafından başbakan ilan edildi". *L'Humanité*: "Castillo Armas politikasını açıkladı: Vurucu timin adaleti!"

Potlatch okurları LE'nin 1. sayısındaki haberi hatırlayacaklardır: Arbenz ılımlı bir toprak reformu programı hazırlar, Birleşik Meyve Şirketi bundan rahatsız olur, ABD Genel Sekreteri John Foster Dulles "şer güçler" diye adlandırdığı şeye karşı, LE'nin "Haçlı Seferi" diye adlandırdığı bir bildiri sunar, CIA Guatemala ordusuna mensup subaylardan kurulu küçük bir askeri grup oluşturur ve LE Arbenz'i "işçileri silahlandırmaya" davet eder. Arbenz bunu yapmaz, birlikler Honduras'ta konuşlanır, bombardıman başlar, hükümet düşer, Arbenz kaçar; böylece 3. sayıda LE, Arbenz'i lanetlemesi için Saint-Just'ü devreye sokarak onun, "Yarım yamalak bir devrim yapanların yaptıkları kendi elleriyle kendi kuyularını kazmaktan başka bir şey değildir" sözünü alıntılar. Bu, herhangi bir kişinin mezarı anlamına da geliyordu; sonuçta, otuz yıl sonra Guatemala'da, gözlük takan her köylünün görüldüğü yerde vurulması meşru hale gelmişti. LE'nin "Katharistler Haklıymış"ta anlattığı hikâye buydu; fakat *Potlatch* okuru bunun antiprotonla veya antiprotonun Katharistlerle ne ilgisi olduğunu sorabilirdi.

LE tarihle oyun oynuyordu: "Katharlar Haklıymış" baştan başa bir çalıntılamaydı, en basit bitiştirme tekniğiyle oluşturulmuş bir zıtlıktı. Gereken tek şey birkaç gazete, bir makas, bir kutu yapıştırıcı, bir öfke

duygusu, bir mizah duygusu ve iktidara karşı olmanın sözcüklerin iktidarına karşı olmak anlamına geldiğini belirten kavrayış tarzıydı; bu bir oyundu ve bütün oyunlar gibi kendine özgü kuralları vardı. Çalıntılama, "prefabrike unsurlar"dan oluşan bir gürültü söylemiydi; Debord'la Wolman 1956'da "Çalıntılama Yöntemleri"nde, özgün bağlamlarından koparılmanın etki alanında kalan özgün unsurların özgün anlamlarını yitirdiklerini; fakat her unsurun başka bir unsurla birleşmesi halinde yeni bir anlam kazandığını ve tüm bunların bileşiminin, kurucu unsurlarının anlamını aşıp geçen bir anlam yarattığını yazar. Başlık son derece önemlidir; konuya en uzak, en alakasız görünen unsur, üzerinde durmaya en çok değen unsurdur; bir psikanalist hastanın düşüncesindeki en uzak unsurun özgün anlamına ilişkin hatırlanan anlamlar üzerinde oynayarak nasıl küçük bir şeyi büyütmeye, çok uzak bir anıyı bir tarihe dönüştürmeye çalışıyorsa, sahte bir yazar da belli beklentileri olan okura aynı muameleyi yapar; başka bir deyişle, burada, insan on üçüncü yüzyılda Fransa'nın güneyinde Languedoc'ta Katharlar olarak bilinen sapkın Hıristiyanların gnostik ikiciliğe inandıklarını hatırlayacaktı.

Katharlar kozmosun Ruh'un Tanrısı olan iyi Tanrı ile kötü Tanrı denilen "Rex Mundi", yani dünyanın yaratıcısı ve kralı Şeytan arasında eşit olarak ikiye ayrıldığına inanıyorlardı. Cennet, yani iyi Tanrı'nın mekânı sevgi ve muhabbet mekânıydı, şenlikli bir ortamdı; yeryüzü bütünüyle Şeytan'ın mekânıydı ve iyi Tanrı buna engel olamıyordu çünkü onu o yaratmamıştı. Yeryüzüne ait her şey kötüydü: "Doğa ve madde iyi Tanrı'nın bir eseri değildi ve olamazdı da" diye yazar Emmanuel Le Roy Ladurie 1975'te Katharlarla ilgili çalışması *Montaillou: The Promised Land of Error*'de. Kitabında Katharlardan birinden alıntı yapıyor: "Bitkileri yeşerten, mahsulleri büyüten Tanrı değil, Şeytan'dır". İnsan bedenini geliştirip üremesini sağlayan da Şeytan'dı.

> Montaillou Katharizmi, her şeyden önce ve baştan sona bir hikâye, bir mittir. Ateşin çevresinde bu hikâye çeşitli biçimlerde arka arkaya anlatılmıştı. Her şey bir Düşüş'le başlamıştı. Şeytan, Cennet'teki iyi Tanrı'nın çevresindeki bazı melekleri kandırmayı başarmıştı. Bu melekler Cennet'ten kovulmuş ve baştan çıkarıcıları tarafından dünyevi giysiler içine sarınmış, etten bedenlere bürünmüş, kayıtsızlık balçığına bulanmış bir halde buraya, yeryüzüne hapsedilmişlerdi. Cennet'ten kovulmuş bu ruhlar bir hastalıklı bedenden öbürüne, bir çürüyen kılıktan öbürüne çılgınca dolaşıp duruyorlardı.

Bu, korku filmi gibi bir hayattı, ortaçağın *Yaşayan Ölüler Gecesi*'ydi; fakat bir çıkış yolu vardı. Bir gün o kayıp ruh Katharist bir törende teselli bulan bir bedene girebilirdi; o zaman insan bütün günahlardan uzak durabilirdi, yani insanın cinsel ilişkiden, et yemekten kaçınması şeklinde tezahür eden perhizler yapabilir ve ruh cennete, "kutsallığın sadece kabuk değiştirmiş toplumsallık" olduğu o sevgi dolu cemaate geri dönebilirdi. Mükemmellik mertebesine ulaşmak isteyenler hayatın nimetlerinde teselli bulmayı canı gönülden kabul edeceklerdi, çünkü bu nimetleri öbür hayatlara teslim edip cennet katına yükselebileceklerdi; başka bir deyişle, inananlar yaşadıkları süre içinde istediklerini yapmakta serbestti. En sonunda insan bütün günahlarından arınacağı için Katharlar, sonraki yüzyıllarda ortaya çıkacak olan Özgür Ruh Kardeşliği'nin, Lollard'ların, Anabaptistlerin ve Ranter'ların vaaz edeccekleri bir şeye inanıyorlardı: Kadını erkeğiyle bütün insanların her türlü günahı işleyebileceğine ve "bu dünyada istedikleri şeyi yapabileceklerine". Dünya bir maddeydi ve değersizdi, insanoğlu da maddeydi ve değersizdi; fakat metanetin ve insanın ruh dünyasına geri dönme olanağının yanında madde bir hiçti. Gerçek olan tek şey ruhun cennet katına yükselmesiydi ve "o ana kadar" –dünya nimetlerine doyup sürekliliği sonlandırmaya, ritüel bir intihara, hızlı bir ölüme karar verene kadar– "her şey mubahtı". Her şey daha büyük iyi içindi: Her dindarca ölüm, ardında bıraktığı pislik ne olursa olsun, kozmosu ikiye ayıran çatlağın birleşeceğine dair bir vaatti. Cennetten düşen bütün ruhlar evlerine döndüklerinde dünya yüzünde ruhsuz bedenlerden başka bir şey kalmayacaktı; ortada içlerine girecek bir ruh olmadığı için bu bedenler yok olana kadar çürüyecekti ve bu da dünyanın sonu olacaktı.

LE'nin haftanın haberi çalıntısının ardındaki gizli anlam buydu: Katharlar'ın inandıkları ve bilim adamlarının sonunda kanıtladıkları gibi, mutlak ikilik, bir madde dünyasıyla bir antimadde dünyası diye bir şey vardı. Fakat antiprotonla ilgili haberin Guatemala'daki askeri darbe konusundaki haberle yan yana verilmesi yeni anlamlar çıkarmıştı ortaya. İnsan, bizzat Katharların antimadde olduklarını rahatlıkla görebilir: Antimaddeydiler, felsefi açıdan bakacak olursak, onlar maddeye karşıydılar çünkü; metafiziksel açıdan bakacak olursak, madde dünyasına hapsedilmiş ruhlar olarak onlar o dünyayı yok edebilecek güçteydiler çünkü; tarihsel açıdan bakacak olursak, yok olan dünya değil Katharlardı sonuçta çünkü. Tıpkı Arbenz'in reformlarının kapitalizmi, bağımsız bir Guatemala'nın da ABD imparatorluğunu tehdit etmesi gibi, Katharların inancı da Roma'yı tehdit ediyordu ve Languedoc

da Fransa Krallığı'nın dışında yer alan bağımsız bir ildi; böylece papanın hayır dualarını alan kuzeyli baronlar Albi Haçlı Ordusu'na katıldılar, Katharları yok edip ulusun bugünkü sınırlarını, 1954'te "Katharlar Haklıymış" yazısının okunduğu ulusun sınırlarını çizdiler. Fakat tıpkı metaforlar gibi ironiler de ters çevrilmiş cümleler, tersine çevirmeler, zıtlıklardır: Katharların haklı oldukları şeyin yalnızca evrenin biçimsel olarak ikiye bölünmüş olduğundan ibaret olmadığı düşünülebilir. Onlar antimaddeyi somutlaştırabildiklerine göre başkaları da bunu pekâlâ başarabilirdi.

Dada, olağan dili yok etmek için toplumsal atomun peşine düşmüştü; Isou o atomun parçalarını son elementin şiirinde buldu, sonra onları eterin içinde serbest bıraktı, orada o parçaların gücü tersine döndü, eski anlamları reddedip yenilerinin oluşmasına ön ayak oldu. LE ise kendi kendine konuşuyordu. Katharlar, görünür dünyanın yıkım haberini veren kâhinlerdi; aynı şekilde o dünyayı gösteri olarak adlandıran LE de.

BU YAPTIĞIM

Bu yaptığım ilk dönemlere ait *Potlatch*'ın içeriğiyle ilgili bir yorumdu sadece; ama sesini vermeyi hiçbir şekilde başaramadım. Dergideki haliyle "Katharlar Haklıymış" yazısı, benim burada yansıtmaya çalıştığımdan çok daha komik ve aynı zamanda çok daha uğursuz bir havaya sahip. Yaptığım tercüme aheste yol aldı, oysa çalıntılama daima daha hızlı; göz açıp kapayıncaya kadar yeni bir dünya yaratıyor.

Potlatch'ın sesi eski özgürlük anlarının ufak tefek parçalarını, gerçekleşmiş olma ihtimali olan şeylerden oluşan molozları ve hiç gerçekleşmemiş olup da hâlâ gerçekleşme ihtimali olan şeyleri şurasından burasından tutarak azar azar bir araya getirmeye çalışan hiçlerden kurulu bir grubun sesiydi; sözler ne kadar eski de olsa, LE hâlâ yeni bir dünyanın kurulması için ön ayak olan ilk grup olabilirdi. Özgünlüğün âlemi yoktu: Yaratıcılığı bastırmaya kararlı bir toplumda meydana getirilen bir yaratıcılık ideolojisiydi özgünlük; çalıntılama bu toplumda bir özgürlük ilkesiydi. Güneşin altında yeni bir şey yoktu; bu, dönüşüm için gerekli araçların bugünün gazetelerinde, dünün kitaplarında, her yerde mevcut olduğu ve *Potlatch*'ın sesinin karma ve güçlü, satirik ve duygusal bir ses, bir sırrı gece yarısı sanki öğle üzeriymiş gibi dile getiren gür bir ses, global referanslar çerçevesinde kendi kendinin referansı olan bir ses olduğu anlamına geliyordu. Efsaneyle gerçek birbirine dönüşüyordu; mitsel olan düzyazı, düzyazı da mitsel olan haline geliyordu; gü-

neşin altında dile getirilen her şey sağduyunun erişemeyeceği ortak bir bilgi çerçevesine oturtuluyordu. İnsan, *Potlatch*'ı okurken bazı sayfalarında zaman zaman bir devinimin, bir rüyanın uyanıştan hemen önceki aceleci deviniminin kulakları tırmalayan sesini duyabilir; işte o zaman, insanı çileden çıkaracak kadar uzun bir konuşma mantıklı, en mantıklı argümanlar da palavradan ibaret görünmeye başlar ve bir manifestonun altındaki isimlere bakıldığında şu sorular kendiliğinden çıkagelir: Kim bu insanlar? Söylediklerinin saçma göründüğünün farkında değiller mi? Neden bu saçmalığı anlamış gibiler?

Yazarlar reddettikleri bir dünyayı önerirler; LE'nin dışındaki neredeyse herkesin hem geçmiş hem de gelecek olarak kabul ettiği bir dünyayı. Yazarlar inandıkları bir dünyayı önerirler fakat o dünya erişilmez bir dünyadır; o zamanlar olduğu kadar şimdi de erişilmez bir dünya. İnsanın *Potlatch*'ta okuduğu nasılsa, sorgusuz sualsiz kabul ettiği dünya da öyledir. Debord'un sonraki yazılarında hâkim olan, okunduktan sonra akılda kalmama özelliği, insanın kanını donduran açıklık bu yazılarda belirgindir: İnsanın inşa edip içinde yaşamak isteyeceği bir dünyadan gelen bir ses; ama bu ses aynı zamanda Eric Ambler'in casus romanı Cause for Alarm'daki çılgın profesörün sesidir. LE, "... Avrupa'da Yeni Bir Fikir"i önerir; yaşlı bilim adamı, yani Mussolini'nin faşist yandaşları tarafından işten atılmadan önce Bolonya Üniversitesi'nde klasik mekanik bölümünde profesör olan bilim adamı yüzlerce helezondan, çehreden ve lise denkleminden oluşan, yayımlanmamış başyapıtını önerir. Görevden alınmış profesör ebedi hareketi sağlayacak bir şey keşfetmiştir; LE de öyle. "Boş zaman gerçek bir devrim sorunudur!" der LE bağıra bağıra, kimse dinlemez; profesörse, "Sekizin küp kökü Tanrı'dır..." diye fısıldar.

potlatch

POTLATCH POTLATCH POTLATCH POTLATCH POTLATCH POTLATCH POTLATCH POTLATCH POTLATCH POTLATCH

bulletin d'information du groupe français de l'internationale lettriste
paraît tous les mardis n° 5 - 20 juillet 1954

LES CATHARES AVAIENT RAISON

Washington, 9 juillet - Toute la presse américaine publie aujourd'hui des photos du physicien Marcel Schein, professeur à l'Université de Chicago, de son tableau noir et de son "anti-proton", mystérieuse particule de matière cosmique qui aurait été détectée l'hiver dernier par un ballon sonde à 30 kilomètres au-dessus du Texas.
Il s'agirait en fait d'une des plus grandes découvertes de la science moderne. L'anti-proton, recherché depuis des années par les physiciens du monde entier, serait l'opposé du proton.
Le proton est le noyau de l'atome d'hydrogène et, par conséquent, constitue l'élément de base de tous les corps terrestres. Un proton et un anti-proton qui se rencontrent se détruisent mutuellement. L'anti-proton serait donc capable d'anihiler toute matière composée de protons. Ce serait essentiellement un "contre-matière". Il paraît cependant impossible d'en réunir suffisamment pour détruire la planète. ("Combat" - 10 juillet)

CONCLUSION

- Le nouveau gouvernement du Guatemala vient de retirer le droit de vote aux illetrés. ("Le Figaro" - 9/7)
- Le général Carlos Castillo Armas, chef des insurgés qui ont remporté la victoire au Guatemala, a été nommé président de la junte militaire. (Paris-presse - 10/7)
- Castillo Armas définit sa politique : " La justice du peloton d'exécution." ("L'Humanité" - 14/7)

LES GRATTE-CIELS PAR LA RACINE

Dans cette époque de plus en plus placée, pour tous les domaines, sous le signe de la répression, il y a un homme particulièrement répugnant, nettement plus flic que la moyenne. Il construit des cellules unités d'habitations, il construit une capitale pour les Népalais, il construit des ghettos à la verticale, des morgues pour un temps qui en a bien l'usage, il construit des églises.
Le protestant modulor, le Corbusier-Sing-Sing, le barbouilleur de croûtes néo-cubistes fait fonctionner la "machine à habiter" pour la plus grande gloire du Dieu qui a fait à son image les charomes et les corbusiers.
On ne saurait oublier que si l'Urbanisme moderne n'a encore jamais été un art - et d'autant moins un cadre de vie - , il a par contre été toujours inspiré par les directives de la Police ; et qu'après tout Haussmann ne nous a fait ces boulevards que pour commodément amener du canon.
Mais aujourd'hui la prison devient l'habitation - modèle, et la morale chrétienne triomphe sans réplique, quand on s'avise que le Corbusier ambitionne de supprimer la rue. Car il s'en flatte. Voilà bien le programme: la vie définitivement parcellée en îlots fermés, en sociétés survoltées; la fin des chances d'insurrection et de rencontres; la résignation automatique. (Notons en passant que l'existence des automobiles sert à tout le monde - sauf, bien sûr, aux quelques "économiquement faibles" - : le préfet de police qui vient de disparaître, l'inoubliable Baylot, déclarait de même après le dernier monôme du baccalauréat que les manifestations dans la rue étaient désormais incompatibles avec les nécessités de la circulation. Et, tous les 14 juillet, on nous le prouve.)
Avec le Corbusier, les jeux et les connaissances que nous sommes en droit d'attendre d'une architecture vraiment bouleversante - le dépaysement quotidien - sont sacrifiés au vide-ordure que l'on n'utilisera jamais pour la Bible réglementaire, déjà en place dans les hôtels des U.S.A.
Il faut être bien sot pour voir ici une architecture moderne. Ce n'est rien

Potlatch no. 5'in kapağı, 20 Temmuz 1954.

LE'NİN REDDETTİĞİ

LE'nin reddettiği dünya *Internationale situationniste*'in sayfalarına işlemişti. *Potlatch*'ın sesiyle ortamın arasındaki uçurum gibi, LE'de keşfedilen mutluluk fikri de yıllar içinde kendi ortamıyla tam bir ayrılık içinde olduğunu kanıtlayacaktı: Toplumla, yani her yerle ayrı olduğunu. Bu nedenle 1958'le 1969 yılları arasında SE gösteri/meta toplumu üzerine çürütülemez bir analizi devreye soktu (Debord bu analize, 1972'de, yani SE'yi resmen feshettiği yılda "*bir dünyanın çöküşü*nü hazırlayan düşünce" adını verecekti). Bugün, sitüasyonist derginin yirmi sayısı, bütün o bıkkınlığın ve kendini bırakmışlığın yerini eli kulağında bir patlamaya bırakmasıyla tıpkı *The Captive Mind*'ın Batılı versiyonu gibi okunuyor; bu "patlama", SE'nin bir zamanlar 1910'lu ve 1920'li yılların sanatı hakkında söylediği gibi, "hiçbir zaman gerçekleşmemiş bir patlama"ydı.

SE'nin yazılı ürünleri Czeslaw Milosz'un Polonyalı entelektüellerin Stalinizme iki şekilde pes etmelerine ilişkin analizinin Batılı versiyonu gibidir: Çünkü SE Batı'dan gelmişti ve tümüyle Batı'ya odaklanmıştı, aynı zamanda SE'nin yazdığı şeyler bir western'di, bir katedralde sahnelenen bir kovboy melodramıydı; şimdi Tanrı'nın takdiriyle kurulmuş ve cesetlerinin kokularıyla dolu gotik bir katedralde; yerle bir edilmiş ve yeniden yerden yükselmiş bir katedralde. "İki dünyanın savaşçılarının arasında bir yerdeyiz" der Raoul Vaneigem, 1961'de SE'nin bir konferansında: "Biri bizim tanımadığımız, diğeriyse henüz var olmayan bir dünya. Çarpışmayı bir an önce gerçekleştirmeliyiz, dünyanın sonunu, *sitüasyonistlerin sahiplenecekleri o felaketin gelişini* hızlandırmalıyız". Vaneigem, aslında Katharları ölüme gönderen papanın komutanının sözlerinin bir iki sözcüğünü değiştirerek söylemişti bunları, bir farkla ki burada Tanrı'nın yerini SE almıştı, yani bu yaptığı şey, çalıntılamadan başka bir şey değildi sonuçta: "Her işaret başka bir şeye dönüşmeye meyillidir, hatta tam karşıtına bile".

SE hakkında yazan biri "gösteri/meta toplumu" gibi sloganlar veya başlıklar kullanmak durumunda; fakat bunu yapmak SE'nin yıkmayı vaat ettiği dünyayı kavrayışını, sitüasyonistlerin kendi dönemlerinde yazdıkları şeyleri okurken öylesine anlamlı görünen kavrayışlarını kaçırmak demek olur. Watts veya nükleer sığınaklar üzerine yazdıkları makalelerin kalbinde, argümanlar gerçeklerin ve itinalı araştırmaların, tarihsel ve sosyolojik araştırmaların zırhına bürünmüş gibidir, oysa şiirin gücüyle zırhlanmışlardır; "Kış Uykusunun Jeopolitiği" gibi başlıkların şiiriyle, böyle bir başlığın nükleer sığınak inşa eden bir firma için yapılan "Gönlünüz

Huzurlu Olsun" gibi bir reklam başlığıyla birlikte yer almasının yarattığı uyumun şiiriyle. Sığınağın simgeselliği Brasilia gibi kendini ait olduğu ülkeden korumaya çalışan bir başkente veya devlet eliyle kurulan ve müdavimlerini kendilerinden korumayı amaçlayan, alkollü içkinin satılmadığı diskoteklere kadar uzanınca ortada argüman falan kalmaz, ortada sadece alelade bir argümanın ilişemeyeceği her şeyin önlenemez bir yeniden bağlamsallaştırılması söz konusudur. Bu analiz gerçek olduğu için çürütülemez nitelikte değildir çünkü yanlış olsa da pekâlâ çürütülemez nitelikte olabilirdi; hayır çürütülemezdi çünkü özel bir dili kamusal bir dünyayı çarpıtmak için çok güzel bir şekilde kullanmıştı; o dünyanın bütün olumsuz hakikati her gün, her an, her zaman yakalanabilirdi.

Bernstein bu hakikati *Tous les chevaux du roi*'da, anlatıcı karakteri Geneviève'i bir sinemaya gönderirken yakalar:

> Öğlen gözümde büyüyordu. Neyse ki yolumun üzerindeki bir sinemada çok eski, eski olduğu için de iyi olduğundan emin olduğum bir western oynuyordu. Pek Yakında diye gösterilen parçada Çin istilasına tanık oldum; ordu, geri çekilen ve çalılıkların arasına gizlenen teröristleri hiç kayıp vermeden bastırıyordu; salondaki hiç kimsenin kılı bile kıpırdamadı o teröristler için. Sonra Colgate'le fırçalanmış bir dizi diş bizi kendimize getirdi. Derken aslan kükredi ve kovboy kahramanımız doksan dakika içinde sevgilisini düşmanlardan kurtardı.

Son iki cümlede anlatıcının ruh durumu acımasızdır: Yabancılaşmış imaj tüketicisi, kendini düşmanla özdeşleştirip imajlarını yutacağı ve böylece kendini tüketmekle karşı karşıya kalacağı bir savaşın katılımcısı olarak gösterinin içine düşer.

Bu, kendini iyi gibi gösteren kötü dünyaydı; Bernstein'ın anlatımındaki boş ironinin dışında pasajda tek bir çatlak yoktu. Fakat kötü dünya böyle kusursuz değildi. SE, "Kış Uykusunun Jeopolitiği"nde, "her tüketim nesnesi gibi, bizatihi tüketicilerin kendileri de gösteri haline dönüşür; bu da tam anlamıyla şeyleşmiş bir kişinin cezbedici bir şeyleşme imajı olarak tüketici adına gösteri vitrininde yer almasıyla gerçekleşir" diyordu; "sistemin içinde bir zayıflık" vardı, "insanları tam anlamıyla şeyleştiremiyordu". Gösteri vitrininde yer alabilirdiniz; ama orada asla kendinizi yuvanızda hissedemezdiniz. Yani, kötü dünya çatlaklarla doluydu; bu da SE üyelerinin "Hakkında Konuştuğumuz Dünya"da en iyi anlattıkları hikâyeydi, bu yazıda diğer şeylerin yanında katılım gösterisinin aslen "Yalıtım Teknoloji"si olduğunu kanıtlamak için gazete kupürlerini toplamışlardı.

de l'histoire. Mais la logique rigoureuse de ces doctrinaires ne répond qu'à un aspect du besoin contradictoire de la société de l'aliénation, dont le projet indissoluble est d'empêcher la vie des gens tout en organisant leur survie (cf. l'opposition des concepts de vie et de survie décrite plus loin par Vaneigem dans *Banalités de base*). De sorte que le *Doomsday System*, par son mépris d'une survie qui est tout de même la condition indispensable de l'exploitation présente et future du travail humain, ne peut jouer le rôle que d'ultima ratio des bureaucraties régnantes ; qu'être, paradoxalement, la garantie de leur sérieux. Mais, dans l'ensemble, le spectacle de la guerre à venir, pour être pleinement efficace, doit dès à présent modeler l'état de paix que nous connaissons, en servir les exigences fondamentales.

A cet égard, le développement extraordinaire des abris anti-atomiques dans le courant de l'année 1961 est certainement le tournant décisif de la guerre froide, un saut qualitatif dont on distinguera plus tard l'immense importance dans le processus de formation d'une société totalitaire cybernétisée à l'échelle planétaire. Ce mouvement a commencé aux Etats-Unis, où Kennedy en janvier dernier,



"Kış Uykusunun Jeopolitiği" *IS* no. 7, Ağustos 1962.

Günümüz toplumlarında genel anlamda bütün teknoloji –her şeyden öte de adına iletişim denilen teknolojinin araçları– bireyin pasif bir biçimde azami yalıtımı üzerine odaklanmıştır; bu yalıtım, *tekyönlü çalışan* ve bireyle "doğrudan ve sürekli bir ilişkiye" geçerek, bireyin kontrol altında tutulmasıyla gerçekleştirilir. Cevap verilemeyecek türden emirlere örnek olarak *lider*lerin verdikleri demeçler verilebilir. Bu tekniğin uygulamalarına temelde içi boş olan –veya duruma göre, bir şeyin eksikliğinin mutlak bir kanıtı olarak işlev gören– o aşağılık teselli ödüllerinde rastlayabilirsiniz.

Televizyon âşığıysanız, gelmiş geçmiş en harika televizyonun keşfi hakkında bilgi sahibi olmak hakkınız; bu televizyonu beraberinizde taşıyabiliyorsunuz. Bu keşif ABD'de Hughes Havacılık Şirketi'ne ait ve tasarımı yepyeni; onu başınıza takıyorsunuz. 950 gram ağırlığında olan bu televizyonu bir pilot başlığı veya santral memurlarının taktıkları baş mikrofonu gibi başınıza takıyorsunuz. Gözün 4 cm uzağında duran ve tek camlı gözlüklere benzeyen, plastikten, küçük bir ekranı var... Ekranına sadece tek gözle bakılıyor; üretici firmanın yetkilileri boşta kalan gözüyle insanın başka yerlere rahatça bakabileceğini, hatta televizyon seyrederken iş yapabileceğini veya yazı yazabileceğini belirtiyorlar. (*Journal du dimanche*, 29 Temmuz 1962.)

Kömür ocaklarındaki sorun nihayet çözüme kavuştu. Öyle görünüyor ki gelecek hafta cuma günü ocaklar tekrar faaliyete başlayacak. Ocak yetkilileriyle işçi liderleri arasında otuz dört gündür süren tartışmaların bu kadar çetin geçmesinde tarafların bu olayda bizzat katkılarının olduğu duygusunu yaşamalarının ağırlıklı bir önem taşıyor olması büyük bir ihtimal gibi görünüyor. Çünkü gerek televizyon gerekse radyo, olayın hemen hemen başından beri işçiler ve işçi liderleriyle sürekli temas halindeydi; dolayısıyla işçilerin yayından sonra, sendika salonuna gitmeden önce [kendilerini televizyonda görmek için] evlerine koşturmalarına neden oluyor, böylece toplantıları aksattıkça aksatıyordu. (*Le Monde*, 5 Nisan 1963.)

Şikago tren istasyonlarında artık yalnız yolcu yok. Niye mi? Kendini yalnız hisseden bir yolcu, balmumundan yapılma, görünüşüyle gerçek insandan ayıramayacağınız robota "bir çeyreklik" (1, 25 F) atıyor ve robot başlıyor konuşmaya: "Merhaba arkadaşım, nasılsın? Seni görmek ne hoş. İyi yolculuklar". (*Marie-Claire*, Şubat 1963.)

"Artık hiç arkadaşım yok. Artık hiç kimseyle konuşamayacağım". Mutfakta ocağın gazını açmış olan Polonyalı işçinin teybe aldığı son sözleri böyle başlıyor. "Kendimi kaybetmek üzereyim. Beni kimse kurtaramaz artık. Sonum çok yakın". İşte Joseph Czternastek'in son sözleri bunlardı. (*AFP*, Londra, 7 Nisan 1962.)

LE'YE İYİ DÜNYA

LE'ye iyi dünya, Katharlara cennet ne ifade ediyorsa onu ifade ediyordu: "Kutsallığın sadece kabuk değiştirmiş toplumsallık olduğu" bir dünya. Bu dünya, 1930'larda Rus eleştirmen Mihail Bahtin'in "karnaval" adını verdiği şeydi; "bitmiş ve cilalanmış her şeye" "bütün ihtişama", "hazır sunulan her düşünceye ve bakış açısına" gülüp geçen bir dünyaydı bu. Bu dünyaya nasıl ulaşılacağı sorunu, *Potlatch*'ın 13 Ekim 1955'te yayımlanan 23. sayısında yer alan "Paris Şehrine Rasyonel Süsleme" adlı yazının konusunu oluşturuyordu.

Yazı, eski bir gerçeküstücü yazının, Breton'un 1933 yılında yazdığı " 'Bir Şehrin İrrasyonel Süslemesi Üzerine' Deneysel Araştırmalar" adlı yazısının eğitim amaçlı bir yeniden gözden geçirilmesiydi. Breton gösteriler arasında bir değiş tokuş yapılmasını öneriyordu ("Notre-Dame mı? Kulelerin yerine iki cam tüp olsa, biri kanla diğeri de meniyle dolu olurdu"); LE ise günlük hayatı kesintiye uğratacak belirgin formüllerin, Rimbaud'nun deyişiyle, "duyuları rasyonel bir biçimde kesintiye uğratacak" ve bu durumun günlük işlerin, günlük iş yolculuklarının, alışveriş alışkanlıklarının değiştirilmesi yönünde kullanılmasını sağlayacak yöntemlerin peşindeydi. LE, Breton'un üzerinden atlayarak "Dadacılık Nedir ve Almanya'da Ne Yapmak İstiyor"un ruhuna geri dönüyordu; LE'nin yeni uygarlık anlayışında en pratik yol iki nokta arasındaki en uzun mesafeydi. LE'nin boş zaman işleri müdürü ilk kararını açıklar böylece.

BBC SPİKERİ: "Bay A." gibi insanları böyle bir hayat tarzını seçmeye iten nedir sizce?

PSİKİYATRİST: Birçok normal yetişkin bu evreden geçer... Bazıları olayın yasadışılığından etkilenir. Tıpkı cinayet işlemek gibi: Olay yasadışı olsun hemen mistik bir görünüme bürünür. Arson'a bir bakın. Yani, demek istediğim, kim büyük bir kamu binasını ateşe vermeyi hiç düşünmediğini canı yürekten söyleyebilir? Ben düşündüm, biliyorum!

— Monty Python's Flying Circus, "Fare Problemi" The Worst of Monty Pyhton, *1970.*

- Metronun çalışmadığı gece saatlerinde metro istasyonu açık kalacak. Koridorlarla tüneller kısık yanan otomatik ışıklarla aydınlatılacak.
- Yangın merdivenleri düzenlenerek ve gerekli yerlere üstgeçitler yapılarak Paris'in evlerinin bütün damları yürüyüş alanı haline getirilecek.
- Parklar geceleri açık kalacak. Aydınlık olmayacak. (Yalnız bazı psikocoğrafik amaçlarla bazı yerleri hafif bir ışıkla aydınlatılabilir.)
- Sokak lambaları düğmeli olacak, böylece kullanımı halkın inisiyatifine bırakılmış olacak.

Müdür buradan kiliseler konusuna geçer.

Şimdilik halihazırda dört çözüm önerisi var ve zaman içinde *araştırma*ya tabi tutularak içlerinden en iyisi seçilene kadar bunların hepsi eşit derecede değerli öneriler:

• G. E. Debord hangi inanca ait olursa olsun bütün dini yapıların yıkılması taraftarı olduğunu açıklamıştır. (Ona göre, bu yapılardan hiçbiri ayakta kalmamalı ve yerlerine başka amaçlarla kullanılacak yapılar dikilmeli.)
• Gil J Wolman kiliselerin olduğu gibi kalması; ancak bütün dini özelliklerinden arındırılması gerektiği görüşündedir. Ona göre kiliselere alelade bina muamelesi yapılmalıdır. Çocukların kiliselerin içinde oynamalarına izin verilmelidir.
• Michèle Bernstein kiliselerin kullanım amaçlarından eser kalmayacak şekilde kısmen yıkılmaları önerisini getirmektedir... Sonra en iyi çözümün aslında kiliselerin tamamen yerle bir edilmesi ve yerlerine enkaz inşa edilmesi olduğunu ve iki önerinin ikisinin de birer önlem niteliği taşıdığını belirtmektedir.
Jacques Fillon'un önerisiyse kiliselerin *perili ev*lere dönüştürülmesi yönündedir. (Yani, kiliselerin mevcut yapıları korunacak, sadece insanlarda korku duygusunu artıracak düzenlemeler yapılacak.)

Michel Mourre'un bu dini vaazının ardından grup üyeleri daha dünyevi konulara girerler.

• Demiryolu istasyonları oldukları gibi kalacak. İstasyonlardaki o iğrenç hareketlilik seyahat etme duygusunu kamçılıyor ve bu yapıların çirkinliklerini örtüyor. Gil J Wolman tren tarifelerindeki kalkış saati, güzergâh gibi bütün bilgilerin silinmesi veya yanlış yazılması önerisinde bulunmuş, bunun sürüklenmeyi teşvik edeceğini belirtmiştir. Bir süre tartışıldıktan ve muhalefet edenler de ikna olduktan sonra önerisi oybirliğiyle proje kapsamına alınmıştır. İstasyonlardaki megafonlar aynen kalacak, yalnız bunlardan başka istasyonlar veya limanlar için geçerli olan kalkış ve varış saatleri anons edilecek.
• Mezarlar tanınmaz hale getirilecek. Bütün cesetler ve mezar taşları dümdüz edilecek: Geriye tek bir kül, tek bir iz kalmayacak. (Geçmişi koruma altına almak için böylesine çaba gösterilmesine neden olan bir yabancılaşmayı besleyen o ilkel fikirlere sahip gericilerin yapacakları propagandalara dikkat edilmelidir...)
• Müzeler feshedilecek ve şaheser diye adlandırılan nesneler demir borularla kırılıp dökülecek (Örneğin, Phillipe de Champagne'in eseri, rue XavierPrivas'daki Arap kahvehanelerine konulacak; David'in *Sacre*'si rue Montagne'deki Tonneau'ya yerleştirilecek.).
• Herkes hapishanelere serbestçe girip çıkabilecek. Hapishaneler insanların seyahatlerinde konaklama yerleri olarak da kullanılabilecek. Ziyaretçilerle mahkûmlar arasında ayrım yapılmayacak. (İşi daha da eğlenceli hale getirmek için ayda bir, ziyaretçiler arasında kazananların mahkûm edileceği lotaryalar da düzenlenebilir.)

Yine *Potlatch*'ın 23. sayısında yer alan yazılardan biri olan "Yazmanın Rolü"nde LE, sokakların birbirinden adlarla değil de özelliklerine uygun duvar yazılarına göre "ayrılmaları" önerisinde bulunur (Örneğin;

rue Sauvage'ın, "Burada ölmez sağ kalırsak, daha da ileri gidebilir miyiz?", rue Lhomond'un "Şüpheciliğin nimetlerinden faydalan" diye adlandırılmasını) Böylece heykellerle anıtlara yapılan ithafların çalıntılanarak vatan ve millet kavramlarının bulandırılabileceğini de göstermiş oluyorlardı. Halkın çeşitli sokak adlarıyla "eblehleştirilmesine" son vermek, "belediye görevlilerinin, Fransız Direnişçileri'ni" öven, "iğrençliği açıkça ortada olan (örneğin, l'Evangile)", "Emile" "Edouard" gibi adları taşıyan sokak adlarının hepsini silmek amacındaydılar ve...

LE'nin bu direktiflerini okuyan arkadaşım başını kaldırıp, "Burada ilginç olan ne biliyor musun?" dedi. "Bunların yarısı deli saçması olarak kalırken, yarısı da gerçekleşti".

"Ne demek istiyorsun?" diye sordum, bir yandan Bob Acraman'ın Nazi kampı tatil beldesini düşünerek.

"Bütün bunlar sana bir şey hatırlatmıyor mu? Bütün bu duvar yazıları, geceleri açık olan parklar, ışık söndürmeler, çatı yürüyüşleri, sokaklara yeni adlar bulmalar, tarifelerin tahrif edilmesi falan? Hatta bir ara hapishanelerin kapıları *gerçekten de* açılır gibi olmuştu. Sorbonne'daki şapel neredeyse yerle bir ediliyordu. Bir keresinde Kardinal Richelieu'nün cesedini mezardan çıkarıp sokaklara saçmayı öneren bir bildiri bile yayımlanmıştı. Heykellere de türlü türlü adlar takılmıştı. Bir tek Louvre'daki resimlerin dışarı çıkarılmadığı kalmıştı; Tanrı'yı öldürmek sanatı öldürmekten kolaydı ne de olsa. Nereye varmak istediğimi anladın mı?"

"Nereye varıyorsun?" dedim, bir yandan Johnny Rotten'ın *Anarchy in the U.K.*'de İngiltere'de anarşi yaratmak için, "yanlış zamanı seç, trafiği allak bullak et" önerisinde bulunuşunu, mutlak bir talepte bulunduğunu sezdiren ses tonu ile bu talebi gerçekleştirmek için öne sürdüğü fikrin basitliği arasındaki garip uçurumu düşünüyordum.

Arkadaşım üniversiteyi Paris'te okumuştu; sözünü ettiği şey de okul yıllarına ilişkindi. " '68 Mayıs'ında da aynı şeyler olmuştu..." dedi.

LE'NİN

LE'nin "Rasyonel Süsleme"sinin bir başka versiyonu da 1966 kışında Strasbourg Üniversitesi'nde yaşanmıştı. Küçük bir olaydı; bir grup üniversite öğrencisinin başının altından çıkan bir muziplik, bir çeşit olumsuzlama amaçlı çapulcu isyanıydı veya o zamanlar tipik bir gazete yazısında da belirtildiği gibi, "toplumu yıkmayı hedefleyen belki de ilk başkaldırı örneği". Dünyanın sonunu getiren bir çapulcu isyanı; hiçbir şey olmasa bile bu, tersine çevrilebilir bağlayıcı etkendi.

Haberleri beğenmiyorsan, çık dışarı, kendi haberini kendin yarat.

— Scoop Nisker, program cingılı, KSAN-FM, San Francisco, 1969.

Strasbourg laboratuvarındaki söz konusu hayali devrim üç aşamada gerçekleşmişti: Birincisi, *Durutti Kolunun Dönüşü* adlı çalışmanın yapıldığı sanatsal aşama, ikincisi, *Öğrenci Hayatının Sefilliği Üzerine* adlı metnin yazılması aşaması ve bütün bunların ardından meydana gelen olaylarla o olayların kışkırttığı tepkiler. Oysa olayın meydana gelişi çok basit nedenlere dayanıyordu. Derslerden bunalan ve solcu öğrenci gruplarının politikalarından sıkılan beş öğrenci 1966'nın sonbaharında devlet destekli Öğrenci Birliği'nin feshedilmesi yönündeki taleplerini dile getirirler, yönetim değişikliği için oylama yapılmasını isterler ve aday çıkmaması üzerine kendilerini Birliğin başında bulurlar. Yaz tatilinde, Öğrenci Birliği başkanlığı seçiminden çıkan bu sürpriz öğrencilerin arkadaşları SE'yle posta kutusuna mektup yazarak ilişkiye geçerler –SE'yle ilişki kurmanın yegâne yolu buydu– ve görüşme talebinde bulunurlar. Elimizde bir güç var, derler, onu çarçur etmek istiyoruz.

1957'de saf güdü ve eylem arayışı, Lettrist Enternasyonal'i ortada sadece güdünün bulunduğu, hiçbir eylemin bulunmadığı bir hareketsizlik durumuna sürüklemişti; işte LE'nin bir geri adım atıp başkalarıyla daha az saf bir ilişkiye girmesi bu yüzdendi. 1966'da Sitüasyonist Enternasyonal de aynı durumdan mustaripti. "Sitüasyonist proje alabileceği biçimi almıştı" diye yazar Christopher Gray 1974'te *Leaving the 20th Century*'de. "SE, kendini bir çağdaş eleştiri, yani tüketim kapitalizmi eleştirisi oluşturmaya –ve bu eleştiriyi her türlü skandal ve ajitasyonla insanlara duyurmaya– adamış, sıkı sıkıya kapalı, küçük bir grup olma yolunda ilerliyordu. Her şey evrensel bir ayaklanmaya bağlıydı. *Şiir* sadece herkesle birlikte yapılabilirdi". Grubun her şeyi vardı var olmasına ama bir tek şeyi yoktu, o da kamusal alandı; yarattığı skandallar sadece kendi dergisinde yer alıyordu. Üyelerini, Henri Lefebvre gibi bir zamanlar dost saydıkları kişileri sonradan hırsız veya düzenbaz yakıştırmalarıyla reddetmeleri, ilk dönemlerinde kendisine katılmış olan ressam ve mimarların ayrılmaları (Jorn gibi bazıları kendi istekleriyle ayrılmış, bazıları da ayrılmak durumunda bırakılmıştı), yeni şehirler inşa etmek için üyelerinin düzenledikleri o sanat karşıtı gösteri ve planların unutulması (veya müzeleri, hatta UNESCO'nun merkez binasını kapatacaklarını açıklamak gibi yanlış taktikler geliştirmeleri) sonucu SE, başka insanların jest ve reddediş biçimlerinin –protestolarının, başkaldırılarının, başlattıkları izinsiz grevlerin, amaçsız şiddet faaliyetlerinin– bir yakın okuması haline dönüştü. Bu, kendini başka insanlara gittikçe daha yakın hissetme ve onlarla gittikçe daha fazla ilgilenme şeklinde gelişen, insanların aklındaki fikirleri onların algıladıklarından daha iyi algılayan bir okuma, aktörlerle düşünürler arasında gerçekleşen hayali

tartışmanın (Bu, sanatın reddiyle başlayan ve artık olaylarda hayat bulmaya çalışan hayali bir tartışmaydı.) derginin sayfaları arasından sıyrılıp gerçek bir tartışmaya dönüşmesine yol açan bir okumaydı; tartışma, bütün dünyayı ilgilendiren, herkesin hakkında konuştuğu haberlerle, konuşan kişiden başka kimsenin haberdar olmadığı haberlerle ilgili bir tartışma şeklinde gelişince, estetik, kendi kanıtlarını yutan bir teori haline geldi. Hikâyelerinin doruğuna ulaştıklarında sitüasyonistler dünyaya aittiler; fakat onun içinde yer almıyorlardı: *Leaving the 20th Century*'nin yayımlamadığı bir taslağında Gray, "Sitüasyonistler, entelektüel güç ve bakış açısından kazandıkları her şeyi, bana göre, günlük hayatlarının o zenginliğini ve enerjisini gereği gibi kullanmamaktan dolayı yitirdiler" diye yazar. "Üyelerinin sayısı günden güne korkunç derecede azalıyordu... Örgütlenmeleri artık uluslararasılık özelliğini yitirmişti. Paris'le sınırlıydılar. İlk dönemlerindeki gibi artık mimari veya yaşam alanları hakkında deneysel çalışmalarda bulunmuyorlardı. Kültürel sabotaj fikri de yitip gitmişti. Tümüyle işlevsiz bir haldeydiler. Grup kendi kabuğuna çekilmişti. Yaptıkları şeyler reformist düzenlemelerden başka bir şey değildi. Her şeyi analizlerini mükemmelleştirmek, felsefe karşıtı düşüncelerinin vahşetine katmak için kullanıyorlardı: Dergileri için. Lettrist oldukları zamanlardaki o sarhoşlukları ve her şeyi parçalayışları gitmiş, onun yerine, adına reddetme denilemeyecek kadar acımasızca her şeyi reddetmek gelmişti". Strasbourglu öğrenciler SE'ye dünyaya geri dönme fırsatı tanımışlardı.

Elimizden geleni ardına koymayarak kargaşa çıkarmak istiyoruz, der öğrenciler, ama nasıl? Kendi başınızın çaresine bakın der SE, Debord'un yıllar önce yazdığı bir şeyi hatırlatarak: "Devrimci bir örgüt şunu hiçbir zaman aklından çıkarmamalıdır: Amaç insanların liderlerin konuşmalarına kulak vermelerini değil, kendi adlarına konuşmalarını sağlamaktır". Kargaşa mı çıkarmak istiyorsunuz? O zaman tıpkı başka insanlarla yaptığımız konuşmaların başarısı ve başarısızlığı üzerine kurulu günlük hayatımız gibi devrimin öncüllerinin de şimdi ve burada hazır bulunduğunu bilin. Devrim dünyanın bir köşesinde, Çin'de, Vietnam'da, Küba'da gerçekleşen bir şey değildir; sizin ve bizim için bu entelektüel bir turizmden başka bir şey değildir ve gösteriye karşı olma özelliğiyle, karşı olmanın gösterisini üretmekten öteye gidemez. Bu yüzden küresel düşünün ama yerel hareket edin. Arkadaşlarınızın ne yaptıklarının farkında olmadan yönetimini ellerinize verdikleri fonu kullanın; hazıra konduğunuz platformdan yararlanın. Öğrenciler ve temsil ettikleri toplum hakkında, kendi statünüz hakkında bir eleştiri yazın ve hiç durmayın; temsil ettikleri toplumun düşmanı oldukları vehmine kapıldık-

larında bile durmadan devam edin. Eleştirinizi yayın ve ne olacağına bir bakın; eleştiriniz yeterince güçlüyse bir şeyler olacaktır. Bir sonraki aşamaya geçmek için, yaratabileceğiniz bütün skandallardan yararlanın; bir engel çıktığında üstüne üstüne yürüyün ve yolunuza devam edin. Toplumun size hazırladığı kariyerleri böylece riske atıyor olsanız bile, ikisinin ortasının olmadığını, bir skandalın başarısının onu yaratanların yegâne sigortası olduğunu, yarım yamalak devrim yapanların kendi kuyularını kazdıklarını unutmayın. Öğrenciler Strasbourg'a döndüler ve ikinci sömestr başladı.

Açılış gösterisinin başrolünde sosyolog Abraham Moles –iki yıl önce SE ona "sivri zekâ" sibernetikçi adını takmıştı– vardı; öğrenciler onu konuşma salonunda domates yağmuruna tuttular. Sonra üniversite öğrencilerinden André Bertrand'ın, öğrenci sendikasının ele geçirilişini konu alan ve Raoul Vaneigem'ın bir zamanlar SE'nin "kılavuz imajı" olarak düşündüğü şeye hürmeten çizmiş olduğu ve öğrenci birliğinin ele geçirilmesini simgeleyen *Durruti Kolunun Dönüşü* adlı çizgi roman geldi: Anarşist birliklerden oluşan bir koldu bu; Londra'da *Sunday Telegraph*'ta Strasbourg olayıyla ilgili haberde söylendiği şekliyle, İspanya İç Savaşı'nın ilk günlerinde "köy köy dolaşıp bütün toplumsal yapıyı taş üstünde taş bırakmamacasına yerle bir eden" Katalonyalı devrimci Buenaventura Durruti'nin (Bertrand'ın dili bu ismi söylerken dönmüyordu) başı çektiği bir birlik. Çizgi roman şu vaatle bitiyordu: "Öğrenciler çok geçmeden yüzyılın en çok skandal yaratacak yayınlarını çıkaracaklar.... 'Öğrenci Hayatının Sefaleti Üzerine', ekonomik, politik, psikolojik, cinsel ve özellikle de entelektüel açılardan değerlendirdiğinizde, bu sefaletten kurtulmak için naçizane bir teklif!.. tarafınızı seçmenize yardımcı olacak, günlük hayatın bir kardiyogramını sunuyor: Bugünkü sefaletin yanında veya karşısında, tarihi elinizden alarak sizi yaşamaktan alıkoyan gücün yanında veya karşısında olmanıza yardımcı olacak. ŞİMDİ SIRA SİZDE!"

Çok geçmeden on bin nüsha halinde, yeşil formalı bir kitapçık ortaya çıktı. Union nationale des étudiants de France'ın (Fransa Öğrencilerinin Ulusal Birliği) katkılarıyla Association fédérative générale des étudiants de Strasbourg'a (Tüm Strasbourg Öğrencilerinin Federatif Birliği) atfedilen, aslında öğrencilerin böyle bir işin altından tek başlarına kalkamayacaklarını belirtip yardım istemeleri üzerine Mustapha Khayati adlı sitüasyonist tarafından yazılan bu kitapçığı öbür radikal manifestolardan ayıran şey daha iyi, daha mantıklı, çok kapsamlı oluşu ve okuru memnun etmeyi amaçlamayışı, tıpkı Cabaret Voltaire'in sahnesinde binici kırbacını şaklatan Huelsenbeck'in seyirciyi aşağılaması

gibi okuyucuyu aşağılamasıydı. "Polis ve rahiplerden sonra, Fransa'daki öğrencilerin dünyanın en rezil yaratıkları" olduğu sözleriyle başlıyordu kitapçık, sonra bunun nedenini açıklıyordu: Çünkü, gösteri toplumunda öğrenciler "mükemmel seyirciler"di.

Sözler hızla akıyordu. Marx'ın "Hegel'in Hukuk Felsefesinin Eleştirisine Katkı"sından alınmış cümleleri ("utancı, onu kamusallaştırarak daha da utanılacak hale getirmek") sloganlaştıran bu deneme, sitüasyonistlerin neredeyse on yıllık yazılarını zehir zemberek yirmi sekiz sayfaya tıkıştırmıştı; üniversiteyi gayet soğuk ve acımasız bir biçimde eleştiriyordu ("cehaletin kurumlaşmış biçimi"), profesörleri "Gençlik Fikri" (bir kapitalist "kamusallık miti"), "Meşhur kıt kafalar" (Sartre, Althusser, Barthes) yakıştırmalarıyla yerin dibine sokuyor, modern kültürü (*sanatın öldüğü* bir çağda öğrenci, "sanatın cesedini yiyip bitirmeye en hevesli tüketici"ydi), etiği, hükümeti, ekonomiyi, kiliseyi ve aileyi rezil rüsva ediyordu. Burjuva hegemonyasının sessiz ortağı olan geleneksel sol da, küçük anarşist gruplardan, iktidara geçmiş Leninist, Stalinist veya Mao'cu komünist partilere kadar aynı teraneleri okumuştu (çünkü "devrimin tepesinde proletaryanın başını uçurmuştu" bunlar); fakat Khayati, "bırakın ölüleri ölüler gömsün" diyordu. Yeni bir proletarya vardı ortada artık, emekle tanımlanmayan, "kendi hayatı üzerinde sözü geçmeyen ve bunun farkında olanlar"dan oluşan ve herkesi kapsayan bir topluluk. Yeni bir başkaldırı vardı ortada, bütün hiyerarşik düzenlerle ideolojilere karşı, tarihin bilinçli bir şekilde yaratılmasından yana olan bir başkaldırı: Metanın sefaletine, dönemin zenginlerine karşı bir savaş. Başkaldırı hâlâ düzensiz ve karışıktı, kendini gençlik suçlarının "katıksız, nihilist reddedişi"nde veya "uyuşturucuların toplu tüketimi"nde ("gerçek sefaletin dışavurumu ve ona karşı bir protesto: Kendisini dinin yerine koyan, dünyaya ilişkin yanlış bir dini eleştiri") heba ediyordu; teorisi pratiğini buldukça teoriyi talep etmeye, böylece kendi bilincini kazanmaya başlamıştı. Bütün dünya genelinde bunu görmek mümkündü –Batı'da, diyordu Khayati, 1964'te Berkeley'de İfade Özgürlüğü Hareketi'nde (1966'da bunun ses getireceği kesindi) veya Doğu'da, Jacek Kuron ve Karol Modzelewski'nin bürokrasi karşıtı, memur zihniyeti karşıtı 1965 "Polonya Komünist Partisi'ne Açık Mektup"unda (1980'de bu belge Dayanışma hareketinin temel ilkelerini belirleyen bir belge olarak görülecektiyse de, 1966'da pek bilinmiyordu); bakmasını bilenlere göre eski dünyanın kabuğu çatlıyordu ve onu parçalamanın, "dönüşü olmayan noktanın ötesine giden son bir durum yaratma"nın, sürekli bir devrim festivalinde herkesin katılımıyla yazılacak bir şiirin hedefini gerçekleştirmenin, "zaman öldürmeden yaşama ve arzuları özgürce dışavurma"nın vakti gelmişti. Yazı burada bitiyordu ve

söylem harikalar dünyasına geçiyordu; kitapçık elinizde yatıyordu, pişmiş kelle gibi sırıtarak. Öğrenci birliği parasını silaha yatırmış olsaydı bu kadar tepki çekmezdi herhalde.

Profesörler, üniversite yetkilileri, belediye memurları, işçi sendikası liderleri, gazeteciler, Komünist Parti delegeleri, ticaret odası, aileler, rahipler ve solcu ve sağcı öğrenci grupları, kamu fonlarının zimmete geçirilmesini ve kamu güvenliğinin sarsılmasını protesto etmek için bir araya gelirler; milletin ar ve namus duygularını korumak, ahlakın, düzenin, üniversitenin ve Batı uygarlığının parçalanmasını önlemek için bir araya geldiklerini söylüyorlardı. Bu lanetli öğrencileri çok küçük bir azınlık savunur; basın, akılda tutulamayacak kadar uzun bir isim olan "Sitüasyonist Enternasyonal" adını almış şeytani, fanatik ve daima gizemli bir grubun kanlı gömleğini sallar ("Daha onlardan kaç tane var?" diye soruyordu *Le Républicain lorrain.* "Nereden geliyorlar, kimse bilmiyor."). Öğrenci Birliği'nin üyeleri, seslerini Avrupa'ya duyurmak için basının isterik tepkilerinden yararlanmak isterler ve Association fédérative générale'in adını "Karl Marx ile Ravachol'un Rehabilitasyonu Topluluğu" olarak değiştirirler (Ravachol on dokuzuncu yüzyılda yaşamış bir anarşist bombacıydı. Onun yazdığı "Le Bon Dieu dans le merde"in sözleri 1964'te *IS*'nin 9. sayısında yayımlanmıştı: Mutlu olmak istiyorsan / Tanrı'nın adını an / Ev sahibini as, rahipleri ikiye biç / Tanrı'nın adını an / Kiliseleri yerle bir et / Tanrı'nın kanını / Ve Efendi'ni bokun içine at), sonra grubu oybirliğiyle feshettiklerini açıklarlar, kendilerini destekleyenleri, öğrenci işleri ofisini işgal etmeye çağırırlar, üniversite kitapçılarıyla yemekhaneleri boykot ederler, öğrencileri kitap ve yiyecek çalmaya teşvik ederler, kampüsün psikiyatri kliniğinin insan aklını kontrol etme merkezi olduğunu ilan ederler, fonunu kesip kliniği feshederler. 1966 kışında Strasbourg Üniversitesi'nde sadece bir muhabbet vardı; 1964 kışında Berkeley'deki muhabbetin veya 1980 Ağustos'unda Polonya'daki muhabbetin, 1936 Temmuz'undaki Durruti'nin Barcelona'sındaki veya 1919 Şubat'ında Huelsenbeck'in Berlin'indeki muhabbete hâkim olan yayılma ilkesinin yönlendirdiği bir muhabbet: Pazartesi günü insanlar kuralları ve kanunları sorgulamaya başladılar, ertesi gün kuralların ardındaki kurumları, sonra o kurumları meydana getiren toplumun özelliklerini, sonra o toplumun varlığına gerekçe oluşturan felsefeyi, sonra o felsefeyi yaratan tarihi; böylece hafta sonuna kadar gerek Tanrı'dan gerekse devletten şüphe edilir oldu; mevcut yegâne ilginç sorun hayatın anlamıydı.

Serseri takımının yaptığı bütün eylemlerin yasal olmasına rağmen, altı haftalık bir kaostan sonra mahkemeler devreye girer, öğrenci bir-

liğini kapatır ve Strasbourg Beşlisi'ni ofislerinden dışarı atarlar. SE'nin İngiliz kanadından Gray'le üç kişi yargıcın kararı hakkında, "Söylenecek bir şey yok, her şey apaçık ortada!" derler –Strasbourg'da yayımlanan yazıların İngiltere'deki toplu baskısı *Ten Days that Shook the University*'de (Üniversiteyi Sarsan On Gün)– çünkü yargıç yerden göğe kadar haklıdır:

> Yazdıkları şeylere şöyle bir göz atmak bile bu beş kişinin daha yetişkin bile denilemeyecek bir yaşta olduğunu, gerçek hayatı daha tanımadıklarını, zihinlerinin hastalıklı felsefelerle, toplum, siyaset ve ekonomi teorileriyle zehirlendiğini, yaşadıkları monoton hayatın kasvetinden sıkıldıklarını, bu yüzden boş, küstah ve beyhude bir girişimle kesin yargılarda bulunup öğretmenlerine, Tanrı'ya, dine, devlet memurlarına, kendileri gibi öğrenci olan yaşıtlarına ve dünya genelindeki tüm hükümet ve siyasi sistemlere saldırdıklarını hemen ortaya koyuyor. Bütün ahlaki değerleri ve sınırları reddederek bu öğrenciler hırsızlık yapmayı,

–" 'Her şeyin ortak olduğuna inanıyorlar, zira bu inançtan güç alarak hırsızlığın bile mubah olduğunu savunuyorlar' " diye bir not düşmüşlerdi İngiltere'deki SE'ciler, 1317'de Strasbourglu dini liderin Özgür Ruh Kardeşliği için söylediği sözleri alıntılayarak.–

> bursların kaldırılmasını, çalışmanın feshedilmesini, her şeyin altüst edilmesini ve tek hedefi "başıboş zevkler" olan geri döndürülemez bir devrimi önermekten bile geri durmuyorlar.

Bu, İngiliz SE'cilere göre çalıntılama yönteminin hayata geçirilmesiydi: "Ölü bir kültürün mirasını aynı zamanda hem devalüe etme hem de onunla 'yeniden yatırım' yapma yeteneği"ydi; "... bu şekilde örneğin, uzun zaman önce kendini toparlamış olan ve değersiz bir baskı failine dönüşen bir öğrenci birliği, kışkırtmaya ve başkaldırıya giden yolu gösteren bir işaret fişeği haline gelebilir"di. Olayı yerinde inceleyen ve "K." gibi muhabirlerle konuşan Khayati'ye göre bu olay "küçük bir deney"di, İngiliz SE'cilere göre ise "toplumun topyekûn bir krize sokulmasını hızlandıracak praksisi yaratmak için yapılmış mütevazı bir girişim... Toplumun kendine ilişkin bir devrimci eleştiriyi finans etmeye, yaymaya ve ilan etmeye, daha sonra da bu eleştiriyi ona karşı tepkide bulunarak teyit etmeye zorlandığı bir durum yaratma aşamasındaydı".

BİR ZAMANLAR

Bir zamanlar bu ünlü bir zaferdi; yirmi yıldan daha uzun bir süre sonra bu eleştiri artık kendi retoriği içinde donmuş bir halde. Bütün o aciliyeti, gelip geçen bir güne doğru sıçrayışı zaman içinde birden durdu ve sözlerini geriye doğru yöneltmeye başladı. Fakat André Bertrand'ın *Durutti Kolunun Dönüşü* adlı çizgi romanı artık kayıp bir *Potlatch* sayısı gibi okunuyor –veya daha çok, *Potlatch*'ın talep ettiği bir armağanın iadesi olarak. Bertrand'ın, LE'nin 1966'da arkasında hiç iz bırakmadan kaybolan bültenini görmüş olup olmamasının bir önemi yoktu: *Potlatch*'ın sesinin *Internationale situationniste*'e girmesi, Bertrand'ın o bülteni bir bütün halinde algılamasına yetmişti. LE'nin o olgun kendine güveni Bertrand'ın çizgi hikâyesinde mevcuttu; aynı zamanda LE'nin gizli sloganlarındaki rastgelelik, gözdağı ve inanç da.

Öğrenci Hayatının Sefaleti Üzerine bir polemikti; *Durutti Kolunun Dönüşü* ise tıpkı Debord'un çalıntılama yöntemiyle kesip yapıştırarak yazdığı ve benzer bir ton kullandığı *Mémoires*'ı gibi bir hikâyeydi; büyük bir araştırmayı anlatan bir hikâyeydi bu adeta, yaşlı bir adamın kendisini korku dolu gözlerle dinleyen bir çocuğa anlattığı bir hikâye. Bu hikâyede profesörlerin, bürokratların, her türden solcu grupların canlandırdığı korkak kötü adamlar vardı; "heyecanlı maceralar", Strasbourglu gaspçılar vardı, rezilliklerini belgeleyen resmi anlatılar, çerçevelenip roman karelerine dönüştürülmüştü; mürekkeple çizilmiş bazı kareler de vardı; fakat çizgi romanın büyük bölümü, dergi ve kitaplardan kırpılmış olan ve konuşma balonlarıyla dile gelen fotoğraflar ve sanat eserlerinden oluşuyordu. "Bitimsiz festival ve Dionysosvari taşkınlıklar her yerde onlarla birlikteydi" der kahramanların hikâyecisi; onun ardından evinin ikinci katındaki balkonu parti sırasında batırdıkları için onları suçlayan ev sahibinin yazdığı uzun mektubun metni girer.

Bertrand bir sitüasyonist sempatizanıydı; sanat yapmıyor, sanatla oynuyordu, bir sempatizanın aşkıyla, unutulmuş işaret ve tılsımlara karşı beslediği fetişist bir aşkla çalışıyordu. Böylece işin en başından başlar, *Hurlements en faveur de Sade*'ın ortasından; onu parçalayıp bir panele dönüştürür; siyah perde üzerindeki beyaz konuşma balonları içinde Strasbourglu kabalacılar planlarını çiziktirmişlerdir. Yeni Durutti Kolu bir Truva atına girer; sonra Lenin'in istikhakına da bir balon düşer ("JCR'lere nah destek veririm!" der Troçkist bir gençlik grubu için), sonra Ravachol kendi sözleriyle devreye girer: "Geriye hiç dönmeyeceğim. İnsanın insana ettiği zulüm beni ürpertiyor;

onların uygarlıklarından, erdemlerinden nefret ediyorum ve en çok da tanrılarından, uğrunda her şeyi katlettikleri tanrılarından". Vandalların kroniği şöyle devam eder: "Yavaş yavaş toplum makinesini yerle bir etme işlemini hep beraber acımasız bir oyuna dönüştürecekleri kişilerin varlığından haberdar olmaya başladılar. Böylece 'esrarlı Enternasyonal'le karşılıklı konuşmaya başladılar"; esrarlı Enternasyonal adıyla kastettikleri SE'yi grubun en beğendiği imajla, Bayeux Halısı'ndaki şölen yemeği sahnesi olarak resmetmişlerdi. Marx'tan ve onun "günlük hayatın eleştirisi"nden ilham alan Delacroix'nın *Sardanapalus'un Ölümü*'ndeki kral, hadımağaları çıplak karılarıyla cariyelerini boğazlarken sakin sakin cenazeleri yakacak olan odunları hazırlar. Her panelde çocuklar LE'nin teorilerini dile getirirler, SE de hemen onların ardından: Emekleme çağındaki bir çocuk, suçluların etrafa dağıtmak üzere malları çalarak modern bolluk toplumunu aşkınlaştırdıklarını ve o ilk toplumsal düzeni, "armağan verme"yi yeniden keşfettiklerini söyler. Beş yaşındaki bir çocuk da üretime veya kazanca, rekabet veya çekişmeye hiç gerek olmadığını "böylece kanunlara ve efendilere de gerek olmadığını" söyler. Dünyanın ele geçiriliş hareketi hepsi sarhoş, hepsi çolak, yamru yumru dilencileri gösteren grotesk bir ortaçağ resmiyle mühürlenmişti.

Batı Avrupa'ya, İngiltere'ye ve ABD'ye dağıtıldığı sırada *Durruti Kolunun Dönüşü* dört sayfalık, yeraltı gazetelerini andıran bir el ilanıydı. Aslında skandalın arifesinde, Strasbourg'da ilk çıktığı zamanlarda –çizgi hikâyenin şehrin duvarlarına boylu boyunca, kocaman bir bilmece şeklinde asıldığı zamanlarda– nasıl bir tepkiyle karşılandığına bakmalı. İnsan bir de bütün bir topluma egemen olan mutluluk fikrinin o tekyönlü sokağında yürümeli (Yirmi yıl sonra, bütün yolların Roma'ya çıktığı, başka yolun olmadığı izleniminin hâkim olduğu bir zamanda John Kenneth Galbraith, "özgürlük, insanın istediği gibi, istediği kadar para harcama hakkından ibaret" der tiksintiyle); insan bir de o sokağı, özgürce gürültü çıkarılabilecek bir alan olarak tasavvur etmeli.

Trafiğe yakası açılmadık küfürler edilir. Colgate'le fırçalanmış dişleri gösteren afişin yanında "eski dünya" adında bir şeye karşı başlatılacak savaş hakkında tartışan iki fırçanın resmedildiği bir afiş yer alır. Paranın bütün kötülüklerin anası olduğunu anlatan bir fotoroman vardır, hemen onun yanında da paranın yerine "potlatch"ı getirmeyi tartışmaya açan bir başkası. İnsanları toplumsal hiyerarşinin üst katlarına çıkarmayı vaat eden bir asansör yolculuğundan söz eden reklamların

yanında, asansör kablolarının nasıl kesileceğini anlatan diğerleri yer alır. Köpük banyosuna gömülmüş bir sinema yıldızı, yüzlerce kez izlemiş olduğumuz filmin tekrar gösterimini değil de Hıristiyanlık çağının sonunu müjdeler; sonra, tabii yine aşırılmış olan çizik içinde bir film karesinde, iki kovboy felsefe üzerine koyu bir sohbete dalarlar. Bu sonuncusu en uzak unsurdu: Bertrand'ın prodüksiyonu olan panellerin içinde bu tek başına bütün gösterinin 1966'da sahip olduğu anlamsız, rüya zamanı uyuşmazlığını iletiyordu hâlâ. Bu tam anlamıyla sempatizanlara özgü bir işti; bütün bunlar Bertrand'ın romanı *Tous les chevaux du roi*'da geçiyordu.

SE borcunu çizimlerle öder ödemez Jorn'la diğerleri bunları hemen paraya çevirmeye kalkışırlar; 1960'ta hiç para kalmamıştı. Bernstein roman yazmaya kararlıydı. Yayın işlerinde bulunmuştu; sitüasyonist olarak yazdığı makaleler kara roman tarzına yakın şeylerdi, polemikler kaleme almıştı ayrıca. Zanaattan ve hikâyeden anlıyordu; klişe ne demek biliyordu, klişeleri zanaat ve hikâye şekillenip yeni diller konuşacak hale gelene kadar nasıl uzatacağını biliyordu. Böylece popüler romanlardan aldığı parçalardan, *Bonjour Tristesse*'nin başından sonuna çeşitli yerlerinden aldığı parçalardan bir kitap meydana getirdi. Köklerini Choderlos de Laclos'un 1782 klasiği *Les Liaisons dangereuses*'ünde (Tehlikeli İlişkiler) bulan bir parodi, prefabrik bir bestseller; o romanın 1959 yılında başrolünde Jeanne Moreau'nun oynadığı bir filme dönüşmesine şaşmamalı. Kitap, yayımcının bir yenisini isteyeceği kadar çok satar, Bernstein *La Nuit*'ye hazırlanır. Önceki romanın karakterlerini kullanır, olay yine aynı yerde geçer; Bernstein yayımcısına *La Nuit*'yle birlikte Debord'un *Gösteri Toplumu*'nu da götürdüğünde yayımcısı onun kitabını da satın alır; başlığa bakarak okurun kitabı gösteri dünyasıyla ilgili bir dedikodu olarak algılayacağı düşüncesiyle olsa da.

Bernstein'ın kitapları hiçbir sitüasyonist yayında anılmamıştı; "Onlar şakadan ibaretti" dedi bana 1983'te. 1957'de, yani SE daha kurulmadan önce bunlar şakadan daha başka şeylerdi: Kesin, düz, dinlenme ve tembellik etme üzerine yapılmış rahatsız edici araştırmalardı, hayatı ayartma ve insan kullanmaya, kendi kendini aldatmaya, yıkıma ve kendini tüketmeye indirgenmiş bir hayatı oyun haline getirmenin yolunu bulmuş insanlar hakkında yapılan araştırmalardı. Gerilim, oyun adamı Gilles'le karısı ve öğrencisi Geneviève arasındaydı; hikâye Gilles'in öğrencilere, izleyicilere duyduğu ihtiyaçla –karısının seçtiği ve onu tamamlayan cariyelere duyduğu ihtiyaçla– ilgiliydi.

Hikâyenin tepesinde ortak bir tatminsizlik, –"kayıp değil, yorgun bir neslin" gözündeki pembe gözlüklerin düşmesi– basit bir sinir buhranı, bir gösteriş olarak algılandığı yatak odalarından ve kafeslerden kurtulamayacak bir tatminsizlik asılıdır; özel hayat hapishanesine karşı "Tous les chevaux du roi" sözü kurtuluşu ifade eder. Sitüasyonistler Lewis Carroll'u seviyorlardı ama bu söz Humpty Dumpty'ye bir gönderme değildi; bu, bir gece gizlice kralın malikânesine dalan ve kraliçeyle yatan bir köylüyü ve kraliçeyi konu edinen eski bir Fransız baladından, "Aux Marches du Palais"dan bir alıntıydı: Kraliçeyle köylü genç birlikte bir ırmak yaratırlar "ve kralın bütün atlıları bu ırmağı aşamaz". Bu, olabilecek en derin ve yalın bir devrim imgesiydi; fakat bu imge *Tous les chevaux du roi*'da o kadar uzak bir unsurdu ki imge demeye bin şahit isterdi.

Geneviève Gilles'e Carole adında genç, sarışın ve saf bir kadın bulur; *La Nuit*'de, western filmindeki kovboylar Geneviève'e aşklarının baharını yaşayan Gilles'le Carol'u hatırlatırlar. Fakat çifte hikâyenin ana sahnesi *Tous les chevaux du roi*'da daha önce geçer: Üçü Gilles ve Geneviève'in evinde yaşarlar, birbirlerini tanımaya çalışırlar. Carole'un aklı karışmıştır; Geneviève'in normal bir işi olduğunu anlar; ancak Gilles'in doğru dürüst bir işi olmadığını düşünür. Ona ne iş yaptığını sorar; Bernstein'ın Gilles'in dudaklarına kondurduğu –Bertrand'ın çaldığı ve bir kovboyun dudaklarına kondurduğu, sonra *Üniversiteyi Sarsan On Gün* için sitüasyonist Donald Nicholson Smith ve T.J. Clark tarafından Fransızca'dan İngilizce'ye, sonra Bernstein'ın ticari dilinden LE'nin gizli diline çevrilen– cevap Guy Debord'un 1952'de başladığı ve 1966'da yapacak tek hamlesi kalan projesini çok iyi özetliyordu. "Gerçekten ne iş yaptığını anlamadım!" der Carole. "Sen hangi sahnedensin?" diye sorar beyaz şapkalı bir kovboy. "Şeyleşme!" der Gilles'le siyah şapkalı bir kovboy aynı anda. "Önemli bir iş bu" der Geneviève. "Evet" der Gilles. "Anladım" der Carole. "Kalın kalın kitaplarla ve yığın yığın kâğıtlarla dolu büyük bir masanın başında çalışmayı gerektiren çok ciddi bir iş". "Ne?" der birinci kovboy. "Galiba koca koca kitaplarla çalışmayı gerektiren zor bir işten bahsediyor ve..." "Hayır" der Gilles. "Ben yürürüm. Aslen yürürüm". "Yo!" der ikinci kovboy. "Ben sürüklenirim. Genelde sadece sürüklenir dururum".

HİKÂYENİN KALAN KISMI

Hikâyenin kalan kısmı bir zamanlar resmi tarih diye bilinen şeyin kapsamına dahil edilebilir. Daha çok aritmetiktir: '68 Mayısı hakkında çıkan üç yüzden fazla kitap, bu ilginç olaydan bir yıl sonra yayımlanmış ve bazıları yirmi yıl içinde yeni baskılar yapmıştı. Muhafazakâr filozof Raymond Aron'dan medyanın taçsız kralı, öğrenci lideri Daniel Cohn-Bendit'e kadar herkesin kitaplarını alelacele piyasaya sürmesi de komik doğrusu; sanki bu nükleer patlamanın etkisinin hemen geçeceğini biliyormuş gibiydiler. Son yılını yaşayan Marcel Janco gibi zamanla yarışıyorlardı; dada saatiyle, Janco'nun 1916'da mücadele etmeye başladığı, yıl sonu gelmeden yenildiği saatle. Ömürlerinin büyük bir kısmını geride bıraktıktan sonra Cohn-Bendit'le o olayı yaşayanlar görüp geçirdikleri şeylerle hiçbir şeyin asla boy ölçüşemeyeceğini sezdirir bir tavırla yazdılar o günleri; birkaç yıl sonra neredeyse hiç kimsenin, hatta belki de kendilerinin bile, o günlere zerre kadar önem vermeyeceklerini biliyorlarmışçasına yazdılar. Fakat '68 Mayıs'ı resmi tarihten neredeyse tamamen silinirken, sitüasyonistlerin o günlerde oynadıkları rol daha en başından silinmişti. Bunun nedeni bir sürü düşman kazanmış olmalarıydı ve de o günlere ilişkin mutlak taleplerinin onların başarılı mı yoksa başarısız mı oldukları konusunda büyük bir fikir ayrılığıyla aktarılmış belgelere dayanan bir tarihçeden ibaret bir geçmişe sahip olmalarıydı; geçmişleri, farklı kişilerin ağzından farklı aktarılıyordu, kimi duygusal davranıyor, kimi çılgınca şeyler söylüyor, kimi de o günlerden utanç duyuyordu. İşte bu nedenle de SE'nin yarattığı resmi tarih bile gizli bir tarihten ibaret kalıyordu.

'68 olayının kendisi de oyunu tarihin kurallarına göre oynamamıştı. O zamanlar ortada ekonomik bir kriz yoktu; ne siyasi bir meşruiyet hakkı talep eden çıkmıştı, ne de böyle bir talebin dile getirildiği bir toplantı olmuştu. Ortada muazzam bir esneklik yeteneğine ve prestije sahip birinin başı çektiği modern, iyi işleyen kapitalist bir refah devleti vardı; ortada, hegemonyaya göre doğal bir olgu sayılan ve Lefebvre'in daha sonra modernliğin devamlı içinde taşıdığı olumsuzlama olarak adlandıracağı o duygu vardı: Sitüasyonist René Viénet'nin '68 Mayıs'ından sonra yazdığı gibi, "yabancılaşmış bir hayatta ve o hayatın reddedilişinde *tanıdık olanın* tam anlamıyla *bilinemeyeceği*" duygusuydu bu duygu. Başka bir deyişle, modernliğin kendisine bir dil biçemediği uyuyan bir gizem ve yer değiştirme duygusu vardı ortada; sitüasyonistlerin uzun zamandan beri aradıkları dil bu duyguyu dillendirecek dildiyse ve uyku hastalığının bu dil bulunur bulunmaz geçeceğini iddia ettilerse de, söyledikleri hiç de yeni şeyler değildi. Patlamadan önceki yıl yeni olan bir şey vardıysa, o da basınçta belli bir artış olmasıydı.



André Bertrand, *Le Retour de la colonne Durutti*'den bazı kareler, Ekim 1966.

Strasbourg skandalından sonraki yıl *Öğrenci Hayatının Sefaleti Üzerine* 300.000'den fazla okura ulaştı. Fransa'da baştan başa birçok üniversitede küçük gruplar Strasbourg'daki öğrenci ittifakına benzer bir biçimde bir araya geldiler ve SE üyelerinden kendilerine bilgi yardımında bulunmalarını istediler: SE üyelerinin verdikleri tek bilgi özerk bir grup oldukları ve kendilerini ilgilendiren ayaklanmaları destekledikleri şeklinde oldu. Adını Fransız Devrimi sırasında Jacques Roux'nun başını çektiği radikal bir gruptan alan ve bir avuç SE hayranından oluşan Enragés, 1968'in başlarında Paris Üniversitesi'nin seçkin, sol görüşlü hocaların ağırlıkta olduğu bir fakültesinin bulunduğu Nanterre'de kuruldu: Lefebvre, Alain Tourraine, Jean Baudrillard ve Edgar Morin gibi hocalar. Enragés duvarları sloganlarla bezedi ("ZAMAN ÖLDÜRMEDEN YAŞA", "CAN SIKINTISI HER ZAMAN KARŞIDEVRİMCİDİR" "TARTIŞILABİLECEK HER ŞEY TARTIŞILMALI" "ARZULARIM GERÇEKLİK BENİM İÇİN, ARZULARIMIN GERÇEKLİĞİNE İNANDIĞIM İÇİN") ve dersleri iki ay engelledi. "Geçen gün beni tarihin çöp tenekesine yolladınız" der Morin bir sabah öğrencilerine. "ORADAN NASIL OLDU DA ÇIKTINIZ?" diye sorar öğrencilerinden biri. "Çöp tenekelerini tutanların yanında olmaktansa, o çöp tenekelerinin yanında olmayı tercih ederim" der Morin istifini bozmadan ve tam da bu haliyle Bataille'ın iğrenç burvuvazi diye tanımladığı şeye dönüşür, maskesi birden iğrençleşen suratından düşer ve kendini, ağızlarından çıkan sözlerin gürültüsüne âşık bir grubun yuhalamaları arasında bulur. "Ne olursa olsun, krematoryumda olmaktansa çöp tenekelerini tercih ederim!" diye bağırır Morin; ama onu kimse dinlemez. O anda Morin kendini, Nazi öğrencilerin ileride sarı yıldız takacak olan profesörleri okullarından attıkları yıllarda, 1930'ların ortalarında Almanya'da bir Yahudi öğretmen gibi hisseder; Enragés üyeleri ise kendilerini 1793 yılının Konvansiyon döneminde Dağ'ın en tepesinde hayal ederler.

Birçok öğrenci zıvanadan çıkar; bazıları heyecandan yerinde duramaz. Bazıları ise Cohn-Bendit'in liderliğinde eğitim reformu ve öğrenci yurtlarında cinsel özgürlük için seslerini duyurma imkânı bulur; yurtlarda cinsel özgürlük talebi basına skandal malzemesi olur. Mitingler düzenlenir; insanlar verdikleri dersleri sorgulamaya başlarlar, sonra üniversiteyi, sonra da üniversite fikrini: Enragés kampüsün girişine devasa bir pankart asar: "ASLA ÇALIŞMA". Çok geçmeden kimse çalışmamaya başlar; kargaşa sürer, basında olayla ilgili yer alan haberler büyüdükçe büyür ve 2 Mayıs'ta Nanterre dekanı üniversiteyi kapatır. Aynı gün dekan Paris'te, Sorbonne'da Enragés üyesi René Reisel, Cohn-

Bendit ve diğer altı kişi hakkında suç duyurusunda bulunup 6 Mayıs'ta yürürlüğe girmek üzere disiplin cezası verilmesini sağlar; "Bunun ardından" diye yazıyordu *Le Monde*'da 6 Mayıs gecesiyle ilgili olarak, "oran açısından olsun, şiddet açısından olsun o hayret verici günü geride bırakacak şeyler oldu".

Sonraki haftalarda bu anlaşmazlığın, isyan edenlerle onların artık tanımadıkları hükümet arasında olmaktan çok, düzenli bir biçimde protesto üreten örgütlü güçler ile çözülmenin mevcudiyeti arasında olduğu ortaya çıktı. Birden kamu alanı boşalıvermiş, özgür bir alan haline gelmişti: Sınavların ertelenmesine ilişkin pratik tekliflerle üniversiteye girişin serbest bırakılması girişimleri dönüştürülebilir sloganların tuhaf soyutlamaları için ("ÇOK TÜKETEN AZ YAŞAR") mücadele ediyordu, o zamanlar hiç de tuhaf veya soyut görünmeyen sloganlar için. Dikkatle gözlendiğinde, şiddetten uzak yürüyüşler, bir tarafta gözyaşı bombalarının, sopaların ve yangın bombalarının, diğer tarafta da kaldırım taşlarının, barikatların, yanan arabaların ve molotofkokteyllerinin sunulduğu bir "potlatch"a dönüşüyordu: "Bazen indirilen bir darbenin anında iade edildiği, ele geçiriliyormuş gibi görünen bir yerin kaybedildiği çılgın bir noktaya varan bir çeşit sokak kavgası". Komünist Partisi işçi sendikası bürokrasisinin yaptığı bir günlük genel grev çağrısı (Polislerin sert tutumlarını protesto etmek işin bahanesiydi, asıl neden ücret artışı sağlamaktı), on milyon insanın katıldığı ucu açık bir korsan greve dönüştü. Bu grev şeye karşıydı, şeye... Neye? Fabrikalarını ele geçiren ve kapılarını kaynakla kapatan işçiler, Paris'te ayaklanmış olan insanlarla dayanışma içinde hareket etmiyorlardı; tıpkı Paris'tekiler gibi onlar da otorite boşluğunu kendileri adına hareket etmek için bir fırsat olarak görmüşlerdi. İşaret dili anlamında, jestleri herkesin anlayabileceği şekilde aktaran sözcükler yoktu. Sadece kamunun mutluluğu vardı: Dekorunun cuk oturduğu bir tiyatro oyununu keşfetmenin, o oyunu oynamanın neşesi.

14 Mayıs'ta Enragés'yle SE birleşir. René Reisel, ısrarı üzerine devrim konseyi haline getirilen Sorbonne İşgal Komitesi'nin başına getirilir. Bu komite, her delegenin her gün tekrar seçilip, tekrar reddedildiği, sürekli toplantı halinde olan ve herkese açık bir meclistir. Kimi konuşmacılar pedagojinin insanileştirilmesi talebinde bulunuyorlardı, daha yirmisine bile basmamış olan Reisel ise üniversitenin, metanın, sınıf sisteminin, ücretli emeğin, "gösteri"nin, "hayatta kalma"nın, "sanatın bastırılması"nın ve "gerçekleştirilmesi"nin feshedilmesinden, tüm mülkiyet ve iktidarın kitlelerce temellük edilmesinden, yönetim şeklinin sadece kendinden sorumlu özerk federasyonlardan oluşması talebinden söz ediyordu. Kurdukları birlik adına hareket eden Enragés'yle SE işgal

altındaki fabrikalarla bağlantı kurmaya, onlar için bildiri yayımlamaya, onlara telgraflar göndermeye başlar:

> SOVYETLER BİRLİĞİ KOMÜNİST PARTİSİ POLİTBÜRO KREMLİN MOSKOVA / KUYRUĞUNUZU TİTRETİN BÜROKRATLAR STOP İŞÇİ KONSEYİNİN ULUSLARARASI GÜCÜ SİZİ KISA ZAMANDA YOK EDECEK STOP İNSANLIK SON BÜROKRAT SON KAPİTALİSTİN BAĞIRSAKLARINDA SALLANIP CAN VERENE KADAR MUTLU OLMAYACAKTIR STOP YAŞASIN KRONSTADT'LILARIN VE TROÇKİ'YLE LENİN'E MUHALEFET EDEN MAKHNOVSCHINA'LARIN MÜCADELESİ STOP YAŞASIN 1956 BUDAPEŞTE İSYANI STOP KAHROLSUN DEVLET STOP YAŞASIN DEVRİMCİ MARKSİZM STOP ÖZERK SORBONNE HALK İŞGAL KOMİTESİ.

Aynı gün, yani 17 Mayıs'ta, her iki grup da çekingen ve hizipçi olduğu gerekçesiyle İşgal Komitesi'nden ayrılır; grup dışından kırk kişinin de katılımıyla on iki kişilik Enragés ile sitüasyonistler İşgalleri Sürdürme Komitesi'ni kurarlar ve 15 Haziran'a kadar ülke genelinde afiş, bildiri ve çizgi hikâye dağıtıp bunları altı dile çevirtirler. "Fransa'da yaptığımız şey" diyordu Konsey 30 Mayısta,

> Avrupa'nın başına bela kesilmekti ve çok geçmeden Moskova ve Pekin'in bürokratlarından Washington ve Tokyo'nun milyonerlerine kadar dünyanın bütün yönetici sınıflarının başına bela olacağız. *Biz Paris'i nasıl dans ettirdiysek*, uluslararası proletarya da dünyanın bütün başkentlerine, yabancılaşmanın bütün kalelerine yönelik saldırılarına tekrar başlayacak. Ülke genelinde fabrikalarla kamu binalarının işgali yalnızca ekonominin işleyişini engellemekle kalmamış, toplum hakkında genel bir sorgulamanın başlamasına ön ayak da olmuştur. Halkın her kesiminde cereyan eden ve kökleri derinlerde olan bir hareket, insanları hayata ilişkin esaslı bir değişim talebinde bulunmaya yöneltmektedir. Bu hareket, şimdi, zafere ulaşmak için eksikliğini çektiği tek şey şu *ana kadar çoktan yapmış olduğunun bilincine varmak* olan, devrimci bir harekettir.

Bütün bunların sonucu, de Gaulle oy çoğunluğunu elde ettikten sonra (görevden çekilmekten vazgeçtikten –ve de o ve SE ülkeyi iç savaşa sürüklemeye karar verdikten– sonra) öğrencilere eğitim reformu, fabrika işçilerine de ücret artışı şeklinde yansıdı. René Viénet'nin yazdığı gibi, metanın dönemi Mayıs'ta bittiyse bile, serbest zaman ondan çok daha hızlı hareket ediyordu ve onu içine alması veya ona hükmetmesi çok sürmemişti, birkaç hafta süreyle yeni bir dilin başlangıcı gibi gelen gürültü neredeyse anında gevelemeye dönüşmüştü; günümüzdeyse bunu okumak imkânsız gibi bir şeydir.

Okunması imkânsız olmayan bir şey varsa, o da herkesin kendine göre gerçek vehmettiği bir hayatı yaşadığı askıda kalan o kısa andı. 1954'te Lettrist Enternasyonal kendini tam bir *divertimento*'yu gerçekleştirmeye adamıştı; 1968'de ise o günlerden kalan tek Sitüasyonist Enternasyonal üyesi olan Debord bu *divertimento*'yu hatırlayabiliyordu.

> Hareket, kolektif ve bireysel tarihin bir yeniden keşfiydi, tarihe müdahale etmenin mümkün olduğunun fark edilmesi, geri dönüşü olmayan bir olaya katılmanın bilincine varılmasıydı ("Hiçbir şey asla aynı olmayacak"); insanlar bir hafta önceki *tuhaf varoluşlarını* şaşkınlıkla karşılıyorlardı... insanlar her yerde kendilerini yuvalarında gibi hissediyorlardı. Konuşmaya, kendini tamamen özgürce ortaya koymaya ve hakiki bir topluluk yaşantısının tadını çıkarmaya duyulan *arzu, farkına varılmış* bu arzu, gerçekleşme imkânını herkese açık buluşma yerleri haline gelmiş binalarda bulmuştu... Paris'te, bütün ülkede, işgal edilmiş binalar, fabrikalar ve topluluklar arasında dolaşan çok sayıdaki haberci ve gezgin bu iletişim biçimini gerçek anlamda hayata geçiriyordu. İşgaller açıkça yabancılaşmış emeğin reddedilmesine yönelik bir hareketti; bir festival, bir oyun, gerçek insanlarla gerçek zamanın gerçek anlamıyla ortaya çıkışıydı.

'68 MAYIS'IYLA İLGİLİ

'68 Mayıs'ıyla ilgili olarak yazılmış üç yüzden fazla kitabın çoğunda aynı şeyler söylenmeye çalışılıyordu: O kitapları yazanlar o günleri görmüş, yaşamış, yaşatmıştı sonuçta; duvar yazıları içinde "belki de en güzeli 'ÇABUK' yazanıydı" der Debord. Anlık bir yanılsama olarak bunu elden kaçırmak kolaydı; hatta unutmak da. Yeni bir şehrin fantezilerinin, on beş yıl önce ortaya çıkıp harekete geçen fantezilerin gerçekleştirilmesi olarak düşünüldüğünde o günleri unutmak –ve başka olaylarla eş tutmak– imkânsızdı. "Hiçbir şey bir daha asla aynı olmayacak"; bu slogan onu sarıp sarmalayanları biçti, ikiye böldü. "İçinde bulunulan uğrağa kadar uzatılmış tek bir ana benzeyen yıllar sona erdi" der Debord 1959'da *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps*'da: Debord'un sözünü ettiği yıl 1953'tü. "Dolaysız bir biçimde yaşanan bir şey, üzerinde kendisiyle birlikte yok olup giden bir dönemin âdetleri ve yanılsamaların damgasını taşıyarak ileride yeniden ortaya çıkar" diye bir ses duyulur radyoda yapılan haber yayınından sonra. Debord konuşur, ardından bir kadının sesi girer devreye: "Feshedilmesi gereken bir şey hâlâ sürüyor ve biz onu aşındırmaya çalışıyoruz hâlâ... aradan yıllar geçti; ama biz daha hiçbir şeyi değiştiremedik".

"Yine aynı sokaklarda sabah oldu" der Debord, görüntüye şafak vakti yazan yazıyı koyarken. "Yine geceler aynı bezginlik içinde geçiyor. Bu uzun bir yürüyüş". "Artık daha fazla içmek imkânsız" der haber spikeri; perde beyazlar. Sonra, tarihsel zamanda olay başlar: "Bir çakımlık zamanda, bir anda yeni bir dünyanın biçimlenişinin izini sürmeye başlayan 'gün doğumu' " der Debord, *IS*'nin 12 Eylül 1969 tarihli sayısında yer alan "Yeni Bir Çağın Başlayışı"nda. Bu, tarihin dönmeyi reddettiği tarihsel bir dönüm noktasıydı; geleceği gösteren bir işaret fişeği olarak "gün doğumu" hiçbir şeyi geçmişten daha canlı gösteremiyordu.

Sonsöz

Bir punk parçası: Adamın biri odanın içinde durmaktadır; odanın içinde bir şilte, birkaç boş şişe, birkaç kitaptan başka bir şey yoktur. Pencereden yeni, büyük bir binanın önünde insanların toplandığı görülür. Zaman belli değildir; olayın günümüzde mi geçtiği, yakın bir gelecekte mi, yoksa geçmişe mi ait olduğu belli değildir. Kalabalığın içinden kalantor görünüşlü biri binanın girişindeki kurdeleyi kesmek üzere öne çıkar. Kalabalık daha iyi görebilmek için öne doğru sıkıştırmaya başladığı sırada odanın içindeki adam insanın içine işleyen bir ses çıkarmaya başlar: Uzun bir süredir kendi kendine konuştuğu belli olan birinin çıkardığı boğuk bir hayır sesidir, bir cevap alabileceğine en küçük bir ihtimal dahi vermeyen bir sestir bu. Bir adım atarak adam isteri uçurumunun kenarına gelir, sonra okuduğu lanet belli belirsiz bir biçim alınca o uçurumun kenarından uzaklaşır.

Bir şehrin bölgeleri bir ölçüde okunaklıdır. Fakat bizim için kişisel olarak taşıdıkları anlam anlatılamaz özelliktedir, tıpkı birkaç bilgi kırıntısından öteye geçemediğimiz özel hayatlar gibi... Sadece birkaç karşılaşma, daha yoğun bir hayattan, henüz keşfedilmemiş bir hayattan gelen işaretler gibi gelir insana.

— *Guy Debord,* Critique de la séparation, *1961.*

Odasının duvarlarına, bakmak zorunda kaldığı kalabalığa sessizce feryat eder; o kalabalıktan ve kendinden nefret eder; kalabalığın sevdiği bir topluluk olmasını, ona katılmayı arzular; fakat bu arzusunu dile getirirken çatlak bir sesle –"ve cumhuriyet önünde eğiliriz... işçilerin önünde eğiliriz... Tanrı'nın önünde eğiliriz" (Tanrı sözcüğünü korkunç, onulmaz bir nefretle söyler)– hayali cemaatleri, olası her türlü iletişimi saf dışı bırakır. Bir anlığına nefesi tıka-

nır, düşünce izleğini kaybeder, sonra tekrar toparlanır; onu dinleyenler, böyle bir şeyi dinliyor olmaktan utanç duyan dinleyici, odanın içindeki adamın çıkardığı bu çığlık ve boğuk seslerin bir çeşit müzik olduğunu anlar.

Şarkıyı söyleyen adam sokağa çıkar; kalabalığın dışındadır, yeni hizmete açılan binanın bir köşesinden kalabalığı seyrederken hâlâ o garip sesleri çıkarır. *Sakın bakma ona*, der bir kadın çocuğuna. *Amına koduğumun ayyaşları*, der o kadının kocası. Adam sanki birileri kendini fark etsin diye binanın köşesinde ileri doğru eğilir. Ses tonu, sesindeki bütün o tereddüt ifadesi ve kırık kadanslar* bedenini nasıl tuttuğunu gösterir: Suiistimale açık; belki de bunu bile isteye kabul ettiğini. Suiistimal bir iletişim biçimidir ona göre: Ortada topluluğu ima edecek hiçbir şey olmadığında bu işi görebilecek olan topluluğun tersine çevrilmesidir. Böylece adam işi daha da ileri götürür; her ne kadar kamu görmezden gelse de, bu yaptığı artık kamuya karşı bir saldırıdır. Bu, gittikçe yükselen bir ayaklanmadır, ayaklanan tek bir kişi olsa bile; *şimdilik* diye düşünür adam. "Küçük kızlar, küçük kızlar, suçumuz kanıtlanana kadar hepimiz masumuz" der ikide bir. Bir ara sözcüklerine öyle bir vurgu yapar ki sözleri gerçekten bir anlam taşıyormuş gibi olur; derken o an geçer ve adam çocuklara sarkıntılık eden biri olur çıkar. O zamana kadar herkes evine gitmiştir.

Tarih 1985'tir; daha doğrusu 1985'ti sanırım. Washington'da tekrar ABD'nin başkanı seçildiğinde Ronald Reagan bakanlarına hitaben bir konuşma yapar: "Son dört yılda birlikte çok güzel bir müzik yaptık; fakat bundan sonra sallanıp yuvarlanacağız". Guatemala'da paralı askerler, Big Joe Turner "Shake, Rattle and Roll"la (Sallan, Yuvarlan) listelerde bir numaraya yükseldiğinden beri, iktidarda olan hükümete karşı ayaklananları üzerlerinde eski bir sloganın benzeri sloganlar yazan ("HEPSİNİ ÖLDÜR; BIRAK KURUYU YAŞI TANRI AYIRSIN") tişörtlerle katlediyorlardı. Berkeley'de kalabalık bir kafebarın yanında bu haberi okuduğum gazeteyi kapattım ve bir zamanlar akıl hastası olanların kendilerini o başını kaşıyacak zamanı olmayan bohem burjuvazinin içine girmeye zorlayışlarını, dilenişlerini, giysilerini yırtışlarını, Tanrı'nın gazabını çağırışlarını seyrettim. Her gün ihtiyatlı adımlarla şehrin kuzeyini arşınlarken görülebilen bir adam (Asla güneyini değil; şehirde sadece onun görebildiği bir sınır vardır çünkü) alametifarikası olan gevşek bir yay ve içi sopa dolu bir ok kılıfı taşıyor; bir başkası ise üzerine çeşitli mesajlar yazılmış partal bir pantolon ve patlak bir ayakkabı giymiş. Ben onları seyrederken, hiçbiri ihtiyar olmayan bu kılıksız serseriler, saatleri durmuş bu adamlar, birden on yedinci yüzyılda İn-

* Sesin perde perde inmesi, nağmenin adım adım sona ermesi. (y.h.n.)

giliz kiliselerine küfürler yağdıran Ranter'lara, on dördüncü yüzyılda Swabia'nın kapı eşiklerine çömelen Özgür Ruh'çulara dönüştü: Tekinsiz kültürel kalıntılara, zaman yolcularına, ilmeğin ucunu arayanlara. Kafamın içinde, yalnız başına yaşamanın bir armağanı olan birçok kitap vardır; birçok diyorum ama Katharların hâlâ gündemi belirledikleri düşünülürse bu birçok kitabın ne anlamı var? Abiezer Coppe'nin ağzından 1649'da Londra'da püsküren lavlar gibi püsküren küfürler ve din karşıtı sözler ("İşte bir el uzandı bana avcunda bir tomar kitapla... tomar elime verildi ve ağzıma tıkıştırıldı; çiğnedim, mideme indirdim onları, içini kurt yemiş ahşap gibiydi tadı; midemde yandı, kavruldu, ta ki onu bu şekle sokup dışarı çıkarana kadar. Şimdi, tüm kalbimle onu size geri fırlatıyorum") bugün büyük bir toplumsal devrimin aşırılığını ifade eder; fakat bu sözler Coppe için kaynağını Tourette Sendromu'yla tezek yığınından almaktaydı; bu tam anlamıyla bir ders konusu. Bir adam ayağa kalkar döne döne ve "bok" sözcüğü yağmur gibi on kez, yüz kez ağzından yağar; sonra adam bir dakikadan az bir süre içinde kendini ilk veya son adının, grup adının baş harfi "J" ile başlayan tanınmış bir rock'n'roll şarkıcısı ilan eder. "Ben Jimi Hendrix, Ben Joe Walsh, Ben Junior Walker, Ben Jimmy Jones, Ben Michael Jackson, Ben Johnny Rotten, Ben Elton John, Ben Steve Perry, Ben Ian Anderson, Ben Jeff Beck..." Eve gidip "The Building"i dinliyorum.

Bu parça *it falleth like the gentle rain from heaven –The Mekons Story*'den, 1977'de Leeds'de kurulan ve aslen 1982'de dağılan bir İngiliz punk grubunun altı yıllık süre içinde kaydedilip yayımlanmamış parça ve müzik kırıntılarından oluşan bir albümden geliyor. Plak kendini olanaklar ve başarısızlıklar güncesi olarak sunuyor. Hayal ödün içinde parçalanır, ortak öfke özel öfkeye, özdeyişler kendinle alay etmeye, melodiyle vurgu, parçaları birbirine bitiştiren, elektronik cihazlarla çarpıtılmış bir sarhoş ağzıyla aktarılan bir anlatıya dönüşür. Sex Pistols'ın temizlediği alanda ortaya çıkan bin kadar grubun içinde Mekons, punk ideolojisini çok ciddiye almakla tanınan bir gruptu: "Bir müzik aleti çalmayı bilmeyenler öğrenmeye çalıştılar, bilenler de unutmaya". Büyük bir şirketle plak anlaşması yapmanın getireceği yergi ve ödüllere uzanan patikada karşılarına ilk çıkan fırsatı hemen kullanıp, hiçbir grubun onlardan daha iyi betimleyemediği bir pop vahşeti içinde yok oldular; *The Mekons Story*'de bunun gerçekleştiğine kulaklarınızla şahit olabilirsiniz.

Mekons'ın 1978'de çıkan ilk küçük çaplı kayıtları –"Never Been in a Riot", "Where Were You?" ve "32 Weeks"– son derece sertti, sol el, gitarını saygıyla, bela için, sevgi için, buzdolabı gibi ev eşyaları almaya ancak yeten haftalar süren çalışmanın karşılığı düşük bir maaş için gıcırdatıyor-

du. Mekons'ın bu parçaları *punk*ın kabalığının bilinçli bir biçimde ortaya konmasıydı, ışıkların söndürülmesiyle kararan bir ortamda insanların şişlenmesiydi ve parçalar küçük; ama büyümekte olan punk camiasında dikkati çekmişti. 1982'de, yani "punk", rock'n'roll tarihindeki başka bir bölümden ibaretken ve hiç kimse Mekons'a değer vermezken yapılan "The Building" –parçada tek bir enstrüman bile kullanılmamıştı, sadece Mark White'ın gırtlağıyla ayakları– kabalığın ötesindeydi. Kayıtsızlıkla kamusal hayatın, sessizlikle halka hitaben yapılan konuşmaların bir lekesi olarak bu parça, kendine güvenin, ideolojinin ve hatta üslubun bir anti-teziydi: Bir vakaydı, ormanda devrilen bir ağaç gibi olsa bile, bina sadece şarkı söyleyenin zihninde yıkılsa bile. Çırılçıplak, dünyanın değişmesini talep eden "The Building" ilk punk parçasıydı, Sex Pistols'a kadar uzanan bir ağız kalabalığıydı; çırılçıplaktı, dünyanın şimdi daha önce olduğundan daha fazla kendisi olduğu gerçeğine lanet yağdıran son punk parçasıydı.

İZLEMEYE ÇALIŞTIĞIM

İzlemeye çalıştığım hikâyenin tamamı bu parçada. Müziğin ilkelliği hikâyenin maddi taleplerini feshedip kendiliğinden bir hareketle ayrıntılarını kapsar, bütün borçlarını üstlenir: Şarkıcının performansının güçlü oluşu bu yüzdendir. Jean-Michel Mension'ın bir punk parçasından hiç farkı olmayan "genel grev"ini punk parçasına, punk parçalarını da Mension'ın duvar yazılarından farksız yazısına dönüştürür. Bir anda, herkesin anlayabileceği bir dili konuşmanın hiçbir şey söylememek demek olduğunu anlayınca, odadaki adam Cabaret Voltaire'de kanatlarını çırpan Hugo Ball'i, Tabou'da tıslayıp havlayan Wolman'ı, Debord'un *Mémoires*'ının *glossolalia*'sını, Johnny Rotten'ın "Holidays in the Sun"ın son dakikasında yaşadığı anlatılmaz karmaşayı çağırır. Bir anda, eski dünyayı eleştirmenin onu öldürmek, yeni bir dünyanın kehanetinde bulunmanın onu var etmek anlamına geldiğinden emin olan Huelsenbeck'in nefret dolu Berlin konuşmalarını, Michel Mourre'un Notre-Dame'daki vaazını, LE'nin "Paris Şehrinin Rasyonel Süslemesi"ndeki fermanlarını, SE'nin '68 Mayıs'ını karnavallaştırmasını, "Anarchy in the U.K."deki her şeyi alaşağı etme çağrısını yeniden harekete geçirir. Bütün bunları faal oldukları sırada değil, gerçekleşmeden önce ve yaptıkları tarihten –ortaya çıktıkları tarihten– sonra yeniden harekete geçirir. Bu sahte olayları zamanda asılı bırakan adam tarihi gerçekleştirmeye, içinde bulunduğu yüzyılın dışına çıkmaya ilişkin, ileriye veya geriye yönelik tüm çabaları adına tarihi yeniden yargılama işini, insanın kendi zamanının dışına çıkmasını sağlayan yegâne unsurlar olan delilik ve intihar dışında her şeyi yargılama işini başlatır. Tabii

parçada bütün bunlar gerçekleşmiyor. "The Building" gerçekten olmuş olan bir patlamanın sessiz sedasız bir yankısıdır.

"Çocukların plak satın almaktansa kendileri adına konuşmayı yeğleyecekleri bir durum yaratmak istedik" der Malcolm McLaren Sex Pistols'la ilgili olarak: "Anarchy in the U.K."in binlerce parçanın birleşmesinden, düzinelerce dilden oluşan bir kaydı, bu söze kocaman bir yanıt niteliğindeydi. Akla gelebilecek her şeyin ortaya konulduğu bir muhabbete benzeyen, evetlerle hayırlardan oluşan bir "potlatch"tı; bir zamanlar herkesin içinde yer aldığı bir sohbete benzeyen bir "potlatch".

Punk muhabbetlerinin ardında bıraktığı bazı yadigârlarda bunları dinlemek hâlâ mümkün; Adverts'ün "One Chord Wonders"ında, X-ray Spex'in "I Am a Cliché"sinde, Gang of Four'un "Return the Gift"inde. Günlük dilin bütün sınırlarını yok edip kamu diline çeviren muhabbet yeni bir konu keşfeder: Kendini kamu hayatı olarak gösteren günlük hayat. Yanıt niteliğindeki bu plakta en aşikâr aşk veya para, alışkanlık veya haber vakaları ne aşikâr ne de vakaydı, ilgili yapılardı, inanç ve güç gizemleriydi. İster sefalet içinde isterse keyifle, insan kabulleniş veya direniş, yanlış bilinç veya olumsuzlamayı dramatize edebiliyordu. "Anarchy in the U.K."deki gibi, sokaklar potansiyel eylem alanları, alelade binalarsa dünya-tarihsel mekânlar haline geliyordu. "Holidays in the Sun"daki gibi, dünya-tarihsel olan bir şakaya, sonra da korku filmine dönüşüyordu. "Bodies"deki gibi mahrem benlik, siyasi yapıya dönüşüyor ve dönüşüm hiçbir plakta olmadığı kadar bir ivedilik, kolektif bir gazap –gücünü kendi tehlikesinden alan yüksek sesle konuşma şevki– yaratıyordu.

Bu tesadüfen oluşmuş bir sanat projesiydi. Bu projenin diğer olaylarla yakın ilişkileri vardı: 1968'de McLaren ve gelecekte ortağı olacak olan Jamie Reid, Christopher Gray'in SE'den çıkarılmasından sonra Londra'da kurduğu King Mob'un civarındaydı. Adını 1780'de Katolik Karşıtı Gordon Ayaklanması sırasında Londra sokaklarına dökülen, hapishane kapılarını açıp suçluları sokaklara döken katil kalabalığın adından alan bu grup, Wimpy restoranlarının camlarını indirerek gösteri/meta toplumuna saldırmıştı. Bir metre boyunda harfleri havalarda dalgalandıran bu grup Londra'nın duvarlarını şifreli sloganlarla bezemişti: Bazen Coleridge'in "Keder: Bir Beste"sinden satırlar (ACISIZ, BOŞLUKSUZ, KARANLIKSIZ VE KASVETSİZ BİR KEDER; BOĞUCU, UYUŞUK, HEYECANSIZ BİR KEDER"); bazen de sadece, "NEFES ALAMIYORUM" gibi şeyler. Grup, Selfridges'de bir "potlatch" gösterisinde bulunmuştu: Noel Baba giysileri giymiş biri mağazanın oyuncaklarını mutluluk çığlıkları atan çocuklara dağıtmıştı; bu olay, çocuklar Noel Baba'nın yardımcılarından birinin tutuklanışına şahit olmak zorunda kaldıkla-

rında, Strasbourg tipi bir çalıntılamaya dönüşmüştü. Kısa ömürlü dergi *King Mob Echo*'da bütün tılsımlar yeniden ortaya çıkar: Vaneigem'ın dada için yaptığı övgünün bir tekrar basımı, Rosa Luxemburg'un kanaldaki cesedinin bir fotoğrafı, Suso ile Özgür Ruh arasındaki konuşma, Karındeşen Jack'in Londra Merkezi Haberalma Örgütü'ne gönderdiği bir mektup ("İşimi seviyorum"), Ranter'ları çıplak dua ederken resmeden karikatürler, altına "Richard Huelsenbeck" rumuzuyla imza atılmış "alternatif kültür"ü reddeden bir yazı ("Cabaret Voltaire buz revüsünde"). Sonra zaman değişir ve bütün bu şeylerin ukalalıktan çok yenilikleri dile getirdiği metin yok olur, bir zamanlar metafor olan şeyler artık baskısı bulunmayan bir metnin kaçak dipnotu haline gelir.

LE'nin 1953'te Paris'in duvarlarına yazdığı çoktan eskimiş sloganların başına geldiği gibi, bu muhabbeti sonraki on yıla taşımaya çalışanlar çok geçmeden, kullanmaya mecbur oldukları sözlerin artık bir dil olmaktan çıktığını anlarlar. '68 Mayıs'ının ardından, oynadığı "Başkaldırı rolü"nü lanetleyen Debord, bir devrim metası haline geldiği gerekçesiyle SE'ye son noktayı koyar. SE'nin birkaç göbek sonrasının yeni yandaşları der Debord, en önemli sorunun cevabını asla bilmeyecekler: *IS*'nin 13. sayısında kapağın hangi metalik renkte olduğunu. "Tezlerimiz ünlendikçe *daha bir ulaşılmaz*, daha bir gizli grup haline geleceğiz" diyordu ve sözünde durmuş olsa dahi, bu söz sadece kendisine aitti; yıl 1972'ydi ve ortada "biz" diye bir şey kalmamıştı. Aynı yıl McLaren King's Road'daki butiğini açmış ve '68 tişörtlerini satmaya başlamıştı. Reid planlanarak inşa edilmiş bir Londra banliyösü olan Croydon'ın SE tarzı bir eleştirisi olan, teksir makinesiyle basılmış *Suburban Press* adlı dergiyi çıkarmakla meşguldü. Gary ise *Leaving the 20th Century*'yi toparlamaya çalışıyordu; Reid bu projeden ayrılmıştı. Sonra Reid süpermarketlere yapıştırdığı küçük, kırmızı çıkartmalar hazırladı–

–fakat hiç kimse korkmadı. Last Days (Son Günler), herkesin anlayacağı üzere, sadece onun anlattığı hikâyenin son günlerine göndermede bulunuyordu.

1975 yılında eski tılsımlar artık ait oldukları olaylardan iyice uzaklaşmışlardı; artık oyuncaklardan bir farkları yoktu. McLaren'la Reid bu oyuncaklarla oynamaya başladı. Güzel sanatlar fakültesinden, '68 Mayıs'ıyla ilgili gazete kupürlerinden, *Durruti Kolunun Dönüşü*'nden, Gary'nin kitabında yer alan hikâyelerden aldıkları özgürlük efsaneleriyle oynarken (sitüasyonistlerin can sıkıntısını toplumsal bir kontrol mekanizması, boş zamanı bir iş, işi bir dolandırıcılık konusu, mimariyi bir baskı aracı, devrimi bir festival olarak ele aldıkları nosyonlarla oynarken; SE'nin yazılarında ele alındığı şekilde, yani dünyanın bir anda



SON GÜNLER – Tasfiye Nedeniyle Tenzilat
Stoklar Tükenmeden Alın!
Bu mağaza, tekelci kapitalizmin yaklaşan çöküşü ve dünya çapında yaşanan hammadde krizi sebebiyle kapanacaktır.

değişebileceği varsayımından hareketle dadacıların saldırganlıkları ve küstahlıklarıyla oynarken; refah toplumundaki kitlesel işsizliği yeni bir boş zaman biçimi ve o boş zaman biçimini yeni bir can sıkıntısı türünün vicdansızlığı olarak ele alıp yeni toplumsal olguları tersine çevirme oyunu oynarken) bir pop grubu keşfettiler. Kurdukları grubun ilk parçasının ilk dizesi olan "Ben bir Deccal'im" sözüyle Notre-Dame baskınını yeniden sahnelediler. Nasıl ki o unutulan olay bir korsan genel grevi tasarlayıp hayata geçirecek olan bir grubu harekete geçirdiyse McLaren, Reid ve Johnny Rotten da bu sözün ardından gelen söz ve seslerle genel kapsamlı bir korsan genel grevi sahnelediler.

Bu, bir başka sanat projesinin yeniden sahnelenmesiydi; bütün zarif ve mutlakçı teorilerin öncesinde ve sonrasında, tarihle yapılan uzun ve ilham verici tartışmanın öncesinde ve sonrasında sitüasyonist projenin hep yaptığı şey de buydu zaten. Gösteri kötü bir sanattıysa, durumların yaratılması iyi bir sanattı. "Şiirsel özne ve nesneleri çoğaltmak zorundayız" diye yazar Debord 1957'de, yani LE'nin kendini SE içinde feshettiği yıl, "ve bu şiirsel nesnelerle bu şiirsel özneler arasında oyunlar düzenlemeliyiz. Bütün programımızın amacı bu." Hakikaten de öyleydi. *Internationale sitüationniste*'te hayatın olguları, herkes tarafından, herhangi biri tarafından yeniden görülebilecek, yeniden yapılacak şiirsel bir boyutta alınıyordu; '68 Mayıs'ında oyun başlayacak gibi olmuştu. Baktığınızda bunu görebilirdiniz: Her jeste el konulmuş, her sokak yeniden yazılmış, her bina yıkılıp yeniden inşa edilmişti ve sözcük yeni bir dilin parçasıydı. Fakat *punk*ta da aynı şeyler olmuştu.

YILLAR ÖNCE

Yıllar önce "Anarchy in the U.K."i dinlerken bütün bilmek istediğim şey parçanın neden bu kadar güçlü olduğuydu. Şimdi bu konuda bir fikrim var.

Benim anlatımımda McLaren'la Reid'in SE'nin eski sanat projesinde yaptıkları şeyde –1975'te mitik bir geçmişten imzasız mektuplar gelir– Johnny Rotten bir sözcü konumundaydı; ben ise onu bir kanal olarak düşünmeyi yeğliyorum. Sahneye çıkıp ağzını açtığında ve gözlerini kalabalığa, daha önce hiç karşılaşmadığı, bazılarıyla karşılaşıp doğru dürüst tanıştırılmadığı, bazılarının seslerini öbürlerinin sesleri yüzünden duymadığı kalabalığa diktiğinde, genelde hiçbirinin sesini duymadığı bu insanlar onunla konuşmaya başlarlar ve sadece, Johnny Rotten'la bu insanların birlikte yarattığı gürültü duyulmaya başlar. Eski yargılardan, şiirlerden ve olaylardan oluşan bilinmeyen bir gelenek, eski arzu ve yenilgilerden oluşan gizli bir tarih Johnny Rotten'ın sesinde somutlaşır; bu gelenek hem kültürel yaptırımdan hem de siyasi meşruiyetten yoksun olduğu için, bu tarih bitmemiş, doyurulmamış hikâyelerden oluştuğu için muazzam bir güce sahipti.

Dadanın sanattan, Michel Mourre'un Tanrı'dan, LE'yle SE'nin içinde bulundukları zamandan talep ettikleri her şey pop müziğin simgesel ortamında dile getirilen talepler halinde, daha önce hiç kullanmadığı bir ses yaratan talepler olarak hayata geçirildi. Bu talepler pop ortamının kabul edebileceği yergi sınırının öylesine uzağındaydı ki –bu yergiler eğlenceyi yabancılaşma, sanatı da hiyerarşik mülksüzleştirme olarak öne sürüyordu– pop ortamı patladı. Pop ortamı pop kültürünü kapsadığı için, birçok alelade insan gizli kapaklı olay ve fikirleri sahiplendi ve bu olaylarla fikirler, bu insanların anlamadan çözdükleri, daha doğrusu onları çözen bir şifre meydana getirdi.

Debord, Huelsenbeck, Ball, Wolman, Chtcheglov, Mourre, Coppe ve daha niceleri Johnny Rotten'ın mikrofonunda savaş verir ve pop piyasası karşılayamayacağı arzularla dolar. Geleneksel rock'n' roll'un gürültü çıkarma, bir adım daha ileri gitme ve "kendini ifade etme" arzuları "kendi tarihini kendin yap" veya "senin için hazırlanmış bir tarihi feshet" şeklindeki bilinçli arzuya dönüşür. Sitüasyonistler bu tür bir dönüşümün insanları piyasadan çıkarabileceğine dair bahse girmişlerdi ama sonuç hiç de öyle olmamıştı; aksine, insanlar piyasanın içine daha da fazla gömülmüşlerdi ve her şey altüst olmuştu. Punk olarak ortaya çıkan pop müzik, aldığını bile bilmediği bir armağanın karşılığını veriyordu; bu armağana daha yüksek bir değere sahip bir armağanla, dadanın, LE'nin veya SE'ninkinden daha zengin bir sanat icra ederek karşılık veriyordu.

Fakat armağan, karşılığı olduğu armağanın önünde yetersiz kalmıştı; çünkü söz konusu gelenek içinde sanat asla hedef olmamış, "bu çağın gizli yüzü ile ona özgü ritmini ait olduğu yere yerleştiren –bunu ritmiyle gizli yüzünün karıştırılması için yapan– bir durum, bir yöntem" olmuştu sadece. Pop ortamından, bu simge fabrikasından hiç çıkmamış olan punk sadece bir sanattı; bu yüzden bir dil, bir düşünce veya bir eylem olarak oyunu başlatan şefler tarafından silinip süpürüldü. Öncellerinin ileri sürdükleri taleplerle karşılaştırıldığında punk basit bir tepkiydi; Sex Pistols'la ardıllarının yaptıkları parçalarla karşılaştırıldığında dadanın, LE'nin ve SE'nin geride bıraktıkları punk parçalarının birer taslağı durumundadır; bütün bütüne bu, sanatın ötesine geçen ve kendini tekrar sanata dönerken bulan bir arzunun hikâyesidir; dünyayı isteyen, bir anlığına ona sahip olan, sonra bir başka gece kulübüne sahip olan bir gece kulübü eylemidir. Bu anlamda punk, ardında yatan projeleri gerçekleştirip o projelerin sınırlarını ortaya çıkardı.

Hikâye devam etti; aynı zamanda değişti. *Punk*ın anlattığı hikâye –sanatla, devrimle ilgili olan ve artık kendini eğlence ve meta âleminde oynayan bir hikâye– çok eski ve çok yabancı olduğu için her ses ve hareket tümüyle yeniymiş gibi görünüyordu. Fakat bu yanılsamanın yoğunluğu, baş döndürücülüğü, hikâyeyi demir atacak bir yer bulmak için geçmişe gönderdi.

"Hiçbir şey doğru değil, her şey mubah". Böyle diyordu Nietzsche, Mourre, birçok *punk*çı ve Haşhaşilerin* lideri İslami gnostik Raşid el

* Assasins: Fransızca'da "katil", "cani" anlamına gelir. Kaynağı ise Arapça "haşşişi" kelimesidir. Haşhaşiler: İsmailiye mezhebinin bir kolu. Esrar içtikleri için bu adla anılmaktadırlar. *Dinsel inanç ve ilkeleri bakımından İsmailiye mezhebinin öbür kollarıyla birleştiği halde, dinsel bir topluluk olmaktan ziyade siyasal bir örgüt olması dolayısıyla bu mezhebin öbür kollarından ayrı bir özelliği vardır.* Haşhaşiler önderlerine körü körüne itaat edenlerden kurulu bir örgüttür. Önderlerinin, muhaliflerine karşı düzenlenmesini istedikleri suikastları hiç sorgulamaksızın gerçekleştirdikleri için *fedaiyun* diye de zikredilirler.

Hasan Sabbah tarafından kurulan Haşhaşiler örgütünün tarihi, İran'ın kuzeyindeki dağlık bir bölgede bulunan Alamut kalesinin ellerine geçmesiyle başlar (1091). Bu tarihten sonra Alamut'un çevresindeki başka bazı kaleleri de ellerine geçirmişler, hatta faaliyet alanları bir ara Şam dolaylarına kadar uzanmıştır. Sultan Melikşah'ın ölümü (1092), haleflerinin taht kavgasına tutuşmaları ve Haçlı ordularının İslam ülkelerine saldırmaları vb olaylar, Haşhaşilerin faaliyetlerini yaygınlaştırmalarına elverişli bir ortam hazırlamıştır. Muhaliflerini düzenledikleri pervasız suikastlarla ortadan kaldırmaları nedeniyle yaydıkları terör havasıyla çevrelerinde nam salmışlardır. Bu suikastlara kurban gidenlerden biri de, Selçukluların ünlü veziri Nizamü'l Mülk'tür (1018-1092).

Selçuklu Sultanı I. Mehmet (1105-117) tahta çıkınca Haşhaşilere karşı harekete geçmeye karar vermiş, önce Şahdiz Kalesi'ni alarak Hasan Sabbah'ın hocası konumundaki İbni Attaş'ı idam ettirmiştir. Alamut Kalesi'ni de kuşatmış; ama çarpışmalar esnasında ölünce askerleri bozguna uğramıştır. Hasan Sabbah bu kuşatmadan sonra yedi yıl daha hüküm sürmüştür.

Metinde de belirtildiği gibi, Kuran'ı yere atıp tüm yasaları geldikleri yere geri gönderen ise Hasan Sabbah'ın torunu II. Hasan Sabbah'tır.

Sinan'ın 1192'de (1193 de olabilir, 1194 de) ölüm döşeğinde söylediği şeyleri alıntılayan Debord; apokrifa olsun veya olmasın, bu sözler gizli geleneğin ilk satırlarını, ilk nihilist sloganı, olumsuzluğa girişi, ilk ütopyacılığı, gizli bir tarihin ilk parolasını oluşturuyordu. Johnny Rotten'ın parçaları nihayetinde bütün bu sözlere varıyorsa, hikâye kendi klişelerini sakız gibi çiğneyerek yine kendine dönüp ölecekti. Fakat Johnny Rotten en esrik anlarında çok daha fazlasını söyler; Haşhaşilerin İran'daki lideri ve Sinan'ın ruhani büyüğü II. Hasan Sabbah'ın 1164'te söylediği şeylerden daha fazlasını.

Aynı yıl, yani 1164'te, ilk Hasan Sabbah'ın mirasçısı ve Haşhaşilerin kurucusu II. Hasan Sabbah, bin yıl çağını ilan eder. Kendisine tımar olarak verilen Alamut Dağı'nda Kuran'ı yere atıp yasaların sona erdiğini ilan eder. Tebaasıyla birlikte, Cuma vakti sırtını Mekke'ye döner. Ramazan ayında tebaasıyla birlikte içip eğlenir. "Dünyanın yaratılmadığından, Zaman'ın sınırsız olduğundan söz ederler" diye yazar bir tarihçi; "gelecekteki dünyada hiç hareket olmayacağı ve her şeyin kıyamet gününe bırakılacağı" için yeryüzünde "her şeyin hareket olduğu ve kıyamet günü diye bir şeyin olmadığı"nı iddia ederler.

Bu, ödülü Katharlar, Özgür Ruh Kardeşliği, Lollard'lar, Leyden'li John, Ranter'lar ve Adolf Hitler tarafından zapt edilen mutlak bir özgürlüktür: dünyanın sonu. Bu, çevresinde dadacılarla Debord'un doğurgan gruplarının dans ettiği ve onları yalayıp yutan bir ateşti; Sex Pistols'ın çıkardığı gürültünün aracılığında, geride bıraktıkları sözlerin içinde duyulabilen bir ateş. Dadacıların manifestolarıyla şiirlerinde, LE'nin haftanın haberlerindeki çalıntılamalarında, SE'nin dünya haberleri çalıntılamalarında bu ateş eksiksiz bir biçimde dipnotlarla bezenmiş, dikkatle ortalanmıştır; Sex Pistols'ın müziğinde ise tek bir dipnot bile yoktur, ateş merkezdedir. Ataları o ateşin etrafında dans etmişlerdi, vârisleri ise o ateşin içine daldılar.

Faaliyeti sırasında hikâye ardındakileri ikiye katlar ve kendini yeniden yazar. Yirminci yüzyılın küfrünün yarattığı bütün o özgürlük, bütün o terör, öncellerinin yazılarında olandan daha fazla Sex Pistols'ın müziğinde yer alır. "Holidays in the Sun"ın son dakikasında işte tam böyle şeyler bulunur ve tam da bu yüzdendir ki aklı başında hiçbir insan onu bir dakika daha dinlemeye veya çalmaya tahammül edemez.

Amin Maalouf'un *Semerkant* adlı romanında Nizamü'l Mülk ile Hasan Sabbah, biri iktidar olan öbürü ise intikam arzusuyla yanarken iktidarın ayna-imgesi haline gelen iktidar namzeti olarak sunulur; bu iki karakterin karşısına ise Ömer Hayyam konulur. Hayyam aşk, bilim, şiir yolunda gitmeyi tercih eden, maddi zenginlik dahil olmak üzere iktidarın her türlüsüne ölümü göze alarak sırt çeviren bir karakter olarak betimlenir. (Bu notu hazırlamama yardım eden Rüveyda Temizkök'e teşekkür ederim.) (y.h.n.)

Bu Sex Pistols'ın anlattığı sırdır ve bu daha hikâyenin yarısıdır. Hikâyenin diğer yarısı Sex Pistols'ın anlatmadığı sırdır. Ataları bunu anlatmıştı; çünkü onlar o sırrı hayata geçirmişlerdi ya da çünkü onlar punk değil, ilkel filozoflardı, Debord'un yaptığı gibi daha olay haline gelmeden önce o sırra göz ucuyla vakıf olmuşlardı. "Esasen geçici olan programımızın tamamı bu" diyordu Debord 1957'de. "Durumlarımız kısa ömürlü, geleceksiz olacaktır: birer geçit."

Punk'ta ifade edilmeyen ama onda bir şifre olarak varolan bu mesaj beni dosdoğru kendine çekti; çünkü küçük ve daha anonim bir şekilde bu mesajı bizzat ben de hayata geçirmiştim bir zamanlar. 1964 sonbaharında, Berkeley'de California Üniversitesi'nde, günlerce, haftalarca İfade Özgürlüğü Hareketi'ni oluşturan kalabalığın içinde yer aldım. Kanun ve düzenlemelere karşı küçük bir sohbet olarak gördüğüm bu olayda her şey söz konusuydu ve şu veya bu biçimde herkes içinde yer almıştı. "Buraya işletme okumak için gelmiştim" demişti bir arkadaşım (siyaset konusunda bizden daha az ilgili davranamazdı, ortak mekânlarıyla ortak zamanlarının düzenlenmesi konusunda insanların nasıl ve neden muhakemede bulundukları, bu muhakemelere göre neyin önemli, neyin önemsiz olduğu konusunda daha az ilgili değildi) "şuraya bak, şu kahrolası İfade Özgürlüğü Hareketi hakkında konuşmaktan başka bir şey yapmıyoruz!"

O dönem bir kuşku, kaos, öfke, tedirginlik, çelişki ve son olarak neşe dönemiydi: evet neşe. Tarihiniz paramparça yerde duruyordu ve onun parçalarını yerden almak veya onları öylece bırakıp çekip gitme tercihine sahiptiniz. Hiçbir şey önemsiz değildi. Her şey bir bütüne aitti ve bütün, nasıl yaşamak istediğinizle bağlantılıydı: Tarihin bir öznesi mi yoksa nesnesi mi olmak istediğinizle ilgiliydi. Kalabalık toplantılarda insanlar daha önce hiç konuşmadıkları şekilde konuşuyorlardı; ikili veya üçlü gruplar halinde olduklarında da.

Muhabbet geliştikçe, kurumsal, tarihsel iktidar çözülüyordu. İnsanlar birkaç hafta önceki hayatlarının kendilerine gerçekdışı görünmesine neden olacak şeyler yapıyor ve söylüyorlardı; insanların yapıp dile getirdikleri bu şeyler bir süre sonra, birkaç hafta öncesine kadar yaşadıkları hayatı tanıyamamalarına neden olmaktan daha farklı bir boyut kazanmaya başlıyordu. Okullar birden bütün arzuların, bütün fikir ve teorilerin denenip uğrunda savaş verildiği alanlar haline geliverdiler; bu hem ürkütücü hem de zevkli bir şeydi. Oyunlar sahneleniyordu; insanlar zehir zemberek konuşmaların etrafında toplanıyorlardı; insan kendini Homeros'un zamanında buluveriyordu ve metafor fizikselti, beden siyasiydi. Üniversite'nin Yunan Tiyatrosu'nda herkes bir araya gelmiş-

ti; on altı bin kişinin önünde üniversitenin rektörü kalabalığı yatıştırmak için uzun bir söylev çekti; yaptığı öylesine mantık dolu bir konuşmaydı ki; oraya gelen herkesin yanında taşıdığı zihinsel bombaları tek tek etkisiz hale getirdi. Derken İfade Özgürlüğü Hareketi'nin kekeme Demosthenes'i Mario Savio rektörün konuşmasına cevap vermek üzere podyuma doğru yürüdü, polis onu yakalayıp uzaklaştırdı ve geriye hiçbir şey kalmadı: Sanki üniversitenin rektörü ağzını hiç açmamış, böyle bir konuşma hiç gerçekleşmemişti. Ortada sadece kaos vardı. Birkaç dakika öncesine kadar tatlı bir uykuya dalmış olan insanlar avazları çıktığı kadar bağırıyorlardı. Bu hayatımda duyduğum ya da çıkardığım en yüksek sesti.

Çok geçmeden savaş, kurallar ve düzenlemeler konusunda profesörlerin verdikleri zorlu, resmi mücadelelerle nihayete erdirildi –kazanıldı–; kurallar değişti ve herkes tekrar gerçek hayata geri döndü. İfade Özgürlüğü Hareketi ileriki yıllarda, 1960'ların sonlarıyla 1970'lerin başlarında ABD'deki üniversite kampüslerini kasıp kavuran protesto fırtınasının, Vietnam Savaşı'na karşı yapılan protestoların ilk kıvılcımlarının bir habercisi olarak kabul gördüyse de; olayın ruhu, yani insanların başkaları için değil, kendileri için eylemde bulundukları, bunu öbür insanlardan kendilerini herhangi bir şekilde ayrı veya uzak hissetmeden yaptıkları duygusu sanki hiç var olmamışçasına yok olup gitti.

İyi veya kötü –bu benim tercihim değildi– bu olay bugün ile geçmişi değerlendirirken başvurduğum bir kıstas görevi gördü hep. Olaydan geriye elle tutulur bir şey kalmamasına rağmen (ne bir anıt, hatta ne de bir plaka) bunu yapmaktan kendimi alıkoyamadım. Aradan geçen zaman içinde bu olayı tamamlanmamış, tamamlanmamış olduğu kadar iyi bir topluluk hayatı imgesi olarak elde tutmaya çalıştım. Bir imge olarak farklı zamanlarda farklı şekillerde yeniden ortaya çıktı. Bu özelliğini '68 Mayıs'ında, İfade Özgürlüğü Hareketi'nin açık söylemiyle deneysel eyleminin çoktan ideolojiyle manipülasyona dönüştüğü zamanlardan biliyorum: Berkeley'de Paris'teki isyancılarla dayanışma içinde olunduğunu göstermek için yapılan bir gösteri sırasında göstericiler, polisin gösteri sırasında şiddet kullanmasını eleştiren bildirileri daha polisler görünmeden bir saat önce dağıtmışlardı. Böylece, kısa bir süreliğine gördüğüm şeyden daha fazlasını görmek, bir demir atmak için gerilere baktım ve okuduğum kitaplarda birkaç yıl öncesinde tanığı olduğum topluluk hayatının 1917'de Petrograd'daki, 1918'de Berlin'deki, 1956'da Çekoslovakya'daki topluluk hayatıyla benzer olduğunu gördüm; o yıllara ait olayları okurken içinde yer aldığım olay bana tıpkı onlar kadar eski göründü.

Bu topluluk hayatını *punk*ta da gördüm; birdenbire, nedenini hiç bilmeden. John Peel bir disk jokey olarak ne hissettiyse, bir punk hayranı olarak ben de onu hissettim: Şoke oldum. Bunca olan bitenden sonra, bunca şeyin hızla bitmesinden, uzun zamandan beri çok az şey gerçekleştikten sonra, sanki ses başka bir gezegenden geliyor gibiydi, ses öylesine belirgindi ki; ben varım diyordu. Fakat bu yeni olaya daha yakından bakınca duyduğum şok ikiye katlandı. Olay gerçek bir geleneğin, onu yazan yazarların çoğunun kısmen yakaladığı, büyük bir kısmının elinde tutamadığı bir geleneğin parçalarından biriydi; bu geleneğin kendine özgü yaptırımları vardı; bu yaptırımlar insanın onlardan ne amaçladığından bağımsız olarak iş görüyorlardı.

Bitmemiş cümlelerden, susturulan veya kendi kendine suskunlaşan seslerden, yeni bir şeyler bulma amacını taşıyan yorgun yinelemelerden oluşan bir hikâye, farklı tiyatrolarda tekrar tekrar sahnelenen kıssalar buldum; çıkmaz sokaklardan oluşan ve mümkün olan yegâne hareketin ilerleme sağlamak veya inşa etmek olmadığı, sekme ve sürpriz gelişme olduğu bir harita buldum. Bu hikâyenin peşine düşerken Debord'un geçicilik, kısa ömürlülük üzerine verdiği vaazla, "geleceksiz durumlar" teorisiyle karşılaştığımda, bunlara tıpkı *punk*ın gürültüsüne kapıldığım gibi kapıldım: Onun dünyayı değiştiriyor gibi görünen, geriye tatminsizlikten, hayal kırıklığından, öfkeden, hüzünden, yalıtılmışlıktan ve boşa kürek çekildiği duygusundan başka bir şey bırakmayan o anlara inanarak sıkı sıkıya sarılmasını gördüğümde kendimden geçtim.

Sex Pistols'ın dile getirmeyip sadece faaliyete geçirdiği giz budur: Dünyanın değişik gibi göründüğü an bir mutlaktır, sınırlardan oluşan zamanın mutlak geçişidir. Her şeyi isteyenlerin elinde sonuçta hiçbir hareket kalmıyordu, sadece sonsuz, nihayet tekbenci bir hesaplaşma. Bu nedenle Debord, Bossuet'nin "Bernard, Bernard, bu gençlik uzun sürmeyecek" şeklindeki duygusal sözünü –Bossuet'nin ardından söylediklerıyle (Debord'un zaman zaman alıntıladığı sözleri) birleştiğinde hiç de duygusal olmayan sözünü– tekrar tekrar alıntılar. "Bernard, Bernard, bu gençlik uzun sürmeyecek" der Bossuet ölü azize hitaben. Sonra da ekler: "O mukadder an gelip çatacak; acımasız bir sözle bütün sahte umutların bir anda kesilip atıldığı o mukadder an. Altımızdan zemin kayıp gidecek ve hayat, tıpkı sahte bir dost gibi bizi gafil avlayacak. Zevk ve sefa süren, dünyalara sahip olduklarını sanan bu dünyanın zenginleri ellerini bomboş görünce hayrete düşecekler".



Burada, insanı alıp götüren –kim bilir nereye?– bir dönüşümün, bir küskünlüğün belirtileri var. Başarısızlığın kesinliği var: Hayali bir an içindeki bir fırsatı yakalayanlar zengin oluyor; ama bu zenginliği sürdürdükleri sürece yoksullaştıkça yoksullaşıyorlar. İşte bu satırları yazdığım sırada bile eski pop yıldızı Johnny Rotten'ın, neden hayranlarının Sex Pistols'ı unutmalarını sağlayamadığı, Guy Debord'un son kitaplarının neden hep geçmiş hakkında olduğu, neden 1982'de Hacienda'nın Manchester'da bir gece kulübü haline geldiği ve ölümünden birkaç yıl önce Dr. Charles R. Hulbeck'in neden yeniden Huelsenbeck adını alıp ABD'yi terk ettiği ve elli yıl önce keşfettiği şeyleri yeniden elde edebileceği ümidiyle (elde edebileceğine bir kez olsun bile inanmadan), "özgürlüğün hiçbir yerde var olmadığı"nı yarı şaka yarı ciddi düşünerek ve "bir kaosun içinde yaşamaya" gittiğini söyleyerek İsviçre'ye neden döndüğü sorusunun ardındaki gerçeğin hâlâ geçerliğini koruması bu yüzdendir.

Bir pop şarkısının tüm bunları içeriyor olabilme ihtimali size ikna edici gibi görünmüyorsa eğer, zaten okuduklarınız bu yüzden bir hikâyedir; bir hikâyeyse tabii. İşte, her iyi punk parçasının size hayatınızda duyduğunuz en muhteşem şeymiş gibi gelmesi (ki insana gerçekten de öyleymiş gibi gelir) bu yüzdendir. Eğer böyle gelmiyorsa, o zaman hikâye yeni bir başlangıç yapacak demektir.

Göz Atılan ve Göze Takılan Kaynaklar

Bu kitap, konu edindiği hareketlerin bir tarihçesi olma iddiasında değildir; aşağıdaki bazı maddelerine açıklama eklenmiş olan liste bu hareketlerin çok kapsamlı veya şematik bile sayılamayacak kaynakça, diskografi veya filmografilerinden oluşmaktadır. Bu liste, sadece kayıtları doğru dürüst verme amacını taşımaktadır. Gerçi, geçen yirmi üç yıl içinde ortaya çıkan Lettrist Enternasyonal ile Sitüasyonist Enternasyonal yazı ve filmler ile bunlarla ilgili ilginç yorumların, dadacılar ve punk performansçıların çıkardığı ve onlarla ilgili çıkan eserlerin sayısı göz önünde bulundurulduğunda bu liste benim tahmin edemediğim bir uzunlukta artık. Bu bölümde bu listeyi mümkün olduğunca vermeye çalıştım.

Yönetmenin anlatmaya çalıştığı hikâyenin ana karakteri olduğu ve filmlerin o kişinin adının altında sıralandığı durumlar hariç film adları, yönetmenlerinin adlarıyla birlikte başlıklar halinde yazılmıştır. Müzik parçalarının kayıtları, sanatçı adı, parantez içinde albüm adı ve piyasaya ilk çıktıkları tarihle birlikte verilmiştir; *single*lar tırnak içinde, albümler italik yazılmıştır; punk şarkıcıları ülkeleriyle birlikte yazılmış, özellikle belirtilmesi ihtiyacı duyulan yeni kayıtlar dışında genellikle parçaların sadece ilk kayıt tarihleri esas alınmıştır. Punk şarkıcılarıyla yapılan röportajlardan veya gazete yazılarından yapılan alıntıların kaynağı genellikle belirtilmemiştir.

Adorno, Theodor. *Minima Moralia: Reflections from Damaged Life* (1951), Çev. G.F.N. Jephcott. Londra: Verso, 1978. (*Minima Moralia*, Theodor Adorno, Çev. Orhan Koçak ve Ahmet Doğukan, Metis Y., 1998)

Adverts (Londra). "One Chord Wonders" / "Quickstep" (Stiff, 1977, İngiltere). "Gary Gilmore's Eyes" / "Bored Teenagers" (Bright/Anchor, 1977, İngiltere). *Crossing the Red Sea with the Adverts* (Bright/Anchor, 1978, İngiltere), "Gary Gilmore's Eyes"ın da olduğu notaları uzatılmış versiyonlu albüm (Essential/Castle, 1997, İngiltere). İlk Adverds albümünün piyasaya çıkmasından otuz yıl sonra grubun lideri TV Smith, *In the Arms of my Enemy*'yi (Boss Tuneage)

çıkardı. "Clone Town" adlı *single* için çekilen klipte sokakta görseniz yolunuzu değiştireceğiniz biri gibi görünür: yaşlı, burnu sürtmüş, kendi kendine konuşan, kendi kendini yiyip bitiren biri. "Clone Town" Smith'in yeni çıkardığı parçalar içinde en iyisi değildi ama yarattığı karakteri tam anlamıyla temsil ediyordu: hiç durmadan konuşan bir çatlak, kötü haberler taşıyan biri: "Fiyatları nasıl bu kadar aşağı çektiklerini öğrenmek istemezsin!" diye söyler nakaratlar halinde ve heceleye heceleye ve bu cümle her tekrarlandığında farklı bir vurgu kazanır (ama fiyatların bu kadar aşağı nasıl çekildiğini bilirsiniz. Bkz. *The Roxy.*

Ambler, Eric. *Cause for Alarm* (1983). Harmondsworth, İngiltere: Penguin, 1961. *An endless adventure... an endless passion... an endless banquet: A situationist scrapbook*, Der. Iwona Blazwick, Londra: ICA/Verso, 1989. Londra'da "On the Passage of a Few People through Rather Brief Moment in Time: The Situationist International, 1957-1972" başlığıyla gerçekleştirilen enstalasyon çalışması. İçinde *Internationale situationniste* ve *Potlatch*'tan çeviriler, Michèle Bernstein'ın 1964'te *Times Literary Supplement*'te yayımlanan "The Situationist International" başlıklı makalesi, Alexander Trocchi'nin "Invisible insurrection of a million minds" başlıklı yazısı, *Heatwave* ve *King Mob Echo*'dan alıntılar, Sex Pistols'a ait belgeler (Malcom McLaren'in Oliver Twist imzalı 1978 tarihli "manifesto"su: Dickens'ın gazla aydınlanan puslu Londra sokaklarında dolanıp yankesicilik yapan, üstleri başları dökük, çiçek bozuğu suratlı haylazları gibiler... Bu gerçek ve pis hikâye, 200 yıllık genç anarşisi boyunca devam etti, şimdi de 1978'de Sex Pistols var. Bu gençlerin tek önem verdikleri şey aktif aşırıcılıkları; çünkü *içinde gerçek anlamda ve çılgınca koşabileceğin* bir ortam yaratmak için *20. yüzyılı mümkün olduğunca hızlı biçimde atlayıp ondan kurtulmanın yegâne yolu bu"*) yer alıyor. Bkz. Bernstein, *Heatwave, King Mob Echo*, Trocchi.

Anscombe, Isabelle. Punk. New York: Urizen, 1978. Londra sokaklarında poz veren (veya ortalığa çıkmayan) punkçıların fotoğrafları benzersiz.

Apostolidès, Jean-Marie. *Les Tombeaux de Guy Debord, précédé de Portrait de Guy-Ernest en jeune libertin* (Paris: Exils Editeur, 1999). Debord'u tanıyan biri olarak onu başka hiçbir kitapta olmayacak kadar zekice ele almış.

— ve Boris Donné. *Ivan Chtcheglov: Portrait Perdu.* Çarpıcı bir tasarıma ve illüstrasyonlara sahip bir biyografi. Bkz. Chtcheglov.

Arendt, Hannah. "Organized Guilt and Universal Responsibility" (Organize Suç ve Evrensel Sorumluluk) (1945), *The Jew as Pariah*'nın içinde, Der. Ron Feldman. New York: Grove, 1978.

Arp, Jean (Hans). "Dadaland" (1938-1962), Arp on Arp: Poems, Essays, *Memories*'in içinde, Der. Marcel Jean, Çev. Joachim Neugroschel. New York: Viking, 1972.

— ve Richard Huelsenbeck. *Dada in Zürich*, Der. Peter Schifferli. Zürih: Sansouci, 1966. Ayrıca bkz. Dada•Anti•Merz.

Ascherson, Neal. *The Polish August: The Self-Limiting Revolution.* New York: Viking, 1981.

Association fédérative générale des étudiants de Strasbourg. *De la misère en milieu étudiant, consideré sous ses aspects économique, sexuel et notamment*

intelletuel et de quelques moyens pour y remédier. Strasbourg: AFGES, 1966. Tekrar Basım, Paris: Champ Libre, 1977. Bkz. Sitüasyonist Enternasyonal (İngiltere).

— *Le Retour de la colonne Durutti.* Strasbourg: AFGES, 1966. André Bertrand'ın çizgi hikâyesi. Steef Davidson'ın izniyle yayımlanmıştır. Metnin tamamının yer aldığı kaynaklar Lipstick Traces une histoire secrète du vingtième siécle. (Paris, Allia, 1998) ve birçok sitüasyonist koleksiyon ve yorumları.

Atkins, Guy. *Asger Jorn: The Crucial Years, 1954-1964.* Londra: Lund Humphries, 1977.

Au Pairs (Birmingham), "You"/"Kerb Crawler" (021 1981, İngiltere). Au Pairs, *Stepping Out of Line: The Anthology* (Castle, İngiltere, 2006-1979 ile 1983 yılları arasındaki kayıtlar), *Equal But Different: BBC Sessions 1979-1981* (RMP, 1994, İngiltere) içinde.

Auster Paul. *In the Country of Last Things.* New York: Viking, 1987.

— *The Locked Room.* Los Angeles: Sun & Moon, 1986.

Ball, Hugo. *Flight Out of Time: A Dada Diary* (1927, *Die Flucht aus der Zeit*), Der. John Elderfield, Çev. Ann Reimes (1974). Berkeley, California, 1996. Bkz. Raabe.

— "Tenderenda the Fantasist" (1914-20). *Blago Bung Blago Bung Basso Fataka! The First Texts of German Dada by Hugo Ball, Richard Huelsenbeck, Walter Serner* içinde, Çev. Malcolm Green vd (Londra: Atlas, 1995). Kurtarıcının dolandırıcı ve şarkıcı halinin bir alegorisi, özellikle "The Prophet's Ascent"te. "Hiçbir şey göründüğü gibi değil" der peygamber; çok geçmeden "kendi palavralarına hayran kalır." Sonra kollarını çırparak uçar. Ama aşağıda "yeni bir Tanrı"yı karşılamak için toplanmış olan şehir halkı onun bu yaptıklarını hakir görür. Tıpkı Todd Haynes'in 2007 yapımı *I'm Not There* filminde David Cross'un canlandırdığı Allen Ginsberg ile Cate Blanchett'in canlandırdığı Jude'un haça gerili İsa heykelinin önünde dans edişi ve Jude'un, namı diğer Bob Dylan'ın, yaklaşık 1966'da "Eski işlerinle ilgilen!" diye haykırışı gibi. Peygamber onun en hit parçası için yaptığı çağrılar (bilinen tek numarası) karşısında pes eder. Dev bir ayna olan "büyüteç"i imal eder, onu alaycı güruha tutar ve bu sihirli aynanın kırık parçaları "evleri, insanları, sığırları kesip biçerken... bütün inançsızları kesip biçerken ve hadımların sayısı günbegün artarken" ortadan kaybolur. Adverts'in 1978 tarihli "The Great British Mistake"inde de bunun gizli ama şifreli bir yankısı vardır: "I swoop over your city like a bird / I climb the high branches and observe / In the mouth, into the soul / I cast a shadow that swallows you whole / I swoop, I climb, I cling, I suck / I swallow you whole" (Bir kuş misali dalarım şehrinize / Yüksek dallara tırmanır, gözlemlerim / Ağızlarınızın, ruhlarınızın içine / Gölge olur hepinizi yutarım / Dalar, tırmanır, sarılır, emerim / Hepinizi yutarım).

Bataille, Georges. "The Notion of Expenditure" Çev. Allan Stoekl. *Raritan*, 3 (Kış 1984). Orijinal Basım, *La Critique sociale* (Paris), 7 (Şubat 1933). Tekrar basım, *La Différance*, 1983.

Benson, Timothy O. *Raul Hausmann and Berlin Dada.* Ann Arbor, MI: UMI Research Press, 1987.

Berger, John. "Lost Prophets". *New Society* (Londra, 6 Mart 1975). Christopher Gray, *Leaving the 20th Century* üzerine değerlendirme yazısı.

— ve Alain Tanner. *Jonah Who Will Be 25 in the Year 2000*, Çev. Michael Palmer. Berkeley: North Atlantic; 1983. Yönetmen Tanner'le '68 Mayıs'ıyla ilgili yapılan röportajın da (*Cashiers du Cinéma*, no. 273, Paris, Ocak-Şubat 1977) yer aldığı 1976 yapımı filmin senaryosu.

Bernstein, Michèle. *La Nuit*. Paris: Buchet-Chastel, 1961.

— "The Situationist International", *Times Literary Supplement* (Londra, 3 Eylül 1964).

— *Tous les chevaux du roi* (Paris: Buchet-Chastel, 1960). Tekrar basım, Paris, Allia 2004. *All the King's Horses*, İng. Çev. John Kelsey (Los Angeles: Semiotext(e), 2008). Kitabın başlığını oluşturan "Aux Marches du Palais" adlı halk şarkısını, Yves Montand'ın *Chansons Populaires de Frans par Yves Montand* (Columbia, 1963/1992) adlı albümünden dinlemek mümkün. Bkz. Debord, "The Situationists and the New Action Forms in Politics and Art."

— *Tous les chevaux du roi*. Paris: Buchet-Chastel, 1960.

Berréby, Gérard (Der.), *1948-1957: Documents relatifs à la fondation de l'Internationale situationniste*. Paris: Allia, 1985. LE üyelerinin çoğunun yazılarını ve LE'nin bütün yayınlarını kapsayan antoloji; Asger Jorn, *Pour la forme* (1958) ve Jorn ile Guy-Ernest Debord'un çalışmalarının renkli tıpkıbasımları. *Fin de Copenhague* (1957). Donald Nicholson-Smith'in izniyle. Ayrıca bkz. Jorn, *Potlatch, Les Lèvres Nues*.

— *Textes et Documents Situationnistes 1957-1960* (Paris: Allia, 2004). Kısa ömürlü sanatsal parçalar, metin kolajları ile *Internationale situationniste* dergisinin ilk sayıları.

Berry, Chuck. "Johnny B. Goode" (Chess, 1958) "Johnny B. Goode", stüdyo diyaloglu kayıt (1957), *Rock 'n' Roll Rarities* (Chess, 1986/1991) içinde.

Bertrand, André. Bkz. Association fédérative générale des étudiants de Strasbourg.

Bettleheim, Bruno. *Surviving and Other Essays*. New York: Vintage, 1980.

Boomtown Rats (Dublin). "I Don't Like Mondays" (Columbia, 1980).

Bossuet, Jacques-Bénigne. *Bernard, que prétends-tu dans le monde?* (1653), Paris: Allia, 1999. Guy Debord için ayrılan ana metin: "Bernard, Bernard, disait-il, cette verte juenesse ne durera pas toujours: cette heure fatale viendra, qui tranchera toutes les espérances trompeueses par une irrévocable sentence; la vie beaux desseins tomberont par terre; là s'évanouiront toutes nos pensées. Les riches de la terre, qui, durrant cette vie, jouissent de la tromperie d'un songe agréable, s'imaginent avoir de grands biens, s'éveillant tout à coup dans ce grand jour de l'éternité, seront tout étonnés qu'ils se trouveront les mains vides. La mort, cette fatale ennemie, entraînera avec elle tous nous plaisirs et touts nos honneurs dans l'oubli et dans le néant. Hélas! on ne parle que de passer le temps. Le temps passe en effet, et nous passons avec lui; et ce qui passe à mon égard par le moyen du temps qui s'écoule, entre dans l'éternité qui ne passe pas; et tout se ramasse dan le trésor de la science divine qui ne passe pas. O Dieu éternel! quel sera notre étonnement, lorsque le judge sévère qui préside dans l'autre siècle, oû celui-ci nous conduit malgré nous,

nous représentant en un instant toute notre vie, nous dira d'une voix terrible: Insenés que vous êtes, qui avez tant estimé les plaisirs qui passent, et qui n'avez pas considéré la suite qui ne passe pas!" (Bernard, Bernard, dedi, bu taze gençlik yılları ebediyen devam etmeyecek: bir yargıyla bütün yanıltıcı ümitlerin işine derhal son verecek olan o ölüm saati elbet bir gün gelecek; hayat tıpkı vefasız bir dost gibi bizi yarı yolda bırakacak. O zaman bütün güzel planlarımız suya düşecek; o zaman bütün düşündüklerimiz yok olup gidecek. Güzel bir rüyanın yanılgıları içinde yüzen ve kendilerini büyük varlıkların sahibi sanan yeryüzü zenginleri ebediyetin parlak ışığıyla ansızın uyanacak ve ellerinin bomboş olduğunu hayretle görecekler. Ölüm, o en azılı düşmanımız bütün sevinçlerimizi ve şeref duyduğumuz her şeyi beraberinde unutuluşa ve hiçliğe sürükleyecek. Heyhat, biz yalnızca zaman geçirmekten söz ediyoruz. Ne var ki zaman hızla tükeniyor, onunla birlikte biz de; bana ait olan ve zamanın tükenmesiyle alakalı her şey ebediyete, o tükenmeyen şeye intikal eder; ve her şey ilahi bilgi ambarında, o tükenmeyen yerde toplanır. Ey Ebedi Tanrı! Bize zorunlu olarak eşlik ettiği öteki zamana hükmeden katı yargıç bütün hayatımızı bir lahzada önümüze serdiğinde nasıl da hayret edeceğiz ve bize korkunç bir sesle şunları söylediğinde: Bu ne gaflettir, gelip geçici zevklere çok itibar etmişsin; ama ardından gelecek ve hiç bitmeyecek olana hiç aldırış etmemişsin!" İng. Çev. Donald Nicholson-Smith, 2009.

Bourseiller, Christophe. *Viet et Mort de Guy Debord* (Paris: Plon, 1999).

Bracken, Len. *Guy Debord-Revolutionary* (Venedik, CA: Feral House. 1997). Bir yayıncısının adını yaşatma teşebbüsü.

Brau, Eliane. *Le Situationnisme ou la nouvelle internationale.* Paris: Nouvelle Editions Debresse, 1968. Bir üyesinin Lettrist Enternasyonal hakkındaki görüşleri.

Brau, Jean-Louis. *Cours, camarade, le vieux monde est derrière toi! Histoire du mouvement révolutionnaire étudiant en Europe.* Paris: Albin Michel, 1968. Lettrist hareketle LE hakkında bir LE üyesiyle yapılan geniş bir söyleşi. Ek olarak, Front de la jeunesse'in "Programımız" adlı yazısı da dahil.

— *Instrumentation verbale* (Achèle, 1965, Fransa). Larry Wendt'in izniyle yayımlanmıştır. Ayrıca bkz. Chopin, Dufrêne, *Lipstick Traces*, Wolman.

Brown, Bernard E. *Protest in Paris: Anatomy of a Revolt.* Morristown, N.J.: General Learning, 1974. Brown işe 68 Mayıs Paris'inin duvarlarını okumakla başlar; 1969 Wellesley mezunu kızların kariyer ile aile arasında seçim yapmakla karşı karşıya kalışlarıyla ilgili olan "Hillary'nin Sınıfı" belgeselinde (15 Kasım 1995'te PBS televizyonunda yayınlanmış olan *Frontline* yapımı bir belgesel) Brown'ın tarihinin bir versiyonu vardı. Film doğrudan mezuniyet töreniyle açılır: Cumhuriyetçilerin Massachusetts senatörü ve törenin ana konuşmacısı Edward Brooke öğrenci protestolarıyla ilgili sözlerini ("demokratik ayrıcalığın sapkın bir hali") henüz bitirmiştir. Sınıflarını temsilen konuşma yapmak üzere seçilmiş Wellesley öğrencilerinden ilki, Hillary Rodham kürsüye çıkar. Yıllar sonra herkesin tanışık olacağı o kendine has hareketiyle hazırladığı konuşmayı bir kenara bırakır ve şunu söyler: "Fransız öğrencinin Sorbonne'un duvarına yazdığı gibi, 'İmkânsızı İste.' Biz de daha azına razı olmayacağız."

Buster, Prince. *Judge Dread Featuring Prince Buster –Jamaica's Pride* (Melodisc, c. 1965, İngiltere) Judge Dread (Yargıç Korkusu) üçlemesi dahil. "Judge Dread", "The Appeal" ve "Judge Dread Dance" ("Barister Pardon").

Buzzcocks (Manchester). *Spiral Scratch* (New Hormones, 1977, İngiltere, kayıt tarihi 1976). Piyasaya tekrar çıkışı 2000 (Mute, İngiltere). *Times Up* (Mute, 2000); arka kapağında, "Remiks demo yok, hepsi canlı, dubbing yok... 1976 Ekimi bir öğleden sonra, 4 track yaklaşık 45 pound" yazan orijinal kaydın tamamı. İçinde Ranter sapkınlıklarının bir yeniden canlanması olan ("Her canlı Tanrı'dır" 1646'da "canlı olan ve nefes alan her şey Tanrı'nın bir parçasıdır ve tekrar Tanrı'ya dönecektir ve O'nun tarafından yutulacaktır, tıpkı okyanustaki bir su damlası gibi" biçiminde yazılmıştır) "Lester Sands (Drop in the Ocean" adlı parça, Troggs'un 1966 tarihli "I Can't Control Myself" adlı parçası ve Captain Beefheart and the Magic Band'in 1970 tarihli "I Love You Big Dummy" adlı parçaları da yer alıyor. İçinde ana söz yazarı ve vokalist Howard Devoto'nun 1977'de gruptan ayrılmasıyla ilgili sözlerinin ("Bu new wave müziğinden pek hazzetmiyorum. Müzikten hazzetmiyorum. Hareketleri sevmiyorum. Bütün bunlara rağmen, bir şeylerin söylenmesi gerekiyor. Ne ki ben Buzzcocks'un bu kuru new wave ortamından çıkıp bu şeylerin söylenebileceği bir ortama geçme niyetinden pek emin değilim. Bir zamanlar sağlıksız derecede taze olan, temiz, eski bir şapka şimdi"), Devoto'yla 1977'de yapılan bir röportajın ("Parçaların kahramanı tam anlamıyla feleğin çemberinden geçmiş biri ve her kafalı ve feleğin çemberinden geçmiş bir kahraman gibi insanları eyleme katılmak için kandırmaya çalışıyor" diyor Devoto. "Bunu söylerken aklında özellikle biri var mı? Iggy Pop? Van Morrison?" "Yo onlar değil. Des Esseintes, Dostoyevski'nin yeraltı adamı veya gerçeküstücülerden herhangi biri." "Ya 'Boredom?' " "Bende öyle can sıkıntısı yok ama başka insanların bu konudaki kapasiteleri müthiş, malzeme bol yani. Kendimi biraz zorlamam yeterli oldu") yer aldığı kısa gazete küpürleri ve Buzzcocks'un 1976 Haziran'ında Manchester Lesser Free Hall'deki ilk performansı; GM'nin notları. Ayrıca bkz. Devoto'nun tuvaletçiyi canlandırdığı *24 Hour Party People* (Winterbottom).

Chopin, Henri (Der.), *Du RevueDisque 33* (MultiTechniques, 1968, Fransa). Aralarında Gil J Wolman'ın "Mégapneumes 67, 'La Mémoire' "sının da bulunduğu ultra lettrist ses şiirleri. Larry Wendt'in izniyle yayımlanmıştır. Bkz. Wolman. Chtcheglov, Ivan. *Écrits retrouvés,* Der. Jean-Marie Apostolidès ve Boris Donné (Paris: Allia, 2006). "Formulary for a new Urbanism"in orijinal versiyonunun tamamı (1953; İng. Çev. Ken Knabb, bobsecrets.org), diğer vizyoner makaleler, hastane mektupları ve 1950-1956 yılları arasında yaptığı resim, çizim ve kolajların renkli röprodüksiyonları. Bkz. Apostolidès ve Donné.

Clanton, Jimmy. "Go, Jimmy, Go". *The Ace Story Volume Two*'nun stüdyo diyalog kayıtları dahil. (Ace, 1980, İngiltere, kayıt tarihi: 1959).

Clark, Larry. *Teenage Lust: An Autobiography.* New York, 1983.
— Tulsa. New York, 1971.

Clark, T.J. *The Painting of Modern Life:* (1984), Bkz. Mc Donough (Clark, Nicholson-Smith).

Clash (Londra). "White Riot"/"1977". *The Clash* "Complete Control" (hepsi CBS, 1977, İngiltere). "White Riot" "1977" ve "Complete Control" *The Singles* albümünde toplanmış. Albümde ayrıca, Joe Strummer ile grup arkadaşlarının yeniden meydana getirmeye çalıştığı ama onlara sırtını dönen ülkenin konu edildiği kırık, son derece arzulu "This is England" (CBS, İngiltere, 1985) adlı parça da yer alıyor.

Cohn, Nik. *Awopbopaloobop Alopbamboom: The Golden Age of Rock* (gözden geçirilmiş basım, 1972). New York: Da Capo, 1996. Orijinal basım, 1969 *Pop from the Beginning* (İngiltere) ve *Rock from the Beginning* (ABD) adı altında.

Cohn, Norman. *The Pursuit of the Millenium: Revolutionary Millenarians and Mystical Anarchists of the Middle Ages* (1957), gözden geçirilmiş basım. Ranter'ların birçok metninin yer aldığı Ek'le birlikte. Bu basımdan oldukça farklı olan ikinci basımın "sonuç" bölümü de dahil edilmiştir. (Londra: Mercury, 1962). Paul Thomas'ın izniyle. *Les fantatiques de l'Apocalypse*, sitüasyonistlerin bildikleri haliyle kitap 1962'de Fransa'da yayımlanmıştır.

Conner, Bruce. *Mahuay Gardens* (Düsseldorf: NRW-Forum Kultur und Wirtschaft, 2006). 1978'de Bay Area'daki punk gruplarının San Francisco gece kulüplerinde çekilmiş fotoğraflarında şüphe ve olasılık anı, göründüğü anda yok olacağı kesin olan bir an hiçbir fotoğrafta bu kadar iyi yakalanmamıştır. Conner (1933-2008): "Belli bir gerilim mutlaka daima olacaktı. Oradaki ilk gösteri olduğu için de olabilir belki; ama ilk ve son gösterileri de olabilirdi bu. Yeni bir şey yapıyorlardı, bu nedenle yaptıkları bu şeyi düzenlememişlerdi, prova yapmış, sıkılmışlardı. Durum öyle bir yönde seyredebilirdi ki; bu şeyi bir daha asla yapmayabilirlerdi. Grup dağılabilirdi belki de! Bu nedenle bir daha *orada* olamayabilirlerdi. Ointment adında bir grup vardı. Çok iyi olduklarını düşünmüştüm." Conner'ın fotoğrafında Ointment'in solistinin ayakları yerden kesik, saçları havada, kravatı boğazına sımsıkı bağlı, öyle ki kendini asmış gibi duruyor. "Bu giyotine benzer hareketi, havaya zıplayıp boğazını sıkma hareketini hep yapıyordu. Vale, Ointment'in gördüğü en iyi punk grubu olduğunu düşündüğünü söyledi. Bir kez çıktılar sahneye." Giriş yazısı, GM.

Coppe, Abiezer. *Selected Writings* (Londra: Aporia, 1988).

Cortinas (Bristol). "Fascist Dictator" (Step Forward, 1977, İngiltere).

Costello, Elvis (Londra). *This Year's Model* (Columbia, 1978).

Croce, Arlene. *The Fred Astaire and Ginger Rogers Book*. New York: Dutton 1972.

Curtay, Jean-Paul. *La Poèsie lettriste*. Paris: Seghers, 1974. Önde gelen lettristlerin şiirlerinin yer aldığı eklerle birlikte.

Dada Almanach, Der. Richard Huelsenbeck (Berlin: Erich Reiss, 1920), tıpkıbasım, New York: Something Else Press, 1966. İngilizce baskısı (Çev. Malcolm Green vd. Londra: Atlas, 1993) insanı sıkan açıklamalarla, gereksiz materyalle dolu; ama Walter Mehring'in "Revelations" için Berlin'de bulduğu neredeyse bir asırlık büyük paranoid hayaller dilde oluşturulamamış (bırakın dayanağını): "İlk DADA hanedanlığı hemen ilkelerin yerine geçecek: Her okula, mutfağa, lazımlığa vs sağlamca oturtun onu! Balkanlar'da yaşadığı bö-

lünmeden (Hausmann-Tzara) sonra Viyana'daki *Bankverein* ile İtalyan *Banca Commerciale*'nin işbirliğiyle Arnavut ara yönetimi başladı ve Şii Bektaşiler arasında misyoner faaliyetlere girişti, borsadaki basit simsarlar bile anlamaya başladılar ki..."

Dada•Anti•Merz: Arp Schwitters Hausmann, Der. Marc Dachy (Sub Rosa, 2005, EEC). İçinde 1961'de kaydedilmiş, Hans Arp'a ait on dört dada şiiri, Hausmann'ın 1919-1920 yılları arasında yazdığı yedi ses şiiri, 1956 ve 1957 yıllarında kaydedilen "bbb" ve "fmsbw" adlı harf şiirleri, 1959'da kaydedilen "Soundreel" ve 1947 tarihli "Lettristlerle Hayali Röportaj" yer alıyor.

Dada Berlin. Paris: Musée d'art moderne de la ville de Paris. Özellikle Raoul Hausmann'ın yapıtlarını içeren antoloji. "Club Dada Berlin, 1918-1921" 1966'da yazılmış.

Dada for Now: A Collection of Futurist and Dada Soundworks (Ark, 1985, İngiltere). Trio Exvoco'nun, Hugo Ball'in ses şiirleri ile Huelsenbeck, Janco ve Tzara'nın "L'Amiral cherche une maison à louer"inin (hepsi de 1916'da yapılmış çalışmaların) günümüze uyarlamaları.

"Dada ist global. Ist Dada auch local?" *Tages-Anzeiger*, Zürih, 16 Mart 2002. O dönemlerde 1 Spiegelgasse'nin sahibi Swiss Life'ın, eskiden Cabaret Voltaire'in bulunduğu yerdeki Tenn and Twenty adlı diskonun yerine dükkânlar koyacağı açıklaması üzerine, en klas ve en salaş giyisilerini giymiş altmış genç orasını işgal etti. Kimi yüzünü beyaza boyamış, kimi maske takmıştı. *Tages-Anzeiger*'in fotoğrafçısı sırıtışlarını gizlemeden gözlerine siyah bant çekerek tek kullanımlık fotoğraf makinesi kullanıyorlarmış gibi bir poz yakalamış. İşgal üç ay sürdü, bu süre boyunca dadacılar şiir okudular, oyun ve film gösterisi sundular. Polis onları oradan tahliye ettikten sonra Swiss Life, orasını bir dükkân, bir müze ve içinde müzik grupları, şairler ve her türden performans sanatçısını barındıracak çılgınca dekore edilmiş bir gece kulübüne (Dada Haus) ev sahipliği de yapacak şekilde tasarlanıp Cabaret Voltaire olarak yeniden açma konusunda Zürih şehriyle anlaştı. 2008'de sağcı Halk Partisi, o yerin kamu fonundan yararlanması konusunda bir referandum yapılmasını sağladı (bu referandum çağrısı, bir seks terapistinin kadın hastalarına seks kölesi olarak görmesiyle ilgili bir performansın dikkat çekmesinin ardından yapılmıştı). Halk Partisi'nin sloganı "Zürih ahmak değil. Dadaya vergi yok!"tu. Referandumdan partinin istediği sonuç çıkmadı ve Zürih şehri orasını 2011 yılı sonuna kadar destekleme garantisi verdi. Huelsenbeck, Hausmann ve Baader'in 1919'da ifade ettikleri gibi, "Dada faizini ebediyette ödeyen tek tasarruf bankasıdır."(?)

The Dada Reader, Der. Dawn Ades, İng. Çev. Ades vd (Chicago: University of Chicago Press, 2006). Dada dergilerindeki yazılar, *Cabaret Voltaire*, Zürih, 1916 (Ball, "Editoryal" Emmy Hemmings, "Morfin" Huelsenbeck ile Tzara "Arabacı ile Kırlangıç Arasındaki Diyalog"); *Dada 3*, Zürih, 1918 (Huelsenbeck, "Hans Arp'ın Eseri"); *Dada 4-5*, Zürih, 1919 (Hausmann, "Almanya'dan Son Haberler"); *Club Dada*, Berlin, 1918 (Huelsenbeck, "Çağın Tarihine Dair Önsöz"); *Der Dada 1*, Berlin, 1919 (Baader, Hausmann, Huelsenbeck, Tzara, "Dünya Barışında 1. Yıl" Huelsenbeck, Hausmann, Baader, "Paranı Dadaya Yatır" namı diğer "Yatırımını Dadaya Yap!" bkz. Lippard); *Der Dada 2*,

Berlin, 1919 ("Dadaya Katıl"); *Der Dada 3*, Berlin, 1920 (Hausmann "DADA Avrupa'da"); *Dadaco*, Münih, derleme 1920, yayımlanmamış ("Dada Nedir"). Ayrıca bkz. *Dada Zeitschriften* (Hamburg: Nautilus, 1978), içinde *Club Dada* ve *Der Dada*'nın da yer aldığı Alman dada yayınlarının tıpkıbasımları.

Davidson, Steef. *The Penguin Book of Political Comics*, Çev. Hester ve Marianne Velmans. New York: Penguin, 1982. Sayısız sitüasyoniste ait, sitüasyonistlerden etkilenmiş çeşitli çizgi hikâye ve karikatürlerle King Mob'dan sayısız örneği de içermektedir.

Debord, Guy (-Ernest). *Considérations sur l'assassinat de Gérard Lebovici.* Paris: Gérard Lebovici, (1985) Paris: Gallimard, 1993, Çev. Robert Greene, *Considerations on the Assasination of Gérard Lebovici* (Los Angeles: Tim Tam, 2001), "Debord'un dostu ve patronu Gérard Lebovici Debord'un 1971'de tanıştığı bir Fransız film yapımcısı– tam anlamıyla sitüasyonist bir gazete olan *Champ Libre*'i finanse ederek Debord'un çalışmalarını desteklemekle kalmamış, Debord'a onun sinematografik ürünlerinin sabit ve mükemmel bir zemine oturmasını sağlayan bir sinema da satın almıştı: St. Germain'deki Cujas Stüdyosu. Ancak bu ortaklık 1984 yılına, Lebovici'nin Champs Elysées'nin dışında bir otomobil parkında gizemli bir şekilde cinayete kurban gitmesiyle bozuldu ve Debord kâh üzüntüden kâh jest olsun diye tam bir sitüasyonist kesinliğiyle filmlerinin gösterimlerini durdurdu. Dostunun ölümüne ve basının bu olayı aktarış biçimine (Gazeteler Lebovici'nin Debord'un 'suikastına kurban' gittiğini iddia ediyor ve Debord'un Fransız terörist grubu Action directe'in üyesi olduğunu ima ediyordu; ki bu suçlamalar üzerine Debord *L'Humanité*'yi Komünist Partisi günlük gazetesini, sağcı gazete *Minute*'u ve ulusal *Journal du Dimanche*'ı dava etti ve kazandı) öfkelenen Debord daha sonra yazdığı kitabında olayla ilgili olarak, "Gazetelerde Lebovici'nin öldürülmesiyle ilgili çıkan çirkin haberler üzerine filmlerimden hiçbirinin Fransa içinde gösterilmemesi kararını aldım. Bu, Lebovici'nin anısının yâd edilmesinin en uygun biçimi sanırım" diyordu –*On the Passage of a Few People through a Rather Brief Moment in Time: The Situationist International, 1957-1972* adlı kitapta Thomas Y. Levin'in "Dismantling the Spectacle: The Cinema of Guy Debord" McDonough ve Sussman'ın içinde.

Debord'un 30 Kasım 1994'te intiharından önce bitirdiği son kitabı *Les Contrats* (Cognac: Les Temps qu'il fait, 1995). "Ölümünden birkaç hafta sonra yayımlanan... bu kitap Debord ile [Lebovici] arasında yapılmış üç sözleşmeden oluşuyor... Bu sözleşmeler dikkat çekici çünkü tamamen eşitsizler, Lebovici her şeyi Debord'a borçlu (özellikle para), Debord'un ise neredeyse hiçbir yükümlülüğü yok. Son sözleşme, Debord'un parasını çoktan ödediği ama asla çekmediği, muhtemelen de hiç çekmeye niyeti olmadığı İspanya'yla ilgili bir film üzerine. Bu tuhaf kitabın amacı bir taraftan Lebovici'nin hiçbir sözleşmeyle sınırlanmayacak kadar yüce cömertliğini takdir etmekti... Diğer taraftan bu kitap, Debord'un sözleşmenin sonuna kadar ve ötesinde görev, sorumluluk veya borçtan azade olduğunu, hiçbir şey yapmamakta (filmi çekmemek dahil) özgür olduğunu göstermek amacını taşıyor. Bu küçük kitabı Debord'un o çok meşhur *Oeuvres cinématographiques complètes*'in son bölümü olarak değerlendirmek de mümkün. Debord'un 1952'de yönetmenliğe

ilk adımı attığı film görüntüsü olmayan bir filmdi... Ama bu son adım daha da radikal: yalnızca görüntüsü olmayan bir film değil bu, hiç gerçekleşmemiş bir film aynı zamanda; ki bu da bu filmi tuhaf bir sözleşme veya sözleşmeme konusu haline getiriyor, yani deyim yerindeyse yerine dostluğun geçtiği bir film" –Vincent Kaufmann, "The Lessons of Guy Debord" *October*, no. 115 (Kış 2006).

1987'de Levin'e yazdığı bir mektupta Debord, filmlerinin Fransa dışında gösterilip gösterilmediği sorusuna şu cevabı veriyor:

— *Contre le cinéma.* Aarhaus, Danimarka: Institute scandinave de vandalisme comparé, 1964. Filmler üzerine teknik notlarla birlikte Debord'un ilk üç filminin metinleri ve görüntüler üzerine açıklamaları; Asger Jorn'un giriş yazısıyla birlikte ("Guy Debord et le problème de maudit").

— *Correspondence,* Cilt 1-7 (Paris: Fayard, 1999-2008). Cilt 1, *Correspondence: The Foundation of the Situationist International (June 1957-August 1960)* İng. Çev. Stuart Kendall ve John McHale (Los Angeles: Semiotext(e), 2009).

— *La marquis de Sade a des yeux de fille* (Paris: 2004, Fayard). Debord'un 1949'dan 1953'e kadar dostu Hervé Falcou'ya, 1953'te Ivan Chtcheglov'a gönderdiği sanat mektuplarının (kolaj, yapıbozum, sözcük sihri deneyleri): yeniyetme bir dadacının kendini keşfi. Alice Debord'un izniyle.

— *Oeuvres,* Der. ve açıklama yazıları Jean-Louis Rancon, Alice Debord ile birlikte (Paris: Gallimard, 2006). Debord'un bütün kitaplarını (*Fin de Copenhague* ve siyah-beyaz *Mémoires* hariç) kapsayan 1902 sayfalık koleksiyon, içinde burada sözü edilmeyen birçok kitap, oyun, yayımlanmış yayımlanmamış bütün makaleleri ("Histoire de l'Internationale lettriste" 1956, dahil), *International situationniste*'de imzasız yayımlanmış yazılar, 1950 tarihli mektuplar, sayısız otobiyografik ve açıklayıcı fotoğraf (1951'de Cannes'da çekilen, Debord'un baştan ayağa ışıl ışıl parlayan Elvis Presley'nin, namı diğer Isidore Isou'nun etrafında toplanmış heyecanlı gençlerin arasında görüldüğü fotoğraf dahil), çalıntılanmış haritalar, tarihi fotoğraflar ve daha fazlasını barındırıyor.

— *Oeuvres cinématographiques complètes: 1952-1978.* Paris: *Complete Cinematic Works: Scripts, Stills, Documents,* Çev. Ken Knabb. Oakland, Ca. AK Press, 2003. Filmlerin görüntülerine ilişkin açıklamalarla birlikte Debord'un beş filminin metinleri

— *Oeuvres cinématographiques complètes* (Gaumont Video, 2005). Debord'un bütün filmlerinin olduğu DVD seti: *Hurlements en faveur de Sade* (1952); *Sur le passage de quelques personnes à traverse une assez courte unité des temps* (1959); *Critique de la séparation* (1961); *La Société du Spectacle* (1973); *Réfutation de tous les jugements, tant élogieux qu'hostile, qui ont été jusqu'ici portés sur le film "La Société du Spectacle"* (1975); *In girum imus nocte et consumimur igni* (1978); Brigitte Cornand'la birlikte, *Guy Debord, son art et son temps* (1995, ilk gösterimi Debord'un intiharından kısa bir süre sonra gerçekleşmiştir). Ona eşlik eden kitapta, bu projeyi yöneten film yapımcısı Oliver Assasyas'la yapılan "L'oeuvre cachée" başlıklı söyleşi de yer almaktadır. *Hurlements*'ın 2009 yılında New York Lincoln Center'daki gösteriminin seyirci seslerinin (yani bağrış çağrışların, küfürlerin, tezahüratların, müna-

kaşaların) yer aldığı ses kaydı hakkında canlı bir izlenim için bkz. Zack Winestine, "Howls for Guy Debord" *Film Quarterly* (Yaz 2009); *Sur le passage* ve *In girum*'la ilgili yorum için bkz. benim "A Brief Affair" başlıklı yazım, *Artforum* (Şubat 2006). Ayrıca bkz. Debord, *In girum imus nocte et consumimur igni: Edition critique agumentée de notes diverse de l'auteur, suivi Ordures et Décombres* (Paris: Gallimard, 1999).

— *Panégyrique* (1989) (Paris: Gallimard, 1993). *Panegyric*, İng. Çev. James Brook (New York ve Londra: Verso, 1991). Debord'un hayattaki meşgalesi olarak ayyaşlık üzerine (kitlesel üretimin alkole dayattığı tat kaybı üzerine: "İçkinin içen kişiden önce sızacağını göreceğini kimse tahmin etmezdi") bir bölümün yer aldığı dağınık halde eleştirel bir otobiyografi. Daha sonra, içinde fotoğrafların yer aldığı ikinci bir cildi olan *Panegyric Volumes 1&2* adlı gereksiz bir baskı daha yapıldı, İng. Çev. James Brook ve John McHale (New York ve Londra: Verso, 2004). 25 Mart 1993'te *London Review of Books*'ta yayımlanan "You Could Catch It" başlıklı makale benim *The Dustbin of History* (Cambridge, MA: Harvard ve Londra: Picador, 1995) adlı kitabımda yer alıyor. Biyografiler için bkz. Apostolidès, Bourseiller, Bracken, Hussey, Jappe, Kaufmann ve Merrifield.

— *Preface à la quatrième édition italienne de "La Société du Spectacle."* Paris: Champ Libre, 1979. *Preface to the Fourth Italian Edition of "The Society of the Spectacle"* adı altında Çev. Frances Parker ve Michael Forsyth. Londra: Chronos, 1979. 1950'lerin başlarındaki Saint-Germain-des-Prés'ye bir ağıt, o kadar hasretle dolu ki; okunurken sayfaları uçup gidiyor sanki.

— "Sitüasyonistler ve Siyaset ile Sanatta Yeni Eylem Biçimleri", Internationale situationniste, *Danger Official Secret Destruktion AF RSG 6*. Odense, Danimarka: Galerie EXI, 1963 içinde. Fransızca, Danca ve İngilizce yazılmış tanıtım kataloğu. McDonough ve Sussman'da da yer almaktadır; ama orijinali olan İngilizce'den değil, Fransızca'dan çevrilmiştir. Katalogda ayrıca Michèle Bernstein'ın *Victory of the commune of Paris, Victory of the Spanish republicans* ve *Victory of the great jacquerie of 1358* adlı eserleri de yer alıyor. Bernstein ile Debord, İngiliz aktivistlerin nükleer savaş durumunda İngiliz hükümetinin taşınması planlanan gizli yerleri açıklamalarından esinlenen RSG sergisi için Danimarka'ya gittiler; sergide Debord'un sözcük resimleri, sitüasyonist J.V. Martin'in nükleer soykırım resimleri yer alıyordu. Sergide sitüasyonist Jan Stijbosch'un resimleri de yer alacaktı. Bernstein 2009'da konuyla ilgili şunları yazar: "Ama Stijbosch gelmedi, ona ne oldu bilmiyorum, sarhoş mu oldu, yolda birilerine âşık mı oldu, kara mı saplanıp kaldı bilmiyorum, gelmedi ve sergi için onun resimlerine ihtiyacımız vardı. Bunun üzerine Guy ile Martin bana, 'Sanat herkes tarafından yapmalı! Yalnızca uzmanlar tarafından değil! Michèle resimleri sen yapacaksın!' dediler. 'Ben ressam değilim' dedim. Ben ressam değildim! Bu nedenle resimleri ben yaptım [bunlara resim denemezdi (oyuncak askerlerle başka figürlerin üzerinde sıralandığı kabartma haritalardan ibaretti, Debord'a göreyse bu 'savaş resminde bir yenilik'ti, 'burada ulaştığımız tarihin tekerrürünü düzeltiyor, bu sefer daha iyi hale getiriyor'du)] ve Guy ile Martin'i oyuncakları almaya gönderdim ve Martin'in yanındaki bandı kullandım. Büyük proletarya yenilgisini zafere dönüştürmek, hepsi benim elimdeydi."

— *La Société du Spectacle* (1967). Paris: Gallimard, 1993, Çev. Donald Nicholson-Smith, *The Society of the Spectacle*, New York: Zone, 1993. (*Gösteri Toplumu*, Fransızca aslından çevirenler Ayşen Ekmekçi ve Okşan Taşkent, İstanbul: Ayrıntı Y., 1996.)

— Asger Jorn'la birlikte, *Mémoires*. Paris: Internationale situationniste, 1959; 1957 yorumu. Tıpkıbasım, Paris: Jean-Jacques Pauvert aux Belles Lettres, 1993. Yeni yazdığı önsözde Debord, "İçinde yaşadığım asrın güzel dilini konuşmak istiyordum" diye kitabının son cümlesinden alıntı yapar (o da Baudelaire'den bir alıntıdır). "Duyulmak gibi bir kaygım pek yoktu." 2004'te Allia (Paris) tarafından kitabın adi bir baskısı yapıldı. Bkz. Boris Donné'nin aydınlatıcı kitabı *Pour mémoires: un essai d'élucidation des Mémoires de Guy Debord* (Paris: Allia, 2004). Bkz. Jorn, Asger.

The Decline... of Western Civilization, Yön. Penelope Spheeris, 1980. Darby Crash'le the Germs'ün gösterileri de dahil.

De Quincey, Thomas. *Confessions of an English Opium Eater* (1821), Der. Alethea Hayter, Harmondsworth, İngiltere: Penguin, 1981.

Dils (Los Angeles). "I Hate the Rich"/"You're Not Blank" (What, 1977). "Class War"/"Mr. Big" (Dangerhouse, 1977).

D.O.A.-A Rite of Passage. Yön. Lech Kowalski, 1980. Sex Pistols ABD turnesinde. Film en çok Chelsea Hotel'de Sid Vicious ile Nancy Spungeon arasında geçen şaplaklı röportajla tanır; ama *Terry and the Idiots*'ın Terry'sinin olduğu sahneleriyle unutulmaz olmuştur. Yeteneksiz bir punk şarkıcısı olan Terry orta yaşlı pub müdavimlerinin önünde kendini rezil eder, bütün bahisler punk'ın ona tanıdığı herkesin içinde konuşma özgürlüğünün onun söyleyecek bir şey bulmasını sağlayacağı düşüncesi üzerine oynanır. Bkz. *Sid&Nancy.*

Drabble, Margaret. *The Ice Age.* New York: Knopf, 1977.

Dufrêne, François, Der. *L'Autonomatopek 1* (Opus International, 1973, Fransa). Jean-Louis Brau, "Turn Back Nightingale" Isidore Isou, "Lances rompues pour la dame gothique" (1945) ve Gil J Wolman, "Relantissez les cadences, mégapneume" de dahil. Larry Wendt'in izniyle yayımlanmıştır. Bkz. Brau, Wolman.

Les. Enfans du paradis, Yön. Marcel Carné, senaryo, Jacques Prévert, 1944.

Essential Logic (Londra). "Wake Up" (Virgin, 1979, İngiltere). *Fanfare in the Garden: An Essential Logic Collection* (Kill Rock Stars) 1978-1979 kayıtları (orijinal "Wake Up" kaydı hariç, bkz. *Ruj Lekesi*), Lora Logic'in 1997'deki solo kayıtları ve Red Crayola/Art & Language'in 1980 tarihli *single*ı "Born in Flames" (Lizzie Borden'ın feminist devrimle ilgili aynı adlı filminin müziği). Lora çıkabildiği en yüksek perdeden söylerken tonlar arasında insan vücutlarının üzerine parmak uçlarıyla basa basa geçiyormuş gibi gezinir (zarif ama birazcık da çılgınca). "Alevlerden doğduk biz" diye haykırır (son sözcüğü biraz daha yüksek söyler, sözcük balon gibi havada süzülüp kaybolur adeta). Kendi etrafında döner (sırtını döndüğünü duyarsınız, stüdyoda bir önünde bir de arkasında mikrofon var gibidir) ve haykırmaya başlar. "Amerika'nın gizemlerinden hiçbiri kalmadı" der üstüne basa basa ama bu sesin sahibinin kim olduğu gizemi çözümsüzdür. Sözcükler gırtlağında zıplar ("zulüm" "temsil ettiğimiz" "ve bizi dizlerimizin üzerine çöktüren" "gizli zorbalığı kırdık") ama vücudundan dışarı uçar. Not GM. Bkz. *The Roxy,* X-ray Spex.

Fairport Convention. "Tale in Hard Time" *What We Did on Our Holidays* (Island, 1969, İngiltere). Ayrıca bkz. Meet on the Ledge: The Classic Years (A&M, 1999).

Firesign Theater. *Don't Crash That Dwarf, Hand Me The Pliers* (Columbia, 1970).

Five Million Years to Earth (İngiltere) (*Quatermass and the Pit*) (İngiltere) Yön. Roy Ward Baker, senaryo, Nigel Kneale, 1967. 1994'te yönetmen Paul Tickell ve senarist Jon Savage Arena/BBC ortaklığında *Quatermass Punk and the Pistols The Pit* adlı televizyon filmini çekti (BBC'nin *Quatermass and the Pit* filminin 1958 orijinal versiyonundan tekinsiz cümleler ve kehanetlerin araya girdiği hayal edilebilecek en yıkıcı punk performans filmi). Michèle Bernstein'ın izniyle.

Foster, Stephen C., Der. *Lettrisme: Into the Present, Visible Language*'in özel sayısı (Cleveland), 17 (1983 Yazı).

Fraser, Donald, Der. *1968: A Student Generation in Revolt –An International Oral History* (New York: Pantheon, 1988). 68 Mayısı için en çarpıcı, sıradan bir tanıklık. Konuşmacılar arasında Donald Nicholson-Smith de yer alıyor.

Front de la jeunesse. Bkz. Brau, Jean-Louis.

Gang of Four (Leeds). "At Home He's a Tourist"/"It's Her Factory" (EMI, 1979, İngiltere). *Entertainment*! (EMI, 1979, İngiltere, daha sonra Warner Bros, ABD).

Gillett, Charlie. *The Sound of the City: The Rise of Rock and Roll* (1970), gözden geçirilmiş basım, New York: Pantheon, 1983.

God and the State (Los Angeles). *The Complete Works of God and the State* (Independent Project, 1985, kayıt tarihi 1983).

Gordon, Kim. " 'I'm Really Scared When I Kill in My Dreams' ". *Artforum* (New York, Şubat 1983).

Gray, Christopher, Der. ve Çev. *Leaving the 20'th Century: The Incomplete Work of the Situationist International.* İngiltere: Free Fall, 1974. Yeniden tasarlanmış basım, Londra: Rebel Press, 1998.

The. Great Rock'n' roll Swindle. Yön. Julien Temple, senaryo Malcom Forger, 1980. Perde gerisinde Malcolm McLaren'in bulunduğu, Sex Pistols'ın yükselişi ve düşüşüyle ilgili çılgın bir kurmaca anlatı: 1780 Gordon Ayaklanmaları'yla başlayıp porno tiyatrosuyla son buluyor. 2000'de Temple sade ama aynı derecede keskin *The Filth and the Fury*'yle taraf değiştirdi. Bu film, Temple'ın deyişiyle, grubun "hayattan korkan" hayatta kalmış üyeleri için, onları (o zamana kadar isimlerini, hikâyelerini ve asaletlerini hak etmiş olan bu kişileri) "şöhret kemoterapisi"yle hayata çekme sorumluluğuyla yapılmıştı. Filmde toplumsal bağlamsallaştırma girişimleri var (film karmaşa içindeki bir İngiltere görüntüsü kolajlarıyla açılıyor); ama Johnny Rotten'ın bizzat ifade ettiği gibi, işsizlikle, yozlaşmayla, ırkçılıkla veya Pink Floyd'la mücadele etmiyordu, her türden teslimiyetle mücadele etmekteydi. Bu mücadeleyi kaybettiğini düşünüyor: "İngiltere'yle baş edebilirim" diyor kendisi ve Sid Vicious için. "Ama bir eroin bağımlısıyla baş edemezdim." Sekiz yıl sonra Temple, *There'll Always Be an England: Sex Pistols Live from Brixton Academy / The Knowledge of London: A Sex Pistols Psychogeography* ile tekrar yuvaya döndü.

2007'de gerçekleşen ve seyircilerin içeriye sırayla girmeleriyle filan tam bir yeniden buluşma anı yaşatan bu gösteride grupla ilgili görüntüler kadar seyircilerle ilgili görüntüler de var gibidir ve işin garibi, hiç kimsenin cep telefonunu kaldırıp konser anını yaşamak yerine (bu 30. yıldönümü gösterisi her şeyden önce başka bir gösterinin bir resmi olsa bile) onu çekmeye kalkışmaması. İnsanlar haykırıyor, hoplayıp zıplıyor, birbirlerine omuz atıyor, hepsinden önemlisi doyasıya şarkı söylüyor. Johnny Rotten, Steve Jones, Paul Cook ve Glen Matlock ("Siz şanslı amcıklarsınız" diyor Rotten sonlara doğru, "çünkü dünyanın en iyi grubu bu") daha önce yaşama imkânı bulamamış olabilecekleri ânları yaşıyorlar. İngiliz turist şarkısı "Beside the Seaside" "Holidays in the Sun"a giriş parçası olarak hep bir ağızdan söyleniyor; "God Save the Queen" ile "Bodies"in en yoğun bölümlerinde, sözcükler anlamlarını yitirirken ve yepyeni anlamlar üretebilecekmiş gibi bir hal alırken, gerçek bir dada kasırgası başlar. Ama asıl eğlence *Psychogeography*'dedir ("Bilinçli oluşturulmuş veya oluşturulmamış coğrafi ortamın bireylerin duygu ve davranışları üzerindeki belli etkilerini inceleyen alan" – *Internationale situationniste*, no. 1, Haziran 1958; yani mirasçıların olaydan sonra atalarını yâd etme meselesiydi): Grubun, Rotten hariç, eskiden onlara musallat olan şeylere doğru bizi bir tura götürüyorlar. Cook ile Matlock 1976'daki hallerine benziyorlar, biraz yaşlanmışlar yalnızca ama Jones tanınmaz halde. Sahnede kendi kendinin yakın koruması gibi görünüyor; üzerinde o kalın kaban, gözündeki o siyah gözlük, başındaki yüzünün ortasına kadar çektiği o şapkayla bir çete elebaşısı da olabilir, cebi para dolu bir cani de. Üçü Soho'yu turlar: "Dickens romanlarındaki gibi tıpkı" diyor Jones, seks dükkânlarına, salaş otellere, eskiden sahneye çıktıkları striptiz kulüplerine (El Paradiso'nun çok pis olduğunu, orasını kendi elleriyle temizlemek zorunda kaldıklarını hatırlıyorlar) göz gezdirirken. "Her an pencerelerden birinden aşağıya bir kova sidik boşaltacaklarmış gibi hissediyorum." Pubları geziyorlar, eski performans yerlerini araştırıyorlar ("Notre Dame Hall nerede biliyor musun? Sex Pistols orada sahne almıştı –Sex Pistols'ı hiç duymadın mı?") ve nemli kovuklarda dolaşan mağaracılar misali eskiden prova yaptıkları mekâna kadar dolanıyorlar, sonra oradan basıp Denmark Street'e gidiyorlar. Rotten'ın çizdiği grup üyelerinin ve "Nanny Spunger" ile "Muggerade"in (menajer Malcolm McLaren, Malcolm Muggeridge'e benzetilerek böyle yazılmış) karikatürleri hâlâ duvarda duruyor. Bir manifestonun ana hatları da var, duvarda şu sözcükler alt alta sıralanmış:

BERBAT
KALP AĞRISI
APTAL
SEFALET
KÖTÜ İÇKİ
BORCU BİTİRME HASTALIĞI
HASTA
UĞURSUZ

"Durumu ciddiye almaya başladığımız yer işte burası!" diyor Glen Madlock. "Ortalarda yarım yamalak bir fikir dolaşıyorduysa, o fikir için bir şeyler yapmaya hazırdık."

Grosz, George. *A Little Yes and a Big No*, Çev. Lola Sachs Dorina. New York: Dial, 1946.

Hausmann, Raoul. "Club Dada Berlin, 1918-1921" (26 Temmuz 1966), *Dada Berlin: 1916-1924* (Paris: Musée d'art moderne de la ville de Paris) içinde. Belirsiz ama paha biçilmez bir hatırat

— Courrier Dada (1958). Paris; Allia, 1992.

— "Dadaism and Today's Avant-Garde", *Times Literary Supplement* (3 Eylül 1964).

— *Poèmes phonetiques complètes* (S Press Tapes, Batı Almanya). *Dada Anti Merz, Ruj Lekesi*, özellikle de Helmut Herbest'in yönettiği *German-Dada* (Museum without Walls/KVC Entertainment, 1986), Hausmann'ın harf şiiri performansıyla birlikte.

—*Raoul Hausmann 1886-1971: Der Deustche Spiesser ärgert sich* (Ostfildern-Ruit Almanya: Museum für Moderne Kunst Photographie und Architektur/Verlag Gerd Hadje, 1994). Sergi kataloğu, August Sander'in yaptığı Hausmann'ın 1929 tarihli iki portresiyle açılıyor. Ayrıca bkz. Benson.

Heatwave (Londra), 1-2 (Temmuz ve Ekim 1966). Christopher Gray'le diğerlerinin Sitüasyonist Enternasyonal'e katılmadan önceki gençlik kültürü ve avangardla ilgili yazılarının da dahil olduğu, aynı adlı grubun yayımladığı dergi. No. 2, içinde Hausmann ve Huelsenbeck'in "Dada Nedir ve Almanya'da Ne Arıyor?" yazısı yer alıyor. Fred Vermorel'in izniyle. *King Mob Eccho* (Edinburgh: Dark Star, 2000) içinde.

Höch, Hannah. *Hannah Höch –Album*, Der. Gunda Luyken (Ostfildern-Ruit Almanya: Hatje Cantz Verlag, 2004. Höch'ün fotoğraf albümünden.

— *The Photomontages of Hannah Höch* (Minneapolis: Walker Art Center, 1996). Bkz. Lavin.

Horkheimer, Max ve Theodor W. Adorno. *Dialectic of Enlightement* (1944), Çev. John Cumming. New York: Herder and Herder, 1972. (*Aydınlanmanın Diyalektiği*, Çev. Oğuz Özügül, Kabalcı Yayınevi, 1995-1996)

Huelsenbeck, Richard, "Dada, or the Meaning of Chaos". *Studio International* (Londra, Şubat 1972). Çağdaş Sanat Enstitüsü'ndeki konuşmanın düzeltilmiş metni, 1 Ekim 1971.

— *Deutschland müss untergehen*! Berlin: Malik, 1920. İllüstrasyonlar George Grosz. Klaus Humann'ın izniyle yayımlanmıştır.

—*Dr. Huelsenbeck's mentale heilmethode*, Bayerischer Rundfunk (Rough Trade Almanya, yapım Herbert Kapfer ve Christoph Lindenmeyer, 1992). Huelsenbeck'in "psikolojik kurtuluş sistemi"nin bu Almanca-İngilizce radyo oyunu versiyonu her yerde patlar: okumalarda, kabare müziğinde ve "A Dadaist Hippie" "Existentialisten" "Hottentotten-kral New York" adlı şarkılarda; Huelsenbeck'in verdiği hayali örnekler ve konferanslarda, Huelsenbeck ve Peter Blegvad'ın blues olarak (Blevgad'ın İngilizce olarak) söylediği "The end of the World"de ve altı buçuk dakika süren ve sahte bir Huelsenbeck, başkaları ve bizatihi Huelsenbeck arasında geçen "Huelsenbeck"in nasıl telaffuz edildiğiyle ilgili bir tartışma olan "Röhrenhose Rokoko-Neger-Rhythmus"ta.

— *En Avant Dada: Die Geschichte des Dadaismus.* Berlin: Paul Steegemann 1920. Tıpkıbasım, Hamburg: Nautilus, 1978. Çev. Ralph Manheim, Motherwell içinde.

— *Memoirs of a Dada Drummer*, Der. Hans J. Kleinschmidt, Çev. Joachim Neugroschel (1974). Berkeley, CA: University of California Press, 1991. *Mit Witz, Licht und Grütze*'nin 1957 yılına ait metni, ayrıca "On Leaving America for Good" (1969) dahil sayısız makale. Bkz. Kleinschmidt, Raabe, Sheppard.

— *Phantastische Gebete* (Frankfurt: Anabas Verlag, 1993). 1916 baskısının tıpkıbasımı, içinde Hans Arp'ın çizimleri ve George Grosz'un çizimlerinin bulunduğu 1920 Berlin baskısı ile Herbert Kapfer'in bir yorumu yer alıyor. İng. Çev. Malcolm Green, *Blago Bung Blago Bung Bosso Fataka! The First Texts of German Dada by Hugo Ball, Richard Huelsenbeck, Walter Serner* (Londra: Atlas, 1995) içinde.

— *Weltdada Huelsenbeck: Eine Biograpfie in Briefen und Bildern,* Der. Herbert Kapfer ve Lisbeth Exner (Innsbruck, Avusturya: Haymon Verlag, 1996). Mektuplar 1913-73, Hausmann, Höch, Grosz ve Arp'ın 1950'ler ile 60'larda birbirlerine gönderdiği mektuplar dahil.

— *Wozu Dada: Texte 1916-1936,* Der. Herbert Kapfer (Frankfurt: Anabas, 1994). Kısa ömürlü makaleler, gevelemeler ve manifestolar.

Hussey, Andrew. *The Game of War: The Life and Death of Guy Debord* (Londra: Jonathan Cape, 2001. Güvenilir değil.

Impresario: Malcolm McLaren and the British New Wave (Cambridge MA: New Museum of Contemporary Art/MIT, 1998). Küratörlüğünü Paul Taylor'ın yaptığı serginin kataloğu. Makaleler Taylor, Jane Withers ("From *Let It Rock* to *World's End*, 430 King's Road") ve John Savage. Bkz. McLaren, Vermorel.

Internationale Situationniste. *Internationale situationniste:* (*Paris*). Paris: Fayard, 1997. 1958-1969 yılları arasında çıkan temel sitüasyonist yazıların tamamı.

— *La Véritable Scission dans l'internationale:* (1972). Paris: Fayard, 1998. İng. Çev. John McHale, *The Real Split in the International* (London and Sterling VA: Pluto Press, 2003). İçinde Guy Debord ile Gianfranco Sanguinetti'nin "Enternasyonal ve Dönemi Üzerine Tezler" başlıklı yazı ve 68 Mayıs'ı sonrası Sitüasyonist Enternasyonal hakkında ek yazılar yer alıyor. Bkz. McDonough, Raspaud, *Theory of the Dérive.*

Ion (1952). Paris: Jean-Paul Rocher, 1999.

Isou, Isidore. *L'Agrégation d'un nom et d'un méssie.* Paris: Gallimard, 1947.

— *Contre le cinéma situationniste, néonazi.* Paris: GB/NV/MB, 1979.

— "Les Créations du lettrisme" *Lettrisme* (Paris), 4 cilt, 1. cilt (Ocak 1972). Sanata ilişkin lettrist yaklaşımlarla ilgili tıpkıbasım kapsamlı katalog.

— "The Creations of Lettrism." *Times Literary Supplement* (3 Eylül 1964). Yukarıda adı geçen incelemenin çok kısaltılmış basımı.

— *Introduction à une nouvelle poèsie et une nouvelle musique.* Paris: Gallimard, 1947.

— *Oeuvres de Spectacle.* Paris: Gallimard, 1964. *Traité de bave et d'éternité*'nin senaryosu ile "Le Manifeste du cinéma discrépant"ı da içermektedir.

— *Traité de bave et d'éternité* (1951). DVD, Archives Françaises du film/CNC Re: Voir, 2008; Frédérique Devaux'nun altyazı ve notlarıyla birlikte. DVD'de ayrıca *Avant-Garde: Experimental Cinema, 1928-1954* (Kino, 2007) filmi de yer alıyor. Ayrıca bkz. Devaux, *"Traité de bave de d'éternité" d'Isidore Isou*, Crisnée, Belçika: Editions Yellow, 1994, filmin tarihi ve analizi ile senaryonun tamamı, birçok fotoğraf ve kısa ömürlü nesne ve *Lettrist Poetry from "Traité de bave de d'éternité"* (Kötü kayıtlı kaset, 1995).

Jackson, Michael. *Thriller* (Epic, 1982).

Janco, Marcel. *Marcel Janco* (Givatayim, İsrail: Massada, 1982). Kariyerine dair şeyler, maskeler, *First Sketch of Cabaret Voltaire* (1916) ve müthiş dada özeti *Torn Paper* (1972). İbranice ve Fransızca. Bkz. Naumann, Pomerantz, Sandqvist. Gerald ve Eleanore Marcus'un izniyle.

Jappe, Anselm. *Guy Debord* (1993,1995), İng. Çev. Donald Nicholson-Smith (Berkeley: University of California Press, 1999). Entelektüel bir biyografi (türünün ilk örneği), T.J. Clark'ın önsözüyle.

Joel, Billy. "The Longest Time" *An Innocent Man* (Columbia, 1983) içinde.

John Heartfield: Leben und Werk, Der. Wieland Herzfelde (Dresden: Veb Verlag der Kunst, 1971). Dada ve sonrası.

John Lydon: Stories of Johnny, Der. Rob Johnstone (Londra: Chrome Dreams, 2006). İçinde, benim Lydon'ı vicdan azabı olarak işlediğim "The Ballroom Blitz: From New York to Baghdad" adlı makalem de yer alıyor.

Jorn, Asger. *Pour la forme: Ebauche d'une méthodologie des arts* (1958). Paris: Allia 2001. Yazı, sanat çalışması ve keşifler 1954-1957. Ayrıca Guy-Ernest Debord'un "The Naked City"sini de içermektedir.

— Guy-Ernest Debord ile. *Fin de Copenhague.* (1957). Tıpkıbasım, Paris: Allia, 1986. Tek bir çalışma döneminde amaçlı olarak bir araya gelinerek kırk sekiz saatte tamamlanan ve reklam, kitle iletişim araçları ve kent planlamacılığının taşlandığı, gereğinden fazla boyanın kullanıldığı kolaj; Debord'un *Mémoires*'ı için kaba bir taslak.

Joy Division (Manchester). *An Ideal for Living* (Enigma, 1978, İngiltere). *Unknown Pleasures* (Factory, 1979, İngiltere).

Jung, Carl G. "The Concept of the Collective Unconscious" (1936), *The Viking Portable Jung* içinde, Der. Joseph Campbell, Çev. R.F.C. Hull. New York: Viking/Penguin, 1971.

Karp, Walter. "Coolidge Redux." Harper's (Ekim 1981).

Kaufmann, Vincent. *Guy Debord: Revolution in the Service of Poetry* (2001), İng. Çev. Robert Bononno (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006). Sözcük ve eylemlerle yapılan zengin bir gezi.

KILL IT. Londra, 1977. "Snuff rock" üzerine C. P. Lee'nin *Sleak* adlı oyunu için bir punk fanzini şeklinde hazırlanmış program.

King Mob. "It Was Meant to Be Great But It's Horrible: Confessions, S. Claus, 1968." Londra, 1968. Selfridges'deki King Mob gösterisi için hazırlanmış yazı. *King Mob Echo*'da (Edinburgh: Dark Star, 2000) geçen aşağıdaki yazılar içinde. Fred Vermorel'in izniyle yayımlanmıştır. Bkz. McLaren.

— *King Mob Echo* (Londra, Nisan 1968): Dada, sitüasyonistler ve Norman Cohn'la duvardaki deliklerle ilgili bir araştırma. Simon Frith'in izniyle yayımlanmıştır.

— "Posters Rejected by the L.S.E., October 25th to October 27th." Londra, 1968. Sol hiyerarşisi karşıtı afişler: Abiezer Coppe'nin koprolitik Ranter'cılığının canlandırılması. Fred Vermorel'in izniyle yayımlanmıştır.
— "Two Letters on Student Power." Londra, 1968. Christopher Gray ve "Richard Huelsenbeck, namı diğer T. J. Clark." Simon Frith'in izniyle yayımlanmıştır.

Kleenex (Zürih). "Beri-Beri"/"Ain't You"/"Heidi's Head"/"Nice" (Sunrise, 1978, İsviçre). "You (friendly side)"/"Ü (angry side)" (Rough Trade, 1979, İngiltere). Ayrıca bkz. Liliput, Marder.

Kleinschmidt, Hans J. "Berlin Dada", Der. Stepnen C. Foster ve Rudolf Kuenzli, *Dada Spectrum: The Dialectics of Revolt* içinde. Madison, WI: Coda/Iowa City, 1979.

Knabb, Ken, Der. ve Çev. *Situationist International Anthology.* (1981). Gözden geçirilmiş basım, Berkeley: Bureau of Public Secrets, 2006. Sitüasyonist yazılardan oluşan İngilizce'ye çevrilmiş derleme; ayrıca en bilinen sitüasyonist makalelerle çeşitli önemli LE makalelerini de içermektedir.

Kraus, Karl. *In These Great Times: A Karl Kraus Reader*, Der. Harry Zohn, Çev. Joseph Fabry vd. Manchester, İngiltere: Carcanet, 1984. Verdun olaylarını anlatan "Promotional Trips to Hell"i de içermektedir (1921).

Lanzmann, Claude. Shoah: *An Oral History of the Holocaust.* New York: Pantheon, 1985.

Lavin, Maud. *Cut with the Kitchen Knife: The Weimar Photomontages of Hannah Höch.* New Haven, CT: Yale University Press, 1993.

Le Roy Ladurie, Emmanuel. *Montaillou: The Promised Land of Error*, Çev. Barbara Bray. New York: Vintage, 1979.

Lefebvre, Henri. *Critique of Everyday Life* (1947, 1958), İng. Çev. John Moore (Londra ve New York: Verso, 1991), Türkçesi: *Gündelik Hayatın Eleştirisi*, Çev. Işık Ergüden, Sel Yayıncılık, 2012. Ayartıcı, gümbürtülü, daima kavgacı, daima açık: Marx yargıç, yabancılaşma suç, meta savunma, Gerçeküstücülük davacı ve okur hem kurban hem de suçlanan.
— *Critique of Everyday Life, Volume II: Foundation for a Sociology of the Everyday* (1961), Çev. John Moore (Londra ve New York: Verso, 2002).
— *Critique of Everyday Life, VolumeIII: From Modernity to Modernism* (1981), Çev. John Moore (Londra ve New York: Verso, 2005).
— *Introduction to Modernity* (1962), Çev. John Moore (Londra ve New York: Verso, 1995).
— *Position contre les technocrates.* Paris: Gonthier, 1967.
— " '7 Manifestes Dada' par Tristan Tzara." *Philosophies* (Paris), 1. Cilt (Mart 1924).
— *The Survival of Capitalism*, (1972), Çev. Frank Bryant. Londra: Allison and Busby, 1976.
— *Les Temps des Mépris.* Paris: Stock, 1975. Lefebvre'le röportaj. Bkz. McDonough (Ross).

Lerner, Robert E. *The Heresy of the Free Spirit in the Later Middle Ages.* Berkeley: University of California Press, 1972.

Les Lèvres nues (1954-1958). Paris: Allia, 1998. Belçika'da çıkan, editörlüğünü Marcel Marien'in yaptığı ve Lettrist Enternasyonal'in katkılarıyla hazırlanan postsürrealist derginin sayısı sayısına tıpkıbasımı. Bkz. Marien, *Theory of the Dérive.*

Lewis, Bernard. *The Assassins: A Radical Sect in Islam* (1967), 2. Basım. New York: Oxford, 1987.

Lewis, Jerry Lee. "Great Balls of Fire" (1957) stüdyo kaydı sırasındaki konuşmaları da içeren üç versiyonlu kayıt. *Classic Jerry Lee Lewis* (Bear Family, Almanya) albümünden.

Liliput (Zürih). "Split"/"Die Matrosen" (Rough Trade, 1980, İngiltere) "Eisiger Wind" (Rough Trade, 1981, İngiltere). Bkz. *Liliput* (Off Course, İsviçre), 2 CD, Kleenex'i de içeren eski parçalardan oluşan albüm.

Lippard, Lucy R. (Der.), *Dadas on Art.* Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1977. "Invest in Dada!"yı da içermektedir, Çev. Gabrielle Bennett, Richard Huelsenbeck, Johannes Baader ve Roaul Hausmann'ın "Legen sie Ihr Geld in dada an!" adlı yazısı, orijinal baskı *Der Dada* (Berlin), 1 (1919).

Lipstick Traces (Rough Trade, 1993), bu kitabın müzik CD'si. İçindekiler: Slits, "A Boring Life"; Orioles, "It's Too Soon to Know"; Trio Excovo'nun kendi yorumlarıyla "L'amiral cherche une maison à louer"; Jonathan Richman, "Road Runner"; Jean-Louis Brau, "Instrumentation Verbale"; Buzzcocks, "Boredom"; Adverts, "One Chord Wonders" ve "Gary Gilmore's Eyes"; Gang of Four'un "At Home He's a Tourist"inin ritminde söylenen Raoul Hausmann'ın "bbb"si; Kleenex, "Ü (angry side)" ve "You (friendly side)"; Guy Debord *Critique de la séparation*'dan fondaki ses; Mekons, "Méganeumies, 24 Mars 1963"; Raincoats, "In Love"; Bascom Lamar Lunsford, "I Wish I was a Mole in the Ground"; Huelsenbeck'in taklidi "Röhrenhose-Rokoko-Neger-Rhythmus"; Clash'in 1976 sahne konuşması (Joe Strummer: "Şimdi seyircide sıra, tamam mı? Hepinizin bana söylemesini istiyorum... buraya gelmenizdeki maksat tam olarak ne?"); Benny Spellman, "Lipstick Traces (On a Cigarette)" ve Hugo Ball'in "Karawane"si, söyleyen Marie Osmond. Notlar Jon Savage.

Logic, Lora. Bkz. Essential Logic.

Lunsford, Bascom Lamar. "I Wish I Was a Mole in the Ground" (1928). Lundsford, *Ballads, Banjo Tunes, and Sacred Songs of Western North Carolina* (Smithsonian Folkways, 1996) ve *Anthology of American Folk Music* (1952) içinde, derleyen Harry Smith (Smithsonian Folkways, 1997). Lunsford bu parçayı ilk 1924 yılında silindir olarak kaydetmiştir.

Lydon, John, Keith ve Kent Zimmerman'la birlikte. *Rotten-No Irish, No Blacks, No Dogs.* New York: St. Martin's, 1994. Çeşitli yer ve zamanlarda gerçekleştirilen röportajlarla bezeli "Sex Pistols'tan Johnny Rotten'ın bu onaylı otobiyografisi" konusunu yeterince iyi işleyememiş: Kitabı kendi yazmış olsaydı Lydon'ın hem başarısı hem de başarısızlığıyla yüzleşmek zorunda kalacağını anlamak zor değil, bu kitaptaysa her şeyi inkâr ediyor. Kitabın sonlarına doğru ise Umberto Eco'nun 1988 yılında yayımlanan Tapınak Şövalyeleri'nin gizemiyle ilgili romanı *Foucault Sarkacı*'ndan bir parçayı andıran tuhaf bir bölüm var. Karakterlerden biri "dünyadaki dört insan çeşidi, kaçıklar, aptallar, moronlar ve deliler arasındaki farkı" izah eder. Kaçıklar, der, "sabit fikirli-

dir, karşılaştığı her şey onun kaçıklığını doğrular. Onu sağduyuyla takındığı rahat tavırlarından tanırsınız, ani esinlerinden ve er veya geç lafı Tapınak Şövalyeleri'ne getirmesinden." Sex Pistols'ın kendinden meydana geldiğinde ısrar ettiği ve lafı evirip çevirip ikide bir kendine getirdiği o yaklaşık 350 sayfadan sonra Lydon şu öneriyi atar ortaya: "Kraliyet ailesinin mensupları, bulundukları yerin Tanrı'nın inayeti olduğu inancıyla büyütülmüşler. Ben bunu çok utanç verici buluyorum... Geçmişi düşünün. İyi işler yapmış olan şövalyeler bir tek Hoshitaller ve Tapınak Şövalyeleri. Hepsi yok edildiler; çünkü paraya, iktidara ve makama sırt çevirdiler. Eski Fransiskenler gibiydiler ve Britanya'nın düzen yanlıları onlara müsamaha göstermedi, onları tek kişi kalıncaya kadar katlettiler. Onlara ne isim verilebilir? İlk kömünistler? İnsanlık sevgilerini bencillik sevgisinden üstün tutmaları düzenin varlığına bir saldırıydı. Hiçbir savaştan kaçınmadılar, pre-SAS'tılar, kendi dönemlerinin haşhaşileriydiler ama bütün dünyevi zevklerden uzaklaşmışlardı, uzun süren iktidarlardan; ürküyorlardı. Benim Tapınak Şövalyesi olmadığım kesin, Kutsal Kâse'yi aradığım falan da yok zaten... ki buradan tekrar Kraliyet ailesine geri dönmüş oluyoruz." John Lydon kaçığın teki olabilir ama Eco'nun kıyası da geçerliliğini korur: herkes kaçık, aptal ve morondur. Bkz. *John Lydon.*

Marcus, Greil. "Historiograph: Cabaret Voltaire." *Common Knowledge*, C. 2, no: 1 (Bahar 1993). Karakterlerinin hepsi aynı anda gece kulübünde toplanan bu kitapçık yirmi sayfaya sıkıştırılmıştır. Yazılış tarihi 1983.

Marder, Marlene. *Kleenex LiLiPUT: Das Tagebuch der Guitarristin Marlene Marder.* Zürih: Nachbar der Welt Verlag, 1986. Plaklarından başka, arkalarında bıraktıkları her şey. Önsöz, GM.

Marien, Marcel. "Le Chemin de la croix (vii)." *Les Lèvres nues* (Brüksel), 4 (Şubat 1955). Serge Berna/Michel Mourre'un yazılarını da içermektedir. 1950 Notre-Dame vaazı, açıklamalarla birlikte. Bkz. *Les Lèvres nues.* Raymond Haines'in çektiği, içinde Mourre'un Café Saint-Claude'da yaptığı konuşma sırasında çekilmiş fotoğrafının da olduğu Berna ile Mourre'un fotoğrafları, *Lipstick Traces: Une histoire secrète du vingtième siècle* (Paris: Allia, 1998) içinde. Haines ve Guillaume Godard'ın izniyle.

Marx, Karl. "A Contribution to the Critique of Hegel's Philosophy of Right. Introduction (1843-44)" Early Writings, Der. Quintin Hoare, Çev. Gregor Benton. New York: Vintage, 1975.

— "The Fetishism of the Commodity and Its Secret" (Meta Fetişizmi ve Metanın Sırrı) (1867), *Capital*, 1. Cilt, Çev. Ben Fowkes. New York: Vintage, 1977. (*Kapital I*, Çev. Alaattin Bilgi, Sol-Onur Yayınları, 1993)

Mauss, Marcel. *The Gift: Forms and Functions of Exchange in Archaic Societies* (1925), Çev. Ian Cunnison. New York: Norton, 1967.

McDonough, Tom, Der. *Guy Debord and the Situationist International: Texts and Documents.* Cambridge, MA: MIT, 2002. İçlerinde Guy Debord'un "One Step Back" ve Sitüasyonist Enternasyonal'in kuruluşu hakkında yazdığı, "One More Try If You Want to Be Situationists" adlı yazısının da bulunduğu (Kristin Ross'un, "Lefevre on the Situationists: An Interview" başlıklı eleştirel yorumuyla birlikte) birçok LE ve SE makalesinin çevirisi ve Thomas Y. Levin'in,

"Dismantling the Spectacle: The Cinema of Guy Debord" T.J. Clark ve Donald Nicholson-Smith'in, "Why Art Can't Kill the Situationist International" yazıları ile benim "The Long Walk of the Situationist International" (1982) başlıklı yazım.

McLaren, Malcolm. *The Ghosts of Oxford Street*. Yön. Malcolm McLaren, 1991 (BBC). McLaren tarafından 1960'larda sanat okulunda tasarlanan, Oxford Street'in, bu alışveriş sokağının bir tarihçesi olarak planlanan, BBC tarafından Noele özel olarak yayınlanan ve Mclaren'in anti Noel Baba olarak boy gösterdiği film; gerçi, anti-Noel Baba daha çok Tom Jones'un, 1909'da açıldığı gün Oxford Street'teki dükkânına bir milyon insanı çeken Amerikalı girişimci Gordon Selfridge rolünde cisimleşir. Tom Jones'un canlandırdığı Selfridge karakterinin Barrett Strong'un 1961 yılı parçası "Money (That's What I Want)"ı parçanın çıkışından yıllar önce söylüyor olması tuhaf gerçi ve bu espri biraz fazla uzuyor. Sonra McLaren, Selfridge'in kendi şirketini nasıl talan ettiğini, 84 yaşında dükkânından nasıl atıldığını, her gün pejmürde giysileriyle dükkânının önüne gelip her dükkân sahibi gibi, ortaya çıkardığı o mucizeyi hayretle nasıl seyrettiğini anlatıyor. Tom Jones, "Nobody Knows You When You're Down and Out"u duyumsuyarak söylüyor ve sahne hikâyesinden uzaklaşıp McLaren'in hikâyesine geçiyor: zaferin verdiği ıstırap, yenilginin verdiği heyecan. Bkz. King Mob.

— *Paris* (No! 1994). Çoğu konuşmayla geçen ve Catherine Deneuve ve Juliette Gréco'yu canlandıran Françoise Hardy'yle (McLaren ona ondan hayır cevabını alacak kadar yaklaşmıştı) 1950'lerin başlarında Tabou etrafında varolan ortamı yeniden oluşturmaya çalışan bir albüm. "Bu şarkıyı neden söylemiyorsun, Juliette?" diye sorar McLaren Gréco ile Miles Davis arasındaki aşka dair yazdığı "Miles and Miles of Miles" adlı parçasında. "Söyleyemem" der Juliette. "Ben yalnızca Fransızca söylerim." Bkz. Bertrand Dicale, *Gréco: Les vies d'une chanteuse*. Paris: JC Lattrès, 2001.

Mekons (Leeds). "Never Been in a Riot"/"32 Weeks"/"Heart and Soul" (Fast Product, 1978, İngiltere). "Where Were you?"/"I'll Have to Dance Then (On My Own)" (Fast Product, 1978, İngiltere). *The Quality of Mercy Is Not Strnen* (Virgin, 1979, İngiltere). *The Mekons Story* (1982, Buried Treasure, 2008).

Meltzer, Annabelle. *Latest Rage the Big Drum: Dada and Surrealist Performance*. Ann Arbor: UMI Research, 1980.

Mension, Jean-Michel. *La Tribu: Entretiens avec Gérard Berréby and Francesco Milo*. Paris: Allia, 1998, İngilizcesi, *The Tribe*, Çev. Donald Nicholson-Smith, San Francisco: City Lights, 2001. Lettrist Enternasyonal'in dibi: bir adam alkol derelerinde yüzerek ellilerin başlarındaki Paris'e, aklında ödünç alınmış fikirler bulunan, pantolonunda şifreli sloganlar yazan yeniyetme bir suçlu olduğu yıllara dönüyor. Bir altkültürün ortaya çıkışıyla ilgili yoğun ve öznel bir anlatı olarak bu eser, illüstrasyonlarıyla (Circle des Ratés'in 1950'deki "Büyük Mitingi"ni duyuran bir el ilanı dahil) ve hikâyeyi tümüyle kavramsallaştıran derkenarlarıyla dört dörtlük bir kitap çalışması aynı zamanda. Şunun gibi bir pasajla (Mabillon metro istasyonunun hemen karşısındaki her zaman gittiği kafede oturan altmışlı yaşlarının ortalarında alelade bir adam) durmuyorsunuz: "Gerçek mahalle burasıydı, Saint-Germain Bulvarı'ndaki Café de Ma-

billon. Dupon-Latin değil. Dupon-Latin sundurmaydı veya büyük ayrılıktan önceki kumsaldı; Dupon-Latin'den Mabillon'a gitmek için Boul'Mich'ten geçmeniz gerekiyordu (Quartier Latin'den ayrılmak diyorduk biz buna): üyeliğe kabul töreniydi bu. Çoğu kişi yolda kayboluyordu, boğuluyordu. Gerisin geri evine gidenler vardı ama Dupont halkının büyük çoğunluğu o okyanusu geçerken boğuluyordu." Mension bu kitabın ardından *Les temps gage: adventures politiques et artistiques d'un irrégulier à Paris*'i, rütbesiz bir denizcinin 400 sayfa boyunca "Siktim, uyuşturucu çektim, siktim" sözleriyle tarif edilen kitabı yazdı, Paris: Noésis, 2001. Bkz. van der Elsken.

Merrifield, Andy. *Guy Debord.* Londra: Reaktion, 2005. Çok kızgın.

Milosz, Czeslaw. *The Captive Mind* (1951, 1953), Çev. Jane Zielonko. New York: Vintage, 1981.

Monty Python's Flying Circus. *The Worst of Monty Python's Flying Circus* (Pye/ATV, 1970).

Motherwell, Robert, Der., *The Dada Painters and Poets: An Anthology* (1951). Cambridge MA: Harvard University Press, 2007.

Mourre, Michel. *Malgré le blasphème.* Paris: René Julliard, 1951. Çev. A. W. Fileding In Spite of Blasphemy adıyla. Londra: John Lehmann, 1953. "Michel Mourre'u tanımazdım, yaptığından hemen pişman oldu zaten, o skandala da karışmadım" diye yazar Guy Debord 1989'da Gilles Cahoreau'ya. "Ama kısa bir süre sonra bu olayın iki lideriyle, ki ikisi de bu nedenle hüküm giydi, Ghislain de Marbaix ve Serge Berna'yla tanıştım, arkadaş olduk. Bu skandalın, daha sonra Eyfel Kulesi'ni dinamitleme girişimi gibi, Saint-Germain-des-Prés'nin en radikal holiganlarının işi olduğu doğru, bu anlamda sitüasyonist hareketin oluşumunu sağlayan olaylardan biri sayılır." Mourre'u tanıyan biri vardı, o zamanlar on sekiz yaşında olan ve *Elle* için Mourre'un davasını takip eden François Truffaut. Aktris Ariane Pathé gibi o da Mourre'un hayranlarından biriydi, psikiyatri kliniğinde tutulduğu sırada Mourre'u ziyaret etmişti. Mourre'un salıverilmesinden sonraki gün Truffaut onunla öğle yemeği yemişti ve Truffaut Mourre ünlü olduğunda onun etrafını saran kalabalığın içinde de yer almıştı [Antoine de Baecque ile Serge Toubiana *Truffaut: A Biography*'de (Berkeley: University of California Press, 2000) onun Mourre'dan, tıpkı Marshal Pétain'den etkilendiği gibi, "düzenin anında saldırdığı bir kanunsuz" olarak etkilendiğini belirtir, "siyasi bir sempati değildi bu, kaybedilmiş davalara duyulan bir sempatiydi, 'dünyanın bütün kara çalınan insanlarına duyulan ortak bir duygu'ydu (Truffaut) bu." Böyle bir özdeşleşme duygusu] takip edenin takip ettiği kişi olduğu bir ilişkiydi bu, başkalarıyla paylaşamayacakları bir sempati besliyorlardı ona, *François Truffault: 1932-1984* (Paris: Julliard, 1989) adlı kitabında Gilles Cahoreau'nun Mourre'un "mutlak arayışı" ("aşırı sağcı, varoluşçu, öğrenci") olarak tarif ettiği şeyin bir versiyonuydu bu –insanı doğrudan dünyanın sonuna götüren bir şey: takip edilenin kendisini takip edeni pek fark etmediğinin anlaşılması. Cahoreau 1950 temmuzunda Truffaut'nun sevgilisi Liliane Litvin'in verdiği ve Truffaut'nun "16mm'de adam olmuş, gazetecilerin Paris'inde kim varsa" herkesin, Alexandre Astruc, Maurice Scherer, Claude Mauriac, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Jacques Rivette ve "ayın çifti"nin, Mourre ile Ariane Pathé'nin davet edildiği bir partiyi anlatır. "O geceyle ilgili

olarak ne Mourre ne de Pathé, François'yla ilgili bir şey hatırlamaz" diye yazar Cahoreau. "Gece ondan sonra *Oyunun Kuralı* filminden çıkmış gibi geçer." Truffaut daha sonra bir arkadaşına yazdığı, Baccque ve Tourbiana'nın alıntıladığı bir mektupta şunları yazar: "Entrikalar, sokaktaki kuyruklar, hızla çarpılan kapılar. Liliane, Nora Grégor'u oynuyordu... Ben Jurieu'ydum, ortada bir kurbanın olması gerekiyordu." Truffaut eve gider, sağ kolunu yirmi beş kez keser ve kana bulanmış çarşaf üzerinde kendinden geçer. "Şimdi ise" diye yazar, Liliane kolunu askıya aldıktan sonra, "*Cennetin Çocukları*'ndaki Frédéric Lemaitre olmuştum." Bkz. Marien.

Naumann, Francis M. "Janco/Dada: An Interview with Marcel Janco." *Arts Magazine* (Kasım 1982).

Neville, Jill. *The Love Germ* (1969). Londra ve New York: Verso, 1998. Paris, Mayıs 68: VD'nin direniş geleneklerinden biri olarak hikâyede sürekli ortaya çıkar –olayın şokunu, sevincini, şüphelerini ve budalalıklarını hiçbir yerde olmadığı kadar iyi yakalayan bir romanda– merak arttıkça artar. "Daha sonra bir kız gördü, kız bir bankanın duvarına şöyle yazıyordu: *'Je decrète l'état de bohneur permanent.'* Sonra kız onu izlemekte olan Jane'e tebeşiri uzattı. Ama Nebraska'daki okulunda kendisine zorla öğretilen bir Walt Whitman şiirinden birkaç sözcük geldi Jane'in aklına, başka da bir şey yapamadı: 'Gece sahilde yapayalnız.'"

The. "Notre-Dame Scandal." *Transition* (Paris), 6 (1950).

Orioles. "It's Too Soon to Know" (It's-a-Natural, 1948). "The Deborah Chessler Story", *Rolling Stone*, 24 Haziran 1993 ve benim *The Dustbin of History* (Cambridge, MA: Harvard ve Londra: Picador, 1995) içinde.

Penguins. "Earth Angel (Will You Be Mine)" (Dootone, 1954).

Police Academy 2: The First Assignment. Yön. Jerry Paris, 1985.

Pomérand, Gabriel. *Saint ghetto des prêts.* Paris: O.L.B., 1950. İngilizce tıpkıbasım, *Saint ghetto of the loans: Grimore*, Çev. Michael Kasper ve Bhamati Viswanathan, Brooklyn: Ugly Ducking, 2006. Grup lideri, romancı ve her daim sahne hırsızı Boris Vian (1920-59), savaştan sonra Sol Yaka'da herkesin herhangi biri olduğu sırada herkesti. 1950 tarihli *Manual of Saint-Germain-des-Prés*'sinde (Çev. Paul Knoblach, New York: Rizzoli, 2005) Rue Dauphine üzerindeki bölge merkezlerinde, "netameli Tabou'nun yeryüzünün iç organlarına daldığı" yerde. William Faulkner'ın, Greta Garbo'nun, Orson Welles'in, Simone de Beauvoir'nın, Anouk Aimée'nin, Buster Keaton'ın, Jean Cocteau'nun, Jean Genet'nin, Django Reinhardt'ın, Richard Widmark'ın, pikaba plak koymak üzere dağınık yataktan uzanan Juliette Gréco'nun ve bir sinema yıldızı kadar yakışıklı Gabriel Pomerand'ın orada çekilmiş fotoğrafları var. "Yirmi dört yaşında, neredeyse bir yetmiş boyunda, saçı başı dağınık, kara gözlü, kırk beş kiloluk" diye yazıyor Vian, turist rehberi olarak kaleme alınan, 1974 ve 1997'de sanat kitabı olarak yeniden basılan bir kitapta. "Sırasıyla parazit, mahkûm, öğrenci, direnişçi, yazar, jigolo ve koca oldu. Hayali Académie Française üyesi ve milyarder olmak...

"Pomerand, muhteşem akşamların doruk noktasında Le Tabou'nun en şaşırtıcı unsurlarından biriydi. Kendine özgü tavırlarıyla lettrist eserlerini seyircinin suratına doğru haykırarak okurdu, biz de o sesin nereden çıktığını, sonraki

sözcükleri söylemeye nasıl yettiğini merak ederdik daima. Sözcük? Sözcük buna karşılık gelen bir sözcük mü? Lettrist sözcük diye bir şey var mı?

"Pomerand, Coğrafya Derneği'nin binasında verdiği sahte konferanslarıyla da ünlüydü. Bunlardan *Fahişeliğin Avantajları* başlıklı ilki gerçek bir isyandı ama yazarın dava edilmesiyle son buldu, zira kendilerine birkaç gömlek fazla gelen şeyleri dinlemeye gelen salak, takıntılı muhbir her zaman olur. Bunlar gider şikâyette bulunur ve beş yüz kişinin espri anlayışına aldırış edilmez, bir kişi yüzünden insan kendini hapiste buluverir. Papa XII. Pius Fransız hükümetini denetimi altına aldığından beri bunun adına özgürlük diyoruz. Ulusal radyo denen kanaldan her pazar günü rahipleri dinlemekten gına getirmiş olacak ki; Michel Mourre da mevcut durumun etkilerini hissetti ve *kendi* sözcüklerini *yuvalarına* götürmeye karar verdi. Ne var ki an itibariyle özgürlüğümüz tekyönlü yol gibi işliyor."

Pomerantz, Marsha. "Back to Chaos." *Jerusalem Post Friday Magazine* (16 Mart 1984). Marcel Janco'nun Cabaret Voltaire'i yeniden canlandırma çalışmaları üzerine.

Potlatch: "Bütün sayıları *Guy Debord présent Potlatch (1954-1957)* (Paris: Gallimard/Folio, 1996) içinde. Ayrıca *Lettrist International*'in 1-29 sayıları ile "The Role of Potlatch, Then and Now" yazısıyla birlikte 30. sayısı. Önsöz, Guy Debord.

Public Image Ltd./PiL (Londra). *Metal Box* (Virgin, 1979).

Quantick, David. "Punky Adventures on the Wheels of Peel." New Musical Express (Londra, 15 Şubat 1986). John Peel'le röportaj.

Raabe, Paul, Der., *The Era of German Expressionism*, Çev. J. M. Ritchie. Dallas: Riverrun, 1980. Richard Huelsenbeck'in "Zurich 1916, as it really was"ı (Zürih 1916, tıpkı olduğu gibi) (1928) Hugo Ball'in 1927 tarihli *Flight Out of Time* adlı kitabına bir yanıt.

Raincoats. "Fairytale in the Supermarket" (Rough Trade, 1979, İngiltere). The Raincoats (1979; Geffen, 1997, Kurt Cobain ve Ana da Silva'nın notlarıyla birlikte) içinde.

Raspaud, Jean-Jacques ve Jean-Pierre Voyer. *L'Internationale situationniste: Protagonistes/chronologie/bibliographie (avec un index des noms insultés).* Paris: Champ Libre, 1972. Şematik ref.

Reid, Jamie. *Up They Rise: The Incomplete Works of Jamie Reid.* Londra: Faber and Faber 1987. Siyah-beyaz kötü taklit röprodüksiyonlar; metin, Reid ve Jon Savage. İçinde Richard Hamilton'ın 1956 tarihli *Just What Is It That Makes Today's Homes So Different, So Appealing?* başlıklı kolajının güncellenmiş biçimi olan *Death Culture Stalks the Suburbs* adlı kolaj da yer alıyor. Nigel ile Cecilia'nın arakatı bulunan oturma odalarında dev bir kafatası vardır: "Önceleri uzun tüylü halının üzerinde belli belirsiz bir şekildi ama birkaç hafta içinde yassı kadife pufun arkasında cisme büründü. Nigel: 'Boş ver Cecilia... ben o yokmuş gibi yapıyorum... Tuhaf, burada olmasından hoşlanıyorum diyeceğim neredeyse.' Cecilia: 'Ama sevgilim, ne anlama geliyor bu? Bizim yaptığımız bir şey mi?'" *Celtic Surveyor-Treasure Isles: More Incomplete Works of Jamie Reid*, Londra: Assorted Images, 1989, birçok imgeyi ham renklerle tekrar ediyor.

Richman, Jonathan. "Road Runner" *Beserkley Chartbusters*'ta (Beserkley, 1975). Bkz. *Lipstick Traces* albümü.

Richter, Hans. *Dada: Art and Anti-Art* (1964). New York: Oxford University Press, 1978.

Riha, Karl, Der., *113 dada Gedichte*. Berlin: Klaus Wagenbuch, 1982.

Robinson, James M., Der. *The Nag Hammadi Library in English*. Ayrıca "The Gospel of Truth, I, 3 (29-30)", Çev. George W. MacRae. San Francisco: Harper & Row, 1977.

Rosenberg, Harold. "Criticism-Action", *Act and the Actor* (1970) içinde. Chicago: University of Chicago Press, 1983.

— "Surrealism in the Streets" *The De-Definition of Art* (1972) içinde. Chicago: University of Chicago Press, 1983.

The Roxy London WC 2 (JanApr 77), (EMI, 1977, İngiltere). Açıkhava kaydı: "The complete construction of an atmosphere" Adverts, Eater, Slaughter & the Dogs, Wire ve X-ray Spex'in performanslarını da içermektedir. *The Roxy London WC2: A Live Punk Box Set* (Castle, 2005, İngiltere), orijinal disk, ayrıca beş tane daha, TV Smith'in bazen kendi şarkılarını sokakta bir adamın hırsız kovalar gibi kovaladığı Adverts'ün bütün parçalarını ve Lora Logic'in Poly Styrene'in şarkılarını sanki daha önce hiç çalmamış ve bir daha da çalmayacakmış gibi dolaştığı X-ray Spex'in parçalarını da içeriyor. Lora Logic bunları söylerken kayıp gidiyor ama müziği merkezine oturtuyor; aynı anda hem tamamen kayıp hem de tamamen kendinden emin gibi geliyor sesi kulağa.

Sandqvist, Tom. *Dada East: The Romanians of Cabaret Voltaire*, Cambridge MA: MIT, 2006. Bkz. Janco.

Savage, Jon. *England's Dreaming: Sex Pistols and Punk Rock* (1991). Gözden geçirilmiş tekrar basım, Londra, Faber and Faber, 2001. İçi ve dışı tek kelimeyle muhteşem: en iyi kitap.

— Der. *The Hacienda Must Be Built!* Essex, İngiltere: International Music Publishers, 1992. Manchester'daki gece kulübünün tarihçesi. Bkz. Wilson, *24 Hour Party People*.

— *Teenage: The Creation of Youth Culture*. New York ve Londra: Viking, 2007.

Schneider, Peter. *The Wall Jumper*, Çev. Leigh Hafrey. New York: Pantheon, 1983.

Sex Pistols (Londra). "Anarchy in the UK"/"I Wanna Be Me" (EMI, Kasım 1976, İngiltere, Ocak 1977'de piyasadan çekildi, Barclay 1977 France etiketiyle yeniden piyasaya sürüldü, bir öncekinden daha fazla rağbet gördü). "God Save the Queen"/"No Feelings" (A & M, Mayıs 1977, basıldı, yok edildi). "Hep birden saldırıya uğradıkları (sopa yedikleri, bıçaklandıkları), hatta insanlardan gizlenmeksizin bir adım atamadıkları hafta, İngiltere'deki kutuplaşma inanılır gibi değildi. *Berbat* bir durumdu. Sex Pistols'a İngiltere'nin her tarafından destek yağıyordu; yalnızca yeniyetmeler değil, aynı zamanda 10-12 yaşlarındaki çocuklar ve benim gibi çocuk denilemeyecek yaşta daha pek çok insan destekliyordu onları: Johnny Rotten'ın gerçekten Deccal *olduğuna*, tüm bu kaos ve yıkımdan, sonra binyılın geleceğine, 60'ların geri döneceğine gerçekten inanıyor gibi görünen insanlar" –Alexander Trocchi'nin asistanı

Denis Browne, 1983. "God Save the Queen"/"Did You No Wrong" (Virgin, Mayıs 1977, İngiltere) "Pretty Vacant"/"No Fun (live)" (Virgin, Mayıs 1977, İngiltere) "Holidays in the Sun"/"Satellite" (Virgin, Ekim 1977, İngiltere. Plak kapağının huzur ve güveni taciz ettiğini bildiren davalar açıldıktan sonra toplatıldı). "Bu sabah uyandım, doğum günümü kutlamak için en sevdiğim plağı pikaba koydum: Sex Pistols. Ama 'Holidays in the Sun' çalmaya başlayınca kafama dank etti: bir gün çocuğum olursa, oğluma veya kızıma en sevdiğim plağı anlatmak istediğimde Berlin Duvarı'nın ne olduğunu açıklamam gerekecekti." – Minimal Man'den Andrew Baumer (1952-2001), 6 Ocak 1990. *Never Mind the Bollocks Here's the Sex Pistols* (Virgin, Kasım 1977, İngiltere, Warner Bros., ABD). Kırkbeşliklerin A yüzlerini, ayrıca "Bodies" adlı parçayı içermektedir. *Kiss This* (Virgin, 1992, İngiltere) Rotten'dan sonraki "My Way" "Silly Thing" ve 1977 temmuzunda yapılan bir konser kaydı dahil, Sex Pistols'ın bütün resmi kayıtlarını içeriyor; notlar Paul Cook, Steve Jones, Glen Matlock, John Lydon. *The Great Rock'n' roll Swindle* (1979, Virgin, 1992). Şu parçaları içerir: "Johnny B. Goode", "Road Runner", (Stüdyo diyaloğu) ve "Belsen Was a Gas" (kayıt tarihi, 14 Ocak 1978, San Francisco, grubun son konserinden). "Yirmi beş yaşında, ölmüş bir efsane için ne söylenebilir?" diye yazar Neva Chonin, 2003 yılında, *San Francisco Chronicle*'da, "Sex Pistols'ın Lydon'ı uğraşıyor ama Warfield'deki yeniden bir araya gelme turnesinde öfkeyi canlandırmayı başaramıyor" başlıklı yazısında. "Hayatınızı değiştirmiş, müzik tarihini değiştirmiş, Beatles'tan nefret eden efsane için?"

Sex Pistols. Target Video, 1988. San Francisco'daki son konser, 14 Ocak 1978.

Shattuck, Roger. "Paris Letter." *Accent: A Quarterly of New Literature* (Urbana, IL, Ağustos 1948). Lettrizm ve varoluşçuluk üzerine.

Sheppard, Richard, Der., *New Studies in Dada: Essays and Documents.* Hutton, Driffield, İngiltere: Hutton, 1979. Karin Füllner, "The Meister-Dada: The Image of Dada through the Eyes of Richard Huelsenbeck" (Meister Dada: Richard Huelsenbeck'in Gözünden Dada İmgesi) Huelsenbeck, Johannes Baader ve Raoul Hausmann'ın bilinmeyen ve çevrilmemiş çeşitli makaleleri ve Stephen C. Foster ile Rudolf Kuenzli tarafından yazılan uzun bir kronoloji.

Sid and Nancy, Yön. Alex Cox, 1986. Mizansen gibi bir deyişin işe yaradığı bir film; on yıl kadar önce yazılan şarkıların, onlarla aralarında herhangi bir duygusal bağ kurmayan oyuncular söylediğinde bile insanı neden etkileyebildiğini biliyormuş gibi yapmak için bu kadar belirsiz bir kavrama ihtiyacınız vardır. 1998 Criterion Collection edisyonu Gary Oldman, Chloe Webb, Julien Temple, Lech Kowalski ve GM'nin yorumlarının yer aldığı belgesel parçalar da içeriyor. Bkz. *D.O.A.*

Sitüasyonist Enternasyonal (İngiltere). *Ten Days That Shook the University: The situationists at Strasbourg.* Londra. Sitüasyonist Enternasyonal, 1967. *De la misère en milieu étudiant*'ın çevirisiyle birlikte giriş yazısı ve dipnotlar. "If you make a social revolution, do it for fun." (Toplumsal bir devrim yapacaksan, tadını çıkara çıkara yap). İllüstrasyon, *Le Retour de la colonne Durutti.* Strasbourg'daki olaylar, iki yıl önce Berkeley'de meydana gelen İfade Özgürlüğü Hareketi'ni yankılamaktaydı; Strasbourg'un bizatihi kendisi de hemen takip eden yıllarda birçok kez yankılandı ve bu yankı yok oldu (o eğlenceli halleri

ve muzipliği olmadan, kırk üç yıl sonra yeniden ortaya çıktı. Colin Moynihan ve Sewell Chan'ın New York şehrinin merkezindeki bir üniversitenin salonlarından birinin işgaliyle ilgili kaleme aldıkları yazı 10 Nisan 2009 tarihinde *New York Times*'ta "Polis New School Binasında 19 Kişiyi Tutukladı" başlığıyla çıkmıştı. Bu işgal, okulun başkanı ile yardımcısının istifasını talep etmek amacıyla gerçekleştirilmişti. Birçok öğrenci onların New School'u New School yapan radikal, fikir ayrılıklarını kucaklayan misyonunu kavrayamadıklarını ifade etmekteydi; başkan Bob Kerrey ise New School'u yirmi birinci yüzyıla taşıdığını belirtmişti. "Sabah 7 sularında, 65 Fifth Avenue'nun çatısında birtakım maskeli kişiler belirip de kızıl ve siyah bayraklar sallayarak, ellerini yumruk yapıp havaya kaldırdığında Fifth Avenue'da bekleyen birçok öğrenci çığlık atıp tezahürat yapmaya başladı" diye yazıyordu bu olayla ilgili olarak *Times*'ın haberinde. "Çatıdaki öğrenciler binanın yan tarafından üzerinde 'Kerry ve Murtha derhal istifa et!' yazan pankartlar sarkıttılar... Üst rütbeli polis memurları ile itfaiye yetkilileri olay yerine vardığında, çatıdaki öğrenciler ellerindeki megafonla aşağıdaki kalabalığa seslendiler. Maskelilerden biri kapitalizmi ve çağdaş yaşamı eleştiren uzunca bir bildiri okudu, aşağıdaki öğrencilerden biri bunun ilk olarak Strasbourg Üniversitesi'nde kaleme alınan 'Öğrenci Hayatının Yoksulluğu Üzerine' başlıklı bildiri olduğunu söyledi." "New School öğrencilerinin cuma günkü 'işgal'de okudukları ve Situasyonist metinlerden alıntılar yaptıkları aşırı sol manifestoları görmek istersiniz diye düşündüm" diye yazar New School'un hocalarından biri ve New School'un başkanına güvensizlik oyu vermiş olan Fakülte Senatosu'nun lideri Jim Miller. "Bana sorarsanız, hazırladıkları bildirinin yanında Guy Debord eski moda ulusalcı kalır."

Slash (Los Angeles), 10 ve 11 (Mayıs ve Temmuz 1978). Malcolm McLaren'le röportaj.

Slits. "Once upon a time in a living room" (Y/Rough Trade "*Official Bootleg*" 1980, kayıt tarihi 1977). *Official Bootleg* (JVC, 2008, Japonya) adıyla yeniden piyasaya çıktı.

Spellman, Benny. "Lipstick Traces (On a Cigarette)" (Minit, 1962).

Spencer, Neil ve Paul Rambali. "Malcolm and Bernard: Rock'n' roll Scoundrels." *New Musical Express* (Londra 9 Ağustos 1980). Malcolm McLaren ve Bernard Rhodes'la röportaj.

Straram, Patrick. *Les bouteilles se couchant: Fragments retrouvés et présentés de Jean-Marie Apostolidès et Boris Donné*. Paris: Allia, 2006. Moineau'nun bir romanından parçalar, hazırlayan Kanadalı bir Lettrist Enternasyonal üyesi, karakterlerin hepsi gerçek isimleriyle yer alıyor.

Suburban Press (Londra), 1-6 (1970-1974). Jeremy Brook, Jamie Reid ve Nigel Edwards tarafından çıkarılan, uydu kentler ve tüketici yaşamı üzerine dergi Jon Savage'ın izniyle yayımlanmıştır.

Suicidal Tendencies (Los Angeles). "Institutionalized" *Suicidal Tendencies* üzerine (Frontier, 1983).

Sussman, Elisabeth. *On the Passage of a few people through rather brief moment in time: The Situationist International 1957-1972*. Cambridge, MA: MIT, 1989. Küratörlüğünü Peter Wollen, Mark Francis, Elisabeth Sussman, Greil

Marcus ve Thomas Y. Levin'in yaptığı bir serginin (Centre Promidou, Paris, ICA Londra, ICA Boston) kataloğu. İçinde eleştiri yazıları (benim "Guy Debord's *Mémoires:* A Situationist Primer" adlı yazım dahil) ve Debord'un "Two Accounts of the Dérive" *Les Lèvres nues* no. 9 (1956) ve "The Situationist and the New Forms of Action in Politics and Art" (1963) yazıları ile *Internationale situationniste*'nin 9. sayısında yayımlanan (Ağustos 1964) "The World of Which We Speak" başlıklı benzersiz sitüasyonist panorama dahil Levin'in yaptığı çeviriler yer alıyor.

Theory of the Dérive and other situationist writings on the city, Der. Libero Andreotti ve Xavier Costa. Barcelona: Museu d'art Contamporani de Barcelona, 1996. Sitüasyonist öncesi kaynakların çevirilerinden oluşan etkili biçimde tasarlanmış bir koleksiyon. İçindekiler: Guy Debord, "Theory of the Dérive" (*Les Lèvres nues* no. 9, 1956), *Internationale situationniste* ve Michèle Bernstein'ın "Dérive by the Mile" Gil J Wolman'ın "Take the First Street" Asger Jorn'un "Architecture for Life" (hepsi 1954 tarihli) ve "Plan for Rational Improvements to the City of Paris" (1955) yazılarının da olduğu *Potlatch*'tan otuzdan fazla başlık.

Thompson, Gudrun, "Manners for Muggings." *Damage* (San Francisco, Haziran 1981).

Time Zone (New York). "World Destruction" (Celluloid, 1984).

Trocchi, Alexander. Cain's Book (1960). New York: Grove Press, 1992. Önsöz GM.

Invisible Insurrection of a Million Minds: A Trocchi Reader, Der. Andrew Murray Scott. Edinburgh: Polygon, 1991. Kitapta *Internationale situationniste*'nin 8. sayısında (Ocak 1963) "Technique du coupe du monde" başlığıyla yayımlanan manifesto da yer alıyor. Ayrıca bkz. Andrew Murray Scott, *Alexander Trocchi: The Making of the Monster.* Edinburgh: Polygon, 1991 ve *A Life in Pieces: Reflections on Alexander Trocchi*, Der. Allan Campbell ve Tim Niel. Edinburgh: Rebel/Canongate, 1997.

— *Sigma Portfolio.* Londra: Sigma, 1965. "Potlatch-An Interpersonal Log" dahil, Trocchi'nin yirmi altı eseri (1964).

— An Interpersonal Log" (1964).

— *Young Adam* (1954). Londra: John Calder, New York: Riverrun, 1983. Ayrıca bkz. *Young Adam*, Yön. David Mackenzie (2003).

Tucholsky, Kurt. "Danton's Death." Bkz. Willett.

24 Hour People, Yön. Michael Winterbottom, 2002. Factory Records'u konu alan, Sex Pistols'ın Manchester'daki ilk gösterilerinin yeniden oluşturulan unutulmaz sahneleri ve Joy Division'ın "Louie Louie"siyle insanı kahkaha krizine sokan kurgusal bir film. Bkz. Wilson.

The Twenties in Berlin, Johannes Baader, George Grosz, Raoul Hausmann, Hannah Höch. Londra: Annely Juda Fine Art, 1978. Vera Broido-Cohn ile Baader üzerine yapılmış röportajı içeriyor.

USA for Africa. "We Are the World" (Columbia, 1985).

van der Elsken, Der., *Love on the Left Bank*. Londra: Andre Deutsch, 1956. Tekrar basım, Stockport, İngiltere: Dewi Lewis, 1999; van der Elsken'in *Parijs!*'te (aşağıda) toplanan diğer Moineau fotoğrafları da kitaba eklenmiş, böyle-

ce kitabın o orijinal fotoroman biçimi bozulmuş. Dali Myers yüzü dünyayı dolaşan ikonik Ann rolünde. Rod McKuen, 1959 tarihli *Beatsville* (Stanyan, 1998) albümünün kapağında van der Elsken'in Myers imgelerinden birinden yola çıkılarak yapılan bir resmi kullanmıştır. Bu albüm, bir zamanlar var olan San Francisco bohemliği üzerine bir yergiydi (albümün yeni baskısında McKuen'in 1959'da yaptığı, 1977'de Richard Hell'in "The Blank Generation"a çevirdiği ünlü "The Beat Generation"ı da yer alıyor). Myers pastel bir fonun önünde cezbedici bakışlarla bakarken Rod, van der Elsken'in Moineau'da çektiği fotoğraflardan birinde geçen kişi, şarap kadehine gecenin sonuna doğru giden yoldaki son durakmış gibi bakıyor..

— *Parijs! Fotos-1950-1954.* Amsterdam: Bert Bakker, 1981. Her şey klişeye dönüşmek üzere yerli yerinde bekliyordu –seks, uyuşturucu, şiddet, yoksulluk, kötü sanat (Astrid Kirchherr'in çektiği Beatles'ın Hamburg'daki fotoğraflarında, kâh Reeperbahn gece kulüplerinin salaşlığında, kâh Kirchherr'in varoluşsal ortamında, aynı ruhu yakalayabilirsiniz)– ama aynı zamanda hareket, gerilim, bilinmeyen de. İnsanların duruş, haykırış veya sızış tarzına baktığınızda, savaşın ardından bütün batıya gelen o boş özgürlük duygusunun bu salaş bara sıkıştığını hissedersiniz ve o barda hiç kimsenin bu özgürlüğü ne yapacağına dair en ufak bir fikri bile yoktur. Hemen hiç kimsenin demek lazım belki de: Fotoğraflardan birinde, bir masada birkaç genç megalomanyak (içlerinde fotoğrafta görünen Serge Berna, Michèle Bernstein ve Jean-Michel Mension ile fotoğrafta görünmeyen Guy Debord var) bir sorun üzerine kafa yoruyor. Bunu da hissedebiliyorsunuz. Ayrıca bkz. *Ed van der Elsken: Long Live Me!* Der. Bas Vroege, Anneke van der Elsken-Hilhorst ve Flip Bool, Edam, Hollanda: Paradox, 1997. Van der Elsken'in fotoğraf ve filmleriyle ilgili makaleler içinde özellikle bkz. Thomas Honickel'in van der Elsken'in Paris'teki çalışmaları üzerine odaklanan "Go and Get Your Pictures!" başlıklı makalesi.

Vanderhaeghe, Guy. *My Present Age.* New York: Ticknor & Fields, 1985.

Vaneigem, Raoul. *The Movement of the Free Spirit: General Considerations and First-Hand Testimony Concerning Some Brief Flowerings of Life in the Middle Ages, the Renaissance and, Incidentally, Our Own Time* (1986), Çev. Randall Cherry ve Ian Patterson. New York: Zone, 1994. Ya da Patrick Buchanan'ın 8 Mayıs 1998'de "How Does This Guy Survive" başlıklı blogunda ifade ettiği gibi: "Leo Hodge adındaki birinin ocak ayında *The Wall Street Journal*'a gönderdiği mektupta yazdığı gibi, Clinton döneminin Zeitgeist'ı antinomiyanizmde, 'Hıristiyanlıktaki kişinin bir inanç sistemine olan imanından gelen faziletleri nedeniyle toplumun meydana getirdiği ahlak standartlarından muaf olduğu yönündeki sapkın inançta bulunabilir. 14. yüzyıl Avrupa'sında Özgür Ruh Kardeşleri (namı diğer Beguinler) hem ahlak kuralları hem de kilise doktriniyle övünürlermiş; çünkü kurtarılmış Hıristiyan statüleri onlara alelade ölümlülerin üstünde bir paye vermekteydi. Özgür Ruh Kardeşleri'ne göre uzak durulması gereken şeylerin başında seks ve hırsızlık gelmekteydi.' Günümüzün sekülerleşmiş ahlak yargıçları, bir liderin karakterini onun özel hayatının nasıl olduğuyla değil, toplumsal konularda nerede durduğuna ba-

karak yargılar. Aydınlanmış bütün davaları (eşcinsel hakları, kürtaj hakkı vb.) sırala, günahlarından arın!

Hodge, 'antinomyan çöküş ancak kişi kendini eşitlikçi bir dine adadığında, mazur görülebilir' diye yazar. Seçkin kişinin ayırt edici özelliği 'bariz şefkati' kendini açıkça belli eden başkasının acısını hissetme yeteneğidir.

Birçok kişi Clinton'ın, birçok insanı utandıracak ve küçük düşürecek, en bayağı ifşaat karşısında hiçbir pişmanlık veya utanç duymamasına şaşırıyor. Ne var ki, utanç bir dizi ahlak inancında madalyonun öbür yüzüdür. Clinton belki de utancını belli etmiyor; çünkü kendi değer yargıları açısından yanlış bir şey yapmadı ve aydınlanmamışların kötülüklerinin masum bir kurbanı yalnızca.

'Gerçek antinomyan inanan' diye yazar Hodge, 'inanç sistemine hürmetin yerine ahlakı koyar ve ortak varoluşu mümkün kılmak konan kurallara uyma zorunluluğu hissetmez artık.'

Konuyu bundan daha iyi açıklayacak olan beri gelsin...."

Traité de savoirvivre è l'usage des jeunes générations (1967). İkinci baskı, Paris, Gallimard, 1981. Çev. Donald Nicholson-Smith, *The Revolution of Everyday Life*. Seattle: Left Bank ve Londra: Rebel, 1983. (*Gençler İçin Hayat Bilgisi El Kitabı: Gündelik Hayatta Devrim*, Çev. Ali Çakıroğlu ve Işık Ergüden, Ayrıntı Yay., 1996).

Vargas, Llosa, Mario. *The War at the End of the World*, Çev. Helen R. Lane. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1984.

Ventura, Michael. Shadow Dancing in the U.S.A. Los Angeles: Tarcher, 1985.

Vermorel, Fred *Vivienne Westwood: Fashion, Perversity, and the Sixties Laid Bare*. Londra: Bloomsbury, 1996.

Viénet, René, *Enragés et situationnistes dans le mouvement des occupations*. Paris: Gallimard, 1986. Sayısız belge ve illüstrasyonun yer aldığı bir anlatı. Kısaltılmış versiyon, İngilizcesi *Enragés and Situationists in the Occupation Movement, France, May '68*. Londra: Rebel, Brooklyn: Autonomedia, 1992.

Les Visiteurs du Soir, Yön. Marcel Carné, senaryo Jacques Prévert, 1942.

Vollmer, Jurgen. *Rock'n' roll Times: The Style and Spirit of the Early Beatles and Their First Fans*. New York: Google Plex, 1981. Hamburg ve Paris fotoğrafları.

Walker, Benjamin. *Gnosticism: Its History and Influence*. Wellingborough, Northamptonshire, İngiltere: Aquarian, 1983.

Warner Communications. "Entertainment An Essential Part of Life" *Annual Report*'ta. New York: Warner Communications, 1977. Bruce McGregor'un izniyle.

Wenner, Jann. "Peter Townshend" (1968). *The Rolling Stone* (San Francisco), 17 & 18 (14 & 28 Eylül 1968). *The Rolling Stone Interviews* (New York: Paperback Library, 1971) içinde.

Willett, John. *Art and Politics in the Weimar Period: The New Sobriety, 1917-1933*. New York: Pantheon, 1978. Kurt Tucholsky'nin "Danton'un Ölümü"nü de konu edinmektedir.

Williamson, Sonny Boy. "Little Village" stüdyo diyaloğuyla birlikte, *Bummer Road* içinde (Chess, 1970, kayıt tarihi 1957).

Wilson, Edmund. "Night Thoughts in Paris, 1922" Loren Baritz, Der., *Sources of the American Mind*, içinde, c. 2, New York: John Wiley, 1966.

— *To the Finland Station.* New York: Farrar, Straus and Giroux, 1972.

Wilson, Tony. *24 Hour Party People: What the Sleeve Notes Never Tell You.* Londra: Channel 4, 2002. Bkz. Savage, *24 Hour Party People.*

Wire. "I Am the Fly" (Harvest, 1978, İngiltere). *Live at the Roxy-April 1st & 2nd 1977 / Live at GBGB Theatre, New York-July 18th 1978* (Pinkflag, 2006). *On Returning (1977-1979)* (Restless, 1989). *The Scottish Play: 2004* (pinkflag, 2004). 2000 yılında San Francisco'daki Great American Music Hall'de şekil ve inanç bakımından saf punk'tılar (arzu edilen punk gibi, punk'ın olması gerektiği, ideal punk); giysi, tavır ve tarih bagajları yoktu. Hiçbir zaman büyük bir yıldız olmadılar, yaşlı veya genç görünen benliklerini ve seslerini çıkardılar sahneye yalnızca. Yüzlerinde aksi bir ifade vardı, hareketleri minimaldi. Colin Newman, Robert Gotobed, B.C. Gilbert ve Graham Lewis sanki punk'ı kendileri icat etmiş gibi çalıyorlardı (veya önceki gün punk'a tesadüfen rastlamışlar, projeleri çok derinmiş de daha başlamadan bitmiş gibi). Her ezgilerine şüphe ve sinirlilik hâkim. Sözcüklerin örtük davetleri –başlıklar dışında bir şeyler yakalayabilene ("I am the Fly" "Dot Dash" "French Film [Blurred]")– şifreli olduklarını akla getiriyor.

Wolcott, James. "Kiss Me, You Fool: Sex Pistols '77." *Village Voice* (21 Kasım 1977).

Wolman, Gil J *L'Anticoncept* (1951). Paris: Allia, 1995. Harf ve sözcüklerin video ve kitabı.

— *Défense de mourir.* Paris: Allia, 2001. Kolaj çalışması, Wolman'ın hayatına yayılan belgeler, birçok renkli çalışma ve içlerinde Vincent Barras'ın "Wolman! Poésie! Physique!", Yves Tenret'in "Le soufflé doleur" yazıları ile benim "Joseph Wolman, 'Art Scrotch' " başlıklı yazım dahil çeşitli eleştiri yazıları.

— (Joseph Wolman adıyla) *Duhring Duhring* (Paris, Eylül 1979).

— "Improvisations-Mégapneumes" (Barclay, 1965, Fransa). Lerry Wendt, Louise ve Marvin Sackner Archive of Concrete and Visual Poetry'nin izniyle. "Mégapneumies 24 Mars 1963" (Achele, 1963, Fransa). Sackner Archive'in izniyle. "La Mémoire-from Mégapneumes"i (1967) YouTube ve diğer web sitelerinde bulabilirsiniz. Bkz. Brau, Chopin, Dufrène, *Lipstick Traces.*

— *Résumé des chapitres précédentes.* Paris: Spiess, 1981. Çalıntılamadan yararlanılarak oluşturulan sanatsal otobiyografi: yapıtlar, yazılar, röportajlar; ayrıca bantlama sanatına ilişkin sayısız örnek.

X-ray Spex (Londra). "Oh Bondage Up Yours!"/"I Am a Cliché" (Virgin, 1977, İngiltere). *Germfree Adolescents: The Anthology* (Sanctuary, 2001, İngiltere), içinde *Live at the Roxy* de var. Grubun tek resmi albümünün yeniden kaydı olan ilk diskte Rudi Thomson'ın saksofonu müziğin üzerinden bir fırtına gibi esip geçiyor; ama Thomson titrek seslerin her birini zapt etmeyi başarıyor. Daha önce Roxy'de kesilip biçilmiş olan nağmeler nedeniyle ses aynı anda birçok yöne dağılıyor, Lora Logic başka şeylerin yanı sıra Bangkok'ta bir gece kulübünde, punk sanki ilk kez orada ayaklanmışçasına söylüyormuş gibi. Poly Styrene şarkılarını yere gömerken, Lora parçaların her icrasına bir tekinsizlik, bir gerçekdışılık kokusu, bu kaydın belgelediği icraların asla olmayabileceği duygusunu veriyor.

Kaynak ve Referanslar

Bu bölümcede, kitapta yer alan resimler, şarkı sözleri ve öbür yayım hakkı mahfuz olan çalışmaların yanı sıra, metinde kaynak belirtilmeden geçen materyaller de yer almaktadır. Çevirmen adı belirtilmeyen kaynakların çevirileri yazara aittir.

ÖNSÖZ

s. 15. Ray Lowry'nin çizimi, *New Musical Express* (19 Mayıs 1984), sanatçının izniyle yayımlanmıştır.

s. 18. Walter Mehring, "Dadayama" (Mehring'in "Revelations" makalesinden alınmıştır; bkz. *Dada Almanach*), İng. Çev. Alan C. Greenberg *Artist and Revolution: Dada and the Bauhaus*, 1917-1925 (Ann Arbor: UMI Research Press, 1979) adlı kitabında s. 197-198.

s. 21, 24, 25, 26. "Anarchy in the U.K." "God Save the Queen" "Pretty Vacant" Steve Jones, Paul Cook, John Lydon ve Glen Matlock. Sex Pistols'ın bu kitapta adı geçen bütün parçaları © 1977 Glitterbest Ltd.'in izniyle yayımlanmıştır.

s. 35. "La Légende dorée" *Les Lèvres nues* (Brüksel) no. 3 (Ekim 1954), s. 36; Berréby, s. 286.

s. 36. Lefebvre, *Les Temps des Méprises*, s. 39-40.

s. 37. "Bugün gecikmiş bir..." "Maintenant, l'*IS*" *IS* no. 9 (Ağustos 1964), s. 5.

SON SEX PISTOLS KONSERİ

s. 41. "Enkaz inşa edenlere bir uyarı." Vaneigem, "Commentaires contre l'urbanisme" *IS* no. 6 (Ağustos1961), s. 37; Gray, s. 130.

s. 43. Matt Groening, karikatür, "Storefront of Doom" *L.A. Reader* (3 Ağustos 1984), yayım hakkı © 1984 Matt Groening, sanatçının izniyle.

s. 46, 47. John Berger, "Lost Prophets" s. 600.

s. 48. Atelier populaire poster, "une jeunesse que l'avenir inquiète trop souvent" (Afişteki söz, Başkan Charles de Gaulle'ün 24 Mayıs 1968 tarihli bir konuşmasından alınmıştır).

s. 49. Jamie Reid, Sex Pistols'ın el ilanı, Jon Savage'ın yardımı ve sanatçının izniyle yayımlanmıştır.
s. 54. Slits'in el ilanı, anonim, Jon Savage'ın izniyle.
s. 55. Quantick, "Punk Adventures on the Wheels of Peel" s. 12.
s. 57, 58. Warner Communications, "Entertainment", s. 10-11, Bruce McGregor'un izniyle.
s. 58. Penguins'in fotoğrafı, Michael Ochs Arşivi'nin izniyle.
s. 59. "1957'de İngiltere'de bir reklam." Jorn ve Debord'dan alınmıştır, *Fin de Copenhauge*.
s. 59. Drabble, s. 59-60.
s. 61. Camus, *The Rabel* (New York: Vintage, 1956), s. 276. (*Başkaldıran İnsan*, Çev. Tahsin Yücel, Can Yayınları, 1995).
s. 65. "Le Bruit et la fureur" *IS* no. 1 (Haziran 1958), s. 6; Knabb, s. 42.
s. 68, 73. Anonim bir bildiri, "For a Dignified and Effective Demonstration" A. Hares'ın izniyle, Mattoid, Londra.
s. 74. Wenner, "Peter Townshend" s. 108, 127.
s. 80, 81. "Road Runner" sözler ve müzik Jonathan Richman, yayım hakkı © 1975 Modern Love Songs'a aittir, Joel S. Turtle'ın izniyle.
s. 84. Vaneigem, Traité, s. 180-181; *Revolution*, s. 134.
s. 84. T. V. Smith, "One Chord Wonders" bestecinin izniyle.
s. 86. Adorno, s. 61.
s. 88. Lora Logic'in fotoğrafı, Rough Trade Records'ın izniyle.
s. 90. Vaneigem, *Traité*, s. 15; *Revolution*, s. 12.
s. 95. "Snuff rock" içinde *KILL IT*, yayımlandığı yer belli değil.
s. 96, 97. Muddy Wehara, karikatür, "No Future for You" ilk olarak *Music Magazine* (Tokyo, Haziran 1986) dergisinde Japonca yayımlanmıştır, İng. Çev. Toru Mitsui, Wehara ve Mitsui'nin izniyle.
s. 100. Laster Bangs'in *Psychotic Reactions and Carburetor Dung*, Der. Greil Marcus (New York: Knopf, 1987), adlı kitabından "Dick Clark'la Sistemi Yıkmak Üzerine", s. 137, adlı bölümden alıntı.
s. 109. Africa Bambaataa ve Bill Laswell, "World Destruction" yayım hakkı © 1984 OAO Music/BMI'a aittir.
s. 111. "Dismemberment murder", LeMoyne Snyder, *Homicidal Investigation* (1959), yayımcı Charles C Thomas'ın izniyle, Springfield, Illinois.
s. 112. Norman Cohn, s. 280.
s. 112. Nik Cohn, *Awopbopaloobop*, s. 219.
s. 117. Marx "Hegel'in Hukuk Felsefesi" *Early Writings*, s. 254.
s. 117. Debord, *Société*, tez no. 34.
s. 120. Milosz, s. 55.
s. 121. Ascherson, s. 16.
s. 121, 122, 123. Debord, *Société*, no. 30, 4, 8, 9.
s. 124. Marx, Kapital, s. 163-164.
s. 131. Huelsenbeck, *Deutschland muss untergehen*!, s. 78. İng. Çev. Jeffrey Faude.
s. 131. Steve Jones, Paul Cook, John Lydon ve John Beverly, "Bodies."
s. 132. "MUCİZELER MUCİZESİ." *Club Dada* (Berlin, 1918), *Dada Zeitschriften*'in içinde.
s. 132, 133. Marx, "Hegel'in Hukuk Felsefesi..." s. 246-247.

s. 133. Huelsenbeck, *En avant dada*, Motherwell'in içinde, s. 44.
s. 135. Luxemburg'un fotoğrafı, *King Mob Echo*'da kullanıldığı şekliyle, J. P. Nettl, *Rosa Luxemburg* (Londra: Oxford University Press, 1966).
s. 134, 137, 139. Steve Jones, Paul Cook, John Lydon, ve John Beverly, "Belsen Was a Gas."
s. 137. Debord, *In Girum, Oeuvres*, s. 228-229, 241-242, 256-257.
s. 138. "Nazi Execution of Two Russian Partisans" için bkz. *Flesh and Blood* (Cupertino, Cal.: Genotype, 1980), s. 128 ("Nazi execution of two Ukrainian children" olarak); fotoğrafın hikâyesi için bkz. "Echo of '41 in Minsk: Was the Heroine a Jew?" *New York Times* (15 Eylül 1987), s. 1. 1943 tarihli bu fotoğraf Bruce Bernard'ın *Century* (Londra: Phaidon, 1999) adlı kitabında "Fotoğraflar içinde belki de en kötüsü" (yirminci yüzyıl içinde çekilmiş fotoğraflar kastedilerek) başlığı altında farklı bir biçimde kullanılmıştır.
s. 140. Lanzmann, s. 142, 143.
s. 140. "Three Glorious Days in a Nazi Prison" *San Francisco Chronicle* (11 Eylül 1980), s. 17, United Press International'ın izniyle yayım hakkı © 1980.
s. 141, 142. T. J. Clark, s. 209, 236, 233-234, 210.
s. 142. "Özgürlüğe kavuşma hissini yaşatan o harika anları hiç unutamam." *Peter Kropotkin's Revolutionary Pamphlets*'ten alıntı, Der. Roger N. Baldwin (New York: Dover, 1970), s. 239.
s. 145. Debord, *Société*, no. 43.
s. 147. Matt Groening ve Steve Vance, kartpostal, "Confessions of a Crazed Shopper" yayın hakkı © 1984 Matt Groening ve Steve Vance'e aittir, Paper Moon Graphics'in izniyle.
s. 151, 152. Arendt, s. 233.
s. 152, 153, 154. Karp, s. 31-32.
s. 155, 156. Atilla Kotányi ve Vaneigem. "Programme élémentaire du bureau d'urbanisme unitaire" *IS* no. 6 (Ağustos 1961), s. 16-17; Knabb, s. 65-66.
s. 156, 157. Debord, *Société*, no. 17.
s. 156. "Tersine çevrilebilir bağlayıcı etken." Debord, "Sitüasyonistler ve Politika ile Sanatta Yeni Hareket Biçimleri" s. 9.
s. 158. Lefebvre, *Position*, s. 195.
s. 159. Reklam afişi, *IS* no. 11, International-Instituut-voor-Sociale- Geschiedenis'in (Amsterdam) izniyle.
s. 161, 162. Lefebvre, *Les Temps des méprises*, s. 157-160.
s. 165. T. J. Clark, s. 236. "Yirminci yüzyılın küçük burjuva kültür tüketicisinin emrine sunulan popüler sanat biçimi, Amerikalı siyahların yaptığı müzikti. Burada başvurduğum kolektif ateş nosyonunu da ben bu kaynaktan çıkardım; çeşitli blues şarkıları ve haykırışlarından, hep birlikte emprovize yapılan icralardan, Charlie Parker'ın beyaz popüler müziğin tema ve harmonileriyle oynama tarzından, Little Richard ve Fats Domino'dan. Ama bu tür bir liste burada bir parça yanıltıcı olacaktır: Burada sözünü ettiğimiz sonuçlar 'şaheserler'in üretilmesiyle ilgili olmayıp, genellikle çerçöpe batmış halde her yerde bulunabilir" (s. 310, n. 61).
s. 167. Kurt Tucholsky, "Danton's Death" İng. Çev. John Willet *Art and Politics in the Weimar Period* adlı kitabının içinde, s. 57, yayım hakkı © 1978 Pantheon Books, Random House, Inc.

YÜZLER

s. 171. Johnny Rotten'ın fotoğrafı, foto Dennis Morris, fotoğrafçının izniyle.
s. 172. Hennings'in fotoğrafı, Hans J. Kleinschmidt'in izniyle.
s. 173. Ball'in fotoğrafı, Hans J. Kleinschmidt'in izniyle.
s. 174. Huelsenbeck'in fotoğrafı, *Phantastische gebete*'nin içinde, 2. basım. (Berlin, 1920), Hans J. Kleinschmidt'in izniyle.
s. 175. Chtcheglov'un Debord'un filmi *In girum*'dan aldığı bir ayrıntı, *Oeuvres Einématographiques complètes* içinde.
s. 176. Bernstein v.d.'nin Debord'un filmi *Sur le passage*'daki bir sahneden aldığı bir ayrıntı *Oeuvres cinématographiques complètes* içinde.
s. 177. Londralı bir *punk*çı, foto Val Hennesey, *In the Gutter* (Londra: Quartet/ Namara Group, 1978), s. 73, yayım hakkı © 1978 Val Hennesey'ye ait.
s. 178. Saint-Just'ün portresi, Ernest Hamel, *Histoire de Saint-Just* (Brüksel, 1860), kitabın ilk sayfası.

ÖZGÜRLÜK EFSANELERİ

s. 181. Debord, *Mémories*'dan bir sayfa.
s. 182. Vaneigem, *Traité*, s. 276; *Revolution*, s. 205.
s. 183. Debord, *Mémories*'dan bir sayfa.
s. 185. "L'Urbanisme unitaire à la fin des années 50", illüstrasyon, *IS* no. 3 (Aralık 1959), s. 14-15.
s. 186. Debord ve Wolman, "Mode d'emploi détournement" *Les Lèvres nues* no. 8 (Mayıs 1956), s. 2; Berréby, s. 302; Knabb, s. 8.
s 188. Ivan Chtcheglov (Gilles Ivain adıyla), "Formulaire pour un urbanisme nouveau" (1953), *IS* no. 1 (Haziran 1958), s. 15-20.
s. 189. Auster, The Locked Room, s. 58-59. Türkçesi: *Kilitli Oda New York Üçlemesi 3*, Çev. Yusuf Eradam, Metis Yayınları, 1991, İstanbul.
s. 189. Trocchi, "Potlatch–an interpersonal log" *Sigma Portfolio*, madde no. 4, s. 4.
s. 189, 190. "Zaman korkutuyor." Debord, Gianfranco Sanguinetti ile birlikte, "Thèses", *La Véritable Scission dans l'internationale*'nin içinde, s. 45.
s. 190. Debord, *Sur le passage, Oeuvres* einématographiques complètes s. 21, 26; Knabb, s. 29, 30.
s. 190. Wolman, "liberté PROVISOIRE" *IL* no. 2; Berréby, s. 154.
s. 191. İllüstrasyon ve başlık, *IS* no 8 (Ocak 1963), s. 42; İng. Çev. Gray, s. 69.
s. 193. Alıntı ve illüstrasyon (s. 177) "Le Déclin et la chute de l'économie spectaculaire-marchande"den *IS* no. 10 (Mart 1966), s. 3-11; Knabb, s. 153-159.
s. 194. İllüstrasyon, *IS* no. 9 (Ağustos 1964), s. 37.
s. 195. Çalıntılanmış karikatür, Lang Thompson'un izniyle.
s. 195, 196. "Les Mauvais Jours finiront" *IS* no. 7 (Nisan 1962), s. 12; Knabb, s. 84.
s. 195. Debord ve Wolman, "Mode" s. 8; Berréby, s. 308; Knabb, s. 18.
s. 196. "L'Opération contre-situationniste dans divers pays" *IS* no. 8 (Ocak 1963), s. 28; Knabb, s. 113.
s. 196. Debord, *Préface*, s. 19.
s. 197. "Hayata geçirip *tamamlamak* istediğimiz alan şiirdir." "Problèmes préliminaires à la construction d'une situation" *IS* no. 1 (Haziran 1958), s. 12; Krabb, s. 44.

s. 197. "Sitüasyonistler geçmişi *unutmak* istiyor." "All the King's Men" *IS* no. 8. (Ocak 1963), s. 31; Knabb, s. 115-116.
s. 198. Debord, "Rapport sur la construction des situations et les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale" (Haziran 1957), SE'nin Cosio d'Arroscia, İtalya'da Temmuz 1957'de kuruluşu vesilesiyle hazırlanmış olan yazı; Berréby, s. 618; Knabb, s. 25.
s. 199. Debord, *Mémoires*'dan bir sayfa.

DÜNKÜ GÜMBÜRTÜNÜN SANATI

s. 204. El Lissitzky'nin bir çalışması, Sophie Lissitzky-Kuppers, Der. *El Lissitzky* (Londra: Thames & Hudson, 1980) içinde, VEB Verlag der Kunst Dresden'in izniyle.
s. 205. Vargas Llosa, s. 15-16.
s. 205. "La Révolution d'abord et toujours!" *La Révolution surréaliste* no. 5 (Paris, 15 Ekim 1925), s. 31. Sonradan "What is Dadaism and what does it want in Germany?" (Dadacılık Nedir ve Almanya'da Ne Arıyor?) makalesiyle birlikte Heatwave no. 2 (Londra, Ekim 1966), s. 10-13 içinde yayımlandı.
s. 206. "*Philosophies* adlı dergide yayımlanan ilk makalem." Lefebvre, *Les Temps des mépris*, s. 38-39.
s. 206. Lefebvre, "7 manifestes dada" s. 28-30/443-445.
s. 206, 207. Lefebvre, *Position*, s. 229.
s. 209. Huelsenbeck, "Dada, or the Meaning of Chaos" s. 26.
s. 209. Arp, "Dadaland" s. 234.
s. 210. Cabaret Voltaire'in fotoğrafı, foto Monica Cardenas, Elisabeth Kauffmann'ın izniyle, Zürih.
s. 209, 210. Huelsenbeck, *En avant dada*, Motherwell'de, s. 23.
s. 211. Ball, *Flight* 20 Eylül 1915, s. 28; 4 Ekim 1915; s. 30; 11 Ekim 1915, s. 32, 49.
s. 215, 216. Poly Styrene, "Oh Bondage Up Yours!" yayım hakkı © 1977 Essex Music International/Copyright Control'a aittir.
s. 216, 217. Ball, *Flight* 27 Mart 1917, s. 101.
s. 217. "O ve kardeşi Jules." Naumann; Ball'in günlüğündeki bir hata nedeniyle diğer bütün kaynaklarda "Janco'nun kardeşi George" diye geçer.
s. 219. Ball, *Flight* s. 51-52, 54, 57; 9 Ocak 1917, s. 96.
s. 219, 220. Huelsenbeck, *Memoirs* (1974), el ilanı, muhtemelen 1916 yılında yayımlanmış. *Dada* no. 3 (Paris, Aralık 1918).
s. 220, 221. Huelsenbeck, "Das Cabaret Voltaire", Der Querschilt, no. 7 (Berlin, 1927), Sheppard'ın *New Studies in Dada*, s. 22. (İng. Çev. Michelle Krisel) adlı kitabında geçen Karin Füllner'in "The Meister-Dada" isimli yazısından alınmıştır.
s. 222. Ball, *Flight* 18 Haziran 1921, s. 210; Elderfield, s. xxvii.
s. 223. Dada Haarwasser, reklam, Kunsthaus Zürih'in izniyle.
s. 224. Ball, *Flight* 5 Nisan 1916, s. 59.
s. 224. Debord, *Critique de la séparation, Oeuvres cinématographiques complètes*, s. 52-53.

s. 225. Hausmann, "Dadaism and Today's Avant-Garde" (Dadacılık ve Bugünün Avangardı) s. 800.
s. 225. Debord, Pierre Canjeurs ile birlikte, "Préliminaires pour une definition de l'unité du programme révolutionnaire" SE ile Sosyalizm ya da Barbarlık adlı Fransız grubu arasında yapılan yarım kalmış temaslar için hazırlanmış olan yazı. (Haziran 1960); Knabb, s. 308.
s. 226. "Kültür ve sanat idealleri." Ball, *Flight* 16 Haziran 1916, s. 67.
s. 227. Arp, "und dazu das Dadawort von Hans Arp" (15 Ocak 1966), Arp ve Huelsenbeck, *Dada in Zürich.*
s. 227. Ball, *Flight* s. 8.
s. 227. Ravien Siurlai, *Die Aktion* (Berlin, 5 Haziran 1912).
s. 228. Ball, *Flight* 5 Mart 1916, s. 55; 9 Temmuz 1915, s. 25.
s. 229. Marinetti, başlıksız, "Parole in libertà" *Parole consonanti vocali numeri in libertà* (Milan, 11 Şubat 1915) içinde, Beinecke Rare Book and Manuscript Library'nin (Yale University) izniyle.
s. 231. Lenin'le müzik üzerine, Maksim Gorki'den alıntı, *Wilson'ın To the Finland Station*, s. 450 içinde.
s. 232. Huelsenbeck, *En avant dada*, Motherwell, s. 32 içinde.
s. 232, 233. Huelsenbeck, *Memoirs*, s. 8, 9-10.
s. 233. Huelsenbeck, "Dada, or the Meaning of Chaos" s. 27; *Memoirs*, s. xxxiii.
s. 234, 235. Ball, *Flight* s. 66-67; 18 Haziran 1916, s. 67; 24 Mayıs 1916, s. 64.
s. 237. Tristan Tzara'nın fotoğrafı, Fondation Arp, Clamart'nın (Fransa) izniyle.
s. 237. Marcel Janco tarafından yapılmış Tzara'nın maskesi, Dadi Janco, Janco Dada Museum, Ein Hod'un (İsrael) izniyle.
s. 237. Savaş kurbanı: Ernst Friedrich, *Krieg dem Krieg*! (Berlin, 1924), tıpkıbasımı *War against War*! (Seattle: Real Comet Press, 1987), s. 220, yayımcının izniyle.
s. 237. Hannah Höch'ün foto kolajı, *Fröliche Dame*, özel koleksiyon, koleksiyon sahibinin izniyle.
s. 238. Robinson, s. 43.
s. 238. Walker, s. 105-106.
s. 239. Huelsenbeck, *En avant dada*, Motherwell'de, s. 26.
s. 241. Metin kolajı ve foto Hugo Ball *Dadaco*'dan (Münih, 1920).
s. 243. Karl Kraus, ilave, s. 90; s. 89.
s. 245, 246. "What is Dadaism" Huelsenbeck, *En avant dada*, Motherwell içinde, s. 41-42.
Huelsenbeck, aktaran Hans J. Kleinschmidt, "Berlin Dada," *Dada Spectrum, The Dialectics of Revolt* içinde, Der. Stephen C. Foster ve Rudolf Kuenzli (Madison, Wis.: Coda 1979), s. 164.
s. 247. John Heartfield'in foto kolajı, *Dadaco* içinde.
s. 248. Huelsenbeck, Hans J. Kleinschmidt'in Stephen C. Foster ve Rudolf Kuenzli'nin editörlüğünü yaptığı *Dada Spectrum: The Dialectics of Revolt* (Madison, Wis.: Coda, 1979) adlı kitabında geçen "Berlin Dada" adlı bölümünden, s. 164.
s. 248. Huelsenbeck, "Was wolte expressionismus" 12 Nisan 1918, *Dada Almanach*, s. 34, İng. Çev. Ralph Manheim Motherwell içinde "Collective Dada Ma-

nifesto" adıyla çeviri metinde ilk yayım tarihi yanlışlıkla 1920 olarak yazılmış, s. 242-243.

s. 248, 249. Huelsenbecek, "Erste dadarede in Deutschland" Şubat 1918, *Dada Almanach*, s. 105-106.

s. 249, 250. Jung, "The Concept of the Collective Unconscious" (Kolektif Bilinçaltı Kavramı) s. 66-67.

s. 250. Senatör Alben Barkley'nin fotoğrafı, National Archives'in (Washington D.C) izniyle.

s. 251. Huelsenbeck, "On Leaving America for Good" (1969), *Memoirs* içinde, s. 187.

s. 251, 252. Vaneigem, *Traité*, s. 185; *Revolution*, s. 137; *King Mob Echo*.

s. 253, 254. Janco'nun Cabaret Voltaire'i için bkz. Marcel Janco, s. 20.

s. 254. Ball, *Flight* s. 67.

DÜNKÜ SANATIN GÜMBÜRTÜSÜ

s. 257, 258. Isou, "Créations" s. 796-797. Isou hakkında aşağıda yer alan biyografi bilgilerinin büyük kısmı şu çalışmadan alındı: Jean-Paul Curtay, *La Poésie lettriste*; skandallarla ilgili bilgilerse şu çalışmadan alındı: Nicholas Clarion, "The Messiah of Lettrism" *Commentary* (Ağustos 1949), s. 183-184.

s. 260. Isou'nun çizelgesi, *Introduction*, Curtay içinde, s. 249, kullanma izni alındı.

s. 261. Isou'nun fotoğrafı *Fondements pour la transformation intégrale du théatre* (Paris: Bordas, 1953) adlı kitabından, baş sayfa.

s. 263. Maurice Nadeau, "Les 'lettristes' chahutent une lecture de Tzara au Vieux Colombier" *Combat* (22 Ocak 1946), s. 1.

s. 264. "Estheperist şiir." Isou, "Créations" s. 796.

s. 265. "Hausmann ölüm döşeğindeyken." Nicholas Turbrugg, "The Limitations of Lettrism-An Interview with Henri Chopin" (Lettrizmin Sınırları-Henri Chopin'le Bir Röportaj) Foster'in içinde, s. 64.

s. 267. Pomerand'ın *Saint ghetto des prêts*'inden sayfalar. Curtay, "SuperWriting 1983America 1683" Foster'in içinde, s. 29.

s. 270, 271. Deborah Chessler, "It's Too Soon to Know" yayım hakkı © 1948 Edward M. Morris Co./BMI'a aittir.

s. 273. Orioles ve Deborah Chessler'in fotoğrafı, Mr. R&B Records'tan Jonas Bernholm'ün izniyle.

s. 275. Lagnyite davasından fotoğraf, Combat (8 Mayıs 1951), s. 1.

s. 275. Starkweather ve Fugate'in fotoğrafı, UPI/Bettmann Newsphotos.

s. 278. Kingston gazetesinin baş sayfası, Michael Thelwell ve *Daily Gleaner*'in izniyle.

s. 280, 281, 282, 283. "Notre programme" (Isou), *Front de la jeunesse* no. 1 (1950), Brau, *Cours, camarade*'ın içinde, s. 288-290. İng. Çev. Adam Cornford.

s. 284. Adorno, s. 93.

s. 285. Brau, *Cours, camarade*, s. 166. Brau, 1985 yılında ölümünden birkaç ay önce bir serginin açılışı esnasında Isou'yla karşılaşır; yıllarca hiç görüşmemişlerdir. "Bize ölümsüzlüğü vereceğinizi söylemiştiniz" der Brau. "Nerede hani bu ölümsüzlük?" Sonra, birlikte içmeye giderler.

s. 285, 286. "Olay en başından başladı." Bkz. Wolman, "Introduction à Wolman" ("Isou était une fin, au début il y avait Wolman") ve Jean-Louis Brau ("***" işaretiyle yayımlanmış) ve CP-Matricon, "Pour un mort synthetique" ikisi de *Ur* no. 1 (Paris, 1950), Wolman, *Résumé*, s. 10-12, 17-19 içinde ve Wolman, "La Mégapneumie" *Ou* no. 32 (Brüksel, Haziran 1967), Wolman, *Résumé* içinde, s. 16.

s. 285. "Dev bir iç çekiş." David Seaman, "LetterismA Stream That Runs Its Own Course" *Foster* içinde s. 18.

s. 286. Tabou afişi, Wolman, *Résumé*, s. 13. Tabou içindeki olayların rekonstrüksiyonu Brau'un *Instrumentation verbale*, adlı kitabıyla Wolman'ın *Improvisations-Mégapneumes* adlı kitabından alınmadır.

s. 287. Isou, "Les Grandes Poètes lettristes" *Bizarre* no. 32-33 (1964), Wolman'ın *Résumé*'si içinde, s. 10.

s. 288. Wolman'ın fotoğrafı, Ion içinde, Luc Sante'nin izniyle.

NOTRE-DAME'A SALDIRI

s. 289, 290. "Bugün Paskalya Günü." Marien, "Le Chemin de la croix (vii)" *Les Lèvres nues*, no. 4 (Ocak 1955) içinde, s. 36; Berréby, s. 26. İng. Çev. Adam Cornford.

s. 291. Notre-Dame komplocularının fotoğrafı, *Combat* (12 Nisan 1950), s. 2.

s. 292, 293. "Lettre de André Breton" Combat (12 Nisan 1950), s. 2; İng. Çev. "The Notre-Dame Scandal" Transition no. 6 (Paris, 1950), s. 135.

s. 293. Postmoderns Post Cards'dan bir kartpostal.

s. 293, 294. Dr. Micoud, "Quand la Justice est en folie" *Combat*'dan (19 Nisan 1950) alıntı, s. 1, ve "The Notre-Dame Scandal" s. 136-138.

s. 294, 295. Mourre, *In Spite of Blasphemy*, s. 206-207. Mourre'un anlatısıyla benzer olan birçok kısa alıntı burada zikredilmemektedir.

s. 296. Mourre, s. 214, 227.

s. 297, 298. Mourre, s. 28.

s. 301, 303. Mourre, s. 115.

s. 304. Mourre, s. 170.

s. 308. Lerner, s. 134-138.

s. 309. Reklam, Kit Rachlis ve the *Village Voice*'un izniyle.

s. 310. Norman Cohn, s. 177; *King Mob Echo.*

s. 311. David E. Apter, "The Old Anarchism and the New" Apter ve James Joll, Der. *Anarchism Today* (Garden City: Doubleday, 1971) içinde, s. 13.

s. 312, 313. Mourre, s. 205.

s. 314. Hausmann, "Club Dada Berlin 1918-1921" (26 Temmuz 1966), *Dada Berlin* içinde, s. 5. İng. Çev. Jo Anne Fordam.

s. 314. Pico della Mirandola, Lerner içinde, s. 241.

s. 316. James Wolcott, "Kiss Me You Fool: Sex Pistols '77" *Village Voice* (21 Eylül 1977), s. 53.

s. 316. "Bir eğlence parkını." Richard Corliss, "Keeping the Customer Satisfied" *Indiana Jones and the Temple of Doom* hakkında, *Time* (21 Mayıs 1984) içinde, s. 83.

s. 317, 319. "All the King's Men" *IS* no. 8 (Ocak 1963), s. 31-32.
s. 318. Saint-Claude'de Michel Mourre ve Serge Berna Notre-Dame vaazını kaleme alırken.
s. 319. "Notre collaborateur Benjamin Péret injuriant un prêtre" *La Révolution surréaliste* no. 8 (Paris, 1 Aralık 1926), s. 13.
s. 319. Péret, *Combat* (14 Nisan 1950), s. 2.
s. 319. "Bir eşi olmadığını." Mourre aynı şeyi söyler. "Anlayabiliyor musun" der Dr. Micoud'ya, "bunu yapmaya ilk kez ben cüret ettim! Ayağa kalktım ve Notre-Dame'da söylev çektim! Hem de mihrabın önünde!" "The Notre-Dame Scandal" s. 137.
s. 319. Marx, "Hegel'in Hukuk..." s. 243-244.
s. 320. Debord, *Société*, no. 138.
s. 321. Baader'in Berlin Katedrali'nde yaptığı duyurulardan çeşitlemeler: Alfred Barr, *Fantastic Art, Dada, Surrealism* (New York: Arno, 1968, orig. 1936), s. 2425; Richter, s. 127; Hausmann, "Club Dada. Berlin, 19181920" Raabe içinde, s. 227; Sheppard, *New Studies*, s. 172173.
s. 322. Hausmann, *Courrier Dada*, s. 74-75, İng. Çev. Richter, içinde, s. 125.
s. 323. Grosz'un fotoğrafı, Estate of George Grosz, Princeton'un (New Jersey) izniyle.
s. 323. *Time* kapak, 30 Kasım 1981, yayın hakkı © 1981 Time Inc., bütün hakları saklıdır, izin alınarak yayımlanmıştır.
s. 324. Vera Broido-Cohn, "Johannes Baader" *The Twenties in Berlin* içinde, s. 4.
s. 325. Grosz'un isimsiz kâğıt üzerine kolajı, orijinalinin nerede olduğu bilinmemektedir, Joshua Kind, "The Unknown Grosz" *Studio International* (Londra, Marc 1967), s. 144'ten alınmıştır.
s. 326, 327. Baader, Hausmann, Huelsenbeck, "Legen sie ihr geld in dada an!" Der Dada no. 1 (Berlin 1919), *Dada Zeitschriften*, içinde, Çev. Gabrielle Bennett, Lippard, s. 55-56.
s. 328. Baader'in fotoğrafı, Huelsenbeck'in, *Dada Almanach*'ından alınmıştır, s. 33.
s. 328. Norman Cohn, s. 148-149.
s. 328. "Lieu de recontre supposé des internationauxsituationnistes à Paris" "Nos buts et nos méthodes dans le scandale de Strasbourg"un özeti, *IS* no. 11 (Ekim 1967), s. 25, Norman Cohn'dan alıntı, s. 318-319.

CHARLIE CHAPLIN'E SALDIRI

s. 330, 331. Bkz. Cannes Festivali'yle ilgili röportajlar, R.M. Arlaud, *Combat* (14-22 Nisan 1951), s. 2.
s. 331. Isou, *Oeuvres de spectacle*, s. 15. Maurice Schérer, "Isou, ou les choses telles qu'elles sont" *Cahiers du cinéma* no. 10 (Paris, Mart 1952), s. 27-32.
s. 332. Berna'nın fotoğrafı *Ion*'dan, Luc Sante'ın izniyle.
s. 333. Pomerand'ın fotoğrafı *Ion*'dan, Luc Sante'ın izniyle.
s. 336. Debord'un fotoğrafı, *Ion*'dan, Luc Sante'ın izniyle.
s. 337, 338. Atkins, s. 5758.
s. 338, 339. Debord, Hurlements, *Oeuvres cinématographiques complètes*, s. 11-18.

s. 340, 341. Debord ve Wolman, "Pourquoi le lettrisme?", *Potlatch*, no. 22 (9 Eylül 1953).
s. 345-346. *IS* no. 1 (Haziran 1958), 30. sayfanın karşısında.
s. 347, 348. "Finis les pieds plats" *IL* no. 1 (Kasım 1952); Berréby, s. 147, 262 (el ilanının tekrar basımı). Çev. Sophie Rosenberg. Ayrıca bkz. Wolman, Résumé, s. 26-29; *Combat* (30 Ekim 1952), s. 1; ve *Combat* (1 Kasım 1952), s. 2. *LE*'nin Chaplin'e ve *Şehir Işıkları*'na yönelik eleştirisinin bir benzeri birkaç ay sonra, Pauline Kael'in yayımlanan ilk yazısı "Some Notes on Chaplin's *Limelight*"ında (Chaplin'in *Şehir Işıkları* Hakkında Birkaç Not) dile getirildi: "İzleyiciler arasında bir azınlık Chaplin'in güzelliğini gösteren üsluplara her zaman hayran olmuştu: Berduş makyajının altındaki derinlik ve anlatım gücü; çoğunluk komedi maskesinden her zaman yeterince tatmin olmuştur. Tesadüfen bir anlığına gözümüze ilişen bir noktada maskenin altında trajik bir çehre algılar gibi olduk. Chaplin artık bize yüzünü uzun uzadıya gösteriyordu –yüz, kameranın takdir dolu çekimine kapılmıştı– ve o anda bencilliğini bizzat açık etmesi trajik güzelliği bozmuştu. Yanılsama, gizem bitmişti: Onlarla beraber izleyicilerin azınlık kısmı da." *City Lights* no. 3 (San Francisco, Bahar 1953), s. 56. Tekrar basım *Artforum* (Mart 2002), s. 123-24, GM'nin notuyla birlikte.
s. 347. Jimy Ryan, "Fast Living Update" sanatçının izniyle yayımlandı, her hakkı saklıdır.
s. 348. "Position de l'International lettriste" *Combat*'ın yayımlamayı reddettiği mektup (2 Kasım 1952), in *IL* no. 1; Berréby, s. 151. Çev. Sophie Rosenberg.

RUJ LEKESİ

(Bir Sigara İzmariti Üzerindeki)

s. 349. Debord'un filmi *Sur le passage, Contre le cinéma*'dan Michèle Bernstein'ın aldığı ayrıntı.
s. 350. Vaneigem, Traitè, s. 186; *Revolution*, no. 7 (3 Ağustos, 1954).
s. 350. "Suç işleyen gençlerin şiddetini." "Les Mauvais Jours finiront" *IS* no. 7 (Nisan 1962), s. 16.
s. 351. "... une idée neuve en Europe" *Potlatch*, no. 7 (3 Ağustos 1954).
s. 354. Wolman'ın Brau'ya yazdığı mektup, alıntı Brau, *Cours, camarade*, s. 66. Çev. Sophie Rosenberg.
s. 352. "LE'nin üyelerinin kendilerini...". "Havariler, şimdiye kadar bilinmeyen hakikatleri keşfetmekte olduklarını hissettikleri için birbirlerine adanmışlardı... Isaiah Berlin bu gibi gruplar için şunları yazmıştı: Çok kısa bir süreliğine olsa bile bu türden bir yanılsamanın büyüsüne asla kapılmamış olanlar hakiki entelektüel mutluluğun ne mene bir şey olduğunu bilemezler." Noel Annan, "Et Tu, Anthony" *New York Review of Books*. (22 Ekim 1987), s. 6.
s. 353. Mension ve Fred'in fotoğrafı; foto Ed van der Elsken, *Parijs*!'den, fotoğrafçının izniyle.
s. 354. "Görünür kültürün mezarlığı." "L'Aventure" *IS* no. 5 (Aralık 1960), s. 3.
s. 355. "A la Porte" *Potlatch* no.2 (29 Haziran 1954).
s. 355. Debord, *In girum, Oeuvres cinématographiques complètes*, s. 240-248.

s. 356. "Ardında iz bırakma." "Manifesto" *IL* no. 2 (Şubat 1953); Berréby, s. 154.
s. 357. Vanderhaeghe, s. 90-91.
s. 360. Debord, "Déclaration sur l'experience de la dérive" Jorn'un *Pour la forme*'undan alıntı, s. 126; Berréby, s. 539.
s. 361. Colin Newman ve Graham Lewis, "I Am the Fly" yayım hakkı © 1978 Carlin Music Corporation, Carbert Music Inc.'a ait, Carlin Music Corporation (U.K.), izniyle kullanıldı, tüm hakları saklıdır.
s. 361. Tomm, Boyce ve Bobby Hart, "Theme from *The Monkees*" yayım hakkı © 1966, Screen GemsEMI Music Inc.'a ait.
s. 361, 362. Mension, "grève générale" IL no. 2; Berréby, s. 155.
s. 362. Debord, "La Valeur éducative" *Potlatch*, no. 16 (26 Ocak 1955), no. 18 (23 Mart 1955).
s. 363. Debord, *In girum, Oeuvres cinématographiques complètes*, s. 244.
s. 363. Debord ve Wolman, "Pourquoi le lettrisme?" *Potlatch*, no.22 (9 Eylül 1955). İng. Çev. Sophie Rosenberg.
s. 364. Chtcheglov, "Formulaire" *IS* no. 1, s. 15.
s. 365. Auster, *In the Country of Last Things*, s. 67.
s. 365. Chtcheglov, "Lettres de loin" *IS* no. 9 (Ağustos 1964), s. 38.
s. 366. Debord, *In girum, Oevures cinématographiques complètes*, s. 250-251.
s. 366. Debord, *Société*, no. 12.
s. 366. *LE* çıkartması, Michèle Bernstein'ın izniyle.
s. 367. "Manifeste"den alıntı, *IL* no. 2 (Şubat 1953); Berréby, s. 154.
s. 367. "36 rue des Morillons" *Potlatch*, no. 8 (10 Ağustos 1954).
s. 368. Debord, *In girum, Oeuvres cinématographiques complètes*, s. 251.
s. 370. Wolman'ın *Duhring Duhring*'inden bir sayfa, Jacques Spiess'in izniyle.
s. 371. "Yirmi yedi yaşındaydı." "La Rétraite" *Potlatch* no. 28 (22 Mayıs 1957).
s. 371, 372. Wolman, "Intervention de Wolman" (Eylül 1956); Berréby, s. 596-598.
s. 373. "Yeni güzellik." Debord, "fragments de recherches pour un comportement prochain"den makale, *IL* no. 2 (Şubat 1953); Berréby, s. 155.
s. 374. Le Corbusier'nin çizimi, Fondation Le Corbusier'nin izniyle.
s. 375. Chtcheglov, "Formulaire"den makale, *IS* no. 1, s. 15-17.
s. 377. Wolman, bantlama sanatı, Michèle Bernstein ve sanatçının izniyle.
s. 380. "La Division du travail" *Potlatch* no. 22 (9 Eylül 1955).
s. 382. Debord, "Pour en finir avec le confort nihiliste" IL. no 3 (Ağustos 1953) Berréby, s. 156.
s. 383. Colin Donellan'ın fotoğrafı, Slim Hewitt, *Picture Post* (Londra, 10 Ekim 1953), Jon Savage ve Bettmann Archives/BBC Hulton'un izniyle.
s. 385. Moineau'nun fotoğrafı, foto Ed van der Elsken, *Parijs*! içinde, fotoğrafçının izniyle.
s. 386. Debord, *Sur le passage, Oeuvres cinématographiques complètes*, s. 29.
s. 387. *Potlatch*, no. 8 (10 Ağustos 1954).
s. 388. Trocchi, *Cain's Book*, s. 236, 218.
s. 388. Debord, "Théorie de la dérive" *Les Lèvres nues* no. 9 (Kasım 1956), s. 10; Berréby, s. 316. Bkz. *Theory of the Dérive*.
s. 388. Thomas de Quincey, s. 80-81.

s. 392. "Bir huzursuzluk atmosferi." Debord, "Théorie" s. 9; Berréby, s. 315, Bkz. *Theory of the Dérive.*
s. 392. "Böyle bir tasarıyı..." Debord, "Introduction" s. 12, 13; Berréby, s. 289, 290.
s. 393. Adorno, s. 51.
s. 393. Debord, "Le Rôle de 'Potlatch' autrefois et maintenant" *Potlatch* no. 1, yeni dizi (Amsterdam, 15 Temmuz 1959); Berréby, s. 253.
s. 393, 395. İllüstrasyonlar: Debord, "The Naked City" (Çıplak Şehir) (Paris: MIBI, Mayıs 1957), Jorn'un, *Pour la forme*'undan, Berréby, s. 536-537, Mark Francis ve the Musée national d'art moderne, Paris; illüstrasyon, *IS* no. 1 (Haziran 1958), s. 28; Alfred Wegener'in kıta çapında sürüklenme kavramı, Claude Allègre'den uyarlandı, *The Behaviour of the Earth* (Cambridge: Harvard University Press, 1988), s. 6.
s. 394. Debord, "Théorie" s. 6; Berréby, s. 312. Bkz. *Theory of the Dérive.*
s. 394. Debord, "Introduction à une critique de la géographie urbaine" *Les Lèvres nues* no. 6 (Eylül 1955), s. 14; Berréby, s. 291.
s. 395. D. H. Lawrence, *Studies in Classic American Literature* (New York: Viking, 1964, orig. 1923), s. 44-45.
s. 395, 396. Mauss, s. 103, n. 128; s. 108, n. 171.
s. 396, 397. Bataille, "The Notion of Expenditure" (Harcama Kavramı), s. 78, 63, 72-74, 64.
s. 399. Croce, s. 35.
s. 401, 404. "Les Cathares avaient raison" *Potlatch*, no. 5 (20 Temmuz, 1954).
s. 402. Debord ve Wolman, "Mode" s. 45; Berréby, s. 304-305.
s. 402. Le Roy Ladurie, s. 332, 325, 252-353, 327.
s. 406. *Potlatch*'ın ön sayfası, Gil J Wolman'ın izniyle.
s. 407. Vaneigem, "La Cinquième conférence de l'*IS* a Göteborg" içinde, *IS* no. 7 (Nisan 1962), s. 27.
s. 408, 412. Bernstein, *Tous les chevaux du roi*, s. 43, (1960), s. 34 (2004).
s. 409. "Géopolitique de l'hibernation" *IS* no. 7 (Nisan 1962), s. 9; Knabb, s. 81.
s. 410. "Le Monde dont nous parlons ('La Technique de l'isolement')" *IS* no. 9 (Ağustos 1964), s. 67; Gray, s. 82.
s. 411. Breton, "Sur certaines possibilites d'embellissement irrationnel d'une ville"deki bir yazısından *Le Surréalisme au service de la révolution* no. 6 (Paris, Mayıs 1933), s. 18. Bkz. *André Breton'un Notre Dame'la ilgili düşünceleri*'nin fotomontaj canlandırması, *Poetry Must Be Made by All! Transform the World!* Der. Stuart Wise (Stockholm: Moderna Museet, 1969) içinde, s. 91.
s. 411. "Project d'embellissements rationnels de la ville de Paris" *Potlatch*, no. 23 (13 Ekim 1955). İng. Çev. Adam Cornford.
s. 414, 415. Gray, yayımlanmamış yazılar, Alexander Trocchi'nin izniyle.
s. 415. Debord, "For a Revolutionary Judgment of Art" (Sanatın Devrimci Bir Yargısı Üzerine) (Şubat 1961); Knabb içinde, s. 312.
s. 416. AFGES, *Le Retour de la colonne Durutti*, s. 4.
s. 417. AFGES, *De la misère en milieu étudiant*, s. 319-337.
s. 419. Yargıç Llabador, SI'den (İngiltere) alıntı, *Ten Days*, s. 1.

s. 419. "Her şeyin ortak olduğuna inanıyorlar." SI, *Ten Days*, s. 24, Norman Cohn'un yazısından.
s. 422. Bernstein, *Tous les chevaux du roi*, s. 29-30 (1960), s. 26 (2004), SI, *Ten Days*'de ise, s. 18.
s. 424. Viénet, s. 15.
s. 425. Bertrand, *Le Retour de la colonne Durutti*, s. 3, Steef Davidson'ın izniyle.
s. 426. Morin, "Le Commencement d'une epoch"dan alıntı, *IS* no. 12 (Eylül 1969), s. 2021; Knabb, s. 243-244.
s. 428. "Fransa'da yaptığımız şey." Comité Enragés-Internationale situationniste, Conseil pour le maintien des occupations, "Addresse à tout les travailleurs" (20 Mayıs 1968), Viénet, s. 283-284; Knabb, s. 350.
s. 429. Debord, *Sur le passage, Oeuvres cinématographiques complètes*, s. 32-33.
s. 429. "Le Commencement", s. 34.

SONSÖZ

s. 431. Debord, *Critique, Oeuvres cinématographiques complètes* , s. 49.
s. 433. Abiezer Coppe. A Fiery Flying Roll (1649), Norman Cohn'dan alıntı, s. 321.
s. 433. Mekons (Mark White), "The Building" yayım hakkı © 1982 CNT Productions'a ait.
s. 437. "Last Days", çıkartma, Jon Savage'ın izniyle.
s. 439, 440. Lewis, s. 71-73.
s. 440. Debord, "La Valeur éducative" aktaran Bossuet, *Bernard, que pretendstu dans le monde?* (1953), *Potlatch* no. 16 (26 Ocak 1955).
s. 444. Huelsenbeck, "On Leaving America for Good" Memoirs içinde, s. 189.
s. 444. Ray Lowry, *New Musical Express* (19 Mayıs 1984), sanatçının izniyle yayımlandı.

Teşekkür

Bu kitabın yazıldığı yıllar içinde kitaba ilişkin birçok insanın yardımını gördüm. Ulaşılması güç kitaplara, makalelere, bildirilere, afişlere, sanat yapıtlarına, belgelere, plaklara ve kasetlere ulaşmamı sağladıkları, dosyaları taradıkları için, yakınlıkları, sohbetleri ve eleştirileri için Mr R & B Records'tan Dave Allen, müteveffa Thomas Ammann, müteveffa Andrew Baumer, Jonas Bernholm'a, Pantheon Books'tan Sara Bershtel'le Wendy Wolf'a, Oakland'daki Asta's Records'tan Paule-Léon Bisson-Millet, müteveffa Adam Block, Liz Bordow, Bill Brown, Denis Browne, Mattias Bruner, Bart Bull, Hugo Burnham, Robert Christgau, Bob Cobbing, Michael Conen ve Lexy Green'e, Michael Covino'ya, Elvis Costello'ya, Jean-Paul Curtay'a, Steef Davidson'a, E. P. Dutton'dan Paul de Angelis'e, Carola Dibbell'e, El Cerrito'daki Down Home Music'e, Secker & Warburg'dan müteveffa Melanie Fechner, Dan Franklin ve David Godwin'e, Wisconsin-Milwaukee Üniversitesi'ndeki Yirminci Yüzyıl Araştırmaları Merkezi'nden Ken Friedman, Gill Frith, Bernard Gendron'a, Mill Valley'deki Village Music'ten Andy Gill'le John Goddard'a, Amsterdam'daki International Instituut voor Sociale Geschiedenis'den Matt Groening, Lawrence Grossberg ve Tristan Haan'a, Londra'daki Mattoid'den Nikolaus Hansen'le A. Hares'e, Berkeley'deki Serendipity Books'tan Dick Hebdige, Marina Hirsch, Peter Howard'a, Boston Çağdaş Sanat Enstitüsü'nden Klaus Humann, David Joselit ve Elisabeth Sussman'a, Berkeley'deki KALX-FM'den Scoot Kane'le Robin Schorr'a, Zürih'teki Elisabeth Kauffmann'dan Elisabeth Kaufmann'a, Londra'daki Biff Comics'ten Mick Kidd'e, Berkeley'deki Moe's Books'tan Jon King'e, Harvard University Press'ten Phoebe Kosman'a, Doug Kroll ve John Lee'ye, Michael Lesy'ye, Tom Levin'e, W. T. Lhamon'a, Lora Logic'e, Ray Lowry'ye, Tom Luddy'ye, Daniel Marcus'a, müteveffa Eleanore Marcus'la Gerald Marcus'a, Marlene Marder'a, Dave Marsh'a, Bruce McGregor'a, B. K. Moran'a, Lynda

Myles'a, Scott Piering'e, Carolyn Porter'a, Cynthia Rose'a, Jim Ryan'a, Luc Sante'ye, Oakland'daki Berigan's'tan Berigan Taylor'a, New York'taki Çağdaş Müzik Arşivi'nden Paul Thomas, Lang Thompson, Nanos Valaoritis, Anne Wagner, Ed Ward, Steve Wasserman, Muddy Wehara, Larry Wendt, Dave Wheeler ve B. George'a, Factory Records'tan müteveffa Tony Wilson'a ve Langdon Winner'a teşekkür ederim. Ayrıca bu kitabı yazmam için beni yüreklendiren değerli dostum, editör müteveffa Bill Whitehead'i de burada sevgiyle anmak istiyorum.

Franses Cahn, Adam Cornford, Jeffrey Faude, Jo Anne Fordham, Alice Yeager Kaplan, Marian Kester, Michelle Krisel, Sophie Rosenberg, Kristin Ross, Fred Vermorel ve Tom Ward'ın yardımları, yazılı veya şahsi tercümeleri, yararlanmamı sağladıkları kitaplıklar olmadan elim kolum bağlı olurdu herhalde. Bana kitabımı halka tanıtma imkânı veren prodüktör ve dergi editörlerine de şükran borçluyum: *Another Room*'dan Lucy Childs'la Michael Mallery'ye; *Artforum*'dan Ingrid Sichy, David Frankel ve Melissa Harris'e; *Boston Phoenix*'ten (daha sonra Village Voice'a geçen) Kit Rachlis'e; *L. A. Weekly*'den Michael Ventura'ya; Tokyo'daki *Music Magazine*'in tüm ekibine; Londra'daki *New Formations*'ın tüm ekibine; *New West/California*'dan Jon Carroll, Nancy Friedman, Janet Duckworth ve Bill Broyles'e; "Nightline'ın tüm ekibine; *Raw*'dan Art Spiegelman ve Françoise Mouly'ye; *Rock & Roll Confidential*'ın tüm ekibine; *Rolling Stone*'dan Barbara Downey Landau ile Jann Wenner'e; Sydney'deki "Surface Tension" için Tony McGregor'la Virginia Madsen'e; Londra'daki *Touch*'tan Jon Wozencroft'a; *Threepenny Review*'dan Wendy Lesser'e; *Triquarterly*'den Jonathan Brendt, Jon Schiller ve Anne-Marie Zwierzyna'ya; *Village Voice*'tan M. Mark ve Doug Simmons'a sonsuz teşekkürler. Temsilcim Wendy Weil ile yardımcıları Julian Bach ve Norin Lucas kitabımın yazılışı sırasında beni önerileriyle yalnız bırakmamış, bana gayret göstermem için ellerinden gelen yardımı göstermişlerdir. Daktilo işlerimde bana yardımcı olan Nancy Laleau harika bir çalışma arkadaşıydı.

Harvard University Press'ten Lindsay Waters olmasaydı bu kitabı yazamazdım sanıyorum. Kitabın redaksiyonuyla Joyce Backman ilgilendi, Gwen Frenkfeldt de içeriğine uygun bir biçimde sayfa düzenini yaptı. Paul Adams, müteveffa Nancy Clemente, müteveffa Susan Metzger ve Claire Silvers'e desteklerinden dolayı teşekkür ederim; fakat onlara daha çok da yapmaya çalıştığım şeye karşı amatör bir heyecanla ilgi gösterdikleri için müteşekkirim.

2009 baskısı için sanat yönetmeni Tim Jones'a, kapak sanatçısı Chuck Sperry'ye, editör Adriana Kirilova'ya ve yorulmak bilmez dizinci Ruth Elwell'e teşekkür ederim.

Bu kitabın seyahat ettiğini görme bahtını yaşadım. İngiltere'de Secker and Warburg'dan David Godwin ve Dan Frankline, Penguin, Picador ve Faber&Faber'den Jon Riley'ye, Penguin'den Tony Lacey'ye, Faber&Faber'den Lee Brackstone ve Helen Francis'e, Londra'daki David Higham Agency'den Anthony Goff'a; Almanya'da Rogner&Bernhard ve

Hamburg'daki Rowohlt'tan Nico Hansen'e, çevirmen Fritz Schneider'e, Zürih'teki Paul and Peter Fritz Agency'den Peter Fritz'e; İtalya'da *Tracce di rossetto* için Leonardo Editore ve Milan'daki Agenzia Litteraria'dan Antonella Antonelli'ye; İspanya'da *Rastros de carmín* için Barcelona'daki Editorial Anagrama'dan Jorge Herralde'ye; Fransa'da Editions Allia'dan Gérard Berréby ve François Escaig'e, sevgili dostum çevirmen Guillaume Godard'a, Gallimard'dan müteveffa Raymond Hains ve Eric Vigne'ye, Paris'teki La Nouvelle Agence'ten Marry Kling ve Maggie Doyle'a; Türkiye'de, *Ruj Lekesi* için İstanbul'daki Ayrıntı Yayınları'na teşekkür ederim. 1999'da Austin, Teksas'taki Rude Mecnaricals'in sahneye koyduğu kitabın tiyatro uyarlamasını gördüğümdeki şaşkınlığımı asla unutamam. Yönetmen Shawn Sides, oyun yazarı Kirk Lynn, prodüktör ve göz bağcı Lana Lesley ve Austin'deki, New York'ta Foundry Theatre'daki muhteşem oyuncular ve ülke genelinde gerçekleştirilen prodüksyonlar yazmak istediğim kitabı sahneye koymanın yolunu buldular.

Yeri geldiğinde kafa tutmakla birlikte dostluğunu benden esirgemeyen, çalışmalarını, özel arşivlerini açan Lettrist Enternasyonal ve Sitüasyonist Enternasyonal üyelerine çok şey borçluyum: T. J. Clark'a, Donald Nicholson-Smith'e, müteveffa Alexander Trocchi'ye, müteveffa Gil J Wolman'a ve hepsinden önemlisi Michèle Bernstein'a. Louisville'deki Pace Trust'tan müteveffa David Orr'a; fotoğraf bulmak için kendini helak edercesine çaba gösterdiği ve bizi o güzel varlığından mahrum etmediği için Robin Cembalest'e; Berkeley'deki California Üniversitesi kütüphanesine; Toru Mitsui'ye; Howard Hampton'a; Londra'daki Rough Trade Records'dan Geoff Travis'e; Emily'yle Cessiee'ye ve Jenny'ye ayrı ayrı çok teşekkür ederim.

Birkaç kişi ise yardım etmekle, bana fikir vermekle, dosyaları okumakla veya belgelerle uğraşmakla kalmadılar, daha fazlasını yaptılar, bunlardan biri de bu fesat hazırlığında bana yataklık etmeleridir. Bu yatakçılar sırasıyla Simon Frith, Jim Miller, John Rockwell ve Jon Savage'dır. Bu insanlara teşekkür etmek yetmez, hepsi saygıyla anılmayı hak ediyor.

Dizin

A

ABD 50, 53, 58, 62, 73, 108, 122, 128, 134, 138, 151, 193, 195, 202, 216, 248, 257, 269, 351, 388, 401, 403, 410, 421, 432, 442, 444

Acraman, Bob 140, 242, 243, 413

adalet 75, 191, 352

Âdem, Hz. 64, 79, 116

Adorno, Theodor 86, 90-91, 93, 98, 184, 284, 359, 393

aforizma 340

Afrika 21, 129, 150

ahlak 107, 163, 340

aile 28, 59, 89, 133, 151-152, 154, 157, 281, 334, 397

Akdeniz 28

Alaska 394

Alba 148, 371

Albertine, Viv 52

Alcazar 141, 142, 143

Alman kültürü 133

Almanya 28, 109, 131-132, 236, 243-246, 248-249, 302, 305, 308, 320, 322, 324, 411, 426

Altamont 107

alternatif kültür 436

Althusser, Louis 417

Altman, Roberto 331, 333

Ambler, Eric 405

Amerikan kültürü 76

Anabaptizm 109, 110

anarşizm 27, 42, 79, 89, 106-107, 112, 142-144, 152, 158, 167, 212-213, 269, 279-280, 299, 307, 311, 319, 327, 359, 365, 400, 413, 416-418

Anderson, Ian 433

Anscombe, Isabelle 212

antimadde 401, 403

Apollinaire, Guillaume 218, 226

Aragon, Louis 208

Arbenz, Jacobo 33, 34, 401, 403

Ardrey, Robert 104

Arendt, Hannah 61, 138, 151, 152, 187

Armas, Carlos Castillo 401

Aron, Raymond 424
Arp, Hans (Jean) 207, 209, 211, 216-217, 219-222, 227, 236, 245, 254, 255
Artaud, Antonin 203, 292
Ascherson, Neal 121
Astaire, Fred 399
Aşağı Saksonya 28
aşk 81, 86, 89, 98, 121, 160, 162, 192, 329, 334, 435, 440
Atina 197
Atkins, Guy 337, 338
Attaş, İbni 439
Augustinus 295
Auschwitz 28, 243
Auster, Paul 189, 365
Avalon, Frankie 77
Avangard Film Kulübü 335
Avrupa 94, 110, 121, 192, 193, 203, 205, 227-228, 233, 239, 248, 249, 254, 277, 284, 289, 305-307, 339, 347, 350, 352, 354-355, 357, 362, 387, 405, 418, 421, 428
Avustralya 216
Avusturya 223
Aydınlanma 220, 311
ayna-imgesi 440

B

Baader, Johannes 132, 244, 245, 320, 321, 322, 324, 326, 328
babaerkil hiyerarşi 269
Babil 329, 390
Bach 232
Bağımsızlık Bildirgesi 152
Bahtin, Mihail 411
Bakunin, Mikhail 210, 327
Baküs şenlikleri 143
Ball, Hugo 173, 202, 207-212, 214-217, 219, 221-228, 230-231, 233-236, 238, 240-241, 243, 245, 248, 249, 254-256, 434, 438
Baltimore 272
Bangs, Laster 98, 100
bantlama sanatı 377
Bardot, Brigitte 348
Barkley, Alben W. 138, 139, 248, 250
Barthes 417
basın özgürlüğü 358
Basie, Count 271
Bataille, Georges 396, 397, 398, 426
Batı Avrupa 347, 421
Baudelaire, Charles 205, 260, 262, 279
Baudrillard, Jean 426
Bavyera 320, 365
Béarn, Henry de 379
Beatles, Roland 27, 53, 56, 82, 114, 127, 128, 381, 399
Beauvoir, Simone de 268
Beckett 86
Beck, Jeff 433
Beethoven, Ludwig van 231
Belçika 228, 346
Belfast 89
belirlenimcilik 279
Bell, Terrel 153
Belsen 28, 78, 134, 137, 139-140, 242
Benedek, Laslo 276

Benjamin, Walter 34, 87, 90, 214, 238, 318-319
benlik 58, 117-118, 121-123, 189, 435
Berger, John 44, 46
Berkeley 32, 80, 143, 311, 417-418, 432, 441-442
Berlé, P.J. 368
Berlin 18, 28, 93, 131-133, 143, 167, 174, 197, 210, 214, 218, 225-227, 233, 236, 243-246, 254, 313, 320-324, 354, 359, 393, 418, 434, 442
Berlin Dada Kulübü 132, 244, 313, 321, 354
Berlin Duvarı 28, 93, 243
Berlin Räte (komün) 143
Berna, Serge 37, 289, 291, 316, 318-319, 324, 330-332, 334, 338-339, 342, 344-345, 355, 361, 368, 379, 386
Bernstein, Michèle 32-33, 176, 197, 261, 268, 318, 342, 350, 356, 361, 363, 365, 376, 378-380, 386, 398, 400, 408, 412, 422, 423
Berry, Chuck 51, 55, 75, 77, 82, 101
Bertrand, André 416, 420, 422, 423, 425
Bettelheim, Bruno 60
Beyrut 378
Bielecki, Czeslaw 120
bilinç 104, 211, 435
bilinçaltı 272
bilinçdışı 144, 296
bireycilik 154
bireysel yaratıcılık 45
Birinci Dünya Savaşı 32, 207, 209, 212, 237, 240, 243, 265
Blake, William 205
Blanqui, Louis Auguste 143
Blum, Léon 297
Bob, Geldof 21-22, 30, 33, 56, 140-141, 150, 156, 213, 242-243, 413
Borstal 382
Bosna-Hersek 223
Boston 79-81, 124, 141
Bowie, David 101
Brady, Ian 42
Brahms 232
Brasilia 408
Brau, Eliane 285-287, 330, 344-345, 352, 354-355, 368, 384
Breton, André 107, 206, 208, 212, 213, 216, 266, 280, 292, 376, 411
Brezilya 153, 205
Brittany 296
Broido-Cohn, Vera 322
Brown, Bernard E. 45, 56
Brown, James 45, 56
Bruant, Aristide 219
Brüksel 182
Brzezinski, Zbigniew 46
Buchenwald 138, 152, 250
Bundy, Theodore 276
Buñuel, Luis 22, 30, 318
burjuva toplumu 165
burjuvazi 155, 205, 218, 397
Burnham, Walter Dean 277
Buster, Prince 52
bürokrasi 417
büyücülük 248, 255

C-Ç
Cage, John 341, 342
Cain, James 221, 388, 389
Cale, John 79
California 92, 441
Camus, Albert 61, 264, 311, 312
Cannes Film Festivali 329, 330, 335
Carné, Marcel 136, 341
Carroll, Lewis 423
Champagne, Phillipe de 412
Champot 179
Chandler, Raymond 221
Chaplin, Charlie 329, 339, 345, 346, 347, 355, 367, 386
Charles, Ray 46, 55, 145, 216, 221, 262, 294, 298, 444
Char, René 269, 270, 292
Chelsea 27
Chessler, Deborah 270, 273
Chicago 76, 77, 125
Chtcheglov, Ivan 175, 188, 192, 318, 352, 355, 360, 364, 365, 366, 373, 379, 384, 386, 388, 438
Cincinnati 149
cinsel özgürlük 426
Clairvaux, Bernard de 363
Clanton, Jimmy 76, 77
Clark, Dick 100
Clark, Larry 22-23, 381
Clark, T. J. 141-142, 163-166, 423
Clemenceau, Georges 144
Cleveland 73
Clift, Montgomery 398
Cocteau, Jean 262, 330
coğrafya 364, 387
Cohn-Bendit, Daniel 424, 426
Cohn, Nik 109, 112, 113, 135, 249, 306, 307, 308, 310, 320, 322, 327, 328, 424, 426
Cohn, Norman 109, 112, 113, 135, 249, 306, 307, 308, 310, 320, 322, 327, 328, 424, 426
Coleridge 435
Conord, André-Frank 350
Cook, Paul 47, 79, 98, 103
Cooper, Alice 42
Coppe, Abiezer 41, 307, 433, 438
Corbusier, Le 33, 373, 374, 375
Corona, Juan 276
Costello, Elvis 17, 18, 19, 214
Crash, Darby 331, 333
Cravan, Arthur 208, 213, 339
Curb, Mike 342
Curtay, Jean-Paul 266-267
Curtis, Ian 20, 261
Czezowski, Andrew 212
Czternastek, Joseph 410
çalıntılama 184, 187, 194, 225, 328, 365, 369, 376, 404, 419, 420
Çehov, Anton 218
Çekoslovakya 371, 442
Çin 248, 326, 360, 384, 408, 415

D
Dachau 137
dadacılık 41, 208, 245, 246
Dahou, Mohamed 350, 361, 368, 384
Danimarka 194, 299, 371

Danzig 239, 242
dazlaklar 89, 108, 135, 228, 300
Debord, Guy-Ernest 37, 66-67, 117-123, 136-137, 142, 145, 150, 156-157, 161-163, 165, 175-176, 179-180, 184, 187, 189-190, 192, 195, 196-198, 200-201, 224-225, 232, 250-251, 255, 261, 296, 314-315, 318, 320, 330, 334-346, 350, 355-356, 358, 360-369, 371, 378-381, 384, 386, 388-394, 399-400, 402, 405, 407, 412, 415, 420, 422-423, 429-431, 434, 436-438, 440-441, 443-444
Deccal 15, 19, 20, 37, 77, 105, 112, 115, 306, 315, 320, 437
de Gaulle, Charles 46, 298, 358, 360, 379, 428
Delacroix, Eugène 421
delilik 287, 321, 324, 362, 396, 434
demistifikasyon 67, 187
demokrasi 118, 143, 205, 297, 395
Deneuve, Catherine 283, 284
Derrida 312
Descartes, René 215, 311
De Stijl 203
Devoto, Howard 215
devrim 34, 58, 132, 142, 156, 158, 163, 167, 196, 200, 252, 280, 284, 307, 318-319, 339, 350, 359, 368, 375, 401, 405, 414, 416-417, 423, 427, 436
D-Günü 94
Dils 44, 47
dindarlık 303
din eleştirisi 319
direniş fantezisi 60, 62
Disneyland 188, 366
diyalektik 285
Doğu Avrupa 121
Dominikenler 304-307
Donellan, Colin 382-383
Drabble, Margaret 58-59
Dreiser, Theodore 146
Dreyfus, Alfred 298, 299
Duchamp, Marcel 208, 215
Dufrêne, François 330
Dulles, John Foster 401
Durkheim, Emile 396
Durruti, Buenaventura 416, 418, 421, 436
Dwinger, Ernest 61
Dylan, Bob 30, 56, 141, 151

E

Ebert, Friedrich 132
Eckhart, Meister 305
edebiyat 206, 231, 233, 294, 363
Edward'cılar 381
eğitim 59, 87, 89, 153, 411, 426, 428
eğitim reformu 426, 428
Eisenhower, Dwight D. 17
Eisner, Kurt 320
ekonomi politik 145, 148, 151
ekspresyonizm 212, 233, 244, 246
eksternistler 280
ekstremist 16, 71, 266, 346
Elderfield, John 222

Elizabeth, H.R.H. II. 24, 46, 94, 124, 345
Elsken, van der 349, 353, 379-382, 385
Eluard, Paul 208
empresyonizm 207, 258
Endonezya 248
Endore, Guy 144
Engels, Friedrich 320
engizisyon 249, 306, 309
Enragés 426- 428
ensest 309, 397
entelektüalizm 279
enternistler 280
Ephriam, Jan 207, 216, 217, 227, 233
Erfurt 308
estetik çoğulculuk 287
estetik üretim 224
etik 224, 231
Etiyopya 52

F
fantastik gerçekçiler 379
fantezi 78, 189, 211, 302, 388
faşizm 99, 136, 231, 297, 298, 300
Faust 223
felsefe 20, 206, 233, 356, 358, 415, 422
Fetchit, Stepin 271
Fielding, Henry 259
Fillon, Jacques 350, 361, 412
Fiszbach, Tadeusz 121
Floransa 197
Fluoride, Stannous 108
Ford, John 339
Franco 300, 319
Frankfurt Okulu 90, 91, 148, 184
Fransa 44, 94, 109, 142, 143, 158, 160, 161, 162, 198, 205, 209, 243, 252, 258, 269, 290, 297, 298, 299, 300, 341, 345, 375, 387, 393, 402, 404, 416, 417, 426, 428
Fransa-Prusya Savaşı 142
Fransız Devrimi 205, 319, 350, 426
Fransız kültürü 268, 299
Fransiskenler 464
Freidan, Betty 269
Freud, Sigmund 104, 202, 211, 251, 311
Frith, Simon 151, 216
Fugate, Caril 22, 274-276
Funicello, Annette 116
fütürizm 212, 219, 228, 231

G
Galbraith, John Kenneth 421
Gallimard, Gaston 262-263
Gance, Abel 329
Gdansk 120-121, 158, 239
Geldof, Bob 21-22, 33, 150, 156
geleneksellik 29, 41, 58, 79-80, 82, 126, 157, 160, 166, 191, 202, 208, 211-212, 268, 328, 335, 364, 371-373, 417, 438
Georges & Mélies 339
gerçeküstücülük 22, 32, 35, 107, 184, 188, 197, 205-206, 212-213, 215-216, 220, 262, 280, 292, 296, 299, 318-319, 337,

339, 350, 359, 362, 411
Germs 331
Gestapo 248
Giacometti, Alberto 219
Gide, André 262, 263, 266
Ginsberg, Allen 389
Girodias, Maurice 388
gizemcilik 20, 35-37, 46, 55, 64, 107, 146, 160, 166, 244, 251, 267, 303, 305
Glasgow 388
gnostisizm 254, 327
Godard, Jean-Luc 330, 363
Goethe, Johann Wolfgang von 210, 223
Goodman, Paul 280
Gordon, Kim 62, 333, 435
Gorin, Jean-Pierre 102
görecilik 299, 375
gösteri toplumu 407
Graff, Gerald 145
Gray, Christopher 44, 187, 189, 200, 414-415, 419, 435
Greco, Juliet 264
Greenberg, Clement 186
Griffith, D.W. 329
Grosz, George 131-132, 244, 245, 251, 321-323, 325
Guatemala 33-34, 198, 387, 401, 403, 432
gündelik hayat 18, 46, 90, 92, 137, 146, 150, 156, 160-162, 164, 182, 188, 200, 242, 251, 344, 352, 366
gündelik zaman 182
Güneybatı Avrupa 387
günlük hayatın eleştirisi 421
güzellik 191, 292, 296, 312, 373, 399

H

Haçlı Seferi 300, 319, 362, 387, 401
Hains, Raymond 492
hakikat 66, 86, 219, 246, 295, 312, 375
halk kültürü 164, 269, 397
Hamburg 213, 381-382
Hammet, Dashiell 221
Hampton, Howard 141
Hancock, Butch 143
Hartman, Johann 308
Haşhaşiler 136, 439
Haussmann, Georges Eugène 132, 225, 244, 245, 246, 265, 313, 315, 321, 322, 326, 354
Hausmann, Raoul 144-145, 150, 154-156, 158, 364, 373, 388
Havva, Hz. 330
Heartfield, John 132, 244, 245
hedonizm 272
Hegel, G. W. F. 117, 132, 187, 205, 286, 319, 417
Heidegger, Martin 266, 311, 312
Heikal, Muhammed 122
Helms, Jesse 311
Hendrix, Jimi 433
Henley, Elmer Jr. 276
Hennings, Emmy 172, 207, 208, 211, 216, 217, 219, 221, 227, 228, 230, 231, 233, 249, 255
Henzell, Perry 276
Herrand, Marcel 137
Herzfelde, Wieland 244, 245

Hıristiyan heretikleri 387
Hıristiyanlar 166, 389
Hıristiyanlık 304, 305, 306, 307, 396, 422
hiçlik 23, 239, 361
Hilberg, Raul 140
Hindley, Myra 42, 86, 89
Hine, Lewis 138
hipnotizma 202
Hitler, Adolf 30, 90, 231, 243, 248, 249, 297, 299, 324, 341, 440
Hitler-Stalin paktı 297
hiyerarşi 83, 145, 269
Hjortsberg, William 221
Hobbes, Thomas 106, 154
Hoffmann, Stanley 194
Hollanda 371
Hollon, Bobbi 192
Hollywood 261, 277, 338
Homeros 133, 197, 441
Honduras 401
Horkheimer, Max 184
Horney, Karen 251
Houston 149
Höch, Hannah 236, 237, 244
Huelsenbeck, Richard (Charles R. Hulbeck) 41, 131, 132, 133, 134, 174, 197, 207, 208, 209, 211, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 226, 232, 233, 234, 235, 239, 240, 242, 243, 244, 245, 246, 248, 249, 251, 252, 254, 255, 312, 315, 321, 326, 416, 418, 434, 436, 438, 444
Hughes, Robert 318, 410
Hugo, Victor 173, 202, 207, 210, 214, 232, 233, 241, 260, 434
Husserl, Edmund 266

I-İ

Irving, John 60
Isou, Isidore 257-266, 268, 277, 279-287, 312-313, 316, 328-330, 334, 337-340, 342, 344, 346-347, 354, 361-362, 367-368, 404
icat mekaniği 258
ideal benlik 121-122
ideoloji 61-62, 65, 152, 155, 281, 314
İkinci Dünya Savaşı 90, 135, 160, 184, 312, 334
İkinci Haçlı Seferi 362
iktidar 46, 102, 146, 151, 186-187, 195, 209, 231, 327, 440-441
İncil 26, 109-111, 259, 303, 306
İngiliz Faşist Birliği 135
İngiltere 20-21, 23, 25-27, 32, 41, 58-59, 83, 87, 102, 108, 134-135, 140, 151, 197, 245, 269, 307, 345, 378, 389, 413, 419, 421
intihar 31, 47, 125, 190, 262, 331, 337, 339, 341, 352, 362, 379, 434
İsa, Hz. 121, 125, 126, 166, 201, 255, 290, 295, 303, 305, 306, 310, 320-322, 324, 327, 341, 387
İspanya 34, 300, 319, 384, 400, 416

İspanya İç Savaşı 300, 319, 384, 416
İsrail 217-218
İsviçre 248, 444
işçi sınıfı 151, 208, 381
itaatsizlik 210, 369
İtalya 64, 148, 371
iyilik 79, 312

J
Jackson, Michael 115-117, 123-130, 149-150, 164, 316, 361, 433
Jamaika 52, 274, 276
Janco, Jules 207-208, 216-221, 231, 236-237, 240, 253, 255, 424
Janco, Marcel 207-208, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 231, 236, 237, 240, 253, 255, 424
Jarry, Alfred 219, 338
Jaspers, Karl 266
Joannès, Gérard 159
Joel, Billy 114
John, Elton 433
John Paul, II. 290
Johnson, Robert 34
John Wesley Harding 56
John, XXIII. 290
Jones, Jimmy 433
Jones, La Donna 128, 150, 361
Jones, Steve 47, 93, 103
Jorn, Asger 176, 179, 180, 184, 371, 373, 392, 414, 422
Joyce, James 259, 339
Jung, Carl 249-250
Jung, Franz 244, 322

K
kabalacılar 268, 420
kadercilik 64, 99
Kael, Pauline 22
Kaliforniya 192, 274, 342
kamu hayatı 136, 318, 346, 435
kamusal mutluluk 318
Kandinski, Wassily 210, 218
Kansas 126, 127, 128, 129
Kant, Immanuel 205
kaos 26, 150, 235, 441, 442
kapitalist toplum 46, 154, 358
kapitalizm 119, 123, 136, 145, 146, 149, 155, 184, 194, 396
Karp, Walter 152, 153, 154
Katalonya 319
Katharlar 401, 402, 403, 404, 440
Katolikler 112, 120, 207, 245, 285
kayıtsızlık 360, 382, 402
Kay-şek, Çan 233
Keeler, Christine 194
Kennedy, John F. 360
Kennedy, Robert F. 281
Kensington 390
Kenya 400
Khayati, Mustapha 416, 417, 419
Kırım Savaşı 186
Kızılordu 121
Kimberly-Clark 19
kimlik 58, 75, 301
Kingston 52, 274, 278
Kinks 101
kitle iletişimi 255
kitle kültürü 90

kitle toplumu 205, 212
Kleinschmidt, Hans J. 246
komün 143, 363
komünarlar 143
konformizm 266, 339
Kotányi, Attila 142
Köln 309
kötülük 89, 271, 294, 295
Kropotkin 210
Kudüs 109, 196, 217
kullanım değeri 276, 397
Kuron, Jacek 417
Küba 415
kübizm 207, 236
küçük burjuvazi 155
kültürel özerklik 281
kültür teorisi 258

L
Lacenaire 136, 137, 365, 366
Laclos, Choderlos de 422
Ladurie, Emmanuel Le Roy 402
Lagny'ciler 275, 279
Laing, Ronnie 389
Lama, Dalai 384, 386
Lamennais, Felicité de 294
Lanzmann, Claude 140
Las Vegas 188
Lawrence, D. H. 395
Lowry, Ray 15
Leary, Timothy 389
Led Zeppelin 62, 82
Lefebvre, Henri 36, 158, 160, 161, 162, 163, 200, 203, 205, 206, 207, 208, 212, 217, 235, 255, 277, 414, 424, 426
Legrand, Michel 77
Leiris, Michel 262, 263
Lejare, Françoise 368
Lemaitre, Maurice 280, 286, 287, 346, 355
Lenin, V. I. 120, 132, 143, 231, 248, 354, 389, 420
Lennon, John 56, 213, 382
Lerner, Robert E. 308, 314
lettristler 34, 264, 265, 266, 268, 279, 312, 329-330
lettrizm 260, 263, 268, 279, 312, 334, 344, 355
Leun, Gerard Van der 158
Lewis, Jerry Lee 42, 55, 76, 80, 138, 234, 423
Lewisville 128
Leyden'li John (Jan Bockelson) 109-112, 130, 144, 320, 440
Lhasa 384
Liebknecht, Karl 132, 134, 167
Liebling, A.J. 94
Liliput ("Split") 19, 113
Linda 352, 368
Lissitzky, El 203, 204
Liverpool 56, 115
Llosa, Maria Vargas 205
Logic, Lora 19, 20, 87, 88, 215
Lollard'lar 440
Londra 15, 16, 17, 20, 25, 26, 31, 32, 41, 44, 50, 51, 52, 55, 56, 68, 69, 89, 99, 105, 106, 135, 138, 156, 161, 166, 177, 184, 189, 212, 214, 234, 235, 249, 290, 292, 337, 382, 388, 389, 390, 391, 410, 416, 433, 435, 436
Los Angeles 44, 45, 50, 101, 102, 108, 129, 192, 228, 331

Louis, XVI. 340
Lucas, Henry Lee 276
Lucius, Papa III. 387
Lunsford, Bascom Lamar 29, 30
Luxemburg, Rosa 132, 134, 135, 167, 436
Lykurgos 354
Lymon, Frankie 115
Lyons 298

M
Maalouf, Amin 440
MacManus, Declan 17, 23
Madison Avenue 128
Madonna 208
Madrid 318
Mallarmé, Stephen 218, 260
Manchester 444
Mao, Tse-tung 358, 360, 363, 417
Marbaix, Ghislain de 291, 316, 330
Marc, O (Marc-Gilbert Guillaumin) 285, 290, 330, 342
Marcuse, Herbert 90, 280
Marinetti, Flippo 212, 228, 229, 230, 231, 249
Marksizm 162, 295
Mars 104, 194
Marsh, Dave 83
Marsilya 375
Martin, Ivanhoe (Ivan Martin) 194, 274, 276, 277, 278
Martin, J. V. 194, 274, 276, 277, 278
Marx, Karl 32, 65, 117, 124, 125, 132, 143, 154, 155, 162, 192, 197, 201, 205, 283, 286, 319, 333, 347, 390, 398, 417, 418, 421
Massachusetts 81
Matlock, Glen 47
Matta 201
Matthys, Jan 109, 110
Mauriac, François 263
Maurras, Charles 294, 298, 299, 300
Mauss, Marcel 387, 395, 396, 397, 398
McCartney, Paul 399
McKenzie, Scott 107
McLaren, Malcolm 16, 22, 26, 27, 31, 32, 42, 43, 44, 47, 62, 63, 67, 75, 77, 78, 87, 100, 148, 200, 314, 435, 436, 437, 438
McPhatter, Clyde 55
medya 57, 134, 274, 277, 381
Mehmet, I. 439
Mehring, Walter 18, 132, 244
Meinhof, Ulrike 126
mekân epistemolojisi 182
Mekke 440
Mekons 19, 433, 434
Meksika 125
melankoli 148
Melikşah, Sultan 439
Melville, Herman 34
Memphis 30, 76, 126, 149
Mension, Jean-Michel 349, 353, 355, 361, 367, 368, 369, 379, 381, 382, 434
merkantilizm 396
Meryem, Hz. 210
Mesih 112, 261, 264, 266, 285

Mesihçilik 320
meşruiyet 424
metafizik 124, 146, 403
metafor 34, 132, 145, 258, 271, 388, 436, 441
Micoud, Robert 293, 294
Milosz, Czeslaw 120, 407
Minh, Ho Chi 66
Mirandola, Pico della 314
Missouri 126, 375
mistik 112, 124, 207, 222, 305, 314, 327, 364, 389, 411
mistisizm 29
mit 104, 144, 209, 212, 220-221, 248, 254-255, 274, 276, 279, 320, 355, 364, 375, 391, 402, 404, 438
modern Avrupa 239
modern dünya 46, 64, 76, 79-81, 106, 117, 120, 122, 160-161, 254, 300, 327, 365
modern hayat 34, 57, 93, 156, 250, 358
modernizm 148, 149, 154, 363
modern kapitalizm 119, 123, 136, 146, 149, 155
modernlik 36, 64, 146, 150, 156, 200, 255, 293, 424
modern sanat 206, 222, 231-232, 236, 242, 299, 331
modern şiir 196, 200-201
Modzelewski, Karol 417
Moineau, Chez 352, 379, 380, 381, 382, 383, 385
Moles, Abraham 416
Monkees 78, 361
Monotones 55
Montmartre 144
Moore, Scotty 76
Moreau, Jeanne 209, 422
Morgenstern, Christian 218
Morin, Edgar 426
Moskova 428
Mosley, Oswald 135
Mourre, Michel 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 303, 312, 313, 314, 315, 316, 318, 319, 320, 324, 412, 434, 438, 439
Musa, Hz. 104
Mussolini, Benito 231, 405
mutlak ikilik 403
mutlak özgürlük 303
mutluluk 64, 133, 190, 192, 195, 200, 214, 318, 319, 352, 354, 357, 358, 360, 363, 372, 384, 407, 421, 435
mübadele değeri 128, 368
mülkiyet 110, 164, 194, 246, 427
Münih 172, 233, 241, 247
Münster 109, 110, 111, 112, 144
Müntzer, Thomas 210, 320

N

Nanterre 426
Napoléon 142, 299
Nasyonal Cephe 135
Nasyonal Sosyalizm 297
Nathan, Syd 149
Nazizm 106, 249, 250
Nebraska 274, 276
neodada 213, 225
nesneleşme 333
Neuss, Wolfgang 195

Newark 192
New Jersey 114
Newman, Charles 145
New Order 20
New Orleans 76
New York 53, 62, 82, 101, 114, 125, 186, 208, 212, 216, 221, 251, 270, 290
Nice 302
Nietzsche, Friedrich 106, 205, 207, 227, 231, 232, 240, 266, 300, 301, 307, 311, 327, 331, 439
nihilizm 84, 208, 274, 277, 388
Nisker, Scoop 413
Nixon, Richard 345, 351
Mercy, Noh 228
Normandiya 94, 311, 378
nostalji 148, 164, 292
Notre-Dame dörtlüsü 324
Notre-Dame olayı 289, 292, 318, 342, 367, 386
Notting Hill 161
Nürnberg 248, 249, 263, 299

O-Ö

okültizm 203
olumsuzlama 23, 90, 142, 148, 157, 200, 206, 227, 230, 307, 371, 381, 384, 413, 424
olumsuzlamacılık 314, 355
olumsuzlamanın olumsuzlanması 340
Orta Avrupa 307
ortaçağ heretikleri 34, 249
otomasyon 59, 64
oyun 23, 53, 77, 136, 187, 188, 219, 245, 263, 318, 351, 355, 364, 365, 373, 375, 395, 401, 422, 429, 437
ölüm 26, 30, 46, 90, 92, 95, 99, 133, 188, 233, 240, 266, 274, 285, 339, 355, 359, 371, 376, 386, 399, 403, 440
öteki 120, 121, 123
özdenetim 65
özerklik 146, 150, 281
özgünlük 268, 404
özgürlük 22, 61, 65, 66, 75, 94, 118, 120, 150, 154, 158, 161, 190, 197, 198, 201, 209, 254, 269, 303, 304, 310, 319, 346, 365, 368, 372, 392, 404, 421, 426, 436, 440

P

Panconi, Claude 279
Paris 31-34, 45, 66, 124, 136, 141-144, 154-156, 158, 165, 179, 189, 193, 196-197, 205-206, 208, 212-213, 215-216, 218-219, 233, 252, 261-263, 265-266, 268, 289, 292, 295-298, 301, 302, 307, 310, 311, 312, 313, 329, 335, 337, 338, 345, 347, 348, 354, 361, 364, 373, 378, 380, 388, 391, 395, 401, 411, 413, 415, 426-429, 434, 436, 442
Paris Komünü 141, 143, 156, 158, 296
Parker, Graham 51
Pater, Walter 372
Paulhan, Jean 262, 266

Paul, II. John 47, 79, 83, 98, 103, 189, 208, 266-267, 280, 290, 365, 399
Pauline, Mark 22, 113
Peel, John 55, 99, 443
Pekin 384, 428
Péret, Benjamin 318-319
Perkins, Carl 55
Perry, Steve 276, 433
Peru 153
Petrograd 124, 141, 143, 442
Phillips, Sam 52, 76, 149
Picabia, Francis 208
Pickett, Wilson 51
Pink Floyd 41
Pius, XII. 290
Poe 28
Polonya 73, 120-121, 123, 143, 417-418
Pomerand, Gabriel 262-267, 286, 290, 331, 333-334, 346, 354
Pompidou 335
pop kültürü 90, 164, 268-269, 273, 276, 381-383, 438
popüler kültür 83, 347
popüler sanat 479
Porete, Marguerite 307, 314
Presley, Elvis 30, 55, 76, 82, 90, 126-127, 143, 164, 220, 257, 261
proletarya 417, 428
Proudhon 205
psikanaliz 188, 211, 251, 365
psikocoğrafya 182, 367, 388, 392
psikoloji 249, 301, 396, 416
Prusya 142, 245
Püriten 41

Q
Quasimodo 103
Quatermass 103-107, 245
Quincey, Thomas de 184, 388, 390

R
radikal özgürlük 120
Ramones 101
Ranter'lar 41, 309, 440
rastlantısallık 367-368
rasyonalizm 22-23, 56, 86, 107, 121, 188-189, 209, 396-397, 400, 411
Ravachol, Jules 418, 420
Ravens 270
Ray, Man 15, 55, 203, 208, 277
Ray, Nicholas 15, 55, 203, 208, 277
Reagan, Ronald 116, 150-154, 156, 432
Reed, Ishmael 221
Reid, Jamie 27-28, 44, 46, 49, 200, 214, 295, 314, 435-438
Reims 243
Reinhardt, Max 167
Reisel, René 426-427
reklamcılık 89, 90, 190, 380
resmi tarih 121, 203, 424
Rhodes, Bernard 26-27
Richard, Little 41, 55, 101, 112, 131, 174, 197, 207, 232, 234, 271, 295, 312, 345, 351, 436
Richelieu, Kardinal 413

Richie, Lionel 129, 130
Richman, Jonathan 53, 78-82
Richter, Hans 207, 216
Rimbaud, Arthur 205, 219, 260, 279, 411
Rio Grande 339
Robespierre, Maximillien 296
Robey, Don 149
Robinson, Smokey 158
rock'n' roll 16, 21, 24, 30-31, 34, 37, 47, 53, 55-56, 59, 61-63, 67, 75-78, 80, 82-83, 89, 90, 100-101, 112-113, 115, 149, 270, 271, 281, 433, 434, 438
Rogers, Ginger 399
Rohmer, Eric 330
Rolland, Romain 167
Rolling, Stones 52, 56, 82, 107
Roma 123, 249, 316, 387-388, 403, 421
romantizm 25, 71, 209
Romanya 216, 258, 261
Rosenberg, Harold 57, 148, 186
Rosenbloom, David 114
Rosenthal, Barbara 338, 339
Rotten, Johnny (John Lydon) 15-16, 19-22, 24-28, 30-31, 36, 41, 47, 50, 75, 77-79, 82, 91, 93, 98, 103, 107, 109, 112-113, 115, 124, 131-132, 134, 139, 140, 171, 200, 215, 228, 232, 314-315, 413, 433-434, 437-444
Roux, Jacques 426
Rozanov, Vasily 84
Ruge, Arnold 201
ruh 53, 189, 255, 308, 311, 314, 357, 362, 365, 403, 408
Rukser, Udo 214
Rullier, Jean 290, 316
Rusya 326

S-Ş
Sabbah, Hasan II 439, 440
sadizm 361
Sagan, Françoise 268
Saint-Just, Louis-Antoine de 32, 34, 178, 197, 232, 296, 318-319, 339, 340, 342, 350, 352, 354, 360, 362-363, 384, 401
Salinger, J. D. 268
Salisbury 140
Salmon, Joseph 307
sanat 41-42, 45, 55-56, 91, 114, 117, 144-145, 148, 163, 165, 180, 184, 186, 189, 190-191, 195, 200, 202-203, 206-209, 211-214, 216, 223, 225-227, 242, 246, 248, 253, 258-262, 268, 272, 276, 313, 338, 340, 342, 344, 358, 371-373, 375-376, 386, 414, 420, 435, 437-439-491
sanatsal entropi 266
Sanayi Devrimi 59, 64, 205
sanayi kapitalizmi 258
San Francisco 50, 78, 92, 102, 107, 108, 113, 123, 125, 131, 228, 303, 314, 384, 413
Sartre, Jean Paul 264, 311, 417
Savage, Jon 51
savaş 16, 17, 25, 66, 73, 90, 111, 123, 135, 153, 160, 187, 189, 192, 194, 209, 223, 226-227,

233, 236, 242, 243, 250, 252, 265, 266, 268-269, 272, 274, 276-277, 289-297, 300, 313, 341, 350, 358, 372, 378, 395-396, 417, 421, 438, 441-442
Savio, Mario 442
Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph 205
Schérer, Maurice 330
Schneider, Peter 93, 219
Schwitters, Kurt 214
Sedat, Enver 122
Seine 144, 191, 257, 290
seks 19, 89, 221, 337
Semerkant 440
Shakespeare 355
Shattuck, Roger 268, 312
Shelley, Mary 158, 232
sınıf savaşı 44, 135
sibernetik 64, 416
Sideburns 214
Sigma Projesi 389
simgecilik 157
simgeleştirme 331
simya 31, 203, 226, 314
Sinan, Raşid el-Din 136, 440
sitüasyonistler 34, 63, 109, 142, 148-149, 156, 162, 163, 192, 194, 224, 251, 279, 315, 317, 358, 359, 415, 428
Siurlai, Ravien 227-228, 231, 249
Slaughter and the Dogs 94
Smith, Adam 15, 153, 320, 423
Smith, Donald Nicholson 15, 153, 320, 423
Smith, Joseph 15, 153, 320, 423
Sokrates 264, 301
Solomons, Steve 218
sonsuzluk 231, 307
Sorbonne 233, 379, 413, 426-427
sosyalist gerçekçiler 262
sosyalizm 187, 297, 351, 369
sosyal mühendislik 21, 33
Sovyetler Birliği 161, 379
Sparta 354
Spector, Phil 287
Spellman, Benny 11
Spenser, Brenda 22
Spielberg, Steven 316
Spinoza, Baruch 205
Split 19
Springsteen, Bruce 276
Spungen, Nancy 44, 47
SSCB 204, 248
Stalin 297, 319
Starkweather, Charley 22, 274-277, 280, 330
Stein, Gertrude 378
Stendhal 279
Stewart, Rod 62, 80, 82
Stirner, Max 205
Stones, Rolling 56, 82, 107
Strasbourg 357, 413-414, 416, 418-419, 421, 426, 436
Strauss, Steve 203
Stroheim, Erich von 329
Strummer, Joe 51
Styrene, Poly 98, 163, 215
Sumner, Bernard 20
Suso, Heinrich 304-305, 309, 310, 436
Svengali 42

Swabia 305, 433
swastika 92, 135, 249
Şam 439
şeyleşme 359, 408, 423
Şeytan 105, 190, 205, 246, 298, 306, 322, 387, 402
şiddet 20, 21, 23, 102, 107, 118, 133, 272, 285, 333, 334, 359, 380, 381, 382, 414, 427, 442
şiir 20, 31, 167, 197-198, 201, 209, 210, 216, 220, 223, 233, 238, 252, 260, 316-318, 334, 376, 440
şiirsellik 124, 319
Şikago 410

T
tahakküm 91, 102, 150, 157, 206
Talking Heads 214
Tanner, Alain 252
Tanrı 19, 26-27, 42, 64, 66, 79, 101-102, 110-111, 116, 124, 127, 130, 133, 160, 186-187, 197, 205, 224, 232, 238, 239, 254, 258, 259, 289, 290, 292-293, 295, 297-298, 301-302, 305-311, 314-317, 319, 320, 321, 326-327, 352, 387-388, 398, 402, 405, 407, 413, 418-419, 431-432, 438
Taylor, Elizabeth 62, 82, 124
Taylor, James 62, 82, 124
tekbencilik 62, 226, 295
Temple, Shirley 215, 316, 361
Tennessee 29, 126
terörizm 304, 378
Tessa 52
Texas 128, 276
Thatcher, Margaret 135, 150, 151, 152, 303
Thérésa 141, 143, 158, 163, 164, 165, 228, 304
Thiers, Adalphine 142
Thomas, Aquinolu 184, 210, 304, 320, 388
Thompson, Gudrun 101, 108, 221
Thompson, Jim 101, 108, 221
Thompson, Richard 101, 108, 221
Thukydides 354
Til, Sonny 270, 271, 272, 273
tin 206
Tokyo 372, 428
toplumsal denetim 117, 118, 120, 160, 186, 254, 371
toplumsal devrim 110, 196, 201, 379, 433
toplumsal düzen 141, 162, 368, 372, 398, 421
toplumsal hayat 65, 67, 87, 89, 91, 115, 119, 121, 124, 126, 130, 136, 150, 154, 157, 180, 190, 269, 281, 294, 327
toplumsal konformizm 266
toplumsal yaşam 156
totoloji 122
Toulouse 302, 304, 387
Tourraine, Alain 426
Townshend, Pete 16, 67, 75
Trocchi, Alexander 32, 189, 388, 389, 390
Truffaut, François 209, 318
Tucholsky, Kurt 167

Turgenyev 218
Turner, Big Joe 432
tüketim nesnesi 408
Tzara, Tristan 206-208, 213-217, 219-222, 226-227, 237, 245, 248, 255, 260-263

U-Ü
UNESCO 414
Up, Ari 19, 52, 99, 215
Urban, Peter 44, 47, 148
uygarlık 180, 205, 235, 251, 259, 372, 375, 394, 396, 398, 400, 411, 421
uzay 103, 202-203, 389
ücretli emek 64, 155, 427
Üçüncü Dünya 161
ütopya 62, 158, 162-163, 189, 273, 372-373, 390, 398

V
Vaché, Jacques 339
Vanderhaeghe, Guy 357
Vaneigem, Raoul 84, 90, 142, 149, 159, 182, 251-252, 295, 350, 407, 416, 436
varoluşçuluk 268, 295, 316
Vendôme Sütunu 157
Ventura, Michael 56-57
Véra 350, 361
Verdun 220, 242-243
Verdun Savaşı 220, 243
Verlaine, Paul 219, 260
Veuillot, Louis 141-142, 163, 165, 228
Vian, Boris 264
vicdan 65, 109
vicdan özgürlüğü 109
Vicious, Sid 44, 47, 102-103, 134
Viénet, René 424, 428
Vietnam 66, 122, 359, 415, 442
Vietnam Savaşı 66, 122, 442
Vincent, Gene 51
Voisin Planı 374
Vollmer, Jurger 381-382
Voltaire 207-212, 214, 216-218, 221-222, 225-226, 230-232, 236, 240, 242, 248, 250-254, 268, 350, 355, 416, 434, 436

W
Wajda, Andrzej 121
Walesa, Lech 121
Walker, Benjamin 238
Walker, Junior 433
Walsh, Joe 433
Wangdi, Tahi 384
Warhol, Andy 213, 242
Washington 128, 351, 428, 432
Wayne, John 398
Weimar 138
Wertmuller, Lina 60
Westerberg, Paul 83
Westmoreland, William 66
White, Mark 25, 56, 434
Wilhelm, Kaiser 132
Williamson, Sonny Boy 76
Wilson, Colin 389
Wilson, Edmund 66, 197
Wimbeldon 337
Wolcott, James 314
Wolman, Gil J (Joseph) 32-33, 187, 190, 195, 285, 286-288,

318, 330-331, 333-335, 338-340, 344, 345, 350, 352, 354-355, 361, 363, 368-373, 375-377, 384, 394, 400, 402, 412, 434, 438
Wycliffe, John 26
Wyoming 274

Y
yabancılaşma 34, 65, 105, 122, 145, 286, 324, 372, 390, 399, 438
yabancılaşma fetişizmi 105
Yat-sen, Sun 233
Yeni Delhi 384
yerinden edilme duygusu 282
Yunanistan 34
Yuvarlak Masa Şövalyeleri 32
yüksek sanat 261, 268

Z
zekâ 31, 105, 219, 416
Zola, Emile 298
zorunluluk 61, 86, 119, 146, 250, 351, 372, 387
Zürih 32, 36, 173, 200, 207-208, 210, 212, 215-216, 218, 219, 221, 223, 227, 232-234, 236-237, 244-245, 253
Zürih Vakayinamesi 219

"Saçmalık bu!" Bilgi dediğiniz, yükseklerden bakan düzenbaz miyopların "sorumsuzca çöplenelim, yedikçe şişinelim ve sonuçta karşımıza çıkan bilgi heveslisi gençler üzerinden egolarımızı tatmin edelim" diye önümüze sürdükleri leziz tatlarla dolu bir mönüden başka nedir ki? Dadacılar avangart sanat tarihinden, Sex Pistols rock tarihinden, Paris Komünü ise sosyalist mücadeleler tarihinden izler taşıyan birer akım; Sitüasyonist Enternasyonal hareket de kolej mezunu radikallerimizin kendi imgelerini düşürerek avundukları yalın bir ayna değil midir? Karl Marx'ın Katharistlerle, Hasan Sabbah'ın Slits'le, kendini işçi sınıfının davasına adayan sevgili Rosa Luxemburg'un aşkla, Adorno'nun Lettrist Enternasyonal'le ne gibi bir alakası olabilir? Çağlar "gerisinde, üstünde, altında, yanında kalmak için" değil midir? "Zamansız bir âlemde devinip duran çağları önüne ve içine almanın" ne gereği var? Bilgi diye sunulagelmiş çöplüğün içinde ziyafete dalan domuzcuklar gibi haz duyarak gevşemek varken bu zevzeklik de ne oluyor? Tarih kelamın "ol!" buyruğuyla gelen şiddetle mi başlar, yoksa Slits'in bir konser esnasında kanlı âdet bezlerini hayranlarının suratına fırlatmasıyla mı? 12. yüzyılda Balkanlar'da doğan bir sapkınlığın Alman İşçi Konseylerini kucaklayıp Strasbourg'u dolaştıktan sonra *Das Kapital*'den aldığı feyzle Johny Rotten'ın gırtlağında patlaması nasıl bir tarih ola ki? Nasıl olur da Kronstadt direnişçilerinin nefesi Lora Logic'in dudaklarında ahenkle çınlamaya başlar?
"Efendim, sütunları kaldırtacağınız söylentileri çalkalanıyor şehirde. Acımalısınız bize, bize acımalısınız. Çünkü biz, sizin tebanız, o sütunlar üzre var oluyoruz."

Greil Marcus hiç acımıyor. Sahih bir efendiye yaraşanı yapıyor! Yüzlerce yıldır en katıksız umutlarımızı istismar eden işaret levhalarının bulunduğu sütunları yerle bir ettiği gibi, bu levhaları da eriten alevler püskürerek kendi bildiği tarihi yazıyor. Bu tarih, efendinin köleleştirdiği tebasına döktüğü timsah gözyaşlarını hiç kaale almıyor. Bu tarih, ne aşağıdan yazılıyor ne yukarıdan. Yalnızca içten, yalnızca gönülden. Ne aşağı kalıyor ne yukarı. Ne teba ne efendi!
Bize düşense, hiç değilse Sex Pistols ile Slits'in birer kasetini ele geçirdikten sonra kitabı açmak; ama açmadan önce, kitabı şarap şişesinden çekilen okkalı bir yudum eşliğinde ve mutlaka bir tutam Hayyam ile çalkalamak oluyor. Evvelki gün içinizde bir midyenin barındırdığı kadar olsun can olmadığını hissetmiş olsanız bile, yarın uyandığınızda bir şarkı mırıldanmaya başlayacağınıza emin olabilirsiniz.

AYRINTI YAYINLARI • "AĞIR" KİTAP
ISBN: 978-975-539-216-5
9 789755 392165
2567169
AFD
37 TL