sanathayat 20

sanat manifestoları

Avangard Sanat ve Direniş



Derleyen ve Sunan:
Ali Artun

İLETİŞİM

Derleyen ve Sunan
ALİ ARTUN

Sanat Manifestoları

ALİ ARTUN 1972'de Ortadoğu Teknik Üniversitesi Mimarlık Bölümü'nden mezun oldu. Mimarlar Odası'nda bilim ve teknoloji konuları ile mimar ve mühendislerin toplumsal konumları üzerine araştırmalar yürüttü, çeşitli makalelerin yanı sıra *Fordizmin ve Mühendisin Dönüşümü* adlı kitabı yazdı. 1980'den sonra Ankara Çağdaş Sahne Kültür Merkezi'nde *500 Yıllık Bilmece* programı çerçevesinde sanat tarihi, edebiyat ve müzikle ilgili etkinlikler düzenledi. 1984'te Galeri Nev'in kuruluşuna katıldı. Bu zamandan başlayarak Galeri'nin Ankara'daki sergilerini düzenledi ve aralarında *Resme Bakan Yazılar, Arslan-Defterler* ve *Tiraje - Zamanların Hafızası*'nın da bulunduğu yüzü aşkın Galeri Nev yayınının editörlüğünü yaptı. Galeri sergilerinden başka, Ankara'da *Cobra* ve *1950-2000*, Kopenhag'da *Ben Bir Başkası*, İstanbul'da *Mübin Orhon - Sainsbury Koleksiyonu* sergilerini hazırladı. Sanart'ın kuruluşunda ve yönetiminde görev aldı. 2005-2008 arasında Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde "Müze ve Modernlik" dersini verdi. Halen, kültürel eleştiri alanında eserlerin derlendiği ve İletişim Yayınları'ndan çıkan "sanathayat" dizisini yönetiyor. Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi ile İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde sanat tarihi dersleri veriyor. Son yayınlanan kitapları: *Modernliğin Sınırında, Müze ve Modernlik, Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi*.

sanat**hayat**

DİZİ EDİTÖRÜ Ali Artun

Sanat gerçekte **hayata** değil, izleyiciye ayna tutar.
Oscar WILDE

En iyi **sanatçılar**, **hayatın** azgın girdabından kendi bedenlerinin parçalarını kapanlar olacaktır; elleri ve yürekleri kanayarak, zamanın zekâsına sımsıkı tutunanlar olacaktır.
Richard HUELSENBECK

Sanat aslî bir kavramdır: Tanrı gibi yüceltilmiş, **hayat** gibi açıklanamaz.
Kurt SCHWITTERS

Sanat biçimlerimizle yaptığımız, **hayatlarımızda** yeniden anarşistçe nefes almaktır.
John CAGE

Sanat hayata dönüşmekle kalmadı, **hayat** da kendisi olmayı reddediyor.
Allan KAPROW

Gündelik **hayatın** devrimci dönüşümü, mal biçiminde stoklanmış her türlü **sanatsal** ifadenin ve tüm uzmanlaşmış siyasetin sonunu belirleyecektir.
Guy DEBORD

Derleyen ve Sunan
ALİ ARTUN

Sanat Manifestoları

AVANGARD SANAT VE DİRENİŞ

ÇEVİRENLER
Kaya Özsezgin - Ufuk Kılıç - Can Gündüz
Elçin Gen - Mustafa Tüzel - Ece Erbay
Melih Cevdet Anday - Sabahattin Eyüboğlu
Erdoğan Alkan

İletişim

İletişim Yayınları 1536 • sanathayat dizisi 20
ISBN-13: 978-975-05-0828-8
© 2010 İletişim Yayıncılık A. Ş.
1. BASKI 2010, İstanbul
2. BASKI 2011, İstanbul

DİZİ EDİTÖRÜ Ali Artun
YAYINA HAZIRLAYAN Elçin Gen
KAPAK TASARIMI Özlem Özkal - Suat Aysu
UYGULAMA Hüsnü Abbas
DÜZELTİ Asude Ekinci
DİZİN Elçin Gen
BASKI ve CİLT Sena Ofset
Litros Yolu 2. Matbaacılar Sitesi B Blok 6. Kat No. 4NB 7-9-11
Topkapı 34010 İstanbul Tel: 212.613 03 21

İletişim Yayınları
Binbirdirek Meydanı Sokak, İletişim Han No. 7 Cağaloğlu 34122 İstanbul
Tel: 212.516 22 60-61-62 • Faks: 212.516 12 58
e-mail: iletisim@iletisim.com.tr • web: www.iletisim.com.tr

Ulus Baker'e

Şimdi, inkâr ediyorum tini,
bilimi,
aklı,
bilinci,
duyarlılığı,
hayatı
Antonin Artaud

İÇİNDEKİLER

SUNUŞ / **Manifesto, Avangard Sanat ve Eleştirel Düşünce**
ALİ ARTUN 11

- **Manifesto, Ütopya, Devrim** 16
- **Toplumsal Devrim, Toplumsal Sanat** 19
- **Romantizmin Modernlik Karşıtlığı ve Manifesto** 23
- **Estetik Modernizmin Modernlik Karşıtlığı ve Manifestolar** 25
- **Sanat Manifestolarının Retorik, Tematik ve Poetik Örgüsü** 27
- **Akılcı Avangard ve Rasyonalist Sanat Manifestoları** 45
- **Hangi Manifesto?** 56
- **Manifestolar ve Çağdaş Eleştirel Düşünce** 64

Sanat Manifestoları 71

1801 **Ludwig Tieck**
***Kaiser Oktavianus*'tan** 73

1874 **Paul Verlaine:**
Şiir Sanatı 73

1891 **Oscar Wilde:**
***Dorian Gray'in Portresi*'ne Önsöz** 75

1897 Stéphane Mallarmé:
Zarla Şans Dönmeyecek 77

1909 Filippo Tommaso Marinetti:
Fütürizm Manifestosu 102

1919 Johannes Molzahn:
Mutlak Ekspresyonizm Manifestosu 106

1919 Ludwig Meidner:
Bütün Sanatçılara, Müzisyenlere
ve Şairlere 109

1920 Richard Huelsenbeck:
Dadaist Manifesto 112

1918 Tristan Tzara:
Dada Manifestosu 116

1920 Tristan Tzara:
Sıradan Aşk ile Kalbi Vuran Aşk Üzerine
Dada Manifestosu 129

1920 Francis Picabia:
Dada Manifestosu 149

1920 Francis Picabia:
Yamyam Manifestosu 150

1921 Francis Picabia:
Bay Picabia Dadacılardan Ayrılıyor 152

1920 Kurt Schwitters:
Merz'den 155

1922 Kurt Schwitters:
İnek Manifestosu 165

1922 Kurt Schwitters:
i (bir manifesto) 166

1921 André Breton:
Yapay Cehennemler:
1921 Dada Sezonu Açılışı 167

1924 André Breton:
Sürrealizm Manifestosu 178

1925 Artaud, Breton, Èluard, Naville, Soupault,
Aragon, Ernst, Masson ve diğerleri:
Sürrealist Araştırmalar Bürosu Bildirisi 225

1925 Antonin Artaud:
Papa'ya, Dalai Lama'ya,
Buda Okullarına Mektup 227

1938 Lev Troçki ve André Breton:
Bağımsız ve Devrimci Bir Sanat İçin 231

1942 André Breton:
Üçüncü Sürrealizm Manifestosuna
Önsöz ya da Değil 239

1953 André Breton:
Yaşayan Eserleriyle Sürrealizm 253

1948 Constant Nieuwenhuys:
Manifesto 261

1955 Guy-Ernest Debord ve Gil J. Wolman:
Niçin Letrizm? 268

1957 Guy Debord:
Sitüasyonların İnşası ve Uluslararası
Sitüasyonist Akımın Etkinlik ve
Örgütlenme Koşulları Üzerine Rapor 278

1958 Constant Nieuwenhuys ve Guy Debord:
Amsterdam Bildirisi 306

1960 Constant Nieuwenhuys:
Yeni Babil 308

1958 Guy Debord:
Sitüasyonist Tanımlar 311

1958 Guy Debord:
Dérive Kuramı 314

1959 **Guy Debord:**
Olumsuzlama ve Prelüd Olarak
Détournement 317

1960 **Guy Debord:**
Sitüasyonistler: Enternasyonal Manifesto 320

1960 **Pierre Canjuers ve Guy Debord:**
Devrimci Programın Birliğini
Tanımlamaya Doğru 324

1961 **Guy Debord:**
Gündelik Hayatta Bilinçli Değişimler İçin
Perspektifler 333

1963 **Guy Debord:**
Politikada veya Sanatta Yeni Eylem
Biçimleri ve Sitüasyonistler 335

1968 **Vincent Bounoure, Claude Courtot,**
Annie Le Brun ve diğerleri:
Düşmanın Portresi 344

1952 **John Cage:**
Manifesto 346

1966 **Allan Caprow:**
Manifesto 347

1976-1977 **Sex Pistols:**
Anarchy in the UK/
God Save the Queen 351

1979-1982 **Jenny Holzer:**
Kışkırtıcı Metinler 353

2004 **Alain Badiou:**
Çağdaş Sanat Üzerine On Beş Tez 356

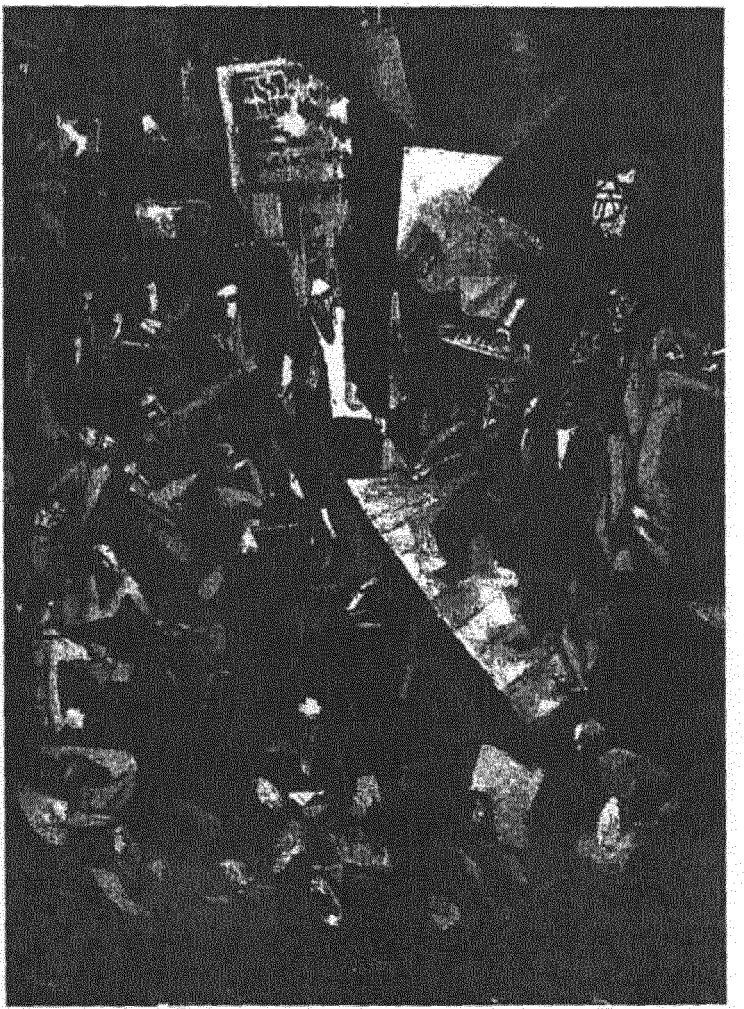
Metinler Listesi 363
Dizin 367

SUNUŞ

•

Manifesto, Avangard Sanat ve Eleştirel Düşünce

ALİ ARTUN



Dada'nın doğduğu, ilk Dada manifestolarının okunduğu ve performanslarının yapıldığı Zürih'teki Cabaret Voltaire. Sahnede kurucular: Hugo Ball piyano çalıyor, Tristan Tzara ve Hans Arp önde, arkalarında Richard Huelsenbeck ve bu tablonun ressamı Marcel Janco, en arkada Emmy Hennings.

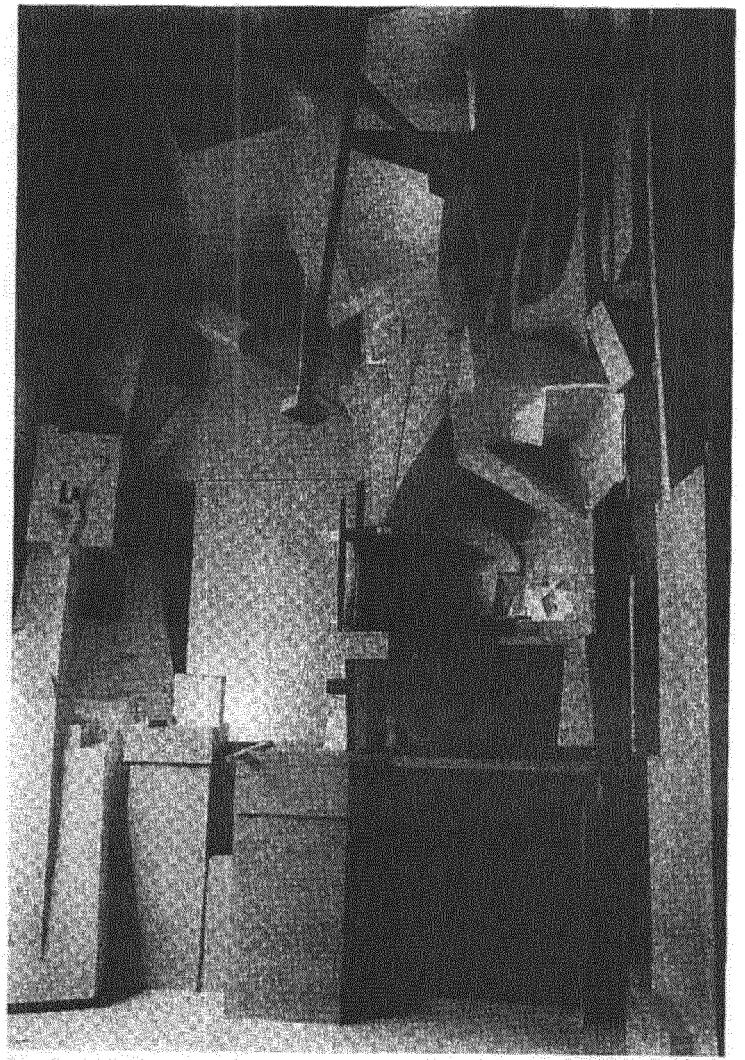
Manifesto, Avangard Sanat ve Eleştirel Düşünce

Modernizm olarak bilinen kültürel devrimi, öncelikle manifesto biçimindeki uyarlamaları dolayısıyla kavrıyoruz.
Janet Lyon

Son iki yüzyıla ait sanatın tarihi daha yeni yazılıyor. 1968 ertesinde 'Paris filozofları'nın, modern düşünceyi sarsan sorgulamalarından kaynaklanan Sanat Tarihi'nin büyük krizi sürmesine halâ sürüyor ama buna karşın sanatın tarihleri alabildiğine zenginleşiyor. Birkaç örnek vermek gerekirse: Romantizmi modern bir stil değil de, modernlikten bir kopma olarak inceleyen çalışmalar kabarıyor. Bütün tarihiyle birlikte bizzat sanatı da yok etmeye yönelik kültürü doğuran, Paris'in 1850-1900 arasındaki metropolleşme dönemi anbean yeniden yaratılıyor. Salt sanatı baştan çıkaran bohemya üzerine ardı ardına araştırmalar yayınlanıyor. 1789'dan 1968'e birbirini izleyen devrimlerde sanatın siyaseti araştırılıyor; örneğin, Alman kentlerinde yaşanan 1918 Devrimi sırasında sanatın örgütlenmesi, "modernist enternasyonal"in milliyetçi-

liğe direnişi neredeyse gün gün taranıyor; bu esnada yayınlanan yüzlerce manifesto, dergi, bildiri aranıp bulunuyor. Bauhaus'un önce Alman milliyetçiliğiyle, ardından sırasıyla Bolşevizm, Nazizm ve ABD liberalizmiyle nasıl flört edebildiğini keşfediyoruz. Kurt Schwitters'in 1937'de Nazilerden kaçması nedeniyle yarım kalan ve daha sonraki savaşta imha olan *Merzbau* projesi 2006'da yeniden kuruluyor; Amsterdam radyosunda *Ur-Sonata*'larının kayıtları bulunuyor. Modern müzeciliğin merkezleri olan Louvre, British Museum ve Berlin Altes gibi emperyal müzelerin modernliğin kurulmasındaki etkileri, küratoryal politikaları, koleksiyonları ve mimarlıklarıyla ilgili merak, yeni yayınlar çıktıkça durulacağına daha da artıyor. British Museum kendi tarihini müzeleştiriyor; Documenta kendi geçmişini sergiliyor vb. Bunlardan başka, Doğu Avrupa, Batı'yla kaynamadan önceki döneme ait sanatını kurtarmaya çabalıyor; Afrika ve Asya'daki koloniler, Avrupa-merkezli anlatılardan sökmeye çalıştıkları kendi, 'öteki' modernizmlerini keşfetmeye girişiyorlar; post-kolonyal bir kültür paradigması geliştiriyorlar... Ve Sanat Tarihi, Preziosi'nin deyişiyle, "kendi tarihini sanatsallaştırıyor": Modern sanat tarihine damgasını vuran Vasari'nin biyografik, Burckhardt'ın kültürel, Winckelmann'ın ulusal, Wölfflin ve Riegl'in formalist, Gombrich'in Hegelci modelleri sökülüyor. Farklı bütün zamanlara ve mekânlara özgü sanatları ulus/stil/form gibi ortak bir tasarım bağlamında rasyonelleştiren (bilimselleştiren) yekpare, evrensel anlatılar Rönesans'tan bu yana ilk kez parçalanıyor. Sanat hareketleri, bir semiyolojiye, bir ikonolojiye, ya da salt maddeye indirgenmiş formalist tarihlerin gramerinden sökülerek hayatın ve siyasetin bağrındaki hakikatine iade ediliyor.

Bütün bu arkeolojiyi kamçılayan, estetik modernizme ve modernizmin koşullandırdığı avangarda duyulan bitmez tükenmez ilgi. Sanatın yalnızca bütün tarihine değil, bizzat



Merzbau Schwitters'in şaheseri sayılır. Erotik Istırabın Katedrali olarak da bilinir. 1920'lerden başlayarak, Nazilerden Norveç'e kaçtığı 1937 yılına kadar üzerinde çalışır. Daha sonra Norveç'te ve oradan da kaçtığı İngiltere'de yeni *Merzbau* projeleri üzerinde çalışır. Diğer Merz kolajları gibi bulunmuş malzemelerle kurulan *Merzbau* organik bir eserdir, devamlı akış (*flux*) halindedir.

varlığına da kastetmesine gösterilen merak. Sanatın hayatı ele geçirmeye yönelik cüretine ve hayallerine duyulan tutku. Bu tutku tam da modernizmin parçalandığı bir zamanda alevleniyor. Belki de Benjamin'in düşündüğü gibi, tarih ancak geçmişin yıkıntılarından yapılıyor. Bugün bir yandan postmodernist sanat, taklit ya da tahrip ederek modernist estetiği yağmalayıp tarihsizleştirirken; diğer yandan, sanatın hakikatine, tarihe ve eleştiriye inananlar, tarihin bu en çılgın, en aykırı, en şiirsel deneyimini harıl harıl restore ederek, onun büyüsünü sürdürmenin yollarını arıyorlar. Bu yolda, başta sanatçıların eserleri olmak üzere, kitaplar, dergiler, gazeteler, fotoğraflar, yazışmalar, notlar, defterler, çizimler, eşyalar, kayıtlar ve her türlü sayısız belge didik didik ediliyor. Ama bunlar arasında en hakikileri, kuşkusuz manifestolar. Onlar hem birer metin, hem de birer olay. Sanat dininin hem duaları, hem bedduaları.

Manifesto, Ütopya, Devrim

> Manifesto *fikri* olmadan aydınlanmanın diyalektiği işlemez. Ancak manifesto *olgusu*; yani, manifestonun kendinden hoşnut birtakım fikirler yerine, bir mücadele tarihine göndermede bulunması, modernliğin eksenini değiştirir. Böylece manifesto, modernliğe özgü demokrasi riyasının barındırdığı sakatlıkları teşhir eder.
>
> Janet Lyon

Manifesto, Fransız Devrimi'yle doğuyor: "Özgürlük! Eşitlik! Kardeşlik!" İki yüzyıllık tarihi boyunca da modernliğin bu vaadinin peşine düşecek. 19. yüzyılda vaadini tutmayan burjuvaziye karşı siyasal avangardın öncülük ettiği başkaldırıların çığlığı olacak. 20. yüzyılda ise manifesto formuna sanatın avangardı sahip çıkacak. Çünkü artık umudun sözcülüğünü daha ziyade sanat üstlenecek.

Hem bir siyasal retorik, hem de edebî bir tür olarak manifestonun en temsilî örneği, Marx ve Engels'in kaleme aldıkları *Komünist Manifesto* (1848). *Komünist Manifesto*, herkesin kendini "özgürce geliştireceği", sınıfların ve işbölümünün –dolayısıyla bir sınıf mücadelesi olan siyasetin ve işbölümüne maruz kalarak uzmanlaşan sanatın– son bulacağı bir ütopya vaat ediyor. Bir anlamda herkesin siyasetçi ve sanatçı olacağı bir ütopya. Ütopya, manifestonun bir ilkesi. Ve Marx'tan çok önce, Platon'un *Politei* üzerine diyaloglarından, türe adını veren Thomas More'un *De optimo reipublicae* kitabına (1516) kadar bütün ütopyalar bir Altın Çağ, bir *Arcadia*, bir tür komünal toplum düşlüyorlar. 1789 Devrimi bu ütopyaların gerçekleşebileceği umudunu uyandırıyor – hem de "burada ve şimdi". Ve her ütopyacı eylem bu umudu dünyaya ilan (*manifest*) ediyor. İnsanlığı katılmaya çağırıyor. Bu hadisenin erken örneklerinden biri, Babaeuf'ün takipçisi olan Sylvain Maréchal'in (1750-1803) yazdığı *Eşitler Manifestosu*'dur (*Manifeste des Egaus*).* 1797'de idam edilen Babaeuf, 19. yüzyılda Paris'i saran gizli devrimci derneklerin, anarşist "eşitlikçi" komploların, avangard siyasetin babası sayılır. Bütün düşüncesini ve eylemini, arzuları iktidara geçirecek komplolara hasreden Auguste Blanqui'nin üstadı da Babaeuf'tür. Walter Benjamin'e göre modernizmin babası Baudelaire de bir komplocu sayılır. Ama o, her sözcüğünü gizli görevlere atadığı diliyle komplo kurar. "Blanqui'nin eylemi, Baudelaire'in düşünün kardeşidir."[1]

Kendisi de bir ütopyayı ifade eden Fransız Devrimi'nin "özgürlük, eşitlik, kardeşlik" manifestosu, yeni bir 'toplum' kurmakta olduğunun bilincine varan metropol halk-

* "Şimdi kararlı olarak davranmanın vakti gelmiştir. Halkın çektiği çileler artık son kertesindedir ve yeryüzünü karartmaktadır... Siz, baskı altında inleyenler, gelin bize katılın: Doğanın bütün çocuklarına bahşettiği ziyafeti paylaşın". [Gerçek eşitlik devrimine katılın, zira] "her insan aynı ihtiyaçları duyar, aynı melekelerle donatılmıştır, aynı güneşle ısınır ve aynı havayı solur". (Janet Lyon, s. 45)

larını kendi 'toplumsal devrim'lerini örgütleme hummasına yöneltir. Manifesto bu devrimci hamlelerin şiiridir. Savaşa savaşa gerçekleşen metropolleşmenin, toplumsallaşmanın bir ifadesidir. Komünistler, anarşistler, feministler, liberterler, cumhuriyetçiler; kısacası her modern toplumsal/siyasal avangard kendi hayallerinin iktidarını talep eder ve bunu manifestolarıyla duyurur. Genç Marx kadar, Courbet ve Baudelaire gibi asi sanatçılar üzerinde de etkili olan Proudhon, "mülkiyetin hırsızlık", "anarşinin düzen" olduğunu ilan eder ve "yıkarak kurmaya" çağırır. Bakunin'in manifestolarında da "yıkmak şiirseldir". Diğer bir anarşist lider, Kropotkin, "eğitimin amacının uzmanlaşma değil, güzeli anlamak" olduğunu bildirir. Kadınlara oy hakkı için savaşan feminist Pankhurst da devrim peşindedir: "Kadınlar militanlıklarıyla bir temizlik hareketi yürütmektedir. Temizlik, hiçbir yerde erkekler ile kadınlar arasındaki ilişkide olduğu kadar gerekli değildir... Büyük bir ayaklanma, büyük bir devrim, büyük bir patlamayla çirkinliklerin yok edilmesi; işte militanlık budur."[2] Paris'te barikatlar ve kıyımlar durmadan birbirini izler. Direnenler hayallerini kolay kolay teslim etmezler. Hatta zaman zaman zafer kazandıkları da olur. Örneğin 1871 Devrimi ertesinde iki ay kadar iktidarda kalacak olan komünist ve anarşistler Paris Komünü'nü ilan ederler. Hapisteki Blanqui başkan seçilir, Courbet de kültürün ve sanatın başına getirilir. İlk işi, Napoléon'un heykelinin yer aldığı imparatorluk simgesi Vendôme Sütunu'nun yıkılması için yapılan eylemi örgütlemektir. Bu hadise, sanat ile devrim arasındaki sembolik bağın, sanatın gücüne duyulan güvenin bir göstergesidir: Avangard, monarşiyi ve onun temsilcisi olan klasizmi parçalamaktadır. Aslında bütün toplumsal ayaklanmaların ve onların edebiyatını oluşturan manifestoların umudu sanattır. Çünkü, insanları ancak hayal dünyasının, duyuların ve duyguların efendisi sanatın devrimlere inandı-

rabileceği düşünülür. Daha önemlisi, 'yeni hayat' zaten sanattan ibaret olacaktır. Başka deyişle, sanat, ütopyanın hem manifestasyonu, hem de özüdür. CoBrA ve sitüasyonizm hareketlerinin kurucularından olan Asger Jorn, "komünizmin gündelik hayata dönüştürülmüş sanat eseri" olduğunu yazar.[3] Sonuçta, toplumsal devrimlerin ve ütopik toplumların örgütlenmesinde sanata biçilen rol bir "toplumsal sanat" bilinci geliştirir. Önceden teokrasinin ve aristokrasinin hizmetinde olan sanat, "toplum"un keşfedildiği modern çağda artık onun hizmetine girecektir.

Toplumsal Devrim, Toplumsal Sanat

İnsanlığın geleceğini bize bildirecek olanlar, Altın Çağı geçmişten geleceğe taşıyacak olanlar, hayal gücünün sahibi sanatçılardır.
Saint-Simon

Toplumsal sanat söylemini kuran, Saint-Simon'dur.
Neil McWilliam

19. yüzyılın devrimci siyaset söyleminde sanatın büyük toplumsal dönüşümlerdeki öncülüğü üzerinde en fazla duranlar, Saint-Simon (1760-1825), Fourier (1772-1837) ve William Morris (1834-1896) gibi romantiklerin sosyalist ütopyalarıdır. Aslında Jean Baptiste Say'ın (1767-1832) ütopyası gibi liberal ütopyalardan pek de farklı olmayan Saint-Simon'un "organik toplum"u, sanat ile sanayinin kaynaştığı bir toplumdur. Dolayısıyla sanatçılarla bilim adamlarından oluşan bir elit tarafından yönetilir. 19. yüzyıl ütopyalarının temelindeki sanat-sanayi diyalektiği, 20. yüzyıl avangardının iki kampa bölünmesinde kendini gösterir. Bu kamplardan biri akla, diğeri hayal gücüne öncelik verir. Saint-Simoncu ütopya, Bauhaus, konstrüktivizm gibi akılcı avangardların ve zamanımızda tasarımın sanat üzerinde kurduğu

egemenliğin habercisidir. Sanat, Saint-Simon'un "Yeni Hıristiyanlık" dünyasında seküler bir din halini alır: "Bugünden itibaren sanat dinimiz, sanatçı rahibimizdir."[4] Bu yüzden geleceğin kurucuları doğal olarak sanatçılardır: "Sanatçıların yeryüzü cennetini geleceğe taşımalarını sağlayın."[5] O zamana kadar askerî ve siyasal anlamlar taşıyan "avangard" terimini sanata takdim eden de Saint-Simon'dur. 1830'larda sanayicilere ve bilim adamlarına şöyle hitap eder: "Sizin avangardınız biz sanatçılar olacağız. Çünkü en ani ve en hızlı etki eden güç, sanatın gücüdür [...] İnsanların hayal gücüne ve duygularına seslendiğimiz için, her zaman en kuvvetli ve en kararlı etkiyi biz yaratırız."[6]

Saint-Simon 'tarikatı'nın dağıtılması üzerine örgütlenen Fourier'nin ideal cemaatleri –komünleri– falansterlerdir (*phalanster*). Bu aynı zamanda Fourieristlerin 1832'de yayınlanmaya başlayan dergisinin adıdır. Falansterler, hayal gücünün ve –başta cinsel özgürlük olmak üzere– tutkuların ve arzuların yönettiği "armonik evrenler"dir. Bu nedenle Fourier, Dada'dan sitüasyonizme uzanan avangard hareketlerin atası sayılır. Fourierist devrimcilik ve cemaatçilik, özellikle ABD'nin feminist ve işçi hareketlerinde de uzun zaman etkili olmuştur. Fourier'nin *géometrie passionnelle* ilkesine göre, birtakım tutkular formlarla özdeştir. Bu özdeşlik, toplumsal formlarla estetik formların örtüşmesine kadar varır. Bu neo-Platoncu düşüncelere göre güzel olanın –evrensel armoninin– geometrisine egemen olan sanat, toplumsal armoninin de cevheridir. Böylelikle estetik ve toplumsal armoninin yaratıcısı olan sanatçı, Tanrı mertebesine konur. Avangard manifestolar, öyle ya da böyle, hep Fourier'nin davasını güdeceklerdir.

William Morris de hayatın estetikleştirilerek, ya da 'güzel'leştirilerek yenilenebileceğine inanır. Hocaları, başta John Ruskin olmak üzere, İngiliz romantikleridir. Onun

için, sanayiye karşı sanatı ve zanaati savunur. Bütün romantikler gibi, sanatkârlığın doruğu sayılan Gotik mimarlığına hayrandır. 1890'da ütopyasını yayınlar: *Hiçbir Yerden Haberler – veya Bir Barış ve Refah Çağı (Bir Ütopik Romanstan Bölümler)*. Morris, ütopyasında, devletin ortadan kalktığı ve her cemaatin kendi işlerini özgürce yürüttüğü bir "komünal yaratıcılık" toplumunu anlatır. İnsanların sadece haz almak için çalıştıkları ve bir "toplumsal devrim"le kurulan bu "toplum, saf komünizmdir".[7] Birçok kaynakta yalnızca bir tasarımcı, bir estet olarak anılan Morris'in hayatı aslında bir bakıma onun ütopyası, sanatsal siyasetidir. Anarşist ve Marksistlerle birlikte, kurulduğu zamanda ülkesinin yegâne sosyalist hareketi olan Sosyalist Cemiyet'in örgütlenmesine katılır. Eski Yapıları Koruma Birliği'ni kurarak göstermelik restorasyon modasına karşı mücadele eder. Arkadaşlarıyla birlikte oluşturdukları Resim, Oyma, Mobilya ve Metal İşleri Sanatkârları firmasında insanların kendi yaratıcılıklarını canlandırarak çevrelerini dönüştürebileceklerini kanıtlamaya çalışır. Bu çalışmalarıyla Arts and Crafts hareketine öncülük eder, geleceğin avangard mimarlarına ve sanatçılarına rehber olur. 'Bahçe Şehir' tasarılarını esinlendiren de Morris'tir. O da diğer ütopik sosyalistler gibi sanat ile sanayi arasındaki gerilimin referanslarından biri olacaktır. William Morris'in bir endüstriyel toplum düşmanı olduğuna kuşku yoktur. Buna rağmen onun izlerine daha ziyade estetiği makineleştiren, sanatı endüstrileştiren rasyonalist avangardın manifestolarında rastlanır.*

•

* Morris-romantizm ilişkisi konusunda bkz: Miguel Abensour, "William Morris: Romans Politikası", *Devrimci Romantizm* içinde, (ed.) Max Blechman (İstanbul: Versus, 2007).

Sanatın toplumsal devrime öncülük etmesi düşüncesi zamanın sanatçıları arasında pek rağbet görmez. Gerçi 1848 Devrimi'nde Paris'te kurulan barikatlarda Baudelaire de görülür. Ellerinin barut kokmasıyla övünmektedir. Ancak onun attığı sloganlar oldukça alaycıdır: "General Aupick'e ölüm!" General Aupick, çok sevdiği annesini ondan koparan ve ailesinden gelen gelirini kesen, Baudelaire'in can düşmanı, üvey babasıdır. Zaten bu olayda devrimin yenilgisi ve ortaya çıkan vahşet, sanatçıları toplumsal sanat düşüncesinden iyice soğutacaktır. Giderek sanatın toplum için değil sanat için yapılması düşüncesini geliştirirler. Bir Fourierist olan Théophile Gautier, *Mademoiselle du Maupin*'in önsözü olarak kaleme aldığı ve en erken sanat manifestosu sayılabilecek *l'art pour l'art* açıklamasını (1834) sonradan şöyle yorumlar: "Sanat için sanat, form için form anlamına gelmez. Dışardan herhangi bir düşünceyi, herhangi bir doktrinin istismarını, veya herhangi bir kullanımı reddeden, güzellik için form anlamına gelir."[8] Yani, hayat için, özgürlük için form anlamına gelir. Dolayısıyla, Gautier'nin sözleri sanatın devrimden vazgeçmesi demek değildir. Tam aksine, hayal gücünün iktidarı için sanatın kendi devrimine sahip çıkması demektir. Sanatın, modernliğin aklına, ahlakına olduğu gibi, siyasetine de meydan okuması demektir. Siyaseti sanatın ele geçirmesi, alt etmesi demektir. Yaratıcılığını siyasal veya toplumsal değil de sanatsal bir devrim için harekete geçirmesi demektir. Estetik modernizmin temelindeki özerklik ilkesini bu görüşler tanımlar. Ne bu ilkenin, ne de onun ilk ifadesi sayılabilecek Gautier'nin "sanat için sanat" manifestosunun, formların formları temsil ettiği ve izlediği formalist estetikle ve tarihlerle ilişkisi kurulamaz.

Romantizmin Modernlik Karşıtlığı ve Manifesto

Güzel şeyler üretme arzum bir yana, hayatımın
başlıca tutkusu hep modern uygarlığa karşı nefretim
olmuştur, şimdi de olduğu gibi.
William Morris

Devrimci romantikler olacağız.
Guy Debord

Manifestoları kuran, modernliğe bağlanan umutların boşa çıkmasıdır; Janet Lyon'un deyişiyle, "tutulmayan sözlerdir".[9] O nedenle manifestolar modernliğe saldırır. Devrimlerin eşitlik vaadine rağmen, egemenlik ve "evrensel haklar", sonunda hep yönetenlerin malı olmuştur. "Evrensel bir özne olarak insan" ideali, hümanist ilkeler, hep lafta kalmıştır. Örneğin kadınların ve sömürge halklarının siyaset yapma hakları, egemenlik hakları yoktur. Kendi devrimlerini göklere çıkaranlar, onu örnek almaya yeltenen sömürge halklarını ezmeye girişirler. "Kendi vatanında saygınlık kisvesine bürünen, ama sömürgelerde çıplaklaşan burjuva uygarlığının derin riyası ve doğasındaki barbarlık apaçık gözlerimizin önündedir." (Marx, 1853)[10] Hak aramak için sürdürülen mücadeleler giderek modernlik mitlerini hedef alır – tabii, başta akılcılığı ve ilerlemeyi. İşte bu ortamda "manifesto, evrensellik ideallerinin sorgulandığı bir tür politik dramaturji sunar."[11] Bu dramaturji, modernlik ve demokrasi kisvesindeki ikiyüzlülüğe karşı gerçekten özgür ve eşit 'yeni' evrenlerin kuruluşunu temsil eder. Habermas, iki yüz yıldır modernliğin modernliğe karşı bir söylem ürettiğini ve bunun da "Aydınlanma'nın dar kafalılığını aydınlattığını" söyler.[12]

Bu modernlik karşıtı söylemi besleyen, romantizmdir. Sanata modern tanımını kazandıran Kant, estetiği etikten ve lojikten ayırarak, sanatın amacının ve anlamının kendisin-

den ibaret olduğunu önerir. Sanata özerkliğini (otonomi) tanır. Sadece sanata değil, insanlara da. Onların da kendi iradeleri dışındaki güçler tarafından yönetilmelerine (heteronomi/yaderlik) karşı çıkar. Romantikler ise, özerkliği sayesinde başlı başına bir iktidar kazanan modern sanatın ontolojisini kurarlar. Modern *ethos* ve *logos* felsefelerine karşı bir sanat düşüncesi geliştirirler. Yani 'güzel'i, 'iyi'nin ve 'doğru'nun bilgisinden, epitemolojik egemenliğinden kurtarıp özgürleştirirler. Böylece, hem sarayın ve kilisenin yüzyıllarca süren himayesinden, hem de burjuva rasyonalizminin yarar (*utility*) ilkesinden kurtulan sanat, duyularımızı kendi özerkliği, özgür formu, safiyeti üzerinde yoğunlaştırır. Ve bu sayede özgür bir hayata işaret eder. Formun özgürleşmesi, insanlığın kurtuluşuyla ilgili umutları, ütopyaları uyandırır. Zaten romantizm ile ütopyalar çağdaştır. Ayrıca, Beiser'in belirttiği gibi "romantizm, modern ütopyaların estetiğidir."[13] Üstelik romantikler sadece ütopyacılığı kışkırtmakla kalmaz, kendileri de kimi ütopya hayalleri kurarlar: Schiller, çalışmanın haz olduğu Estetik Devlet'ten söz eder; arkadaşı Fernow, Kant'ın özerklik ve özgürlük ilkelerinin içerdiği politik ve estetik ilişkiler üzerine kurulmuş bir "Sanatçılar Cumhuriyeti" (*künstler-Republik*) tasavvur eder; Novalis şiirin, Schopenhauer müziğin dilin yerini aldığı cemaatler hayal eder... Kısacası, manifestoların modernliğe, aydınlanmaya, *kitsch*'e, yani özgün anlamıyla burjuva beğenisinin bayalığına meydan okuyan, devrimci, ütopyacı ruhunun kaynağında romantizm bulunur. Nitekim, Schiller'in *İnsanın Estetik Eğitimi Üzerine* mektupları yer yer manifesto tonundadır. Fichte'nin, bilginin, aklın, doğanın önceliğine ilişkin vecizeleri de öyle: "Yaşam eylemle başlar", "dünyamı şiir yaptığım gibi yaparım." Romantiklerin dergilerinde kullandıkları üslup da sanat manifestolarını haber verir. Örneğin *Athenäum* yazarları, okurlarına bir ortak hareket adına hitap ederler.

Poggioli, bu dergilerin ilk avangard dergiler olduğunu söyler.[14] Romantiklerin gerek siyasal, gerekse sanatsal manifestoların düşünsel ve edebî kuruluşları üzerindeki etkilerini vurgulamak amacıyla bu sanat manifestoları derlemesi "Alman romantizminin edebî ve felsefî programını iki sözcükle"[15] şiirleştiren Tieck'in bir 'manifestosuyla' açılıyor: "ayın ışıklandırdığı büyüler gecesi". Aydınlanmaya karşı karanlık, deneye karşı büyü, akla karşı hayal, güneşin doğallığına karşı ayın gizemi... Tamamıyla avangard bir sembolizm.

Estetik Modernizmin Modernlik Karşıtlığı ve Manifestolar

Hangisi olursa olsun her avangard tarihi
romantizmle başlar.
Renato Poggioli

Modernist kültürün, estetik modernizmin çekirdeği, Alman romantiklerinin toplumsal modernizasyona karşı; akılcılığa, ilerlemeye, uygarlaşmaya, endüstrileşmeye, evrenselliğe ve ulusallığa karşı duran felsefeleridir. Bu nedenle, Thomas McEvilley gibi kimi tarihçiler, romantik dönemi Kant'tan başlatıp, modernizmin dindiği varsayılan 1968'e dayandırırlar.[16] Eğer Kant, sanatı, teorik ve pratik akıldan koparark ona özerkliğini tanıdıysa, onu izleyen romantikler de bu özerkliği yapılandırmışlardır. Sanatın egemen bilgi rejimiyle, modernlikle düşünsel karşıtlığını kurmuşlardır. Baudelaire'in önderliğindeki modernistler ve avangard ise, sanatı topyekûn modernleşme projesine karşı bir güç, başlı başına bir siyaset olarak örgütlemeye girişmişlerdir. Bu ruh, aslında daha geriye, Jean Jacques Rousseau'nun (1712-1778) uygarlık düşmanlığına ve barbarlık sevdasına kadar uzanır. "Sanatın yararsız ve işlevsiz olduğuna ilişkin öldürücü romantik darbe" modernistler tarafından iyice radikal-

lendiği zaman, modernizmle birlikte manifestolarını yayınlamaya başlar.

Sanat Manifestolarının Retorik, Tematik ve Poetik Örgüsü

> Sonunda bir yüzyıldır bizi sürükleyen, modern şiirdir.
> Onun çağrısına katılmaktan başka yapacak hiçbir
> şeyi olmayan bir avuç insandık.
> Guy Debord (1989)

Sanat manifestoları yoğun olarak Birinci Dünya Savaşı ertesinde ortaya çıkar. Ancak, manifesto çığırını açan metnin, Savaş'tan önce, 20 Şubat 1909'da Paris'te *Le Figaro* gazetesinde yayınlanan "Fütürist Manifesto" olduğu varsayılır. Fütüristlerden önce hareketlerini bir manifestoyla duyuranlar, sembolistlerdir. Jean Moréas'ın kaleme aldığı "Sembolist Manifesto" 1886'da yayınlanır. Ama sembolistlere ait asıl manifestolar, iki şiirdir: Verlaine'ın *L'art poétique* [Şiir Sanatı] (1874) ve Mallarmé'nin *Un Coup de dés* [Bir El Zar] (1897) başlıklı şiirleri. Fütürizm öncesi manifestoların bir başka önemli örneği, Mallarmé etkisindeki Oscar Wilde'ın *Dorian Gray'in Portresi* romanına yazdığı sunuştur. "Fütürist Manifesto"nun yazarı Marinetti'nin de başta bir sembolist şair olduğu ve modernist edebiyatın Baudelaire, Flaubert gibi kurucularının sembolizmle olan ilişkileri hatırlanırsa, bu akımın manifesto formuna damgasını vurduğu söylenebilir. Gerçekten de sembolizmin imgeselliği, gerçeklikle meselesi ve sözcükleri anlamlarından kurtarıp özgürleştirmesi, manifesto formunda baştan beri etkili olmuştur.* Ayrıca, sanatın doğayla ve gerçeklikle, onların tem-

* "İster fütürizm, ister dadaizm, ister sürrealizm adını alsın, son on beş yılın tüm avangard edebiyatında görülen tutkulu ses ve yazı oyunlarını, sanatsal oyalanmalar olarak değil, sözcüklerle girişilen büyülü deneyler olarak görmek gerek. Burada sloganların, sihirli formüllerin, kavramların nasıl birbiri içine geçiril-

sili ve taklidiyle ilişkisini koparması yönünden, sembolizm, modernist özerkliğin ilk ve en eleştirel, en etkili hareketini kurmuş ve böylece manifestolar çağını açmıştır.

Manifestolar, en azından romantik gelenekten gelenler, ortak birtakım temaları işlerler. Kuşkusuz bunlar her bir manifesto metninde tekrar etmez, ancak topluca incelendiğinde seçilir. Manifestoların berisindeki zihinsel ve ruhsal kurgu bu temalarda yansır. Ayrıca, bu ortak temalar sayesinde manifestolar, hem 19. yüzyılın siyasal bildirgelerini (beyannamelerini), hem de bütün bir direniş tarihini arkalarına alırlar. Tarihsel ve evrensel bir seçim yaparlar. Bu gibi nedenlerle, avangardın, müzelerin ya da tarihyazımının söylemlerine uyarlanmış çehrelerinden çok daha hakiki bir portresini çıkarırlar. Avangard sanatın, sanat tarihi bağlamındaki ve müzeolojideki temsillerinden öteye, doğasına, sanatın hayatına işaret ederler. Bu nedenle, avangard manifestoların belli başlı birkaç ortak teması üzerinde kısaca durmak yerinde olacaktır.

Ütopya/Devrim

Sürrealistler, 27 Ocak 1925'te ortak imzalı bir deklarasyonla amaçlarını ilan ederler: "Bizim edebiyatla işimiz yoktur... Sürrealizm yeni bir ifade aracı değil, zihnin topyekûn kurtuluşunun bir aracıdır. Biz devrim yapmaya kararlıyız."[20] Aynı günlerde yayınlamaya başladıkları dergileri de, sürrealistlerin devrime olan bağlılığının işaretidir: *Révolution Surréalist.** Manifestolar devrimci bir gelenekten beslenir. Her manifesto, insanlığın kurtuluşu için gösterilen kahramanlık-

diğini, Apollinaire'nin 1918 tarihli son manifestosu *L'esprit nouveau et le poètes*'teki sözleri çok iyi anlatır." (Walter Benjamin, "Sürrealizm: Avrupalı Aydının Son Fotoğrafı", *Sanat-Siyaset* içinde, [ed.] Ali Artun [İstanbul: İletişim, 2008] s. 59, 60).

* Sürrealistlerin 1924 sonunda yayınlamaya başladıkları derginin başlığı.

ların tarihine eklemlenir. Bu bakımdan ütopya kaderleridir. "Umut İlkesi"ne* bağlıdırlar. İnsanların bir 'olay' (*event*), bir mucize, bir altüst oluş sayesinde özgürlüklerine kavuşacağı umudunu yayarlar. Böylece nihayetinde hayat sanata dönüşecektir. İnsanlığın tarih öncesinde, örneğin birtakım ritüellerde olduğu gibi, sanat topluca üretilecek ve aynı anda topluca tüketilecektir. Özgürlüğün ve eşitliğin önündeki başlıca engelleri oluşturan işbölümü, yabancılaşma ve mülkiyet olmayacaktır. Zira herkes şairdir ve hayat şiirdir (Debord). Gerek antik ütopyalar (Jambulos'un *Güneş Adaları*, Aristophanes'in feminist ütopyası *Kadınlar Halk Meclisi*, Platon'un *Atlantis*'i ve *Devlet*'i [*Politei*], urbanizmin babası sayılan Hippodamus'un *Komünal Kenti*), gerekse modern ütopyalar (başta Thomas More'un türe adını veren *Ütopya*'sı [1516]) birtakım komünal cemaatler tahayyül ederler. Yani komünizm hayalini 19. yüzyılın modern siyasetine taşıyan başlıca mecra, ütopya edebiyatıdır. Ve manifesto ruhu ve formu baştan beri bu edebiyatta gizlidir. O kadar ki, Marx ve Engels'in arkadaşları olan filozof ve siyaset adamı Karl Kautsky, More'un *Ütopya*'sını bir *avant le lettre* komünist ütopya olarak değerlendirmiştir.[21]

Avangardın devrimci ve ütopyacı ruhu, kimi istisnalar dışında avangard sanatçıların Marksizm'e ve zamanlarındaki Marksist siyasal hareketlere duydukları büyük ilgiyi de açıklar. Fransa'da sürrealistler, Almanya'da dadacılar, Hollanda ve Belçika'da CoBrAcılar arasında oldukça fazla sayıda komünist parti üyesi bulunur. Aslında parti üyesi olmasalar da, 1917 Rus ve 1918 Alman devrimlerinin yarattığı kültürel dalgaya kapılmayan avangard sanatçı yok gibidir. Bu durum onların özerkliğe olan bağlılıklarını zedelemez. Aksine... Çünkü onlara kendi devrimlerini örgütleme fırsatları sunar. Özerkliği tehdit eden Stalinist kültür politi-

* Ütopya filozofu Ernst Bloch'un büyük eserinin başlığı.

kalarına karşı en erken ve en etkin hareketlerin başında sürrealizm gelir. Ve onlar bu muhalefeti Marksizm'e sahip çıkarak yaparlar: Breton'un "İkinci Manifesto"daki (1930) sözleriyle, "Sürrealizm kaçınılmaz olarak [...] Marksist düşünce hareketine ve sadece bu harekete bağlı olduğu kanaatindedir." Devrim ve ütopya artık onların meselesidir. Benjamin'e göre, "Bakunin'den beri radikal bir özgürlük kavramından yoksun olan Avrupa'ya" böyle bir kavramı sunan, sürrealizmdir. Bu, "hiçbir sınır tanımadan, hiçbir pragmatik hesap güdülmeden, dolu dolu" yaşanacak bir özgürlüktür. Sürrealizm, "devrim koşulları"na ilişkin sorulara komünistlerin vereceği cevabın "gittikçe daha yakınına" gelmiştir."[22] Avangardın hedefi, süregelen siyasal iktidarı ele geçirmek ve yerine alternatif bir iktidar koymak değildir; tüm iktidarları mahvetmektir. Ve onların yerine hayal gücünün, arzunun, tutkuların iktidarını geçirmektir. Gerçi, 1918 Kasım Devrimi sırasında Almanya'da ekspresyonistler ve 1968 Paris işgallerinde sitüasyonistler, sovyetlerin (konseyler) kurulmasına önayak olurlar. Nitekim, Paris'teki İşgalleri Koruma Konseyi "İşçi konseyleri aracılığıyla sınıfsız bir toplumun gerçekleştirilmesini talep eder". Ne var ki, doğrudan bir yönetim organı olarak düşünülen ve aslında 1871 Paris Komünü'nden esinlenen 'Paris Sovyetleri', sanatı ve hayatı disipline sokmak isteyen her yönetime saldırır. Mevcut komünist partiler de bu yönetimlere dahildir. Sitüasyonistler, "kapitalist" ile "bürokrat" arasında ayrım yapmazlar: "Son bürokrat, son kapitalistin bağırsaklarıyla asılana dek insanlık mutlu olmayacaktır."[23] Sorbonne Üniversitesi İşgal Konseyi, Çin Komünist Partisi'ne bir telgraf çeker: "Titreyin bürokratlar... geliyoruz". 1968 manifestolarının ve sloganlarının canlandırdığı komünizm, ütopyalardaki aslını aramaktadır: "Çalışmaya Son", "Bütün Ülkelerin İşçileri, Keyfinize Bakın", "Marx'ı Tüketme, Yaşa"...[24]

"Eski yıkılmalıdır; gelenek yerle bir olmalıdır; iyi, güzel ve doğru imha edilmelidir; dil bozulmalıdır; aklın dehşet verici kabuğu kırılmalıdır; gerçek parçalanmalıdır; üniversitelere son verilmelidir; bütün müzeler, kütüphaneler ve akademiler tahrip edilmelidir; kiliseler, en güzellerinden başlayarak taş taş üstünde kalmayana dek yıkılmalıdır; bir gösteriden [*spectacle*] ibaret olan meta toplumu alaşağı edilmelidir; dadalar her şeyin ve her yerin üstüne rengârenk pisleyerek, elçilikleri ve otoritenin barındığı yerleri kirletmelidir; patronlar ortadan kaldırılmalıdır"... Avangard manifestolarda beyan edilen bu çağrılar, önemli ölçüde manifesto retoriğinin bir bileşeni olarak kalsa da, sanatın yıkıcı gücüne ve şiddetine duyulan inancı ifade eder. Yıkım ve şiddet, estetiktir. Onun için avangard sanatın son mirasçısı sayılan sitüasyonistlerin önderi Guy Debord "yıkıcılığın esteti"dir. İntiharıyla ilgili haberinde *Le Monde* gazetesi onu böyle anar (1994). Ve André Breton'a göre güzellik sarsıcıdır, şiddet içerir. Nietzsche de güzelliğin şiddeti gerektirdiğini söyler.*

Manifestolar öyle bir ânı ifade eder ki, artık sabretmenin, uzlaşmanın, müzakerenin anlamı yoktur. Tarih o an kırılmalıdır. Zaman eylem zamanıdır, devrim zamanıdır, yıkım zamanıdır. İşte o zaman, şiddet yalnızca kaçınılmaz değil, kutsaldır, yücedir. Örneğin "Fütürist Kadınlar Manifestosu" dişiliğin zalimliğine seslenir (1912): "Kadınlar! Yeter artık bu namus baskısı, bu önyargılar! Yüce içgüdünüze dönün; şiddete ve zalimliğe dönün!"[25] Breton da "İkinci Sürrealizm Manifestosu"nda şiddeti yüceleştirir (sûblimleştirir): "En basit sürrealist hareket, tabanca elde sokağa fırlayarak,

* "Tabiat en güzel olanı yaratmaya mecbur kaldığında, bu biraz da ürkütücü bir şeydir." Aktaran, Edgar Wind, *Art and Anarchy* (Illinois: Northwestern University Press, 1985) s. 97.

tetiği en hızlı çekebileceğiniz şekilde, körlemesine kalabalığa ateş etmektir. Hayatında bir kere olsun, bu aşağalık ve zavallı düzene böylece son vermeyi düşlememiş birinin hak ettiği yer, bu kalabalıktır."[26] "Sürrealizmin Politik Pozisyonu" başlıklı manifestosunda da Breton şiddet üzerinde durur ve şiddetin sanatın enerjisi olduğunu açıklar: "...yeni toplumun eşiğinde muazzam bir hazne keşfedilecektir. Bu hazne, tamamen silahlı olan sembollerin içinden fırlayarak kolektif hayatı işgal edeceği haznedir... Sorun, bilinçaltını şiddet fışkırtmaktan alıkoymak isteyen güçler koalisyonunun ilelebet ezilmesidir. Burjuva toplumu gibi, her yönden tehdit edilmekte olduğunu hisseden bir toplum, haklı olarak, böyle bir fışkırmanın onun ölümü olabileceğini düşünür."[27] Gerek Breton'un manifestolarında, gerekse sürrealizmden etkilenen diğer birçok avangard bildiride gördüğümüz, devrimciliği, yıkıcılığı ve şiddeti yaratıcı ve sanatsal bir eylem olarak kutsayan bu yaklaşımın anarşist gelenekle bağları ortadadır. Breton, "sürrealizmin kendini ilk kez anarşizmin kara aynasında tanıdığını"[28] söyler.

Sanatın özerkliğine ilişkin modernist düşünce, 1848'de burjuvazinin, Fransız Devrimi'ndeki müttefiki işçilere karşı uyguladığı şiddet ertesinde uyanmıştır. Avangard ise büyük ölçüde, Breton gibi kimi önderlerinin katıldığı Birinci Dünya Savaşı'ndaki şiddetten etkilenerek örgütlenmiştir. Şiddet, savaşlar, uygarlığın eseridir. Savaşların henüz icat edilmediği barbarlık dönemindeki şiddet ise, hayatın kaynağı olarak kabul edilen erotizmle ve sanatla –hayal dünyasıyla– birdir. Bu birlik haz kaynağıdır, oyundur. Avangardın yücelttiği şiddet, işte insan doğasındaki bu yaratıcı, ilksel şiddettir. Ve bunu ilk kez edebîleştiren, sadizme adını veren Marquis de Sade, avangardın atalarından sayılır. Bir diğeri, Baudelaire'in hayran olduğu ve çevirileriyle Fransız edebiyatına tanıttığı Thomas de Quincey'dir (1785-1859). *Güzel Sanatla-*

rın Bir Dalı Olarak Cinayet eserinin yazarı de Quincey, bir romantiktir.

Elbette şiddetin manifestolardan taştığı da olur. Manifestolar aynı zamanda edebî metinlerdir ama salt kurgu değillerdir. Sanatın şiddet çağrıları özellikle devrim zamanlarında yükselir. İşte, 1918 Alman Devrimi arifesinde ekspresyonistlerin yayınladığı, anarşist ve cinsel özgürlük taraftarı *Revolution* dergisindeki manifestolardan birkaç alıntı: "Uyanın! Uyanın! Sizi şiddet dolu bir ayaklanmaya, alev alev bir anarşiye çağırıyorum"; "Devrim esnasında yıkıcılık ve yapıcılık özdeştir... Devrimci eylemlerin ne olduğuna gelince, örneğin, zalimlerin öldürülmesi, egemenlerin tahtlarından indirilmesi, sanata ve düşünceye ait eski yazıtların kırılması, bir sanat eseri yaratılması, seks."[29]

Bu arada, birçok manifestonun yayınlanarak değil de okunarak kamuya sunulduğunu ve dolayısıyla eylem içerdiğini hatırlamak gerekir. Dada hareketi, Berlin, Zürih, Paris, Prag, New York kafelerinde ve diğer değişik toplantı salonlarında düzenlenen performanslardan doğar. Bu performanslar sahnede okunan manifestoları, şiirleri, şarkıları ve oynanan oyunları içerir. İzleyenlere ve tabulara karşı kullanılan hakaret dolu dille, katlanılmaz gürültülerle (müzik) ve mastürbasyon, intihar, kusma, yaralama gibi sapkınlık gösterileriyle izleyicinin öfkesi kışkırtılarak şiddet uygulamaya zorlanır. Sonuçta her manifesto okuma seansı, bir şiddet ve anarşi sahnesine dönüşür.

1968'in devrimci eylemleriyle başlayarak yayılan kimi şiddet hareketlerinde de bir sitüasyonist esinlenmeden bahsedilebilir: İngiltere'de King Mob, Angry Brigades, İtalya'da Red Brigades ve Antonio Negri'nin önderi olduğu '77 Otonom Hareketi, ABD'de Motherfuckers, ayrıca Combat pour le libération de la femme, Les Guérilleres, Red Stockings gibi feminist hareketler... Şiddetin ve yıkımın estetik gücü konusundaki en

uç örnek, elektronik müziğin üstatlarından Stockhausen'in (1928-2007), New York'taki İkiz Kulelere düzenlenen saldırı üzerine gösterdiği tepki olmalıdır. Ona göre bu "performans... bütün kozmosun en muhteşem sanat eseridir... Bununla kıyaslanınca biz besteciler birer hiçiz." Kuşkusuz Stockhausen çağdaş müzikte bir avangarddır, bir romantiktir, demonizmin bestekârıdır. Sözlerinin uyandırdığı olağanüstü tepki, hatta kızının onu reddetmesi üzerine şu açıklamayı yapmak zorunda bırakılmıştır: "Bestelerimde İblis'i [*Lucifer*] isyankarlığın, anarşinin kozmik gücü olarak canlandırdım... Amerika'daki hadiseler de İblis'in en büyük sanat eseridir."[30] Zamanında Situasyonist Enternasyonal üyesi olan ünlü sanat tarihçisi T. J. Clark'ın kurucularından olduğu ve yirmi yıldır California'da etkin olan Retort Grubu, Guy Debord'un gösteri toplumuyla ilgili tezlerinin, "her zamankinden çok, yaşamakta olduğumuz bu zehirli çağda açıklayıcı bir güce sahip olduğuna" inanmaktadır. Ve onlara göre, New York'taki olayın medyanın hiç durmaksızın çalışan "duygu makineleri"ni istila etmesi, gösteri toplumunun uğradığı müthiş bir "imaj yenilgisi"dir.[31] Bir anlamda estetik bir zaferdir.

Stockhausen'in görüşünü paylaşan Paul Virilio da *Sanatın Kazası* kitabında Dünya Ticaret Merkezi saldırısında "teknolojinin, kazanın ve sanatın" birleştiğini belirtir. Ama Virilio'ya göre zaten bütün avangard şiddet içerir, çünkü dehşet içinde yoğrulur: "20. yüzyıl sanatı temel olarak teröristtir ve terörize olmuştur... İki dünya savaşıyla, soykırımla, teknonükleer güçle vb. mahvedilmiştir. Birinci Dünya Savaşı'nı hesaba katmadan Dada veya sürrealizmi anlayamazsınız."[32]

İntihar

Şiddet estetikleştirilince, sanatçının onu kendi varlığına da yöneltmesi haliyle avangardın bir sorunsalı olur. Sonuçta,

baştan beri edebiyatı ve felsefeyi meşgul eden ölüme ve intihara ilişkin tahayyüllerin modern türevleri, sanatın, hayatın ve manifestoların açık veya gizli bir teması haline gelir. Nitekim, *La Révolution surréalist* dergisinin ilk sayısında şöyle bir anket duyurusu yayınlanır: "Yaşarsın, ölürsün. Özgür iradenin bununla ne alakası var? Öyle anlaşılıyor ki, kendini, aynen düş gördüğün şekilde öldürürsün. Öne sürdüğümüz, ahlakî bir sorun değildir. İNTİHAR BİR ÇÖZÜM MÜDÜR?"[33] Bu soruya sürrealistler oybirliğiyle "hayır" cevabı verirler. Ama Antonin Artaud'nun belirttiği gibi, "sürrealizmde umutsuzluk gündeme gelmiştir, ve umutsuzlukla birlikte intihar... Bütün sürrealist gösteriler, içinde gerçek intiharın devreye girmediği bu intihar ruhundan pay almışlardır."[34]

İntihar, avangardın soluduğu havayı üreten metropolün, onun cehenneminin bir sonucudur. Modern bir fenomendir. Benjamin, "Charles Baudelaire: Yüksek Kapitalizm Çağında Lirik Bir Şair" adlı metninde intihardan modern hayatın bir tutkusu olarak bahseder: "*passion particuliére de la vie moderne*".[35] Dolayısıyla intihar, modernliğin ürettiği ama onunla karşıtlaşan her hadise gibi, modernist sanat için çekicidir. Üstelik, dadacı ve sürrealistlerin üstatları olarak kabul ettikleri Lautrémont, Edgar Allen Poe, Arthur Rimbaud, Alfred Jarry ve Baudelaire de intiharî sanatçılardır.

Baudelaire'e göre intihar sanatçının hakkıdır. Poe'nun ölümünün kaynağı olan sarhoşluk, sanatının da kaynağıdır. Ürpertici olan ölüm değil, doğumdur. Baudelaire, şairin ölümünün de, şiiri gibi tasarlanmış olmasını öngörür; "zamanı, tarihi, dünyanın gidişini durdurmalı, doğanın, tanrının, toplumun oyununu bozmalıdır; modern ve destansı olmalıdır." Kendisi 1867 yılında, 31 Ağustos'ta, 'kardeşi' bir fahişeden bile bile kaptığı frengi nedeniyle, büyük bir tutkuyla sevdiği annesinin kollarında ölecektir. Henüz kırk altı yaşındadır.[36]

Dada ve sürrealizm nezdinde intihar, açık ya da gizli, onların birçok manifestosuna sinmiş olan nihilizmin bir tezahürüdür. Nihilizm, sanatın varlığı kadar, sanatçının varlığını da sorunsallaştırır. Ve bunu da en iyi anlatan, Tristan Tzara ile André Breton'u derinden etkileyen, dört arkadaşlarının intiharıdır. Öyle bir etki ki, belki de 'kurucu' Tzara ve Breton değil, bu tarihsiz şairlerdir.*

Arthur Cravan (1887-1918?) kılıktan kılığa giren veya kendini sürekli yeniden icat eden bir şairdir, boksördür, profesördür, kasaptır, kerestecidir, eleştirmendir, hırsızdır, editördür, kaptandır, şofördür, sahtekârdır, dolandırıcıdır (sözde Oscar Wilde'a ait olan sahte yazılar yazar ve bunlarla koleksiyonerleri ve Wilde âlimlerini dolandırır), kumarbazdır ve hilekârdır, madencidir... Yeri yurdu yoktur, her gittiği yerde başka birisidir. Sanatı, onu alaya aldığı skandallardır. Arkadaşı Duchamp'ın, R. Mutt imzalı pisuvarıyla başvurduğu New York'taki Independents Sergisi'nde (1917) verdiği konferansta soyunmaya başlar ve kirli çamaşırlarını izleyicilere fırlatır. Bir keresinde Paris'te, bir performansla intihar edeceğini ilan eder. Bütün biletler satılır, salon hıncahınç dolar. "Hanımefendiler yararına" sadece bir suspansuar giyecek ve performansını husyelerini masanın üstüne yayarak bitirecektir. 1918'de en son Meksika'da görülür. Kendini öldürdüğü rivayet edilir. Ama 'kendi' yoktur ki! O nedenle yokluğu gibi bir mesele de tartışmalıdır. O bir yapıntıdır! Cravan, Birinci Dünya Savaşı öncesinde birkaç yıl küçük bir dergi yayınlar: *Maintenant*. Kasap kâğıdına çoğaltılan ve sebze satan bir el arabasından dağıtılan dergide birçok imza yer alır, ama aslında bütün yazıları yazan odur. Bu dergi aracılığıyla Cravan sanata ve edebiyata, özellikle de büyük isim-

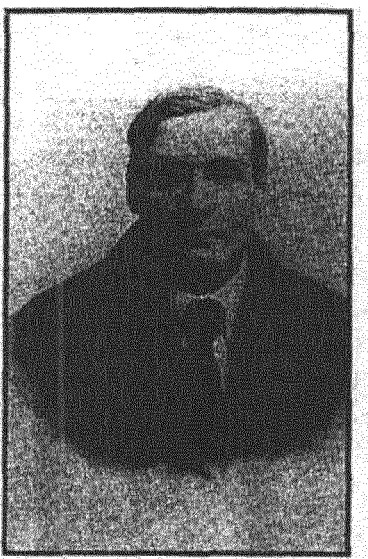
* İzleyen iki paragraf, dört intihar sanatçısının geride bıraktıklarıyla ilgili belki de derli toplu yegâne kaynak olan harika bir kitaptan derlenmiştir: *4 Dada Suicides* (bakınız son notlar).

WANTED

ARTHUR CRAVAN 1887 – ?

STILL AT-LARGE: Fabian Avenarius Lloyd. A.K.A: Arthur Cravan. LAST SEEN: Salina Cruz, Mexico, 1918.

CONSIDERED EXTREMELY INTELLIGENT & DANGEROUS



Weight: 230 pounds. Height: 6 feet, 1 inch. Distinguishing Physical Characteristics: glass eye, broken nose. Distinguishing mannerisms: French accent. Motto: *"On ne me fait pas manger moi."* Languages: French, English, German. Suspected and Known Aliases: Edouard Archinard, Isaac Cravan, Dorian Hope, Sebastian Hope, B. Holland, Robert Miradique, Marie Lowitska, W. Cooper, James M. Hayes. Known Occupations: Poet, professor, boxer, dandy, *flâneur*, forger, critic, sailor, prospector, card sharper, lumberjack, *bricoleur*, thief, editor, chauffeur.

Arthur Cravan için hazırlanmış "Aranıyor" ilanı, 1919. Cravan'ın en son Kasım 1918'de Meksika'da görüldüğü rivayet edilir, fakat ne bir tanık, ne de bir belge vardır. Daha önce de ortadan kaybolduğunu bilen dostları birgün bambaşka bir kimlikle ortaya çıkacağına inanırlar.

lere saldırır; topluma öfkesini kusar. Dergi onun bir tür manifestosudur ve savaş sonrasında yayınlanacak Dada dergilerinin ve manifestolarının öncüsü sayılır. Guy Debord anılarında ona olan bağlılığını şöyle ifade eder (1989): "Dünyada herkesten daha çok saygı duyduklarım, Arthur Cravan ve Lautréamont'tur."[37]

Jacques Rigaut (1898-1929) intiharın bir meslek olduğunu yazar. Breton'a göre, daha yirmi yaşındayken kendini ölüme mahkûm etmiştir. Şairliği aylaklıktır, keşliktir, serseriliktir. Bir şeyler yazmasına yazar, ama aslen bir *flâneur* ve *dandy*'dir. Dadacılar arasında, Tzara'nın deyimiyle, "yamyamlık" tohumları eker. Devamlı parasızdır; alkol ve eroin bağımlısıdır. Bir sabah kaldığı klinikte kendini vurur. Kalbinin yerini tutturmak için bir cetvel, tabancanın sesini boğmak için de bir yastık kullanmış, yatağı kirlenmesin diye de altına bir muşamba yaymıştır.

Julien Torma (1902-1933) bir patafizikçidir. O nedenle hayal kurmaktan, ya da dalga geçmekten başka bir şey yapmasına gerek kalmaz. *Kral Übü*'nün yazarı Alfred Jarry'nin kurduğu patafizik, metafiziğin ötesine geçen bir "bilimler bilimi"dir. Aslında bir modernlik yergisidir. Özellikle bilimle, sanayiyle alay eder. O nedenle Duchamp, Picabia, Ernst gibi makinelere takmış olan sanatçılar hep birer patafizikçidiler. Breton, Alfred Jarry'yi sürrealizmin önderleri arasında sayar. Silah kullanmakta usta olan Jarry, "fena halde aşağıladığı burjuvaziyi" korkutmak için sık sık tabancasını kullanır. Onun da intiharla başı hoştur. Eğer sanat ile hayat arasında fark yoksa, her şey saçma ve anlamsızsa, intihar ederek dünyaya son vermekten başka çare var mıdır? Açlıktan ve eter içmekten otuz dört yaşında ölür. Son isteği bir kürdandır. İşte patafiziğin mucidi Jarry'nin hayranı, hayatını 'hiçlik' üzerine kurmuş olan "büyük nihilist" Julien Torma da birgün Tyrol dağlarında yürüyüşe çıkar ve hiçbir iz bırakmadan yok olur.

Hayatını *Kral Übü*'ye adayan başka bir Dada önderi Jacques Vaché'dir (1895-1919). Arthur Cravan gibi kimliksizdir. Kendisini ve başkalarını çevresine sürekli farklı farklı kimliklerle tanıtır. Anında yeni hayat hikâyeleri uydurur. Hep tebdil-i kıyafet gezer. Onun için gerçeklik bir oyundan ibarettir. Öncekiler gibi sanatını skandallarla yapar. Örneğin bir İngiliz havacı subayı kılığında Apollinaire'in bir oyununun prömiyerini basar ve tabancasını çekerek herkesi ölümle tehdit eder. Hadise, Vaché'nin yazara ve eserine karşı, sanata ve edebiyata karşı bir eleştirisidir – ya da saldırısı. O zaten bir şair ya da ressam yerine konmaktan nefret eder. Dolayısıyla bir eseri de yoktur – intiharından başka... "Ölmek istediğim zaman öleceğim ve bir başkasıyla birlikte öleceğim. Çünkü yanlız ölmek sıkıcı, en iyisi arkadaşlarımdan biriyle ölmek". Vaché'nin sonu arzu ettiği gibi gerçekleşir: Savaşta aldığı bir yara dolayısıyla yattığı hastanede, iki askerlik arkadaşıyla birlikte aşırı dozda afyon çekerek hem kendisini, hem de bir "kastı olmaksızın" arkadaşlarını öldürür.* Ortalıkta bir neden, amaç, entrika vb. aramak boşunadır.

Gerek bu dört dadacının, gerekse Rene Crevel, Pierre Drieu La Rochelle ve Boris Poplavsky gibi diğer arkadaşlarının intiharları birer manifestodur. Hem de kusursuz birer manifesto. Hiçbir metnin anlamlandıramayacağı, etkileyemeyeceği ölçüde saf, kesin, güçlü, gizemli performanslar, "yaşanmış şiirler". Sanata ve hayata karşı şiddet eylemleri. Hayatı da, ölümü de muamma olan ve tek bir eser bırakarak 'çekip giden' Lautreamont'un, veya sanatı reddederek Afrika'ya gidip ortadan kaybolan Rimbaud'nun öğrettiği gibi bir kaçış, bir suskunluk. Bir oyun, ya da tertip. Kaçış ve suskunluk yoluyla tiksindirici bir kültürün teşhiri. Bu kültürün yol açtığı savaşların vahşetinden sonra sanatla uğraşmaya karşı

* Kimi kaynaklara göre bir, kimilerine göre de iki arkadaşıyla birlikte intihar eder.

bir isyan... Bütün bu temalar gösteriyor ki, iki savaş arasında güçlenen avangardın intihar miti, estetik bir oluşumdur ve sürrealistlerin gayet iyi bildiği Freud'un her insan doğasında bulunduğunu söylediği "ölüm güdüsü"nün veya psikozun temsili değildir. "Tanrının ölümü"nden (Nietzsche) sonra – modernliğin tanrının yerine aklı koymasından sonra– kutsal hiçbir şey kalmadığını fark etmenin dehşetiyle de pek ilgili değildir. Bir mutlak özgürlük ifadesidir (Dostoyevski). Tanrının, doğanın, toplumun iradesine karşı azamî bir irade beyanıdır. Kendinden çok, yaşamak zorunda kaldığın dünyaya uygulanan bir şiddettir; mutlak bir yıkımdır. Modern ilerleme mitine, zamanın akışına, tarihe karşı bir darbedir. Gerçekliğe karşı kışkırtılan sarhoşluğun, hayal âleminin, hazzın sınırlarına yolculuktur; bir ifrat gösterisidir. Hem sanatı lanetler, hem de azamî bir sanat eseridir, bir *gesamtkunstwerk*. Ama sanat olarak intihar, bütün bu romantik güdüleri nihayetinde bir hiçliğe (*nihil*) işaret ederek gösterir. Anlamsızlığıyla anlamdırır. Yokluğa göndererek var eder. Amacı amaçsızlıktır. O nedenle sitüasyonistlere, *punk*'lara kadar birçok avangard manifestoyu beslediği kadar, hepsinin ama özellikle Dada'nın gerisindeki nihilizmi de açık eder.

Nihilizm

"DADA HİÇBİR ANLAM TAŞIMAZ" veya "DADA HİÇLİK ANLAMINA GELİR."* Tristan Tzara'nın 1918 Dada Manifestosu bu hiçliği vurgular. "Bir manifesto yazıyorum ve hiçbir şey istemiyorum [...] üstelik ilke olarak manifestolara karşıyım, ilkelere karşı olduğum gibi."[38] Kendi Dada manifestosunu "hiç, hiç, hiçbir şey bilmeyen Francis Picabia" diye imzalayan Picabia da dadaistlerin "birer hiç, hiç, hiç" olduklarını ve "kuşkusuz hiç, hiç, hiç olarak kalacakla-

* "Dada means nothing".

rını" ilan eder.[39] Ne var ki, Dada bu hiçliği sayesinde dehşet bir yıkımı hedefler: "mantığın, belleğin, toplumun, arkeolojinin, peygamberlerin, geleceğin... imha edilmesi: DADA". Demek ki "hiçlik", var olan her şeyin yokluğunu gösterir. "Hiçlik" yıkıcı bir varlıktır. İşte bu dadaist 'kara' diyalektiğin siyasetteki yansıması, Pierre Naville'e ait "kötümserlik ilkesi"dir. Bir sürrealist olmanın yanı sıra enternasyonal Troçkist harekette de etkin olan Naville'in "devrimci kötümserlik" ilkesi, "hiç"bir beklentiye veya umuda kapılmadan sürekli isyan etmektir. Çünkü hayatı anlamlı kılan yalnızca budur: sürekli devrim sanatı. Ya da Naville'in tezlerinden fena halde etkilenen Benjamin'in deyimiyle "şiirsel politika".[40]

Arzu/Erotizm

Manifestoların kilit kavramlarından biri de 'arzu'dur: arzuların özgürlüğü, arzuların iktidarı, sıkıntının yerini arzulara bırakması, arzu urbanizmi... Bunun için Guy Debord, "arzularımızın eylemlere (*events*) dönüştürülmesi"nden bahseder.[41] Arzular, ihtiyaçlara indirgenmiş anlamından sökülmeli, düşünce ve eylemle özdeşleşmelidir. Sürrealist metinlerde de arzu, tutku ve aşkla kaynaşır. Ve insanı baştan çıkaran her şey gibi arzu da dişildir. "Bir şekilde yeryüzü, buyruklarını kadınlar üzerinden verir [...] Bu nedenle aşk ve kadınlar her enigmanın en açık çözümüdür. 'Kadını bilirsen gerisi kendiliğinden gelir.' "[42] Breton'un manifestolarında sanatın, hayatın, hakikatin kaynağı arzudur, aşktır. "Sanat, en basit ifadesi olan aşka çevrilmelidir." Sanat, aşka çevrildiğinde hayatla birleşir. Çünkü "aşk, her insanı hayatla kaynaştıran yegâne düşüncedir [...] bütün düşüncenin saklandığı ideal mevkidir [...] hakikatin bizi altüst eden keşfine dayanan tam bir bağlılıktır."[43]

Avangardın bütün bu arzu, tutku, aşk söyleminin arkasında modernizmin Eros'a duyduğu inanç vardır. Modernizm, cinsel arzuyu sanatın ve edebiyatın merkezine yerleştirerek insanlığın erotik tarihi üzerindeki baskıları yıkmaya çalışır. Bedenimizi, tenimizi, düşlerimizi ve fantezilerimizi yüzyıllardır ezen ahlakî baskılardan kurtarıp özgürleştirecek bir eropolitika tasarlar. Bu dönemde homoerotiği keşfeden Freud'a duyulan ilginin de etkisiyle gelişen erotizm arkeolojisinin sanat/edebiyat cephesindeki sembolü, kuşkusuz sürrealist Bataille'dır: gelmiş geçmiş en sapkın edebiyat eseri olarak nitelenen *Gözün Öyküsü*'nün yazarı. Ona göre, tarih öncesinde insan, ölümlü olduğunun ve cinsel arzularının farkına varmasıyla hayvanlardan kopar. Ve bu 'bilincini' sanatla, dansla, müzikle (ayinlerle), resim ve heykelle ifade eder. Cinsel arzu ve sanat birlikte doğmuştur. Ve erotizm, üremek gibi akılcı, faydacı bir yaklaşımla açıklanamaz çünkü ilkesi hazdır; aynen oyun gibi, büyü gibi, sarhoşluk gibi, baştan çıkma gibi – ve tabii sanat gibi. Dolayısıyla erotizm, akılla değil, hayal gücüyle açıklanır. İşte bu nedenle erotizm, avangardın modernliğe karşı savaşında modernist estetiğin temel donanımını oluşturur. "Uygarlığın yıkılmasının anahtarı, kadındır [...] O harikadır [...] Erkek soyunu [rasyonellik, vatanseverlik, otoriterlik gibi] illetlerinden kurtararak ıslah edebilecek mitolojik kahraman odur."[44] Sürrealistlerin 1938, 1947, 1959 ve 1965 Paris sergileri birer erotizm manifestosudur.1959 sergisinde Breton, "insan ve uzay için bir değer taşıyan, onu yıldızların ötesine götürecek olan yegâne sanatın erotizm" olduğunu ilan eder.[45]

Kamu Karşıtlığı

17. yüzyılda yayınlanmaya başlayan siyasal manifestolar, kamu bilincinin uyanmasıyla eşzamanlı. Ayrıca manifesto-

lar, kamu tepkisinin örgütlenmesinde de önemli bir araç. Gelgelelim, 20. yüzyıl sanat manifestoları kamuya, kamuoyuna, kamu vicdanına fena halde düşman: Örneğin Breton, "İkinci Sürrealizm Manifestosu"nda, "Kamunun onayından veba gibi kaçınılmasını" öngörür.[46] Breton'un sözleri, üstadı Baudelaire'in öfkesini hatırlatıyor: *Paris Sıkıntısı*'nda Baudelaire, "kamu"yu, önüne konan dışkıyı zevkle koklayıp, yalayıp yutan "sefil" bir köpeğe benzetir.[47] Gazeteler ise onun nezdinde birer "halk paçavrası"dır. Avangard kamuyla uzlaşamaz çünkü kamu da modernlik icadı bir mittir – tıpkı bilim gibi, aile ahlakı gibi, popüler kültür gibi... Bütün burjuva değerleri, kamusal mekanizmalarla örgütlenir. Kamu, Tzara'nın 1918 Manifestosu'nda "nefret" ettiğini söylediği "sağduyu"nun ve avangardın boğuştuğu gerçekliğin temsilidir. Hem de bir yanılsama olarak temsili. Stockholm Sürrealist Hareketi'nin 1991 yılında yayınladığı manifesto, kamusal alanın gerçeklik kadar hayatı da maniple ettiğini yazar: "Kültürün merkezî bir role sahip olduğu kamusal alan, bizimle hayat arasında duvarlar örerek bizi hapseder [...] Duyularımızın ve düşüncelerimizin ırzına geçer [...] Sahte bir erotizm yayarak, erotikleşmenin önüne geçer."[48]

Avangardın kamuya karşı derin nefretinin bir kaynağı da, sanatçıların, ne kadar direnirlerse dirensinler bir yandan ona mahkûm olmalarıdır. Çünkü hayatta kalabilmek için 'satılmak' zorundadırlar ve bunun için marjinal de olsa kamu desteğine muhtaçtırlar. Baudelaire, şairlerin erdemi ve güzelliği satarak fahişelerle aynı kumarı oynadığını yazar.[49] Sanatın her şeye kâdir olan iradesi paraya yenik düşmektedir. Ama buna rağmen, kamuya ve piyasaya esarete karşı direniş, modernist estetiğin bir damarını oluşturur – değişik *anti-art* hareketlerin, örneğin hazır-nesne 'sanatının' işaret ettiği gibi.

Peki kamuyu hiçe sayınca, avangard manifestolar kime seslenir? Herkese, bütün insanlığa seslenir. Hatta, "yeryüzünün bütün canlılarına" ve giderek bütün kâinata seslenir. Breton'a göre, "şiir dili evrensel olmalıdır. Şiir herkes tarafından yaratılmalı [...] ve herkes tarafından anlaşılmalıdır."[50] Besbelli şiir, Babil efsanesinde anlatılan ve farklı dillerin ortaya çıkmasıyla insanların birbirine düşman milletlere bölündüğü hadisenin öncesine özgü, bütün insanlığa ait ortak, "evrensel bir dil" aramaktadır. Bu dilin, Batı modernleşmesinin merkezindeki, "kamusallık" ve "ulusallık"la eklemlenen evrensellik zihniyetiyle bir ilgisi yoktur. Tam aksine... Sürrealistler, "Batı düşüncesinin bayağılığını teşhir edecek" sözcüklerin peşindedirler. O nedenle, "aile, vatan, din düşüncelerinin boşa çıkarılması için her şeyi denemeye değerdir."[51] Üstelik modernist estetikte şiirsel olan Batı değil Doğu'dur. Baudelaire'e göre "Fransa şair değildir; hatta [...] şiir onu dehşete düşürür [...] Güzeli hemen kusar." Çünkü Fransız rasyoneldir, anlamaya saplantılıdır ve sanatı hissedemez.[52]

Sürrealistler, İkinci Dünya Savaşı arifesinde tırmanan milliyetçiliğe ve aynı zamanlarda Fransa kamuoyunda örgütlenen vatanseverlik duygusuyla Alman düşmanlığına şiddetle karşı çıkarlar. Breton, 1935 Yazarlar Kongresi'nde yaptığı ünlü konuşmasında kamuya meydan okuyarak, sürrealistlerin "vatanlarını sevmediğini" söyler. "Dün olduğu gibi bugün de bizim karşı çıktığımız, pozitivist rasyonalizmdir. Entelektüel olarak savaştığımız ve savaşmaya devam edeceğimiz baş düşman odur [...] Buraları kırıp geçirmeye devam eden pozitivist rasyonalizme karşı tek etkili panzehiri, her şeyden önce Alman dilinde yapılan felsefede bulduk. Bu panzehir, genel bir bilgi teorisi olarak diyalektik maddecilikten başka bir şey değildir."[53] Kısacası sürrealistler, mirasçısı oldukları Alman romantizmini, öte yandan Hegel'i, Marx'ı,

Freud'u ve Alman avangard hareketlerini, Komünist Enternasyonali hiçe sayan Paris-Moskova paktına feda etmezler. Çünkü onlar vatansızdırlar, kozmopolittirler, enternasyonalisttirler. Savaştan sonra da Lettrist Enternasyonal ve Sitüasyonist Enternasyonal sanatçıları onların izinden gidecektir.

Akılcı Avangard ve Rasyonalist Sanat Manifestoları

Sanata ölüm! Yaşasın üretim!
Rodçenko

Sanat öldü! Yaşasın makine sanatı!
Konstrüktivist Manifesto

Sanatın zamanını birbirlerini izleyen stillerle tanımlayan tarihler, 20. yüzyılda klasizme karşı olan, sanat ile hayatı bağdaştırmakla uğraşan (*anti-art*) ve biteviye 'yeni'nin peşinde koşan bütün sanat hareketlerini avangard kapsamında bütünselleştiriyorlar. Farklı hareketler arasındaki ayrımları formlara indirgeyerek yapısallaştırıyorlar. Oysa formel referanslara göre kurulan tasnif sistemi, bu hareketler arasındaki tarihsel ve felsefî çatışmalar kadar bağları da gizlemektedir. Birçoğunun adı tesadüfen konmuş ancak pozitivist tasnif takıntısıyla zamanla tarihe geçmiş olan bir sürü akım, sonunda yalnızca kendini gösteren bir avangard haritası oluşturagelmiştir: *nowism, presentism, simultaneism, noisism, bruitism, acmeism, rayonism, zaoum, vorticism, ultraism, hallucinism, thingism, machinism, verticalism* ... Ne var ki, tarihyazımı disiplininin imal ettiği bütün bu avangardlar, aslında gerek tarihsel kökleri, gerekse bilgi rejimleri bakımından birbirine karşıt olan iki küme çevresinde toplaşır. Bu kümelerden birinin merkezinde *logos*, diğerinin merkezinde ise *phantasma* bulunur; ya da akıl ve hayal, rasyonalite ve hayal gücü (imgelem), mantık ve şans (fantezi). Bu karşıtlıkla birlikte,

ikici (*dualist*) düşüncenin başka birçok çatışması da estetiğe aktarılır: sanayi/sanat, gerçek/düş, iş/oyun, bilim/büyü, bilinç/bilinçaltı, bilgi/duyu, beden/ruh... aydınlık/karanlık, gündüz/gece... ve nihayet uygarlık/barbarlık. Avangardlar arası karşıtlığın *phantasma* safında yer alan, Dada, sürrealizm ve sitüasyonizmin en etkili olduğu hareketlerin manifestolarına yukarda değindim. *Logos*'a bağlı 'karşı-avangard'ın en güçlü temsilcileri ise, Bauhaus ve konstrüktivizm. Onlar da görüşlerini manifestolarla ilan ediyorlar. Önerdiğim karşıtlığı açıklayabilmek düşüncesiyle, bu manifestoların paylaştığı ilkelerden de bir profil çıkarmak istiyorum.

• Dada Manifestosu, "mantığın [*logos*] tamamen ortadan kaldırılmasını" talep eder. "Vıcık vıcık nesnellikten ve uyumdan, her şeyi düzen içinde görmek isteyen bilimden nefret eden" Tzara'ya göre "mantık her zaman yanıltıcıdır".[54] Oysa, karşı saftaki Le Corbusier ve Ozenfant, kurucuları oldukları pürizm akımına ait manifestoda "mantık olmadan hiçbir şeyin insanî olamayacağını" iddia ederler. Mantık, "yaratının rehberidir... bir sanat eseri matematik bir düzen duygusu uyandırmalıdır."[55] *Logos*'la başlayan bu tapınma, kendi 'mantığını' izleyerek, *logos*'tan matematiğe (aritmetik+geometri), oradan bilime, mühendisliğe, endüstriye, makineye doğru uzanır ve sonunda 'tasarım' üzerinde yoğunlaşır.

• Püristler gerçekliği geometrinin temsil ettiği kozmik armoninin ideal formlarında ararlar. Sürrealistler ise, düşlerin temsil ettiği bilinçaltının kaosunda. Onların rasyonalist "gerçekliğe karşı sürdürdükleri bir davaları" vardır ve Breton, bu "davalarını kazanmakta olduklarına inanır".[56]

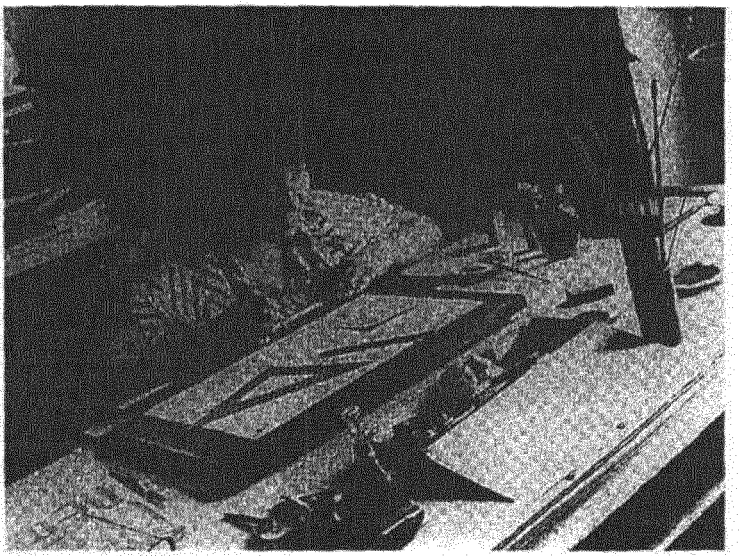
• İki savaş arasındaki dönemin estetiğinde etkili olan matematik âlimi Matila Ghyka, hayatın da, sanatın da matematiği olduğunu ve bunların birleştiğini savunur ve bu savını *Sanatın ve Hayatın Geometrisi*[57] kitabında inceler. Bu ge-

ometriye göre, doğanın (gerçekliğin) bir taklidi olan sanat da, onun gibi üçgen, kare ve çemberden oluşan formlar üzerine kurulmalı ve bilimselleşmelidir. Zaten "bilimsiz sanat bir hiçtir" (*Ars sine scientia nihil*). Platon'dan kaynaklanan bu ilke, De Stijl, pürizm, Bauhaus ve konstrüktivizm üzerinde olduğu kadar zamanın rasyonalist mimarlığı ve şehirciliği üzerinde de etkili olur. Geometriye duyulan iman, Türk resminde de Hakkı Anlı, Sabri Berkel, Nurullah Berk, Abidin Elderoğlu, Adnan Çoker, Halil Dikmen gibi Paris'te André Lhote'un "bilimsel kübizm" eğitiminden geçen ressamlarda ve modernleşmeyi "riyaziye ve hendese" üzerinde temellendiren İsmail Hakkı Baltacıoğlu gibi aydınlarda da görülür.*

• Rasyonalist avangardın gözünde ideal formların en kusursuz bileşimi makinelerdir. Makinenin tasarımı tamamıyla mantıklıdır, gerçektir, işlevseldir, süssüzdür yani saftır ('pür'dür), dinamiktir, üreticidir vb. Dolayısıyla bu gibi 'güzel'likleri nedeniyle makine bir estetik ikon halini alır. Sanatın ideali artık makinedir. Bu öyle abartılır ki, ideal formları ve tabii bu formları birleştiren makineleri çizmekte kullanılan gönyelerle ve pergelle yapılan teknik çizimler en 'güzel' sanat kabul edilir (Latince *norm* = Yunanca *gonia* = gönye). Konstrüktivist liderler Tatlin, Rodçenko ve eşi Popova bu tür sanat yaparlar. Tatlin'in dünya devrimini 'üretecek' olan Üçüncü Komünist Enternasyonal'e adadığı anıt da zaten "bir vida"dır.

• Makine kültü, estetik bir ilke oluşturmaktan öteye geçerek, bütün hayatın ve toplumun estetize edilebileceğine, armonik bir düzene sokulabileceğine ilişkin hayalleri besler. Le Corbusier ve Sant'Elia evin bir makine, kentin ise dev bir fabrika, bir şantiye olduğunu öne sürerken, Ozenfant resmi "bir duygu makinesi" (*machine à émouvoir*) olarak tanımlar.[58] Marinetti ise, "Fütürist Edebiyat için Tek-

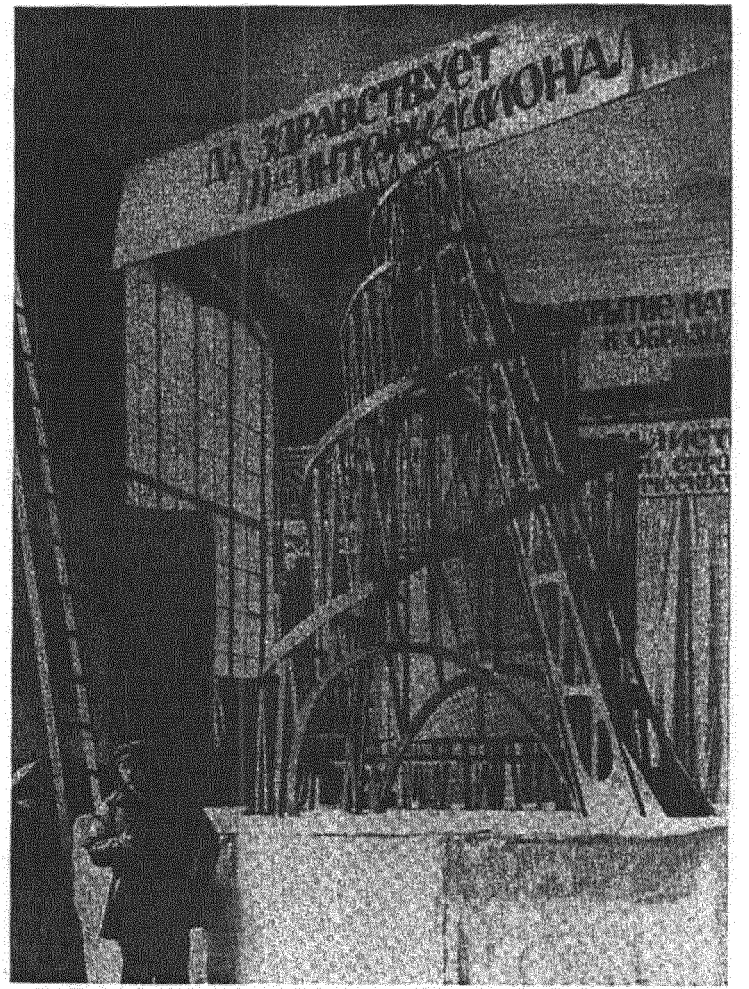
* Bkz: Ali Artun, "Hakkı Anlı ve Bir Yerel Modernizm Zamanı", *Sanat Dünyamız*, Bahar 2007, s. 63-71.



Varvara Stepanova gönyelerıyle sanat yapıyor, 1924.
(Fotoğraf: Aleksandr Rodçenko.)

nik Manifesto"da bir "makineler âlemi"nin kurulmasından söz ederken, "yedek parçaları olan mekanik insanın yaratılmak" üzere olduğunu belirtir (1912): "İnsan makineyle çok yakında özdeşleşecektir." (1915)[59] "Mekanik Sanat Manifestosu"nda ise makinenin, kurulacak "fütürist evren"in ilahı olduğu duyurulur: "Makine bugün büyük kolektif ruhun ve çeşitli yaratıcı şahsiyetlerin ritmini belirliyor. Makine dâhilerin şarkısı için ölçüyü gösteriyor. Makine fütürizme, yani yeniliğin büyük dinine teslimiyet gösteren çağımızın [...] ilahıdır."[60]

• Makinenin kutsanması, makinelerin tasarlandığı mühendislik disiplininin yüceltilmesini doğurur (mühendis = hendeseci = geometrisyen). Le Corbusier, "Yeni Mimarlığa Doğru" manifestosunda mühendisi göklere çıkarır: "Ekonomi yasasından esinlenen ve matematiğin yönettiği Mühen-



VLADİMİR TATLİN, "Üçüncü Enternasyonal Anıtı", 1920. Lenin'in Nisan 1918'de yürürlüğe koyduğu Anıtsal Propaganda Planı çerçevesinde Tatlin'e bir devrim anıtı sipariş edilir. Kasım 1920'de Tatlin'in modeli Petrograd'da sergilenir. Fotoğrafta Tatlin, modelinin önünde görülüyor.

dis, bizi evrensel yasayla uyum içine sokar. Armoniyi başaran odur [...] İyi sanatın yolu mühendisliktir."[61] Konstrüktivizmin ve Bauhaus'un örgütlenmesinde başı çekenlerden Moholy-Nagy ise, ölmüş olan tanrının yerini mühendisin aldığına inanır.[62] O zaman sanat da ancak makine mantığını, mühendislik disiplinini benimseyerek tanrısallaşabilir ve yeni bir dünyanın inşa edilmesinde (konstrüksiyonunda) söz sahibi olur. Naum Gabo ve Antoine Pevsner, kaleme aldıkları "Realist Manifesto"da sanatın mühendisliğe dönüşmesinin ilkelerini açıklarlar (1920): "Elimizde şakül, gözler cetvel kadar keskin ve ruhumuz pergel kadar düzgün, [...]bir mühendis nasıl köprülerini inşa ediyorsa biz de kendi eserlerimizi inşa ederiz."[63] 1923 "De Stijl Manifestosu", "yıkım çağının sona erdiğini [...] yeni çağın, konstrüksiyon çağı" olduğunu ilan eder.[64] Güzellik konstrüktif bir etkinliktir: Güzelliğin ilkesi olan evrensel armoni (kozmos), ancak ideal formların geometrisiyle inşa edilebilir (Platon'da idea = rakam). Birinci Dünya Savaşı'nın neden olduğu kaotik yıkım ertesinde, kozmik bir düzen inşa etmek isteyen rejimler döneminde canlandırılan Platonculuğun bir eseri olan konstrüktivist avangard girişimler, gerek felsefî, gerekse estetik anlamda tamamıyla formalist hareketlerdir. Sonuçta hayatın formlar sayesinde düzene sokulacağına inanırlar. Simmel'e göre, Jugendstil akımının gözünde *gesamtkunstwerk* (topyekûn sanat eseri), toplumsal ve fiziksel çevrenin bütünü "hayatın güzelleştirilmesi adına stilize etme çabasıdır."[65]

• Sanayi Devrimi'nin bir icadı olan mühendis, Rönesans'a kadar aynı sanatkârın emeğinde cisimleşen ve antik Yunanca'da *tekhnê*, Latince'de *ars* terimleriyle anılan sanat, sanayi ve zanaat birliğinin parçalanmasının ve birbirleriyle rekabete girmesinin bir ürünüdür. Gerek sanat, gerekse sanayi doğanın taklit edilerek dönüştürülmesiyle uğraştıklarından en başat yaratıcılık ve uygarlık göstergeleridir. 18. yüzyılın Sa-

nayi Devrimi sanayiyi sanat karşısında üstünleştirir. Ne var ki Romantik Devrim de sanata 19. yüzyılda tarihte hiç görmediği bir iktidar ve itibar kazandırır. 20. yüzyılda iki büyük avangard hareket arasındaki çatışmanın tarihsel kaynakları *tekhnê* bünyesinde gizil olan bu sanat-sanayi rekabetine kadar uzanır. Sonuçta rasyonellerin makineye, mühendise, sanayiye öykünmesi doğaldır – hayalperestlerin bu güçlerle savaşmasının kaçınılmazlığı kadar.

• Rasyonalist avangardın gözünde bilimin, makinelerin, mühendisliğin buluştuğu ortam, modern fabrikalardır. Burada her tasarım, her madde (malzeme), her hareket, her ilişki akılcıdır, amaçlıdır, işlevseldir, yararlıdır, üretkendir. Fabrika ve otomatizm, Saint-Simoncu ütopyanın bir modeli gibi algılanır. Fabrikalar, modern mühendisliğin özünü oluşturan "bilimsel yönetim" (*scientific management*) sistemine göre işler. Ford otomobillerinin üretimindeki mucizevî verim, kurucusunun adıyla Taylorizm olarak anılan bu hareketli montaj sistemi sayesinde başarılır. Taylorizm'in ilkesi, insan emeğinin olabildiği kadar niteliksizleştirilerek, makinelerin çalışmasına eklemlenmesidir. Dolayısıyla bütün ütopyaların ve en başta William Morris'in Arts and Crafts hareketinin karşısında durduğu, emeğin azamî ölçüde yabancılaştırılmasına dayanır. Taylorist/Fordist endüstriyel sistem, kapitalist toplumlarda olduğu kadar, kuruluş aşamasındaki sosyalist Sovyetler Birliği'nde de "Bilimsel Teknolojik Devrim" olarak kutsanır. Ve bir endüstriyel örgütlenme sisteminden çok, bir toplumsal sistem, hatta yeni bir uygarlık modeli olarak tasavvur edilir. Antonio Gramsci, Fordizm'in "mevcut Avrupa uygarlığını dönüştüreceğini ve yerine yeni bir uygarlığı dayatacağını" savunur.[66] Kısacası, tasarımla sanatı özdeşleştiren avangardın Taylorizm'e kapılmaması mümkün değildir. Le Corbusier, lüks Delage marka bir otomobilin geometrisiyle Parthenon Tapınağı'nın geometrisini kıyaslaya-



Cliché Albert Morancé. PARTHÉNON, *de 447 à 434 av. J.-C.*

Le standart est une nécessité.

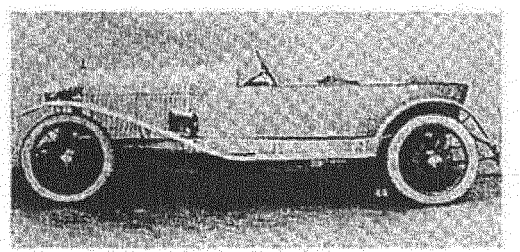
Le standart s'établit sur des bases certaines, non pas arbitrairement, mais avec la sécurité des choses motivées et d'une logique contrôlée par l'expérimentation.

Tous les hommes ont même organisme, mêmes fonctions.

Tous les hommes ont mêmes besoins.

Le contrat social qui évolue à travers les âges détermine des classes, des fonctions, des besoins standarts donnant des produits d'usage standart.

La maison est un produit nécessaire à l'homme.

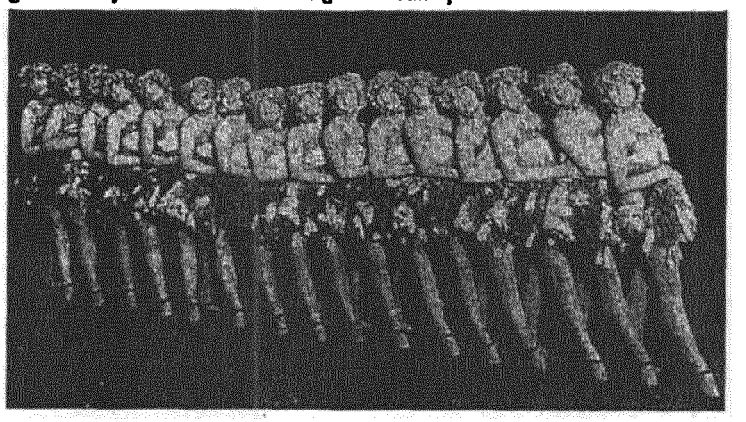


DELAGE, *Grand-Sport* 1921.

Pürizm manifestosunun yazarları Charles-Édouard Jeanneret (Le Corbusier) ile Amédée Ozenfant, dergileri *L'Esprit Nouveau*'nun (Yeni Ruh) 10. sayısında otomobilin gelişimi ile klasik mimarinin gelişimi arasında paralellik kurarlar. Püristlere göre Birinci Dünya Savaşı, klasik düzenin "yeni ruh"unun ortaya çıkmasını sağlamıştır.

rak, Ford'un özünde ne kadar klasik olduğunu savunur. Rönesans sanatının bir numaralı konosörü sayılan sanat tarihçisi Berenson da onu onaylar: "Soyut güzelliğin Platoncu ideali, sanat eserlerimizden ziyade makinelerimizde gerçekleştirilmiştir."[67] Zamanın azamî verimlilikte değerlendirilmesini öngören Taylorist tasarım, ev içlerine ve işyerlerine kadar girer. Bauhaus kurucularından Bruno Taut, *Yeni Yuva: Yaratıcı Olarak Kadın* kitabında mutfağın Taylorizasyonu üzerinde durur. Zaten Bauhaus Okulu'nun Weimar'a taşınmasıyla birlikte ilan ettiği program "Sanat ve Teknoloji: Yeni Birlik" (1923) başlığını taşır. O zamanların önemli sanat tarihçilerinden Meyer Schapiro'nun sözleriyle "sanatın kategorileri modern teknolojinin diline tercüme" edilmektedir.[68] Örneğin, Léger *Mekanik Bale* filminin, Moholy-Nagy de *Metropolün Dinamiği* filminin senaryosunda Taylorist "tempo" ilkesinden yola çıkarlar:[69] Fabrikadaki emek süreci kadar, sanatın ve hayatın da makinelerin temposuna uyarlanması.

1920'lerde Avrupa'da gösteriler yapan "Tiller Kızları"nın Londra'daki bir gösterisinden, 1925. (Fotoğraf: Eddie Richardson.) Taylorist estetik, sadece sanatta değil, gösteri dünyasında da etkili olur. Birçok film, tiyatro ve bale gösterisi Taylorist üretim ilkelerine göre estetikleşir.



Sürrealistler, Taylor'un bilimsel yönetimine *flânerie* ile cevap verirler: Hiçbir amaç ve zaman kaygısı taşımadan kentin şansa ve arzuya bağlı olarak gezilmesi ve keşfedilmesi. Breton, Le Corbusier'e "kolektif bilinçaltının kâbusu olan" işlevselciliğin "son derecede şiddetli ve zalim bir otomatizm uygulayarak arzuyu dondurduğunu" bildirir. Letrizm, situasyonizm ve CoBrA hareketlerinin kurucuları, kent hayatını Taylorist, prodüktivist tasarımlardan kurtarmak üzere, İtalya'da, Alba'da 'akılcı Bauhaus'a karşı, 'hayalci' bir Bauhaus örgütlerler: Hayalci Bauhaus Enternasyonali (1955).[70] Bu girişim 20. yüzyılda ütopik mimarlığın çekirdeği sayılır.

• "Düzene sokma", "düzen verme" güdüsü ve bu konuda tasarımın gücüne duyulan inanç, tasarımcı avangardı toplumsal mühendislik ideolojilerine ve totaliter rejimlere çeker. Dönem, savaştan çıkan ülke yönetimlerinin uluslarını "düzene çağırdıkları" (*call to order*) ve hızla diktatörlük rejimlerine doğru evrildikleri dönemdir. 'Düzen'in dinamiği teknoloji ve üretimdir. Yönetimler ve üretim araçlarının (teknoloji) mülkiyeti ister kapitalistlerin elinde olsun, ister Sovyetler'deki gibi işçilerin elinde olsun, bilimin ve teknolojinin iktidarı değişmez. Bu konjonktür, teknokratlar kadar "artokratlar" dediğim kimi sanatçıları ve sanat yöneticilerini siyasal iktidarlarla işbirliğine yöneltir. Bu işbirliğinin, akıllarındaki projeleri uygulayabilecekleri fırsatlar sunabileceğini hesap ederler. Marinetti "fütürist bir evren" sevdasıyla Mussolini'ye yanaşır. Le Corbusier, dev kent projelerini uygulayabileceği umuduyla, "1920'lerde SSCB'de bazı deneysel tasarım işleri üstlenir [...] 1930'larda ise, Mussolini'nin onu 'Yeni İtalya' projesinin mimarı yapmasını bekler."[71] Fransa'da ise sağcı, teknokratik seçkinlerle işbirliği yapar; Fransız faşist hareketinin dergisi *Nouveau Siécle*, Le Corbusier'in urbanizm ve mimarlık projelerini faşist geleceğin prototipleri olarak lanse eder.[72] Rusya'da Devrim'den

sonra bir süre özgür kalan konstrüktivistler ise "proletarya diktatörlüğü"nü 'tasarladıkları' yanılsamasına kapılırlar. En stratejik işbirliğini ise Bauhaus gerçekleştirir. Bauhaus'un başlangıçları, geriye, Alman imparatorluğunun modernleşme, sanayileşme ve uluslaşma hamlesine kadar uzanır. Alman devleti adına görevlendirilen Schinkel ve Muthesius gibi kimi mimarlar ve sanatçılar, yıllarca İngiltere'yi tarayarak, yeni geliştirilen tasarım (ya da uygulamalı sanatlar) eğitiminden, Ruskin ve Morris'in Gotik'e ve zanaate dönüş ütopyalarına kadar türlü girişimleri incelerler. Sanatla zanaatin ve sanayinin birleştirilmesine ilişkin deneyimleri Alman yetkililere aktarırlar. Bauhaus bu birikimin ürünüdür. Hitler Bauhaus'u kapattıktan sonra aynı birikim Nazi rejimine de hizmet eder. Ama Gropius, Mies gibi hocalar ABD'ye göçerler ve Bauhaus ilkelerinden bir "Uluslararası Stil" türetirler. Soğuk Savaş döneminde modernizmi kendine mal ederek bir propaganda aracına dönüştürecek ABD kültürel diplomasisi için bu hamle son derecede yararlı olur. Bu süreçte Gropius, 1918 Alman Devrimi sırasında bir Bolşevik, Weimar Cumhuriyeti döneminde bir demokrat, Nazi döneminde bir Alman milliyetçisi ve ABD'ye göçtükten sonra da bir liberal olmuştur.* Hayalci avangard, metropolün her türlü safrasıyla –bohemlerle, fahişelerle, psikopatlarla, katiller ve keşlerle, komünist ve anarşistlerle– hayatı paylaşırken; akılcı avangard, sanayici, teknokrat seçkinlerle kaynaşmakta ve "artokrat" bir çevre oluşturmaktadır.

---

* Bkz: Ali Artun, "Geometrik Modernlik: Bauhaus Enternasyoneli ve Türkiye'de Sanat", *Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı* içinde, (ed.) Ali Artun, Esra Alıçavuşoğlu (İletişim: İstanbul, 2009) s. 183-193.

K.J. Chakraborty, *Bauhaus Culture-From Weimar to the Cold War* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006).

J.V. Macuika, *Before the Bauhaus: Architecture, Politics, and the German State, 1890-1920* (New York: Cambridge University Press, 2008).

Hangi Manifesto?

Bundan sonra manifesto olamaz.
Lyotard

Avangardın *logos* ve *phantasma* kanatları arasındaki karşıtlıklar özerklik sorununda düğümlenir. Modernliği mantıksal ve estetik sınırlarına zorlayarak bir tasarım kültüne dönüştüren bir sanatın özerkliğinden söz edilemez. Hele bu sanat, birer yapıntı (*artifact*) gibi gördüğü toplumu ve siyaseti de estetikleştirmeye uğraşan güçlerin himayesi altındaysa... Ayrıca iki avangard, tarihleri bakımından da bağdaşmaz. Hayal düşkünleri, son zaferleri sayılan 1968 Devrimi'nin ardından ve postmodernizmin örgütlenmesiyle birlikte tükenir. Diğeriyse, yönetim disiplinleriyle de birleşerek, toplumların bütün anlamlandırma (*signification*) sistemlerinin, hakikat rejimlerinin tasarımlanmasında ve yönetilmesinde güç sahibi olur. Çünkü artık kendisi de "sanat yönetimi"nin ve "tasarım yönetimi"nin bir bileşenidir.

Sanat ile sanayiyi birleştirme amacındaki hareketlerin özerklik ilkelerini terk etmesi, bu hareketlerin modernizmle bağını sorunsallaştırır. O nedenle W. L. Adamson "tasarım modernizmi" kavramını ortaya atar. "Savaş yıllarında avangardın egemen biçimi, savaş öncesi fütürizm, kübizm ve ekspresyonizm gibi hareketlerle bağlantılı olan özerklikten, sanat-sanayi ittifakına kaydı [...] Dolayısıyla Bauhaus, De Stijl ve pürizm gibi hareketler, özerkliği kitle beğenisine feda ettiler ve savaş sonrası dünyasını yeniden inşa eden sanayi ve yönetim seçkinleriyle ilişkiyi yeğlediler [...] benim 'tasarım modernizmi' dediğim strateji budur."[73]

Özgül birtakım hareketlerle sınırlı olmayan manifesto derlemelerinin hemen hepsi, şu veya bu biçimde avangard etiketi taşıyan bütün hareketleri ve manifestolarını kronolojik bir düzene diziyor. O zaman, bu hareketlerle ilgili en ha-

kiki belgeler, kendi hakikatlerini kanıtlamaktan çok, ilerleyen bir tarihin, bir formlar evriminin, bir avangard tarihi şemasının kanıtları halini alıyor. İşte o nedenle, bu derlemede özerkliği kuran avangard ile, onu parçalayan avangardı (veya modernist olan ile, modern olanı), sanki birbirlerine karşıt değil de, birbirlerini izleyen hareketlermiş gibi gösteren bir düzene zorlamadım. Paylaşılmayan bir tarihi paylaşılıyormuş gibi kurgulamak istemedim. Akılcı bir tasnif disiplininin taşıdığı tehlikeye, bir sanatın başkaldırısını ötekinin iktidarına sindirme tehlikesine işaret etmek istedim. Amacı mantıkla çarpışmak olan hareketlerin, tarihyazımının veya müzeolojinin mantıksal kategorilerine zorlanması abes olmalı. Sonuçta, belli başlı merkezleri Londra (Arts and Crafts), Amsterdam (De Stijl), Paris (pürizm), Berlin (Jugendstil, Bauhaus), Viyana (kinetizm) ve Moskova (konstrüktivizm, sûprematizm) olan 'avangard'ın manifestoları bu derlemede yok.

Sanat Manifestoları derlemesi Tieck'in iki kelimelik 'romantik manifesto'suyla açılıyor. *Fin de siècle* estetiğini Verlaine, Mallarmé ve Oscar Wilde'ın 'manifestoları' temsil ediyor. İlk ikisi (1874, 1897) sembolizm üzerine sembolik şiirler. Aynı zamanda manifestoların şiirle bağını ifade ediyorlar. Ünlü *dandy, décadent*, sembolist Wilde'ın metni, *Dorian Gray'in Portresi* romanına yazdığı sunuş (1891). Wilde'a göre zaten sanat ile eleştiri özdeş. Yani edebî metinler veya resimler de birer manifesto gibi 'okunabilir'. Baudelaire'in yolunu izleyen bu her üç metin de sanatın özerkliğinin, sözcüklerin ve imgelerin anlamlarından kurtuluşunun, sanat ile hayatın birliğinin bildirileri. Aynı ilkeler çevresinde örgütlenecek sonraki avangard hareketlerin öncü işaretleri. Kitapta, bu metinlerin arkasından, sanat manifestolarının sunuşu sayılan "Fütürist Manifesto" geliyor. Onun da yazarı bir şair ve sembolist: Marinetti. Teknolojiye ve savaşa tapınan, fe-

minizme düşmanlık besleyen bu manifesto, ilk bakışta kitabın kompozisyonuna aykırı gelebilir. Ancak, fütürizmin sınırlarını çizmek mümkün değildir. Bir kere, Dada'nın örgütlenmesine kadarki avangard neredeyse tamamıyla fütürizm veya kübizm veya kübo-fütürizm olarak anılır. Öyle ki, faşizmin resmî estetiği olarak kurumlaşmak isteyen Marinetti'nin manifestoları da, Bolşevizm'in şairi Mayakovski'nin şiiri de fütüristtir. Rus fütürizmleri, İtalyan örneklerinden daha çeşitlidir.* Maleviç'in savaş öncesi sahne tasarımlarına ise kübo-fütürist denmiştir. Jorge Luis Borges, Federico Garcia Lorca ve arkadaşlarının kurduğu ve El Greco'yu önderleri kabul eden ultraistler de fütüristtir. İngiltere'de kadınlara oy hakkı için mücadele eden militan feministler de fütüristtir: 1912'de yayınladıkları bildirilerinin başlığı "Fütürist Kadınlar Manifestosu"dur.

Fütürizmi homojen bir estetik olarak ele almanın önündeki ikinci engel, fütüristlerin gerek birbirleri arasında, gerekse tek tek bireysel tutumlarında var olan çelişkilerdir. Örneğin, Marinetti'nin "sanatın devrimi"ne, "fütürist kozmosun inşasına" kazanılabileceği çılgınlığıyla bir dönem Mussolini'ye yanaşması, Marinetti'nin de, fütürizmin de faşist olarak damgalanmasına yol açmıştır. Oysa, Mussolini'yi 'kazanmanın' bir ham hayal olduğunu fark edince, Marinetti "fütürizm ile devrimci proletarya arasındaki ittifak"a bel bağlar. Aynı yıllarda (1918-1920) yayınlanan ve siyasal fütürizmin en önemli dergisi olan *Roma Futurista* da sosyalizmle saf tutar. Bir başka dergilerinde ise fütürist Mario Carli, İtalyan sovyetlerinden ve Bolşevizminden söz eder. Fütürizmin resim ve heykel alanlarındaki manifestolarının yazarı Boccioni ise bir Marksist'tir.[74] Devrim'den sonra Sovyet kültür ve sanatını yöneten Lunaçarski, bir Komünist Enternasyo-

* Rus fütürist manifestoları konusunda bakınız: M. A Caws (ed.), *Manifesto: A Century of -isms* (Londra: University of Nebraska Press, 2001).

nal toplantısında "İtalya'da Marinetti adında bir entelektüel devrimcinin yaşadığını" ilan eder. Bize bu bilgiyi veren ise, aynı toplantıya katılan, İtalyan Komünist Partisi'nin ünlü teorisyeni Antonio Gramsci'dir. Gramsci'ye göre, daha sosyalistler "burjuva iktidarını" parçalamaktan çekinirken, "burjuva kültürünü", "mevcut uygarlığı" yıkma cesaretini gösterenler fütüristlerdir. "Onlar gayet açık ve keskin olarak çağımızın [...] yeni biçimlerde bir sanata, felsefeye, davranışa ve dile ihtiyacı olduğunu kavramışlardır. Kesinlikle devrimci ve Marksist olan bu düşünce onlara" sosyalistlerden çok önce doğmuştur. "Kültür alanında fütüristler devrimcidir. Ve öyle görünüyor ki, işçi sınıflarının onlardan daha yaratıcı herhangi bir şey yapmaları daha epeyi zaman alacaktır."[75] Son olarak, Troçki'nin 1925 yılında New York'ta yayınlanan *Edebiyat ve Devrim* kitabındaki Rus fütürizmiyle ilgili kanaatine de değineyim: "Fütürizm, bütün o toplumsal ve siyasal krizlerin, tarihin patlamalarının ve felaketlerinin sanat alanındaki ön-görüsüydü."[76] Bugünden bakınca, belki de Marinetti'nin asıl kehaneti, bir anlamda ütopyası ya da distopyası, bugünkü gösteri toplumuydu. Ve sanatın modern hayatın dehşetine, insanlıktan arındırılmasına (*dehumanisation*) teslim olması...[77]

"Fütürist Manifesto"nun sahip olduğu yıkıcı ruh ve şiir muhakkak ki her avangard manifestoda hissedilir. Derlemede bu manifestoyu izleyen diğerleri, sanatı ve hayatı aklın egemenliğinden sökmeye çalışanlardır: Dada, sürrealizm, ekspresyonizm, letrizm, CoBrA, situasyonizm. Manifestosu bu grubunkilerle birlikte yer alan John Cage, Atlantik ötesinden olmasına rağmen onlara hiç de yabancı değildir. Bir kere, dadacı müzisyen Eric Satie'nin (1866-1925) etkisindedir. İkincisi, İkinci Dünya Savaşı sırasında New York'a göçmüş olan Breton ve Duchamp gibi sürrealizmin ileri gelenleriyle de içli dışlıdır. Bir süre Max Ernst ve sevgilisi Pe-

ggy Guggenheim'la birlikte oturur. O zamanlar Guggenheim Galerisi, Paris ve New York avangardının buluşma noktasıdır. Dolayısıyla, Cage'in "şans"ı keşfetmesinde sürrealist "psişik otomatizm"in etkisi olmuş olmalıdır. Ayrıca, müzisyenler yerine Allan Kaprow gibi sanatçılarla düzenlediği ve ilk kez "happening" olarak tanımlanan doğaçlama konserleri, her sesin müzik, herkesin de müzisyen olabileceği düşüncesini yaymış ve *fluxus* grubunda etkili olmuştur (*ready made* sesler). *Punk* hareketinin ortaya çıkmasında da benzer güdüler rol oynar. *Punk* grubu Sex Pistols, icra edilirken bestelenen, saldırgan Dada 'konser'lerinden ve Kurt Schwitters'in hayatının eseri "Ur-Sonata"dan haberdardır.

Allan Kaprow da gündelik hayattaki birtakım sitüasyonlarla –*happening* ve performanslarla– uğraşır. 1966 Manifestosu, modernizmin eşiğine gelmiş Amerikan avangardının, sanatı hayattan ayırmaktaki bunalımını yansıtır: "*Sanat*, bir süre sonra anlamsız bir sözcük haline gelebilir. 'İletişim programlaması' onu tanımlamak için daha yaratıcı bir isim olacaktır – hem yeni jargonumuza, teknolojik ve yönetsel fantezilerimize, birbirimizle kurduğumuz yaygın elektronik temasa da tanıklık eder."[78]

Sitüasyonizm, ilkin 1909'da "Fütürist Manifesto"yla dünyaya ilan edilen, kolektif, 'enternasyonal' avangard hareketlerin sonuncusudur. Sitüasyonist manifestolar da manifesto türünün son örnekleri sayılır. Kolektif bir hareket olmadan, "biz" diyerek söz söyleyen manifesto anlamsızlaşır. Manifestolarla birlikte, özneleri olan "biz" de parçalanmaya başlar. 1972'de dağılan Sitüasyonist Enternasyonal'in bile sonunda iki üyesi kalmıştır: Lider Guy Debord ile İvan Chtcheglov. İkincisi ise zaten uzun zamandır tımarhanededir. Gerçi 1968'den sonra da kimi toplu girişimler olur. Ama bunlar genellikle sitüasyonizmin ve bir anlamda onun devşirdiği savaş öncesi avangardın yeniden devreye sokulduğu

hareketlerdir. Aralarında en etkin olanı, herhalde *punk*'tır. 1970'lerin sonunda Londra'da doğmuş ve bir anda özellikle New York ve Berlin'i sarıvermiştir. Üyeleri kendilerini sanatın metalaşmasına karşı savaşan "kültürel teröristler" olarak görürler. Özellikle, "sesi politikleştirerek" ve herkesin müzik yapabileceğini kanıtlayarak müzik endüstrisini yıkmak peşindedirler. Metropolün yeraltını işgal edecekler ve "kendi gücünü keşfeden insanların ses ve imge dili" olacaklardır. Sonradan daha çok müzikleriyle tanınmalarına rağmen, *punk*çılar arzu ettikleri her şeyle uğraşırlar. *Punk* çevresi konusunda, heykeltıraş, performansçı, aktris, müzisyen, şair, mucit Laurie Anderson'ın sözleri bir fikir verebilir: "Biz tamamıyla yeni bir sahne yarattığımızı biliyorduk. Hiçbir sınır ve kategori yoktu. Herkes, başka herkesin işi üzerinde oynayabiliyordu; heykel veya dans, pentür veya sinema, değişmiyordu.Tanımlar sonradan, daha ziyade okuttukları derslere birer ad verme ihtiyacında olan sanat okullarından geliyordu."* *Punk* sanatçıları birkaç yıl içinde savaştıkları kültür endüstrisine ve gösteri kültürüne teslim oluverirler. Her şeyleri, müzikleri, sanatları, tasarımları, giyim kuşamları ve nihayet kendileri bir hamlede moda oluverir, stilleşir. Belki de Guy Debord'un, *Gösteri Toplumu*'nu yayınladıktan yirmi yıl sonra, 1988'de söylediği gibi, "artık gösteri bütün gerçekliğe işlemiştir". Dolayısıyla hiçbir şey gösterinin dışında değildir.** *Punk*çıların manifestoları başta şarkı sözleridir, graffitileridir, skandallarıdır, performanslarıdır... Bunların her biri bildiri tonundadır, onların kendilerini ilanıdır.

Situasyonizm, hâlâ yayınlanmakta inat eden manifestoları esinlendirmeyi sürdürür. New York'taki finans merkezi İkiz

---

* *Punk* konusunda bkz: *Punk: No One is Innocent-Art, Style, Revolt* (Viyana: Kunsthalle Wien, 2008).

** 1968-situasyonizm-Guy Debord konusunda bkz: Ali Artun, "Sanat ve 1968 Baharı/Bir Kronoloji", *Sanat Dünyamız*, Bahar 2009, s. 32-47.



Müzik menajeri Malcolm McLaren, grafik sanatçısı Jamie Reid ve moda tasarımcısı Vivienne Westwood'un Londra'daki "Sex" adlı giyim mağazaları *punk*'ın doğduğu merkezlerden biridir. McLaren, mağaza çalışanları ile dükkâna gelip giden genç işçilerden "Sex Pistols" grubunu kurar. Fotoğrafta, Jamie Reid ve Vivienne Westwood'un 1976'da çıkardıkları fanzinin kapağı yer alıyor.

Kulelere düzenlenen saldırı ertesinde yayınlanan "Retort" bildirisine yukarda değinmiştim. Bir diğer örnek, 2004 yılında yayınlanan "Hacker Manifestosu"dur. Muhalif bir sanat ağı oluşturan The Critical Art Ensemble etkinlikleri çerçevesinde çıkmıştır. Yazarı McKenzie Wark'ın gözünde Debord'un *Gösteri Toplumu*, "kripto-Marksist gelenekte bir klasiktir ve eylem halindeki eleştirel düşüncenin ölçüsüdür."[79]

Postmodern zamanlarda manifestonun bir hakikati var mıdır? Siyasette, sanatta yeri olur mu? Zamanımızda nasıl anlamdırılır? İşte, Jenny Holzer'ın 'manifestoları' bu gibi soruları akla getirir. Holzer, manifesto retoriğine özgü kimi fragmanlar yazarak bunları değişik reklam formatlarında çoğaltıp metropolün duvarlarına yapıştırır veya duvarlarına yansıtır. Ancak bu fragmanlar onları anlamdırabilecek olan bağlamlardan yoksundur; birer klişe izlenimi uyandırır. Avangard manifestonun semantiğini sökerek onu anlamsızlaştırır, ya da ironik bir tarzda yeniden anlamlandırır.

Sanat Manifestoları, Alain Badiou'nun "Çağdaş Sanat Üzerine On Beş Tez"iyle son buluyor. Bu metin Badiou'nun özellikle Jacque Rancière'le sürdürdüğü sanat-felsefe ilişkisi üzerindeki tartışmalarında dile getirdiği tezlere ışık tutuyor. Badiou'nun estetik konusundaki tezleriyle ilgili geliştirdiği kavram, *inesthetique*. Bu kavramdan "anladığım, felsefenin sanatla ilişkisi. Bu ilişki sanatın kendisinin de [felsefe gibi] hakikat ürettiğini varsayıyor ve sanatın felsefenin bir nesnesine çevrilmesi hakkında bir iddia öne sürmüyor."[80] Başta Hegel'in, 1990'larda ise Arthur Danto'nun ortaya attığı, ve bu derlemedeki manifestosunda Allan Kaprow'un da değindiği "sanatın felsefeye dönüşerek kaybolması" gibi teoriler karşısında Badiou, sanatın özerk eylem gücünü, politik etkinliğini savunuyor. Sanatın duyusal saflığını, sanatın gerçekliğinin yerini alma eğilimindeki bir estetik söylemin etkisinden kurtarmaya çalışıyor.[81]

> ... direnen tek şey sanat olmasa da, sanat direnir. İşte sanat eseri ile direnme arasındaki yakın bağ buradan geliyor. Her direnme eylemi bir sanat eseri değilse de, bir bakıma öyledir. Her sanat eseri bir direnme eylemi değildir, ama bir bakıma öyledir de.
> Gilles Deleuze

Foucault, Baudrillard, Lyotard, Derrida, Lacan, Deleuze, Guattari gibi düşünürlerin açtığı çığır, Batı metafiziğinin bütün temel kavramlarının sorgulanmasının yolunu açar: insan, evren, gerçeklik, akıl, bilgi (güzel, iyi, doğru), zaman (tarih)... Bu sorgulama, onlara dışardan yakıştırılan post-yapısalcılık kategorisinin ima ettiği gibi, dilbilimde ve antropolojide 1950'lerde güçlenen yapısalcılığa karşı bir tepkinin 'mantıkî' sonucu sayılamaz. O her şeyden önce, hepsinin arkasında olduğu Paris'in son barikatlarında (1968) kısa bir zaferin ardından yaşanan bozguna karşı bir tepkidir.* Bu tepki, onları iktidarların çağdaş 'teknolojileri'ni keşfetmeye kışkırtmıştır. Böylece anlamlandırma sistemleri (kültür) ve dil başat konular halini almıştır. Anlaşılmıştır ki, yeni tanrı, artık akıl değildir, dildir. Bu düşünsel başkaldırının örgütlenmesinde avangardın birikiminin, deneyiminin oynadığı rol genellikle görmezden gelinir. Oysa, "bugün herkes bilmektedir ki, sürrealizm, dille ilgili kapsamlı çalışmalardan doğmuştur."(Breton, 1953)[82] 1968 sonrası Fransız felsefesinde psikanalize, deliliğin ve cinselliğin tarihine, "arzu"nun keşfine ve "arzunun mikro-politikası"na, "saf eylemin" (*event*) devrimci gücüne duyulan ilgide de sürrealizmin etkisi açıktır. Zaten bu düşünürler sürrealizmle ve sitüasyonizmle içli dışlıdırlar. Örneğin Lacan, daha 1930'larda sürrealistlerin dergisi *Minotau-*

* Robert Young, *White Mythologies* kitabının girişinde başka bir öneride bulunur: "Anıldığı terimle post-yapısalcılık, eğer bir tarihsel hadisenin ürünüyse, bu hadise '68 Mayıs'ı değil Cezayir Bağımsızlık Savaşı'dır."

re'da nevroz ve psikanaliz üzerine yazılar yazar.[83] Yıllar sonra Baudrillard, "her zaman sadık olduğu radikalliğin" bir sitüasyonist olduğu zamanlardan kaldığını belirtir. Barthes, Bataille, Derrida, Foucault, Kristeva ve daha birçokları 1960-1982 yılları arasında yayınlanan ve sürrealizmin radikalleştirilmesiyle uğraşan *Tel Quel* dergisinin yazarları arasındadır.

Post-yapısalcılık ile avangard arasında yukardakiler gibi daha sayısız ilişki ortaya çıkarılabilir. Ancak, aralarındaki temel bağ, bu gibi ilişkilerin ötesinde, her ikisinin de rasyonalizmin, modernliğin eleştirisiyle, "despotik Aydınlanma"nın aracı akılla uğraşmalarıdır. "İki yüz yıl sonra Aydınlanma geri dönmektedir. Ancak hiç de Batı'nın mevcut olanaklarını ve özgürlüklerini kavramanın bir yolu olarak değil. Ama sınırlarının ve kötüye kullandığı iktidarının sorgulanmasının bir yolu olarak. Aklın despotik Aydınlanma olarak sorgulanması için." (Foucault)[84] Modernlik mitini 'sökmeleri', çağdaş Fransız filozoflarını, genellikle anıldıkları gibi "postmodernliğin filozofları" yapmaz. Yani onların egemen bir kültür olarak postmodernliği onayladıklarını göstermez. Tam aksine, onlar '68'in hakikatini ararken, bütün gerçekliği ve anlamı yutan imgelerin iktidarının, postmodern gösteri kültürünün arkeolojisini yapmaktadırlar. Sitüasyonist hayalleri yaşatacak direniş biçimleri aramaktadırlar. Ama nasıl avangard sanat, postmodernizmin bir simülasyon ve kolaj rezervuarına dönüştürüldüyse, 1968 ertesi eleştirel düşünce de ana-akım ideoloji tarafından temellük edilmiştir; aslını parçalamak için kendine mal edilmiştir. Postmodern söylem, Debord'un sözleriyle, "bütün gösterilerini, bağlamından, geçmişinden, amaçlarından ve sonuçlarından yalıtır."[85]

Manifestolara başvurmadan modernizm ve avangard ne düşünülebilir, ne de tartışılabilir. Üstelik sanat manifestoları yalnızca 20. yüzyılda sanatın tarihinin en sahici belgeleri olmakla kalmazlar. Onlar aynı zamanda çağdaş sanatın bilin-

çalının da şifreleridir. Manifestoları anlamsız birtakım sloganlar yığını gibi yorumlayan postmodernizmin hakikatini de onlar olmadan sökemeyiz. Ayrıca, sanat manifestolarının gücü, başta felsefe ve politika olmak üzere, sanatın ötelerinde de etkili olur. Çağdaş eleştirel düşüncenin ve kültür odaklı politikaların belli başlı esin kaynaklarından biri de bu manifestoların modernliğe karşı yürüttüğü inatçı muhalefettir. Bütün bunların da ilerisinde, avangardın savurduğu tehditlerin günümüz kapitalizminin dönüşümünde etkili olduğunu düşünenler de vardır. Örneğin Luc Boltanski ve Eve Chiapello, *The New Spirit of Capitalism* kitaplarında,* 20. yüzyıl başındaki Fordist-Taylorist kitle üretiminden, yüzyıl sonundaki esnek üretim sistemlerine ve teknolojilere geçişte "sanatsal eleştiri"nin etkili olduğunu savunurlar. Gerçekten de avangard sanatın, modern teknolojilerin ve kent hayatının rasyonel cenderesine karşı yürüttüğü direnişin işaret ettiği tehditlerin, kapitalizmin yeni hegemonya arayışlarında oynadığı rol yadsınamaz. Kısacası, manifestolar her ne kadar düşsel olsalar da, suya yazılan yazılar değillerdir.

Notlar

1 Walter Benjamin, *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism* (Londra: NLB, 1973) s. 101.

2 Janet Lyon, *Manifestoes-Provocations of the Modern* (Londra: Cornell University Press, 1999) s. 100.

3 Aktaran Vincent Kauffman, "Angels of Purity", *Guy Debord and the Situationist International* içinde, (ed.) Tom McDonough (Cambridge: MIT Press, 2004) s. 295.

4 Neil McWilliam, *Dreams of Happiness-Social Art and the French Left 1830-1850* (Princeton: Princeton University Press, 1993) s. 65.

5 *A.g.e.*, s. 41.

6 *A.g.e.*, s. 46.

7 William Morris, *News from Nowhere and Other Writings* (Londra: Penguin Books, 1993) s. 134.

* Bkz: Luc Boltanski, Eve Chiapello, *The New Spirit of Capitalism* (Londra: Verso, 2006).

8 McWilliam, *a.g.e.*, s. 27.

9 Janet Lyon, s. 31.

10 Karl Marx, "The Future Results of British Rule in India", *Surveys From Exile* içinde, (ed.) David Fernbach (Londra: Penguin, 1973) s. 324.

11 *A.g.e.*, s. 37.

12 Aktaran, Marx, *a.g.e.*, s. 33.

13 Frederick Beiser, "Karl Wilhelm Friedrich von Schlegel", *Encyclopedia of Aesthetics* içinde (Oxford: Oxford University Press, 1988) c.4, s. 235.

14 Renato Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde* (Londra: Harvard University Press, 1968) s. 24.

15 Michael Löwy, *Sabah Yıldızı-Gerçeküstücülük ve Marksizm* (İstanbul: Versus, 2009) s. 74.

16 Thomas McEvilley, "Exhibition Strategies in the Post-Colonial Era", *Contemporaru Art in Asia* içinde, (Asia Society, 1997) s. 55.

17 Arnold Hauser, *The Sociology of Art* (Londra: The University of Chicago Press) s. 307.

18 Friedrich Nietzsche, *The Birth of Tragedy* (Cambridge: Cambridge University Press, 1999) s. 8, 14.

19 Jacques Rancière, *Aesthetics and Its Discontents* (Cambridge: Polity Press, 2009) s. 36.

20 David Batchelor, *Realism, Rationalism, Surrealism - Art Between the Wars* (Londra: Open University, 1993) s. 51.

21 Susan Bruce, "Introduction", *Three Early Modern Utopias* (Oxford: Oxford World Classics, 1999) s.xxi.

22 Walter Benjamin, "Sürrealizm: Avrupalı Aydının Son Fotoğrafı", *Sanat-Siyaset* içinde, (ed.) Ali Artun (İstanbul: İletişim, 2008) s. 64, 66.

23 Sezgin Boynik (ed.), *Situationist International*, (İstanbul: art-ist, Haziran 2004) s. 116, 117.

24 Ali Artun, "Sanat ve 1968 Baharı/Bir Kronoloji", *Sanat Dünyamız*, Bahar 2009, s. 42.

25 Lyon, *a.g.e.*, s. 29.

26 André Breton, *Manifestoes of Surrealism* (Michigan: The University of Michigan Press, 1969) s. 125.

27 *A.g.e.*, s. 231,232.

28 Löwy, *a.g.e.*, s. 26.

29 Joan Weinstein, *The End of Expressionism-Art and the November Revolution in Germany, 1918-19* (Chicago: The University of Chicago Press, 1990) s. 15.

30 Karlheinz Stockhausen, *wikipedia.*

31 Retort kolektifi (T. J. Clark, Iain Boal, Michael Watts, Joseph Matthews), *Afflicted Powers – Capital and Spectacle in a New Age of War* (Londra: Verso, 2006) s. 24-29.

32 Paul Virilio, *The Accident of Art* (New York: Semiotext, 2005) s. 102, 14.

33 A. Cravan, J. Rigaut, J. Torma, J. Vaché, *4 Dada Suicides* (Londra: Atlas Press, 2005) s. 7.

34 Antonin Artaud, *Suç Ortakları ve İşkenceler* (İstanbul: Pusula, 1992) s. 82, 83.

35 Benjamin, *Charles Baudelaire*, s. 85, 76, 75.

36 Ali Artun, "Baudelaire'de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm", Charles Baudelaire, *Modern Hayatın Ressamı*, sunuş yazısı, (İstanbul: İletişim, 2003) s. 78, 79.

37 Guy Debord, *Panegyric* (Londra: Verso, 2004), s. 12.

38 "Dada Manifestosu," 1918, bu kitapta s. 116.

39 Picabia, "Dada Manifestosu", bu kitapta s. 149.

40 Benjamin, "Sürrealizm: Avrupalı Aydının Son Fotoğrafı".

41 Tom McDonough (ed.), *Guy Debord and the Situationist International* (Cambridge: MIT Press, 2004) s. 6.

42 André Breton, *Break of the Day* (Londra: University of Nebraska Press, 1999) s. 110. Alıntı içindeki son sözü, Breton bir sürrealist olarak andığı, Alman romantik hareketine bağlı olan, filozof, şair, fizikçi ve kimyacı Johann-Wilhelm Ritter'den (1776-1810) aktarıyor.

43 Breton, *Manifestoes of Surrealism*, s. 300, 63, 180-181.

44 Alyche Mahon, *Surrealism and the Politics of Eros* (Londra: Thames and Hudson, 2005) s. 18,19.

45 *A.g.e.*, s. 143.

46 Breton, *a.g.e.*, s. 177.

47 Charles Baudelaire, *Parisian Prowler* (Athens Ga.: University of Georgia Press, 1997) s. 12.

48 M. Richardson, K. Fijalkowski (ed.), *Surrealism Against the Current* (Londra: Pluto Press, 2001) s. 136, 137.

49 Charles Baudelaire, *The Flowers of Evil and Paris Spleen* (New York: Boa Editions, 1991) s. 183.

50 Breton, *Manifestoes of Surrealismt*, s. 262.

51 Breton, *a.g.e.*, s. 128.

52 Charles Baudelaire, *Selected Writings on Art and Artists* (Cambridge: Cambridge University Press, 1972) s. 279, 280.

53 Breton, *Manifestoes of Surrealism*, s. 237.

54 "Dada Manifestosu", bu kitapta s. 124, 126.

55 Batchelor, *a.g.e.*, s. 19.

56 Breton, *Break of the Day*, s.vii.

57 Matila Ghyka, *The Geometry of Art and Life* (New York: Dover Publications, 1977-1946) s.xii.

58 Christopher Wilk (ed.), *Modernism-Designing a New World, 1914-1939* (Londra: Victoria & Albert, 2006) s. 96.

Sanat Manifestoları

1801 Ludwig Tieck: *Kaiser Oktavianus*'tan

Şair, roman yazarı, eleştirmen, editör Ludwig Tieck (Berlin, 1773-1853) romantizmin kurucuları arasındadır. "Ayın ışıklandırdığı büyüler gecesi" ifadesi, 1801 yılında yayınlanan *Kaiser Oktavianus* oyununda geçer. Bu dört sözcük, romantik düşüncenin modernlikle arasındaki karşıtlıkları barındırır: büyü/bilim, karanlık/aydınlık, gece/gündüz, düş/gerçeklik, ay/güneş... Bu karşıtlıklar, sınırsız bir sembolizmi ve mitolojik evreni çağrıştırır. Örneğin ay dişiliği ve ölümü simgeler; ayrıca, her üç semavî dine temel oluşturan efsanelerde anlatıldığı üzere, Adem'in Havva'dan önceki eşi olan ve cinselliği başında yer alan Lilith de ayla ilişkilendirilir. Tieck'in ünlü dizesi, zamanla romantik hareketin bir bildirisi gibi kullanılmaya başlayacaktır. Tieck, yakın arkadaşı Wackenroder'le birlikte yazdığı *Sanat Üzerine Fanteziler* (1799) kitabında, Ortaçağ sanatı ve edebiyatı ile sanat ve estetik üzerine hayal gücünü kışkırtan keşiflerde bulunur.

die mordbeglantze Zaubernacht
ayın ışıklandırdığı büyüler gecesi

1874 Paul Verlaine: Şiir Sanatı

Paul Verlaine 1844 yılında Metz'de doğar. 1871 Paris Komünü'nde Merkez Komite'nin basın bürosunu yönetir. Ertesi yıl, etkisi altına girdiği şair Rimbaud'yla yaşamaya başladığı fırtınalı ilişki sırasında onu öldürmeye teşebbüs eder ve bu nedenle hapse girer. *Şiir Sanatı* bu dönemde ortaya çıkar ve 1882'de yayınlandıktan sonra sembolizmin bir manifestosu olarak kabul edilir. İlk dize olan "Musiki, her şeyden önce musiki", Verlaine'in 19. yüzyıl sonu şiir kuramına yaptığı belli başlı katkı sayılır. Şiiri müzikle ilişkilendirmesinde Poe ve Shakespeare'den etkilenmiştir. Uyuşturucu ve alkol bağımlısıdır. Yoksulluk içinde, hapishane ve hastanelerde geçen hayatı, elli bir yaşında Paris'te son bulur. Birçok şairin yanı sıra, şiirlerini besteleyen Debussy gibi avangard besteciler üzerinde de etkili olmuştur.

Musiki, her şeyden önce musiki;
Onun için tekli mısradan şaşma.

Kıvrak olur, erir havada sanki;
Ağır aksak söyleyişe yanaşma.

Kelime seçerken de meydan senin;
Bile bile bir nebze aldanmalı.
Dumanlısı güzeldir türkülerin;
Öyle hem seçik olsun, hem kapalı.

Güzel gözler tül ardında görünsün
Gün ışığı titremeli şiirinde
Ak yıldızlar maviliğe bürünsün
Ilgıt ılgıt sonbahar göklerinde.

Ararengin peşindeyiz çünkü biz;
Rengin değil, ararengin sadece.
Ancak öyle sarmaş dolaş ederiz.
Kavalı boruyla rüyayı düşle.

Nükte belasından kurtulmaya bak;
Acı zekâ, sulu gülüş neyine?
İşe karıştı mı bu cins sarmısak
Maviliğin yaş dolar gözlerine.

Tut belagati boğazından, sustur
El değmişken bir zahmete daha gir.
Kafiyenin ağzına da bir gem vur
Bırakırsan neler yapmaz kim bilir?

Nedir bu kafiyeden çektiğimiz!
Hangi sağır çocuk ya deli zenci
Sarmış başımıza bu meymenetsiz,
Bu kof sesler çıkaran kalp inciyi?

Hep musiki, biraz daha musiki;
Havalanan bir şey olmalı mısra
Deli bir gönülden kalkıp gitmeli
Başka göklere, başka sevdalara.

Dağılıp tuzu sabah rüzgârına
Mısraların alsın başını gitsin
Kekik, nane kokaraktan, dört yana...
Üst tarafı edebiyat bu işin.

ÇEVİRENLER **Melih Cevdet Anday, Sabahattin Eyüboğlu**

1891 Oscar Wilde: *Dorian Gray'in Portresi*'ne Önsöz

Oscar Wilde (1854, Dublin-1900, Paris), oyunları ve şiirleriyle tanınır. Oysa modernist sanat ve edebiyat tarihinde Wilde'ın eleştiri yazıları edebiyatı kadar güçlüdür. Bir yandan John Ruskin ve William Morris gibi ütopik sosyalistlerin romantizminden, diğer yandan Baudelaire ve Mallarmé gibi çağdaşlarının modernist sanatından etkilenmiştir. Sanatı kadar, bir *dandy* gibi yaşadığı hayatıyla da egemen etiğe ve estetiğe meydan okumuş, bu yüzden hapse girmiş ve ülkesini terk etmiştir. "Sanatçı Olarak Eleştirmen" başlığını taşıyan yazısında, bir sanat eseriyle kurulan eleştirel bağın da yaratıcı bir olay olduğunu ve bu yüzden en yetkin sanatçının bir eleştirmen olduğunu savunur. En vurucu manifestoların diliyle yazılmış olan "Önsöz", hem onun eleştirel düşüncesinin ilkelerini ifade eder, hem de hayatın sanatı taklit ettiğine inandığı bir sanat-hayat hesaplaşmasına dayanan en ünlü eserinin (1891) açılışını yapar.

Sanatçı güzel şeylerin yaratıcısıdır.

Sanatı açığa çıkarıp sanatçıyı gizlemek: Sanatın amacı budur.

Eleştirmen, güzel şeylerden edindiği izlenimi başka bir üsluba veya yeni bir malzemeye dönüştürebilen kişidir.

En düşük eleştirinin en üstün biçimi otobiyografi tarzıdır.

Güzel şeylerde çirkin anlamlar keşfedenler, hoş olmaksızın yozdurlar.

Bu bir kusurdur.

Güzel şeylerde güzel anlamlar keşfedenler zevkleri incelmiş olanlardır. Bunlar için umut vardır.

Onlar, güzel şeylerden Güzellik'i anlayan seçilmişlerdir.

Ahlaka uygun veya ahlaka aykırı kitap diye bir şey yoktur. Bir kitap ya iyi yazılmıştır ya da kötü. O kadar.

19. yüzyılın realizm nefreti, aynada kendi suratını gören Caliban'ın öfkesidir.

19. yüzyılın romantizm nefreti, aynada kendi suratını göremeyen Caliban'ın öfkesidir.

İnsanın manevî hayatı sanatçının konusudur, ama sanatın ahlaklılığı kusurlu bir mecrayı kusursuzca kullanmakta yatar.

Hiçbir sanatçı bir şey kanıtlama arzusunda değildir. Doğru olan şeyler bile kanıtlanabilir.

Hiçbir sanatçının benimsediği etik ilkeleri yoktur. Bir sanatçıda etik ilke, affedilmez bir yapmacıklıktır.

Hiçbir sanatçı marazî olamaz. Sanatçı her şeyi ifade edebilir.

Düşünce ve dil sanatçı için sanatın araçlarıdır.

Günah ve erdem sanatçı için sanatın malzemeleridir.

Form söz konusu olduğunda, bütün sanatların modeli müzisyenin sanatıdır. Duygu söz konusu olduğunda, aktörün zanaati modeldir.

Bütün sanat, aynı anda hem yüzey hem semboldür.

Yüzeyin altına inenler, tehlikeyi göze alırlar.

Sembolü okuyanlar, tehlikeyi göze alırlar.

Sanat gerçekte hayata değil, izleyiciye ayna tutar.

Bir eser hakkındaki fikir çeşitliliği, o eserin yeni, karma-

şık ve canlı olduğunu gösterir.

Eleştirmenler fikir ayrılığına düştüklerinde sanatçı kendiyle uyumludur.

Bir adamı işe yarar bir şey yaptığı için affedebiliriz, yeter ki ona hayran olmasın. İşe yaramaz bir şey yapmanın tek mazereti, ona derinden hayran olmaktır.

Sanatın tamamı işe yaramazdır.

ÇEVİREN **Elçin Gen**

1897 Stéphane Mallarmé: Zarla Şans Dönmeyecek*

"Zarla Şans Dönmeyecek", Stéphane Mallarmé'nin (1842-1898) yazdığı bir sembolizm düsturudur. Şair burada sözcükleri anlamlarından kurtarıp özgürleştirerek, müzikalitelerini, biçimlerini ve sayfa üzerine yerleştirilişlerini öne çıkarır. Metin önce fütüristleri çarpar ve hareketin lideri Marinetti tarafından İtalyanca'ya çevrilir. Daha sonra Dada ve sürrealizm başta olmak üzere bütün avangard hareketlerde etkili olur. Nice zaman sonra Marcel Broodthaers grafik bir versiyonunu yapar. Mallarmé'nin metni çağdaş estetikte de önemli bir yer tutar. Örneğin, Alain Badiou ile Jacques Rancière arasındaki sanat/siyaset tartışması bu manifesto üzerinden yürür.

Şairin Önsözü

Keşke bu Not hiç okunmasaydı, ya da okur, şöyle bir göz gezdirip unutabilseydi yazdıklarımı; pek bir şey vermiyor iyi bir okura, o zaten bulur bulacağını; üstelik şiirde aralıklı dizme denen yeniliğe yabancı, sözcükleri ardı ardına dizip bütüne varmaya alışmış sade bir okurun kafasını da karıştırabilir. Sayfalarda "boş yerler" var, bu boş yerler aslında

* Mallarmé'nin şiirinde karşılıklı iki sayfayı tek bir sayfa gibi görmek gerekir. Bazen sol sayfada başlayan bir dize sağ sayfada devam edebilir – e.n.

büyük önem taşıyor, ilk bakışta dikkati çekiyorlar; şiirin yapısı bunu gerektirdi, çünkü onlar, sayfanın ortasında toplanan ve sayfanın üçte birini oluşturan sözcüklerin yöresinde bir sessizliği gerçekleştiriyorlar, çünkü dize lirik ve çok az uyaklı. Ölçüyü kaldırıp atmıyorum, serpiştiriyorum yalnızca. İmge sayfayla bitiyor, ya da sayfayla başlıyor, öteki imgeleri de hazırlıyor. Her zaman olduğu gibi, bu kez de, tumturaklı, kurallara uygun anlatımlar ya da dizeler –hele de, düşünün prizmatik bölünümleri, kesin bir ruhsal düzenlemedeki ortaya çıkış ve devam süreci değil söz konusu olan. Gizli bir iletken telin yakınında ya da uzağındaki değişken yerleri zorunlu buluyor metin. Ruhsal bir biçimde, sözcük gruplarını ya da sözcükleri kendi aralarında birbirlerinden ayıran bu yinelenmiş uzaklığın, izninizle üstünlüğü, devinimi, vurgulayıp belirterek, bazen hızlandırması, bazen yavaşlatmasıdır. Aynı anda, sayfanın görünümü, devinimin hızlanmasına ya da yavaşlamasına yardımcı oluyor. Yazının devingenliğine göre, başlıklarla başlayan ve süren ana cümlenin parçalar halindeki durakları çevresinde kurgu, ya bir düzlemde toplanacak ya da dağılacaktır artık. Her şey, kısaltılmış olarak, varsayımda geçer; öykü anlatılmaktan kaçınılır. Ayrıca, düşüncenin bir geri bir ileri, çekilimler ya da uzantılarından, kaçışlardan, hatta kendi biçimiyle bu yalın kullanımından, onu yüksek sesle okuyacaklar için, bir müzik notası doğar. Hurufat değişikliğinin de büyük payı var, ikinci derecede, ek ve yan bir güç kazandırır, sözlü, sesli yayına ağırlığını koyar. Sayfa üstü sayfa altındaki ortalama uzaklık ses tonunun yükseliş ya da alçalışını belirler. Bu ezgili deyişin uyumunu oluşturacak olan bazı inceliklere derinlemesine girmedim. Sivrilikten korktuğum, ılımlı deneyimleri uygun bulduğum için mi, değil. Gözüpek, yazara karşı saygılı, yeniliklere açık bir dergi bana özel bir sayfa düzeni yapıp özel bir yer verse de, alışılmışı zorla-

mak benim işim değil. Bir denemeyi aşan bu şiirim de geleneksel şiirle her noktada bağlarını koparmış bir şiir değil, "bir hal"dir, bir "durum"dur. Çok yönlü, amacı kimseyi perdelemek değil, gözleri açmak. Günümüz bir yana, yarın da bir yana, hiçbir şeydir ya da bir sanat gibidir, ama şu gerçeği yadsımayalım: Bu girişim, çağımıza özgü ve çağımızın şiir çalışmalarını andırıyor. Biliyorum, özgür dize ile düzyazılmış şiirin birliği, yabancı konserlerde dinlediğimiz müziğinkine benzer bir etkiyle gerçekleşir; ama ben, müzikle edebiyat arasında hayli ortak yöntemler bulunduğuna inanıyor, onları birarada ele alıyorum. Böylece, bireysel şarkının yanı sıra, yavaş yavaş, senfoni gibi bir tür oluşuyor. Ama bu alışılmış dizeyi yok etmek amacını taşımıyor elbette. O alışılmış dize ki ömür boyu ona taptım, tutkularımın ve düşlerimin krallığıydı; şimdi de, öncelikle (bu şiirimdeki gibi) saf ve karmışık bir imgelemin ya da algılanışın alanlarına girmek gerekti: Şiirden –tek kaynaktan– dışlayamazdık onları.

Stéphane Mallarmé

ZAR İLE

ASLA

ATILIP ÖLÜMSÜZ KOŞULLARDA BİR ATIK GEMİNİN DİBİNDEN

İSTERSE CUK OTURSUN

İSTER
se

Uçurum

beyaz
dingin
öfkeli

bir inişin altında
umutsuzca kanat vursun

kendi

kanadı
çok

önceden sarkmış uçmak çabasıyla
ve kaplayıp fışkıran suları
kesip kökünden sıçrayışları

içerlerde diplerde özetler

o sallanan yelkeniyle batmış gölgeyi

koca ağızlı
derinliğini

yana yatmış geminin teknesine

göre

ayarlayıncaya dek

KAPTAN

belirdi
kanıtlayıp

ayakları dibindeki

hazırlayıp

bir yazgıya ve

eşdeğer olamayan

mağrur kararsız
kopan kolla taşıdığı

dalgaların adına
saçları ağarmış
bunak gibi
oyun
oynamaktansa
biri

düpedüz deniz

ustalığın yaşla
unutulduğu hesaplar dışından

bir zamanlar dümenini tuttuğunu

şu yangının
şu ufkun

kendini
çalkalanıyor kavrıyor
pençesiyle sımsıkı
rüzgârlara gözdağı verircesine

tek Sayı

Zihin
atmak için
onu fırtınaya
katlamak ve ölmek için

gizden de kopmuş ceset

saldırıyor baş
akıyor çaresiz sakala

kazasıdır bu insanın

gemisiz
nereye gitseler
boş

neye yarar açılsa işe yaramaz
bir başın
üstündeki yumuk eller

bağışlar koybolunca

ne idüğü belirsiz
birine

en son ve en eski iblis

sahibi
değerini yitirmiş ülkelerin
sürüklüyor
yaşlıyı olasılıkla o yüce rastlantıya

o
çocuksu gölgesi
okşanmış kaygan kendini vermiş yunmuş
yumuşamış sonsuz boşlukla
sıyrılmış kalaslarda yitik kemiklerinden

ve doğmuş
bir törenden
iştahlı deniz yaşlı adamla denize karşı adam
kör talih

Fiançailles

düş perdesi
saplantısından aşkın
elyordamı bir elin hayaleti gibi

sallanacak
gömülecek

çılgınlık

DÖNMEYECEK

NASIL

Sade bir

alaylarla

yakın bir kahkaha

anaforun

uyarı

çevrilmiş sessizlikte
ya da
uluyan
ivedi
gizem

ve korku kasırgasında

yöresinde uçuşuyorsa

doldurmadan çukuru
kaçmadan

sallıyorsa kızoğlankız eksenini

NASIL

Usulca dokunup geçen

ve

minnacık birini göstermeyecek kadar
gökyüzüyle uyumsuz
o katı gülünç aklığı karanlık bir kahkahayla

buruşmuş kadifede

kımıldatmadan
tutan gece takkesiyle
baş başa
yalnız ve şaşkın tüyü

kayalıkların buruk prensi

takıyorsa başına yiğit alımlı
aklı küçük ama erkek
şimşeklerle yıldırımlarla

çevrilmiş

kaygılı

pişman ve erin

dilsin

aydınlık ve görkemli bir
parlıyorsa görünmez
bir alında
gölgeliyorsa sonra
deniz kızı kıvrımında
karanlık minik biçimi

ayrılmış sabırsız son pullarla

bir gülüş

gibi

VE EĞER

baş dönmesi

sorgucu

ayağa kalmış
ve iki kola
şamatasını suların

bir kayayı

sislerde buharlaşmış
aniden
sonsuza sınır koyan

uydurma şatoyu
gölgeliyorsa

SAYIYDI
yıldız çıkışı

FECİ

olurdu

ne

çok ne az

ama o denli kayıtsız

BU

VAR MIYDI
düş müydü yoksa dağınık bir ölüm düşü

BAŞLADI MI BİTTİ Mİ
fışkırıp yadsınmış kapalı sonunda
darlık günlerindeki şu ya da bu bolluk
gibi ortaya çıktığı zaman
SAYILDI MI

az da olsa toplamı
AYDINLATTI MI

ŞANS

Gömmeye başlıyor kendini
kazanın ritmik sarkacı
tüy
ilk köpüklere
ki bir zamanlar coşkusu irkilip sıçramıştı
ordan
girdap'ın aynı yansızlığıyla

HİÇBİR

insansal amacı
bulunmayan
olayın

geçtiği ünlü buhrandan
hiçbir şey

KALMAYACAK
sıradan bir yükseliş hazırlıyor hiçliği

ki BU YERDEN
içinde her gerçeğin eridiği dalganın yöresinde
yalanıyla yokluğa karışabilen
boş eylemi aniden
püskürtüp
dağıtmak

istercesine suların
uğuldadığı
bu yerden başka

VE
bir bölenin
BELKİ DE
sonsuzla kaynaşması kadar

uzak bir yükseklikte

dışında
genellikle
şu ya da bu yıldız eğilimine göre
saptanmış.

hesapların
Küçük Ayı
yani Kuzey yönlerindeki

TAKIMYILDIZI'ndan

unutulmuş yapranıp eskimiş ve bu yüzden
soğumuş ama yine de
uzaklarda boş bir yerde oluşmuş
toplam bir hesaba değgin yıldız çarpışmasının
dökümünü yapabilen
ve onu kutsallaştıran son noktada durmadan önce
geceyi gözetleyen

kuşkulanan
fır fır dönen

parıldayan ve düşünen
bir takımyıldızından başka

Her düşünce atılan bir El Zardır

ÇEVİREN **Erdoğan Alkan**

1909 Filippo Tommaso Marinetti: Fütürizm Manifestosu

İtalya'da ve İtalya dışında yayınlanacak sayısız fütürist manifesto arasında muhakkak ki şair Marinetti'nin "Fütürizmin Kurucu Manifestosu"nun yeri ayrıdır. O yalnızca fütürist hareketin değil, bütün sanat manifestolarının yolunu açan bir hamle sayılır. Ancak sahip olduğu bu önem, içeriğinden çok, edebî formundan, kışkırtıcı üslubundan ileri gelir. Modernliği, ve onun türevleri olan hızı, endüstriyel üretimi, makineleri, reklamı; ayrıca savaşı ve kadın düşmanlığını yüceltttiği için, romantizmden beslenen ve modernliği sorgulayan avangardla değil, rasyonalist avangardla bağlantılıdır. Şöhretini örgütlemekte son derecede becerikli olan Marinetti'nin gayretiyle, Manifesto Paris'in ünlü gazetesi *Le Figaro*'da yayınlanır. Şair, bunun için, gazetenin ortaklarından olan babasının arkadaşı Muhammet el Raşit Paşa'yı devreye sokmuştur.

1. Tehlike aşkını, yılmazlığa ve gözüpekliğe alışıklığı şarkılara dökmek istiyoruz biz.
2. Şiirimizin temel öğeleri cesaret, gözü karalık ve isyan olacaktır.
3. Şu zamana kadar edebiyat, düşüncelere dalmış hareketsizliği, esrimeyi ve uyuşukluğu yüceltiyordu; biz şimdi saldırgan hareketi, hararetli uykusuzluğu, uygun adım marşları, ölümcül sıçrayışı, tokatlamayı ve yumruklamayı göklere çıkarmak istiyoruz.
4. Dünyanın görkeminin yeni bir güzellikle zenginleştiğini ilan ediyoruz: hızın güzelliğiyle. Arkasında, öfkeyle tıslayan bir yılana benzeyen koca koca kıvrımları olan bir yarış arabası... Kurşun hızıyla ilerlerken kükreyen bir otomobil, *Semadirek Nikesi*'nden güzeldir.
5. Tekerin başında, dünyanın yörüngesinin çemberine ruhunun mızrağını fırlatan insana şarkılar düzmek istiyoruz.
6. Ezeli öğelerin coşkulu hararetini artırmak için tutkuyla, ihtişamla, sakınmadan cömertçe harcamalıdır kendini şair.
7. Artık mücadelenin dışında bir yerde güzellik yoktur. Saldırgan karakteri olmayan başyapıt olamaz. Şiir, meçhul kuv-

vetlere yönelen şiddet dolu bir saldırı olmalıdır ki, onları insan karşısında kifayetsiz bırakıp dize getirsin.

8. Yüzyıllar cihannümasında en uç noktadayız!.. İmkânsızın gizemli kanatlarını kırmaksa arzumuz, arkamıza bakmak neye yarar bundan sonra? Zaman ve mekân geçmişte kaldı. Her yerde mevcut ebedî hızı çoktan yaratmış olduğumuza göre, biz zaten mutlak içinde yaşıyoruz demektir.

9. Savaşı –dünyanın tek mikrop kırıcısını–, militarizmi, yurtseverliği, anarşistlerin yıkıcı hamlelerini, uğruna ölünecek güzel fikirleri ve kadının aşağılanmasını saygıyla anmak istiyoruz biz.

10. Müzeleri ve kütüphaneleri yıkmak, ahlakçılığı, feminizmi ve tüm fırsatçı ve faydacı korkaklıkları alt etmek istiyoruz.

11. Şarkılarda çalışmanın, zevkin ve başkaldırının harekete geçirdiği büyük kalabalıklardan bahsedeceğiz; modern başkentlerdeki çok renkli, çok sesli ayaklanma dalgalarını; silah depolarının ve şantiyelerin elektrikli ay ışığının parlaklığı altında geceleri yaydıkları titreşimi; duman püsküren yılanları yutan açgözlü tren garlarını; sicim sicim dumanlarından bulutlara asılı fabrikaları; ırmakların üzerini dev jimnastikçiler gibi aşan, güneşin altında bıçak gibi şeytanca parıldayan köprüleri; ufku koklayan maceraperest buharlı gemileri; uzun vagonlara koşulu dev çelik atlar misali, raylar üzerinde eşelenen büyük lokomotifleri; pervaneleri rüzgârda bayrak gibi dalgalanan ve coşkulu bir kalabalığın tezahüratını andıran uçakların süzülürcesine uçuşlarını anlatacağız.

Bu yıkıcı ve kundakçı manifestomuzu İtalya'dan ilan ediyoruz; manifestomuzla fütürizmin temelini atmaktayız bugün, çünkü İtalya'yı profesörlerin, arkeologların, turist rehberlerinin ve antikacıların yarattığı kokuşmuş kangrenden kurtarmak istiyoruz.

İtalya, çok uzun zamandan beri eskicilerin pazar yeri ol-

muştur. Biz onu sayısız mezarlıkla boğan sayısız müzesinden arındırmak istiyoruz.

Müzeler: mezarlıklar!.. Birbirini tanımayan onca ölünün tekinsiz bir rasgelelikle gömüldüğü, birbirinin tıpatıp aynısı olan yerler. Herkesin, sonsuza kadar, tanımadığı ya da nefret ettiği insanlarla yan yana yattığı halka açık koğuşlar. Aynı müzenin içinde renk ve çizgi darbeleriyle birbirini katleden ressam ve heykeltıraşların karşılıklı zulmü.

Ölüleri ziyaret eder gibi, her yıl bir kez gidilir müzelere. Bunu kabul edebiliriz!.. Hatta yılda bir kez *Mona Lisa*'nın altına çiçek demetleri bile konuluyor, bunu da anlıyoruz!.. Ama acılarımızı, kırılgan cesaretimizi ve marazî huzursuzluğumuzu yüklenip, her gün müzelerde dolaşmaya gidelim, olacak iş değil bu... Yani durup dururken zehirlenmek mi istiyorsunuz?.. Çürüyüp gitmek mi istiyorsunuz?..

Eski bir tabloda ne bulunabilir ki – rüyasını bütünüyle ifade etme arzusunun önündeki aşılmaz engelleri yıkmaya çabalayan sanatçının gösterdiği zahmetli uğraştan başka?

Eski bir tabloya hayranlık duymak, duyarlılığımızı şiddetli yaratı ve eylem darbeleriyle uzaklara fırlatmak yerine, bir cenazenin küllerinin saklandığı kavanoza boşaltmak anlamına gelir. O halde, en hayatî kuvvetlerinizi, sonunda ister istemez tükenmiş, eksilmiş, hiçbir ilerleme kaydetmemiş olarak çıkacağınız yararsız bir geçmiş hayranlığı uğruna harcamak mı istiyorsunuz?

Gerçekte sanatçılar için, her gün müzelere, kitaplıklara, akademilere (yitik çabaların bu mezarlıklarına, çarmıha gerilmiş düşlerin azap çektiği bu yerlere, yarım bırakılmış girişimlerin bu sicil dairelerine!) gidip gelmek, yetenekleri ve hırslı arzularıyla kendinden geçmiş bazı gençlerin anne babalarının gözetiminde gereğinden fazla kalmaları kadar zararlıdır.

Ölmeye yüz tutmuşlar, güçten kesilmiş olanlar ve tutsak-

lar... Gelecek bunlara yasak olduğuna göre, belki de yaralarına merhem olmuştur bu hayran olunacak geçmiş. Ama biz gençlere, biz dinç ve canlı fütüristlere uzak olsun geçmiş!

Demek ki, parmakları ateş saçan esaslı kundakçılar geliyor! İşte onlar! İşte onlar!.. Öyleyse kütüphane raflarını verin ateşe! Kanalların yönünü değiştirin de müzelerin mahzenleri sular altında kalsın! Ah, görkemli tuvaller, akıntıya kapılmış nasıl da yüzüyorlar! Kapın kazmaları, çekiçleri! Yıkın temellerinden saygıdeğer kentleri!

En yaşlı olanımız otuzunda; demek oluyor ki görevimizi tamamlamak için daha en azından on yılımız var. Biz kırk yaşına geldiğimizde, bizlerden daha genç ve daha dinç olanlar işe yaramaz elyazmaları gibi çöpe göndermek istesinler bizi! Onlar, haleflerimiz, çok uzaklardan, dört bir yandan çıkıp gelecekler bize karşı, ilk şiirlerinin kanatlı kadansıyla dans ederek, pençeleriyle havayı tırmalayarak ve akademi kapılarında, çürümekte olan ve çoktan kütüphanelerin yeraltı gömütlerine vaat edilmiş ruhlarımızın enfes kokusunu ciğerlerine çekerek.

Ne var ki, biz orada olmayacağız. Ve nihayet, bir kış gecesi, kır ortasında, tekdüze yağan yağmurun üzerinde tapırdadığı hüzünlü bir sundurmanın altında bulacaklar bizi: Sarsılıp duran uçağımızın yanı başında bağdaş kurarak oturmuş, kıvılcımlar saçarak neşe içinde tutuşan bugünkü kitaplarımızın imgeleri ışıldayarak havaya karışır, biz kitapların sefil alevinde ellerimizi ısıtmaya çalışırken.

Tedirginlik ve küskünlükle solukları kesilmiş halde çevremizde toplanacaklar, yorgunluk nedir bilmez gururlu cesaretimizden dolayı kudurmuş bir şekilde, bizi öldürmek için atılacaklar, bize duydukları kin ve garezle olduğu kadar, hayranlık ve sevgiyle de dolup taşacak kalpleri. Ve, kuvvetli ve sağlıklı Adaletsizlik ışık saçarak çakacak gözlerinde. Zira sanat, şiddetten, zulüm ve adaletsizlikten başka bir şey olamaz.

En yaşlı olanımız otuzunda, gene de ne hazineler çarçur ettik; kuvvet, aşk, cesaret ve doymak bilmez istençten oluşan hazineleri, aceleyle, çılgıncasına, hiç hesapsızca, var gücümüzle, soluğumuz kesilircesine boşa harcadık bugüne kadar.

Bakın bize! Hâlâ soluğumuz kesilmedi... Yüreğimizde yorgunluktan eser yok! Zira ateşten, garezden ve hızdan beslenegeldi o! Buna şaşıyor musunuz? Yaşamış olduğunuzu bile anımsamıyor olmanızdandır! Bizse, dünyanın en tepesinde dikiliyor ve bir kez daha meydan okuyoruz yıldızlara!

İtirazınız mı var? Yeter! Yeter! Biliyorum onları! Hiç şüphem yok! Bizim o güzel ama yanıltıcı aklımızın neler ileri sürdüğünü çok iyi biliyoruz. Bize der ki, biz atalarımızın dirilmiş sureti ve uzantısıyız. Belki de doğrudur bu! Varsın öyle olsun! Ne önemi var ki? Biz bunu duymak istemiyoruz! Bu rezil sözleri yinelemekten sakının! Kaldırın başınızı yukarı!

Dünyanın en tepesinde dikiliyor ve bir kez daha meydan okuyoruz yıldızlara!

ÇEVİREN **Kaya Özsezgin**

1919 Johannes Molzahn: Mutlak Ekspresyonizm Manifestosu

Almanya'da Birinci Dünya Savaşı'nın yarattığı yıkım ve buhranın ertesinde gerçekleşen Kasım Devrimi, bir yıl önce Rusya'da yaşanan Ekim Devrimi gibi, sanatçıları radikal bir toplumsal dönüşümün ön saflarında birleşmeye çağıran hareketlere esin verir. Birinci Dünya Savaşı öncesi sanat ortamının etkili figürlerinden Herwarth Walden, Der Sturm [Fırtına] galerisinde açtığı fütürizm, kübizm ve Rus avangardı sergileriyle Alman sanatçıları Avrupa avangardıyla tanıştırmıştır. 1911-1929 arasında yine Walden'ın öncülüğünde yayınlanan *Der Sturm* dergisi, savaş sonrası dönemde de avangard sanatçıların odağı olur. "Mutlak Ekspresyonizm Manifestosu", Molzahn'ın Ekim 1919'da Der Sturm galerisinde düzenlenen bir sergiye yazdığı katalog metnidir.

Yeryüzü sarsılıyor – sallanıyor – nabzıyla uzayı yankılandırıyor. Mihverine kadar titriyor, çünkü – O – SONSUZ (BİR) – gövdesine dokundu.

Asırlar – binyıllar sararıp soluyor O'nu görünce. – O'nun kanı bizi seçti – ileriye itti. – O, büyük Ekspresyonist. – Biz – O'nunla – mest olmuş biz – O'nun yolunda şad oluruz. –

O'nun geçtiği yolda. –

Seninle şad oluruz!

Bizim – ressamlar – heykeltıraşlar ve şairler olarak – bağlı olduğumuz eser – bu olayların muazzam enerjisidir – kozmik iradedir – SONSUZLUĞUN ateşidir. – Canlı ok – hepinizi nişan alan. – Teninizden girmeli – kanınızı ışıldatmalı – ki aksın daha canlı ve hızlı – daha parlak parlasın SONSUZLUĞA karşı.

Güneşler ve aylar [bize esin veren] imgelerdir – sana doğru uzattığımız. Sonsuzluğun yıldızlı bayrakları – sana doğru çiçek açan. – Başlangıç ile son arasına – doruklarla dipler arasına fırlatılmış – hiçbir mirasa – hiçbir mülke – itibar etmeyiz. Biz olağanüstü neşeli havadisleri taşırız.

Senin gibi, bizi de, uyuşuklukla kandırmaya kalktılar. – Ama biz bu yalanı – bu hileyi silkeledik sırtımızdan. – Bize doğrultulan – aynayı – tuzla buz ettik. Hepi topu yararsız büyü; – tahrifatın izlerini saklamak zordur. – Dört bir yanımızda yankılanıyor elem çığlıkları.

Enkazın üzerinde hazırlıyoruz eserimizi – savaşa savaşa yıldızlara varmaktır arzumuz. –

Artık bir ben yok – ya da bir sen – Bütün amaçlar – hedefler – SONSUZLUĞUN akışını engeller. – Gün döndü – saatler tükendi – artık bizi oraya bağlayan hiçbir şey kalmadı.

Asırlar – binyıllar – tepinerek – ışıldıyor bize doğru – tüm enerjimizi SONSUZLUĞA sevk ederek.

Her sanat eseri SONSUZ'un yalazlı nişanı. – Hiçbir eser – doğamazdı asla – kavgada kor gibi yanmasa. – Kavgayı kut-

suyoruz bu yüzden – savaşın hiddetle gürleyen müziğini. – Haykıran kan. – Kılıç – çınlayıp coşarak uzayı kesen – yıkımla yüklü.

Kızgın olayların zinciri – onun mihveri – derinlikleri boşaltan. – İnsanlığın içindeki – kutuplar. – Hepsi açığa çıkarılmalı – resimlerimizle – heykellerimizle – şiirlerimizle.

Ölü reçeteleri horgörüyoruz. – Biz canlı gelişmeye giden yolu göstermek istiyoruz, SONSUZ'a bir sıçrama tahtası gerin onun için. Elementlerde coşuyoruz – güreş tuttuğumuz elementler – bizi sarsıp yutan. – Kutupların çarpışma enerjisi – nasıl da çekiyor ve itiyorlar – birbirlerini – tekrar tekrar. –

Yıldızların nabız gibi atan yörüngeleri – alev alev ışıkları – bitimsiz afetlerde yok olup yeniden doğan. – Sarsılan dönen yeryüzü – yaratıkları. Irklar – elementler gibi birbirine çarpan – şarkılar eşliğinde hançerlerini kana saplayan – kadere bağlayan – gizli düğümleri yırtarak – göğe asılı tehditkâr – bir kılıç gibi. Yaşayan ve yok eden yol.

Muhteşem erkek devi kutsuyoruz – mızrak gibi uzayı yaran. – Atılım ve kutup. – kızgın kılıç. – karşısında tüm mühürlerin açıldığı – ucunu gövdeye geçiren – tüm derinlikleri deşip bozguna uğratan – nabzı atan kaos – güçlü ürperti – alımlayıcı beden.

Anneyi kutsuyoruz – olayın büyüklüğüne bırakmış kendini – kanın yüküyle iki büklüm. – yüklü rahim açılır – vadesi gelir – SONSUZ'un (BİR'İN) meyvesini taşıyan – zorunluluğu sona erer.

Hiçbir sanat eseri – bu kadar derinden ve tutkuyla yaşamadıkça – doğamaz böyle bir elemden. – Ancak kanın yolundan geçen eser kanı ışıldatabilir – yakalayabilir ve savurabilir – SONSUZ'u koparabilir.

Dünyanın içgüdüsünü selamlıyor ve kutsuyoruz – insandaki canlı olayları. – En has kardeşimiz değil mi – bize doğru hızla gelen? Büyük kozmik dalga – O'nun – uzaya savur-

duğu – yeryüzüne – insanı alaşağı edip – ona meydan okusun diye.

Ateşe körükle gitmek istiyoruz – kıvılcımı aleve alevi ateşe dönüştürmek soluğumuzla – ki tüm küreyi sarsın – onu daha şiddetle çarptırsın – olanca kuvvetiyle sarssın – yaşayan, kalbi atan – istim üstündeki kâinat. – Kamayı daha bir kuvvetle saplamak istiyoruz – ebediyen saplamak. – Daha kudretli – daha güçlü germek istiyoruz enerji yayını – yeryüzünü baştan başa deşmek – kanı çalkalamak haykırsın diye.

SONSUZ'un damgasıyla – işaretlenmeli insan – ışıldayan yıldızların damgasıyla. Döne döne SONSUZLUĞA varan – binyıllar sarmalında sıçrayışla.

Bu güçlü manifesto – bu yanan bayrak – tepemizde yükselen – yıldızları hedef alan! Onu açmak ve titreyen yeryüzüne germek istiyoruz – kozmik iradenin – olaylar döngüsünde akan enerjinin – canlı simgesi olarak.

Selam olsun sana – sen, esip gürleyerek bize doğru gelen. – Selam olsun yıldızlara. Istırabını anladığımız – insanın durumuna. Geliyoruz, pervasızca, eserimizle seni karşılamaya.

ÇEVİREN **Elçin Gen**

1919 Ludwig Meidner: Bütün Sanatçılara, Müzisyenlere ve Şairlere

Almanya'da Kasım Devrimi'nin ertesinde hareketlenen avangard sanat ortamında pek çok yeni grup kurulur. Bunlardan en etkili olanları, mimarlar Walter Groplus ve Bruno Taut öncülüğünde kurulan Arbeitsrat für Kunst (İşçilerin Sanat Konseyi) ve Cesar Klein, Georg Tappert, Max Pechstein öncülüğündeki Novembergruppe'dir (Kasım Grubu). Novembergruppe, 1919'da *An alle Künstler!* (Bütün Sanatçılara) başlıklı bir kitapçık yayınlayarak, savaşın yıkıntılarından doğacak yeni toplumu

sosyalizmin kuracağını bildirir ve tüm sanatçıları bu yeni toplumun inşasında birleşmeye çağırır. Ressam ve şair Ludwig Meidner, yukarıda anılan iki grupla da ilişkilidir. Max Pechstein'la kaleme aldığı "Bütün Sanatçılara, Müzisyenlere ve Şairlere" başlıklı bildiri, Meidner'in imzasıyla, Ocak 1919'da sözü edilen kitapçıkta yayınlanır.

Yaradana karşı daha fazla mahçup olmamak için, artık harekete geçip devlette ve toplumda adil bir düzen kurmalıyız.

Biz sanatçılar ve şairler, ön saflarda birleşmeliyiz.

Sömürüye de sömürülmeye de son vermeliyiz!

İnsanlığın büyük çoğunluğunu en sefil, en aşağılık, en alçaltıcı koşullarda yaşatırken küçük bir azınlığın hayvanlar gibi tıka basa yeyip içtiği bu düzen daha fazla devam edemez. Kendimizi sosyalizme adamalıyız: Üretim araçlarının sonuna kadar toplumsallaştırıldığı, her insana iş, boş zaman, aş, ev ve daha yüce bir amaç duygusu veren sosyalizme. Sosyalizm yeni amentümüz olmalı!

Sosyalizm her iki tarafı da kurtarmalı: yoksulu köleliğin, mezalimin, gaddarlığın ve garezin utancından, zengini ise merhametsiz bencilliği, açgözlülüğü ve acımasızlığıyla elde ettiklerinden.

Biz ressamlar ve şairler, kutsal bir ittifakla yoksulların yanında saf tutalım! Aramızdan birçokları, sefaleti, açlığın ve maddî bağımlılığın utancını çoktan tatmadı mı?! Toplumdaki yerimiz proleterlerinkinden çok farklıymış gibi, karnımız tok, sırtımız pek mi?! Hepimiz, kaderleri sanat istifçisi burjuvaların iki dudağı arasında olan dilenciler gibi değil miyiz!

Gençsek ve henüz tanınmıyorsak, ya üç kuruş sadaka atarlar önümüze, ya da sessiz sedasız ölüme terk ederler.

İsim sahibi olmuşsak, paraları ve anlamsız arzularıyla bizi saf amaçlarımızdan döndürmeye çalışırlar. Nihayet mezarı boyladığımızda, gösteriş budalalıkları, leke sürülmemiş eserlerimizin üzerini altın yığınlarıyla örter – ressamlar, şa-

irler, besteciler, bağımlılığınızdan ve korkaklığınızdan utanın ve dışlanmış, itilip kakılmış, hakkı ödenmemiş köle kardeşlerinizin saflarına katılın!

Bizler işçi değiliz, hayır. Vecd, coşku – tutkudur gündelik işimiz.

Bizler özgür ve bilgeyiz, alaylara kılavuzluk eden bayraklar gibi, gürbüz kardeşlerimizin önünde dalgalanmalıyız.

Ressamlar, şairler... Bu haklı dava uğruna biz savaşmayalım da kim savaşsın?! Dünyanın şuuru tüm gücüyle kalbimizde atıyor hâlâ. Tanrı'nın sesi her daim tazelenerek, isyanla havalanmış yumruklarımıza ateşini üflüyor.

•

Ressamlar, şairler! Tinin uğruna, sindirilmiş, savunmasız kalmış kardeşlerimizle birleştirelim davamızı.

İşçi tine hürmet eder. İşçi, bilmek ve öğrenmek için yanıp tutuşur.

Oysa burjuva saygısızdır. O sadece eğlenmeyi sever, estetik süslerle bezenmiş aptallıkları sever ve tinden nefret eder, ondan korkar – çünkü içten içe bilir ki tin, onun maskesini indirebilir.

Burjuvanın bildiği tek bir özgürlük vardır: kendi özgürlüğü – yani başkalarını sömürebilme gücü. İşte sessiz sedasız kol gezen soluk dehşet budur, ve milyonlar yıkılıp zamansız ölür.

Burjuva sevgi nedir bilmez – tek anladığı sömürü ve sahtekârlıktır. Kalkın! Bu çirkin avcı mahlukla savaşmak için, ganimet peşinde koşan, geleceğin bu bin başlı imparatoruna, bu ateiste ve Deccal'e kafa tutmak için kalkın!

Ressamlar, mimarlar, heykeltıraşlar! Burjuvaların –sırf gösteriş budalalığından, züppelikten ve can sıkıntısından– işiniz karşılığında yüksek ücretler ödediği sizler, dinleyin: O paraların üzerinde yorgunluktan harap olmuş binlerce yok-

sulun teri, kanı, gözyaşı var – o paraların üzerinde kirli yollarla edinilmiş bir kâr var.

•

Bitmedi, dinleyin: Fikirlerimize, bu harikulade inancımıza sımsıkı sarılmayılız. İşçilerin saflarına katılmalıyız, ne olduğu ve nereye gittiği belli olan saflara.

•

İşin ucunda sosyalizm var – adalet, özgürlük ve insan sevgisi var. İşin ucunda, Tanrı'nın yeryüzündeki düzeni var!

ÇEVİREN **Elçin Gen**

1920 Richard Huelsenbeck: Dadaist Manifesto

Richard Huelsenbeck ile Hugo Ball'un daha Zürih'e göçmeden önce, Münih ve Berlin'de düzenledikleri performanslar Dada'nın habercisidir. Bu performanslarda şiirler, savaş karşıtı manifestolar okunur, ardından müzisyen Huelsenbeck ilkel Afrika kabilelerinin söylediklerini andıran şarkılar terennüm eder (*chants nègres*). Sanatçı 1917 başında Berlin'e döner ve Alman Dada hareketini başlatır. 1918 Manifestosu, Dada'yı tanıtmak için düzenlenen ilk büyük gecede okunur; daha sonra da Huelsenbeck'in editörü olduğu *Dada Almanach*'ta yayınlanır (1920). Alman Dada hareketi ekspresyonizme tepki olarak başlar ve bu tepkisini 1918 Devrimi'nde Spartakistlere verdiği destekle birleştirir. Dada'nın uluslararası bir harekete dönüşmesinde etkili olan 1920 Uluslararası Berlin Fuarı'ndaki pankartlar Dada'nın politik içyüzünü vurgular: "Dada politiktir", "Dada burjuvazinin kavramsal dünyasının bilinçli olarak altüst edilmesidir", "Dada devrimci proletaryanın yanındadır", "Kahrolsun sanat".

Sanat, üretimi ve yönelimi bakımından, yaşadığı zamana bağımlıdır; sanatçılar da kendi çağlarının yaratıcılarıdır. En yüksek sanat, bilincinde binlerce güncel meselenin gözler

önüne serildiği sanat olacaktır, geçen haftanın patlamalarıyla hissedilir biçimde paramparça olmaya hazır bir sanat, son günlerin şokunun ardından durmadan kendini toplamaya çalışan bir sanat. En iyi ve en zorlu sanatçılar, her saat, hayatın azgın girdabından kendi bedenlerinin parçalarını kapanlar olacaktır; elleri ve yürekleri kanayarak, zamanın zekâsına sımsıkı tutunanlar olacaktır.
Peki ekspresyonistler, hayatın esasını etimize dağlayacak böyle bir sanattan beklentilerimizi karşıladılar mı?

Hayır! Hayır! Hayır!

Ekspresyonistler, içe dönme bahanesiyle, edebiyatta ve resimde, hâlâ tarih nezdinde onaylanalım diye yanıp tutuşan ve saygıdeğer burjuvalardan kabul görmek için seferber olan bir nesle dönüştüler. Ruhları geliştirme bahanesiyle, natüralizme karşı çıkalım derken, içerikten de motivasyondan da yoksun rahat bir hayatı varsayan soyut ve duygusal jestlere döndüler. Sahneler krallardan, şairlerden, envai çeşit Faust tiplemesinden geçilmiyor; melyorist dünya felsefesi kuramı –ki çocuksu ve psikolojik açıdan naif halleri ekspresyonizmin tam bir eleştirellikle kavranması açısından önemlidir– uyuşuk zihinlere musallat olmakta. Basına karşı nefret, reklama karşı nefret, duyulara karşı nefret, bir sandalye parçasını sokağın gürültüsünden fazla önemseyen ve önüne gelen her ucuz fırsatçı tarafından kazıklanmayı bile erdeme dönüştüren insanlara delalet. Başka zamanlardan ne daha iyi ne daha kötü, ne daha gerici ne daha devrimci olan zamanımıza karşı bu ağlak direnç; Attika iamboslarından kâğıttan gülleler yapmayı tercih etmediği zamanlarda dualardan ve tütsülerden medet uman bu aciz karşı çıkış – bunların tümü genç olmanın ne demek olduğunu hiç bilmemiş bir gençliğin özellikleridir. Dışarda keşfedilip Almanya'da –tarzının hakkını verecek biçimde– sağlam bir emekli maaşı bekleyen

uyuşuk bir şişkoya dönüştürülen ekspresyonizmin, etkin insanların çabalarıyla hiçbir ortak yanı yoktur. Bu manifestoya imza atanlar,

DADA!!!!

diye savaş naraları atarak, yeni idealleri hayata geçireceğini umdukları yeni bir sanat ortaya koymak için biraraya geldiler. O halde, nedir DADAİZM?

Dada kelimesi, etrafımızdaki gerçeklikle kurulan en ilkel ilişkinin sembolüdür; dadaizmle birlikte yeni bir gerçeklik doğar. Hayat, seslerin, renklerin, ruhsal ritimlerin birbirine geçtiği bir girdap gibi görünür ve Dada, bütün harikulade çığlıkları, taşkın pragmatik tavrının hummaları ve bütün zalim gerçekliğiyle, onu yılmadan sanatına dahil eder. İşte dadaizmi, bugüne dek izlenen tüm sanatsal hatlardan, bilhassa da FÜTÜRİZM'den ayıran net sınır budur – o fütürizm ki, daha kısa bir süre önce kimi akılsız kafalarca empresyonist kavrayışın yeni bir versiyonu sanılmıştır. Güçsüz adaleleri örten giysilerden ibaret olan her türlü etik, kültür ve iç dünya klişesini darmadağın eden dadaizm, ilk defa, hayat karşısında estetik bir tavır takınmaktan vazgeçiyor.

BRUİTİST şiir

bir tramvayı olduğu gibi tasvir eder – esneyen emekli Schulze'si ve gıcırdayan frenleriyle tramvayın özünü.

SİMÜLTANEİST şiir

her şeyin delice ve kaotik bir kovalamacada birbirini takip ettiği duygusunu verir: Herr Schulze kitap okurken, Balkan Ekspresi Niş'teki köprüyü geçer, Kasap Nuttke'nin bodrumunda bir domuz ciyaklar.

kelimeleri bireylere dönüştürür... Dada kelimesi, anında, hareketin enternasyonalizmini belli eder, bu hareket hiçbir sınır, din veya meslek ayrımı tanımaz. Dada, zamanımızın uluslararası ifadesidir, sanatsal hareketlerin büyük başkaldırısıdır, bütün bu saldırıların, barış kongrelerinin, sebze halindeki ayaklanmaların, meydandaki akşam yemeklerinin vs. vs. sanatsal yansımasıdır. Dada

resimde yeni malzemelerin

kullanılmasını savunur. Dada, Berlin'de kurulmuş, taahhütte bulunmadan katılabileceğiniz bir KULÜP'tür. Bu kulüpte herkes başkandır ve herkes sanat meseleleri üzerine konuşabilir. Dada, (düşmanlarımızın sizi inandırmak istediği gibi) bir avuç edebiyat adamının hırslarına vesile değildir; Dada, herhangi bir sohbette açığa çıkabilecek bir ruh halidir, ister istemez dersiniz ki: Bu adam DADAİST – beriki değil. Bu nedenle Dada Kulübü'nün tüm dünyada üyeleri bulunur – Honolulu'da, New Orleans'ta, Meseritz'te. Bazı koşullar altında, dadaist olmak sanatçıdan ziyade iş adamı veya siyasî partizan olmak –sadece kaza eseri sanatçı olmak– anlamına gelebilir; dadaist olmak insanın kendini harekete geçmeye açık hale getirmesidir, her türlü çökelmeye karşı çıkmak demektir; bir anlığına bir sandalyeye oturmak insanın hayatını tehlikeye atması anlamına gelir (Mr. Wengs pantolonunun cebinden tabancasını çıkardı). İnsan kendini paramparça hisseder, hayır diyerek ilerlemeyi uman bir hayata evet der. Olumlama – yadsıma: Varoluşun güçlü büyüsü gerçek dadaistin fitilini ateşler – ister uzanmış olsun, ister avlanıyor ister bisiklete biniyor olsun – yarı Pantagruel, yarı Aziz Francis, durmadan kahkahalar atar. Kahrolsun estetik-etik tavırlar! Kah-

rolsun ekspresyonizmin kanı çekilmiş soyutlaması! Kahrolsun boş kafalı aydınların dünyayı iyileştiren kuramları! Yaşasın sözde ve imgede Dada, yaşasın dünyada olup biten bütün Dada şeyler! Bu manifestoya karşı olmak dadaist olmak demektir!

Tristan Tzara. Franz Jung. George Grosz.
Marcel Janco. Richard Huelsenbeck. Gerhard Preiss.
Raoul Hausmann. Walter Mehring.
O. Lüthy. Fréeric Glauser. Hugo Ball.
Pierre Albert-Birot. Maria d'Arezzo . Gino Cantarelli.
Hans Arp. G. Thäuber. Andreé Morosini. François
Mombello-Pasquati.

ÇEVİREN **Elçin Gen**

1918 Tristan Tzara: Dada Manifestosu

Birinci Dünya Savaşı öncesinin ruhunu yansıtan fütürizmin, modernliğin savaşla yücelmesine ilişkin bir heyecan uyandırdığı söylenebilir. Savaş sonrasına ait Dada ise, savaşın dehşeti karşısında modernliğin, uygarlığın ve giderek sanatın iflasını ifade eder. Dada performansları Münih ve Berlin kafelerinde ekspresyonist çevrelerde başlar. Kuruculardan Hugo Ball ve Emmy Henninga çiftinin savaştan kaçarak Zürih'e yerleşmeleriyle ünlü Voltaire Kabaresi'ne taşınır. Daha önce Symbol grubunu kuran ve aynı adla bir dergi yayınlayan Tristan Tzara, 1915'te Bükreş'ten Zürih'e göçer ve Voltaire Kabaresi'ndeki Dada gösterilerine katılmaya başlar. İlk Dada manifestosu, Hugo Ball'un 1916 yılında kabaresinde okuduğu ve kendi yazdığı manifestodur. Ancak, Tzara'nın yönetimindeki Dada Dergisi'nin üçüncü sayısında yayınlanan 1918 Manifestosu hareketin 'kurucu' bildirisi sayılır. Metinde yer alan çizimler Francis Picabia'ya aittir.

Gazetecileri beklenmedik bir dünyanın eşiğine getiren bir sözcüğün –DADA– büyüsü, bizim açımızdan hiçbir önem taşımıyor.

Bir manifesto ilan etmek için A, B, C'yi istemek gerek, 1, 2, 3'e ateş püskürmek, sabrını taşırmak ve küçük-büyük a, b, c'leri fethedip yayabilmek için kanatlarını bilemek, imzalamak, bağırmak, küfretmek, düzyazıyı karşı çıkılamaz ve mutlak bir açıklık içinde düzenlemek, kusursuzluğunu kanıtlamak ve tıpkı bir fahişenin son belirişinin Tanrı'nın özünü kanıtlaması gibi yeniliğin hayata benzediğini savunmak. Onun varlığı, akordeonlarla, manzaralarla ve tatlı sözlerle zaten kanıtlanmıştı. *** Doğaldır insanın kendi ABC'sini dayatması – dolayısıyla can sıkıcıdır. Herkes bunu bir kristalblöfmeryem biçiminde yapar, bir para sistemi, bir ecza ürünü, ateşli ve kısır ilkbahara çağıran çıplak bir bacak biçiminde yapar. Yenilik tutkusu cana yakın haçtır, naif bir adamsendeciliği kanıtlar, nedensiz, geçici ve olumlu bir işarettir. Ne var ki, bu gereksinim de geride kalmıştır. Sanata en üst yalınlık itkisini –yeniliği– vererek, can sıkıntısını çarmıha germek için heyecanlı ve coşkulu olunur, hoşça vakit geçirmenin tersine insanca ve hakiki olunur. Işıkların kesiştiği noktada, dikkatli, uyanık, yılların akışını bekleyerek, ormanda. ***

Bir manifesto yazıyorum ve hiçbir şey istemiyorum, ama gene de bir şeyler söylemekten geri kalmıyorum, üstelik ilke olarak manifestolara karşıyım, ilkelere karşı olduğum gibi (her tümcenin ahlakî değeri açısından ilkeler, aşırı bir kolaylık sağlıyor; yaklaşık değer, empresyonistlerin buluşuydu.) ***

Karşıt eylemlerin birarada, tek bir solukta gerçekleştirilebileceğini göstermek için kaleme almaktayım bu manifestoyu; eyleme karşıyım ben; sürekli karşı çıkma için olduğu kadar,

olumlama için de; ne karşı çıkarım ne de onaylarım, açıklama da yapmam, sağduyudan nefret ederim çünkü.
DADA – düşünceleri ava sürükleyen bir sözcük işte; her burjuva küçük bir oyun yazarıdır, değişik konular bulur, kendi zekâ düzeyine uygun kişilere –sandalye üzerindeki kozalara– yer açmak yerine, dalavereyi –konuşan ve kendini tanımlayan hikâyeyi– pekiştirmek için, (uyguladığı psikanaliz yöntemine göre) nedenler ve amaçlar peşinde koşar. ***
Her seyirci bir dalaverecidir aynı zamanda – eğer bir sözcüğü açıklamak (öğrenmek!) peşindeyse. Duvarları yılansı karmaşıklıklarla dolu sığınağından, içgüdülerinin kışkırtılmasına göz yumar. Evlilik yaşamıyla ilgili mutsuzluklar da buradan doğar.
Açıklamak: Boş kafataslarının bulunduğu değirmenlerde kızılgöbeklerin eğlentisi.



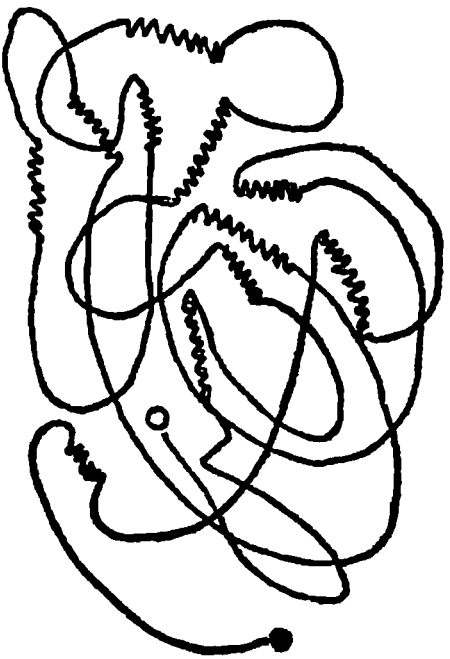
DADANIN HİÇBİR ANLAMI YOKTUR

Hiçbir anlam taşımayan bir sözcük için zaman harcamak boş geliyorsa, nafile ise... Kafalarda dolaşan ilk düşünce, bakteriyolojik düzeydedir: O sözcüğün etimolojik, tarihsel ya da en azından psikolojik kaynağına inmek. Gazetelerden öğrendiğimize göre, Kru zencileri, kutsal bir ineğin kuyruğuna DADA diyorlarmış. İtalya'nın bir yöresinde, küp ve anne, aynı sözcükle karşılanıyor: DADA. Tahta at ve dadı, Rusça'da ve Rumence'de çifte olumlama: DADA. Bilgili gazeteciler bu sözcükte, bebeklere özgü bir sanat görüyorlardı, günümüzün öteki küçükçocuklarınçağıranisa ermişleri ise, kuru ve gürültücü, gürültücü ve tekdüze bir ilkelciliğe dönüş görüyorlar bu sözcükte. Bir sözcük üzerinde duyarlılık inşa edilemez; her yapı, can sıkıcı bir yetkinleşmeye yakınsar, yaldızlı bir bataklığın durgunluğuna, görece insanî ürüne. Kendinde güzel olmak gibi bir amaç taşımamalıdır sanat yapıtı, zira ölüdür o; ne neşeli ne üzgün, ne açık ne

kapalı, ermiş aylakların pastalarını ya da atmosferler arasında arkaya eğilmiş bir koşunun terlerini silmeye yardım ederek, kişileri sevindirmek ya da onlara kötü davranmak. Bağlı olduğu yasa gereği, nesnel olarak, herkes için güzel değildir hiçbir zaman bir sanat yapıtı. O halde, eleştiri gereksizdir, onun varlığından öznel olarak söz edilebilir, ancak herkes için en küçük bir genel nitelik göstermez. Bütün insanlıkta ortak olan ruhsal temeli bulduğumuza mı inanıyoruz? İsa'nın deneyimi ve kutsal kitap, geniş ve iyiliksever kanatlarının altında şunları gizlemektedir: Bok, hayvanlar, günler. Bu sonsuz, biçimsiz çeşitleme karmaşasına, insana düzen vermek nasıl istenebilir? "Komşunu sev" ilkesi, gerçekte ikiyüzlülüktür. "Kendini tanı", bir ütopyadır, ama daha kabul edilebilir bir yanı da yok değildir bu sözün, çünkü kötülüğü barındırır. Acımak yok. İnsan kırımından sonra, bize kalan arıtılmış bir insanlık umududur. İnandırmak istemediğim için, kendimden söz ediyorum hep. Başkalarını kendi ırmağıma sürüklemeye hakkım yok, kimseyi beni izlemeye zorlamıyorum, herkes kendi sanatını kendince yapar – eğer yıldızların katına hızla yükselmenin zevkini tatmışsa, ölülerin ya da doğurgan kasılmaların çiçekleriyle süslü madenlere inebilmişse. Sarkıtlar: Onları her yerde aramalı, acıyla büyümüş yuvalarda, meleklerin tavşanlarınki kadar beyaz gözlerinde. Böyle doğdu DADA,[1] bağımsız olma ve topluluğun içyüzüne güvensizlik ihtiyacından. Bizimle birlikte çalışanlar, özgürlüklerini korur. Hiçbir kuramdan yana değiliz. Kübist ve fütürist akademilerden gına geldi artık: Bu akademiler, biçimsel düşünce laboratuvarlarından başka bir şey değiller bize göre. Para kazanmak ve burjuva zevklerini okşamak için mi yapılır sanat? Para şıkırtılarının sesi duyuluyor kafiyelerde, şiş göbeklerin kavisi boyunca kayıyor ton

1 1916'da Zürih'te CABARET VOLTAIRE'de.

değişimleri. Bütün sanatçı toplulukları, değişik kuyruklu yıldızlara binerek vardılar en sonunda bu bankaya. Yastıklara serilme ve yiyip içme olanaklarına kapılar açık.
Verimli bir toprağa yerleşiyoruz burada.
Ayrıca, gene burada kamuya seslenme hakkını kullanıyoruz, çünkü ürpermelerin ve uyanışın ne olduğunu öğrendik. Tasasız tene, üçdişli yabayı saplıyoruz enerjiden sarhoş hayaletler gibi. Baş döndürücü tropik yeşilliklerin bolluğunda oluk oluk akan uğursuzluk selleriyiz biz, zamk ve yağmur bizim terimiz, kanıyoruz ve susuzluğu yakıyoruz, diriliktir bizim kanımız.
Kübizm, nesneye basit bir bakıştan doğmuştu: Cézanne, bir fincanı, gözlerinden 20 santimetre aşağıda tutarak çizerdi,



kübistler fincana yukardan bakarak onun resmini yapıyorlar, kimileri de nesneden aldığı dikey bir kesiti bir kenara akıllıca yerleştirerek onun görünüşünü karmaşık hale getiriyor. (Burada, ne yaratıcı sanatçıları unutuyorum, ne de kesin form verdikleri malzemenin büyük amaçlarını.) ⁂ Fütürist ise, aynı fincanı, birkaç güçlü çizgiyle, muzipçe süslenmiş ve yan yana dizilmiş bir nesneler dizisi olarak, devinim halinde görür. Entelektüel sermaye yatırımına yönelik iyi ya da kötü bir resim olmasına engel değildir bu tür bakış. Yeni ressam bir dünya yaratır, bu dünyanın öğeleri, aynı zamanda onun kullandığı araç gereçlerdir, herhangi bir kanıta gerek duymaksızın, yalın ve kesin bir yapıttır onun çizdiği. Yeni sanatçı karşı çıkar: Artık resim (simgesel ve yanılsama ürünü bir çoğaltım) yapmaz o, doğrudan doğruya taş, ahşap, demir ve kalaydan kayalar, anlık duygulanımın duru rüzgârıyla her yöne döndürülebilen öncü organizmalar yaratır. ⁂ Resimsel ya da plastik her yapıt, sonuçta gereksizdir; köle ruhlara korku veren bir ucube olsa da, insan giysilerine bürünmüş hayvanların yemekhanelerini süsleyen yavan yapıtlardan, insanların o hüzünlü masalının resimlerinden olmasa da. – Yeni durumların ve olanakların birbirini izlediği ve birbiriyle yer değiştirdiği bir dünyanın gerçekliği içinde, gözlerimizin önünde, bir tuval üzerinde, geometrik olarak saptanmış iki paralel çizginin bakışımını sağlama sanatıdır tablo. Bu dünya, yapıtta ne özellikle belirtilmiş ne de tanımlanmıştır, sayısız çeşitlemeleri içinde, resmi izleyene aittir. Yaratıcısı için, herhangi bir nedene ve kurama dayanmaz. *Düzen = düzensizlik; ben = ben-olmayan; olumlama = yadsıma*: mutlak bir sanatın yüce ışıkları. Düzenli ve kozmik kaosun saflığında mutlak, süreksiz, soluksuz, ışıksız, denetimsiz bir ânı kapsayan şu kürecik içinde sonsuz. ⁂ Eski bir yapıtı, aynı zamanda yeniliği için severim ben. Bizi geçmişe bağla-

yan, karşıtlıktan başka bir şey değildir. ⁂ Bize ahlak dersi veren, psikolojik temeli tartışan ya da iyileştirdikleri iddiasında bulunan yazarlarda, gizli bir kazanma arzusunun yanı sıra, sınıflandırdıkları, bölüştükleri, yönlendirdikleri gülünç bir hayat bilgisi bulunur; tempo tuttuklarında, kategorilerin buna uygun dans ettiğini görmekte diretirler. Okurları ise, alaylı bir şekilde güler ve yollarına devam ederler: neye yarar bütün bunlar?

Doymak bilmez kitlelere ulaşmayan bir edebiyat var. Yazarının gerçek bir ihtiyacından ve yazarın kendisi için doğmuş, yaratıcıların yapıtı. Yasaların geçerli olmadığı, yüce bir bencillik bilgisi. ⁂ Her sayfa patlamalıdır, ya derin ve ağır bir ciddiyetle, bir kasırgayla, baş döndürücü bir etkiyle, yenilikle, sonsuzlukla, içerdiği ezici şakayla, ilkelerin coşkusuyla ya da basım tekniğiyle. İşte kaçıp giden sallantılı bir dünya, cehennem çıngıraklarının müstakbel âşığı, işte öte yanda: yeni insanlar. Odunlar, zıplayanlar, hıçkırıklarla sarsılanlar. İşte sakatlanmış bir dünya, ve iyileştirme hastalığına kapılmış sahte edebiyat doktorları.

Şimdi size sesleniyorum: Başlangıç diye bir şey yok ve sarsılmıyoruz biz, duygusal değiliz. Bulutların ve dualarının çarşafını, deli bir rüzgâr gibi yırtıyoruz; yıkımın büyük gösterisini hazırlamaktayız, yangını ve bozulmayı. Yası ortadan kaldırmaya hazırlanıyoruz ve gözyaşlarının yerine, bir kıtadan ötekine yayılan sirenleri koyuyoruz. Yoğun sevinç bayraklarını ve zehrin kederinden uzak kalanları. ⁂ DADA, soyutlamanın simgesidir; reklam ve ticaret de şiirsel öğelerdir.

Beynin çekmecelerini kırıp parçalıyorum, toplumsal örgütlenmenin de: Her yerde ahlak kurallarını çiğnemek ve gökyüzünün elini cehenneme, cehennemin gözlerini gökyüzüne fırlatmak, gerçek güçlerde yeniden kurmak evrensel bir sirkin doğurgan çarkını ve her bireyin düşlemini.

Sorun felsefedir: Hayata, tanrıya, düşünceye ya da başka herhangi bir şeye, ne yandan bakmaya başlamalı. Sahtedir bakılan her şey. Göreceli sonucun, akşam yemeğinden sonra pastayla kiraz arasında yapılacak bir seçimden daha önemli olabileceğine inanmıyorum. Görüşünü dolaylı yoldan kabul ettirmek için, bir şeyin öteki yüzüne alelacele bakma biçimine diyalektik denir, yani çevresinde yöntem dansı yaparak, kızarmış pateslerin ruhu için kıyasıya pazarlık etmek.

İdeal, ideal, ideal,
Bilgi, bilgi, bilgi,
Bumbum, bumbum, bumbum,

diye bağırırsam gelişmeyi, yasayı, ahlakı ve bütün öteki güzel nitelikleri yeterince doğru biçimde kaydetmiş olurum; çok akıllı birçok insan, birçok kitapta bunları tartışmış ve sonunda gene de her biri, kendi kişisel bumbumuna göre dans ettiğini ve kendi bumbumu konusunda haklı olduğunu ileri sürmüştür; hastalıklı merakını doyuma ulaştırmak; tanımlanamaz ihtiyaçlar için özel ziller; banyo; parasal sorunlar; yaşam üzerindeki yansımalarıyla mide; hayvansal amonyak bazlı filtrelerle yağlanmış dilsiz yaylarıyla bir hayalet orkestra demetinde ifade bulan gizemli değneğin otoritesi. Bir meleğin mavi kelebek gözlüğüyle, hepi topu yirmi paralık bir ortak minnettarlık uğruna içeriyi kazdılar. ⁂ Eğer hepsi haklıysa ve eğer bütün haplar yalnızca Pink'se, bir kerecik olsun haklı olmamayı deneyelim. ⁂ Yazılan şeyin düşünce açısından usa yatkın biçimde açıklanabilir olduğuna inanılıyor. Ancak çok görece bir şeydir bu. Düşünce felsefe için iyidir, ama görelidir. Tehlikeli bir hastalıktır psikanaliz, insanın gerçek-karşıtı eğilimlerini uyuşturur ve burjuvaziyi sistemleştirir. Nihaî gerçeklik yoktur. Diyalektik, sıradan bir biçimde/her halükârda edineceğimiz

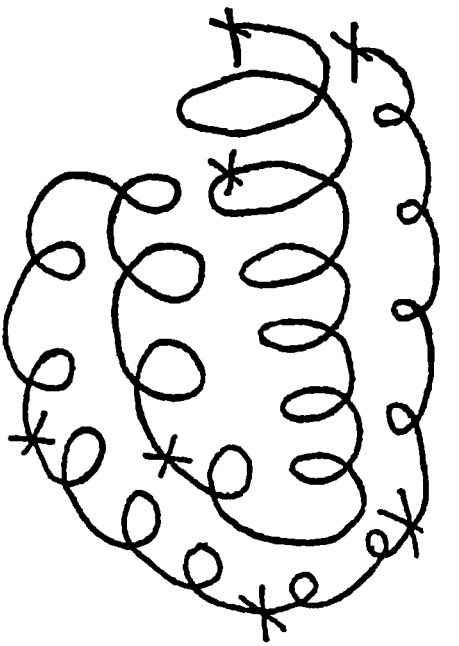
görüşlere bizi yönlendiren eğlendirici bir makinedir. Mantığın aşırı titiz inceliğiyle, gerçeği sergilemiş olduğumuzu ve bu gerçeklere ilişkin görüşlerin doğruluğunu sağladığımızı mı sanıyoruz? Duyular tarafından sıkıştırılmış mantık, organik bir hastalıktır. Düşünürler, bu öğeye gözlem gücünü eklemekten pek hoşlanırlar. Ama düşünmenin tam da bu muhteşem niteliği, onun güçsüzlüğünün de kanıtıdır. Gözlem yapılır, bir ya da birçok görüş açısından bakılır, var olan milyonlarcası arasından seçilir bu bakış açıları. Deneyim de, sonuç olarak rastlantının ve bireysel yetilerin bir sonucudur. *** Bilim spekülatif sistem haline gelir gelmez, yararlılık niteliğini, o son derece yararsız, ama en azından bireysel niteliğini yitirir yitirmez tiksinti verir bana. Vıcık vıcık nesnellikten ve uyumdan, her şeyi düzen içinde görmek isteyen şu bilimden nefret ederim. Devam edin çocuklarım, insanlık... Doğanın köleleri olduğumuzu söylüyor bilim: her şey düzen içinde, sevişin ve kafalarınızı kırın. Devam edin çocuklarım, insanlık, kibar burjuvalar ve kızoğlankız gazeteciler... *** Sistemlere karşıyım, sistemlerin en kabul edilebilir olanı, ilke olarak hiçbir sisteme sahip olmamaktır. *** Tamamlanmak, beninin vazosunu dolduruncaya kadar, kendi küçüklüğü içinde yetkinleşmek, düşünceden yana ve düşünceye karşı savaşma cesareti, ekmeğin gizemi, ekonomik zambaklar biçiminde korkunç bir burgunun birden çalışmaya başlaması:

DADACI KENDİLİĞİNDENLİK

Herkesin kendine özgü durumunu kolladığı, kendini savunmaktan değilse de, başkalarına saygı duymaktan geri kalmadığı bir yaşam biçimine adamsendecilik derim ben, ulusal marşa dönüşen *two-step*, elden düşme eşya satan dükkân. Bize Bach füğleri dinleten telsiz telefon, genelevler için ışıklı reklamlar ve tabelalar, Tanrı adına karanfiller dağıtan org,

bunların tümü gerçekten de fotoğrafın ve tek yanlı din eğitiminin yerini alıyor.
Etkin yalınlık.
Işık derecelerini seçme güçsüzlüğü: alacakaranlığı yalamak, bal ve dışkıyla dolu koca ağız içinde yüzmek. Sonsuzluk ölçeğine vurulduğunda, boşunadır her eylem – (sonucu alabildiğine grotesk olacak bir serüvene atılmasına seyirci kalırsak düşüncenin – insanoğlunun güçsüzlüğünü tanımak açısından önemli bir olgu.) Ama eğer yaşam, amaçsız ve doğum acısız kötü bir şakaysa, solgun kasımpatları gibi, işin içinden tam anlamıyla sıyrılıp çıkmak gerektiğine inandığımıza göre, yegâne mutabakat temelini ilan ediyoruz demektir: sanat. Zihnin yaman savaşçıları olarak bizim yüzyıllardır ona verdiğimiz önemi taşımaz sanat. Kimsenin canını yakmaz o, sanatla ilgilenmeyi bilenler göze girecekler, ülkeyi sesleriyle doldurmak gibi güzel bir fırsat ele geçirecekler. Sanat mahrem bir şeydir, sanatçı kendisi için sanat yapar; anlaşılır yapıt üretmek gazetecinin işidir ve şu anda bu canavarı yağlıboyaya karıştırmak hoşuma gidiyor: Kâğıt tüp metale öykünüyor, sıkıldığında otomatik biçimde içinden kin, kalleşlik, alçaklık boşalıyor. Sanatçı, şair, bu endüstrideki bir bölüm şefi suretinde yoğunlaşmış kitleden akan zehirden hoşlanır, kendisine hakaret edilmesine bayılır: Değişmezliğinin kanıtıdır bu. Yazar, gazetelerin övdüğü sanatçı olarak, yapıtının anlaşıldığına tanıklık eder: kamu yararı için biçilmiş bir paltonun gariban astarı; kabalığı örten paçavralar, bayağı içgüdüler barındıran bir hayvanın azgınlığına katkıda bulunan sidik. Tipografik mikroplarla çoğalan pörsük ve yavan et.
İçimizde oldum olası var olan sulugözlülük eğilimini alt üst ettik. Bu türden her sızıntı ishal turşusudur. Bu sanatı desteklemek, onu sindirmek demektir. Bize güçlü, sağlam, özlü ve hiçbir zaman anlaşılmayacak yapıtlar gerek. Man-

tık, kafa karıştırır. Mantık yanıltıcıdır. Kavramların iplerini, yani sözleri, biçimsel kenarlarına, aldatıcı uçlara ve merkezlere doğru çeker. Öldürücüdür onun zincirleri, bağımsızlığı boğan bin kollu bir canavardır o. Sanat mantıkla birleşmiş olsaydı, ensest yapmış olurdu, kuyruğunu kendi bedeni içine çekerek, onu yiyip yutarak, kendi kendisiyle zina yapardı ve Protestanlık katranına bulanmış bir karabasana dönerdi, bir anıt, grimsi ve ağır bir bağırsak yığını olurdu. Fakat esneklik, coşku ve hatta adaletsizliğin neşesi, masum bir alışkanlık haline getirdiğimiz ve bizi güzel kılan şu küçük gerçek: inceyiz biz ve yumuşaktır parmaklarımız, her yere sokulan, neredeyse akıcı bir bitkinin dalları gibi kayıverirler; kinikler adaletsizliğin ruhumuzu tanımladığını ileri sürerler. Bir bakış açısıdır bu da; ama ne mutlu ki, bütün çiçekler kut-



sal değildir ve bizde tanrısal olan şey, insan-karşıtı eylemin uyanışıdır. Burada kâğıttan yapma bir çiçektir söz konusu olan: maskeli yaşamın balosunun mûdavimi olan, zarafetin mutfağını, uysal ya da etli butlu, akça pakça kuzenleri ziyaret eden beylerin yakalarına taktıkları bir çiçek. Bizim seçtiğimiz şeylerle iş çevirir bu beyler. Kutupların karşıtlığı ve birliği, bir anda gerçekliğe dönüşebilir. Her ne olursa olsun bu bayağılığı, kösnül, kötülük kokan bir ahlakın uzantısını telaffuz etmekte ısrarlıysak. Ahlak, zekâ ürünü her felaket gibi, körelticidir sonunda. Ahlakın ve mantığın denetimi, polis memurlarının önünde kayıtsızlığı kabul ettirdi bize –kölelik buradan kaynaklanır– burjuvaların karnını tıka basa doyuran ve sanatçılara açık kalan yegâne aydınlık ve temiz cam koridorları kirleten kokuşmuş farelerdir bunlar.
Herkes şöyle haykırsın: Yerine getirilmesi gereken büyük bir yıkım ve yadsıma işi var. Süpürmek, temizlemek. Kişinin temizliği, delilik halinden sonra kendini gösterir – asırları parçalayan ve yok eden haydutların ellerine terk edilmiş bir dünyanın saldırgan, tam deliliğinden sonra. Amaçsız, niyetsiz, düzensiz: dizginlenemez delilik, kokuşma. Sözü ya da bileği güçlü olanlar yaşamlarını sürdürecekler, çünkü atak davranıyor onlar kendilerini savunmakta, kol ve bacaklarının, duygularının ataklığı, façalı göğüsleri üzerinde yalazlanıyor.
Ahlak ortaya çıkardı iyilikseverliği ve merhameti, filler ve gezegenler gibi sürgün veren ve iyi diye nitelenen o iki yağ topağını. Onların iyilikle alakası yok. Apaçıktır iyilik, aydınlık ve kararlıdır, uzlaşmaya ve politikaya karşı acımasızdır. Ahlaklılık, bütün insanların damarlarına çikolata akıtır. Bu görev, doğaüstü bir güç tarafından buyurulmuş değildir, düşünce tacirleri ile üniversite tekelcilerinin tröstüdür. Duygusallık: Birbirleriyle dalaşan ve canları sıkılan bir grup insana bakarak takvimi ve bilgelik ilacını buldular. Etiketler yapıştırılarak filozofların savaşı patlak verdi (merkanti-

lizm, bilanço, kılı kırk yaran aşağılık önlemler) ve bir kez daha anlaşıldı ki merhamet bir duygudur, sağlığı bozan, tiksintiyle ilişkili ishal gibi bir duygu, güneşi kirleten pis heriflerin iğrenç işidir.
Felseft düşünce fabrikalarından çıkan kokuşmuş bir güneşin şu belsoğukluğuna, bütün kozmik yetilerin karşı olduğunu duyuruyorum buradan,

DADACI TİKSİNTİNİN

bütün olanaklarıyla, zorlu bir savaşı bildiriyorum.
Ailenin yadsınmasına yol açabilecek tiksintinin her ürünü Dada'dır; yıkıcı eylem halindeki bütün varlığının yumruklarını havaya kaldırarak protesto: **DADA**; uzlaşmanın ve inceliğin edepli cinselliğiyle şimdiye kadar kolayca reddedilmiş bütün olanakları tanıma: DADA; mantığı ve yaratıcılık yoksunlarının dansını ortadan kaldırma: *DADA*; uşaklarımızın değer diye yerleştirdiği her hiyerarşi ve sosyal denklemi ortadan kaldırma: **DADA**; her nesne, bütün nesneler, duygular ve karanlıklar, görünümler ve paralel çizgilerin açık çarpışması, birer yoludur savaşmanın: DADA'nın; belleği yok etmek: DADA; arkeolojiyi yok etmek: *DADA*; peygamberleri yok etmek: **DADA**; geleceği yok etmek: ***DADA***; kendiliğindenliğin dolaysız ürünü olan her tanrıya tartışmasız, mutlak inanç: **DADA**; bir uyumdan zarafetle, önyargısızca öteki küreye atlama; sesli bir disk gibi fırlatılıp atılmış bir sözün yörüngesi; zamanın çılgınlıklarına kapılmış bütün bireyselliklere saygı: ciddi, ürkek, çekingen, zorlu, güçlü, kararlı, coşkulu; ibadethanesini her tür ağır ve yararsız eşyadan arındırmak; kırıcı ya da sevdalı düşünceyi tükürerek dışarı atmak ışıltılı bir çağlayan gibi; ya da onu hep içinde tutmak –fark etmeyeceğini bilmenin verdiği hoşnutlukla– baş meleklerin bedenleri ve ruhlarıyla süslü, soylular için böceklerden temizlenmiş çalılıklarda duyulan aynı yoğun-

lukla. Özgürlük: **DADA DADA DADA**, kasılmış acıların uluması, karşıtların ve bütün karşıtlıkların birbirine dolaşması, groteskların, sonuçsuzlukların: HAYATIN.

ÇEVİREN **Kaya Özsezgin**

1920 Tristan Tzara: Sıradan Aşk ile Kalbi Vuran Aşk Üzerine Dada Manifestosu

Tristan Tzara'nın "sıradan aşk ile kalbi vuran aşk üzerine manifesto"su, o zamanlarda Paris'in ilk avangard galerilerinden Galerie Povolozky'de düzenlenen bir suarede okunur (1920). Ertesi yıl *La Vie des Lettres* dergisinin dördüncü sayısında yayınlanır. Dadacı ve sürrealist şiir düşüncesinin, avangard sanat ve edebiyatın Baudelaire ve Mallarmé'ye yaklaşımının kaynağı sayılır. İlerde bir slogan haline gelecek "düşünce ağızda oluşur" sözü bile sürrealist otomatizmi ifade etmesi bakımından başlı başına bir manifesto sayılır.

I

giriş = sardanapalus
bir = bavul
kadın = kadınlar
pantolon = su
öylesine = bıyık
2 = üç
kamış = belki
sonra = şifre çözmek
kızıştırıcı = zümrüt
kötülük = vida
ekim = periskop
sinir = [redacted]

ya da kurayla çekilmiş olan bütün bu şeyler, hoş, sabunsu, sert veya kesin – hangi çözüm içinde olursa olsun – canlıdır. Papaz sınıfından birinin hayvansal, bitkisel, düşünülebilir ya da organik her sokağın bir köşesinde inşa edilmiş uyanık zihninin ötesinde, her şeye benzersizdire benzer her şeydir işte bunlar da. Bu şeye inanmamış olsaydım bile kâğıda geçirdiğim için gerçek, çünkü şapkanın üzerindeki kelebek gibi TUTTURDUĞUM bir yalandır bu.

Orta yerde dolanıp duruyor yalan – Bay Elverişli ve Bay Kullanışlı'yı selamlıyor: durduruyorum onu ve o da bir anda gerçek oluveriyor.
Böylece DADA, bisikletli polisin ve ahlakın üstlenmiş olduğu görevi üstleniyor gizlice.
Herkes (belli bir anda) kafaca ve bedence tam görünüyordu.
Bunu 30 kez tekrarlayalım.
Çok sevimli buluyorum kendimi.

Tristan Tzara

II

Dünyanın tümüne hitap eden bir bildiridir manifesto, tek iddiası siyasal, astronomik, sanatsal, parlamenter, tarımsal ve yazınsal frengiyi iyileştirmenin yolunu bulmaktır. Yumuşak ve saf olabilir, ama haklıdır her zaman, güçlü, dinç ve mantıklıdır.
Mantık konusunda da çok sevimli buluyorum kendimi.

Tristan Tzara

Kendini beğenmişlik, esneyip gözlerden ve ağızdan içeri sızan yıldızdır, üzerinde gebereceksin yazan kendi göğsüne dayanır, oraya gömülür. Onun için tek çıkar yol budur. Kim inanır hâlâ hekimlere? Buharlı bir makinede osuruk olan şairi tercih ederim ben – yumuşaktır ama ağlamaz – kibardır ve yarı-oğlancıdır, yüzer. İkisi de hiç umurumda değil. İlkinin Alman, ikincisinin İspanyol olması (zorunlu olmayan) bir rastlantıdır. Gerçekten de uzak olsunlar bizden, ırkların olasılık kuramını ve acının yetkinleşmiş yazışmasını keşfetmek.

III

Her insan hata yapar, ama en büyük hatalar, yazılan şiirlerdir. Gevezeliğin bir tek varlık nedeninden söz edilebilir: kutsal kitap geleneklerini yenilemek ve sürdürmek. Gevezeliği ve dedikoduyu posta idaresi özendirmiştir bugüne kadar ve ne yazıktır ki, yetkinleşen posta idaresini de tekel, demiryolları, hastaneler, cenaze levazımatçıları, kumaş fabrikaları özendirmiştir. Gevezeliği, aslında aile kültürü özendirir. Papanın mangırları özendirir. Konuşma sırasında harcanmayan her tükürük damlası, zamanla altına dönüşür. Tanrı'nın yasaları olan üç temel yasayı –yemek, sevişmek ve sıçmak– korumak için halklar tanrılara gereksinim duyduğundan, krallar yolculukta olduklarından, yasalar da çok katı olduğundan, bugün geçerli olan tek bir gevezelik vardır. Bunun da en sık ortaya çıkan biçimi, DADA'dır.

Birçok insan (gazeteciler, avukatlar, amatörler, düşünürler) öteki biçimleri de (işleri, evlilikleri, ziyaretleri, savaşları, çeşitli kongreleri, anonim şirketleri, siyaseti, kazaları, dans salonlarını, ekonomik krizleri, sinir krizlerini) Dada çeşitlemeleri olarak görür.
Emperyalist olmadığımdan, paylaşmıyorum onların görüşlerini – Dada'nın ikinci dereceden bir tanrısallık olduğuna inanıyorum ben daha çok, ayrıca devletin başsız kaldığı dönemlerdeki dinlerden kurulu yeni mekanizmanın öteki biçimlerinin yanına, basitçe konulması gerektiğine de...

Basitlik basit midir, yoksa Dada mı?
Kendimi epey sevimli bulmaktayım.

Tristan Tzara

IV

Gerekli midir şiir? Ona karşı seslerini yükseltenlerin, farkında olmadan ona bir yol çizdiklerini ve onun gelişmesine ortam hazırladıklarını biliyorum – onlar bunu, şiirin geleceği açısından sağlıklı bir iş olarak yorumlamaktadırlar.
Sanatın yok olması (yakındır bu her zaman) düşünülüyor. Burada sanattan daha sanat olan bir şey bekleniyor. Sağlık saflığa dönüşüyor tanrım tanrım.
Artık sözcüklere inanmamak mı gerekiyor? Ne zamandan beri bu sözcükler, onları ortaya çıkaran organın beklediğinin ve istediğinin tersini ifade etmektedirler?[1]
Büyük giz şurada:

Düşünce ağızda oluşur.

Kendimi her zaman çok sevimli buluyorum.

Tristan Tzara

Kanadalı büyük bir düşünür şöyle diyor:
bay düşünce ve bayan geçmiş de çok sevimlidirler.

1 Düşündüğünün, istediğinin ve düşünmeyi arzuladığının.

V

Çok zeki olmayacak kadar iyi olan bir dostum, geçenlerde şöyle diyordu:

ürperme
el falcısı YALNIZCA günaydın
iyi akşamlar DEME
BİÇİMİDİR
VE KİŞİNİN unutmabeni çiçeğine
saçlarına VERDİĞİ
BİÇİME BAĞLIDIR

Şöyle yanıtladım onu:

HAKLISIN budala
prens ÇÜNKÜ EMİNİM
tersi
tatar HAKSIZIZ doğal olarak
duraksıyoruz
benim adım ÖTEKİ
ÖTEKİNİ anlama isteği.

Çeşitlilik eğlendirici olduğundan, bu golf partisi "belirli" bir derinlik yanılsaması yaratıyor.

Bütün uzlaşımları geçerli sayarım ben – onları yok etmek, yenilerini yaratmak anlamına gelirdi, bu da gerçekten tiksindirici biçimde karmaşık hale getirirdi yaşamımızı.

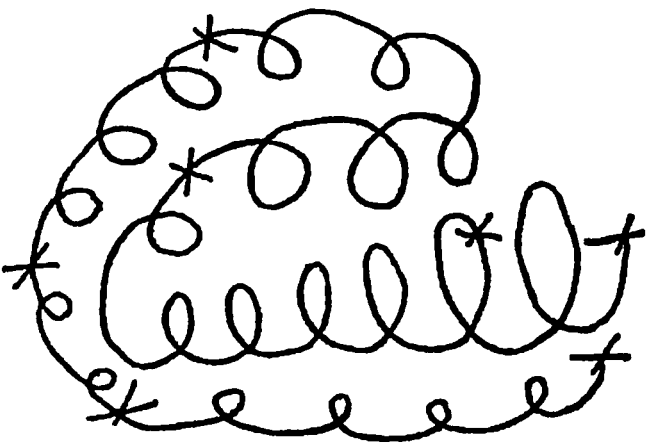
Hangisi daha şık olurdu: ilk evlilikten doğan çocukları mı sevmek, yoksa ikinci evlilikten olanları mı, bilinmeyecekti bu. "Tabancanın haznesi", bizi çoğunlukla tuhaf ve çalkantılı durumlara soktu. Anlamı karmakarışık etmek – kavramları *altüst etmenin ve ahlaksızlaşmanın, her şeyi çığırından çıkarmanın, yıkımın, karambolün* bütün küçük tropikal yağmurların düzenini bozmak, yıldırıma karşı korunmuş,

kamu yararına olduğu kabul edilmiş eylemlerdir. Bilinen bir olgu var: Artık sadece Fransız Dil Kurumu'nda bulunuyor dadacılar. Çok sevimli buluyorum gene de kendimi.

Tristan Tzara

VI

Görünen o ki, var olan şudur: daha mantıklı, çok mantıklı, fazla mantıklı, daha az mantıklı, az mantıklı, gerçekten mantıklı, yeterince mantıklı.
Pekâlâ, buradan sonuçlara varın.
– Tamam oldu:
En çok sevdiğiniz şeyi anımsayın bakalım şimdi.
– Oldu mu?
Siz bana sayıyı söyleyin, ben de size piyangoyu söyleyeyim.



VII

Her şeyden önce, yani gözü kapalı olarak, eylemin önüne ve her şeyin üstüne *Kuşku*'yu koyar Dada. Her şeyden kuşku duyar DADA. Bedene işlenen dövmedir Dada. Dada her şeydir. Dada'dan sakının.

Dada karşıtlığı, bir hastalıktır: Kendinden çalma hastalığı, insanın olağan hali DADA'dır.
Ama gerçek dadalar DADA'ya karşıdır.

Kendinden çalma hastası.

Kendi kişilik öğelerini – kendi çıkarını ve iradesini düşünmeksizin – çalan insan, bir kleptomandır. Kendi kendini çalar o kişi. Kendisini, içinde yaşadığı toplumdan uzaklaştıran nitelikleri ortadan kaldırır. Birbirine benzerler burjuvalar – tümü birbirinin aynıdır. Oysa daha önce benzemezlerdi. Sonradan çalmak öğretildi onlara – hırsızlık görev oldu böylece – en kolayı ve en az tehlikeli olanı, kendi cebinden çalmaktır. Bunların tümü çok yoksul kişilerdir. DADA'ya karşıdır yoksullar. Kendi akıllarıyla yapacakları bir yığın işleri vardır. Hiçbir zaman bitiremeyecekler bu işleri. Çalışırlar, kendileriyle didişip dururlar – kendilerini aldatırlar – kendilerini çalarlar – çok yoksuldurlar. Yoksullar. Yoksullar debeleniyor. Yoksullar DADA'ya karşı. DADA'ya karşı olan, benden yanadır, dedi ünlü biri, ama hemencecik ölüverdi. Gerçek bir dadacı gibi de toprağa verildi. "Anno domini Dada." Aman, dikkat edin! Ve bu örneği anımsayın.

VIII

Dadacı bir şiir yazmak için

Bir gazete alın
Bir de makas olsun
Ne uzunlukta şiir yazmak istiyorsanız, o uzunlukta bir makale seçin bu gazeteden.
Makaleyi kesin.
Sonra bu makalenin içinde geçen her sözcüğü özenle kesserek bir torbaya doldurun.
Sallayın yavaşça
Daha sonra kesikleri birer birer çıkartın torbadan
Çıktıkları sıraya göre, bu sözcükleri
özenle geçirin kâğıda
Size benzeyecektir şiir.
İşte buyrun, halktan kişiler sizi anlamadılarsa bile, duyarlılığı hayranlık verici, son derece özgün bir yazar olup çıktınız demektir.*

---

* *Örnek:*
köpekler tıpkı düşünceler gibi, elmastaki havanın içinden geçtiklerinde ve beyin zarının uzantısı, uyanma programının saatini gösterdiğinde (başlık benimdir)
dünkü fiyatlar, daha sonra tablolara uygun düşerek/ düşün değerini bilmek gözlerin çağı / görkemli biçimde okumak incili tür kararır/ grup kutsama düşlemek der renklerin gücü yazgı/ yontar giysi askıları hayretten donakalmış gerçeklik büyü/ izleyici artık 10-12 değil tümüyle/ yatağından çıkma sırasında kendi çevresinde fırıl fırıl döner basınç iner / garip bir yaratık üzerinde insan bedenleri birbiri ardına delilerin yer almaları sahnede ezici / kutlamak ama 160 yandaş adım-

larda sedef gibi parlak kakmama/ toprağın gösterişli muzları destekledi aydınlanmayı / sevinç sormak toplanmışlar hemen hemen / oradan bir o kadar vizyonları yardıma çağırıyordu / şarkı söylerler şu kadın güler / yazgı durum yok olur betimler 25 dansınki selam / sakladı tümünü yapılmadı bu! görkemli yükselişin daha iyi aydınlatılmış bandı var daha iyi ışık onun göz kamaştırıcılığı sahne ben müzikhol / yine görünür sonraki an kıpırdanır yaşamak / işler ki yoktur verirdi / tarz sözcükler gelirler bu adamlar

IX

Öğrenen kişiler olduğu için, açıklama yapan kişiler de vardır. Yok sayın onları, geriye salt Dada kalır.
Siyah sıvıya batırın kaleminizi açıklama yapmak niyetiyle – çiçek açmış beyinciğin karnının altında el bebek gül bebek büyüttüğünüz, özyaşamöykünüzden başka bir şey değildir. Özyaşamöyküsü, ünlü kişinin saltanat arabasıdır. Büyük ya da güçlü olabilir bu kişi. Ve işte siz, başkaları gibi sıradan biri olan siz, kalemi mürekkebe batırdıktan sonra doluverdiniz

KENDİNİ BEGENMİŞLİKLE

hem umulmadık hem farklı biçimlerde kendini gösteren, her tür etkinliğe, tinsel duruma, mimik yapısına uyan bir kendini beğenmişlikle; ve doluverdiniz

HIRSLA

yaşamın akıp geçtiği saat kadranına, o anda varmış olduğunuz yere tutunma, sinir zayıflığınızla var olabilen bir kutsamaya doğru yanıltıcı ve gülünç bir yürüyüş sonucu ilerleme hırsıyla; doluverdiniz

KİBİRLE

başkalarınınkinden daha büyük, daha güçlü, zayıf, derin, yüzeysel bir kibirle
Aziz meslektaşlar: büyük bir adam, ufak tefek, güçlü, zayıf, derin, yüzeysel biri,
işte bu yüzden geberip gideceksiniz tümünüz.
Kendilerine özgü büyüklüklerinin farkına biraz daha önce vardıkları izlenimi yaratmak için, manifestolarına eski tarih düşen adamlar vardır. Aziz meslektaşlarım, önce sonra, geçmiş gelecek, şimdi dün

işte bu yüzden geberip gideceksiniz tümünüz.
Şöyle diyenler var: Dada iyidir çünkü kötü değildir, Dada kötüdür, Dada bir dindir, Dada bir şiirdir, Dada bir ruhtur, Dada kuşkucudur, Dada bir büyüdür, Dada'yı bilirim.
Aziz meslektaşlarım: iyi, kötü, din şiir, ruh kuşkuculuk, tanımlama tanımlama,
işte bu yüzden geberip gideceksiniz tümünüz.
sizi temin ederim ki geberip gideceksiniz.
Büyük gizem, bilinmeyen bir şeydir, ama bazı kişilerce bilinmektedir o. Dadanın ne olduğunu hiçbir zaman söylemeyecekler size. Sizi oyalamak için, bir kez daha şöyle bir şey söyleyeceğim ben:
dada zihnin diktatörlüğüdür, ya da
dada dilin diktatörlüğüdür
ya da
dada zihnin ölümüdür,
dostlarımın çoğunun hoşuna gidecektir bu. Dostlarımın.

X

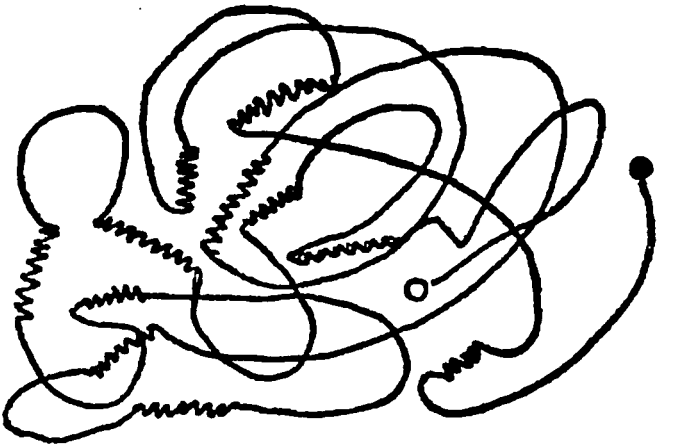
Açık bir gerçek var ki, Gambetta'dan, savaştan, Panama ve Steinheil olayından bu yana, zekâ sokağa düşmüş bulunuyor. Eksiksiz ve normal bir insan oldu artık zeki adam. Değerli bir varlığın anormalliklerine, insan-karşıtı büyük adamların özgürlüğüne, tazeliğine sahip olduğundan, bizde bulunmayan, ilginç olan

BUDALA'dır.

Dada, budalanın varlığını her yerde sürdürmesine çalışır var gücüyle. Ama bilinçli bir biçimde. Ve kendisi de, giderek öyle olmaya çaba gösterir.
Korkunçtur Dada: Zekânın bozguna uğraması karşısında acı duymaz. Daha çok da korkaktır Dada, ama kudurmuş bir köpek gibi korkak, ne yol-yöntem bilir, ne de inandırıcı bir aşırılık.
Eğilip durmasına yol açan çorap bağı eksikliği, aslında hiçbir zaman var olmamış olan sürekli bir düzenin ünlü eksikliğini anımsatır bize. Yalan haber, bir çamaşırcı kadın tarafından, ona ait sayfanın altında öne sürüldü, sinekkuşlarının içten doğanın sandviçadamları olduğu barbar ülkeye götürüldü bu sayfa daha sonra.
Bunları, elinde yumuşak bir şırınga olan bir saatçi anlattı bana, sıcak, ağırkanlı, girişken insanların yaşadığı ülkelerin karakteristik anıları olarak.

XI

Dada bir köpektir – bir pergeldir – karın kilididir – ne yeni bir şeydir, ne de çıplak bir Japon kızı – şahlanmış duyguların gazölçeridir – Dada hoyrattır ve propaganda yapmaktan kaçınır – Dada, fırdolayı dönen ve güç harcamaksızın, saydam biçim değişikliği halindeki yaşamın niceliksel değeridir.



XII

baylar bayanlar satınalın girin satınalın ve okumayın göreceksiniz ellerinde niagara'nın anahtarını tutan bir kutu içinde topallayan adam valizde yarımküreler çin kandili içine kapatılmış burun göreceksiniz göreceksiniz göreceksiniz massachussets barındaki göbek dansını çiviyi batıranı ve lastiğin havası boşalır bayan atlantide'in ipek çorapları alacaklıyı bulmak için dünyanın çevresini 6 kez dolanan bay sandık ve nişanlısı kardeşi baldızı marangozun adresini bulacaksınız karakurbağalı saat mektup açacağı biçiminde sinir kadın cinsi ve yunan kralına müstehcen fotoğraflar üreten kişininki için küçük topluiğne adresini alacaksınız action française'in adresini alacağınız gibi.

XIII

DADA, el sürülmemiş bir mikroptur
Dada hayat pahalılığına karşıdır
Dada
Düşüncelerin işletme hakkı için anonim şirket
Dada, başkanın cinsine göre 391 farklı tavra ve farklı renge sahiptir
Dönüşür – doğrular – aynı anda aksini söyler –
önemsiz – bağırır – oltayla balık avlar.
Dada hızlı ve çıkarcı değişimin bukalemunudur
Dada geleceğe karşıdır. Ölmüştür Dada. Budaladır Dada.
Yaşasın Dada. Bir edebiyat okulu değildir Dada, ulur

Tristan Tzara

XIV

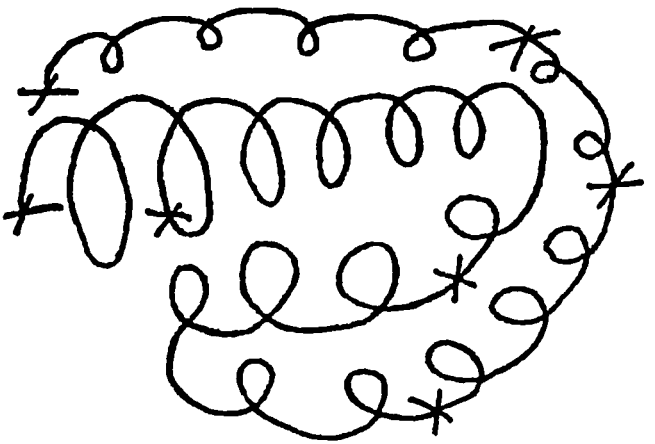
Kelebek gözlük içinde yaşama süs vermek – okşamalardan oluşan bir örtü – duvara asılmış kelebekli silah takımı, – *işte yaşamın oda hizmetçilerinin hayatı.*

Bir usturanın ve kızgın pirelerin üzerinde yatmak – basın-çölçerde yolculuk etmek – fişek gibi işemek – gaf yapmak, aptal olmak – kutsal dakikalardan duş almak – yenilmek, her zaman sonuncu olmak – başkasının dediğinin tersini haykırmak – lağım temizleme makinesinin eşliğinde her gün yıkanan Tanrı'nın yazı işleri odası ve banyosu olmak – *işte dadacıların yaşamı.*

Zeki olmak – herkese saygı göstermek – er meydanında ölmek – borç almak – falancaya oy vermek – doğaya ve resme saygı duymak – Dada gösterilerine karşı bağırıp çağırmak – *işte insanların yaşamı.*

XV

DADA, uygulamaya konulacak bir öğreti değildir: Dada, – yalan söylemek içindir o: işler iyi gidiyor. – Dada borçlanır ve yaşamını, döşeği üzerinde yatarak geçirmez. Ulu Tanrı evrensel bir dil yaratmıştır, o nedenle ciddiye alınmıyor. Bir ütopyadır her dil. Tanrı, başarılı olmamasına aldırmayabilir: Dada da. Bu yüzden eleştirmenler şöyle diyorlar: Dada, kendini gösterişe kaptırıyor, ya da Dada arzudan kudurmuş. Tanrı, kendini gösterişe kaptırıyor, ya da Tanrı arzudan kudurmuş. Kim haklı: Tanrı mı, Dada mı, yoksa eleştirmen mi?



– "Saptırıyorsunuz" diyor bana sevimli bir okur.
– Hayır, hiç de değil! Yalnızca şu sonuca varmak istiyordum: Dada'ya katılın, hiçbir kazanç sağlamayan tek kredi kurumuna.

XVI

ulur ulur ulur ulur ulur ulur ulur ulur ulur ulur ulur ulur
ulur ulur ulur ulur ulur ulur ulur ulur ulur ulur ulur ulur
ulur ulur ulur ulur ulur ulur ulur ulur ulur ulur ulur ulur
ulur ulur ulur ulur ulur ulur ulur ulur ulur ulur ulur ulur
ulur ulur ulur ulur ulur ulur ulur ulur ulur ulur ulur ulur
ulur ulur ulur ulur ulur ulur ulur ulur ulur ulur ulur ulur
ulur ulur ulur ulur ulur ulur ulur ulur ulur ulur ulur ulur
ulur ulur ulur ulur ulur ulur ulur ulur ulur ulur ulur ulur
ulur ulur ulur ulur ulur ulur ulur ulur ulur ulur ulur ulur
ulur ulur ulur ulur ulur ulur ulur ulur ulur ulur ulur ulur
ulur ulur ulur ulur ulur ulur ulur ulur ulur ulur ulur ulur
ulur ulur ulur ulur ulur ulur ulur ulur ulur ulur ulur ulur
ulur ulur ulur ulur ulur ulur ulur ulur ulur ulur ulur ulur
ulur ulur ulur ulur ulur ulur ulur ulur ulur ulur ulur ulur
ulur ulur ulur ulur ulur ulur ulur ulur ulur ulur ulur ulur
ulur ulur ulur ulur ulur ulur ulur ulur ulur ulur ulur ulur
ulur ulur ulur ulur ulur ulur ulur ulur ulur ulur ulur ulur
ulur ulur ulur ulur ulur ulur ulur ulur ulur ulur ulur ulur
ulur ulur ulur ulur ulur ulur ulur ulur ulur ulur ulur ulur
Kendini hâlâ çok sevimli bulan

Tristan Tzara

ÇEVİREN **Kaya Özsezgin**

1920 Francis Picabia: Dada Manifestosu

Picabia, Dada sanatçıları arasında en aykın, nihilist ve en şiddetli 'sanat düşmanı' olanıdır. Zaten çevresinde en iyi anlaştığı kişi Arthur Cravan'dır. Kendisinin ilk dadaist olduğunu savunur. Breton 1922 yılında yazdığı "Dadadan Sonra" makalesinde, gerçekten de Tzara'ya gelene kadar Dada'nın ilkelerinin en önce Picabia ve Duchamp tarafından belirlendiğini öne sürer. Sanatçının "Yamyam Manifestosu"yla aynı yıl okunan "Dada Manifestosu"nu, Dada ruhunun ilk uyanışları kadar, Picabia'nın nihilizminin ve *anti-art* hırçınlığının belgesi saymak gerekir. Ayrıca, kısa bir süre sonra terk edeceği Dada'yla çatışmasının ipuçlarını da barındırır.

Kübistler Dada'nın üzerini karla örtmek istiyorlar; bu sizi şaşırtabilir, ama doğru, oluklarındaki karı Dada'nın üzerine süpürüp onu gömmek istiyorlar.

Emin misin?

Kesinlikle, ucube ağızlardan dökülüyor gerçekler. Dada'nın, iğrenç işlerine taş koyacağını, sanatı pahalıya satmalarına engel olacağını düşünüyorlar.

Sanat sosisten daha pahalı, kadından daha pahalı, sanat her şeyden daha pahalı.

Sanat da Tanrı gibi gözle görülebilir! (Saint Sulpice'e bakın.)

Sanat, embesiller için imal edilmiş bir ecza ürünüdür.

Ruh sayesinde dönüyor cadı tahtaları; resimler ve diğer sanat eserleri, kasalı cadı tahtaları gibi, ruh kasanın içinde ve müzayede fiyatlarına göre gitgide canlanıyor.

Komedi, komedi, komedi, komedi, komedi, aziz dostlarım.

Tacirler resmi sevmez, sadece tinin gizemini bilirler...

İmzalı eserlerin kopyalarını satın alın.

Züppeliğin âlemi yok, sırf komşunuz sizinkinin tıpatıp aynısı bir şeye sahip diye zekânızdan bir şey kaybetmezsiniz.

Duvarlardaki sinek pisliklerine son.

Her halükârda bazıları kalacak, orası açık, ama hiç olmazsa birkaçı eksilecek.

Kuşkusuz Dada'dan gittikçe daha çok nefret edilecek; geçiş kartı sayesinde ayin alaylarını yarıp geçecek "Gel Yosmam" diye şarkı söyleyerek – ne küfür ama!

Kübizm fikir kıtlığını temsil eder.

İlkellerin resimlerini küplere böldüler, zencilerin heykellerini küplere böldüler, kemanları, gitarları, resimli dergileri, boku, genç kızların hatlarını küplere böldüler, paranın da küpünü almazlarsa içlerinde kalır!!!

Oysa Dada kendi namına hiçbir şey istemez, hiçbir şey, hiçbir şey; Dada bir şeyler yapıyorsa sırf halk şunu desin diye yapar: "Hiçbir şey anlamıyoruz, hiçbir şey, hiçbir şey."

Dadaistler birer hiçtir, hiç, hiç – kuşkusuz hiç, hiç, hiç olarak kalacaklardır.

hiçbir şey, hiçbir şey, hiçbir şey bilmeyen
FRANCIS PICABIA

ÇEVİREN **Elçin Gen**

1920 Francis Picabia: Yamyam Manifestosu

"Yamyam Manifestosu" 1920 yılı Mart ayında André Breton tarafından Théâtre de la Maison de l'Ouvre'da okunur ve büyük bir skandala yola açar. Alaya alınan izleyici, çürük domates, yumurta, hatta kokuşmuş et fırlatarak sahneye saldırır. Dada'nın Paris'te tanınmasında, bu mekânda düzenlenen ve Breton ile Tzara gibi başka sanatçıların da manifestolarının veya şiirlerinin okunduğu suareler en önemli rolü oynar. Ertesi yıl Picabia *Cannibale* [Yamyam] dergisini çıkarır. Ama Picabia asıl 1916'da Barselona'da çıkarmaya başladığı *391* dergisiyle bilinir. Bu dergi, 1913-1915 yılları arasında New York'a gidip gelirken Man Ray ve Duchamp'la birlikte ilişki kurduğu ünlü 291 Galerisi'nin çıkardığı ve bir sayısını da tamamıyla Picabia'ya ayırdığı dergiye bir nazirdir. 1924 yılına kadar yayınlanan *391* en uzun süre yayınlanan Dada dergisi olmuştur.

Hepiniz sanık sandalyesindesiniz: Ayağa kalkın! Sizinle ancak ayakta durduğunuz zaman konuşulabilir.
Marseillaise'i, Rus ulusal marşını ya da God Save the King'i dinliyormuş gibi ayağa kalkın.
Karşınızda bayrak varmış gibi kalkın.
Ya da yaşam anlamına gelen ve sizi hep pahalı olan ne varsa sırf snobluk olsun diye sevmekle suçlayan DADA'nın karşısındaymış gibi ayağa kalkın.
Hepiniz tekrar oturdunuz ha? Daha iyi, o zaman beni daha dikkatle dinleyeceksiniz.
Ne yapıyorsunuz burada, ciddi kabuklu hayvanlar gibi sıkış tıkış bir halde – ciddisiniz değil mi?
Ciddi, ciddi, ölümüne ciddi. Ölüm ciddi bir meseledir di mi?
Ya kahraman ya da gerzek olarak ölünür, ikisi de aynı şey.
Gündelik bir değerden daha fazla değeri olan tek sözcük ölüm sözcüğüdür. Ölümü seversiniz siz – başkalarının ölümünü.
Öldürün! Gebertin! Zıbartın!
Ölmeyen tek şey paradır, biraz uzaklaşır o kadar!
Ona saygı duyulur, o ciddi bir şahsiyettir.
Tanrı odur! Para, tüm aileler onun önünde diz çökerler.
Yaşasın para! – Çok yaşasın! Parası olan adam, saygıdeğer bir adamdır.
Saygınlık alınıp satılabilir – göt gibi. Göt, yaşamı kızarmış patates gibi temsil ediyor
ve hepiniz bu ciddiyetinizle tezek gibi kokuyorsunuz.
DADA'ya gelince, o kokmaz; o bir anlam taşımaz, hiçbir anlam taşımaz.
DADA sizin umutlarınız gibidir: hiç.
cennetiniz gibidir: hiç.
putlarınız gibidir: hiç.
siyasal önderleriniz gibidir: hiç.
kahramanlarınız gibidir: hiç.

dinleriniz gibidir: hiç.
Islık çalın, haykırın, dişlerimi kırın – ya sonra?
Aptal öküzler gibi olduğunuzu her zaman söyleyeceğim, ben ve arkadaşlarım üç ay içinde birkaç franka size resimlerimizi satacağız.

ÇEVİREN **Mustafa Tüzel**

1921 Francis Picabia: Bay Picabia Dadacılardan Ayrılıyor

Francis Picabia 1921 yılında Tzara'yla, 1924'te de Breton'la yollarını ayırır. "Dadacılardan ayrıldım çünkü artık onlarla birlikte olmak bana boğucu geliyordu... aralarında fena halde sıkılıyordum... Zaten Dada ruhu yalnızca üç-dört yıl sürdü ve benimle, Marcel Duchamp tarafından ifade edildi." Picabia, Dada ve sürrealizmi sanat yapmakla ve sanat satmakla itham ediyordu. "Dada sonsuza kadar yaşayacak. Ve şükürler olsun ki bu sayede sanat tacirleri servetler kazanacak." Picabia, *391* dergisinin son sayısını Breton'un "Birinci Sürrealist Manifestosu"nu yayınlamasının ardından çıkardı ve geçmişiyle köprüleri attı: "Breton bir devrimci değildir... şöhret düşkünüdür ve söyleyecek sözü yoktur. Hiçbir duyarlılığı olmayan, hiç yaşamamış bu sanatçı, küçük resim koleksiyonlarını seven bir küçük burjuva tipindedir." Son *391* sayısının kapağında Picabia'nın "Instantanéisme Manifestosu" yer alır. "Instantanéisme söyleyecek sözü olanlar içindir. Bir hareket değildir, biteviye bir harekettir!" Picabia bu manifestoda Dada'nın merkezinde olduğuna inandığı "ânın" değerini vurgular. Sanatçı bundan sonra multi-medya performanslar yapar. Erik Satie'yle bale, René Clair'le sinema... "Bay Picabia Dadacılardan Ayrılıyor", 11 Mayıs 1921'de *Comoedia* dergisinde yayınlanmıştır.

Tüm fikirleri alkışlarım, ama yalnızca beni ilgilendirenleri, başka bir şeyi değil, etrafında uçuşanları değil, fikirlerden çıkar sağlamak midemi bulandırır. "Yaşamak gerek..." bana mı söylüyorsunuz? Siz de benim kadar iyi biliyorsunuz ki varoluşumuz bir icattan kazanç elde etmeye kıyasla

çok kısadır; bu dünyaya dün değil evvelki gün geldik ve yarın da öleceğiz. Kübizm, sabahında dünyaya geldiği bir günün akşamında öldü, sonra Dada ortaya çıktı ve o da, aslında, bir o kadar geçiciydi. Evrim devam ediyor; birileri çıkıp geçmiş bir zamanın ruhuna ait yeni bir pakete isim bulacak, vesaire.

Dada ruhu, gerçekte yalnızca 1913'ten 1918'e kadar sürdü, evrilmeyi ve kendini dönüştürmeyi bir an olsun bırakmadığı bir dönem boyunca. O zamandan sonra, École des Beaux-Arts'dan çıkan işler ya da *Nouvelle revue française*'den ve Enstitü'nün kimi üyelerinin elinden çıkan statik ince nakış yazılar kadar cansızlaştı. Ömrünü uzatma çabası yüzünden Dada kendi üzerine kapandı. Bu satırlarda, çok sevdiğim kimi dostları incitiyor ya da dadacılıktan belki de bir çıkar elde etmeyi uman kimi meslektaşlarımı rahatsız ediyorsam, özür dilerim!

Size bu noktada neler olup biteceğini söyleyemem; şu hususta eminim ki, ruh halimiz 1913'ten (olsa olsa) 1920'ye kadar olan dönemdekiyle aynı değil ve bu da sonuç itibariyle kendini farklı dışa vuruyor. Temmuz ayı, bir gece yarısı, geceliğimle ayakta dikilip ay hakkında kafa patlattığımı zannetmeyesiniz, sağduyumu kaybetmedim – sağduyu diye bir şey varsa tabii! Şundan eminim ki, hareketi durdurmanın imkânı yok. Paranın kendisi değerli – ya da değil; belki de kâğıt altından daha çok ederdi, Cardiff'in kömür ocakları kadar geniş altın madenleri bulmam için bana verilmiş olsaydı. İnsanlar bireyleri iki kategoride sınıflandırır: "gayri ciddi" ve "ciddi". Şimdiye kadar hiç kimse ciddi bir insanın ne demek olduğunu bana açıklayamadı. Buna burada kendim kalkışacağım. Zannediyorum ki, ciddi addedilen birisi; komşularına, ailesine, arkadaşlarına bir şeyler sunarken, bunu sağlamak için sermayesinden elde ettiği kazancı işine yatıran kişidir. Gayri ciddi birisiyse; kazanç ile ser-

mayeyi birbirine karıştıran, fikirleriyle para basma peşinde olmayan kişidir – sanatsal açıdan, Louvre'da resim kopya eden birisi benden her zaman daha ciddi olacaktır! Dada, görüyorsunuz ya, ciddi değildi; bu yüzden de dünyanın her yanını yangın gibi sardı. Şimdi birileri tarafından ciddiye alınıyorsa, bu, ölmüş olduğundandır! Pek çoğu bana katil diyecek, ama onlar sağır ve miyop. Zaten katiller yoktur; verem ve tifo katil mi? Hayatlarımızın ipleri bizde mi? Zannımca, yalnızca tek bir katil var; o da dünyayı yaratandır. Ne var ki, dünyayı kimse yaratmadığı için katiller de yoktur, Dada sonsuza dek yaşayacak! Bu sayede, sanat tacirleri servetlerine servet katacak, yayıncılar altlarına arabalar çekecek, yazarlar *Légion d'honneur* alacak ve ben... *Francis Picabia kalacağım!*

Göçebe olmalı insan, ülkeleri ve şehirleri dolaşır gibi kat etmeli fikirleri, muhabbetkuşu ve sinekkuşu yiyerek, marmoset maymunlarını canlı canlı yutarak, zürafaların kanını emerek, panter bacağıyla beslenerek! İnsan, martılarla uyumalı, boa yılanıyla dans etmeli, günebakanlarla sevişmeli ve zincifreyle yıkamalı ayaklarını!

Kilise iç mekânlarına transatlantik görünümü vermeli insan, transatlantiklere de kremalı enginar; heykelleri çıkartıp denizden, geçen vapurlara dizeler okutturmalı, sokağa çıplak çıkıp evde smokinle dolaşmalı; günah çıkartan papazların itiraflarını duymalı, tanıdığı birini asla bir daha görmemeli; her şeyden önce, aynı kadını ikinciye sokmamalı yatağına, eğer onu her gün bir başka âşıkla aldatan bir metresi yoksa! Bütün bunlar, komik olan her şeye gülen, siyahı karanlık, beyazı aydınlık bulan bir bakırcının imanından çok daha kolaydır. Bakırcı üşüdüğünde ısınmak için çıkar güneşe; üşümeyin, göreceksiniz ne kadar da benziyor güneş yağmura!

Varoluş, art niyetli, fırsatçı olmayan insanlar arasında yaşa-

dığınızda gerçekten katlanılabilir yalnızca, ama bu imkânsızı istemek olurdu...

Yetenek diye bir şey yok, şaheserler yalnızca kâğıt yığını, hakikatse kantarın topuzu. Her şey sıkıcı, değil mi? Düşen yapraklar sıkıcı, yerine çıkan yenileri sıkıcı, sıcak sıkıcı, soğuk sıkıcı. Çalmayan büyükbaba saatleri sıkıcı, çalanları sıkıcı. Telefon sahibi olmak sıkıcı, olmamak sıkıcı. Ölen insanlar sıkıcı, ölmeyenler de bir o kadar sıkıcı! Baksanıza, ne kadar da kötü biraraya getirilmiş dünya, neden beynimiz arzularımızın kudretine sahip değil? Ama tüm bunların pek bir önemi yok, müzelerdeki tablolar şaheser-fosiller. Biri zevk sahibi addediliyorsa, bu, diğerleriyle aynı zevkleri paylaştığı içindir; sizin için hayat hep aynı teraneyi tıngırdattığınız bir gitar, sonsuza dek.

ÇEVİREN **Can Gündüz**

1920 Kurt Schwitters: *Merz*'den

Kurt Schwitters da birçok Alman Dada sanatçısı gibi önce ekspresyonizm ve kübizm etkisindedir; etkinliklerini Der Sturm galerisi çevresinde sürdürür. Huelsenbeck'in Dada yaklaşımını kabul etmez. Diğeri de onu "küçük burjuva taşra sanatçısı" olarak damgalar, çünkü Schwitters doğduğu Hanover'de yaşamayı sürdürmektedir. Bu çatışma nedeniyle Schwitters kendi Dada düşüncesini ve sanatını geliştirmeye koyulur: Merz. Ona göre "Dada salt bir anti-tezdir. Oysa Merz anti-tezi sanat eserinin her öğesine yüklediği görece değerlerle uzlaştırır. Saf Merz sanattır, saf Dada sanat olmayandır. Ve ikisi de yaklaşımlarında kasıtlıdır." Her ne kadar "Merz", Schwitters'in şans eseri gözüne ilişen bir gazetedeki banka reklamında geçen *Kommerz* (ticaret) sözcüğünden türetilmiş olsa da, aslında sanatların birliğini, romantiklerde bir topyekûn sanat eseri hayalini ifade eden *gesamskunstwerk* fikrini karşılar. Bir anlamda bağımsız, "anti-Dada" bir Dada hareketidir. Schwitters, eserlerini bundan böyle Merz-resmi, Merz-şiiri, Merz-sahnesi, Merz-mimarlığı vb. olarak



Kurt Schwitters, hayatının eseri Ur-Sonatları (1922-1932) seslendiriyor. Sonatların bilinen müzik formlarıyla ilgisi yoktur, sadece telaffuz edilmesi gereken harfler ve sesler vardır. Schwitters 'besteleri' hakkında şöyle der: "[Sonatları] doğru okumak için hayal gücünü kullanmanız gerek. Eleştirme hakkı ise, sadece eseri tam olarak anlayanlara mahsustur."

adlandırır. 1923-1932 arasında bir de *Merz* dergisi çıkarır. Buradaki 1920 tarihli manifesto, Merz fikrini ve bunun Dada'yla çatışmasını açıklaması bakımından Schwitters'in en açık bildirisi sayılır.

[...] Bugün bana öyle geliyor ki, bir sanat eserinde ifade için çabalamak bile sanata zararlı. Sanat aslî bir kavramdır: tanrı gibi yüceltilmiş, hayat gibi açıklanamaz, tanımlanamaz ve amaçsız. Sanat eseri, öğelerinin sanatsal olarak değerlendirilmesi sayesinde varlığa gelir. Ben yalnızca nasıl sanat yaptığımı bilirim; yalnızca malzemelerimi bilirim, ne içinini bilmem.

Malzemenin ne olduğu aslî değildir, ben kendim nasıl aslî değilsem öyle. Aslî olan yalnızca biçim vermedir. Malzeme önemsiz olduğundan, resim hangi malzemeyi gerektirirse onu kullanırım. Farklı türden malzemeleri kendi aralarında uyumlu kılarak, sırf yağlıboyayla resim yapmaya göre daha üstün bir durum elde ederim; zira renk üzerine renk uygulamanın yanı sıra, çizgi üzerine çizgi, biçim üzerine biçim vs. hatta malzeme üzerine malzeme uygularım – örneğin çuvalbezi üzerine ahşap. Bu sanatsal yaratma tarzını doğuran dünya görüşüne "Merz" adını veriyorum.

"Merz" sözcüğünü uydurduğumda bir anlamı yoktu. Şimdi ona verdiğim anlamı taşıyor. "Merz" kavramının anlamı, onu kullanmaya devam edenlerin kavrayışıyla birlikte değişiyor.

Merz, sanatsal formlar yaratmak adına tüm prangalardan kurtulmak ister. Özgürlük sefahat değil, katı sanatsal disiplinin ürünüdür. Merz aynı zamanda sanata dayalı tüm sınırlamalara yönelik hoşgörü demektir. Her sanatçının resmini örneğin kurutma kâğıdından yapmasına izin verilmelidir, yeter ki ona form verebilsin.

Doğal unsurların yeniden üretimi sanat eseri için olmazsa olmaz değildir. Doğanın sanatsal olmayan temsilleri, res-

min başka unsurları üzerine uygulanmak kaydıyla, resmin bir kısmını oluşturabilir.

Başlangıçta başka türlerle ilgilendim, örneğin şiir sanatıyla. Şiirin öğeleri harfler, heceler, sözcükler ve cümlelerdir. Şiir bu öğelerin birbiri üzerine oynanmasından meydana gelir. Anlam ancak böyle bir etmen olarak kullanılacaksa özseldir. Ben anlamı anlamsızlık üzerine uyguluyorum, anlamsızı tercih ediyorum; ama bu tamamen kişisel bir mesele. Anlamsız, sanatta şimdiye kadar öylesine ihmal edildi ki ona acıyorum, bu yüzden onu seviyorum da.

Bu noktada tıpkı benim gibi anlamsızla haşır neşir olan dadacılıktan söz etmeliyim. Dadacılığın iki türü var: çekirdek dadacılar ve kabuk dadacılar; bu sonuncular esasen Almanya'da yaşıyorlar. Başlangıçta yalnızca çekirdek dadacılar vardı; kabuk dadacılar, Huelsenbeck'in* önderliğinde başlangıçtaki çekirdekten koptular ve koparken çekirdeğin bir kısmını da beraberlerinde götürdüler. Kopuş, tantana ve şamata eşliğinde, "Marseillaise" söylenerek ve Huelsenbeck'in bugün hâlâ kullandığı tekmeli tokatlı taktiklerle gerçekleşti. Dadacılık Huelsenbeck'le birlikte siyasî bir meseleye dönüştü. Alman Devrimci Dadacılar Merkez Komitesi'nin meşhur manifestosu, radikal komünizmi dadacılığın bir buyruğu olarak dayatır. Huelsenbeck, 1920'de Steegemann'ın yayınladığı kendi dadacılık tarihinde, "Dada Alman Bolşevizmidir" diye yazar. Sözünü ettiğim Merkez Komite Manifestosu aynı zamanda "ekspresyonizme karşı en şiddetli savaşı" talep eder. *Dadacılığın Tarihi*'nde Huelsenbeck şunu da yazmıştır: "Öyle ya da böyle, sanatın sıkı bir dayak yemesi gerek." Yakınlarda yayınlanan *Dada Almanağı*'na yazdığı sunuşta Huelsenbeck, "Dada'nın bir tür anti-kültür propagandası yaptığını" belirtir. Ben hoşgörülü biriyim ve kanımca herkes dünyaya ilişkin kendi görüşüne sahip olmalı, ama bu

* "Hülse" (Huelse) Almanca'da kabuk demektir – ç.n.

tür görüşlerin Merz'e yabancı olduğunu belirtmem gerekir. Merz ilke olarak yalnızca sanat yaratma gayretindedir, zira hiç kimse iki efendiye birden hizmet edemez.

Ama Huelsenbeck'in de kabul ettiği gibi, "Dadacıların dadacılık anlayışının pek çok çeşidi vardır." Çekirdek dadacıların önderi Tristan Tzara 1918 tarihli Dada Manifestosu'nda "herkes kendi sanatını kendince yapar" ve "Dada soyutlamanın simgesidir" diye yazar. Belirtmeliyim ki Merz, çekirdek dadacılığın bu versiyonuyla ve Hans Arp (ki ona özellikle düşkünüm), Picabia, Ribémont-Dessaignes ve Archipenko gibi çekirdek dadacıların sanatıyla sıkı bir sanatsal dostluk içindedir. Kabuk dadacılık, Huelsenbeck'in kendi sözleriyle, "kendini Tanrı'nın soytarısı" yaptı; çekirdek dadacılık ise kadim soyut sanat geleneğine sıkı sıkıya bağlı kaldı. Kabuk Dada "kendi sonunu öngörür ve buna güler", ama çekirdek dadacılık sanat yaşadığı sürece yaşayacaktır. Merz de sanat için uğraşır ve *kitsch*'in düşmanıdır, hatta ilke-olarak-*kitsch*'in bile; oysa Huelsenbeck'in önderliğinde bu sonuncusu kendini dadacılık addetmiştir. Sanatı yargılama yeteneği olmayan herkes sanat hakkında yazabilme hakkına sahip olmamalı: "Quod licet jovi non licet bovi."* Merz, Bay Richard Huelsenbeck'in sanat hakkındaki kopuk ve yüzeysel fikirlerini kuvvetle ve ilke olarak reddeder; Tristan Tzara'nın yukarıda anılan görüşlerini ise resmî olarak kabul eder.

Kimi çekirdek dadacılarla dostluğumdan doğabilecek yanlış anlamaları da açıklığa kavuşturayım. Benim kendimi "dadacı" saydığım düşünülebilir, özellikle Paul Steegemann'ın yayınladığı *Anna Blossom* adlı şiir koleksiyonumun kapağında "Dada" sözcüğü yer aldığı için.

Aynı kapakta bir yel değirmeni, bir kafa, geri geri giden bir lokomotif ve havada asılı bir adam çizimleri de var. Bu-

* Bir Latin deyişi: "Jüpiter'in yapmaya hakkı olan şeyi bir sığır yapamaz" – ç.n.

nun tek anlamı, Anna Blossom'un yaşadığı, insanların kafa üstü yürüdüğü, yel değirmenlerinin döndüğü ve lokomotiflerin ters gittiği dünyada, Dada'nın da var olduğuydu. Yanlış anlaşılmamak için Katedral'imin dış kısmına "anti-Dada" yazdım. Bu benim dadacılığa karşı olduğum anlamına değil, bu dünyada dadacılığa karşı bir hareketin de var olduğu anlamına gelir. Bir lokomotif her iki yöne de gidebilir. Neden değişiklik olsun diye geri geri gitmesin ki?

Resim yaptığım sürece kalıp da yapıyorum. Şu sıralar Merz heykeller yapıyorum: *Lustgallows* ve *Cultpump*. Merz resimleri gibi Merz heykelleri de çeşitli malzemelerden yapıldı. Her yandan bakılabilecek yuvarlak heykeller olarak tasarlandılar.

Merz Evi benim ilk mimarî Merz yapıtımdı. *Zweemann*'ın 8-10. sayısında Spengemann onun üzerine şu yorumu yaptı: "Merz Evi'nde ben bir katedral görüyorum, daha doğrusu Katedral'i görüyorum. Bir kilise binası değil, hayır, ama bizi sonsuza yükselten şeyin –mutlak sanatın– hakikaten tinsel bir tasarımı olarak binayı görüyorum. Kullanılabilir bir katedral değil bu, iç mekânı tekerleklerle öyle dolup taşmış ki insanlar orada yer bulamıyorlar... Bu, salt sanatsal anlama sahip mutlak bir mimarî."

Çeşitli türlerle meşgul olmak benim için sanatsal bir gereksinimdi. Sebebi, çalışmamın ufkunu genişletme arzusundan çok, belli bir türün uzmanı değil sanatçı olma çabasıydı. Hedefim, tüm türleri sanatsal bir bütünde birleştirecek bir bütüncül Merz sanat yapıtı. İlk başta tek tek türleri birleştirdim. Sözcükler ile tümceleri öyle bir biçimde şiirde birbirine yamadım ki, ritmik kompozisyonları bir tür çizim yaratıyordu. Diğer yoldan, okunacak cümleler içeren çizimler ile resimleri birbirine yapıştırdım. Resimlere öyle bir biçimde çiviler çaktım ki, resim etkisinin yanı sıra plastik rölyef etkisi de ortaya çıktı. Bunu, türler arasındaki sınırları ortadan kal-

dırmak için yaptım. Fakat bütünsel Merz yapıtı, henüz üzerinde yalnızca kuramsal olarak çalışabildiğim Merz sahnesi olacaktır. Onunla ilgili ilk umumî duyuru *Sturmbühne*'nin sekizinci sayısında yer aldı:

"Merz sahnesi, Merz sahne yapıtının performansının yerini tutar. Merz sahne yapıtı soyut bir sanat eseridir. Drama ile opera, kural olarak, yazılmış bir eserden kaynaklanır ve bu, sahneye konmadan bile, tastamam bir eserdir. Sahneleme, müzik ve performans, yalnızca, kendisi de bir eylemin illüstrasyonu olan metni illüstre etmeye yarar. Oysa Merz sahne yapıtının kısımlarının her biri, drama ya da operanın tersine, diğer kısımlara ayrılmaz biçimde bağlıdır; yazılamaz, okunamaz, dinlenemez, yalnızca tiyatroda deneyimlenebilir. Tiyatro yapımlarında şimdiye kadar sahneleme, metin ve nota ayırt edilirdi. Her kısım ayrı olarak çalışılır, dolayısıyla ayrı ayrı deneyimlenebilirdi. Merz sahnesi ise yalnızca bütün kısımların bütünsel yapıtta kaynaşmasını kabul eder. Sahne düzenlemesi malzemeleri, beyaz bir duvar, bir adam, dikenli tel, su akıntısı, mavi uzaklık, ışık konisi gibi, katı, sıvı ya da gaz halinde cisimlerdir. Katılaşabilen ve tül gibi inceleşebilen yüzeyler, perde gibi kıvrılabilen, katlanıp açılabilen yüzeyler kullanın. Şeyler kendi kendine açılıp hareket etsin; çizgiler genişleyerek yüzeyleşsin. Birtakım kısımlar sahneye eklenirken başka kısımlar çıkarılır. Notaların malzemesi, keman, davul, trompet, dikiş makinası, tiktak eden saat, su akıntısı vs. ile çıkarılabilecek tüm sesleri içerir. Metnin malzemesi beyni ve duyguları harekete geçiren tüm deneyimlerdir. Bu malzemeler, nesnel ilişkileri içinde mantıksal olarak değil, yalnızca sanat eserinin mantığı içinde kullanılmalılar. Sanat yapıtı akılcı nesnel mantığı ne kadar yeğin bir biçimde yok ederse, sanatsal formun olanakları da o kadar çok olur. Nasıl şiirde sözcük üzerine sözcük uygulanıyorsa, bu örnekte bir etmen bir başka etmen üzerine, bir

malzeme bir başka malzeme üzerine uygulanacaktır. Sahne düzenlemesini bir Merz resmi gibi düşünün. Sahnenin bölümleri kendiliğinden hareket eder ve kendilerini dönüştürürler, sahne kendi hayatını yaşar. Sahnenin hareketleri sessizlik içinde olabilir, gürültü ya da müzik eşliğinde de olabilir. Merz sahnesini talep ediyorum. Nerede deneysel sahne?

"Devasa, adeta sonsuz yüzeyleri renkle boyayın, çarpıtın ve etrafta tehditkâr biçimde itekleyin, pürüzsüz utangaçlıklarını bozun. Sonlu kısımları bükün ve burun, paramparça edin delerek hiçlik kısımlarını sonsuzca birlikte. Yapışkan jöle sürün yüzeyleri kayganlaştırarak. Çizgileri, hareketleri iple bağlayın, hakiki hareket tırmanır bildiğimiz örgü halata. Alev alev çizgiler, emekleyen çizgiler, çapraz yüzey çizgileri. Çizgiler kendi aralarında dövüşsün ve birbirlerini okşasın şefkatle. Aralarında noktalar yıldızlar gibi patlasın, çember olup dans etsin, çizgilere dönüşsün. Çizgileri bükün, köşeli ve dirsekli açılar bir noktanın etrafında burgaçları boğarken. Fırıldayan fırtınanın dalgalarında bir çizgi gürleyerek geçer, tel gibi ele gelir. Küreler fırıldayan havayı birbirine dokunur küreleyin. Birbiri içine girmiş ayırın yüzeyleri. Keskin kenarlı kutular, düz, eğri ve boyalı. Çökebilir tepe örtüleri kendiliğinden ortadan kaybolur kutuları kasaları boğarlar. Çizgiler yerleştirin ağ atıp çekerek deniz mavisi. Ağlar daralır Antonius'un acısını taşır. Bırakın ağlar kabarsın ve şişsin, çizgilere dönüşsün, kalınlaşıp yüzey olsun. Ağları örün. Tüller çırpınsın, yumuşak kıvrımlar dökülsün, pamuğu damlatın, suyu püskürtün. Hafifçe beyaz hava üfleyin bin mumluk lambaya. Teker ve dingilleri savurun havaya şarkı söylesinler. (Watergiant Holdover). Dingiller dans eder orta teker yuvarlan variller. Çarkları mandallayın hissedin mandalları, esneyen bir dikiş makinası bulun. Yukarıya doğru dönerek ya da kıç üstü oturmuş halde, dikiş makinası baş aşağı kendi kafasını uçurur. Bir dişçi gırgırı, bir kıy-

ma makinası, bir mermer düzleyicisi, otobüs, araba, bisiklet, tandem ve lastiklerini alın, savaş için yedeklenmişleri bile, deforme edin. Işıkları alın ve en şiddetli biçime deforme edin. Lokomotifleri birbiriyle çarpıştırın, perdeler, portiyerler, örümcek ağları, pencere çerçeveleri dans etsin ve yaltakçı camları kırsınlar. Bir buhar kazanı patlatın demiryolunda sis olsun. Jüpon ve benzeri şeyler –ayakkabı, peruk, buz pateni– alın ve gerektiği yere, ait oldukları yere ve daima uygun zamanda fırlatıp atın. Yine –neden olmasın– insan kapanları, otomatik tüfekler, zaman ayarlı bombalar, konserve balık, baca alın, elbette hepsi sanatsal biçimde deforme edilmiş halde. Kauçuk hortum şiddetle tavsiye olunur. Kısacası, zarif hanımın saç ağından imparatorun cıvatasına kadar ne gerekiyorsa onu alın, daima yapıtın boyutları nasıl gerektiriyorsa öyle.

"İnsanlar bile kullanılabilir.

"İnsanlar sahneye bağlanabilirler.

"İnsanlar etkin olarak da, hatta gündelik halleriyle yer alabilir, iki ayak üzerinde konuşabilir, tutarlı cümleler bile kurabilirler.

"Şimdi bu çeşit çeşit malzemeyi birbirine bağlamaya başlayın. Örneğin mumlu masa örtüsünü ev sahibinin kumpanyasıyla evlendirin; lamba temizleyicisini, Anna Blossom ile konser ayarında La-natürel arasındaki evlilikle ilişkiye sokun. Küreyi yüzeye yedirin; çatlamış bir köşeyi 22000 mumluk bir lambayla tamamen imha edin. İnsanlar elleri üzerinde yürüsün, ayaklarına şapka taksınlar, Anna Blossom gibi. (Katarakt.) Köpük püskürtülür.

"Ve şimdi müzikle dolup taşmanın lavları. Sahnenin arkasında orglar 'düüüt, düüüt' diye öter. Önde dikiş makinası ciyaklar. Sahne arkasından bir adam bağırır: 'Hass...' Bir başkası aniden ortaya çıkar ve 'Ben aptalım' der. (Herhangi bir yolla çoğaltılması kesinlikle yasaktır.) Bir papaz yere ka-

panır ve yüksek sesle yakarır: 'Ey rahmet sürüler... aleluyah evlat, evlat su damlasıyla evlenir.' Bir su borusu damlar mani olunmadan tekdüze. Sekiz.

"Davullarla flütler ölüm saçar, tramvay kondüktörünün ıslığı parıldar. Sahneye tünemiş bir adamın sırtına buz gibi su dökülür. Adam işçi marşını baştan sona söyler: do #, re, re #, mi. Su kaynatmak için kazanın altında gaz alevi yakılır ve bir keman ezgisi genç kızlar kadar saf ve yumuşak titreşir. Genişlikleri daha da genişletir bir peçe. Koyu kıpkırmızı ortada közler kaynar. Bir şey nazikçe kıpraşır. Kemanın uzun iç çekişleri ve nefes verişleri dalga dalga yükselir. Işık sahne kararır, dikiş makinası bile karanlıktır."

Bu arada bu yayın, oyuncu ve tiyatro yönetmeni Franz Rolan'ın ilgisini çekti; onun da benzer fikirleri vardı: tiyatroyu oyun yazarından bağımsız kılmak, performansın tiyatroda hazır bulunan malzemelerden –sahne, renk, ışık, oyuncular, yönetmen, ressam ve izleyici– yola çıkarak oluşmasına izin vermek. İkimiz birlikte Merz sahnesi fikrinin uygulamasını, şimdilik kuramsal olarak, enine boyuna irdeledik. Yakında baskıya girecek hacimli bir kitabın malzemesi oluştu. Belki daha sonra bütünsel Merz yapıtına tanıklık etme şansına da erişiriz. Ama onu kendimiz yaratamayız, çünkü biz de ancak onun parçaları olabiliriz, naçizane malzeme gibi.

ÇEVİREN **Ufuk Kılıç**

1922 Kurt Schwitters: İnek Manifestosu

"İnek Manifestosu" bir anti-manifestodur. Kurt Schwitters'in düzyazı şiirlerinden biridir. Dada ve sürrealist sanatta burjuvazinin bilim, makine ve rasyonalite tutkusuyla alay eden işleri hatırlatır. Ayrıca, manifesto konusunda fanteziler kurmayı kışkırtır; formatı üzerinde düşünmeye çağırır. Büyük olasılıkla, sanatçıyı en çok etkileyen sevgili arkadaşı Hans Arp ile Theo van Doesburg ve Tristan Tzara'nın 1922 Eylül ayında Almanya'da birlikte düzenledikleri Dada suarelerinde okunmuş olmalıdır.

Bir kere, farklı ineklerin sütünün aynı kovaya sağılmasını aşırı derecede gayritabii buluyorum. Farklı ineklerin sütünün farklı kovalara sağılması lazım. Bunun bile ideal olacağı söylenemez, çünkü bence farklı insanların aynı kovadan süt içmesi genel insan ahlakına mugayirdir. Bir ineğin sütünün farklı insanlara ayrılmış farklı kovalara sağılmasıyla bu sorun halledilebilir. Fakat bir ineğin sütünün kovaya sağılması, hatta (şimdilerde sık sık görüldüğü üzere) sütün şişelenmesi pek gayritabiidir. Sütün, doğası gereği ya inekte kalması, ya da buzağının veya insanın midesine gitmesi gerekir, ama süt şişede durmaz. Öte yandan, günümüz hayatının ritmi göz önüne alındığında, büyük şehirlerde yaşayan insanların canları süt istediğinde bir koşu köye inmeleri, böylece herkesin şahsî ineğinin memesinden süt içmesi o kadar kolay değildir. Gelgelelim, mekân darlığından ötürü, şehirlerde herkese yetecek kadar inek beslemek de hayli zor olacaktır. Sonuç olarak, modern insanlar için, hem modern hayat koşullarına uygun hem de ineklere yaraşır olup hijyenik açıdan sakıncalı da olmayan tek bir çözüm vardır:

Bırakalım inekler çayırlarda sakin sakin otlasınlar, memelerine esnek kauçuktan hortumlar takalım, bunların bir ucunu da, tıpkı gaz boru hatları gibi, büyük şehirlere giden yeraltı boru hatlarına bağlayalım. Fakat bu boru hatlarının

birbiriyle temas etmemesi, paralel bağlanması çok mühim. Bu borular doğrudan binalara bağlanır ve odaların içine kadar, uygun bir yükseklikte duracak şekilde uzatılır. Odanın içine geldiğinde, borunun ağzına şık bir musluk takabilirsiniz. Gerekirse musluğun ucuna da bir meme yerleştirirsiniz. Böylece, bir inek sahibinin canı süt çektiğinde şahsî memesini sağar. Görüyorsunuz, bu hem hijyenik açıdan sakıncasız ve sağlıklı, hem ineklere yaraşır, hem de genel ahlaka mugayir olmayan bir çözümdür.

ÇEVİREN **Elçin Gen**

1922 Kurt Schwitters: i (bir manifesto)

"Merz sözcüğünün ben onu bulduğumda hiçbir anlamı yoktu. Şimdi benim ona verdiğim anlamı taşıyor. Onunla uğraşanların kavrayışının değişmesiyle Merz kavramının anlamı da değişir" (Schwitters). 1922 yılında Der Sturm galerisinde sergilenen "i-resimler", Schwitters'in kendi kavramının geliştirildiği yeni bir grup Merz resmidir. Bu sergiyle birlikte *Der Sturm* dergisinde yayınlanan "i-manifesto", form ile içeriğin, sanat ile doğanın, kavram ile malzemenin sanat eserinde kaynaşmasına ilişkin bir bildiridir.

Bugün Merz'i çocuklar bile biliyor. Peki i nedir? i, beş sesli harfin ortasındaki sesli harftir; sanatsal formu kavrama biçimiyle Merz'in bütünlüğünü ve tutarlılığını ifade eder. Merz, bir sanat eseri yapmak için, zaten oluşmuş büyük bütünleri ana malzeme olarak kullanır; sürtünmenin yol açacağı kayıptan kaçınarak, sanatsal kavramın sezilmesi ile görselleştirilmesi arasındaki mesafeyi kısaltmaktır derdi. i, bu mesafenin sıfıra eşit olduğunu varsayar, = 0. Fikir, malzeme ve sanat eseri aynı şeydir. i, doğadaki sanat eserini yakalar. Bunu herhangi bir doğa parçasında var olan ritmi ve anla-

tımı fark ederek yapar. Burada, sürtünmenin yol açacağı kayıptan endişe duymak için bir sebep yoktur: Çünkü yaratım sırasında hiçbir rahatsızlık söz konusu değildir.

Ben, yegâne sanatsal form olarak değil, özel bir form olarak i'yi talep ediyorum.

İlk i-çizimlerim, bu sene [1922] 22 Mayıs'ta Sturm galerisinde açtığım bir sergide kamuya gösterildi. Tabii, sanat eleştirmenleri için şunu da eklemeden geçmeyeyim: Sanatsal bakış açısından formsuz olan doğanın içerisinden, bir sanat eseri kesip çıkarmak için kırk fırın ekmek yemiş olmak gerekir – kendine özgü sanatsal kurallarıyla ve rasgele bir malzemeyle yola çıkarak bir sanat eseri inşa etmeye benzemez bu iş. Sanatta malzemenin ne olduğunun önemi yoktur; eseri eseri yapan, malzemeye verdiğiniz formdur. Gelgelelim, i söz konusu olduğunda, malzemenin rasgele olması mümkün değildir, çünkü doğa bir sanat eserine dönüşmeye kendiliğinden hazır değildir. Bu nedenle i özel bir formdur. Ama en azından bu sefer, önemli olan bütünlüktür. Sizce bir sanat eleştirmeni bunu kavrayabilir mi?

ÇEVİREN **Elçin Gen**

1921 André Breton: Yapay Cehennemler: 1921 Dada Sezonu Açılışı

"Yapay Cehennemler" bir manifesto olarak kaleme alınmamıştır. André Breton'un bir moda tasarımcısı ve sanat hamisi olan Jacques Poucet'e ödeme karşılığında yazdığı birkaç rapordan biridir. Ancak üslubu Breton'un manifestolarından pek farklı değildir. Breton'un gözünden o günlerde Dada içinde baş gösteren çatışmaları açıklaması bakımından kritik bir metindir. Zaten Picabia'nın ayrılma manifestosundan hemen sonra yazılmıştır. Metin, büyük iddialarla hazırlanan "1921 Dada Sezonu"

dolayısıyla düzenlenen iki büyük performansı ele almaktadır. Bu performanslardan ikisi de fiyaskoyla sonuçlanmış ve Dada'nın sonunu hazırlamıştır. Bunlardan ilki bir kiliseye düzenlenen gezidir ama kimse katılmamıştır. İkincisi ise, Dada sanatçılarının milliyetçi ve anti-Semitik ünlü Fransız politikacı Maurice Barrès'ı teatral bir gösteri olarak yargılamalarıdır. Picabia bu gösteriyi terk etmiş ve bir daha dönmemiştir. Breton ile Tzara bu yüzden ayrılmışlardır. Breton'un Dada dönemi kapanmıştır. Artık sürrealizm gündemdedir.

1. Saint-Julien-le-Pauvre Kilisesi'ne ziyaret
2. Max Ernst sergisinin açılışı
3. Maurice Barrès duruşması

İlk Dada "olay"ı kimin fikriydi bilmiyorum. Öyle kendiliğinden çıkmamıştır elbette, başlangıcı Zürih'teki Cabaret Voltaire gecelerinde aranmalı. Oradaki performanslar halen bütünüyle edebî nitelikteydi. Bugünlerdeki tanımlanışına götüren dönemeci açıklayabilmek için belirli bağlantıları akılda tutmak gerekir.

1917'ydi. Savaşmakta olan ülkelerin bütün direniş ya da kayıtsızlık unsurları, ki önemli bir kısmı sanatçıydı, Zürih'te biraraya gelmişti. Şehirde kalkışılan pek çok gizli eylemin yarattığı gerginlik hali, dostlukların pekişmesinde büyük rol oynadı. "Dada hareketi"nin başlangıcı, doğrusunu isterseniz, bu tarihlere kadar gider. Maddelerini daha sonra açıklayacağım bildik bir antlaşmayla başladı. Şimdilik şunu kaydetmekle yetinelim: Dadacılar, geleceklerini rehin vermekten korkmaksızın, 1921 Mart'ında Madrid'de biraraya gelmek üzere sözleştiler. Bu projeyi gerçekleştirebilmelerine yalnızca maddî zorlukların engel teşkil ettiğine inanıyorum.

Dada'nın Fransa'ya gelişi öncesinde geçirdiği dönüşümleri atlıyorum, çünkü tarihin o kısmı zaten iyi bilinmeye mahkûm. Ben sadece, Fransız şairlerin 1919'da kamu önüne çıkmalarına değineceğim: Guillaume Apollinaire, Blaise Cendrars, Pierre Reverdy, Louis Aragon, Phillipe Soupault ve ba-

na ait dizeler, her gün, şu veya bu salonda, mütemadiyen alkışlayan aynı dinleyici kitlesine okunuyordu. Bu şiir okumalarından yayılan derin bıkkınlık, yüksek sesle okumaktan kaynaklanan anlaşılmazlık (sözlerin etkililiğini engelleyerek, pek çok modern şaire büyük zarar veren bir okuma biçimidir bu), bir avuç şaşkın yazar dışında herhangi bir insana erişmenin imkânsızlığı; bunların tümü, kendi adına canlı tartışmalar ve geniş bir seyirci kitlesi vaat eden Dada'ya kucak açmamıza yol açtı. Hakikaten, insan Dada'da, edebiyat ve sanatın eften püften tartışmalarla doldurduğu gündemin ötesindeki güncel olaylara erişebiliyordu. (Sözgelimi, şiirlerde noktalamaların bulunmayışı yazarları hayrete düşürmeye yetmişti; kübizm için yazılanlar her yerde aynı inatçılıkla karşılandı; serbest vezin bile, yirmi yıllık bir mücadeleye rağmen kendisini kabul ettiremedi.) Appolinaire'in çekingen ve temkinli tutumu da bu ahvalin üstüne tuz biber ekiyordu, çünkü her adımda, kendi isteksiz çabalarını bile boşa çıkarıyordu (Örnek vermek gerekirse, *Tiresias'ın Memeleri*'nin performansını hatırlamak yeterli).*

23 Ocak 1920 Cuma günkü *Littérature* matinesinde, önceki geceden beri Paris'te bulunan Tristan Tzara alışılageldik uygulamayı bozdu: Şiirlerinden birini okuyacağını söylemesine karşın, sesini bastıracak kadar güçlü bir zil sesi eşliğinde siyasî bir makale okudu. Birkaç hafta sonra Champs-Elysées üzerindeki Grand Palais'de düzenlenen ilk Dada olayında [5 Şubat 1920], yeni şiirlerin okunmasını boşuna bekledik, onların yerini manifestolar almıştı; canlandırmaktan epeydir umudu kesmiş olduğumuz sessiz salon yerine, kendimizi isyankâr bir kitle önünde bulduk. Ve bu kitle, performanslarımızdan hoşlanmaya başladı. Yavaş yavaş, diğer

* Guillaume Apollinaire, *Les Mamelles de Tirésias* (1917). Türkçesi: *Tiresias'ın Memeleri*, çev. Ayberk Erkay (İstanbul: Mitos Boyut Yayınları, 2007). Apollinaire, "sürrealizm" terimini ilk kez bu eserin önsözünde ortaya atar – e.n.

buluşmaları boşlayarak Dada olayları etrafında birleşti: Faubourg'da, Université populaire, Théâtre de l'Oeuvre, Salle Gaveau'da. Zamanla küstahlaşıp, çıkışlarıyla bizi kalbura çevirdiği doğrudur, ama aynı zamanda gittikçe artan bir biçimde suç ortağımız oldu. Cüretkârlıklarımızdan çoğunlukla bu kitlenin sorumlu olduğu söylenebilir. Kitle adına bazı fedakârlıklarda bulunmaya güdümlenmiştik. İşin daha da garibi, cazibemizi aleyhimizde koparılan gürültüyle tartar olduk. Böylelikle, Apollinaire için yalnızca bir araç olan skandal, bizim için bir amaç haline geldi. Hiçbir şey bizi skandal kadar böbürlendirmiyordu (*Anicet*'te bu konuyla ilgili bazı aydınlatıcı sayfalar bulunmaktadır).* Sonuç itibariyle, Dada olayları için "Yapay Cehennemler" deyişinin cuk oturduğu kavrayışına vardık.

Yukarıda, kasıtlı olarak, bu meselenin yalnızca yüzeyine değindim. Dada olaylarında skandal yaratmaktan başka bir arzu da vardır elbette. Skandal, bütün gücüne karşın (Baudelaire'den günümüze izi kolaylıkla sürülebilir) yapay bir cehennemden alınabilecek zevki sağlamakta yetersiz kalırdı. "Sokağa taşımak"tan ya da, tabir-i caizse, "ayağını tabana basmak"tan alınan tuhaf hazzı da akılda tutmak gerekir; Kant gibi büyük filozofların yaşamlarında ne de olsa talihsiz bir yan vardır, kendilerine ait bir dünya yaratıp, bir kadının gülümsemesi gibi eften püften bir şeyin insafına teslim ederler kendilerini. Hayatının bir anında çoğu büyük ozan benzer şekilde yüksekten düşer. Paul Valéry'nin bir balon pilotunun kiyle benzer duyumları yaratma rüyasını gerçekleştirdiği Teste akla geliyor.** Günümüzde, Mösyö Teste bir balona biniverir ve fazla söze hacet kalmaz. Dada, düşünceyle jesti birleştirerek, gölgeler diyarını terk edip sert zemin

---

* Louis Aragon, *Anicet*, çev. Atilla Tokatlı (İstanbul Cem Yayınevi, 1974) – e.n.

** Paul Valéry, *Mösyö Teste*, çev. Sevgi Türker Terlemez (Ankara: Rastlantı Yayınları 2000) – e.n.

üstünde girişir işine. Şiirsel ya da felsefî fikirlerin bilimsel fikirler gibi hemen uygulamaya geçirilemeyeceklerini düşünmek saçmadır. Sürrealizm, psikanaliz, görelilik prensibi; bizleri, telsiz gibi, pratik ihtiyaçlarımıza yönelik, kati ve amacına tam olarak uygun araçlar inşa etmeye sevk etmeli. "Araçlar inşa etmek" deyişim, tesadüf elbette, bu kelimelere yalnızca birer imge olarak değer veriyorum.

İşte bu yüzden, Dada'yı, örneğin bir tür eğlence olarak görmek tuhaftır. Yapılacak çok iş var ve her Dada olayı yalnızca düzenli aralıklarla ses getiren işlere tekabül eder. Bize bir başyapıt daha sunması önemli değildir – mesele bambaşkadır. (Belki de mesele insan ruhunu, ona köstek olan şeylerin bir kısmından, özellikle de bölündüğü ince kategorilerden çekip çıkartmaktır.) Bunu sağlamaya yönelik bütün yollar mubahtır ve mutlaka anlaşılmalıdır ki, eğer kurtarma operasyonu esnasında hazine değerinde bir "yapıt" ortaya çıkacak olursa, keşfi yalnızca gelip geçici addedilmeli ve düzülecek methiyeler bizi etkilemeden geçip gitmelidir.

Dolayısıyla, düşülen genel yanılgıya bir model teşkil etmesi bakımından, André Gide'in Aragon'a yazdığı bir mektuptan (16 Mayıs 1921) alınan satırları, burada kayıtlara geçmesi için tekrar ediyorum sadece:

> Geçen akşamki Barrès performansınız, yine büyük bir provokasyondu. Halen duyar gibiyim, "On iki kişi, nasıl olur da bundan daha iyisini yapamaz?" (daha iyi bilenler "dört" diyor). Ama ben her birinizin, bağımsız olarak, çok daha iyi fikirler getirebileceğinizi düşünüyorum; sadece böyle asap bozucu şeyler düşünebilmenizi, dört kişi birlikte çalışmanıza borçluyuz. [...] Nasıl olur da anlamazsınız, sonunuzu skandal değil sıkıcılık getirecek?

André Gide, kendisinin koyduğu bu kritere ne kadar kayıtsız kaldığımızı hiçbir zaman anlamayacak. Bunun da öte-

sinde, Dada ancak birinin ondan ne beklediğine bağlı olarak sıkıcıdır – tıpkı Gide'in, *Vatikan'ın Zindanları*'nı, *Pastoral Senfoni*'yi ve birkaç düzine diğer eseri yazmamış olsa yine de sıkıcı olmayacağı gibi...

14 Nisan 1921'de Saint-Julien-le-Pauvre Kilisesi'ne bir ziyaretle başlayan "Dada Sezonu" bir önceki sezonu andırmak niyetinde değildir. Önceki yıl, Dada faaliyeti tümüyle sanatsaldı (ya da, tercihe göre, anti-sanatsal – ben ikisi arasında bir ayrım yapmıyorum). Dada, bu yıl, tartışmayı ahlakî zemine taşıyacak bir münazara başlatmayı öneriyor. Son yarım yüzyılın fikirler tarihine bakmış olan herkes katılacaktır ki, günümüzde şiirsel düzenin ahlakî düzenin işlerine burnunu sokacağı önceden besbelliydi. Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud, Jarry bu hususta başı çektiler. Eserleri, tam da bu müdahalenin damgasını taşır. Guillaume Apollinaire'in tanıklığına, *Kötülük Çiçekleri*'ne yazdığı önsöz ve bana yazdığı 12 Mart 1916 tarihli mektup aracılığıyla başvuruyorum: "Rimbaud'nun eserlerinde her şeyden öte, tüm bilimlerin, ahlak biliminin bile, geniş bir saha açtığı bir yöntem görüyorum." Ahalimizi, bir tiyatroya kıyasla dikkatlerini daha iyi çekebileceğimiz yerlere götürmeyi hayal ediyorduk; çünkü, sırf oraya gitmek bile, onlar adına bir iyi niyet göstergesidir. İlk durağı Saint-Julien-le-Pauvre olan bir ziyaretler dizisinin bundan başka bir mazereti katiyen yoktu. Büyük ölçüde benim tarafımdan kaleme alınmış ve kilisenin bahçesinde yüksek sesle okunan bir manifesto, diğer şeylerin yanı sıra şunu söylüyordu:

> Bir Saint-Julien-le-Pauvre Kilisesi var mıdır? Kendi adımıza, bunu bilmiyoruz. Bu yeri sizler seçtiniz. Ancak, ne yaptığımızı gayet iyi biliyoruz. Sizi neye getirdiğimizi gayet iyi biliyoruz. Bu bir hazırlık buluşması sadece. Bugüne kadar Dada adı altında yapılanların tümü yalnızca bir yan göste-

riydi. Onlarla kıyaslayarak, içerideki gösteri hakkında hiçbir fikir yürütemezsiniz. Birazdan perde kalkacak ve bir yıldır müthiş bir özenle hazırladığımız, diğer bakımlardan olağanüstü bir oyun başlayacak... Başınızı çevirin sadece. Paris'in göbeğindeyiz. Hoş gelebilir size, tatlı bir bahar yağmurunun olduğu bir günde (hasat için birebir) Seine kıyısında gezintiye çıkmak, 19. yüzyıla güç vermiş genç romantiklerdekine benzer muzır bir gençliğin içimize işlemiş olduğunu görmek. İşte Gotik mimarînin meşhur pırlantası, gökyüzünün çaprazladığı gül pencereleri ve tıpkı sonsuzluğun çıldırtıcı gücünün pençesine düşmüş Dada havarileri gibi kıymetli metalden azizleriyle. Burada bizimle gayet iyisiniz: Ne kadar rahatlatıcı! Diğer yandan, borçlarınız var, otelde bir kadın sizi beklemekte, İngiltere'de grevdesiniz, Claridge'te çay ısmarladınız, dünyadasınız.

Bundan aldığımız zevke rağmen, o günkü kötü hava planlarımızı suya düşürdü. Aralarında, sansasyonel olabilecek bir soyutlamalar müzayedesinin de bulunduğu pek çok fikrimizi eyleme geçirmekten bizi alıkoydu. Yüz ya da iki yüz kadar seyirci orada toplaşmış, şemsiyelerinin altında öylesine sessizce duruyorlardı ki, Dada'nın, sıkça atıfta bulunduğumuz bir düstur uyarınca, sonunun geldiğini düşünmeye başladık: "Başarıya ulaşmış ya da artık herhangi bir saldırıya uğramayan bir adam ölmüş demektir."

Durumun hiç de böyle olmadığını çok geçmeden öğrendik. Nedenini tam olarak anlayabilmiş değilsek de, Dada, Max Ernst sergisinde bir kez daha yuhalamalarla selamlandı.* Öyle, kimsenin beğenisini derinden sarsacak bir şey de yoktu: Muazzam şiir eserleri şamataya yer bırakmadan sunuldu; yalnızca birazcık sıradışı bir açılıştı (sıkıcı bulanlar

* "Max Ernst Sergisi", 3 Mayıs-3 Haziran 1921, Breton serginin kataloğuna önsöz yazmıştır – e.n.

olduysa da, bu, bizden Fratellini Kardeşlere özgü hünere sahip olmamızı beklediklerindendir).* Dada'nın, bu kritik ortamda, "her şerden bir hayır çıkarıyor" olduğuna inanmak haksızlık olurdu. Bizden hâlâ şüphe duyanlara, birgün, birbirine ilişik iki yazıyla cevap vermek isterdim: Asté d'Esparbès'nin *Comoedia*'daki makalesi ve bu makalenin tarafımdan yazılmış metni. Gizli Dada hakkında başlı başına bir araştırma yapılması gerekir: ("Dadacılar Vurulmalı mı?" anketinin yer aldığı) Revue de l'Epoque'un başındaki Bay Marcello Fabri'nin ve infaz mangasından Sébastien Voirol'ün mektupları tartışmaya katılmayı hak ediyor. Picabia'nın entrikalarına başlı başına bir bölüm hasredilmeli; ben bile burada bu konuyu açıklamak durumundayım.

Anlaşmazlık, [Picabia'nın kitabı] *Jésus-Christ Rastaquouère* için benden rica edilen bir önsöz yazısını yazmayı reddetmemden kaynaklandı. (Kanaatimce, akla gelen her türlü altüst edici deyim ve paradoksun biraraya yığıldığı bir ajanda niteliğindeki bu kitabın, sözgelimi, "insanlığın en büyük icadı kabartma tozudur; Tanrı Yahudi'ydi, Katolikler tarafından çöpe atılmıştı, vs." eleştirel bir incelemeye tabi tutulacak bir tarafı yoktu. Picabia'nın, özdeyiş gibi zorlu bir tür içerisinde sarf ettiği çaba bence bir fiyaskoydu. Bir ahlakçının, kalemiyle işlediği kıymetli kelamların kapsamını tam olarak ölçmenin gerçek bir standardı var. Isidore Ducasse, *Poésies*'sinde bunun kanıtlarını sunar. La Rochefoucauld'nun ya da Vauvenargues'ın tek bir özdeyişi, Pascal'ın tek bir Pensée'si yoktur ki, ters çevrildiğinde ya da aksi iddia edildiğinde banalleşsin ya da savunulamaz hale gelsin. Buna karşılık, *J-C Rastaquouère*'deki hemen her aforizma, benzer bir muameleye tabi tutulduğunda, ya sıradanlı-

* Paul, Albert ve François Fratellini Kardeşler, Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra Medrano Sirki'nde sergiledikleri bir gösteriyle Paris'te hem entelektüellerin hem de halkın gözdesi olurlar – e.n.

ğa ya da abukluğa yenik düşer.) Picabia takdirimi mazur göremedi. Aragon ve Soupault aleyhine savlar ileri sürdü. Geçen yıl, "Aragon, Dada'nın pezevengidir," diye yazdı; "Soupault asabi bir tip, bunu iyi kullanıyor"; "Éluard ne zaman Bok demek istese, Atasözü diyor."* Bense, kısa bir süre içerisinde, "en takdir ettiği insanlardan biri" (*Cannibale* 1) olmaktan çıkıp, en az güvenilir olanı haline geldim. Jean Cocteau'nun Picabia'nın merhametine sığınıp haince manevralar sergileyişi, *Comoedia*'ya yazılı olarak akseden nihaî kopuşa yol açtı.**

Picabia'yı tanıyan herkes kişiliğine sirayet etmiş olan derin vesvese ve nefreti bilir (bu onun esaslı ayartıcı güçlerinden birisidir), o yüzden [bizi] inkârı da sürpriz olmamalı. Her şeyle bağlarını koparmış olduğu sanılabilecek bu adam, kendi kör hırsına aittir. Picasso'nun kazandığı şan şöhret, uzunca bir süre uykularını kaçırdı. Ne Dada'nın bir edebiyat okulu olmadığını iddia etti, ne de kendisinin onun yıldızlarından biri olup olmadığını önemsedi. Dahası, dalavereye de karşı değildir. (Daha *Comoedia*'ya yazarken, dostluğundan sual olunmayacağını temin etmek için Tzara'ya gidip, tüm bunların bir oyundan ibaret olduğunu, onu da oyuna davet ederek izah etti. Biri, buradan yola çıkarak, pek yakında Dada'ya methiyeler düzen diğer bir sayı yayınlayacak olduğuna inanabilir.) 11 Mayıs [1921] Çarşamba günü onun ismiyle çıkan makale, bundan böyle, hakiki Dada imanının bir ibrazı olarak kayda geçecek. Ancak, Dada kelimesi uzun zamandır ait bize. Büyük bir mücadeleyle onu reddetmeye kalkışmak enerji israfı olurdu. Herhalde, bu kelime ölene dek bizimle ilişkili olarak kalacak.

Bizim kadar ona da ait olan ruhu incitecek bir hadisenin

---

* Paul Éluard, 1920-1921'de altı sayı olarak yayınlanan *Proverbe* [Atasözü] dergisini çıkarıyordu – e.n.

** Picabia, "Bay Picabia Dadacılardan Ayrılıyor", bu kitapta s. 152 – e.n.

daha da büyümemesi için Picabia'ya cevap vermedik. (Bana sorarsanız, altındaki saik ne olursa olsun, elimde değil, ben böyle beyanatları alkışlarım: "Göçebe olmalı insan, ülke ve şehirleri dolaşır gibi kat etmeli fikirleri. [...] Bakırcı üşüdüğünde ısınmak için çıkar güneşe; üşümeyin, göreceksiniz ne kadar da benziyor güneş yağmura!!")

Picabia, Aragon Maurice Barrès savunmasına başlar başlamaz salonu terk etmek üzere, tek bir işaretiyle Sociétés Savantes'ın yarısını ayağa kaldırmış olmakla böbürlenir.* Basının bu olaya nasıl tepki verdiği hakkında fikir sahibi olmak için bir-iki gazete kupürüne göz atmak yeterli olacaktır. Meçhul Asker'i duruşmaya çıkarmış olmamız akıl almaz bir zevksizlik olmuş olacak ki, hemen hepsi sinirden köpürmüş halde bizi kutsal olana saygısızlıkla itham etmek için anlaşmışlardı. Kendisi bir zevksizlik timsali olan bir sembolü karşımıza almış olabileceğimiz kimsenin aklına gelmedi ve 13 Mayıs Cuma'dan sonra bir kez daha lanetlendik. Her ne kadar eleştirmenlerin keşfetmekte çok gecikeceğini zannetmesem de, birgün hakiki niyetlerimizi, kanıtlardan yola çıkarak, bize atfedilenlerle karşılaştırmanın hayli ilginç olacağını düşünüyorum. Aleyhimizde yapılan suçlamaları haklı gösterecek herhangi bir şey görmeden, Maurice Barrès aleyhinde hazırlanan iddianameyi, izlenen prosedürleri, jüri üyelerine yöneltilen soruları, alınan ifadeleri, ithamı, avukatların iddialarını kapsayan hacimli dosyayı boşuna etüt ediyorum. Tüm bunların benzer biçimde saklı kalmaya mahkûm olması çok yazık. O kadar dinleyici içinden yalnızca Madam Rachilde'in** bizi desteklemeyi bir parçacık başarabildiği düşü-

---

* Maurice Barrès (1862-1923), milliyetçi ve anti-Semitik görüşleriyle tanınan yazar ve politikacı. 1921'de Salle des Sociétés Savantes'ta (Âlim Topluluklar Salonu) Aragon, Breton, Tzara ve Soupault'nun bulunduğu kurmaca bir "Maurice Barrès Davası" gerçekleştirilir – e.n.

** Rachilde, Fransız yazar Marguerite Vallette-Eymery'nin (1860-1953) takma adı – e.n.

nülünce, sesine kulak verilmesini umuyor insan.

Oysa Madam Rachilde bizim dostumuz bile değildir – Dada başladığında onu "sessiz bir gülümseme"yle karşılayan odur. Hakkımızdaki karşı görüşlerini büyük bir zarafetle ifade ederek, bu bakımından da farkını ortaya koymuştur. Meselenin, bizim için, ve kendisi için, eğlenceden ibaret olduğunu fark eden tek kişi neden oydu? Eski usûl muhalefetin miadını doldurduğunu haykırırken tüm şerefi bana layık görmüştü –André Breton dizginleri eline aldığından artık Dada'ya önem verilmeliydi; başından beri söylediklerimiz onu hayran bırakıyordu; bayağılık bizim yöntemimiz değildi ve hiçbir zaman da olmamıştı– sıraladığı övgüler beni az buz utandırmadı. Çıkışta konuştuğum Bay Fernand Vandérem de, bizimle ilgili cömert fikirlerini paylaşmaktan çekinmedi. Fakat olayımızın tabiatı onu tam manasıyla tatmin etmemişti. Bizden biraz daha derinlikli bir şeyler beklemiş olduğunu ifade etti. *La Nouvelle Revue française*'in 1 Ağustos 1920 sayısında yayınlanmış olan Dada savunmamdaki aklı başındalığı Barrès dosyasının etüdüne taşıyamamış olmamdan ötürü bana sitemde bulundu. Kendimizi birtakım bayağılıklara kaptırıp kendi bakış açımızı yeterince açık koyamamış olmamızdan şikâyet etti. Bu sorun etrafındaki meselemizin, onun çeşitli biçimlerde yorumlanabilmesi olasılığında yattığını ve uyum yakalamaya zerre kadar eğilimli olmadığımızı anlamış gibi gözükmüyordu. Barrès davasıyla ilgili malzemeler, tam ta bu sebeple edebiyat tarihi için çok büyük önem arz eden belgelerdir.

Buna ilişkin özet bir fikir verebilmek için, yazdığım iddianamede geliştirmiş olduğum sorulara Dada mahkemesinin kendince verdiği cevapların bir kopyasını bu makaleye ekledim.*

* Orijinal metinde, Barrès davasına ve Breton'un burada değindiği diğer polemiklere ilişkin pek çok kupür bulunmaktadır – e.n.

1921 "Dada Sezonu"nun açılışına damgasını vurmuş olan başlıca olaylar bunlardır. Champs-Elysées üzerindeki Comédie Tiyatrosu'nda, Haziran'daki Dada Salonu'na eşlik etmesi planlanan üç yeni performans bulunmakta. 1920'nin "Dada Yılı" olduğu yazıldı. 1921'in ne getireceğini şimdiden söyleyebilmek imkânsız. Almanya'da yakınlarda basılan bir manifestoda hareketin liderleri Dada'yı burjuvaziye bırakmaya karar verdiklerini açıkladılar. Bu da bir hile olabilir tabii. Doğrusunu isterseniz, Dada olayları dönemi, belki de Fransa'da (İtalya ve Hollanda'da başlamak üzere) sona ermeye başlıyor. Bugün, bizden birilerini sanat, felsefe ya da siyasette görmeyi beklemek için epey yürek gerekir. "Ben, yeri ve formülü bulmak için sabırsızlanan ben", burada tam anlamıyla eyleme geçiyor: Tanrım, beni bir şeyler beklemekten sakın.

ÇEVİREN **Can Gündüz**

1924 André Breton: Sürrealizm Manifestosu

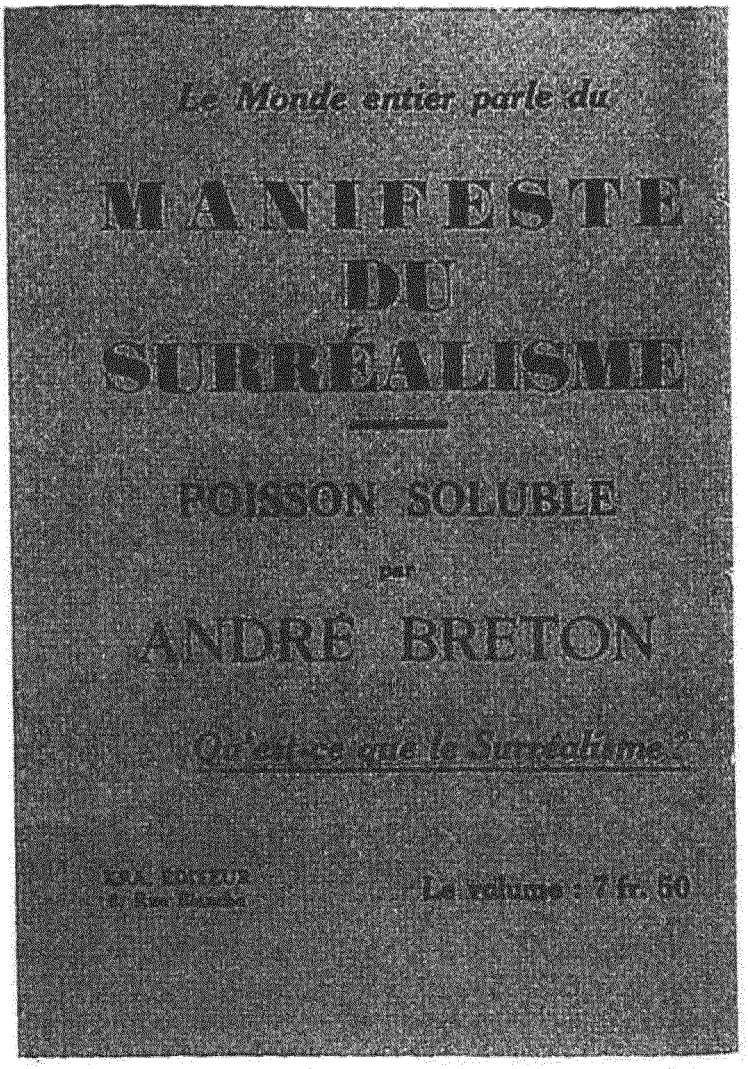
André Breton üç sürrealizm manifestosu yazar ama bunlardan üçüncüsü yayınlanmaz. İlk manifesto, *La Révolution Surréaliste* (Sürrealist Devrim) dergisinin çıkmaya başladığı ve Sürrealist Araştırmalar Bürosu'nun kurulduğu 1924 yılında yayınlanır. Böylece hareket her yönden kuruluşunu ilan etmiş olur. Manifesto, Breton'un düzyazı şiiri "Çözünür Balık"la aynı kitapta, Sagritte Yayınevi tarafından yayınlanır. Böylelikle "psişik otomatizmi" ilkeleştiren ve "Sürrealist Büyü Sanatının Sırları"nı açıklayan manifesto ile, bu ilkeyi ve sırları uygulayan şiir biraraya gelmiş olur. Aragon, Artaud, Crevel, Éluard ve Ernst manifestoyu imzalayanlar arasındadır.

Hayata, hayatın en kırılgan unsuruna –yani, *gerçek* hayata– olan inanç o kadar kuvvetlidir ki, sonunda kaybolup gider. İnsan dediğimiz bu iflah olmaz hayalperest, yazgısından

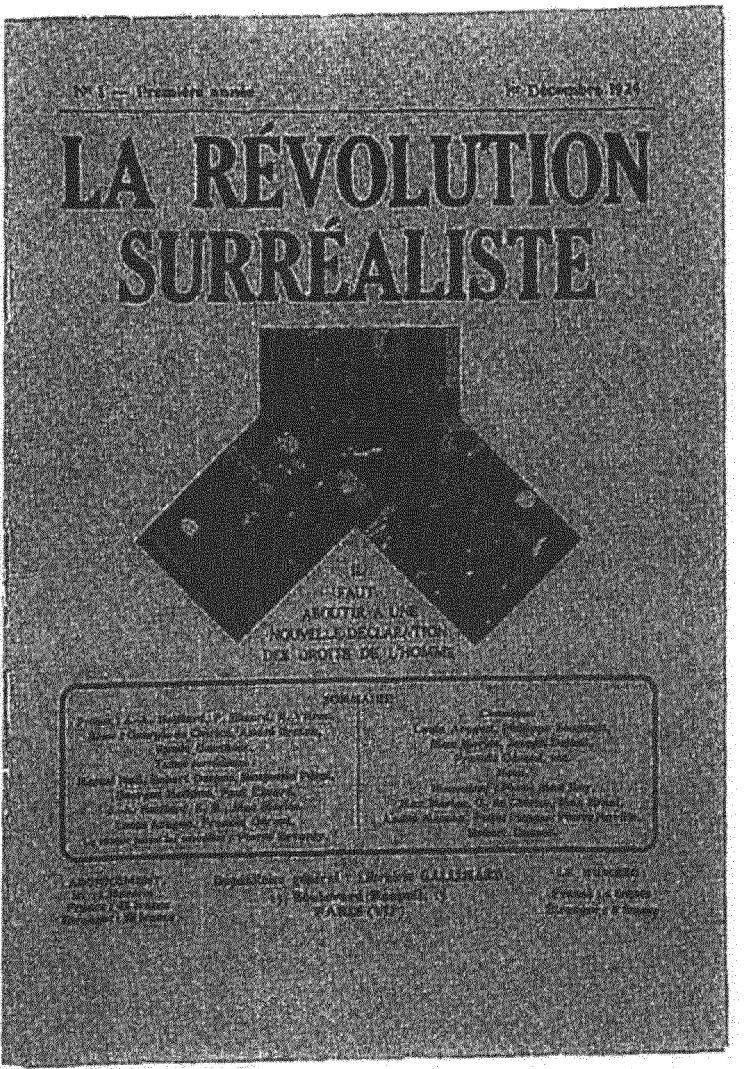
duyduğu hoşnutsuzluk gün be gün arttıkça, kullanmaya sevk edildiği nesnelere değer atfetmekte zorluk çeker; o nesneler ki, ya umursamazlığı yolunun üzerine çıkarmıştır onları, veya kendi çabasıyla –neredeyse her zaman sadece kendi çabasıyla– kazanmıştır, çünkü çalışmayı kabullenmiş, en azından şansını (daha doğrusu şans addettiğini!) denemeyi reddetmemiştir. Bu noktada büyük bir tevazu hisseder: Hangi kadınlara sahip olmuştur, hangi aptalca serüvenlere bulaşmıştır, bilir; zenginliği ya da yoksulluğu onun için artık hiçbir şey ifade etmez. Bu açıdan, yeni doğmuş çocuktan farksızdır. Vicdan rahatlığına gelince, itiraf edeyim onsuz da gayet iyi idare eder. Şayet onda bir nebze zihin açıklığı kalmışsa, tek yapabildiği çocukluğuna dönmek olur ve akıl hocalarıyla eğitmenlerinin onca eğip bükmesine rağmen yine de çocukluğu ona hoş gelir. Bilinen tüm kısıtlamaların yokluğunda, aynı anda sürdürülmüş birkaç yaşamın perspektifini edinir orada. Bu yanılsama kök salar içinde; artık her şeyi anlık olarak, olabilecek en basit haliyle görmekten başka bir şey istemez. Çocuklar her güne dertsiz tasasız başlarlar. Her şey emirlerine amadedir, en berbat maddî koşullar bile iyidir. Orman ister karanlık olsun ister aydınlık, fark etmez, nasılsa uyumak yoktur.

Ama şu da bir gerçek ki, kimse o kadar uzağa gitmeye kalkmaz, mesele sadece uzaklık değildir. Tehditler ardı ardına gelir; pes edilir, fethedilecek toprakların bir bölümünden vazgeçilir. Sınır tanımayan hayal gücü, böylece keyfî bir fayda ilkesine katı biçimde uymaya zorlanır; bu aşağı rolü uzun süre kabullenemeyince de, insanı, yirmili yaşlarındayken sönük yazgısıyla baş başa bırakarak çekip gider.

Sonraları insan, yaşama sebeplerini giderek yitirmekte olduğunu hissedip, âşık olmak gibi istisnaî bir duruma yaklaşmaktan bile aciz hale geldiğini görünce, ucundan kıyısından toparlanmaya çalışsa da başaramaz. Çünkü bundan



Sürrealist Devrim dergisi, 1. sayı, Aralık 1924. André Breton'un "Çözünür Balık" adlı eseriyle "Sürrealizm Manifestosu"nun ilanı.



Derginin aynı sayısının ön kapağı. Kapakta Man Ray tarafından çekilmiş "Sürrealist Araştırmalar Bürosu" üyelerine ait üç fotoğraf, bacakları ayrık vaziyetteki bir kadının belden aşağısını çağrıştıracak şekilde kolajlanmıştır. Figürün 'bacakları' arasında şöyle yazar: "Yeni bir insan hakları bildirgesine ulaşmalıyız."

böyle ruhen ve bedenen sürekli dikkatini talep eden pratik bir zorunluluğun hükmü altına girmiştir. Artık davranışları enginliği, fikirleri büyüklüğü ıskalayacaktır. Gerçek veya hayalî olayları, zihninde ancak, benzer olaylar yığınıyla ilişkileri çerçevesinde canlandırabilecektir – kendisinin dahil olmadığı, *ıskalanmış* olaylarla. Demek istediğim: Bu olayları, sonuçları diğerlerinden daha güven verici olan başka bir olayla ilişkili olarak değerlendirecektir. Bu durumda da, onlarda hiçbir surette selametini göremeyecektir.

Sevgili hayal gücü, en çok sevdiğim yanın affetmemendir.

Özgürlük kelimesi beni heyecanlandırmaya yeten tek şey. İnsanlığın eski fanatizmini sonsuza kadar idame ettirmeye muktedir görüyorum onu. Biricik meşru özlemimi bir tek onun karşıladığına kuşku yok. Miras aldığımız onca talihsizlik arasında, *en geniş düşünce özgürlüğü* imkânına sahip olduğumuzu da teslim etmeliyiz. Bu özgürlüğü kötüye kullanmamak bize kalmış. Hayal gücünü kölelik konumuna indirgemek, ucunda genellikle mutluluk denen şeyin yok edilmesi bile olsa, insanın içindeki her türlü mutlak adalet duygusuna ihanet etmesi anlamına gelecektir. Sadece hayal gücü, bana neler *olabileceğinin* ipuçlarını veriyor ve sırf bu bile, o korkunç yasağı bir parça olsun esnetmeme yeter; kendimi, hata yapmaktan korkmaksızın (sanki daha büyük bir hata yapmak mümkünmüş gibi!) hayal gücüne adamam için de yeter. Hayal gücü hangi noktada kötü olmaya başlar, zihnin dengesi hangi noktada bozulur? Zihin açısından hataya düşme olasılığı, daha ziyade iyinin olumsallığında değil midir?

Geriye delilik kalıyor – "insanın kilit altına aldığı delilik" diye, gayet uygun şekilde tarif edilen delilik. Şu ya da bu delilik... Herkes bilir ki, deliler, yasal olarak ceza gerektiren çok az sayıdaki eylemden dolayı kendilerini içerde bulurlar; bunlar da olmasa, özgürlükleri (özgürlüklerinden ne anlaşılıyorsa artık) tehlikeye filan girmez. Onların, bir derece-

ye kadar, hayal güçlerinin kurbanı olduklarını; hayal güçlerinin onları, yokluklarında insan türünün kendini tehlikede hissettiği, hepimizin bilmesi ve hürmet etmesi gereken bazı kurallardan sapmaya ittiğini kabul ediyorum. Ancak onlara yönelik yargılarımız, hatta onlara reva gördüğümüz ıslah çabaları karşısındaki derin umursamazlıkları, hayal güçlerinde büyük bir huzur ve teselli bulduklarını düşündürmektedir; öyle ki, deliliklerinin kendilerinden başka kimse için geçerli olmadığı düşüncesine katlanacak kadar memnundurlar deliliklerinden. Gerçekten de, sanrılar, yanılsamalar vs. hiç de hafife alınacak zevk kaynakları değildir. Kontrol altında tutulan şehvet düşkünlüğü de bu zevkten pay alır; nitekim, biliyorum ki Taine'in *Zekâ Üzerine*'sinin son sayfalarını okurken kendini tuhaf hınzırlıklara kaptıran o güzel eli seve seve terbiye edeceğim nice akşamlar vardır. Hayatımı delilerin sırlarını serbest bırakmakla geçirebilirim. Bu insanlar sapına kadar dürüsttürler, naiflikleri de ancak benimkiyle boy ölçüşebilir. Colomb, Amerika kıtasını keşfetmek için yanına delileri almalıydı. Bu deliliğin nasıl şekillendiğini ve süregittiğini de unutmayın.

Bizi, hayal gücü bayrağını yarıya indirmeye zorlayan, delilik korkusu değildir.

Maddeci yaklaşıma karşı öne sürülen iddialardan sonra, realist yaklaşıma karşı öne sürülen iddiaların incelenmesi gerekir. İkincisinden daha şiirsel olan ilk yaklaşımın, insanda feci bir kibre yol açtığı doğrudur, ama bu, evet feci olsa da, ne yeni ne de daha tam bir yozlaşmadır. Bu yaklaşımı, her şeyden önce, tinselciliğin bazı gülünç eğilimlerine karşı yerinde bir tepki olarak görmek gerekir. Son olarak da, belirli bir düşünce soyluluğuyla bağdaşmaması söz konusu değildir.

Buna karşılık, Aquinolu Tomasso'dan Anatole France'a

uzanan bir dizi düşünürün pozitivizminden esinlenmiş realist tutumun, her türlü entelektüel ve ahlakî gelişime düşman olduğu kanaatindeyim. Ondan tiksiniyorum desem yeridir, çünkü realizm, vasatlıktan, nefretten ve tam bir yavanlıktan ibarettir. Bugün, bunca gülünç kitabın, insana hakaret sayılan bunca oyunun yazılmasına realizm sebep olmaktadır. Gazetelerde her gün çıkan yazılardan beslenmekte, en düşük zevkleri okşayarak bilime ve sanata ket vurmaktadır; aptallık sınırındaki bir sarihlik, köpeklerin hayatı. En parlak dimağlar bile bunun etkilerini hisseder; asgarî müşterek yasası, diğerleri gibi sonunda onları da hükmü altına alır. Bu durumun en matrak sonucu, örneğin edebiyatta yaşanan roman patlamasıdır. Her yazar, o koca bütüne kendi küçük "gözlem"ini ekler. Sayın Paul Valéry, bütün bunlara karşı ayıklayıcı bir panzehir olarak, romanların giriş kısımlarından mümkün olduğunca çok sayıda örneği bir araya getiren bir antoloji derlenmesini önermişti; ortaya çıkacak çılgınlığın bir hayli eğitici olacağını tahmin ediyordu. Antolojide dünyanın en ünlü yazarlarına yer verilecekti. Bu fikir Paul Valéry'nin yüz akıdır, ki kendisi, romanlardan söz ederken, mesela "Markiz saat beşte evden çıktı" gibi bir cümleyi asla yazmayacağı konusunda beni temin etmişti. Peki sözünü tuttu mu?

Salt bilgilendirici anlatım (yukarda verdiğim cümle bunun iyi bir örneğidir), roman formunda bir istisna değil kuralsa, bunun sebebi, teslim edelim ki yazarın tutkularının önüne set çekilmesidir. Her şeyin, lüzumsuzca, en ince ayrıntısına kadar gösterilmesi, benimle alay edildiği hissi uyandırır bende. Karakter hakkında, benim dolduracağım hiçbir boşluk bırakılmaz: Sarışın mı olsun? Adı ne olsun? Onunla ilk defa yazın mı karşılaşalım? Bütün bu soruların cevabı daha baştan verilir, bu durumda benim keyfime kalan tek karar kitabın kapağını kapatmaktır ki nitekim ilk sayfa-

nın ortalarında bunu yapmaya dikkat ederim. Peki ya tasvirlere ne demeli!? Onların boşluğu hiçbir şeyle kıyaslanamaz. Bir katalogdaki imgelerin üst üste getirilmesinden başka bir şey değildir bunlar; yazar canı istedikçe bunları arka arkaya sıralar, kartpostallarını tek tek gözümün önünden geçirme fırsatını yakalamıştır bir kez, klişeler konusunda kendisiyle aynı fikirde olmamı sağlamaya çalışır:

> Genç adamın buyur edildiği küçük oda sarı duvar kâğıtlarıyla kaplıydı: Müslin perdelerle örtülü pencere önlerinde sardunyalar vardı; batmakta olan güneş her şeyin üzerini solgun bir ışıkla örtüyordu... Özel hiçbir şey yoktu odada. Sarı ahşap mobilyaların hepsi eski püsküydü. Ters çevrilmiş uzun bir arkalığı olan bir divan, karşısında oval bir masa, tuvalet masası ve iki pencere arasına yerleştirilmiş bir ayna, duvarlar boyunca dizili duran sandalyeler, ellerinde kuş taşıyan Alman kadınları gösteren değersiz iki-üç gravür... odayı dolduran eşya hepi topu bu kadardı işte.[1]

Zihnin, bir anlığına bile olsa, kendini bu tür motiflerle meşgul etmek isteyeceğini kabul edecek bir haleti ruhiyede değilim. Diyelim ki, okul çağındaki çocuklara özgü bu anlatım biçimi yersiz değildir ve kitabın bu bölümünde, yazarın beni bunaltmak için geçerli bir sebebi vardır. Ama vaktini boşa harcıyor, zira onun odasına girmeyi reddediyorum. Başkalarının tembelliği veya yorgunluğu hiç mi hiç etkilemiyor beni. Hayatın devamlılığı konusunda o kadar istikrarsız bir mefhuma sahibim ki, çöküntü veya zayıflık anlarımı en iyi zamanlarıma eşitleyemem. İnsan hissizleşmişse, bana kalırsa en iyisi sessiz kalmasıdır. Ve iyi biliniz ki, özgünlük eksikliğini *sırf* özgünlük eksikliği diye suçlamam ben. Sadece, hayatımın böyle manasız anlarının dökümünü yap-

1 Dostoyevski, *Suç ve Ceza*.

mam, o kadar. İnsan kendisine manasız gelen anları neden billurlaştırma ihtiyacı duysun ki? O bakımdan, bu oda tasvirini izninizle diğerleriyle birlikte *geçeyim* bir kalem.

*Hola,** şimdi de psikolojinin alanına giriyorum. Bu alanda işi hafife almamaya dikkat edeceğim.

Yazar bir karaktere hücum eder ve bunu hallettikten sonra, kahramanına dünyanın bir ucundan diğerine volta attırır. Ne olursa olsun, eylemleri ve tepkileri takdire değer ölçüde kestirilebilir olan bu kahraman, kendisi hakkındaki hesapları hiçbir surette bozmamaya zorlanır – bozar gibi göründüğü zamanlarda bile. Hayatın iniş-çıkışları onu kâh yükseltir, kâh ters yüz eder, kâh dibe indirir gibi görünür. Ama o her durumdan, bu *yapılmış* insan tipi olarak çıkacaktır. Beni zerre kadar ilgilendirmeyen basit bir satranç oyunu – insan, her kim olursa olsun, benim için vasat bir rakiptir çünkü. Şu ya da bu hamleyle ilgili sefil tartışmalar yok mu, onlara hiç katlanamıyorum, ne de olsa kazanmak ya da kaybetmek söz konusu değil. Madem zahmete bile değmeyecek bir oyundur bu, madem nesnel akıl onu çağıran herkese korkunç hizmetini sunacaktır, ki gerçekten de sunar, bu kategorilerle her türlü irtibatı kesmek en doğrusu değil midir? "Çeşitlilik öyle geniştir ki, her ses tonu, her adım, her öksürme, burnunu çekme, aksırma birbirinden farklıdır."[2] Bir üzüm salkımındaki tanelerden biri ötekine benzemiyorsa, neden bir üzüm tanesini ötekine, ya da bütün ötekilere göre betimlememi, neden yenecek bir üzüm yapmamı istersiniz?** Bilinmeyi bilinir, sınıflandırılabilir kılmaya yönelik o iflah olmaz hasta-

---

* "Hayda", "buyrun" anlamındaki İspanyolca kelime – e.n.

2 Pascal.

** Pascal'dan yapılan alıntının devamı şöyle: "Önce üzümleri diğer meyvelerden ayırt ederiz, sonra farklı yörelerdeki üzümleri birbirinden ayırt ederiz, sonra aynı bağın üzümlerini diğerlerinden... Peki hepsi bu kadar mı? Birbirinin tıpatıp aynı olan iki üzüm salkımı var mıdır? Ya aynı salkımda birbirinin tıpatıp aynı olan iki üzüm? – e.n.

lık beyinlerimizi uyuşturuyor. Analiz yapma isteği duygulara galip gelir.[3] Böylece ortaya, inandırıcılıklarını sadece tuhaflıklarından alan *uzun açıklamalar* çıkar. Bu açıklamalar, okura, soyut olmaları yetmezmiş gibi kötü tanımlanmış söz dağarcıkları dayatır. Felsefenin bugüne kadar tartışma başlığı niyetine önümüze koyduğu genel fikirler, doğaları gereği daha geniş veya genel bir alanı tanımlamaya muktedir olsalardı, bundan mutluluk duyacak ilk kişi ben olurdum. Ama bugüne dek felsefe, avare bir hazırcevaplıktan öteye gitmedi. İğneleme ve çok sayıdaki diğer nükte türü, başarıya ulaşmaya odaklanmak yerine, kendini arayan hakiki düşünceyi bizden gizlemek için birbiriyle yarışmaktadır. Bence her eylemin haklı gerekçesi kendisidir – en azından o eylemi gerçekleştirme gücüne sahip olan kişi için. Her eylem, en küçük bir cilanın söndüreceği bir ışık saçar çevresine. Hatta bu cila yüzünden eylem bir anlamda gerçekleşemez. Bu şekilde parlatılmanın eyleme hiçbir faydası dokunmaz. Stendhal'in kahramanları yazarlarının az çok başarılı yorum ve değerlendirmelerinden nasiplerini alırlar, ama bunların, şanlarına bir faydası dokunduğu söylenemez. Bu kahramanları gerçek anlamda yeniden bulduğumuz yer, Stendhal'in onları kaybettiği yer olacaktır.

Bizler hâlâ mantığın hâkimiyeti altında yaşamaktayız – tabii ki varmak istediğim asıl konu buydu. Ancak, mantıksal yöntemler, günümüzde sadece tali sorunların çözümü için kullanılabilir. Hâlâ gözde olan mutlak akılcılık, sadece deneyimlerimizle doğrudan ilişkili olan olguları ele almamıza yarar. Buna karşılık, mantıksal sonuçları gözden kaçırırız. Söylemesi bile fazla ama, deneyimin önüne de giderek daha fazla set çekilmektedir. İçinden çıkması giderek zor-

3 Barrès, *Proust*.

laşan bir kafesin içinde dönüp durmaya başlamıştır. Deneyim de, doğrudan yararlı olan şeylerden destek almakta ve sağduyunun muhafızları tarafından korunmaktadır. Uygarlık ve ilerleme bahaneleriyle, haklı veya haksız olarak hurafe ya da kuruntu olarak tanımlanan her şey tinden kovulmuştur. Kabul gören pratiklere uymayan her türlü hakikat arayışı yasaklanmıştır. Zihnimizin artık ilgilenmiyormuş gibi yaptığımız bir kısmı –ki bence en önemli kısmı– yeniden gün yüzüne çıktıysa, bu da göründüğü kadarıyla tamamen şans eseri olmuştur. Bunun için Freud'un keşiflerine minnet borçluyuz. Bu keşifler temelinde, insanı inceleyen araştırmacının çalışmalarını çok daha ileri götürmesine, gerçeklerin özetiyle yetinmek zorunda kalmamasına olanak verecek bir düşünce akımı ortaya çıkmaktadır nihayet. Belki de hayal gücü kendini yeniden öne sürme, haklarını yeniden ele geçirme noktasındadır. Eğer zihnimizin derinliklerinde, yüzeydekileri çoğaltacak veya onlara karşı başarılı bir savaş yürütebilecek tuhaf güçler varsa, o güçleri ele geçirmek için her türlü haklı sebebimiz var demektir; sonra, gerekiyorsa, onları aklımızın denetimine tâbi kılarız. Analistler de bundan çok şey kazanacaktır. Fakat şunu belirtmek gerekir ki, bu girişim için *a priori* tasarlanmış hiçbir araç yoktur; yeni bir düzene kadar, bu iş bilim insanlarının ve şairlerin yetki alanında sayılabilir, başarısı da, izlenecek az çok değişken yollara bağlı olmayacaktır.

Freud çok haklı olarak rüyalar üzerinde yoğunlaştırmıştır gözlemlerini. Ruhsal etkinliğin bu hatırı sayılır parçasına hâlâ bu kadar az dikkat gösteriliyor olması kabul edilebilir bir durum değildir (ne de olsa, insanın doğumundan ölümüne hiçbir kesintiye uğramaz düşünme eylemi. Rüya görülen anların toplamı, üstelik sadece saf rüyaları, yani uyku sırasında görülen rüyaları sayarsak, gerçeklik anlarının –

daha kesin bir ifadeyle, uyanık geçen anların– toplamından hiç de az değildir). Sıradan bir araştırmacının, uyanıkken yaşanan olaylara, uykudaki olaylardan çok daha fazla önem ve ağırlık vermesi her zaman şaşırtmıştır beni. Çünkü uykudan uyanan insan, her şeyden önce, belleğinin tutsağıdır. Normal durumda bellek, insana rüya koşullarının yarattığı ortamı belli belirsiz biçimde yeniden canlandırmaktan; rüyayı gerçek bir önemden mahrum bırakmaktan; yegâne *belirleyeni* –o kararlı umudu, kaygıyı– insanın birkaç saat önce bıraktığını sandığı yerden kovmaktan hoşlanır. İnsan, zahmete değer bir şeyi sürdürdüğü yanılsamasına kapılır. Böylece rüya, tıpkı gece gibi, bir paranteze indirgenir. Ve gece gibi, ondan da öğrenecek fazla bir şeyimiz olmaz. Bu benzersiz durum üzerine biraz düşünmek gerek:

1. Gerçekleştiği (ya da gerçekleştiği kabul edilen) sınırlar içinde rüya, bir devamlılık arz eder ve belli bir düzenin izlerini taşır. Bellek, rüyadan birtakım parçaları seçme, geçişleri hesaba katmama ve bize *rüyanın kendisinden* ziyade bir rüyalar dizisini gösterme hakkını mal eder kendine. Aynı şekilde, belirli bir anda sadece farklı gerçekliklerin mefhumuna sahibizdir, bunlar arasında bağlantı kurmak ise iradeye bağlıdır.[4] Burada dikkat edilmesi gereken nokta, rüyaları oluşturan unsurların daha dağınık olduğunu varsaymamıza izin veren hiçbir şeyin bulunmamasıdır. Rüyadan, onu ilkesel olarak dışlayan bir formüle dayanarak söz etmek canımı sıkıyor. Ne zaman uyuyan mantıkçılarımız, uyuyan filozoflarımız olacak? Uyumak ve kendi-

4 Burada rüyanın *derinliğini* hesaba katmak gerekir. Genelde, onun ancak en yapay katmanları kalır belleğimde. Rüyalarda üzerine düşünmeyi en çok sevdiğim unsurlar, uyanıkken diplere gömülen şeyler, bir önceki günün akışı içinde unuttuğum şeylerdir – karanlık yapraklar, aptal dallar. Aynı şekilde, "gerçeklik" içinde de *düşmeyi* tercih ederim ben.

mi –tıpkı gözleri faltaşı gibi açık halde beni okuyanlara teslim ettiğim gibi– rüya görenlere teslim etmek isterdim; bu âlemde, düşüncemin bilinçli ritminin baskın çıkmasını engellemek için uyumak isterdim. Belki de bir önceki gece gördüğüm rüyanın devamıydı dün geceki rüyam ve bu geceki rüyam da, mükemmel bir kesinlikle dün geceki rüyamın devamı olacaktır. Hep söylendiği gibi, *pekâlâ mümkündür bu*. Bu şekilde, beni meşgul eden "gerçekliğin" rüya halindeyken var olmaya devam ettiği kanıtlanmadığına göre, unutulan geçmişin derinliklerine gömülmediği kanıtlanmadığına göre, zaman zaman gerçeklikten esirgediğim bir şeyi rüyalara neden bahşetmeyeyim? Yani, kendi zamanı içinde, ben onu reddettim diye tehdit altına girmeyecek kesinliği, rüyalara neden bahşetmeyeyim? Her geçen gün daha da yükselen bir bilinç derecesinden beklediğim şeyi, rüyadan niye beklemeyeyim? Hayatın temel sorunlarını çözmek için rüyaları da kullanamaz mıyız? Bu sorular, her iki durumda da aynı mıdır? Ve rüyada böyle sorular baştan mı mevcuttur? Rüya diğerlerinden daha mı hafif bir yaptırımdır? Yaşlanıyorum ve beni yaşlandıran, kendimi tâbi kıldığıma inandığım o gerçeklikten çok, belki de rüya, rüya karşısındaki kayıtsızlığımdır.

2. Şimdi yine uyanıklık haline dönmek istiyorum. Uyanıklığı, bir 'araya girme' olgusu olarak ele almak zorundayım. Bu haldeyken zihin tuhaf bir şekilde yolunu şaşırmakla kalmaz (sırlarına yavaş yavaş vâkıf olmaya başladığımız dil sürçmeleri ve her türlü yanılgı hikâyesinden söz ediyorum), olağan işlevi çerçevesinde de, sadece karanlık gecenin derinliklerinden gelen, ona salık verdiğim telkinlere tepki verir. Ne kadar koşullandırılmış olursa olsun, dengesi göreli kalır. Kendisini ifade

etmekte zorlanır. Bunu yapmaya cesaret ederse de, şu ya da bu fikrin, şu ya da bu kadının üzerinde *bıraktığı etkiyi* ortaya koymakla yetinir. Bunun nasıl bir etki olduğunu dile getiremez, sadece öznelliğinin derecesini gözler önüne serer o kadar. Bu fikir, şu kadın onu *huzursuz eder*, sağlamlığını törpüler. Zihni, çözeltisinden bir saniyeliğine koparıp göklere çıkarır, o güzel çökelti olabilsin, olsun diye. Çaresiz kalınca da, rastlantıdan, diğerlerinden daha da anlaşılmaz olan o tanrısallıktan medet umar ve bütün yanılgılarını ona atfeder. Bu fikrin onu etkilediği açının ve bu kadının gözünde görmeyi sevdiği şeyin, tam da onu rüyaya bağlayan şey olmadığını, kendi hatası sonucu kaybettiği temel olgulara bağlayan şey olmadığını kim söyleyebilir? Başka türlü olsa, zihin nelere kadir olurdu acaba? Ona bu dehlizin anahtarlarını vermek isterdim doğrusu.

3. Rüya gören insanın zihni, başına gelenlerden tamamen hoşnuttur. Ona eziyet eden olanaklılık sorunu ortadan kalkmıştır. Öldür, daha hızlı uç, dilediğin gibi sev. Ölürsen öl, ne gam? Nasılsa ölüler arasında uyanacağın kesin değil mi? Bırak kendini akışa, olaylar senin müdahalene göz yummayacak. İsimsizsin. Her şey, paha biçilmez kolaylıkta.

   Sorarım, hangi akıl, diğerinden çok daha uçsuz bucaksız olan hangi akıl, rüyaya böylesine doğal bir görünüş verir de, bu satırları yazarken beni allak bullak edecek kadar tuhaf olaylara hiç tereddütsüz kucak açmama sebep olur? Ama gözlerimin gördüğüne, kulaklarımın duyduğuna inanabilirim; büyük gün geldi, bu mahluk konuşmaya başladı.

   İnsanın uyanması daha zorsa ve uyanınca büyü aniden bozuluyorsa, bunun sebebi, insanın kendine sefil bir kefaret kavramı yaratmaya sevk edilmiş olmasıdır.

4. Rüya, henüz belirlenmemiş araçlarla yöntemsel bir şekilde incelendiğinde, onu bütünlüğü içinde kaydedebildiğimizde (bu, belleğin, kuşaklar boyunca sürecek disiplinli bir eğitimden geçirilmesini gerektirir; biz şimdilik en belirgin olguları kayda geçirmekle işe başlayalım), rüyanın kaydı eşi görülmemiş bir hacim ve düzenlilik kazandığında, aslında hiç de gizem olmayan şeylerin büyük Gizem'i ortaya çıkarmasını umabiliriz. Gelecekte, görünürde birbiriyle çelişen bu iki halin, rüya ile gerçekliğin, mutlak bir gerçeklik içinde, tabir-i caizse *sürrealite* içinde çözüleceğine inanıyorum. Ben de bu sürrealitenin peşindeyim, onu bulamayacağımdan eminim, ama ona sahip olmanın getireceği hazları hesap etmeyecek kadar da aldırmıyorum ölümüme.

Derler ki, Saint-Pol-Roux, her akşam uykuya çekilmeden önce Camaret'deki evinin kapısına, üzerinde büyük harflerle ŞAİR ÇALIŞIYOR yazan bir levha asmayı ihmal etmezmiş.

Bu konuda söylenecek çok şey var, ben sadece çok uzun ve çok daha ayrıntılı bir tartışmayı gerektiren bir mesele hakkında bir çift laf etmek istedim, bu konuya daha sonra döneceğim. Bu noktada tek amacım, bazı insanları kudurtan *harikuladelik nefretine*, onu altına gömmek istedikleri saçmalığa dikkat çekmekti. Lafı dolandırmayalım: Harikulade olan şey her zaman güzeldir, harikulade olan her şey güzeldir, doğrusu sadece harikulade olan güzeldir.

Edebiyat dünyasında, roman gibi daha düşük kategorideki eserlere, veya genel olarak hikâye anlatımını içeren her şeye verimlilik aşılayan tek şey harikuladeliktir: Lewis'in *Le Moine** adlı eseri, bu konuda hayranlık uyandırıcı bir örnek-

* *The Monk* [Keşiş]. İngiliz romancı, şair ve oyun yazarı Matthew Gregory Lewis'in (1775-1818) Gotik unsurlar barındıran eseri – e.n.

tir. Harikuladeliğin soluğu, bu eserde her şeye can verir. Romanın akışı içinde, yazar daha ana karakterlerini dünyevî sınırlardan azat etmeden önce, eşi görülmemiş bir ihtişamla hareket edecekleri hissedilir. Bu karakterleri sürekli güdüleyen ölümsüzlük tutkusu, azaplarına –ve benim azabıma– unutulmaz bir yeğinlik kazandırır. Demek istediğim, bu kitap, başından sonuna ve düşünülebilecek en saf biçimde, sadece zihnin bu dünyayı terk etme özleminde olan kısmı üzerinde yüceltici bir etki bırakır; zamanın modası uyarınca romanesk özellikler barındıran önemsiz bir bölümünü saymazsak, bu kitap bir kesinlik ve masum ihtişam abidesidir.[5] Bence bugüne kadar bundan iyisi yapılmamıştır ve özellikle Matilda karakteri, edebiyattaki bu *figüratif* tarzın artı hanesine yazılabilecek en dokunaklı yaratımdır. Matilda, bir karakterden çok, sürekli bir baştan çıkarmadır. Zaten bir karakter, baştan çıkarma değilse nedir ki? "Denemeye cesaret eden için hiçbir şey imkânsız değildir" sözü, *Le Moine*'a hat safhada inandırıcılık kazandırır. Hayaletler kitapta mantıksal bir role sahiptir, çünkü eleştirel tin onlara itiraz etmek için devreye girmez. Benzer şekilde, Ambrasio'nun cezası da meşru görülür; çünkü eleştirel tin nihayet bu cezayı doğal bir netice olarak kabul eder.

Harikuladelikten bahsederken, gerek Kuzey gerekse Doğu edebiyatlarının –ve tabii ki her ülkenin dinsel edebiyatının– zaman zaman bazı unsurlar devşirdiği bu modeli seçmem keyfî görünebilir. Çünkü bu edebiyatların başlıca örnekleri, çocuklara yönelik olarak yazıldıkları için, haliyle belli bir çocuksulukla maluldürler. Çocuklar erken yaşlardan itibaren harikulade öykülerle beslenirler ve zihinleri, ilerde *Eşek Postu** gibi masallardan hakkıyla keyif almaları-

5 Fantastik olanın en takdire şayan yanı artık fantastik bir şey kalmamış olmasıdır: Sadece gerçek vardır.

* Charles Perrault'ya (1628-1703) ait bir masal – e.n.

nı sağlayacak el değmemişlikten yoksun kalır. Ne kadar güzel olursa olsun, yetişkin bir insan masal okuduğunda kendini çocukluğuna dönmüş gibi hisseder. Bu tip eserlerin tümünün yetişkinlere uygun olmadığını da itiraf edeyim. İnsanın yaşı ilerledikçe, hayran olunası imkânsızlıklar ağının biraz daha inceltilmesi gerekir, ki bizler hâlâ bunu başaracak özel örümcek türlerini bekleme aşamasındayız. Ancak yetiler kökten bir değişime uğramaz. Korku, sıradışı olanın çekiciliği, rastlantı, gösterişli şeylere düşkünlük gibi şeyler, aldatma korkusu olmadan daima başvurabileceğimiz araçlardır. Büyükler için yazılacak nice peri masalı var – hâlâ neredeyse hüzünlü masallar.

Harikuladelik, bütün dönemlerde aynı değildir; bize ancak bölük pörçük parçaları ulaşan genel bir açınlamadan karanlık bir biçimde pay alır: Bunlar, romantik *yıkıntılar*, modern *manken* ya da bir süre için insan duyarlılığını hareketa geçirme gücü olan herhangi bir simgedir. Bizi gülümseten bu alanlarda, yine de insanın şifa bulmaz huzursuzluğu tasvir edilir; işte bu nedenle bunları göz önüne alıyor, belirli deha ürünlerinin (bunların etkisinden diğerlerine kıyasla çok daha fazla mustarip olan ürünlerin) ayrılmaz parçası olarak değerlendiriyorum. Villon'un darağaçlarıdır bunlar,* Racine'in Yunanlıları, Baudelaire'in divanları... Bunlar, katlanmak zorunda bırakıldığım bir beğeni tutulmasıyla kesişiyorlar – beğeni mefhumu, koca bir noktanın imgesinden ibaret olan ben. Zamanıma damgasını vuran kötü zevkin ortasında, herkesten daha ileri gitmeye çalışıyorum. 1820'de yaşamış olsaydım "Kanlı Rahibe"** olurdum, parodik Cuisin'in*** sözünü ettiği o sinsi ve bayağı "Saklayalım"ı affet-

* François Villon, 1400'lerin ortalarında yaşamış, hapisteyken yazdığı "Darağacı Baladı" şiiriyle meşhur Fransız şair – e.n.

** Lewis'in *Keşiş* adlı eserindeki kötü hayalet, daha sonra bu edebiyat türünün standart unsurlarından biri olur – e.n.

*** J. P. R. Cuisin, *Kanlı Gölgeler* (1820) adlı kitabın yazarı – e.n.

meyen olurdum; dev metaforlarda, Cuisin'in deyişiyle "gümüş plak"ın tüm evrelerini kat eden olurdum. Bugünse, bir *şato* düşünüyorum, ille yarısı yıkılmış bir şato değil. Bu şato bana ait... Paris'e uzak olmayan bir yerde, kırsal bir manzarada hayal ediyorum onu. Şatonun sayılamayacak kadar çok ek binası var; içiyse öyle bir elden geçirilmiş ki, rahatlık namına daha fazlasını isteyemez insan. Dostlarımdan birkaçı burayı kendi evleri bellemişler: İşte Louis Aragon gidiyor, ancak selam verecek kadar vakti var. Philippe Soupault yıldızlarla birlikte kalkıyor... Ve Paul Éluard, büyük Éluard'ımız, daha dönmemiş. İşte Robert Desnos ve Roger Vitrac, parkta, düello üzerine eski bir fermanı çözmeye çalışıyorlar. Georges Auric, Jean Paulhan; harika kürek çeken Max Morise ve kuşlarla ilgili denklemleriyle meşgul Benjamin Péret; Joseph Delteil; Jean Carrive; Georges Limbour ve George Limbourlar (bir bahçe dolusu George Limbour var); ve Marcel Noll; işte, yere bağlı balonundan bize el sallayan T. Fraenkel, George Malkine, Antonin Artaud, Francis Gérard, Pierre Naville, J.-A. Boiffard... Sonra Jacques Baron ve kardeşi, yakışıklı ve dost canlısı; daha niceleri ve Allah için, bir içim su kadınlar... Bu genç adamlar hiçbir şeyden mahrum bırakmazlar kendilerini, arzuları emirdir. Francis Picabia uğruyor, ve geçen hafta, aynalar salonunda, henüz tanışmamış olduğumuz Marcel Duchamp diye birini kabul ediyoruz. Picasso civarda ava çıkıyor. *Ahlak bozukluğu* ruhu şatoyu mesken tutmuş ve ne zaman hemcinslerimizle temas kurmamız söz konusu olsa bununla uğraşıyoruz; ama kapımız her daim açık ve insan herkese "teşekkür" ederek işe başlamaz. Üstelik, yalnız kaldığımız alanlar çok geniş, birbirimize sık sık rastlamıyoruz bile. Ne gam? Aslolan kendimizin, kadınların ve böylece aşkın efendisi olmamız değil mi?

Beni şiirsel sahtekârlıkla suçlayacaklar: Her önüne gelen,

Fontaine* Sokağı'nda oturduğumu ve oradan akan suyun zerresini içmediğini söyleyecek. Tabii tabii! Peki onu dostane biçimde davet ettiğim bu şatonun bir imge olduğundan emin mi? Ya bu şato gerçekten varsa!? İşte konuklarım, bunu kanıtlayabilirler; onların arzuları şatoya giden ışıklı yoldur. *Onları serbest bıraktığımız zaman*, gerçekten de hayallerimizle yaşarız. Orada, duygusal kovalamadan uzak fırsatlar diyarında, insanın yaptığı herhangi bir şeyin bir başkasını sıkma ihtimali var mıdır?

İnsan önerir ve düzenler. Kendi kendisinin efendisi olup olmayacağını, yani her gün daha da amansız hale gelen arzularını daimî bir anarşi halinde tutup tutmayacağını kendisi belirler. Şiir, ona bunu öğretir. Katlanmak zorunda kaldığımız sefaletin mükemmel telafisi de ondadır. Aynı zamanda şiir, daha dolaylı bir hayal kırıklığının sonucu olarak onu ciddiye alıp tefekküre dalarsak, bir düzen verici de olabilir. Artık şiirin, paranın sonunu ilan ettiği ve cennetin ekmeğini yeryüzünde tek başına böldüğü günler geliyor! Halka açık meydanlarda nice toplantı, katılmayı aklınızdan bile geçirmediğiniz nice *hareket* olacaktır yine. Elveda saçma tercihlere, dipsiz rüyalara, rekabetlere, uzun uzun sabretmelere, mevsimlerin akıp gidişine, düşüncelerin yapay düzenine, tehlike yokuşuna, her şeye zaman ayırmaya! Bundan böyle sadece şiir *icra etme* zahmetine katlanın. Zaten şiirle beslenen bizler, daha derinlemesine bilgi sahibi olma iddiamızı savunmaya çalışmakla mükellef değil miyiz?

Bu savunmayla, onu izleyen uygulama arasında orantısızlık olup olmaması o kadar önemli değil. Mesele, şiirsel hayal gücünün kaynaklarına dönmek, daha da önemlisi orada kalmaktı. Bunu yaptığımı iddia edecek değilim. Başta her şeyin tuhaf ve zor göründüğü o uzak diyarlarda kendi meskenini kurmak için hayli metanetli olmak gerekir – hele insan ora-

* Çeşme – e.n.

ya birini götürmek istiyorsa. Üstelik, gerçekten orada olduğundan da emin olamaz insan. Onca zahmet çekip, başka bir yerde durmak da vardır işin ucunda. Ama ne olursa olsun, şurası kesin ki, bu diyarlara giden yol açılmıştır ve gerçek amaca ulaşmak artık sadece yolcunun metanetine bağlıdır.

İzlenen yolu aşağı yukarı biliyoruz. Robert Desnos örneğini ele alan "Entrée Des Mediums"[6] başlıklı bir çalışmada titizlikle altını çizdiğim bir şey vardı: "insan yalnızken ve uyumak üzereyken, zihnin (onları kışkırtan şeyi tam olarak keşfetmeksizin) algıladığı bölük pörçük cümleler üzerine yoğunlaştım" demiştim. O zamanlar, şiir macerasına en az riskle atılmıştım; yani, o gün de bugünkü arzulara sahiptim, ama kendimi yararsız, kesinlikle onaylamadığım temaslardan korumak için hazırlık aşamasının yavaşlığına güveniyordum. Bu tavrımda, ufak tefek izleri bugün de görülen bir düşünce ılımlılığı vardı. Yaşamımın sonuna geldiğimde, kuşkusuz biraz güçlük çekerek de olsa, ben de herkesin konuştuğu gibi konuşacak, sesim ve geriye kalan tek tük jestlerim yüzünden özür dileyeceğim. Eskiden, sözün (daha çok da yazının) erdeminin, kısaltma yeteneğine dayanarak, kendimi hammadesi haline getirdiğim şiirsel veya başka türden az sayıdaki olguyu çarpıcı biçimde ifade etmek (ne de olsa ifade etmek söz konusuydu) olduğunu düşünürdüm. Rimbaud'nun da bundan başka bir şey yapmadığı sonucuna varmıştım. Daha iyisine layık olan çeşitliliği olabildiğince dikkate alarak, *Mont de Piété** adlı kitabımın son şiirlerini toparlıyordum, yani, bu kitabın boş satırlarını inanılmaz bir faydaya çevirmeyi başarmıştım. Bu satırlar, okur-

6 [Medyumların Girişi,] Bkz. *Les Pas perdus* [Yitik Adımlar], yayıncı N. R. F.

* Kelime anlamıyla "Dindarlık Tepesi" olarak çevrilen Mont de Piété, Avrupa'da Rönesans'tan itibaren modern bankaların öncüsü olan, genelde yoksulların başvurduğu tefecilik ve rehin kurumlarıdır; dolayısıyla Breton'un kitabının başlığı *Tefeci Dükkânı* diye de çevrilebilir – e.n.

dan saklamam gerektiğine inandığım düşünce işlemlerine göz yumuyordu. Hile yapmıyordum, sadece okuru dumura uğratma sevdasındaydım. Bir suç ortaklığı imkânı olduğu yanılsamasına kapılmıştım ve bundan vazgeçmekte giderek daha da zorlanıyordum. Kelimeleri sırf etraflarında açtıkları alan yüzünden, benim ağzımdan çıkmamış sayısız başka kelimeye dokunuşları yüzünden sevmeye başlamıştım. "Kara Orman" şiiri tam da bu ruh halini yansıtır. Bu şiiri yazmak tam altı ayımı aldı ve inanın ki bu süre zarfında bir gün olsun dinlenmedim. Ama bunun sebebi, o sıralar kendimi çok yükseklerde görmemdi, lütfen bunun için beni mazur görün. Bu tür aptalca itirafları seviyorum. O sıralarda kübist sözde şiir kendine sağlam bir zemin arıyordu; ama Picasso'nun kafasından tamamen savunmasız bir biçimde çıktı ve benim de yağmur kadar sıkıcı olduğum düşünülüyordu (hâlâ da öyleyim). Ayrıca, şiir yönünden yanlış yolda olduğumdan şüphe ediyordum, ama kozlarımı olabildiğince iyi oynayıp, tanım ve formül salvoları savurarak lirizme kafa tutuyor (Dada olayları sahneye çıkmak üzere hazır bekliyordu) ve şiiri reklamcılığa uygulamanın yollarını arar gibi yapıyordum (dünyanın sonunun güzel bir kitapla değil, cennet veya cehennem için güzel bir reklamla geleceğini iddia edecek kadar ileri gitmiştim).

Aynı dönemde, en az benim kadar sıkıcı olan bir adam, Pierre Reverdy şunları yazıyordu:

> İmge zihnin saf yaratısıdır.
> Bir karşılaştırmadan değil, birbirine az çok uzak iki gerçekliğin birbirine yaklaşmasından doğar.
> Birbirine yaklaşmış iki gerçeklik arasındaki ilişki ne kadar uzak ve doğru olursa, imge o kadar güçlü olur – duygusal etkisi ve şiirsel gerçekliği o kadar büyük olur...[7]

7 *Nord-Sud*, Mart 1918.

Bu sözler, sıradan insanlara bilmece gibi gelse de, son derece aydınlatıcıydı, bunlar hakkında uzun süre kafa yordum. Ama imge elimden kaçıyordu. Reverdy'nin bütünüyle *a posteriori* olan estetiği, beni sonuçlarla nedenleri karıştırmaya itmişti. İşte tam bu sırada, bakış açımdan kesin olarak vazgeçtim.

Bir gece, uykuya dalmadan önce, tek bir kelimesi bile değiştirilemeyecek kadar net biçimde telaffuz edilen ama herhangi biri tarafından seslendirilmeyen, bilincimin de teyit ettiği gibi o sırada dahil olduğum olaylarla görünürde hiçbir ilişkisi olmayan bir cümle duydum – bana ısrarlı gelen, hatta izin verirseniz *camı tıklatıyordu* diye tarif edeceğim bir cümle. Fazla üzerinde durmadan kaydettim zihnime, ama birden organik niteliği dikkatimi çekti. İşin aslı, cümle beni şaşkına çevirdi, ne yazık ki onu tam olarak hatırlamıyorum ama şöyle bir şeydi: "Pencerenin ikiye böldüğü bir adam var." Fakat hiçbir belirsizliğe yer bırakmayacak biçimde, cümleye, bedeni pencere tarafından tam ortasından dikine kesilmiş vaziyette yürüyen bir adamın soluk görsel imgesi[8] eşlik ediyordu. Gördüğüm şeyin, pencereden sarkmış bir adamın uzam içindeki görüntüsünün canlandırılışı oldu-

8 Ressam olsam, bu görsel anlatım kuşkusuz benim için ötekinden daha önemli olurdu. Burada belirleyici olan, elbette ki daha önceki yatkınlıklarım olacaktı. O günden beri, dikkatimi bilerek benzer görünümler üzerine yoğunlaştırmaya çalışıyorum ve biliyorum ki, bunlar da en az işitsel olaylar kadar netliğe sahip. Bir kalem ve beyaz kâğıtla kolayca bunların hatlarının üzerinden geçebilirdim. Burada da mesele çizmek değil, *üzerinden geçmek*. Bir ağacı, bir dalgayı, bir müzik aletini, kısacası bugün en kaba eskizini bile çizemeyeceğim her şeyi bu şekilde resmedebilirdim. Başta hiçbir yere gitmeyecek gibi görünen çizgi labirentinde yolumu tekrar bulacağımdan emin olarak dalardım ona. Ve gözlerimi açtığımda, "hiç görülmemiş" bir şeyin çok güçlü izlenimini edinirdim. Söylediğim şeyi Robert Desnos defalarca kanıtladı: Bunu anlamak için, *Feuilles libres* dergisinin 36. sayısına bakmanız yeterli; orada, Desnos'nun pek çok çizimine rastlayacaksınız (*Romeo ile Juliet*, *Bu Sabah Bir Adam Öldü* vb.). Dergi bunları deli bir adamın çizimleri sanarak yayınladı.

guna kuşku yoktu. Ama pencere insanla yer değiştirmiş olduğundan, ender rastlanır bir imge türüyle karşı karşıya olduğumu anladım. Artık tek düşündüğüm, bunu derhal şiirsel inşamın malzemeleri arasına katmaktı. Cümleye bu gücü verir vermez, arkasından, sadece kısa aralıklarla, bir sürü başka cümle akmaya başladı; bunlar da, hemen hemen ilki kadar şaşırttı beni ve kendi üzerimde sahip olduğum kontrolün yanılsamadan ibaret olduğunu düşünmeme sebep olacak kadar başına buyruk oldukları izlenimine kapıldım; tek düşündüğüm, içimde süren bitmek bilmez kavgaya son vermekti.[9]

O sıralar kafam hâlâ Freud'la meşguldü; onun inceleme yöntemlerine iyice aşina olmuştum, hatta savaş sırasında, zaman zaman bu yöntemleri bazı hastalarda uygulama fırsatım olmuştu. Hastaların yapmasını sağlamaya çalıştığımız şeyi kendim için yapmaya karar verdim: Yani, olabildi-

9 Knut Hamsun, bu esinlenme halinin *açlıktan* kaynaklandığını söyler, haklı da olabilir. (O dönemde bazı günler yemek yemiyordum.) Bu çerçevede tarif ettiği olayların aynı olduğuna kuşku yok:

> Ertesi gün erkenden uyandım. Ortalık hâlâ karanlıktı. Yukardaki dairenin saatinin beşi vurduğunu duyduğumda, çoktandır gözlerim açıktı. Tekrar uyumaya çalıştım ama beceremedim; artık tamamen uyanmıştım ve kafamda binlerce düşünce cirit atıyordu.
>
> Birden aklıma, bir taslakta yahut bir tefrikada kullanılmaya son derece elverişli fikirler geldi. Çok güzel, daha önce hiç yazmamış olduğumu hissettiğim cümleler buluverdim tesadüfen. Onları ağır ağır, kelime kelime tekrarladım; harikaydılar. Ve sökün ediyorlardı. Doğruldum, yatağımın arkasındaki masanın üstünden kâğıt-kalem aldım. Sanki içimdeki zemberek boşanmışçasına; kelimeler birbirini kovalıyor, kendine uygun yeri buluyor, duruma ayak uyduruyordu; sahneler dimağımda yığılıyor, olaylar beliriyor, replikler beynimin içinde uçuşuyor ve ben müthiş bir haz alıyordum. Düşünceler öyle hızlı ve kesintisiz akıyordu ki, kalemim onlara yetişemediğinden bir sürü ince detayı kaçırıyordum. Yine de elim sürekli işler vaziyette, olabildiğince hızlı davranmaya çalışarak, tek bir saniye kaybetmiyordum. Cümleler beynimde itişmeye devam ediyorlardı, konumla dopdoluydum.

Apollinaire, Chirico'nun ilk resimlerini senestezik bozuklukların (migren, kolik vs.) etkisi altında yaptığını söyler.

ğince hızlı biçimde söylenen, eleştirel yetilerin devreye girmediği, dolayısıyla en ufak bir ket vurmanın izini taşımayan, *konuşulmuş düşünceye* olabildiğince yakın olan bir monolog. Bana öyle geliyordu ki –hâlâ da öyle geliyor– düşüncenin hızı konuşmanın hızından yüksek değildi ve düşünce ne dile ne de kâğıt üzerinde doludizgin giden kaleme meydan okuyordu; kesilmiş adamla ilgili cümlenin bana gelme şekli de bunun göstergesiydi. İşte bu ruh haliyle, vardığım bu ilk sonuçları paylaştığım Philippe Soupault'yla birlikte çalakalem yazmaya karar verdik – edebî bir bakış açısının ürünü olabilecek her şeyi takdire şayan bir şekilde küçümseyerek. Gerisi, işi fiiliyata geçirmenin kolaylığıyla halloldu. İlk günün sonunda, bu şekilde yazılmış elli küsur sayfamız olmuştu ve elde ettiğimiz sonuçları karşılaştırmaya başlayabilirdik. Genel olarak, Soupault'yla benim sayfalarımız arasında hatırı sayılır bir benzerlik vardı: İkimizde de aynı inşa bozukluğu, aynı nitelikteki zaaflar, ama bunun yanında olağanüstü bir canlılık yanılsaması, bol miktarda duygu, uzun uzun yazsak bir tanesini bile kotaramayacağımız imgelerin seçimi, çok özel bir pitoresk nitelik ve şuraya buraya serpiştirilmiş birkaç keskin maskaralık. İki metin arasındaki yegâne farklılıklar, esas itibariyle mizaçlarımızdan kaynaklanıyordu bence (Soupault benden daha hareketlidir); bir de, küçük bir eleştiri getirmeme izin verirse, herhalde oyun oynama niyetiyle olsa gerek, bazı sayfaların tepesine başlık niyetine bazı kelimeler yazmıştı. Ama yiğidi öldürsem de hakkını veririm: Yazdıklarının tek satırını değiştirmeye veya düzeltmeye yanaşmadı; bana kötü görünen bu tür pasajların hiçbirine elini sürmedi. Böyle davranmakta da haklıydı kuşkusuz.[10] Aslında, mevcut öğelere kesin olarak değer biç-

10 Kendim söz konusu olduğumda, düşüncemin yanılmazlığına giderek daha çok inanıyorum. Gene de, bu *düşünce yazısı*, dikkati dağıtacak ilk dış etkinin insafına kaldığından, bu esnada birtakım "sakarlıklar" olabilir. Başka türlüsü

mek çok zordur, hatta bunu ilk okumada yapmak hemen hemen olanaksızdır. Yazan kişi olarak, bu öğeler yüzeyde *herkes gibi size de yabancı* gelir ve haliyle onlara temkinlilikle yaklaşırsınız. Şiirsel açıdan, bunlarda sizi en çok etkileyen, *aşırı dolaysız saçmalık dereceleridir* ki bu saçmalık özelliği, daha derinlemesine bir okumada, dünyada kabul edilir olan, meşru sayılan her şeye yer vermekten ileri gelir: son tahlilde, nesnellikte diğerlerinden aşağı kalmayan belli sayıdaki özelliğin ve olgunun dışa vurumu.

Soupault ile ben, yakınlarda kaybettiğimiz Guillaume Apollinaire'in de, zaman zaman, vasat edebî araçlara başvurmaksızın böyle bir işe giriştiğini düşünüyorduk; onun anısına, dostlarımızla da paylaşmak istediğimiz bu yeni saf ifade tarzına *sürrealizm* dedik. Bence bu kelime üzerinde bugün uzun uzadıya durmanın anlamı yok; bizim ona başta verdiğimiz anlam, artık Apollinaire'in kastettiği anlamdan daha çok kabul görüyor. İşin aslı, daha adil olmak gerekirse, Gérard de Nerval'in *Filles de Feu*'nün [Ateş Kızları] ithaf bölümünde kullandığı *süpernatüralizm* kavramını da pekâlâ sahiplenebilirdik.[11] Gerçekten de, göründüğü kadarıyla Nerval, yakın olduğumuzu iddia ettiğimiz ruha tümüyle sahipken, Apollinaire'in, tersine, sürrealizmin hâlâ kusurlu *kelimesinden* başka bir şeyi yoktu, ona ilişkin geçerli bir kuramsal fikir ortaya koyamamıştı. İşte, bu açıdan bana çok anlamlı gelen iki Nerval alıntısı:

> Azizim Dumas, kısa bir süre önce söz ettiğiniz bir olguyu açıklamak istiyorum. Bilirsiniz, hayal güçlerinde yarattıkları karakterlerle özdeşleşmeden hiçbir şey kurgulayamayan

mümkünmüş gibi yapmanın hiçbir mazereti olamaz. Tanım gereği, düşünce güçlüdür ve hataya düştüğünü fark edemez. Bu açık zaafların faturasını, ona dışardan gelen telkinlere yüklemek gerekir.

11 Thomas Carlyle de *Sartor Resortus* adlı eserinde (VIII. Bölüm, "Supernaturalisme Naturel") bu kavramı kullanmıştı, 1833-1834.

hikâye anlatıcılar vardır. Hatırlarsanız, kadim dostumuz Nodier, Devrim sırasında giyotine gitmek gibi bir talihsizlik yaşadığını nasıl da ikna edici biçimde anlatırdı; anlattıkları o kadar inandırıcı olurdu ki, insan nasıl olup da kesilmiş kafasını yeniden yapıştırttığını merak ederdi.

... Madem, Almanların ifadesiyle bu *süpernatüralist* rüya halinde yazılmış bir soneden alıntı yapma ihtiyatsızlığını göstermiş bulundunuz, hepsini duymanız gerekiyor. Bunları kitabın sonunda bulabilirsiniz. Bunlar, Hegel'in metafiziğinden ya da Swedenborg'un *Memorabilia*'sından daha anlaşılmaz değil, ve açıklandıkları takdirde (tabii bu mümkünse) bütün çekiciliklerini yitirirler; en azından ifadenin değerini teslim edin...[12]

Bizim anladığımız çok özel anlamda sürrealizm kelimesini kullanma hakkımıza itiraz edenler son derece kötü niyetliler, zira, biz onu kullanmadan önce bu kelimenin pek de geçer akçe olmadığı ortada. O halde, bu kelimeyi son kez tanımlıyorum:

SÜRREALİZM, isim. Kişinin, sözlü, yazılı veya başka bir yolla, düşüncenin gerçek işleyişini ifade etmeyi denediği, en saf halindeki psişik otomatizm. Aklın her türlü denetiminden uzak, ahlakî ya da estetik her türlü kaygıdan muaf olarak, sadece düşüncenin dikte ettiği.

ANSİKLOPEDİ, *Fels*. Sürrealizm, daha önceleri göz ardı edilmiş olan bazı çağrışım biçimlerinin üst gerçekliğini, rüyanın kadiri mutlaklığını, çıkarsız düşünce oyununa duyulan inancı esas alır. Diğer bütün ruhsal mekanizmaları kesin olarak yıkma ve hayatın belli başlı sorunlarının çözümünde bu mekanizmaların yerine geçme eğilimindedir. Şu yazarlar, MUTLAK SÜRREALİZM eylemleri icra etmişlerdir: Aragon,

12 Ayrıca bkz. *L'Idéoréalisme*, Saint-Pol-Roux.

Baron, Boiffard, Breton, Carrive, Crevel, Delteil, Desnos, Éluard, Gérard, Limbour, Malkine, Morise, Naville, Noll, Péret, Picon, Soupault, Vitrac.

Göründüğü kadarıyla, bugüne dek bu tür eylemler icra edenler sadece bu isimler olmuştur ve hakkında fazla bilgi sahibi olmadığım Isidore Ducasse* örneği olmasa bu konuda hiçbir belirsizlik olmazdı. Ve elbette, yazarları yüzeysel biçimde, ortaya koydukları ürünlerle yargıladığımızda, başta Dante ve, iyi zamanlarında olmak kaydıyla Shakespeare olmak üzere pek çok şair sürrealist olarak nitelenebilir. *Güven suistimalinden ötürü deha denen şeyi tahlil etme çabalarım sırasında, sonuçta bunun sürrealizmden başka hiçbir yönteme atfedilemeyecek bir özellik olduğunu gördüm.*

[Edward] Young'ın *Gece Düşünceleri* adlı kitabındaki şiirler baştan sona sürrealisttir. Ne yazık ki orada konuşan kişi bir papazdır, kuşkusuz kötü bir papazdır, ama yine de papazdır.

Swift, kötülükte sürrealisttir.
Sade, sadizmde sürrealisttir.
Chateaubriand, egzotizmde sürrealisttir.
Constant, siyasette sürrealisttir.
Hugo, aptallık etmediği zaman sürrealisttir.
Desbordes-Valmore, aşkta sürrealisttir.
Bertrand, geçmişte sürrealisttir.
Rabbe, ölümde sürrealisttir.
Poe, serüvende sürrealisttir.
Baudelaire, ahlakta sürrealisttir.
Rimbaud, yaşadığı hayatta ve başka şeylerde sürrealisttir.
Mallarmé, sır verdiğinde sürrealisttir.
Jarry, absentte sürrealisttir.

* Comte de Lautréamont – e.n.

Nouveau, busede sürrealisttir.
Saint-Pol-Roux, simge kullanımında sürrealisttir.
Fargue, atmosferde sürrealisttir.
Vaché, bende sürrealisttir.
Reverdy, evde sürrealisttir.
Saint-John Perse, uzaktan sürrealisttir.
Roussel, hikâye anlatıcı olarak sürrealisttir.
Vs.

Bu noktanın altını çizeyim: Yukarda andıklarım her zaman sürrealist değildirler, çünkü her birinde –çok safiyane bir biçimde!– bağlı kaldıkları önceden tasarlanmış bazı fikirler tespit ediyorum. Onlar bu fikirlere inanırlar, çünkü *sürrealist sesi duymamışlardır* –hani şu ölümün eşiğinde ve nice fırtınanın üzerinde telkinde bulunmaya devam eden o sesten bahsediyorum– çünkü o harikulade müziğin sadece şefliğini üstlenmek istememişlerdir. Onlar fazla gururlu çalgılardır, bu yüzden çıkardıkları sesler her zaman ahenkli olmamıştır.[13]

Ama bizler, [yazdıklarımızı] damıtmak gibi bir çabaya asla girmemiş olan, eserlerimizde kendimizi sayısız yankının basit birer kayıtçısı kılmış olan, kendi resmettiklerimizden büyülenmeyen alçak gönüllü *kayıt cihazları* olan bizler, belki de daha soylu bir davaya hizmet etmekteyiz. Böylece, bize bahşedilen "yeteneği" dürüstlükle sahipleniyoruz. İsterseniz şu platin cetvelin, şu aynanın, kapının ve gökyüzünün yeteneğinden de bahsedebilirsiniz.

Bizim yeteneğimiz yok, isterseniz Philippe Soupault'ya sorun:

13 Bazı filozof ve ressamlar için de aynı şeyi söyleyebilirim; mesela eski ressamlardan Uccello, modern dönemdense Seurat, Gustave Moreau, Matisse (örneğin "Müzik" adlı yapıtında), Derain, Picasso (açık arayla en safları), Braque, Duchamp, Picabia, Chirico (nice zamandır hayranlık uyandırıcı yapıtlar veriyor), Klee, Man Ray, Max Ernst ve bize en yakın olan isim André Masson.

Birgün gelecek, imalatın anatomik ürünleri ve ucuz konutlar en yüksek kentleri yok edecek.

Roger Vitrac'a sorun:

Mermer amirali çağırır çağırmaz, kutup yıldızını görünce şaha kalkan bir at gibi topukları üzerinde döndü ve bana, hayatımı geçirmek zorunda olduğum bir yöreyi, şapkasının içinde gösteriverdi.

Paul Éluard'a sorun:

Çok anlatılan bir hikâyedir anlatacağım, yeniden okuyacağım bir şiirdir: Yeşil kulaklarım ve kavrulmuş dudaklarımla, bir duvara dayadım sırtımı.

Max Morise'e sorun:

Mağaraların ayısı ve dostu balaban kuşu, talaş böreği ve uşağı rüzgâr, Büyük Şansölye ve karısı, serçeler için korkuluk ve suç ortağı serçe, deney tüpü ve kızı iğne, şu karnivor ve kardeşi karnaval, çöpçü ve tek gözlüğü, Mississippi ve küçük köpeği, mercan ve süt dolu güğümü, Mucize ve iyi Tanrısı, artık denizin üzerinde yitip gitmeyecekler.

Joseph Delteil'e sorun:

Hehyat! Kuşların erdemine inanırım ben. Tek bir tüy beni gülmekten öldürmeye yeter.

Louis Aragon'a sorun:

Bir parti arasında, oyuncuların yanar döner bir punç kâsesinin çevresinde toplandıkları bir esnada, ağaca sordum kırmızı kordelası hâlâ duruyor mu diye.

Ve kendini bu önsözün yılankavi, alıp götüren satırlarını yazmaktan alıkoyamayan bendenize sorun.

Robert Desnos'a sorun: O, sürrealist hakikate belki de hepimizden fazla yaklaşmıştır; hâlâ yayımlanmamış eserlerinde[14] ve katıldığı çok sayıdaki deneyde, sürrealizme bağladığım bütün umutları haklı çıkarmıştır, onun sayesinde sürrealizmin daha çok şeye kadir olduğuna inanıyorum. Desnos, ne zaman istese *sürrealistçe konuşur*. Düşüncelerini söze dökmekteki olağanüstü çevikliği kadar, onları kaydetmekten başka yapacak daha iyi işleri olduğu için kaybolan muhteşem söylevleri de değerlidir bizim için. Desnos kendini açık bir kitap gibi okur ve hayatının rüzgârıyla uçup giden sayfaları yakalamak için kılını kıpırdatmaz.

SÜRREALİST DÜNYÜ SANATÇILARI

Yazılı sürrealist kompozisyon
veya
ilk ve son taslak

Zihninizin tam yoğunlaşması için en elverişli yere yerleştikten sonra, yazı malzemelerinizi getirtin. Zihninizi olabilecek en edilgin ya da fikirlere açık hale getirin. Dehanızı, kendi yeteneklerinizi ve başkalarının yeteneklerini unutun. Edebiyatın, insanı her yere götüren en kasvetli yollardan biri olduğunu hatırlatın kendinize. Kafanızda önceden tasarladığınız bir konu olmadan, yazmakta olduklarınız aklınızda kalmasın ve yazmış olduklarınızı tekrar okuma zaafına kapılmayasınız diye olabildiğince hızlı yazın. İlk cümle kendiliğinden gelecektir; hakikat o kadar güçlüdür ki, her geçen saniye, bilincimizin bilmediği, işitilmek için çırpınan bir cümle var-

14 *Nouvelles Hébrides, Désordre Formel, Deuil Pour Deuil.*

dır. Bir sonraki cümlenin ne olacağını tahmin etmek zordur; ilk cümleyi yazmanın asgarî düzeyde bir algıyı gerektirdiğini kabul edersek, bir sonraki cümlede kuşkusuz hem bilinçli etkinliğimizin hem de diğerinin etkisi olacaktır. Ancak bu sizin için önemli olmamalı; büyük ölçüde, sürrealist oyunun en ilginç ve merak uyandıran yanı budur. Fakat noktalamanın, bizi ilgilendiren mutlak akış sürekliliğine direnen bir unsur olarak kaldığı da bir gerçektir – her ne kadar, titreşimli bir ip üzerindeki düğümlerin düzenlenmesi kadar gerekli görünse de. Dilediğiniz kadar devam edin. Fısıltının yorulmak bilmez niteliğine güvenin. Yaptığınız küçücük bir hata, diyelim ki dikkatinizin dağılmasına bağlı bir hata sonucu sessizlik çöker gibi olursa, satır başı yaparak akışı kesmekte tereddüt etmeyin. Kaynağı şüpheli gözüken bir kelimenin arkasına herhangi bir harf, mesela bir "l" harfi –her zaman "l" harfi– koyun ve bu harfi bir sonraki kelimenin baş harfi olarak kullanarak keyfîliği geri getirin.

Yanımızda birileri varken sıkılmamak için

Bu çok güç. Kimseye kapıyı açmayın ve olur da biri sürrealist faaliyetinizin ortasındayken sizi rahatsız etmek üzere içeri dalarsa, kollarınızı kavuşturarak şöyle deyin: "Fark etmez, yapılacak veya yapılmayacak daha iyi şeyler vardır kuşkusuz. Yaşama duyulan ilginin mazereti olamaz. Yalınlık, içimde olup bitenler, beni canımdan bezdirir!" Veya buna benzer başka bir tiksindirici bayağılık sarf edin.

Söylev çekmek için

Bu tür bir kamusal ifade tarzını benimseyecek ilk ülkede, seçimlerin hemen öncesinde adınızı aday listesine yazdırın. Hepimizin içinde hatip cevheri vardır: rengârenk peştamallar, camdan kelime boncukları. Bu hatip, sürrealizmle, umutsuzluğu olanca zavallılığı içinde gafil avlar. Bir akşam,

bir kürsüde, tek başına, sonsuz cenneti, şu Ayı Postu'nu* lime lime eder. Öyle çok vaatte bulunur ki, tuttuğu her söz bir merak ve kaygı kaynağı olur. Koca bir halkın taleplerine kısmî ve gülünç karşılıklar verir. En amansız düşmanlarını, kutsal ekmekle şaraptan pay alırcasına, ülkeleri havaya uçuracak gizli bir arzuyu paylaşmaya iter. Ve bunu, kendini sadece merhamette eriyen ve nefrette dönenen muazzam söz kalabalığına bırakarak başarır. Başarısızlığa uğramaktan aciz olduğu için, tüm başarısızlıkların kıyısında oynar oynunu. Gerçekten de seçilir ve en müşfik kadınlar onu şiddetle sever.

Sahte romanlar yazmak için

Kim olursanız olun, canınız isterse, birkaç defne yaprağı yakın ve bu zayıf ateşin yanmaya devam edip etmemesine aldırmadan bir roman yazmaya başlayın. Sürrealizm size bu olanağı sağlayacaktır: Tek yapmanız gereken, "açık hava" ibresini "eylem"e getirmek, gerisi çorap söküğü gibi gelir. İşte, görünüşleri hayli farklı roman karakterleri; el yazınızda isimleri sadece bir büyük harf meselesi; onlar, etkin fiillerle, zamirlerin yardımcı fiillerle olduğu kadar rahat hareket edeceklerdir. Deyim yerindeyse cümlenin öğelerine hükmedeceklerdir; gözlem, düşünme ve genelleme yetilerinden hiçbiri imdadınıza yetişmediğinde, aklınızdan bile geçirmediğiniz binlerce olanağı önünüze sereceklerinden şüpheniz olmasın. Böylesine az sayıda ruhsal ve fiziksel özelliği olan ve gerçekte size hiçbir şey borçlu olmayan bu varlıklar, bundan böy-

* *Peau de l'ours*. Fransa'da 1900'lerin başında, on kûsur koleksiyoncunun fovist ve kübist ressamların eserlerinden oluşturdukları koleksiyonun adı. Koleksiyon 1914'te muazzam fiyatlara satılır; bu, kübist ressamların eserlerinin sanat piyasasındaki ilk büyük başarısıdır. Koleksiyoncuların, bu bakımdan, "Genç Britanya Sanatı"nı meşhur eden Charles Saatchi gibi spekülatör-koleksiyoncuların ataları olduğu söylenebilir. "Ayı postu" ifadesi ise La Fontaine'in bir masalına dayanmaktadır: İki avcı, bir tüccara, henüz yakalamadıkları bir ayının postunu satarlar; Fransızca'daki "ayıyı vurmadan postunu satmak" deyişi de bu masaldan gelir – e.n.

le, artık nasıl yönlendireceğinizi düşünmenize gerek kalmayan davranış tarzlarından zerre sapmayacaklardır. Sonuç olarak ortaya, görünürde az çok zekâ ürünü bir olay örgüsü çıkacak, hiç de umursamadığınız o dokunaklı veya teskin edici sonu her adımda haklı gösterecektir. Sahte romanınız, gerçek bir romana şaşırtıcı derecede benzeyecektir. Sizi zengin edecek, herkes sizin için "adamda amma göt varmış" diyecektir, çünkü ne de olsa bu şeyin çıktığı yer orası olacaktır.

Elbette, benzer bir yöntemle, ve ele aldığınız eseri tamamen göz ardı etmek şartıyla, başarılı bir sahte edebiyat eleştirmeni de olabilirsiniz.

Sokaktan geçen bir kadının dikkatini çekmek için

.....

.....

.....

.....

.....

Ölüme karşı

Sürrealizm, aslında bir gizli dernek olan ölüme girmenizi sağlayacaktır. Elinize bir eldiven gibi geçecek, Bellek kelimesinin baş harfi olan koca B'yi gömmenize yardımcı olacaktır. Son arzunuz ve vasiyetnameniz için gereken işleri halletmeyi unutmayın: Kendi adıma, cenaze arabasıyla mezarlığa taşınmayı talep ediyorum. Dostlarım, *Discours sur le Peu de Réalité* [Biraz Gerçeklik Üzerine Söylev] adlı kitabı son nüshasına varıncaya dek yok etsinler.



Dil, onu sürrealistçe kullansın diye verilmiştir insana. İnsan, meramını anlatmak zorunda kaldığı sürece, bu dille kendini iyi kötü ifade edebilir ve böylece en kabasından birtakım işlevlerini yerine getirebilir. Konuşmak, bir harfi telaffuz etmek onun için hiç sorun değildir, yeter ki bunları yaparken araçların ötesinde bir amaç edinmesin, yani kendini biriyle (sırf zevkine) sohbet etmekle sınırlasın. Böyle bir durumda, ne kullanacağı kelimeler için, ne de ağzından çıkan cümlenin ardından gelecek cümle için kaygı duyar. Çok basit bir soruya hemencecik yanıt verebilir. Başkalarıyla girdiği temaslardan kaptığı küçük tikler olmadığında, sınırlı sayıda konu hakkında hiç zahmete girmeden fikir beyan edebilir. Bunun için, ne konuşmadan önce "ona kadar sayması", ne de diyeceğini önceden hazırlaması gerekir. Bu müsvedde yetisinin, daha hassas ilişkilere girmeye karar verdiğinde kendisine olsa olsa zarar vereceğine kim inandırabilmiş ki onu? Onun, hakkında bol bol konuşmayı, bol bol yazmayı geri çevireceği hiçbir konu yoktur. İnsanın kendini dinlemesinin, kendi yazdıklarını okumasının yegâne sonucu, gizemin muallakta bırakılmasıdır – o takdire değer can simidi. Kendimi anlayacağım diye hiç acelem yok (yetti gari! Kendimi hep anlayacağım). Kullandığım şu ya da bu cümle hafif bir hayal kırıklığına yol açtığı anda, bu cümlenin kusurlarını kapatmak için diğer cümleye bel bağlarım. Söze yeniden başlamaktan ya da ifadeyi cilalamaktan kaçınırım. Benim açımdan ölümcül olabilecek tek şey, atılımı kaybetmektir. *Birbirini takip eden* kelimelerin, kelime gruplarının arasında müthiş bir dayanışma vardır. Bir grubu diğerleri pahasına kayırmak bana düşmez. Müdahale etmek mucizevî bir denklemin işidir – o da müdahale eder zaten.

Kendini tüm hayat koşullarına uydurduğunu düşündüğüm ve sonsuza dek geçerli kılmaya çalıştığım bu sınırlanmamış dil, beni elimdeki hiçbir araçtan mahrum bırakma-

makla kalmıyor, tersine, bana muazzam bir zihin berraklığı kazandırıyor – hem de ondan bunu bekleyebileceğim en son alanda. İşi, bu dilin beni eğittiğini söylemeye kadar vardıracağım. Öyle ki, anlamlarını unuttuğum kelimeleri sürreel bir tarzda kullanmaya başladığımı fark ettim. Geriye dönüp sağlamasını yaptığımda, kullandığım halleriyle bu kelimelerin tanımlarına tamı tamına uyduğunu gördüm. Hal böyle olunca, aslında "öğrenmediğine", sadece "yeniden öğrendiğine" inanası geliyor insanın. Bu şekilde haşır neşir olduğum pek çok güzel deyiş var. Burada, nesnelerle binlerce kez tekrarladığım bir tinsel temas sonucu edinebildiğim *nesnelere yönelik şiirsel bilinç*'ten de söz etmiyorum.

Sürrealist dil biçimleri, en iyi, diyaloğa uyarlanır. Burada, iki düşünce birbirinin karşısına çıkar; biri kendini açığa vurduğunda, öteki onunla meşgul olur, peki nasıl meşgul olur? Onu kendi içine dahil ettiğini varsaymak, bu düşüncenin bir süreliğine tamamıyla diğerinden beslenerek yaşadığını kabul etmek anlamına gelir ki bu pek muhtemel değildir. Üstelik, bir düşüncenin diğerine yönelttiği dikkat tamamen dışsaldır; onu, insanın sahip olduğu tüm düşünme gücüyle ya onaylamaya ya da reddetmeye –genelde reddetmeye– yetecek kadar vakti vardır. Dahası bu dil tarzı, bir konunun özüne inilmesine izin vermez. Edebince geri çeviremeyeceği bir ricanın ağına yakalanan dikkatim, karşı düşünceye bir hasım muamelesi eder; sıradan bir sohbette, neredeyse her zaman, bu düşünceyi kullandığı kelimeler ve benzetmeler üzerinden "ele alır"; vereceğim cevapta bunları çarpıtarak avantaja çevirebileceğim bir konuma getirir beni. Bu durum öylesine geçerlidir ki, hastanın bütün dikkatini ele geçiren duyusal bozuklukların söz konusu olduğu bazı patolojik hallerde, hasta sorulara cevap verirken sadece karşısında sarf edilen son kelimeyi veya zihninde bir şekilde izi kalmış sürrealist cümlenin son kısmını yakalamaya odaklanır:

"Yaşınız kaç?" – "Kaç." (Ekolali)*

"Adınız ne?" – "Kırk beş ev." (Ganser sendromu, yani soruyla alakasız cevaplar verme)

Bu bozukluğun izlerinin ortaya çıkmadığı hiçbir konuşma yoktur. Konuşmayı dayatan sosyallik çabası ve konuşmak konusunda edindiğimiz hatırı sayılır tecrübe, bu bozukluğu geçici olarak saklamamıza imkân veren yegâne şeylerdir. Bir kitabın en büyük zaafı da, en iyi –yani beklentileri en yüksek olan– okurlarıyla sürekli çatışma halinde olmasıdır. Yukarda, doktor ile deli arasında geçen konuşmadan aktardığım kısa alıntıda, konuşmada baskın çıkan taraf deli olmuştur. Çünkü, verdiği cevaplarla, onu muayene eden doktorun dikkatini gasp eder ve soruları soran kişi kendisi değildir. Bu noktada onun düşüncesinin daha güçlü olduğu anlamına mı geliyor bu? Belki de. Deli, artık yaşını veya adını umursamama özgürlüğüne sahiptir.

Bu incelemenin konusu olan şiirsel sürrealizm, bugüne dek, konuşan tarafları kibarlık cenderesinden kurtararak diyaloğu mutlak hakikati içinde yeniden oluşturmaya çalışmıştır. İki taraf da, özel bir diyalektik haz devşirmeye ve karşısındakini herhangi bir şeye ikna etmeye çalışmaksızın, kendi kendine konuşur. Karşılıklı sarf edilen sözler, genelde olduğundan farklı olarak, ne kadar önemsiz de olsa bir sav geliştirme amacı taşımazlar; alabildiğine başlarına buyrukturlar. Karşıda yol açtıkları cevaba gelince, bu cevap da ilke olarak konuşan kişinin kendine olan saygısına tamamen kayıtsızdır. Kelimeler, imgeler, onları dinleyenin zihni için birer sıçrama tahtasıdır sadece. Tam anlamıyla sürrealist denebilecek ilk yapıt olan *Les Champs Magnétiques*'in [Manyetik Alanlar], *Barrières* [Çitler] başlığı altında toplanan sayfaları bu şekilde düşünülmelidir – Soupault'yla ben orada kendimizi iki tarafsız konuşmacı gibi gösterdik.

* Başkasının çıkardığı sesleri yineleme – e.n.

Sürrealizm, kendisini ona adayanların istedikleri zaman ondan vazgeçmelerine izin vermez. Sürrealizmin, zihin üzerinde uyuşturucuların yarattığı etkiye benzer bir etki yarattığını düşünmek için her türlü haklı gerekçemiz var. Tıpkı uyuşturucular gibi, sürrealizm de insanda bir ihtiyaç hali yaratır ve onu korkunç isyanlara sürükleyebilir. Aynı zamanda, pekâlâ yapay bir cennet olarak da görülebilir ve insanın ondan aldığı zevkin kaynağı, Baudelaire'in diğer uyuşturucular hakkında söyledikleriyle aynıdır. Bu nedenle, bu incelemede sürrealizmin yaratabileceği gizemli etkiler ve tuhaf zevkler analiz edilmelidir – sürrealizm, pek çok açıdan, mutlu bir azınlığın tekelinde olmayan *yeni bir kötü alışkanlık* olarak görülebilir; tıpkı esrar gibi, her beğeniye hitap eder.

1. Afyon imgeleri gibi sürrealist imgeleri de insan kendisi canlandırmaz; bunlar "kendiliğinden, zorbalıkla gelir ona. İnsan onları kovalayamaz, çünkü irade aciz kalmıştır ve artık melekeleri kontrol edemez."[15] Burada şunu sormak lazım: İmgeler hiç "canlandırılmış" mıdırlar ki? Eğer, benim yaptığım gibi, Reverdy'nin tanımını kabul edecek olursak, kendisinin "iki uzak gerçeklik" dediği şeyi iradî olarak bir araya getirmek mümkün değildir. Bu yan yana gelme ya olur ya olmaz, hepsi bu kadar. Kendi adıma, Réverdy'nin eserlerinde, örneğin şu imgelerde öndüşünmeden eser olduğuna inanmıyorum:

Dere üzerinde, akıp giden bir şarkı var
Ya da:
Gün beyaz bir sofra örtüsü gibi açıldı
Ya da:
Dünya gerisin geri bir çuvala giriyor

15 Baudelaire [*Yapay Cennetler* – e.n.].

Kanımca, zihnin, birbiri karşısına çıkan iki gerçeklik arasındaki "bağlantıları kavradığını" iddia etmek yanlış olacaktır. Bir kere zihin bilinçli olarak hiçbir şeyi yakalamamıştır. İki terimin rastlantısal olarak yan yana gelmesinden, son derece hassas olduğumuz özel bir ışık, *imgenin* ışığı doğmuştur. İmgenin değeri, elde edilen ışıltının güzelliğine bağlıdır; dolayısıyla, iki iletken arasındaki potansiyel farkının sonucudur. Bu fark, bir karşılaştırmada olduğu gibi[16] çok belli belirsizse ışıltı da olmaz. İmdi, benim bildiğim kadarıyla insan birbirinden bu kadar uzak iki gerçekliği yan yana getiremez. Fikirlerin çağrışımı ilkesi, bizim anladığımız biçimiyle, bunu engeller. Aksi halde, benim gibi Reverdy'nin de esefle karşıladığı eksiltili sanata dönmemiz gerekirdi. Bu durumda şunu kabul etmek gerekir: İmgenin iki terimi, bir ışıltı yaratmak gibi belirli bir amaçla, birbirinden türetilmez; bunlar, sürrealist etkinlik olarak adlandırdığım etkinliğin eşzamanlı ürünleridir; burada akla düşen tek iş, bu parlak olayı kaydetmek ve takdir etmektir.

Seyretilmiş gaz içinde kıvılcımın uzunluğunun artması gibi, otomatik yazıyla yaratılmış, herkesin ulaşmasını istediğim sürrealist atmosfer de, en güzel imgelerin üretilmesi açısından özellikle elverişlidir. Hatta bu baş döndürücü koşuda imgeler zihnin tek rehberidir denebilir. Zihin bu imgelerin üstün gerçekliğine yavaş yavaş ikna olur. Önce sadece bunlara boyun eğmekle yetinirken, sonra onların aklını çelmeye başladığını ve bilgisini artırdığını fark eder. Arzularının dışa vurulduğu, olumlu ve olumsuz yanların sürekli tükendiği, karanlığının ona ihanet etmediği sonsuz genişlikleri idrak eder. Onu mest eden, ona parmaklarının ucundaki ateşi söndürecek vakti bırakmayan imgelerin sırtında, ilerler. Bu, gecelerin en güzelidir, *şimşeklerin gecesi*: Onun yanında, gün bile gece kalır.

16 Jules Renard'ın eserlerindeki imgeyle karşılaştırın.

Sonsuz çeşitlilikteki sürrealist imgelerin sınıflandırılması gerekir, ama bugün bu işe girişmeyeceğim. Bu imge türlerini özel yakınlıklarına göre gruplandırmak beni çok uzaklara savurabilir; benim asıl üzerinde durmak istediğim, bu imgelerin ortak erdemleridir. Bana göre, bu imgelerin en güçlüsü, itiraf edeyim, keyfilik derecesi en yüksek olanıdır; pratik dile çevirmesi en uzun sürenidir – ya görünürde muazzam miktarda çelişki barındırdığı için, veya terimlerinden biri tuhaf biçimde gizlenmiş olduğu için; veya kendini sansasyonel bir şey gibi sunup (menzilinin açısını aniden daralttığından) sonuna doğru sönükleştiği için; veya kendisinden gülünesi bir *biçimsel* doğrulama türettiği için; veya sanrılı bir nitelikte olduğu için; veya soyut olana çok doğal biçimde somut maskesi giydirdiği (veya tam tersi) için; veya bazı temel fiziksel özelliklerin yadsınmasını ima ettiği için; veya insanı kahkahalara gark ettiği için. İşte, sırasıyla birkaç örnek:

Şampanyanın yakutu. Lautréamont

Büyüme eğilimi, organizmalarının özümlediği moleküllerin sayısıyla orantılı olmayan yetişkinlerde göğüs gelişiminin durması yasası kadar güzel. Lautréamont

Bir kilise dikiliyordu bir çan kadar kamaştırıcı. Philippe Soupault

Rose Sélavy'nin uykusunda bir kuyudan çıkıp geceleyin onun ekmeğini yemeye gelen bir cüce var. Robert Desnos

Köprünün üstünde kedi kafalı bir çiy kendini uyutuyor. André Breton

Biraz solda, gaipten bildirilmiş gökkubbemde gördüğüm, –ki şüphesiz bir kan ve cinayet bulutundan başka bir şey değil– özgürlüğün çalkantılarının buzlu camı. Louis Aragon

Yanan ormanda / Körpeydi aslanlar. Roger Vitrac

Bir kadının çorabının rengi ille gözlerinin rengine benzemek zorunda değildir, bu da, ismi lazım değil bir filozofa şunu söyletmiştir: "Kafadan bacaklıların, ilerlemeden nefret etmek için, dört ayaklılardan daha çok sebebi vardır." Max Morise

1. Beğenelim ya da beğenmeyelim, burada zihnin bazı taleplerini karşılayacak yeterli malzeme var. Bütün bu imgeler, zihnin, genelde kendine sağladığı iyi huylu hazlardan daha fazlasına hazır olduğu gerçeğine tanıklık ediyor. Bu, zihnin kendisine emanet edilmiş ideal sayıdaki olayı kendi lehine kullanmasının tek yoludur.[17] Bu imgeler zihne olağan dağınıklığının derecesini ve bunun dezavantajlarını gösterir. Sonuç olarak, bu imgelerin zihni altüst etmesi o kadar da kötü bir şey değildir, ne de olsa zihni altüst etmek onu yanlış yola sokmaktır. Yukarda aktardığım cümleler bu koşulları haydi haydi yerine getirir. Ama bunların tadını alan zihin, bunlardan *doğru iz üzerinde* olduğu kanısını edinir; zihnin, tek başına, kendini safsataya düşerken yakalaması imkânsızdır; korkacağı hiçbir şey yoktur, ne de olsa, her şeyi bağrına basmaya yeltenmektedir.
2. Sürrealizme dalan zihin, çocukluğunun en güzel yanlarını coşkuyla yeniden yaşar. Böyle bir zihin için bu, boğulmakta olan birinin, kısacık bir an içinde hayatının en aşılmaz anlarını bir kez daha gözden geçirdiği kesinliğe benzer. Bu benzetmenin cesaret kırıcı olduğunu söyleyenler çıkabilir. Şahsen benim de bunu söyleyecek

17 Belirtmeden geçmeyelim: Novalis'in tarifine göre, "gerçek olaylara paralel akan bir dizi olay vardır. İnsanlar ve koşullar, genelde, olayların ideal akışını değiştirirler; öyle ki bu akış tamamlanmamış gibi görünür; olayların sonuçları da aynı şekilde tamamlanmamıştır. Reformasyon'da da böyle olmuştur; Protestanlığın yerini Luthercilik almıştır."

olanları yüreklendirmek gibi bir niyetim yok. Çocukluk anılarından –ve bazı başka anılardan–, bir dağılmışlık, ardından da *yoldan çıkmışlık* duygusu yayılır, ki bence bu en verimli duygudur. Belki de insanın "gerçek yaşam"ına en çok yaklaşan anlar çocukluğudur – onun ötesinde, insanın, geçiş izni haricinde sadece birkaç bedava bilete sahip olduğu çocukluk; her şeyin yine de insanın kendine risksiz, etkin biçimde hükmetmesi için işbirliği yaptığı çocukluk. İşte, sürrealizm sayesinde, bu fırsat bir kez daha kapınızı çalar. Sanki hâlâ kurtuluşumuza, ya da mahvımıza doğru koşmaktayızdır. Gölgelerin içinde yine kıymetli bir dehşeti görürüz. Şükûrler olsun, sadece Araf'tır bu. Gizli bilimlerle uğraşanların *tehlikeli topraklar* dediği yerden geçeriz ürpererek. Her adımımda, pusuda bekleyen canavarları uyandırırım; henüz bana karşı çok da kötü bir niyet beslemezler, ben de, onlardan korktuğuma göre, henüz kaybolmamışım demektir. İşte Soupault'yla benim dizlerimizi titreten "kadın başlı filler ve uçan aslanlar"; işte beni hâlâ az da olsa korkutan "çözünür balık".* ÇÖZÜNÜR BALIK, ben değil miyim çözünür balık? Balık burcunda doğduğuma ve insan da düşüncesi içinde çözünebilir olduğuna göre! Sürrealizmin bitki ve hayvan âlemi kabul edilemezdir.

3. Yakın bir gelecekte, basmakalıp bir sürrealist model oluşturulacağını sanmıyorum. Bu türün tüm metinlerinde ortak olan, bazılarını yukarda saydığım ve kendi başlarına bize bir mantıksal analiz ve titiz bir gramatik analiz imkânı sunan özellikler ve daha niceleri, sürrealist nesrin zaman içinde evrilmesini engellemez. Beş yıldır bu minvalde yazdığım onca yazıdan sonra, ki çoğunun hat safhada düzensiz olduğunu düşünecek kadar

---

* Breton'un *Yitik Adımlar* kitabındaki bir metnin başlığı; *Nadja* adlı kitabında da anılır – e.n.

zayıfım, bu kitabı oluşturan hikâyecikler, söylediklerime apaçık birer kanıt teşkil ediyor. Bu yüzden, bunlar arasında, okura sürrealizmin bilincine neler katacağını göstermekteki değerleri bakımından bir ayrım yapmıyorum.

Ayrıca sürrealist araçların da takdim edilmesi gerekiyor. Birtakım çağrışımlardan, arzu edilen apansızlığı elde etmek söz konusu olduğunda her şey meşrudur. Picasso ile Braque'ın eserlerine yapıştırdıkları kâğıtlar, en ciddi edebî incelemeye sokulan klişe sözlerle eşdeğerdir. Gazetelerden kesilen başlıklardan ve başlık parçacıklarından (dilerseniz sözdizimini gözeterek) oluşturulmuş en rasgele montajı ŞİİR olarak adlandırmak bile mümkündür:

ŞİİR

Seylan Adası'nda safir
bir kahkaha patlaması

En güzel samanların
RENGİ SOLMUŞ
KİLİTLER ALTINDA

terk edilmiş bir çiftlikte
GÜNDEN GÜNE
güzel
kötüleşiyor

Bir araba yolu
sizi bilinmeyenin kıyısına götürür

kahve
azizine vaaz veriyor
GÜZELLİĞİNİZİN GÜNDELİK ZANAATKÂRI
MADAM,

bir çift
ipek çorap
uzaya sıçrama

değil
BİR GEYİK

Her şeyden önce sevgi
Her şey çok güzel olabilir
PARİS KOCA BİR KÖY

Dikkat edin
açık havanın
DUASINI
kaplayan ateşe

Bilin
Kızılötesi ışınlar
Görevlerini tamamladı
kısa ve güzel

RASTLANTININ
İLK YÖNERGESİ
Kızıl olacak

Seyyar şarkıcı
NEREDE?
hafızada
evinde
TALİPLER BALOSUNDA

yaparım
dans ederken
İnsanlar ne yaptılarsa, ne yapacaklarsa

Örnekler sonsuzca çoğaltılabilir. Tiyatro, felsefe, bilim, eleştiri, hepsi burada kendi yönünü bulmayı başarır. Hemen ekleyeyim, geleceğin sürrealist *teknikleri* beni ilgilendirmiyor.

Kanımca daha da ciddi olan[18] –ki bunun ipuçlarını yeterince verdim– sürrealizmin eyleme uygulandığı örneklerdir. Sürrealist sözün kehanet niteliğinde olduğunu düşünmüyorum elbette. "Kehanettir söylediğim."[19] Evet, *ben istediğim sürece öyle*, ama "kehanetin" kendisi ne olacak?[20] İnsanların dindar-

18 Herhangi bir sorumluluk ilkesini kabul etmek benim için bu kadar zorken, genel olarak sorumluluk ve bireyin sorumluluğu derecesini belirleyen –tam sorumluluk, sorumsuzluk, sınırlı sorumluluk (*sic*)– adlî tıp konusundaki tereddütlerimi ifade etmem ne kadar uygun olur bilmem ama, sürrealist niteliği bariz olan ilk cezaî suçlar nasıl *yargılanırdı* diye merak ediyorum. Sanık beraat mı eder, yoksa sadece hafifletici sebeplerden mi yararlanır? Artık basın suçlarının cezalandırılmıyor olması çok yazık; yoksa her an bu tür bir davayla karşı karşıya kalabilirdik: Sanık, umumî ahlakı rencide eden bir kitap yayınlamıştır. "En saygın" hemşerilerinden bazıları ona karşı bir kampanya başlatır, kendisi ayrıca iftira ve hakaretle suçlanır. Başka bazı suçlamalar da vardır: orduya hakaret, cinayet ve tecavüze teşvik vs. gibi. Üstüne üstlük sanık, kitapta ifade edilen fikirlerin çoğunu "damgalamak"ta davacılarla hemfikirdir. Tek savunması, kendisini kitabın yazarı olarak görmediğini iddia etmesidir: Söz konusu kitap, onu imzalayanın sorumluluğundan veya sorumsuzluğundan bahsedilmesine imkân vermeyen sürrealist bir karışımdır; dahası, imza sahibinin tek yapmış, herhangi bir fikir beyan etmeksizin bir belgeyi kopyalamaktır, dolayısıyla söz konusu metne, en az davanın yargıcı kadar yabancıdır.

Sürrealist yöntemler yaygınlaştıkça, bir kitabın yayımlanması halinde yaşanacaklar başka birçok eylem için de geçerli olacaktır. O zaman, bütün davalarımızın ve dertlerimizin kaynağı olan hâkim ahlak anlayışının yerine yeni bir ahlak anlayışı geçmelidir.

19 Rimbaud [*Cehennemde Bir Mevsim*, "Kötü Kan" – e.n.].

20 Ama, AMA... Bunun özüne muhakkak inmeliyiz. Bugün, 8 Haziran 1924, saat bir civarı, ses bana fısıldadı: "Béthune, Béthune." Ne demek istiyordu? Béthune'e hiç gitmedim, Fransa haritasında nereye düşer ancak şöyle böyle kestirebilirim. Béthune bana hiçbir şey çağrıştırmıyor, *Üç Silahşörler*'den bir sahne bile. Oraya gitmeliydim, belki de beni bekleyen bir şey vardı; gerçekten de çok kolay olurdu bu. Biri bana, Chesterton'ın bir kitabında, bir şehirde aradığı kişiyi bulmak için dışardan baktığında kendisine küçük bir ayrıntısıyla bile olsa anormal görünen evleri çatıdan kilere tarayan bir dedektiften söz edildiğini anlattı. Bu sistem de başka herhangi biri kadar iyi.

lığına kanmam ben. Kyme'yi, Dodoni'yi, Delphoi'yi* sarsan sürrealist ses, bana daha az hırçın söylevlerimi dikte eden sesten başkası değil. Benim *zamanım* onun zamanı olmasa gerek, neden bu ses kaderimin çocukça sorununu çözmem için bana yardım etsin? Ne yazık ki, öyle bir dünyada eyler gibi yapıyorum ki, onun telkinlerini dikkate almak için iki tür tercümana ihtiyacım olurdu: Biri bana onun hükümlerini çevirecek, (bulunması imkânsız olan) diğeri de, artık o hükümlerden ne anlam çıkardıysam onu hemcinslerime aktaracak. Bu dünya, çektiklerime katlandığım dünya (gidip bakmayın), bu modern dünya, yani – onunla ne halt edeyim istiyorsun? Sürrealist ses susar belki; kaybolanların kaydını tutmaya çalışmaktan vazgeçtim nicedir. Yıllarımın ve günlerimin harikulade ayrıntılı tasvirine, kısaca da olsa, girişmeyeceğim artık. Geçen yıl Rus balesine götürülen ve seyrettiği gösterinin ne olduğunu anlamayan Nijinski** gibi olacağım. Yalnız, kendimle baş başa, dünyanın tüm balelerine kayıtsız olacağım. Yaptığım, yapmadan bıraktığım ne varsa, hepsini size bırakıyorum.

Bundan böyle, sonuçta her açıdan ne kadar uygunsuz da olsa bilimsel esinlenmeye tahammül göstermeye karar verdim. Telsizler mi? Âlâ. Frengi mi? Nasıl arzu ederseniz. Fotoğraf mı? Neden olmasın. Sinema? Karanlık salonların şerefine! Savaş? İyi güldürdü bizi. Telefon? Aloo! Gençlik? Beyaz saçlarınızla çok çekicisiniz. Bana "sağolun" dedirtmeyi deneyin hele. "Sağolun." Sağolun... Eğer halk, uygun ifadesiyle laboratuarlar âlemine ait şeyleri gözünde büyütüyorsa, bunun sebebi, bu tür araştırmaların ya bir makinenin imalatıyla ya

---

Keza, 1919'da, Soupault, en olmayacak binalara girip kapıcıya Philippe Soupault'nun orada oturup oturmadığını soruyordu. Sanırım olumlu cevap alsa zerre şaşırmazdı. Gider adamın kapısını çalardı.

* Üçü de kâhinleriyle ünlü antik kentler – e.n.

** Vaclav Nijinski, Polonya asıllı Rus balet. 1919'da geçirdiği sinir krizi sonucu kendisine şizofreni teşhisi konur – e.n.

da sokaktaki adamın kendisini doğrudan etkilediğini sandığı bir serumun keşfiyle sonuçlanmış olmasıdır. Adam, bütün bunların kendi kaderini iyileştirmek için yapılmış olduğundan emindir. Bilginlerin faaliyetlerinde insancıl saiklerin etkisi ne kadardır bilemem, ama varsa bile onun da öyle ahım şahım bir iyilik içerdiğini sanmıyorum. Patent almak için kırk takla atan sulandırıcılardan değil, gerçek bilginlerden söz ediyorum elbette. Bu konuda da, diğer bütün konularda olduğu gibi, insanın saf sürrealist hazzına inanıyorum: Kendisinden önceki herkesin başarısız olduğu konusunda ikaz edilmiş olan bu insan, yenilgiyi kabul etmeden, kendi seçtiği noktadan yola çıkar, *makul* olanlar haricinde dilediği herhangi bir yolda yürür ve istediği yere varır. İlerleyişini ifade etmeye uygun gördüğü ve sonucunda, belki de kendisine halkın övgülerini kazandıracak şu ya da bu imge, itiraf edeyim, beni hiç ilgilendirmiyor. Ona ister istemez ağırlık olan malzemeler de keza – cam tüpleri, veya benim metalik dolmakalemlerim... Yöntemine gelince, kendi yöntemime gösterdiğim dikkati göstermek isterim ona. Vaktiyle, plantar kas refleksi bozukluğunu keşfeden adamı iş üstündeyken izlemiştim: Hastalarını hiç ara vermeden maniple ediyordu, yaptığı şeyin "muayene"yle alakası yoktu, *sabit bir plana uymadığı açıkça görülüyordu.* Arada, sanki aklı başka yerdeymiş gibi, bir şeyler söylüyor, ama bu arada ne iğnesini elinden bırakıyor, ne de çekicini sallamaya ara veriyordu. Hastaları tedavi etmek gibi abes bir işle iştigal etmiyor, bu işi başkalarına bırakıyordu. O, bütün varlığıyla kendini adadığı bu kutsal ateşte yanıyordu.

Benim tasavvur ettiğim biçimiyle sürrealizm, mutlak *uyumsuzluğumuzu* öylesine açıklıkla ortaya koyar ki, gerçek dünyanın mahkemesinde bizi aklayacak belgelere tercüme edilmesi söz konusu bile olmaz. Aksine, bu dünyada ulaşmayı umduğumuz o mutlak dalıp gitme halini haklı gös-

termeye yarayabilir. Kant'ın kadınlara dalıp gitmesi, Pasteur'ün "üzüm"lere dalıp gitmesi, Curie'nin arabalara dalıp gitmesi, bu açıdan, son derece semptomatiktir. Bu dünya, olsa olsa çok nispî olarak düşünceyle uyumludur, ve bu tür olaylar, parçası olmaktan gurur duyduğum bir savaşın en bariz fasıllarıdır sadece. Sürrealizm, bir gün hasımlarımızı yenmemizi sağlayacak "görünmez ışındır". "Artık titremiyorsun, kadavra." Bu yaz güller mavi, orman camdan. Yeşil pelerinine bürünmüş toprak, bende ancak bir hayalet kadar etki bırakıyor. Yaşamak ve yaşamayı bırakmaktır asıl hayalî çözümler.* Varoluş başka yerde.**

ÇEVİREN **Kaya Özsezgin**

1925 Artaud, Breton, Èluard, Naville, Soupault, Aragon, Ernst, Masson ve diğerleri: Sürrealist Araştırmalar Bürosu Bildirisi

"Sürrealist Araştırmalar Bürosu Bildirisi" ya da "27 Ocak 1925 Deklarasyonu", sürrealistlerin politik hamlesinin bir işaretidir. Sürrealizmin "edebiyat" değil, "devrim" olduğunu ilan eder. Böylece sanatın siyaseti üzerine avangard düşüncelerin ve eylemlerin önemli bir referansı olur. Nitekim, bu deklarasyonla aynı zamanlarda, sürrealistlerin Fransız Komünist Partisi'yle kovuldukları 1933'e kadar sürecek çatışmalı birlikleri başlamış olur. O sırada Büro'nun başında olan Antonin Artaud tarafından yazılmış olduğu sanılan deklarasyon, sürrealistlerin ilk toplu çıkışı sayılır. İlk manifestoyu imzalayanlarla birlikte yirmi altı sanatçının imzasını taşır.

Girişimimize ilişkin kamuoyunda aptalca yayılmış olan yanlış bir yorum üzerine,

---

* Alfred Jarry'nin (1873-1907) "Patafizikçi Doktor Faustroll'un Davranış ve Görüşleri" adlı eserinde bahsettiği, "hayalî çözümler" bilimi patafiziğe atıf – e.n.

** Muhtemelen, Rimbaud'nun "Gerçek yaşam yok. Dünyada değiliz biz" (*Cehennemde Bir Mevsim*) sözlerine atıf. "Yaşam başka yerde" vecizi bu sözlere dayanır – e.n.

Edebiyat, drama, felsefe, tefsir ve hatta ilahiyat alanında anırmakta olan tüm çağdaş eleştirmen kitlesine duyururuz ki:

1. Edebiyatla hiçbir alakamız yoktur;
Ama herkes gibi biz de gerektiğinde edebiyattan istifade etmeyi gayet iyi biliriz.
2. *Sürrealizm*, yeni ya da daha kolay bir anlatım aracı değildir, bir şiir metafiziği de değildir.
Zihnin *ve zihne benzer her şeyin* bütünüyle özgürleşmesinin yordamıdır.
3. Devrim yapmaya kararlıyız.
4. *Sürrealizm* sözcüğünü *devrim* sözcüğüne iliştirmemizin tek amacı, bu devrimin çıkarsız, tarafsız, hatta bütünüyle umutsuz niteliğini göstermektir.
5. İnsanoğlunun *âdetlerini* değiştirme iddiamız yok; ama düşüncenin ne kadar kırılgan olduğunu, titreyen evlerimizi nasıl da oynak temeller ve mağaralar üzerine inşa etmiş olduğumuzu göstermek istiyoruz.
6. Toplum'a şu resmî uyarıyı haykırıyoruz: Sapmalarınıza ve yanlış adımlarınıza dikkat edin, bir tanesi bile bizden kaçmayacaktır.
7. Düşüncesinin her dönemecinde Toplum bizi tetikte bulacaktır.
8. Biz İsyan uzmanlarıyız.
Zorunlu olduğunda başvuramayacağımız hiçbir eylem biçimi yoktur.
9. Özellikle Batı dünyasına söylüyoruz: *Sürrealizm* vardır. Peki bize takılan bu yeni *izm* de nedir? Sürrealizm bir şiirsel biçim değildir. Kendine geri dönen zihnin çığlığıdır. Ve prangalarını kırmaya kararlıdır, bunun için gerçek çekiçler gerekse bile.

ÇEVİREN Ufuk Kılıç

1925 Antonin Artaud: Papa'ya, Dalai Lama'ya, Buda Okullarına Mektup

Sürrealizmin kuruluş çalışmalarında en etkin olan sanatçı, Antonin Artaud'dur. Bir bakıma lider, en baştan beri odur. Hem Sürrealist Araştırmalar Bürosu'nun başındadır, hem *Sürrealist Devrim* dergisinin yayınını yürütür. Ancak, Breton'un Fransız Komünist Partisi'yle (FKP) işbirliğine ve Freud'a gösterdiği bağlılığa karşı çıkar ve 1926'da hareketten kopar. Ona göre Breton'un bu tutumu, rasyonalizme ve bilime verilen tavizlerdir. FKP'yi akılcı bir düzen partisi sayar ve o nedenle de bu partiyle işbirliğini "apolitik" bulur. Freud ise çılgınlığı, başka deyişle insanın 'aklını kaçırmasını' savunmaz, tam aksine bir marazilik olarak kabul eder ve onu iyileştirmenin bilimini ortaya koyar. Sonuçta Artaud, Bretoncu çoğunluğun sürrealist ilkelerden saptığını düşünmektedir. Bundan böyle sürrealizmi kendi kliğinin temsil ettiğine inanarak daha ziyade sinema ve tiyatroyla uğraşır. 1927'de yeri yurdu olmayan Alfred Jarry tiyatrosunu kurar, 1932'de ise tiyatro kuramında çığır açan "Vahşet Tiyatrosu Manifestoları"nı yayınlamaya başlar.

Papa'ya

Ey Papa! Karşısında günah çıkarılacak olan sen değilsin, biziz; o halde, anla bizi artık, Katolik dünyası da anlasın.
Vatan adına, Aile adına ruhları satışa çıkarıyor, bedenlerin un ufak edilmesine yol açıyorsun.
Ruhumuzla aramızda kat edilmesi gereken yeterince yol var, senin otuzbirci papazlarını ve dünyevî liberalizmin tüm hadımlarının beslendiği bu maceracı öğretiler yığınını araya sokuşturmak için yeterince mesafe var orada.
Öteki tanrılar gibi, tüm kötülükleri düşünmüş olan Katolik ve Hıristiyan Tanrın:

1. Sen onun da güvenini kazandın
2. Senin kanunlarınla hiç işimiz olmaz, yasaklı kitaplar, günahlar, günah çıkarmalar, ruhban sınıfı, biz başka bir savaşa girmeyi düşünüyoruz, sana karşı savaşa, Papa, it oğlu it.



Antonin Artaud

Burada kutsal ruh, zihin karşısında günah çıkarmaktadır. Baştan aşağı takındığın Romalı kılığında zafer kazanan şey ruhun dolayımsız hakikatlerine, doğrudan zihni yakan bu alevlere karşı nefret olmuştur. Tanrı, Kutsal Kitap ya da İncil yok, zihni durduracak herhangi bir kelime yok.
Dünyada değiliz biz. Ah dünyada tıkılıp kalmış Papa, ne yeryüzü ne de Tanrı senin aracılığınla konuşmakta bize.
Dünya ruhun dipsiz kuyusudur, eğri büğrü yollara sapmış Papa, ruhun dışında kalmış Papa, bırak da biz bedenlerimiz içinde yüzelim, ruhlarımız ruhlarımızın içinde kalsın, senin nurlu kurban bıçağına ihtiyacımız yok.

Dalai Lama'ya

Ey Büyük Lama, senin sadık hizmetkârların olan bizlere ışıklarını gönder, bize yönelt ışığını. Avrupalılardan mikrop almış zihinlerimizin anlayabileceği bir dille aydınlat bizi. Gerekli görürsen dönüştür Zihnimizi, İnsan Zihninin artık acı çekmediği o mükemmel doruklara bütünüyle yönelmiş bir zihin ver bize.
Bize alışkanlıkları olmayan, gerçekten Tin'in içinde donmuş bir Tin ya da daha saf alışkanlıkları olan, eğer özgürlük için uygunlarsa senin alışkanlıklarını barındıran bir Tin ihsan et.
Etrafımız kaba saba papalarla, edebiyatçılarla, eleştirmenlerle, köpeklerle çevrili; Zihnimiz gözü hep dünya malında olan, iflah olmaz şekilde şimdinin içinde düşünen köpekler tarafından kuşatılmış.
Bizlere öğret Lama, bedenlerin maddî yükselişini ve dünyevî şeyler tarafından alıkonmaktan nasıl kurtulacağımızı öğret.
Çünkü sen ruhların hangi özgürleşmesinden, Tin'in tin içindeki hangi özgürlüğünden bahsettiğimizi biliyorsun, ey Papamız kabul ettiğimiz, ey hakiki Tin'in içindeki Papa.
Sana gönül gözümüzle bakıyoruz, ey iç dünyanın doruğundaki Papa! Ben, dürtü, fikir, dudak, yükselme, rüya, çığlık, fikirden vazgeçme, tüm bu formlar arasında asılı duran ve rüzgârın dışında bir şey beklemeyen ben, içimde sana benziyorum.

Buda Okullarına

Siz ki tenle sarmalanmış değilsiniz ve ruhun, tensel rotasının, sağduyudan yoksun gel-gitinin hangi noktasında mutlak sözü, yeni kelamı, iç dünyayı bulacağını bilirsiniz, siz ki düşüncesi içinde nasıl kendine dönüldüğünü, zihnin nasıl kendi kendinden kurtulabileceğini bilirsiniz, siz ki kendi

kendinizin içindesiniz, siz ki zihniniz artık ten düzleminde değil, burada öyle eller var ki almak onlar için her şey değil, öyle kimseler var ki bir çatılar ormanının, çiçeklenen bina cephelerinin, bir çarklar halkının, bir ateş ve maden işleyişinin ötesini görebiliyor. İlerlesin bu demirden halk, ilerlesin ışık hızıyla yazılmış kelimeler, gülle kuvvetiyle ilerlesin cinsiyetler birbirine doğru, ruhun yol alışında ne değişmiş olacak? Kalp spazmlarında, zihnin tatminsizliğinde.

İşte bu nedenle atın suya minicik kafalarıyla ve nasıl da iyi yönlendirilmiş zihinleriyle gelen bu beyazların hepsini. Bu itlerin burada duyması gerek bizi, insanın eski rezilliğinden söz etmiyoruz. Yaşama içkin olanların dışındaki gereksinimlerden dolayı zihnimiz acı sancılar içindedir. Biz bir çürümenin sancısını çekiyoruz, Aklın çürümesinin sancısını.

İki terimin balyozları arasında zihni sona ermeksizin ezer de ezer mantık Avrupası. Zihni açar ve sonra geri kapar. Ama artık boğma son noktasına ulaşmıştır, çok uzun zamandır koşum takımının altında inim inim inliyoruz. Zihin zihinden büyüktür, yaşamın dönüşümleri birden fazladır. Aynı sizler gibi, biz de ilerlemeyi geri püskürtüyoruz: Buyrun, havaya uçurun evlerimizi.

Kâtiplerimiz bir müddet daha devam etsinler yazıcılık mesleklerine, gazetecilerimiz gevezeliklerine, Yahudilerimiz vurgun değirmenlerine sokulmaya, eleştirmenlerimiz kem küm etmeye, politikacılarımız parlak sözler etmeye ve adlî katillerimiz huzur içinde kıyımlarının üstünü örtmeye devam etsinler. Bizler, hayatın ne olduğunu biliyoruz. Yazarlarımız, düşünürlerimiz, doktorlarımız, avanaklarımız hayatı ıskalamakta ustadırlar. Tüm bu kâtipler bize dil uzatsın, alışkanlık ya da manyaklıktan dil uzatsınlar, zihnin hadımlığıyla, insanın yükseklere yerleştirilmiş zihninin dur durak bilmeksizin birbirinin yerini alabildiği nüanslara, bu cam gibi balçıklara, bu dolambaçlı topraklara ulaşmanın

imkânsızlığıyla dil uzatsınlar, biz en iyi düşünceyi yakaladık. Buyrun. Bizi bu larva halinden kurtarın. Bize yeni yuvalar icat edin.

ÇEVİREN **Ece Erbay**

1938 Lev Troçki ve André Breton: Bağımsız ve Devrimci Bir Sanat İçin

Sovyetler Birliği'nde Stalinizm'in egemen olmasıyla birlikte, 1917 Devrimi ertesinde sanata özerkliğini tanıyan politikalar terk edilerek Rus avangardı engellenir. Onun yerine resmî bir estetik inşasına girişilir. Ayrıca, yalnızca Sovyetler'de değil, Enternasyonal'e bağlı bütün komünist partilerde totaliter bir siyasal anlayış dayatılmaya başlar. Sürrealistler, üye oldukları partilerde bu gelişmelere karşı bir direniş örgütlemeyi göze alan ilk muhalif komünistler arasındadırlar. Örneğin 1936'da Stalin'le uyuşmayan birtakım Bolşeviklerin yargılandığı Moskova Duruşmaları'na karşı sert bir bildiri yayınlarlar. Sonuçta sürrealistler partilerinden tasfiye olur ve bunun üzerine Breton Meksika'ya sığınmış olan Troçki'yle görüşmeye karar verir. "Bağımsız ve Devrimci Bir Sanat İçin" manifestosu, bu görüşmenin ürünüdür. Genellikle Troçki ve Breton'un adıyla anılır, oysa Troçki'nin misafir olduğu büyük mural sanatçısı Diego Rivera'nın da katkısı olduğu muhakkaktır. Meksika Komünist Partisi'nin kurucuları arasında olan Rivera, zaten Paris'te yaşadığı dönemden (1909-1919) avangardla tanışıktır. Troçki-Breton-Rivera buluşmasının bir sonucu da, Bağımsız Devrimci Sanat Enternasyonali'nin kuruluşudur (*Fédération internationale de l'art révolutionnaire indépendant*). Manifesto ilkin, ABD'de komünist partiye yakın sanat çevrelerinin dergisi olan *Partisan Review*'da yayınlanır (1938). O zamanlar bu derginin yazarlarından olan ünlü eleştirmen Clement Greenberg yıllar sonra bu olayın Amerika'da modernizmin kurulmasında belirleyici olduğunu söyleyecektir.

1) Hiç abartısız rahatlıkla söylenebilir ki, insanın yarattığı uygarlık, bugün tanık olduğumuz kadar vahim tehlikelerle karşı karşıya kalmamıştır. Vandallar, Avrupa'nın bir köşesinde, barbar, yani son derece tekinsiz yöntem-

lerle antik uygarlığın son kalıntılarını da yok etme çabasındadırlar. Avrupa, modern tekniğin sağladığı bütün olanakları kullanarak, tarihsel birikimini kendi elleriyle yıkmaktadır bugün. Böyle söylememizin nedeni, adım adım yaklaşan dünya savaşı değil sadece. Barış döneminde olduğumuz halde, sanat ve bilimin hali daha şimdiden içler acısıdır.

2) Felsefî, bilimsel veya sanatsal bir keşif, özünde bireysellik barındırması ve nesnel açıdan zenginleşmeyi sağlayan öznel niteliklere sahip olması itibariyle, değerli bir *tesadüfün* eseri gibi, yani *zorunluluğun* az çok kendiliğinden ortaya çıkması gibi gözükür. Böylesi bir katkı, (mevcut dünyayı yorumlayan) genel bilgi açısından olduğu kadar, (dünyayı değiştirmek için, onun hareketini yöneten yasaları doğru bir şekilde çözümlemesi gereken) devrimci yaklaşım açısından da göz ardı edilmemesi gereken bir katkıdır. Daha kesin bir ifadeyle söylemek gerekirse, içinde böyle bir katkının doğup geliştiği zihinsel koşulları görmezden gelmemek, entelektüel yaratımın tâbi olduğu özel kurallara saygıda kusur etmemek gerekir.

3) Gelgelelim, çağımızda entelektüel yaratımı mümkün kılan koşulların giderek ortadan kaldırıldığını görüyoruz. Bunun sonucunda, yalnızca sanat eserinde değil, "sanatsal" kişilikte de yavaş yavaş su yüzüne çıkan bir değer aşınması meydana gelmektedir. Özgürlük taleplerini dile getiren bütün sanatçılarını Almanya'dan süren Hitler faşizmi, sırf biçimsel olan bu tutumuyla bile, geride kalanları boyun eğmeye zorlamıştır. Böylece, kalemlerine ya da fırçalarına her ne pahasına olursa olsun sarılmaya razı olanlar, işi berbat bir uzlaşının en uç sınırlarına kadar vardırarak, rejimin uşakları ve düzenin şakşakçıları haline gelmişlerdir. Ayan beyan

görüldüğü üzere, aynı durum, şiddetli bir gericiliğin zirvesinde olan Sovyet Rusya'da da söz konusudur.

4) Söylemeye bile gerek yok, şu andaki getirisi ne olursa olsun, "Ne faşizm, ne komünizm" lafını şiar edinecek değiliz. "Demokratik" geçmişin kalıntılarına tutunan dar kafalı ve korkak tutucuların kaypak doğasına göredir bu laf. Gerçek sanat, daha önce yaratılmış hazır modeller üzerine yeni çeşitlemeler üretmez; aksine, günümüz insan ve insanlığının içsel ihtiyaçlarının dışa vurulması yönünde çaba harcar. Bunu, devrimci bir yaklaşıma sahip olmaksızın gerçekleştirmek mümkün değildir. Bu, toplumun temel ve bütünsel ihtiyaçlarını göz önünde bulundurarak toplumu yeniden inşa etme görevini üstlenmek anlamına gelir. Toplumu, entelektüel yaratımı engelleyen zincirlerden kurtarmak; bütün insanlığın daha ileri bir aşamaya ulaşmasını sağlamaktır sanatın görevi. Geçmişte, yanlızca arka plana itilmiş üstün yetenekli insanlar başarmışlardır bunu. Yine biliyoruz ki, sadece toplumsal bir devrim yeni bir kültürün yolunu açabilir. Bu arada, evet, Sovyetler Birliği'ndeki yönetici sınıfla da bütün dayanışma bağlarımızı kesmiş bulunuyoruz. Bu konuda hiçbir şüphe duyulmasın, zira o bizim gözümüzde komünizmi değil, onun en tehlikeli ve en kalleş düşmanını temsil ediyor.

5) Sovyetler'deki totaliter rejim, başka ülkelerde kontrol ettiği sözümona "kültürel" örgütler aracılığıyla, tüm dünyaya, zihinsel değer namına ne varsa ortaya çıkmasını engelleyen koyu bir alacakaranlığı yaymıştır. Bu alacakaranlık, entelektüel ve sanatçı kılığına bürünmüş bu çamur ve kandan oluşan alacakaranlık kuşağı, uşaklığı bir mesleğe; kendi ilkelerinin inkârını sapkın bir oyuna; yalancı tanıklığı bir alışkanlığa, suç ortaklığını da bir zevke dönüştürmüştür. Stalin döneminin resmî



André Breton, Diego Rivera ve Lev Troçki, Meksika, Temmuz 1938.

sanatı, tarihte eşi görülmemiş bir açıklıkla, uşaklıklarını maskeleme çabalarını yansıtır.

6) Sanatın, bugüne dek riayet ettiği ve köleci devletlerin bile bütünüyle karşı çıkmaya yeltenemedikleri ilkelerinin rezilce inkâr edilmesi, tavizsiz şekilde kınanmalıdır. Sanatsal muhalefet, insanlığın elindeki en önemli güçlerden biridir. Bu güç, ezilen sınıfların daha iyi bir dünya taleplerinin yanı sıra, insanlık onuruna, insanlığın yüceliğine dair tüm duyguları aşındıran rejimlerin gücünü kırmaya ve onları yok etmeye yarayacak bir güçtür.

7) Komünist devrim, sanattan korkmaz. Çöken kapitalist toplumda sanat uğraşının oluşumu üzerine yapılabilecek araştırmaların sınırını bilir; bu uğraşın birey ile ona karşı olan toplumsal formlar arasındaki çatışmayla belirlendiğinin farkındadır. Sadece bu olgu bile, onun bilincinde olduğu sürece, sanatçıyı devrimin uygun bir müttefiki haline getirir. Psikanalizin de ortaya koy-

duğu gibi, benzer her durumda devreye giren *yüceltme* mekanizması, bastırılan öğeler ile tutarlı "ben" arasındaki kırılmış olan dengeyi yeniden kurmaya çalışır. Bu yeniden denge kurma işlemi, mevcut dayanılmaz gerçekliğin karşısına iç dünyanın ve benliğin, *bütün insanlarda ortak olan* ve durmaksızın serpilip gelişen güçlerini çıkaran "ben'in ideali" yararına gerçekleşir. Tinin özgürleşme ihtiyacı, kendi yolunu izleyerek, bu temel ihtiyaçla, insanın özgürleşme ihtiyacıyla birleşir.

8) Buradan çıkan sonuç şudur: Sanat, gücünden ödün vermedikçe, kendisine ters gelen hiçbir buyruğa boyun eğmez; kendisine önerilen kadrolar içinde uysalca yer almaz. Oysa kimileri, sanatın, kendilerine pragmatik amaçlara olabildiğince kısa yollardan ulaşma olanağı sağladığını sanır. Bu durumda başvurulacak yegâne şey, insanın kendi yeteneğine bel bağlamasıdır, ki bu, bütün büyük sanatçıların ortak özelliğidir. Bu, bir sanatçının, çağının en ciddi çelişkilerini çözme yönündeki (gizil) karar gücünü kullanma konusunda başı çekmesi anlamına gelir. Yine bu, sanatçının, yeni bir düzen kurulması aciliyetinin anlaşılması konusunda çağdaşlarının düşüncelerine kılavuzluk etmesini gerektirir.

9) Genç Marx, günümüz yazarından etkin bir görev üstlenmesini istemişti. Çok açıktır ki bu görüş, sanatsal ve bilimsel planda, farklı araştırma ve üretme kategorilerini içine alacak şekilde genişletilmelidir. Şöyle der Marx: "Bir yazar, yazmak ve yaşamını sürdürebilmek için para kazanmak zorundadır doğal olarak. Ancak çalışmalarını hiçbir zaman bir *gelir kapısı* olarak görmemelidir. Bu çalışmalar *başlı başına amaçtır* zaten.Yazarın kendisi ve diğerleri için ancak yetecek bir gelir kaynağı olabilirler. Sağladıkları o kadar az bir gelirdir ki, yazar, gerektiğinde, kendi yaşamını diğerlerinin yaşamı

için feda etmek durumunda kalır. *Basın özgürlüğünün ilk koşulu gazeteciliği bir meslek olarak görmemektir.*" Entelektüel etkinliği kendisine yabancı amaçlar doğrultusunda kullanmak isteyenlere karşı öne sürülebilecek mükemmel bir ifadedir bu. Entelektüel etkinlik, kıymetleri kendinden menkul bütün tarihsel belirlemelerin aksine, sanat konularına kendi bildiğince yön verir; bu onun varlık sebebidir. Bu konuların özgür seçimi ve keşif alanının hiçbir surette sınırlandırılmaması, sanatçı açısından devredilemeyecek bir mülkiyet hakkına sahip çıkmakla eşdeğer bir haktır. Sanatsal yaratımda asıl önemli olan, imgelem yetisini bütün baskı ve zorlamalardan uzak tutmak; sanatı, her ne şekilde olursa olsun, dış etkenlerden arındırmaktır. İster günümüzde, ister gelecekte, sanatın, kendi araçlarıyla asla uyuşmadığını düşündüğümüz bir disipline boyun eğmesi yönünde baskı yapanlara kesinlikle karşı durmamız gerekiyor. Özgürleşmiş irademizin böylelerinin karşısına çıkaracağı formül şu olmalı: Sanatta her şeye izin vardır.

10) Devrimci devletin, burjuvazinin saldırısına karşı (kendini bilim ya da sanat kisvesi altında sunduğu zaman bile) kendini savunma hakkı olduğunu teslim ediyoruz elbette. Ancak, mecburen benimsenmiş geçici önlemler ve kendini savunma girişimleriyle, toplumun entelektüel yaratıcı gücü üzerinde emir zoruyla etki oluşturma çabası arasında büyük bir ayırım vardır. Maddî üretim güçlerinin gelişimi açısından, merkezîleşmiş bir *sosyalist* rejim kurmayı öngörür devrimci hareket. Entelektüel yaratım açısındansa, en başından itibaren, bireysel özgürlüğün *anarşist* rejimini kurmak ve bu rejimi kollamak yönünde çaba gösterir. Hiçbir otorite, hiçbir baskı, en küçük bir buyruk izi kalsın istemez arkasında... Dış baskının eserine bile razı olmaksızın, özgür ve yara-

tıcı bir dostluk temeli üzerinde, tek başına verimli bir çalışmanın ortaya çıkabilmesi, yayılıp genişleyebilmesi, başlangıçta o kadar da görkemli gözükmeyen amaçları sonuna kadar götürebilecek çalışmalarla, farklı bilim derneklerinin ve sanatçılardan oluşan kolektif grupların bu işi üstlenmeleriyle mümkün olabilir.

11) Yukarıda söylediklerimizden açık olarak anlaşılmaktadır ki, yaratım özgürlüğünü savunarak, siyasal kayıtsızlığı haklı göstermeye çalışıyor değiliz. Ayrıca, gericiliğin en kirli amaçlarına hizmet eden sözümona "saf" bir sanatı canlandırmak gibi bir arzumuz yok. Hayır; sanatın toplumun kaderini etkileme işlevini üstlenmesini reddetmek için fazlasıyla soylu sayılacak bir düşüncemiz var. Ve inanıyoruz ki, yaşadığımız dönemde sanatın en soylu görevi, devrimi hazırlama aşamasına etkin ve bilinçli olarak katılmaktır. Bununla birlikte, sanatçı özgürleşme mücadelesi verecekse, onun sosyal ve bireysel yanlarını öznel olarak özümsemelidir; onun anlamını ve dramını damarlarında hissetmeli ve sanatında özgürce iç dünyasını canlandırmalıdır.

12) İçinde yaşadığımız, kapitalizmin can çekiştiği dönemde, sanatçı –ister faşist, ister demokratik, hangi düzende yaşıyor olursa olsun– toplumla olan uyuşmazlığını açık etme ihtiyacında olmasa dahi, yaşama ve eserini kitlelere ulaştırma hakkından mahrum bırakılma tehdidiyle karşı karşıyadır. Böyle bir durum karşısında, yalıtılmışlığından kurtulmak için Stalinist örgütlere yönelmesi doğal olacaktır. Ancak, bu, kendi mesajını iletmekten vazgeçmesi anlamına gelecektir. Ayrıca, bu örgütlerin, birtakım maddî avantajlar karşılığında talep ettikleri son derece aşağılayıcıdır. Hele ki moral bozukluğu, kişiliğinin hakkından gelmeyegörsün. Devrime ihanet edenlerin arasında değil, dışında kalmalıdır sanatçı.

Devrimin ilkelerine sarsılmaz bir inançla bağlı insanların arasındadır onun yeri. Bu insanlar, sanatçıya, kendisini gerçekleştirmesinde ve böylece, insan dehasının bütün biçimlerinin ulaşabileceği en özgür ifade zeminini yaratmasında yardımcı olabilecek nitelikteki yegâne insanlardır.

13) Bu çağrının amacı, sanatın devrim yanlılarını biraraya getirmek için zemin oluşturmak, sanatın yöntemleriyle devrimci harekete hizmet etmek ve iktidarı zor kullanarak ele geçirenlere karşı bizzat sanatın özgürlüğünü savunmaktır. Oldukça farklı estetik, düşünsel ve siyasal eğilimlere sahip insanların bu zemin üzerinde buluşabileceklerine derinden inanıyoruz. Marksistler ve anarşistler bu zemin üzerinde el ele yürüyebilirler; yeter ki, hem Stalin'i hem de uşağı Garcia Oliver'i temsil eden gerici baskıcı zihniyetle tüm bağlarını gözlerini kırpmadan koparmış olsunlar.

14) Bugün, sesleri, kalpazan parti yanlıları tarafından gürültü patırtı içinde boğulmuş, toplumdan soyutlanmış binlerce düşünür ve sanatçı var dünyanın dört bir yanında. Onların çevresinde toplanmış ve yeni bir ses arayışında olan genç insanlar, yerel küçük dergiler çıkararak, herhangi bir devlet yardımı görmeksizin kendilerine yol açmaya çalışıyorlar. Bugün, sanatta ilerlemeyi öngören bütün eğilimler, faşizm tarafından gölgelenmekte ve yaptıkları iş yozlaşma olarak görülmektedir. Stalin rejiminden yana olanlar, bütün özgün yaratım ürünlerini faşist olarak yaftalamaktadır. Bağımsız devrimci sanat, gerici ve kıyıcılara karşı mücadelede birleşmek ve var olma hakkını dünyaya haykırmak zorunda. Böyle bir birleşmenin sağlanması, kurulmasını elzem gördüğümüz Bağımsız Devrimci Sanat Enternasyonali'nin (*F.I.A.R.I.*) başlıca amacıdır.

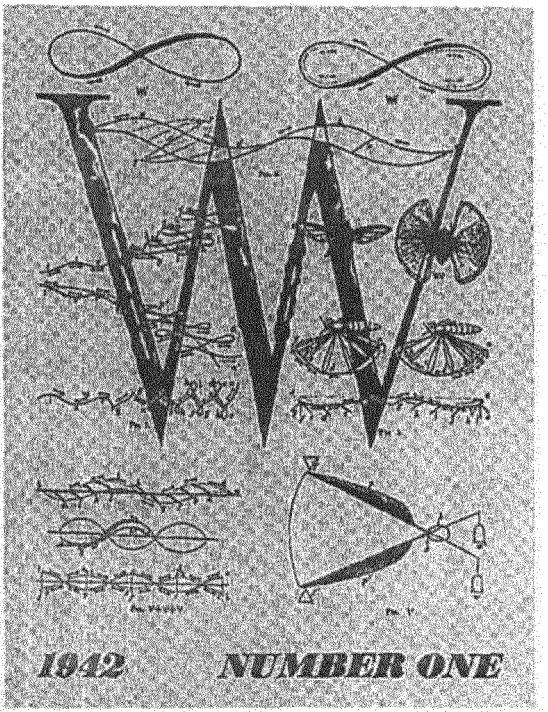
15) Bu çağrı, barındırdığı her düşünceyi dayatmak gibi bir amaç gütmüyor. Çabamızı, bu yeni yolda bir ilk adım olarak görüyoruz. Sanatın, bu çağrımızın gerekliliğini kavramış olan bütün temsilcilerini, bütün sanat dostu ve savunucularını, seslerini derhal yükseltmeye davet ediyoruz. Aynı duyuruyu, sözünü ettiğimiz enternasyonalin kurulmasına katkıda bulunmaya, görev ve eylem yöntemlerini tartışmaya hazır sol cephedeki bütün bağımsız basın-yayın organlarına da yapıyoruz.
16) Basın ve yazışmalar yoluyla ilk uluslararası bağlantı kurulduktan sonra atılacak ilk adım, ulusal ve yerel nitelikte mütevazı kongreler düzenlemek olacak. Bundan sonraki aşama ise, asli görevi Enternasyonal'in resmen kurulması olan bir dünya kongresi düzenlemek...

Ne istiyoruz:
Devrim için – Sanatın bağımsızlığı
Sanatın mutlak özgürleşmesi için – Devrim

ÇEVİREN **Kaya Özsezgin**

1942 André Breton: Üçüncü Sürrealizm Manifestosuna Önsöz ya da Değil

1941 yılında André Breton savaştan ve Nazizm'den kaçarak New York'a gelir. Savaş sırasında avangard New York'a taşınmıştır ve bu durum Amerikan sanatında radikal dönüşümlere yol açacaktır. Breton 1942'de Ernst, Duchamp ve Amerikalı David Hare ile birlikte yeni bir sürrealist dergi çıkarır: *VVV*. Bu derginin birinci sayısı için Breton'dan üçüncü sürrealizm manifestosunu yazması istenir. 1944 yılına kadar yayınlanacak *VVV*'nin ilk sayısında yayınlanan "Önsöz", sonuçsuz kalacak böyle bir yeni manifesto girişimini ifade eder. Breton'un yirmi yıldır süren, bir avangard hareketi birarada tutma mücadelesinin sancılarına değinir.



Max Ernst'in tasarladığı *VVV* dergisinin ilk sayısının kapağı. 1942-1944 yılları arasında sadece üç sayı yayınlanmıştır.

Beni herhangi bir şeye tamamen adanmaktan alıkoyan kuzeyden *fazlasıyla nasibimi aldığıma kuşku yok. Benim gözümde bu kuzey, hem doğal granit kalelerden hem de sisten oluşur. Güzel bulduğum bir varlıktan muhtemelen her şeyi talep edecek olsam da, sistem denilen şu soyut inşalara aynı primi vermekten çok uzağım. Bu tür kurguların karşısında tüm şevkim kırılıyor, aşkın kudreti bile fayda etmiyor. Baştan çıkarılmak mı? Evet, baştan çıkarılmış olabilirim, ama asla* benim gibi bir

adamın *hakikat kabul ettiği şeydeki* yanılma noktasını *kendimden saklayacak kadar değil. Bu yanılma noktası, yaşadığı süre içinde ilk öğretmenimin bana çizdiği güzergâh üzerinde olmak zorunda değilse de, bu güzergâhın diğer insanlar arasında uzayıp giden hattının bir yerlerindeymiş gibi görünür bana. Böyle bir insanın kudreti ne kadar büyükse, kimilerinde uyandıracağı saygı ile kimilerinin onu mahvetmek için göstereceği sonu gelmez çabalar arasındaki gerilimden doğacak atalet de onu o kadar sınırlayacaktır. Her ikisi de yozlaşmaya sebep olan bu sebepler dışında, hesaba katılması gereken bir olgu daha var: Tüm büyük düşünceler, insan kitleleriyle temasa geçtiği, başlangıçta onları üreten zihnin çapından tamamen farklı çaptaki zihinlerle karşılaştığı andan itibaren, vahim biçimde bozulmaya mahkûmdur. Ahir zamanlarda bunun örneklerine bolca rastlanmıştır: Anlı şanlı şarlatan ve kalpazanların kendilerini Robespierre ve Saint-Juste'ün takipçileri ilan etmelerini sağlayan yüzsüzlük; Hegelci doktrinin sağda ve solda aynı derecede ateşli savunucular arasında bölünmesi; Marksizm içindeki büyük kavgalar; Katoliklerle gericilerin Rimbaud'yu oyunlarına alet etme cüreti göstermelerine sebep olan o hayret verici kendine güven. Daha yakına bakalım: Freud'un ölümü, psikanalitik düşüncelerin akıbetini belirsiz kılmış ve bir kez daha, örnek bir özgürleştirme aracını bir baskı aracına dönüştürme tehdidini taşır hale gelmiştir. Daha yirmi yıldır var olmasına rağmen, sürrealizmin de, her tür şan ve şöhretin bedeli olan kötülüklerden payını almış olmasına şaşmamak gerekir. Bu akımın* haysiyetini *korumak için alınan tüm önlemler –ki genelde fazlasıyla katı bulunurlar– ne, bir Aragon'un gözü dönmüş yalancı tanıklığına, ne de neo-falanjist komodin Avida Dollars'ın* pikaresk sahtekârlığına engel olabilmiştir. Sürrealizm, daha şimdiden, sırrına erilmez Tokyo*

* André Breton'un, Salvador Dalí'nin ismindeki harflerle oluşturduğu anagram – e.n.

"çaylarından" Beşinci Cadde'nin yağmur suyuyla damarlanmış vitrinlerine kadar, açık ya da üstü kapalı biçimde adının kullanıldığı şeyleri kapsamaktan çok uzaktır – Japonya ile Amerika savaşta olsalar bile... Yapılmakta olanın, yapılmak istenene *pek az benzediği açıktır. En göze çarpan kişiler bile, etraflarını saran bir haleyle değil, peşleri sıra sürüklenen büyük bir toz bulutuyla göçüp gitmeye katlanmak zorundadırlar.*

İnsanlar içinde bulundukları durumun farkında bile olmadıkça –sadece toplumsal koşulları değil, bizatihi insan olma koşullarını ve bu durumun had safhadaki geçiciliğini kastediyorum: zihnin kapsadığını sandıkları gibi, insan türünün etkinlik alanının genişliği yanında gülünç kaçan bir yaşam süresi; insanın kendini az çok gizli biçimde çok basit birkaç içgüdüye teslim etmesi; düşünme gücü, evet, ama biteviye haksız yere göklere çıkarılmış, aslında tekdüzeliğin sillesini yemiş, toplum tarafından denetlenmek üzere halihazırda tanımlanmış yönlere kanalize edilen, dahası, (kendi başına) düşünmeme ya da onun eşdeğeri olan (yalnız ya da tercihen başkalarıyla) kötü düşünme tarafından sürekli engellenen bir güç– insanlar kendilerini kandırmakta inat ettikçe; onları ele geçiren geçici olanla ebedî olanı, makul olanla olmayanı, kıskançlıkla kendilerine sakladıkları *biriciklik*le bu halin *sürüye* coşkuyla yayılmasını ayırt etme hassasiyetini göstermedikçe; Batı'dakilerin kısmetine mükemmelleştirme umuduyla riske atılma zevki, Doğu'dakilerin kısmetineyse titizlikle beslenen bir kayıtsızlık düştükçe; birileri diğerlerini bundan takdire şayan bir zevk bile almaksızın sömürdükçe –aralarında hüküm süren tek şey paradır, o para ki aralarında kuyruğunu ısıran yılandır ve fitili ateşleyen de odur–; bir elinde İncil, öbür elinde Lenin, herkes hiçbir şey bilmeden bilir gibi yaptıkça; zifiri karanlıkta at izi it izine karıştıkça ve.... (bu dünyada her şeyi bilecek son

insan ben olduğumdan tüm bunları tek bir şeyde toparlayamıyorum; daha sayılıp dökülecek bir sürü "-dıkça"lar var), konuşmaya değmez; insanların birbirlerine karşı çıkmasına değmez; aşk denmesi mümkün olmayan her şeye ters düşmeden sevmeye ise hiç değmez; hele ölmeye ve –ilkbahar hariç, hep gençliği düşünüyorum, *çiçeklenmiş ağaçları* (ki bunlar yaşlılar tarafından büyük tepkiyle kınanmaktadır), rastlantının (New York'ta bile) sokaklardaki harikulade işini düşünüyorum– yaşamaya hiç mi hiç değmez. Apollinaire'in son şiirlerinde tekrar tekrar karşımıza çıkan o iyimser *var* formülünü düşünüyorum: Tam şu anda, kirpiklerinin gölgesi altında, Güney Amerika'nın yıkık dökük kireç badanalı evlerinin çevresinde yürümekte olan, tek bir bakışı savaşkanlığın anlamını yeniden düşündürmeye yetecek olağanüstü genç kadın *var*; bu savaşın en ön saflarındaki Yeni Gineliler *var*, sanatları bazılarımızı her zaman Mısır veya Roma sanatından daha fazla büyülemiş olan Yeni Gineliler – kendilerine gökyüzünde sunulan gösteriye odaklanmışlar, bağışlayın onları, sadece üç yüz tür cennetkuşu bahşedilmişti onlara – beyazlara ve sarı benizlilere ancak yetecek zehirli oklarıyla "galeyana getirirler" onu sanki; alacakaranlıkta limanlarda yaptıkları gizli toplantılarda kendilerini tanımlamaya çalışan yeni gizli dernekler *var*; kendini Éluard'ın ve diğerlerinin bildik nakaratlarından ayırmış, Martinik'te bugün ihtiyacımız olan şiirleri yazan, kara ve büyüleyici arkadaşım Aimé Césaire *var*. Bir de, liderlerin toprağın üstüne ancak çıkabilmiş kafaları *var*, saçlarından başka hiçbir şey görünmediği için, herkes sonunda galip gelecek, "sadece aynı şeyin yeniden yaşandığını görmek için değişmekten" duyulan ezeli korkuyu aşacak otun hangisi olacağını soruyor. Bu kafalar dünyanın bir yerinde filiz vermeye başlıyor – üşenmeden ve durmadan dört bir yana iyice bakın. Elbette kimse bu liderlerin *kim*

olduklarını, nereden çıkıp geleceklerini, tarihsel olarak ne ifade ettiklerini kesin olarak bilmiyor – belki de onlardan kendilerini bilmelerini beklemek fazla olurdu. Ancak yine de var olmaktan geri duramazlar: Halihazırdaki kargaşanın, toplumsal olduğu kadar dinî ve ekonomik olan bu eşi görülmemiş vahametteki krizin ortasında, bu tür liderlerin her yönüne tamamıyla vâkıf olduğumuz bir sistemin ürünleri olduğunu düşünmek hatalı olacaktır. Kuşkusuz ancak tahmin yürütülebilecek bir ufuktan geleceklerdir: Ama yine de *kendilerine ait* bir sürü program yapmaları gerekecektir, bu zamana kadar siyasî partilerin uzak yakın ilgilerinin olmasını istemediği programlar olacaktır bunlar – veya kısa sürede barbarlığın pençesine düşeceklerdir. Sadece insanın insanı sömürmesine değil, saçma ve ilik kurutucu hafızanın "Tanrı"sının da insanı sömürmesine son verilmelidir. Kadın-erkek ilişkileri sorunu, riyakârlığa ve kaçamağa meydan vermeksizin tepeden tırnağa gözden geçirilmelidir. İnsan, tası tarağı toplayıp insanın tarafına geçmelidir. Zayıflığa, çocukça davranmaya, aşağılık fikirlere, uyuşukluğa, aylaklığa, mezarlıklara çiçek koymaya, iki jimnastik dersi arası medeniyet derslerine, hoşgörüye, gizli düşmanlara paydos!

Partiler: *Partinin çizgisine* uyanlar, uymayanlar... Ya benim kendi çizgim? Herakleitos'tan, Abelardus'tan, Eckhardt'tan, Retz'tan, Rousseau'dan, Swift'ten, Sade'dan, Lewis'den, Arnim'den, Lautréamont'dan, Engels'ten, Jarry'den ve daha birkaç kişiden geçen, sapakları ve dönemeçleri olan kendi çizgim? Onlardan, kendi kullanımım için bir koordinat sistemi yaptım – kendi kişisel deneyimimin sınavından geçen, dolayısıyla yarının bazı rastlantılarını barındırdığını düşündüğüm bir sistem.

Meçhul renkte pullarla bezeli taytlar içindeki akrobatlar neredeyse gelecek – aynı anda hem güneşin hem de ayın ışıklarını emme özelliğine sahip tek renk olacak bu. Adı özgürlük olacak ve gökyüzü tüm mavi ve siyah bayraklarını dalgalandıracak, zira ilk kez uygun bir rüzgâr çıkmış olacak ve orada bulunanlar daha o an yelken açtıklarını ve daha önce yapılan tüm sözümona yolculukların aldatmacadan ibaret olduğunu anlayacaklar. Ve zamanımızın yabancılaşmış düşüncesine ve korkunç çekişmelerine, Medusa'nın Salı'ndan sağ kalanlarını ağırlayan Argus *yelkenlisinin kaptanının iğrenen bakışıyla karışık bir merhametle bakılacak. Ve herkes, üzerine bir kez daha vuran ışıkla sadece zincirlerden yapıldığı görülen bir ejderin koruduğu derin uçurumlara başı dönmeden bakabildiğini görerek şaşıracak. İşte, şimdiden tepeye çıktılar bile. Merdiveni fırlattılar, artık onları tutan hiçbir şey yok. Bir ışından daha ölçülemez olan kıvrımlı bir halı üzerinde, eskinin bilicileri bize yaklaşıyor. Taşların yırtık pırtık ettiği badem yeşili elbiselerinin oluşturduğu saptan ve bozulmuş saçlarından, hiçbir ağırlığı yokmuşçasına salınan büyük ve parlak gül-pencere çıkıyor – sonunda tomurcuklanan gerçek yaşam çiçeği. Önceki tüm niyetler gülünçleşiyor, artık alan serbest, ideal biçimde serbest. Şeref meselesi, bu iki çizgiyi aynı anda betimleyen bir kuyruklu yıldızın hızıyla yer değiştiriyor: Karşı cinsten varlığı seçmek için yapılan dans, gizemli yeni gelenler galerisinin gözü önündeki geçit töreni, ki insan ölümünden sonra onlara hesap vermesi gerektiğini düşünüyor... Bunun dışında yerine getireceği bir görevi olduğunu sanmam. Rüzgâra yakalanmış olsa gerek, bir başak sapı ayrılıyor havai fişek demetinden: insanın, ne kitapların derinliklerinde, ne de meltemi ancak kıyıdaki sıralarında tanıyan yaşlı denizcilerin bakışlarında yazılı olduğundan emin olduğu bir rastlantı, bir macera. İnsanın kendi kendine emret-*

mediği bir şeye itaat etmesi neye yarar? İnsan, etrafına örülen bu gülünç ağdan kurtulmalı: yarın için kendisinden pek de iyi olmayan bir gerçeklik ihtimali sunan mevcut gerçeklik denen şeyden. Geçen her dakika, tarihin yalpalayan ve kırık yüzyıllarının yadsınmasını taşımaktadır kendi içinde. Alev gibi parlayan bu sekiz yaprak oyayı tepemizde döndürme kudreti verilmiş olanlar, bunu ancak saf bir özsuyuyla yapabileceklerdir.

Tüm mevcut sistemler, makûl biçimde, bir marangoz tezgâhının üzerindeki alet edavat olarak görülebilir. Bu marangoz *sensin*. Zırdeli değilsen, bu alet edavatın hepsini bir kenara bırakıp sadece biriyle işini görmeye çalışmaz, mesela rendeyi seçip işi, çekiç kullanmayı yanlış ve suç saymaya kadar vardırmazsın. İşte, şu veya bu uçta yer alan herhangi bir sekterin, Fransız veya Rus Devrimi'ni "baba nefreti"yle (burada baba düşmüş çardır) ya da Mallarmé'nin eserini "sınıflar arasındaki ilişkiler"le açıklayabileceğini sandığı her seferinde olan budur. İnsan, eklektizme düşmeden, her koşulda en elverişli olan bilgi aletine başvurabilmelidir. Üstelik, tarihin son dönemi boyunca insana cazip gelmiş seçime bağlı bilgi tarzlarının ve gerçeklik saptırmalarının, zorunluluğunun olmasa da yeterliliğinin sorgulanması için tek gereken, bugün yaşadığımıza benzer biçimde, bu kürenin aniden kasılmasıdır. Bunu kanıtlamak için, birbirinden çok farklı olan, ama günümüzün en uyanık ve gözüpek zihinleri arasında yer alan isimleri –Bataille, Caillois, Duthuit, Masson, Mabille, Léonoraman, Hénein– meşgul eden temel derde bakmak yeterli. Bu dert, şu soruya acilen cevap verme arzusudur: "İnsan, 'toplumsal bir miti olmayan hiçbir toplum yoktur' önermesi hakkında ne düşünmelidir, arzu ettiğimiz toplumu teşvik edecek bir miti seçmemiz, benimsememiz,

hatta *dayatmamız* ne ölçüde mümkündür?" Fakat bu mücadele sırasında, "lanetlenmiş" bilimler kadar (ki "lanetlenmiş şiir" aracılığıyla bu bilimlerle zımnî bir temas halinde olunmuştur hep), Ortaçağ felsefesinin de incelenmesine yeniden dönüldüğünü kaydedebilirim. Ayrıca, dünyayı değiştirmek için savaşırken bu değişimi sadece sistemin ekonomik koşullarının kökünden altüst edilmesine bağlayan pek çoklarının, içten içe de olsa, kendi rasyonalist sistemlerine yöneltikleri ültimatoma dikkat çekmem gerekirdi: Anlaşıldı, sistem efendi, beni zaptettin, kendimi ruhen ve bedenen sana teslim ediyorum, ama verdiğin hiçbir söz gerçekleşmiş değil. Kolla kendini. Beni kaçınılmaz olduğuna inandırdığın şey hâlâ ufukta görünmedi, hatta ısrarla engellenmiş olabilir. Eğer bu savaş ve sana sunduğu tüm o sözünü tutma fırsatları *boşunaysa*, sende biraz iddialı bir yan olduğunu itiraf etmem gerekir, veya artık kendimden saklayamayacağım temel bir sorunun olduğunu... Aynı şekilde, vaktiyle zavallı ölümlüler şeytanı ait olduğu yere göndermekle böbürlenirdi, bu da onu insan kılığında ortaya çıkmaya itmiş diyorlar.

Ne var ki, yirmi yılın ardından, gençliğimde olduğu gibi kendimi her türlü konformizme karşı olduğumu ilan etmekle ve bunu yaparken de artık çok bariz olan bir sürrealist konformizmi de hedef aldığımı belirtmekle mükellef görüyorum. Chirico'nun, Picasso'nun, Ernst'in, Masson'un, Miró'nun, Tanguy'un –yarın da Matta'nın– sayısız takipçilerine hiçbir şeye mal olmamış tablolar kaplıyor ortalığı bugün – onlar ki, sanatta insanın *hayatını tehlikeye atmadan* çıkacağı hiçbir büyük yolculuk olamayacağını, tutulacak yolun şüphesiz kenarı parmaklıklarla çevrili olan yol olmadığını, her sanatçının *Altın Post*'u kendi başına araması gerektiğini bilmiyorlar.

Muhalefet, 1942'de, tarihte hiç olmadığı kadar güçlü bir temele sahip olmalıdır. Tüm muzaffer düşünceler yenilgile-

rine koşmakta. İnsanın, bir konu üzerinde genel bir uzlaşma sağlandığında, bireysel direnişin hapishanenin tek anahtarı olduğuna tamamen ikna olması gerekmektedir. Ancak bu direniş *bilgili* ve incelikli olmalıdır. Daha kalabalık bir meclisin kararına karşı çıkmayacak herhangi bir meclisin varacağı her türlü *oybirliğine* içgüdüsel olarak karşı çıkacağım bilinsin; ama aynı içgüdüyle, *daha yükseğe tırmananlara*, insanlığın daha fazla özgürleşmesini hedefleyen ve henüz olgularca sınanmamış her yeni programa oy vereceğim de bilinsin. Hakikatin kendini ancak kıs kıs gülmek ve asla anlaşılmamak için gösterdiğini apaçık anlaşılır kılan tarihsel süreci düşününce, ben durmadan yenilenen ve kaldıraç görevi gören bu azınlıktan yanayım: En büyük arzum, kuramsal anlamının benden sonra sonsuza dek kuşaktan kuşağa aktarılabilmasini sağlamak.

DUCHESNE BABA'NIN* DÖNÜŞÜ

Keyfine diyecek yok Duchesne Baba'nın! Hangi tarafa baksa, ister fiziksel ister ruhsal anlamda, kokarcalar âlemin kralıdır! Paris kahvelerinin taraçalarında süprüntü üniformalarını giymiş bu beyefendiler, kıçlarına tekme basılan Cistercien'lerin ve Trappistlerin muzaffer dönüşü, kenar mahallelerde sabahın köründe elli gram at ciğeri için alfabe sırasına göre kuyrukta bekleme ve sonra öğlene doğru bu sefer iki yer elması için yeniden sıraya dizilme – bu arada parayla Lapérouse'ta karnen olmadan tıka basa yiyebilirsin çünkü Cumhuriyet, en büyük çaban sembolik olarak gelip suratına tükürsün diye kalha-

* Jacques Hébert'in editörlüğünde, 1790'dan Hébert'in giyotinle idam edildiği 1794'e kadar yayınlanmış, Fransız Devrimi döneminin aşırı radikal gazetesi – e.n.

neye yollanmıştır ve tüm bunlar, gölgede kusmuktan bir boyun bağını def eden donmuş bıyıklı bir adamın sözümona mukadder bakışı altında olmaktadır – kabul et hiç fena değil! Ama, ne olacak, idare ederiz, idare ederiz, yine idare ederiz. Metresi üç kuruştan bu güzel çizgili kumaşı tanır mısın bilmem, hem yağmur yağınca bedava, baldırı çıplaklar denizin sesiyle cinsel organlarını bu kumaşa sardılar. Şimdilerde pek giyilmiyor, ama ne önemi var, yeniden gözde olmaya başladı, yine feci moda olacak, Tanrı şu anda bize küçük erkek kardeşler yapıyor, denizin sesiyle geri gelecek. Saint-Ouen kapısından Vanves kapısına kadar tüm dökünтüleri süpüreceğim, ve sana söz, bu defa Yüce Varlık adına sözümü kesmeyecekler ve bunların hiçbiri katı kurallara göre olmayacak ve sana açlığına kulak asmayıp evinde oturmanı salık veren bütün o bir boka yaramaz piçlerin kitaplarını yalayıp yutmayı reddetmenin zamanı geldi. Ama ne olacak, sokağa bak – ne kadar ilginç, ne kadar muğlak, ne kadar iyi korunmuş, ama yine de senin olacak, muhteşem!

Evrensel zekâ kuşkusuz hiçbir zaman insana bahşedilmiş olmadığından ve evrensel bilgi de her halükârda artık ona verilmediğinden, dâhi insanın araştırma sahasını, dolayısıyla kudretini aşan sorunları çözdüğü iddiasına şerh koymak gerekir. Büyük matematikçi ayağına terliklerini geçirip gazetesini okumaya başladığında özel olarak görkemli addedilebilecek hiçbir eylemde bulunmaz. Ondan, sadece eşref saatinde matematikten bahsetmesini isteyebiliriz. Hiçbir insan omuzlarında her şeyi bilirliğin yükünü taşıyamaz. İnsanlar eskiden her şeyi bilmenin "Tanrı"nın bir vasfı olduğunu iddia ederlerdi ve insan da sözümona "O'nun suretinde" yaratıldığı için

bu vasfı sık sık kendine de mal etti. Bu iki saçmalığa da derhal son vermek gerekiyor. İnsan tarafından kurulmuş veya kararlaştırılmış hiçbir şey kati ve dokunulmaz olarak düşünelemez ve kendisinden evvel kutsallaştırılmış bir iradeye boyun eğmeyi gerektirdiği sürece hiçbir kültün nesnesi olamaz. Kuşkusuz bu şerhler, gönüllü bağlılık ve saygının *aydınlanmış* biçimleri hakkında peşin hükümde bulunmaz.

Bu bakımdan, zihnimi dilediğince gezinmekten alıkoyacak hiçbir şey kalmadığına göre, bana karşı muhakkak yöneltilecek gizemcilik suçlamalarına zerre aldırış etmeden, başlangıç olarak, insanı böbürlenerek zannettiği gibi yaratılışın *kralı* olmadığına ikna etmek fena olmaz sanırım. Bu düşünce, bana en azından şiirin terazisinde bir nebze ağırlığı olacak bazı bakış açılarını görme olanağı verir – bu da, söz konusu düşünceye ister istemez uzaktan bir tür etkililik kazandırır.

Kendisine en hâkim, en etkili, uygulandığı alanlarda karşısına çıkan engelleri aşmaya en yatkın olan akılcı düşünce çizgisi, bu alanın dışında her zaman en tuhaf isteklerine boyun eğmeye meyilli görünmüştür bana. Bu konudaki şaşkınlığım, her zaman, inanılmaz derecede geniş ve güçlü bir zihne sahip olduğunu düşündüğüm bir adamla yaptığım bir sohbette billurlaşır. Meksika, Pátzcuaro'daydım: İkimizi hep, yirmi kafesten alaycıkuşların sesinin yükseldiği çiçekli terasa bakan geçitte bir aşağı bir yukarı yürürken göreceğim. Zamanımızın en önemli bazı olaylarını kontrol eden o asabi ve ince el, etrafımızda gezinen bir köpeği okşayarak rahatlamaktaydı. Köpeklerden bahsetti ve ben, o konuşurken, dilinin daha az kesin, düşüncesinin de her zamankinden daha az dikkatli olduğunu fark ettim. Sevgisinin onu alıp götürmesine izin vermişti, öyle ki, bir hayvana doğal bir iyilik atfetmeye kadar vardı, hatta herkes gibi sadakatten dem vurdu. Kendisine, hayvanlara insanlar için geçerli olmadığı sürece anlamsız olacak birtakım duygular atfetmenin key-

fi olduğunu, aksi halde bir sineğin bilerek zalimlik ettiğini ve yengecin bilerek yavaş olduğunu söylemek gerekeceğini açıklamaya çalıştım. Söylediklerimi kabul etmek zorunda kalmanın onu gücendirdiği belliydi: Bu köpeğin, kendisine karşı, kelimenin bilinen tüm anlamlarıyla *dostluk* beslediği konusunda ısrar etti – geriye dönüp baktığımda, tüm benliklerini davalarına adamış insanların trajik kaderi yüzünden, bu zayıflığın ne kadar dokunaklı olduğunu görüyorum.

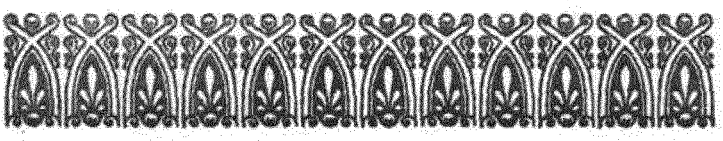
Ama hayvanlar âlemine yönelik bu insanbiçimci bakışın, esef verici basitlikte bir düşünmeyi ele verdiğine inanmakta ısrarlıyım. Bu âlemin anlaşılması için pencereleri olabilecek en ütopik manzaralara açmakta hiçbir sakınca görmüyorum. Bizimki gibi bir çağ, Cyrano de Bergerac tarzı, Gülliver tarzı her tür yolculuğu kaldırabilir, yeter ki bunlar, bugün açıkça eksikliğini çektiğimiz bir meydan okumayı, bütün uzlaşımsal düşünme yollarına meydan okumayı hedeflesin. Ve bugün sizleri davet ettiğim yolculuk, terk ettiğimiz diyardan daha makûl bir diyarda bile gireceğimiz dolambaçlı yollardan sonra bir yerlere varma ihtimalinden muaf değil.

BÜYÜK SAVDAMI ŞEYLER

Belki de insan evrenin merkezi, odağı değildir. Hayvan ölçeğine göre, onun üstünde yer alan, insanın davranışları bir susineğine veya balinaya ne kadar tuhaf geliyorsa onların davranışı da insana o kadar tuhaf gelecek yaratıklar olabileceğine inanmak mümkün. Bu yaratıkların, hayal edilecek herhangi bir kamuflaj marifetiyle insanın duyusal referans sisteminden kaçtıklarını düşünmeyi engelleyecek hiçbir şey yoktur – tabii böyle bir kamuflaj olanağı, ancak biçim kuramı *ve taklitçi hayvanlar üzerine yapılmış çalışmalarla ortaya konabilir. Şüphesiz burada kurgulama için geniş bir alan vardır, her ne kadar bu*

fikir insanı, karınca yuvasından düşmüş bir karıncaya alt tarafına bakarak karınca kavramını oluşturan bir çocuk gibi, kendi evrenine yönelik son derece mütevazı yorumlama koşulları içine yerleştirse de. İnsanın ya kurbanı ya da seyircisi olmaktan başka çaresinin olmadığı hortum benzeri olayların yarattığı rahatsızlıkları düşünün; ya da haklarında yetersizliği apaçık yorumların öne sürüldüğü savaşları düşünün – o zaman, en cüretkâr tümevarım tarzının her daim nezaret edeceği büyük bir eserde, (kendilerini gizemli bir biçimde korktuğumuz ve rastlantının işleyişinin farkında olduğumuz zamanlarda bize gösteren) bu tür farazî varlıkların inandırıcı olacak kadar yakın bir şekil ve yapı içinde sunulması da pekâlâ mümkündür.

Novalis'in bu konudaki tespitinden hiç de uzak olmadığımı açıkça belirtmem gerek sanırım: "Aslında bir hayvanın bedeninde yaşayan parazitleriz biz. Bu hayvanın bünyesi bizimkini, bizimki de onunkini belirliyor." Ayrıca, William James'in şu düşüncesini paylaşıyorum sadece: "Doğada, varlıklarından bile kuşkulanmadığımız kimi yaratıkların yanında, tıpkı evlerimizde bizimle yaşayan kedi ve köpelerimiz gibi, küçücük bir yer işgal etmediğimizi kim bilir?" Bilim insanları bile bu görüşe karşı çıkmamaktadırlar: "Etrafımızda bizimle aynı boyutta yaşayan, ama farklı yaratıklar, mesela albüminleri düz olan insanlar olabilir" demiştir, Pasteur Enstitüsü'nün eski başkanlarından Emile Duclaux (1840-1904).



Yeni bir mit mi? Bu yaratıkları yanılsama ürünü olduklarına mı ikna etmek gerekiyor, yoksa onlara kendilerini gösterme imkânı vermek mi?

ÇEVİREN **Kaya Özsezgin**

1953 André Breton: Yaşayan Eserleriyle Sürrealizm

Breton, "Yaşayan Eserleriyle Sürrealizm"de, sürrealist düşünceyi kuran birtakım ilkeleri, kendisinden önceki ve çağdaşı olan kimi yazarlar ve filozoflarla, ya da letrizm gibi hareketlerle ilişkilendirerek açıklar. Metin bir anlamda otuz yılın kavramsal ve deneysel bilançosudur.

Günümüzde, örgütlü bir hareket olarak sürrealizmin, dile dayalı geniş çaplı bir harekât çerçevesinde doğup geliştiği herkesçe bilinmektedir. Bu konuda bir noktayı ne kadar yinelesek az: Sürrealizmin öne çıkardığı sözel ya da şekilsel otomatizm ürünlerinin, yazarlarının zihninde başlangıçta hiçbir estetik kıstasla ilgisi yoktu. Bu yazarlardan bazılarının kendini beğenmişliği böyle bir kıstasın oluşmasına yol açtığında –ki bunun gerçekleşmesi de pek uzun sürmemiştir– harekât da yönünü kaybetti ve en önemlisi, onu olanaklı kılan "saflığı" yok oldu.

O halde neydi söz konusu olan? Unsurları, ölü bir denizin yüzeyindeki enkaz gibi durağan kalacak bir dilin sırlarını keşfetmeye çalışmak gibi büyük bir iş... Tam da bu yüzden, bu unsurların olası tüm yararcı kullanımlarından kaçınmak büyük önem taşıyordu. Bu nedenle de, onları özgürleştirmek ve kendilerine yeter duruma getirmek yapılabilecek tek şeydi. Dilin değersizleştirilmesi karşısında hissedilen bu tepki –ki Fransa'dan Lautréamont, Rimbaud, Mallarmé, İngiltere'den de Lewis Carroll bunu hissetmişlerdir– o gün bugündür adeta bir buyruk halini aldı. Bunun kanıtı, farklı amaçlarla ortaya çıkmış girişimlerdir: Fütürizmdeki "rasgele sözcükler"den, "dadacı" kendiliğindenliğe uzanan; "fonetik bir entrika" ya da bir çeşit "kuşdili" biçiminde, şu ya da bu biçimde birbirine bağlanan "sözcük oyunlarına" dayalı bir etkinliğin taşkınlığa varan yollarından geçerek (Jean-Pierre Brisset, Raymond Roussel, Marcel Duchamp, Robert

Desnos) ve bir "sözcük devrimine" dönüşüp zincirlerinden boşanarak (James Joyce, E. E. Cummings, Henri Michaux) "letrizm" akımına bağlanan gelişmelerde kendini açığa vurmuştur. Bu devrim, plastik sanatlar alanında da aynı endişeyi yansıtmalıydı.

Bütünüyle gözden düşmüş bir dilin zorba hükümdarlığına karşı ortak bir başkaldırı iradesini ifade ediyor olsalar da, sürrealizmin kaynağındaki "otomatik yazı" ile Joyce'un sistemindeki "iç konuşma" temelde birbirinden radikal biçimde ayrılır. Başka bir deyişle bu yöntemlerin altında, dünyayı anlamanın, birbirinden her yönüyle farklı iki biçimi yatar. Joyce, yanılsamalı bilinç akışına karşıt biçimde, bir taşma sunar ve onu her yönden akıtır, bu son tahlilde hayatın en yakın *taklidi* olan bir taşmadır (bu yüzden *sanatın* çerçevesi içinde kalmış, *romanesk* aldatmacanın içine düşmekten ve natüralistlerle ekspresyonistlerin oluşturduğu uzun çizgiye dahil olmaktan kaçınamamıştır). Sürrealizmin yönlendirici ilkesi olan "saf psişik otomatizm", bu bilinçli akımın karşısına –ilk bakışta çok mütevazı biçimde– insanın ancak kendi derinlerine baktığı zaman keşfedebileceği bir kaynaktan doğan, yolunu belirlemeye bile çalışmayacağı, çünkü bunu yaptığı zaman hemencecik kuruyacak bir akışı koyar. Sürrealizmden önce bu kaynaktan doğan yeğin ışığın işaretlerini veren tek şey, insanların farkına bile varmadıkları, "yarı uyku" ya da "uyanış" gibi tabirlerde ifade edilen ışık huzmeleriydi. Sürrealizmin kararlı eylemi, bunların daimî akışını görünür kılmak oldu. Deneyimler göstermiştir ki, uydurma sözcüklerin burada pek yeri olmamış ve bu akış ne sözdizimini bozmuş ne de söz varlığının parçalanması söz konusu olmuştur.

Görüldüğü gibi, burada, örneğin bir Joyce'un beslenmiş olabileceği projeden tamamıyla farklı bir projeyle karşı karşıyayız. Artık burada mesele, düşüncelerin serbest çağ-

rışımını, gözü pek çıkışlarıyla kendisinden öncekilere üstünlük sağlamaya talip olmuş ve aynı zamanda çokseslilige, çokanlamlılığa ve diğer yollara başvurmasında sürekli keyfiliğe dönüşün söz konusu olduğu *edebî* bir eserin yaratım sürecinin *hizmetine sunma* meselesi değildir. Sürrealizmin bütün meselesi, dilin (simyasal anlamda) "hammaddesine" el konulduğundan emin olmak olmuştur: Bu noktadan itibaren, işe nereden başlanacağı artık belliydi; dolayısıyla dili, bıkkınlık verecek şekilde yeniden üretmenin âlemi yoktu. Otomatik yazı *pratiğinin* aramızdan bazıları tarafından bu kadar çabuk terk edilmesine şaşanlar olmasının nedeni budur. Bugüne dek sıklıkla öne sürülen bir şey vardır: Bu yazı biçiminin ürünleriyle karşı karşıya gelinmesi, dikkatleri, arzunun hiçbir baskı altında olmadığı izlenimini veren, aynı zamanda da mitlere doğup gelişme olanağı sağlayan bir bölgeye çekmiştir. Dile gerçek hayatını kazandırmaya yönelik bir harekâtın anlamı ve ölçeği üzerinde pek durulmamıştır – başka deyişle, gösterilen şeyden hareket edip, varlığını ona dayandırarak sürdüren göstergeye doğru gitmektense (ki bunun zaten imkânsız olduğu anlaşılacaktır), gösteren şeyin doğuşuna tek bir hamlede dönmek daha iyidir.

Böyle bir harekâtı olanaklı, hatta tasavvur edilebilir kılan, bu zamana kadar okült felsefeyi teşvik eden zihniyetten başkası değildir. Bu zihniyete göre her şeyin temelinde dile getirme vardır ve bundan çıkan sonuç şudur: "İsim adeta *filizlenmelidir*, aksi halde yanlış olur." Şiirden plastik sanatlara kadar sürrealizmin temel katkısı, bu filizlenmeyi, onun dışındaki her şeyi gülünç hale getirecek kadar yükseltmesidir.

Geriye bakarak da doğrulayabildiğim gibi, sürrealizmin "İlk Manifestosu"ndaki tanım, sonuçta, geleneksel anlamdaki büyük laflardan birini "düzeltmek"ten öteye gitmez:

"Akıl yürüten aklın davul derisini yırtıp ona bu patlağın içinden bakmak." Bu, vaktiyle karanlıkta kalmış sembollerin aydınlığa kavuşmasını sağlayacak bir yoldur.

Yol boyunca kılavuzluk etme ve ilerleme olanağı sunma iddiasındaki diğer disiplinlerin aksine, sürrealizm, erkeğin kadına olan aşkında parıldayan büyüleyici noktayı örtbas etmeye kalkışmamıştır. Arzunun saltanatını sürdürdüğü bir ortamda kendini açığa vuran daha ilk denemelerde bu cesareti gösterebilmiştir. Şiir alanında da, kadına giderek daha fazla yer ayıran ve başlangıcı 18. yüzyılın ortalarına dek uzanıyor gibi görünen nazarî bir sürecin takipçisi olmuştur. Daha Pascal hayattayken tüketilip bitirilmiş Hıristiyanlık dininin yıkıntılarından, –Laclos'da, Sade'da, Keşiş Lewis'de* ayaklarına dolanan "cehennem"den kurtulamadan– bambaşka bir kadın figürü doğmuştur: Şimdi erkeğin en büyük şansı olan ve Goethe'nin yaşlılık yıllarındaki fikrince erkek tarafından yapının kilit taşı muamelesi görmesi gereken bir kadın figürüdür bu. Bu düşünce, Alman ve Fransız romantizminden (Novalis, Hölderlin, Kleist, Nerval, Saint-Simoncular, Vigny, Stendhal, Baudelaire) geçerek hayli engebeli bir seyir izler. Ancak, 19. yüzyılın sonunda uğradığı saldırılara (Huysmans, Jarry) rağmen, onu daha da bulandıracak tortulardan arınmış, durulaşmış olarak ulaşır bize: kendi ışığının taşıyıcısı olarak. Bu noktadan itibaren, *kalp çizgisinin* hangi parlak yıldızlarla döşendiğini keşfetmek için sürrealizmin yapması gereken tek şey, bahsettiğimden daha da geriye gitmek olmuştur – Héloise'ın ya da Portekizli rahibenin mektuplarına. Kendini yerleştirdiği lirik bakış açısından, şunu gözünden kaçırması imkânsızdı; erkeğin içinde bulunduğu koşullardan daha üst bir noktaya sıçrama mücadelesinde öne çıkanların birçoğu bu çiz-

* *The Monk* [Keşiş] adlı Gotik eseriyle tanınan İngiliz romancı, şair ve oyun yazarı Matthew Gregory Lewis (1775-1818) – e.n.

gi üzerinde yer alıyordu; böylelikle birinden ötekine oluşan zincirleme tepki hakiki duygu *aktarımlarını* kışkırtıyordu. Nihayetinde zafer kadının, Sophie von Kuhn'un, Diotima'nın, Kätchen von Heilbronn'un, Aurélia'nın, Mina de Wanghel'in, "Kara Venüs" veya "Ak Venüs"ün veya "Berger Evi'nin" Eva'sının oldu...

Bu değerlendirmelerin amacı, sürrealizmin *insana* yaklaşımını ortaya koymaktır – uzun süre hayli olumsuz olduğu düşünülmüş bir yaklaşımdır bu. Sürrealizm akımı içinde kadın, büyük vaat olarak sevilecek ve yüceltilecektir, bu vaat, yerine geldikten sonra bile varlığını korur. Seçilmiş olarak taşıdığı işaret, ki yalnızca tek bir kişinin okumasına açıktır (herkes onu kendi namına keşfetmelidir), sözde ruh-beden ikiliğini adilane biçimde çözmeye yeter. Bu noktada kuşku götürmeyecek bir şey varsa, o da tensel aşkın tinsel aşkla eşdeğer olduğu gerçeğidir. Karşılıklı çekim gücü, mutlak bütünleştirici bir yolla, hem tensel, hem de tinsel öğelerin bütünlüklü bir beraberlik içinde olmalarını mümkün kılacak kadar güçlüdür. Bu yöndeki bir çabanın büyük engellerle karşılaşması da yadsınamayacak bir başka olgudur kuşkusuz. Gene de, yeter ki bu konuda onurlu davranalım; yani, kızgınlıkla da olsa, böyle bir aşk kavramının kendi kaynağında çürüyüp kokuşmasına neden olmayalım; hayatta hiçbir şeyin içimizdeki bu açlığı bastırmasına fırsat vermeyelim. Bu yoldaki en acımasız başarısızlıklar (bunların çoğu, genellikle seçim olanaklarını ciddi biçimde kısıtlayan ve bütünleşmiş çifti *dışarıdan* gelen her türlü bölücü kuvvetin hedef tahtası haline getiren toplumsal keyfîliklere atfedilebilir) bu yolda ilerleme konusunda cesaretimizi kırmamalıdır. Burada, her yerde olduğundan daha fazla, tüm geleneklerin bize bahsettiği *İlksel Erdişi*'yi yeniden inşa etmek, onun arzu edilir ve *elle tutulur* cisimlenişini kendimizde gerçekleştirmek esastır.

Bu perspektiften, cinsel arzunun –ki bugüne kadar tabular yüzünden kaygı ya da suçluluk duygularının damgasını taşıyan vicdan azabıyla az çok bastırılmıştır– son tahlilde yanıltıcı biçimde, "sonsuzluğun bu tarafındaki" baş döndürücü ve paha biçilmez bir dünya olduğunun ortaya çıkması beklenir – sonsuz sınırlarında, insan düşlerinin bütün "öte dünyaları" inşa ettiği bir dünya.

Burada, şu kadarını söylemek yeterli olacaktır: Sürrealizm, geleneksel doktrinlerin önemli bir bölümünü bilinçli olarak saf dışı bırakır; bu doktrinlere göre tensel aşk boş bir kuruntudan ibarettir, tutkulu aşk ise, Yaradılış hikâyesindeki yılanda simgelenmesi anlamında, göksel ışığın berbat sarhoşluğundan başka bir şey değildir. Bu aşk, tutkusal niteliğe bütünüyle cevap verdiği, yani terimin içerdiği bütün kuvvetiyle *seçimi* varsaydığı ölçüde, kötünün, düşüşün veya günahın söz konusu olmayacağı bir dünyanın kapılarını açar.

Sürrealizmin doğaya yönelik yaklaşımı da, her şeyden önce şiirsel "imge"ye dair ilk kavrayış biçimi tarafından yönlendirilmiştir. Sürrealizm bunda, uç noktada bir zihinsel yoğunlaşmadan ziyade uç noktadaki gevşeme koşullarında, gerçekliğin iki unsurunu bağlayan bazı kıvılcımları elde etmenin bir yolunu görmüştür; bu iki unsur birbirinden öyle uzaktır ki, akıl onları ilişkilendiremez; birbirlerine bağlanmaları için eleştirel aklın geçici olarak askıya alınması gerekir. Zihin onun üreme biçiminin ve bitmek tükenmek bilmez kaynaklarının bilincine vardığı andan itibaren, bu olağanüstü kıvılcım ağı zihni dünyanın ve kendisinin daha şeffaf bir tasvirini yapmaya sevk eder. İşte o zaman zihin, kuşkusuz parçalı biçimde, ama en azından *kendi başına*, "en yüksektekinin en aşağıdaki gibi" ve içtekinin dıştaki gibi olduğunu doğrular. Bu noktadan itibaren dünya, insana

istediği an bir aletten diğerine geçme yetisi kazandıran jimnastikle haşır neşir olunmadıkça çözülemeyecek olan şifreli bir yazı olarak açacaktır kendini sanatçıya. Sürrealizmde her türlü özgürlüğü tatmış olan metaforun, Fransa'da Charles Fourier ve öğrencisi Alphonse Toussel'in teşvik etmeye çalıştıkları (prefabrik) analojiyi hayli geride bırakmış olduğunu ne kadar vurgulasak az. İkisi de "karşılıklılık" [*correspondence*] sistemini yüceltmek konusunda görüş birliğine varmış olsalar da, biriyle öteki arasında ciddi bir üstün nitelik ve bayağılık farkı vardır.[1] Tabii burada, tekniği ilerletmek gibi boş bir amaç uğruna hız ve hareket yetisini artırmak değil, yegâne iletken elektriğe hâkim olmak, böylece kurulması istenen ilişkilerin hakikaten bir sonuç vermesini sağlamak esastır.

İnsan zihni ile duyular dünyası arasındaki ilişki meselesinin temeline inildiğinde, sürrealizm, birbirinden farklı düşünürlerle, örneğin Louis-Claude de Saint-Martin ve Schopenhauer'la aynı yoldadır. Zira bu akım da "kendimizi doğadan hareketle değil, doğayı kendimizden hareketle anlamaya çalışmak zorunda olduğumuzu" varsayar. Gene de bu, sürrealizmin, insanın başka varlıklar üzerinde mutlak bir üstünlüğe sahip olduğu, başka bir deyişle, dünyanın bütüncül varlığını insanla tamamladığı görüşünü paylaştığı anlamına gelmez – ki en az doğrulanabilir, insanbiçimci görüşün en kötüye kullanılmış postülası budur. Bu açıdan sürrealizm, Gérard de Nerval'in ünlü "Yaldızlı Dizeler" sonesinde dile getirdiği görüşe yaklaşır daha çok. İnsan, kendi inşa ettiği hiyerarşinin alt basamaklarına indikçe acılarını ve isteklerini anlamakta giderek zorlandığı diğer varlıklarla iliş-

1 Fourier'nin, kendisi tarafından safça uygulanmış ve çoğu zaman üzücü örnekler aracılığıyla ünlenmiş "tutkular analojisi ya da insan tutkularının hiyeroglif tablosu" üzerine geliştirdiği kuram, her şeye rağmen deha ürünü özellikler de gösterir.

kisinde, olanca tevazuyla, kendine dair kısıtlı bilgisini kullanıp çevresindekileri keşfetmelidir.[2] Bunun için, sahip olduğu en büyük olanak *şiirsel* sezgidir. Sürrealizmin nihayet dizgininden boşandırdığı bu sezgi, bilinen bütün formları kendine mal etmekle kalmaz, yürekli biçimde yeni formlar da yaratır – dünyanın bütün oluş formlarını, dışa vurulmuş olsun ya da olmasın, kucaklayacak durumda olmak ister. Bizi, "sonsuz bir gizem içinde görünmeden görünür olan" duyular üstü Gerçeklik'in bilgisi olarak Gnosis'e götürecek yegâne yol odur.

ÇEVİREN **Kaya Özsezgin**

2 Bu görüş, en net ifadesini René Guénon'un *Varlığın Çoğul Yapısı* adlı eserinde bulur: "Evrensel Varlık'ın bütünlüğü içinde insanın ayrıcalıklı bir yer işgal ettiğine ya da başka canlılarla ilişkisi açısından, metafizik anlamda seçkin konumda bulunduğuna inanmak saçmadır. Gerçekte, insanın durumu başka canlılarınki gibidir ve onlarınkinden farksızdır. Bir belirtiden başka bir şey değildir bu durum. Ayrıca, öteki canlılar için geçerli olan belirsizlik vasfı, insan için de geçerlidir. Varlık'ın değer basamaklarını gösteren hiyerarşide, bizzat doğasının ona sağlamış olduğu yerdedir insan; bu yer, onu tanımlayan koşulların sınırlandırıcı karakterini oluşturur aynı zamanda. Ve gene bu yer, ne onun mutlak üstünlüğünün, ne de, gene mutlak anlamda öteki canlılardan aşağıda bulunduğunun göstergesidir. Kimi zaman, insanın doğadaki bu yerini özel olarak göz önüne almak zorunda kaldığımızda, ona ister istemez tekil bir değer biçeriz. Çünkü o insanlar arasında biz de varız, onlardan biri de biziz. Bizim için, salt kendimiz için özel bir önemi vardır bu tekliliğin. Ancak görece ve olumsal bir bakış açısından bir şey ifade etmez böyle bir değerlendirme. Bireylere özgü olan, bizim şimdi içinde bulunduğumuz durumda, bunu belirleme tarzımızdır." Dahası, bu görüşü Guénon'dan devşirmedik, ilkesel olarak bize her zaman sağduyulu görünmüştür bu yorum. (Gerçi sağduyu, bu açıdan, dünyanın en hakkaniyetsizce bölüştürülmüş şeyidir.)

1948 Constant Nieuwenhuys: Manifesto

1948 yılında Kopenhag, Brüksel ve Amsterdam'dan bir grup avangard sanatçı biraraya gelerek, adını bu kentlerin baş harflerinin birleştirilmesinden alan bir hareket başlatırlar: Co-Br-A. CoBrA, İkinci Dünya Savaşı'nın hemen sonrasında Dada ve sürrealizmin mirasına sahip çıkan ilk avangard canlanmalardan biridir. Savaşı, Batı'nın akılcı kültürünün bir temsili gibi yorumlarlar. Amaçları "aklın tiranlığından kaçarak hayatın egemenliğini kurmaktır." Çoğu yerel komünist partileriyle bağlarını sürdüren CoBrA sanatçıları, New York'tan dönen Breton'u siyasal yönden pasif ve dayatmacı bulurlar. Constant'ın manifestosu, CoBrA'nın Hollanda kanadının dergisi olan *Reflex*'in birinci sayısında yayınlanır. 1951 yılında dağılan CoBrA grubunun Asger Jorn ve Constant gibi önde gelen üyeleri, Bauhaus'un rasyonalist bir tasarım disiplinine dönüşmesini protesto eden Hayalci Bauhaus Enternasyonali'ni kurarlar *(La Mouvement International pour un Bauhaus Imaginiste)*.

Klasik Batı kültürünün çözünmesi, ancak binlerce yıllık bir toplumsal ilkenin tümden çökmesi ve yerine insan dirimselliğinin acil ihtiyaçları temeline oturtulmuş yasaları olan bir sistemin getirilmesiyle sonuçlanacak bir toplumsal evrim arka planında anlaşılabilecek bir olaydır. Yönetici sınıfların tarihte yaratıcı bilinç üzerinde uyguladıkları nüfuz, sanatı gitgide bağımlı bir konuma indirgemiş ve sonunda sanatın gerçek ruhsal işlevine, yalnızca, düş kırıklığı içinde ve uzun bir mücadele sonunda, biçimsel kalıpları kırmayı ve yaratıcı etkinliğin temel ilkelerini yeniden keşfetmeyi başaran birkaç dâhi erişebilir hale gelmiştir.

Bu birey kültürü de, içinden çıktığı sınıflı toplumla birlikte, yıkımla karşı karşıyadır; zira bu toplumun yapay biçimde yaşatılan kurumları, yaratıcı imgeleme yeni fırsatlar sunmayıp yalnızca insan dirimselliğinin özgür ifadesini engellemektedir. Sanat tarihinin son elli yılının tipik -izmlerinin hepsi, bu kültüre yeni yaşam aşılama ve onun estetiğini çevresindeki toplumun çorak toprağına uyarlama yolunda bi-

rer çabayı temsil etmektedir. Yapıcı olana yönelik sabit bir eğilimden, yani (spekülatif-idealize edici kültürümüzü yok eden hastalığın getirdiği) nesnellik saplantısından mustarip modern sanat, kendi yıkımına doğru eğilir gibi görünen bir toplumda yalıtılmış ve güçsüz duruyor. Toplumun seçkinleri için yaratılmış bir stilin uzantısı olarak modern sanat, bu seçkin zümresinin ortadan kalkmasıyla birlikte, toplumsal temellendirilmesini yitirdi ve uzmanlarla amatörlerin oluşturduğu bir klik tarafından formüle edilen eleştiriyle baş başa kaldı.

Bir zamanlar imparatorları ve papaları yücelten Batı sanatı, artık güçlenen burjuvaziye hizmet etmeye başladı ve burjuva ideallerini yücelten bir araç haline geldi. Bu idealler, ekonomik temellerinin ortadan kalkmasıyla birlikte, kurguya dönüştü artık; böylece önümüzde, bütün bir kültürel uzlaşımlar bileşkesinin anlamını yitirdiği ve yeni bir özgürlüğün en birincil yaşam kaynağından elde edilebileceği yeni bir çağ var. Ama tıpkı toplumsal devrimlerdeki gibi, bu tinsel devrim de çatışma olmadan gerçekleştirilemez. Burjuva zihni inatla kendi estetik idealine tutunmakta ve son bir umutsuz çabayla ilgisiz kitleleri aynı inanca döndürmeye çalışmak için elinden geleni yapmakta. Genel ilgisizlik ortamı fırsat bilinerek, dirimsel duygulardan kaynaklanan yeni, çatışkılı bir güzellik anlayışının yeşermesini önlemek için tasarlanmış, "güzellik ideali" olarak söz edilen bir şeye özel bir toplumsal gereksinim olduğu öneriliyor.

Daha Birinci Dünya Savaşı'nda DADA hareketi, şiddet aracıyla, eski güzellik idealinden kopmaya girişmişti. Gerçi bu hareket, işin içindeki sanatçıların özgürlük mücadelelerinin onları toplumun tam da temellerini sağlayan yasalarla çatışmaya soktuğunu algılamasıyla, gitgide siyasal sahnede yoğunlaşmıştı; ama bu çatışma yeni bir sanatsal vizyonun doğuşuna da yardım etti.

1924'te Sürrealist Manifesto gizli kalmış bir yaratıcı itkiyi hayata geçirerek ortaya çıktığında, yeni bir esin kaynağı keşfedilmiş gibiydi. Ama BRETON'un hareketi, temel ilkesini elle tutulabilir bir değere dönüştürmeyi bile başaramadan, kendi entelektüelliğinde boğuldu. Zira bir fikirler sanatı olan sürrealizm hareketi, eski sınıfsal kültürün hastalığından mustaripti ve bu kültürün kendi adına sahiplendiği değerleri yıkmayı başaramadı.

İnsan tinini edilginlikten kurtarmanın anahtarı tam da bu yıkım edimindedir. Herkesi kapsayacak bir halk sanatının yeşermesinin temel önkoşuludur. Genel toplumsal iktidarsızlık, kitlelerin edilginliği, kültürel normların yaşamsal güçlerin doğal ifadesi önüne koydukları engellerin işaretidir. Dirimsel ifadeye olan bu birincil gereksinimin karşılanması yaşamın itici gücüdür, tüm yaşamsal zayıflığın devasıdır. Sanatı tinsel esenlik gücüne dönüştürür. Sanat herkesin malıdır ve bundan dolayı sanatı küçük bir uzmanlar ve erbaplar zümresinin alanına indirgeyen tüm sınırlamalar kaldırılmalıdır.

Ancak bu halk sanatı, illa ki halkın koyduğu normlarla uyum içinde olacak değildir, zira halk farklı bir şey deneme fırsatı bulmadıkça, neyle yetiştirildiyse onu bekler. Başka deyişle halkın kendisi de bilfiil sanat yapımında yer alsın. Halk sanatı yalnızca doğal ve dolayısıyla genel bir ifade gereksiniminden beslenen bir ifade biçimidir. Bu sanat, peşinen tasarlanmış bir estetik idealin yarattığı sorunları çözmek yerine, yalnızca anlatım gücünün normlarını kabul eder, yalnızca kendi sezgileriyle yönünü bulur. Halk sanatının büyük değeri şundadır ki, tam da eğitilmemiş kişilerin ifade biçimi olduğundan ötürü bilinçdışına olanaklı en geniş alan bırakılmakta ve böylece yaşamın gizinin anlaşılması yolunda daha da geniş bakış açıları sağlanmaktadır. Batı kültürü bilinçdışının değerini dâhiler sanatında da tanımıştı, zira sanatı sınırlayan uzlaşımlardan kısmen özgürleşmeyi ola-

naklı kılan oydu. Ama bu ancak uzun bir kişisel gelişim sürecinin sonunda elde ediliyor ve daima devrimci olarak görülüyordu. Sanatın evrimi olarak adlandırdığımız devrimci eylemler döngüsü artık son aşamasına girmiştir: stilistik uzlaşımların gevşemesi. Empresyonizmin zayıflattığı, kübizmin (ve daha sonra konstrüktivizm ve neo-plastisizmin) tüm çıplaklığıyla ortaya serdiği stilistik normlar... yaşamdan daha üst bir düzlemde estetik idealizm gücü olarak sanatın sonu anlamına gelmektedir. Bizim "deha" dediğimiz, bireyin egemen estetikten kurtulma ve kendini onun üstünde görme gücünden başka bir şey değildir. Bu estetik tutunduğu zemini yitirdikçe ve müstesna kişisel performans da ortadan kalktıkça, "deha" kamu malı haline gelecek ve "sanat" sözcüğü bütünüyle yeni bir anlam kazanacaktır. Bu, herkesin ifadesi benzer ve genelleşmiş bir değer alacak demek değil, herkes kendini ifade edebilecek demektir; zira herkesin faydalanabileceği bir kaynak olarak halk dehası bireysel performansın yerine geçecektir.

Bu değişim döneminde yaratıcı sanatçının rolü yalnızca devrimcinin rolü olabilir: Boş ve sıkıcı bir estetiğin son kalıntılarını yok etmek, insan zihninde hâlâ bilinçsizce uyuyan yaratıcı içgüdüleri uyandırmak onun görevidir. Bu, tanımlamayan ama öneren sanat sayesinde, çağrışımlar ve beraberlerinde getirdikleri spekülasyonların uyarılmasıyla, yeni ve fantastik bir görme biçimiyle mümkün olacaktır. Estetik uzlaşımlar bilinçdışının işleyişini engellemeye son verdiğinde, sanat izleyicisinin (insan doğasında verili olan) yaratıcı yeteneği bu yeni görme biçimini herkesin ulaşabileceği bir yere getirecektir.

Şimdiye dek salt edilgin bir role mahkûm edilmiş sanat izleyicisi, yaratıcı sürece bizzat katılacaktır. Yaratıcı ile gözleyici arasındaki etkileşim, bu türden bir sanatı halkın yaratıcılığının doğuşunda güçlü bir etken kılmaktadır. Kültürümü-

zün gitgide büyüyen çözünmesi ve barizleşen iktidarsızlığı, günümüzün yaratıcı sanatçılarının mücadelesini öncüllerininkine göre kolaylaştırıyor: Zaman onların tarafında. "Kitsch" olgusu öylesine çabuk yayıldı ki artık daha incelikli ifade biçimlerini gölgede bırakmış durumda, ya da onlarla öylesine iç içe geçmiş ki ayrım çizgisi çekmek zor. Bu gelişmeler sayesinde, eski güzellik ideallerinin gücü çürümeye ve sonunda ortadan kaybolmaya mahkûm; şimdi doğacak yeni bir sanatsal ilke kendiliğinden onların yerine geçecektir. Bu yaratıcı kavram, kuramlar ya da katılaşmış madde olarak tarif edilebilecek formların kavramı değil, bir yanda insan tini ile diğer yanda form ve fikirler çağrıştıran hammaddeler arasındaki karşılaşmadan kaynaklanan bir kavram olacaktır.

Her form tanımı, maddenin etkisini ve beraberinde yansıttığı çağrışımı sınırlandırır. Çağrışım sanatı maddeci bir sanattır, çünkü yalnızca madde yaratıcı etkinliği uyarıp harekete geçirir; oysa form ne kadar kusursuzca tanımlanmışsa sanat izleyicisi de o kadar az etkindir. Yaratma itkisinin etkinleştirilmesini sanatın en önemli hedefi olarak gördüğümüz için, önümüzdeki dönemde olabilecek en büyük maddî ve dolayısıyla çağrıştırıcı etkiyi yaratmaya çabalayacağız. Bu ışıkta bakıldığında, yaratıcı edim yarattığından daha önemlidir; yaratılan ise, onu varlığa getiren çalışmayı ne kadar açığa çıkarır ve parlatılmış bir ürün gibi görünmekten ne kadar uzak durursa o kadar anlam kazanacaktır. Sanat yapıtının sabit bir değere sahip olduğu yanılsaması silkelenmiştir: Yapıtın değeri, sanat seyircisinin yaratıcı yeteneğine bağlıdır, bu da sanat yapıtının uyandırdığı çağrışımlarla harekete geçer. Yalnızca yaşayan bir sanat yaratıcı tini etkinleştirebilir ve yalnızca yaşayan sanat genel bir anlama sahiptir. Zira yalnızca yaşayan sanat, toplumun eksikliklerinden kaynaklandığı ölçüde hepimizin paylaştığı duygulara, özlemlere, tepkilere ve arzulara ifade kazandırabilir.

Yaşayan bir sanat güzel ile çirkin arasında ayrım yapmaz, çünkü hiçbir estetik norm koymaz. Geçmiş yüzyıllarda güzelin yerini alan çirkin, yapay sınıflı topluma ve onun virtüoz estetiğine yöneltilmiş değişmez bir şikâyettir; bu estetiğin doğal yaratma itkisi üzerindeki yavaşlatıcı ve sınırlayıcı etkisinin kanıtıdır. İnsan hayatının tüm aşamalarını içeren ifade biçimlerini, örneğin (henüz toplumla bütünleşmemiş) bir çocuğunkini gözlersek, bu ayrımın artık orada olmadığını görürüz. Çocuk kendi doğrudan yaşam duyumsamasından başka bir yasa bilmez ve başka herhangi bir şey ifade etme gereksinimi duymaz. Aynı şey ilkel kültürler için de geçerlidir; nitekim bu yüzden, sahteliğin, yalanların ve kısırlığın hastalıklı atmosferinde yaşamak zorunda bırakılmış günümüz insanına bu kadar çekici geliyorlar. İnsanların içgüdüleriyle uyum içinde kendilerini ifade edebilmelerini sağlayacak yeni bir özgürlük varlığa geliyor. Bu değişim sanatçıyı özel konumundan edecek, dolayısıyla karşısında inatçı bir direnç bulacaktır. Zira kendisinin bireysel olarak elde ettiği özgürlük herkesin malı olunca, sanatçının tüm bireysel ve toplumsal statüsünün altı oyulmuş olacaktır.

Bizim sanatımız devrimci bir dönemin sanatıdır: hem batmakta olan bir dünyanın tepkisi hem de yeni bir çağın müjdecisi. Bundan ötürü, ilkinin ideallerine uymaz, öte yandan ikincisininki de henüz yaratılmayı beklemektedir. Ama dirençle karşılaştığı ölçüde güçlü bir hayat kuvvetinin ifadesidir ve yeni bir toplum kurma mücadelesinde hatırı sayılır öneme sahiptir. Burjuva tini ise hayatın her alanına nüfuz etmiş durumda, hatta zaman zaman halka (yani kendi eline bırakılmış özel bir halka) sanat götürme iddiasında bile bulunuyor.

Ama bu sanat artık bir afyon olarak işe yarayamayacak kadar bayat. Kaldırım ve duvarlardaki çiziktirmeler, insanın kendini ifade etmek için doğduğunu açıkça gösteriyor; artık

onu bir memur ya da ortakçı kalıbına sokarak bu ilk dirimsel gereksinimini karşılamaktan alıkoyan iktidara karşı mücadelesi tam yol. Bir resim, renklerin ve çizgilerin kompozisyonu değil, bir hayvan, bir gece, bir çığlık, bir insandır – ya da bunların hepsi birden. Burjuva dünyasının nesnel, soyutlayıcı tini, resmi onu var eden araca indirgedi; oysa yaratıcı imgelem her formu tanımaya uğraşır ve soyutun steril atmosferinde bile, etkin bir alımlayıcı için tüm doğal ya da yapay formların sahip olduğu çağrıştırma gücünü harekete geçirerek, gerçeklikle yeni bir ilişki yaratmıştır. Bu çağrıştırıcı güç sınır tanımaz; böylelikle denebilir ki, sanat, HİÇBİR ŞEY ifade etmediği bir dönemin ardından, HER ŞEY demek olduğu bir döneme girmiştir.

Kültürel boşluk, hiçbir dönemde, son savaş sonrası dönemde olduğu kadar güçlü ve yaygın olmamıştı – yüzyıllar süren kültürel evrim zinciri, bir anlık sarsıntıyla koptu. Kültürel düzeni reddederken sanatsal ifadeyi de bir kenara fırlatan sürrealistler, sanata ve topluma karşı yıkıcı bir kampanyada işe yaramaz hale gelmiş yeteneğin düş kırıklığını ve burukluğunu tattılar; ama yine de bu toplum, sorumlu olduğunu kabul ettikleri halde onların toplumu olacak kadar güçlüydü. Oysa İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra ressamlar sahne dekorları ve sahte *façade*'larıyla, tüm iletişim hatları kopmuş ve her türlü inancın kaybolduğu bir dünyayla karşı karşıyalar. Bu dünyanın bir devamı olabilecek bir geleceğin tümden eksikliği yapıcı düşünmeyi olanaksız kılıyor. Tek kurtuluşları kültüre bütünüyle sırtını dönmek (modern negativizm, sürrealizm ve varoluşçuluk da dahil). Bu özgürleşme sürecinde giderek ortaya çıktı ki, sanatsal ifadeyi *olanaklı* kılmayan bu kültür onu ancak *olanaksız* kılabilmekte. Bu ressamların maddeciliği, (kendilerininkine benzer?) burjuva idealistlerinin uyardığı gibi tinsel boşluğa ya da yaratma iktidarsızlığına yol açmadı. Tersi-

ne, ilk kez insan tininin her bir yetisi maddeyle verimli bir ilişki içinde harekete geçirildi. Aynı zamanda, bu aşamada hâlâ bir rolü olan bağların ve özgül kültürel normların, tıpkı hayatın diğer alanlarında olduğu gibi, fırlatılıp atıldığı bir süreç başlatıldı.

Modern sanatın evriminin sorunlu aşaması artık sonuna geldi, şimdi deneysel bir dönem başladı. Başka deyişle, sınırsız özgürlük halinde edinilen tecrübeyle, yeni yaratıcılık biçimlerini yönetecek kurallar formüle edilmekte. Şu ya da bu ölçüde bilinçsizce dünyaya gelse de, diyalektiğin yasaları uyarınca yeni bir bilinç ortaya çıkacaktır.

ÇEVİREN Ufuk Kılıç

1955 Guy-Ernest Debord ve Gil J. Wolman: Niçin Letrizm?

Letrizm 1945 yılında Paris'te, gene Breton'un baskıcı yönetimine karşı çıkan ve sürrealizmin çekirdeğini oluşturan Dada'ya dönüşü savunan Isidore Isou (1925-2007) tarafından kurulur. 1950 yılında Isou'nun hareketine Guy Debord ve Gil Wolman da katılır. Bu ikilinin 1952 yılında, özgürlük taraftarı gibi görünmesine tahammül edemedikleri Charlie Chaplin'in Paris basın toplantısını basması, Isou'yla aralarını açar. Onlar da aynlarak Letrist Enternasyonal'i kurarlar. "Niçin Letrizm" manifestosu, Enternasyonal'in çıkardığı *Potlach* dergisinde yayınlanır. Letrizm dar çevreler içinde de olsa uzun yıllar etkinliklerini sürdürür. Hatta 1990'ların sonunda hurufîlikten de esinlenen bir Yeni Letrist Enternasyonal kurulur.

1

Öyle görünüyor ki, Avrupa'daki son savaş sonrası dönem, tarihsel olarak, hem duygu hem de siyaset alanındaki değişim girişimlerinin genel başarısızlık dönemi olarak tanımlanmalıdır.

Bir yandan, çarpıcı teknik icatlar hem gelecekteki inşa olanaklarını hem de henüz çözülmemiş çelişkilerin tehlikelerini çoğaltıyor. Diğer yandan, toplumsal mücadelelerde bir durgunluğa, zihinsel düzlemde de 1930 civarında doruğuna ulaşmış olan keşif hareketine karşı topyekûn bir tepkiye tanıklık ediyoruz. Bu hareket en kapsamlı talepler ile bu talepleri dayatmanın yollarının tanınması arasında ilişki kurmuştu.
Faşizmin yükselişinden İkinci Dünya Savaşı'na kadar bu devrimci yordamların uygulanma biçimi hayal kırıklığına neden oldu, dolayısıyla onlara bağlanmış umutların sönmesi kaçınılmazdı.
1944'teki yarım kurtuluşun ardından entelektüel ve sanatsal tepki dört bir yandan boşanmıştı. Soyut resim, ki modern resmin evriminin bir uğrağından ibarettir ve orada da pek hatırlı bir yeri yoktur, bütün reklam araçları tarafından yeni bir estetiğin temeli olarak sunuldu. On iki heceli şiir, ki proletarya taşıma aracı olarak at arabası ya da kayıktan ne kadar kolayca vazgeçebildiyse kültürel bir form olarak ondan da o kadar kolayca vazgeçebilecektir, proletaryen bir rönesansa hasredildi. Bundan yirmi yıl önce skandal yaratmış ve okunmamış olan yazı bozuntuları, geçici ama patırtılı bir hayranlık kazandı: Prévert'in ya da Char'ın şiiri, Gracq'ın düzyazısı, iğrenç gerzek Pichette'in tiyatrosu, diğer hepsi. Sinema, ki muhtelif anekdotik sahneleme usulleri bıktırasıya kullanılmıştır, kopyacı De Sica'da geleceğini selamladı, Hollywood âdetlerinden biraz farklı olsa bile Eisenstein'dan sonra çok gerilerde kalmış bir film çevrimi stiline mahkûm sefil birtakım İtalyan filmlerinde yenilik –daha ziyade egzotizm– buldu. Dahası, mağaralarda dans etmeyen profesörlerin nasıl kılı kırk yaran fenomenolojik düzeltmelere giriştiklerini de biliyoruz.
Bu neşesiz ve kârlı fuarda her yinelemenin müritleri, her gerilemenin hayranları, her yeniden yapımın fanatikleri vardı.

Karşısında ise, bu eski değerlerin tarihsel olarak kaçınılmaz olan aşılması adına evrensel bir muhalefet ve tam bir horgörü sergileyen bir tek grup vardı. Bu grupta, reddin ve reddin ötesindeki evetlemenin yerini bir tür buluş iyimserliği tutuyordu. Grupta birbirinden çok farklı niyetler mevcuttu, ama grubun başka bir dönemde Dada'nın üstlenmiş olduğu sağaltıcı rolünü teslim etmek gerekiyordu. Yeniden bir Dada akımı başlatmanın çok zeki bir girişim olmadığı söylenecektir belki. Ama mesele dadaizmi bir daha yapmak değildi. Devrimci politikanın çok vahim geri çekilişi –aynı gerileme döneminde ilan edilen işçi estetiğinin kör edici başarısızlığına bağlıydı– otuz yıl önce Dada'nın gazabını estirdiği zemini bütünüyle konfüzyonizme teslim etmişti. Tinsel düzlemde küçük burjuvazi hâlâ iktidarda. Yankı uyandıran birkaç krizden sonra öncekine göre daha da geniş kapsamlı bir tekele sahip: Güncel olarak dünyada basılan yayılan ne varsa –kapitalist edebiyat, sosyal realist edebiyat, kamu malı olmuş formlardan beslenen formalist sahte avangard, ya da yakın zamanın kimi özgürleştirici hareketlerinin şaibeli teosofik can çekişmeleri– bütünüyle küçük burjuva tinselliğine aittir. Çağın gerçeklerinin baskısı altında bu tinselliğe pekâlâ son vermek gerekmektedir. Bu doğrultuda tüm araçlar iyidir.
Letrist grubun yaptığı ya da hazırladığı tahammül edilmez kışkırtmalar (harflere indirgenmiş şiir, metagrafik anlatı, görüntüsüz sinema) sanatlarda ölümcül bir enflasyonu zincirinden boşandırmıştı.
O gün letrist grupla hiç tereddütsüz birlik olduk.

2

1950'ye doğru letrist grup dışarıya karşı övgüye değer bir tahammülsüzlük gösteriyor, öte yandan üyeleri arasında oldukça geniş bir düşünce karmaşasına izin veriyordu.

Fütürizmle birlikte ortaya çıkan ve daha sonra Schwitters ve birkaç başkasının elinde belli bir mükemmeliyete ulaşan yansımalı ses şiirinin tek ilginçliği, mutlak olarak sistemleşmiş olmasıydı; bu nitelik onu dönemin tek şiiri olarak sunuyor, böylelikle diğer tüm formları ve kısa vadede kendisini de ölüme mahkûm ediyordu. Ancak bu sırada birçokları, oynamanın mümkün olduğu asıl yerin bilincini, deha ve şöhrete ilişkin çocuksu bir tasarımın lehine ihmal ediyordu.

O vakit çoğunluk eğilimi tüm insanî ektinlikler arasında en yüksek değeri yeni formların yaratılmasına atfediyordu. Nedenleri ve erekleri yalnızca kendinde olan bir formlar evrimine yönelik bu inanç, sanatta burjuva idealist konumunun temelidir. (Nitekim değişmez kavramsal kategorilere yönelik aptalca inançları, gruptan dışlanmış kimilerini, tam da Amerikanlaşmış bir mistisizme götürecekti.) O günün deneyiminin kazancı, Malraux gibi bir budalanın temelde benzer nitelikte birtakım öncüllerden çıkarmadığı ya da çıkarmayı gözünün yemediği sonuçları çıkaran ve böylece bu formalist yöntemi son raddesine vardırarak dönüşsüz bir biçimde tahrip eden bir sağlam mantıktaydı: Artık evrim baş döndürücü bir biçimde hızlanmış ve tüm insanî ihtiyaçlardan açıkça kopmuş olarak boşa dönüyordu.

Formalizmi içeriden yıkmanın yararlı olacağı kesindir: Entelektüel disiplinlerin, toplumun hareketinin geri kalanıyla karşılıklı bağımlılık ilişkileri ne olursa olsun, başka herhangi bir teknik gibi, görece özerk altüst oluşlara, kendi belirlenimlerinin zorunlu kıldığı keşiflere açık olduklarından hiç kuşku yoktur. Her şeyi, bizden istenildiği gibi içeriği bakımından değerlendirmek, edimleri niyetlerine göre değerlendirmekle birdir. Doğru, çeşitli estetik dönemlerin normatif niteliği ve daimî cazibesinin açıklaması daha

ziyade içerik tarafında aranmalıdır (çağdaş zorunluluklar başka içeriklerle ilgilenmemize neden olduğu ve "büyük dönemler" sınıflandırmasının gözden geçirilmesine yol açtığı ölçüde, bu açıklama değişim gösterir). Ama bir yapıtın zamanında sahip olduğu güçler yalnızca içerikten mi ileri gelir, o pek de kesin değildir. Bu süreç modayla karşılaştırılabilir. Örneğin bundan yarım yüzyıl öncesinin kostümlerinin hepsi eşit ölçüde geçmişte kalmış modalara aittir ve çağdaş duyarlılık bunların şu ya da bu görünümünü yeniden keşfedebilir. Ama bugün herkes on yıl öncesinin kadın giyiminin gülünçlüğünü hissetmektedir.

Yine benzer biçimde, 17. yüzyıl hakkındaki akademik yalanların onca zamandır çarpıtarak sunduğu "kıymetli" hareket, üstelik icat etmiş olduğu ifade formları bize son kerte yabancılaşmış olmasına rağmen, "Büyük Yüzyıl"ın en önde gelen düşünce akımı olarak tanınmak üzeredir; çünkü şu anda hayatın tüm alanlarında yapıcı bir altüst oluşa gereksinimimiz var ve bu altüst oluş, yeniden, Kıymetlilik'in davranış ve dekora yaptığı en önemli katkıların yönünü işaret etmektedir (ayrıcalıklı etkinlikler olarak sohbet ve gezinti – mimarîde yaşama mekânlarının farklılaşması, dekorasyon ve mobilya ilkelerinin değişimi). Bunun tersine, Roger Vailland'ın Stendhal'vari bir tonla yazdığı *Beau Masque*, neredeyse sevilesi içeriğine rağmen, sırf güzelce kotarılmış bir pastiş olma özelliğiyle hoşa gitme olanağını muhafaza etmektedir. Bu demektir ki yazar, muhtemelen kendi niyetlerinin de tersine, öncelikle günü geçmiş bir zevkin entelektüellerine hitap etmektedir. Ve eleştirilerin büyük kısmı, gerçekçilikten uzak ilan ettikleri içeriğe aptalca saldırırken, maharetli düzyazıcıya selam durmaktadır.

Tarihsel anlatıya geri dönelim.

3

Eninde sonunda eski bir alışkanlık olan hayatı yabancılaştırma ile hayatı yönetme arasındaki çatışkı olan bu karşıtlıktan türlü türlü antagonizmalar türemekteydi. Bunları eğlenceli bir genel eylem amacı uğruna geçici olarak törpülemiş olsak da, beceriksizlik ve yetersizliklerine rağmen bugün hâlâ olumlu kabul ediyoruz.

Yine şaşırtıcı yanlarından dolayı seçilmiş, kimilerinin mizah kattığı –kimilerininse katmadığı– birtakım önesürümler, bazı ikircikler barındırıyordu: Edebî ya da başka türden bir şöhretin sağlayacağı her türlü isimsel kalıcılığa büsbütün kayıtsız olmamıza rağmen, yapıtlarımızın –pratikte var olmayan yapıtlarımızın– bir biçimde tarihe kalacağını yazmıştık, hem de çetenin kimi ebedî olmak isteyen şaklabanları kadar kendimizden emin bir biçimde. Hepimiz her fırsatta çok yakışıklı olduğumuzu söylüyorduk. Sinema kulüplerinde ve başka her yerde bize sunulan argümanların düşüklüğü, daha ciddi bir yanıt verme olanağı bırakmıyordu. Ayrıca hâlâ epeyce bir cazibemiz var.

Letrizmin krizinin habercisi, grubun geriden gelenlerinin kimi sinematografik denemeleri "beceriksiz" bir şiddetten dolayı gözden düşürmeyi uygun bularak neredeyse açıkça muhalefet etmeleriydi. Kriz 1952'de, hareketin üç fraksiyonu olan, *Letrist Enternasyonal* adında bir dergi gölgesi etrafında toplanmış grubun, Chaplin'in bir basın toplantısında hakaretamiz broşürler dağıtmasıyla patlak verdi. Olayın ardından bir süredir azınlıkta olan letrist estetler gruptan ayrıldılar. Safiyane özürleri bu kopuşu geciktirememiş, ne de sonrasında tamir edebilmişti: Onlara göre, sinemada yaratıma yaptığı katkı Chaplin'i dokunulmaz kılıyordu. "Devrimci" kamuoyunun geri kalanı, Chaplin'in yapıtının ve kişiliğinin hâlâ ilerlemeci bir perspektifte yer aldığına

inandığından, hemen o gün bizi daha da çok kınamıştı. O zamandan bu yana pek çok insan bu yanılsamadan uyandı. Her kim bugünün en celbedici sorunlarını çözme iştahını hâlâ koruyorsa, öğretilerin ya da öğretilere adını vermiş kişilerin yaşlanmışlığını açığa çıkarmak onlar için hem acil hem de kolay bir iştir. Son savaştan bugüne kadar kendini ortaya koyan kayıp kuşağın şişirmeleri ise, zaten kendiliğinden sönmeye mahkûmdu. Ama bu hilelerin karşılarında buldukları eleştirel düşünce boşluğu göz önüne alınırsa, letrizm onların daha hızlı silinmesine katkıda bulunmuş sayılabilir – ve bu bakımdan, Tzara'nın bazı sahne aşırılıklarını otuz yıl sonra yirmi kat daha aptal bir biçimde yeniden yapan bir Ionesco'nun, bundan birkaç yıl öncesinde Antonin Artaud'nun değeri abartılmış kadavrasına yöneltilmiş ilginin çeyreğini bile bulamamasının tuhaf olmadığı da kabul edilebilir.

4

Dünyanın bu çağında bizi tarif eden sözcükler maalesef bizi sınırlama eğiliminde. "Letrist" terimi, bu tür bir *bruitage*'a [ses efekti] hiçbir özel sevgi beslemeyen ve bazı filmlerin ses bantlarını saymazsak onu hiç kullanmayan insanları tanımlamak için oldukça kötü bir terim olsa gerek. Ama "Fransız" terimi bize bu ulus ve sömürgeleriyle aramızda münhasır bağlar sağlıyor gibi görünüyor. Ateizm, şaşkınlık verici bir kolaylıkla, "Hıristiyan", "Yahudi" ya da "Müslüman" ateizm olarak tarif ediliyor. Dahası, bu fikirleri değilse de bu sözcük dağarını az çok rafine bir "burjuva" eğitiminden edinmiş olduğumuz da iyi biliniyor.

Bu şekilde, çok sayıda terim, araştırmalarımızın evrilmesine ve kullanımın getirdiği temizlenmeye rağmen, birçok takipçi dalgasından korunmuştur: "Letrist Enternasyonal", "metagrafi" ve en baştan itibaren türlü türlü insanda hiddet

uyandırdığını fark ettiğimiz başka yeni sözcükler. Bu insanları kendimizden uzak tutmak, aramızdaki anlaşmanın ilk koşuludur.
Düşünen seçkinler –sık sık bize gelip ilgili ve koruyucu bir edayla "aslında ne istediğimizi" soran ve anında kapı dışarı edilen üyeleri olan seçkinler– arasında keyfî, anlamsız ve edepsiz bir karmaşa yaymaya çalıştığımız yolunda itiraz edilebilir. Ama belli bir zaman geçmeden hiçbir edebiyat ya da basın profesyonelinin bizim katkımızla ciddi olarak ilgilenmeyeceğinden emin olduğumuzdan, karmaşanın bizi hiçbir durumda rahatsız edemeyeceğini biliyoruz. Ayrıca bu başka bakımlardan da hoşumuza gidiyor.

5

Öte yandan, bugünün Avrupa'sının "düşünen seçkinleri" yaklaşık bir zekâya ve bir parça kültüre sahip oldukları ölçüde, sözünü ettiğimiz karmaşa artık geçerli değildir. Birkaç yıl öncesindeki yoldaşlarımızdan hâlâ dikkat çekmeye çalışanlar, ya da sadece ufak tefek kalem işleriyle geçinmeye çalışanlar, artık dünyayı şaşırtamayacak kadar aptallaştılar. Başkalarından da erken yıpranacak olan tavırları, kasvetle, geviş getire getire çiğniyorlar. Bir yenileme yönteminin ne kadar hızlı yaşlandığını bilmiyorlar. "Yeni yeni Fransız dergilerinde" boy göstermek için her türlü tavize hazır, çalışmalarını hayırseverce sunan soytarılar gibi –zira dilenerek her zaman kazanılmıyor– bu kokulu peynirde bir Etiemble'inki kadar bile *yer* edinememekten, Caillois'ya bile verilen önemi, Aron'un kazandığı maaşı kazanamamaktan şikâyet ediyorlar. Nihaî ihtiraslarının küçük bir plastik-Yahudi din kurmak olacağına inanmak için neden vardır, şansları varsa sonunda bir tür Father Divine ya da estetik yaratımın Mormonları olarak son bulacaklardır.

Bir zamanlar bizi eğlendiren bu insanları bir kenara bırakalım. İnsanı bağlayan eğlentiler, insanın yasatlığının tam ölçüsüdür: ister beyzbol ister otomatik yazı – ne için? Başarı fikri, eğer en basit arzulardan bahsetmiyorsak, yeryüzü ölçeğinde toptan altüst oluşlardan ayrı tutulamaz. İzin verilen başarılardan geriye kalan, en kötü başarısızlığa daima kuvvetle benzemiştir. Şimdiye kadar kendi eylemliliğimizde en değerli bulduğumuz şey, pek çok alışkanlık ve ahbaplığımızı bozmuş olmamızdır. Söylemek bile fazla, hayatlarını, ya da hayatlarının seçme olanaklarına sahip oldukları küçük bir kısmını, duyguları ve yargılarıyla uyumlu kılan insanlar oldukça nadirdir. Bazı konularda fanatik olmak iyidir. Senenin başında oryantalist-okültist bir dergi bizden şöyle söz ediyordu: "...en bulanık zihinler, etkisi daima salt sözel olan 'aşma' virüsü yüzünden kanı çekilmiş teorisyenler". Bu zavallıları rahatsız eden şey, aslında tam da etkinin salt sözel olmamasıdır. Elbette Île-Saint-Louis mahallesinin yalıtık niteliğini vurgulamak için köprülerini dinamitleyecek ya da gece vakti karşı kıyıdaki Quai Bernard'ın briketlerini çetrefilleştirip süsleyecek değiliz. Zira şu anda elimizde olan araçlarla en acil sorunlara gidiyoruz. Örneğin, muhtelif türden domuzun bize yaklaşmasını engellemekle, bizimle "ortak eylem"e yönelik kaynaşma girişimlerini çok fena sonlandırmakla, tam bir müsamahasızlıkla, aynı zevata söz konusu virüsün varlığının zorunluluğunu kanıtlıyoruz. Ama biz hastaysak bize çamur atanlar ölü.

Madem bu konuyu ele aldık, kimilerinin –nispeten az uzak durulası olanların– bizi ayıplamalarına neden olan bir tavrı netleştirelim: Letrist Enternasyonal'den epeyce bir katılımcının dışlanması ve bu ceza türünün sistematikleşmesi.
Esasen, bize sunulan varoluşun hemen hemen her yönüyle ilgili konum almak durumunda olarak, bu konum almala-

rın bütünü ve kimi araştırma yönelimleri üzerinde birkaç kişiyle vardığımız anlaşmayı değerli kabul ediyoruz. Başka her tür dostluk biçimi, monden ilişkiler, hatta nezaket ilişkileri bile, ya ilgimizin dışında kalıyor ya da midemizi bulandırıyor. Bu tür bir anlaşmanın nesnel ihlaline uygulanabilecek tek yaptırım kopuştur. Fikirlerini değiştirmektense dostlarını değiştirmek yeğdir.

Son tahlilde yargı insanların sürdürdüğü varoluş tarafından verilmektedir. Dışlananların çoğunluğunun kabul ettiği ya da yeniden kabul ettiği girift ilişkiler, altına imza attıkları genellikle hatta bazen son derece onursuzlaştırıcı angajmanlar, derhal çözüme ulaştırdığımız uyuşmazlıklarımızın ne derece vahim olduğunu –ve belki anlaşmamızın önemini de– göstermektedir.

Bu husumetlerden kişiler arası meseleler çıkartmayı kendimize yasaklamak şöyle dursun, insanî ilişkiler içinde olmanın bizi bu ilişkileri fikir meseleleriyle belirlenseler de nihayetinde birer kişi meselesi kılmaya mecbur ettiği fikrini ilan ediyoruz. Vazgeçenler kendi kendilerini yargılamaktadırlar: Biz hiçbir biçimde cezalandırmak, hiçbir şeyi mazur görmek durumunda değiliz.

Letrizmden ayrılanlar kalabalıklaşmaya başladı. Ama anlama ve taraf olma şansını hiç bulamadan yaşayan ve ölen insanların sayısı çok daha fazla. Bu bakış açısından, her kim birtakım yeteneklere sahipse, onlardan büyük ölçüde sorumludur. Birtakım sefil istifaları duygusal açıdan mı değerlendirmeliydik?

6

Yukarıda yazılanlardan anlaşılmış olmalıdır ki, bizim meselemiz bir edebiyat ekolü, bir ifade yeniliği, bir modernizm değildi. Mesele, pek çok keşiften ve geçici formülden geçe-

cek ve bizzat kendisi yalnızca geçici olanda işleyecek bir yaşama biçimidir. Bu girişimin doğası bizi grup halinde çalışmaya ve kendimizi az biraz dışa vurmaya mecbur ediyor: Gelecek insanlardan ve olaylardan çok şey bekliyoruz. Bu yüzden, bildik bir yığın etkinlik, kişi ve kurumdan hiçbir beklentisi olmamak gibi büyük bir güce de sahibiz.
Çok şey öğrenmeli ve olanaklı olduğu ölçüde davranış kuralları kadar mimarî formları da denemeliyiz. Bir öğreti geliştirmek bizim için hiç acelesi olmayan bir şey. Bize önemsenmeye değer gelen şeyler, yenilikler; onların üstüne bir bütün olarak dikilecek tutarlı bir sistemi savunmaya yetecek kadar şeyi kendimize açıklamış olmaktan uzağız.
Sık sık söylenir: Her şeye bir başlangıç gerek. Şu da söylenmişti: İnsanlık yalnızca çözebileceği sorunları önüne koyar.

ÇEVİREN Ufuk Kılıç

1957 Guy Debord: Sitüasyonların İnşası ve Uluslararası Sitüasyonist Akımın Etkinlik ve Örgütlenme Koşulları Üzerine Rapor

Hayalci Bauhaus ve Letrist Enternasyonal, 1957 yılında İtalya'nın Cosio d'Arroscia kasabasında biraraya gelerek Sitüasyonist Enternasyonal'i (SE) kurarlar. Enternasyonal'e Londra Psikocoğrafya Birliği de katılır. Hareketin iki lideri, CoBrA'dan gelen Asger Jorn ve Guy Debord'dur. Ancak Jorn 1961 yılında ayrılır ve İsveç'te önce Sitüasyonist Bauhaus'u, arkasından da İskandinav Kıyaslamalı Vandalizm Enstitüsü'nü kurar. Debord, hareketin manifestosu sayılan "Sitüasyonların İnşası ve Uluslararası Sitüasyonist Akımın Etkinlik ve Örgütlenme Koşulları Üzerine Rapor"unu, SE'nin kuruluş toplantısında okur: Amaç "dünyayı değiştirmektir", bunun için devrimci atmosferler, "sitüasyonlar inşa" etmektir. Görev, bir avangard enternasyonalini "ne yükseltecekse onu araştırmaktır". Debord sitüasyonizmin gereğini, amacını incelemekle birlikte, fütürizme kadar uzanan

soykütüğü üzerinde de durur. "Rapor", Debord'un teorik analizle eyleme çağrıyı birleştiren kışkırtıcı, hatta yer yer saldırgan manifesto üslubunun ve genel olarak sitüasyonist retoriğin ilk örneği sayılır. Bu üslup, 1967'de yayınlanan Debord şaheseri *Gösteri Toplumu*'yla (*La Société du spectacle*) zirvesine çıkacaktır.

Modern Kültürde Devrim ve Karşı-devrim

Öncelikle, dünyayı değiştirmek gerektiği görüşündeyiz. İçinde kendimizi sıkışmış hissettiğimiz hayatta ve toplumda olanaklı en özgürleştirici değişimi arzuluyoruz. Bu değişimin uygun eylemlerle mümkün olduğunu biliyoruz.

Bizim işimiz tam olarak belli eylem araçlarını kullanmak ve yenilerini keşfetmektir. Bu yeni araçlar kültür ve gelenek alanlarında daha rahat fark edilebilir olmakla birlikte, bütün devrimci değişimlerle etkileşim içinde kullanılacaktır.

Bir toplumun kültürü o toplumun hayatı örgütleme olanaklarını yansıtır, ama aynı zamanda onları önceden şekillendirir. İçinde bulunduğumuz döneme damgasını vuran en önemli özellik, devrimci politik eylemin, (dünyanın üst düzeyde örgütlenişini gerektiren) modern üretim olanaklarındaki gelişmenin gerisinde kalmasıdır.

Temel bir tarihsel krizden geçiyoruz: Yeni üretici güçlerin rasyonel denetimi ve dünya çapında bir uygarlığın biçimlenmesi problemlerinin her yıl daha açık biçimde ortaya konduğu bir kriz. Bununla beraber, sömürüye dayalı ekonomik altyapıya indirilecek ilk darbenin bağlı olduğu uluslararası işçi hareketi, ancak bölük pörçük, yarım başarılar elde etmiştir. Kapitalizm, yeni mücadele yöntemleri icat etmektedir (devletin piyasaya müdahalesi, dağıtım sektörünün genişlemesi, faşist yönetimler); işçi liderlerinin yozlaşmasına yaslanmaktadır; çeşitli reformist taktikler aracılığıyla sınıf çatışmasını gizlemektedir. Bu şekilde, gelişmiş sanayi ülkelerinin büyük çoğunluğunda eski toplumsal ilişkile-



Guy Debord, eşi edebiyatçı Michele Bernstein ve Asger Jorn, Situasyonist Enternasyonal'in kuruluşunu izleyen günlerde.

ri sürdürebilmiş, böylece sosyalist bir toplumu olmazsa olmaz maddî temelinden yoksun bırakabilmiştir. Öte yandan, emperyalizme karşı en azından bir on yıldır kitlesel olarak mücadele veren az gelişmiş ya da sömürgeleştirilmiş ülkeler, çok önemli bir zafere ulaşmak üzeredir. Onların başarıları, kapitalist ekonominin çelişkilerini giderek daha da ağırlaştırmakta, özellikle Çin Devrimi örneğinde olduğu gibi, devrimci hareketin bütünündeki canlanmayı kolaylaştırmaktadır. Bu canlanma, kapitalist ya da anti-kapitalist ülkelerdeki reformlarla yetinemez; aksine her yerde iktidarın sorgulanmasına yol açan çatışmalar ortaya çıkarmalıdır.

Modern kültürün parçalanması, ideolojik mücadele düzleminde, bu çatışmaların kaotik ihtilacının ürünüdür. Tarif edilme sürecindeki yeni arzular garip bir konumdan tasav-

vur ediliyor: Çağın kaynakları bunları gerçekleştirmeye elverse de, miadı dolmuş ekonomik yapı bu kaynakları kullanmaya yetmiyor. Aynı zamanda hâkim sınıfın ideolojisi, birbirini izleyen dünya görüşlerinin gözden düşmesiyle bütün tutarlılığını yitirmiş bulunmaktadır, bu durum onu tarihsel belirsizliğe sevk ediyor. Zaman içinde gelişen ve ilke olarak birbirine karşıt olan, Hıristiyanlık ve sosyal demokrasi gibi gerici düşüncelerin bir arada var olması da bu bağlamda etkili olmuştur. Değeri yeni yeni fark edilen, çağdaş Batı dünyasına yabancı birçok başka uygarlığın katkısı da işin içine girmektedir. Dolayısıyla, hâkim sınıfın ideolojisinin temel amacı, karışıklık yaratmaktır.

Kültürde –bu metin boyunca kültür kelimesini kullanırken, kültürün bilimsel ve pedagojik yönlerini bir kenara bırakıyoruz, gerçi dikkat çektiğimiz ideolojik karışıklık bu yönleri büyük bilimsel kuramlar ve genel eğitim kavramları düzeyinde de hissedilir kılmaktadır; biz bu terimi estetiğin, duyguların ve âdetlerin bir karışımını ifade etmek için kullanıyoruz: yani, bir dönemin gündelik hayata tepkisi anlamında– ideolojileri karıştıran karşı-devrimci süreçler, aynı anda hem yeni değerlerin kısmî ilavesini hem de büyük endüstrinin araçlarını (roman, sinema) kullanarak kasıtlı biçimde kültür karşıtı olan bir üretimi içerir. Bunun doğal sonucu da okullara ve ailelere hapsolmuş gençliğin zihinlerinin körelmesidir. Hâkim ideoloji bozguncu buluşların bayağılaştırılmasını tertipler ve onları kısırlaştırdıktan sonra rahatça çevreye yayar. Bozguncu bireyleri kullanmayı da ihmal etmez: Ölenlerin yapıtlarını düzeltir; hayatta olanları, genel ideolojik karışıklık sayesinde sattığı türlü gizemciliklerden biriyle uyuşturur.

Tasfiye evresinde burjuvazinin çelişkilerinden biri, sanatsal ve entelektüel yaratıma ilke olarak saygı duyarken, bu tür eserlere ilk aşamada karşı çıkıp daha sonra onları kul-

lanmasıdır. Araştırma ve eleştiri düşüncesini bir azınlık içinde muhafaza etmesi gerekir, ama ancak bu faaliyetin katı biçimde ayrılmış faydacı disiplinlere yönelmesi, kapsamlı eleştiri ve araştırmadan uzak olması koşuluyla. Kültür ortamında burjuva, kendisi için tehlikeli hale gelen yeniye yönelik beğeninin yönünü değiştirip, değerini yitirmiş, zararsız ve belirsiz yenilik biçimlerine kaydırmak için çaba harcar. Kültürel etkinliği yöneten ticarî mekanizmalarla, avangard eğilimler, onları destekleyebilecek toplum kesimlerinden koparılır; bu kesimler toplumsal koşulların bütünü tarafından zaten sınırlanmıştır. Bu tür eğilimler içindeki insanlar arasında öne çıkanlar, genelde sıradışı bireyler olarak yadsınmak pahasına kabul görürler: Tartışmaların ana noktası, her zaman kapsamlı taleplerden vazgeçmek ve farklı okumalara açık parçalı bir çalışmayı kabul etmektir. Son tahlilde burjuvazi tarafından ele geçirilen "avangard" terimini bir bakıma kuşkulu ve gülünç kılan da budur.

İçerdiği militan anlamı da göz önüne alırsak, kolektif avangard kavramı ise, hem devrimci bir kültürel programa olan ihtiyacı, hem de bu programın gelişimini engelleyen güçlere karşı mücadele etme ihtiyacını ortaya çıkaran tarihsel koşulların son zamanlardaki ürünüdür. Bu tür gruplar, devrimci politikanın geliştirdiği bazı örgütlenme yöntemlerini etkinlik alanlarına katmaya yönelirler, nitekim gelecekte onların faaliyetleri politik eleştiriyle bağ kurulmaksızın düşünülemeyecektir. Bu açıdan, fütürizm, dadaizm ve sürrealizmden, 1945 sonrasında biçimlenen sanatsal hareketlere doğru gözle görülür bir ilerleme vardır. Ama gene de bu aşamaların her birinde evrensel değişim yönündeki aynı iradeye rastlanır; ve gerçek dünyayı değiştirme noktasındaki acizlik, ne kadar yetersiz oldukları yeni ortaya çıkmış doktrinlere doğru savunmacı bir geri çekilmeye yol açtığı zaman, her birinde aynı dağılma gözlenir.

Birinci Dünya Savaşı'ndan önceki dönemde, etkileri İtalya'dan başlayarak öteki ülkelere yayılan fütürizm, sanat dallarında ve edebiyatta yıkıcı bir tavır benimsemiştir. Bu tavır, çok sayıda biçimsel yenilik getirmiş olmasına rağmen, makineleşme fikrinin aşırı derecede basitleştirilmiş yöntemlerle kullanılmasına dayanmıştır. Fütüristlerin bu çocuksu teknolojik iyimserliği, onu idame ettiren burjuva eforisi dönemiyle birlikte son bulur. İtalyan fütürizmi, milliyetçilikten faşizme kadar düşmüş, zamanına ilişkin daha eksiksiz bir kuramsal vizyon geliştirememiştir.

Birinci Dünya Savaşı'nın mültecileri ve kaçakları tarafından Zürih ve New York'ta kurulan dadaizm akımı, büyük bir gümbürtüyle iflas eden burjuva toplum değerlerinin tümünü reddetmek istemişti. Savaş sonrasında Almanya ve Fransa'da ortaya konan keskin Dada örnekleri, her şeyden önce sanatın ve edebiyatın ortadan kaldırılmasına, bir ölçüde de bazı davranış biçimlerine (kasıtlı biçimde budalaca olan gezintiler, gösteriler, söylevler) odaklanıyordu. Tarihsel işlevi, geleneksel kültür anlayışına öldürücü bir darbe indirmek olacaktı. Dada akımının neredeyse apansız dağılması ise, bütünüyle olumsuz tanımının zorunlu bir sonucuydu. Ancak şurası kesindir ki, dadaist ruh kendisinden sonra gelen bütün akımlarda bir parçasını korumuştur; ve tarihsel olarak dadaizmle özdeşleştirilen olumsuzlamanın bir veçhesi, daha sonraki bütün kurucu tavırlarda var olmak zorundadır – o tavırlar, entelektüel hükümleri çoktan verilmiş olan çürümüş üstyapıların tekrarını dayatan toplumsal koşullar tarafından elenmeye direndiği sürece.

Fransa'da Dada hareketine katılmış olan sürrealistler, kurucu bir eylemin zeminini yaratmak için ellerinden geleni yaptılar ve işe Dada'nın vurguladığı iki boyuttan, ahlakî isyandan ve geleneksel iletişim araçlarının aşındırılmasından başladılar. Freudcu psikolojinin şiirsel uygulanımından do-

ğan sürrealizm, keşfettiği yöntemleri resme, sinemaya ve gündelik hayatın bazı alanlarına yaydı. Sonra, dağınık bir biçimde, daha da ötelere taşıdı. Aslında, bu türden bir girişim için mesele, mutlak biçimde ya da nispeten haklı olmak değil, bir çağın arzularını belli bir süreliğine kışkırtmaktı. Sürrealizmin gelişme dönemi, ki idealizmin tasfiye edildiği ve geçici olarak diyalektik maddeciliğe meyledildiği dönemdir, 1930'dan kısa bir süre sonra duraklama evresine girdi; ama hareketin çöküşü ancak İkinci Dünya Savaşı'nın sonunda su yüzüne çıktı. O tarihten sonra sürrealizm birçok ülkeye yayıldı. Hatta, ticarî kaygılar yüzünden ılımlılaştığı için ağırlığı abartılmaması gereken, ama yine de burjuvazinin karıştırıcı mekanizmalarına karşı etkili bir mücadele aracı olabilen bir disiplini başlattı.

Arzunun ve sürprizin egemenliğini olumlayan, yeni bir hayat pratiği öneren sürrealist program, kurucu olanakları bakımından genellikle düşünüldüğünden çok daha zengindir. Maddî araçların eksikliği kuşkusuz sürrealizmin ufkunu sınırlandırmıştır. Ancak, ilk öncülerinin spiritüalizme kapılmaları, özellikle de takipçilerinin vasatlığı, sürrealist kuramın başarısız gelişimini bu kuramın tam da başlangıcında aramaya zorluyor bizi.

Sürrealizmin kökenindeki yanlışlık, bilinçdışı imgelemin sonsuz bir zenginliği içerdiği fikridir. Sürrealizmin ideolojik başarısızlığının nedeni, bilinçdışının, nicedir aranan başat yaşam gücü olduğuna inanmasıdır. Bunun sonucunda düşünce tarihini gözden geçirmesi ve o noktada durmasıdır. Artık biliyoruz ki bilinçdışı imgelem zayıftır, otomatik yazı tekdüzedir ve değişimden yoksun sürrealist tarzın caka satarak arz-ı endam ettiği tüm o "sıradışılık" janrı şaşırtıcılıktan uzaktır. Bu imgelem tarzına biçimsel bağlılık, hayal gücünün modern koşullarının tam karşıtı bir noktaya ulaşmakla sonuçlanır: Geleneksel okültizme. Sürrealizmin, bilinçdı-

şı hakkındaki varsayımına ne ölçüde bağımlı olduğu, ikinci sürrealist kuşağın girişiği kuramsal çalışmalarda görülebilir: Calas ve Mabille, her şeyi, bilinçdışıyla ilgili sürrealist deneyime dair birbirini izleyen iki bakış açısına bağladılar: ilki psikanalize, ikincisi kozmik etkilere. Aslında bilinçdışının işlevinin keşfi, beklenmeyen bir etki yaratmıştı, bir yenilikti. Ama geleceğin beklenmeyen etkileri ve yenilikleri için bir yasa değildi. Freud da, şu satırları yazdığında, sonunda bunu anlamıştı: "Bilince ait olan her şey yıpranır. Bilinçdışına ait olan, bozulmamış olmayı sürdürür. Ama bir kez serbest bırakıldığında o da yıkılıp harap olmayacak mıdır?"

Gerçeklik ile hâlâ avaz avaz beyan edilen değerler arasındaki kopukluğun gülünçlük derecesine taşındığı, açıkça akıldışı bir toplumda, sürrealizm o toplumun yüzeysel mantıksal değerlerini yıkmak için akıldışı olandan yararlandı. Sürrealist akımın başarısı, bu toplumun ideolojisinin en modern veçhesinde yapay değerler arasındaki katı hiyerarşiden vazgeçmiş olmasında, buna karşılık akıldışı ve sürrealist kalıntıları açıkça kullanmasında büyük rol oynamıştır. Burjuvazi her şeyden önce devrimci düşüncenin yeni bir çıkışını önlemek zorundadır. Burjuvazi sürrealizmin tehditkâr doğasını fark etmiştir. Artık sürrealizmi standart bir estetik ticaret nesnesine dönüştürebildiği içindir ki, onun en yüksek düzensizlik derecesine ulaştığını teyit etmekten hoşlanır. Böylece sürrealizme yönelik bir nostaljiyi besler, aynı anda da her türlü yeni keşif biçimini sürrealist *deja vu*'ya, yani kimsenin sorgulayamayacağı bir başarısızlığa indirgeyerek değersizleştirir. Hıristiyan ahlakının geçerli olduğu toplumdaki yabancılaşmanın reddi, bazı insanları, ilkel toplumlardaki bütünüyle akıldışı yabancılaşmaya saygı duymaya yöneltmiştir, hepsi bu. Daha ileri gitmek, dünyayı daha da aklileştirmek gerekir, onu heyecanlı kılmanın ilk koşulu budur.

Bozulma: Burjuva Düşüncesinin Son Aşaması

Paris ve Moskova, güya modern kültürün iki önemli merkezidir. Paris'te ortaya çıkan akımlar –ki bunları geliştirenlerin çoğunluğu Fransız değildir– Avrupa'yı, Amerika'yı ve Japonya gibi kapitalist kuşağın diğer gelişmiş ülkelerini etkilemiştir. Moskova'da yönetim yoluyla kabul ettirilen yeni görüşler, bütün işçi sınıfı devletlerini etkiler, daha düşük ölçeklerde de Paris'te ve Avrupa'daki nüfuz alanında etkisini gösterir. Moskova'nın doğrudan politik bir etkisi vardır, ama Paris'in bugün de sürmekte olan geleneksel etkisini anlamak için uzun süredir sahip olduğu profesyonel kültürel merkez olma özelliğine odaklanmamız gerekiyor.

Burjuva düşüncesi, sistematik bir karışıklık içinde etkisini yitirmiştir; Marksist düşünce, işçi sınıfı devletlerinde köklü biçimde deforme olmuştur – Doğu'da ve Batı'da muhafazakârlık hâkimdir, en çok da kültür ve gelenekler bağlamında. Bu muhafazakârlık 19. yüzyılın tipik küçük burjuva tutumunun yeniden etkili olmaya başladığı Moskova'da açıkça gösterir kendisini. Paris'te ise anarşizm, kinizm ya da mizah kisvesine bürünerek açığa çıkar. Zamanımızın gerçek sorunlarıyla bütünleşmekte yetersiz olmalarına karşın, bu iki hâkim kültürden Batı kültürü, denebilir ki deneyimlerini daha ileri düzeylere götürebilmişken, Moskova'nın etki alanı bu üretim düzeninde az gelişmiş bir bölge görüntüsü arz etmektedir.

Genel olarak entelektüel özgürlüğün görüntü kabilinden hoşgörüyle karşılandığı burjuva bölgesinde, düşüncelerin evrimine dair bilgi ya da çevredeki çok sayıdaki dönüşüm hakkındaki karmakarışık görüş, itkileri denetlenemez olan eli kulağındaki çalkantıya dair bilinci teşvik etmektedir. Hüküm süren duyarlılık, son tahlilde kendisi için kaçınılmaz olarak zararlı olacak yeni değişimlere bir yandan uyarlanma-

ya çalışırken bir yandan da onları engellemeye çabalar. Aynı zamanda, gerici eğilimlerle ortaya konmuş çözümler nihayetinde şu üç tavra indirgenebilir: Dada-sürrealizm krizinin ürettiği formların devam ettirilmesi (bu, geçmiş yaşam tarzlarının, o zamana kadar kabul görmüş yaşama nedenlerinin çöktüğü her yerde kendiliğinden ortaya çıkan bir zihniyetin geliştirilmiş kültürel ifadesinden ibarettir); zihinsel enkazla yetinme; ve uzak geçmişe geri dönüş.

Varlığını ısrarla koruyan tarzlara baktığımızda, sulandırılmış bir sürrealizm her yerde gösterir kendisini. Sürrealist dönemin bütün beğenilerini taşıdığı halde, sürrealist fikirlerin hiçbiri mevcut değildir. Estetiği, tekrara dayanır. Bu bunak-okültist aşamada ortodoks sürrealist hareketin kalıntıları ne bir ideolojik tavır almaya muktedirdir ne de herhangi yeni bir şey düşünmeye: Giderek daha da vülger şarlatanlıkları desteklemekte, başkalarından da bu desteği beklemektedirler.

İkinci Dünya Savaşı'nı izleyen yıllarda, yararsızlıkla tatmin olmak en kuvvetli biçimde kendini gösteren kültürel çözüm olmuştur. Bu, insanı iki seçenekle yüz yüze bıraktı ve ikisinin örneğine de bolca rastlanmaktadır: Uygun bir söz dağarcığı aracılığıyla hiçliği gizlemek, ya da onu pervasızca onaylamak.

İlk seçenek, her şeyden çok, varoluşçu edebiyatla ün kazanmıştır; bu edebiyat, ödünç alınmış bir felsefenin örtüsü altında, geçtiğimiz otuz yılın en vasat kültürel görünümlerini kopya etmiştir; Marksizm ve psikanaliz taklitleriyle, hatta mükerrer siyasî bağlılıklara ve geri çekilmelere el yordamıyla yönelmesiyle, kökleri ticarî tanıtımda yatan çıkarlarını idame ettirmiştir. Bu tavrın, kimi cüretkâr kimi kurnaz çok sayıda takipçisi olmuştur. Soyut resmin ve onu açıklayan kuramların gelişimi, niteliği ve ölçeği bakımından bununla karşılaştırılabilecek bir olgudur.

Mükemmel bir zihinsel boşluğun neşeyle onaylanması, en son edebiyat akımları içinde "sağ görüşlü genç romancıların kinizmi" olarak isimlendirilen olguya damgasını vurur. Ama bu, sağ eğilimli kişiler, romancılar ya da orta kuşaktan olanlarla sınırlı değildir.

Geçmişe dönüş çağrısında bulunan eğilimler arasında en cüretkârlarının sosyalist realist doktrin olduğu anlaşıldı. Çünkü devrimci bir hareketin sonuçlarına dayanma iddiası, kültürel yaratım alanında savunulması imkânsız bir pozisyonu desteklemesini sağlamıştır. 1948'deki Sovyet Müzisyenleri Konferansı'nda Andrei Jdanov, kuramsal baskısının boyutunu gözler önüne sermişti: "Klasik resmin dayandığı köklü değerleri korumakta ve resim sanatının tasfiyecilerinin kökünü kazımakta haklı mıydık? Bu 'okulların' hayatta kalması, resim sanatının tasfiyesi anlamına gelmeyecek miydi?" Resim sanatının bu tasfiyesinin varlığı karşısında (ve daha başka pek çok tasfiye karşısında), gelişmiş Batı burjuvazisi, bütün değerler sisteminin çökmekte olduğunu saptayarak, umutsuz bir tepkisellik ve politik eyyamcılıkla, topyekûn ideolojik çürümeyi hazırladı. Bunun aksine Jdanov, – bir türedinin karakteristik beğenisiyle– son yüzyılın kültürel değerlerinin çürümesine karşı tavır alan ve bu değerlerin otoriter biçimde yeniden tesis edilmesi dışında hiçbir girişimde bulunulmamasını temin eden küçük burjuvanın safına koydu kendini. Geçici ve yerelleştirilmiş politik koşulların bir dönemin genel sorunlarından kaçınacak gücü sağladığına inanmak zaten hiç gerçekçi değildir; tarihin aşılmış sorunlardan çıkardığı bütün dersleri daha baştan yok saydıktan sonra, o aşılmış sorunların yeniden ele alınması gereğini kim takar?

Dinî kurumların geleneksel propagandası, özellikle de Katoliklik, biçimi ve içeriğinin bazı veçheleri bakımından bu sosyalist realizme yakındır. Değişmez bir propaganda yön-

temiyle, Katoliklik geçmişin bütün güçleri arasında sadece kendisinin bugün de sahip olduğu genel bir ideolojik yapıyı savunur. Fakat Katolik Kilisesi, etki alanından uzaklaşan ve sayıları her gün artan alanları yeniden ele geçirmek için, geleneksel propagandasına paralel olarak, modern kültürel formları bünyesine katmaya çalışıyor. Bunların başında da, "enformel resim" gibi, kuramsal açıdan boş bir alanın sınırları içinde yer alan formlar gelmektedir. Gerçekten de Katolik gerici kesim, öteki burjuva eğilimlerle ilişkisi açısından, öncelikli bir konuma sahiptir bu konuda. Süreklilik gösteren değerler düzenini güvence altına alarak, disiplin içinde kokuşma noktasına kadar, güle oynaya götürür onları; o aşamada da bu değerler ayrışma düzeyine gelmiş olur.

Modern kültür krizinin bugün ulaştığı nokta, ideolojik çürümedir. Bu enkaz üzerine yeni hiçbir şey inşa edilemez artık ve bu aşamada, eleştirel düşünce temrini gibi basit bir uğraş bile olanaksız hale gelir. Her yargı başkalarına çarpar ve bunların her biri, kullanılmayan kapsamlı sistem kalıntılarına ya da kişisel, duygusal buyruklara göre biçimlenir.

Artık çürüme her yana bulaşmıştır. Reklam ve tanıtımın kitlesel biçimde kullanılarak kültürel yaratım yargıları üzerinde etkide bulunmasına bu aşamada şahit olmuyoruz; bunun devri geçti. Artık sadece reklamın geçerli olduğu, diğer bütün eleştirel yargıların dışarıda bırakıldığı bir ideolojik yoksunluk noktasına gelinmiştir – ama eleştirel yargının koşullandırılmış refleksini de peşi sıra sürüklemeyi ihmal etmeden. Uzmanlar şaşıradursun, satış tekniklerinin karmaşık oyunu, kültür tartışmalarına malzeme olacak sözde nesnelerin otomatik olarak yaratılmasına indirgenmiş durumda. Sagan-Drouet* olayının sosyolojik önemi budur işte: Son üç yıl

* Françoise Sagan, 18 yaşında yazdığı *Merhaba Hüzün* (1954) adlı kitabıyla dünya çapında üne kavuşur. Bundan bir yıl sonra, 8 yaşındaki Minou Drouet'nin şiirleri yayımlanır. Bu iki olay Fransa'da büyük tartışmalara sebep olur – e.n.

içerisinde Fransa'da yaşanan bu deneyimin etkisi, işçi devletlerinde ilgiyi kışkırtarak, merkezi Paris olan kültürel bölgenin sınırlarını bile aşmıştır. Profesyonel kültür yargıçları, Sagan-Drouet olayı karşısında, aşina olmadıkları mekanizmaların kestirilemeyen sonuçlarını sezinliyor ve bu olayı sirk reklamının yöntemleri çerçevesinde açıklama yoluna gidiyorlar. Ancak onlar, meslekleri gereği, salt sözde eleştirilerle bu eserlerin konularıyla sözde mücadele etmek zorunda kalıyorlar (dahası, anlamı açıklanamayan bir eser, burjuvazinin karıştırmacı eleştirisi açısından en zengin konuyu oluşturur). Bu yargıçlar haliyle, dış mekanizmaların bu boşluktan yararlanmaya başlamasından çok önce bile eleştirinin entelektüel mekanizmalarının ellerinden kaçıverdiğini fark etmemişlerdir. Onlar, Sagan-Drouet olayında, ifade araçlarının gündelik hayatta eylem yapma araçlarına dönüşmesinin saçma arka yüzünü görmekten kaçındılar. Bu aşılma süreci, yaratıcının yaşamını eseriyle ilişkisinde giderek daha da önemli hale getirdi. O zaman, önemli ifadeler dönemi uç noktaya kadar indirgendiğinde, yazarın kişiliği dışında önemli olabilecek hiçbir şey kalmaz. Yazarın da, kendi payına, yaşı, modaya uygun bir ahlaksızlığı, ya da eski bir pitoresk becerisi dışında sahip olabileceği kayda değer bir özelliği yoktur artık.

Bu ideolojik çürümeye karşı elbirliğiyle yürütmemiz gereken muhalefet, şiir ya da roman gibi zaten mahkûm edilmiş formlarda üretilen antikaları eleştirerek yapılmamalıdır. Sadece gelecek için önemli olan, ihtiyaç duyduğumuz etkinlikler eleştirilmelidir. Günümüzün ideolojik çürümesinin en ciddi göstergelerinden biri, işlevselci mimarlık kuramının en gerici toplum ve etik kavramlarında yatan temelidir, yani yaşama ve yaşamın ufkuna dair aşırı derecede gerileticı bir anlayış, ilk Bauhaus döneminin ve Le Corbusier okulunun kusurlu ama geçici olarak yararlı olan katkılarına dışarıdan eklenmiştir.

Bununla beraber, 1956'dan bu yana yaşanan her şey yeni bir mücadele evresine girdiğimizi gösteriyor; devrimci güçlerin patlayışı, tüm cephelerde en amansız engellerle karşı karşıya gelecekken, geçtiğimiz dönemin koşullarını değiştirmeye başlıyor. Aynı zamanda, anti-kapitalist ülkelerde kendisini üreten Stalinist tepkiyle birlikte sosyalist realizmin de zeminini kaybettiğine tanık oluyoruz; Sagan-Drouet kültürü, muhtemelen, burjuva dekadansının aşılmaz bir evresine işaret etmektedir; ve nihayet Batı'da, İkinci Dünya Savaşı'nın sonundan bu yana devreye sokulan kültürel önlemlerin tükendiğine ilişkin az çok bir bilinç oluşmuştur. Avangard azınlık bunun pozitif içeriğini yeniden ele geçirebilir.

Geri Çekiliş Döneminde Azınlık Eğilimlerinin İşlevi

Dünya çapındaki devrimci hareket, 1920'den birkaç yıl sonra bariz hale gelen ve 1950'ye dek büsbütün belirginleşen bir gerilemeye girmiştir; bunun ardından, beş-altı yıl boyunca kültürde ve günlük hayatta özgürlükçü bir tavır geliştirmeye çalışan hareketler de geriledi. Bu tür hareketlerin maddî ve ideolojik önemi giderek o kadar azaldı ki, sonunda toplumdan bütünüyle yalıtılma noktasına vardılar. Bu hareketler, daha elverişli koşullar altında duygulanım alanında ani bir yenilenmeye yol açabilirdi, ama öylesine güçsüzleştiler ki muhafazakâr eğilimler onları resmî kültürün danışıklı dövüşüne doğrudan erişmekten men etti. Yeni değerlerin üretilmesindeki işlevleri ellerinden alınmış bu hareketler, bundan böyle bir yedek kafa emeği ordusu* oluşturacaktır ve burjuvazi de o ordudan kendi propagandasına yeni nüanslar katabilecek bireyler devşirebilecektir.

* Marx'ın, ucuz ve her an kullanılmaya uygun emek gücü anlamında kullandığı "yedek emek ordusu" kavramına atıfla – e.n.

Bu bozulma aşamasında, deneysel avangardın toplumsal saygınlığı, değişim iradesini yansıtma zahmetine katlanmayan ama modern kültürün kabul gören yüzünü temsil eden sözde modernist eğilimlerden çok daha aşağı düzeydedir. Bununla birlikte, modern kültürün hakiki üretiminde pay sahibi olan ve bu kültürün üreticileri olarak kendi ilgilerini keşfedenler (salt olumsuz bir konuma indirgendikçe gayretleri daha da artarak), bu olgulara dayanan bir bilinç geliştiriyorlar – iflas etmiş bir toplumun modernist sahtekârlarının ister istemez mahrum oldukları bir bilinç. Kabul gören kültürün sefilliği ve kültürel üretim araçları üzerindeki tekeli, avangard kuram ve ifadelerde de bununla orantılı bir sefilliğe yol açıyor. Ama yeni bir devrimci kültür kavramının inceden inceye oluştuğu tek yer de bu avangarddır. Hâkim kültür ile muhalif kültür birbirinden ayrılma ve karşılıklı olarak güçsüzleşme aşamasının son noktasına vardığı anda bu yeni kavram kendini ortaya koymalıdır.

Devrimci geri çekilme aşamasında, modern kültür tarihi, yenileşme hareketinin pratik ve kuramsal planda indirgenmiş tarihi olur böylece. Azınlık eğilimlerinin tecritine ve çürümenin bölünmez tahakkümüne kadar uzanan bir tarihtir bu.

1930 ile İkinci Dünya Savaşı arasında, tam da kendi etkisini kontrol edemez hale geldiği zamanda bir devrimci güç olarak sürrealizmin sürekli kan kaybına tanık olduk. Savaş sonrasında, 1930'a doğru, sürrealizm kendi gelişimini duraklamaya uğratan iki unsur nedeniyle tasfiye edildi: Kuramsal yenilenme olanaklarının eksikliği ve devrimci gücün gerileyişi – işçi hareketinin kültürel ve siyasal tepkisinde kendini açığa vuran olgulardır bunlar. İkinci etken, örneğin Romanya'daki sürrealist grubun dağılmasında doğrudan belirleyici olmuştur. Bunun aksine, Fransa ve Belçika'da devrimci sürrealist hareketin çabucak bölünmesine yol açan,

özellikle birinci etkendir. Sürrealizmden türeyen bir grubun geçerli bir deneysel tavrı hâlâ koruduğu Belçika hariç, dünyanın değişik ülkelerine yayılan sürrealist eğilimler mistik idealizme savrulmuştur.

CoBrA (Kopenhag-Brüksel-Amsterdam) adlı bir yayın organı bulunan "Uluslararası Deneysel Sanatçılar" grubu, devrimci-sürrealist hareketin bir kolu olarak, 1949-1951 arasında Danimarka, Hollanda ve Belçika'da kurulmuş, daha sonra Almanya'ya da yayılmıştır. Bu grupların erdemi, mevcut sorunların karmaşıklığının ve boyutlarının böylesi örgütleri gerektirdiğini anlamış olmalarıdır. Fakat ideolojik güçten yoksun olmaları, araştırmalarını esas olarak plastik sanatlara yoğunlaştırmaları, her şeyden çok da deneylerinin koşullarına ve perspektifine dair genel bir kuramın eksikliği, dağılmalarına yol açmıştır.

Fransa'daki "letrizm" akımı, sürekli bozulmalarını isabetli biçimde analiz ettiği bütün estetik hareketler karşısında tam bir muhalefetten yola çıkmıştı. Her alanda yeni ifade biçimlerinin kesintisiz yaratımına girişen letrist grup, 1946-1952 arasında takdire değer bir kıpırdanma sağladı. Fakat genel olarak idealist yanılgıya kapılarak, estetik disiplinlerin eskisine benzer bir genel çerçeveden yola çıkması gerektiğini kabul ettiklerinden, ürettikleri birkaç sıradan deneyle sınırlı kaldı. 1952'de letrist solcular, "Letrist Enternasyonal" sergisini düzenlediler ve gerici eğilimleri dışladılar. Bu sergide, farklı eğilimler arasındaki keskin çatışmalar arasında, gündelik hayata müdahale etmenin yeni yöntemlerini aramışlardı.

İtalya'da –1955'te Hayalci Bauhaus Enternasyonali'nin en sağlam bölümünü kuran işlevselcilik karşıtı deneysel grup haricinde– eski sanat görüşleriyle bağlantılı avangard oluşum çabaları kendilerini kuramsal olarak ifade etmeyi bile başaramadılar.

Bu arada, Batı kültürünün en zararsız ve bayağılaşmış yönleri Amerika'dan Japonya'ya kadar bütün dünyada yoğun bir biçimde taklit edilmiştir (Paris'teki Amerikan kolonisi içinde toplanma alışkanlığı olan ABD avangardı, en yavan konformizm içinde ideolojik, toplumsal, hatta çevresel bakış açılarından yalıtılmıştır). Kültürel sömürgeciliğe maruz kalan halkların, genellikle politik baskı yoluyla ortaya konan üretimleri, kendi ülkelerinde ilerici olsa da gelişmiş kültür merkezlerinde gerici bir rol oynar. Eski yaratım sistemlerine ilişkin miadı dolmuş referanslara var güçleriyle bağlı kalan eleştirmenler, Yunan sinemasında ya da Guatemala romanında heyecan verici yenilikler keşfederler. Böylece, aslında anti-egzotik olan bir egzotizme başvururlar, çünkü eskiden kullanılmış yaklaşımların başka uluslarda gecikerek kendini göstermesidir söz konusu olan, ama esas işlevi egzotizmdir: Hayatın ve yaratımın gerçek koşullarından kaçmak.

İşçi devletlerinde, yalnızca Berlin'de Brecht'in başını çektiği denemeler, tiyatroya dair klasik fikri sorgulamasıyla bugün bizim açımızdan anlamlı olan inşalara yakındır. Hüküm süren sosyalist realizmin budalalığına direnmeyi sadece Brecht başarabilmiştir.

Sosyalist realizm akımı günümüzde dağılmış olduğuna göre, işçi devletlerindeki entelektüellerin modern kültürün gerçek sorunlarına yoğunlaştıkları devrimci bir akından çok şey bekleyebiliriz. Şayet Jdanovculuk yalnızca işçi hareketindeki değil, burjuva dünyasının muhafazakâr kültürel konumundaki kültürel yozlaşmanın da en saf ifadesiyse, Doğu Bloğu'nda şu anda Jdanovculuğa karşı çıkanlar, kişisel niyetleri ne olursa olsun, bunu sadece örneğin bir Cocteau gibi, daha büyük bir kültürel özgürlük adına yapamazlar. Jdanovculuğu olumsuzlamanın nesnel anlamının, "tasfiye"nin Jdanovcu olumsuzlamasının olumsuzlanması anlamına geldi-

gi iyice anlaşılmalıdır. Jdanovculuğun aşılmasının tek yolu, günümüzün zorunluluklarının bilincine varılması anlamında hakiki özgürlüğü deneyimlemek olacaktır.

Burada da aynı şekilde, geçtiğimiz yıllar olsa olsa gerici budalalığın karışık egemenliğine karşı karışık bir direniş dönemi oldu. Biz bu karmaşada yer almadık. Ama bu dönemin beğenilerine ya da küçük keşiflerine takılıp kalmamalıyız. Kültürel yaratımın sorunları, dünya ölçeğindeki devrim hareketinin yeni gelişmeleriyle bağlantılı olarak çözülebilir ancak.

Geçici Bir Muhalefet Platformu

Kültürde devrimci etkinlik, hayatı ifade ya da analiz etmeyi değil, onu genişletmeyi amaç edinebilir. Her yerde umutsuzluğu püskürtmek gerekir. Devrim, ağır sanayide hangi üretim düzeyine erişildiğini ve onun başına kimin geçeceğini bilmek değildir. İnsanın sömürülmesiyle birlikte, o sömürünün ürünü olan tutkular, ödüller ve alışkanlıklar da ortadan kalkmak zorundadır. Günümüzün olanaklarına uygun arzuları tanımlamamız gerekiyor. Daha şimdiden, mevcut toplum ile onu yıkacak olan güçler arasındaki mücadelede, daha üstün bir yapı oluşturmanın ve yeni davranışların koşullarının nüveleri saptanmalıdır – bu ikincisi, deney ve propagandayla yapılacaktır. Bunun dışındaki her şey geçmişe aittir ve ona hizmet eder.

Gündelik hayatı dönüştürme araçlarının ortak kullanımını amaçlayan örgütlü bir kolektif çalışmaya girişmeliyiz. Doğanın daha çok kontrol edildiği, daha büyük bir özgürlüğün bakış açısından, bu araçların birbirine bağımlılığını görmek zorundayız öncelikle. Yeni davranışların hem ürünü hem aracı olacak yeni ortamlar inşa etmeliyiz. Bunu yapmak için, öncelikle, bugün var olan gündelik yaklaşımları ve kültürel

formları ampirik biçimde kullanmalı, bir yandan da onların değerini sorgulamalıyız. Biçimsel icadın, yeniliğin ölçütü, bir sanatın geleneksel çerçevesi içinde anlamını yitirmiş bulunuyor – yani, içerisindeki kısmî yenilenmelerin miadının da çoktan dolduğu, dolayısıyla işlemez olduğu yetersiz, parçalı bir aracın sınırları içinde.

Modern kültürü reddetmemeliyiz, ama onu yadsımak için ele geçirmeliyiz. Bizi bekleyen kültürel devrimi kabul etmeyen bir entelektüel, devrimci olamaz. Yaratıcı bir entelektüel, salt bir siyasal partinin görüşünü destekleyerek devrimci sıfatını kazanamaz, – bunu özgün araçlarla yapsa bile. Bütün kültürel üstyapılarda gereken değişimleri gerçekleştirmek için partilerin dışında da çalışmalıdır. Aynı şekilde, bir burjuva entelektüelinin niteliği son tahlilde ne toplumsal kökeniyle ne de kültürel bilgi birikimiyle (eleştirinin ve yaratımın ortak hareket noktasıdır bu) belirlenir; onun niteliğini belirleyen, tarihsel olarak burjuva formlarının üretiminde oynadığı roldür. Devrimci siyasal görüşlere sahip sanat üreticileri, burjuva eleştirmenleri tarafından övüldüklerinde, kendilerine nerede hata yaptıklarını sormalıdırlar.

Birkaç deneyci eğilimin birleşip kültürde devrimci bir cephe [Situasyonist Enternasyonal] kurma süreci (1956 yılının sonunda, İtalya'nın Alba kentinde yapılan bir kongrede başladı), göz ardı edilmemesi gereken üç önemli etkeni varsaymaktadır.

Birincisi, bu birleşik harekete katılan grupların ve kişilerin tam bir uyum içinde olmaları gerekir ve böyle bir uyuma ulaşmak adına katılımcıların bazı sonuçlara göz yummasına izin verilmemelidir. İnanç yoksunu olduklarından böyle bir yolla başarıya ulaşmak isteyen ciddiyet yoksunlarından ya da ikbal avcılarından uzak durmalıyız.

İkincisi, şunu unutmamak gerekir ki her hakiki deneyci yaklaşım yararlı olsa da, bu kelimenin çok sık kullanılma-

sı genelde mevcut, yani başkaları tarafından daha önce keşfedilmiş bir yapı içerisindeki bir sanat eylemini meşrulaştırmaya hizmet eder. Geçerli tek deneysel yaklaşım, var olan koşulların tavizsiz eleştirisine ve bu koşulların bilinçli biçimde aşılmasına dayanır. Başkalarının yarattığı araçların sınırları içerisinde salt bir kişisel ifade olan şeye yaratım payesi biçmeyeceğimizi kesin olarak söylemeliyiz. Formların ve nesnelerin düzenlenmesi değildir yaratım, bu düzenlemeye ilişkin yeni yasalar bulmaktır.

Nihayet, içimizdeki hizipçilikten kurtulmamız gerekiyor, çünkü bu, potansiyel müttefiklerimizle birlik içinde tanımlanmış amaçlara doğru yol almamız ve benzer örgütlerin aramıza karışması önünde engel teşkil eder. 1952-1955 arasında Letrist Enternasyonal, gerekli bazı ayıklamalardan sonra, uzlaşmaz bir tür disipline doğru gitti ve bu da eşit ölçüde uzlaşmaz bir yalıtılmışlığa, etkisizliğe yol açtı; sonunda değişime karşı muhalefeti, eleştiri ve keşif ruhunun çürümesini destekledi. Sahih eylemler adına bu tür hizipçiliği kesin olarak aşmamız gerekiyor. Yoldaşlarımızla birleşmeye ya da onlarla yollarımızı ayırmaya sadece bu ölçüte dayanarak karar vermeliyiz. Elbette bu, herkesin bize tavsiye ettiği gibi, ihraçlardan vazgeçmek zorunda olduğumuz anlamına gelmiyor. Aksine, belli alışkanlıkları ve şahısları uzak tutmak konusunda daha da ileri gitmemiz gerektiğini düşünüyoruz.

Hep birlikte programımızı saptamak ve onu, sanatsal olanlar da dahil, her aracı devreye sokarak disiplinli bir şekilde hayata geçirmek zorundayız.

Bir Sitüasyonist Enternasyonale Doğru

Temel amacımız, sitüasyonlar inşa etmek, yani kısa süreli yaşam ortamlarını somut olarak kurmak ve onları daha üst düzeyde, tutkulu bir niteliğe dönüştürmektir. Birbiriyle

sürekli etkileşim halinde olan iki büyük bileşenin –yani hayatın maddî ortamı ile onun kışkırttığı ve onu altüst eden davranışların– karmaşık etkenleriyle yönlendirilen bir müdahale geliştirmeliyiz.

Çevre üzerinde eyleme ilişkin bakış açılarımız, son gelişme aşamalarında, bizi birleştirici kentçilik fikrine götürdü. Birleştirici kentçilik, öncelikle, bütün sanatların ve tekniklerin, çevrenin bütünleşmiş bir kompozisyonuna katkıda bulunma araçları olarak kullanılmasında belirginlik kazanır. Bu bütünün alabildiğine geniş olduğunu göz önüne almak gerekir: Mimarînin geleneksel sanatlar üzerindeki eski etkisini, ya da bugün gözlemlediğimiz, uzmanlaşmış tekniklerin veya ekoloji gibi bilimsel araştırmaların anarşik kentçiliğe uygulanmasını kat kat aşan bir genişliktir bu. Birleştirici kentçilik, örneğin akustik çevre kadar, farklı gıda ya da içecek çeşitlerinin dağıtımını da kontrol etmelidir. Yeni formların yaratılmasını, kentçiliğin ve mimarlığın bilinen formlarının *détournement*'ını* üstlenmelidir – aynı zamanda, eski şiirin ve sinemanın *détournement*'ını da üstlenmelidir. Üzerine onca laf edilen bütünsel sanat, kendini ancak kentçilik düzeyinde somutlaştırabilir. Ama böyle bir sanat artık estetiğin geleneksel hiçbir tanımına uymayacaktır. Deneysel kentlerin her birinde, birleştirici kentçilik, belli sayıda kuvvet alanlarını devreye sokacaktır. Bunları şimdilik klasik *semt* ifadesiyle tanımlayabiliriz. Her semt, civarındaki uyumlardan ayrı, net bir uyum doğurabilecektir; ya da, iç uyumun azami oranda parçalanması üzerinde oynayabilecektir.

İkinci olarak, birleştirici kentçilik dinamiktir, yani davranış tarzlarıyla sıkı bir bağlantı içindedir. Birleştirici kentçiliğin en küçük unsuru ev değildir, bir çevreyi koşullandıran bütün etkenlerin birleşimi, ya da inşa edilmiş sitüasyon ölçeğinde kesişen bir dizi çevre olan mimari kompleks-

* Bkz. "Sitüasyonist Tanımlar", bu kitapta s. 313 – e.n.

tir. Mekânsal gelişme, deneysel kentin belirleyeceği duyumsal gerçeklikleri hesaba katmak zorundadır. Yoldaşlarımızdan biri, "halet-i ruhiye semtleri" hakkında bir kuram ortaya koydu; buna göre bir kentin her mahallesi belli bir duyguyu kışkırtacak şekilde tasarlanacaktı ve insanlar da bilinçli olarak bu duyguya bırakacaklardı kendilerini. Öyle görünüyor ki bu proje, rastlantısal temel duyguların giderek aşındırılmasından uygun sonuçlar çıkarmaktadır ve hayata geçirilmesi bu değişime ivme kazandırabilir. Yeni ve özgür bir mimarî çağrısında bulunan yoldaşlar, bu yeni mimarînin, öncelikle özgür, –günümüzün "lirik soyut" resminde kullanıldığı anlamıyla– şiirsel formlar ve çizgilerle oynamayacağını bilmek zorundadırlar. Bu mimarî, odaların, koridorların, sokakların, atmosferlerin, barındırdıkları davranışlara bağlı atmosferik etkileriyle oynayacaktır. Mimarlık, çalışacağı malzeme olarak, duyguları harekete geçiren formlardan çok, duyguları harekete geçiren sitüasyonları kullanmalıdır. Bu malzemeden devşirilen deneyler meçhul formlara götürecektir. Psikocoğrafî araştırma, yani "bilinçli olarak düzenlenmiş olsun ya da olmasın, coğrafî çevrenin bireylerin duyguları ve davranışları üstündeki etkilerinin ve bu sürecin kesin yasalarının incelenmesi", ikili bir anlam kazanır böylece: Günümüzün kentsel alanlarını etkin biçimde gözlemlemek ve bir sitüasyonist kentin yapısı üzerine hipotezler geliştirmek. Psikocoğrafyanın ilerlemesi büyük oranda gözlem yöntemlerinin istatistiksel olarak genişlemesine bağlıdır, ama öncelikle de, kentçilikte somut müdahalelerle yapılacak deneysel çalışmalara bağlıdır. Bu aşamaya gelinceye kadar, ilk psikocoğrafî verilerin bile nesnel doğruluğu kanıtlanamaz. Ama bu verilerin yanlış olduğu ortaya çıksa da, hakiki bir soruna ilişkin yanlış çözümler olacakları kesindir.

Davranış üzerine eylemimiz, törelerdeki köklü bir değişimin arzu edilen öteki veçheleriyle bağlantılı olarak, yeni bir

oyun cinsinin icat edilmesi şeklinde tanımlanabilir kısaca. En geniş anlamıyla amaç, hayatın vasat olmayan bir parçasını genişletmek, boş anları olabildiğince azaltmaktır. Şu halde, insan hayatının niteliksel olarak genişletilmesini amaçlayan bir girişim olduğu söylenebilir; bugün incelenen biyolojik süreçlerden daha ciddi bir süreçtir bu. Bu girişim, o biyolojik süreçlerde bile gelişimleri kestirilemeyen niteliksel bir artışa işaret eder. Sitüasyonist oyun, standart oyun kavramından ayrılır, çünkü rekabetin saçma öğelerini ve hayatın akışından ayrı uruşunu köklü biçimde yadsır. Tersine sitüasyonist oyun, ahlakî bir tercihten o kadar ayrı görünmez, oyunun ve özgürlüğün gelecekteki egemenliğini neyin sağlayacağına karar vermektir söz konusu olan. Kuşkusuz bu, boş zamanın, çağımızın üretici güçlerine tekabül edecek düzeyde sürekli olarak ve hızla çoğalmasına bağlıdır. Aynı şekilde, gözümüzün önünde boş zaman için bir savaş verildiği ve bu savaşın öneminin sınıf mücadelesinde yeterince analiz edilmediği gerçeğini anlamamıza da bağlıdır. Günümüze dek, hâkim sınıf, devrimci işçi sınıfının söke söke kopardığı boş zamanı doldurmayı başarabilmiştir: İşçi sınıfını, gizemleştirici ideolojinin ve burjuva beğenisinin yan ürünleriyle sersemleştirmede rakipsiz bir araç olan dev bir endüstriyel boş zaman sektörü yaratmıştır. Amerikan işçi sınıfının bir türlü politize olamamasının nedenlerinden birini, televizyondan yayılan adiliklerin bolluğunda aramak yanlış olmayacaktır. Kolektif baskı sonucunda, emeğine karşılık, o emeğin üretimi için gereken asgarî düzeyi azıcık aşan bir ücret elde eden işçi sınıfı, mücadele gücünü artırmakla kalmıyor, mücadelenin alanını da genişletiyor. O zaman, bu mücadelenin yeni biçimleri, doğrudan siyasal ve ekonomik çatışmalara paralel olarak ortaya çıkıyor. Denebilir ki devrimci propaganda, şimdiye kadar, gelişmiş sanayinin onları devreye soktuğu bütün ülkelerde bu mücadele biçimlerine sürek-

li olarak tâbi olmuştur. Altyapıda gerekli değişimin üstyapı düzeyindeki hatalar ve eksikler nedeniyle gecikebileceği fikri, maalesef 20. yüzyılın bazı deneyimleriyle kanıtlanmıştır. Boş zaman üzerinde yürütülen savaşa yeni güçler katılmalıdır ve biz de burada bize düşen safı tutacağız.

Yeni bir davranış tarzı yolundaki ilk girişim, *dérive* adını verdiğimiz şeyle hayata geçirilmiştir, yani çevrenin hızla değişimi yoluyla girişilen tutkulu bir altüst etme pratiği ve psikocoğrafya ile sitüasyonist psikoloji incelemesinin aracı. Ama bu oyuncul yaratım istencinin hayata geçirilmesi insan ilişkilerinin bütün biçimlerini kapsayacak şekilde genişletilmeli ve örneğin dostluk ya da aşk gibi duyguların tarihsel evrimi üzerinde etki etmelidir. Araştırmamızın temel anlayışının, sitüasyonların inşası hipotezinde yattığı inancına götürüyor her şey.

Bir insanın hayatı rastlantısal sitüasyonlar dizisinden oluşur; hiçbiri ötekine benzemiyorsa da, en azından büyük çoğunlukla, birbirlerinden öylesine farksız ve öylesine donukturlar ki bizde tam bir aynılık izlenimi uyandırırlar. Sonuç olarak, ender ve büyüleyici sitüasyonlar da bu hayatı tam anlamıyla kısıtlar ve sınırlandırır. Yeni sitüasyonlar, yani kolektif çevreler, ânın niteliğini belirleyen izlenim toplamları yaratmalıyız. Bir grup insanın belli bir süre için toplanması gibi basit bir örneği ele alalım: Elimizdeki tanışıklıkları ve maddî araçları da hesaba katarsak, arzu edilen çevreye hangi mekân düzenlemesinin, hangi katılımcıların seçilmesinin, hangi olayların kışkırtılmasının uygun düşeceğini incelememiz gerekir. Kuşkusuz, bir sitüasyonun gücü birleştirici kentçiliğin hayata geçirilmesiyle ya da sitüasyonist bir neslin yetişmesiyle zaman ve mekân içinde hatırı sayılır ölçüde artacaktır. Sitüasyonların inşası, gösteri kavramının modern çöküşünün ötesinde başlar. Gösterinin temel ilkesinin –müdahalesizlik– eski dünyanın yabancılaşmasına

ne derece bağlı olduğunu görmek zor değildir. Tersi biçimde, kültürde devrimci araştırmaların en geçerlisi, hayatında devrim yapma kapasitesini kışkırtarak izleyiciyi eyleme sürüklemek için, onun kahramanla psikolojik özdeşleşmesini engellemeye çalışır. Böylece sitüasyon onu inşa edenler tarafından yaşanacak şekilde tasarlanır. Edilgin olmasa da figüran konumundaki "halk"ın oynadığı rol sürekli azalırken, artık oyuncular olarak değil de "yaşayanlar" olarak adlandırılacak olanların rolü giderek artacaktır.

Şiirsel konuları ve nesneleri çoğaltmalıyız diyoruz, bugün bunların sayısı öyle azdır ki en önemsizleri bile abartılı bir duygusal önem kazanmaktadır. Ve bu şiirsel nesneler arasında, bu şiirsel konulara ilişkin oyunlar düzenlemeliyiz. İşte aslen geçici olan programımızın ana hatları böyle. Bizim sitüasyonlarımızın geleceği olmayacaktır, insanların gelip geçtiği yerler olacaktır onlar. Sanatın ya da herhangi bir şeyin değişmez karakteri, bizim içten dertlerimiz arasında yer almıyor. Sonsuzluk düşüncesi, bir insanın eylemleri hakkında tasavvur edebileceği en aşağılık düşüncedir.

Sitüasyonist teknikler hâlâ keşfedilmeyi bekliyor. Ama biliyoruz ki, bir görev, ancak onun gerçekleşebilmesi için gerekli koşulların var olması, ya da en azından oluşma aşamasında olması durumunda kendini ortaya koyar. Küçük ölçekli, deneysel bir aşamayla başlamalıyız işe. Başlangıçta ister istemez yetersiz olmaları olasılığına karşı, sitüasyonlar için senaryo benzeri planlar hazırlanması gerekir kuşkusuz. O halde, bir notasyon sistemi geliştirmek gerekecektir öncelikle. İnşa ettiğimiz deneylerden çıkarttığımız dersler bu sistemin kesinliğini artıracaktır. Yasalar bulmamız ya da olumlamamız gerekecektir, sitüasyonist duyguyu aşırı bir eylem yoğunlaşmasına ya da eylem dağınıklığına bağlı kılan yasalar (klasik tragedya ilk durumun, *dérive* ikincisinin yaklaşık bir imgesini sunar). Kesin amaçlar için kullanılacak doğrudan

araçların yanı sıra, sitüasyonların inşası, olumlayıcı aşamasında, çoğaltım tekniklerinin yeni bir uygulamasını gerektirecektir. Örneğin, bir sitüasyonun bazı yönlerinin başka bir sitüasyona televizyonla naklen yansıtıldığını, böylece her ikisi arasında iç içe geçmeler ve değişmeler yaratıldığını düşünebiliriz. Ancak daha basit bir örnek de verilebilir burada; şayet yeni bir belgesel okulu kurarsak haber filmleri de bu adı taşımaya gerçekten hak kazanabilir: Bir sitüasyonun en anlamlı anlarını, o anlar gelişip farklı bir sitüasyona yol açmadan önce arşivlerimizde saklamak üzere sabitlemeye adanmış bir okul. Sitüasyonların sistemli inşası daha önce var olmayan duygular yaratacağından, sinema bu yeni tutkuların yayılmasındaki en büyük pedagojik rolünü keşfedecektir.

Sitüasyonist kuram, sürekli olmayan bir hayat kavramını korkusuzca savunur. Tutarlılık fikrini, hayatın bütünselliği perspektifinden alıp –ki orada, ölümsüz ruha inanç ve son tahlilde işbölümü üzerine kurulu gerici bir gizemleştirmedir– hayattan yalıtılmış anların perspektifine ve her ânın sitüasyonist araçların birleşik kullanımıyla inşa edilmesi perspektifine taşımak gerekir. Sınıfsız bir toplumda, denebilir ki, ressamlar olmayacaktır, başka şeylerin yanı sıra resim de yapacak sitüasyonistler olacaktır.

Hayatın başlıca duygusal dramı, arzu ile arzuya düşman gerçeklik arasındaki sürekli çatışmadan sonra, hiç kuşkusuz zamanın geçişinin duyumsanmasıdır. Sitüasyonist tavır, duyguları sabitlemeye yönelen estetik süreçlerin aksine, zamanın uçmasına bel bağlamaktan ibarettir. Duyguların ve zamanın akışına karşı sitüasyonist meydan okuma, bütün kozlarını değişime yaslanma, oyunda ve devinen dönemleri çoğaltmada hep daha ileri gitme üzerine oynamaktır. Kuşkusuz kozumuzu bu yönde oynamak böyle bir zamanda kolay değildir; gelgelelim, bin kere yenilsek de, benimsenecek yegâne ilerici tavır budur.

Sitüasyonist azınlık, önce sol-letrist kanat içinde, ardından (sonunda kontrolü altına alacağı) Letrist Enternasyonal içinde bir eğilim olarak oluştu. Aynı nesnel itki, birkaç çağdaş avangard grubu da benzer sonuçlara varmaya sevk ediyor. Hep birlikte geçmişin bütün kalıntılarından kurtulmak zorundayız. Böyle bir program üzerinde çalışmak zorunda olan kültürdeki devrimci-avangard hareketleri, ortak bir çatı altında biraraya getirmek için bugün çaba gösterileceği umudunu taşıyoruz. Ne hazır reçeteler sunmaktayız bu konuda, ne de kesin sonuçlar. Bizi, şu an tanımlama sürecinde olduğumuz ve henüz tanımlanmamış yollara kolektif olarak yöneltecek deneysel bir araştırma önermekteyiz yalnızca. İlk sitüasyonist eylemlerde başarıya ulaşmanın güç olması, girmekte olduğumuz alanın ne kadar yeni olduğunu kanıtlıyor. Sokakları görme tarzımızı neyin değiştireceği, resmi görme tarzımızı neyin değiştireceğinden daha önemlidir. Çalışma hipotezlerimiz, her nereden kaynaklanırsa kaynaklansın gelecekteki her çalkantıda yeniden gözden geçirilecektir.

Beğenileri gereği belli bir güçsüzlüğe tahammül eden devrimci entelektüeller ve sanatçılar başta olmak üzere, bu "sitüasyonizm"in rahatsız edici olduğunu, güzel hiçbir şey yapamadığımızı, Gide'den bahsetsek daha iyi edeceğimizi, kimsenin bizimle ilgilenmek için iyi bir neden bulamadığını söyleyecekler bize. Bugüne dek zaten yeterince skandal yaratmış ve fark edilmek gibi basit bir arzuyu ifade eden bakış açılarını tekrarladığımız gerekçesiyle sitem ederek uzaklaşacaklar bizden. Gerekli mesafeleri korumak ya da yeniden kurmak için benimsememizin şart olduğuna inandığımız tavırlar karşısında öfkeye kapılacaklar. İşte şimdi yanıtlıyoruz: Yaptıklarımızın sizi ilgilendirip ilgilendirmeyeceğini bilmemiz değil mesele; asıl mesele, kültürel yaratımın yeni koşullarında bizzat sizin ilginç bir şeyler yapıp yapama-

yacağınız. İster devrimci sanatçı, ister entelektüel olun, sizin göreviniz, özgürlüğün düşmanlarıyla aynı yolda yürümeye karşı çıktığımızda özgürlüğün aşağılandığını haykırmak olmamalı. Daha önce yapılmış olanı her yönüyle yeniden kurmaya çalışan burjuva estetlerin görüşlerine öykünmek zorunda değilsiniz, çünkü daha önce yapılmış olanı aynen sürdürmek rahatsız etmiyor onları. Biliyorsunuz ki yaratım asla saf değildir. Sizin göreviniz, uluslararası avangardın doğuşuna katkıda bulunacak unsurları araştırmak, onun programının kurucu eleştirisine katılmak ve ona destek çağrısında bulunmaktır.

Acil Görevlerimiz

İşçi partilerini ya da bu partiler içindeki aşırılıkçı eğilimleri desteklemenin yanı sıra, geç kapitalizmin propaganda yöntemlerinin etkisiyle savaşmak için, tutkular düzeyinde, tutarlı bir ideolojik eylem düşünme gereğini savunmalıyız. Her fırsatta, her türlü hiper-politik aracı kullanarak, kapitalist hayat tarzının yansımaları yerine arzulanabilir alternatifler yaymalıyız ve böylece burjuva mutluluk düşüncesini yıkıp yok etmeliyiz. Aynı zamanda, hâkim toplumsal sınıf unsurları arasında, sıkıntıdan ve yenilik ihtiyacı yüzünden, sonunda bu toplumları yıkıma götürecek şeylerle işbirliği eden unsurların her zaman var olduğunu hesaba katarak, bizim mahrum olduğumuz geniş kaynakları ellerinde bulunduran insanları deneylerimizi yapmamızı sağlayacak araçları bize vermeye sevk etmeli, bunu yaparken bilimsel araştırmada kullanılanlara benzeyen ve pekâlâ kârlı da olabilecek bir muhasebe sunmalıyız.

Her yerde, hâkim kültüre karşı devrimci bir alternatifi ortaya koymalıyız; genel bir perspektif olmaksızın, şu anda yapılmakta olan bütün araştırmaları eşgüdüm altına almalıyız;

eleştiri ve propagandayla, bütün ülkelerdeki ilerici sanatçı ve aydınları, ortak bir eylem görüşü doğrultusunda bizimle bağlantı kurmaya çağırmalıyız.

Bu platform üzerinde eylemimizin daha önceki bir aşamasına katılmış olup gene bizimle bağ kurma olanağı bulunanlara, tekrar tartışıp konuşmaya hazır olduğumuzu duyurmalıyız.

Öncelikle, ortamların inşasına, hiper-politik propagandaya, deneysel davranışa, birleştirici kentçiliğe ilişkin kilit kavramları ortaya sermeliyiz. Tutkular yeterince yorumlandı: Şimdi yenilerini keşfetme zamanıdır.

ÇEVİREN **Kaya Özsezgin**

1958 Constant ve Debord: Amsterdam Bildirisi

Constant ve Guy Debord tarafından, 1959'da Münih'te toplanacak Üçüncü Situasyonist Enternasyonal konferansına hazırlık olarak kaleme alınan "Declaration d'Amsterdam", *SE* dergisinin Aralık 1958 tarihli ikinci sayısında yayınlanır. Konferansta bazı küçük değişikliklerle okunan bildiri, Constant'ın 1956'da tohumları atılan Yeni Babil projesinin de ana hatlarını oluşturmaktadır. Yeni Babil bir bakıma burada belirlenen "birleştirici kent planlaması" ilkelerinin somutlaşmış modelidir. Sonraları, Guy Debord ve etrafındakiler, uzun bir dönem yalnızca Yeni Babil projesi üzerinde çalışan Constant'ı kent planlamasının yapısal sorunlarına fazla odaklandığı için eleştireceklerdir.

Situasyonist eylemin kısa bir tanımını içeren şu on bir husus, Üçüncü Situasyonist Enternasyonal (SE) konferansına hazırlık teması olarak düşünülmelidir.

1. Situasyonistler her fırsatta kültür alanında ve özellikle hayatın anlamının söz konusu olduğu her yerde gerici ideoloji ve güçlere karşı mücadele etmelidirler.

2. Kimse SE üyeliğini yalnızca ilkesel bir anlaşmanın ifadesi olarak görmemelidir; tüm üyelerin etkinliklerinin, ortak olarak belirlenen hedeflerle ve hem pratikte hem de kamuoyu açıklamalarında disiplinli eylemin gerekleriyle uyum içinde olması yerinde olacaktır.
3. Bütünsel ve kolektif bir yaratımın olanaklılığı, bireysel sanatların çözünmesiyle açığa çıkarıldı bile. SE bu sanatların yeniden canlandırılması girişimine destek veremez.
4. SE'nin asgarî programı, hem birleştirici bir kent planlama sistemine uzanacak bir uzam sanatı arayışını, hem de bu sanatla birlikte yeni davranış biçimleri arayışını içerir.
5. Birleştirici kent planlaması, insan çevresinin durmaksızın her alanda ilerici planlar uyarınca yeniden yaratıldığı kesintisiz karmaşık eylem süreciyle belirlenir.
6. Barınma, taşıma ve eğlenme sorunları ancak hayatın toplumsal, ruhsal ve sanatsal yanlarıyla birlikte çözülebilir ki, bu, hayat tarzının birliği varsayımıyla uyum içindedir.
7. Birleştirici kent planlaması –tüm estetik kaygılardan bağımsız olarak– yeni bir tür kolektif yaratımın sonucudur; bu yaratıcı ruhun geliştirilmesi birleştirici bir kent planlamasının önkoşuludur.
8. Bu gelişimi destekleyecek ambiyansları oluşturmak, günümüzde yaratma etkinliği içinde olan insanların öncelikli görevidir.
9. Her yol ve yordama başvurulabilir – yeter ki bütünsel bir eyleme hizmet etsin. Sanatsal ve bilimsel yordamların eşgüdümü tam bir kaynaşmaya varmalıdır.
10. Bir sitüasyon yaratmak, geçici bir mikro-dünya ve – bir an için birkaç kişinin hayatında– bir olaylar oyunu yaratmaktır. Bu, evrensel ve görece uzun ömürlü

bir çevrenin birleştirici kent planlaması yoluyla yaratılmasından ayrılamaz.

11. Yaratılmış bir sitüasyon, birleştirici kent planlamasına yaklaşmak için bir yoldur ve birleştirici kent planlaması daha özgür bir toplum sitüasyonu yaratmanın (ki hem oyun hem de ciddi bir iş olarak algılanmalıdır) vazgeçilmez temelidir.

ÇEVİREN **Ufuk Kılıç**

1960 Constant Nieuwenhuys: Yeni Babil

Hayalci Bauhaus, 1956 yılında merkezleri olan İtalya'nın Alba kasabasında Özgür Sanatçılar Birinci Dünya Kongresi'ni toplar. Sayısı ancak bir düzineyi bulan delegenin katıldığı kongrede, bir sonraki yıl kurulacak Sitüasyonist Enternasyonal'in "birleştirici kentçilik" siyasetinin temelleri atılır. Aynı yıl Constant, atölyelerine komşu olan "Alba Çingeneleri için bir kamp" tasavvur eder. Sanatçının ömür boyu uğraşacağı "Yeni Babil projesinin çekirdeği" böyle oluşur. Hayalci Bauhaus'u başlatan Pinot-Gallizio'nun sözleriyle, amaç "gezegeni lunaparka çevirmektir." Böylece işin yerini oyun alır, gündelik hayat ile sanat arasında ayrım kalmaz. Bütün yeryüzü, sahiplerinin keyfince durmadan yeniden tasarlayacağı bir göçebeler (Çingeneler) diyarı olur. Her yer, herkese açıktır. Constant'ın Yeni Babil'i, aynı zamanlarda İngiltere'de ortaya çıkan *Team X*, *Archigram*, *Independent Group* (James Stirling, Reyner Benham), Japon *Metabolists* ve diğer ütopyacı mimarlık fantazyalarının megastrüktürleri ve hayalî mekânlarıyla ilişkilendirilir. Burada bazı pasajlarını sunduğumuz manifesto, 1960'ta, Constant'ın Babil projesiyle ilgili otuz kadar maketini Amsterdam Stedelijk Müzesi'nde sergilemesinden sonra yayınlanır.

Bireyci kültürün sonu gelmiş, kurumları tükenmiştir. Bugün sanatçının önündeki görev, ancak geleceğin kitle kültürüne götüren yolun taşlarını örmek olabilir. Çünkü bundan böyle herhangi bir şekilde kültürden söz edilecekse, bu kültür

bir kitle toplumunu taşımak zorundadır; bunun araçları da sadece makineleşme içerisinde bulunabilir. Maddî çevrenin şekillendirilmesi ve gündelik hayatın özgürleştirilip örgütlenmesi, yeni kültürel formların hareket noktalarıdır. *Yeni Babil* projem, bu fikirleri örnekleyen ve geliştiren bir eskiz olarak ortaya çıktı. Bu proje, yeni ve farklı bir kültürün ilkelerinin yerleştirilmesi için *deneysel bir düşünce ve oyun modelidir.*

Yeni Babil, öncelikle bir kent planlama projesi değil. Keza, geleneksel anlamıyla bir sanat eseri veya arkitektonik bir yapı olması da amaçlanmadı.

Mevcut biçimiyle Yeni Babil, bir öneri, birleştirici kent planlaması kuramına maddî bir şekil verme çabası, günümüz hayatının kifayetsiz ve tatminkârlıktan uzak çevresinin yerine geçecek hayalî bir çevreyle yaratıcı bir oyun oynama girişimi olarak yorumlanabilir.

Modern kent ölmüştür; faydaya kurban gitmiştir. Yeni Babil, içinde yaşamanın mümkün olduğu bir kentin projesidir. Yaşamak demek, yaratıcı olmak demektir.

Yeni Babil, kitlesel bir yaratıcılığın hedefidir; şu an kitlelerde var olan, ama kullanılmayan muazzam yaratıcı potansiyelin harekete geçirilmesini öngörür. Otomasyon sayesinde yaratıcı olmayan çalışmanın yok olmasını öngörür; maneviyatın ve düşüncenin dönüşümünü, yeni bir toplumsal örgütlenmeyi öngörür.

Ama aynı zamanda, dünya nüfusunun hızla büyümesi, trafiğin durmaksızın artması, tüm gezegenin ekilip işlenmesi ve mutlak kentleşme gibi olguları da dikkate alır. Dolayısıyla proje, mevcut kent planlamasının, trafik ve konut gibi tamamen işlevsel sorunlarını ele alır ve uç çözümler üretmeye çalışır. Fakat ana teması, toplumsal mekâna yönelik yeni bir bakıştır. Kendini gündelik hayatta, dinamik bir hayat tarzıyla uyumlu olarak sürekli çeşitlenen bir çevre düzenle-

mesi aracılığıyla dışa vuracak yeni bir yaratıcılığın mecrasıdır. Teknik açıdan, sade, titizlikle yapılandırılmış bir çerçeve, sütunlar üzerine oturtulmuş ve bir bütün olarak zeminden yükseltilmiş bir yapı iskelesidir. Böylece, trafiğin serbestçe akması için zemin boş kalır.

Yapı iskelesinin, her biri 50 ila 100 dönüm büyüklüğündeki küçük birimlere (sektörlere) ayrılmasıyla, aralarına peyzaj parçalarının serpiştirildiği ve inşa edilmiş alandan bağımsız olarak akan bir trafik ızgarasının çaprazlama kestiği karmaşık, ağ benzeri bir örüntü ortaya çıkar.

Yükseltilmiş platformda, konutlar ve sosyal mekânlar dev bir abide gibi yükselir; birkaç katlı olan bu dev yapıda havalandırma ve ışıklandırma suni araçlarla sağlanır. Üstteki terasta, yani "çatı"da, spor sahaları ve havaalanları yer alabilir.

Bu bölünmüş binaların içinde, konutların haricinde, sosyal hayatın ihtiyaçlarına cevap verecek geniş bir kamusal alan bulunur. Bu alan, hareketli duvarlar ve yapı öğeleri aracılığıyla değişken hacimlere bölünür; merdiven, platform, koridor gibi öğelerle oyunlar yapılarak bunlar arasında bağ kurulabilir. Böylece, istendiği an değiştirilebilecek birçok farklı ambiyans ortaya çıkar. Ortamın karakterini değiştirmek ve belirlemek için, envai çeşit teknik aygıt ve psikolojik işlem aracılığıyla, renk, ses, ışık ve iklim üzerinde türlü yollarla oynanabilir. İç mekânın istendiği an biçimlendirilmesi, değişik ortamların birbirleriyle etkileşime girmesi, sakinlerin deneysel hayat oyunuyla uyumlu olarak vuku bulur. Kent, dinamik ve yaratıcı biçimde kendini dışa vuran bir hayatı doğurur.

Birbiriyle bağlantılı sektörlerde uzun uzun gezinebilir, bu uçsuz bucaksız labirentin sunduğu maceralara dalabilir insan. Zemindeki açık trafik ve terasların üzerindeki helikopterler, uzun mesafeler kat ederek istendiği an yer değiştirmeyi mümkün kılar.

Konutların işlevi de bu maceracı ve dinamik hayata uygundur. Artık konut planlaması daimî bir barınma sağlayacak şekilde yapılamaz. Üzerlerine dağıtılmış oldukları diğer iç mekân öğeleri gibi mesken alanlar da, sık sık ikamet değiştirmeye elverişli, ticarî olmayan konut oteller gibi düşünülebilir.

Böyle bir proje, sosyolojik, psikolojik, bilimsel, teknolojik, örgütsel ve sanatsal etkenlere bağımlıdır.

Daha bu ütopyacı aşamada bile, her çeşit ilgi alanının işbirliği kaçınılmaz bir durumdur.

Ama Yeni Babil, en önce, sakinleri tarafından hayata geçirilecektir.

ÇEVİREN **Elçin Gen**

1958 Guy Debord: Sitüasyonist Tanımlar

"Situasyonist Tanımlar", *Internationale Situationniste* (SE) dergisinin 1958'de Paris'te yayınlanmaya başlayan ilk sayısında çıkar. Kent planlaması konusuna odaklanması, bu konu ile mimarlık üzerinde sitüasyonist deneyler yürüten Constant'ın katkısıyla olmalıdır. SE'nin son konferansının yapıldığı 1969'a kadar her yıl birkaç sayı yayınlanacak olan derginin her sayısının editörü farklıdır. İlk sayının editörü doğal olarak Debord'dur ve bu sayıya ayrıca "Kültürel Devrim Üzerine Tezler"ni yazar: "Situasyonistler açısından kültürel etkinlik... gündelik hayatın inşası için deneysel bir yöntemdir"; sanat ise "bizi köleleştiren şeylerin değil, kendimizin üretilmesiyle ilgilidir."

İnşa edilmiş sitüasyon

Birleştirici bir ambiyansın ve olaylara dayalı bir oyunun kolektif biçimde örgütlenmesiyle, somut ve kasıtlı olarak inşa edilmiş bir hayat anı.

sitüasyonist
Sitüasyon inşa etme kuramıyla veya pratik faaliyetiyle ilgili olan. Sitüasyonların inşasıyla uğraşan kişi. Sitüayonist Enternasyonal üyesi.

sitüasyonizm
Yukarıdaki tanımdan yanlış biçimde türetilmiş, anlamsız bir terim. Sitüasyonizm diye bir şey yoktur, çünkü olsa, mevcut koşulları yorumlamaya yarayan bir doktrin olurdu. Sitüasyonizm kavramı, belli ki anti-sitüasyonistler tarafından icat ediimiştir.

psikocoğrafya
Coğrafî çevrenin (bilinçli olarak örgütlenmiş olsun veya olmasın) bireylerin duyguları ve davranışları üzerindeki özgül etkilerinin incelenmesi.

psikocoğrafî
Psikocoğrafyayla ilgili. Coğrafî çevrenin duygular üzerindeki doğrudan etkilerini dışa vuran.

psikocoğrafyacı
Psikocoğrafî fenomenleri tetkik edip kaydeden kişi.

***dérive* [dolanma]**
Kentsel toplumun koşullarıyla bağlantılı bir deneysel davranış tarzı: değişik ambiyanslardan hızla geçme tekniği. Terim aynı zamanda, kesintiye uğramayan belirli bir dolanma süresini de ifade eder.

birleştirici kentçilik
Deneysel davranışlarla dinamik ilişki içinde olan birleşik bir ortam inşa etmek üzere, sanatların ve tekniklerin aynı anda kullanılmasını hedefleyen kuram.

***détournement* [çalıp değiştirme]**
"Önceden var olan estetik öğelerin *détourne* edilmesi" yerine kullanılan kısaltma. Bugünün ve geçmişin sanat ürünlerinin, daha üstün bir ortamın inşasında kaynaştırılması. Bu anlamda, situasyonist bir resim veya müzik eseri olamaz, sadece bu araçların situasyonist biçimde kullanılması söz konusu olabilir. Daha temel anlamda, eski kültür alanları içerisinde *détournement* bir propaganda yöntemidir, bu alanların eskimişliğini ve önemlerini kaybettiğini gözler önüne serer.

kültür
Belirli bir tarihsel anda gündelik hayatın örgütlenme olanaklarını yansıtan ve önceden biçimlendiren şey; bir topluluğun, nesnel olarak ekonomi tarafından belirlenmiş hayata tepki verdiği estetik, duygu ve görenek bütünü. (Biz bu terimi sadece değer yaratma perspektifinden tanımlıyoruz, bu değerlerin öğretilmesi perspektifinden değil.)

çözünme
Geleneksel kültür formlarının, daha üstün kültürel inşaları mümkün ve zorunlu kılan daha üstün denetleme araçlarının ortaya çıkması sonucu kendi kendilerini yok etme süreci. Eski üstyapıların kökten yıkımının söz konusu olduğu etkin çözünme aşaması ile –ki 1930 civarı sona ermiştir– o zamandan beri hüküm süren bir tekrarlama aşaması ayırt edilebilir. Çözünme ile yeni inşalara geçiş arasındaki gecikme, kapitalizmin devrimci tasfiyesindeki gecikmeyle bağlantılıdır.

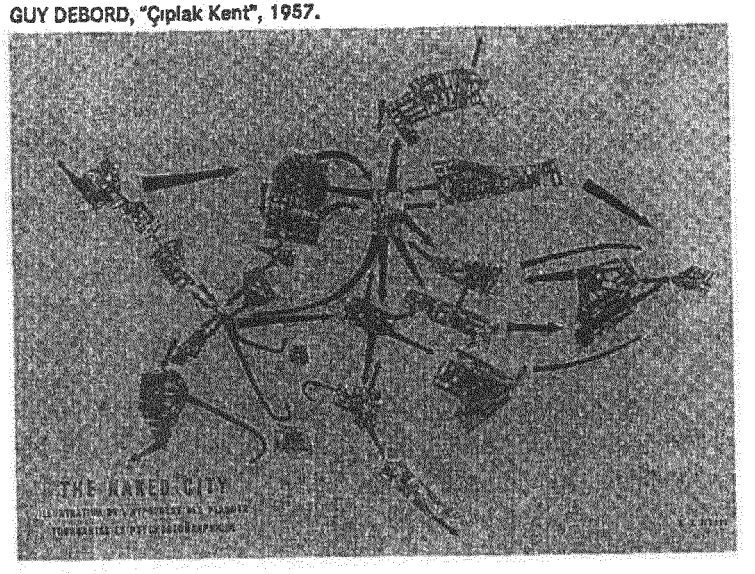
ÇEVİREN Elçin Gen

1958 Guy Debord: *Dérive* Kuramı

"*Dérive* Kuramı", *Internationale Situationniste* (SE) dergisinin 1958 Aralık ayında çıkan ikinci sayısında yayınlanmıştır. *Dérive*, Baudelaire'den başlayarak, rasyonalizme başkaldıran her avangard hareketin tutkusu haline gelen flanörlüğün *(flânerie)* sitüasyonist tarzıdır. Sitüasyonistlerin urbanizme ve psikocoğrafyaya duyduğu ilgiyi de açıklar. Hayalci Bauhaus ile Guy Debord 1957 yılında on dokuz paftalık sitüasyonist bir Paris haritası yayınlarlar: "Çıplak Kent". Kesilmiş Paris haritalarının kolajlarından oluşan "Çıplak Kent", akıcı, işlevsel, yönlendirici bir düzene sahip olan kentin, arzulara, deneyci ve özgür davranışlara, toplumsal hareketlere, oyunsu yaratıcılığa, kısacası sanata ve şiire teslim olmasını ifade eder. İşte "Çıplak Kent", *derivé*'in "resmi"dir.

Muhtelif sitüasyonist yöntemlerden biri de *dérive*'dir: farklı ortamlardan hızlı geçiş tekniği. *Dérive* oyunbaz-yapıcı davranış ve psikocoğrafî etkilerin farkında olmayı gerektirir; bu

GUY DEBORD, "Çıplak Kent", 1957.



yönüyle klasik gezi ve gezinti kavramından tamamen farklıdır.

Bir *dérive* sırasında bir ya da birçok kişi belli bir süreliğine alışıldık hareket ve eylem niyetlerini, ilişkilerini, işlerini ve boş zaman etkinliklerini bırakır ve kendilerini sahanın cazibelerine ve sahada bulacakları karşılaşmaların tesadüfüne bırakırlar. Rastlantı unsuru sanıldığı kadar belirleyici değildir: Şehirlerin, *dérive* bakış açısından, belli bölgelere giriş ve çıkışları kuvvetle caydıran değişmez akımları, sabit noktaları ve ağlarıyla bir psikocoğrafi rölyefi vardır.

Ama *dérive* bir yandan bu kendi haline bırakmayı, diğer yandan da onun zorunlu karşıtını içerir: psikocoğrafi çeşitlemelere, olanaklarının bilinmesi ve hesaplanması sayesinde, egemen olmak. Ekoloji bilimi –kendini görünüşte dar bir toplumsal uzamla sınırlıyor olsa da– psikocoğrafyaya sayısız veri sağlamaktadır.

Kentsel ağdaki kırıkların mutlak ya da göreli niteliğinin, mikro-iklimlerin rolünün, idarî bölgelerin ayrı ve kendi halinde niteliklerinin ve en önemlisi çekim merkezlerinin egemen etkisinin incelenmesi, psikocoğrafi yöntemlerle kullanılmalı ve tamamlanmalıdır. *Dérive*'in nesnel tutkusal sahası hem kendi mantığıyla hem de toplumsal morfolojiyle ilişkileriyle tanımlanmalıdır.

[...]

Rastlantının *dérive*'de önemli rol oynaması, tam da psikocoğrafi gözlem metodolojisinin henüz çocukluk çağında olmasındandır. Ama rastlantının etkisi doğal olarak koruyucudur ve yeni bir ortamda her şeyi sınırlı sayıda değişken arasındaki gidip gelmeye ve alışkanlığa indirgeme eğilimindedir. İlerleme, rastlantının hâkim olduğu bir alandan, amaçlarımız için elverişli yeni koşullar yaratarak çıkmaktan başka bir şey değildir. O halde şunu söyleyebiliriz ki, *dérive*'in raslantısallığı gezintininkinden tamamen farklıdır; ama

keşfedilen ilk psikocoğrafî çekimler de *dérive* yapan birey ya da grubu sürekli geri dönecekleri yeni alışkanlık eksenleri çevresinde sabitleme riskini taşırlar.

[...]

Dérive'den çıkarılacak dersler, modern bir şehrin psikocoğrafî eklemlenmelerinin ilk araştırmasını tablolaştırmaya izin verir. Ortam birimlerini ve onları oluşturan asıl unsurlar ile mekânsal yerleşimlerini keşfetmenin ötesinde, bu birimlerin birincil geçiş eksenlerini, çıkışları ve savunmalarını algılamak da mümkün oluyor. Psikocoğrafî pivot noktalarının varlığı yolundaki merkezî varsayıma ulaşılıyor. Şehrin iki bölgesini etkin olarak ayıran –aralarındaki fiziksel mesafeyle pek alakası olmayabilen– mesafe ölçülebiliyor. Eski haritalar, havadan çekilmiş fotoğraflar ve deneysel *dérive*'lerin yardımıyla, şimdiye kadar yapılmamış etki haritaları yapılabilir ki, bu haritaların şu erken aşamadaki kaçınılmaz kesinlikten yoksunluğu ilk seyir haritalarınınkinden daha vahim olmayacaktır. Şu fark var ki, mesele artık sabit kıtaların değil, değişmekte olan mimarî ve şehirciliğin hatlarını ortaya çıkarmaktır.

Günümüzde farklı ortam ve yerleşim birimleri tam olarak ayrılmayıp genişliği değişebilen ve seçik olmayan sınır alanlarıyla çevreleniyor. *Dérive*'in önereceği en genel değişiklik, bu sınır alanlarının gitgide küçültülmesi ve sonunda tamamen ortadan kaldırılmasıdır.

ÇEVİREN **Ufuk Kılıç**

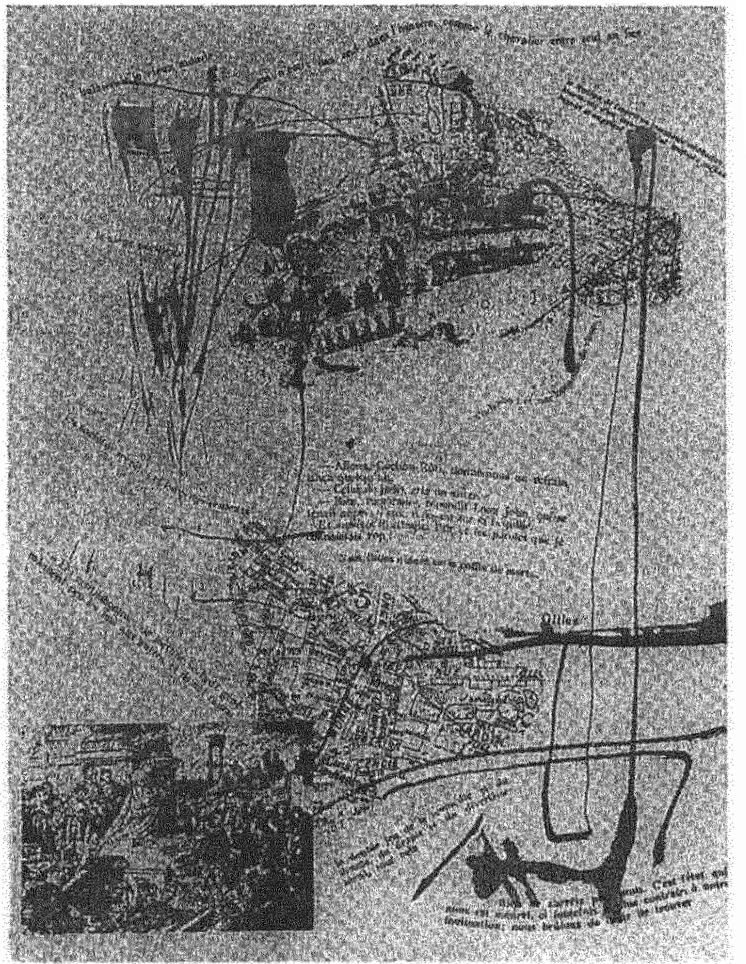
1959 Guy Debord: Olumsuzlama ve Prelüd Olarak *Détournement**

Guy Debord, SE'nin Aralık 1959'da yayınlanan üçüncü sayısında *détournement*'la "tanımlar"ına devam eder. SE'nin "var olan malzemenin eleştirel bir yağmalaması", "eleştirel bir sabotaj" olarak gördüğü *détournement* stratejisine özgü ilk sergi, Asger Jorn'un gene 1959'da açılan "Modifikasyonlar" sergisidir. "Resim bitti, yaşasın resim!" sloganıyla açılan sergi, eskicilerden, bit pazarlarından toplanan, sanat hevesllilerin boyadığı 'olmamış' resimler üzerine Jorn'un yaptığı modifikasyonlardan oluşur. Aynı yıl Jorn ve Debord bir başka *détournement* denemesi yaparlar. Her defasında kendi sonunu hazırlayan önceki avangardlar üzerine bir 'arşi-kitap': *Mémoirs*. Kitap, sanatçıların şans eseri önlerine çıkan kimi kaynaklardan rastgele kestikleri metin ve fotoğraflar üzerine Jorn'un boyalarını akıtmasıyla ortaya çıkar.

Détournement, yani önceden var olan sanatsal unsurların yeni bir bütünde yeniden kullanılması, SE'nin kurulmasından önce ve sonra çağdaş avangardın değişmez eğilimlerinden biri olageldi. *Détournement*'ın iki temel yasası, *detourné* edilmiş özerk unsurların her birinin önemini yitirmesi –ki başlangıçtaki anlamını tümüyle yitirmeye kadar varabilir– ve aynı zamanda her bir unsura yeni görüş ve etkisini kazandıran bir başka anlamlı bütünün düzenlenmesidir.

Détournement'ın kendine özgü gücü besbelli ki çifte anlamdan, yani unsurların büyük çoğunluğunun içinde hem eski anlamlarının hem de yeni ve dolaysız anlamlarının birlikte var olması sayesinde zenginleşmiş olmasından kaynaklanır. *Détournement* pratiktir çünkü kullanılması çok kolaydır ve yeniden kullanılmak için tükenmez potansiyel sunar. *Détournement* için gerekli çabanın göz ardı edilebilirliği üzerine şunu söylemiştik: "[*Détournement*'ın] ürünlerinin ucuzluğu, anlama yetisinin önündeki her tür Çin Seddi'ni yıkan ağır toptur" (*Methodes de détournement*, Mayıs 1956). Ama

* Sözcük anlamı, "saptırma" "yolundan çevirme" "yüz çevirme" – ç.n.



ASGER JORN VE GUY DEBORD, *Mémoires* kitabından bir sayfa, 1958.

kendi başına bu özellikler, aynı metinde "tüm yasal ve toplumsal uzlaşımlara bodoslama girmek" olarak betimlenen bu yönteme başvurmayı aklamaz. *Détournement*'ın tarihsel bir anlamı vardır. Nedir bu anlam?

Detourned Painting (Mayıs 1959) adlı çalışmasında Jorn "*détournement*, *değersizleştirme* kapasitesi tarafından olanaklı kılınan bir oyundur" diyor ve kültür geçmişinin tüm unsurlarına ya "yeniden yatırım yapılacağını", ya da bu unsurların ortadan kalkacağını ekliyor. *Détournement* böylece, her şeyden önce, daha önceki ifade düzenlemesinin değerinin olumsuzlanmasıdır. Sanatsal ifadenin çözündüğü tarihsel dönemde ortaya çıkar ve gitgide güç kazanır. Ama, "*détourné* edilebilir blok"u başka bütünlerde malzeme olarak yeniden kullanma girişimleri de, daha büyük çaplı bir inşa, daha yüksek düzeyde bir yaratı janrı arayışını ifade eder.

SE, daha önceki sanat avangardlarından farklı bir doğaya sahip, çok özel bir harekettir. Kültür açısından, SE örneğin bir araştırma laboratuvarına benzetilebilir, ya da birer situasyonist olduğumuz ama yaptığımız hiçbir şeyin situasyonist olmadığı bir partiye. Bu hiç kimse için bir inkâr değildir. Kültürün, hayatın belli bir geleceğinin partizanlarıyız. Situasyonist etkinlik henüz uygulamaya başlamadığımız, tanımı belli bir zanaattir.

Dolayısıyla, situasyonist hareketin imzası, varlığının ve (herhangi bir ortak stili temsil etmemiz söz konusu olamayacağından) çağdaş kültür gerçeğine meydan okumasının işareti, her şeyden önce, *détournement*'ın kullanımıdır. [...]

Dünyanın gelişiminin bu noktasında, tüm ifade biçimleri gerçeklikle teması yitirmekte ve kendi kendinin parodisine indirgenmektedir. Bu derginin [*Internationale situationniste*] okurları tarafından çoğu zaman teyit edilebileceği gibi, günümüzde yazı daima bir parodi unsuru barındırmaktadır. *Methodes de détournement*'da şöyle söyleniyor: "Öyle bir

parodik-ciddi sahne tasarlamak zorundayız ki, *détourné* edilmiş unsurların birikimi, bir özgün esere göndermek suretiyle tiksinti ya da kahkaha uyandırmayı hedeflemek şöyle dursun, anlamsız ve unutulmuş bir özgün esere yönelik ilgisizliğimizi ifade etsin ve kendini yalnızca belli bir yücelikle alakadar olmakla sınırlasın."

Parodik-ciddi, kendimizi bütünüyle yenilikçi bir kolektif eylem oluşturmanın hem acil zarureti hem de imkânsızlığıyla karşı karşıya bulduğumuz bir dönemin çelişkilerini ifade eder – öyle bir dönem ki, en büyük ciddiyet sanat ile sanatın olumsuzlanması arasındaki muğlak oyunun maskesiyle ilerliyor ve en esaslı keşif yolculukları şaşılacak derecede yeteneksiz kimselerce üstlenilmiş durumda.

ÇEVİREN **Ufuk Kılıç**

1960 Guy Debord: Sitüasyonistler: Enternasyonal Manifesto

"Enternasyonal Manifesto", SE dergisinin 1960 Haziran sayısında imzasız olarak yayınlanır. Aynı yıl Almanya'da, ertesi yıl da Danimarka'da Debord, Jorn, Constant, Pino-Gallizio ve Nash'in imzalarıyla çıkar.

Mevcut toplum kalıplarının bastıramayacağı yeni bir insanî güç, teknolojinin karşı konulamaz gelişimi ve anlamsız toplumsal hayatımızdaki potansiyel uygulamalarının yarattığı tedirginliğin yanı sıra, günden güne büyümekte.

Toplumdaki yabancılaşmaya ve zulme, bunların hiçbir özel tezahüründe hâkim olunamaz, yalnızca toplumun kendisiyle birlikte toptan reddedilebilirler. Gerçek bir ilerleme, açıkça, aldığı tüm şekillerle günümüz krizinin devrim niteliğindeki çözümüne bağlıdır.

"Üretimi üreticilerin özgür ve eşit bir birliği temelinde hakiki olarak yeniden örgütleyecek" bir toplum, hayatın örgütlenmesine yönelik ne gibi vaatler sunacaktır? Üretimin otomasyonu ve temel malların topluma mal edilmesi, toplumsal bir zorunluluk olarak çalışmayı azaltacak ve en sonunda bireye tam özgürlük verecektir. Böylece tüm ekonomik sorumluluklardan, tüm borçlardan, geçmişe ve başka insanlara yönelik tüm suçluluklardan kurtulmuş olacak insan, ücretli işin ölçülerine indirgenemeyecek ve dolayısıyla parasal terimlerle hesaplanması olanaksız yeni bir artı değere sahip olacaktır: oyun oynamanın, özgürce inşa edilen hayatın değeri. İnsanın insanı sömürmesinin ortadan kalkmasıyla güvence altına alınan eşitlik çerçevesinde, bu oyunbaz yaratıcılığın kullanılması herkesin özgürlüğünün güvencesidir. Oyun oynama özgürlüğü insanın yaratıcı özerkliğiyle eşanlamlıdır ve *dayatılmış iş ile edilgin boş zaman arasındaki eski ayrımın ötesindedir.*

Eskiden Kilise 'cadı'ları yakardı çünkü halk festivallerinde yaşamakta olan ilkel oynama eğilimlerini bastırmak isterdi. Katılımdan yoksun zavallı sözde-oyunların seri üretimini yapan günümüzün egemen toplumunda her türlü hakiki sanat etkinliği kaçınılmaz biçimde suç olarak sınıflandırılmakta. Sanatsal etkinlik kanun kaçağı olarak kalmakta, gün ışığına skandal olarak çıkmaktadır.

Sitüasyon tam olarak nedir? Gereksinilen, daha yüksek bir oyun, ya da daha tam ifadeyle insan varoluşu olarak bilinen şu oyun için bir uyarıcıdır. Tüm ülkelerden devrimci oyuncular gündelik hayatın tarihöncesi döneminden çıkmak üzere SE'de birleşebilirler.

Bugünden itibaren, yeni kültürün üreticilerinin, var olan siyasî ve sendikal örgütlerden bağımsız olmak üzere, özerk bir örgütlenmesini öneriyoruz; zira onların zaten var olanı örgütlemekten fazlasını yapmaya muktedir olduğuna itimat etmiyoruz.

Bu örgütün önüne koyduğumuz en acil hedef, başlangıçtaki deneysel evresinden çıkıp ilk kamuoyu kampanyasına girişti̇ği anda, UNESCO'yu ele geçirmektir. Sanatın ve bütün olarak kültürün dünya çapında bürokratikleştirilmesi, geçmişin eklektik olarak korunması ve yeniden üretimi temeline dayanan, dünyada birlikte var olan toplumsal sistemler arasındaki derin ilişkiyi ifade eden yeni bir olgudur. Tek bir binada lokalize olmuş, böylesine konsantre bir yönetimin varlığı, darbeyle ele geçirme fırsatı sunduğu için, çağdaşlarımız önünde bu aygıtı ele geçirme girişimimizin aklandığını hissediyoruz. Ele geçireceğiz de. Kısacık bir süreliğine de olsa UNESCO'yu ele geçirmeye kararlıyız, çünkü ağır gerekliliklerin uzun sürecinde yolu aydınlatmaya devam edecek anlamlı sonuçları hemen elde edeceğimize güveniyoruz.

Yeni kültürün birincil nitelikleri, öncelikle eski sanatla karşılaştırıldığında, neler olacaktır?

Sitüasyonist kültür, eyleme koyulduğunda, gösteriye karşı bütünsel katılımı devreye sokacaktır.

Sanatın korunmasına karşı, yaşanan ânın doğrudan örgütlenmesini beraberinde getirir.

Sitüasyonist kültür, bölünmüş sanata karşı, tüm kullanılabilir unsurlarla ilişki içinde olan bütünsel bir pratik olacaktır. Doğal olarak kolektif ve kuşkusuz anonim (en azından, *yapıtlar mallar gibi yığılmayacağı için*, bu kültür işaret bırakma gereksiniminin boyunduruğunda olmayacağı ölçüde anonim) üretime eğilim gösterecektir. Bu kültürün deneyleri, en azından, bir davranış devrimi ve tüm gezegeni kapsayabilecek ve yaşanabilir tüm gezegenlere uzanabilecek dinamik bir birleştirici kent planlaması önermektedir.

Sitüasyonist kültür, tekyanlı sanata karşı, bir diyalog sanatı, bir etkileşim sanatı olacaktır. Sanatçılar –ve beraberinde görünebilir kültürün tümü– kendi aralarındaki rekabetten dolayı ayrı düştükleri gibi toplumdan da tamamen ayrı

düşmüş durumdalar. Ama kapitalizm bu çıkmaza neden olmadan önce bile sanat esasen tekyanlıydı, karşılıksızdı. Sanat bu ilkel kapalılık dönemini aşacak ve topyekûn iletişime ulaşacaktır.

Daha ileri bir aşamada herkes bir sanatçı –yani topyekûn bir kültürel başarının hem üreticisi hem de tüketicisi– olacağından, düzçizgisel yenilik ölçütünün hızla eriyip gitmesine tanık olacağız. Herkes 'sitüasyonist' olacağından, *artık ardışık olarak değil eşzamanlı olarak*, her biri diğerinden farklı yeni eğilimlerin, deneylerin ve 'ekoller'in dolup taştığını göreceğiz.

Şimdi tarihsel olarak mesleklerin sonuncusunu başlatıyoruz. Herkesin, daha önce hiçbir sanatçının ulaşamadığı bir anlamda sanatçı olacağı, yani herkesin kendi hayatını inşa edeceği ekonomik ve zihinsel bolluk zamanına kadar, sitüasyonistin, amatör-eksperin, anti-uzmanın rolü bile, bir uzmanlaşma türü olarak kalacaktır. Fakat tarihteki son meslek, kalıcı işbölümünün olmadığı bir topluma o kadar yakın ki, SE'de ortaya çıktığında meslek niteliği genel olarak reddedilmekte.

Bizi gerektiği gibi anlamayanlara, azamî horgörüyle şunu söylüyoruz: "Sizin muhtemelen yargıladığınızı sandığınız sitüasyonistler birgün sizi yargılayacak. Sizi, yoksunluk dünyasının tüm biçimlerinin karşı konulamaz olarak ortadan kalkacağı dönemeçte bekleyeceğiz. Bunlar bizim hedeflerimiz ve insanlığın gelecekteki hedefleri olacak."

ÇEVİREN Ufuk Kılıç

1960 Pierre Canjuers ve Guy Debord: Devrimci Programın Birliğini Tanımlamaya Doğru

1960 yılında Guy Debord, Cornelius Castoriadis'in yönettiği Sosyalizm veya Barbarlık (*Socialisme ou barbarie*) hareketiyle işbirliğine girer. Castoriadis bu hareketi 1949 yılında, o zamana kadar bağlı olduğu Troçkist Dördüncü Enternasyonal'den ayrılarak kurmuştur. Bu işbirliği üzerine Debord'un siyaseti sanattan koparttığı iddiasıyla Jorn, Constant ve Nash gibi CoBrA kökenli İskandinav sitüasyonistler hareketten koparlar. SE dergisinin beşinci sayısında yayınlanan bu bildiri, sitüasyonist hareketin parti dışı ve doğrudan yönetilen (sovyetik) devrimci işçi sınıfı hareketleriyle birleşme yönündeki radikal politika değişikliğinin belgesidir. Dergi, bu metnin "SE'nin işçi hareketindeki devrimci militanlarla bağlantısını tartışmaya açmak için bir platform" olduğunu kaydetmiştir. Debord'la birlikte imzası olan Pierre Canjuers, Sosyalizm veya Barbarlık grubunun bir yöneticisidir ve asıl adı Daniel Blanchard'dır.

I. Kapitalizm: Kültürsüz Toplum

1

Kültürün tanımı şöyle yapılabilir: bir toplumun kendini düşünmesine, kendini kendine göstermesine ve böylece el altındaki artı-değerini nasıl kullanacağını her bakımdan seçmesine yarayan araçların bütünü, yani toplumun kendini yeniden üretmesi için doğrudan gerekli olanların ötesindeki her şeyin örgütlenmesi.

Günümüzde tüm kapitalist toplum biçimleri son tahlilde idareciler ile icracılar arasındaki –kitlesel ölçekte– genel ve istikrarlı bir bölümlenme üzerine kurulmuş görünmektedir. Bu özellik, kültür düzlemine uyarlandığında, "kavrama" ile "yapma"nın ayrı düşmesi, yani gitgide hızlanmakta olan doğa üzerinde egemenlik kurma hareketini hiçbir amaç için (daimî sömürü temelinde) örgütlemenin mümkün olmaması anlamına gelmektedir.

Nitekim kapitalist sınıf için üretime egemen olmak demek, kaçınılmaz olarak, üretici etkinliğin, yani emeğin kavranılışını tekeline almak demektir. Emek bu doğrultuda bir yandan gitgide daha küçük parçalara ayrılır, yani onu uygulayanlar için kavranılmaz hale getirilir; diğer yandan uzmanlaşmış bir organ tarafından bir bütünlük olarak yeniden kurulur. Ama bu organın kendisi asıl anlamıyla icraya tabidir; teoriye göre bütünün kavranılışını elinde tutan icradır, çünkü üretimin yönünü belirleyen, ona genel hedefler veren odur. Bu arada bu kavrayış ve bu hedeflere keyfilik hâkimdir, çünkü pratikten ve hatta kimsenin aktarmakla ilgilenmediği tüm gerçekçi bilgilerden koparılmışlardır.

Toplumsal etkinliğin bütünü böylelikle üç düzeye ayrılır: atölye, büro, idare. Toplumun etkin ve pratik kavranılışı olarak kültür de aynı şekilde bu üç momente ayrılır. Ve kültürün bir bütün olarak yeniden kurulması, ancak insanların sistem tarafından içine kapatıldıkları bölgeyi durmaksızın ihlal etmeleriyle, yani kaçak olarak ve küçük parçalar halinde gerçekleşir.

2

İşte, kültürün kurulma düzeneği insanî etkinliklerin şeyleştirilmesinden ibarettir. Şeyleştirme canlının sabitleştirilerek malların aktarımı modeli uyarınca aktarılmasını sağlar, geçmişin geleceğe egemen olmasını sağlamaya çalışır.

Kültürün böyle işleyişi, insanların kapitalizm tarafından hapsedildikleri dar çerçeve içinde bağlılıklarını kazanmayı ve onlardan her an yaratıcı etkinlik talep etmeyi gereksinen değişmez kapitalist buyrukla çelişkiye girer. Sonuçta kapitalist düzenin yaşamasının olmazsa olmaz koşulu, kendi önüne daima yeni bir geçmiş tasarımı koymasıdır. Bu, özellikle, kendi reklamını periyodik olarak sahte yenilikle-

ri ortaya atarak yapan asıl kültürel sektörde doğrulanabilmektedir.

3

Emek böylelikle salt icraya indirgenir, dolayısıyla saçmalaştırılır. Kendi evrimini sürdüren teknik yaygınlaşır, emek basitleşir ve saçmalığı derinleşir.

Ama bu saçmalık bürolara ve laboratuvarlara da uzanır: Bunların etkinlikleri nihaî olarak kendilerinin dışında, toplumun genel idaresinin alanında, yani siyasal alanda belirlenir.

Diğer yandan, büroların ve laboratuvarların etkinliği kapitalizmin genel işleyişiyle bütünleşmiş olduğu ölçüde, bu etkinliğin sonuna kadar sömürülmesi gereği, kapitalist işbölümünün ona uygulanmasını, yani parselleşmeyi ve hiyerarşikleşmeyi dayatmaktadır. Bu durumda mantıksal bir sorun olan bilimsel sentez, siyasal bir sorun olan merkezîleşmeyle iç içe geçer. Bu dönüşümlerin neticesi, görünenin tersine, tüm bilgi düzeylerinde genel bir kültürsüzlüktür: Bilimsel sentez gerçekleşmemekte, bilim kendi kendini kavrayamamaktadır. Bugün insanlar için bilim artık dünyayla ilişkilerinin sahici ve fiilî nitelikte bir netleştirilmesi değildir; bilim yeni temsiller sunmadan eski temsilleri imha etmiştir. Dünya bütünlük olarak okunamamaktadır; yalnızca uzmanların elinde akılcılığın birkaç kırıntısı kalmıştır, ama onlar da bunu aktarmaktan aciz olduklarını kabul etmektedirler.

4

Bu durum bir dizi çelişki doğuruyor. Bir yanda maddî işleme yöntemlerinin gelişiminin (hatta bilimlerin gelişiminin) mantığı olan teknik ile, diğer yanda emekçilerin sömü-

rülmesinin gerektirdikleri uyarınca ve direnişlerini boşa çıkarma amacını güden katı bir ayıklama sonucu oluşturulmuş bir uygulama olan teknoloji arasında bir çatışkı vardır. Kapitalist buyruklar ile insanların temel ihtiyaçları arasında bir çatışkı vardır. Örneğin, güncel nükleer pratikler ile henüz hâlâ oldukça yaygın olan bir hayat tarzı arasındaki çelişki, bazı fizikçilerin ahlakçı protestolarına varıncaya kadar yankı bulmaktadır. Günümüzde insanın bizzat kendi doğasına uygulama olanağını bulduğu değişiklikler (estetik cerrahiden yönlendirilmiş genetik mutasyona kadar), kendi kendini kontrol eden bir toplumu, yani tüm uzmanlaşmış idarecilerin ortadan kaldırılmasını gerektirir.

Yeni olanakların muazzamlığı her yerde şu acil ikilemi ortaya koymaktadır: ya devrimci çözüm ya da bilim-kurgu barbarlığı. Günümüz toplumunun temsil ettiği ortayol ise, her yerde toplumun denetiminden durmaksızın kaçan bir statükonun korunmasına dayanır.

5

Yabancılaşmış nitelemesi bir bütün olarak günümüz kültürü için kullanılabilir. Şöyle ki, tüm etkinlikler, hayatın tüm anları, tüm davranışlar, anlamlarını yalnızca kendilerinin dışında, bir öte yerde bulmaktadırlar. Bu öte yer artık cennet değildir, yerini saptamanın daha da tedirgin edici olduğu bir başka yerdir: Sözcüğün asıl anlamıyla ütopya, modern dünyanın hayatına egemendir.

6

Kapitalizm atölyeden laboratuvara üretici etkinliğin kendi için anlamını tümüyle boşalttıktan sonra, hayatın anlamını boş zaman etkinliklerine yerleştirmeye ve üretici etkinliği

buradan hareketle yeniden yönlendirmeye çalıştı. Egemen ahlaka göre üretim cehennem olduğu için hakiki hayat da tüketim, yani malların kullanımı olacaktı.

Ama bu malların büyük çoğunluğunun, piyasanın taleplerine karşılık vermek için şişirilmiş birtakım özel gereksinimleri tatmin etmekten başka hiçbir kullanımı yoktur. Kapitalist tüketim, her zaman arzu duymaksızın gerek duyulmuş olan sahte gereksinimleri düzenli biçimde karşılamak yoluyla, arzulara yönelik bir indirgeme hareketi dayatır; sahici arzular ise gerçekleşmemiş (ya da gösterilerle telafi edilmiş) olarak kalırlar. Gerçekte, tüketici piyasa tarafından ahlakî ve psikolojik olarak tüketilirler. Dahası ve daha önemlisi, bu malların hiçbir toplumsal kullanımı yoktur, çünkü toplumsal ufuk fabrikayla sınırlıdır: Fabrikanın dışında her şey ıssızlık mekânı olarak örgütlenmiştir (yatakhane-şehirler, otoyollar, otopark yerleri). Tüketimin yeri ıssız çöldür.

Gelgelelim, fabrikada oluşturulan toplum bu çölün tek hâkimidir. Mallar gerçekte sadece toplumsal statü sembolü olarak kullanılır. Dahası, tüm satılık prestij ve farklılık imleri, endüstriyel malların önlenemez eğiliminden dolayı, aynı anda herkes için zorunlu hale gelmektedir. Fabrika düzeneği boş zaman etkinliklerinde kendini yineler – yalnız bu sefer, kimi tatminsizlikleri telafi etmeye yetecek kadar bir uyarlama marjıyla birlikte, göstergeler kipinde. Tüketim dünyası gerçekte herkesin herkes için gösteriye dönüştürüldüğü dünyadır – herkesin herkesten ayrılmışlığının, herkese yabancılığının ve katılımsızlığının dünyası. İdareciler âlemi bu gösterinin müsamahasız yönetmenidir, toplumun dışındaki saçma değerlerle imlenen birtakım gereklilikler uyarınca kendiliğinden ve yokluktan yaratılır (idareciler ise, yaşayan birer insan olarak, bu robot yönetmenin kurbanları sayılabilirler).

7

Emeğin dışında, insanların birbirleriyle ilişki kurmalarının başat formu gösteridir. İnsanlar, bilimsel ya da teknolojik başarılardan, egemen davranış tiplerine ve devlet adamları toplantılarına kadar, toplumsal hayatın birtakım genel özelliklerine dair –tahrif edilmiş– bilgilerini yalnızca gösteri aracılığıyla edinebilmektedirler. Yaratıcı ile izleyici arasındaki ilişki, idareci ile icracı arasındaki ilişkinin bir uyarlamasından ibarettir. Bu ilişki, şeyleştirilmiş ve yabancılaşmış bir kültürün gereklerini eksiksiz olarak karşılar; gösteri aracılığıyla kurulan ilişki, kendi başına, kapitalist düzenin indirgenemez taşıyıcısıdır. Tüm 'devrimci sanat' belli bir ikircik barındırır, çünkü bir gösterinin sahip olabileceği devrimci yan her gösteride bulunan gerici unsur tarafından kuşatılmıştır.

Bundan dolayı, kapitalist toplumun olgunlaşması büyük ölçüde gösterileştirme düzeneğinin olgunlaşması demektir. Bu apaçık ki karmaşık bir düzenektir; zira esas olarak kapitalist düzenin yayıcısı olmak durumunda olmakla birlikte, kamuoyuna kapitalizmin sabuklaması gibi görünmemeli, toplumsal akla –fragmanlar halinde– karşılık düşen temsiliyet unsurlarını kendine katarak kamunun ilgisini çekmelidir. Egemen düzen tarafından tatmini yasaklanmış arzuları yolundan çevirmelidir. Örneğin modern kitlesel turizm, şehirler ve manzaralar sunarken, bu tür (insanî ya da coğrafî) ortamlarda yaşamaya yönelik sahici arzuları tatmin etmeyi amaçlamaz, onları hızlı yüzeysel gösteriler (anımsayarak prestij kazanılan gösteriler) olarak sunar. Benzer biçimde, striptiz, erotizmin salt bir gösteriye indirgendiği formların en barizidir.

8

Şimdiye dek sanatın evrimine ve muhafazasına bu kuvvet hatları egemen olmuştur. Sanat bir uçta kapitalizm tarafından nüfusu koşullamanın bir aracı olarak basitçe geri kazanılır. Öteki uçtaysa kapitalizmin bahşettiği daimî bir ayrıcalıktan, yani her türlü diğer etkinliğin yabancılaştırılmasına özür teşkil eden (ve sanatı toplumsal statü simgelerinin en kıymetlisi kılan) saf yaratıcı etkinlik olma özelliğinden faydalanır. Ama aynı zamanda, 'özgür yaratıcı etkinliğe' ayrılmış bu alan, hayatın derinlemesine kullanımına dair, iletişime dair soruların tüm kapsamıyla ve pratik terimlerde sorulduğu tek alandır. Resmî olarak dayatılmış yaşama sebeplerinin taraftarları ile karşıtları arasındaki antagonizmanın temeli burada, sanatta yatar. Yerleşik anlamsızlık ve yalıtılmışlığa, geleneksel sanatsal yordamların genel krizi karşılık düşmektedir ve bu kriz alternatif yaşama biçimlerinin deneyimiyle ya da böyle bir deneyime yönelik gereksinimle ilişkilidir. Devrimci sanatçılar, müdahale çağrısında bulunanlar ve gösteriyi bozmak veya yok etmek için müdahale etmiş olanlardır.

II. Devrimci Siyaset ve Kültür

1

Devrimci hareketin mücadelesinin hedefi şundan aşağı olamaz: işçi sınıfının fiilî egemenliği, öncelikle üretimin ve emeğin işletme ve idaresinin doğrudan karar merciinde bulunan emekçilerin eline geçmesi ve toplumsal hayatın tüm yönlerinin bilinçli bir biçimde dönüştürülmesi. Böylesi bir değişim, doğrudan doğruya, emeğin doğasının kökten dönüşümünü ve işçilerin makinalara egemen olmalarını sağlayan yeni bir teknolojinin oluşturulmasını içermektedir.

Burada söz konusu olan, emeğin değerinin hakiki bir dönüşümüdür. Bunun beraberinde getireceği birçok sonuçtan başlıcası, edilgin boş zamandan başlayarak yeni üretken etkinliğe varana kadar hayatın ilgi merkezinin yer değiştirmesi olacaktır. Bu demek değildir ki bir günde tüm üretici etkinlikler kendi başlarına heyecan verici olacak. Ama her durumda, endüstriyel emeğin hem amaçlarını hem de araçlarını toptan ve kalıcı bir biçimde dönüştürerek üretim etkinliklerini heyecan verici kılmaya çalışmak, özgür bir toplumun asgarî tutkusu olacaktır.

Tüm etkinlikler, o vakte kadar boş zaman ile çalışma arasında bölünmüş olan varoluşu, sonsuzca çeşitlenmiş tek bir akış içerisinde eritecektir. Üretim ve tüketim, toplum mallarının yaratıcı biçimde kullanılmasıyla, kendiliğinden ortadan kalkacaktır.

2

Böyle bir program insanlara tek bir yaşama sebebi önermektedir: kendi hayatını kendi kurmak. Bunun varsaydığı ise: insanların hem gerçek gereksinimlerinden (açlık, vs.) nesnel olarak kurtulmuş olmaları, hem de daha önemlisi arzularını –şimdiki gibi telafi etmek yerine– kendi önlerine koymaları; başkalarının buyurduğu tüm davranışları reddederek kendi biricik başarılarını daima yeniden icat etmeleri; hayatı belli bir dengenin korunması olarak değerlendirmeyi bırakıp edimlerini sınırsızca zenginleştirme hedefini gütmeleridir.

3

Bugün böylesi taleplerin zemini bilmemhangi ütopya değildir. Bu zemin öncelikle işçi sınıfının tüm düzeylerde mücadelesidir; ve egemen istikrarsız toplumun türlü yollarla hep

baş etmek zorunda kaldığı, bütün açık ret ya da derinlemesine kayıtsızlık biçimleridir. Bunun kadar kökten olmayan tüm değişim girişimlerinin başarısızlığından çıkarılan ders de bu zemine dahildir. Son olarak, (artık etkin biçimde eğitilemeyen) gençliğin ve birkaç sanatçı çevresinin bazı aşırı davranışlarında ortaya çıkan taleptir.

Ama ütopya da, gerçekleşme koşullarının dolaysız olarak verili olup olmadığına bakılmaksızın, güncel sorunlara çözümler yaratma ve deneme anlamında bu zemine dahildir. (Modern bilim çoktandır bu ütopik deneysellikten faydalanmaktadır.) Bu anlık ve tarihsel ütopya meşru ve gereklidir; zira arzuların tasarılara dönüştürülmesinin fitili orada ateşlenir ki, bunun olmadığı bir hayat içeriksiz olurdu. Ütopya, şimdiki gündelik hayat ideolojisini sökmenin, dolayısıyla gündelik zulmün zincirlerini kırmanın gerekliliğinden ayrı tutulamaz; ki böylelikle devrimci sınıf, boyunduruktan kurtulmuş bir bakışla, gündelik hayatın halihazırdaki kullanımlarını ve olanaklı özgürlükleri keşfedebilsin.

Ancak, ütopya pratiği yalnızca devrimci mücadele pratiğine sıkı sıkıya bağlanırsa anlamlı olabilir. Devrimci mücadele ise böyle bir ütopyadan ancak kısırlık pahasına vazgeçebilir. Deneysel bir kültür arayışındakiler devrimci hareket zafere ulaşmadan ütopyayı gerçekleştirmeyi umut edemezler; devrim ise kültürel avangardın gündelik hayatın eleştirisi ve özgürce yeniden inşa edilmesi yönündeki çabalarını yeniden ele almaksızın sahici devrimci koşulları yerleştiremez.

4

Öyleyse devrimci siyasetin içeriği, toplumun sorunlarının bütünüdür. Devrimci siyasetin biçimi, kapitalist düzene karşı örgütlü mücadele yoluyla özgür hayatın deneylenmesi pratiğidir. Devrimci hareketin kendisi böyle bir deneysel hare-

ket halini almalıdır. Bugünden itibaren, devrimci hareket var olduğu her yerde devrimci bir mikro-toplumun sorunlarını mümkün olduğu ölçüde derinlemesine şekillendirebilmeli ve çözebilmelidir. Bu tam siyaset, devrimci eylem anında, kitleler aniden tarih yapmak için devreye girdiklerinde ve kendi eylemlerini doğrudan deneyim ve şenlik olarak keşfettiklerinde doruğuna ulaşır. İşte o zaman kitleler, artık hiçbir şey tarafından zapt altına alınmayacak olan günlük hayatın bilinçli ve ortak bir biçimde inşa edilmesine girişirler.

ÇEVİREN Ufuk Kılıç

1961 Guy Debord: Gündelik Hayatta Bilinçli Değişimler İçin Perspektifler

Mekânın Üretimi, *Modern Dünyada Gündelik Hayat* ve *Kentsel Devrim* gibi kitaplarıyla kent sosyolojisinde çığır açan Henri Lefebvre, 1957 yılında, 1928'den beri üye olduğu FKP'den ayrılır ve tüm dünyada partiler dışında örgütlenen devrimci hareketleri destekleyen bir manifesto yayınlar. Bu manifestodan etkilenen Debord, Lefebvre'in 1968 Devrimi'ni ateşleyen Nanterre Üniversitesi'ndeki seminerlerini izlemeye başlar ve onun sitüasyonizmle ilgilenmesinde etkili olur. "Perspektifler", Gündelik Hayat Araştırma Grubu'nun 1961 yılında Lefebvre'in çağrısı üzerine toplanan konferansında teyp kaydından okunmuştur. Arkasından SE dergisinin aynı yıl yayınlanan altıncı sayısında basılır.

[...]

Kapitalist uygarlık henüz hiçbir yerde aşılamadı, ama her yerde kendi düşmanlarını yaratmaya devam ediyor. Geçmişin yenilgilerinden alınan derslerle radikalleşmiş ve modern toplumun pratik potansiyelleriyle ('ütopik' sosyalizm akımlarında eksik olan maddî temeli oluşturan potansiyellerle) orantılı olarak zenginleşmiş bir programa sahip olacak bir

sonraki bir sonraki devrimci yükseliş, kapitalizme toptan meydan okuma yolundaki bir sonraki girişim, gündelik hayatın farklı bir kullanımını icat etmeyi ve önermeyi bilecek ve kendini doğrudan gündelik pratikler üzerinde, yeni tür insan ilişkileri üzerinde inşa edecektir (var olan toplumdaki egemen ilişkilerin herhangi bir biçimde devrimci hareket içinde korunmasının, farkına varılmadan o toplumun bir ya da bir başka değişkeninin yeniden oluşmasına yol açtığının bilincinde olacaktır artık).

Yükseliş döneminde burjuvazi dünyevî hayatı aşan her şeyi (cennet, ebediyet) nasıl acımasızca yok ettiyse, devrimci proletaryanın da –ki kendini herhangi bir geçmişte ya da modelde tanıması devrimci olmaya son vermesi demek olacaktır– gündelik hayatı aşan her şeyden vazgeçmesi gerekecektir. Daha doğrusu, gündelik hayatı aştığını iddia eden her şeyden: gösteri, 'tarihsel' eylem ya da ilan, liderlerin 'büyüklüğü', uzmanlaşmanın gizemleri, sanatın 'ölümsüzlüğü' ve yaşamın dışındaki önemi. Başka deyişle, yönetenler dünyasının silahları olarak hayatta kalmış ebediyetin tüm yan ürünlerinden vazgeçmek.

Gündelik hayatta devrim, tarihsel olana (ve her tür değişime) direncini kırarak, *şimdinin geçmişe egemen olacağı* ve hayatın yaratıcı yanlarının daima rutin yanlarının üzerinde olacağı koşulları yaratacaktır.

[...]

Gündelik hayatın bütününün eleştirilmesi ve yeniden yaratılması, herkes tarafından doğal olarak uygulanmadan önce, şimdiki baskı koşullarında, bu koşulları yok etmek amacıyla üstlenilmelidir.

Avangard bir kültürel hareket, devrimciliğe sempatisi bile olsa, bunu gerçekleştiremez. Geleneksel modelde bir devrimci parti de, kültür eleştirisine (kültür teriminden kasıt, bir toplumun kendini kendine açıklamasına ve kendine ya-

şam amaçları göstermesine yarayan sanatsal ve kavramsal araçların bütünü olmak üzere) geniş yer ayırsa bile. Bu kültür ve bu politika artık eskidi ve çoğu insanın onlara ilgi göstermemesi sebepsiz değil. Gündelik hayatın devrimci dönüşümü, belirsiz bir gelecek için saklanmayan, kapitalizmin gelişimi ve tahammül edilemez taleplerinin –başka bir deyişle modern köleliğin pekiştirilmesinin– önümüze koyduğu bu dönüşüm, mal biçiminde stoklanmış her tür tek yanlı sanatsal ifadenin ve aynı zamanda tüm uzmanlaşmış siyasetin sonunu belirleyecektir.

Kuruluşundan itibaren yeni bir devrimci örgütlenmenin görevi bu olacaktır.

ÇEVİREN **Ufuk Kılıç**

1963 Guy Debord: Politikada veya Sanatta Yeni Eylem Biçimleri ve Sitüasyonistler

Bir nükleer savaş, bir Üçüncü Dünya Savaşı çıkması durumunda, hükümetlerin kendilerini nasıl güvenceye alacağı ve iktidarlarını nasıl sürdüreceği konusundaki gizli planların İngiltere'de savaş karşıtı bir grup olan Barış Casusları tarafından ortaya çıkarılması üzerine düzenlenen eylem dizisinin Danimarka ayağını J. V. Martin yönetimindeki yerel sitüasyonistler gerçekleştirir (1963). Eylem sırasında, Barış Casusları'nın yazdığı "Dikkat Tehlike: Devlet Sırrı - Altı Numaralı Bölgesel Hükümet Sığınağı (*RSG 6*)" bildirisi dağıtılır. Ayrıca berbat bir sığınak inşa edilir ve J. V. Martin'in bir *détournement* örneği olan "Termonükleer Haritaları" sergilenir. Debord'un "Yeni Eylem Biçimleri" bildirisi bu sıralarda yayınlanır ve gerek bu protestoyu gerekse başka yerlerdeki kimi anarşist hareketleri sahiplenir.

Sitüasyonist hareket, hem bir sanatsal avangard olarak, hem gündelik hayatı özgürce yapılandırma yolu üzerinde deneysel bir araştırma olarak ve nihayet, yeni bir devrimci karşı-

laşmanın pratik ve kuramsal inşasına katkı olarak karşımıza çıkıyor. Bundan böyle, hem her türlü temel kültürel yaratım, hem de toplumun niteliksel planda kökten değişimi, bu birleştirici tutumun gelişmesine kopmaz biçimde bağlı olacaktır.

Yabancılaşmanın, baskıcı denetlemenin, gösteriye dayalı edilgin tüketimin damgasını vurduğu bir toplum, tüzel ve ideolojik anlamda yer yer kendini gösteren bazı küçük farklara rağmen, her yerde karşımıza çıkıyor. Böyle bir toplumun bütünselliği, buna karşıt bir özgürleşmiş yaratım projesiyle, yani her insanın kendi tarihine bütün düzeylerinde hâkim olma projesiyle aydınlatılmış bütünsel bir eleştiri olmaksızın anlaşılamaz.

Bu eleştiriyi ve bu projeyi –ki biri diğerini ima ettiği için birbirlerinden ayrılamazlar– günümüze taşımak için, Hegel'den Nietzsche'ye felsefenin aşıldığı çağın düşüncesinin, modern şiir ve sanatın, işçi hareketinin savunduğu bütün radikal görüşlerin dolaysız biçimde canlandırılması gerekmektedir. Bunun için öncelikle, hiçbir teselli edici yanılsamaya kapılmadan, bu yüzyılın ilk otuz yıllık döneminde bütün bir devrimci projenin nasıl büyük bir başarısızlığa uğradığını ve dünyanın her yerinde ve her alanda, eski düzeni örtüp gizleyen ve yeniden canlandıran ucuz aldatmacalarla resmen ikame edilmiş olduğunu kabul etmek gerekiyor.

Radikalizmi bu şekilde canlandırmak, doğal olarak geçmişteki tüm özgürleştirici girişimleri dikkatle ve yoğun biçimde incelemeyi de içermektedir. Bu geçmiş girişimlerin, yalıtılmışlık sonucu nasıl başarısızlığa uğradığını ya da nasıl birer küresel aldatmacaya dönüştüğünü kavramak, değiştirilmesi gereken dünyayı bütünlüğü içinde kavramamızı sağlayacaktır. Ayrıca, bu bütünlüğün yeniden keşfi, geçmişte yapılmış kısmî araştırmaların sonuçlarını kurtarmamızı sağlayarak, onlara kendi içinde barındırdıkları hakika-

ti de geri kazandırabilir. Dünyanın tersyüz edilebilir bu bütünlüğünün, olduğu haliyle ya da olabileceği haliyle kavranması, yarım yamalak önlemlerin aldatıcı karakterinin üzerini örten perdeyi kaldırır. Ayrıca, söz konusu kavrayış şu olguyu da gözler önüne serer: Böylesi önlemler, hiyerarşi ve uzmanlaşma kategorileriyle ve benzer biçimde gelenekleri ve beğenileriyle hâkim toplumun işleyişine dair bir model tam da olumsuzlama güçleri içerisinde diriltildiği zaman devreye girer.

Öte yandan, dünyanın maddî gelişiminin hızı artmıştır. Toplumu yöneten uzmanlar, edilginliğin muhafızları olma rolleri gereği potansiyel güçleri kullanma imkânını reddettiğinden, dünya durmaksızın daha fazla güç biriktirmektedir. Bu gelişme hem genele yayılmış bir tatminsizlik, hem de nesnel ölümcül tehlikeler yaratır ve bunların ikisi de uzmanlaşmış liderler tarafından kalıcı bir şekilde denetim altına alınamaz.

Sitüasyonistlerin sanatı aşma çağrısını böyle bir perspektiften yaptıkları anlaşıldığında, şurası da açıklık kazanacaktır: Biz bütünleşmiş bir sanat ve politika vizyonundan bahsettiğimizde, hiçbir şekilde sanatın politikaya tâbi olmasını önermiyoruz. Bizler için, ya da bu çağı yanılgıdan arınmış bir bakışla görmeye başlayan hiç kimse için, 1930'ların sonundan bu yana artık hiçbir yerde modern sanat yoktur, aynı şekilde hiçbir yerde daha ileri aşamada bir devrimci politika oluşumu da yoktur. Modern sanatın da devrimci politikanın da günümüzdeki canlanışı, ancak onların *aşılması* biçiminde olabilir, ki bu da onların en temel hedeflerinin gerçekleşmesi demektir.

Sitüasyonistlerin sözünü ettikleri yeni karşılaşma her yerde karşımıza çıkmaktadır bugün. Mevcut güçlerin düzenlediği, iletişimsizliğin ve yalıtılmışlığın damgasını taşıyan dev mekânlarda, bir ülkeden ötekine, bir kıtadan diğerine, yeni

skandal türleri aracılığıyla belirtiler su yüzüne çıkıyor: Etkileşimler çoktan başladı.

Nerede olursa olsun avangardın görevi, bu deneyimleri ve bu insanları bir araya getirmektir, yani hem bu tür grupları birleştirmek, hem de projelerine bütünlüklü bir temel oluşturmak. Gelecekteki devrimci çağın bu ilk hamlelerinin gelişimine ortam hazırlamalı, onları açıklamalı ve tanıtmalıyız. Bunlar, yeni mücadele biçimlerini ve yeni –açık ya da örtük– bir içeriği bünyelerinde toplamalarıyla ayırt ediliyorlar: Bu içerik, mevcut dünyanın eleştirisi. Modernizasyon yönündeki sürekli çabalarıyla övünen hakim toplum, muhatabını bulacaktır artık, çünkü nihayet modernleşmiş bir olumsuzlama üretmiştir.

Biz, bizi anlamakta yetersiz kalan hırslı entelektüellerin ya da sanatçıların sitüasyonist harekete karışmalarını engellemek için ne gerekiyorsa yaptık; en son örneği *Nashist* "sitüasyonizm"* olan çeşitli tahrifleri reddedip açıkça itham etmek konusunda da son derece kararlı davrandık; bu yeni radikal hamlelerin sahiplerini sitüasyonist olarak kabul etmekte, onları desteklemekte ve asla reddetmemekte de aynı kararlılığı gösteriyoruz – her ne kadar bu hamlelerin çoğu bugünün devrimci programının bütünlüğünün tamamen bilincinde olmayıp sadece bu genel yönde ilerliyor olsa da.

Burada, bütünüyle onayladığımız birkaç hamle üzerinde duracağız sadece. 16 Ocak'ta Caracas'ta düzenlenen Fransız sanatı sergisine saldırı düzenleyen silahlı bir grup öğrenci, sergiden aldıkları beş tabloyu, siyasî mahkûmların salıverilmeleri koşuluyla iade edeceklerini açıkladılar. Güvenlik güçleri, Winston Bermudes, Louis Monselve ve Gladys Troconis'le giriştikleri silahlı çatışma sonucunda tabloları geri

* Sitüasyonist hareket içinde Jorgen Nash'in etrafındaki İskandinav ve Alman sanatçılar ile, Debord'un başını çektiği Fransızlar arasında bölünme yaşanır. Alman ve İskandinavlar hareketten tasfiye edilirler – e.n.

aldılar. Birkaç gün sonra, başka yoldaşlar söz konusu tabloları taşıyan polis kamyonuna bombalı saldırıda bulundu, ne yazık ki kamyon zarar görmedi. İşte geçmişin sanatına nasıl muamele edileceğini, hayatta gerçekten önemli olan şeyler uğruna nasıl yeniden oyuna dahil edileceklerini gösteren örnek bir olay. Gauguin'in ("her şeye cüret etme hakkını yerleştirmeye çalıştım") ve Van Gogh'un ölümünden bu yana, düşmanları tarafından ele geçirilen yapıtlarının kültür dünyasından gördükleri ruhlarına uygun yegâne karşılık, muhtemelen Venezüellalıların eylemi olmuştur. 1849'daki Dresden ayaklanması sırasında, Bakunin tabloların müzeden çıkarılmasını ve düşman saldırılarını önleyip önleyemeyeceğini görmek için kentin girişindeki barikatlara konulmasını önermişti (başarılı olamadı, o ayrı). İşte Caracas'taki çatışmanın, devrimci isyanın son yüzyıldaki en ateşli anlarından biriyle arasında nasıl bir bağ olduğunu, hatta onun ötesine nasıl geçtiğini görüyoruz.

Son haftalarda, İspanya'ya turistik geziler düzenleyen acentelere karşı yangın bombalarıyla saldırıda bulunan ya da nükleer silahlanmanın tehlikelerine karşı uyaran korsan radyo yayınları düzenleyen Danimarkalı yoldaşların eylemlerini de aynı derecede heyecan verici buluyoruz. İskandinav ülkelerindeki "sosyalleştirilmiş" kapitalizmin sıkıcı ve rahat bağlamında, o "insanileşmiş" düzenin temelinde yatan şiddetin bazı veçhelerini ifşa eden şiddetleriyle ortaya çıkıveren insanları görmek çok umut verici: Örneğin bu düzenin iletişim tekelini ya da turizm veya eğlence sektöründe örgütlenmiş yabancılaşma görünümlerini ifşa ediyorlar. Bu rahatlığın yol açtığı can sıkıntısının kabullenilmesi gereken diğer bir yüzü de vardır: Bu huzur yalnızca yaşamın kendisi olmamakla kalmaz, atomik ölüm tehdidine dayalıdır aynı zamanda; organize turizm yalnızca gezilen ülkeleri gizleyen sefil bir gösteri olmakla kalmaz, bu şekilde nötr

bir gösteriye dönüştürülen ülkenin gerçeği, Franco rejiminin polisidir.

Nihayet, geçtiğimiz nisan ayında "Altıncı Bölge'deki" sığınakların yerini ve planlarını ifşa eden İngiliz yoldaşların eyleminin, toprağın düzenlenmesinde ve otoritenin totaliter işleyişinin kurulup yerleşmesinde devlet gücünün vardığı aşamayı göstermesi bakımından büyük değeri vardır. Yalnızca savaş açısından yorumlanacak bir olgu değil bu. Şu anda, termonükleer bir savaş *tehlikesinin* her an her yerdeki varlığı, Doğu'da ve Batı'da, kitleleri baskı altında tutmaya, *iktidar sığınakları* yaratmaya hizmet eder. Yönetici sınıfların iktidarını, maddî ve psikolojik yönden güçlendirmeyi amaçlamaktadır. Yüzeyde, modern kentçilikten geriye kalan her şey aynı amaca hizmet etmektedir, başka bir şeye değil. 1962'nin Nisan ayında yayınlanan sitüasyonist derginin *(International Situationniste)* yedinci sayısında, bir yıl önce ABD'de kurulan kişisel sığınakları konu alan yazıda şöyle denilmekteydi: "Her dolandırıcılıkta olduğu gibi, koruma sadece bir bahanedir. Sığınakların gerçek amacı, insanların uysallıklarını ölçmek ve böylece aynı zamanda pekiştirmek, bu uysallığı toplumdaki hâkim sınıfın yararına maniple etmektir. Gelişmiş toplumda, tüketime yönelik yeni bir gıdanın piyasaya sürülmesi gibidir bu koruma çabası, daha önceki ürünlerin hiçbirine yer bırakmaz artık. İnsanları son derece yapay ihtiyaçlar duymaya sevk etmek için, onları daha fazla çalışmaya yönlendirir; kuşkusuz, böyle bir çalışma sonucunda da karşılanmaya gerek duyulmayan ihtiyaçlar kalacaktır geriye. 'Büyük toplu konut'lar içinde biçimlenmiş olan yeni habitat, sığınakların mimarîsinden tam olarak ayrılmış değildir; o mimarînin yalnızca daha alt düzeydeki bir örneğidir. Dünyanın yüzeyinin bu şekilde toplama kampı modeli temelinde örgütlenişi, gelişmekte olan bir toplum açısından olağandır. Yeraltında kalan bölümler, o toplumun

marazî fazlalığını temsil eder. Bu hastalık, yüzeydeki 'sağlığın' gerçek yüzünü ortaya çıkarır."

İngilizler bu hastalığın incelenmesine ciddi bir katkıda bulundular; böylece "normal" toplum incelemelerine de katkıda bulundular. Söz konusu incelemenin kendisi, "ihanet" adı altındaki eski ulusal tabuları ihlal etmekten sakınmayan, iktidarın rahatça işlemesi açısından hayatî önem taşıyan *gizliliği* delen bir mücadelenin ayrılmaz parçasıdır; böylece modern toplumda "enformasyon" enflasyonunun kalın perdesi ardına saklanan pek çok meseleyi gün yüzüne çıkarır. Polisin çabalarına ve çok sayıda tutuklamaya karşın, sabotaj eylemi daha da genişletilerek taşradaki gizli karargâhlara baskın düzenlendi (direnmelerine rağmen bazı görevlilerin fotoğrafı çekildi), Britanya güvenlik merkezlerine ait kırk telefon hattının çok gizli numaralarının sürekli çevrilmesi sonucu hatlar kilitlendi.

Toplumsal mekânın hâkim örgütlenişine karşı girişilmiş bu ilk saldırıya selam durmak istedik ve Danimarka'da düzenlediğimiz "RSG-6'nın Yok Edilişi" gösterisiyle onu genişlettik. Böylece, bu tür mücadeleyi uluslararası ölçeğe taşımanın yanı sıra, aynı küresel mücadelenin bir başka cephesine, sanatsal yaratım alanına da uzatabileceğimizi düşündük.

Burada, sitüasyonist hareket olarak da adlandırılması mümkün olan kültürel yaratım etkinliği, birleştirici kentçilik projeleriyle ya da hayatta sitüasyonların kurulmasıyla başlar ve bu yolda yapılanlar, günümüz toplumunda devrimci olanaklar bütünlüğünü gerçekleştirmeye adanmış hareketin tarihinden ayrı tutulamaz. Bununla beraber, kısa vadede, eleştirel sanat, sinemadan resme kültürel ifadenin mevcut araçları içinde gerçekleştirilebilir – her ne kadar nihaî aşamada tüm bu sanatsal çerçeveyi yıkmak istiyor olsak da. Sitüasyonistlerin, *détournement* kuramıyla özetledikleri de budur. İçeriği bakımından eleştirel olan bu tür sanat, bizatihi formu ba-

kımından kendini de eleştiriye tâbi tutmak zorundadır. Böyle bir iş, yerleşik iletişim yöntemlerinin uzmanlaşmış alanı içerisindeki sınırların farkında olan, "şimdi *kendi eleştirisini de* bünyesinde barındıran" bir iletişim türü olacaktır.

"RSG-6" için, insanı düşünmeye kışkırtan bir ortam olarak önce bir atom bombası barınağı atmosferi hazırladık. Bundan sonra, böylesi bir ihtiyaç türünün kuvvetle olumsuzlanmasını sahneleyen bir bölgeyle karşılaşılıyor. Burada eleştirel bir biçimde kullanılan sanat aracı, resimdir.

Dada hareketiyle doruk noktasına ulaşan modern sanatın devrimci işlevi, dilden eyleme sanattaki bütün uzlaşımları ortadan kaldırmak oldu. Gelgelelim, sanatta ve felsefede yok edilenler henüz somut biçimde gazetelerden ve kiliselerden temizlenemediği için, ve silahların eleştirisi o dönemde eleştiri silahlarında gerekleşen ilerlemeleri takip etmediği için, dadaizmin kendisi, kabul görüp onaylanan bir kültürel stil olmanın ötesine geçemedi. Hatta Dada formu, 1920'den önce icat edilmiş stili ele geçirip kariyer yapan ve her ayrıntıyı muazzam ölçüde abartarak sömüren neo-dadaistlerin elinde gerici bir reklam aracına dönüştü ve mevcut dünyanın kabul edilip bezenmesine hizmet etti.

Bununla beraber, modern sanatın içerdiği olumsuz hakikat, onu kuşatan toplumun *haklı çıkmış* bir olumsuzlaması olmuştur her zaman. 1937'de Paris'te, dönemin Nazi elçisi Otto Abetz *Guernica* tablosu önünde Picasso'ya "Bunu siz mi yaptınız?" diye sorduğunda, Picasso çok doğru biçimde şöyle yanıtlamıştı: "Hayır. Siz yaptınız."

Birinci Dünya Savaşı'nın korkunç sonuçlarının ardından şiirde ve modern sanatta çok yaygın olan olumsuzlama ve kara mizah, halen içinde yaşadığımız *üçüncü savaş gösterisi* bağlamında yeniden canlandırılmayı kesinlikle hak ediyor. Neo-dadacıların Marcel Duchamp'ın plastik sanatları reddetme yönündeki ilk tavrını (estetik) olumlulukla yükle-

mekten bahsetmelerine karşın, biz çok iyi biliyoruz ki, bugün dünyanın bize olumlu olarak sunduğu her şey, sadece, günümüzde kabul gören ifade biçimlerinin olumsuzluğunu sonsuzca yeniden doldurmaya yarar, ve bu yolla *içinde yaşadığımız dönemin yegâne temsilî sanatını* oluşturur. Situasyonistler biliyorlar ki, gerçek olumluluk başka bir yerden gelecektir ve şu aşamada olumsuzluk onu ortaya çıkarmaya katkıda bulunacaktır.

Her türlü resimsel saplantının ötesinde, ve umarız (uzun süredir miadını doldurmuş olduğu halde biçimsel inceliğinden ötürü üzerimizde etkili olan) bir plastik güzellik formuna itaat etmeye çağıran her şeyin ötesinde, burada çok açık birkaç noktanın altını çizmiş bulunmaktayız.

Boş tuvaller üzerine yazılan "talimatlar" ya da "*détourne*" edilmiş soyut resimler, duvarlara yazılmış sloganlar olarak anlaşılmalıdır. Kimi tablolara verilen siyasî bildiri biçimindeki isimler, aynı alaycılık duygusunu taşır ve şu an gözde olan, kendini dile getirilemez "saf işaretler"in resmine dayandırmaya çalışan akademizme nazire yapar.

"Termonükleer haritalar", resimde "yeni figürasyon" doğrultusunda tanık olduğumuz her türlü hummalı çabanın ötesindedir. Çünkü *action painting*'in en özgürleşmiş yöntemleri ile, gelecek dünya savaşının farklı saatlerinde dünyanın çeşitli bölgelerini *mükemmel bir realizmle* temsil ettiği iddiasında bulunabilecek bir imgeyi birleştirirler.

Benzer şekilde, "zafer serileri", ultramodern bir itaatsizlik ile Horace Vernet tarzı titiz bir realizmi birleştirir, savaş konulu resimlerin canlandırılmasına katkıda bulunurlar. Ama bunu, Georges Mathieu'ya ve küçük reklam skandallarına zemin yaptığı geriletici ideolojik ters çevirmeye karşıt bir yaklaşımla yaparlar. Burada hedeflenen ters çevirme, geçmişin tarihini düzeltir, onu daha iyi, daha devrimci ve hiç olmadığı kadar başarılı yapar. "Zaferler", o mutlak-iyim-

ser *détournement*'ı sürdürür – Lautréamont, cesaretin bedelini ödeyerek, onun aracılığıyla mutsuzluğun ve mutsuzluğun mantığının bütün tezahürlerinin geçerliliğine meydan okumuştur çoktan: "Kötülüğün varlığını kabul etmiyorum. İnsan mükemmeldir. Ruh düşmez. İlerleme vardır. [...] Şimdiye kadar mutsuzluk, hep dehşeti ve acımayı kışkırtsın diye tarif edilmiştir. Ben bunların karşıtını uyandırmak için, mutluluğu tarif edeceğim. [...] Dostlarım ölmedikçe, ölümden dem vurmayacağım."

ÇEVİREN **Kaya Özsezgin**

1968 Vincent Bounoure, Claude Courtot, Annie Le Brun ve diğerleri: Düşmanın Portresi

Sürrealizmin sonuyla ilgili değişik varsayımlar vardır. Kimine göre hareket 1966 yılında André Breton'un ölümüyle son bulmuştur; kimine göre Paris kanadının 1969'da kendi kendini feshetmesi sürrealizmin sonu sayılmalıdır. Oysa Paris grubu 1970'de yeniden biraraya gelmiştir ve Prag, Stockholm, Madrid, Sao Paulo, Buenos Aires, Chicago, Leeds gibi diğer kentlerdeki gruplarla halen etkinliklerini sürdürmektedir. 1968 Haziran başında yayınlanan"Düşmanın Portresi", sürrealistlerin 1968 Devrimi'ne tepkisidir. Devrim, realizmi "ölüme mahkûm etmiştir"; hayal gücü iktidardadır.

(Düşmanın toplu, tek tek, yakından, uzaktan, cepheden, arkadan, yandan, yatarken, otururken, çömelmiş, dururken, hareket ederken, dışardan, içerden çekilmiş fotoğrafı)

Realizm, gerçekliğin tamamının sadece polis gerçekliğiyle işgal edilmesidir.

General de Gaulle, Fransız Cumhuriyeti Devlet Başkanı: Burjuva, militarist, başkanvari, cumhuriyet karşıtı ve Fran-

sız bir realist. Gerçek polisin aşırı realist şefi, gerçek baskının realist tertipçisi; kârı iki paya bölen, kapitalizme gerçek, işçilere hayalî bir pay ayıran katılımcı tasarı aracılığıyla tehdit altındaki kapitalizmi koruyan realist muhafız.

Fransız Komünist Partisi ve yan kuruluşları: Komünist çağrıyı daha kaynağındayken boğan realist aygıt. Devrimcileri ihbar eden realist muhbirler.

Tüm siyasî partiler, tüm sendikalar: Bilinci geliştiren hayal gücünden ve gerçekliği değiştiren arzudan duydukları korkunun yönlendirdiği realist kurumlar.

Devrimci itkiyi donduran ve halkın sesini parlamenter söyleme dönüştüren seçim realizmi.

Çoğunluğun realizmi: yabancılaşmış kitlelerin alt-gerçekliği.

Kültürün realizmi: canlı fikirlerle iç içe geçmiş ölü fikirler – ulusların bayrakları altında, folklorun çerçevesinde, ve kitle iletişim araçlarıyla bu fikirleri burun kıvırarak yayan entelektüeller kastı içerisinde.

Algının – *déjà vu*'nun realizmi.

Sınıfların açık veya gizli, her halükârda realist işbirliği.

İpleri ellerinde tutan realistlerin ağzının içine bakmayı bilen açlığın realizmi. Hiç sabredemeyen açlığın realizmi.

Devrimin taleplerine karşı realist reformlar isteyen realist irade.

Realist ele geçirme taktiği.

İstihbaratın nesnel realizmi.

Tarihsel gerçekliği hiç kaale almadan, daimî muhbirlerle ve hainlerle birliğin realizmi.

Halka edilgin ve telafisi olanaksız bir aptallık atfeden ve o andan itibaren realist biçimde beslenmesi gereken etkin aptallığın realizmi. [...]

Otoritenin realizmi. Babanın, şefin, patronun, öğretmenin, papazın.

Hiyerarşinin realizmi. Ustabaşının, orta kademe yöneticinin, aparatçik'in, astsubayın.

Ticaretin realizmi.

İlerlemenin realizmi.

Disiplinin realizmi.

Apolitizmin realizmi.

Liyakatin realizmi.

Dalkavukluğun realizmi.

İyi yurttaşlığın realizmi.

Realist olan her şeyin içi geçmiştir. İçi geçmiş olan her şey realisttir.

3 Mayıs 1968'de realizm ölüme mahkûm edilmiştir. Bugün, tüm gerçekliğiyle sapasağlam olan devrimin hedefi, onu idam mangasının karşısına yollamaktır.

ÇEVİREN **Elçin Gen**

1952 John Cage: Manifesto

"Manifesto" metni, John Cage'in metinlerini ve konuşmalarını biraraya getiren *Silence* adlı kitabın başında yer alır. New York'taki deneysel tiyatro grubu The Living Theatre'ın yöneticilerinin isteği üzerine, grubun sergileyeceği bir performansın kitapçığında yer almak üzere yazılmıştır. Cage, metinlerini ve konuşmalarını müzik parçalarında kullandığı kompozisyon araçlarıyla yazdığını söyler. Sıradışı formlar kullanması, dinleyenleri şaşırtma isteğine değil, "şiir ihtiyacına" dayanır. Ona göre şiiri şiir yapan özelliği, zaman ve ses gibi müzikal unsurları sözcüklerin âlemine taşımasıdır. Şair Mallarmé'nin dizeleri kırarak oluşturmak istediği partisyonlar gibi, kompozitör Cage de farklı zaman ve ses (veya sessizlik) dizilerinde sözcükleri biraraya getiren partisyonlar yazar.

Müziği "amaçsız bir oyun" ve "yaşamı evetleme" yolu olarak tarif eder Cage – "kaosa düzen getirme çabası [...] değil, sadece yaşamakta olduğumuz hayata uyanmanın yollarından biri" olarak. "Nereye gidiyoruz? Ve ne yapıyoruz?" adlı konuşmasında şöyle

der: "Bizim, sanat biçimlerimizle yaptığımız/hayatlarımızda yeniden anarşistçe nefes almaktır". Akıldışı olanı dışarda bırakma, "tamamen aklî bir kompozisyon yaratma" yönündeki her türlü çabanın "hat safhada akıldışı" olduğunu söyler. "Müzik yazmanın yollarından biri, Duchamp'ı etüt etmektir" diyen Cage'in eserlerinde, Dada ve sürrealistlerin karşı sanatı (*anti-art*) kadar, kadim Zen felsefesinin de etkisi vardır.

bir müzik manifestosu ricasına icabet etmek için yazılmıştır, 1952 } anlık ve kestirilemez

bir müzik parçası yazmakla hiçbir şey yapılmaz
" " " dinlemekle " " "
" " " çalmakla " " " } kulaklarımız şimdi mükemmel durumda

ÇEVİREN Elçin Gen

1966 Allan Caprow: Manifesto

Happening düşüncesini ve ilk *happening* deneylerini geliştirenin Allan Kaprow (1927-2006) olduğu bilinir. Dolayısıyla *fluxus*'un doğuşundaki etkisi de belirleyicidir. Kaprow, sanatı gündelik hayatın anlamlandırılmasıyla ilişkilendirir. Zaten *happening*'ler gündelik hayat temsilleridir; gündelik hayatın iletişim teknolojilerinin, tüketim kültürünün egemenliğinden kurtarılarak yaratıcı bir deneyime, bir karnavala dönüştürülmesini işaret eder. Bu bakımdan, birer sitüasyondan ya da *détournement* eyleminden farklı değillerdir. Nitekim, ilk sitüasyonist deneylerle Kaprow'un 1950'lerin sonundaki ilk *happening*'leri aynı zamanlara rastlar. *Happening*'ler daha ziyade bir tür sanat/hayat ontolojisine odaklanırken, sitüasyonistler kentsel gündelik hayatta devrimle meşgul olurlar. "Manifesto", ilk kez, 1966 tarihli bir derlemede yayınlanır: *Manifestos, A Great Beer Pamphlet* (ed. Dick Higgens, Emmett Williams).

Bir zamanlar sanatçının görevi iyi sanat yapmaktı, şimdiyse herhangi bir şekilde sanat yapmaktan kaçınmak. Bir zaman-

lar halka ve eleştirmenlere bir şeyler göstermek gerekirdi; şimdi bütün yetke onlarda, sanatçılarsa kuşku içinde.

Sanatın ve estetiğin tarihi kitap raflarında duruyor. Bu tarihin değer çoğulculuğuna, bir de şimdi sanatları birbirinden, sanatı hayattan ayıran sınırların bulanıklaşmasını ekleyin, o zaman eskinin tanımlama ve kusursuzluk ölçütleri gibi dertlerinin artık sadece boş değil safiyane olduğu da açık olacaktır. Daha dün, sanatın sanat karşıtıyla ve sanat olmayanla arasında ayrım varken, şimdi bunlar abesle iştigal etmemize sebep olan sözde ayrımlar oldu: Eski bir binanın yan cephesi Clyfford Still'in tuvallerini anımsatıyor, bir bulaşık makinesinin içi Duchamp'ın *Şişe Süzgüsü*'ne benziyor, bir tren istasyonundaki sesler Jackson MacLow'un şiirleri, bir büfede yemek yiyen insanların sesi John Cage'in eseri ve bunların tümü bir *happening*'in parçası olabilir. Üstelik "bulunmuş nesne", bulunmuş sözcüğü, bulunmuş sesi veya eylemi ifade ettiğinden, bulunmuş bir ortamı da gerektiriyor. Sanat hayata dönüşmekle kalmadı, hayat da kendisi olmayı reddediyor.

Dolayısıyla, sanatçı olma kararı, hem benzersiz bir etkinliğin varlığını, hem de o etkinliği inkâr eden sayısız işi varsayar. Bu karar, verildiği anda, hem sanatçının yaptığı her şeyin başkaları tarafından sanat olarak değerlendirildiği bağlamı kurar, hem de sanatçının dünyayla ilgili tüm algılarını olasılıkla (olabilirlikle değil) sanatsal olmaya koşullar. Söylediğim, yaptığım, gördüğüm veya düşündüğüm her şey, benim niyetimden bağımsız olarak sanattır; çünkü bugün olup bitenin farkında olan herkes, er veya geç, onun sanat olduğunu söyleyecek, onu sanat olarak görecek ve düşünecektir.

Bu durumda, insanın kendini sanatçı olarak tanımlaması ironik bir şeydir; bu tanım, özel bir yeteneğe değil, 'tam sanat olmayan' ve 'tam hayat olmayan' gibi iki muğlak seçenek karşısında takınılan felsefî tutuma tanıklık eder. *Sanatçı*, katego-

ri açmazının ağına bile isteye düşen ve sanki hiçbiri yokmuşçasına iş yapan kişiyi anlatır. Şayet sesli [*sound*] bir asamblaj ile görüntülü bir "gürültü" [*noise*] konseri arasında hiçbir fark yoksa, sanatçı ile eskici arasında da hiçbir fark yoktur.

Bu tür eylem ve düşünceleri galerilere, müzelere, konser salonlarına, tiyatro sahnelerine veya ciddi yayınevlerine taşımak âdet haline gelmiş olsa da, bunu yapmak, bir paradokslar alanının kendine özgü içsel gücünü köreltir. Saydığımız çevrelerin bir zamanlar cahil bir toplumda ilan ettikleri estetik kesinlik duygusunu yeniden yerleştirir, ve aynı zamanda, günümüzde sanatın keskin ve absürt doğasına karşıt olan bir kültürel beklentiler tarihini canlandırır. Geçmişle çatışma bunun otomatik sonucudur.

Oysa sorun bu değil. Çağdaş sanatçılar, son dönem modern sanatın yerine daha iyisini geçirme derdinde değiller; sanatın ne olabileceğini düşünüyorlar. Sanat ile hayat basitçe iç içe geçmiş değil; ikisinin de kendine özgü neliği belirsizleşmiş durumda. Bu soruları, ne sanata ne de hayata benzeyen eylemler formunda sormak, bir taraftan da bunları bildik sergi mekânının sınırlanmış bağlamı içerisine yerleştirmek, gerçekte ortada hiçbir belirsizlik olmadığını ima etmek demektir: Galerinin veya sahnenin kapısında yazan isim, içerdekinin sanat, dışarda kalan her şeyinse hayat olduğu konusunda bizi temin eder.

Spekülasyon: 20. yüzyılın profesyonel felsefesi, insanın davranışları ve amaçları gibi sorularla iştigal etmekten genel olarak vazgeçeli beri, profesyonel bir etkinlik olarak sanatın rolünü oynuyor; buna "felsefe için felsefe" desek yeri var. Bu nedenle varoluşçuluk, etik ile metafiziği en iyi ihtimalle tanımlayıcı ve mantıksal bir sorgulama olarak değerlendiren çoğu akademisyen tarafından, felsefeden ziyade sosyal psikolojiye yakın görülüyor. Felsefenin kendi kendini analize yatkınlığını teslim eden ve ondan değerli bir şeyler kur-

tarmayı isteyen Paul Valéry, Platon ile Spinoza çürütülebilir olsalar bile düşüncelerinin olağanüstü sanat eserleri olarak kalacağını söyler. Şimdi, sanatın sanatlığı azaldıkça, hayatın eleştirisi olarak felsefenin ilk rolünü üstleniyor. Sanatın güzelliği çürütülebilir olsa da, olağanüstü fikirleri baki. Sanat tam da hayatla karıştırılabildiği için, dikkati belirsizliklerinin amacına, hayatı "açığa vurma"ya yoğunlaştırıyor.

Felsefe, kendi bulgularını kabul etmekten aciz olmaya devam ettikçe, sözel bilgi arayışındaki gücü giderek daha da azalacak: Kullandığımız sözcüklerin çok küçük bir kısmı kesin anlama sahiptir; bunların da çok küçük bir kısmı, bizim için hayatî önem taşıyan anlamları barındırır. Sözcükler kendi başlarına düşüncenin doğru işareti olmadığında, anlam ve anlamsızlık hızla kinayeli olmaya başlayıp betimlemeden ziyade imayla örtüldüğünde, anlamı ve anlamsızlığı kesin biçimde sınırlandırmanın aracı olarak sözcükleri kullanmak beyhude bir çaba olabilir. LSD ve LJB farklı anlam kümelerini uyandırır, ama ikisi de kod gereksiniminin parçasıdır; kod da, şiirdeki simgeyle aynı yoğunlaştırıcı işleve sahiptir. Televizyon ekranındaki "kar" ve lokantalarda çalan "asansör müziği", bilinçli etkinliklere eşlik eden unsurlardır ve aniden kaldırıldıklarında insanda bir boşluk duygusu yaratırlar. Karışık teknikle, çoklu ortamla, bindirmeler, füzyonlar ve melezleştirmelerle "düşünme" eğiliminde olan çağdaş sanat, modern tinsel hayata fark ettiğimizden çok daha fazla benzer. Bu nedenle, yargıları da isabetli olabilir. *Sanat*, bir süre sonra anlamsız bir sözcük haline gelebilir. "İletişim programlaması" onu tanımlamak için daha yaratıcı bir isim olacaktır – hem yeni jargonumuza, teknolojik ve yönetsel fantezilerimize, birbirimizle kurduğumuz yaygın elektronik temasa da tanıklık eder.

ÇEVİREN **Elçin Gen**

1976-1977 Sex Pistols: Anarchy in the UK/ God Save the Queen

Sex Pistols, 1976'dan başlayarak özellikle Londra, New York ve Berlin'de etkili olan *punk* hareketinin kurucusu olan grubun kendilerine taktığı addır. Grup, en önce müzikle uğraşan Malcolm McLaren, grafik sanatçısı Jamie Reid ve moda tasarımcısı Vivienne Westwood'un Londra'da kurdukları Sex giyim mağazasında düzenledikleri performanslarla adını duyurur. Sex Pistols'ın amacı, başta müzik endüstrisini parçalamaktır; bunun için herkesi müzik ve sanat yapabileceğine inandıracak kamavallar, 'situasyonlar' ayarlamaktır; "müzik manifestoları" sayesinde "sesin siyaseti"ni örgütlemektir, anlamlandırmanın bir kandırmaca olduğunu teşhir etmek, bunun için insanların kendi ses ve imge yaratma gücünü keşfetmelerini sağlamak, bir "semiyotik devrim" başlatmaktır. Esin kaynakları, situasyonist *détournement* eylemlerinden Dada performanslarına, fütürizmin gürültü enstalasyonlarına, hatta daha da gerilere, Baudelaire'e ve özellikle Théophile Gautier'nin "sıkıntı çekmek yerine barbarlık" önerdiği estetiğine kadar uzanır. Kültürel hegemonyaya meydan okuyan *punk*, sonunda el attığı her alanda –müzikte, modada, grafikte, sinemada– moda olmaktan, gösteri kültürüne mal edilmekten kurtulamaz. Kurucu McLaren'in sözleriyle, "o kuşak kendini satılığa çıkardığında *punk* da son bulur". "Birleşik Krallık'ta Anarşi" (1976) ve "Tanrı Kraliçeyi Korusun" (1977), Sex Pistols'ın müzikle (ses/sessizlik/ gürültü), grafiği (imge) ve şiiri birleştirdikleri manifestolarıdır.

Anarchy in the UK

I am an anti-christ
I am an anarchist
don't know what I want but
I know how to get it
I wanna destroy the passer
by cos I
I wanna BE anarchy!
no dogs body!

Birleşik Krallık'ta Anarşi

ben bir anti-kristim
ben bir anarşistim
ne istediğimi bilmem ama
nasıl alacağımı bilirim
yoldan geçenleri yok etmek
istiyorum
çünkü ben emir kulu değil
anarşi olmak istiyorum



JAMIE REID, "God Save the Queen" *single*'ı için kapak, Sex Pixtols, 1976.

God save the Queen	**Tanrı Kraliçeyi Korusun**
god save the Queen	tanrı korusun kraliçeyi
the facist regime	ve faşist rejimi
they made you a moron	çevirdiler seni morona
potential h-bomb	patlamaya hazır bombaya
god save the Queen	tanrı korusun kraliçeyi
she ain't no human being	o kadın insan değil
there's no future	gelecek yok
in England's dreaming	İngiltere'nin rüyasında

ÇEVİREN **Elçin Gen**

1979-1982 Jenny Holzer: Kışkırtıcı Metinler*

"Kışkırtıcı Metinler" *(Inflammatory Essays)* Jenny Holzer'ın 1979-1982 yılları arasında New York duvarlarındaki binlerce afiş ve duyurunun aralarına yapıştırdığı "ilan"lardan oluşur. Her biri yirmi satır ve yüz sözcükten oluşur, büyük harflerle yazılmıştır ve başlıksızdır. Mesajlarından yalıtılmış manifesto fragmanlarının kompozisyonlarından oluşur. Dolayısıyla geriye anlamsızlaştırılmış –ya da yeniden anlamlandırılmış– bir manifesto retoriği kalır. Sonraki işlerinde Holzer, *billboardlar*'ı, elektronik panoları, tişörtleri de kullanmaya başlar; hatta manifestolardan alıntılandığı izlenimi uyandıran vecizelerini anıtsal binaların cephelerine yansıtarak veya –*Reichstag*'daki ya da Bilbao Guggenheim Müzesi'ndeki sabit işlerinde olduğu gibi– anıtsal mekânlara yerleştirerek son derecede dramatik sahneler yaratır.

REJOICE! OUR TIMES ARE INTOLERABLE.
TAKE COURAGE, FOR THE WORST IS A

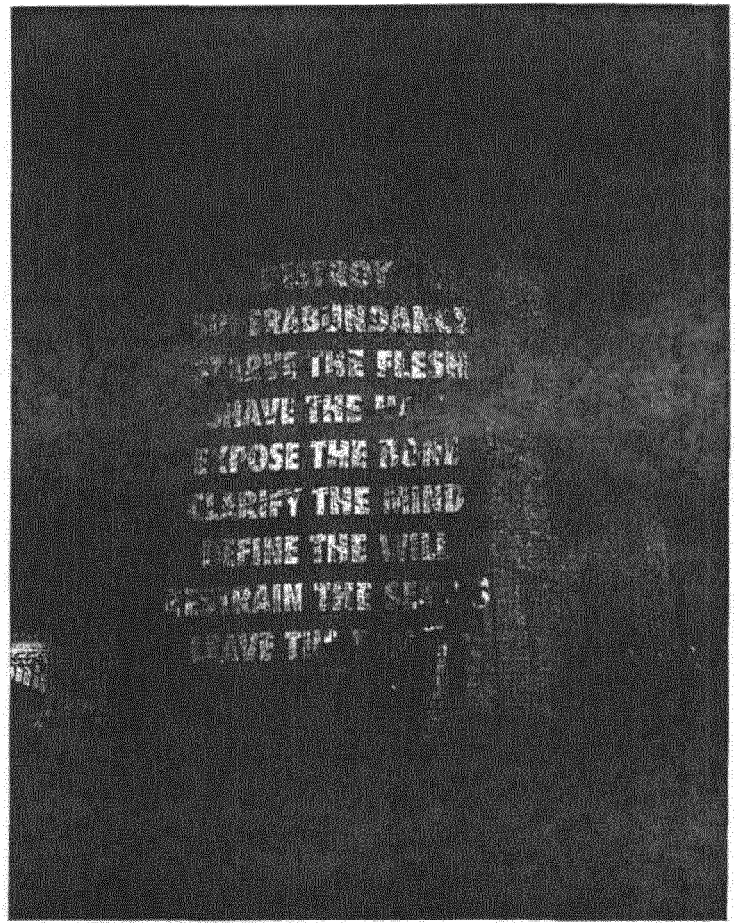
---

* Metnin çevirisi Jenny Holzer tarafından gözden geçirilmiş, sanatçının isteği doğrultusunda çeviride 100 kelime-20 satır kuralına uyulmamıştır – ç.n.

HARBINGER OF THE BEST. ONLY DIRE
CIRCUMSTANCE CAN PRECIPITATE
THE OVERTHROW OF OPPRESSORS.
THE OLD AND CORRUPT MUST BE LAID
TO WASTE BEFORE THE JUST CAN
TRIUMPH. OPPRESSION IDENTIFIES AND
ISOLATES THE ENEMY. CONFLICT OF
INTEREST MUST BE SEEN FOR WHAT IT
IS. DO NOT SUPPORT PALLIATIVE
GESTURES; THEY CONFUSE THE PEOPLE
AND DELAY THE INEVITABLE
CONFRONTATION. DELAY IS NOT
TOLERATED FOR IT JEOPARDIZES THE
WELL-BEING OF THE MAJORITY.
CONTRADICTION WILL BE HEIGHTENED,
THE RECKONING WILL BE HASTENED BY
THE STAGING OF SEED DISTURBANCES.
THE APOCALYPSE WILL BLOSSOM.

BAYRAM EDİN MİLLETİ BERBAT ZAMANLARDAYIZ.
CESUR OLUN, KÖTÜ GÜNLER İYİ GÜNLERİN MÜJDECİSİDİR.
GÜN OLUR DEVRAN DÖNER, KORKUNÇ
ŞARTLAR HIZ KATAR ZALİMLERİN DEVRİLİŞİNE.
ESKİMİŞ ÇÜRÜMÜŞ NE VARSA ÇÖPÜ BOYLAMALI,
ADALET HÜKÜM SÜRMEDEN ÖNCE.
ZULÜM DIMDIZLAK ORTADA BIRAKMALI
TÜM ÇIPLAKLIĞIYLA İFŞA ETMELİ DÜŞMANI.
DİBİNE KADAR YAŞANMALI, SEN BEN KAVGASI.
GÜNÜ KURTARAN JESTLERE KULAK ASMAYIN.
BUNLAR KAFALARI KARIŞTIRIR VE
KAÇINILMAZ OLANI GECİKTİRİR ANCA.
GECİKMEYE MAHAL VERMEMELİ
ÇÜNKÜ ÇOĞUNLUĞUN ESENLİĞİ
TEHLİKEYE GİRER SAVAŞ ERTELENDİKÇE.
BIRAKIN ÇELİŞKİLER TAVANA VURSUN
SAPLA SAMAN BİRBİRİNDEN AYRILSIN
KARGAŞA TOHUMLARI BİR BİR EKİLSİN VE
MAHŞER ÇİÇEK AÇSIN.

ÇEVİREN **Elçin Gen**



JENNY HOLZER, *Xenon for BALTIC*, 2000, projeksiyon, Castle Keep, Newcastle, Birleşik Krallık. Metin: *Inflammatory Essays*, 1979-82. © 2000 Jenny Holzer, Artist Rights Society (ARS) üyesi, NY. (Fotoğraf: Attilio Maranzano) Holzer'in, New York duvarlarına yapıştırdığı ilanların anıtsal binalara yansıtılmış görüntüsü.

2004 Alain Badiou: Çağdaş Sanat Üzerine On Beş Tez

Alan Badiou estetik üzerine düşüncelerini "inestetik" *(inaesthetics)* kavramıyla ifade eder. "İnestetik'le kast ettiğim, sanatla felsefe arası bir ilişkidir. Bu ilişki, sanatın kendisinin de hakikat ürettiğini teslim ederken, sanatı felsefenin bir nesnesi durumuna çevirmeye kalkışmaz. Estetik spekülasyona karşı, inestetik, kimi sanat eserlerinin bağımsız varoluşu tarafından üretilen tamamıyla felsefe-içi *(intraphilosophical)* etkilerini açıklar" (1998). Yani, ne sanat felsefeye, ne de felsefe sanata indirgenebilir. Her ikisi de birbirinden bağımsız olarak hakikatle uğraşır. Sanat da hakikat üretir ve felsefenin görevi bunun böyle olduğunu kabul etmek ve göstermektir. Sanat da, felsefe de özerktir ve bu özerklik muhafaza edilmelidir. "Evetlemeci [*Affirmationist*] Sanat Manifestosu" Badiou'nun inestetik estetiğinin ilkelerini tanımlar. İlk hali 2001'de Venedik'te düzenlenen bir konferansta sunduğu bildiriye dayanır. "Çağdaş Sanat Üzerine On Beş Tez" bu manifestonun çatısını oluşturur; tezlere ilişkin açıklamalar, Badiou'nun 2004'te New York'ta yaptığı bir konuşmadan alınmıştır.

1. Sanat, sonsuzun, beden ile cinselliğin sonlu sefilliğine ulvî zülulu [*sublime descent*] değildir. Sanat, tersine, maddî bir çıkarma işleminin sonlu araçlarıyla, sonsuz bir öznel dizinin üretilmesidir.

Bugün çelişki, yeni formlara duyulan arzunun sonsuzluğu ile, bedenin, cinselliğin vs. sonluluğu arasındadır. Yeni sanat, bu çelişkinin terimlerini değiştirmelidir: Sonsuzluk tarafına yeni bir içerik, yeni bir ışık, dünyaya yeni bir bakış koymalı; sonluluk tarafına ise araçların ve vecizleştirmenin kesinliğini koymalıdır. Dolayısıyla ilk tez, çelişkinin bir nevi ters çevrilmesidir.

"Çıkarma" kelimesinin iki anlamı var. İlki, biçimsel yenilik saplantısından kurtulmaktır. [...] Yenilik saplantısı kapitalizme karşı eleştirel bir tavır değildir, çünkü kapitalizmin kendisi yenilik saplantısı ve formların sürekli yenilenmesidir. [...] İkinci anlam, sonluluk saplantısından, zulüm, beden, acı, cinsellik ve ölüm saplantısından kurtulmaktır; çünkü bu, mutluluk

ideolojisinin ters çevrilmesinden başka bir şey değildir. Bugün dünyamızı bir mutluluk ideolojisi sarmıştır. [...] Sanat da bunu ters çevirmek için acıya, bedene, cinselliğe odaklanır. [...] Ama sanatın meselesi her zaman ölüm olmamalıdır, yaşam da onun meselesidir. Bu tez ilk tezin anlamlandırılmasıdır: Biçimsel yenilik, zulüm, ölüm, beden ve cinsellik saplantısı olmayan bir sanatsal yaratımın peşine düşmeliyiz.

2. Sanat, etnik veya kişisel herhangi bir tikelliğin ifadesi olamaz. Sanat, herkesi muhatap alan gayri şahsî bir hakikatin üretilmesidir.
Buradaki önemli soru, evrensellik: Sanatsal yaratımda evrensellik var mıdır, yok mudur? Çünkü günümüzün en önemli meselesi küreselleşmedir, dünyanın birliğidir. Küreselleşme bize soyut bir evrensellik sunar. Paranın, iletişimin, iktidarın evrenselliği. Günümüzün evrenselliği budur. Peki paranın ve iktidarın evrenselliğine karşı, sanatın meselesi nedir, sanatsal yaratımın işlevi nedir? [...] Benim tavrım şöyle: Bugün sanatsal yaratım yeni bir evrensellik önermelidir, sadece beni veya cemaati ifade etmemeli, insanlığa yeni tür bir evrensellik sunmalıdır. Ben buna "hakikat" diyorum.

3. Sanat bir hakikat usûlüdür ve bu hakikat, daima, duyumsanabilir olan olarak duyumsanabilir olanın hakikatidir; yani duyumsanabilir olanın, bir İdea'nın ortaya çıkışına dönüşmesidir.
Bu, sanatın evrenselliğinin tanımıdır. Sanatsal hakikat nedir? Sanatsal hakikat, bilimsel veya siyasî vb. hakikatten başka bir şeydir. Tanıma göre sanatsal hakikat, daima, duyumsanabilir olanla ilgili bir hakikattir [...] Sanat bugün çok önemli görünüyorsa, bunun sebebi, küreselleşmenin bizi yeni tür bir evrensellik yaratmaya zorlamasıdır, bu da her zaman yeni bir duyarlılık ve dünyayla yeni bir duyusal ilişkidir. Bugün baskı, soyut

evrenselliğin baskısıdır [...] Bu nedenle bugün sanatsal yaratım, insan özgürleşmesinin bir parçasıdır [...] Sanat, küreselleşme denen soyut evrensellik karşısında yeni bir şey yaratma yönündeki gerçek olanaktır.

4. Sanatta kaçınılmaz olarak çoğulluk vardır ve sanatlar arasında ne kadar kesişme tahayyül edersek edelim, bu çoğulluğu bir bütünde toplamak tahayyül edilemez.
Bu tez, bütünleştirme düşüne karşı çıkar. Bugün bazı sanatçılar, bütün sanat formlarını birleştirme olanağı olduğunu düşünüyorlar – mutlak bir çoklu ortam düşü bu. Ama bu yeni bir fikir değil. Bildiğiniz gibi, resim, müzik, şiir vs. bütün sanatları biraraya toplayan "topyekûn sanat eseri" fikri Richard Wagner'e aittir. [...] Bence çoklu ortam yanlış bir fikirdir, çünkü mutlak bütünleşme gücüyle, küreselleşme düşünün bir nevi sanata yansıtılmasıdır. [...]

5. Her sanat katışık [*impure*] bir formdan türer; bu katışık formun katıksızlaştırılması [*purification*], hem bir sanatsal hakikatin tarihini, hem de o hakikatin sönümlenmesinin tarihini oluşturur.
Burada soru şu: Yeni formların yaratımı tam olarak nedir? [...] Yeni formların tamamen katıksız yaratımı asla söz konusu değildir. Bence yepyeni formların katıksız yaratımı da, bütünleştirme gibi, bir düştür. Her zaman, tam olarak form olmayan bir şeyin bir forma geçmesi söz konusudur. [...] Dolayısıyla, katıksız yaratımdaki katıksız kopuştan çok daha fazla, katıksızlaştırma sekansları vardır. Beşinci ve sekizinci tezler bunu anlatmaktadır.

6. Bir sanatsal hakikatin özneleri, onun kompozisyonunda yer alan eserlerdir.

7. Bu kompozisyon sonsuz bir konfigürasyondur, ama zamanımızın sanatsal bağlamı içinde türeyimsel bir bütünlük [*totalité générique*] oluşturmaktadır.
Sanatın öznesi nedir? Bu hem çok önemli, hem de çok eski bir tartışma. [...] Sanatın öznesi sanatçı değildir. [...] "Sanatçı" sanat için bir zorunluluktur, ama öznel bir zorunluluk değildir. [...] Sanatın öznel varoluşu sanat eserleridir, başka bir şey değil [...] Sanatçı sanatın öznel faili değildir. Sanatçı aynı zamanda, sonunda sanatta kaybolan şeydir. Ve sanatın etiği, bu kayboluşu kabul etmektir.

8. Sanatın gerçeği, içkin katıksızlaştırılma süreci olarak düşünsel katışıklıktır. Başka deyişle, sanatın hammaddesi, bir formun olumsal ortaya çıkışıyla belirlenir. Sanat, formsuz olarak beliren bir formun ikincil formlaştırılmasıdır.

9. Çağdaş sanatın yegâne düsturu emperyal olmamaktır, ki bu da aynı zamanda demokratik olmamak anlamına gelir – demokratik sıfatının, emperyal siyasî özgürlük fikrine uymaya işaret etmesi kaydıyla.

10. Emperyal olmayan bir sanat ister istemez soyut bir sanat olacaktır: Her türlü tikellikten soyutlanmış olması ve bu soyutlama hamlesini formlaştırması anlamında.

11. Emperyal olmayan sanatın soyutlaması, belirli bir izleyici kitlesini dikkate almaz. Emperyal olmayan sanat, proleter bir aristokratizme bağlıdır: İnsanlar arasında ayrım gözetmeden, ne diyorsa onu yapar.
Emperyal sanat, bugün görünür olan sanatın adıdır. [...] Ortada bir imparatorluk olduğunda, iki ilkemiz vardır. İlki, her şeyin mümkün olmasıdır, çünkü büyük bir kudretimiz vardır, dünya bir olmuştur. O zaman her şey mümkün diyebiliriz. Yeni form-

lar yaratabiliriz, her şey hakkında konuşabiliriz, neyin mümkün, neyin imkânsız olduğu konusunda net yasalar yoktur, bu nedenle her şey mümkündür. Ama bir ilkemiz daha vardır: Hiçbir şey mümkün değildir. Çünkü imparatorluk yegâne olanaklı varoluş, yegâne siyasî olanak olduğundan, başka bir şeyin imkânı yoktur. [...] Demek ki, her şeyin mümkün olduğu doğru değildir, mümkün olmayan şeyler vardır, ve siz bu mümkün olmayan şeyin olanağını yaratmak zorundasınız. Sanatsal yaratımın en önemli meselesi budur. [...] Dolaşım, iletişim, piyasa vs. faaliyetlerinde hep olanaklar gerçekleştiriliyor, olanakların sonsuzca gerçekleştirilmesi söz konusu. Ama olanaklar yaratılmıyor. Dolayısıyla bu aynı zamanda siyasî bir mesele, çünkü siyaset yeni bir olanağın yaratılması demektir. Yeni bir yaşam olanağı, yeni bir dünya olanağı. [...] Küreselleşme, yeni bir olanak yaratmanın imkânsız olduğu inancını pekiştiriyor. Komünizmin sonu, devrimci siyasetin sonu, tüm bunların hâkim yorumu şu: Yeni bir olanak yaratmak imkânsızdır. Burada bir olanağı hayata geçirmekten bahsetmiyoruz, yeni bir olanak yaratmaktan bahsediyoruz.

12. Emperyal olmayan sanat, matematiksel bir tanıtlama kadar sağlam, bir gece baskını kadar şaşırtıcı, bir yıldız kadar yükseltilmiş olmalıdır.

Bu, şiirsel bir tez. Sanatsal yaratımın üç belirleyeni [...] Neden tanıtlama? Çünkü sanatsal yaratım meselesi sonuçta aynı zamanda bir tür ezeliyet taşıyan, katıksız iletişim ve dolaşım halinde olmayan, formların sürekli değişimi içinde yer almayan bir şeyle ilgilidir. Direnen bir şeydir, nitekim direniş de bugün sanatın meselesidir. Direnen bir şey, bir tür istikrara, sağlamlığa sahiptir. Mantıksal tutarlılığı ve bütünlüğü olan, mantıksal bir denklem gibi. [...] İkinci tanım, şaşırtıcılık: Yeni bir olanağın yaratılması, yeni bir olanak da her zaman şaşırtıcı bir şeydir. [...] Bir yıldız kadar yükseltilmiş, çünkü yeni bir

olanak yeni bir yıldız gibidir. Yeni bir gezegen, yeni bir dünyadır. Dünyayla kurulan yeni bir duyumsal ilişki gibi.

13. Bugün sanat, ancak İmparatorluğun nezdinde var olmayan bir şeyi hareket noktası alarak üretilebilir. Sanat, bu varolmayışı soyutlayarak görünür kılar. Bütün sanatların form ilkesini oluşturan da budur: İmparatorluk için –dolayısıyla, başka bir bakış açısından olmakla birlikte, hiç kimse için– var olmayan bir şeyi herkes için görünür kılma kabiliyeti.

14. İmparatorluk, ticarî dolaşım yasaları ve demokratik iletişim yasaları aracılığıyla görünür ve işitilir olan her şeyi denetlediğinden o kadar emindir ki, artık sansüre ihtiyaç bile duymaz. Bu sınırsız izinden yararlanmaya gönül indirirsek, sanat ve düşünce namına ne varsa gözden çıkarmışız demektir. Kendi kendimizin insafsız sansürcüleri olmalıyız.

15. İmparatorluğun nezdinde varlığı zaten onaylanan şeyi görünür kılan formlar yaratmaktansa, hiçbir şey yapmamak daha iyidir.
Bugün karşı karşıya olduğumuz en önemli sorun sanat ile insanlık arasındaki bağıntıdır. Daha doğrusu, sanatsal yaratım ile özgürlük arasındaki bağıntı. [...] Bugün özgürlüğün emperyal bir tanımı vardır, bu da bildiğimiz demokratik tanımdır. [...] Benim düşünceme göre sanatsal yaratım, özgürlüğün demokratik tanımının ötesinde yeni bir özgürlük tanımını yaratmaktır. [...] Bugün mesele bence sanatta özgürlük ile diktatörlüğü, özgürlük ile baskıyı tartışmak değil, bizatihi özgürlüğün bu iki tanımını tartışmaktır.

ÇEVİREN **Elçin Gen**

METİNLER LİSTESİ

Metinlerin başında yer alan açıklamalar Ali Artun tarafından kaleme alınmıştır.

Oscar Wilde: *Dorian Gray'in Portresi*'ne Önsöz
"The Picture of Dorian Gray, Preface", *The Complete Works of Oscar Wilde: Stories, Plays, Poems & Essays* içinde (Harper Perennial Modern Classics, 1989) s. 17.

Paul Verlaine: Şiir Sanatı
"Art Poétique". Orhan Veli, Oktay Rıfat, Melih Cevdet, *Batıdan Şiirler* (İstanbul: Yeditepe Yayınları, 2. Baskı, 1963) s. 58-59.

Stéphane Mallarmé: Zarla Şans Dönmeyecek
"Un coup de dés jamais n'abolira le hasard". Stéphane Mallarmé, *Şiirler* (İstanbul: Varlık Yayınları, 2006) s. 177-203.

Filippo Tommasso Marinetti: Fütürizm Manifestosu
"Manifeste du Futurism", *Le Figaro*, 20 Şubat 1909. http://zinclafriche.org/mef/?page_id=386

Johannes Molzahn: Mutlak Ekspresyonizm Manifestosu
"Das Manifest des absoluten Expressionismus: zur ausstellung Oct. 1919", *Der Sturm* 10 (1919/1920), sayı 6, s. 90-93. İngilizce çeviri: *German Expressionism: Documents from the End of the Wilhelmine Empire to the Rise of National Socialism* içinde, (ed.) Rose-Carol Washton Long (California: University of California Press, 1995) s. 104-107.

Ludwig Meidner: Bütün Sanatçılara, Müzisyenlere ve Şairlere
"An Alle Künstler, Dichter, Musiker", *Das Kunstblatt* 1 (Ocak 1919), s. 29-30. İngilizce çeviri: *German Expressionism: Documents from the End of the Wilhelmine Empire to the Rise of National Socialism* içinde, (ed.) Rose-Carol Washton Long (California: University of California Press, 1995) s. 175-176.

Tristan Tzara: Dada Manifestosu
Tristan Tzara, *Sebt Manifestes Dada*, "Manifeste Dada", Pauvert 1962, s. 19-35. © Librairie Artheme Fayard 2000.

Tristan Tzara: Sıradan Aşk ile Kalbi Vuran Aşk Üzerine Dada Manifestosu
Tristan Tzara, *Sebt Manifestes Dada*, "dada manifeste sur l'amour faible et l'amour amer": Pauvert 1962, s. 53-75. © Librairie Artheme Fayard 2000.

Francis Picabia: Dada Manifestosu
İngilizce çeviri: Marry Ann Caws, *Manifesto: A Century of Isms* içinde (University of Nebraska Press 2000) s. 317-318.

Francis Picabia: Yamyam Manifestosu
"Manifeste Cannibale Dada". Hans Richter, *Dada 1916 – 1966, Bir Sanat ve Anti-Sanat Hareketi* içinde, (çev.) Mustafa Tüzel (İstanbul: Birey Yayınları, 1993) s. 68-70.

Francis Picabia: Bay Picabia Dadacılardan Ayrılıyor
"M. Picabia se sépare des dadas", *Comoedia*, 11 Mayıs 1921; Francis Picabia, *Écrits* 2 içinde, (ed.) Olivier Revault d'Allones (Paris: P. Belfond, 1978) s. 14-15. İngilizce çeviri: "Mr. Picabia Breaks with the Dadas", çev. Matthew S. Witkovsky, *October* 105, Yaz 2003, s. 145-146.

Richard Huelsenbeck: Dadaist Manifesto
"Dadaistisches Manifest", *Dada Almanach*, (ed.) Richard Huelsenbeck (Berlin: Erich Reiss, 1920) s. 36-41. İngilizce çeviri: *German Expressionism: Documents from the End of the Wilhelmine Empire to the Rise of National Socialism* içinde, (ed.) Rose-Carol Washton Long (California: University of California Press, 1995) s. 267-269.

Kurt Schwitters: *Merz*'den
İngilizce çeviri: "From *Merz*", *Kurt Schwitters: Poems, Performance Pieces, Proses, Plays, Poetics* (Cambridge 2002) s. 215-221. © 1974 DuMont Buchverlag; Ernst und Kurt Schwitters Schiftung.

Kurt Schwitters: İnek Manifestosu
"Manifest KOE". İngilizce çeviri: "Cow Manifesto", Marry Ann Caws, *Manifesto: A Century of Isms* içinde (University of Nebraska Press, 2000) s. 390-391. © 1974 DuMont Buchverlag; Ernst und Kurt Schwitters Schiftung.

Kurt Schwitters: i (bir manifesto)
"i (Ein Manifest)". İngilizce çeviri: "i (a manifesto)", Marry Ann Caws, *Manifesto: A Century of Isms* içinde, (University of Nebraska Press 2000) s. 391. © 1974 DuMont Buchverlag; Ernst und Kurt Schwitters Schiftung.
Schwitters'in metinleri İngilizce'den çevrilmiş, Kıvanç Koçak tarafından Almanca orijinallerinden kontrol edilerek düzeltilmiştir. Kıvanç Koçak'a ve metinlerin orijinallerini temin eden Schwitters Vakfı'na teşekkür ederiz.

André Breton: Yapay Cehennemler: 1921 Dada Sezonu Açılışı
"Les Enfers artificiels. Ouverture de la Saison Dada 1921", André Breton, *Oeuvres complètes* içinde, (ed.) Marguerite Bonnet, 1. cilt (Paris: Gallimard, 1988) s. 623-630. İngilizce çeviri: "Artificial Hells. Inauguration of the 1921 Dada Season", çev. Matthew S. Witkovsky, *October* 105, Yaz 2003, s. 137-144.

André Breton: "Sürrealizm Manifestosu"
"Manifeste du Surréalism" (1924), *Manifestes du Surréalism içinde* (Idées Gallimard, 1975), s. 11-64. © Librairie Artheme Fayard 2000.

Aragon, Breton, Éluard, Naville, Soupault, Artaud, Ernst, Masson ve diğerleri: "Sürrealist Araştırmalar Bürosu Bildirisi"
"Déclaration du 27 janvier 1925, Bureau de Recherches surréalistes". http://www.site-magister.com/surrealis.htm.

Antonin Artaud: "Papa'ya, Dalai Lama'ya, Buda Okullarına Mektup"
"Adresse au Pope, Adresse au Dalaï-Lama, Lettre aux écoles du Boudda", *Les Manifestes du XX siècle: documents avant-gardists* içinde, © Éditions Gallimard, 1976.

Lev Troçki ve André Breton: Bağımsız ve Devrimci Bir Sanat İçin
"Pour un art révolutionnaire indépendant". http://www.marxists.org/francais/trotsky/oeuvres/1938/07/lt19380725c.htm#ftn1

André Breton: "Üçüncü Sürrealizm Manifestosuna Önsöz ya da Değil"
"Prolégomènes à un troisième manifeste du surréalisme ou non", (1942), *Manifestes du Surréalism içinde* (Idées Gallimard, 1975) s. 161-176. © Librairie Artheme Fayard 2000.

André Breton: Yaşayan Eserleriyle Sürrealizm
"Du surréalisme en ses oeuvres vives", (1953), *Manifestes du Surréalism içinde* (Idées Gallimard, 1975) s. 179-188. © Librairie Artheme Fayard 2000.

Constant Nieuwenhuys: "Manifesto"
Reflex 1, Eylül-Ekim 1948. İngilizce çeviri: *COBRA: The Last Avant-garde Movement of the 20th Century* içinde, Willemijn Stokvis (Lund Humphries, 2004) s. 29-31, çev. Leonard Bright.

Constant Nieuwenhuys: "Yeni Babil"
İngilizce çeviri: "New Babylon", Ulrich Conrads, *Programs and Manifestoes on 20th Century Architecture* içinde (MIT Press, 1971) s. 177-178.
Constant'ın oğlu Victor Nieuwenhuijs'e yardımları için teşekkür ederiz.

Gil J. Wolman ve Guy Debord: "Niçin Letrizm?"
"Pourquoi le lettrisme?", *Potlach* 22, 9 Eylül 1955. http://library.nothingness.org/articles/SI/fr/display/47

Guy Debord: Sitüasyonların İnşası ve Uluslararası Sitüasyonist Akımın Etkinlik ve Örgütlenme Koşulları Üzerine Rapor
"Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organization et de l'action de la tendance situationniste internationale", *Rapport sur la construction des situations* içinde, s. 7-44 © Mille et une nuits département des éditions Fayard 2000.

Guy Debord: *Dérive* Kuramı'ndan
İngilizce çeviri: *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*, (ed.) Charles Harrison ve Paul Wood (Blackwell, 1992) s. 696-697

Guy Debord: Olumsuzlama ve Prelüd olarak *Détournement*
İngilizce çeviri: *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*, (ed.) Charles Harrison ve Paul Wood (Blackwell, 1992) s. 697-698.

Constant ve Debord: "Amsterdam Bildirisi"
"La declaration d'Amsterdam", *Internationale Situationniste*, Aralık 1958. İngilizce çeviri: Ulrich Conrads, *Programs and Manifestoes on 20th Century Architecture* içinde (MIT Press, 1971) s. 161-162.

Guy Debord: "Sitüasyonistler: Enternasyonal Manifesto"
İngilizce çeviri: Ulrich Conrads, *Programs and Manifestoes on 20th Century Architecture* içinde (MIT Press, 1971) s. 172-174.

Pierre Canjuers ve Guy Debord:
"Devrimci Programın Birliğini Tanımlamaya Doğru"
"Préliminaires pour une définition de l'unité du programme révolutionnaire", *Internationale Situationniste*, sayı 5. *http://kropot.free.fr/Debord-preliminaires.htm*

Guy Debord: Gündelik Hayatta Bilinçli Değişimler için Perspektifler
Orijinal metinden pasajların aktarıldığı İngilizce çeviri: "Perspectives for Conscious Alterations in Everyday Life", *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*, (ed.) Charles Harrison ve Paul Wood (Blackwell, 1992) s. 699-700.

Guy Debord: Politikada veya Sanatta Yeni Eylem Biçimleri ve Sitüasyonistler
"Les Situationnistes et des nouvelles formes d'action dans la politique ou l'art", *Rapport sur la construction des situations* içinde, s. 47-58 © Mille et une nuits département des éditions Fayard 2000.

John Cage: Manifesto
John Cage, *Silence* içinde (Middletown: Wesleyan University Press, 1967) s. xii.

Vincent Bounoure, Claude Courtot, Annie Le Brun ve diğerleri: Düşmanın Portresi
İngilizce çeviri: "Portrait of the Enemy", Michael Richardson, *Surrealism Against the Current: Tracts and Declarations* içinde (Pluto Press, 2001) s. 133-134.

Allan Caprow: Manifesto
"Manifesto" (1966), *Essays on the Blurring of Art and Life* içinde (California ve Londra: University of California Press) s. 81-83 © 1993, 2003 Allan Kaprow

Jenny Holzer: Kışkırtıcı Metinler
Inflammatory Essays, © 2010 Jenny Holzer, Artists Rights Society (ARS) üyesi, New York.

Alain Badiou: Çağdaş Sanat Üzerine On Beş Tez
Badiou'nun 2004'te New York'taki Drawing Centre'da yaptığı konuşmadan pasajlar. Konuşmanın tamamı, *lacanian ink* dergisinin 23. sayısında yayınlanmıştır. Burada aktarılan pasajlar, derginin web sayfasından alınmıştır: http://www.lacan.com/frameXXIII7.htm

1848 Devrimi 22, 32
1871 Devrimi 18 *veya 1871 Paris Komünü* 30; *Paris Komünü* 18, 73
1918 Devrimi 13, 112 *veya 1918 Alman devrimi* 29, 33, 55; *1918 Kasım Devrimi* 30; *Kasım Devrimi* 106, 109
1968 (Devrimi) 13, 25, 33, 56, 60, 64, 65, 333, 344
1968 Paris işgalleri 30
1968 manifestoları 30
391 dergisi 150, 152

Abelardus, Petrus 244
Abetz, Otto 342
action painting 343
Adamson, W. L. 56
tasarım modernizmi 56
akıl 42, 45, 64, 65, 191, 256, 258, 261
akıldışı 285, 347
nesnel akıl 186
teorik akıl/pratik akıl 25
akılcılık 23, 25, 42, 187, 326
akılcı 51, 57, 161, 227, 250, 261, 314, 326
akıl 285, 347
akılcı Bauhaus 54
akılcı avangard 19, 45, 55
akılcı kültür 261
rasyonalizm 65, 227, 314
burjuva rasyonalizmi 24
pozitivist rasyonalizm 44
rasyonalite 45, 165
rasyonalleştirme 14
rasyonellik 42
rasyoneller 51
rasyonalist avangard 21, 47, 51, 102
rasyonel 44, 66, 279
rasyonalist 46, 47, 247, 261
anarşi 18, 33, 34, 196, 351
anarşik 298
anarşizm 32, 286
anarşist 17, 18, 21, 33, 347, 351
anarşist hareketler 335
anarşist gelenek 32
anarşistler 18, 55, 103, 238
anarşist rejim 236
Anatole France 183
Anderson, Laurie 61
Anlı, Hakkı 47
anti-art 26, 43, 45, 149, 347
Apollinaire, Guillaume de 28 (n.), 39, 168, 170, 172, 200 (n.), 202, 243
Tiresias'ın Memeleri 169
Aquinolu Tomasso 183
Aragon, Louis 168, 170 (n.) , 171, 175, 176, 178, 195, 203, 206, 216, 225, 241
Arbeitsrat für Kunst (İşçilerin Sanat Konseyi) 109
Archipenko, Alexandr 159
aristokrasi 19
aristokratizm 359
Arnim, Ludwig Achim von 244
Arp, Hans 116, 159, 165
ars 50
Artaud, Antonin 35, 178, 195, 225, 227, 228 (resim) 274
artokrat(lar) 54, 55
Arts and Crafts 21, 51, 57
asamblaj 349

asansör müziği 350
Athenäum (dergisi) 24
Auric, Georges 195
avangard(lar) 14, 16-18, 20, 21, 25, 28-32, 34, 35, 40, 42- 46, 50, 51, 54, 56-60, 63, 65, 66, 73, 77, 102, 109, 129, 225, 231, 239, 261, 270, 278, 282, 291-293, 304, 314, 317, 319, 332, 334, 335, 338
akılcı avangard *veya rasyonalist avangard* bkz. akılcılık
Alman avangardı 45
Amerikan/New York avangardı 60, 294
Avrupa avangardı 106
hayalci avangard 55
Rus avangardı 106, 231
Aydınlanma 16, 23-25, 65
despotik Aydınlanma 65
Ayı Postu (*Peau de l'ours*) 209

Babaeuf, Gracchus 17
Bach, Johann Sebastian 124
Badiou, Alain 63, 77, 356
inestetik (*inesthetique/inaesthetics*) 63, 356
"Evetlemeci [*Affirmationist*] Sanat Manifestosu" 356
mutluluk ideolojisi 357
İmparatorluk 361
emperyal sanat 359
emperyal olmayan sanat 359, 360
Bakunin, Mihail 18, 30, 339
Ball, Hugo 112, 116
Baltacıoğlu, İsmail Hakkı 47
Barış Casusları 335
Barrès, Maurice 168, 171, 176, 177, 187 (n.)
Barthes, Roland 65
Bataille, George 42, 246
Gözün Öyküsü 42
Baudelaire, Charles 17, 22, 25, 27, 35, 43, 44, 57, 75, 129, 170, 172, 194, 204, 214, 256, 314, 351
Paris Sıkıntısı 43
Kötülük Çiçekleri 172
Baudrillard, Jean 64, 65
Bauhaus 14, 19, 46, 47, 50, 53, 55-57, 261, 290
akılcı/rasyonalist Bauhaus 54
Bauhaus Okulu 53
hayalci Bauhaus 54, 261, 278, 308, 314
Hayalci Bauhaus Enternasyonali 54, 293
Situasyonist Bauhaus 278
Beiser, Frederick 24
Benham, Reyner 308
Benjamin, Walter 16, 17, 28 (n.), 35, 41
Berenson, Bernard 53
Berk, Nurullah 47
Berkel, Sabri 47
Berlin Altes 14
Bermudes, Winston 338
Birinci Dünya Savaşı 27, 34, 36, 50, 52 (resim), 106, 116, 174 (n.), 262, 283, 342
birleştirici kentçilik 298, 306, 308, 312, 341
birleştirici kent planlaması 306-309, 322
Blanqui, Auguste 17, 18
Boccioni, Umberto 58
bohemya 13
bohemler 55
Boiffard, J.-A. 195, 204
Bolşevizm 14, 58, 158
Bolşevik(ler) 55, 231
Boltanski, Luc 66
Borges, Jorge Luis 58
Braque, Georges 205 (n.), 219
Brecht, Bertolt 294
Breton, André 30-32, 36, 38, 41-44, 59, 64, 149, 150, 152, 167, 168, 173 (n.), 176 (n.), 177, 178, 180 (resim), 197 (n.), 204, 216, 218 (n.), 227, 231, 234 (resim), 239, 241 (n.), 253, 261, 263, 268, 344
"Çözünür Balık" 178, 180 (resim), 218
Mont de Piété 197
"Kara Orman" 198

Discours sur le Peu de Réalité [Biraz Gerçeklik Üzerine Söylev] 210
Les Champs Magnétiques [Manyetik Alanlar] 213
Barrières [Çitler] 213
Brisset, Jean-Pierre 253
British Museum 14
Broodthaers, Marcel 77
Burckhardt, Jacob 14
burjuvazi 16, 32, 38, 112, 123, 165, 178, 236, 262, 270, 281, 282, 284, 285, 288, 290, 291, 334
burjuva(lar) 110, 111, 113, 118, 124, 127, 137, 152, 271, 282, 286, 344
burjuva beğenisi 24, 300
burjuva değerleri 43, 283
burjuva dekadansı 291
burjuva dünyası 267, 294
burjuva düşüncesi 286
burjuva eforisi 283
burjuva eğilimleri 289
burjuva eğitimi 274
burjuva eleştirmenleri 296
burjuva entelektüeli
burjuva estetleri 305
burjuva formları 296
burjuva idealistleri 267
burjuva iktidarı 59
burjuva mutluluk düşüncesi 305
burjuva rasyonalizmi 24
burjuva tini/tinselliği 266, 270
burjuva toplumu 32
burjuva uygarlığı 23
burjuva zevkleri 119
küçük burjuva 155, 288
küçük burjuva tutumu 286

Cage, John 59, 60, 346-348
Caillois, Roger 246, 275
Carli, Mario 58
Carlyle, Thomas 202 (n.)
Carrive, Jean 195, 204
Carroll, Lewis 253
Cendrars, Blaise 168
Césaire, Aimé 243
Cézanne, Paul 120
Chaplin, Charlie 268, 273
Char, René 269
Chateaubriand, François-René de 204
Chiapello, Eve 66
Chirico, Giorgio de 200 (n.), 205 (n.), 247
Chtcheglov, Ivan 60
Clair, René 152
Clark, T. J. 34
CoBrA 19, 29, 54, 59, 261, 278, 293, 324
Cocteau, Jean 175, 294
Colomb, Christoph 183
Comoedia (dergisi) 152, 174, 175
Comte de Lautréamont (Isidore Ducasse) 35, 38, 172, 174, 204, 216, 244, 253, 344
Constant Nieuwenhuys 261, 306, 308, 311, 320, 324
Yeni Babil 306, 308, 309, 311
Courbet, Gustave 18
Cravan, Arthur 36, 37 (resim)- 39, 149
Crevel, René 39, 178, 204
Cuisin, J. P. R. 194, 195
Cummings, E. E. 254
Curie, Marie 225
Cyrano de Bergerac 251

Çıplak Kent (Debord, Constant) 314
Çoker, Adnan 47
çoklu ortam 350, 358

Dada 20, 31, 33, 34, 36, 38-41, 46, 58-60, 77, 112, 114-119, 122, 128-130, 132, 137, 140-143, 145-147, 149-155, 157-160, 165, 167-175, 177, 178, 198, 261, 262, 268, 270, 283, 287, 342, 347, 351
dadaizm 27 (n.), 114, 270, 282, 283, 342
dadaist 115, 116, 149, 150, 283
dadacı(lar) 29, 35, 38, 39, 59, 124, 129, 135, 137, 138, 146, 152, 153, 158-160, 168, 174, 253
dadaist(ler) 40, 41
neo-dadaist (neo-dadacı) 342

Dada Almanach (*Dada Almanağı*) 112, 158
Dali, Salvador 241 (n.)
dandy 38, 57, 75
Dante 204
Danto, Arthur 63
de Gaulle, Charles 344
de Quincey, Thomas 32, 33
de Sica, Vittorio 269
De Stijl 47, 50, 56, 57
Debord, Guy 23, 27, 29, 31, 34, 38, 41, 60, 61, 65, 268, 278-280 (resim) 306, 311, 314, 317, 318 (resim) 320, 324, 333, 335, 338
Gösteri Toplumu 61, 63, 279
Debussy, Claude 73
Deleuze, Gilles 64
Delteil, Joseph 195, 204, 206
demokrasi 16, 23, 281
demokrat 55
demokratik 233, 237, 359, 361
Der Sturm dergisi 106, 166
Der Sturm galerisi 106, 155, 166, 167
Derain, André 205 (n.)
dérive 301, 302, 312, 314-316
Derrida, Jacques 64, 65
Desnos, Robert 195, 197, 199 (n.), 204, 207, 216, 254
devrimci(lik) 17-20, 24, 29, 59, 64, 113, 152, 232, 233, 264, 266, 269, 273, 278, 279, 282, 292, 294-296, 302, 305, 313, 324, 327, 329, 332, 334-336, 338, 339, 341-343, 345
Bağımsız Devrimci Sanat Enternasyonali *bkz.* Troçki
devrimciler 345
devrimcileştirme 26
devrimci devlet 236
devrimci düşünce 285
devrimci eylem 33, 279, 333
devrimci gelenek 28
devrimci güç(ler) 291, 292
devrimci hareket 236, 238, 280, 288, 291, 304, 330, 332-334
devrimci işçi sınıfı 300, 324
devrimci kültür kavramı 292
devrimci kötümserlik 41
devrimci mücadele 332
devrimci örgüt 335
devrimci politika/siyaset 19, 270, 282, 337, 360
devrimci proletarya *bkz.* proletarya
devrimci propaganda 300
devrimci sanat(çı) 238, 305, 329, 330
devrimci sınıf 332
karşı-devrimci 281
Dikmen, Halil 47
diktatörlük 54, 141
proletarya diktatörlüğü 55
distopya 59
Documenta 14
Doesburg, Theo van 165
Dostoyevski, F. 40, 185 (n.)
Duchamp, Marcel 36, 38, 59, 149, 150, 152, 195, 239, 253, 342, 347, 348
Duclaux, Emile 252
Duthuit, George 246

egzotizm 204, 269, 294
Eisenstein, Sergei 269
eklektizm 246
eklektik 322
ekoloji 298, 315
ekspresyonizm 56, 59, 106, 112-114, 116, 115, 158
ekspresyonist(ler) 30, 107, 113, 116, 254
El Greco 58
Elderoğlu, Abidin 47
Éluard, Paul 175, 195, 204, 206, 243
emperyalizm 280
emperyalist 132
emperyal müzeler 14
empresyonizm 264
empresyonist(ler) 114, 117
Engels, Friedrich 17, 29, 244
Ernst, Max 38, 59, 168, 173, 178, 205 (n.), 239, 240 (resim), 247
Eros 42
erotizm 32, 41-43, 329
eropolitika 42
erotik 42

erotikleşme 43
homoerotik 42
ethos 24
evrensellik 23, 44, 357, 358
evrensel 14, 23, 28, 44, 50, 122, 147, 249, 260 (n.), 270, 282, 307

Fabri, Marcello 174
falansterler 20
faşizm 233, 238, 269, 283
faşist 54, 58, 237, 238, 279
Fransız faşist hareketi 54
Hitler faşizmi 232
Faust 113
feminist(ler) 18, 20, 29, 33, 58
Fernow 24
Fichte, J. G. 24
flâneur 38
flânerie (flanörlük)314
Flaubert, Gustave 27
fluxus 60, 347
Fordizm 51
Fordist 51, 66
formalizm 271
formalist 14, 22, 50, 270, 271
Foucault, Michel 64, 65
Fourier 19, 20, 259
Fourierist(ler) 20, 22
géometrie passionnelle 20
Fraenkel, T. 195
Franco rejimi 340
Fransız Devrimi 16, 17, 32, 248 (n.)
veya *1789 Devrimi* 13, 17
Freud, Sigmund 40, 42, 45, 188, 200, 227, 241, 285
Freudcu(luk) 283
fütürizm 27, 56, 58, 59, 103, 106, 114, 116, 253, 271, 278, 282, 283, 351
fütürist(ler) 27, 47, 48, 54, 58, 59, 77, 105, 119, 121, 283
"Fütürist Manifesto" (Marinetti) 57, 59, 60, 102
"Fütürist Kadınlar Manifestosu" 31, 58

Gabo, Naum 50
Gambetta, Léon 142
Gauguin, Paul 339
Gautier, Théophile 22, 351
Mademoiselle du Maupin 22
Gérard, Francis 195, 204
gesamtkunstwerk 40, 50
Ghyka, Matila 46
Gide, André 171, 172, 304
Goethe, Johann Wolfgang von 256
Gombrich, Ernst 14
Gotik 21, 55, 173, 192 (n.), 256 (n.)
gösteri (Debord) 31, 61, 301, 322, 328-330, 334, 336, 339, 340
gösteri kültürü 61, 351
gösterileş(tir)me 329
gösteri toplumu 34,.59
Gracq, Julien 269
graffiti 61
Gramsci, Antonio 51, 59
Greenberg, Clement 231
Gropius, Walter 55, 109
Guattari, Felix 64
Guggenheim, Peggy 60

Habermas, Jürgen 23
Hacker Manifestosu *bkz.* **Wark**
Hamsun, Knut 200 (n.)
happening 60, 347, 348
Hare, David 239
hazır-nesne 43 veya *ready-made* 60
Hébert, Jacques 248 (n.)
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 44, 63, 203, 336
Hegelci(lik) 14, 241
Hénein, Georges 246
Hennings, Emmy 116
Herakleitos 244
Hitler, Adolf 232
Hollywood 269
Holzer, Jenny 63, 353, 355 (resim)
Hölderlin, Friedrich 256
Huelsenbeck, Richard 112, 155, 158, 159
Hugo, Victor 204
Huysmans, Joris Karl 256
hümanist 23

Ionesco, Eugène 274

İkinci Dünya Savaşı 44, 59, 261, 267, 269, 284, 287, 292
İkiz Kuleler 34
intihar 33, 35, 36, 38-40
işçi(ler) 32, 54, 62 (resim), 111, 330, 345,
  işçi devletleri 290, 294
  işçi estetiği 270
  işçi liderleri 279
  işçi hareketi 30, 279, 292, 294, 324, 336
  işçi marşı 164
  işçi partileri 305
  işçi sınıfı 59, 286, 300, 324, 330, 331
işlevsel 47, 51, 309, 314
  işlevselci(lik) 290, 293

James, William 252
Jarry, Alfred 35, 38, 172, 204, 225 (n.), 227, 244, 256
  Kral Übü 38
Jdanov, Andrei 288
  Jdanovculuk 294, 295
Jorn, Asger 19, 261, 278, 280 (resim), 317-320, 324
Joyce, James 254
Jugendstil 50

Kant, Immanuel 23-25, 170, 225
kapitalizm 66, 237, 279, 313, 323, 325, 327, 329, 330, 334, 335, 339, 345, 356
  anti-kapitalist ülkeler 280, 291
  geç kapitalizm 305
  kapitalist(ler) 30, 54
  kapitalist buyruk 325, 327
  kapitalist düzen 325, 329, 332
  kapitalist edebiyat 270
  kapitalist ekonomi 280
  kapitalist işbölümü 326
  kapitalist kuşak 286
  kapitalist sınıf 325
  kapitalist toplum 324, 329
  kapitalist uygarlık 333
  kapitalist ülkeler 280
Kaprow, Allan 60, 63, 347
Kautsky, Karl 29
kinetizm 57
kitsch 24, 159, 265
klasizm 18, 45
  klasik mimari 52 (resim)
  klasik resim 288
  klasik sanat 26
  klasik tragedya 302
Klee, Paul 205 (n.)
Kleist, Heinrich von 256
komünizm 19, 21, 29, 30, 158, 233, 360
  Çin Komünist Partisi 30
  Fransız Komünist Partisi (FKP) 225, 227, 333, 345
  İtalyan Komünist Partisi 59
  komünist(ler) 18, 30, 55, 231
  komünist devrim 234
  Komünist Enternasyonal 45, 58, 231
  Komünist Manifesto (Marx) 17
  komünist parti(ler) 29, 30, 231, 261
  komünist ütopya 29
  Meksika Komünist Partisi 231
konformizm 247, 294
konstrüktivizm 19, 46, 47, 264
  konstrüktivistler 55
  "Konstrüktivist Manifesto" 45
Kristeva, Julia 65
Kropotkin, Pyotr 18
kübizm 56, 58, 106, 120, 150, 153, 155, 169, 264
  bilimsel kübizm 47
  kübo-fütürizm 58
küçük burjuva *bkz.* burjuva
kültürel sömürgecilik 294
küreselleşme 357, 358, 360

La Nouvelle Revue française 177
La Révolution Surréaliste (*Sürrealist Devrim*) dergisi *bkz.* sürrealizm
La Rochefoucauld, François de 174
Lacan, Jacques 64
Laclos, Pierre Choderlos de 256
Le Corbusier 46-48, 51, 52 (resim), 54
  Le Corbusier okulu 290

Léger, Fernand 53
Lenin, Vladimir Ilyiç 49 (resim), 242
letrizm 54, 59, 253, 254, 268, 273, 274, 277, 293
letrist 274
Letrist Enternasyonal 268, 273, 274, 276, 278, 293, 297, 304
letrist estetiler 273
letrist grup 270, 293
letrist solcular 293
sol letrist(ler) 304
Yeni Letrist Enternasyonal 268
Lewis, Matthew Gregory 192, 194 (n.), 244, 256
The Monk [*Le Moine*, Keşiş]) 192, 193, 256 (n.)
Lhote, André 47
Limbour, Georges 195, 204
logos 24, 45, 46, 56
Lorca, Federico Garcia 58
Louvre 14, 154
Lunaçarski, Anatoli 58
Lyon, Janet 13, 17 (n.), 23
Lyotard, François 56, 64

MacLow, Jackson 348
maddeci 183, 265, 267
diyalektik maddecilik 44, 284
Maleviç, Kazimir 58
Malkine, George 195, 204
Mallarmé, Stephane 27, 57, 75, 77, 129, 204, 246, 253, 346
Malraux, André 271
Maréchal, Sylvain 17
Marinetti, Filippo Tommaso 27, 47, 54, 57-59, 77, 102
Marquis de Sade
Martin, J. V.
Marx, Karl 17, 18, 23, 29, 30, 44, 235, 291 (n.)
Komünist Manifesto 17
Marksizm 29, 30, 241, 287
Marksist(ler) 21, 29, 30, 58, 59, 63, 238, 286
Masson, André (dipnot)
Mathieu, Georges 343
Matisse, Henri 205 (n.)
Matta, Roberto 247
Mayakovski, Vladimir 58
McEvilley, Thomas 25
Meidner, Ludwig 110
Meister Eckhardt 244
metalaşma 61
meta toplumu 31
Michaux, Henri 254
milliyetçi(lik) 13, 14, 55, 168, 176 (n.), 283
Mir, Joan 247
modern(lik) 13, 14, 16, 22-25, 35, 38, 40, 42, 43, 56, 57, 65, 66, 73, 102, 116
modern çağ 19
modern düşünce 13
modern hayat 35, 59
moder ilerleme miti 40
modern kentçilik 340
modern müzecilik 14
modern resim 269
modern siyaset 29
modern şiir 27, 336
modern teknoloji 53, 66
modern tinsel hayat 350
modern toplum 333, 341
modern uygarlık 23
modern ütopyalar 24
modernistler 25
modernist edebiyat 27, 75
modernist eğilim 292
modernist enternasyonal 13
modernist estetik 26, 42-44
modern(ist) kültür 25, 26, 279, 280, 286, 289, 292, 294, 296
modernist özerklik (düşüncesi) 28, 32
modern(ist) sanat 35, 75, 262, 268, 336, 337, 342
modernizasyon 25, 338 veya *modernleşme* 25, 44, 47
modernizm 13, 14, 16, 17, 22, 25-27, 42, 55, 56, 60, 65, 231, 277
modernlik miti 65
postmodernizm 56, 65, 66, 342
postmodernist sanat 16

Schopenhauer, Arthur 24, 259
Schwitters, Kurt 14, 15 (resim), 60, 155-157, 165, 166, 271
Anna Blossom 159, 160, 163
Merz 15, 155, 157, 159, 160-162, 164, 166
Merzbau 14, 15 (resim)
Merz dergisi 157
Merz evi 160
Ur-Sonata 14, 60, 156 (resim)
sembolizm 25, 27, 28, 57, 73, 77
sembolist(ler) 27, 57
Seurat, Georges 205 (n.)
Sex Pistols 60, 62 (resim), 351, 352 (resim)
Shakespeare, William 73, 204
Simmel, Georg 50
simülasyon 65
sitüasyonizm 19, 20, 46, 59-61, 64, 278, 304, 312, 333
Nashist sitüasyonizm 338
sitüasyon(lar) 60, 278, 297, 299, 301-303, 307, 308, 311, 312, 320, 341, 347, 351
sitüasyonist(ler) 30, 33, 40, 60, 65, 279, 299-304, 306, 311-314, 319, 322-324, 335, 337, 338, 340, 341, 347, 351
Sitüasyonist Enternasyonal 34, 60, 278, 280 (resim), 296, 297, 306, 308
ayrıca bkz. **birleştirici kentçilik, psikocoğrafya,** ***détournement, dérive***
Soğuk Savaş 55
Sokrates 26
sosyalizm 58, 110, 112, 333
sosyalist realizm *bkz.* **realizm**
sosyalist rejim 236
sosyalist(ler) 21, 51, 59, 75, 280
Sosyalist Cemiyet 21
sosyalist hareket 21
sosyalist ütopya 19
Sosyalizm veya Barbarlık 324
Soupault, Phillipe 168, 175, 176 (n.), 201, 202, 204, 205, 213, 216, 218, 223 (n.)
soyut resim 269, 343
Spartakistler 112
Spinoza, Baruch 350
Stalin, Josef 231, 233, 238
Stalin rejimi 238
Stalinist kültür politikaları 29
Stalinist örgüt 237
Stalinist tepki 291
Stalinizm 231
Steegemann, Paul 158
Stendhal, Marie-Henri Beyle 187, 256, 272
Still, Clyfford 348
Stirling, James 308
Stockhausen, Karlheinz 34
süpernatüralizm *bkz.* **natüralizm**
süprematizm 57
sürrealizm *bkz.* **realizm**
Swift, Jonathan 204, 244
Güliver 251

şeyleş(tir)me 325, 329
şiddet 31-34, 39, 40, 103, 105, 262, 273, 339

Taine, Hippolyte 183
Tanguy, Yves 247
Tatlin, Vladimir 47, 49 (resim)
Taut, Bruno 53, 109
Taylor, F. W. 54
Taylorist 51, 53, 54, 66
Taylorizasyon 53
Taylorizm 51
tekhné 50, 51
Tel Quel dergisi 65
teokrasi 19
terörist(ler) 34, 61
The Critical Art Ensemble 63
Tieck, Ludwig 25, 57, 73
tinselcilik 183
Torma, Julien 38
totaliter 231, 340
totaliter rejim 54, 233
Toussel, Alphonse 259
Troçki, Lev 59, 231, 234 (resim)
Bağımsız Devrimci Sanat Enternasyonali 231, 238

Edebiyat ve Devrim 59
Troçkist 41, 324
Troconis, Gladys 338
Tzara, Tristan 36, 38, 40, 43, 46, 116, 129, 149, 150, 152, 159, 165, 168, 169, 175, 176 (n.), 274

Uccello, Paolo 205 (n.)
ultraistler 58
Uluslararası Stil 55
UNESCO 322

ütopya(lar) 17, 19, 21, 24, 29, 30, 51, 55, 59, 119, 147, 327, 331, 332
ütopyacı 17, 29, 308, 311
ütopik 19, 21, 54, 75, 251, 332, 333
Üçüncü Dünya Savaşı 335

Vaché, Jacques 39, 205
Vailland, Roger 272
Valéry, Paul 170, 184, 350
van der Rohe, Mies 55
Vandérem, Fernand 177
varoluşçuluk 267, 349
varoluşçu edebiyat 287
Vasari, Giorgio 14
Vauvenargues, Marquis de 174
Verlaine, Paul 27, 73
Vernet, Horace 343
Vigny, Alfred de 256
Villon, François 194
Virilio, Paul 34
Vitrac, Roger 195, 204, 206, 217
Voirol, Sébastien 174
Voltaire Kabaresi 116 veya *Cabaret Voltaire* 119 (n.)
VVV dergisi *bkz.* sürrealizm

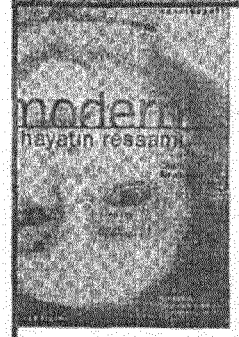
Wagner, Richard 26, 358
Walden, Herwarth 106
Wark, McKenzie 63
"Hacker Manifestosu" 63
Wilde, Oscar 27, 36, 57, 75
Winckelmann, Johann Joachim 14
Wolman, Gil 268
Wölfflin, Heinrich 14

yapısalcılık 64
post-yapısalcılık 54 (n.), 65
Young, Edward 204

sanathayat

tarih • eleştiri • kültür • politika

dizi editörü: ali artun

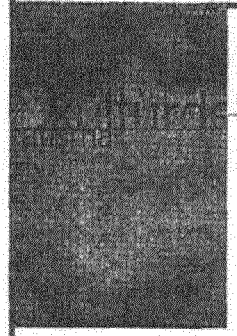


CHARLES BAUDELAIRE

Modern Hayatın Ressamı

ÇEVİREN Ali Berktay

Zamanımızda sanat/edebiyat tarihi kadar, sosyoloji ve kültürel çalışmalarla uğraşanlar da hep Baudelaire'e dönüyor. Ekonomik, toplumsal, siyasal hayatın modernleşmesiyle, sanatın modernleşmesi arasına çizgi çekerek, modernizasyon ve modernizm arasındaki gerilimi Baudelaire haber veriyor. Modernizmi edebiyatının kahramanları aracılığıyla bir özerkleşme efsanesi olarak ilk o temsil ediyor.



GEORG SIMMEL

Modern Kültürde Çatışma

ÇEVİRENLER Tanıl Bora, Nazlıe Kalaycı, Elçin Gen

Simmel yaşadığı zamanın, tanık olduğu büyük dönüşümün -modernitenin- kentin mahşerinin, bireyin yalnızlığının kültürel haritasını çıkarır. Bu harita sayesinde sosyolojinin sosyal bilimler içindeki yerini tanımlar, eleştirel düşünce, kültür kuramı ve kültürel çalışmaların temellerini atar. Toplumsal pratikleri formlar ve imgeler halinde canlandırarak hayatı sanata, sanatı hayata tercüme eder.



PETER BÜRGER

Avangard Kuramı

ÇEVİREN Erol Özbek

Avangardın davası, sanatı ve hayatı buluşturmaktır. Sanatın içinden toplumu dönüştürmeyi umar. 20. yüzyılda eleştirel bir kültürün kurulmasındaki en aykırı deneyimi oluşturur... 1968 eylemleri avangardın belki sonu, belki de yeniden doğuşudur. Öyle veya böyle, avangard sanatın hayatındadır. Bürger'in Avangard Kuramı, bu bağlamdaki tartışmaların önemli odaklarındandır.

sanathayat

tarih • eleştiri • kültür politika

dizi editörü: ali artun



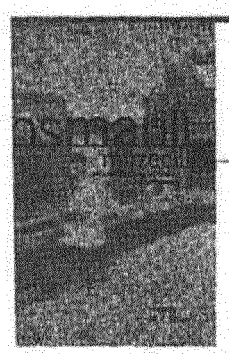
HAL FOSTER

Tasarım ve Suç

müze • mimarlık • tasarım

ÇEVİREN Elçin Gen

Hal Foster Tasarım ve Suç'ta mimarlık ile tasarımın, sanat ile eleştirinin çağdaş kültür içindeki yerini irdeliyor. İlk bölümde, piyasa ile kültürün birbirlerine kaynaşmasını inceliyor. Gündelik hayatın her anına sızan tasarım kültürünün, kimlikleri markalara endekslemesi üzerinde duruyor. İkinci bölümde, Baudelaire, Valéry gibi kimi modernlik sözcülerinin yargılarına değinerek, modern sanat ile modern müzenin tarihsel bağını inceliyor.



WENDY M.K. SHAW

Osmanlı Müzeciliği

Müzeler, Arkeoloji ve Tarihin Görselleştirilmesi

ÇEVİREN Esin Soğancılar

Müze kurumu, Osmanlı İmparatorluğu'na Avrupa'dan ithal edilmiş olmakla birlikte, kendisine özgün bir yol çizmiş. Osmanlı müzeleri, Batıcılık-Doğuculuk çatışmasından uzaklaşarak, hatta Batıcılığı kullanıp emperyalizme karşı koyarak, oluşum halindeki bir ulusal kimliği simgeleyebilmiş. Wendy Shaw'un kitabı, Osmanlı Devleti'nin son dönemlerinde müzeciliği kurumlaştıran kararlardan ve müzelere seçilen eserlerden yola çıkarak, bu ulusal kimlik serüveninin izini sürüyor.



Editör: ALİ ARTUN

Sunuş: JAMES PUTNAM

Sanatçı Müzeleri

ÇEVİRENLER Elçin Gen, Ali Berktay, Engin Yılmaz

Sanatçıların müzelerle arası hiç olmadı. Bazıları müzeleri yerle bir etmeye dahi kalktı. Çünkü onlara göre müzeler sanatı hayattan mahrum bırakıyorlardı. Oysa onların davası sanatla hayatı kaynaştırmaktı. Sanatçı Müzeleri, sanatı müze olanların eserlerini derliyor. Sanat tarihçileri ve eleştirmenleri James Putnam, Benjamin Buchloh ve Walter Grasskamp bu eserleri sundukları yazılarında onlardaki siyaseti keşfediyor.

sanathayat

tarih • eleştiri • kültür • politika

dizi editörü: ali artun



CHIN-TAO WU

Kültürün Özelleştirilmesi

1980'ler Sonrasında Şirketlerin Sanata Müdahalesi

ÇEVİREN Esin Soğancılar

Chin-tao Wu, Kültürün Özelleştirilmesi'nde sanatın 1980'lerden sonra tırmanan "işletmeleşme" sürecini araştırıyor. Küresel şirketlerin denetimine giren sanat, bu şirketlerin tanıtım, yayılma ve iktidar stratejilerinde kullanılan bir araca indirgeniyor. Chin-tao Wu, bu indirgemenin altında yatan toplumsal, hukukî, örgütsel süreçleri inceliyor. Örnekler veriyor, vakalar anlatıyor.

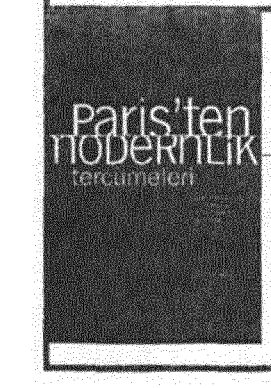


SİBEL YARDIMCI

Kentsel Değişim ve Festivalizm:

Küreselleşen İstanbul'da Bienal

İstanbul Bienali, 2005 yılı için kavramsal çerçevesini 'İstanbul' olarak belirledi – hem kentsel mekânın kendisine, hem de bu mekânın dünya açısından taşıdığı anlamın imgesel gücüne işaretle... Küreselleşen İstanbul'da Bienal, tam da bu zamanda İstanbul Bienali'ne eleştirel bir bakış yöneltmeyi öneriyor. Günlük hayatın estetikleşmesi ve tüketim kültürü bağlamında kent-bienal etkileşimine bakıyor.



DENİZ ARTUN

Paris'ten Modernlik Tercümeleri

Académie Julian'da İmparatorluk ve Cumhuriyet Öğrencileri

Fransız Akademisi, 19. yüzyılda yaşanan modernleşme karşısında sarsılmaya başlar. Bu süreçte ortaya çıkan akademilerden ilki olan Académie Julian'a gelen ilk Osmanlı öğrencisi Şeker Ahmed Paşa'dır. Daha sonra Namık İsmail, Nurullah Berk ve İlhan Koman'ın da aralarında bulunduğu kırktan fazla sanatçı, sadece *İmparatorluk ve Cumhuriyet toprakları*nda değil, hatta modernleşme tohumunu yeniden filizlendirmek için çalışır.

sanathayat

tarih • eleştiri • kültür • politika

dizi editörü: ali artun



ALİ ARTUN

Tarih Sahneleri

Sanat Müzeleri 1 • Müze ve Modernlik

Müze ve Modernlik, müzeleşme ve modernleşme süreçlerinin etkileşimine bakıyor, müzenin büyüsünü yaratan güçlerin ve, bu arada, küratörlerin, mimarların ve tasarımcıların izini sürüyor. Ama hepsinden önce, efsanevi İskenderiye Müzesi'nden başlayarak, antik dönem ve Rönesans müzelerine değiniyor, nadire kabinelerinin ve arkasındaki hafıza sanatının gizlerini açıyor.



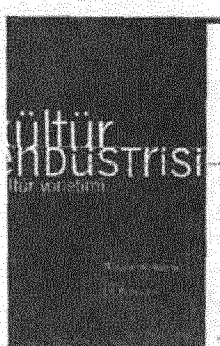
Editör: ALİ ARTUN

Tarih Sahneleri

Sanat Müzeleri 2 • Müze ve Eleştirel Düşünce

ÇEVİRENLER Renan Akman, Esin Soğancılar, Tanıl Bora, Elçin Gen, Ufuk Kılıç, Kemal Atakay

Müze ve Eleştirel Düşünce'ki metinler, modern toplumsal ve siyasal hayatın, modern kültürün ve kentleşme hareketlerinin müzedeki temsillerini inceliyorlar. Louvre, Orsay Müzesi, Pompidou Merkezi, Tate galerileri, New York Modern Sanat Müzesi, Metropolitan Müzesi ve daha birçok örnek Batı müzesini tarayarak, sahne arkasındaki müze kültürüne ve tarihine özgü değişik simgeleri aydınlatıyorlar, kavramları irdeliyorlar.



THEODOR W. ADORNO

Kültür Endüstrisi
Kültür Yönetimi

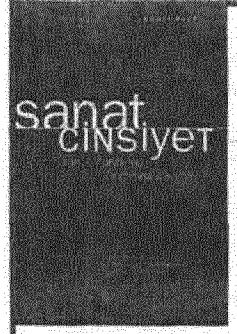
ÇEVİRENLER Nihat Ülner, Mustafa Tüzel, Elçin Gen

Adorno "Kültür Endüstrisi" kavramını Nazizm sona ererken ortaya atar (1944). Yıllar sonra bu kavrama geri dönerek "Kültür Endüstrisine Genel Bir Bakış" makalesini yazar (1963). Bu arada "Kültür ve Yönetim" üzerine düşüncelerini de yayınlamıştır (1960). Bu kitapta derlenen yukarıdaki üç yazı, gerek kültür kuramı, gerekse kültürel hayatın dönüşümü konusundaki eleştirel çalışmaların vazgeçilmez kaynaklarıdır.

sanathayat

tarih • eleştiri • kültür • politika

dizi editörü: ali artun



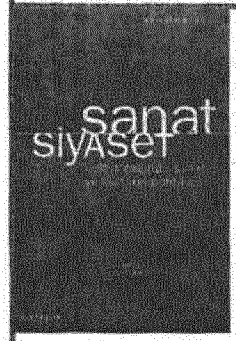
Editör: AHU ANTMEN

Sanat/Cinsiyet

Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri

ÇEVİRENLER Ahu Antmen, Esin Soğancılar

ABD ve Avrupa'da 1960'lı yıllardan itibaren yaşanan toplumsal feminist dalganın etkisiyle, feminist sanat tarihçi ve eleştirmenleri akademi, müze, sanat tarihi gibi belirleyici kurumların kadın sanatçıyı sürekli dışlayan sistematiğini belli bir sorgulamaya tabi tuttular. Bu seçki, bugün de sürmekte olan o yoğun sorgulama sürecinden seçilmiş metinleri bir araya getiriyor.



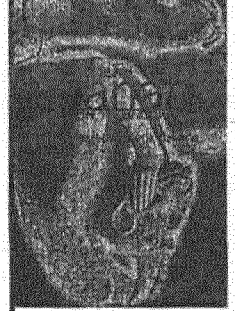
Editör: ALİ ARTUN

Sanat/Siyaset

Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika

ÇEVİRENLER Mustafa Tüzel, Elçin Gen, Esin Soğancılar, Haluk Barışcan, Nurdan Gürbilek, Sabir Yücesoy, Ufuk Kılıç, Emrehan Zeybekoğlu

Derlemenin ilk bölümünde Walter Benjamin, Hal Foster, Lev Kraft ve çağdaş estetiğin yıldızı Jacques Rancière, sanat ve siyaset arasındaki ilişkiyi tartışırlar ve sanatın vaat ettiği umutların izini ararlar. İkinci bölümde Serge Guilbaut, Renata Salecl ve Brian Wallis, kültürel politikaların sanat üzerinde nasıl iktidar kurduklarına ilişkin çarpıcı örnekleri incelerler.



OSCAR WILDE

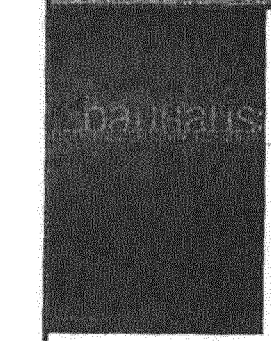
Sanatçı: Eleştirmen, Yalancı, Katil

Estetik ve Etik Üzerine

ÇEVİRENLER Esin Soğancılar, Kaya Genç, Fatih Özgüven, Türker Armaner

Oscar Wilde modernist edebiyatın Baudelaire ve Mallarmé gibi öncülleriyle birlikte anılır. Ama o yalnızca edebiyatıyla değil, eleştirileriyle de 20. yüzyıl avangardı üzerinde etkili olur. Bu derleme Wilde'ın "Sanatçı Olarak Eleştirmen", "Kalem ve Zehir", "Yalanın Gözden Düşüşü" ve "Sosyalizm ve İnsan Ruhu" başlıklı metinlerini bir araya getirmektedir. Bu metinlerde Oscar Wilde'ın modernist sanat ve edebiyat düşüncesi kadar, çevresine meydan okuyan hayatını da izleriz.

sanathayat
tarih • eleştiri • kültür • politika
dizi editörü: ali artun

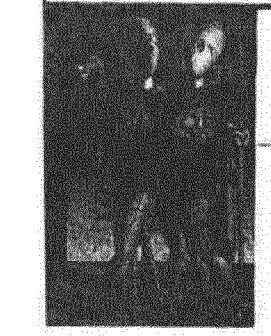


Derleyen: ALİ ARTUN - ESRA ALİ ÇAVUŞOĞLU

Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı

Türkiye'de Mimarlık, Sanat, Tasarım Eğitimi ve Bauhaus

Bauhaus düşüncesi, bir stilin, bir eğitim hareketinin ötesinde, 1850'lerden beri Avrupa'da yürürlükte olan kültürel, ekonomik ve toplumsal bir modernleşme programını ifade eder. Son Osmanlı yönetimlerinin ama özellikle de Cumhuriyet'in kurucu kadrolarının modernleşme girişimlerinde de etkili olur. Sanayileşme atılımı ile sanatın birleştirilmesine yönelik kültürel politikaların ve eğitim reformlarının yapılandırılmasında Bauhaus akıcılığının katkısı önemlidir. *Bauhaus: Modernleşmenin Tasarımı*, bugünkü Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nin çekirdeğini oluşturan Tatbiki Güzel Sanatlar Okulu'nun 50. kuruluş yıldönümü dolayısıyla düzenlenen "Türkiye'de Mimarlık, Sanat, Tasarım Eğitimi ve Bauhaus" Sempozyumu'na sunulan bildirileri kapsamaktadır.



WALTER BENJAMIN

Sanatta ve Edebiyatta Eleştiri

Alman Romantizminde Sanat Eleştirisi Kavramı

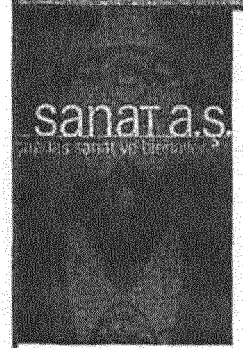
ÇEVİRENLER Mustafa Tüzel, Elçin Gen

"Alman Romantizminde Sanat Eleştirisi Kavramı", Benjamin'in 1919'da sunduğu doktora tezidir. Erken romantiklerin sanat eleştirisi konusundaki görüşlerine odaklanan bu eser, eleştirel kuramın temel metinlerinden biridir ve günümüzde de pek çok çalışmaya konu olmaya devam etmektedir. Benjamin, modern eleştiri kavramının temellerini, 1800'lerin başlarında Schlegel ile Novalis'in attığına inanır. Erken romantikler, eleştiriyi başlı başına sanat eseri mertebesine yükseltirler. Benjamin'in tezinde, romantizmin daha yaygın olarak bilinen geç safhaları ile erken romantikler arasındaki farkları okuyoruz: Deha kültüne ve doğa tapınısına karşılık, Kant'ın ve Aydınlanma'nın mirası olan eleştirel bir uyanıklık ve nesnellik. Sanatın, dolayısıyla eleştirinin hakikatinin bulanıklaştığı günümüzde, Benjamin bizi ikisinin de haysiyetini korumaya çağırıyor.

sanathayat

tarih • eleştiri • kültür politika

dizi editörü: ali artun



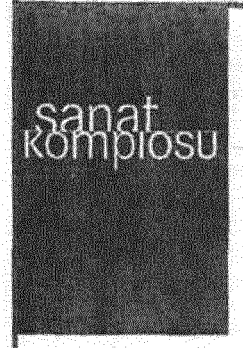
JULIAN STALLABRASS

Sanat A.Ş.

Çağdaş Sanat ve Bienaller

ÇEVİREN Esin Soğancılar

Soğuk Savaş'ın sona ermesinin ardından devreye giren yeni dünya düzeni, sınır tanımayan bir serbest ticaret rejimini uygulamaya koyarken, çağdaş sanatı da derinden etkiler. Sermaye ile birlikte dolaşımı serbestleşen sanat, giderek dev küresel şirketlerin, korporasyonların denetimine açılır. Bu süreçte, sanat da, sanat kurumları da temelden dönüşür. Dev sergiler, imajlarını tazelemek isteyen devletlere, kentsel dönüşüm projelerini satmak isteyen yerel yönetimlere aracılık eder. Kimlik, farklılık, melezlik, "sınırların aşılması" gibi temalar etrafında örgütlenen bienaller de, yeni dünya düzeninin gösterilerinden biri olmaktan öteye gidemez. *Sanat A.Ş.*, küreselleşmiş dünyanın kültürel çoğulluk görüntüsünün ardındaki Batı merkezli homojenliği, "sınırsız serbestlik" şiarıyla maskelenen sansür mekanizmalarını açıklıyor. Çağdaş sanatın, devletlerin ve şirketlerin güdümündeki seyrini izliyor.



JEAN BAUDRİLLARD

Sanat Komplosu

Yeni Sanat Düzeni ve Çağdaş Estetik 1

ÇEVİRENLER Elçin Gen, Işık Ergüden

Jean Baudrillard, 1996'da Sanat Komplosu*'nu yayınladığında, çağdaş sanatın hükümsüz olduğunu, bir hiç olduğunu belirterek sanat çevrelerinde büyük bir skandala yol açtı. Bu "saldırı" karşısında bazı eleştirmen ve küratörler Baudrillard ismini defterlerinden sildiler; işi bilenlerse, yankılar uyandıran bu parlak "skandalın" şehvetli ürpertisini hissettiler yalnızca. Sanat hakkında ne söylendiği önemli değildi – yeter ki sanattan söz edilsin.*

Sylvère Lotringer

Jean Baudrillard, 1968 devrimi ertesinde düşünce dünyasında yaşanan Paris merkezli radikal dönüşümün avangardıdır. Onun geliştirdiği kavramlar bugün kültürel eleştirinin anahtarlarını oluşturur. Baudrillard'ın, yayınlamaya devam edeceğimiz çağdaş sanat ve estetik üzerine incelemeleri, çağdaş sanat üzerine düşünenlerin temel referansları sayılır.

sanat hayat 20

Derleyen ve Sunan : Ali Artun

SANAT MANiFESTOLARI
Avangard Sanat ve Direniş

Sanat manifestoları 20. yüzyılda sanatın tarihinin en sahici belgeleridir. O nedenle manifestolara başvurmadan modernizmi ve avangardı canlandırmak boşunadır. Onlar, çağdaş sanatın bilinçaltının da şifreleri sayılır. Ayrıca, sanat manifestolarının gücü, başta felsefe ve politika olmak üzere, sanatın ötelerinde de etkili olur. Çağdaş eleştirel düşüncenin esin kaynaklarından biri, bu manifestoların modernliğe karşı yürüttüğü inatçı muhalefettir.

Sanat Manifestoları derlemesi, sanatı ve hayatı aklın egemenliğinden sökmeye çalışan, hayal gücünü özgürleştiren ve sanatın özerkliğini kuran avangard hareketlerin bildirilerini biraraya getiriyor. 20. yüzyılda avangardın vaat ettiği umudun ve direnişin yüzyıl dönümündeki izlerini sürüyor.

Modernizm olarak bilinen kültürel devrimi, öncelikle manifesto biçiminden yaptığı uyarlamalar dolayısıyla kavrıyoruz.

Janet Lyon

Kapak: Man Ray, *Cadeau* (1921)

İLETİŞİM 1536
SANAT HAYAT DİZİSİ 20

ISBN-13: 978-975-05-0828-8
9 789750 508288