

DÜŞÜNSEL



MCKENZIE WARK



Kaldırım Taşlarının Altında Kumsal Var

Türkçesi: Arda Çiltepe

*SEL

İsyanın şifrelerini ararken anayollardan sapıp arka sokaklarda dolanmanın vakti geldi. Sitüasyonist Enternasyonal tüm dünyada aktivist, sanatçı ve teorisyenleri etkilemeye devam etmesine rağmen ülkemizde henüz pek fazla tartışılmadı. Bu hareketin bıraktığı miras, giderek şiddetlenen kent mücadelesinin, burjuva kültür ve düzeninde çatlaklar yaratma arayışının beslenebileceği önemli kaynaklardan biri.

Kaldırım Taşlarının Altında Kumsal Var, Sitüasyonizmin zamana ve mekâna sıkışmış, arşive kaldırılmış nadide bir eser değil, dört dörtlük bir yaratıcı teori ve eylem rehberi olduğunu kanıtlıyor. Yazar '50'lerin bohem Paris'inden '68 Mayıs'ının çalkantılı günlerine kadar Sitüasyonistlerin izlerini iletişim, mimari ve gündelik hayat pratiklerinde sürüyor. Guy Debord'un yanı sıra Constant, Asger Jorn, Michèle Bernstein, Alexander Trocchi ve Jacqueline De Jong gibi isimlerin projeleri, hayalleri, eylemleri bugünü ve burayı kavramak için elli yıl öncesinden ışık tutuyor. Yüksek teorinin değil düşe kalkan ileren teorinin ve deneylerle, başarısızlıklarla dolu bir eylem tarihinin kaydını düşen bu kitap günümüzdeki pratiklere de yol gösteriyor.

"Mızrağı yel değirmenlerine doğrultmak mızrağı kaptırmaktan iyidir."



ISBN: 978-975-570-685-6



16 TL

www.selyayincilik.com

www.twitter.com/selyayincilik

www.facebook.com/SelYayincilik

KALDIRIM TAŞLARININ ALTINDA KUMSAL VAR*

*Sitüasyonist Enternasyonal'in
En Görkemli Döneminde Gündelik Hayat*

MCKENZIE WARK, 1961 yılında Avustralya'nın Newcastle şehrinde doğdu. Macquarie Üniversitesi'nde lisans eğitimini tamamladıktan sonra, Sidney Teknoloji Üniversitesi'nde master ve Murdoch Üniversitesi İletişim Bölümü'nde doktora yaptı. New York'taki New School'da Medya ve Kültürel İncelemeler profesörü olan Wark, yine New York'ta bulunan Eugene Lang Üniversitesi'nde de dersler veriyor.

Wark, medya teorisi, eleştirel teori, yeni medya ve Sitüasyonist Enternasyonal üzerine yazılarıyla tanınıyor. Başlıca eserleri *Bir Hacker Manifestosu* ve *Kaldırım Taşlarının Altında Kumsal Var*'dır.

***SEL YAYINCILIK**

Piyerloti Cad. 11/3 Çemberlitaş - İstanbul
Tel. (0212) 516 96 85

<http://www.selyayincilik.com>

E-mail: halklailiskiler@selyayincilik.com

SATIŞ - DAĞITIM:

Çatalçeşme Sokak, No: 19, Giriş Kat

Cağaloğlu - İstanbul

E-mail: siparis@selyayincilik.com

Tel. (0212) 522 96 72 Faks: (0212) 516 97 26

***SEL YAYINCILIK: 666**

DÜŞÜNSEL: 25

ISBN 978-975-570-685-6

KALDIRIM TAŞLARININ ALTINDA KUMSAL VAR

Situasyonist Enternasyonal'in En Görkemli Döneminde Gündelik Hayat

McKenzie Wark

Türkçesi: Arda Çiltepe

Özgün Adı:

The Beach Beneath The Street

The Everday Life and Glorious Times of The Situationist International

© McKenzie Wark, 2011

© Verso (The Imprint of New Left Books) aracılığıyla Sel Yayıncılık, 2012

Genel Yayın Yönetmeni: İrfan Sancı

Dizi Editörü: Bilge Sancı

Editör: Ahmet Ergenç - Bülent Doğan

Kapak tasarım ve teknik hazırlık: Gülay Tunç

Kapak görseli: École des Beaux Arts, Atelier Populaire, "La Beauté Est Dans La Rue", detay, 1968.

Birinci Baskı: Eylül 2014

Baskı ve Cilt: Yaylacık Matbaası

Fatih Sanayi Sitesi, 12/197-203

Topkapı-İstanbul, 567 80 03

Sertifika No: 11931

McKenzie Wark

Kaldırım Taşlarının Altında Kumsal Var

SİTÜASYONİST ENTERNASYONAL'IN
EN GÖRKEMLİ DÖNEMİNDE GÜNDELİK HAYAT

Türkçesi: Arda Çiltepe

İÇİNDEKİLER

<i>Teşekkürler</i>	9
<i>Giriş: Yirmi Birinci Yüzyıldan Çıkış</i>	11
1 Sokak Etnografyası	19
2 Artık Güneş Tapınakları Yok	32
3 Tarih Sağanağı	47
4 Uç Estetik	60
5 Geçici Bir Mikro-Toplum	77
6 Daimi Oyun	92
7 Teneke Kutu Felsefesi	101
8 Şeylerin Şeyi	111
9 Birlik Olmadan Dirlik Olur	130
10 Bir Devamlılık Atleti	147
11 Yeni Babil	158
12 Kaldırım Taşlarının Altında Kumsal Var	170
Notlar	185

Helen Mu Sung, Andrew Charker, Stephen Cummins,
John Deeble, Colin Hood, Shelly Cox anısına...

*in girum imus nocte et consumimur igni**

* (Lat.) "Gecenin içinde dönüyoruz, ateş bizi yutuyor." Ayrıca Guy Debord'un 1978 tarihli filminin adıdır. (ç.n.)

TEŞEKKÜRLER

Bu kitabı yazmamı sağlayan tek vasfım, önce militan bir örgütte, sonra bohem bir periferide ve ardından –medya, teori ve eylem kavşağında buluşan– avangard oluşumlarda biraz zaman geçirmiş olmam. Tabii bütün bunlar çok uzaklarda ve uzun zaman önce oldu fakat yine de bana çok kıymetli şeyler öğreten bu üç dünyadaki yoldaşlarımı selamlamak görevimdir.

Bu kitap o dünyaların içindeki dünyalarda yer alan ve değişik sebeplerle vaktinden önce düşen bazı dostlar içindir. Kimilerinin ismi ithaf kısmında geçiyor, diğerlerini ise bilmesi gerekenler biliyor.

Elinizdeki kitabın ortaya çıkmasına vesile olan Buell Konuşması'nı yapmam için beni 2007 yılında Columbia Üniversitesi'ne davet eden Joan Ockman ve Mark Wigley'e teşekkür ederim. Ayrıca NYU, MIT, UCLA, UC Irvine, Dartmouth, Princeton, Brown, Parsons School of Design, The New School for Social Research, Laboral, Amsterdam Stedelijk Müzesi, Cabinet ve 16 Beaver'da yaptığım konuşmalarda beni ağırlayanlara da teşekkür ederim. Lang College'daki eski ve şimdiki öğrencilerime de teşekkür borçluyum.

Bazı yazıların daha önceki versiyonları *Multitudes*'ta, *Angelaki*'de Guy Debord'un *Correspondence*'ına (Semiotext(e)) yazdığım önsözde ve *50 Years of Recuperation of the Situationist International* (Princeton Architectural Press) adlı kitapçığımda yayımlanmıştı. Hatırı sayılır değişiklikler yapmama yol açan yararlı yorumları için okurlara minnettarım.

Araştırmamdaki yardımlarından ötürü Whitney Krahn’a ve özellikle Julia P. Carrillo’ya; ayrıca Bobst, Brown, Columbia ve MoMA’daki kütüphanecilere ve Lang’daki sayısız meslektaşına da tavsiyeleri için –hepsine harfiyen uyamasan da– minnettarım. The New School’a fakülte araştırma bursu için, Warhol Foundation | Creative Capital’a ise sanat yazarı bursu için teşekkür ederim.

Central Park’ta bir gün Tino Sehgal’e *50 Years of Recuperation of the Situationist International*’ın bir nüshasını verdiğimde heyecanla haykırmıştı: “Nice elli yıllara!” Tino’ya Marian Goodman Gallery’de eseri *This Situation*’ı [Bu Durum] yorumlama daveti için, ayrıca diğer bütün yorumculara ve ziyaretçilere “durum” hakkında saatler süren, hakkı tam verilemeyen ama ufuk açıcı olan sohbetimiz için teşekkürlerimi sunarım.

Potlaç ruhuna uygun olarak Sitüasyonist yazıları çevirenlere, arşivleyenlere ve ücretsiz olarak ulaşılabilir hale getirenlere, yani The Bureau of Public Secrets, Infopool, Not Bored, The Situationist International Online Archive, Unpopular Books ve diğerlerine özel olarak teşekkür etmek isterim.

Son olarak, Brooklyn Rod and Gun Club ve Lake-house Commune’e selamlar. Her şeyden önemlisi de, Christen, Felix ve Vera’ya sevgiler.

GİRİŞ:

Yirmi Birinci Yüzyıldan Çıkış

İsviçre'deki Paul Klee Merkezi'nin bahçesinde yer alan, balondan yapılmış devasa bir köpek dışkısı, yerleştirildiği yerden uçup gitmiş, sonra da elektrik hatlarını koparmış ve bir çocuk yurdunun bahçesine düşmüştü. Paul McCarthy'nin elinden çıkma bu ev büyüklüğündeki heykel, 200 metreye kadar yükselmişti. Diğer medeniyetlerin de kendilerine seçtikleri biçimler, simgeler vardı: Luksor Dikilitaşı'ndan tutun da Michelangelo'nun *Davut*'una kadar. Fütürist şair Marinetti, kaza yaptığı arabasını *Kanatlı Zafer Anıtı*'ndan daha güzel bulmuştu ama uçan köpek boku konusunda tereddüt edebilirdi.¹ Yirmi birinci yüzyılda, aklın uykusuzluğu canavarlar değil, evcil hayvanlar doğuruyor. Tanrılardan Olimpos Dağı'ndan plastik torbalarla inip etrafı temizlemelerinin beklendiği bir devirde artık ortalıkta hiç tanrının kalmadığına şaşmamalı.

Bu gezegenden sıkıldık. Buralar daha iyi yüzyıllara tanık oldu ve gelecekteki daha iyi zamanlar vaadi avucumuzdan kaçıp duruyor. Bu dünyanın sunduğu imkânlar şimdilerde iç karartıcı ve sönük görünüyor. En iyi haliyle sunduğu şey, parçalanma gösterilerinden ibaret. Seçenekler, ya kapitalizm ya barbarlık. Şantajın yönettiği bir çağ bu: ya aynı şeyleri tekrar edeceğiz ya da ahir zamanları göreceğiz. Daha doğrusu, onlar böyle diyorlar. Ama biz yemiyoruz. Yirmi birinci yüzyıldan nasıl çıkacağımızı planlamanın vakti geldi. Karamsarlar haklı: bu böyle sürüp gidemez. İyimserler de haklı: başka

bir dünya mümkün. Araçlar elimizin altında. Türümüzün özelliği dünyalar inşa etmek.²

Bazen ileri gitmek için geri gitmek gerekir. Suç mahalline. Durumun (*situation*) açık olduğu, silahın henüz patlamadığı, şampiyonlar yarışının henüz başlamadığı âna. Küçük bir topluluğun hikâyesi bu; resmi eğitimden geçmeden, zekâsından başka pek bir donanımı olmadan dünyayı değiştirmeye koyulan, davranışları en iyi ihtimalle bohem, en kötü ihtimalle itaatsiz olan sanatçı ve yazarların hikâyesi. Guy Debord sonraları şöyle yazacaktı: “Situasyonistler ilk başlarda en azından şehirler inşa etmek, yeni tutkuların sınırsızca oluşmasına elverişli bir çevre kurmak istemişlerdi. Ama tabii ki bu hiç kolay değildi ve bu yüzden daha fazlasını yapmaya mecbur kaldık.”³

Artık böyle bir azme nerede rastlanır ki? Bugünlerde sanatçılar biraz kötü şöhret, iyi bir simsar ve bir retrospektifle mutlu olmaya razı. Sanat, dünyaya biçim verme arzusundan vazgeçti artık. Modern olmaya son vermiş ve postmodern olmayı modası geçmiş bulan sanat, artık yalnızca *çağdaştır*, ki bu da dünün sanatının bugünün fiyatlarından alıcı bulmasından başka anlam taşımaz.⁴ Teorinin hali ise daha da içler acısıdır. Ütopyasını bulmuştur, ki bu da akademidir. Akademi, meşhur babaların büstleriyle bezeli bir revaktır: Burjuva-mecusî Jacques Lacan, kavramları gırtlaklayan Louis Althusser, farklılık züppesi Jacques Derrida, tek gözlü güç merkezi Michel Foucault, arkadan yaklaşan Gilles Deleuze. Takipçiler ve taklitçiler kızgın bir şekilde gider gelirler; bir efendiye secde eder – Ah! İhanet! – bir sonrakine geçerler. Taklit edilecek yeni ölü efendilerin üretimi, tüketici talebini zar zor karşılar ve bu yüzden insanları hâlâ hayatta olan yarı tanrılar yontmaya sevk eder: matematiksel formül Maocusu Alain Badiou; gamlı bilgiç Giorgio Agamben; nöro-Hegelci şakacı Slavoj Žižek.⁵

Akademi ABD’de yatırımlarını genişleterek kadınlar ve siyahiler üzerine birkaç bahis oynamıştır. Bunlardan en iyileri (Susan Buck-Morss, Judith Butler, Paul Gilroy ve Donna Haraway) aldırmazlık imparatorluğunun kalbinde farklılık üzerine konuşmanın açmazını kavrayabiliyorlar en azından. En iyi haliyle teori, sanat gibi içine kapanarak, yorum aracılığıyla hayatını sürdürür, borç harçla

kendi ölümüne yatırım yapar. En kötü haliyle ise, sanki “komünizm fikri” üzerine bir konferans hâlâ burjuvaziye sarsabilirmiş gibi, sanki hâlâ sarsılacak kadar mürekkep yalamış bir burjuva kalmış gibi, sanki burjuvaları sarsan, fikirden ziyade eylem değilmiş gibi eski heyulaların zincirlerini şingirdatır.⁶

Kaldırım taşlarının altında kumsal var. Paris'teki 1968 Mayıs-Haziran olaylarında, iki tür eleştirinin bir araya gelir gibi olduğu bir anda ortaya çıkan, çokça kullanılmış bir slogan bu. Bu eleştirilerden biri komünistti ve eşitlik istiyordu. Diğeri bohemdi ve farklılık istiyordu. İlki, sanki dünyanın en büyük genel grevlerinden biri hiç gerçeklemediği gibi tarihsel bellekten silindi. İkincisiye yumuşak, hatta bayağı görünmesine yol açan bir dile büründürüldü; sanki talep edilen tek şey *müşteri hizmetleriymiş* gibi. Luc Boltanski şöyle diyordu: “Kapitalizme getirilen sanatsal eleştiri bütünüyle işletme retorikine yedirildi.”⁷ Kaybedilen şey, hem ücretli emeğin, hem de gündelik hayatın eleştirisinin eylemlerle ifade edilen ortak gücüydü. Yüksek teorinin kurumsallaşmasının elinden kaçırdığı şey, akademi veya sanat dünyasının kurumsal biçimlerine aldırış etmeyen eleştirel bir düşünce, yani *düşük (alçak) teori* olanağıydı. Eleştirel pratiğe ve pratik eleştiriye adanmış bir düşük teori.

O halde iki adım geri atalım ki üç adım ileri gidebilelim. 1950 ve 1960'lara, başka bir yirmi birinci yüzyılın mümkün görüldüğü zamanlara geri dönelim. Yirminci yüzyıldan daha güneşli –gerçi bizimki kadar hararetsiz olmayan– diyarlara giden yolu bulduğunu düşünen bir avuç mutlu insana dönelim. Letrist (Harfçi) Enternasyonal (1952-1957) ve Sitüasyonist (Durumcu) Enternasyonal (1957-1972) konusundaki anlatımların eksikliğini çekiyor değiliz. *Kaldırım Taşlarının Altında Kumsal Var* hiçbir şekilde özgün olma iddiası taşımıyor. Daha ziyade, şimdinin gereklerine uygun bir geçmişi tekrar ele geçirme çabasıdır bu. Bir hareketi belli bir disiplin (sanat tarihi, medya çalışmaları, mimarlık, felsefe ya da edebiyat) tarafından yutulacak tek lokmalık parçalara bölen tasnife ve ayıklamaya direnen bir anlatımdır. Sitüasyonist proje, ayrı ve özelleştirilmiş bilginin üstesinden gelmeyi de kapsar ve bu ruha uygun olarak yeniden gündeme getirilmelidir.

Bu kitap ayrıca, ilgiyi şu ya da bu başkahraman üzerine çekecek bir romanın olay örgüsü veya (haklarını satabilirsek) bir film gibi küçük öznel anlatılar yaratan biyografi yazarları için de kolay bir lokmadır. Letrist Enternasyonal ve Sitüasyonist Enternasyonal, kolektif ve ortak çalışmaya dayalı projelerdi. Elbette bazı kişiler ön plana çıkıyordu (eşitler arasında birinci olan Guy Debord gibi) ama bir hareketi birkaç kişinin yaşamöyküsüne indirgemek, o hareketin en başta ilgi çekmesini sağlayan şeyden de bir parça koparmak demektir: kişilerin birbirlerine karşı oynadıkları taktik ve kurnazlık, hamle ve hile oyunu.⁸

Sitüasyonistler bir hareket olarak ele alındıklarında bile, önemsiz addedilen kişiler sık sık hikâyeden çıkarılır ya da aralarındaki *büyük adamların* dekoru haline getirilir. Bazen de tutarlı bir anlatı oluşturmak ve bir harekete özne muamelesi yaparak biyografisini yazmak için üyeler arasındaki farklılıklar bastırılır ya da kişiliklerin sahnelenişine indirgenir.⁹ Bu kitapta ise uyumsuz karakterlerden oluşan büyük bir ekip söz konusu. Bazıları diğerlerinden daha ünlü: Guy Debord ve Asger Jorn, yer yer Patrick Straram, Michèle Bernstein, Ralph Rumney, Pinot Gallizio, Jacqueline De Jong, Abdelhafid Khatib, Alexander Trocchi ve René Viénet ile takılır. Bunlar bir *durumda* bir araya gelir, bir şeyler yaratırlar. Ne var ki, durumlar zaman ve mekânın gelip geçici tekil birlikleridir. Daha farklı şekilde hatırlanmaları gerekir.

Sitüasyonist Enternasyonal'in ürettiği bazı eserler muhtemelen haddinden fazla hatırlanıyor. Guy Debord'un *Gösteri Toplumu* hakkında yeni bir açıklamaya hakikaten ihtiyacımız var mı? Bizat kendisinin yazdıkları yeterli değil mi?¹⁰ Belki de şimdilerde bu kitaba hakkını vermenin tek yolu kitabı yeniden başka sözcüklerle açıklamayı reddetmektir. *Kaldırım Taşlarının Altında Kumsal Var*, Sitüasyonist Enternasyonal'i katederken bu tür dönüm noktalarının birçoğunu es geçecek ama bir yandan da daha az bilinen anlara dikkat çekecek. Bu kitapta yer almanın kıstası tarihsel önem değil, günümüzde bir karşılık bulmak olacak. Ayrıca laf arasında yüksek teorinin öne çıkan belli dönüm noktalarına da değinilecek: Jacques Lacan, Michel Foucault ve başkaları. Ama yalnızca laf arasın-

da. Elinizdeki kitap bu düşünürlerin topraklarında at koşturmuyor. Daha ziyade, başka bir bölgeye doğru açılıyor.

Sitüasyonist Enternasyonal'in görkemli zamanlarına ve adı çıkmış karakterlerine dair bu anlatıda, fenomen gündelik hayat pratiğinden doğar; söz konusu fenomen üzerinde düşünmeye ilk kez 1950'lerin Paris'indeki Letrist Enternasyonal teşebbüs etmişti. Bu kitap belli öncülerle arasına mesafe koyarak kendine alan açar. Bazıları tanındıktır: Jean-Paul Sartre, Georges Bataille, Henri Lebevre, Le Corbusier. Bazıları ise o kadar tanıdık değildir: Paul Nougé, Maurice Salliet. Letrist Enternasyonal, Asger Jorn ile ortak bir davada buluşmuştur. Jorn manzaraya Constant Nieuwenhuys (Constant olarak bilinir) ve Pinot Gallizio'yu da dâhil eder. Bu nedenle biz de ilgimizi bazı Letristlerle Jorn'un arkadaşlarını 1957 yılında bir araya getiren Sitüasyonist Enternasyonal'in kolektif varoluşuna yöneltiyoruz.

Sitüasyonist Enternasyonal'in yörüngesine giren fakat kendi işlerini yaratmak için yörünge dışına çıkan, her biri ortak projenin bazı yönlerini –sık sık birbiriyle çelişen yönlerle doğru olsa da– geliştiren birçok sanatçı, yazar ve aktivisti inceleyeceğiz. Michèle Bernstein'in aşk ve oyun üzerine yazıları, Jacqueline de Jong'un gazetesi *Situationist Times*, Alexander Trocchi'nin sigma projesi ve Constant'ın Yeni Babil'i bunlardan bazılarıdır. Ne var ki, bu işler bir tür sentezi dört gözle bekleyen fragmanlar da değildir. Her biri Sitüasyonistlerin bazı unsurlarını müşterek mülkiyet olarak sahiplenir ve kendi meşrebince onlara katkıda bulunur. Post-Sitüasyonist ödünç alma ve düzeltme mirasının burada anlatılması, onlara benzer alma ve değiştirmeleri teşvik etme amacı taşımaktadır. Kuyu henüz kurumadı. Henri Lefebvre'e dair bölüm, hem Sitüasyonistlerin ondan, hem de onun Sitüasyonistlerden ne aldığını ortaya koymaktadır. *Kaldırım Taşlarının Altında Kumsal Var*, Sitüasyonistlerin 1960'ların sonlarındaki devrimlere dair (sadece Paris'tekiler değil, Los Angeles'taki Watts isyanı da) anlatılarıyla son buluyor. Sitüasyonistler, başarısız devrimleri edebi veya felsefi başarıya dönüştürmeyi ekmek kapısı haline getiren grupların aksine, 1970'lerin düşüş yıllarında dağılmayı tercih etmişti.

Guy Debord, durumların nasıl hatırlanacağı, nasıl belgeleneceği ve gelecek imkânların fitilini ateşleyecek bir halde nasıl muhafaza edileceği konusunda epeyce kafa yormuştu. Çoğunlukla efsaneler yarattı. *Kahramanın Sonu* (1962) [*The Man Who Shot Liberty Valance*] adlı filmin sonunda gazetecinin dediği gibi, “Efsane gerçek haline gelirse, efsaneyi yazarsın.” Sitüasyonistler üzerine yazılanların pek çoğu, onların ürettiği eserlerin yirmi birinci yüzyıldaki eleştirel pratikler tarafından somut ve yaratıcı bir tarzda kullanılmasını engellemek amacıyla tasarlanmış gibi görünüyor. Bu dönem konusunda otorite olanlar, sanki kendi düşünsel kayıtsızlıkları çok büyük bir başarıymışçasına o dönemde yapılan “yanlışlara” dikkat çekmekten keyif alıyorlar. Onlara göre, her şey güvenli bir şekilde arşive kapatılmış, alelade dünyadaki evine dönmeden önce turist gibi ziyaret edilebilecek bir zaman dilimine hapsedilmiştir. *Kaldırım Taşlarının Altında Kumsak Var*, Sitüasyonist düşünce ve eylemin ikna gücünün hâlâ etki yaratabildiği daha yakın tarihli olaylara da değinmektedir. Yirminci yüzyılı geride bırakmak, Sitüasyonist Enternasyonal’in bir zamanlar kendine yüklediği amaçtı. Yirmi birinci yüzyılı geride bırakmak pek de kötü bir ihtiras olmayabilir. En azından kâğıt üstünde bunu gerçekleştirmek için çok vaktimiz var.

“Tüm diyarların canavarları, birleşin!”

Michèle Bernstein

I

Sokak Etnografyası

İkinci Dünya Savaşı'nın bitişinden birkaç yıl sonrası. Avrupa yıkık dökük bir halde. Sömürge ülkelerde boyunduruktan kurtulmak için irade ve araçlar bir araya geliyor. Ruslar ve Amerikalılar birbirlerini bombalıyorlar. Bu esnada, Paris'te, ışığın şehrinde, karartmalar ve karneyle yemek dağıtmalar sona ermiş, ışıklar yeniden yakılmış. Karaborsa yavaş yavaş bitiyor. İşbirlikçileri ipe çekmek yerine, film çekme zamanı. Önceleri yasaklanan zevklerin hâlâ özel bir tadı var: Amerikan cazı, gangster filmleri ve polisiye romanlar, bilinmeyen heyecanlar, Avrupa'nın yeniden inşası için yapılan Marshall Planı'nın kültürel bağdaşğını vaat ediyor gibi. Kitaplarla ve harçla inşa edilecek bir dünya var.

Varoluşçuluk çok moda. Bütün gazeteler, onaylamasalar bile, bunda hemfikir. Özgürlüğü böylesine teşvik eden bir öğreti, her nedense hem korkutucu, hem de lezzetli görünüyor. Varoluşçuluğun yaratıcıları olarak itibar gören filozoflar (Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir ve Maurice Merleau-Ponty) bu etiketi reddetmelerine rağmen ilgiden titizlikle istifade ediyorlar. Kendine varoluşçu diyen insanlar Paris'in St-Germain-des-Prés mahallesinde boy gösteriyor. Tanınmış entelektüellerle vakit geçirme umuduyla ünlü kafelerde takılıyorlar. Kafeler kapandıktan sonra yeraltı kulüplerine gidiliyor. Bu geçici modayı başlatanlar gazeteciler. Tuhaf saatlerde çalıştılarından, her yer kapandıktan sonra boğazlarını ıslatmak için kendilerini mahzenlere atıyorlar ve böylece mahzenler haber oluyor.

En ünlü *mağara* Le Tabou'ydu. Simone de Beauvoir'ın yazdığı gibi, "İnsanlar hem içeride, hem de kapının önünde içer, dans eder ve dalaşırlardı da. Mahalleli onlara savaş açmıştı ... geceleri mahalleliler müşterilerin ve hatta sadece sokaktan geçen insanların üzerine kovayla su dökerdi."¹ De Beauvoir hiçbir zaman orada bulunmadığını iddia ediyordu. Oradaki tanınan simaların, Anne-Marie Cazalis ve Juliette Gréco'nun varoluşçuluk modasını kendi çıkarları için kullanmaları hoşuna gitmiyordu. Ancak grupta trompet çalan Boris Vian (1920-1959) arkadaşışydı. Vian çok yetenekli bir adamdı. Caz tutkusunun yanı sıra o dönemin modasından faydalanmak için sahte bir Amerikan polisiye romanı kaleme almıştı. Ayrıca *Saint-Germain-des-Prés Kitapçığı*'nı (1949) yazmıştı.²

Kitapçık, Latin Mahallesi üzerine çakma bir etnografya çalışmasıydı. Saint-Germain'de saygın işlerle uğraşan ve hor gördükleri kaynayan bohem kazanına soğuk su dökmeye çalışan mahalleliler vardı. Kuşkusuz, karaborsa sayesinde köşeyi dönen ve para saçacak bir yer bulmak için mahalleye gelmiş olan sonradan görme istilacılar da vardı. Amerikalı, İskandinavyalı ve kimi de İngiliz olan daimi işgalciler vardı.³ Bir de *mağara insanları* vardı, yeraltı kulüplerinin gececi sakinleri. Boris Vian, kendisini ve arkadaşlarını üstte saydığımız kesimler arasında görmüyordu. Ona göre gerçek Saint-Germain yaratıcı bireylerden mürekkep küçük bir zümreydi.

İşte yaşadıkları yıllarla birlikte (zira zaman bu hikâye için hayatidir) onlardan bazıları: şair Tristan Tzara (1896-1963), besteci Georges Auric (1899-1983), yazar Jean Cocteau (1889-1963), yazar Jacques Prévert (1900-1977), sanatçı Alberto Giacometti (1901-1966), yazar Raymond Queneau (1903-1976), yazar Jean-Paul Sartre (1905-1980), yazar Simone de Beauvoir (1908-1986), filozof Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), yazar Jean Genet (1910-1986), saksafoncu Don Byas (1912-1972), aktris Simone Signoret (1921-1985) ve şarkıcı Juliette Gréco (d. 1927). Bu şahısların hiçbirisi hikâyemizde çok boy göstermeyecek, biri hariç: şair Gabriel Pomerand (1925-1972).

Simone Signoret anılarında 1941'de Saint-Germain'e ilk gelişini tarif eder. Yandaş bir gazetede ki işinden ayrılmıştır ve film işine gi-

rebilmek ümidiyle Café de Flore'a gelir. Orada tanıştığı insanlardan ("bazıları Yahudiydi, birçoğu Komünist veya Troçkistti, İtalyan faşizmi karşıtıydı, İspanyol cumhuriyetçisiydi, aylaktı, soytarıydı, beş kuruşsuz şairdi, sokak gitaristiydi, elinden her iş gelen canayakın insanlardı, karnelerini paylaşırlardı, bazılarıysa gelip geçici serserilerdi") bir kısmı savaştan sağ kurtulamayacaktı.⁴ Sağ kurtulanlardan birkaçı ise savaş sonrasındaki yeni bir kültürün, Saint-Germain'i simgesel yuvası belleyen ünlü şahsiyetleri olacaktı. Saint-Germain, gösteriyi savaştan önceki gücüne kavuşturmaya yönelik kuvvetlerin toplandığı mahaldi.

Gençliğe özgü saygısızlıkla harmanlanan Amerikan popu herkesin zevkine hitap etmiyordu. Vian, *Kitapçık*'ında Saint-Germain'in hem muhafazakâr hem de komünist basında resmedilme biçimine tımden karşı çıkar. Kolayca kandırılabilen yeraltı-mağara insanların bir içki parasına hemen her şeyi söylemeye razı edilebildiğine dair kuşkularını dile getirir. Bu insanlar mahallenin adını kötüye çıkarmaktadır. Basının yaydığı efsaneye göre Sartre mecusîdir, caz ise şeytani bir kültürün kavalcılığıdır. Daha da beteri, Simone de Beauvoir'ın *İkinci Cins*'i (1949) aşırı duyarlı genç kızların ahlakını bozmaktadır. Vian, gazeteci dilinden birkaç örnek seçer: "Efsanenin başı: Amatör bir yıkım varoluşçuluğu. Hikâyenin tamamı: Kan, şehvet, ölüm." Zavallı mağara varoluşçuları birer ergendir, paralarının yetmediği ucuz otellerde yaşarlar. "Zararlı" ve "şiddet doludurlar," Amerikan polisiye romanlarıyla (ya da belki de Vian'ın yazdığı taklitleriyle) "kendilerinden geçmişlerdir." Kulüplerde "ölüm perileri gibi çığlık atarken" bulunabilirler. Basın böylece daha sonraları *ahlaki paniğe* yol açacak bir *günah keçisi* yaratmıştır.⁵

"Bu fanatikler birbirlerini kıyafetlerindeki küçük detaylardan tanır: rüzgârda salınan kovboy gömlekleri, göbeğe kadar açık kırmızılı, sarılı, yeşilli ekose gömlekler." Mağara varoluşçusu bir *alt kültüre* mensuptur.⁶ "Kabilenin kadınları, iki üç renk alternatifi olan büzgülü bol gömleklere bayılırlar: saç şekilleri onlara boğulan bir kurban görünümü verir... sabundan veya taraktan pek haz etmezler ama boogie-woogie'de acayip döktürürler." Basın çok fazla mı, yoksa yetmeyecek kadar az mı seks yaptıklarına bir türlü karar vere-

mez. Ancak her halükarda arzuları haddini aşmıştır, burjuva hazlarına bir tehdittir.⁷ Saint-Germain'de, sokak ışıklarının ulaşmadığı gölgelerin içinde kendilerini aydınlık ve karanlık araçlar yardımıyla yeniden icat etmek için toplanırlar. Bohemliğin diğer çehresi itaatsizliktir.

Dans etmeye bayılırdı: Vali Myers (1930-2003) on dört yaşında evini terk eder ve Avustralya'nın Melbourne kentindeki bir sahil mahallesi olan tatsız tuzsuz St. Kilda'ya taşınır. Bir süreliğine kuaförde ve bir sanatçıya model olarak çalışır ama fabrikayı tercih eder. Kazandığı parayı Melbourne Modern Balesi'ndeki eğitimine ayırır. 1950'de, on dokuz yaşındayken artık dans etme kararıyla Avustralya'dan Paris'e taşınır. Kışın buz gibi ve tüm yıl boyunca yoksulluk içinde olan yıkık dökük bir kentle karşılaşır. Savaş bir hayat tarzını paramparça etmiştir ve yenisi henüz küllerden doğmamıştır. Myers baleyi bırakır ve Afrikalı davulcuların çaldığı bodrum katlarında dans etmeye başlar. Turistler önüne para atar. Az çok Fransızcası vardır ama sokakların argosunu kapmıştır. O zamanları şöyle anlatır:

Savaş yıllarından sağ çıkan Saint-Germain des Prés mahallesi çocuklarının sayısı bir elin parmaklarını geçmez. Büyüsü bozulmuş, hayallerini kaybetmiş bir dünyaydı. Gorki'nin unutulmaz Rus kısa hikâyeleri gibi karanlık ve sade bir güzelliği vardı. Avrupa'nın dört bir yanındaki köklerinden kopararak gelmiş, yaşından büyük çocuklardı onlar. Birçoğunun yuvası ya da ailesi yoktu, belgesizlerdi (devletsizlerdi) ya da paraları yoktu... "Piç köpekler" sürüsü gibi, böyle bir kabilenin katı hiyerarşisiyle, sokaklarda ve kafelerde yaşadık. Öğrenciler ve işçiler "yabancıları." "Varoluşçular"ın (bir öğün yemek veya bir kadeh içki için) yolunu gözleyen birkaç turist bizim için "oyun"du ama kimse kendini satmadı. Daima hayatı sürdürmeye yetecek kadar ucuz içki ve Cezayir esrarı vardı. Elimizde olanı paylaşırdık, izmaritimizi bile.⁸

Myers, bazen kafelerde ya da sinemalarda uyudu, bazen sokakta yattı. Bir ara hayatının son yıllarında Marcel Proust için çalışmakla nam salmış bir kapıcısı olan Hôtel d'Alsace-Lorraine'deki küçük bir odada yaşadı. Gündüzleri uyur, geceleri yanıp kül oluyormuşçasına dans ederdi. İtaatsizler "kabilesi"nin hepsi geceydi.⁹ Mahallenin güzeli, eski Dior mankeni, savaştan sonra kendilerini öldüren işbirlikçi

bir anne babanın kızı olan Kaki vardı. Kaki on dokuz yaşında ebeveynlerine katıldı. Sık sık hapse girip çıkan, sonraları bir sanatçı, koca ve baba olarak *sükse* yapan Fred adında cüsseli bir Korsikalı sarışın vardı. Bir adamı öldürdüğü söylenen Meksikalı Robert vardı. Hem evinden, hem de ıslahevinden kaçmış olan Eliane vardı. İngiltere'deki askerliğinden kaçan Ralph Rumney vardı. Vali Myers, Şef olarak bilinen Pierre Feuillet ile bir küs bir barışık şekilde yaşırdı. Ne yapacağı öngörülemez, bir kedi gibi yürüyen Feuillet, romantikleştirilebilecek bir karakter değildi. Bir defasında Myers'ı bir kavgada yaralamıştı. Dans ettiğinde turistlerin attığı paraları toplayan da oydu. Tüm bunlar Myers'ın "afyon yılları" diye tabir ettiği, 1958'e kadar süren dönemdeki sahneler ve karakterlerdi. Myers'ı afyonla tanıştıran kişi Gabriel Pomerand'dı. Onu bir bohem perisi haline getiren birkaç mahalleli-den biriydi Pomerand. "Geleneksel güzelliğin her yasasına karşı çıkar" diye yazacak ve Myers ile karşılaşmasını "tasmalı bir çita" ile tanışmaya benzetecekti. Felemenk fotoğrafçı Ed van der Elken, *Love on the Left Bank* (Sol Yakada Aşk) adlı kitabında başrolü ona vermiş, "zenci bir dişi gibi dans etti" diye yazmıştı. Amerikalı bir mülteci olan George Plimpton, *Paris Review*'da şöyle yazmıştı: "Dans edişi fevkaladedir; dizleri üstündeyken yılankavi bir şekilde sürünmesi, davul vuruşlarıyla ahenk içinde, titremeyi andıran bir hızla hareket eden omuzları ve elleri." Plimpton başka bir hayrandan şu alıntıyı yapıyor: "Onda hepimizin içindeki lime lime olmuş, gevşemiş ve köküne kadar ilkel bir şeyin vücut bulduğunu görürdünüz." Büyük eşcinsel İspanyol yazar Juan Goytisolo bile "rutubetli bir mağarada farelerle yaşadığını" ilan eden ve "en cesurları bir gece mezarlıkta işi pişirmeye çağıran, daima siyah giyen, yüzü bir maske gibi boyalı, rahibelere özgü bir ciddiyete sahip bir kız" olarak ilahlaştırır onu.¹⁰

Myers, kendisi için Saint-Germain'in "küçük bir savaş alanı" olduğunu söylemişti. İlgili erkeklerin süzen bakışlarını savuşturmanın yorularak Paris'ten ayrıldı ve İtalya'da gözlerden uzak bir vadiye taşındı. Bundan böyle hayvanların arkadaşlığını tercih edecekti. Paris'teki marjinal hayatından sağ çıkmış olması büyük başarıydı. Basında çıkan, Vian'ın küçümsediği haberlerden biri en azından içinde biraz hakikat kırıntısı barındırıyor: "Varoluşçuluk öylesine çabuk

olgunlaştı ki çoktan sınıf savaşı tarafından bölündü bile. Aslına bakılırsa, bugünlerde zengin varoluşçularla fakir olanları birbirinden ayırmak gerekiyor.” Bohem diyarı, gönüllü katılanlar için iyidir, efsanesi de bu çemberden geçebilenler tarafından sürdürülmüştür. Zengin, erkek, beyaz ve heteroseksüel olmayanlar için, taşrahlar ve dönecek bir yuvası olmayanlar için kolay bir yer değildir. Myer’in kabilesindekiler, iki misli mülksüz, çok genç ve çok marjinaldi. Birbirlerine kenetlenmekten başka yapacak bir şeyleri yoktu. Ralph Rumney’in söylediği gibi, “toplumsal olarak dışlanmamız bizi kapalı bir grup haline getirdi.”¹¹

Biz demek bir densizlik haline gelmişti. Kolektif zamire güvenilmemelidir. Sadece kişisel benliğin sesi sahibidir. Bu ses kendini bitmek bilmeyen *durum güncellemeleri* aracılığıyla, örümcek yuvalarını andıran kendini olumlamalarla duyurur: BEN! BEN! BEN! Zayıf özgeçmişleri üzerinden kendilerini kurmaya boş yere girişen serbest oyuncuların dünyasıdır bu. Yirmi birinci yüzyıl iki bireycilik biçiminin doruğudur. İlkinde, bireylerin hepsi aynıdır; ikincisinde hepsi birbirinden farklıdır. İlki klasik anlamda burjuvadır, ikincisi ise ayırt edici bir biçimde bohemdir. Ne var ki, bireyler ister aynı ister farklı olsun, yirmi birinci yüzyılda farklılıkları aynıdır. Burjuva bireyciliği artık bohem süslerle donatılmıştır. Vali Myers 1950’ler Saint-Germain’inde bile aykırı bir karakterdi. 1970’lerde şarkıcı Patti Smith’e ilk dövmesini yaptığında bu hareket hâlâ anlamlıydı. Artık dövme, azıcık kan ve acıyla bedeli ödenebilen, herkese yönelik bir romantizmdir. Burjuva ve bohem bireyciliğin metanın sıcak kucağına düşmesi, günümüzün parçalanmış gösterisindeki orta sınıf duyarlılığının belirleyici üslubudur.¹²

Bir de iki çeşit kolektif aidiyet var. İlkinde, aitiz çünkü aynıyız; ikincisinde, aitiz çünkü aynı değiliz.¹³ Savaş sonrasında Paris’teki en zorlayıcı aidiyet biçimi, üyelerine *proleterler* olarak belli bir birliği ve kimliği zorunlu kılan bir kolektif aidiyet veren ve kuşkusuz ki ilk türe ait olan Komünist Parti’ydi. Parti, kendisini Direniş döneminin kızıl örtüsüne sarıyor, üye olmayan sanatçılar ve entelektüeller üzerinde bile ağırlığını gösteriyordu. Sartre, bir yandan eski

tüfek gerçeküstücülere karşı gitgide sönümlenen bir eleştiri yönelirken, bir yandan da hâlâ işçi sınıfının temsilcisi olarak kabul ettiği Komünistlerle aynı hizada durmak için kıvranıyordu.

Saint-Germain komünizmin kolektif aidiyetine kendi alternatifini önerdi: karizmatik Rumen şair ve sinemacı Isidore Isou (1925-2007) öncülüğünde başlayan Letrist hareketin kolektif aidiyeti.

Muzip gerçeküstücü Georges Bataille bir defasında onu yetenek dışında her şeye sahip bir dahi olarak tanımlamıştı. Sartre, Letristlerden neredeyse Bataille'dan nefret ettiği kadar nefret ederdi: "Letrizm (Harfçilik), ikâme bir üründür, Dadaist coşkunun tekdüze ve vazifeşinas bir taklididir. Artık kalpten hissedilen bir şey yok orada, insan Letrizmin uygulanışını ve başarılı olma telaşını hissediyor sadece."¹⁴ Ne var ki, Letristlerin pek de hafife alınamayacak meziyeti, hem savaş sonrası Fransız burjuva kültürünün, hem de Stalinist alternatifin dışında kalmayı becerebilen birkaç gruptan biri olmalarıydı. Kendilerini nasıl sunacaklarının kontrolünü ele geçirecek bir şeyleri kalıcı hale getirmeyi becerebildiler. Bunlar Myers ve kabilesinin elinde olmayan şeylerdi.

Romanya dünyaya Dadaist şair Tristan Tzara'yı ve sonra da Letrizm peygamberi Isidore Isou'yu verdi. Isou ilk başlarda kendi avangard pratiğine Tzara'nın sunduğu en iyi şeyleri gasp ederek başlamış, savaş sonrası Paris'te de zavallı yaşlı Tzara'yı herkesin önünde küçük düşürerek üne kavuşmuştu. Bu kötü ün, Isou'nun iki kitabının, biraz tavizkâr bulunsa da hâlâ saygı duyulan Gallimard yayınevi tarafından basılmasını sağladı. Saint-Germain o zamanlar Fransız yayıncılık dünyasının merkeziydi. Bu anlamda Isou gibi taşralı davetsiz bir misafirin bir yandan mahallenin az sayıdaki sektörlerinden birinde hem rezalet çıkarıp hem de çat kapı içeri girmenin bir yolunu ararken, bir yandan da oradaki kafeleri mesken tutması gayet yerinde bir hareketti. Saint-Germain'in bir diğer curcunası da Signoret gibileri cezbeden sinemaydı. Isou, olanağanüstü filmi *Tükürük ve Sonsuzluk Üzerine Bir İnceleme*'de (*Treatise on Spit and Eternity*) (1951) bu sektöre de çomak sokacaktı.¹⁵

Pek çok insanın savaş sonrası yıllara yeniden inşa zamanı gibi yaklaşmasına rağmen, Isou kültürün yıkımını daha da ileriye götür-

mek istiyordu. Onun tarih-üstü kültür teorisi, yaratma istencini temel aksiyomu kabul ediyordu. Ne Marksist zorunluluk, ne de Sartre'cı özgürlük; insan faaliyetinin en yüksek biçimi, sadece yaratmaktı. Yaratmak, bizi bilinçli olmamanın tükürüğünden bilinçle yaratılan bir tarihin sonsuzluğuna götürür, zira sanatçı tarih içinde yaratırken yaratma eylemi ebedi olana dokunur. Estetik ve toplumsal bütün biçimler *genişleme* evresinden *dağılma* evresine doğru ilerler. Bir biçim, genişleme evresinde varoluşun bütün veçhelerini bünyesine katar. Genişleyen biçim hayata şekil verir ve onu anlamlı kılar, dağılma döneminde ise içine kapanıp kendine gönderme yapar hale gelerek gözden ve tarihten düşer. Biçim dağıldıkça şekil verdiği hayat da dağılır. Biçim gerçekdışı hale gelir ve dil evcilleşir: "Tarzan, kaplanlara *kedi* demeyi babasının kitabından öğrenir."¹⁶

Isou bu teoriyi sanattan sinemaya kadar tüm biçimlere uyguladı ancak şiirin onun için merkezi bir önemi vardı, çünkü hem şiir tarihiyle, hem de tarihin poetikasıyla ilgileniyordu. Victor Hugo modern Fransız şiirinde genişleme evresini götürebildiği kadar ileri götürmüştü. Bunun ardından gelen dağılma Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé ve Tzara üzerinden aşama aşama ilerlemeye başladı. Dada mevcut bütün biçimleri kıymetsiz hale getirdi. Dada bilinçli dağılmaydı. Isou'nun kendi kendine yüklendiği vazifesi, şiiri kırıp yalın unsurlarına indirgeyerek kelimeyi tamamen harfe indirgemekti. Yeni bir alfabe yaratıldığında dünyanın hikâyesini yeniden inşa edecek, genişletecek ve yeniden anlatacak yeni bir dil yaratmak mümkün olacaktı. Isou'nun misyonu, tüketilmiş biçimler üzerine bütün kuvvetiyle saldırarak havarileri bir araya getirmek ve bu biçimlerin yerine taze bir dil yaratmaktı.

Tükürük ve Sonsuzluk Üzerine Bir İnceleme Isou'nun yere göğe sığdıramadığı bir başyapıttır adeta.¹⁷ Üç bölümden oluşur. İlkinde Isou ekoseli ceketıyla mahallenin sokaklarında dolaşır. "Saint-Germain-des-Prés mahallesi yazarın bir icadıdır ve yazarın cezasından başka hiçbir şeyi temsil etmez." Dış ses, Isou'nun (daha doğrusu kurgusal ikizi Daniel'in) bir film kulübünde, basmakalıp solcu dokundurmalarla ve bağırıışlarla onu konuşturmamaya çalışan hasmane bir kitleye yeni bir sinema tasavvurunu izah etme girişimi-

mini anlatır. Sinema obezleşmiştir, diye ilân eder. Görüntüleri fazla bayağı, fazla *sanatkârane* hale gelmiştir. Sinema “mevcut üretimin müdafaası için tertip edilen bir endüstri”den başka bir şey değildir. Genelgeçer birliklerin sineması paramparça edilmelidir. Görüntü ve sesin birbirinden ayrıldığı *ayrık* bir sinema önerir. Eski başyapıtları tükürmenin vaktidir artık. Sinema, Marquis de Sade’a layık kangrenli bir güzelliğe göz dikmelidir. “Konu ne kadar bozulur ve çarpılırsa o kadar güzel olacaktır... Yalnızca yaratımın yeniliğidir yaratıcıyı ilgilendiren. Dönemimizin çirkinliği işte bu yüzden kafasını kurcalar: yenidir ve dolayısıyla güzeldir.”

Isou, ilk bölümde Saint-Germain’de dolandıktan sonra ikinci bölümde Norveçli bir güzel olan Eve ile buluşur. Az önce açıkladığı “Ayrık Sinema Manifestosu”nu hayata geçirmeye girişmiştir artık. Isou seyircinin beklentilerini boşa çıkarır: “Yazar bilir ki insanlar haftalık cumartesi gecesi sevecenliği dozlarını almak için sinemaya gider. Ve hikâye umurlarında olmasa da hak edilmiş bir başarı elde etme umuduyla hikâyeyi birilerine aktarırlar. Bu tür açıklamalar yazarın umrunda değildir çünkü kişisel zevk meselesidir bunlar. Yalnızca biçimin hikâyenin ötesine gidebildiği sistemler ilgilendirir onu.” Nihayetinde elinde kalan şey ise alter-egosu Daniel’in kadın düşmanlığının sevimsiz bir anlatısıdır.

Yine de ikinci bölüm iki içgörüye ulaşır. Daniel, Komünist Parti’den tasfiyesinin bir yok oluş hissi verdiğini anlatır: “Kişinin kendini ertesi gün sağ bulması ne kadar şaşırtıcı.” Bir diğeri ise başka bir kız arkadaşı olan Denise’in dile getirdiği bir gözlemdir: “Sözlük labirentinde kaç ceset var?... Kelime dağarcığımız gerçek cesetlerle doludur, sözcükler uğruna ölmüş insanların mezarlığıdır.” Isou’nun Rumen bir Yahudi olarak sağ kurtulduğu tarihin gaddarlığı düşünüldüğünde, bu beyan belli bir öneme sahiptir. Isou’nun arşiv görüntülerinden aldığı bir kilise ayini boyunca Davut Yıldızı’nın üzerini kazımış olması da tesadüf değildir. Arşiv görüntülerinden alınan sömürge memuru sınıfının yüzleri ve bedenleri de kazınmıştır. Isou’ya göre, “sanatın evriminin toplumda devrim yapmakla hiçbir ilişkisi yoktur.” Aksine, ona karşı bir sığınaktır.

Filmin ikinci bölümüne dair söylenebilecek tek iyi şey, erkeğin kadınlara karşı örtük saldırganlığını (bohem cinsel pratiklerde alttan alta süregiden bir şeydir bu) açık etmesidir. “Kendimi onun içine yerleştirdim,” der Eve için, onu gözden çıkarmadan önce. Üçüncü bölüm böylece, Isou’nun şiir konusunda muhtemelen en başarılı takipçisi olan François Dufrêne’in (1930-1982) iki muhteşem performansı eşliğinde Letrist şiire adanabilmiştir. Isou üçüncü bölümde diğer tüm rakip avangardlar karşısında Letristliği destekler. Örneğin cazı “beyaz yakalı ikelliği” olarak kenara atar. Eisenstein’ın *Potemkin Zirhlisi*, “devrimin *King Kong*’u”ndan başka bir şey değildir. Bilhassa sinema bir sanat olarak başarısız olmuştur. Tıpkı evreni yaratırken ölerек onu eksik bırakan efsanelerdeki Tanrı gibi, “Sinema Tanrısı ölmüştür.” Isou kendisine bu tamamlama görevini verir. “Aslında seni ilgilendiren şey, yaratımdır, icattır, keşiftir. Yaratmak tam da budur. Bir yeraltı havuzuna kavuşmak için yüzeylerin bitmek bilmeyen yıkımı.” Film, Daniel’in dış sesinin, terk ettiği kız arkadaşı Eve’in polisler tarafından yakalanıp sınır dışı edilene kadar Saint-Germain’de başıboş dolaşarak deliliğe yenik düşmesini anlatmasıyla biter. Onun çöküşüne şahit olan kayıtsız Daniel, bedava oyun kazanan bir arkadaşıyla tilt oynar.

Filmin son bölümündeki isimsiz arkadaşısı pekâlâ Gabriel Pomerand olabilirdi. Isou gibi Rumen bir Yahudi olan Pomerand’ın annesi Auschwitz’e sürülmüştü. Pomerand savaşı Marseilles’de, Direniş’te geçirmesine rağmen Arthur Rimbaud ve Comte de Lautréamont şiirleri okumaya vakit bulmuştu. Savaştan sonra Paris’e geldi, Rumen mülteciler için yapılmış bir aşevinde Isou ile tanıştı. Pomerand derhal Letristlerin sığı saflarına katıldı. Savaş sonrasındaki ilk yıllarda adeta yürüyen bir skandaldı. Le Tabou’da Letrist şiir okumalarının müdavimiydi ve görsel bir dil içinde görüntüyle kelimeyi sentezleyen *metagrafik* şiirin ilk yetkin örneğini üretti. Bu şiirde Vian’ın ve hatta Isou’nun çizdiği kadar pohpohlayıcı olmayan bir Saint-Germain portresi sunuyordu. Pomerand’ın 1950 tarihli *Saint Ghetto of the Loans* (Borçların Aziz Gettosu) adlı eseri mahallenin *kara büyü kılavuzudur*, lanetlenmiş ruhlarını çağırmaya yönelik bir kitaptır.¹⁸

Saint-Germain bir gettodur, der Pomerand, sakinlerinin hepsi sarı bir yıldız takar. Saint-Germain, “huzur içinde bir köprüden öbürüne sürüklenen boğulmuş bir ayyaştır.” Amerikalı anarşist milyonerler ile malı mülkü köprü altındaki şatolarında yatan züppelerin rastlaştığı mahaldir. Saint-Germain yoktur. “Sadece sokakları balkon balkon yoklayarak biricik olayları kollayan ruhlar” ya da parasını ödemesi için birisini bekleyenler vardır. Saint-Germain bir “açık hava tapınağıdır; mermiyle delik deşik edilmiş, güneşte bozulmakta olan bir güzelliiktir.” Dilin bir daha tanınmamacasına pestilinin çıkarıldığı yerdir. “Paramparça olan bir dünyada yuvarlanıp gitmek ne hoş.” Saint-Germain, Letrist bir sıfır noktasıdır.

Pomerand, Jules Romains’in (1885-1972) Donogoo Tonka adlı romanındaki aynı ada sahip hayali şehir ile Saint-Germain’i kıyaslar.¹⁹ Romanda bir coğrafyacı, Brezilya ormanlarında bulunduğunu ileri sürdüğü bir kentin aslında var olmamasından dolayı mesleki olarak mahcup olur. Bu yüzden onu yaratmak için bir maceraperestten yardım ister. Maceraperest, birkaç ilkesiz banker bulur. Bu bankerler, ormanın içine bir keşif gezisi tertip edecek Donogoo Tonka şirketine destek çıkarlar. Keşif ekibi hâlihazırda dört başı mamur bir kente gittiğini düşünürken esasında kenti bizzat inşa etmek zorunda kalacaktır. Vardıklarında Donogoo Tonka şirketinin tanıtım kampanyası sayesinde bir araya getirilenlerin çoktan kenti inşa etmeye koyulduklarını görürler. Donogoo Tonka gibi Saint-Germain’de de mekân bir gösteriye dönüşür ve gösteri kendi yağında kavrulur.

Pomerand ve Isou, Vian ve eşrafından daha genç, Vali Myers’tan ise on yaş daha büyüktü. Myers, daha genç bir güruhla takılırdı; bu güruhtan bazıları Letristlerden hoşlanırdı, bazılarınınsa kendilerine özgü fikirleri vardı. Sözgelimi, Ivan Chtcheglov’la (1933-1998) Eyfel Kulesi yakınlarındaki bir çatı katında yaşamış olan Henry de Béarn (1931-1995) vardı. Kulenin ışıkları geceleri onları hiç uyutmazdı, bu yüzden de onu havaya uçurma planları yaparlardı. Savaşta öksüz kalmayacak kadar talihli olan Jean-Michel Mension (1934-2006) vardı. Askerler önce komünist bir militan olan babası için, sonra da hem komünist, hem de Yahudi olan annesi için gelmişlerdi.

Saint-Germain'de kıyıya vuran pek çokları gibi Mension da aileyle, okulla, hukukla ilişkiyi kesiyordu. Ancak bazılarının aksine Sartre ve Prévert'den payına düşeni okumuştur. Ondan önce Pomerand'ın yaptığı gibi Mension da Rimbaud ve Lautréamont'un şiirine giden yolu bulmuştu. Böylece kendini yetiştirdikten sonra içmekten ve haylazlıktan başka yapacak bir şey yoktu.

Mension, on sekizinci yaş gününü sokakta içerek ve Guy Debord (1931–1994) ile muhabbet ederek geçirdi. Mension, Myers ve kabilenin aksine Debord'un öğrenci bursu vardı, dolayısıyla şarabı ısmarlayan muhtemelen oydu (Mension için kırmızı, kendisi için beyaz). Mension'un hatırladığı gibi, "bir iki litreyle demlenirken dünyayı hale yola koyardık."²⁰ Debord, üniversitedeki derslerle pek alakadar olmasa da Mension ve onun gibilerle yakından ilgiliydi. Debord, yöntemi katılımcı gözleminden ziyade sarhoş edici geziler olsa da bir nevi sokak etnografıydı. "Benim gibi genç insanlara özel bir ilgisi vardı," der Mension. "Bende, günün birinde insanı ateşleyen ve kuralsızca yaşamaya başlatan türden bir tetik arıyor olmalıydı." Debord, ne burjuva, ne proleter, ne bohem ve kuşkusuz ki ne de orta sınıftan olan insanları araştırıyordu.

Küfür etmek, içen sınıfların işidir. 1950'lerin başında Mension'un yazdığı "Genel Grev" başlıklı kısa metin, "biteviye aranan hiçlik aslında hayatımızdır" diye ilan ediyordu. Debord işçi sınıfının organik aydınlarını değil, işçi sınıfından olmayan alkolik aydınlar olarak tabir edilebilecekleri arıyordu. Sevdiği Louis-Ferdinand Céline'in pek çok büyüğü bozabilecek ışıltılı metinlerini (1894-1961) okumuştur, özellikle de emeğin asaleti hakkında yazdıklarını: "Çalışıyoruz ya! deyip dururlar. Aslında kepaşeliğin dik âlâsı bu ya, şu çalışmak dedikleri şey."²¹ Mension'un grevi, işe karşı değildir, hayata karşıdır ve yazdıkları olumsuzluk konusunda doğru tonu yakalamış olsa da bir itaatsizlik eleştirisi düzeyine çıkamaz – zaten Debord'un kafayı takabileceği en son şeydir bu. Bohemliğin alkışlayanı boldur.²² Nadir olan şey, *bir itaatsizlik teorisini itaatsiz bir eleştiriye dönüştürmektir.*

İleride Sitüasyonist adıyla anılacak yazının ilk gerçek beyanı, Mension'dan değil, Ivan Chtcheglov'dan, onun meşhur "Yeni Bir

Kentçilik İçin Formül Kitapçığı”ndan (1953) gelir.²³ Bildiğimiz anlamıyla yirminci yüzyıldan çıkış yolunu gösteren metindir bu. Debord’un Isou ve Pomerand gibi eski Letristlerden koparak diğerleriyle ortaklaşa kurduğu ve Chtcheglov’un da mensup olduğu grup olan Letrist Enternasyonal’in kilit metnidir.²⁴ Henüz ismi *Sitüasyonist* olmayan harekete fikir ve pratik açısından önemli katkılarda bulunmuştur.

Letrist Enternasyonal gençlerin olayıydı. Isou’nun kendi kendine gönderme yapan teorilerini ve kişi kültürünü çöpe attılar; ondan sadece bir entelektüel baştan çıkarma pratiğini; modern sanatı hiçe doğru indirgeme, başka bir şeye yer açmak için ortalığı temizleme tutkusunu aldılar. Letrist Enternasyonal mensupları büyük hayaller kurdular. Modernist biçim ıslahhanesinin sonunu önceden gördüler. Eski şehri kateden hesaplanmış bir sürüklenme (*dérive*) aracılığıyla yeni bir kent keşfettiler. Onları, oyun, aşk ve macera dolu, yeni tutkular uyandırmak için yaratılmış bir kent olacaktı. Onları, bu medeniyetin atalarına layık bir medeniyet olduğu yönündeki kibri nihayet haklı çıkaracak bir kent olacaktı: “Piramitleri inşa edenler göçüp gitmişlerse de birkaç rahatsız edici piramit, seyahat acentalarının onları bayağılaştırma çabalarına direniyor.”²⁵ Letrist Enternasyonal mensupları bohem gösterinin öteki taraftıydılar, itaatsiz ve marjinal yüzüydüler. Bu marjinallikten kolektif bir varlık yarattılar ve o kolektif varlığı ona özgü bir düşük teori içinde ve farklı türden bir uygulama çerçevesinde ifade ettiler.

II

Artık Güneş Tapınakları Yok

“Şehirden sıkıldık, artık Güneş Tapınağı yok,” diye ilân eder Chtcheglov. Pekin’deki Güneş Tapınağı’nı mı, Teotihuacan’daki Güneş Piramidi’ni mi, yoksa Mısır Piramitleri’ni mi kast ettiği belirsizdir ancak Concorde Meydanı’ndaki Dikilitaş’tan pek hoşlanmadığı kesin. Georges Bataille piramitleri büyüleyici bulmanın yanı sıra, eskiden Lüksor Tapınağı’nın girişini süsleyen bu dikilitaş da ilgi duyuyordu. Ona “taşlaşmış güneş ışını” derdi.¹ Concorde Meydanı Bataille için Tanrı’nın ölümünü ilân etmenin mahaliydi, “çünkü Dikilitaş tam da Tanrı’nın en dingin olumsuzlanışıydı.” Dikilitaş, firavunun askeri gücünü temsil ederdi; piramit ise firavunun tanrıların sonsuzluğuyla olan birlikteliğini. Dikilitaşın kaldırılarak Paris’e getirilmesi, Concorde Meydanı’nı negatif bir kutsal alana dönüştürmüştü. Bir zamanlar sonsuz gökkubbe olana hareket çekmişti; kentin dünyevi kargaşasının yörüngesinde döndüğü noktaya, yer ile göğün birliğine karşı bir hareketti bu.

Bataille, savaştan önce bu alanın anlamını değiştirmek için orada bir tören yapmak istedi. Fikri, bir kafatasını yumuşayana kadar suda tuttuktan sonra Dikilitaş’ın zeminine yerleştirmek ve basına Kralın kafatasının gizemli bir şekilde geri döndüğünü söylemekti.² Ne de olsa burası önce.¹⁶ Louis’nin, üzerinden çok zaman geçmeden de Danton’un, Robespierre’in, Saint-Just’ün ve sayıları pek de az olmayan diğerlerinin infaz edildiği yerd. Chtcheglov’un umrunda değildi

bu. Her halükarda Tanrı'nın ölümü, Notre Dame'ın kürsüsünden bir grup Letrist tarafından çoktan ilân edilmişti. 1950'deki Büyük Pas-kalya Ayini'nin sessiz bir anında, Michel Mourre (1928-1977) Do-minikan keşişi gibi giyinmiş olarak kürsüye çıktı, bir Saint-Germain karakteri ve daha sonraki Letrist Enternasyonal'in kurucu üyesi olan Serge Berna'nın (d. 1925) kaleme aldığı bir vaazı okudu: "Doğrusu-nu söyleyeyim size: Tanrı öldü." Orgcu konuşmaları bastırmak için hızlıca birkaç akor bastı. Sonra yer yerinden oynadı. Mourre ve diğer iki kişi tutuklandı. Pomerand ise fark edilmeden tüydü.³

Chtcheglov için tüm bu ruhban sınıfı karşıtı şeylerin modası geç-miştir. "Zira yirminci yüzyıldayız, pek az insan farkında olsa bile." Artık eski avangard numaraları geride bırakma zamanı gelmiştir. Asıl sorun kendini yenilemekte başarısız olan dünyevi kentti, orta-dan kaybolan gökkube değil. "Herkes duygusal olarak halen-yaşa-yan mazi ile çoktan-ölmüş gelecek arasında bocalıyor." Chtcheglov, kent mekânına dair Bataille'dan çok daha farklı bir yaklaşım ortaya koydu. Sorun, Tanrı'nın dengede tutan mevcudiyetinin yerine kent ile kozmos arasındaki yeni bir ilişkinin nasıl koyulacağıydı; çözüm, törensel kurban için bir yer belirlemekten değil, yeni bir hareket dü-zeni yaratmaktan geçiyordu.

Bataille'ın kent fikri, Tanrı'yı tahtından indirme alanı olarak seçtiği bu merkezin kutsal mimarisini başlangıç noktası alıyordu. Chtcheglov'un kent fikri ise, bu merkezin antik ve kutsal biçimi-ni değil, modern ve görünüşte akılcı halini referans noktası olarak alıyordu. Chtcheglov'un yazdıkları doğrudan doğruya –elinde olsa, kentin bombardımanında tahrip olan bölümünden daha geniş bir alanı haritadan silecek ve bunun yerine otoyollar ile geniş parklar arasına dizili haç şeklinde yüksek binalar dikecek olan– Le Corbusier'nin (1887-1965) *ışığıyan kent* fikrini hedef alır. Chtcheglov'a göre savaş sonrası yeniden inşayı tahayyül etmenin yanlış yoludur bu. Akılcı değil, oyunbaz kenti arıyordu o; iş değil, macera şehrini. Doğayı fet-heden kentin değil, evrenin akışına doğru açılan kentin peşindeydi.

Le Corbusier, Sitüasyonist projenin istenmeyen kişisiydi. Ancak bu noktada biraz durup Le Corbusier ve Chtcheglov'un düşünce-lerindeki ortak noktaları değerlendirmekte fayda var. Le Corbusi-

er şöyle yazmıştı: “Plastik duyguya dair bir şey olan mimarlık da kendi alanında baştan başlamalı, duyularımıza çarpabilecek, görsel arzularımızı doyurabilecek unsurlar kullanmalı ve bunları öyle bir şekilde düzenlemelidir ki görünüşleri bizleri ustalık veya vahşetle, kargaşa veya dinginlikle, kayıtsızlık veya ilgiyle açıkça etkileyebilsin.”⁴ Hiç değilse, kentin duyusal ve duygusal tesirlerin bir bütünü olarak kavranmasında ortaklaşıyorlardı. Filozof Jacques Rancière, “müşterek olandan kimin pay alabileceğini ortaya çıkaran” şeyden, “duyumsanabilir olanın bölüşümü”nden bahseder.⁵ Bu bakımdan Le Corbusier ve Chtcheglov birbirine yakındır, zira ikisi de kenti herkesin estetik olarak deneyimlediği bütünlüklü bir mekân olarak tahayyül ederler. Ancak Letrist Enternasyonal, Le Corbusier’nin programının sınırlarını zorlamaya başlamıştı bile. Le Corbusier’nin mimarlık anlayışı halk için olabilirdi ancak kesinlikle halka ait ya da halkın ürünü değildi.

Yeni bir egemen düzen ifade etmek için yeni biçimlere ihtiyaç vardı. Le Corbusier’nin mimarlığı, ihtiyaç duyduğu yeni tür biçimlerin pek de farkında olmayan egemen sınıfa hitap ediyordu. Evindeki burjuva “kafesteki kaplanlar gibi süklüm püklüm, işe yaramaz halde” görünür. “Fabrikalarında veya bankalarında daha mutlu oldukları açıkça hissedilebiliyor.” Le Corbusier’nin burjuvaziye sunduğu, biraz tapınak, biraz bombardıman uçağı desenini andıran biçimler, modern teknolojiyi manevi düzene bağlar. Mimarlık, “varlığımızın derinliklerinde, tanımlanamayan, mutlak olanın belirtisi”ne ve “evrendeki devinimlerin birlikte yönetilmesi”ne işaret eder.⁶ Şayet Bataille’a göre, orada olmayan bir Tanrı, imkânsız bir düzen için Luksor tapınağı feda edilebiliyorsa; Le Corbusier’ye göre de, yerle gök arasındaki ahenk yeniden kurulabilir — ama sadece Luksor’un antik geometrik biçiminin bütün süslü fazlalıklardan kurtulmuş modern versiyonları vasıtasıyla. Le Corbusier, tapınağın geometrisini tüm kent mekânlarına ve gündelik hayata uygulamıştı.

Le Corbusier’nin kenti modern değildi, çoktan tarihi geçmişti. Bilim karşısında geri kalmış, gerileyen bir kültürün ürünüydü. Fiziksel dünya artık düzenli bir geometri olarak anlaşılmıyordu ancak kültürün buna yetişmesine daha çok vardı. Teknolojinin amacı, bir

kenti karmaşıklıktan arındırarak güneş altında parıldayan bir Platoncu biçim haline getirmek değildi. Hayat, göksel değil dünyeviydi; hayat, devinim ve biçimdi, ruh ya da fikirdi. Chtcheglov'un kenti böyle tahayyül etmesinin iki kaynağı vardı. Bunlardan ilki, Giorgio de Chirico'nun resimleri gibi fantastik manzaralar sunan, yeni bir mekân ve zaman kavrayışıyla göz göze gelebileceğiniz belli başlı edebiyat ve sanat örnekleriydi.⁷ Chtcheglov'un yararlandığı edebiyat eserleri, Thomas de Quincey'i, Edgar Allan Poe'nun "Arnheim Arazisi"ni ve çok ilginç bir biçimde, Lev Kassil'e ait Rusça bir çocuk kitabını kapsıyordu.

Chtcheglov'un Ukraynalı babası, siyasi faaliyetlerinden ötürü Rusya'dan sürgün edilmişti ve Paris'teyken bir taksici grevine katılmıştı. Ancak Chtcheglov'un Kassil ile tanışmasını sağlayan kişi muhtemelen annesidir. Lev Kassil (1905-1970) kariyerine, büyük fütürist şair Vladimir Mayakovski çevresindeki avangard bir yazar olarak başlamıştı. Stalinist dönemin gaddar yıllarından çocuk kitapları yazarak sağ kurtulabilmişti. *Kara Kitap ve Schwambrania*'da iki kardeş, aile ve okul disiplininin kaçmak için yepyeni bir yol bulur: "Uzaklara gidip vaat edilmiş bir toprak aramaya hiç gerek yoktu. O buradaydı, yanibaşımızda bir yerlerdeydi. Yalnızca onu icat etmemiz gerekiyordu." Bu dünyaya Schwambrania adını verirler: "Bizim dünyamız teknelerle hıncahınc dolu bir koydu. Hayat, bitimsiz bir yolculuktu ve her gün yeni bir seyahatti. Bu yüzden, her Schwambranalının denizci olması gayet doğaldı."⁸

Macera yanibaşımızdadır. Rimbaud'nun bahsettiği "duyuların düzeninin bozulması"na ihtiyaç yoktur. Daha ziyade duyumsanabilirin *düzenlenmesi* elzemdir. Bunun hiç egzotik bir yanı yoktur. Yabancı diyarlara gerçeküstücü bir keşif gezisi gerektirmez. James Clifford'un "Gerçeküstücü etnografi" diye adlandırdığı şey, hâlâ kavramsal bir ötekiye dayanmaktadır; küçük bir gruba hitap edenin karşısına genele hitap edeni çıkartır ve bu konudaki kabullerin ne kadar sarsıldığına bakmaz.⁹ Sitüasyonist bir etnografinin kendine özgü farklı yöntemleri vardır. Bu etnografi, Debord'un Saint-Germain'deki itaatsizleri yakından incelemesinden doğar. Onların alışkanlıklarını, *ethnos*'larını edinir ve bunu bir yöntem haline getirir.

Letrist Enternasyonal, kendi farklılıklarının etnografıdır, bir hayat duruşunun haritacıdır. Bu hayat modern, Batılı hayatın dışında değildir, tam da Batılı hayatın kentlerindeki çatlakların içindedir. Tarih öncesinden gelen bir *ilkel* hayattan ziyade kendisinden sonra gelecek hayata özlem duyar. Saint-Germain itaatsizler *kabilesinin* hayatlarında, mazinin değil geleceğin zerreleri, kolonyal Donogoo Tonka'sından değil, tam da tarihin yoğurduğu şeyin merkez üssünden gelen kırıntılar bulunabilir: İmparatorluğun kalbindeki gündelik hayatın sömürgeleşmesi.

Chtcheglov'un beslendiği diğer kaynak da daha önceki sanat veya yazın değil, o ve arkadaşlarının sürüklenme (*dérive*) dediği özel bir pratiktir. Tuhaf bir kelime bu. Letrist Enternasyonal'in dergisi *Potlatch*'taki bir not, kelimenin çağrışımlarını biraz açıklıyor.¹⁰ Latincedeki kökeni olan "derivare" bir akıntıdan çıkmak, bir akışın yönünü değiştirmek anlamına gelir. İngilizcedeki kökeni ise hem "çıkarsamak" (*derive*) sözcüğüne hem de "nehir" (*river*) sözcüğüne dayanır. Anlamına ilişkin her şey suyla ilgilidir; akışları, kanalları, anaforları, akıntıları ve ayrıca sürüklenmeyi, denize açılmayı ya da rüzgâra karşı manevra yapmayı akla getirir. Bazen öngörülebilir, bazen çalkantılı olan akışkan ve hareketli bir mekân ve zaman sezgisi yaratır. Sürüklenme sözcüğü bünyesinde koskoca bir hayat duruşunu barındırır: Saint-Germain-des-Prés'in su birikintilerinde edinilebilecek türden bir hayat duruşu.

"Not: henüz hakkında hiçbir şey yazılmamış bir Saint-Germain-des-Prés, tarihsel ölçekte bu sürüklenme etiğine bağlı kalarak iş gören ilk grup olmuştur."¹¹ "Eğitim açısından doyurucu sonuçlar doğurmasını beklediğimiz şey," diye yazar Michèle Bernstein, işte bu sürüklenmedir.¹² Üniversite derslerinden ve burjuva geçmişinden bunalan Bernstein (d. 1932) Saint-Germain'e 1952 yılında takılma-ya başladı ve kendini Letrist Enternasyonal'in içinde buldu. Küçük haberlerin, grup içi şakaların, teorik metinlerin ve sürüklenme üzerine notların karışımı olan *Potlatch*'taki yazıları kiralık bir makinede daktilo eden de Bernstein'dı. Dostu Jacqueline De Jong'un söylediği gibi, "*Potlatch* onsuz hiçbir suretle var olamazdı."¹³

“Yabancılaşma’ – bilirim ki, ne zaman aşk şarkısı söylesem veya şiir ezberlesem oradadır, ne zaman para uzatsam ya da bir dükkâna girsem, bir postere göz atsam ya da gazete okusam, bilirim, oradadır. Bilirim ki, tam da insanın ‘mülk sahibi’ olarak tanımlandığı anda, o oradadır, insanı mülksüzleştirir.”¹⁴ Henri Lefebvre birçok Fransız okurunu Marx’la tanıştırdı ama parti ortodoksluğunun pek de hazmedemeyeceği bir Marx’la. Lefebvre *Gündelik Hayatın Eleştirisi* (1947) adlı kitabını yayımlandığında bir Parti üyesi olmasına rağmen –insan engel olamıyor işte– Parti’ye gitgide daha da yabancılaşmaktaydı. Parti, proleter iktidarın bir ifadesi değildi, bir taklitti, ondan ayrı bir şeydi. Lefebvre’in gerçeküstücülerin gündelik hayata dair soyut ve mistikleştirilmiş hoşnutsuzluklarına dair eleştirisi, resmi Marksist ortodoksluğun sınırlarına dair başka bir eleştiriyi ima ediyordu. Ancak Lefebvre, işçinin iş gününde ürettiği emek ürününün elinden alınması ile boş vakitlerinde tam da bu ürünlerle olası mülkler olarak karşılaşması arasındaki ilişkiye dair bir bilgiyi üretebilecek pratiğe henüz sahip değildi.

Lefebvre, sermayenin modern kenti nasıl kurduğunu yazar. Kapitalizm, zamanı çalışma zamanı ve boş zaman olarak böler. Bununla da kalmayıp, çalışma zamanını da eşdeğer birimlere ayırır (işçilere genellikle saat başı ücret ödenir) ve her bir birimi mümkün olduğunca verimli hale getirmeye çalışır. Boş zaman ise işten azadadır ancak gitgide daha fazla tüketim için kullanılır hale gelmiştir. İşçi fabrikada çalışarak para kazanır ve parasını serbest zamanını geçirmek için fabrika yapımı ürünleri tüketmeye harcar. Genelgeçer Marksist zaman anlayışı budur. Bu anlayış belirli bir mekân deneyimine tekabül eder. İş mekânı vardır, boş mekân ve dinlenme mekânı vardır. İşçiler bir mekânda çalışır, serbest zamanını bir başka mekânda harcar ve üçüncüsünde sızmak için evine sürünür.

Fabrikaların etrafındaki koğuşvari banliyöler için *Potlatch*’ta önerilen bir duvar yazısı şöyledir: “Unutmayın, patron için uyuyorsunuz!”¹⁵ Letrist Enternasyonal, gerçeküstücülüğün aksine, rüya dünyasına pek az inanç besledi. Geceleri uyanık kalırlardı. Sartre, Isou ve Lefebvre gibi başka türlü birbiriyle bağdaşmayacak kaynakların gerçeküstücülüğün beyhude hareketlerine yönelik suçlamaları-

nı Letrist Enternasyonal de içten içe kabul ediyordu. Rumney şöyle diyor: “Kötü kötü kokmayan başlayan zarif bir cesetti gerçeküstücülük.”¹⁶ Onların seçtikleri alan rüya değildir, iş ve boş zaman ikiliğine karşı ve onun dışındaki açık seçik bir pratiktir. Debord’un dönemin gerçeküstücülerine yönelik saldırısı “Büyük Uyku ve Onun Müşterileri” (1955) adını taşımaktadır ve bu yazı savaş sonrasındaki Fransa’da bilinçdışı arzuların en aşikâr mecrası olan bir Hollywood filminin ismi ile radikal arzunun ihtiyarlayan gerçeküstücülük savunucularını ustaca birbirine bağlamaktadır.¹⁷

Patrick Straram (1934-1988) Saint-Germain’e 1950’de ayak bastı, 1958’de ise askerlikten kaçmak için Kanada’ya yerleşti. O kısacık vakitte caz mahzenlerinde takıldı, kabileyle kafaları çekti, Letrist Enternasyonal metinlerinin altına imzasını attı ve Letrist Enternasyonal’e dair bir roman yazdı. 1953’te yayımlanan *Les Booutteilles se couchent* (Kaykılan Şişe) Debord ve Chtcheglov’u andıran karakterler üzerinden sürüklenmeleri betimlerken, gerçeküstücülük ile Beat arası bir üslup kullanır: “Şarap fena çarpmıştı. Avare, renkler ve gölgeli şekillerle dolu bir labirente kendisine rağmen ustalıklı yol alıyordu, hiçbir şeyi çözümseymiyordu; bozuk bir optik uyarınca çarpıtılmış bir yorum, ne kadar sarsıcı şekilde doğru olursa olsun.”¹⁸

Straram’ın sürüklenişi yalpalatıcı ve akıllı karıştıran, gece gündüz devam eden bir meseledir:

Hâlihazırda kirli ve mavimsi bir beyazlıktı, tembelce mekaniklikte bir şeydi, sersemletici ve uykulu bir gün doğumundan yayılan ışınların kloroformlu havasıydı. Kazınmış güneşin, sağlıksız uyurgezerliğin ağır duvarlarına düşen neredeyse tıbbi huzmeleri, kentin daimi gözetlenmesi, klinik gardiyanlar/mahkûmlar. Savaş dönü vahşice yarıda kesildiği yerden, tuğla ve ateş yığınının, otomatik kuluçka makinesinden ve sapkın ışık deliklerinden devam ediyor. Nihai gündelik rönesans.¹⁹

Straram romanını hiçbir zaman tamamlamadı. Belki de roman sürüklenme hakkında yazmak için en uygun biçim değildir. Belki de sürüklenme edebiyattan tamamen farklı bir projeye götüren bir pratiktir.

Lefebvre'in ön ayak olduğu, metalaştırılmış zaman ve mekân deneyimine dair eleştirel teori, savaş sonrası yıllarda yaygınlaştı; Chtcheglov, Debord, Bernstein, Straram ve dostları *eleştirel bir pratiği* tahayyül eden birkaç gruptan biriydi.²⁰ Sürüklenme, kent mekânının iş, dinlenme ve boş zaman alanlarına ayrılmasının ötesine geçer. Kendi zaman algılarına göre kent mekânında başıboş dolaşarak sürüklenmeye girişenler, mekânı işlevselliği dışında da kullanırlar. Sürüklenmenin zamanı artık üretken zaman ile boş zaman arasında bölünmez. Yararlı olan ile keyfi olan arasında oyuna gelen bir zamandır bu. Boş zamana sık sık *serbest zaman* da denir. Ancak olumsuz halinde, işten azade olmak anlamında serbesttir. Acaba zamanın içinde olumlu bir özgürlük inşa etmek ne anlama gelir? Sürüklenmenin karşısındaki güçlük budur. Letrist Enternasyonal yeni bir pratik, içinden yeni türden bir pratiğin çıkarılacağı yeni bir "dünyada olma" tarzı yaratmıştı.²¹

Ne gariptir ki, sermaye de emek de iş zamanı ile boş zaman arasındaki ayrılığı kabul eder. Sermaye iş gününü uzatır veya derinleştirir; emek kısaltmak için mücadele verir ve iş günü içindeyken de sermayenin ondan daha fazla değer çıkarabilmeye yönelik hızlandırma teşebbüsüne ve diğer teşebbüslerine direnir. Hem sermayeyi, hem de emeği orta sınıfın kültürel normlarına doğru yaklaştıran şey de muhtemelen üretken zamana olan bu ortak düşkünlüktür.²² Kullanımına dair anlaşmazlık içinde olmakla beraber her ikisi de işlevsel bir zaman kavramını ve bununla beraber gelen gündelik hayata dair el koymacı ve biriktirmeci bir yaklaşımı kanıksamıştır. Letrist Enternasyonal, bilhassa "çalışmama" üzerine kurulacak oldukça farklı bir zaman kavramı peşindeydi.

Debord'un daha sonra anlattıklarından öğrendiğimiz kadarıyla ilk büyük işi, iki kelimelik basit bir duvar yazısıydı: "Asla çalışma!"²³ Çalışma saatini kısaltmaktansa çalışmaktan mümkün olduğunca sakınmaya bak. Ne var ki, çalışma yoksa, boş zaman da olmaz. Bu bakımdan Nietzsche'nin Tanrı'nın ölümünü ilân etmesine benzer: Tanrı ile İnsan kavramsal bir çift oluşturduğu ve her ikisi de ötekinin imgesinden yapıldığı için Tanrı'nın ölümü aynı zamanda İnsan'a dair belli bir anlayışın ölümüdür.²⁴ Debord'un "Asla

çalışma!"sı zamanı iş ve boş zaman ikiliğinden kurtarır. Bu yüzden sürüklenme bir yaşanan zaman, önceden bölünmemiş ve bir işleve uydurulmamış zaman deneyimidir; ne işçilerin ne de müşterilerin ikamet ettiği bir zaman.

Chtcheglov'un yazısı, yakında çıkacak birkaç kitabı duyurmuştu; dostu Henry de Béarn'ın sürüklenmeyi uygulayan insanların adını koyduğu bir kitabı da bunlar arasındadır: *Yeni Göçebelik*. Bu kitap en azından de Béarn tarafından hiçbir zaman yazılamayacaktı. 1970'lerde filozof Gilles Deleuze (1925-1995) pek çok şeyin yanında *göçebe düşünceyi* ortaya atacak *Anti-Oedipus*'u (1972) ve devamı olan *Bin Yayla*'yı (1980) yazmak için psikiyatrist ve aktivist Félix Guattari'ye (1930-1992) katılacaktı.²⁵ Deleuze ve Guattari psikanalizi hicvederek işe başlarlar ve bunu arzusunun üretken güçlerine dayandırdıkları bir dünya görüşüne doğru genişletirler. Yazdıkları gibi, "yürüyüşe çıkan bir şizofren, analist kanepesinde uzanan bir nevrotikten daha iyi bir modeldir."²⁶ Bunu yazdıkları sırada, bir zamanlar eleştirel düşünce olan şeyin büyük bir kısmı bitap kafasını o analist kanepesine yatırmıştı; depresif, endişeli, asabi, nevrotik. Eski yaralara takılı kalmış. Unutamayan. Yerinden doğrulamayan. Melankolik uca savrulmuş.

Deleuze ve Guattari'nin örnek yürüyüşçüleri edebi karakterlerdi ama Chtcheglov yürüyüşe çıkan o şizofrenin ta kendisiydi ve hâlihazırda kendi göçebelik teorisi vardı. Deleuze ve Guattari'den yıllar önce Chtcheglov sürüklenmeyi bir nevi analiz olarak görmüştü. "Sürüklenme (*dérive*) kuşkusuz ki bir tekniktir, neredeyse sağaltıcı bir tekniktir." Psikanalizin aksine, dili, ilişik olduğu pratikler sürekliliğinden koparmaz. "Bütünlük için sürüklenme (edimlerin, jestlerin, gezintilerin, karşılaşmaların akışıyla) ne idiye dil için psikanaliz de (en iyi anlamıyla) odur," diye yazar Chtcheglov. Letrist Enternasyonal kentsel mekânı kent kültüründen ayırmayı ve her birini kendi uzmanlarına tahsis etmeyi reddeder. Dışsal, toplumsal kent mekânının içsel, özel öznellik mekânından ayrılmasını da reddeder. Özel olan kente aittir ve deneysel bir tarzda analiz edilebilir. Aynı şekilde kent de öznel ve arzularımızla birlikte genişlemesi için yeniden inşa edilebilir.

Sürüklenme psikanalize olduğu kadar coğrafyaya da bir müdahaledir. Fransa'daki akademik coğrafya, Fransa-Prusya savaşında alınan mağlubiyetten doğmuştu. Coğrafyadaki hâkim biçim odağını toplumsal pratik dışında var olan nesnel bir peyzaj bilimiyle sınırlamışsa da, peyzaj-yapımının toplumsal pratikleriyle daha ilgili olan bir karşı coğrafya da vardı.²⁷ Paul-Henry Chombart de Lauwe (1913-1998) hem ilkinin nesnelliğini, hem de ikincisinin toplumsal sürece gösterdiği özeni harmanlayan bir sentez sunmuştu. Aristokratik bir aileden gelen Chombart, 1940'lar ve 50'ler boyunca gitgide daha sol eğilimlere sahip olan bir Katolikti. Savaş öncesinde Marcel Mauss ile birlikte çalışmış ve ondan toplumsal sorunlara çözüm bulma amacıyla sosyal bilimlerle ilgilenme anlayışı ve organik bir sosyalizm kavrayışı devralmıştı. 1936 yılında Marcel Griaule'in efsanevi etnografi keşiflerine katkı olarak Büyük Sahra'yı bir turistik seferde katetti.²⁸ Savaş sırasında ise Direniş'e katıldıktan sonra Özgür Fransa için savaş pilotu oldu. Paris ve çevresi üzerine devasa çalışması, 1952'de yayımlandı ve Sitüasyonist teori ve *psikocoğrafya* pratiği için önemli bir referans noktası haline geldi.

Chombart, hem biçim, hem de süreç olarak bir kent kavrayışı inşa etmek için hava keşfinden işçilerle röportaj yapmaya kadar bir dizi yöntem kullanmıştı. Savaş tecrübelerinden yararlanarak hava keşfinde uzmanlaşmış ve böylece sınıf mücadelesinin kuşbakışı görünümünü elde etmişti. Chicago Okulu'nun kentsel mekân olarak tanımladığı eş merkezli halkaların bir nebze sıkıştırılmış halini Paris fotoğraflarında açıkça görebiliyordu. Bu eş merkezli bölgeler, tıpkı Satürn halkaları gibi, Chicago şehir plancılarının *merkezi iş bölgesi* ismini koydukları şeyin yörüngesindeydi.²⁹ (Bataille'ı dehşete düşürecek bir fikirdi bu.) Bölgelerin niteliklerini arazilerin fiyatları belirliyordu ve fiyatlar da bölgelerin merkeze olan uzaklıklarına bağlıydı. Ya da Chombart'ın daha doğrudan söyleyebileceği gibi, sınıf uzama yansiyordu.

Chombart şehir planlamasında katılımcı bir yaklaşımı destekledi ama bunu her zaman kuşbakışı (ya da Bataille'in İkaruşçu diyebileceği) bir perspektifle, uçarak, kentten ve kentteki durumların kördüğümünden kopuk bir şekilde yaptı.³⁰ Savaş sonrası ilerici kentsel düşüncenin en iyi temsilcisiydi Chombart: solcuydu ama Stalinist değildi;

işçi sınıfı mücadelesine bağlıydı ama tüm bunları girilecek savaşlar değil de ortodoks sosyal bilimlerin içerisinde çözülecek sorunlar olarak gördü. Toplumsal coğrafyayı peyzaj biliminin hizmetine sundu. İşçi sınıfının kendi iyiliği için Corbusierci mega binalarda konutlandırma fikrine çok çabuk kandı.³¹ Tüm bunlar onu Debord ve dostlarının saldırılarına açık bariz bir hedef haline getirdi. Chombart'ın özellikle hava keşfi tekniği, saptırılarak oldukça farklı bir pratiğin hizmetine koşuldu: psikocoğrafya.

Psikocoğrafya aynı anda hem nesnel hem de öznel bir mekân olan kente dair bir *pratik*dir. Kent, sadece gerçeküstücü hülyalara sevk eden bir şey olarak ele alınmaz. Ne kadar iyi niyetli olursa olsun, sosyal bilimlerin tarafından parçalara ayrılacak ayrı bir olgu da değildir. Tıpkı Chombart'ınki gibi; Debord'un, Chtcheglov'un ve dostlarının kenti de daima işleyen, kendi ritmine ve hayat döngüsüne sahip karmaşık bir mahlûkattır. Chtcheglov ve Debord buna belli bir çalkantı katar. Kent, her şeye rağmen kişilerarası olan nesnel niteliklere sahiptir. Debord: "Sürüklenme açısından bakıldığında kent, belirli bölgelere giriş çıkış cesaretini kıran aralıksız akıntılarla, sabit noktaları ve anforlarıyla psikocoğrafik hatlara sahiptir." Sürüklenme işte bu hatları keşfeder. Kent, devlet ve piyasanın menfaatlerine indirgenemeyecek bir *estetik pratik*dir bu.

Gerçeküstücüler psikanalizi sokağa indirdi, fakat yalnızca bir sapmaydı bu, sonu yeniden edebiyata çıktı.³² Chombart sosyal bilimleri sokağa indirdi, ama bu da bir sapmaydı, sonu tepeden inme planlamaya çıktı. Letrist Enternasyonal yeni bir tür bilgi, ana yöntemi sürüklenme olan bir sokak etnografyası icat etti. Sürüklenmenin keşfettiği şey psikocoğrafyadır: öznel mekânın ana hatları. Letristler, gerçeküstücülerdeki tesadüfi karşılaşmaların yerine, metalaştırılmış zamanın ve ayrılmış bilgi disiplinlerinin (coğrafya dahil) dışında yeni bir var olma tarzı icat eden bir oyun ve strateji pratiği yarattılar. Bundan böyle kent, saha çalışması için bir alan değil, işbölümü dışındaki bir zaman ve mekânın neleri getirdiğinin keşfedildiği bir oyun alanı olacaktı. Amaç, Güneş Tapınağı'nın haşmetiyle birlikte tarihsel zamanda iz bırakacak yeni bir medeniyet yaratmaktır.

Oyun medeniyeti zaten mevcuttu. Küçük Saint-Germain (bir avuç şehir binası) bile bir iz bırakmıştı. Bundan sonra hikâyemizde yer alacak sanatçı Constant Nieuwenhuys (1920-2005), Vian'ın bohemlerinden, Vali'nin kabilesinden ya da Chtcheglov'un dönek Letristlerinden oldukça farklı bir Saint-Germain deneyimlemişti çünkü o sırada küçük oğluyla birlikteydi: "Parisliler çok da hoş insanlar değildi, soyut resim yapmalarının ve de Victor elimden tutarken bir oda istediğimde kapıyı yüzüme çarpmalarının da nedeni buydu. Evet, her şey soyuttu burada..." Şefkat bile. Ancak, Constant sonraları bu konuda yazarken Chtcheglov'la hemfikir olmaktan kendini alıkoyamıyordu: "Paris'in bu burjuva mahallesindeki atmosfer, kendilerine varoluşçular diyen küçük bir grup entelektüel tarafından öylesine derinden değiştirilmişti ki, uluslararası bir ün kazandı ve hatta turistlerin gelip gördüğü bir yere halini aldı."³³

Bir oyun kenti için olumsuz model ise Las Vegas'tır: çölün ortasında, limansız, nehirsiz, 1931'den beri zaman öldürmeye –adamamışsa bile– tahsis edilmiş bir kent. Chtcheglov'a göre yeni bir avangard için en uygun ortam ticaret veya sanayi değil, *turizm* metropolisidir. Las Vegas en sonunda kendi piramidini yapar, Bataille'a o sırada bile gülünç görünen ve yirmi birinci yüzyılda muhtemelen daha da gülünçleşen bir ölümsüzlük iddiasında bulunur. 2003'te ABD hükümeti hiçbir şey yapılmadığı takdirde Las Vegas'ın 2025 yılı itibarıyla susuz kalacağına ilişkin bir uyarı yayımlamıştı.³⁴ Chtcheglov'u çok etkilemişse de Las Vegas Sitüasyonist kentin bir prototipi değildir.

Ormanda hareket eden bir kent vardır. Sakinleri yeni mahalleleri daima batıya doğru inşa eder. Yeni mahalleyi açmak için her kurdela kesildiğinde doğudaki mahallelerden biri terk edilir ve hızla büyüyen tropik bitki örtüsünün altında gitgide gözden kaybolur. İşte bu sefer oldu! Hareket eden kent *sürdürülebilir* kent balonunu, kentin çevresiyle bir bütün olabileceği tezini, tarihin dışında kendi içinde katıksız bir dengeye kavuşabileceği fantezisini patlatacaktı.³⁵ Kentin doğayı ikinci doğaya dönüştürme sürecini, bu süreç içerisinde doğanın kentin tüketimi için bir kaynak olarak görülmesini sağladığını açığa çıkarabilirdi. Üstelik doğuda bırakılan harabeler

sürüklenme için mükemmel bir arazi olurdu. Böyle bir kent niye var olamasın ki? Özel mülkiyetin tafrası, onun sabit ve ebedi bir şey olmasından gelir. Bir kez vücuda geldi mi, aksamaz bir mülkiyet zincirinde bir hak sahibinden diğerine geçerek hayatına devam eder. Ancak zamanla kentler hakikaten de tamamen ortadan kaybolur. Bizler harabeler arasında yaşıyoruz. Biz sonraki kentler fani olduğumuzu biliyoruz. Ama ne var ki, mülkiyet adına denizi bile zapt ederiz.

Siasconset köyü, Massachusetts'teki Nantucket adasının bir yamacında yer alır. Mal mülk sahipleri için mükemmel bir konum, bir şey hariç: Erozyon, tıpkı Marx'ın yaşlı köstebeği gibi, alttan toprağı kazar, yer üstüne tüneyen sarayları devirme tehdidi yaratır.³⁶ Bu yüzden 1992 yılında 20 küsur malikane sahibi, kendi parasının en azından 25 milyon dolarını 1,9 milyon metreküp kumu başka bir kıyıdan tarayıp uçurumun kenarındaki kumsala yerleştirmeye harcayacak bir Kumsal Koruma Fonu kurmak üzere bir araya geldi. "Kumun suyla sürüklenmesi kaçınılmazdı, bunun farkına vardılar. Bu yüzden bu işi beş yılda bir gibi sıklıkla yeniden yapmaya hazırlandılar." Ormanın ortasına kurulacak ve kendi toprak tüketiminin kaydını tutacak bir kent önerisi her zamankinden çok daha cazip görünüyor. Chtcheglov'un, kentin kozmosun zamansallığına açılmasına dair sezgisi, muhtemelen kendisinin sandığından çok daha köklüydü. Büyük Teotihuacan kenti bile zamanı durdurmaya becerememişti. "Günümüzde bu kentin büyük kısmı, beş kasabanın, Meksika'nın en büyük askeri üslerinden birinin, sayısız çiftliğin, ticari merkezlerin ve bir otobanın altında kalmıştır."³⁷

Letrist Enternasyonal, yeni bir şehir planlamasını değil, şehir planlamaya dair bir eleştiriyi amaçlıyordu. "İnsanlığın maddi dünyadaki mevcut eylem araçlarının sınırları içinde, ama köhnemiş toplumsal örgütlenmenin kapasitesinin sınırları dışında tatmin edilebilecek arzular yığınıyla piyasayı doldurmalıyız (şu anda ancak entelektüel piyasayı doldurabilecek olsak bile)."³⁸ Letrist Enternasyonalistler üretim güçlerinin, sanayi kapitalizmindeki makinelerin gelişmesinin bizi zorunluluktan kurtaracak araçları getireceği şeklindeki eski Marksist inanca sahiplerdi. Ancak, 1953 gibi erken bir

tarihte sermayenin, bütün mekân ve zamanı kendi niceliksel büyümesinin kaynakları gibi görmeye devam edemeyeceğini anladılar. Savaştan çocuk yaşlarında sağ salım çıkmışlardı ve en azından başkalarından duydukları kadarıyla modern teknolojinin yıkıcı gücünü biliyorlardı. Bu güç niye yıkıntılar üzerinde farklı bir medeniyet inşa etmekte kullanılması ki? Bizler, yirmi birinci yüzyılda böyle bir niteliksel kopuşu gerçekleştirememenin sonuçlarına gitgide daha fazla maruz kalıyoruz.

Letrist Enternasyonal, işbölümünün ve hatta disiplinler arasındaki düşünsel ayrımın dışında bir bilgi türü yaratmak için sürüklenme pratiğini kullandı. Yalnızca rakip avangardları değil, coğrafyayı, kent çalışmalarını ve sosyolojiyi (yani kente dair meşru bilgileri) hedef aldılar. İtaatsiz bir kişinin sosyal bilimcilere ve anketlerine duyduğu güvensizliğe yaslanan “alt-kültürel bir bilgi”ydi bu.³⁹ Psikocoğrafya, kenti nesnel hale getirerek aynı zamanda öznelliği de kendi bireyci kabuğundan çıkardı. Benliğe değil de kentin kendisine yönelik bir terapiydi bu. Letristler savaş zamanındaki teknik ilerlemelerin mümkün hale getirdiği hava keşfinden vazgeçemediler ama bunu bir fetiş haline de getirmediler.

Hareket halindeki kent, uygulanamaz ve imkânsız bir şeymiş gibi gelebilir. Ancak, denizi zapt etmekten daha mı imkânsızdır? Nevada çölüne bahçekent inşa etmekten daha mı imkânsızdır? Letrist Enternasyonal *negatif eylemin* gücünü keşfetmişti. Mevcut kapitalizm sınırları içinde yapılamayacak olanı gösteriyorlardı. Debord’un yazdığı gibi, “Bu tür girişimlerdeki en büyük zorluk, görünüşte abartılı olan bu teklifler aracılığıyla yeterince ciddi bir akıl çelme seviyesine ulaşmaktır.”⁴⁰ Her akıl çelmede olduğu gibi, can alıcı hamlenin sanki yeni arzu hâlihazırda mevcutmuşçasına davranmak olduğu bir stratejik oyun oynanır. Genç Letristler tarafından uygulandığı haliyle sürüklenmeden kaynaklanacak şey, tıpkı sürüklenme gibi mülkiyetin dışında kalacak, çok farklı bir mekân ve zaman kavramıdır. Bunun sadece Saint-Germain-des-Prés ve civarındaki birkaç aranda var olduğu söylenebilir ama bu birkaç an yirminci yüzyıldan çıkışa damgasını vurmuştur.

O çıkışı kullanamadık ve şimdi dünyanın sonuna kadar devam ediyormuş gibi görünen bir otoyolda kapana kısıldık. Son çıkışı bulmak için geriye dönmekten çok daha kötü planlar olabilirdi ki Letrist Enternasyonal bunun işaretlerini gördüğünü düşünüyordu. Aslına bakılırsa, Letrist Enternasyonal en azından iki çıkış keşfetmişti. Biri, sürüklenme aracılığıyla keşfedilen küçük ölçekli, yerel ve geçici bir duruma götürüyordu. Diğeri, daha büyük ölçekli ve uzun erimli bir şeye, muhtemelen tarihin kendisine işaret ediyordu fakat bu çıkışta tarih en müphem sızıntıları aracılığıyla kavranıyordu: dil, imgeler ve gösterge.

III

Tarih Sağanağı

Bir skandal: Tarihçi Stephen E. Ambrose, *The Wild Blue* adlı kitabındaki birçok paragrafta intihal yaptığını kabul etmişti. Ambrose'un General Custer ve Richard Nixon hakkındaki kitaplarının da diğer çalışmalardan alınmış cümleler içerdiği ortaya çıkmıştı. Biraz daha skandal: Tarihçi Doris Kearns Goodwin, *The Fitzgeralds and the Kennedys* adlı kitabında, diğer yazarlarca yazılmış üç kitaptan paragraflar ödünç aldığını kabul etmişti. Daha da çok skandal: Goodwin daha sonra o yazarlardan birinin açtığı davayı halletmesi için yayıncısı Simon & Schuster'a 1987 yılında bir gizlilik sözleşmesi uyarınca para ödediğini itiraf etti. Dediğine göre tuttuğu birebir notları kendi sözcükleri sanmıştı.¹ Zavallı yazarlarımıza acıyın! Kendi sözcüklerini diğerlerinden ayıramazlar bile. Resmi tarihsel anlatıların tekdüze tutarlılığı ile orta sınıf yazarın kendi kişisel mülkiyeti olan biricik bir *vizyon* tutturması talebi arasında sıkışıyorlar. Çareyi birbirlerini kopyalamakta bulmalarına şaşmamalı. İkiyüzlülük, kusunun erdeme ödediğı sus payıdır. Orta sınıf tarihinin sefaleti göz önünde bulundurulduğunda, muhtemelen dönemin gerektirdiğı şey çifte bir yeniden sahiplenmedir [*reappropriation*]: hem Debord ve şürekâsının, hem de heveslendikleri ve ara sıra elde ettikleri tarihsel düşünüş tarzının tarihleri yeniden ele geçirilmelidir.

Marquis de Vauvenargues bir zamanlar “eski keşifler asıl mucitlerinden çok kullananlara aittir,” diye yazmıştı. Bu yüzdendir ki, asker-özdeyişiden yürütölen satırların, birkaç hafif ama mühim dü-

zeltmeyle, Isidore Ducasse'in, nam-ı diğer Comte de Lautréamont'un (1846-1990) *Poésies* (Şiirler – 1870) adlı kitabında ortaya çıkivermesi mantıklıdır. *Poésies*'nin amacı, der Lautréamont, en güzel şiiri alıp “umut doğrultusunda düzeltmekti.” Böylece Vauvenargues'in “adil olunabilir, insan olundukça” düsturu, “adil olunabilir, insan olunmadıkça” haline gelir. Lautréamont, ünlü bir pasajda ayırıcı poetikasını açar: “İntihal elzemdir. İlerleme bunu gerektirir. Bir yazarın cümlesini sıkıca kavrar, onun ifadelerini kullanır, yanlış bir fikri silip doğrusuyla değiştirir. İyi kurulmuş bir düstur düzeltmeye ihtiyaç duymaz. Gelişime ihtiyaç duyar.” Bu pasaj çoğunlukla tarihe dair değil de şiire dair bir şeyden bahsediyormuş gibi ele alınır. Lautréamont, kaybedilmiş bir saflığa veya bir ideal biçime dönüş için değil, ileriye, yeni bir imkâna ulaşmak için düzeltir.

Lautréamont'un en bilinen kitabı, çocukların öldürülmesini ve bir köpekbaliğıyla yapılan seksi de içeren, baş döndürücü bir aşırı-romantik epik olan *Maldoror'un Şarkıları*'dır (1869). Sarhoş bir Tanrı altın ve dışkıdan yapılmış bir tahttan dünyayı yönetir. İnsan'ın eserleri de pek bir şey ifade etmez. Mısır piramitleri “aptallık ve kölelik üzerine yükselen şu karınca yuvaları”dır. Bu kitap gerçeküstücülerin gözdesiydi. Lautréamont, klişe haline gelmeye başlayan ünlü bir lafında gerçeküstücü estetiği öngörür: “Bir dikiş makinesinin bir şemsiyeyle otopsi masasında buluşma ihtimali kadar güzel.”² Fakat Lautréamont'da bundan fazlası vardı ve Letrist Enternasyonal ondan en iyi şekilde faydalanacaktı.

Lautréamont güzel bir pasajda şöyle yazar:

Sığırcık sürülerinin kendilerine özgü bir uçuş şekilleri vardır; bu uçuş tek bir önderin sesine uyan düzenli bir birlik gibi tektiptir ve düzenli bir taktiğe bağlıymış gibi görünür. İçgüdülerinin sesini dinler sığırcıklar ve uçuş hızları kendilerini durmadan ötelere sürüklerken, içgüdüleri hep kümenin ortasına yaklaşmaya zorlar onları; öyle ki, aynı çekim noktasına yönelik bir ortak eğilimin bir araya getirdiği, durmadan gidip gelen, her yöne dönüp her yönde büyüyen bir kuş sürüsü, bütün kitlesi çok belirgin bir yön izlemeksizin, üyelerinden her birinin kendi dolaşımının özel deviniminden doğan ve kendi içinde değişen bir genel devinim yapıyormuş

izlenimi uyandıran çok hareketli bir burgaç oluşturur ve bu burgacın, sürekli olarak büyüme eğilimi gösteren ama kendisini bastıran çevre safların karşı gücü tarafından geri itilen ve durmadan sıkıştırılan merkezi, kendileri merkeze yakın oldukları oranda daha çok sıkışan safların herhangi birinden, sürekli olarak, daha çok sıkışır.*

Burada Lautréamont kendi taşkın şiirini betimler. Ne var ki, bu satırlar doğrudan Comte de Buffon'un doğa tarihi üzerine yazdıklarından aşırılmıştır.

1950'lerin başında, Lautréamont'un *Maldoror*'daki en heyecan verici şiirsel pasajların bazılarını ders kitaplarından yürüttüğünün keşfedilmesi biraz skandal yaratmıştı. *Poésies*'de ilân edilen yöntem hâlihazırda *Maldoror*'da uygulanmıştı. Edebiyat eleştirmeni Maurice Sallet (1914-1999) gibi bazı kişiler, Lautréamont'u savunma ihtiyacı hissettiler.³ Sallet, kendinden menkul Patafizik Koleji'nin kurucularından biriydi. Kolej'i anısına vakfettiği Alfred Jarry'nin (1873-1907) eserleri konusunda en önemli uzmanlardan biriydi. 1948'de kurulan Kolej, avangard dürtünün oyunbaz ve sadece düşüncede varolan bir haliydi. Elebaşlarından bazılarının düzenli işi vardı. Jacques Prévert, Raymond Queneau ya da Boris Vian gibi diğerleri ise tanınmış yazarlardı. Sallet dilsel oyun namına Lautréamont'u savunmuş olsa da, Letrist Enternasyonal Lautréamont'a çok daha kapsamlı bir yöntemin kâşifi olarak itibar etti. Onların buna verdiği isim, çalıp değiştirmek, kaçırmak, hedef şaşırtmak, ele geçirmek anlamındaki saptırmaydı (*détournement*). Şaka yapmıyorlardı. Bunu sistematik- leştirmeyi, hatta daha da önemlisi uygulamayı görev edinmişlerdi.

Eğer saptırmanın avangard şiirde bir emsali varsa, bu emsal André Breton (1896-1966) çevresindeki Paris gerçeküstücülerinden veya Georges Bataille (1897-1962) etrafındaki muhaliflerden değil, Belçikalı çağdaşları Paul Nougé'den (1895-1967) geliyordu. Lautréamont'da bir aşırılık peygamberi değil de bir yöntem kâşifi gören Nougé'ydi. "Bazı kişilerde, yaratıcılık unsurlarını yaratılacak nesnenin mümkün olduğunca yakınlarında bulmaya iten ortak bir

* Bkz. *Maldoror Şarkıları*, çev. Özdemir İnce, İstanbul: Kırmızı Yayınları, 2007, s. 183. (ç.n.)

eğilim vardır,” der Nougé, “öyle ki, arzu edilen şey, bir sayfa yazıya küçük bir virgül koyulmasıyla, karmaşık olan bir resmin tek bir siyah mürekkep darbesiyle hareketlenmesi aracılığıyla elde edilebilir.”¹⁴ Nougé’nin müdahale ettiği metinler, Baudelaire şiirinden pornoya kadar uzanıyordu. Bunlardan bazıları ilk olarak dostu Marcel Mariën’in editörlüğünü yaptığı *Les Lèvres Nues* [Çıplak Dudaklar] (1954-1958) adlı dergide yayımlanmıştı. *Les Lèvres Nues*’de yöneme ismini veren bir yazı da yayımlanmıştı: Guy Debord ve Gil J. Wolman tarafından yazılan “Saptırma İçin Kullanım Kılavuzu.”

Gil Wolman (1929-1995) pek de Saint-Germain kabilesinden değildi. Gidecek bir yuvası vardı, sık sık da diğerlerini oraya götürürdü. Annesiyle yaşıyordu. Savaş esnasında sınır dışı edilen Yahudi babası asla geri dönmemişti. Debord’un aksine Letrist şiir konusunda gerçekten yetenekliydi. Isou şiiri kırıp harfe indirirken Wolman şiiri ilk önce saf seslerin şiirine, ardından da diyaframa, küçük dile ve bedenselliğin kendisine dair bir performans sanatı olmaya doğru zorlamıştı. Letrist sinemayı da Isou’nun bildiği alandan öteye taşıdı. Isou *Tükürük ve Sonsuzluk Üzerine Bir İnceleme*’de arşiv görüntülerini, kazınmış görüntüleri, görüntü ile ses arasındaki uyumsuzlukları kullandı; Wolman ise *L’Anticoncept*’te [Antikavram] (1950) tek bir görüntü bile kullanmadı. Wolman’ın filmindeki dış ses, Isou’nun maço duruşunun aksine, sokaklarda dolaşma ve sevişebildiği her yerde sevişme deneyimini yumuşak ve duygusal bir şekilde hissettirir: “yağmur altında öpüşürüz parklarda elbisenden okşarım seni kaslarımız gergin çimenin üzerinde...”¹⁵

Debord da Wolman da Letrizmin sınırlarını zorlamıştı. “Olumsuzlama yeni bir döneme geçiş halidir,” der Wolman *L’Anticoncept*’e yazdığı girişte. “İçkin, değişmez, önceden var olan kavramın olumsuzlanması bu kavramı maddenin dışına atıp, bu olaydan sonra dışsal bir etkileşime açık hale getirir ve birçok etkileşimle değişebilir hale sokar.” Bu da bir bakıma Isou’nun –Debord ve Wolman için mühim bir referans noktası olan– şiir tarihi ve tarihin poetikası teorisinin daha soyut bir şekilde ifade edilmiş halidir. 1950’lerin ortalarında bir an için Wolman ve Debord’un projeleri aynı kanalda akmıştı fakat çok küçük farklar onları zamanla birbirinden ayıracak-

tı. Bazı yeniden ısıtılmış artıklarla, soyut resim, Beat edebiyatı ya da varoluşçu felsefe gibi bayağılıklarla –sanki bunlar savaşın açtığı boşluğu doldurmaya yetecekmişçesine– yetinmeye kararlı olan bir kültüre karşı verilen iç savaşta bir süre için yoldaş olmuşlardı.

Debord ve Wolman, “Neden Letrizm?”de (1955) savaşın ardından geçen ilk on yılı değişim yaratmak konusunda yaygın başarısızlığın ve salt biçimsel ayrıntılara doğru geri çekilmenin devri olarak tanımlıyorlar. “Kaldı ki, aksi halde bodrumlarda dans etmeyen hocaların kendilerini ne zahmetli fenomenolojik inceliklere adadıklarını da biliyoruz.”⁶ Sanat ve düşünce kasvetli bir zırvalık gibi görünür ama yine de kârlıdır. “Orta sınıf ruhsal düzeyde daima iktidardadır.” İşin biçim olarak burjuva romanı, sosyalist gerçekçi sanat, bağlanma edebiyatı ya da (sahte) avangard olması pek de önemli değildir: her biri orta sınıf duyarlılığını yeniden kurmak için birer taktiktir. “Bu ruhla ilişigimizi kesmemiz lazım.” İşte bu yüzden Letristlere katılmaktan başka yapacak bir şey yoktu; onlar en azından bütün biçimleri temel harf parçacıklarına indirgeyerek sanatta ölümcül potansiyele sahip bir *enflasyon* yaratmışlardı. Ancak Letristler kendilerini şöhrete kaptırdılar. Isidore Isou ile kâhyası Maurice Lemaître (d. 1926) *Orson Welles’le Devri Alem* adlı hafif bir eğlence programına güle oynaya çıkabiliyorlardı. Welles’in kamerasına sinsice baktığını, izleyiciyi de bu sessiz alaycılığa kattığını fark etmiyorlardı.⁷

Letrizm en azından biçimciliğin sınırlarını zorlamış, bu noktada da biçimcilik kendiliğinden çöküp gitmişti. Sanattaki biçimsel gelişimin toplumsal ve ekonomik belirlenimden nispeten azade olduğunun kanıtıydı bu. Debord ve Wolman “Neden Letrizm?”de Isou’nun katışıksız biçimsel sanat teorisi ile Marksist determinizm arasında gidip gelirler. Sanatın nispi bir özerkliği vardır, sanatsal biçimler kendi zamanlarını izlerler ve daha geniş tarihsel süreçlerle sadece bir dereceye kadar çakışırlar. Isou’nun sanatın biçimsel gelişimine dair teorisi çizgisel ve özerktir. Debord ve Wolman’a göre ise, gelişim ileri gitmek için geri gitmeyi gerektirebilir. Örneğin, on yedinci yüzyıldaki *Precocity* hareketi birden büyük bir öncü olarak, sermayenin işleve göre yaşam alanını çalışma alanından ayırması-

nın erken bir eleştirisi olarak belirebilir. Molière'in iftiralarına rağmen *Precocity*'nin gezinmeye ve muhabbete adanmışlığı, dekora ve mimarlığa dair fikirleri, bütünlüklü bir hayat duruşunun inşası için birer kaynaktır.⁸

"Yazıyoruz ki –aslında var olmayan– eserlerimiz tarihe geçsin." Debord ve Wolman'ın bir yıl sonra, "Saptırma İçin Kullanım Kılavuzu"nda (1956) ancak kavramaya başlayacakları saptırmanın önemine dair "Neden Letrizm?"deki ipucudur bu. Letrist Enternasyonal'in özgünlüğü, biçimi edebi biçim olarak veya tür, biçem, poetika gibi şeyler açısından değil, maddi biçim olarak, kitap, film, tuval olarak kavrayışında yatar. Maddilik, geçmiş kültürün günümüz kültürünü şekillendirmesini sağlayan etki gecikmesinin anahtarıdır. Şayet mimari alandaki etkiler çoğunlukla olumsuz görünüyorsa, belli metinlerin etki gecikmesinde umut olabilir. Ancak geçmişteki eserlerin şimdiye yönelik kaynaklar haline gelmesi, bu eserlerin şimdide oldukça özel bir tarzda kullanılmasını gerektirir. Bu eserlerin özel mülkiyet olarak değil, kolektif bir miras olarak ele geçirilmesi gerekir. Bütün kültür *türetilmiştir*.

Debord ve Wolman, dili kırpıp yalın unsurlarına indirgemekten başka bir şey öneriyorlar; göstergenin imhası değil, daha ziyade gösterge üzerindeki *mülkiyetin* imhası. "Bu alandaki özel mülkiyet mefhumunun tüm kalıntılarını ortadan kaldırmak gerekiyor." Saptırma "bizi uzun zamandır sıkı otomatik yazıyı nicelik, çeşitlilik ve nitelik açısından çok gerilerde bırakan üretme rahatlığı" sunar.

Lautréamont'un *Poésies*'sinin gerçeküstücü bir şekilde ele geçirilmesinde, onun "şiir herkes tarafından yaratılmalıdır" feryadı benimsenir ve *Maldoror* kolektif imgelem uğruna bilinçli bireysel niyeti es geçen bir metin olarak okunur.⁹ Letrist Enternasyonal'in herkes tarafından yaratılan şiir versiyonu iki çok farklı anlama geliyordu.

Birincisi, şiir bir defada tüm duyular için ve onlar tarafından yaratılmalıdır. Böylece yöntem olarak sürüklenme, yeni şiirsel ortamı tasarlaması amacıyla bir bilgi olarak psikocoğrafyayı yaratır – Chtcheglov'un öngördüğü *birleştirici kentçilik*. Herkes tarafından yaratılan şiirin diğer anlamı ise mazinin şimdide ortaklaşa olarak ele geçirilmesiyle yapılan bir şiire işaret eder. Chombart'ın Paris'teki

hava keşifleri ve buna ilaveten Paris'teki gündelik hayata dair detaylı sosyal bilim incelemeleri, sadece kenti başka şekilde anlamak için değil, başka şekilde yaşamak için de alıntılanmaktan ziyade ele geçirilmelidir, saptırılmalıdır.

“Tüm toplumsal ve hukuki uzlaşımlarla kafa kafaya çarpışan” saptırmanın “gerçek sınıf savaşının hizmetinde güçlü bir kültürel silah olması kaçınılmazdır. Verdiği ürünlerin ucuzluğu, idrakın önündeki Çin Seddi’ni delip geçecek ağır toplardır. Proleter bir sanatsal eğitimin gerçek aracıdır, edebi bir komünizme doğru atılan ilk adımdır.” Metin kendisine sadıktır. Debord ve Wolman, Saillet’in Lautréamont savunmasından birçok cümleyi alır ve düzeltirler, daha doğrusu geliştirirler. Saillet’in bir deha komünizmi dediği şey edebi bir komünizm halini alır. *Deha* tabiri, metni bireysel bir yazarın eşsiz hünerinin ürünü olarak gören romantik metin fikrine halen biraz tutunmaktadır.

Daha mühim bir saptırma Marx ve Engels’in *Komünist Manifestosu*’ndan (1848) hareketle yapılmıştır:

Burjuvazi, tüm üretim araçlarının hızla gelişmesi, ulaşım ve iletişimin büyük ölçüde kolaylaşması sonucunda, tüm ulusları, dahası en barbarlarını bile uygarlığın bağrına çekmektedir. Malların ucuz fiyatları, burjuvazinin tekmi Çin Seddi’ni yerle bir ettiği ve barbarların yabancılara karşı inatla besledikleri nefreti dize getirdiği ağır toplardır. Burjuvazi, tüm ulusları yok olup gitmemek için burjuva üretim biçimini benimsemeye zorlamakta; onları kendisinin uygarlık adını verdiği şeyi kabullenmek, yani burjuvalaşmak zorunda bırakmaktadır. Sözün kısası, burjuvazi kendi suretinde bir dünya yaratmaktadır.¹⁰

Saptırmanın, Letrizmden bile daha fazla yarattığı enflasyon, burjuva kültürünü baltalayan bir gelişmedir.

Sermaye kendi suretinden bir kültür yaratır; eserin özel mülkiyet, yazarın ise mülkiyet olarak bir ruhun yegane maliki olduğu bir kültür üretir. Saptırma, zamansızlıklarıyla burjuva kültürene karşı kullanılabilecek malzemeler bulmak için geçmiş ve şimdiki kültürün kalıntılarını elekten geçirir. Ancak saptırma, modern şiiri daha da ileri götürmekten çok ondan faydalanır. Amaç, orta sınıfın tüm

kültürel işletmecilik biçimlerinin imhasıdır. Sermaye dışarıya doğru yayılarak dünyayı kendi suretinden yarattıkça, kendi yuvasında suretini kendine düşman olmuş olarak bulur.

Saptırmanın poetikasına epeyce vakit ayıran bir metne gömülü bu iddianın önemini ıskalamak işten değildir. Debord ve Wolman, Debord'un yaptığı metagrafik bir kompozisyonu (Kaki için yapılmış bir anıt) ve satılık barlara dair ilanların bir intihara ilişkin hatıranın tesirine nasıl katkıda bulunduğunu tartışırlar. Başka bir deyişle, "Saptırma İçin Kullanım Kılavuzu" *metinlerarasılığı*na dair biraz sınırlı ve klinik bir beyan olarak özetlenebilir. Tom McDonough: "Sınıf çatışmasını dilin alanına taşımak, yaratılacak dünyanın kolektif inşasında bu alanın işgal ettiği merkezi yer üzerinde direktmek, bir 'edebi komünizmin' gelişini ilân etmek – bunlar Sitüasyonist saptırmanın birbirinden ayrılmaz amaçlarıydı."¹¹ Elbette öyle, ama modernist şiire eklenen bir şeyden ibaret olmayan edebi komünizmin önemini ıskalamak işten bile değildir. Edebi komünizm, modernist şiirin bozumudur. Sınıf mücadelesini hem dile sokar, hem de dilin dışına çıkarır.

Saptırma, amaca yönelik bir araçtır sadece. Edebi komünizm, mimarideki komünizmin, yani inşa edilmiş biçimi ve yaratabileceği ortamı saptırmanın öncüsüdür. Herkes tarafından yaratılan şiir ile tüm duyular için yaratılmış şiir, "bir kentteki mahallenin başka bir kentte tıpatıp yeniden inşası"na yönelik bir öneride buluşurlar. Bütünüyle Debord ve Wolman'ın kast ettiği gibi olmasa da, garip bir şekilde neredeyse gerçekleştirilen bir fikirdir bu. 2008'de Dubaili iş adamı Saeed Al Ghandi, Fransız Lyon şehrinin bir replikasını Dubai'de inşa etmek için 350 milyon sterlinlik bir sözleşme imzaladı. "Nehir kıyısında gezinirken Lyon'a âşık oldu," diyor Lyonlu bürokrat José Noya. "Lyon ruhunu yeniden yaratmak istiyor." Bu fikir, Dubai'de, Lyon Üniversitesi ile ortaklaşa yürütülecek, Abu Dhabi'nin Louvre'uyla rekabet edecek bir üniversite yapma planından doğmuştu. Bu ikinci Lyon yaklaşık olarak 2,8 kilometre kare alan üzerine kurulacak, Paris'in Latin mahallesi büyüklüğünde olacaktı. Bu yeniden üretim Lyon'un Corbusierci kule binalarını içermeyecekti.¹²

Saptırma, alıntılamanın tam tersidir. Saptırma gibi alıntı da geçmiş bugüne getirir ama bunu tümüyle özel isimlerin uygun kullanı-

mina ilişkin bir usul içerisinde yapar. Saptırmanın asıl meselesi ise özel mülkiyeti karşısına almasıdır. Kolektif beşeri emeğin kültürel alandaki ürünlerinin, salt bir bireyin mülkiyeti haline gelebildiği türden bir fetişizme saldırır. Fakat bu fetişizmin ayırt edici özelliği, doğrudan doğruya eşyanın bir meta olma statüsüne dayanmamasıdır. Daha ziyade, bir *bellek* fetişizmidir bu. Meta fetişizminden çok *ortak-bellek* fetişizmidir. Kolektif hatırlamanın yerine özel isim fetişi söz konusudur. Mesela Lyon ismi: Al Ghandi'nin projesi, ölçeği ne kadar büyük olursa olsun, yalnızca bir alıntıdır. Saptırma, fragmana şimdiki zamanda yapılan kolektif anlam üretimi sürecinin tanınabilir bir parçası olma statüsünü yeniden kazandırır. Bunu da fragmanı yeni bir anlamlı bütünde tekrar birleştirerek yapar.

Her saptırma uygulamasında aslanan şey, saptırmanın üzerinde işleyebileceği fragmanları saptamaktır. Belli bir büyüklük ya da şekil yoktur. Tek bir imge, herhangi uzunlukta bir film sekansı ya da bir kelime, bir cümle, bir paragraf olabilir. Asıl mesele, ögenin kendini içinde bulduğu bütünle kusursuz uyumunun tespit edilmesidir. Saptırma, her durumda, birleştirici bir anlamın serpilmesi esnasında ögenin karşılıklı olarak değerden düşürülmesi ve yeniden değerlendirilmesidir. Saptırma anti-ideolojinin akışkan dilidir fakat ideolojinin belli bir gösterge veya görüntü düzenlemesiyle hiçbir alakası yoktur. İdeolojinin meselesi mülkiyetlerdir.

Michel Foucault (1926-1984) *söylemin* yazar işlevlerinin dağıtılması olduğunu söyleyerek romantik yazarlık teorisini çürütür.¹³ Foucault'ya göre, bir ifadeye salahiyyet veren şey, belli bir söylem biçimi, bir hakikat rejimi, ona hakikat-değeri kazandıran bir usuldür. Bunun neden akademisyenlerin zihinlerini esir ettiğini görmek hiç de zor değildir. Bu durum akademisyenlerin saplanıp kaldığı usulleri bizatihi iktidar biçimleri haline getirir. Sanki akademisyenleri vücuda getiren şey, bedenlerinin masaların ve metinlerin şeklini almasını sağlayan şey, sanki en iyi bildikleri, kendilerine tahsis edilen alandan bile daha iyi bildikleri şey, iktidar endeksinin ta kendisidir. Foucault'yu okumak akademisyenlik oyununun nasıl oynanacağı üzerine, iktidar bilgisinin, yani bilginin iktidar olduğu bilgisinin şu ya da buna karşı *direnış* için nasıl kullanılacağı gibi sağlam bir ge-

rekçeyle ustalık dersi almak gibidir. Saptırma ise durumları tersine çevirir, oyunu altüst eder.

Saptırma aygıtı, saygıdeğer hakikatler halinde katılaşmış geçmiş eleştirel yargılara bütün altüst edici niteliklerini iade eder. Saptırma, herhangi bir içkin ve mutlak kesinliği yüceltemeyeceğinin farkında olan bir iletişime yönelir. Bu dil, halihazırda varolan veya eleştiril-üstü bir referans noktasının onayına hiçbir şekilde geçit vermez. Tam aksine, yeniden canlandırdığı simgesel kalıntılara geçerlik kazandıran şey, içsel tutarlılığı ve gerçekte mümkün olana dair yeterliliğidir. Saptırma, davasını şimdide işleyen kendi eleştiri pratiği üzerine kurar. Saptırma, anti-ifadeler yaratır. Sitüasyonistlere göre, tam da *izinsiz* ele geçirme edimi saptırmanın hakiki içeriğidir.

Söylemeye bile gerek yok; bu bölümdeki en iyi satırlar başkalarından aşırılmıştır. Daha doğrusu, saptırılmıştır. (Eğer metnin kendisi kendini ihbar ediyorsa pek de intihal sayılmaz. Yoksa sayılır mı?) Üstüne üstlük, saptırılmış olan bu laflar, Lautréamont'un deyimiyle, düzeltilmiştir. İntihal, düşüncedeki özel mülkiyeti kendi *hırsızlıklarını* gizlemeye çalışarak sürdürür. Saptırma ise, evvela bütün kültürü müşterek mülkiyet olarak ele alarak işe başlar ve açıkça haklarını ilân eder. Dahası, kültürü *yaratıcı müşterekler* [*creative commons*], *ağların zenginliği*, *özgür kültür* ya da *remiks kültürü* olarak değil, aktif bir çekişme, aracılık, strateji ve çatışma alanı olarak ele alır.¹⁴ Saptırma, kolektif varlığı vücuda getirmeye çağrıda bulunan aktif bir hatırlama aracılığıyla bilgi ritüellerini bozar. Her türlü mülkiyet hırsızlıksa, her türlü fikri mülkiyet de saptırmadır.

Resmi söylemin bu kavramla zor zamanlar geçirmiş olmasına pek de şaşmamalı. Savaş sonrası yıllarda eleştirel teorinin düşüşe geçişi, herkes tarafından vücuda getirilen bir bilgiye dair en tutarlı yaklaşım olarak saptırmayla yüzleşmenin reddedilmesiyle doğrudan ilintilidir. Letrist Enternasyonal'den Sitüasyonist Enternasyonal'e ulaşan ve bunun da ötesine geçen kıvrımlı akıntı, katedilmemiş bir rotadır ve halen eleştirel düşünceyi rahatsız eden bir hatıradır. Katedilmemiş rota zor bir soru yöneltir: Ya bizatihi bilginin düzenlenişine meydan okunsaydı? Ya bilginin düzenlenişi başka bir hayatın temsili değil, o başka hayatın *ta kendisi*ye?

Bu esnada saptırma adı konmamış bir toplumsal hareket haline geldi. Sitüasyonistler kültürel malzemenin kolektif olarak yeniden ele geçirilmesi ve değiştirilmesine yönelik bir mücadeleye doğru giden yolu gösteren kahinler gibiydi. Bu mücadelenin sadece özel mülkiyet dışındaki bilgi alanını yeniden tahayyül etmek için kendi kendisinin farkına varması gerekir. Torrent programına sahip her çocuk, yetişmekte olan bilinçsiz bir Sitüasyonisttir. Artık bize düşen tek görev, yolundan sapmış, hâlâ bilgiyi mülkiyet olarak ele alan bir modele saplanıp kalmış eleştirel teori ile kendi iktidarına ilişkin bilincini pek de geliştiremeyen halk hareketi arasındaki boşluğu kapatmaktır. Wolman'ın *L'anticoncept*'in girişinde yazdığı gibi, “kendini başka yerde olumlamayan bir olumsuzlama yoktur.” Her şeye rağmen intihal denen şey ile ilerleme arasında bir bağlantı olabilir.

Mevzubahis olan, tarihin kendisinin yaşama yeteneğidir. Resmi tarih, birbirini takip eden Allah'ın belası olayların ruhsuzca kayda geçirilmesidir. Zamana dair kıyamet fikrinin ihtişamlı dönüşü de hiç tatmin edici değildir. İsa'yla tokalaşmak bazılarına kendi kaderlerinde söz sahibi olmaktan daha makul görünüyor. Ancak, bir yanda resmi tarih, diğer yanda ise öteki tarihler vardır. Bunlara tarihi sona erdirmeye değil, tarihe iştirak etme arzusunun tarihi de dahildir.

Tarihin kolektif olarak kendini yaratma süreci olduğu fikrinin kendisi birkaç tarihsel aşamadan geçti.¹⁵ Friedrich Engels (1820-1895) ve onun uzayıp giden mekanik zamanı vardı. Sonra György Lukács (1885-1971) ve onun anlatımsal zamanı geldi, bütünlük olarak tarih, parçaların bütünü yansıtması geldi. Ardından Louis Althusser (1918-1990) ve yapısal zamanı, iç içe geçen ve sırası sürekli değişen farklılıklar geldi. Daha sonra, bazıları çaresizlik içinde müteveffa Walter Benjamin'i (1892-1940) ve onun tarihi, kurtuluşun bakış açısından yeniden biçimlendiren mesihçi zamanını geri getirdi.

Yirminci yüzyıl bir felaketten diğerine tökezlerken birçokları tarihten vazgeçti. Ama onlara yenilgi olarak görünen şey diğerleri için zaferin napalm kokusuydu. Elbette ki, Marksistler kendi içsel hareket yasaları aracılığıyla feodalizmden kapitalizme, oradan da sosyalizme doğru gelişen kendi tarihlerini yaşadılar, fakat Walt Rostow

(1916-2003) için sosyalizm yanlış bir dönemeçti, sanayi devletinin çığıından çıkmış haliydi. Tarihsel eylemin gerçek sonu, Amerikan liberal kapitalizmiydi. Belki de sosyolog Daniel Bell'in (1919-2011) *sanayi sonrası toplum* diye adlandırdığı¹⁶ başka bir aşama daha gelecekti. Bilgisayar iradesi sermayenin tüm yabancılaştırıcı kusurlarının üstesinden gelecek, işin kendisi oyunbaz ve yaratıcı bir hal alacaktı. Metalar seri olarak üretilmeyecek, sipariş üzerine yapılacaktı. İnsan yüzlü sosyalizm değil, gülen yüzlü kapitalizm.

Soğuk savaş tarihsel kurguların bir çarpışmasıydı: Marksistlere karşı anti-Marksistler. Netice pek de kesin değildi. Ancak Direniş'te komünistlerin oynadığı rolün anısının silinmesiyle birlikte Moskova'nın büyük anlatısı gitgide albenisini kaybetti. Aynı yolun yolcusu olan Batılı sanatçı ve entelektüellere çok az seçenek bıraktı bu. Bu seçeneklerden biri, kendilerini diğer vaat edilmiş toprağa bağlamaktı. Régis Debray (d. 1940) için bu toprak Küba'ydı. Althusser için Çin'di. Tarihin yenilenişi üçüncü dünyanın emperyalizmi alaşağı etmesi sayesinde gerçekleşecekti. Revizyonistler, sosyalizmin varış noktasına dokunmadılar, sadece adresini ve oraya giden yolu değiştirdiler. Diğer seçenek ise tarih anlatısının yanlış yöne girdiği kavşağı bulmak üzere geçmişe dönmek ve hiç değilse Ekim Devrimi'nin fiili olmasa bile manevi mirasçısı haline gelmekti. Troçkistlerin seçimi buydu. Alternatif olarak, insan Jean-François Lyotard (1924-1998) gibi tarihsel zamandan tümüyle el etek çekebilir ve postmodern devrin, tüm bu büyük tarih anlatısı korolarının ötesine geçen bir zaman dilimi olduğunu ilân edebilirdi.¹⁷

Sitüasyonistler başka bir yol izleyecekti. Ne tarihsel düşünceden vazgeçecekler, ne de şu ya da bu koroya katılıp onun istikametinin temsilcisi olacaklardı. Onlar için Washington'dan Moskova'ya ve Pekin'e kadar dünyanın bütün kapitalistleri, aynı gösteri toplumunun sermayeleriydi. Bu küçük grup iktidarı bütünüyle karşısına alacaktı. Muhtemelen beyhude ama tam da beyhudeliğiyle bütün yüzyılı olumsuz bir rahatlamaya soktuğu için güçlü bir proje. Tarihsel imkândan vazgeçen solun ve bu dünyanın mümkün olanların en iyisi olduğunu zafer kazanmış edasıyla ilân eden sağın karşısında akıntıya yeniden dalmanın tam vaktiydi. Diğer tarih, yani keşfedil-

meden bırakılmış tarihsel pratik, nedenselliği yeniden kuracak ama akışkan, karmaşık ve çalkantılı hale getirecekti. Fakat hiçbir suretle keyfiyetten veya biçimsizlikten söz etmiyoruz. Tarih ne makine, ne de yapıdır, salt mecazi bir kurtuluşun avuntusuna da gerek duymaz.

Guy Debord, 1950'lerin ortalarında *Howls for Sade* [*Sade için Ulumalar*] (1952) adlı filmiyle kötü bir üne kavuşmuş ve etrafına Letrist Enternasyonal olarak bilinen, sarhoşlardan, avarelerden ve dahilerden mürekkep alacalı bulacalı bir takım toplamıştı.¹⁸ Seine Nehri kıyısına sloganını yazmış ("Asla çalışma!"), buna uygun olarak yaşamak için de elinden geleni yapmaktaydı. Bu sloganın daha zor başka bir disiplini, yazılmamış bir sloganı da beraberinde getirdiğini keşfetmişti: "Sanat yapma!" Debord, Letrist Enternasyonal'i doğuran çevreyi hayatının sonraki dönemlerinde gösteriye karşı efsanevi bir karşı duruşa, hatta belki Mayıs 1968 efsanesinden bile daha merkezi bir karşı duruşa dönüştürecekti. Ne var ki, 1957'de Letrist dünya, onların dünyayı altüst etmeye yönelik hırsları için kendi kendine köstek oluyordu. Letrist Enternasyonal de zaman savasında ölmeliydi. Artık kendi keşiflerine yetemiyordu.

Letrist Enternasyonal'den Sitüasyonist Enternasyonal'e devredilen şey, yirminci yüzyıl kapitalizmdeki gündelik hayat ile bu hayatın arzu edilebilebilir olmak için terk ettiği şeyler arasındaki uçurumu açığa çıkaran bir olumsuz eylem pratiğiydi. Letrist Enternasyonal'den onlara kalan şey, olumsuzlama olarak yaşanan bir gündelik hayatın tutarlılığıydı. Elllerinde olmayan şey ise ya tecrübenin derinliği ya da bununla birlikte gelebilecek olan teorik müdahalenin tutarlılığıydı. Bu eksikliği Asger Jorn ile karşılaşınca gidereceklerdi.

IV

Uç Estetik

Bir zamanlar kimilerinin Tintomara diye seslendiği ama hepsi romanlardan ve oyunlardan alınmış pek çok isme sahip güzel bir dansçı yaşarmış. Tintomara oldukça etkileyiciymiş, hem erkekler hem de kadınlar onun kadınlığından büyülenmeden edemezmiş. Daha doğrusu, erkekliğinden de demeli, zira Aristophanes'in tüm arzuları karşılanmış, hiçbir yoksunlukları olmayan şu sekiz uzuvlu varlıkları gibi¹ Tintomara'nın da hem erkeksi, hem de kadınsı bir tarafı varmış. Bir gün dansçı Tintomara bale hocasıyla birlikte şu ya da bu ilkel fanteziye dayanan bir bölümün provasını yapıyormuş. Tintomara Kızılderili bir *vahşi kız* kılığına girmiş; kabile şefinin dört adamı tarafından yere yapıştırılacak ama nihayetinde ellerinden kurtulacak ve onlardan kaçacakmış

Ne var ki, onlardan kurtulup kaçmamış. “Vahşi kız, tıpkı çiçek açmak istemeyen bir gül gibi, bariz bir şekilde kaçış senaryosunun dışına çıkmış... Ne unutkanlıkla ne de beceriksizlikle ilgisi olan bir hareketti bu.” Bu da oyunun bir parçası mıydı? “Vahşi kızın hareketleri öylesine enfes, öylesine büyüleyiciymiş ki... Ancak son derece istisnai sanatsal performanslar ya da saf doğallık, dansın tüm anlamını ihlal ederken bale hocasını böyle tuhaf bir şekilde heyecanlandırabilirmiş. Hoca dansı izlemenin verdiği haz yüzünden kıza müdahale edememiş ve onun pandomimin tasarımını böylesine çirkince bozan bir ihlalde bulunmasını engelleyememiş.”²

Bu fabl İsveçli yazar Carl Jonas Love Almqvist'in (1793-1866) olağanüstü bir romanında geçiyor. Asger Jorn, *Tintomara*'yı okumuş olsun veya olmasın, Almqvist'e çok düşküdü ve belirgin bir İskandinav kültürel geleneğine, mistik ve maddeci düşüncenin garip bir karışımına, romantizm ve gerçekçiliğin aşırı uçlarını birleştirebilen radikal bir estetik anlayışına bağlılığı onunla paylaşıyordu. Bunların hepsi Tintomara'nın tavrında ifade buluyor. Ne erkek ne de kadındır, ne doğa ne de kültürdür, ne ten ne de ruhtur, ne biçim ne de histir Tintomara. Almqvist'in bölünmemiş, hiçbir biçim veya öze indirgenemeyen bir varlık imgesidir. Tintomara'nın mutlu bir yazgısı yoktur. En sonunda cansız bedeni kendi haline terk edilecekti. Fakat Almqvist'ten Jorn'a kadar uzanan, dünyanın Tintomaralarına uygun bir dünya yaratmaya çalışan bir düşünce, bir yaratım, bir kültürel eylem hattı söz konusu.

Asger Jorn (1914-1973) bir sanatçı olarak hayranlık uyandırmıştı. Eski Sitüasyonistlerden, sanat tarihçisi T. J. Clark onun "ellilerin en büyük ressamı" olduğunu söyler.³ Jorn bir teorisyen olarak daha az tanınıyor ve Sitüasyonist Enternasyonal'in pek de önemli bir teorisyeni sayılmıyor. Jorn'un yazılarında Sitüasyonist projeye ilişkin, kendisine özgü olduğunu iddia etmeye çoğu kişiden daha fazla hakkının olduğu benzersiz bir kavrayış görmek mümkün. Jorn'un teorisi sadece sanatıyla değil, aynı zamanda olağanüstü hayatıyla da yakından bağlantılıdır. Jorn 1936'da motosikletle Paris'e doğru yola çıkar. Ferdinand Léger'nin atölyesine katılır ve kısa süreliğine Le Corbusier için çalışır. Savaş yıllarını memleketi Danimarka'da geçirirken el altından aylık bir Komünist dergi çıkarır ve sol siyaseti, modern estetiği ve pan-İskandinav kültürü kaynaştıran Hell-Horse [*Cehennem-Atı*] grubuyla çalışır. Savaşın sonra Paris'e döner ve Katalan gerçeküstücü Joan Miró'nun (1893-1983) bir sergisinde Constant Nieuwenhuys ile tanışır. Jorn ve Constant, Belçikalı gerçeküstücü şair Christian Dotremont (1922-1979) ile birlikte 1948'den 1952'ye kadar süren Cobra hareketinin göbeğindeki figürler haline gelirler.⁴

Dotremont ve Jorn, 1951'in büyük kısmını Danimarka'daki bir sanatoryumda veremle mücadele ederek geçirirler. Kierkegaard'ın bütün eserlerine sahip bir papaz sayesinde Jorn kapsamlı bir Kier-

kegaard okumasına işte bu sanatoryumda vakit bulabilmişti.⁵ Jorn tuhaf, yoğun, teorik eserler dizisinin ilki olan Talih ve Şans'ı burada yazdı. Bu eserler hem sanatının, hem de ortak çalışmaya dayalı eylem biçimleri üzerine sürüp giden iddialarının ilk taslaklarını içeriyordu.

İmgelemci Bauhaus Hareketi, Jorn'un kolektif eyleme yönelik bir sonraki girişimiydi. 1954'te İtalya'da başlayan hareket enerjisini Jorn'un İsviçreli sanatçı ve tasarımcı Max Bill'den (1908-1994) hoşlanmamasından alıyordu. Jorn gibi sağlam bir faşizm karşıtı geçmişine sahip olan Bill, Ulm'daki bir tasarım okulu için "Bauhaus ilkelere takip ederek" müfredat hazırlamakla görevlendirilmişti. Savaşın önce Dessau'daki Bauhaus'ta aşağı yukarı bir yıllık öğrenim görmüş, iki dünya savaşı arasındaki dönemde modernist sanatçılar ve tasarımcılarla yakın temasları sayesinde kendi estetik ve siyaset anlayışını geliştirmişti. "Kendi araç ve yasalarından doğan, bunların doğadan türetilmesine veya ödünç alınmasına gerek duymayan" somut tasarım fikrini de Theo van Doesburg'dan almıştı.

Bill'in estetiğinde güzellik, hem işlevden türetilir, hem de güzelliğin kendisi bir işlevdir. Fakat bu güzellik Platoniktir, indirgemecidir, bir biçimsel saflığa ulaşmak için tesadüfi olanın kırılıp budanmasıdır: "Kaşıktan kente kadar yarattığımız bütün çevre, toplumsal koşullarla ahenkli bir hale getirilmelidir ki bu o koşullara şekil vermeyi de gerektirir." Bauhaus'un aslen hem sanatçıları hem de tasarımcıları barındırmasına ve hem biçimsel olanla, hem de simgesel olanla alâkadar olmasına rağmen Bill, Bauhaus estetiğini savaş sonrasında yeniden canlandırırken deneysel estetik boyutunu bütünüyle kapsam dışı bırakır. "Görünümlere aldanma tehlikesine karşı önlem almalı ve bunun yerine bütün çağdaş güçlerimizi ahenkli bir dengeye, iyi biçim adını vermeyi arzu ettiğim şeye kavuşturmaya çalışmalıyız." Bill bir sanatçıydı, fakat "resimdeki parazitlerin kökünü kazıdık" diyebilen ve parazit derken de figüratif olan herhangi bir şeyi ya da maddi dünyaya dair herhangi bir belirtiyi kast edebilen bir sanatçıydı. Jorn'un Paul Klee gibi Bauhaus sanatçılarının önemine ve mirasına ilişkin anlayışına, Bill'in "sanat bir düzendir, ahengin bir prototipidir" ifadesinden daha uzak bir şey olamaz.⁶

Bill'in yeni Bauhaus'una karşı Jorn'un duyduğu nefret, biçime dair kendi yazılarını gözden geçirmesine ve genişletmesine yol açtı, neticede de bu yazılar Sitüasyonist Enternasyonal tarafından *Pour la forme* (Biçim İçin) adıyla yayımlandı.⁷ Jorn, savaş sonrası kültür konusunda Bill kadar iyimser değildir. "Kültür artık bir durum içinde meydana gelmiyor çünkü ancak bir olayın olduğu yerde bir durumdan söz edebiliriz ve bir edim ancak hisleri tetiklediği an olay halini alır." Jorn'un kendi sanatı tıpkı kolektif eylemleri gibi yeni biçimsel deneyler aracılığıyla hisleri yeniden ateşlemeye yönelik girişimlerdir. Jorn, devinimi ve maddeyi, Lautréamont'un sığırcıkları gibi düşünür; bunlar ayırt edilebilir biçimin belli büyüklükte rastgele hareketlerinden doğar. "Bütüne dair bu yeni görüş, bizi biçimsel ve sanatsal yaratımda yeni bir dinamik yöntemi fark etmeye götürür. Fakat aynı zamanda, şayet gelişimi verimli hale getirmek istiyorsak kendimizi kafa karışıklığının tam ortasına atmamız ve yeni çelişkiler yaratarak çelişkilerle muhatap olmamız gerektiğini öğretir."

Estetik, saflaştırma değil deneydir, detaylandırmadır. Jorn'a göre Bill'in ifadeleri "yalnızca eski Platonculuğun ... ve daha genel anlamıyla tüm Helen idealizminin şiirsellik karşıtı perspektiflerini tekrar eden öğretilerdir." Avrupa veya başka bir yerdeki diğer biçim geleneklerinin karmaşıklıklarından ve organikçiliğinden [*organicism*] bihaberdir. Bu gelenekleri yeniden keşfeden maddeci dünya görüşündeki gelişmelere ayak uyduramamıştır. "Modern bilim öyle bir noktaya varmıştır ki, nedensellik olmaksızın hareket eden yeterince çok sayıda ayrı fenomenlerden oluşan fenomenler dünyasının, her şeye rağmen toplu halde nedensellik yasasına harfiyen uyduğunu kabul eder." Jorn, klasik mekaniğe geri dönen bir estetikense, fiziksel dünyaya dair modern kavrayışlarla başabaş giden bir estetik ister.

Yaratıcı edim yalnızca güzel ve işlevsel olanla meşgul olamaz. "Akılcılar biçim, yapı ve işlev arasında mutlak bir simetri arayışındadır. Evrim ise tam da bu üç unsur arasında gitgide artan bir asimetri aracılığıyla gerçekleşir." Biçimin evrimi, rüyalar, özlemler, hayal edilen amaçlar ve heyecan arzusu tarafından yönlendirilir. Yeni bir biçimin nihai maksadı önceden bilinemez. "Evrım daimi bir anomalidir." Böyle -çirkin, işlevsiz- anomalilerden yeni hissi-

yatlar, yeni durumlar ve bazen de yeni dayanıklı biçimler ortaya çıkar. “Çirkinlik, güzellikten daha ender görülen bir şey değildir.” Geri kalan her şey can sıkıntısıdır.

Jorn, İmgelemci Bauhaus’la Cobra’nın (1948-1952) deneysel estetik pratiğini daha geniş bir zemin üzerinde yeniden canlandırmak istemişti. Böyle ortak çalışmaya dayalı estetik deneyleri Bauhaus mirasının temel bir bileşeni olarak görüyordu. İmgelemci Bauhaus, sonradan endüstriyel tasarımcı olarak ününü devam ettirecek olan Jorn’un çağdaşı Ettore Sottsass’i (1917-2007) dışarıda bırakma sürecindeyken 1957’de Letrist Enternasyonal’le birleşecek ve bu ikisi Sitüasyonist Enternasyonal’e evrilecekti. Sottsass’ın Bill’e çok yabancı görünen oyunbazlık ve açıklığı devreye sokması tasarımda bir *postmodern üslubun* oluşması açısından önemli olsa da, toplumsal ve doğal dünyalarda Jorn’un arzuladığı tarzda bir biçim yaratılması üzerine ne Bill ne de Sottsass eleştirel bir tarzda kafa yormuştu.⁸

Jorn, 1954’te tanıştığı Debord’dan on yedi yaş büyüktü. Jorn’un düşünsel, sanatsal ve siyasal oluşumu daha önceden oluşmuştu. Siyasi tutumu İskandinav soluna dair argümanlardan geliyordu. Pratik becerileri Danimarka’nın Nazi denetimine girmesine karşı komünistlerle omuz omuza verilen kültürel direnişte gelişmişti. Düşünsel gelişimiye daha çetrefilli bir meseleydi. Jorn, dönemin yerleşik avangard yapılarına ayak uyduran ama bu yapıların dışında olan özgün ve kapsamlı bir estetik ve siyasal sanat teorisi geliştirmişti. Şayet Sitüasyonistlerin öncüleri aranacaksa, Paris’teki merkez üstünde değil, çeperlerde, yani Isou’nun Romanyası’nda, Nougé’nin Belçikasında ve Asger Jorn’un Danimarkasında bulunabilir.

Jorn’un düşüncesinin yörüngesinde döndüğü güneşler, pek çok kişinin düşüncesinde olduğu gibi, Darwin, Nietzsche ve Marx’tır (gerçi onun izlediği diğer pek çoğununkinden daha eliptikti). Jorn’un içindeki Marksist, kapitalizmin sınıf mücadelesinden ziyade *ontolojik* mücadele aracıyla çökeceği beklentisi içindedir. Kapitalizm kendi doğasını kavramak konusundaki acizliği yüzünden lanetlenmiştir. Ona göre, “sosyalist hayat tarzı, doğal yaşam tarzıdır.”⁹ Jorn’un düşünce ve eylemlerine dair her şey –hatta Marksizm eleştirisi ve sonunda Marksizmden kopuşu bile– bu sözü ışığında

okunabilir. Sınıfsal bölünme ilk günahıdır; estetik, siyasal ve felsefi düzlemlerde verilen mücadele de benzer şekilde kaybedilmiş bir birliği değil, kaybedilmiş bir süreci yeniden kurmaktır. İşte burada insanlığın kolektif çabası doğayı taklit etmeden ve elbette tahakküm altına almadan dönüştüreceği açık ve yaratıcı bir farklılıklar oyununu yeniden hayata geçirir. Varlık tıpkı Tintomara'nın dansı gibidir, kıvırtmaları kaçış arzusuyla bezenmiş, süslenmiş ve şekillenmiştir.

Marksist estetik klasiğin esiridir. Marx ve Engels kendi keşiflerinin neticelerini boylu boyunca düşünmemişlerdi. Onların klasik – özellikle Yunan– biçime ilişkin idealleştirici görüşleri, bütün Marksist düşünce ve pratiği çarpıtmıştır. Bu noktada Jorn, Nietzsche'ye ve onun *Tragedyanın Doğuşu*'nda (1872) Apolloncu biçim estetiği ile Dionysoscü süreç estetiği arasında yaptığı ayrıma döner. Jorn, Apollon ve Dionysos'u aristokratik yaşam ile halkın yaşamı arasındaki bir gerilim olarak görür. Egemen sınıfların kültürel temsilcileri yılanlara, ejderlere, sirenlere savaş açtıklarında doğayla, hatta insan doğasıyla, türsel-varlığımızla çarpışırlar. Daha açıkça söyleyecek olursak, türsel-varlığımızın alt sınıflarda somutlaşan Dionysoscü yanıyla savaş halindedirler. Jorn: “Beğeni denilen şey, tam da özgürlüğe ve hayatın zenginliğine, rengine ve çeşitliliğine dair bu beğenmeme halidir.”¹⁰ Jorn için ifade, Tintomara'nın kaçışı gibi, Dionysoscü estetiğin anahtarıdır. Klasik kültürün Apolloncu versiyonu yaratımı, süreci, farklılığı bastırır ve akışın itaatkâr bir şekilde sabit ve ideal biçimlere, ifadeden çok temsile indirgenmesine yol açar. Yunan vazo resimleri kadar Platon'un ebedi ve ezeli biçimleri için de geçerlidir bu.

Meselenin özü Dionysoscü olanla Apolloncu olan arasında bir çatışma olmasından ziyade, çatışmayı anlamanın ve uygulamanın iki farklı yolunun olmasıdır. Jorn'a göre iki tür *diyalektik* vardır: ikici ve birci. İkici diyalektik, uzlaşmaz farklılıklar arasındaki dışsal bir çatışmadır. Birci diyalektik ise daha güç algılanan türden bir devinimdir. Jorn'un Marksizm eleştirisinin anahtarı buradadır: “Bütüne dair kusurlu kavrayış, iktisadi bütünlüğe dair kusurlu kavrayışı da belirler.”¹¹ Dionysoscü kişi antagonizmayı değişim, akış, çalkantı ve karmaşa olarak tecrübe eder ve Marksizm bunu pek de

içselleştirememiştir. Jorn Marksist bir diyalektik çerçevesinde konuşmasına rağmen, diyalektiği akış olarak yorumlar. Yaratıcılık kişinin kendisini değişen ve dallanıp budaklanan devinimin oyununa bırakmasından doğar; yeni bir şey de buradan organik olarak çıkar. Ne tuhaftır ki, Engels'in *Anti-Dühring*'indeki (1877) metafizik düşünce eleştirisinin klasik biçim anlayışı eleştirisine kadar genişletilip, kendi aleyhine döndürülebileceğini görmüştür. Engels'in diyalektiği genellikle düşünüldüğü kadar mekanik değildir.¹²

Bu noktada *sanatsal materyalizm* için bir alan açılır. Marksist geleneğe paralel giden, Cézanne'dan Miro'ya ve Bauhaus sanatçısı Paul Klee'ye uzanan estetik bir gelenek vardır.¹³ Jorn'un Marksist düşünceyi yeniden değerlendirmişinin can alıcı noktası, estetiğin mevki ve önemine getirdiği radikal revizyondur. Sanat toplumun üstyapısına değil, altyapısına aittir. Sanat temel bir toplumsal üretim çeşididir. Marksizm tefekkürden çok eyleme öncelik vererek klasik gelenekten kopar ama sanatı yalnızca bir tefekkür biçimi olarak değerlendirmekle hata yapar. Sanat eylemdir.

Engels şöyle yazar: "Toplumsal iktisadi yapısı, daima gerçek temeli sağlar; buradan yola çıkarak gerek belirli bir tarihsel dönemin hukuki ve siyasal kurumlarının, gerekse dinsel, felsefi ve benzeri fikirlerinin bütün üstyapısına dair nihai bir açıklama yapabiliriz."¹⁴ Jorn buna katılabilirdi ama bir koşulla: Estetik deneyim iktisadi yapının parçasıdır, üstyapıdaki "fikirlerden" biri değildir sadece. Sanatın niteliksel pratiği, niceliksel üretim süreci kadar kapitalist toplumsal formasyonun parçasıdır. Sermayenin ontolojik başarısızlığı, kendi gerçekliğini kavramak ve üretmekteki acizliği, niceliksel olanın niteliksel olan üzerinde kurduğu tahakkümden kaynaklanır.

Jorn, bilhassa Engels'te gördüğü "bilimi ayrıcalıklı kılma" eğiliminden uzak durur. Jorn *dünya görüşü* dediği şeyle *hayata ilişkin tutum* dediği şeyi birbirinden ayırır. Her ikisinin de maddeci olabileceği ama birbirleriyle her daim uyuşmayacakları konusunda ısrar eder. Bilimin maddeci bir dünya görüşü olduğu zaman bile hayata ilişkin maddeci bir tutuma sahip olması şart değildir. Apolloncu olmayı sürdürür. Bilim maddeyi niceliksel veriye indirgenebilir bir şey olarak görür. Niceliksel veri de böylelikle soyut biçimleri ölçe-

bilir ve ebedi yasalar üretebilir. 2009'da Avustralyalı bilim insanları kokain alan arıların buldukları yiyecek kaynakları karşısında daha fazla coşkuya kapıldığını keşfettiler.¹⁵ Bu deneyler için kullanılan kokain, üniversitenin etik bölümünce kilitlenip saklanıyor ve sadece her bir deneye yetecek kadarı dışarı çıkarılıyordu. Böylelikle bilim insanlarının veriler karşısında fazla coşkuya kapılmak için kokain kullanması önlenmiş oluyordu. Kuşkusuz ki maddeci dünya görüşünün (bilimsel yöntem, çürütülebilir sonuçlar) hayata ilişkin maddeci tutum almaksızın iş başında olmasının bir örneğidir bu. Dünya görüşüne ilişkin her şey, deneysellüğün en ufak bir esintisi bile olmadan rutininde sürüp giden gündelik hayattan ayrı kalacaktır. Hayata ilişkin maddeci tutum, tam da maddeden hayata niteliksel dönüşümü ilk sıraya koyan maddeciliktir. Jorm'a göre *bilimsel* sosyalizmin kusuru, maddeci bir dünya görüşünü benimsemesine rağmen hayata ilişkin maddeci tutumu kucaklamamasıdır. Jorm'un sanatsal maddeciliği işte bu boşluğu doldurmaya niyet eder.

Estetik deney, bilimsel deneyin zaruri tamamlayıcısıdır fakat bilimin bir taklidi de değildir. Bilim bilgi birikimini artırır, maddeci dünya görüşünü genişletir; sanat ise maddi vasıfları arzuya göre şekillendirerek bir yaşam tarzı yaratır. Eğer bilim nesnel hakikati dert ediniyorsa, sanat da öznel hakikatin peşine düşer. "Karmakarışık ve kaotik bir hakikattense, net, güzel, simetrik ve ince yontulmuş bir yalan." Ancak, Jorm'un öznelliği bireyci açıdan değerlendirmemesi can alıcı bir noktadır. Hakiki sanat, bireyin ötesine uzanan ve kolektif bir pratiği harekete geçiren öznel bir gerçekçiliktir: "bu yüzden ki, sanat, doğanın bir temsili, bir aynası değil, doğrudan doğruya dönüştürülmesidir."¹⁶ Sanat, doğayı ikinci doğaya dönüştüren ama bunu yaparken doğayı öze veya düzene indirgemeyen deneysel bir toplumsal pratiktir.

Estetik etikten önce gelir. Estetik arzulara, etik ise göreve ilişkindir. Sanatta önemli olan, arzuları gerçekleştirme kapasitesidir. Estetiğin en iyi yönü *sanat eseri*'nin fenomenlerin bir temsili olması değildir. Daha ziyade, estetik olan, halkın yaşam alışkanlıklarının bir parçası haline gelebilme kapasitesine sahiptir. Estetik *yetiştirici* bir etkidir, hayattaki alışkanlıkları oluşturur ve dönüştürür. Aslın-

da estetik olan, düzenliliğini estetik olandan çekip çıkaran ama gelişimindeki belli bir aşamada malzemelerine bağımlı olan bilimden önce gelir. Ayrıca estetik felsefenin bütün dallarından da önce gelir. Felsefenin içinde konumlandığı şeydir estetik. Felsefenin düşünmeye başladığı noktadır.

Egemen sınıf sanatı (Apolloncu) dünyayı kendi suretinde yapmış bir şey olarak temsil eder ve korktuğu şeye bu temsilde ikincil bir rol verir. Korktuğu şey, halkın gücü ile doğa kuvvetlerinin ucu açık bir süreçte bir araya gelmesi ve siyasal biçim de dahil olmak üzere tüm biçimleri alaşağı etme kapasitesine ulaşmasıdır. Dionysos-cu sanat ise doğanın ve arzunun süreçlerini kaynaştırmaya yönelik toplumsal kapasiteye dair halkın belleğidir. Jorn'u ritüele ve gizemciliğe çeken şey buydu. Bataille'in aksine, dile gelmez bir mutlağın izleri peşinde değildi; daha ziyade, dünyaya dair toplumsal idrakta örtük bir biçimde var olan kapasiteleri açığa çıkaracak bir bilgi biçimini arıyordu. Sanat, mümkün olana dair özel bir bilgi ve pratik türüydü: "sanattaki en büyük başarı, bütün duyularımızın ortak bir ifade içinde düzenlenmesinde yatmalıdır."¹⁷ Sürüklenme bununla kıyaslanabilecek bir yola zaten girmişti. Ortak ifade, en azından ilk yıllarında, Sitüasyonist Enternasyonal'in temel izleği haline gelecekti.

Sanat oyunbazdır, oyun da toplumsaldır. Oyun, doğayı nesnesi olarak alabilir fakat bir amaç için araç olarak kullanmaz: "Oyun bilinçli şekilde bir amaca yönelik değildir. Oyun bir hazdır, şeylerin kendisiyle özdeşleşmektir. Oyunun en çok topluluk içinde gelişmesinin sebebi de budur."¹⁸ Lautréamont'dan bir cümleyi düzeltmek olursak, şiir hep beraber oynanmalıdır. Jorn egemen sınıf sanatına karşı halk sanatının yanında durmasına rağmen, bunu eleştirel bir şekilde yapar. Jorn, Modifikasyonlar (1957-1962) adlı ünlü sanat eseri dizisi için bit pazarından aldığı amatör resimlerin üzerine resim yapmış ama amatör ressamların figürlerini ve manzaralarını anlaşılmaz hale getirmemiştir. Jorn sanatın demokratikleşmesini tasvip ediyordu, ama sanat kendi gücünü yeterince kullanamıyordu. "Toplulumuzdaki çocuksu yetişkinlerin sanatı, klasik sanatın bugünkü biçimlerinde ustalaşmaya yönelik sarsak bir girişimden ibarettir."¹⁹ Hata mevcut biçimlerin taklidinde yatar, zira bu da sanatın hayattan ayrı

bir şey olduğu fikrini koruma eğiliminde olan ibarettir. Popüler sanat oyunbaz niteliğini kaybetme tehlikesiyle karşı karşıyadır. Jorn, Felemonk tarihçi Johan Huizinga'nın (1872-1945) izinden giderek şöyle der: "Eğer oyun yaşamsal gayesinden yoksun ise ritüel fosilleşip içi boş bir biçime dönüşür."²⁰ Çözüm yalıtık biçimleri taklit etmeyip, kendini maddenin dönüşümüne vakfeden popüler bir sanattır. Sanat doğanın dayanışmacı niteliklerini toplumsal yaşama genişletebilir.

Jorn, Rus anarşist Peter Kropotkin'den doğanın Darvinci bir mücadele değil, bir dayanışma olduğu anlayışını alır. Jorn'un doğa anlayışı hakikaten de taklit edilecek bir etik model sunmaz. Doğa, Spinoza'nın dediği gibi, "her şeyi ilgisiz bir iradeye bağlı kılar."²¹ Doğanın nihai bir hedefi, belirlenmiş bir amacı yoktur. Jorn o sıralar pek farkına varmamış olsa da Marksist eğitimin tarihsel determinizminden uzaklaşıyordu. Bazı yönlerden Gilles Deleuze'un Spinozacılığını da öngörmüştür. Kendi türünden başka bir organizmayla rekabet eden bir organizmaya dair geleneksel imgeye karşı çıkan Deleuze, birbirine benzemeyen, birbirinin gücünü ortaya çıkartmak ve artırmak için işbirliği yapan iki organizma olarak eşek arısı ve orkide imgesini ortaya koyar.²²

Fakat doğa bilimlerine yönelik bir okumanın halen ihtiyaç duyduğu eleştirel bir bakış vardır. Jorn bu okumadan akış, farklılık ve de işbirliği olarak bir doğa ontolojisi çekip çıkarır ve bu ontolojiye dayanarak, sınıf mücadelesinin bir sapma olduğunu, doğayı rekabet olarak gören sosyal Darvinci modelin de yanlış olduğunu iddia eder. Jorn'a göre, "insanın doğasında yalnızca dürtülerini ekip biçmek ve doyurmak vardır."²³ Türsel-varlığımız *homo aestheticus*'tur, Huizinga'nın *homo ludens* dediği oyunbaz türe yakındır. *Homo economicus* veya herkesin herkese karşı savaşı değildir. Bu doğa imgesi yalnızca kapitalist toplumun çarpıtılmış bir imgesidir: "İnsan için doğallıktan en uzak şey, burjuvazinin doğallık dediği şeydir."²⁴

Jorn'u bir doğa diyalektiğinin kaygan zeminine çeken Engels'tir ve Engels gibi Jorn da bilimsel literatürden alınan belli başlı figürleri yavan bir şekilde genelleştirme tehlikesi içindedir. Bu figürler, kapitalizmin kendisinin doğal olduğuna dair ideolojik benlik imajına ters düşse de, aynı ölçüde taraflıdır. Fakat Jorn'u Engels'ten

ayırır şey yalnızca bilimsel literatür okumalarının daha çağdaş olması değil, bu okumaların farklı bir biçimde yapılmış olmasıdır. Jorn, Engels gibi maddeci bir dünya görüşünün değil, hayata ilişkin maddeci bir tutumun peşindedir. Bilimin meşrulaştırdığı bir metafizik değil, bilimi yaratıcı bir şekilde yorumlayan bir patafizik ister. Tıpkı Alfred Jerry gibi, bilimsel yazımı taklit etmektense bilimden istediği şeyi alıp, kendine mal eder.²⁵ Jorn'a göre hakikat özeldir ancak öznel hakikat toplumsaldır. Jorn'un ontolojisi yaşadığı kolektif deneyimlere (Hell-Horse'a, Danimarka sosyalizmine, Direniş'e) sadıktır. Onun Marx'ı sonradan *Batı Marksizmi* olarak anılacak şeyin ana damarlarından ayrılır.²⁶ Lukács'ın aksine Engels'in doğa diyalektiğini benimser; Althusser'in aksine bilimsel dünya görüşüyle arasına mesafe koyar.

"Hayat hakkında bildiğimiz tek şey, hayatın düzenli bir devinim olduğudur." Kaos ve karmaşıklıklıktır hayat: Tintomara'nın kaçıışı gibi. Estetik, maddenin güçlerini düzenleyerek işe koyulur ve bu güçleri kendi karmaşıklıklarına cevap verecek şekilde açılar. Bunun için *süsleme* kelimesini kullanabiliriz ama burada süs sadece insani bir olgu değildir: "Dünyanın etrafında süsler oluşturan hava akımları görüyoruz." Jorn'u modernizmin çoğunlukla tanımadığı şu abartılı üsluplar cezbeder: Gotik, Rokoko, Jugendstil. Ancak modern dönüm noktasının da bir işlevi vardır ve Jorn'un düşüncesi bu noktada Isidore Isou'ya yaklaşır: "Biçimin boş süsle dayalı unsurlarının son derece tutarlı şekilde temizlenmesi aslında klasisizmin Pirus Zaferi'dir. Akabinde gelecek şeyler için, geleceğin sanatı için bir *tabula rasa*'dır." Geleceğin sanatı doğaya veya temsiline bir ilave olarak değil, doğanın açılanarak toplumsal hayata dair imkânların genişletilmesine doğru yönlendirileceği bir süreç olarak süslemeye geri dönecektir. Süsleme, en iyi haliyle "evrenle yapılan bir anlaşma"ya örnek teşkil eder.²⁷ Sanattaki süsleme, maddeyle niteliksel uğraşımın toplumsal pratiğinde keşfedilen çizgiyi uzatır ve yayar. Süsleme, Jorn'un biriciliğinin estetikteki anahtarı, tekanlamlı bir varlığın imzası, tarihin akıştaki tutarlılıktan saptığının hatırlatıcısıdır.

Jorn'un düşüncesi, temsil olarak sanata karşı olduğu kadar, hem Max Bill'deki, hem de esasen Le Corbusier'deki soyutlamaya da

karşıdır. Le Corbusier'ye itirazı, ilhamını doğadan alırken doğayı Apolloncu bir çerçevede anlamasında, doğanın karmaşıklığını (doğanın kendini süslemesini) ebedi bir geometrik öze ulaşmak için keşip atıyor olmasında yatar. Le Corbusier, estetik olanı hayata ilişkin maddeci bir tutumla değil, maddeci bir dünya görüşüyle birleştirir. Belki de bu bakımdan Le Corbusier'nin yeni dünyalar inşa etmeye dair tepeden inme bir yaklaşım benimsemesi pek de şaşırtıcı değildir. Benzer şekilde, soyut sanat da, yeni egemen sınıf ne eskisinin simgelerine, ne de halkın sarıh arzularına müsamaha gösterebildiği için baskın hale gelmiştir. Fakat popüler bir sanatın gelişimine ilişkin sorun, simge ile topluluk arasında bir yarıma olmasıdır. Sanatçıların ortaya koyabileceği simgeler artık toplumsal güçlerin değil, kişisel güçlerin çizimleridir. Radikal sanatçılar için bile bir sorundur bu. Jorn, kendinden önceki nesli inceleyerek Klee'nin simgeler bulduğunu ama bunların popüler simgeler olmadığını gözlemler; Mayakovski ise halkın sesi haline gelmiştir fakat simge pahasına gerçekleşmiştir bu.²⁸

Jorn hem sosyalist gerçekçi sanata, hem de soyutlamaya karşı mesafeliydi ve böylece soğuk savaşın estetik yarılmasından kaçınabilmişti. Bu ikisini en iyi şekilde *diyagram* olarak tarif edilebilecek bir şeyde uzlaştırmamanın bir yolunu bulmuştu. Debord'la Paris sokak planları ve metro haritalarındaki güzelliğe bağlılık konusunda ortaklaşıyordu ve bunları daha büyük bir estetik geleneğin parçası olarak gördü. "Metro haritası natüralist değildir ama gerçekçi olmadığı da kesinlikle söylenemez. Aynı yöntemi renkli dergilerdeki modern çizgi romanlardan olduğu gibi Tunç Devri'ndeki kaya oymalarından, Çin ve Mısır'daki duvar resimlerinden, Avusturyalı aborjinlerin çizimlerinden, Klee ve Miró gibi modern sanatçıların işlerinden de biliyoruz; tüm bunlar bütün klasik kompozisyon geleneğine bariz tezat teşkil eder."²⁹ Hedef, donuk bir an olarak dünyadan kesilip çıkarılan bir nesnenin temsilinden ziyade, tüm hayata açık ve özgür bir resimsel süreç, bir güçler, yörüngeler ve imkânlar krokisi olmalıdır.

İlkel olan, Jorn'u büsbütün olmasa da büyük ölçüde büyülüyordu. Jorn için doğal kültür Yontma Taş Devri'nden başlamaz zira

bir yabancılaşma devridir bu: “Sınıflı toplum, silahlar konusunda uzmanlaşmış olan verimsiz bir avcı kabilesi kültürlü bir halka tahakküm ederek onları köle gibi çalışmaya zorladığında doğmuştur.” Doğal kültürün tarihteki emsali, Cilalı Taş Devri’nde tarım vasıtasıyla doğayı deneysel olarak dönüştüren ve işbölümüyle takribi bir eşitliği harmanlayan tarım toplumudur. Bu noktada insanlar “doğanın gelişim şeklinin püf noktasını bulmuştur.” Jom için natüralizm bir taklit değil, niteliksel gelişim meselesidir. Jom’un maddeciliği gizemcidir, çünkü gizemi varlığın, bütünlüğün birliğine ilişkin sezgi olarak görür. Ancak, gizemin önemi tarihsel gelişim seyrinin ihane-tine uğramıştır. “Dinler, maddecinin maddeye, hayata, insanlığa ve kendine duyduğu esrik sevginin yerine yüzünü gerçekte ölüme denk olan ama dinin Tanrı dediği var-olmayana çevirmiştir.”³¹ Varlığın tekanlamlılığının* bir anlamı kalmamıştır ve bununla birlikte farklılık ve akış sezgisi de kaybedilmiştir.

Din, tam anlamıyla natüralist ve toplumsal olan insani gelişmeden sapılması yüzünden doğar. Sınıflı toplumda din açık bir bütünlüğün yerine kapalı ve hayali bir bütünlüğü geçirir. Jom daha da çarpıcı şekilde “komünizmin bütün dinlerden daha eski” olduğunu öne sürer.³² Komünizmle kast ettiği şey hem tinsel olan ile zamansal olan arasındaki uyum, hem de doğanın estetik dönüşümüne ilişkin dayanışmacı pratiktir. İlk haliyle gizemcilik, maddeci kültürün kusursuz örneği olan doğurganlığa tapınmaktır. Gizemin modern dünyada eski haline getirilmesi, herkesi kültürel faaliyete teşvik eden bir Marksist kültürel ideoloji doğurabilir. Daha basitçe söylersek: “Sanat kültürdür.” Kültür, türümüzün yeryüzüyle olan aşk ilişkisidir. Jom’un kitlesel imha döneminin ardından önerdiği huzurlu düşünce silsilesi buydu. “Yeryüzündeki cennetimizi kaybettik ve daha da beteri, bu cenneti yeniden kurmak isteyenler hayatla ilişkisi kopmuş ahlaklar ya da toplum için tehlike arz eden bireyler olarak görülüyor.”³³ Ölü olan Tanrı değildir, Tanrı ölümdür.

* Duns Scotus’un bu kavramı, Tanrı’nın sıfatları için kullanılan sözcüklerin –Tanrı bambaşka bir mertebeye sahip olsa da– insanlara veya şeylere uygulandığında aynı anlama geldiğini ifade eder. Bu kavrama göre, Tanrı’nın iyiliğinden bahsettikten sonra bu niteliği insanlara uygulayabiliriz, dolayısıyla bu sıfatlar “tekanlamlı”dır. (ç.n.)

İkicilik sınıflı toplumdan gelir: egemen sınıf ruhu, madun sınıf maddesiyle kapışma halindedir. Jorn –kendine özgü– Kierkegaard okumasından sınıflı toplumun üç nevrozunu devşirir: sanat, etik ve din. Bunların her biri, toplumsal süreçlerden yalıtılmış aldatıcı bir birliğe dair bir dünya görüşü üretir. Jorn buna karşılık kendiliğinden ve yaratıcı bir estetiğin diriliğini ve aşağıdan yukarı doğru ilerleyen üç devrimci hali savunur: anarşist, sendikalist ve komünist. Ancak, Jorn’un Komünist Parti’ye olan bağlılığı savaş sonrasında hızla zayıflar. Cobra’nın bir hareket olarak başarısızlığa uğramasının nedeni, en azından bir dereceye kadar, kendini komünist bir sanat biçimi olarak konumlandırması, sonra da partideki sanat komiserleri tarafından reddedilip karalanmasıydı.³⁴ 1950’lerdeki hararetili teorik faaliyetlerinde ve muhtelif örgütlenmelerinde radikal birciliğin dördüncü halini yaratma girişimini görmemek elde değildir. Debord o hale şu ismi önerecekti: Sitüasyonist.

Bu iki kişiyi bir araya getiren bir diğer şey, Sartre’ın *durum* önemli ama bir nebze sıkıntılı bir kavram olarak resmedildiği ikinci felsefesini Jorn’un açıkça, Debord’una örtük bir şekilde reddetmesidir. Sartre’ın savaş zamanı klasiği *Varlık ve Hiçlik* (1943) herkesçe bilindiği gibi *özgürlük* kategorisini merkezileştirir, ama bunu yaparken *durum* kategorisinden de alttan alta yardım alır. Kendi-için olan şey, yani bilinç, kendi dışındaki bir şeyi varsayar. “Sadece direnen bir dünyada özgür bir kendi-için olabilir.”³⁵ Özgürlüğün özgürlük olarak kendini göstermesi şeylerin ele avuca sığmaz fizikselliğinden ileri gelir. Eğer bir projeyi gerçekleştirmek için onu tahayyül etmek yeterli olsaydı, tıpkı gerçeküstücüler gibi Sartre da “mümkün olanın artık hiçbir suretle gerçek olandan ayırt edilemediği bir rüyaya benzeyen bir âleme dalmış” olur ve artık bir arzuyu bir kurgudan ayıramazdı. Bu boşluk bir kez ortadan kaybolduğunda özgürlük de kaybolur. Özgür olmak kişinin arzuladığına sahip olması değil, arzulama kararlılığına ulaşmasıdır. Arzulamak, o arzuya göre hareket etmektir. Özgür olmak, paradoksal bir şekilde, bir seçim değildir. Bizler “özgürlüğe mahkûmuz.” Özgür olmama kararı bile özgürlüğü gerektirir. Özgürlük yalnızca koyduğu hedefte var olur ama varoluşu o hedefte peşinen mevcut değildir. “Bu nedenle ampirik

ve pratik özgürlük kavramı bütünüyle olumsuzdur; bir durumun değerlendirilmesiyle ortaya çıkar ve o durumun şu ya da bu hedefin peşine düşebilmem için beni özgür bırakmasını sağlar.”

Öyleyse Sartre’ı şu ya da bu hedefin peşine düşmekte özgür bırakan bu durum nedir? Savaş zamanında yazan Sartre’ın bir duruma dair örneği manidardır: “Sokağa çıkma yasağı başladıktan sonra etrafta dolaşmaya izin verilirse gece yürüyüşüne çıkma özgürlüğüne sahip olmanın.... benim için ne anlamı olabilir?” Sartre, geceleri sokağa çıkma yasağı sırasında kentte yürüyüşe çıkar. Sokak ona güzel görünebilir de görünmeyebilir de ama yalnızca bir tefekkür nesnesi olarak sokaktır o. Bir durum olarak bambaşka bir şeydir. Bu durum, kendi bilinemez oluşsalığının [*facticity*] ve Sartre’ın özgürlüğünün ortak ürünüdür. Bu durum, bilincin önceden özgürlüğün payı ile kendinde olanın payı arasında ayırım yapamadığı muğlak bir fenomendir.

Sartre’ın yürüyüş yapmak istediği sokak, özgürlüğünün nesnesidir. Özgürlüğü o sokağı seçer. Ancak, o sokağı bir polisle karşılaşmadan katedip katedemeyeceğini belirleyen özgürlük değildir. Sokağın vahşi varoluşunun parçasıdır bu. Fakat sokak tehlikelerini, yalnızca Sartre sokağı yürüme arzusunun nesnesi haline getirdiğinde ortaya çıkarır. Sartre sokağı, yürüme projesinin içine yedirir. Neyin özgürlükten (kendi içinelikten), neyin sokağın kendindeliğinden çıkacağını önceden belirleyemez. Sartre şöyle der: “Dünya öngörülen hedefi gerçekleştirilebilir hale getirecek direnişi ancak bir özgürlüğün özgür kabarışı aracılığıyla geliştirir ve açığa çıkarır.” Mutlak anlamda hiçbir engel yoktur. Özgürlük üzerindeki kısıtlamanın ne olduğunu ilk başta özgürlüğü koyutlayarak belirleyen Sartre’tır. Dolayısıyla, sokağa çıkma yasağı Sartre’ın eylemine bir sınır teşkil ediyor gibi görünse de, yasağın bir sınır olarak karşısında belirlediği eylem yöntemini ve amaçlarını yaratan şey Sartre’ın özgürlüğüdür.

1950’lerin ortasındaki Paris’te, işgal sırasındaki sokağa çıkma yasağı kalkmış ve Cezayir savaşı kaynaklı sokağa çıkma yasağı henüz başlamamışken, geceleyin yürüme özgürlüğünün anlamı ne olabilir? Sürüklenme bu soruya adeta doğrudan bir cevap olarak karşımıza çıkar. Sürüklenme bir durumun deneysel olarak haritasının çıkarılması, bir arzuyu gerçekleştirme ihtimallerinin rotasıdır. Yine

de mücadele edilecek polis vardır ve kurallara uymayan Letristler ve dostları zaman zaman geceyi nezarethanede geçirecektir. Ancak, sürüklenme (*dérive*) bilinç ile olgusalılık, kendi içlilik ile kendindelik, özgürlük ile kısıtlama arasındaki tarafsız bölgeden daha fazlasıdır. Sürüklenme daha ziyade, etkilerinden biri olarak kendi için olanla kendinde olan arasındaki boşluğun deneyimini üreten bir akıştır, birci diyalektir.

Sürüklenme, saptırma ve potlaç gibi ileride Sitüasyonist Enternasyonal'in asli pratikleri haline gelecek pratikler, pek çok şeyin yanı sıra Sartre'cı ikiciliğin dışında yeni kavramlar üretme imkânı yaratır. Burada bilinçle ve bilincin özgürlüğüyle değil, başlı başına bir amaç olarak yeni durumların üretilmesiyle ilgilenilir. Jorn Letrist Enternasyonal'de yeni pratikler için özerk bir alan üretmeye yönelik eleştirel pratikle haşır neşir olan, kendisine benzer gezginler görmüştü.

Jorn'un 1940'lardan 1950'lerin başına kadar kaleme aldığı amatör Marksist teorilerin büyük bir kısmı o dönemde yayımlanmadı ve haliyle pek az ilgi gördü. Marksist düşünceyi en etkili şekilde yeniden yorumlayan kişi Sartre değil, Jorn'un çağdaşı olan Louis Althusser olacaktı. Jorn ile Althusser birbirlerinden ancak bu kadar farklı olabilirlerdi.³⁶ Althusser savaşı Direniş'te değil, bir savaş esiri kampında geçirmişti. Althusser'in düşüncesi Jorn'un deyişiyle açıkça maddeci bir dünya görüşüne aitti. Estetik pratikten çok bilimi model alıyordu. Althusser Komünist Parti'den kopmaktan ziyade (Maocu eğilimlerini kaybetmeden) parti içinde kalmıştı. Marksizmin dışında, teori ile pratik arasında yeni bir rabıta inşa etmektense, Marksizme akademik alanda saygınlık kazandırmıştı. Tarihle öznel pratik olarak değil, nesnel süreç olarak ilgilenen Althusser saygın bir akademi filozofu oldu; Jorn'un akademik danışmanı ise ona kirbarca tezinin onaya bile sunulamayacağını belirtmişti. Jorn'un doktora çalışması, tıpkı Walter Benjamin'inki gibi, düzgün bir akademik biçime ulaşmakta başarısız olması itibarıyla ilgi çekicidir.

Jorn'un şimdilerde dikkate değer hale gelmesinin ve düşüncesinin geliştirilmeyi hak etmesinin sebepleri tam da bunlardır. Jorn, hem Komünist, hem de burjuva tarihlerinin dışındaki (ve artık sonrasındaki) pratik sorusuna işaret eder. Althusser Marksizmin sa-

vaş sonrası eleştirel bir söylem olarak geliştirmesi için akademide bir yer tahsis ettiyse, bunu yüksek teoriyle yan yana gelme pahasına yapmıştır. Marx akademik düşüncenin geleneklerine, otorite mekânlarına, disiplin kodlarına, sömestrlerden ve maaşlı izinlerden mürekkep zamansallığına boğulmuştur. Tüm bunlara ilaveten Jorn bir şey daha sunar. Marx'ı savaş sonrası bir eleştirel söylem olarak geliştirmiştir; bu söylem kendi oyunlarını yaratır, kendi kurallarını koyar, oldukça farklı bir zamana yanıtlar üretir ve daha marjinal ama daha ilginç bir mekâna aittir; üstelik bir enstitünün mekânı değil, başka türlü düşünce pratiklerinin mümkün olduğu, geçici bir mikro toplumun mekânıdır.

V

Geçici Bir Mikro-Toplum

Sitüasyonist Enternasyonal, 1957 yılının Temmuz ayında üç kadın ve altı erkeğin bir araya geldiği bir toplantıda kuruldu. Bu efsaneleşen olaydan artakalan tek şey, bir dizi heyecan verici belge ve kurucu üye Ralph Rumney'in üstünkörü ama bir sanatçının gözüyle çektiği fotoğraflardır.¹ Sitüasyonist Enternasyonal 1972'de kendini feshetti. Varolduğu on beş yıl boyunca sadece yetmiş iki üyesi oldu. Hâlihazırda var olan iki buçuk grubun, yani İmgelemci Bauhaus, Letrist Enternasyonal ve Londra Psikocoğrafya Birliği'nin (bu birlik yalnızca tek bir üyeyle temsil ediliyordu: Rumney) kaynaşmasından doğmuştu. Enternasyonal'in temelini atan konferans küçük bir Ligurya kasabası olan Cosio d'Arosca'da kurucu üye Piero Simondo'nun ailesinin küçük otelininde gerçekleşmişti. En azından resmi anlatı böyledir. Debord bir mektubunda Jorn'a şöyle yazar: "Bana kalırsa 'Cosio'daki Konferans'ı belirgin örgütlü faaliyetimizin çıkış noktası olarak sunmamız gerekiyor."² Debord en başından beri imaj yaratma taktikleri konusunda ustaca davranmıştı.

Taktikçi Debord, Letrist Enternasyonal'i bir çıkmaz sokak olarak görüyordu. Sürüklenme bir yere kadar götürülebilirdi. Chtcheglov, akıl hastanesine kapatıldıktan sonra sanatoryumdan Debord ve Bernstein'a sürüklenmenin de sınırları olduğunu ve aralıksız icra edilemeyeceğini açıklayan şeyler yazacaktı. "Bizi öldürmemiş olması bir mucize. Demir kanımıza bulaştı."³ Yeni bir hayat tarzı için yeni bir mimari önermek bile ellerinde olandan daha fazla kaynak gerek-

tiriyordu. Şimdilerde orta sınıf hayatı diyebileceğimiz şeyden bütünüyle feragat etmeleri onları hayatı kaynaklardan koparmıştı. “Bu üstün kültürel yaratıma (ki biz buna Sitüasyonist oyun deriz) erişmek için bu dönem kültürünün (eskiden neşeyle yaptığımız gibi kıyısında köşesinde değil) gerçek topraklarında aktif bir kuvvet olmak zorunludur.” Böylece Letrist Enternasyonal’in “saf (etkin olmayan) aşırılık” politikasında bir değişikliğe gidildi.⁴ İleri gitmek için birkaç adım geri gitmek gerekiyordu. Projenin hedeflerine doğru ilerleyebilmek için (geçici olarak) bir miktar kaynak gerekiyordu. Sitüasyonist oyun “tüm araçlarla, hatta sanatsal araçlarla”⁵ devam etmeliydi.

Debord ustaca davranmış, Sitüasyonist Enternasyonal adlı yeni harekete kendini sekreter olarak atamıştı. Debord’un üstlendiği tüm rollerden (gelecek nesiller tarafından ona atfedilen rollerden bahsetmiyorum bile) en az dikkat çeken sekreterliktir. Hayatının sonlarına doğru şöyle diyecekti: “İyi bir profesyonel olageldim ama hangi konuda?”⁶ Bu retorik bir soru olsa da gayet makul bir cevabı “sekreterlik” olacaktır. Debord’un dikkate değer yönlerinden biri de Sitüasyonist Enternasyonal’i yönlendirirken kullandığı taktiklerdir; bu taktiklere en iyi şekilde onun Yazışmalar’ı [*Correspondence*] sayesinde yaklaşabiliriz. Dul eşi Alice Becker-Ho’nun (d. 1941) ölümünden sonra yayınladığı bu eser, sekreter Debord’un dikkatlice incelenerek seçilen hikâyesini sunuyor.

Debord’un kavradığı şekliyle sekreterin görevi sergileri, provokasyonları, ara sıra yapılan yayınları ve her şeyden önce *Internationale Situationniste* dergisini organize etmektir. *Internationale Situationniste*, diye yazar Debord, “bizim ‘resmi yayın organımızdır, ideolojik tutarlılığı da benim sorumluluğumdadır.” Debord sekreterliği fevkalade azim ve çalışkanlıkla kotaracaktı. *Internationale Situationniste* Letrist Enternasyonal’in *Potlatch*’ı gibi çoğaltılmış bir broşür değil, güzelce düzenlenen, resimlendirilen, tasarlanan ve ciltlenen bir iş olacaktı. “Asla çalışma” diyen Debord 1960’a doğru “işten kafamı kaldıramıyorum” diye sızlanacaktı. Kapakta kullandıkları Lumaline denilen bir malzemeden, güzel bir şey üretmek için emek harcayan herkesi gülümsetecek bir bir şekilde şöyle bahseder: “Malzemenin etkisinin harikulâde olduğu gün gibi ortada. Ama

fiyatı fena cep yakıyor: Kapak için 100.000 (ki bu yalnızca 1600 nüshanın maliyeti), ama en fenası da matbaa makinesine dair ilave masraflar için 60.000, ki bu da tamamen elle yapılan bir sürü katlama ve dikiş işi çıkarıyor; üstelik makineler de Lumaline'i kırıyor, sonradan kolayca yırtılmasına yol açıyordu. Sonra birleştirme aşamasında az kalsın elde olanları da kaybedecektik (bu süreçte kötü dikilmiş kopyalardan ötürü en azından %10 zarar ediliyor)."⁷

Debord *Internationale Situationniste*'i kolektif bir dışavurum olarak, bütün kültürün kolektif mülkiyet sayıldığı geçici bir mikro-toplumsal belgelenmesi olarak üretmenin mücadelesini verdi. "Yayın kurulumuz acımadır (ve tahayyül edebileceğiniz gibi, edebiyatın adab-ı muaşeretine hiç saygısı yoktur)." Saptırma hem Sitüasyonist pratiğin imzasıydı, hem de kültürün bir bütünlük olarak nasıl işlediğine dair bir teoriydi. Debord Kanada'daki Straram'a şöyle yazar: "Sitüasyonist Enternasyonal'de yayımlanmış tüm materyaller, ilke olarak, referans bile gösterilmeksizin, edebi mülkiyet tasası olmaksızın, herkes tarafından kullanılabilir. Sana yararlı görünen her türlü saptırmayı gönlünce yapabilirsin."⁸

Kişi eldekiyle bir hareket başlatır. Üyelerin Sitüasyonist Enternasyonal'den *ihraç edilmesi* örgütün kuruluşundan kısa bir süre sonra başlar. Debord'un iyi bir sekreter olarak oportünizme veya beceriksizliğe pek az tahammülü vardır. Örgütün kurucu üyelerinden Walter Olmo'ya şöyle yazar: "Bazı durumlarda birçok aptalca fikri kabul etmiş olmayı sana hiç yakıştıramıyorum." Olmo da gidicidir. Ralph Rumney neredeyse sadece bir yıl üye olarak kalır. Debord Mart 1958'de ona şöyle yazar: "Bizle halen doğru düzgün bir iş yapmadın."⁹ Rumney, sanat dünyasındaki eşine dostuna Sitüasyonist bağlantılarından bahsedip böbürlenerek Debord'un canını daha da sıkacaktır.

Rumney'in resmi kabahati, Venedik üzerine yaptığı psiko-coğrafik raporu çok geç göndermesiydi. Kayınvalidesi Peggy Guggenheim'in tacizleriyle yeni doğan oğlu arasında sıkışan Rumney'in işi başından aşkındı.¹⁰ Rumney, Cosio'da davaya bütünüyle baş koymayan herkese sıfır hoşgörü gösterilmesini savunanlardan biri olduğu için, gruptan çıkarılması makuldü. Rumney'in

“Venedik’in Eğik Kulesi” o sırada yayımlanmadı ama yayımlandıktan sonra bir miktar ilgi de çekti. Rumney’in bu işi, İtalya’da o zamanlar oldukça popüler olan fotoroman şeritlerinin saptırılması biçimini almıştı. Anlatısal grafik sanatının Sitüasyonistlerce saptırılmasının ilk örneklerinden biriydi.

Rumney, Beat şairi Alan Ansen’in fotoğraflarını alıp, altlarına yazılar yazarak bir anlatı haline getirmişti. “Bizim savunduğumuz şey, kentlerin kendilerinde bulunan bir oyun faktörünü vücuda getirmesi gerektiğidir,” der bu alt yazılardan birinde. “Biz burada bir oyun-çevre ilişkisi üzerine çalışıyoruz.” Rumney’in fotoğrafları, Ansen’i “psikocoğrafik ilgilere hitap eden alanlardan geçen bir izlek” üzerinde takip eder. Onun öznesi özel olarak oyundur, zira “oyun (*play*) ve kurallı oyun (*game*) eşanlamlı değildir.” Ansen’in sıçrayarak oynayırları resmi kurallarla kısıtlanmaz. Bir kurallı oyun mekânını onun dışındaki mekândan ayıran sınır işaretleri yoktur. Oyun, kazanmayı veya kaybetmeyi şart koşmaz ve önceden belirlenen bitiş koşulu yoktur. Oyun basitçe Rumney’in İngiliz sanat eleştirmeni ve bu olayda oyunbaz olan Lawrence Alloway’ı tanımasıyla biter.¹¹

Bir Sitüasyonist haline gelmek zorluklara göğüs germeyi gerektiriyordu. Debord şöyle diyordu: “Hâlâ Sitüasyonist Enternasyonal’le birlikteyim ve örgüt içinde olduğum sürece de denetlenmesi mümkün olmayan unsurlarla işbirliğini bütünüyle dışarıda bırakan bir disiplini asgari düzeyde sürdüreceğim.”¹² Bugünün orta sınıf duyarlılığı için para kazanmak dışındaki sebepler uğruna bir disipline uymak bir çeşit sapkınlık gibi görünür ve tam da bu sebeptendir ki, Sitüasyonist Enternasyonal üyeliği dinin gizemleri kadar anlaşılmaz bir özveridir. Günümüzün çözülmekte olan gösterisindeki sanatçıdan geriye kalan şey için daha yaygın bir model, küçük işletme sahibi modelidir. Örnek olarak “fahiş fiyatlara ortaya çıkarılan sanata yönelik filizlenen tutkusunu sekiz yıl boyunca Wall Street’te mal simsarı olarak çalışarak sağlam kazığa bağlayan ... artık Chelsea’de doksan asistana sahip bir fabrikanın sahibi”¹³ olan Jeff Koons’u (d. 1955) alalım. Öyle görünüyor ki, sanatçı olmak sıradan bir orta sınıf hırsı, üzerinde isminizin olduğu bir bayilik hülyası haline gelmiştir.

Üyelerin ihraç edilmesinin bazen Debord'un kişiliğine dair bazı meşum yanları su yüzüne çıkardığı düşünüldüğü için, Yazışmalar'da Jorn'un "ihraç tedbirini savunan ilk kişi" olduğunu okumak ilginçtir. Jorn, hayatında ortodoks bir Komünist partinin üyesi olmuş birkaç Sitüasyonistten biriydi. Ancak, Sitüasyonist Enternasyonal sık sık böyle bir partiyle kıyaslandıysa da, bu benzerlik çoğunlukla hiçbir örgütlenmeye girmemiş insanlar tarafından kuruluyordu. Kıymetli bireyselliğini korumayı soğuk savaşın tedrisatından geçerek öğrenmişlere Sitüasyonistlerin istilacı mezar hırsızları gibi görüneceği şüphe götürmez. Hele hele ihraç edilen bir üyeye gönderilen bu telgrafı ele alırsak: "Bizziz Ben önceden imâl edilmiş kitleye gerilemek demektir."¹⁴ Sitüasyonistlerin ulaşmaya çalıştığı şey, ne Komünistlere, ne de Letristler gibi önceki avangardlara benzeyen yeni türden bir kolektif varlıktır.

Sitüasyonistlerin kendilerinden bekleneni kimse anlatmaksızın bilmeleri bekleniyordu. Debord'un sekreter olarak politikası "belli sayıdaki kabul edilmiş yoldaşa, nesnel kriterlere dayanarak, aksini gösteren ilk kanıta kadar, tüm durumlarda *a priori* olarak güvenmek"ti. İhraçların çoğunluğunun gerekçesi gizemli değildir; beklentileri karşılayamamaya dayanır. Üyeler ne yapıyorlarsa oydular: "Kolektif eylemimizdeki hiçbir sorun iyi niyetle çözülemez." Dostlukların nasıl kurulup bozulduğuna, kişiliğin zamanın içinde ve zamana karşı mücadele ettikçe nasıl farklılaştığına dair duygusallıktan uzak bir anlayış, "ne özgürlüğün ne zekânın tek bir seferliğine ve herkes için dağıtıldığı"¹⁵ Sitüasyonist özneliliğin ayırt edici niteliğinin altını çizer.

Bataille, cemaati bir araya getiren şeyin ölüm deneyimi olduğunu düşünmüştü.¹⁶ Sonradan Stalinist olan gerçeküstücü Louis Aragon'un (1897-1982) rehberliğinde savaş sonrası komünist kültürü, Direniş'in müteveffa savaşçılarından gerçek bir kült yarattı. Kızıl bayrak şehit edilen ölümlere kefen oldu, her karışı onların kanlarıyla boyandı. Sitüasyonistler komünistlerden en azından bu kadarını ödünç almıştı: Yaşayan üyelerin ihracı toplumsal ölüm demekti. Komünist kültürün hakikaten de tastamam bir toplumsal dünya oluşturduğu düşünülürse, partiden ihraç edilmek gerçekten de aforoz edilmek anlamına geliyordu. Sitüasyonistlerin böyle bir iktidarı yoktu. Ancak, kolektif bir aidiyetin nasıl anlamlı kılınacağı, nasıl bazı özveriler gerektiren bir

şey haline getirileceği sorunuyla boğuştu. İhraç edilme ihtimali Sitüasyonist oyuna olan katılımı anlamlı kılıyordu.

Sitüasyonistler ile Komünist Parti arasındaki yabana atılamayacak farklardan biri, ilkinin nadiren yeni üye kabul etmesiydi. “Düzmece havariler üretmeye ihtiyacım yok.” Doktrine dayalı ortodoksluğa bağlılık da gerekmiyordu. “Hiç şüphe yok ki, katiyen herhangi bir doktrin değil: perspektifler. Bu perspektiflerin sularında bir dayanışma.” Hakikaten de doktrine dayalı tutumlar ihracın dayanağı olabilirdi. Debord Simondo’ya şöyle yazmıştı: “Sitüasyonist bir doktrin bütün olarak var olmaz ve olmamalıdır. Var olan şey Sitüasyonist bir deneysel tavidir.” Jorn’un hayata ilişkin maddeci tavrına benzer bir şeydir bu. Hiçbir doktrine bağlı olmama şeklindeki doktrinin paradoksu işte buradadır. Jorn’un İmgelemci Bauhaus’a üye yaptığı ve Sitüasyonist Enternasyonal’in İtalyan kurucuları arasında önemli bir yeri olan Pinot Gallizio için şöyle yazar Debord: “Simondo’nun yakın zamanda su yüzüne çıkardığı metafizik dogmalara son derece karşı olduğundan hep emindik.”¹⁷ Gallizio’nun ihraç edilmesi Simondo’nunkinden biraz daha uzun sürecekti.

Debord, mektuplarında sık sık “propaganda”dan ve hatta “iç propaganda”dan bahseder. Beyanlar, hem iç hem de dış amaçlarla, taktiğe dayalı olarak oluşturulmalı ve icra edilmelidir. Sitüasyonist Enternasyonal kendini kısmen sanat dünyasının kumaşından dokumuş ama sanatın aşılmasını ayrı bir pratik olarak öngörmüştü. Debord’un deyişiyle “burjuva medeniyeti”nin orta sınıf duyarlılığı için kavraması için güç olan şey, gerçekten de Sitüasyonist Enternasyonal’in potansiyel *prestijinin* (bilhassa sanatçı üyeleri tarafından) fırsatçı bir kafayla sömürülmesi gibi bir tehditin var olmasıydı. Sitüasyonistler hiçbir zaman *sanatkâr* bir avangard olmadılar. Debord: “Hâlihazırda aramızda kendi on dokuzuncu yüzyıllarını yaşayamamış ve sanatsal açıdan ihtiyar olan çok fazla kişi var.”¹⁸ Sanatçılar ancak sanatın ötesine “sert bir evrim”le (Debord Spur grubundaki bahtsız Alman sanatçılar için bu tabiri kullanmıştı) geçmeye hazır göründüklerinde üye olarak kabul edilmişti.

Sitüasyonistler, çeşitli yaratıcı pratiklerin –sanat bunun bir örneğiydi sadece– eski malzemelerinden işbirliğine dayalı yeni oyun-

biçimleri yaratır. Gruba dahil etme ve ihraç etme anlarını anlamının en iyi yolu bunları bayağı kişilik dramaları olarak deşifre etmek değil, bu stratejiyle ilişkilendirmektir. “Taktiksel açıdan en acil sorun, ilk başta Sitüasyonist Enternasyonal’deki ressam sayısını mümkün olduğunca çok mimar, şehir plancı, sosyolog ve benzerleriyle dengelemek ve sonra da bunların sayısını mümkün olduğu kadar hızlı bir şekilde ressamların sayısının üstüne çıkarmaktır.” Bu isteğin kendi tehlikeleri de vardı. “Sitüasyonist anlamdaki deneysel konumlarda ortaklaşmayan ‘uzmanlaşmış iş arkadaşları’na hemen hemen hiç güvenemeyiz. Durum böyleyse, mimarların, sosyologların, şehir plancıların ve benzerlerinin kendi alanlarına has önyargıları savunma konusunda ressamlar kadar sınırlı olduklarını acı bir şekilde keşfedeceğiz.”¹⁹ Sitüasyonist Enternasyonal, uzmanlar arasında ortaklaşa yapılan bir iş değil, yeni türden bir kolektif faaliyet adına uzmanlaşmanın aşılmasıdır.

Debord sekreter olarak şu veya bu yolu tutturarak Enternasyonal’i bir arada tutmaya çabaladı. Debord’un sorunları, hepsi ondan yaşça büyük olan birkaç güçlü şahsiyetin mevcudiyetiyle şiddetleniyordu. Sitüasyonist Enternasyonal kurulduğunda Debord yirmi beş, Constant otuz yedi, Jorn kırk üç, Gallizio ise elli beş yaşındaydı. Debord’un her birine yazdığı mektuplar okunurken bu yaş farklılıkları unutulmamalı. Nispeten genç olduğunu göz önünde bulundurduğumuzda mektuplardaki özgüveni olağanüstüdür. Debord’un yazımındaki ton, bu büyük kişilerin her biriyle irtibat kurmaya çalışırken hepsinden hesap soracak özgüveni olsa da bir hayli dalgalanır. Debord’un en sevdiği yazarlardan biri olan Retz Kardinali’in deyişiyle: “İma yeteneği ikna yeteneğinden daha işe yarar, zira yüz kişiye laf sokabilirsin ama beş kişiyi güçbela ikna edebilirsin.”²⁰

Dostları arasında Pinot diye anılan Giuseppe Gallizio (1902-1964), kendi ifadesiyle, bir “arkeolog, bitki bilimci, kimyacı, parfümcü, partizan ve çingeneler kralıdır.”²¹ Bu sıfatlara şunlar da eklenebilir: fırsatçı, amatör, züppe ve sanat sevicisi. Asger Jorn’la birlikte Özgür Sanatçılar Kongresi’ni 1956’da memleketi Alba’da toplayan da Gallizio’nun ta kendisiydi. Bu olay, Sitüasyonist Enternasyonal’in ertesi yıl Cosio’da kurulmasının temelini atmıştı –

kendisi de kurucu üyeler arasında olacaktı. Gallizio'nun yaklaşımı istikrarlı bir şekilde deneysele ve deneysel bir mizacın malzeme ve pratiklerinin herkesin kullanımına açık olduğu fikrindeydi: "Kitleler uyandı ve yeni bir şiirsel anın nefes kesen heyecanı, kendini beğenmiş bir tavırla yeryüzünün mistik gücünü anlamamanın ürettiği ölgün ideallerden sıkılan insanların kapılarına şimdiden sabırsızca vuruyor."²² Gallizio kendi işlerine *topluluk resmi (ensemble painting)* adını veriyordu. Amacı, hayatın paylaşılması ve değıştirilmesine yönelik *patent karşıtı* bir süreç yaratmaktı.

Gallizio'nun toplulukları, diğeri sanatçılar gibi yalnızca nadir ve tekil işler üretmemişti. Bu topluluklar *endüstriyel resim* de üretti. Bunlar yalnızca minimal anlamda gerçek makinelerin ürünleriydi. Fikir daha ziyade resmin, özgün hareketin altını boşaltmak amacıyla tekrar ve varyasyon mekanizmaları kullanarak yapılabileceğiydi. Sonuç ise yaratıcı ve tekil olanı seri olan ve tekrarlananla bir araya getirecekti. Kısacası, Michèle Bernstein'in tabiriyle "şans ile mekaniği zekice harmanlayarak" avangardın iki karşıt akımı olan gerçeküstücülük ve konstrüktivizmin bir sentezini icat etti. Sanat tarihçisi Mirella Bandini ifade ettiğii gibi, onun tasarısı "her yere abartıyı yaymak"tı.²³

Debord, Gallizio'nun ilk işini Fransız ve Alman sanat dünyalarında tertipleme işine büyük bir enerji sarf etmişti. İlk başta her şey iyi gidiyordu: "Senin görkeminin yarattığı heyecan, ağzımızı sıkı tutmamıza rağmen giderek büyüyor." Ancak, sanat dünyasındaki bu sükse Gallizio'nun Sitüasyonist Enternasyonal'deki sonunu getirdi. Bu son, serginin kendisinden ziyade onun taktiksel olarak kullanılma tarzında yapılan hatadan kaynaklanıyordu: "En ciddi eksik, Pinot'nun Parisliler karşısındaki tavrında, meslektaşları tarafından kabul edilen oldukça sıradan bir sanatçı rolünü öyle ya da böyle bilinçli olarak kabul etmesidir (buna karşıt olarak, Jorn'un saptırılmış resimlerinden oluşan sergi, inanıyorum ki, bu çevreden oldukça sert bir kopuştu)." Sonuç olarak Gallizio ve oğlu Giors Melanotte "mide bulandırıcı zıppıklılık"tan ötürü ihraç edildi. Debord bu konu hakkında sonradan şu yorumda bulunmuştu: "Sitüasyonist Enternasyonal kendi görkemi için nasıl savaşacağını bilmiştir."²⁴

Debord dönüp geçmişe baktığında bile Gallizio'nun "ustalığını" teslim etse de Gallizio Sitüasyonist Enternasyonal'in *sağ kanadındaydı*.²⁵ Onun sol hali Constant Nieuwenhuys'tü. Nieuwenhuys, Jorn ile birlikte Cobra grubunun bir üyesiydi ama resimden uzaklaşarak yeni türden potansiyel kent biçimlerinde deneyler yapmaya yönelmişti. 1958'deki "Amsterdam Bildirgesi"nde Debord ve Constant "yeni tür bir kolektif yaratıcılığın sonucu" ve "insanın her alandaki en ileri kavrayışlara göre çevresini bilinçli olarak yeniden yaratan karmaşık ve süregelen faaliyeti" olarak gördükleri "birleştirici şehirciliğe uzanması gereken eksiksiz çevrelerin geliştirilmesi"ni istiyordu.²⁶ Herkesin oynayabildiği bir şiir, şiirin oynadığı bir *herkes*.

Constant'ın *birleştirici şehirciliğe* bağlı ünlü Yeni Babil projesine başlamasına Alba'da beraber oldukları sırada önyak olan Gallizio'ydu. Kasabasının belediye meclisinde olan Gallizio, kasabaya gelen Romanlara ya da çingenelere karşı kasabalının duyduğu antipati sorununu onların kendi arazisinde konaklamasını sağlayarak çözmüştü. Geçmişte benzeri görülmemiş bir fikir değildi bu. Alice Becker-Ho'nun 1569 yılına ait bir metinden alıntıladığı gibi, "belli köylerde geçici olarak konaklayanlara daima oradaki ağalar ya da kodamanlar sahip çıkmıştır."²⁷ Gallizio, kendilerine mesken olacak yeni türden bir seyyar mimari tasarlaması için Constant'ı görevlendirdi. Constant'ın modeli hiçbir zaman inşa edilemese de bu çaba Constant'ı yeni bir yola sokmuş oldu. Constant, genel anlamıyla sanatı ve özel olarak da resmi reddetmeye başlayacak, Gallizio gibi makineyi çağdaş yaratıcılığın asli olgusu olarak ortaya koyacak ve şöyle yazacaktı: "Geleceğin özgür sanatı, yeni geliştirilen tekniklerin hepsinde ustalaşacak ve onları kullanacak bir sanattır."²⁸

Ne var ki Constant ile Gallizio arasında sadece kişilik açısından değil, pek çok açıdan uyumsuzluk vardı. Constant'a göre sanatın sonu gelmiştir. Kurulan durumlara dayalı bir birleştirici şehircilik, ayrıntı sanatların tümünü hükümsüz kılar. "Sanatçıların görevi, yeni teknikler icat etmek ve ışıktan, sestten, devinimden, ambiyansı etkileyebilecek her türlü icattan yararlanmaktır. Bu olmaksızın sanatın beşeri habitatın inşasına dâhil edilmesi, Ivan Chtcheglov'un önerileri kadar içi boş kalmaya devam edecektir."²⁹ Debord, ilkesel düzeyde

aynı görüştedir. “Hiçbir resim Sitüasyonist bir bakış açısından savunulabilir değildir.” Ancak Constant ilke üzerinde ısrar eder, sekreter ise bu noktada üyelerin bilinç düzeyinin çok ilerisine gitmek istemez. “Evet, ‘resimsel olan’ın ruhunun peşini bırakmamak lazım ve ne kadar bariz de olsa bunu herkese kabul ettirmek pek kolay değil.”³⁰

Debord, Constant’ı taktiksel müttefiği olarak görse de örgütü çok hızlı ve çok ileri götürmesine mani olmaya çalışır. Constant’ın derginin yayın çizgisi konusunda bunu aklında tutarak çalışmasını ister: “Elbette ki Sitüasyonist Enternasyonal’in hakikaten deneysel olan kanadına yardımcı olacaktır bu.” Fakat Debord –her ikisi de Constant’ın katı bir hoşnutsuzlukla baktığı *sanatçılar* olan– Gallizio veya Jorn’la ilişkisini kopartma konusunda başlarda tereddütlüdür. “Ressamlara (sözelimi) eserlerinden daha ileride olmayan gerçek bir hareket adına direktifler dayatmaya çalışmaya hakkım yok, buna dair en küçük bir arzum da.”³¹ Akıllıca bir hamle. Zira Debord’un ressamı yönetmeye kalkışması onun –ayrıca diğer Sitüasyonistlerin– sanat dünyasındaki takıntılarının daha da derinlerine gömülmesinden başka bir şeye sebep olmayacaktı.

Debord’un Constant’la ilişkisinin bozulması Sitüasyonist Enternasyonal’in ilk yıllarındaki çok önemli bir andır ve hareketin olanaklı alanını şekillendirir. Debord, hareketin sağ kanadı ile sol kanadı arasında sıkışıp kalmıştır. Sanatçılar birer birer ihraç edilseler de Constant yatışmaz ve istifa eder. Hareket de, deyim yerindeyse, yoluna devam eder. Ancak bu an, tıpkı bir romanın veya filmin açılış sahnesi gibidir; durumlar akışkandır ve pek çok şey mümkündür. Sitüasyonist Enternasyonal’in ilk üç yılındaki –efsaneleşen ve hatta tarihsel olarak kaydı düşülmüş olanlardan başka– çeşitlemelerini epeyce çoğaltmak mümkündür. Birçoklarının Sitüasyonist Enternasyonal’e, bilhassa da bu ilk yıllara, hâlâ yaşayan hareket içindeki bir an olarak ya da başka bir deyişle bir durum olarak tekrar tekrar geri dönmesinin sebebi de muhtemelen budur.

Hemfikir olsak da olmasak da Debord’un Yazışmalar’daki yargıları tümünden keyfi değildir. Constant ve Felemenk grubuna karşı pek çok açıdan gayet akıllıca olan iki suçlamada bulunur. Birincisi, Constant her ne kadar reddetse de, Saint-Simon ve Auguste

Comte'un ütopyacı mirasına yakın bir damarı vardır – özellikle de bir aydın sınıfına yeni bir dünyayı meydana getirecek tek fail olarak ayrıcalık tanınması bu açıdan önemlidir: “İlerici güçleri yalnızca ‘kültürel yoksulluğa karşı isyan eden aydınlar sınıfında buluyorsan bizzat kendin ütopyacısın demektir. Aydınlar toplumsal ilişkilere genel değişimi getiren bir atılımla irtibat kurmaksızın ne yapabilir ki?”³² Kısacası, proletaryayla olan irtibattır bu. Jorn'un sınıfı ilginç şekillerde yeniden düşünmeye başladığı sırada Sitüasyonist Enternasyonal romantik isyan ile sınıf mücadelesi arasındaki eski ikileme yakalanmıştı, bir bakıma çıkmazdaydı.

İkinci suçlama birleştirici şehirciliğin durumuyla alakalıdır. Constant, birleştirici şehirciliğin ayrı sanatların daha sınırlı başarılarını nasıl gerçekleştireceğine ve aşacağına odaklanır, Debord ise hâlihazırda birleştirici şehirciliği gerçekleştirmeye ve aşmaya bakmaktadır: “Zorunlu faaliyetimiz bütünlük sorusunun hakimiyeti altındadır. Buna dikkat etmeli. Birleştirici şehircilik, bir bütünlük kavrayışı değildir, öyle olmamalıdır. Birleştirici şehircilik, genişletilmiş bir saptırma inşa etmeye yönelik kullanıma hazır bir alettir.”³³ Debord ve Constant tekniği benimsemek konusunda –teknofobik Jorn'un aksine– birleşseler de Debord sadece sanatları parçalayarak onları yeni ambiyansların, yeni oyun alanlarının inşasında bir araya getirmenin artık yeterli olduğu fikrinde değildir. Birleştirici şehircilik, pozitif ve yapıcı bir modellemeden ziyade savaş sonrası yeniden-inşa sürecinin ayırt edici niteliği olan “yüksek-bina” zihniyetine yönelik negatif ve eleştirel bir taktiktir. Chtcheglov'un birleştirici şehirciliğinin hayali mahiyetinin halen taktiksel bir değeri vardır.

Efsaneye göre Debord insanlarla ilişkisini kesti mi bir daha dönüp bakmaz, yoluna devam ederdi. Ama Constant'la ilişkisinde durum böyle değildi: Bu sefer yazışmalar çarpık bir aşk misali devam etti. Debord, *Tehlikeli İlişkiler*'deki (1782) Madame de Merteuil'ü andıran bir tonla, “Tutku seni yanlış yöne sürüklüyor,” diye yazar Constant'a. Constant ise Valmont rolünü benimseyerek telgrafla cevap verir: “Şayet tutku beni yanlış yollara sürüklediyse, kararsızlık da senin yitip gitmene sebep oluyor.” Debord son çareyi tehditlerde bulur: “Nereyi seçeceğin sana kalmış.”³⁴

“Constant’la dost kalmak epey zordu. Kavga etmeyi severdi,” diyor Jacqueline De Jong. Constant’ın kitabının iki yüz nüshası tartışma konusu olmuştu; Debord bunları kendisine borçlu olduğu görüşündeydi. Kulağa bahane gibi gelebilir ama Sitüasyonist Enternasyonal’in asli unsurlarından biri belgelerin hareket içinde karşılıklı alınıp verilmesi ve dışarıdakilere *bağışlanmasıydı*. Bu olayın gösterdiği gibi, grubu bir arada tutan şey armağandı. Armağan, Sitüasyonizme (Durumculuğa) sosyalist antropolog Marcel Mauss’un (1872-1950) yazıları kanalıyla giriş yapar (ki Georges Bataille bu yazılarla ilgilenmiş ve bu yazıları genel ekonomiye ilişkin bir teoriye doğru genişletmişti). Hem Bataille hem de Mauss, Franz Boas’ın (1858-1942) ve Pasifik Kuzeybatısındaki Kızılderililer üzerine çalışan diğerlerinin yazılarından ve onların *potlaç* kavramından yararlanmıştı. Armağanın bu versiyonu, itibarla yakından ilişkilidir. Armağan, ne diğerkâm bir sadakadır, ne de bir yılbaşı hediyesidir.³⁵ Armağan daha ziyade bağışta bulunan kişinin itibar kazanmak amacıyla değerli zamanını, maddesini ya da enerjisini hibe ettiği özel bir bağıştır. Letrist Enternasyonal’in dergisinin adı *Potlatch*’tı ve grubun zayıf özkaynaklarına rağmen ücretsiz dağıtılıyordu.

Sitüasyonistler dergilerini kitapçılarda satarsa da pek çoğu aynı sebeplerden ötürü hibe edildi: zamanla, enerjiyle ve materyallerle itibarı mübadele etmek. Sitüasyonist Enternasyonal, oldukça özel bir bağış ve itibar ekonomisi üzerine kurulu yeni inşa edilen bir mikro-toplumdu. Grubun faaliyetlerinin pek çoğu koleksiyonculara sanat işleri satarak veya ücretli emeğin diğer bayağı biçimleriyle desteklenmesine rağmen, Sitüasyonist Enternasyonal’in küçük bir cemaatin düşünce ve işlerini ateşe atan, kendi zamanını mürşifçe harcayan ve dünyaya kendisiyle boy ölçüşmeye davet eden büyük bir potlaç olduğuna dair bir his vardı. Dolayısıyla nüshaların bağışlanması Debord’un Constant’la kavgasında hiç de bahane değildi, zira Constant bağışlamayı reddedecek olsaydı (eğer hakikaten böyle denebilecekse) bu mikro-toplumun ekonomisinde büyük bir kırılma yaratacaktı. Oldukça paradoksal bir ekonomi söz konusuydu.

Debord ile onun çağdaşı olan filozof Jacques Derrida (1930-2004) arasında armağan anlayışlarındaki benzerlik dışında hemen hiç ortak

nokta yoktu. Derrida şöyle diyordu: “Armağan kendini armağan etmekten başka bir şey değildir.”³⁶ Marcel Mauss’un aklında cömertliğe, yani tam da sosyalizmin ruhuna dayalı bir armağan ekonomisi vardı. Debord ve bilhassa Jorn armağan ekonomisini az çok aynı ruhla yürüttüler, hatta onu sosyalist düşünce ve eylemin ötesine geçen bir kopuş için temel olarak gördüler. Fakat Claude Lévi-Strauss (1908-2009) armağan üzerine düşünmeyi gündelik hayatın “tezgâhtar kız felsefesi”nden çıkararak yapısal bir mübadele mantığına doğru yönlendirdi.³⁷ Bu düşünce izleği, Roland Barthes’ın (1915-1980) ve Louis Althusser’in ellerinde yeniden serpilecek ve armağan mübadelesi simgesel mübadelenin yapısal mantığı olarak yeniden belirerek, kapitalist toplumun üstyapılarını deşifre eden bir teknik haline gelecekti. Barthes ve Althusser, halen altyapıdaki işleyişi açıkladığı düşünülen Marksizan [*marxisant*] siyasal iktisadı tamamlayacak bir teori istiyorlardı. Derrida ise bunun yerine armağanın ekonomiyi sekteye uğratmasını öneriyordu. Armağanın iadesi gerekmez. Dolaşımın ve döngüsel zamanın dışındadır. Vermek tüm hesaplamaları askıya alır. Herhangi bir karşılık, iade, borç, karşı-armağan veya mübadele armağanı hükümsüz kılar. Derrida armağanı tekilliği içinde, mübadelenin dışında düşünerek antropolojiden ayrılır ve armağanın her yapısal mantık için nasıl rahatsız edici olduğunu su yüzüne çıkarır.

Bir armağanın alıcısı onu bir armağan olarak görüyorsa, o artık armağan olmaktan çıkar. “Şayet kendisini sunarsa, artık kendisini sunamaz.” Derrida’ya göre bu durum ilgi çekici bir paradoks alanı açar ve yapısalcı öncellerinden hesap sormanın bir yolunu sunar. Sitüasyonistler için, tam da saf armağanın imkânsızlığı, armağanın saf olmayışına dayanan bir siyaset ve sanat için koca bir imkân alanı yaratır. Her saf olmayan armağan, hem veren hem de alan kişiyi armağanı mübadele eden değil kabul eden bir hayat tutumu yaratmaya zorlar. Gündelik hayatın icadı, yaratıcı bir tarzda armağana uyum sağlamaktan –armağana karşılık vermemenin, borcu başkasına devretmemenin, döngüsel olmayan bir şekilde başkasına armağan vermenin incelikli sanatından– başka bir şey olamazdı.

Mübadele, verenle alanın kimliklerini ve mübadele edilen şeyin değerini teyit eder. Mübadele, armağanın rahatsız edici kapasite-

lerini zapt etme yolu olarak kendini gösterir. “Özne ve nesne, armağanın mağdurlarıdır.” Hayatın elinde avucunda kalan son asalet olabilir bu: vermek ve almamak, almak ve vermemek, *iade edilemez edimler* (buna “durumlar” da diyebiliriz) icat etmek. Derrida yalnızca bir armağan teorisi inşa etmez, aynı zamanda onun yazısı kendisini tam da böyle bir iade edilemez pratiğin içine yerleştirir ya da buna çabalar. Sitüasyonist Enternasyonal, potlaç öncülüne dayanarak armağan sanatı ve siyaseti üzerine kurulu koca bir mikro-toplum meydana getirmiştir. Potlaç pek de sürdürülebilir değildir. Potlaç bir oyundur, bir meydan okumadır. Döngüsel bir mübadele değildir. Sitüasyonist Enternasyonal’ın ilk yılları, oyuncuların oyun sonunda yapacak hamlesinin kalmadığı bir potlaç, bir zaman armağanı oyunuydu. Özellikle Debord’a göre, zaman armağanının meydan okuyuşu karşılığını bulamamıştı. Unutma ve yola devam etme vaktiydi.

En nihayetinde, hareketin sol kanadındaki aceleciliğin, Debord’un hedefleri açısından uysal sağ kanattaki gevşeklikten çok bir farkı yoktur. Bu noktada, Debord, Constant’a hitaben yazılmış birkaç cümlede dönüm noktasındaki bir dostluktan, taktik ve düşünce krizinden aynı anda bahseder: “Hiç şüphem yok ki, şu an Sitüasyonist Enternasyonal çabucak seçim yapmak zorunda olduğu (aksi halde ondan el etek çekilmesi gereken) bir noktaya vardı. Çok iyi biliyorsun ki, daima ‘nasıl seçim yapmak gerektiğini bilmemiz gereken anların olduğunu’ düşündüm ve bunu bana öğretmene ihtiyaç yoktu. Ayrıca biliyorsun ki, Sitüasyonist Enternasyonal içinde belli bir oportünizm varsa, ben bunu dengeleyenler arasındaydım (sen de öylesin).”³⁸ Debord’un korktuğu şey, yani Sitüasyonist Enternasyonal’in sanat dünyasına gerilemesi en azından henüz gerçekleşmemişti. İhraç ilkesinin ısrarla uygulanması bu işin icabına bakmıştı.

Sitüasyonist Enternasyonal’e büyük merak halen devam ediyor, zira üyeleri kendi zamanlarından, iade edilmemiş olan bir armağan yarattılar. Dergiler ve o dönemin grupları arasındaki görüş alışverişlerinde yerlerini almadılar. Güzel, pahalı dergileri (Lumalineli olsun olmasın) pek de dolaşıma girmedi, sarmallar çizerek boşluğa karıştı. Ta ki 68 Mayıs’ında gelene kadar, ki pek çokları için armağanın

fazla fazla iadesi anlamına geliyordu. Ne var ki hâlâ hükümsüz kılınmamış bir armağandan bir şeyler kalmıştır geriye.

Sitüasyonist Enternasyonal ilk yıllarında pek çok olası doğrultuda kendini geliştirmiş, açılmış, süslemiştir. Hareket sanat tarihçilerinde bu yüzden hâlâ büyük bir merak uyandırmaktadır. İlk yıllardaki tüm önde gelen şahsiyetler süreçten koparılarak tek tek ele alındı. Ama belki de bu şahsiyetleri oyunda tutmak, aralarında geçenleri aslolan mesele olarak görmek daha ilginç olacaktır. Asabi adamlar arasındaki bu tutku akışında muhtemelen fark edilmeden, algılanmadan geçenler de ilgiye değerdir. Michèle Bernstein, tam da Sitüasyonist Enternasyonal'in doğduğu bu fevkalade zamanlar üzerine yazdığı iki romanında o kişilere can veren ağız dalaşlarından hemen hiç bahsetmez. Bunlar, Debord'u andıran bir karakterin oldukça farklı bir oyuna aceleyle geri dönmeden önce Amsterdam'a giderek katıldığı bir şey olarak geçer sadece. Kadınların sadece katılmakla kalmayıp, ayrıca kazanabildikleri bir oyundur bu.

VI

Daimi Oyun

Burjuva romanları iki aşk temasının çeşitlemelerini işler. İlki, tüm engellere rağmen bir araya gelen çifttir; ikincisiyse, bu çiftlerin nasıl sonsuza dek mutsuz yaşadıklarıdır. Ütopyacı sosyalist yazar Charles Fourier “evliliğin sapkınlığı ödüllendirmek için icat edilmiş gibi görüldüğünden” bahseder.¹ Evlilik, der burjuva romanı, bir kadın için kurumların en fenasıdır, gerçi diğerleri de fenadır ama olsun. Bir kadın romanda evliliği reddedebilir. Cinsel coşkunun doğru sürüklenmiş olabilir ama o yolda yoksulluk, sefalet ve toplumsal dışlanma onu bekler. Doğru aşk, kutsal ve evcilleştirilmiş olandır; heteroseksüel ailenin yeniden üretilmesinin ve mülkiyetin devredilmesinin hizmetindedir. Fourier’dan Engels’e, Alexandra Kollontai’ye kadar sosyalist yazarlar kadını mülkiyet haline getiren bir ilişki olarak gördükleri evliliğe öteden beri karşı çıkmış ve kendi karısının cinsel sadakatini denetleyen ama bohemyada evlilik dışı bir ilişki için serüvene atılan burjuva beyefendisinin ikiye bölünmüşlüğüne işaret etmişlerdir.

Ne var ki, savaş sonrası Fransa’da tek eşli ve heteroseksüel çift her zamankinden daha yaygın hale gelmişti. Kristin Ross’a göre, “yeni Fransız çiftinin inşası, yalnızca sınıfsal değil, aynı zamanda devlet odaklı modernleşme çabalarıyla da ilgili olan ulusal bir zorunluluktur. Fransa’ya istikbalde öncülük etmeye çağrılan bu çiftlerin oluşturduğu sınıfın hayat tarzının kendisi, dünyayı istikbalsiz kılma ve bu bedeli ödeyerek güvenlik satın alma arzusu üzerine kuruludur.”² Çift, hem savaş zamanının işbirlikçi Vichy rejiminin ata-

erkil düzenine, hem de Juliette Gréco veya Françoise Sagan gibi Saint-Germain simalarında vücut bulan, Simone de Beauvoir'ın *İkinci Cins*'inde bir teori olarak neşredilen özerk kadın cinselliğine karşı modern bir alternatifidir. Çift, Vichy'nin ataerkil mazisini de *İkinci Cins*'in feminist istikbalini de reddeder ve o güzel gösteri hayatının eve getirilerek evcilleştirilebileceği özel bir alanı sağlama alır.

Internationale Situationniste'in üçüncü sayısında Precocity hareketi yazarı Madeleine de Scudéry (1607-1701) tarafından yapılmış "Şefkat Haritası"nın bir kopyası vardır. Bu ünlü çizim, onun çok ciltli popüler romanı *Clélie*'de de vardır. Harita en aşağısındaki Yeni Arkadaşlık kasabasından çıkan üç olanaklı yolu gösterir. Arkadaşlık haritanın merkezindeki üç varış noktasından birine giderken Beğeni, Saygınlık ya da Minnettarlık yollarından birini seçebilir. Yolun dışına sapabilir ve kendini Kayıtsızlık Gölü gibi iç karartıcı yerlerde bulabilir. Ya da yolculuk fazla ileriye, bilinmeyen bir bölgeye gidebilir. De Scudéry'e göre aşk, şayet büyük acıyla birlikte gelen büyük coşkunluğa doğru yalpalamayacaksa, kabiliyet ve incelik gerektirir.

Amaç evlilik değildi. De Scudéry daha çok kadınlar arasındaki erotik dostlukla ilgileniyordu. Onunki erkekler arasındaki Platoncu ilişkilere Sapphocu bir alternatifti, ayrılık olmaksızın sürdürülebilecek, geliştirilebilecek, dönüştürülebilecek ve süslenecek bir şefkatti. De Scudéry, coşkunluğun kutsal niteliğine karşı kuşkulu, mülkiyet sorunlarına aldırışsız ve heteroseksüel normların dışında bir karşı geleneği başlatmıştır.³ Duygunun gücünü kabullenen bu gelenek ustalıklı işlenebilir ve idare edilebilir; oyun ve strateji malzemesi haline gelebilirdi.

Bir erkekle *açık ilişki* denilen şeyi yaşayan modern bir kadın, birlikte olduğu erkek her zamankinden biraz daha yoğun olan bir aşk ilişkisine girdiğinde onun üzerindeki nüfuzunu nasıl korumalıdır? Diğer ilişkilere izin vardır. O ilişkiler de kurallara dâhildir ama kadınla adam arasındaki temel bir anlaşmayı bozmamaları gerekir. Şayet erkek aralarındaki anlaşmayı çiğnemeye çok yaklaştıysa, kadın onun anlaşmalarına riayet edip etmediğini anlamak için ne gibi taktikler kullanabilir? Bu senaryo, Debord'un "sahte roman" dediği Michèle Bernstein'in *Kral'ın Tüm Atları*'nda [*All the King's Horses*] ve devam kitabı olan *Gece*'de [*The Night*] bulunabilir.⁴ Her ikisi

de aynı olayları betimleyen bu kitaplar, Michèle Bernstein'ı, kocası Guy Debord'u ve sevgilisi Michèle Mochot'yu andıran üç karakterin hayatıyla ilgilidir. Bernstein orta sınıfın evli çift idealine karşı bir alternatif yaratmak için sosyalist, bohem ve aristokratik yazından ödünç alır. 1960'ların sonlarında feministlerin diyeceği gibi, "kişisel olan politiktir," ancak 60'ların başlarında yazan Bernstein için politik olan epey kişiseldir.⁵

Her iki roman da Gilles ve Geneviève'in hayatlarındaki aynı olayları kapsasa da bunu farklı perspektiflerden ve farklı biçemlerde yaparlar: *Kral'ın Atları* Françoise Sagan'ın (1935-2004) biçimini benimsen, *Gece* ise Alain Robbe-Grillet'ninkini (1922-2008). Sagan'ın açık saçık romanlarındaki Saint-Germain kimliği, 1950'lerde Fransa'ya kitlesel karton kapaklı kitap yayıncılığının gelişiyile aynı zamana rastlar. Robbe-Grillet'ninkiler o dönemdeki yeni tüketimci ve teknokratik Fransa'nın yüksek-modernist bir örneğidir. Lefebvre buna "saf gösteri" der. Yazar ve filozof Maurice Blanchot'nun o dönem üzerinde durduğu gibi, bir zamanlar yazının yayılması için gereken kültürel ritmin yerini, karton kapaklı kitapların gelmesiyle birlikte teknik ritim almıştır. Teknik imkânlar bütün sorunları çözme iddiasındaydı. "Siyasal isyana, hatta toplumsal yapıda değişikliklere bile gerek yoktur. Eserleri yeniden üretmek yeter."⁶ Radikal eserler bile karton kapaklı kitaplar halinde piyasaya çıkmaya başlamıştı. Edebiyat ihtiyatlı bir şekilde kendini gösteriye dahil etti.

Bernstein'ın stratejisi, ilk önce kitlesel, sonra edebi biçimi içinde roman gösterisinin saptırılmasıydı. "Romanların bütünüyle saptırılması pek de gelecek vaat etmiyor," diye ilan etti Debord ve Wolman, "ama geçiş evresinde bu türden bazı girişimler olabilir." Debord, başka bir yerde geçiş evresindeki edebiyata Sitüasyonist bir yaklaşımın ilkelerini ortaya koyuyor: "Romanda temel zaman sorusu, belli anları dâhil etme ve diğerlerini dışarı bırakma seçiminden ziyade hikâyeyi önemli noktalarda başlatma ve bitirme özgürlüğüyle alakalıdır... Bana kalırsa, gündelik hayatın ele geçirmeyi hedeflediği şey işte (romanda alaycı bir şekilde kullanılır) bu egemenlik biçimidir."⁷ Durumlar kurmaya yönelik araçların yokluğunda, saptırılmış roman en azından başlangıçların özgürlüğüne işaret eder.

Debord 1955'te Belçikalı gerçeküstücü ressam Jane Graverol'un Paris sergisinin açılışında kabare şarkıcısı Michèle Mochot ile tanışmıştı.⁸ Bernstein'in kurgusal Gilles'i, Carole ile birkaç yıl sonra, gene gerçeküstücü bir ressamın sergi açılışında tanışır; ne var ki, Bernstein'in ressamı erkektir ve Carole da ressamın üvey kızıdır. *Gece*'de aralarındaki cinsel gerilimi öğreniriz. Ressam üvey kızına göz diker. "İnadı yüzünden hiç istemediğini gösterse de, olayı birazcık teşvik etmiş, aralarında bir şey olduğunu kabullenmişti."⁹ Carole'ün annesinin küçük bir telkiniyle Gilles ve Geneviève, Carole'ü yaşlı adamın elinden alır. Gilles onu Paris sokaklarında gezintiye çıkarır ve nihayet sabahleyin onunla sevişir.

Atlar'da Gilles ve onun gezinme sanatını sadece genel hatlarıyla öğreniriz. Geneviève eve uyumaya gider ve hikâye ertesi günden devam eder. *Gece*, sürüklenme üzerine inşa edilmiştir.

Bir sütunun, daha doğrusu bir trafik ışığının yanından geçiyorlar, ışığın üzerinde mavi beyaz bir tabela var, bir okla şu yönü gösteriyor: Cluny Müzesi. Yoldan geçenlerin dikkatini sadece, aynı sütun üzerinde ışıldayan ve parıldayan bir diğer işaret çekiyor. Yaya- lar için geçme izni veya durma emri düzenli aralıklarla yanıp sönüyor. Gilles ve Carole sütunu görmeden yanından geçiyorlar. Gilles karşıya geçmeden önce arabaların durmasını bekliyor. Carole kendisini ensesinden tutan Gilles'i takip ediyor. Cluny Müzesi tabelasının gösterdiği yöne doğru gidiyorlar ve müze bahçesinin parmaklıklarının kenarından geçiyorlar.

Sürüklenme Carole'ün uyuyan kentin düğümlü sokaklarına gir- şidir. "Seninle bir labirente olmak isterim," der Carole. "Zaten öyle- yiz," der Gilles.¹⁰

Galton makinesi, dikey olarak yerleştirilmiş eşit aralıklı çivilerden oluşan, üzerinde topun salıverildiği tek bir deliğe, altındaysa onların düştüğü bir dizi yuvaya sahip bir ızgaradır. Eğer üstteki delik tam or- taya konursa ve toplar çivili ızgaradan bırakılırsa, muhtemelen toplar çivilere vurdukça ortadan bir nebze sapacak, ama aşağıdaki merkez yuvalardan birine düşecektir. Az miktarda top merkezden uzağa se- kecek olsa da aygıt genel anlamıyla *Gaus tipi dağılım* gösterecektir. Esasında sıkıcı bir tilt oyunudur bu. Mabillon ve the Old Navy gibi

Saint-Germain barlarına tilt savaşı sonrasında gelmiş ve mahallelinin en sevdiği oyalanma aleti halini almıştı. Arthur Adamov da tilt hakkında *Ping-Pong* (1955) adında absürd bir oyun yazmıştı.¹¹

Tiltte top oyun sonunda daima dillerin arasından, tam ortadan geçecektir, ama bazı topların (şans veya marifet sayesinde) aşağıya inmesi biraz daha uzun sürecektir. Galton makinesi ya da tilt, Jorm'un aklındaki hem oynak, hem de analitik bir *sitüoloji* [durumbilim] imgesine tekabül eder, zira "bu makine bir oyun aygıtı olarak Paris'in pek çok bistrosunda bulunabilir ve hesaplanmış değişkenlik imkânı sunar."¹² Zaman ve mekân pürüzsüz veya eşit değildir. Eğimler (*tilt*) vardır, anaforlar vardır, topları çeken ve püskürten bölgeler vardır. Debord ve Wolman hali hazırda bir tilt saptırması önermişlerdi, buna göre; "ışık oyunları ve topların izledikleri az çok tahmin edilebilen seyrin, *Kasım'da Günbatımından Yaklaşık Bir Saat Sonra Cluny Müzesi'nin Kapısından Geçen İnsanların Termal Hissiyatları ve Arzuları* adlı metagrafik-uzamsal bir kompozisyon oluşturacaktı."¹³ Paris'in zaten bir tilt makinesi olmasından ötürü bu fikirden vazgeçtiler. Geriye kalan şey ise parlak bir gri top gibi Paris'in etrafında sekmek ve psikocoğrafik yerçekim merkezlerini bulmaktır.

Galton makinesi, bir sokak düzenlemesi ya da telefon ağı gibidir, düz ve engebesiz bir sahadır, yayılmış bir şebekedir.¹⁴ Bir top herhangi bir yere inebilir; bir telefon araması herhangi iki noktayı birbirine bağlayabilir. Topun izleyeceği yolu ya da aramanın yapıldığı yeri veya sürüklenme halindeki birinin şu sokak yerine bu sokağı seçerek birden başka bir yöne gitmesini şekillendiren sonsuz sayıda küçük anafor ve çatlak vardır. Aslına bakılırsa, bazı yolculuklar diğerlerinden daha olasıdır ama oyunun oynanmasıyla netlik kazanır bu. Galton makinesinin aksine kent birden fazla yerçekim girdabına sahip olabilir. *Gece*, Gilles ve Carole'un Paris sokaklarındaki bir izlekten diğerine seken yolcuğu etrafına kurulmuştur. *Gece* yaşanan aşk ilişkisi anlatısını sürüklenme tarifine tabi kılar. *Atlar* ise daha gelenekseldir ve oradaki sürüklenme sadece bir andır. Durum ile hikâye arasındaki ilişkiyi ters çevirir.

Gilles'in Carole ile olan ilişkisi, libidinal evrende en az iki yarığa sebep olur. Carole'un kız arkadaşı Béatrice kıskanç ve sa-

hiplenicidir. Geneviève'in hisleri muhtemelen daha da karışıktır. Gilles'in ilk defa başka sevgililerinin olması değildir mesele, ama bu seferki Geneviève'i biraz kaygılandırmaktadır. *Gece* bu ilişkinin Geneviève'de yarattığı rahatsızlığın hikâyesi olarak yorumlanabilir. Bu karakter, her kalktığında bir önceki günün olaylarını düzene koymayı alışkanlık edinmiştir, ama *Gece*'de olaylar yerli yerine oturmaya karşı koyar. Roman bir zaman diliminden –duygu dolu şekilde– bir diğerine atlar. Bitmeyen bir başlangıçtır bu.

Atlar Geneviève'in Gilles'e tutunma stratejilerinin daha dolambaçsız bir halini sunar. Taktiklerden biri, Carole'ün yakın arkadaşı olarak iki kadın arasında Gilles'den bağımsız bir ilişki kurmaktır. Muhtemelen Carole ile Gilles arasındaki –daha ziyade tek taraflı olsa da– cinsel ilişkiden daha büyük bir duygusal yakınlıktır bu (Scudéry'nin kast ettiği anlamda Sapphocudur). Carole Geneviève'e güvenir ama tersi olmaz. Geneviève açısından bu bir taktiktir ama elbette ki Bernstein'ın serbestçe faydalandığı bir kitap olan *Tehlikeli İlişkiler*'deki (1782) benzer hamleler kadar duygusuzca manipülatif değildir.¹⁵ Bir başka taktik ise kocasının yaptıklarının aynısına cüret etmektir. Gilles, Carole'ü modası geçmiş ihtiyar gerçeküstücülerin ev sahipliğini yaptığı bir partide bulmuştur, oysa ki Geneviève aşkını muhtemelen Asger Jorn'dan esinlenilmiş bir sanatçı olan Ole'nin (Jorn'un oğlunun adı Ole'ydi) ev sahipliğini yaptığı daha sofistike bir matinede bulur. Bertrand adındaki genç bir adamla takılır, onunla bir otelde sevişir, ertesi sabah kapı dışarı eder ve Gilles'e telefon ederek olanları anlatır. Bu taktik işlemez: Gilles'i kendisinin onu kıskandığı kadar kıskandıramaz. Bertrand oldukça yakışıklıdır fakat onun olaya dahil olması yalnızca Gilles'e Carole'ü sevmesi için daha fazla özgürlük verir.

Hem Carole hem de Bertrand kötü sanat yapar. Carole resimle yüzeysel olarak ilgilenir, sadece sanat dünyasında revaçta olan klişeleri tekrarlar. Bertrand'ın şiiri daha da beterdir, çoktan etkilerini kaybetmiş deneylerin kölesi olmuştur. Debord'un eski Letrist yoldaşı Patrick Straram'a bir keresinde yazdığı gibi, “şiir, tabii ki ama hayatın içinde. Gerçeküstücü veya ondan önceki şiirsel yazına geri dönmek imkânsızdır.”¹⁶ Carole'ün ve Bertrand'ın pek farkına vara-

madığı şey, zaten estetik olanı vücuda getiriyor olmalarıdır. İkisi de bir gündelik hayat oyununda oynadıklarını bilmez. Ama Carole en azından şarkı söylerken bu gerçeğe daha çok yakınlaşır. Eski Fransız şarkılarından oluşan bir repertuarı vardır. Şarkıları Gilles için söylediğinde sözleri kendi meşrebince ele geçirir, saptırır ve Geneviève’i bir rakibinin olduğu şüphesine götüren bir kabiliyeti açığa çıkarır.

Dörtlü tatile çıkar: Gilles ve Carole, Geneviève ve Bertrand. Bertrand’ın arkadaşı ve edebiyat camiasından daha yaşlı ve görmüş geçirmiş bir kadın olan Hélène’le tanışır. Paris’e döndükten sonra Geneviève Bertrand’dan kurtulur ve Hélène’le yakınlaşır. Bu yakınlaşma Gilles’in dikkatini çeker. Gilles Carole’ü bırakır. Geneviève, Hélène ve Gilles üçlüsü bir süre beraber takılırlar ama bu pek uzun sürmez. Nihayetinde geriye yine sadece Geneviève ve Gilles kalmıştır, şimdilik. Ama oyun değişmiştir. *Atlar* Carole ve Hélène’den mektuplarla biter: Carole genç olmasına rağmen hayata dair yeni bir düşünme biçimini kavramaya başlar, alışkanlıkları kabuk bağlamış olan Hélène ise kendi kaderine terk edilmiştir.

Hélène, Bertrand’a yazdığı mektupta Gilles ve Geneviève’i “hasarlı insanlar” olarak kestirip atsa da aslında onları pek anlamaz.¹⁷ Ne Gilles ne de Geneviève yüreksiz hovardalardır. Güzelliğin kıymetini bilirler ama sadece bir nesne değil, apayrı bir şey olarak. Romantik stratejileri kalpleri fethetmeye ya da sahip olmaya dayalı değildir. Gilles hakikaten ve sık sık âşık olur. Geneviève’in stratejileri esasında Gilles’in kendisine olan aşkını ayakta tutmayı amaçlar, zira onu sevmeden edemez. Bu aşk hemen hiç romantik değildir. Onların hisleri samimidir ama macera arayışında, durumların yaratılmasında, zaman nehrinde hisler estetik olarak şekillendirilebilir.

Aşk gelip geçicidir, bir olaydır. Onda ebedi olan hiçbir şey yoktur. Tıpkı Tanrı ve Sanat gibi, Sonsuz Aşk da ölmüştür. Ebedi aşk ölümün kendisidir, aşka bela olan, aşığı sürekli olarak birisinin özel mülkiyeti haline getirecek metafizik bir ilkedir. Geriye kalan tek şey, durumlar kurma imkânıdır. Odile Passot şöyle der: “Bernstein’in evreninde, ilahi ya da şeytani hiçbir aşkınlık yoktur; insanlar, yüzyıllarının kabul edilmiş hakikatlerini yerinden oynatmak için geliştirdikleri kendi negatifliklerine tabidir.”¹⁸ Marcel Carné ve Jacques Prévert’in

1942 tarihli *Gece Ziyaretçileri* (*The Devil's Envoys*) adlı filmdeki şeytanlar gibi Geneviève ve Gilles de mülkiyeti ve sahipliği bütünüyle farklı bir aşk etiği adına hiçe sayarak burjuva yatak odalarında ki çarşafı alt üst ederler.¹⁹ *Gece Ziyaretçileri*, toplumsal cinsiyeti reddeden albenisine karşın nihayetinde yine de aşkın ebedi olduğunu olumlar; Bernstein'ın dünyasında ise aşk hiç de ebedi değildir.

Geneviève'in Gilles hakkında söylediği gibi: "Üç yıl önce Gilles'le tanıştığımda onun hiç de çoğu insanın sandığı gibi havalı hovardalardan olmadığını çabucak fark ettim. Arzuları daima alabildiğine tutku taşırdı ve ciddiyetsiz demenin delilik olacağı muhtelif aşk hikâyelerinde hep bu tutkunun peşindeydi. Her gittiği yerde, aşka dair her şeydeki trajik ele avuca sığmaz yönün bilincine derinlemesine varılan, hislerin dürüstçe yaşandığı bir iklim yaratıyordu. Maceranın yoğunluğu daima süresiyle ters orantılıydı. Gilles'leyen sorunlar ve ayrılıklar geçerli herhangi bir sebep olmaksızın ortaya çıkardı: sonrasındaysa artık çok geçti. Ben bir istisnaydım, bağışıklığım vardı."²⁰ Strateji, Debord'un söylediği gibi, "uzlaşmaz ihtiyaçları göz önüne almayı her an dayatma eğilimindedir."²¹ Geneviève'in stratejileri en azından bağışıklığını korumayı hedefler fakat muhtemelen başka hırsları da vardır. Ustasına kendi oyununda üstün gelebilir.

Geneviève, Gilles'in Carole'e olan arzusu karşısında, Hélène ile olan ilişkisini koz olarak kullanır. Carole'ün Béatrice'e duyduğu aşkın sönümlenmesi karşısında meraklanmış olan Gilles, Geneviève'in zarif Hélène'le olan ilişkisiyle çok daha fazla ilgilenir. Gilles ve Geneviève'in barışması, diğerlerine yönelik arzularından feragat etmelerinden çok, birbirlerine dair arzularından feragat etme becerisini gerektirir. Fakat bu iş eşitlikle bitiyor gibi görünse de oyunun kazananı Geneviève'dir. Mülkiyet haklarına başvurmaksızın Gilles'le ittifakını sağlama alır ve rakibini kendi konumuna düşürür. Üstelik bu sırada Bertrand ve Hélène'le haz yaşar. Gilles'in kendisine ya da onun Gilles'e ait olduğu konusunda hiç ısrar etmez.

Altar Geneviève'in zafer hikâyesinin altını çizer. *Gece* ise hikâyeyi çoklu ve paralel karşılaşmalar durumuna geri yerleştirir. Carole veya Bertrand, Geneviève'in hikâyesinin bir parçasıdır, o da

onların hikâyelerinin. Okur bir anlığına bütün bir oyun alanıyla, adeta bir tilt salonuyla göz göze gelir. Jorn, sonraları Paris bohemlerine dair detaylı bir çakma etnografinin yazarlarından biri olacak; James Joyce'un Ulysses mitine yaptığı'nın aynısını bu eserde yapısalcı mit teorilerine yapacaktı. Jorn'un muhayyel kabilelerindeki detaylı yakınlık şemaları ilk başta şaşırtıcı görünebilir. Ancak, bu şaşkınlık okur simgeler ormanını çözene ve herkesin herkesle yatabildiğini fark edene dek sürer. Jorn'un bu şemaları *Gece*'nin dünyasının alaycı-teorik bir şeması olabilirdi.²²

Bu karakterlerin hayatlarına eşlik eden müzik, Vian'ın popüler hale getirdiği Amerikan cazının yanı sıra folk müziğin Fransa'ya has yeniden canlanmış halidir. *Kralın Bütün Atları* ismi "Aux marches du palais" adlı eski bir şarkıya atıf yapar. Carole, kendisi, Gilles ve Geneviève'den oluşan üçlünün birbirlerinin hayatlarına girdiği gece bu şarkıyı söyler. Bir kraliçe ve sevgilisine dairdir bu şarkı. Bir gece şövalye kralın şatosuna gizlice girer ve kraliçeyle onun yatağında birlikte olur. İkiisi beraberce kralın bütün atlarının geçemeyeceği bir nehir yaratırlar. Greil Marcus şöyle der: "Devrim imgesinin o zamana dek hiç olmadığı kadar derin ve eşsiz halidir bu. Ne var ki *Kralın Bütün Atları*'nda bu unsur öylesine uzaktadır ki bir imge olduğunu söylemek bile zor..²³ Kişi salt şeylere olan arzusundan sıkıldığında, geriye sadece başkasının arzularına duyulan arzu kalır. Gilles, Geneviève'in Hélène'e duyduğu arzuyu arzular. Peki ya ötekisiyle arasına bir nehir koyabilecek kadar güçlü bir arzu yaratılabilseydi? Tıpkı bir nehir gibi hep hareket etmek, hep değişmek zorunda olan, zamanla şekillenen ve sonunda denize karışan bir arzu. O halde roman bu işe yarayabilir: arzu durumu bir seferde tükenip gitmek yerine başka bir zamana geçebilir,

VII

Teneke Kutu Felsefesi

Debord'un Letrist Enternasyonal günlerinden bir yoldaşı olan Abdelhafid Khatib, Paris'in Les Halles semtinin ayrıntılı bir psikocoğrafyasını yazmış, bu semtteki ambiyansların nasıl bir yerden başka yere, bir zamandan başka zamana şekil değiştirdiği üzerinde durmuştu. Sürüklenme burada kesin neticeler vermeye başlar. Khatib'e özellikle çekici gelen şey, sebze satıcılarının arabalarının teslimat vaktinde geçici barikatlar oluşturarak değişebilen bir labirent yaratmasıydı. Khatib, psikocoğrafyadan durumlar inşa etme beklentisine geçerek şöyle der; "yeni bir toplum yaratmayı hedefleyen her çözüm Paris'in göbeğindeki bu alanın özgürleşmiş bir kolektif hayatın tezahürleri için korunmasını gerektirir."¹ Bu alan, amaçsızca sürüklenmek için bilinçli şekilde kurulmuş "sürekli değişen labirentler" için bir modeldir. Özgürleşmiş bir hayatın kendi zorunluluklarını ve oyunlarını serbestçe yaratabileceği, zorunluluktan azade bir zaman ve mekânı hissettirir.

Khatib'in yazısı, diğer zorunlulukların kendini dayattığı bir zamanda ortaya çıkmıştı. Cezayir Bağımsızlık Savaşı 1954 yılında başladığından beri Cezayir gittikçe artan bir Fransız baskısıyla karşılaşılıyordu. Sömürgeci savaş Fransız devletini sarsmış, 1958'de Charles de Gaulle'ü iktidara getirmişti. Ancak de Gaulle, bir kısım destekçilerinin istediği gibi Cezayir'deki Fransız güçlerini artırmak yerine alternatif bir politika arayışına girdi. Bu gelişme Gaulle'e karşı suikast ve darbe girişimlerine sebep oldu. Savaş şiddetlendikçe

Paris bombalamaların ve misillemelerin sahnesi haline geldi. Sokağa çıkma yasağı ilan edildi. Khatib gibi bir Arap için geceleri sokağa çıkmak ve defterine bir şeyler karalamak pek de sağlıklı olmazdı.

Fransız entelektüelleri arasındaki savaş karşıtlığı, genel anlamda dört konumdan birini seçti. Bunlardan biri, Katolik olardı ve vicdana sesleniyordu. İkincisi, cumhuriyetçiydi ve insan haklarına başvuruyordu. Bir diğeri, üçüncü dünyacıydı ve tarihin itici gücü olarak sınıf mücadelesinin yerine sömürgecilik-karşıtı mücadeleyi getiriyordu. Sonuncusu ise devrimciydi ve Komünist Parti'nin eğer gerçekten uluslararası proletaryanın temsilcisiyse izlemesi gereken rotayı çiziyordu.² Sitüasyonist düşünce ve eylem, kendisini daima kamusal entelektüellerin vicdan muhabbetlerinin dışında tutuyordu ve az gelişmişlik konusunda hiçbir zaman romantik değildi. Debord'un 1950'li yılların sonlarındaki Yazışmalar'ı Fransız solundaki sözde-Bolşevikler ve partiye bağlı olmayan Marksistlere kuşkucu bir yakınlık gösteriyordu.

Sömürgecilik karşıtı mücadele, Fransız devletinin krizi ve dönemin teorik tartışmaları bir araya gelip Sitüasyonist teorinin daha yoğun bir şekilde ifade edilmesini zorunlu kılmıştı. Debord, ilk başta ya Sosyalizm Ya Barbarlık grubuna karşı kuşkucu olmasına rağmen, onların yalnızca kapitalizm ve sömürgeciliğe değil, sosyalist devlete dair tutarlı eleştirilerine de gitgide daha sıcak bakacaktı. Hem Doğu, hem de Batı Avrupa'da sendika onayı alınmadan yapılan grevlerde ve dönemsel isyan patlamalarında yeni bir devrimci hareketin belirttilerini görüyorlardı. Debord, tüm bu olayları Lenin'in "çocukluk hastalığı" olarak tanımlayacağı bir önceki dönemin sol ve konsey komünizmi düşüncesinin önde gelen teorisyenleriyle birlikte yorumlayacaktı: Lukács, Karl Korsch (1886-1961) ve Anton Pannekoek (1873-1960).³ Tüm bunlar Debord'un başyapıtı haline gelecek metinde toplanacaktı: her şeyden önemlisi o sırada radikal çevrelerde dolaşan metinlerin bir saptırması olan *Gösteri Toplumu* (1967).⁴

O dönemde rekabet halindeki Marksist akımlar arasında bir karar vermek söz konusu olduğunda, pek tercih edilmeyen birçok alternatif vardı. Debord, sonradan aralarının bozulacağı kıdemli Marksist filozof Henri Lefebvre'e yakın gibiydi. Ayrıca bir süreliği-

ne belirgin Marksist bir projeyi geliştirmek konusunda Asger Jorn'u teşvik edecek ve onunla ortaklaşa çalışacaktı. Jorn'un *Critique of Political Economy* (Ekonomi Politikin Eleştirisi – 1960) adlı broşürü –Sitüasyonist araştırma sonuçlarının bir ilânı olarak aynı statüde tutulurcasına– Debord'un *Report on the Construction of Situations*'ına (Durum İnşası Hakkında Rapor – 1957) uyan bir kapakla yayımlanmıştı. Öyle görünüyor ki, bazı nüshalara gümrükçüler el koymuş ve bu yüzden hedeflendiği düzeyde dolaşıma girememiştir.⁵ Jorn, sık sık görmezden gelinen bu metinde, Marx'ı patafizik açıdan değerlendirerek yeniden yazdığı pasajlar ile Letrist Enternasyonal'in deney sonuçlarını sentezler ve böylece durum inşası projesinin ötesine geçip, durumları da kucaklayacak yeni bir değer teorisine ulaşır.

Jorn'un ekonomi politik eleştirisinin başlıca amacı, Marx'ın emekle değeri eşitlemesinde bir şeylerin dışarıda bırakıldığını göstermektir. Değer tek başına emek tarafından yaratılmaz. Jorn bir taraftan doğa ve maddeselliği işin içine yeniden dahil eder. Diğer taraftan, pek de tanımlayacak bir dile sahip olmasa da değer yaratımında başka bir sınıfın rolü üzerinde ısrar eder. Arada sırada bu diğer sınıf için “lezzetli iktidar seçkinleri ismine” karşıt olarak *yaratıcı seçkinler* terimini kullanır.⁶ C. Wright Mills'in (1916–1962) *İktidar Seçkinleri*, Batı'da modern üretim ve iletişim araçlarının denetimini elinde tutan bir egemen sınıfın varlığının soğuk savaşa rağmen yeniden dile getirilişidir.⁷ Mills şirket, devlet ve askeri gücün, tutarlı bir dünya görüşüne sahip bir egemen kastın elinde bulunan vazgeçilmez unsurlar olduğunu ifşa eder. Aynı insanlar iktidar seçkinlerinin emrindeki tüm kurumların komuta merkezlerinde dolaşırlar. Demokratik yönetim bir düzmecedir. Kitle partileri artık liderlerini kontrol edemez. Tek yönlü iletişim, medeni diyalog alanını gasp etmiştir.

Jorn'un yaratıcı seçkinleri bambaşka bir şeydir. Onların iktidarı yoktur, ama önemleri biçime değer verebilmelerinden gelir. Şeylerin biçimini yenilerler. “Yaratıcı seçkinler” tabiri, ilk başta sanat dünyasındaki seçkinlere pek de zaman ayırmayan Jorn açısından bile yanlış seçilmiş gibidir. Jorn'daki yaratım kaynakları halka dayalıydı. Kendini vulgar bir Marksist olarak tanımlamaktan hiç gocunmaz – ama *vulgus*'tan, yani halktan hareketle.⁸ Marx kendini başka bir sınıfla,

proletarya ile özdeşleştirir ve dünyayı onun bakış açısından yeniden inşa eder. Jorn ise dünyayı kendi sınıfının ya da en azından kendi çevresinin bakış açısından görür: Bernstein'ın belgelediği Saint-Germain bohemleri ve birden çok dile hâkim gezgin Jorn'un yakından tanıdığı diğer yaratıcı bohemlerden oluşan geniş ağılar.

Jorn, tıpkı William Morris (1834-1996) gibi ve Morris'in antropolojik çalışmalarından yararlanarak bir şeyin sanatla yaşam arasına girdiğini düşünür. Morris'in aksine onun buna yanıtı, ne ütopyacı olan, ne de Marx ve Engels'in bilimsel olarak kabul edeceği bir sosyalizmdir. Jorn'un sosyalizmi daha ziyade *deneyseldir*. Marx işe burjuva ekonomisinin eleştirisiyle başlar, Jorn ise sosyalist iktisadın eleştirisiyle. Jorn, Stalinist rejimi eleştiren çoğu solcunun aksine onu uygulamadaki bir hata olarak değil, özünde yanlış bir şey olarak görür. Troçkistler Sovyetleri yozlaşmış işçi devleti olarak görmüştü. Ya Sosyalizm Ya Barbarlık grubu bu formülden vazgeçmişti, ama (halen) sosyalist ideale bağlıydı. Jorn, büyük ihtimalle bilmeden de olsa, sosyalist devletlerdeki sorunun yalnızca siyasal bir yozlaşma değil, temelde yatan bir iktisadi sorun olduğunu düşünen Marcel Mauss ve diğerlerinin eleştirel damarını yakalamıştı.⁹

Sermaye Marx'ı büyülemiş, neredeyse baştan çıkarmıştı.¹⁰ Sermayenin dudak uçuklatan verimliliğine, büyük servet birikimine hayret ediyordu. Marx, sermayenin şiddet ve adaletsizliğini suçlamasına rağmen devrimin proleterya (hak ettiği bir miras olarak) devredeceği üretkenliğini sevebiliyordu. Jorn ise sermayeyi tamamen farklı değerlendirmiştir. Sermayenin, aslında tüketimde çeşitlilik anlamına gelen gerçek serveti arttırmak şöyle dursun, yok ettiğini düşünür. Ücret ilişkisi ve metalaşma farklılığı ortadan kaldırarak dünyayı fakirleştirir. Jorn'a göre 1789'un burjuva devrimi ve 1917'nin proleter devrimi "aynı meselenin iki farklı yüzüdür."¹¹ Jorn, sosyalizmin yoksulluğu ortadan kaldırmaya çabalarken aynı zamanda serveti de ortadan kaldırdığı şeklinde afallatıcı bir iddiada bulunur. Sosyalizm sürekli bir değerden düşürme siyasetidir. Ama bu kaçınılmaz değildi. Gallizio'nun endüstriyel resminin önemi buradan gelir: en azından deneysel olarak, farklılığın bollukla uyumaz olmadığını göstermişti.

Marx'a göre, servet ve değer aynı şeydir; değer emekten devşirilir. Jorn, Marx'ın yazılarını genel anlamıyla değer ve tabii ki gelecek değer biçimlerinin değil, yalnızca kapitalist değer biçiminin eleştirisi olarak görür. Jorn 1940 ve 50'lerde doğa bilimleri üzerine geliştirdiği patafizik yazımla aynı doğrultuda olan bir değer kavramı ister. Marx'ın teorileri indirgemeci çözümlemenin akkor ateşinin biçimini, karmaşıklığını ve farklılığını yok ettiği bir doğa varsayımında bulunur. Marx'ın bilimsel sosyalizmi, biçimlerin karmaşıklığını altta yatan bir öze indirgeyen maddeci bir dünya görüşüne yaslanır. Jorn'un hayata ilişkin maddeci tutumu ise biçimler bilimine ve bu bilimin, doğa bilimlerini yalnızca sosyal bilimlere değil, deneysel bir pratiğe bağlamak açısından sahip olduğu merkezi konuma dair bir imkân sezer. Böyle bir deneysel pratiğin unsurları, modern sanatta sürmektedir fakat kökleri çok eskiye uzanır. Biçimlerin kolektif olarak yapıldığı ve bozulduğu bir komünizmi sürdürür.

Marx'ta biçimler maddilikten yoksundur. Biçim kavramı asla *töz* kavramıyla ilişkilendirilmez. Marx bunun yerine biçim ve *içerik* hakkında düşünür. İçerik, biçimin çevrelediği şeydir. Marx değer biçiminin içeriğinin daima emek olduğunda ısrar eder. Emek, biçim içinde gizli olan hakikattir. Marx'ta "kullanım değerinden mübadele değerine geçiş, faydalı nesnenin maddi gerçekliğinin değer yitimine uğramasıyla gerçekleşir." Kullanım değeri ile faydalı nesne aynı şeydir. Fakat, der Jorn, "şayet kullanım değerinin metanın aslolan özü olduğunu kabul edersek, faydalı bir nesneyi doğal bir biçimle özdeş olarak algılamak imkânsız hale gelir. Faydalı bir nesne, doğal biçim değil, kültürel biçimdir."¹² Biçim sorusu eski bir teneke kutu gibi bir kenara atılamaz.

Kullanım değeri, Marx için faydalı nesneyle aynı şeydir. Jorn'da ise kullanım değeri faydalı nesnenin tam karşısıdır. Kullanım değeri, faydalı bir nesnenin, onun biçiminin olumsuzlanmasıdır. Kullanım değeri faydalı bir nesneyi kullanmaktır, onu tüketmektir. Kullanım değeri, bir niteliğin olumsuzlanmasıdır. Bu da bizi Jorn'un vardığı en çarpıcı sonuca götürür: "Şeylerin piyasa değeri, ne onların niteliği, ne de miktarları tarafından belirlenir. Bu değeri şeylerin *farklılıkları*, değişkenlikleri belirler."¹³ Biçim, soyulduğunda bağımsız bir

içerik olan özün, yani emek denen evrensel özün açığa çıkacağı bir kabuk değildir. “Dolayısıyla iki metanın mübadele değeri, eş değerlilikleri değil, benzer olmayışlarıdır.” Jorn biçim iddiasını üretim sürecindeki iki anda yeniden gündeme getirir: doğal biçim ve kullanım nesnesinin biçimi.

Jorn, Marx’ın biçim ve içerik diyalektiğinden vazgeçerek, Marx’ın karmaşık değer teorisinin peşini bırakır ve kendi zor anlaşılan değer çözümlemesini geliştirir. Jorn’un değerinin Marx’ınki kadar anlaması güç olduğunu söylemek cezbecidir, ama Jorn açısından bakınca eşdeğerlikten ötürü ortada değer filan olmadığını gösterir bu. Asıl mesele değerın kıyaslanamaz farklılığını vurgulamaktır. Marx biçim sorununu bir kenara atar, Jorn ise bu soruna vurgu yapar. Jorn’da pek çok türden biçim vardır. Saf eş değerlilik olarak para aslında değersizken, bir biçim olarak para başkadır. Boş bir biçimdir o. Jorn için aslolan biçim, öz biçimidir. Ne var ki, bilhassa kaplayıcı biçim [*container form*] ve kültürel biçim gibi diğer biçimler de bulunur.

Jorn ekonomi politığın yerine estetik ekonomisini koyar. Değerin biçim olarak görünümlerini emeğin içeriğine indirgeyerek tek başına işçi sınıfını ekonominin kalbi haline getirmek istemez. İşçi sınıfı Jorn’un teorisinde de vardır elbette. Jorn burjuva iktisadının tersine işçi sınıfını mübadelenin yüzeysel etkilerinin arkasına saklamak istemez. Daha ziyade, dikkatleri mübadeleden üretime çeker; nicelik olarak değil; nitelik olarak, fark olarak üretime. Bunun püf noktası, değerın evrensel içeriği olarak emek değil, fark olarak, farkların üretimi olarak biçimdir. Emek, değerın içeriği olabilir ama değerın biçimi yaratımdır. Hem emekçi bir sınıf, hem de yaratıcı bir sınıf vardır. Kapitalizm emeğin yaratıma yabancılaşmasıdır.

Özetle: töz değerdir, değer süreçtir ve süreç de farktır. Töz ölçülemez bir şeydir; farkın sayıdan veya büyüklükten yoksun madde-selliğidir. Büyüklük, özel bir niteliğin niceliğidir. Değer bir süreçten ya da değişimden geçen niteliklerin özel bir niceliğidir. Doğal biçim, nicelikten çok başka türden biçimler ya da nitelikler meydana getiren bir süreç içinde töz haline gelir. Töz, değişimin ya da dönüşümün maddi gerçekliğidir. Töz, doğal biçimin süslenmesidir. Tintomara’nın kaçıışı, doğal tözün estetik töze dönüşmesidir.

Jorn, işleri biraz daha karmaşıkleştırmak, tözü kendi biçimine sahip bir şey, daha doğrusu *dönüşüm* potansiyeli olarak görmeyi önerir. Faydalı bir nesne içinde tözün değışken biçimi, Jorn'un kaplayıcı biçim dediğı başka bir biçimle belli bir gerilimde tutulur. Jorn, Marx'ın tüm biçimleri kaplayıcı biçim olarak, diğeri bir deyişle, en azından analitik olarak açılıp evrensel ve homojen bir tözü, yani emeğı su yüzüne çıkarabilecek bir biçim olarak gördüğü fikrindedir. Ancak, her biçim kaplayıcı biçim değildir. Tözün kaplayıcı biçimden farklı olan, kendi biçimi vardır ve bu biçim kaplayıcı biçim aleyhine çalışır. Töz biçimi değışkendir; kaplayıcı biçimse nispeten durağandır.

"Töz, bir değeri imkândır." Ama sadece bir imkândır. Değeri, şeylerin bir hali değildir, gelip geçer. Kişi değeri sahip olamaz. Nitelik, maddenin bir sıfatıdır; değeri, maddenin dinamiğidir. "Dolayısıyla bir biçimin değeri ... kişinin biçimi dağıtabilme ve gizil enerjilerini özgürleştirebilme becerisine bağlıdır, ama bir yandan da biçimin niteliksel karakteri bu sürece direnmesinde yatar."¹⁴ Bu yüzden kaplayıcı olarak biçim, sadece biçimin özel bir durumudur, değerin kolaylıkla üretilebileceğı bir andır, zorluk çekmeden üstesinden gelinen şeyin niteliğidir.

Kaplayıcı biçim, niceliksel açıdan bakıldığında cazip görünür. Kaplayıcılar kendi içeriklerini rahatlıkla sunarlar. Kaplayıcı biçim, elde edilebilecek değeri miktarını azami seviyeye çıkartır. Ancak Jorn'a göre sosyalist iktisadın başarısızlığı, Marx'ın değeri salt kaplayıcı biçimden kavramsal olarak ayrışını hakikaten gerçekleştirmeye kalkışmasında yatar. Sosyalist ekonomiler, ilerlemelerini artan nicelikler açısından ölçer, ama bu sırada geniş çaplı bir değeri azaltımını da sürdürürler. Farkın, tözlerin niteliklerinin tükenmesi dünyanın yoksunlaşmasıdır. Jorn'un eleştirisi sosyalist ekonomilere hafif bir şekilde uygulanabilir. Fakat artık bu ekonomilerin çoğı yok olduğı için, Jorn'un kapitalist ekonomilere yönelik eleştirisinin bir hayli göze çarpması gerekiyor.

Jorn, sosyalist düşüncenin merkezi öğretisine, yani yalnızca işçinin değeri ürettiğı, değerin emek gücü olduğı öğretisine meydan okur. Mekaniğı ve sanayiye dayalı işin hiçbir değerin olmadığına bile iddia eder. Sanayi koşullarının emrindeki emek zamanı birim-

lerinin eş değerliliği, tüm verimliliğine karşın daha çok değer yaratmamak şöyle dursun, değeri tümünden ortadan kaldırır. İşçi emeğe değil, zamana yabancılaşır. “Artı-değer (*surplus-value*) çalışmada değil, çalışmanın değişkenliğinde yaratılır.”¹⁵ Fark, değerdir. Değeri kim yaratır? *Yaratıcı seçkinler*. Değer yaratan iki sınıf vardır. İlki meta tüketimi tarafından sömürülür, ikincisiyse marjinalleştirilir. Jorn’un ki modern dünyaya dair gayet romantik bir eleştiridir. Fakat Jorn’u farklı kılan şey, onun iktisadi olanın alanında bu eleştiriye derinlemesine sürdürmeye hazır olmasıdır.

Jorn’un ki muhtemelen Leninizmin sapkın bir çeşididir. İşçilere sınıf bilinci getiren parti değil, bohemyadır. Radikal bir eylem şeklinin çekirdeği, politik praksis içindeki uzmanlar değil, zamanı özgürce kullanmanın erbablarıdır (geceleyn kentin labirentlerinde dolaşan Gilles ve Carole). Onları bir çalışma siyaseti değil, bir boş zaman estetiğidir. Hem kapitalizm hem de sosyalizm serbest zamanı çalışmanın bir sureti haline getirir. Jorn, Debord’un *Gösteri Toplumu*’nda ana temalardan birini andırırçasına sınıai işçi hayatının, şeyleri dönüştürmediği veya değiştirmedeği için “olaysız” olduğunu savunur. Serbest zaman da çalışma zamanıyla aynı niteliğe, daha doğrusu niteliğin olmayışına sahiptir. Serbest zaman da en az çalışma zamanı kadar düzmecedir.

Hem sosyalist hem de kapitalist toplumlar biçime dair benzer ideolojiler barındırır: Kaplayıcı biçim farkları ortadan kaldırıyor gibidir. Kaplayıcı, töz biçimini eşdeğerli hale getiren bir birim olarak iş görüyor gibidir. Farklar, birimler sayıca arttıkça –görünüşte– ortadan kalkar. Jorn buna “teneke kutu felsefesi” adını verir.¹⁶ Bu felsefe, farkın ortadan kaldırılmasıyla ilerlemeyi bir tutar. Hem sosyalist hem de kapitalist toplumlar değeri olmayan şeyin tektip kaplayıcılarda, kutularda verimli teslimatı konusunda uzmanlaşmıştır. Jorn, bunun yerine bir biçimler ekolojisini geçirmek ister.

Faydalı nesne, üreticinin onunla işi kalmadığı anda bir meta haline gelir. Ya hasımlık ve kabul görmeye dayalı bir armağan ekonomisinin, potlacın parçası olarak hibe edilir ya da mübadele edilir. İki durumda da sorun “fazlalık”la (*surplus*) ne yapılacağıdır. Jorn’un iktisadi, Bataille’inki gibi, tasarruf veya verimlilik değil, harcama

veya servet hakkındadır. Kıtık değil bolluktur onun düşüncesinin meselesi: “servet fazlalıktır, bolluktur, çokluktur.”¹⁷ Bataille’den ayrıldığı nokta, sadece niceliksel fazlalığı değil, bir farklılık fazlalığını da vurgulamasıdır. Bataille, hem kapitalist hem sosyalist ekonomiyi daha önceki tüm ekonomilerden farklı görür, zira bu iki ekonomi fazlalığı dağıtmaktan çok biriktirir ve bu yüzden fazlalık sorununu daha üst düzeylerde yeniden üretir. Jorn ise fazlalığın çokluk olarak yoksunlaştırılmasını iki ekonominin de ayırt edici niteliği olarak görür.

Jorn’un icra ettiği siyaset de kıtlıktan ziyade fazlalıkla ilgilidir. Siyaset, fazlalık birlikteliğidir. Jorn’a göre devlet bir anti-siyasettir. Devlet adamı, *işletmecinin* asıl örneğidir ve sosyalist devletler tüm başka türlü iddialarına rağmen fanatik düzeyde işletmecidir. Engels’in tabiriyle, sosyalizmde insanların yönetiminin yerini “şeylerin yönetimi” almalıdır. Özellikle Henri Lefebvre’in “Stalin’in evrene saldırısı” olarak tabir ettiği dönemde ise sosyalizm insanların şeylermişcesine yönetimi halini almıştır. Sosyalist tasavvur, Alexander Bogdanov’dan (1873-1928) itibaren siyasetin yerini alacak sibernetiğe yöneliktir. “İstatistiklere dayanan robotlar, kamuoyunun etkili seslerinin kılavuzluğunda, çoğunluğun isteklerine uygun olarak hesap yapacaktır.” Sosyalizm devleti fesheder ama onu evrenselleştirir, her şeyi kaplar hale getirir. Sosyalist hedef, işçi sınıfı çıkarlarına karşıttır, “zira bürokrasi toplumun kaplayıcı sistemidir.”¹⁸ Debord’un yüzünü gitgide siyasal bir praksis kavrayışına döndüğü sırada, Jorn siyasal praksisten uzaklaşmaya başlamıştı. Yollarının ayrılması bu sefer en azından dostane olacaktı.

Şayet Sitüasyonist bir praksis varsa, zamanı Marksist bir praksise göre oldukça farklı bir anlamda ele almalıdır. Sitüasyonist praksiste söz konusu olan, yalnızca sermayenin zamanın miktarını ölçmesi ve işçileri zamanın değeri konusunda aldatması değildir. Mesele daha ziyade, zamanın nicelik olarak ölçülmesinin bir tözün diğerine dönüşmesinin niteliksel yanını bastırmasıdır. “Ölü zaman olmadan yaşa” sloganı bu noktada özel bir mana kazanır. Durum, saf bir olayın kendiliğinden patlak vererek geçmişle tüm bağları koparması, kendini teknolojilerin, yapıli mekânların ve ölü emeğin tüm büyük biçimlerinin pençesinden kurtarması değildir. Debord’un Jorn’a yaz-

dığı gibi: “Zaman sorunu konusunda hemfikirim. Muhafaza edilmeyen sanat ve diğer bütün ‘doğrudan’ sityasyonist faaliyetlere vurgu yapmak, bellek kaybı ile tarihi reddetmek arasındaki bir seçim değildir (ve hiçbir zaman olmamıştır).”¹⁹ Fakat bu durumda şu soruyu cevaplamak gerekir: *İlerici* yönelim ne saf servetin niceliksel olarak yığılması, ne de eski dünyayı bir anda fesheden ani bir devrimci kopuşsa, o halde nedir?

Tüm farklılıklarına rağmen Jörn ve Marx’ın ilerleme mefhumuna aşkla bağlı olması son derece öğreticidir. Muhtemelen direnişin anahtarı olmasının yanı sıra eleştirinin belirli muhafazakârlık biçimlerine kaymasına karşı durmanın da püf noktası budur. Mesele ilerlemenin ne anlama gelebileceğini yeniden tanımlamaktır. Jörn’da ilerleme ulaşımdır, ilerleme devinimdir. “İlerici hareket, çevresel unsurla ilişkisi içinden derlenmiş bir hareket olarak yönelim olanakları yaratabilir ancak.”²⁰ Eylemi yönlendirme, hızlı ve belirsiz bir akıntıda bir teknenin dümenini döndürmek gibidir. Tahakküm, zaman üzerine bir irade dayatma edimi değildir. Hem zamanın akıntılarına karşı koyarak, hem de onunla beraber işleyerek zamanı süsleyen bir edimdir.

VIII

Şeylerin Şeyi

Henri Lefebvre güneşli bir günde okyanusta yüzmektedir. Yalnızdır ve deniz dalgalıdır. Uzaklara, kıyıdan uzaklara yüzer. Bulutlar güneşi örtmektedir. Birden endişe kaplar içini. Geri döner. Dalgalara karşı gayretle yüzerken gerçekten tehlike içeren, dalgaların ve güneşin gösterisinden çok farklı bir düzene ait bir tasavvur gözlerinin önüne serilir. Bu tasavvur, “değişen, gürleyen, boğuşan, bunaltan bir bütünlük” halini alır: “deniz.” Artık dalgalara bakmaz, dalgaların arasındadır; “her yeni dalga bir öncekinin bıraktığı korkunç boşluğu” kaplamaktadır. Ancak, bu tehlike okyanusu biçimsiz boşluk değildir. “Her dalganın süresi kendi nesnel mantığı tarafından katı bir şekilde belirlenmiştir, ki bu da bizi olumsuzlıklardan, rastlantılardan, görünümlerden ve süslerden (diyeceğim neredeyse) oluşan belirlenemez bir hazineyle baş başa bırakır. Mantık ve ihtişam. Karşımda ve etrafımda zaman-mekân vardı.”¹

Henri Lefebvre (1901-1991) Jacques Lacan’ın (1901-1981) çağdaşıdır, ama izledikleri yol çok farklıdır. Lacan, yirminci yüzyılın sonlarında seküler burjuva düşüncesinin kralı haline gelecek, psikanaliz pratiğini kehanetimsi bir üst basamağa taşıyacaktı. Bu sırada Lefebvre Komünist Parti’yi nadiren kullanılan bir sol çıkıştan terk edecekti. Lacan filozof statüsünün haysiyetini elde etme peşindeydi, Lefebvre ise felsefeyi sokağa indirmişti. Lefebvre ateşli 1960’lı yılların en nüfuzlu kişisiyken Lacan takip eden uzun ve karanlık on yılda onu gölgede bırakacaktı.

Eğer psikanalizin değişmez bir amacı varsa, o da burjuva hayatlarının hiç değilse bu hayatı yaşayanlara büyüleyici görünmesini sağlamaktır. Psikanalizin bir burjuva düşüncesi biçimi olduğuna, Lacancı doktrinde *gerçeğe* verilen statü de tanıklık eder. Gerçek *simgesel düzenin* bilinçten korumaya çalıştığı ama yine de gizlice ve davetsizce girmeye içeri devam eden korkunç, biçimsiz, yasadışı bir şeydir daima. Jorn'a göre Apolloncu düşüncenin tekrar tekrar öldürmek zorunda olduğu iblislerin modern bir halidir. Simgesel olan, ait olduğu egemen sınıf için düzeni muhafaza eder. Bu düzen de Apolloncu biçim içindeki çatlaklardan ilerlemek için beraberce debelenip duran doğanın ve emeğin kendini süsleyici güçlerini uzakta tutmaya yarar.

Lefebvre'de gerçek olan, dehşetin idrak edilmesinden ziyade eylemin dayanak noktasıdır. Gerçeğe dair tasavvuru, akıntıya karşı yüzdüğü sırada, vücut hayatta kalma yönündeki ham zorunlulukla hareket ettiğinde hasıl olur. "Gerçek olan, yalnızca potansiyellik aracılığıyla kavranabilir ve kıymeti bilinebilir."² Gündelik hayatı dönüştürmeye girişildiği zaman gerçeğin ana hatlarıyla karşılaşılır. Gerçek olan, biçimleri kendilerini apaçık bir şekilde açığa vuran bir düzene sahip olmasa bile tümüyle biçimsiz değildir. Gerçekle karşılaşma, etkin bir şey olduğundan ötürü *hayali olanın* içini doldurur. Gerçeğin içinde ve gerçeğe karşı verilen mücadeleden, mümkün olana dair bir tahayyül doğar. Hem Lacan hem de Lefebvre için çalışma nesnesi, bir bakıma her zaman gündelik hayattır. Fakat Lefebvre'de gündelik hayat üzerine çalışma gündelik hayatı dönüştürme tasarısının bir safhasıdır.

Lefebvre, 1928 yılında Komünist Parti'nin Batı Pireneler'deki Landes birimine katıldı. Doğduğu yere yakın olan kırsal bölgelerde savaş sırasındaki direnişte faaldi. Gayriresmi olarak fişlenmesi öğretmenliğe dönmesini engellediği için, arkadaşı ve çağdaşı olan Tristan Tzara ona Toulouse'daki bir radyoda iş buldu. 1961 yılında Strasbourg'da hoca oldu ve ardından 1965 yılında Paris'in kenar mahallelerinden birinde, 1968 Mayıs'ında parlama noktalarından biri haline gelecek olan "sefaletin, gecekonduların, hafriyatların ... konut projelerinin ... metruk ve tuhaf bir manzaranın" hâkim olduğu

Nanterre’de bir göreve atandı. Hareketli, çok yönlü, hiç de ortodoks olmayan bir kariyeri olmuştu.³

Lefebvre’in Michèle Bernstein’ı tanıyan sevgilisi (ve daktilocu) Evelynne Chastel aracılığıyla 1957’de Debord’la tanışılar, bu esnada Lefebvre elli yedi yaşındaydı. Lefebvre o dönemlerde Fransız Komünist Partisi’nin en güvenilen olmasa da en yetenekli filozofuydu. *Anlar (moments)* teorisini ortaya koyduğu *La somme et le reste*’i (Toplam ve Kalan) yayımladığı 1959 yılında partiden ayrıldı. Lefebvre’in “an”ı Debord’un durum üzerine eğilmesiyle yakından ilgilidir. Lefebvre, ileri kapitalizmin önde gelen stratejistlerinin Cezayir gibi sömürgelere sarılmanın beyhudeliğinin farkına vardıkları ve bunun yerine gündelik hayatı sömürgeleştirmeye ilişkin bir strateji geliştirdikleri gözleminden yola çıkar. Önceden kapitalist toplumsal ilişkiler alanının dışında olan gündelik hayat, hem metalaşmanın hem de onunla mücadelenin yeni bir alanı haline gelmiştir. Gündelik hayattan, hatta onun metalaştırılmış biçiminden bir dizi “an” çıkar: çalışma, oyun, aşk, dinlenme, adalet ve mücadele anları; bu anların her biri de belli bir imkânın mutlak şekilde gerçekleşmesine yol açar. An, “görelinin kalbindeki mutlaktır.”⁴

Kaynak yapan bir kaynakçı ve dokuma yapan bir dokumacı, oldukça farklı işler yapsa da Marx ücret ilişkisinin, meta biçiminin ve paranın *genel eş değerliliğinin* dayatılmasıyla böyle somut emeklerin niteliksel özelliklerinin soyut emeğin niceliksel tözü halini nasıl aldığını ayrıntılı şekilde göstermişti. Sitüasyonistler, *özgül gayri-eşdeğer* denebilecek bir şey yaratmak istediler ve bu şeye koydukları isim de *durumdu* [*situation*]. Ancak, kelimenin kendisi bir kavram haline gelmeye karşı koydu. Lefebvre ile Sitüasyonistler arasındaki ilişki, *duruma* ilişkin benzer sorgulamalarda ve deneylerde fazla ilerlemelerine fırsat kalmadan tuzla buz olacaktı. Lefebvre’in sonradan diyeceği gibi, “kötü, oldukça kötü bitmiş bir aşk hikâyesiydi” onlarınki.⁵

Lefebvre, Sitüasyonist Enternasyonal’le karşılaşmasından hemen önce Sitüasyonistlere gönderme yapan iki kitap yayımlamıştı. *Gündelik Hayatın Eleştirisi*’nin ikinci cildi (1961) Debord’la açılır; *Introduction to Modernity* (Moderniteye Giriş – 1962) ise Sitüasyonist Enternasyonal ile biter. İki kitap birbirinden geceyle gündüz kadar

farklıdır. İlki, neredeyse kültür sosyolojisinin bir klasığı, Lefebvre'in hayatı boyunca yazdığı en sistematik ve sağlam eserdir. İkincisiye çılgın bir gezintidir; anı, eleştiri, deneme, mektup, efsane ve hatta bilimkurgu gibi türleri harmanladığı romantik bir çeşnidir. Sitüasyonist Enternasyonal'in pratikteki neticeleri ve sorunları, yöntem düzeyine çıkarılmış ve Rimbaud'nun tabiriyle "hayatı değiştirmeye yönelik" uzun soluklu ve derinlikli hamle ve hareketler bağlamında idrak edilmiş bir biçimde, bu iki kitap arasında bulunabilir.

Gündelik Hayatın Eleştirisi'nin ikinci cildi, Lefebvre'in yüksek beklentilere sahip olduğu bir kitaptı. Arkadaşı Norbert Guterman'a şöyle yazmıştı: "Böylece kitaplar kitabı bitmiş oluyor. Aralık başından beri elle yazılmış 1600, daktilo edilmiş 700 sayfa (Evelyne sayfa başına yalnızca 12-15 istedi) ... Artık bunu kitaplar kitabı, bu devrin eksiksiz kitabı olmaktan alıkoyanın ne olduğunu görebiliyorum. Hatalarını ve kusurlarını görebiliyorum. Yapılmış olması gerekeni şimdi anlayabiliyorum. Artık çok geç. Şimdi makineyi durdurmanın bir yolu yok."⁶ *Introduction to Modernity*'de ise, *Gündelik Hayatın Eleştirisi*'nin henüz erişemediği keşfedilmemiş kıyıların haritası çıkarılır.

Sosyolog Lefebvre, kavramlar kadar hipotezler ve imgeler de üretir. Onun yazıları, hiçbir suretle psikanalist Lacan'ın topolojik düğümleriyle karşılaştırılmaz. Lefebvre'in fikirlerindeki ispatlama ya da çürütmeler tutarlı bir söylemin açımlanması değil, *transdüksiyon*⁷ eyleminde yatar. Bu eylemde, gerçeğin zorunlulukları ve olumsuzluklarıyla karşı karşıya gelme pratiği, gerçeği mümkün olanın doğrultusunda açar. "Gündeliği bilmek onu dönüştürmeyi istemektir."⁷ Bilgi stratejidir ve kavramlar onun taktikleridir; bu kavramlar gündelik içinde örtülü olan seçenekleri keşfetmek amacıyla şekillendirilir. Lefebvre'in çalışması, diğer kavramların etrafında kümелendiği, Sitüasyonist tasarımı yanıtlayan ve besleyen en az beş kavramı kapsar: gündelik, bütünlük [*totality*], an, gösteri ve topyekün semantik alan.

Lefebvre'de özgürlük zorunluluğun karşıtı değildir. Özgürlük, *ihtiyaçtan* doğar ve başlangıç noktası bir ihtiyaçlar teorisidir.⁸ İhti-

* Bkz. H. Lefebvre, *Kentsel Devrim*, s. 11. (e.n.)

yaç deneyimi olmaksızın varlık olamaz. İhtiyaçlar sayıca azdır; arzular çoktur. Merkezinde ihtiyacın olmadığı bir arzu yoktur. İhtiyaç yoğun olabilir: açlık, susuzluk ve şehvet gibi. İhtiyaç arzu olmadan, oyun olmadan, hüner olmadan, lüks olmadan, aşırılık olmadan insani olamaz. Beşeri yoksunluktur bu. Arzu ihtiyaçtan soyutlanınca yaşamsallığını ve kendiliğindenliğini kaybeder, kemikleşip salt şeylerin birikimine dönüşür. Bu da başka türden bir soyut ve yabancılaştırıcı yoksulluktur. Lefebvre'in eleştirisi ihtiyaçlara dair bir sunum ile arzulara dair bir belirlenimi bir araya getirerek gündelikte belirledikleri haliyle bir durumlar teorisine varmayı amaçlar.

Gündelik, Martin Heidegger'in (1899-1976) *ontik* dediği şeyle örtüşür. Ne var ki, Lefebvre, sıradanı ve gündeliğin görünüşte yüzeysel yanlarını daha temel bir ontoloji adına paranteze almak yerine ciddiye alır. "Ya felsefenin bir amacı yoktur, ya da felsefe, felsefi olmayan gerçekliği bütün sıradanlığı ve bilindikliğiyle dönüştürmeye girişmek için başlangıç noktasıdır." Lefebvre'in tasarısı, hem felsefenin hem de gündeliğin içsel sınırlarının aşılmasıdır. "Gündelik olan, felsefi bir kavramdır ve felsefe dışında anlaşılamaz ... Saf felsefenin bir ürünü değildir ama felsefi olmayana yöneltilmiş felsefi düşünceden doğar ve en büyük başarısı işte bu kendini aşmada yatar."⁹ Gündelik hayat, felsefeye dahil bir kavram olabilir ama felsefeyi tutarlık uğruna dışladığı şeye yöneltir ki bunu yapınca da onu boş ve yavan hale getirir.

Gündelik olan felsefe için bir sorunsa, *hayat* da öyledir. Eugene Thacker şöyle der: "Hayata dair her ontoloji, hayatı hayattan başka bir şey bağlamında değerlendirir."¹⁰ Hayattan başka olan, hayatın değerlendirilmesine aracılık eden bu şey, üç biçimden birini alabilir. Birincisi: Hayat ruhtur. İçeridelik ve dışarıdalıktır. Hayat değişmez bir cisimsiz özdür, daha doğrusu tüm biçimlerinde ve anlarında ortak olan gayri maddi bir özdür. İkincisi: Hayat zamandır. Olumlama ve olumsuzlamadır, devinim ve değişimdir. Dinamik ve kendi kendini düzenleyici bir şeydir. Üçüncüsü: Hayat biçimdir. İlave edici ve eksilticidir. Sınır ve sınırların ihlalidir. Jorn'a göre hayat biçimdir, Lefebvre'e göre zamandır. Sitüasyonist çevredeki hiç kimseye göre ruh değildir.

Eğer antik çağın asıl sorusu varlıksa ve modernitenin asıl sorusu Tanrı'nın ölümüyse, günümüzün sorusu hayattır. Fakat "dünyanın, doğrudan kendi sıfatlarına indirgemeyen canlandırıcı ilkesi"ni tanımlamaya yönelik metafizik sorun halen varlığını korumaktadır. Lefebvre'in yüzünü *gündelik hayata* çevirmesinin (tıpkı Jorn'un *hayata ilişkin tutuma* eğilmesinde olduğu gibi) başardığı şey, *kendilik kaygısının* antik rejimlerine geri çekilmeyi gerektirmeyen yeni pratik alanlarına açılmaktır. Hayat kavramı içindeki çatlaklar bir eleştiri doğurmakla kalmaz, yaşamanın ta kendisine dair yeni biçimler ve ritimler meydana getirirler ve belki de hayatın düşünülmesine aracılık eden bir kategoriye, hayattan başka bir şeyin dördüncü bir kategorisini yaratırlar: madde. Fazlalık ve kıtlık olarak hayat, ihtiyaç ve arzu olarak hayat; biyolojiye indirgenemeyecek ama teolojinin kapsamının tamamen dışında kalan bir hayat –üzerinde düşünme düşünme– tarzı. Hayat praksistir.¹¹

Gündelik olan, hayat biçimlerinin ve zamanlarının alanı haline gelebilir, ama bunun için kolektif bir *praksis*'e müsait durumlar doğurması gerekir. Burada söz konusu olan praksis, başka bir şeyle karşılaşma vasıtasıyla bir vücuda-geliş, hem dönüşüm hem de düşünüm anını zorunlu hale getiren bir karşılaşma anlamına gelebilir. Emek bir praksis biçimi olsa da ayrıcalıklı değildir. Praksis, ihtiyacı aşma mücadelesidir. Ama aynı zamanda arzular yaratma ve doyurma, arzuların tekrar ihtiyaca doğru yıkılması vs oyunudur. Modern zamanlarda arzu ile ihtiyaç arasındaki ilişkilerin özgürce yaratılması sona ermiştir. Lefebvre şöyle der: "Guy Debord'un kuvvetle belirttiği gibi, gündelik hayat tam anlamıyla 'sömürgeleştirilmiştir.'"¹² Meta biçiminin peş peşe gündelik hayatın muhtelif veçhelerine dayatılması, arzu ile ihtiyaç arasındaki gerilimi bozar. İhtiyaç ile arzu arasında bir ilişki keşfetmeyi beceremeyenler, kendi varlıklarından koparılır, gerçekte aktif bir karşılaşmaya yabancılaşırlar. Dolayısıyla gündelik hayatın sadece ne olduğunu değil, ne olmadığını ortaya çıkarmak için negatif kavramlara, *olumsuzlamaya* ihtiyaç vardır. Tüm mesele praksisin oluş olarak tahayyül edilmesi değildir.

Gündelik olan, ara bir düzeydir. İnsanların kendileri için doğayı değil, hâlihazırda üretilmiş eşyaların ikincil doğasını ele geçirdikleri

yerdir. İhtiyaçlar mallarla burada karşı karşıya gelir. Yalnızca emek gücünün tüketimi ve yeniden üretimine yönelik işlevsel bir alan değildir gündelik. Her yere nüfuz eden herhangi bir disipliner iktidarın, polislerin ve sosyal hizmet görevlilerinin, insanların hayatlarını dikizlemeye kafayı takmış psikologların ve sosyologların tutsağı da değildir. Gündelikte daima şekillenmemiş bir şey vardır, hem metayı hem de iktidarı aşan ve onlardan kaçan bir şey bulunur. Pratiklerle ve imkânlarla deney yapmak için stratejik bir alandır gündelik. “Günümüzde,” der Lefebvre, “ütopyacı incelemenin amacı nedir? Gündelik hayatın fethidir, gündeliğin yeniden yaratımı ve estetikte yabancılaştırılmış, siyasete dağıtılmış, soyutlamada kaybolmuş, mümkün olandan ve gerçek olandan koparılmış olan güçlerin iyileştirilmesidir.”¹³

İki tür zaman gündelikte buluşur ve birbirine karışır. Biri, doğrusal zamandır, kredi ve yatırımın zamanıdır. Diğeriyse döngüsel zamandır, maaşların yattığı ve faturaların ödenmesi gereken zamandır. Gündelik hayatta sınıf kendini işte böyle hissettirir. Doğrusal zaman egemen sınıf zamanıdır, döngüsel zaman işçi sınıfı zamanıdır. İşçiler kazandıklarını harcarlar, patronlar harcadıklarını kazanırlar. Döngüsel zaman, ihtiyaçlar ve onları karşılama mücadelesinin zamanıdır. Ama aynı zamanda festivalin ve festivalle beraber arzu adına muhteşem mal tüketiminin tekrar gelmesini sabırla beklemek gibi bir arzunun deneyimlenmesidir. Doğrusal zaman kendine özgü zorunlulukları, patlama ve durgunluklarını dayatır, ki bu da gündeliğin meta biçimi tarafından sömürgeleştirilmesinin en yabana atılamayacak yönüdür. Doğrusal zaman da kendine has bir arzuyu ortaya çıkarır: Festival zamanına ve malların potlaçına kadar değil, birikimin çıkarları uğruna ertelenen bir arzu.

Gündelik aynı zamanda üçüncü bir zamansallık türüne, muhtemelen aristokratik zamanların kalıntısı olan macera zamanına sahiptir. Letrist Enternasyonal’in Sitüasyonist Enternasyonal’de de süregiden belirgin bir özelliği, bu macera zamanına duyulan özlemdir. Bunun sebebi, onların şövalye ve leydi ünvanını haiz olmaları ve böylelikle zamanlarını macera peşinde özgürce harcamaları değildir. Zamanlarını özgürce harcarlar çünkü kendilerini loş bir asaletle biçimlendirme hakkına sahip olduklarını düşünürler. Onların Lefebvre’ci duyar-

lılığı cezbedecek önemli bir yanıdır bu. “Modern dünyanın ufkunda can sıkıntısının kara güneşi doğuyor ve gündelik hayatın eleştirisinin gündeminde bir can sıkıntısı sosyolojisi var.”¹⁴ Macera, can sıkıntısının pratikte çürütülmesi değilse hiçbir şey değildir.

Gündelik nasıl bir hal alabilir? “Kesin bir hedefi olmayan büyük bir oyun halini alabilir mi?”¹⁵ Gündelik hayatın meta biçimi tarafından sömürgeleştirilmesi, kolektif deneyimin rolünü azaltsa da gruplar varlığını sürdürür. Grup içindeki bireylerin bazı taktiklere ve stratejilere başvurabileceğini Sitüasyonist Enternasyonal’in ilk yılları fazlasıyla ortaya koymuştur. Ayrıca grupların da diğer gruplarla bağlantılı taktik ve stratejileri vardır. Gündelik, taktikler düzeyidir; tarih ise stratejiler. Geleneksel toplumlar –Mauss ve Bataille’in düşündüğü gibi– armağan tarafından idare edilse de edilmese de, Lefebvre modern toplumların *meydan okuma* tarafından yönetildiğini düşünür. “Meydan okuma, grubun dışına bir baskı uygulama aracıdır, ama grubun içinde de yankı bulur.”¹⁶ Klasik burjuvazi meydan okumaya bayılırdı. İşçi sınıfının meydan okumasını savuştururken feodalizmin üstesinden gelmişti. Savaş sonrası teknokratları ise meydan okumadan pek hazzetmez gibidir. Meydan okumalarla yüzleşmektense onları yönetmeyi tercih ederler. Lefebvre’in kendi hatırı sayılır deneyiminden beslenen ve ona büyük keyif veren düşüncesine göre, tarih daha pek çok meydan okuma getirecekti.

Lefebvre, gündelik hayatı *agôn* ve *aléa*’nın, yani çekişme ve tesadüfün bir karışımı olarak görür. “Başlangıçta eylem vardı, sonda ise eylem kabul edildi ... Her insan hayatı, bir imkâna dönük bir ilerleme ya da süreçtir, mümkün olanın açılması veya kapanmasıdır, rastgele olaylara dayalı bir hesaplama ve seçimdir ve ‘diğer insanların’ müdahalesidir.”¹⁷ Tıpkı doğrusal ve döngüsel zamandaki gibi, gündelik hayatın çekişme ya da tesadüf olarak deneyimlenmesinin sınıfsal bir zemini vardır. Hayatı stratejilerin uygulanacağı bir çekişme olarak deneyimleme, işçi sınıfının bireysel üyelerinin kullanımına daha elverişsiz bir görüştür. Proletarya, tarihe yalnızca kolektif eylem aracılığıyla strateji düzeyinde giriş yapabilir. Proleter güçler, gerilediklerinde tarih oyununda hâkimiyetlerini kaybederler. Geriye kalan tek şey, gündelik hayat taktikleridir.

Şayet modern hayata özgü bir deneyim varsa, o da tesadüfe bağlıdır. Modern hayat, daha ziyade tilt ya da Gallizio'nun endüstriyel resmi gibidir, zorunluluk ve tesadüfün bir karışımıdır. İnsanlar tesadüfe bağlılıkla karşı karşıya geldiklerinde hayatları pahasına oynar ve koşuşurlar, taktiklere ve hatta stratejilere dayalı olabilen bir oyunda hamleler yaparlar ama oyundaki değişkenlerin hepsi bilinemez ve neticeler tahmin edilenin uzağına düşer. Bu oyunda pek az hamle *rasyonel bir tercih* olarak değerlendirilebilir. Oyun teorisini ve gündeliği sosyal bilimlerin topraklarına katmaya yönelik diğer teknokratik girişimlerden Lefebvre'in çıkardığı ders budur. Bu girişimler gündeliğin deneyimini işaretlere ve hesaplamalara indirgerler. Gündelik hayatın ne olmadığını tarif ediyorlardır aslında: rasyonel bir bütünlük. Daha ziyade şöyle demeli: "Her şey kopuk hale gelir ama bir bütünlük halini alır; her şey şeyleşir ama dağılmaya başlar. Tesadüfe bağlılık galip gelir."¹⁸

Johan Huizinga güçlü medeniyetlerin yeni oyun biçimleri geliştirme kapasitesi olduğuna inanıyordu. Çökmekte olan medeniyetlerde oyun daha resmi oyunlara bağlanır. Lefebvre, Huizinga'nın aksine, moderniteyi oyunun serpilebileceği bir zaman olarak görür. "Ancak *homo ludens*'i keşfetmiş olan çağın bizim çağımız, yani işlevselcilik ve teknoloji çağı olması da kesinlikle gayet şaşırtıcıdır."¹⁹ Rasyonel ve işlevsel sosyal bilimlerin yüksek düzeyinde yatan Lefebvre, tarihin halen nesnel ironi kabiliyetine, düzeni bozma ve olumsuzluğu açığa çıkarma becerisine sahip olduğunu düşünür. Lefebvre'de tarih, kuralları hiçbir zaman net olmayan ve her durumda değişen bir oyundur. Tarih bir makine veya bir yapı değildir ama tesadüfi de değildir. Tarih, daha çok sığırcıkların sürü halinde toplanması gibidir. Gruplar oyunun yerel kurallarının az çok farkında olarak birbirleriyle oynarlar ama hamlelerinin nasıl kaynaşacağını ve tarihsel bahisleri nasıl etkileyeceğini bilmezler.

Gündelik hayat içinde gruplar birbirlerine meydan okurlar ve meydan okumanın yabana atılamayacak bir tarafı da farklı görünüşlere bürünme taktiğidir. "Grupların sırları ve kesifliklikleri (ki töz yanılsamasını oluşturan şey de budur) mümkün olana ilişkin endişelerden veya cüretten; diğer gruplar karşısındaki tahkimat veya

saldınlardan, geri çekilmelerden ve ilerlemelerden; sorunlar karşısında cesarettten ya da irade zayıflığından mürekkeptir.”²⁰ Burada Lefebvre ve Sitüasyonistler birbirlerine ve ayrıca oyunun daima bir sır unsuru barındırdığını düşünen Huizinga’ya çok yakındır. Grup içindeki oyun, grubun rakiplerine katiyen görünür olmamalıdır.

Oyun, praksisin yanlış anlaşılması bir yönüdür. “Harika bir an yaratmak için gerçekten daha gerçek hale gelen görünümüleri ve aldatmacaları kullanır” oyun.²¹ Lefebvre döneminin şu iki büyük teorik fetişini atlatmanın yolunu oyun kavramı aracılığıyla bulur: *yapı* ve *gösterge*. Yapı sadece oyunun şeyleşmiş kavranışı, fosilleşmiş kalıntılarıdır. “Yapı, güvenilir ve anlık bir başarıdan, karmaşık bir kumardaki bir kazançtan veya kayıptan başka bir şey değildir.”²² Gösterge, oyunun sadece bir veçhesidir, ki oyuncu bunu bir sırrı daha iyi saklamak ve bir sırrın saklandığını gözler önüne sermek için kullanır.

Bütünlük (totality) kavramı, ziyadesiyle üstünkörü bir bağla *totaliter* Sovyetler Birliği devletiyle ilişkilendirilecek, yirminci yüzyıl sonu düşüncesinin en yuhalanan kelimesi haline gelecekti. Özellikle yeni filozoflar denilen grup, bütünlükten buram buram gulag kokusu alıyordu. Bazı samimi kavramsal itirazlar, statükoyu meşrulaştıracak şekilde eğilip bükülüyordu. Lefebvre’e göre bütünlük daha farklı bir anlam taşır; ulaşılmış felsefi bir sistem değil, praksis için bir yönelimdir. “Söylem bütünlük için çaba harcar. Bütünlük için çaba harcamalıdır da, ama hiçbir zaman eksikli kalmanın ötesine geçemez.” Lefebvre’in *bütünleştirme* dediği şey, kendi eğilimi bakımından kendisini açığa vuran praksistir. Her praksis kendi bütünleştirmesini ister. “Bütünlük peşindeki her bütünleştirme çökmeye mahkûmdur ama bu çöküş ancak neleri kendi içsel virtüellikleri olarak gördüğünü ifşa ettikten sonra gerçekleşir.” Bütünlük kavramı araştırma yapmaya yönelir. “Şayet bütünlük üzerinde hiçbir ısrar yoksa, teori ve pratik ‘gerçeği’ ve ‘şeyleri’ olduğu gibi kabul eder: parçalı, bölünmüş ve birbirinden koparılmış.”²³ Bütünlük negatif bir kavramdır, mümkün olanla imkânsız olan arasındaki yarıktır. Gündelik hayatın eleştirisi, gündelik hayat içindeki belirli anları gittiği yere kadar düşünmeye dayanır.

Gündelik hayatın içinde eylemde bulunan gruplar, kendi stratejilerini gittiği yere kadar sürdürürler. Praksis aynı anda hem tekrar, hem de yaratmadır. Yaratma tekrarın içinden çıkar. İcat kabiliyeti gündelikten, bireysel dehadan değil, kolektif oyundan geçerek doğar. “İcat kabiliyeti –ya da onun tohumları– küçük ölçekli grupların sınırlı ve cüretkâr praxisinin bir ürünü olamaz mı: Tarikatlar, gizli topluluklar, siyasi partiler, seçme gruplar, laboratuvarlar, tiyatro kumpanyaları vs?”²⁴ Jom’da olduğu gibi, yaratmanın kaynakları popülerdir ama bu durum popüler olan her şeyin eleştirilmeden kut-sanacağı anlamına gelmez. Gündelik ne olduğu açısından değil, ne olabileceği açısından hayattır.

Praksisin de kendi tehlikeleri vardır. Bir zamanlar kolektif olarak kendi kendini keşfetmenin ve icat etmenin yaşayan bir biçimi olan ne varsa, katılarak şey-benzeri bir rutine dönebilir. Sözün özü, *yabancılaşmış* hale gelebilir. Lefebvre dönemin Hegelci Marksist yazınının büyük kısmından farklı düşünüyordu, çünkü yabancılaşmayı tam teşekkül bir cehenneme topyekün, amansız, tek boyutlu ve tek yönlü mutlak bir düşünüş olarak görmüyordu. Modern hayat bütünüyle yabancılaşma değildir. Daha ziyade bir oyundur; bu oyunda belli taktikler bir süre için yabancılaşmayı önler, ardından kendi bütünleştirmesine gücü yetmeyince işe yaramaz hale gelir ve grupları ya yeni taktikler bulmaya ya da kendi kendilerini olumlayan praksislerini gözden çıkarmaya zorlar. Praksis hem kendi bütünleştirmesine güç yetiremeyerek hem de onu aşarak yenilgiye uğrayabilir. “Belli bir sınırı geçen olumsuz fetişleşir, bir hiçlik tasavvuru halini alır; radikal eleştiri hiper eleştiri haline gelir ve nihilizm meşrulaştırılmaksızın bir hakikat olarak yerleşir.”²⁵ Sanatçıların ihraç edilmesinin ardından Sitüasyonist Enternasyonal’e de haklı olarak yöneltilebilecek bir eleştiridir bu.

Gündelik hayat kendi eğilimlerine göre dönüştürülmelidir. Bir grup gündelik hayatta yabancılaşmayı önleyen bir pratik keşfettiğinde bu pratik bir *an*’da billurlaşabilir. Aşk, oyun, dinlenme, bilgi gibi anlardan söz edebiliriz, üstelik yeni anların yaratılmasının önünde de hiçbir şey duramaz. Felsefe tefekkürü bir an haline getirmekten başka bir şey olmayabilir. An, tekrarın döngüsel zamanından ortaya çıkar ama kendi zamanını yaratır. Kendine has bir mekân türü kurar

ve ötekilikle kurulan belirlenmesi mümkün ilişkileri dengelemeyi sağlar. Bir an, mekân ve zamanda onu muğlaklıktan çıkararak bir kararla ortaya çıkar.

An, kendini gündeliğin içine dokur ve gündelikten doğar. Belirli bir imkânın topyekûn gerçekleşmesi için uğraşır. Hedefinin peşinden sonuna kadar gitme ediminde kendini tüketir. “Gündelik hayatın imkânlarını idrak etmeyi ve insanların güçlerini tesis edip onlara hiç olmazsa ana hatlar ya da öneriler olarak bir kurulum vermeyi arzu eder.”²⁶ An sürüp gitmek ister. Kendi zamansallığını toparlamak ister. An, bir miktar ritüel ve tören gerektirir. Kendi için özel bir zaman ve yer oluşturur. Kendine özgü bellek biçimini yaratır.

Anın yarattığı bu biçimlerin kendilerini tekrar etme, artık âna hizmet etmeme ve o anı kapama tehlikesi bulunur. An, kendine özgü bir yabancılaşmaya yol açar. Oyuncu ya da âşık takıntılı hale gelir. 2005 yılında Koreli bir adam bir internet kafede yalnızca arada şekerleme yapıp tuvalet molaları vererek elli saat boyunca *Starcraft* oynadıktan sonra telef olmuştu.²⁷ Oyuncu yemeyi, uyumayı unuttur, bir bölümü geçmek için her şeyini adar. Aşık, sevgi nesnesini düşünerek uykusuz geceler geçirir. Bu noktada yabancılaşma tamamlanır ve an gözden kaybolur.

Anların farklı ölçekleri olabilir. *Festival* “an”ın arzu edebileceği en büyük ölçek, yani bir tarihsel ölçek olabilir. “Festival ancak gündelik yavanlığın üzgün iç bölgesini aydınlatığında, onun sabırla ve ayıklıkla biriktirdiği her şeyi tek bir anda tükettiğinde anlam kazanır.”²⁸ Lefebvre savaş öncesindeki solcu Halk Cephesi’ni (eşit düzeyde kutlama ve umutsuzluk barındıran kitlesel gösterileriyle) festival olarak düşünmüştü. Lefebvre çok farklı bir ölçekte, memleketindeki işçi sınıfı mensubu bir ressam hakkında da dokunaklı bir metin kaleme alır. Ressamın işleri taşra müzesi tarafından bile kabul edilmemiştir ama genç Lefebvre üzerinde bu ressamın büyük etkisi vardır. “Sanatçı ve filozof olmayan ama yine de kendi gündelik hayatlarıyla gündeliğin üstüne çıkan insanlar var çünkü onlar anları deneyimliyor: aşk, iş, oyun, vs.”²⁹ Meçhul asker için bir anıt olduğu gibi, anları fark edilmeyen ve gözden yiten meçhul sanatçı için de bir anıt olabilirdi.

Durum felsefede kalıcı bir kavramdır, ama genellikle marjinal bir izdir bu. Hegel'den Kierkegaard'a ve Sartre'a kadar, eksikliği halinde farklı unsurların karşı karşıya geldiği bir bölge belirler.³⁰ Bu unsurlar ayrı tutulabilir, tanımlanabilir, kavramlar haline getirilebilir, fakat karşılaştıkları ve birbirlerine karıştıkları durum tekil bir niteliğe sahiptir. Lefebvre'in yordamı bazı açılardan tam tersi yolu izler. "An, tam anlamıyla durumla aynı değildir. Bir kararın ya da seçimin –bir çabanın– sonucu olan an durumlar yaratır." Debord, bir mektubunda sesli düşünerek durumun Lefebvre'in "an"ından farkını belirlemeye çalışır: "'Sitüasyonist andaki güçlük... kesin sonunu (onun tersine çevrilmesini? Ve bir başkasını), böyle bir Lefebvre'ci an teşkil eden (edebilecek?) bu durumlar dizisine ait farklı bir terime dönüştüğü yeri saptamaktır.'"³¹

Debord, bu tereddütlü dille, kendi tekil tutarlığına sahip olan ama ne rutinin ölü zamanına geri dönen, ne de salt eserler olarak kemikleşen kolektif zaman ve mekân deneyimine ilişkin bir Sitüasyonist pratik anlayışını el yordamıyla aramaktadır. "An"ın aksine durum "yanlış şekilde ayrılmış kategorileri (aşk, oyun, ifade, yaratıcı düşünce) birleştirmelidir. Bu formasyonların her biri (ne kadar bilinçli ve hesaplı, yani ne kadar yüksek şanslarla oyuna sokuluyor olursa olsun) kaçınılmaz olarak kendi tersine çevrilmiş haline doğru ilerler çünkü tüm formasyonlar olumsuzlanmaları ve kalıcı olarak hükümsüz kılınmaları açısından tamamen zamanda yaşanmaktadır."³² Debord'a göre aşkın, oyunun, işin ve bilginin bütün tekil anları bir durumda birleştirilebilir.

Lefebvre, *Gündelik Hayatın Eleştirisi*'nin ikinci cildi ile *Introduction to Modernity*'yi yazması arasında geçen sürede "an"ın imkânlarına olan inancını yitirmiş gibidir.

Eskiden gündelik hayatın özeleştirisini konum değiştirmesi üzerinden yapmanın mümkün olduğunu düşünürdün: narin kabuğun sümüksü hayvana eleştirisi ya da tam tersi; festivallerin gündeliği eleştirisi ya da anların önemsiz lahzaları (*instants*) eleştirisi ya da tam tersi; sanatın hayatı, hayatın sanatı eleştirilmesi. Gerçeğin kendi ikizi ve kendi ters sureti tarafından eleştirisi: rüya, imgelem, kurgu. Zaman değişiyor. Teknoloji gündelik hayatın içine işlemeye başladı. Yeni sorunlar ortaya çıktı.³³

Modern hayat, kendi eleştirel dönüşüm failini (Lefebvre buna *modernite* demişti) doğurmayabilir ve praksise, praksisle birlikte de varlığa, gerçeğe irtibata da ket vurulabilir. “Mesele Tanrı’nın olmaması değil, daha beter bir şeydir: Modernite praksisin yokluğunu gizleyen bir kabuk gibidir...” Modernite “devrimin hayaletidir.”³⁴

Praksis imkânına ket vuran şey, Lefebvre’in Debord’a atıfla *gösteri* dediği şeydir. Gösteri bütünlüğü görünür kılar ama onu parçalara ayırır ve yalnızca özel alan içerisinde görünmesini sağlar. Özel olanı toplumsal hale de getirmez. Gösteri tek yönlü bir yoldur, özelleştirilmiş kamusalıdır. “Gösteri, özel hayatın genelleştirilmesidir. Kitlesel medya gündeliği hem birleştirdi ve yayımladı, hem de ‘dünyadaki’ güncel olaylarla haddinden fazla gerçek ve bütünüyle yapay bir biçimde birleştirerek dağıttı.”³⁵

Lefebvre gösteriyi büyük bir haşiv* olarak, Şeylerin Şeyi olarak adlandırır. Gösteri, bütünlleştirici eğilimi açısından düşünüldüğünde, “cehennemden çıkma kapalı bir devre, iletişim yokluğu ile son noktaya ulaşmış aşırı iletişimin bulunduğu ve kimliklerinin iç içe geçtiği kusursuz bir daire gibidir.” Gerçek olan şey bilinir, bilinen şey gerçektir. Daimi yenilik yanılsaması sürpriz imkânının önünü tıkar. Ardı arkası kesilmeyen bir fazlalık dünyasıdır bu. Her şey daima aynıdır, sadece daha iyidir. Her zaman için herkese aynı özel teklifi yapar: “sanat ve hayatın sahte orgazmaları.”³⁶

Gündeliğin gösteri tarafından sömürgeleştirilmesinin yarattığı zorluk, sadece taktiklere değil, stratejiye ilişkin de bir yeniden değerlendirme gerektirir. Lefebvre bu zorluğun belirttiği topraklara, gösterinin yabancılaşmış bir biçim olduğu *topyekün semantik alana* geri adım atar. Gündelik hayat sadece sokaklarda değil, bu topyekün semantik alanda da cereyan eder ve üç şekilde ifade bulur: işaretler, göstergeler ve simgeler. *İşaretler* genelde emir kipinde lüzumsuz çoklukta mesajdan oluşan kapalı sistemlerden ibarettir. Trafik ışığı bir işarettir. Sürücünün durmasını ya da geçmesini emreder. *Göstergeler* semantik alan içinde nispeten açık ağlardan, bilgi ile gereksiz bilginin harmanlandığı bir bölgeyi oluşturur. *Simgeler* emredemez ve

* Haşiv (*pleonasm*), ifade edilmek istenen anlam için gerekenden daha fazla sözcük kullanarak sözü uzatmaktır. (ç.n.)

pek de okunaklı değildir. Semantik alana gürültü olarak zorla girerler. Gözden kaybolarak gizleniyor olabilirler, ama yine de gösteri vasıtasıyla bir anlığına göze ilişebilirler. Topyekün semantik alan “karmaşık, farklılaştırılmış, kutuplaştırılmıştır, bir kutuptan diğerine gidip gelen akışlar ve gerilimlerle capcanlıdır. Dil bu bütünlükle boy ölçüşmeye çalışır ama asla onun bir parçasından daha fazlası değildir.”³⁷

Sibernetik teoriler bütün semantik alanı bütünleştirerek işaretlere çevirir ve bu alanın kendi kendini düzenleyebildiğini tahayyül eder. Semiyotik teoriler ise semantik alanı bütünüyle göstergelerden oluşuyor ve bunların kombinasyonlarının grameri tarafından yönetiliyormuş gibi bütünleştirir. Lefebvre’in stratejik hamlesi, gösterinin iletişimi gitgide daha fazla işaret ve gösterge düzeyine indirgemesine karşılık simge alanına kayarak, daha doğrusu bütün semantik alanı meydan okuma alanı sayarak karşılık vermektir: işaret, gösterge ve simge hep beraberdir bu alanda. “İletişim tam olarak semantik alanın bütünlüğüne işaret eder. O bütünlüğü daha fazla kapsadıkça daha estetik hale gelir.”³⁸

Lefebvre’in yararlandığı miras, topyekün semantik alanı anlarda belirginleştirmeye yönelik bir dizi pratiğe ilişkin hatıradan oluşan belli bir *romantizm* anlayışıdır. Lefebvre kimi zaman Hegelci bir Marksist olarak düşünülür ama romantizm anlayışını daha çok Stendhal’e borçludur. Lefebvre, Stendhal’in *Racine ve Shakespeare*’inden (1823) yola çıkarak eleştirel bir modernitenin öncüsü ve benzer şekilde yenilgiye uğramış devrimlerin ürünü sıfatıyla romantığe ilişkin bir teori geliştirir. Romantizm her şeyi sanatın içine sokar. Klasik sanatın dışarıda bıraktığı her şey romantizme çekilir, tükenme noktasına götürülür. Romantizm topyekün semantik alanı zapt eder ve sanat eserlerinin yaratılmasını kamçılar için bilhassa simgeselin kutbuna ağırlık verir. Sanat eseri buna karşılık olarak topyekün semantik alanı daha yoğun hale getirir. “Romantizmi yaşamak bir bütünlük ortaya çıkarır.”³⁹

Romantik ve onun antitezi olan klasiği değerlendirmemizi sağlayabilecek simgeler mevcutsa şayet, bu simgeler şövalye ve kraldır. Kral ilk ve son etapta düzeni (ve varsa aradaki bilinmeyen şeyler silsilesini) temsil eder. Şövalye macera figürüdür, belli bir hedefe

doğru hareket eder ama netice belirsizdir. Şövalye ant içer ve hayatını bir ideal için yaşar (koşullar mütemadiyen bu ideale meydan okur). Şövalyenin atı onu dünyevi şeylerin üstüne çıkarır fakat şövalye düştüğünde at bokunun üzerine kapaklanır. Şövalye tesadüfe bağlılığın figürüdür, muğlak ve gölgeli bir ortamda yaşayanları temsil eder, ki bu da Debord'un *Prens Valiant* adlı çizgi romana olan düşkünlüğünü açıklar.⁴⁰

Klasik bakış, güneş ışığının ortaya çıkardığı meşru bir düzen olduğunu varsayar. Tanrı cennetindedir, kral tahtındadır, dünyada her şey yerli yerindedir ve yanlış giden ne varsa düzeltilebilir. Klasisizm, Le Corbusier'nin planları gibi dik açılardan ve düz çizgilerden yanadır. Düzenin karışabileceği, yeniden kurulabileceği, meşrulaştırılabileceği mit biçimini tercih eder. Ayrıcalıklı mecrası mimarlıktır. Yöntemi *taklittir*. Tıpkı kralın Tanrı'yı, bütün toplumsal düzenin de doğayı taklit etmesi gibi, herkes toplumsal düzende kendinden üstte olanı taklit eder. Molière'den Sasha Baron Cohen'e klasik mizah, başarısız taklit girişimleriyle dalga geçer. Molière'in 'Yapmacıklık hareketine' hicivsel saldırılarında taşralı hanımlar kendilerinden aşağı gördükleri asilzade beylere yanaşmazlar ve beyler de seyislerinin Yapmacık çokbilmişler gibi davranmalarını sağlayarak misilleme yaparlar. Komiklikler peş peşe gelir, ama klasik mizah düzene hizmet eder.

Romantik bakış klasik bakışa her cepheden saldıran aşındırıcı bir akışkandır. Boyun eğmeyi reddediştir. Karanlıkta, siste, tutulmanın içinde saklanır. Zamanın yerinde yeller eser. Dalgadan, titreşimden, süslü kıvrımlardan yanadır. Biçimleri harmanlar, simgeleri mitlerden ayırır ve meşru olan her şeye karşı oyuna sokar. En yakın durduğu araç müziktir. Yöntemi, ilahi bir sıfat değil, beşeri bir kudret olduğunu savunduğu *yaratmadır*. Lefebvre'e göre romantikğin yolu belli bir ironiyle kesişir. Jorn'un aksine Lefebvre Yunanların başarılarını, özellikle her türlü inanç düzeninin bozulması anlamına gelen Sokratik ironiyi ilahlaştırır. Sokrates'in öznel ironisi, düzeni

* Yapmacıklık (Préciosité) hareketi on yedinci yüzyıl Fransa'sında zeki ve eğitilmiş aydın kadınların salonlarda yaptıkları canlı sohbetlerden doğan bir edebi biçimdir. Molière, *Les Précieuses ridicules* (Gülünç Kibarlar) adlı tek perdelik hiciv oyununda bu kadınları alaya alır. (ç.n.)

tesadüfe bağlılığa dayalı akıntılarında silip süpüren tarihin nesnel ironisini önceler.

Romantizm hem devrim öncesine hem de devrim sonrasına uzanır. Lefebvre pek çok önemli Fransız romantiğinin devrim karşıtı olduğunu kabul eder. Romantizmin ana gerilimi, burjuva hayatı idealiyle, bu hayatın soluk gerçekliği arasındadır. Romantizm, burjuvazinin onu tüketen sınıf olması anlamında burjuva bir sanat haline gelmiştir. Romantik sanatçıların romantizmi mantıksal sınırına kadar götürmesine ket vurmuştur. Romantik burjuva toplumunun dışında yaşar ama tıpkı “meyvedeki kurtçuk” gibi onun içindedir.⁴¹ Ya da istiridyenin içindeki kum tanesi gibidir, onu klasik bir inci yapmaya zorlar. Romantik havanın kaderi anlaşılmazlık değilse bile klasikleşmek, kireçleşerek iyi biçim haline gelmektir (sözgelimi, Jom’un Max Bill’le özdeşleştirdiği bir şeydir bu).

Romantizm, klasik kültürde nadiren merkezi ve etkin rol almış simgesel panteon figürlerini kullanır: şövalye, prens, falcı, çocuk, cadı, iblis, yabancı; Tintomara gibi daha tuhaflarından da söz etmek mümkündür. Klasik dünyada kendilerine yer bulamayanlar (marjinaler, azınlıklar, itaatsizler) burada yer bulabilir. Ancak, romantizmin bir veçhesi öte dünyaya aitse ve bu yabancı gezegenden daha misafirperver olanına bir kaçışsa, topyekün semantik alandan çekecek kullanılan simgeler de gündeliğe geri getirilebilir. Bu simgeler yaşanabilir. Romantizmin gözde pratiklerinden biriyalıtılmışlık olsa da, bu aynı zamanda sapkın ve gizli gruplara giriş anlamına da gelir. Lefebvre böyle bir şey telaffuz etmese de romantizmin vatanı *bohemyadır*. Romantizm bir tür yaşanmış ütopyada birlikteliğe yönelik bir arzuyu da içinde barındırır. Sınır noktasına geldiğinde ütopyacı sosyalizmi besleyen bir arzudur bu.

“En iyi eylemci, anını iyi seçendir... Kararı karmaşık durumu ve muğlaklığı basitleştirir ve bu edimiyle onları dönüştürür.”⁴² Guy Debord bu eylemci değilse bile olmayı çok istediği kesindir, hem de bir şeyi çok istemenin nadir olduğu bir devirde. Sitüasyonistler savaş sonrası Avrupa’da romantizmin kalıntıları üzerine çalışan tek grup değildi. Ancak, başat bir stratejileri olduysa, o da topyekün semantik alanın romantik keşfi ve tekrar geri dönerek oradan çıkan ka-

İntılardan yeni bir klasisizm inşa etme stratejisiydi. Absürd tiyatroyun, Robbe-Grillet'nin yeni romanının ya da yeni dalga sinemasının izlediği yol işte buydu. Sitüasyonistlerin Isou ve Letristlerden aldığı şey, belli bir romantik ayrıştırmanın peşinden sınıra kadar gitmeye baş koymak, hatta Isou'nun yıkıntılar üzerine yeni bir klasisizmin yeni biçimlerini inşa etme iddiasıdır. Lefebvre'in açık gördüğü yol romantliği iki yönde daha fazla götürmektedir: semantik alana doğru ileriye; Isou gibi yeni sanat biçimleri yerine gündelik hayata doğru geriye. "En parlak Sitüasyonistler bir tür yaşamış ütopyacılığı keşfediyor ve deniyor."⁴³

Romantik strateji zahmetsiz değildir: "çelişkilerin derisi kalındır, hatta kemikleri daha da kalındır."⁴⁴ Lefebvre, kozmopolitlik ile milliyetçilik, fütürizm ile ortaçağ, sofuluk ile isyan ve öznellik ile dış dünya arasındaki çelişkileri teşhis eder. Bunların hepsi Sitüasyonist Enternasyonal'den geçmektedir. Bu çelişkilerin izini iki dünya görüşü arasındaki merkezi bir gerilime kadar sürmek mümkündür: antropolojik doğa ve kozmolojik doğa. Antropolojik doğanın kökleri, on sekizinci yüzyılda Buffon gibileri tarafından Fransa'da dillendirilen aydınlanma felsefelerinde yatar. Antropolojik doğa iyimserdir, beşeri mükemmelliği ve eşitliği vurgular. Kozmolojik doğanın dünya görüşü ise Fransız'dan ziyade Alman'dır. Doğa burada vahşi öteki olarak, erişilmez bir dış dünya olarak tezahür eder. Yürürlükteki Fransız semantik alanına nispeten daha geç bir şekilde, gerçeküstücülükle tam anlamıyla girer. Gerçek olan rasyonel hale gelebilir mi? Rasyonel olan gerçek olabilir mi? Bunların buradaki çözülemez gerilimin terimleri olması mümkündür. Bizim türsel-varlığımız için geniş bir imkânlar kapsamı yaratır.

Sitüasyonist Enternasyonal, romantizm iblisiyle ve simgeleriyle oynarken, hareketi 1960'lardaki ayrılımlar ve çatlamalarla tüketecek olan çelişkilerini de devralmıştır. Lefebvre'le olan ilişki, dönemin hem kişisel hem de siyasal gerilimlerinin bir zayıyatıydı. Hal böyleyken, Lefebvre Sitüasyonistlere yalnızca gündelik hayat kavramını vermekle kalmadı, gösteri (ya da haşiv) ve durum (ya da an) gibi iki hayati kavramı düşüncelerinde onlara eşlik etti. Pek hoş karşılanmış bir öngörü olmasa da kahin Lefebvre, gündelik içinde

muhtelif grup eylemi biçimleri oluşturmanın gerekliliğini önceden gördü. Tek parça bir emek partisi, karşısında tek bir rakip değil, birbirlerine karşı oynayan, meydan okuyan birtakım fevri grupları bulacaktı. Yirmi birinci yüzyılda, pek çok entelektüel her şeyi bilen bir iktidarın her yerde bulunan düşüncesine sağlıklı bir şekilde kafayı takmış gibi görünse de Lefebvre, şevkinin nispeten azaldığı anlarda bile etrafına bir olanaklılık hissi saçar. Her şeye rağmen akıntıya karşı yüzer. Takip eden bölümler, Sitüasyonist düşünce ve pratiğin ilk versiyonlarını ele geçirip yeni imkânlar yaratmaya yönelik en ilginç girişimlerin sapmalarının ve alıp saptırmalarının izini sürecek ve böylece Sitüasyonist hareketin yeniden hatırlanıp, geçmişte kal-mamasını sağlayacak.

IX

Birlik Olmadan Dirlik Olur

“Newell Sokağı, Londra, E14 7HR. £1.250.000: Önceden İngiliz Denizciler Cemiyeti’nin genel merkezi olan, ikinci derece tescilli binalar listesinde yer alan güzel bir ev. 1802 civarında Horatio Nelson’ın kapitanlarından biri tarafından yaptırılan bina, Londra’da Viktorya döneminde kalma az sayıdaki yüzme havuzlarından birine –aslen denizcilere yüzme öğretme amaçlıydı– sahip olmak gibi pek çok özelliğini korumaktadır. Üç katlı evde şunlar vardır: geniş bir giriş koridoru, misafir odası, sera, dört yatak odası, iki banyo, stüdyo odası, sauna, özel bahçe ve iki adet park alanı. Ayrıca bu bina *Beginner’s Luck* ve *Dead Cool* gibi filmlerde kullanılmıştır ve Rosanna Arquette, Liz Smith ve Julie Delpy gibi yıldızlar tarafından şerefendirilmiştir.”¹

Hikâyesi olan bir mülkü satmak daha kolaydır ama bu hikâyelerin altında başka hikâyeler de yatar. Aynı adresin daha önceden evsizlere barınak olduğundan ya da bir zamanlar Sitüasyonist Enternasyonal’in şöhret karşıtları tarafından şerefine kara çalındığından reklamlarda bahsedilmez. Debord ve Jorn, 1960 Londra konferansı için yaptıkları hazırlık sırasında toplantıya uygun bir mekân bulmak için şehirde sürüklenmeye çıkmışlardı. Charles Dickens’ın pejmürde esrar tekkelerinin muhiti olarak efsaneleştirdiği Lime-house semtindeki bu konakta karar kıldılar.² Tıpkı Michèle Bernstein gibi, yalnızca bu gibi adamlara ayak uydurmakla kalmayıp, onlara hayati katkılar yapmış bir avuç kadından biri olan Jacqueline de Jong da (d. 1939) yanlarındaydı. “Yani anlayacağın, bulaşıkları yıkamak ve bunun gibi şeyler yok.”³

De Jong'un ailesi, Hollanda taşrasında yaşayan kültürlü bir aileydi. Babasının şirketi, Dior için kusursuz çoraplar yapıyordu. Naziler Hollanda'yı işgal ettiği sırada iki yaşındaki Jacqueline, annesiyle birlikte Jura Dağlarını geçti, babası ise Amsterdam'da saklandı. De Jong, savaştan sonra babasının ona Dior'da iş bulduğu Paris'e taşındı. Jorn'la babasının yanındayken tanıştı, babası Jorn'un resimlerden birini satın almıştı. Aile koleksiyonu içinde birkaç Cobra sanatçısının eserleri, bir Franz Kline ve diğer pek çok çağdaş eser vardı. De Jong, 1957'de Stedelijk Müzesi'ndeki Willem Sandberg'ün asistanı olarak çalıştığı Hollanda'daydı. Sitüasyonistler, Stedelijk'le biraz sorunlu bir işbirliği içindeydi ve de Jong da onlarla böylelikle temasa geçmişti.⁴

Spur grubu (1957-1966) savaş sonrası Alman kültüründe en güçlü yaşam belirtilerinden biriydi. 1957 yılında Münih'te kuruldu. Gruba 1959'da katılan Jacqueline de Jong, grup için "Jorn onlardan övgüyle bahsederdi," diyordu. Jorn, onlara bir simsar bulacak ve Sitüasyonistlerin yörüngesi içine sokacaktı. Onlarsa bu iyiliğe karşılık vermeyecekti. "Eğer tanımadığın bir bebeği kucağına aldığında üzerine sıçarsa hiç şaşırma!" Sanatçı Roberto Matta, Sitüasyonistlerin gözdesi haline gelen dostu Jorn'u böyle uyarmıştı.⁵

Spur'a göre, toplumsal hayatın rasyonelleştirilmesine karşı çıkılabilecek, özgür kalmış son alan sanattı. Yönetilen hayata karşı son bir mevzi olan sanatı da rasyonel hale getirme girişimlerine karşı çıkıyorlardı. Theodor Adorno'yu (1903-1969) okumuşlardı ve eleştirel teorisinin kardinali tarafından tanınmaları pek mümkün değilse de onun mutant çocukları oldukları söylenebilir. Manifestolarında "Hakikate, mutluluğa, doyuma, rahat bir vicdana, tombul göbeklere ve AHENGE karşıyız," diyorlardı.⁶

Savaş sonrasında pek çok Alman sanatçısı, yeni Alman kültürünü inşa ederken 1920'leri başlangıç olarak alıyordu. Ne var ki, Spur'a göre Nazizmin kökleri o dönemin muğlaklıklarında yatıyordu. Tarihle temas kurmak istemişlerdi ama yaptıkları şey, 1920'lerin ekspresyonizminin taklidinden ziyade saptırılmasıydı. Ekspresyonizmde, hem Almanya'da savaş sonrası hâlâ hissedilen Nazi varlığına, hem de modernleşen teokratik devletin yarattığı hafıza kaybına karşı kul-

lanılacak kaynaklar buldular. Debord'un proletaryaya duyduğu yeni ilginin yerine Jorn'un yaratıcı seçkinler anlayışıyla ortaklık kurdular.

Hem Nazi mazisinden hem de Almanya'daki tekno gelecekten kaçmak isteyen Spur, ulus-aşırı bir avangard alanı doldurmaya çalıştı. Bu kozmopolitlik, memleketlerinde kızgınlığa yol açan davranışlarının en hafifiydi. Sadece devleti ve resmi kültürünü değil, proletaryayı da ellerinin tersiyle ittiler. Direnişteki Komünist önderlik Fransız işçi sınıfı fikrine yeni bir hava katarken Spur Alman kardeşlerini, Nazizmle anlaşılmaya varmış ve Sosyal Demokrasi'nin kuyruğuna takılmış kişiler olarak görüyordu. Spur üyeleri başka türden bir emeğin öncüsü saydıkları ve ruhsal fazlalığın öz-üretimi besleyeceği serbest bir oyun olarak gördükleri sanata sığındılar.

Spur, 1959 yılında Sitüasyonist Enternasyonal'in Alman Şubesi oldu ve kendini Gallizio çevresindeki İtalyan Şubesiyle aynı gerilimleri yaşarken buldu. Sanatçılar yaratıcı gayretlerini Sitüasyonist Enternasyonal ile aynı safta görmüş olabilirler ama sanatçıların koleksiyonculara ihtiyacı vardır, onları bulmak içinse simsar gerekir. Simsarın gözünde bir sanatçının bir harekete bağlılığı eserlerine belli bir prestij katmasından ve tabii ki bir miktar bedava tanıtım sağlamasından ibarettir. Hareketin gerçekteki hedefleri simsarı hiç ilgilendirmez. Hareket sanatçının tanıtımını yaptıktan sonra sanatçı başarılı olunca hareketin yörüngesinden çıkar ve sanat dünyasının (simsarların, koleksiyoncuların, küratörlerin, eleştirmenlerin) yörüngesine çekilir. Gallizio'nun olduğu gibi Spur'un da başına işte bu gelecektir. Vincent Kaufmann şöyle der: "Şayet bir... Sitüasyonist sanat varsa, görünmez bir model olarak iş görür: Her temsil ihanettir (buna gerçek bir Sitüasyonistin ürünü de dahildir)."⁷ Daha doğrusu: Sanat yalnızca taktiksel anlamda, bütünlüklü bir tasarının gelip geçici örnekleri olarak işlevlidir.

Sanatçıların grupta hâkim olması Sitüasyonist Enternasyonal'i kendi özel dertlerine doğru itti. Böylece Debord sanatçıların rahatsız edici varlığının önüne geçecek güçleri bir araya getirdi. Brüksel'de bulunan yazarlardan Attila Kotányi (1924-2004) ve Raoul Vaneigem (d. 1934) hareketin sanat karşıtı sol kanadı olarak Constant'ın yerine geçti.⁸ Çoğunluğu Frankofon olan teorisyenlerle çoğunluğu Almanca konuşan sanatçılar arasındaki gerilimler, de Jong'un hem çeviri yaptığı hem

de toplantı notlarını aldığı Londra Konferansı'nda hasıraltı edildi. Fransızlar tam yüzlerini proletaryaya dönerken Almanlar proletaryanın devrimci kuvvet olduğu fikrini terk ediyordu. Konferans, New York'ta ciddi uyuşturucu suçlamalarıyla yüz yüze olan Alexander Trocchi'ye destek için birliği sağlamayı başardı.

Sitüasyonistler, Londra'dayken Çağdaş Sanatlar Enstitüsü'nde, Debord ve Trocchi'nin üç yıl önce Debord'un *Sade için Ulumalar* filmini göstermek amacıyla yaptıklarının bir tekrarı olan gülünç bir etkinlik düzenlediler.⁹ De Jong: "Etkinlik, seyircileri küçük gören kocaman bir şakadan ibaretti." Londra Konferansı'ndan sonra gayretli ve becerikli de Jong, kendini henüz yirmi bir yaşındayken Sitüasyonist Enternasyonal'in ana kurulunda aktif rol alırken buldu. Constant çevresinde toplanan grubun ihraç edilmesinden sonra Hollanda şubesi gibi hareket etmeye başladı. Ana kurula, hareketin İngilizce hazırlanacak bir dergiye ihtiyacı olduğunu söyledi. Diğerleri bunda hemfikirdi ve de Jong'u Trocchi ile birlikte dergiye editör olarak atadılar. Ne var ki, dergi hiçbir zaman çıkmadı – en azından planlandığı şekilde çıkmadı.

De Jong, Alba'ya kutsal bir yolculuğa da çıkmıştı. "Pinot oraya gidip onunla çalışmamı istedi. Tamamen katlanılmaz bir hale gelmişti. Neyse, kafamdaki fikir orada fazla kalmayıp, yapabildiğim kadar endüstriyel resim yapmak, sonra hepsini katlayıp yanımda getirmek ve onlarla ne yapabileceğimi görmektir. Pinot resimleri orada bırakmamı istedi. Sonradan onlarla bir sergi düzenlediğinde resimlerin orada kalmanın bedeli olduğunu söyledi! Dolayısıyla Debord'un artık Pinot'yu çekememesinin sebebini hakikaten anlıyorum. Benim için o defter kapanmıştı. Bu endüstriyel resme bir haftamı vermek bana yetmişti! Hakikaten endüstriyeldi, kelimenin tam anlamıyla. Ama endüstriyel resim fikri harikaydı. Joseph Beuys sonradan geldiyse de oldukça Beuysvariydi."

Jorn, 1960'ta yazdığı olağanüstü bir mektupta hareketten ayrılması gerekirse geride bırakacağı armağandan şöyle bahseder:

Sitüasyonist harekete olan ilgim, yalnızca kişiseldir ve doğrudan doğruya tutkuya dayalıdır. Toplumsal koşullardaki kaçınılmaz gelişmeler hareketten ihracımı zorunlu hale getirirse, harekete karşı

salt iktisadi tutumumda hiçbir şey değişmeyecektir. Bir ressam olduğum ölçüde toplumsal durumumun bana verdiği iktisadi artı-değer, sitüasyonist hareketin hakkıdır. Hareketi utandıran kaçınılmaz bir durumda kaldığım için hareket bana saldırmak zorunda olsa bile geçerlidir bu.¹⁰

Jorn, Sitüasyonistler taktiksel olarak onun karşısında yer alabilecek olsa da onların stratejik bir müttefiki olarak ilân eder kendini. Jorn, Sitüasyonist Enternasyonal'den en azından resmi olarak 1961'de ayrılacaktı ve ayrılmasıyla birlikte estetik pratikleri teorik pratiklerden ayırmak konusundaki özenli ve çevik tavrı da kaybolup gidecekti. Yola devam etme vaktiydi. Debord'un Jorn'a 1962'de yazdığı gibi: "Sadece 'hareket halindeki düzen' içinde, hiçbir doktrin veya kurum inşa etmeksizin çalışmak istiyorum." Ardından Jorn'nu tekrar kendine doğru saptıracaktı. "Bütün [gelecek] oyunlar için haki-ki dengesizlikler ve kalkış noktaları yaratma" meselesidir bu.¹¹

Hamburg'un Reeperbahn semti, bugün en çok The Beatles'ın çalmayı söktüğü yer olarak bilinir. Genç George Harrison (1943-2001) muhtemelen boynunda klozet kapağıyla sahnede çaldığı sırada Debord, Kotányi ve Vaneigem "Hamburg Tezleri"ni ortaya koydular. Ne var ki, tezleri çekiçle dövmekten ziyade çekiçle dövülüyorlardı. Debord çok geçmeden Vaneigem'e şöyle yazmıştı:

Miskinliğimizin derinlikli bir teorik gerekçelendirmesi olarak... gelecekteki bütün tasarımın temel anlamını daha iyi uygulamaya koyalım diye "Hamburg Tezleri"ni yazmamaya karar verdik. Böylece düşman tasarımını hiçbir güçlük olmaksızın onaylıyormuş numarası yapamayacaktı. Kaldı ki, bunun fikirlerin resmi sunumundaki avantgardlığın zirvesi olduğu, belki de ilkokullular için Lautréamont'un *Poésies*'inin açıklanmasının yolunu açacak bir şey olduğu söylenbilir. Sitüasyonist tezler takımıyıldızının (hudutları bakımından erişilmez ve bulanık görünen ama yine de ışıltılı tezlerin) yazarları arasında aynı yolu takip eden ama en azından o sırada Hamburg'da ne bulunmuş, ne de görülmüş olan Alex Trocchi'nin de zikredilmesi gerekeceği göz önünde bulundurulursa, tüm bunlara son derece hayırlı bir kargaşa da eklenmiş olur.¹²

Louis-Auguste Blanqui gibi on dokuzuncu yüzyıl devrimcileri planlarını gizlilik içinde yaptı. Marx ve Engels bunun yerine hedefle-

rini dünyaya ilân etmeyi seçti. Sitüasyonist Enternasyonal'den geriye kalanlar ise "Hamburg Tezleri" ile birlikte bundan sonra birtakım sırlar tutacaklarını açıkça ilân etme gibi yeni bir yola baş koydular.

Sanat artık resmi olarak Sitüasyonist karşıtıydı. Spur atılmıştı. Ne prosedür vardı, ne uzlaşma. Artık dışarıdaydılar. Bu ihracın tam da Baveryalı polislerin *Spur* dergisinin nüshalarına el koyarak grubu tutukladığı sırada gerçekleştiği düşünülürse, zamanlama hiç de iyi değildi. De Jong, Debord'un *Spur*'un kalitesine yönelik tereddütlerinden bazılarını katılıyordu ama grup içindeki bir fraksiyona despotça kazık atılmasından ötürü Sitüasyonist Enternasyonal'den istifa edecekti. Hareketin doğası değişiyordu. De Jong'un geçmişe bakarak gözlemlediği gibi: "Hem çok ciddi insanların hem de soytarıların bulunması isteği, başlangıçta, daha en başındayken mevcuttu... Artık öyle olmaması ne acı."

De Jong, Jorn'un kardeşi Jørgen Nash (1920-2004) ve seramik sanatçısı Ansgar Elde (1933-2000) ile birlikte Debord'un ihanetini kınayan bir yazı yazdı. Mektupta ilk önce 1962'nin Paris'i betimleniyordu: "siyasî tahriklerin ve gösterilerin, sokaklarda zırlı araçların, Cezayir savaşının kanlı gölgesinin... grevlerin, polis baskınlarının, sansürün... silahla vurulmaların ve misillemelerin kaynadığı bir kazan."¹³ Debord'un fraksiyonunun kendi yoldaşlarına ihanetle suçlandığı atmosfer işte böyledir. Ne var ki, Spur, de Jong ve Nash'in ortaklaştığı tek konu, Debord'un Sitüasyonist Enternasyonal'i düzenleme şeklinin reddidir. Ruh hali değişken Nash'e artık de Jong'un sabrı kalmamıştı. Şüphesiz ki, ondan daha ünlü kardeşi Asger Jorn'un resimlerini çaldığını öğrendiğinde de pek hoşnut olmamıştı.

Nash, Elde ve diğer İskandinav Sitüasyonistler tarafından başlatılan ve kurucu metnini de Jong'un da imzaladığı İkinci Sitüasyonist Enternasyonal, "herkesin artık özel formalitelere ihtiyaç olmaksızın bir Sitüasyonist olmakta özgür" olduğunu iddia eder. Yapısal biçimler sökülüp atılmıştır: şubeler, ana kurul, doğrudan demokrasi, muhtemel üyelerin incelenmesi ve her şeyden önemlisi de ihraç ilkesi. Bazı açılardan ileri bir adım gibi görünse de bir şeyler yitip gitmiştir. İhraç ihtimali bir üyeyi bir gruba oldukça özel bir yoldan bağlar. Oyun artık aynı değildir.

“Sitükratik Toplum için Mücadele” başlıklı kurucu metin (1962) Fransız ve İskandinav olarak gördüğü iki yaklaşım arasındaki ayrılığa felsefi açıdan yaklaşır. “Birinci” Sitüasyonist Enternasyonal “Nash’çileri” ağır tabirlerle suçlasa da, onlar karşılık vermemiştii. Debord’un pratiğini İskandinavların *hareketlilik* pratiğinin aksine bir *pozisyon* pratiği olarak tanımlıyorlardı. “Tartışmada hiçbir taraf doğru fikirler üzerinde bir tekele sahip olduğunu iddia edemez.”¹⁴ Bu ayrım pek de doğru değil gibidir. Daha ziyade, bu ayrım muhtemelen hareketliliğin sabit bir mekândaki analitik kavranışı ile açık ve değişken bir mekândaki oyunbaz kavranışı arasındaki bir ayrımdır. Bu noktada İkinci denilen Enternasyonal, daha büyük bir hareketin parçası olduğunun farkındalığında haklı gibidir. Düşük bir teori ile eleştirel pratiği harmanlarken sanat kurumları ve akademi tarafından ele geçirilmekten kaçınmak, hatta tamamen bunlardan uzak durmak hâlâ çok zor bir iş.

İkinci Sitüasyonist Enternasyonal, on küsur yıl bir arada kalarak olağanüstü işler ve birkaç ilginç durum üretti.¹⁵ Birlikte hareket etme ve var olma tarzlarına yönelik deney niteliğinde durumlar yaratmak için sanat pratiğini doğrudan gündelik hayatın içine soktular. Aralarında Jens Jørgen Thorsen da (1932-2000) vardı. Bir sanatçı ve anarşist olan Thorsen, bir süre magazin gazeteciliği de yapmıştı ve gösterinin rutininde delik açması mümkün kışkırtmalar konusunda marifetliydi. Sanat için “izleyicinin ortadan kalktığı ve yerine katılımcının geçtiği” ilişkisel bir yaklaşım önermişti: “İletişimsel sanat, arada yaşayan bir sanattır. İnsanlar arasındaki mekânda var olur.”¹⁶ Thorsen’in yardımıyla İkinci Sitüasyonist Enternasyonal iletişimsel sanatın en az iki büyük başarısına imza attı.

Kopenhag Limanı yakınlarındaki bir adada Edvard Erikson’un *Küçük Denizkızı* adlı ikonik heykeli oturur. 1964’te heykelin başı esrarengiz bir şekilde ortadan kaybolmuştu.¹⁷ İkinci Sitüasyonist Enternasyonal, kafanın nerede olduğunu bildiğini iddia eden bir basın açıklaması yaptı. Basını sahilde bir yere çağırdı. Bir dalgıç bir tekneden onlara doğru yüzdü ama yolun yarısından önce sığ bir kayalığın üzerinde durdu ve toplanan basın mensuplarının görebileceği şekilde, içinde ağır bir nesne olan bir çantayı denize bıraktı. 1968’de

anarşistler Venedik Bienali'nin etrafını kazıklarla çevirdiklerinde Thorsen ve arkadaşları sahte basın kartlarıyla içeri girip bir pavyonu zapt ederek kuşatmayı içeriden yapılan bir işgalle tamamlamıştı. Bu sanat toplama kampını alenen reddeden ve "birlik olmadan dirlik olur" sloganıyla biten bir bildiri yayımladılar.¹⁸

İkinci Sitüasyonist Enternasyonal, kendini "Birinci" dediği Sitüasyonist Enternasyonal'e hem rakip hem de onun ikâmesi olarak kurmuştu. Grubun kültürel gelişkinliği katılımcı deneylerin yapılabileceği bir seviyedeydi. Thorsen'in dediği gibi, "Sitüasyonist fikir, sanattan ve sanatın toplumsal çevrede doğrudan kullanımda olan yaratıcı güçlerinden yararlanmaya dayanır." Onların yazılarındaki hiçbir şey, Debord'un önemli metinlerinde T. J. Clark'ın "binyılcı dinginlik" olarak adlandırdığı şeye benzemez.¹⁹ Zaten Debord'un gözünden düşmüşken, Thorsen'in maskaralıklarını tasvip etmeyen Jorn'un desteğini de kaybetmeyi başardılar. Grubun *Küçük Denizkızı* ve Venedik Bienali şakaları, yapıldığı sırada şüphesiz ki çok matarak olsa da onları Letristlerin 1950'de yaptığı Notre Dame şakasının ötesine pek taşımıyor gibiydi.

De Jong, Spur grubunun yakışsız bir şekilde ihraç edilmesi hakkında el yazısıyla düştüğü bir notta, muhtemelen Debord'a hitaben, şöyle der: "Bize gangster dediğin için gurur duyuyorum ama yine de yanılıyorsun. Daha da beteriyiz: biz Sitüasyonistiz."²⁰ Sitüasyonistlerin saptığı çıkmaz için doğru bir formülü ilk defa dillendirmeye başlar: "Sitüasyonist Enternasyonal, ya eğitimlerini tamamladıktan sonra kovulan bir dizi birinci sınıf sanatçı üretmiş avangard bir okuldur YA DA henüz bilim, teknik ve sanat alanlarındaki net formülasyonlarını ayrıntılarıyla bulamamış yeni bir sitüasyonist ideoloji üzerine kurulan bir anti-örgüttür."²¹ Sitüasyonist Enternasyonal gerçekten de içinden pek çok müthiş yazar ve sanatçının (tanındıkları söylenemez) geçtiği, skandala yönelik bir okul gibi iş görmüştür. Ancak, bir anti-örgüt olarak işleyemeyecekti.

Gelecekteki yeni anti-örgütün temel ilkesini de ekler de Jong: "Bu yeni birliği teorik veya pratik olarak geliştiren herkes, otomatik olarak sitüasyonist enternasyonalin ve bu açıdan bakıldığında *Situationist Times*'ın bir üyesidir."²² Burada de Jong örgüt fikrin-

den bütünüyle vazgeçer. Sitüasyonist Enternasyonal, bundan böyle, ortaklaşa bir oyundaki oyuncularından biri haline gelecek, diğer oyuncu ona meydan okuyabilecek, hatta bir üçüncüsü onu köşeye sıkıştırabilecektir. De Jong: “O benim fikrimdi. Asıl önemli olan şey şuydu: yorumlama yok, herkesin dahil olma özgürlüğü var.” Bir avangardın saptırılmasından çok örgütlenmiş avangard biçiminin saptırılmasıdır bu. Bu noktada yeni bir tür ilişki ortaya çıkmaktadır ve muhtemelen yeni tehlikeleri de beraberinde getirir. Sitüasyonist Enternasyonal kolektif varlığın kusurlarını nasıl edindiyse, anti-örgütün de çok tanıdık bir bireyciliğin kusurlarına doğru atılmış bir adım olması mümkündür. *Situationist Times* birbiriyle ilgili deneylerden oluşan bir ağı, *sitükratik toplum* denilen şeye doğru atılmış adımları belgeleyerek şimdilik bunun önüne geçecekti.

İntikam çok yükseklerde yenen bir yemektir. De Jong’un 1962 ile 1967 arasında yayına hazırladığı *Situationist Times* dikkate değer bir belgeler toplamıdır. İlk sayılar Noël Arnaud (1919-2003) ile ortaklaşa yayına hazırlanmıştı. Mesleğini hastane yöneticisi olarak sürdüren Arnaud, Dada ve gerçeküstücü grupların, Ayrıca Cobra ve Oulipo’nun üyesiydi, Patafizik Koleji’nde bir Satrap’tı* ve Boris Vian’ın yaşamöyküsü yazarlarındandı.²³ Onunla birlikte çalışması De Jong’un Sitüasyonistlerin kendi dolaysız avangard mazilerini üstlerinden tamamen atamadıklarının farkında olduğunu gösterir. Letrist hareketten İkinci Letrist Enternasyonal’i başlatmak için Gil Wolman ve diğerleriyle birlikte 1964’te ayrılan François Dufrêne’in yazılarının da *Situationist Times*’ta yer alması önemlidir.²⁴ Ayrıca, Alba’da başlayan araştırmaları devam ettirmek için 1962’de Turin’de yeni bir enstitü kuran Piero Simondo’nun (d. 1928) bir metni de dergide yer bulur. Derginin Sitüasyonist Enternasyonal dışında ve Trocchi olmadan üretilmesiyle ortaya oldukça farklı bir yaratık çıkmıştı. Çok dilliydi ve İngilizce yazılmış metinleri bile şimdilerde *internetçe* denilebilecek bir üslupla yazılmıştı: yani, hiç pişmanlık duymadan ortaya atılmış, yazarın ana diline dayanan bir ikinci dil olan ulus-aşırı bir İngilizce.²⁵ Fransızcanın avangardlığın *lingua franca*’sı olduğu devir kapanmıştı.

* Satrap, Antik İran medeniyetinde taşra valisine verilen isimdir. (ç.n.)

Situationist Times ihraç edilmiş sanatçıların deneysel pratiğinden ve Debord fraksiyonunun stratejik mantığından farklı bir yolun peşindeydi. Tutarlı bir çizgiden ziyade düşünce, eylem ve yaratım için kaynaklar sunuyordu. Meselesi fay hatlarını bildirmekten ziyade, olası bağlantıları önermekti. De Jong imgelerin mantığına, kavramların keşfedilme ve görsel birleştirmeye sunulma imkânlarına meraklıydı. Lautréamont'un "şiir herkes tarafından yapılmalıdır" öğüdü ciddiyetle ele alındığında, bir dergi (her çoğaltılabilir yayın) muhtemelen hem tamamlanmış sanatı, hem de diğerlerinin sanat yapabileceği ham maddeleri yaymalıydı. Ya da belki de, ham madde ile tamamlanmış eser arasında bir fark yoktu.

Yerleşik Sitüasyonist pratiğe uygun olarak her sayıda "*Situationist Times*'in çoğaltılabilir, biçimi bozulabilir, değiştirilebilir, türetilir ve dönüştürülebilir" olduğu beyan ediliyordu. *Internationale Situationniste*'te yayımlanan *copyleft* (lisanssız kopyalama) beyanı gibiydi ve Sitüasyonist pratiği –pek az anlaşılmış ve yer yer üstünkörü kabul edilmiş bir öncü olarak– yirmi birinci yüzyıldaki kültürü özgürleşme mücadelelerindeki hackerlık ve korsanlık eylemlerine bağlıyordu.

Situationist Times'in ilk sayısında, ahlaksız yayın yapmakla suçlanan, aynı süreçte Sitüasyonist Enternasyonal'den de atılan Spur grubu savunulur. Bu konu hakkındaki metinler arasında Arnaud tarafından yazılmış kuvvetli bir başyazı, Debord ve diğerlerinin bir bildirisi, "Spur: Resimler ve Heykeller" adındaki bir bant karikatürden bazı parçalar vardır. Bu karikatürde, Sitüasyonist bir son yemeği içeren bir karede şu unsurlar yer alır: Bauhaus, bok, kemanlar, kuşlar, güzellik, geçirmeler, merhametsizlik, kahve ve öpücükler. Derginin bu sayısı ayrıca, İkinci Sitüasyonist Enternasyonal'den "Nashçiler" in atılmasını, *Internationale Situationniste* dergisindeki sayfaları kabaca saptırarak belgeler.²⁶ Debord'a sadık kalan tek İskandinav olan J. V. Martin'in Nash'e saldırdığı Danca bir mektup vardır. *Internationale Situationniste* daima çizgisinde tutarlı olmayı amaçlar, *Situationist Times* ise oyuncular arasındaki ilişkilerle alâkadardır.

Derginin birkaç sayısında, Jorn ile Debord'un Sitüasyonist Enternasyonal sonrasındaki işbirliğinin ürünü olan *Mutant*'tan geriye

kalanlar da basılır.²⁷ *Mutant* o dönemin *uzay çağı* gösterisinden uzaklaşarak toprağa bağlı hayatın teknolojik dönüşümüne ileri görüşlü bir müdahaleyi amaçlamaktadır. Asla nükleer sığınağa ayak basmayın, diye tavsiye verir *Mutant*, zira “insanlığın daima dönüştürmemiz gereken bütün o kültürel mirasıyla birlikte ölmek daha iyidir.” Nükleer silahların ana işlevi, düşmanı değil, devletin kendi nüfusunu caydırmasıdır. Bombayı Yasakla hareketinin aksine bu duruş, ana tehdidin nükleer imha değil, eleştirinin silahsızlandırılması olduğunu düşünür. Eleştirel enerjinin nükleer karşıtı harekete kanalize edilmesi, mevcut siyasal güçlerin çıkarlarına hizmet eder. Dolayısıyla: “Ant içerim ki... var olan hiçbir uzmanlaşmış siyaset formasyonunun toplumda zaruri isyanları tetiklemesini beklemeyeceğim.” Yirmi birinci yüzyılın çevreye ilişkin şeylere olan takıntısı da aynı şekilde ket vurucu bir rol oynamış olabilir mi diye merak ediyor insan.

Situationist Times’taki istikrarlı projelerden biri de, Jom’un daimi ilgi alanlarından biri olan *topoloji*’ye ilişkin soruşturmalar yapmaktır.²⁸ Matematikçi ve gerçeküstücü kolaj sanatçısı Max Bucaille (1906-1996) bu konu hakkındaki bir dizi yazıya katkıda bulunmuştur. Topoloji, dönüşümlerin geometrisidir ve savaş sonrasında Henri Lefebvre’in de dahil olduğu, perspektif çiziminden ziyade mekânın daha modern bir kavrayışı peşinde olan birçok sanatçı, mimar ve yazarda büyük bir merak uyandırmıştır. Topoloji, halk sanatının geometrik imgelemine –*Situationist Times*’ın kültürlerarası kaynaklardan aldığı pek çok fotoğrafla belgelediği düğümleriyle, halkalarıyla, spiralleriyle ve labirentleriyle– betimlemek konusunda nispeten daha iyi gibidir. Pek çokları eylemlerin biçimsel nitelikleriyle ilgilense de topoloji, eylemlerin mekân ve zamanda diagramını çıkarmaya ilişkin bir tarza, tekil ve değişken biçimlerin *sitüolojisine* [durumbilimine] işaret eder. De Jong şöyle yazar: “Topolojinin güzelliği işte buradadır: Her şey her an değiştirilebilir.”²⁹

Jom, Sitüasyonist Enternasyonal’e aktif katılımı bırakmasının ardından birtakım iddialı yeni projelerle meşgul olur. O dönemdeki en büyük merakı, Rönesans’ın modern sanat ve biliminden miras kalan biçimsel geometriyle pek de uyuşmayan Nordik bir mekânsal-zamansal “halk kültürü” dediği şeyi belgelemektir. Bu amaçla bir

başka örgüt daha kurar: İskandinav Karşılaştırmalı Vandalizm Enstitüsü (1961-1965). Jorn'un dostu ve koleksiyoncusu olan Guy Atkins'e göre "örgütün ilgi çekici olmayan ismi sanat sevicilerinin sevkini kırmak için bilerek seçilmiştir."³⁰ Bu isim, Normandiya kiliselerinde bulunmuş olan ve Jorn'un Kuzey'den göç edip Avrupa kültüründe iz bırakmış insanlara ait olduğunu düşündüğü grafitilere gönderme yapar. Daha genel anlamda *karşılaştırmalı vandalizm* popüler kültür yaratımı anlayışına verilen addır; bu anlayış daha genel anlamıyla popüler kültür yaratımının göç yolları boyunca akışını, karşılaştığı her kültürel merkezin büyük yapılarını alttan alta zayıflatmasını takdir eder. Jorn, yüzyıllarca ve kıtalar boyunca bütün halkların sürüklenmelerinin bıraktığı izlere ilgi duyuyordu. Göç eden muhtelif grupların hayata ilişkin gezgin tutumunu benzer görsel ikonografilerle ifade edilen, kıyaslanabilir zaman ve mekân kavrayışları yaratmış olabildi.

Jorn, kilise grafitilerine dair bir kitaba katkıda bulunmuştu ama projesinin asıl derdi Kuzey dünyasının birbirinden farklı simgesel ve süslemeye dayalı biçimlerini belgelemektir.³¹ Tüm bunları büyük bir yayında (*Nordik Halk Sanatının 10.000 Yılı*) biriktirmeyi tasarlıyordu ama o dönemde bunların pek azı yayımlandı. Jorn akademideki iş arkadaşlarıyla, yetkililerle ya da projede beraber çalıştığı meşhur fotoğrafçı Gérard Franceschi'yle (1915–2001) sorunlar yaşabiliyordu. Projede Jorn'la çalışmış olan de Jong, "sorunların daha fazla para ve projede daha fazla pay isteyen Franceschi'yle" başladığını söyler. Proje geleneksel arkeolojik sınıflandırmaları kabul etse de, Jorn karşılaştırmaya dayalı kendi yöntemini farklı yer ve zamanlardaki değiştirmelerin ve ödünç almaların izini sürerek görsel biçimlere uygulamakla da ilgileniyordu. Jorn şöyle diyordu: "Sanatım sayesinde diğerlerinin göremeyebileceği anlamlı ilişkileri görmeyi ve bulmayı öğrendim."³² Kitabın ciltlerinin uzmanlar tarafından yazılmış makaleler içermesi planlanıyordu ama işin en önemli kısmı Jorn'un Franceschi'nin fotoğraflarını düzenleyip etkileyici, özenli, katışıksız görsel denemelere dönüştürmesiydi.

Nordik Halk Sanatının 10.000 Yılı çalışmaları durakladığında Jorn Karşılaştırmalı Vandalizm Enstitüsü'nü bir başka geniş kapsamlı

yayın projesi için, bu sefer kendi yazılarının basılmasına yönelik bir vasıta olarak kullandı. Enstitü onun el yazmalarını raporlar olarak yayımlamaya başladı: *The Natural Order* [Doğal Düzen] (1962), *Value and Economics* [Değer ve İktisat] (1962, bu kitabın içinde *Ekonomi Politüğün Eleştirisi* adlı bir önceki kitabının gözden geçirilmiş hali de var), *Luck and Chance: Dagger and Guitar* [Talih ve Şans: Hançer ve Gitar] (1963) ve *Thing and Polis* [Şey ve Polis] (1964). Marquis de Sade gerçeküstücüler için neyse ya da Comte de Lautréamont Sitüasyonistler için neyse, Emanuel Swedenborg da (1688-1772) Karşılaştırmalı Vandalizm döneminin Jorn'u için oydu. Jorn, bu İsveçli gizemciden yazışmalar ilkesini aldı ve bu ilkeyi herhangi üç kavramı üçgen haline getiren ve analogiler, istihzalar aracılığıyla umulmadık doğrultularda sıralarını değiştiren *triolektik* adlı edebi tekniğe dönüştürdü. Üçlüler halinde düzenlenen kavramlar sürüsü içinde yol bulmanın bu usulü, tam bir disiplini sınırsız hareketle harmanladı. Jorn'a göre, kavrama topolojik bir yaklaşımdı bu; kavramları mekânsal dönüşüm aracılığıyla, "çok boyutlu yüzey kâinatları"nda düşünme tarzıydı. Ya da başka bir yerde söylediği gibi: "ağızımdan dökülen tüm kelimelerim, kelimelerin giriş izni olmadığı bir dünya için uzun bir savunmadır yalnızca." Jorn bu metinlerde kendine Lautréamont'un kadim okyanusunda yüzmeyi öğretmişti. Peter Sheld şöyle diyordu: "Jorn'un metinleri birer sanat eseridir."³³ Ama bu eserler, henüz eleştirel kabul görememişti.

De Jong, Jorn'un *Situationist Times*'ta karşılaştırmalı vandalizm üzerine yaptığı araştırmalarda topladığı olağanüstü fotoğrafları kendi meşrebince kullandı. Bu fotoğraflar derginin ufuktaki bir sitüoloji için, artık dile ve sanat ya da siyaset biçimlerine bağımlı olmayan, zaman ve mekândaki eleştirel bir pratiğe yönelik malzeme toplama girişiminin önemli bir parçasıydı. Sitüasyonist Enternasyonal'in gerçek durumlar hakkında söyleyecek pek az şeyi olması şaşırtıcıdır. *Situationist Times*, Jorn'un geniş kapsamlı araştırmalarından yararlanarak nihayet daha açık bir soruşturmaya girişmişti. Değişmeyen ulusal şubelerin olduğu daha katı bir örgüt geometrisinden vazgeçilmesi, değişken bir ortaklaşa iş yapma alanına imkân vermişti muhtemelen.

“Durum: İçeriği (anlamı) açısından kavranan hayat alanı ya da bu alanın parçası. Hayat alanında bir, iki ya da üst üste gelen daha fazla durum olabilir. Durum tabiri ya genel hayat durumuna ya da anlık duruma işaret eder.”³⁴ Durum esas olarak özne ile nesnel alan arasındaki (Sartre’cı) bir tutunma yeridir. “Durum, üst üste gelen: Aynı anda var olan ve ortak bir parçası olan iki ya da daha fazla durum. Kişi çoğunlukla bu ortak parçada konumlanır.” Mekân ve zaman durumlar açısından düşünölmeye başladığı anda bu mekân ve zamanların kudretine ilişkin bir değeriendirme mümkün olacaktır. “Serbest devinin mekânı: kişinin o anki yerinden erişilebileceği bölgeler. Serbest devinin mekânı denen bölgenin genelde pek çok bağlantısı vardır. Sınırları esas olarak 1) kişiye yasak olan, 2) kişinin hünerlerinin ötesinde olan tarafından belirlenir.” Durumlar ve meydana getirdikleri bölgeler, işlev ya da mülkiyet sınırlarına göre değil, bitişiklik ve devamlılık ilişkilerine göre düşünölebilmelerinin yanı sıra ele geçirilebilir de. “Bir bölgenin yapısı şunlara işaret eder: 1) o bölgenin ayrışma mertebesi, 2) parça bölgelerinin düzeni, 3) o bölgenin parçaları arasındaki bağlantının mertebesi.” *Situationist Times*, pek çok şeyin yanı sıra kendi kendini oluşturabilecek mekân ve zamana ilişkin bir temel araştırmadır.

Sitüoloji çalkantılı zamanların akıntılarına, bir olay sanatına, bir olay siyasetine müdahale teorisi ve pratiği olabilir, ama bu müdahalede sanatın ve siyasetin sınırlarını da arar. Paris ile geri kalan herkes arasında yaşanan dönüşü olmayan ayrılık nedeniyle, böyle pratikleri ve deneyleri eleştirinin bıçağıyla bileylemek için gerekli koşullar oluşmamıştır. Howard Slater şöyle yazar:

Birinci Sitüasyonist Enternasyonal Spur ve Nashçiler ile yaşadığı çekişmeleri belli bir noktaya kadar pek çok açıdan teşvik etmiş ve kullanmıştır. Buradaki amaç er ya da geç gösteri teorisinin derinleşmesine, sanat pratiğinin siyasallaşmasına ve sınıf fikrinin üretken bir şekilde genişlemesine yol açma ihtimali olan çelişkilerden kendini muaf tutmaktı. Yaratıcılık sorunu (bir karşı değeri olarak üretken toplumsallaşma hakkı) çözölmemişti, sadece kutuplaştırılmıştı.³⁵

Daha doğrusu, muhtemelen Debord, hareketin diğer hareketler gibi kendi tutarsızlığının ağırlığı altında batmasına izin vermektense

işleri yokuşa sürerek, yollar arasında tercihler yaparak herkese bir iyilik yapmıştı.

Sitüasyonist Enternasyonal'in kendini muaf tutmaya çalıştığı çelişkiler romantizmin –Lefebvre'e göre hareketin kaynağı olan stratejinin– bünyesinde barınan çelişkiler olabilir pekâlâ. Sitüasyonist Enternasyonal hiçbir zaman bu gerilim üzerine kafa yormamıştır. Antropolojik bir doğa ile kozmolojik bir doğayı bir araya getirmek için romantik bir poetika raptiyesine bel bağlamıştır. Ne var ki, gerilimin çok büyük olduğu ortaya çıkmıştı. Debord ve Constant antropolojik bir doğa projesine beraberce saplanmışlardı ve Constant hakikaten de bütün dünyayı bu projenin suretinde şekillendirmişti. Nash ve Spur ise tam ters yöne, vahşi ve karmaşık bir kozmolojik doğanın toplumsalı istila edebildiği bir yere gittiler.

Yalnızca Jorn ve de Jong antropolojik doğa ile kozmolojik doğa arasındaki elzem gerilimin kıymetini bilmeye yaklaştılar (ne var ki, Lefebvre'in tabiriyle, Jorn'un Dionysoscü eğilimleri bu gerilimi fesketme imkânını ortadan kaldırır). Lefebvre şöyle der: "Dionysoscü dans her zaman kusursuz bir bütün oluşturmaz." Bazen yaratmaktan çok yok eder. Jorn, akıl ile doğa arasındaki farklılıkta yolunu bulmak için yazarlığa dayalı bir prosedür, kavrama dair mekânsal ya da topolojik bir mantık buldu. Lefebvre gerçekten de Sitüasyonistlerin yeni bir yol açarak romantizmi yeni bir doğrultuda genişlettiklerini düşünüyordu. Muhtemelen haklıydı ve halen haklıdır: "En harikula-de Sitüasyonistler hayata geçirilmiş bir tür ütopyacılığı keşfediyor ve sınıyor."³⁶ Sitüasyonist Enternasyonal'in içe doğru patlamasıyla etrafa dağılmış uzlaşmaz unsurlar, *Situationist Times*'in sayfalarında komşu avangardların katkıda bulunduğu pek çok yenilikle beraber dikkatle belgelenir.

Belki de bütün bunları alegorik olarak ifade etmek en iyisidir. De Jong, *Situationist Times*'in 5. sayısında Gotthold Lessing'in (1729-1781) "Üç Yüzük Kışması"nı yeniden üretir. Kudüs'ün hükümdarı Selahaddin Eyyubi, Nathan'ı sarayına çağırır ve şehirdeki üç dinden hangisinin doğrusu olduğunu sorar. Nathan, Müslüman bir hükümdara Hristiyanlığın ya da kendi Yahudiliğinin doğru din olduğunu söyleyemez ve zaten Selahaddin'in gerçek niyetinin ondan para sız-

dırmak olduğundan şüphelenir. Bu yüzden bir kıssayla cevap verir. Bir zamanlar takan kişiyi insanların ve Tanrı'nın sevmesini sağlayan bir yüzüğe sahip bir adam yaşarmış. Üç oğlu varmış. Yüzüğün kopyalarını yaptırmış ve üç oğluna üç yüzük miras bırakmış. Oğullar birden hangisinin gerçek yüzük olduğuna dair kavgaya tutuşmuş. Mesele büyüüp oğullar mahkemelik olduğunda hâkim, karşısına çıkan üç oğlun da birbirlerine husumetten başka bir şey beslemediğini fark etmiş. Bu da onu yüzüklerden hiçbirisinin gerçek olmadığını, her birinin bir saptırma olduğu sonucuna götürmüş. Muhtemelen baba yüzüğü kaybetmişti ve oğullarına sahtelerini bırakmıştı. Belki de bir yüzüğün diğerleri üzerinde tahakküm kurmasını istememiş ve bu yüzden de hiç kimse farkı anlamasın diye kopyalarını yaptırmıştı.

Hâkim, üç oğula gerçek yüzüğe sahiplermişçesine yaşamalarını öğütlemiş. Böylece her biri ona layık olduğunu göstermiş olacaktı. Selahaddin bu hikâyeden hoşnut kalmış ve Nathan'ın gitmesine izin vermiş. Nathan, oradan ayrılmadan önce hatırı sayılır bir meblağı emaneten hükümdara bırakmayı zarifçe teklif etmiş. Ne de olsa Selahaddin'in Kudüs'ün üç dini arasında karar verme ve onların bahtlarını belirleme gücü varmış. Bu hikâye, Jorn'un ziyadesiyle değerli resimlerini armağan ederek Sitüasyonist Enternasyonal'in tüm haleflerinin velisi olmasıyla bir paralellik taşır. Jorn bir süre hepsine destek olmuştu. Armağan ekonomisinin ilkelerine uyarak kayda değer bir modern sanat koleksiyonu oluşturan Jorn için de bu davranış alışılmadık değildi. Bu koleksiyondaki eserlerin pek çoğu şimdilerde *potlaç* için kalıcı bir anıt olan Silkeborg Müzesi'nde sergileniyor.

Jorn, *Pour la forme*'da (Biçim İçin – 1958) eleştirel ve yaratıcı bir pratik olarak sanatın rolünü gasp ettiğini düşündüğü çağdaş mimariyi ve tasarımı sertçe eleştirir. Ama yine de kitapta, yaşayan bir mimarın işi sunulmuştu: Danimarkalı çağdaş Jørn Utzon'un (1918-2008) Sidney Opera Binası için yapılan yarışmaya gönderdiği bir cephe çizimi. Utzon, vaktiyle Jorn'un rengârenk seramik karolarının bir kısmını Sidney Opera Binası için ısmarlamak istemişti. Bu istek gerçekleşmediyse de Jorn bu iyiliğe Utzon'dan Silkeborg'daki müzesini tasarlamağını isteyerek karşılık verdi. Utzon planları ve alçıdan bir maketi 1964'te sundu. Yer altına gömülü olan üç katlı ampül şeklindeki

galerileri ve yer üstündeki harikulade seramiklerle bezeli çiğdemvari çıkıntılarıyla Utzon'un teklifi, kavisli şekilleri toplu üretilen unsurlarla harmanlıyordu. Ziyaretçiler mağaralara kıvrımlı rampalardan geçerek girecek ve yukarıdan tuhaf açılarla içeri giren doğal ışıkla aydınlatılmış sanat eserlerinin yanından geçeceklerdi. Sitüasyonist bir sanat müzesi gibi bir şey olamayacaksa da Utzon'un projesi hiç şüphesiz Jorn'un bükülebilir biçim estetiğini cisimleştirmişti.³⁷

Bu armağanı barındırmak için potlaçtan daha fazlası gerekecekti. Utzon'un Silkeborg planları hiçbir zaman hayata geçmedi, zira Jorn gereken parayı toplayamadı. Ne var ki, muhtemelen Jorn'un hayatı ve işlerine yaraşır böyle bir anıt mezarda bile olgunlaşmamış bir şeyler vardı. Bir zamanlar uygulanabilir bir birleştirici projenin kabuğu olarak görülen Sitüasyonist malzemelerde üç yönlü bir müze ve burs nekrofilliğinin henüz tamamen ememediği bir enerjisi vardı belki de. Ama Sitüasyonist Enternasyonal'le iç gerilimlerden kopup fırlamış diğer projeler de gelecekteki eleştirel bir pratik için malzemeler olarak değerlendirilebilir. Bu türden iki proje, sanat sonrası bir pratiğin imkânlarına ve sınırlarına örnek teşkil ediyor. İkisi de Sitüasyonist Enternasyonal içinde filizlenmişti ve onun ötesine uzanıyordu. Biri daha ziyade edebiyatın, diğeryse mimarlığın aşılmasına yönelik olan projelerdir bunlar. Başka açılardan çok farklıdırlar ve birbirleriyle pek alakası olmayan eski üyelerin ürünleridirler. Hatta her ikisi de Sitüasyonist Enternasyonal'le hafife alınmayacak farklılıklar gösterir.

Edebiyattan sonra, Alexander Trocchi'nin (1925- 1984) başlattığı sigma projesi gelir. Mimariden sonraysa Constant Nieuwenhuys'ün hayatının işi olan Yeni Babil gelir. Constant ve Trocchi az çok aynı çağın insanlarıdır. Her ikisi de pek çok şeyin yanı sıra Saint-Germain'in mahsulüdür. Ortaklaştıkları diğer tek özellikleri, bir zamanlar Guy Debord'un saygısını kazanmış olmalarıydı. Tabii Debord da onların saygısını kazanmıştı. Tıpkı Nash ve de Jong gibi Alexander Trocchi de Debord'la yollarını ayırarak kendi ortak pratiklerine yönelmişti. Daha doğrusu, en azından bir denemişti.

X

Bir Devamlılık Atleti

Daha çok bir romancı olarak bilinen Trocchi, çok iddialı bir hareket ortaya çıkarmaya çalışmış ama başarısız olmuştur. Bu harekete toplamı ifade eden matematiksel simgeden yola çıkarak sigma projesi adını vermişti. Hareketi “rahatsız edici semantik eklerden azade” bir şey olarak düşünüyordu. Sigma projesine “Bir Milyon Aklın Görünmez Başkaldırısı” ve “Sigma: Taktiksel Bir Plan” adlı iki berrak yazıyla başlar. “İsyanın revaçta olmamasını anlamak güç değil,” der ve isyanın biraz çağdışı bir biçimde kavrandığından bahseder. Lev Troçki’ye göre demiryollarını ve elektrik santrallerini zapt etmek nasıl önemliyse, “kültürel isyan da ifadenin şebekelerini ve aklın güç santrallerini zapt etmek zorundadır.” Trocchi, göğüs göğüse çarpışmaktansa yeni bir yaratım pratiği için maddi zemini hazırlamak gibi daha örtük bir eylem önerir. Mesele artık yeni bir dergi çıkarmaktan ya da sanat hareketi yaratmaktan ibaret değildir. “Sanatla hayatı ayıran ve atalardan kalma kemikleri hürmet edilecek eserler olarak toplayan bir medeniyet için sanat varoluşsal bir öneme sahip olamaz.”¹

Trocchi aradığı anahtar, kültürel materyalizmin ve İngiliz kültürel çalışmalarının öncüsü olan çağdaşı Raymond Williams’tan (1921-1988) yaptığı bir alıntıda bulur: “Mesele kimin sanatları himayesine alacağı değildir; sanatçıların bir piyasa ya da hamiden ziyade bir toplulukla ilişki içinde olacağı, kendi ifade araçları üzerinde tam denetimi elinde tutacağı hangi yolların mümkün olduğudur.”² Williams günümüzde en çok, eleştirel okuma pratiğini demokra-

tikleştirme tasarısıyla bilinir. Bu alıntıda bir halk kültürü yaratmanın üretimle ilgili tarafı ele alınır. Willams’a nazaran proleter kültürü daha boğucu bulan Trocchi’ye bu fikirler cazip gelmişti. Trocchi kültür endüstrisinin simsarlarını (yayıncıları ve sanat tüccarlarını) atlatmak istemişti – Debord da bu fikirden hoşlanmış olsa gerek. Pratik olanla yüce olanın olağanüstü bir karışımını sunarak, kapitalizm içindeki yaratıcı özerkliğin araçlarının haritasını çizmişti.

Trocchi’nin sigma projesi, ilhamını kısmen Franz Kline, Robert Creeley, Merce Cunningham, John Cage gibi Amerikan avangardının pek çok dönüştürücü figürünün vaktiyle öğretmenlik yaptığı, North Carolina’da bulunan ünlü Black Mountain College’dan (1933–1957) alır. Trocchi sigmayı “sürekli, uluslararası, deneysel bir konferans” olarak da tasavvur eder.³ Özgür yaratıcılığın, süregiden ve gözler önüne serilen durumların mekânları, yalnızca büyük şehir bölgelerinin hemen dışındaki alanlara kurulabilir; bunlar sürekli iletişim halinde bir deneysel alanlar şebekesi olmalıdır. Gerçekte var olan üniversite, gösteriye dayalı toplumun bir mikrokozmosu haline gelmiştir. Yaratıcılığa dair katı işlevsel bir yaklaşımı yeniden üretir ve pekiştirir.

Trocchi, Cambridge Üniversitesi’nde bakımsız şapellere yeni bir işlev bulmak için yapılan bir yarışmadan bahseder. Bu şapellerin pek çoğu oldukça güzeldir ve her biri bir zamanlar kendi okullarının birleştirici kalbi olarak iş görmüştür. Yarışmayı kazanan teklif, şapellerin kantine ya da öğrenci yurtlarına dönüştürülmesinden yanadır. Trocchi genelevlerin en azından daha *tinsel* bir çözüm olacağını düşünmüştü. Savaş sonrasında üniversite, gösterinin salt işlevsel bir destekleyicisi haline geliyor, gösterinin arzularını yönetecek araçları eğitiyordu. Ek-sik olan şey, durumlar yaratmaya başlanacak bir noktaydı.

Sigma metinleri kısmen manifesto, kısmen kullanım kılavuzudur. Trocchi’nin önerisinin pratik tarafı, proje için gelir yaratma yöntemleriydi. Sigma projesi yalnızca bir üniversite değildir, aynı zamanda Jorn’un yaratıcı seçkinler dediği kişiler için bir acentadır da. Katılımcılar, bizzat yaratıcıları tarafından kontrol edilen bir acentanın parçası haline gelirler. Sigma ortakalanlarla, patentlerle, komisyonlarla, hatta şimdilerde danışmanlık ücreti denen şeylerle geçinir. Kendiliğinden oluşan üniversiteler şebekesi, kendileri için reklam işlevi görür. Bun-

ların neredeyse birer marka olduğu bile söylenebilir. Trocchi'nin çözümü, Leninist ikili iktidarın tuhaf bir türüdür.⁴ Kusursuz yaratıcılığın özerk, kendi kendini idare eden, yabancılaşmamış bir iktidarı, metalaşmış kadim gösteriyle, onu kendi yeni yaratım araçları içinde kapsayacak zaman gelene kadar yan yana var olur. Bu hem bilimkurgudur hem de iş planıdır, hem ütopyacı bir gelecektir hem de yirmi birinci yüzyıldaki gösteriye dayalı karmaşık işlerin neredeyse eksiksiz tanımıdır. William Gibson'ın⁵ romanlarında bir Sitüasyonist'in oğlu olarak geçen Hubertus Bigend'in (d. 1967) Mavi Karınca acentası için bir model bile olabilir bu. Trocchi'nin olağanüstü tecrübesinin derlenip toplanmış halidir ama aynı zamanda hiçbir suretle tek başına gerçekleştiremeyeceği bir programdır.

Trocchi, Glasgow'daki soylu ama fakir olmayı vazedен yetiştirilme tarzından sağ kurtulur. Savaş sırasında Sovyetler Birliği'ne erzak götüren eşlikçi teknelerle denize açılır. Glasgow Üniversitesi'ndeki işinden sonra, kazandığı bir burstan yararlanarak Paris'e doğru gimiyle yola çıkar. George Plimpton ve arkadaşlarının çıkardığı *Paris Review* ile dostane bir rekabet içinde aynı sırada yayın hayatını sürdüren ve İngilizce çıkartılan *Merlin* adlı derginin (1952-1954) editörlerinden biri olur. Paris'teyken Samuel Beckett'in büyüüne kapılır ve Beckett'i Jean Genet ve Eugène Ionesco ile birlikte, Paris'te bulunan, İngilizce yayın yapan ve daha çok pornografik yayınlarıyla bilinen Olympia Yayınevi'nden yayımlatmayı başarır. Pek çok gurbetçi gibi Trocchi de Olympia'nın etkileyici ama son derece uçkâğıtçı menajeri Maurice Girodias için pornografik romanlar yazar.⁶

Trocchi'nin pornografik romanlarından en iyisi *Helen ve Arzu*'dur (1954). Avustralya'nın epeyce kuzeyinde büyüyen Helen, kendini eğlendirmek için yalnızca kendi dolaysız hislerine sahip olan canı sıkkın bir ergendir. "Deniz ilk aşkımdır benim... kişilerüstü bir âşıktı o." Kendi iradesinden, öznelliğinden, içselliklerinden feragat etme macerasına atılır. Kendisini yok etmek için korkunç ve başa çıkılmaz bir istek duymaya başlar. Ama yine de bir yazar olmaya devam eder Helen. Kitap, bulunmuş bir el yazması olarak sunulmuştur; bir kişinin değil, benlik yitim sürecinin günlüğü gibi görünür. Beden, benliğin yerine hissin geçirilmesi için bir yüzey haline gelir: "Artık

zevkin ikiz kutbunda parçalanmış olan pırl pırl gövdem sırtların, düzlüklerin ve yüzeylerin, sınırlanmış ve savurgan kenarların altından sürünerek gitti; hepsi de dişi birlikteliğin dikiş yerlerini arıyordu. Alüvyonlu muğlak hislerle dolu memelerim, onların suretlerinin altından bir aşağı bir yukarı kaydı.”⁷

Helen’in metinleri tam da yazarlık imkânının nasıl ortadan kaldırılacağına dair adımları anlatır. Günlük, artık kendisini yazacak bir özne kalmadığında sona erer: “Ve tecrübelerimi tarihe teslim etmeye dair tüm arzum, bir nesnenin kendinden geçmiş haline yaklaşıırken deneyimlediğim korkunç zevke gitgide yenik düşmüştü... Hakikaten de ‘ben’ kelimesini hâlâ faydalı şekilde kullanıp kullanamadığım şüphe götürür.”⁸ Helen kendisini duruma bırakır ve bu süreç içindeyken yazma edimini, edebiyatın ayrı bir sanat olma imkânını fesheder.

Kendi kendini yok etmek, kendi kendini kurmaya, benliği yerine sabitleyen kurumsal kuvvetlere başvurmaya tercih edilir görünmektedir. Trocchi, metro istasyonlarında poster olarak yayımlanması planlanan, kendi çıkarttığı bir edebiyat dergisi olan *Moving Times* için yazdığı bir kısa hikâyede böyle kurumlardan bahseder:

Üçüncü şokta hastanın bedeninin deri koşum içindeki uzun bir jöle gibi titrediği görüldü ve burun deliklerinden biraz mavi duman çıktı, ki teknik çevrelerde genellikle “yeniden bütünleşme” denilen şeyin belirtisi olarak görülen bir reaksiyondur bu. Hasta yavaşça yeniden bütünleşti, titreme iki buçuk saatlik bir süre boyunca gitgide yavaşladı ve sonra da pis kokuya karşı bir önlem olarak yeniden derin dondurucuya geri götürüldü.⁹

İstikrarlı öznenin inşası büyük bir disiplin gücü gerektirir. Ne var ki, böyle tekniklerin bastırdığı doğal bir benlik yoktur. Daha ziyade, bu inşada iki tür süreç arasında yapılan bir seçim söz konusudur: Bir yanda psikiyatrik özne teknikleri, öbür yanda bedenin yontularak durumun istikrarsız, kendini açan kucağındaki duyusal varlık haline getirilmesi. Sosyal ve tıbbi bilimler, bedene kendilerinin sahip olduklarını iddia etse de, Trocchi bedenin kendi kendine deney yapmasına yönelik kaynakları yazıda bulur.

Trocchi, bir yazar olarak Beckett'i William Burroughs'a, her ikisini de Debord'a bağlar. Harikulade kitabı *Cain's Book* (1968) sık sık bir Beat klasiği olarak değerlendirilir ama nadiren Sitüasyonist bir metin olarak okunur. Debord'un hayranı olduğu *Yanardağın Altında*'nın yazarı Malcolm Lowry (1909-1957) ile Trocchi'nin en azından iki ortak noktası vardır. Her ikisi de edebi sükse yapan tek bir kitap üretti ve ikisi de dünyanın sırtına daha fazla edebiyat yüklemektense kendilerini yok etmeyi seçtiler. Lowry alkolik, Trocchi ise uyuşturucu bağımlısıydı. Her ikisi de hem iş zamanının hem de boş zamanın dışında olan zamanla oynama pratiğini girdisiyle çıkıtsıyla keşfetti. Trocchi'nin hırslı yazarlara tavsiyesi şuydu: "Bir yıllarını tilte adasınlar ve tekrar düşünsünler." Her ikisi de Trocchi'nin "yabancılaşmanın kimyası" dediği şeyde ustaydı.¹⁰ Her ikisi de sarhoşluk sanatında bir profesyonel haline gelmenin sınırlarına dayanmıştı.

Trocchi kehanetvari bir tarzda "Yarınlar Doktorların çağıdır" der. 2007'ye geldiğinde Amerikan Çevre Koruma Ajansı, içme suyunda *yeni ortaya çıkan kirleticiler* dediği şeylerin çoğunlukla antidepresanlardan, ağrı kesicilerden, antibiyotiklerden, hormonlardan ve tansiyon ilaçlarından geldiğini ilân edecekti.¹¹ Hali vakti yerinde olan gösterişli tıp dünyasının atığıdır bu. Parçalanan gösteri, farkında olmayarak yalnızca insan nüfusunu değil, diğer canlı türlerini de topyekûn ilaçladı, bütün biyosfer hissizliğin rahatlığına gömüldü. Aynı sabit aralıkları sonsuza dek tekrarlayan ve mavi duman çıkarmaksızın verimlileştirilen bir zaman yaratmak için insan bedenini üretimin ve tüketimin tektip zamanıyla yeniden bütünleştirmenin yan ürünüdür bu.

Cain's Book'un ana karakteri, elinden geldiğince çalışmaktan kaçınır ve bunu aşırıya vardırarak kendi hayatıyla oynamaya kadar götürür. Bu oyun neşeyle vakit geçirmenin bir yolu olmaktan çok uzaktır. Art arda yoğunlukların içine gömülmek demektir. "Her şey kastedilsin ve her şey alavere dalavere olsun diye, başkaları için vücut bulan gücü tatmak; kişinin yalnızca oyun vasıtasıyla bu gücü tehlikeli bir şekilde de olsa güvenle tadabileceğini ve oyun ruhu öldüğünde ortada yalnızca cinayetin kaldığını pek çok kez düşün-

düm.”¹² Trocchi, özgürlüğe mahkûm olma fikrini Sartre’dan alır. Ancak, Sartre’ın aksine, bu özgürlükle karşı karşıya gelebileceği sıradan durumlardan söz etmekle kendini sınırlamaz. Daha ziyade, yeni durumlar yaratılmalıdır. Debord’a göre durumların bu yaratımı daima ortak bir projedir – burjuva bireyciliğini silmenin aracı olarak aşkın, oyunun ve fırtınalı çekişmenin projesidir. Trocchi’ye göreyse çok daha tatsız ve münferit bir iştir, diğer insanlardan oluşan arafın ortasında tek başına yapılan bir kendi kendini tasfiyedir.

Cain’s Book bütün harikuladeliğine rağmen çıkmaza sürüklenir. Onda *Helen ve Arzu*’nun kendi kendini yok eden gücü bulunmaz. Önceki kitabın karşı koymak için elinden geleni yaptığı o mazoşizme izin verir: *edebiyatın* oyuncağı haline gelme mazoşizmi. Edebiyata nokta koyamaması, eleştirmen James Campbell’ın hoşnutlukla burun kıvrmasına yol açar: “Neticede roman ölmedi ama *Cain*’den sonra Trocchi’nin romandaki payı bitti.”¹³ Trocchi’nin *Cain* sonrası yazdıklarının yeni bir değerlendirmeye ihtiyaç duymasının tek sebebi bu değildir. Arkadaşı ve çağdaşı olan Wallace Berman’dan (1927-1976) ve onun ev yapımı dergisi *Semina*’da (1955-1964) şiir ve görsel sanatlar için iletişim devrelerini yeniden tanımlama girişiminden kısmen etkilenmişti. Trocchi kelimeleri kâğıt üzerinde düzenleme sorunu olarak biçimden ziyade, kelimelerin iletişime geçtiği ortam ve ekonomi sorunu olarak biçime dikkat çekiyordu.¹⁴

Cain’s Book artık kendi edebi başarısının esiri olsa da aynısı *sigma dosyası* (1964) için söylenemez. *Dosya*, Trocchi’nin edebiyattan el etek çekmesine rağmen yazmaya devam etmesine imkân vermişti. New York’ta ortaya çıkardığı bu projeyi Londra’ya beraberinde getirmişti: “Gözkapaklarının hemen altında, elektronik bir yük, yazılmamış bir kitap, zamanı da dahil eden dört boyutlu bir plan, bir gölge plan.” Bu haşarı, punkvari proje kendi kendini üretecek ve yayımlayacaktı. “*Sigma dosyası* yayıncılıkta yepyeni bir boyuttur; yazar yayınevi politikalarının geleneksel tuzaklarına düşmeden herkese doğrudan ulaşacak, bu sayede yazarın kaleminden, fotoğrafçının objektifinden çıkanlar okurun eline tabiri caizse ‘sıcak sıcak’ geçecek”ti.¹⁵

Trocchi, büyük olasılıkla kasıtlı bir yanlış anlamayla, erken Letrist (Harfçi) hareketi tipografik anlamda yazmayı kırıp harfe

indirgemeye değil, postayla mektup göndermeye ya da muhtemelen topografik anlama dayanan bir hareket olarak sunar.* Letrist Enternasyonal'den *Potlatch* ismini ödünç alır, ancak onu *kişilerarası günlük* dediği şeye dönüştürür. Bu günlük, sade harflerle yazılan ve çoğaltılan belgelerin açık uçlu bir dizisinden oluşacaktır. “Bu hamle, *n* sayıda katılımcıyı içeren ve herkesin birbiriyle karşılaştığı bir turnuvadır, ifadeye ilişkin kişilerarası bir deneydir; insanlar istedikleri zaman ve istedikleri biçimde yanıt verir; yanıtlar tedavüle sokulmak için aynı anda Roneo’lanır;” bireyler buna istedikleri zaman dahil olabilir ya da çıkabilirler.”¹⁶

Trocchi işin zamansal yanını vurgulamak için buna *günlük* adını verir. Beyan ve yanıt verilen yanıt silsilesidir bu: “Kelimenin tam anlamıyla, kendi diyalektik büyüme süreci dahil birçok şeyi keşfetmelidir.” Kitap metnin dönüşümlerine bir nokta koyup yazar ile okur arasına ayırım koyduğunda kişilerarası günlük kendi kendini dönüştürmeye devam eder ve okurlarını yazar, yazarlarını da okur yapar. “Esasen oyunbaz olması ve özel tür bir jesti gerektirmesi itibarıyla buna *potlaç* denebilir.” Buna *blogculuk* da denebilir.¹⁷ Trocchi daha internet yokken bir günlükler ağı icat etmişti.

Buna sigma da denebilir: Trocchi’nin girişiminin merkezine koyduğu o boş, ele geçmez, her şeyi kapsayan tek kelimelik şiir. “Zira sigma, benden veya diğer herhangi bir bireyden gayet bağımsız olan bir şeye işaret eden bir kelimedir; şayet tarihsel çözümlememizde yanılmıyorsak, bunun çok uzun zaman önce ‘başladığını’ düşünmüyoruz.”¹⁸ Sigma tabiri, başı ve sonu, öznesi ve hedefi olmayan, ama salt soyut bir kuvvet de olmayan bir sürecin, gündelik hayatın yaşanan zamanı içerisinde deneyimlenen bir şeyin yerini tutar. Yaratıcı güçler içinde ve onlara karşı bu bilerek ve ortaklaşa oynanan oyun, gösteriye dayalı toplumun koşulları altında kaybolan bir silsiledir.

Bu yüzden, “sigma”nın amacı tüm bilgileri açığa çıkarmaktır.” *Sigma dosyası*, durumları yapan ve bozan geçici güçlerin bir şemasını arkasında bırakan bir sürecin tortusudur adeta. *Sigma dosyası*,

* Buradaki “yanlış anlama” Letrist hareketteki “*lettre*” kelimesinin hem harf hem de mektup anlamına gelmesinden kaynaklanıyor. (e.n.)

** Roneo’lamak, bir belgeyi stensil kullanarak çoğaltma işlemidir. (ç.n.)

gösteriye dayalı toplumun çatlaklı mekânlarından ve bilhassa edebiyatından geçerek, gösterisel olanı atlatacak ama yine de bütünüyle ortadan kaybolmasına rağmen dünyada işlemekte olan yeni gücün emsal niteliğinde bir örneği haline gelecek hafif, ucuz, geçici araçları bulur. Sigma, dünyanın kelimelerle ifade edilemeyen oyununa katılan yeni bir güçtür ama aynı zamanda da *homo ludens*'in kadim gücüdür.

Trocchi Debord'dan alıntı yapar: "Her şey birbiriyle bağlantılı olduğu için dünyayı birleştirici bir mücadeleyle değiştirmek gerekliydi, yoksa hiçbir şey değişmezdi." Trocchi'nin sigma metinlerinde taktiksel düsturlar bol bol bulunur: Roneo'lanmış metinler turnuvası, mekanik yeniden üretime yönelik teknik aygıttaki boşluktan yararlanan, hareket üstünlüğü sağlayıcı bir jesttir. Ancak, Debord'un taktikleri ele avuca sığmaz ve baştan çıkarıcıyken, Trocchi gösterinin son oyununa bilet kesiyormuşçasına ara sıra *gişe* dediği bir merkez yaratma peşindedir. "Gişe, olanaklı bir geleceğin ilkel bir mikro modeli olacaktır." Bu bilinçli inşa edilmiş çevre planı hem işitsel-görsel kitle iletişim araçlarını, hem de açık uçlu oyun için tasarlanan nesneleri, *fütürikaları* (gelecek antikaları) içerir. Bütün sanatların olanakları, bilinçli bir şekilde durumlar inşa etmekle bütünleştirilmelidir.

"Sitüasyonist Manifesto"nun Trocchi tarafından saptırılmış halini içerir. Ortodoks Sitüasyonist belgeye eklediği ve çıkardığı şeyler yol göstericidir. Tıpkı Constant gibi Trocchi de oyunbaz bir dünyaya giden yolu açmada otomasyonun önemini vurgular. "Otomasyon ve yaşamsal malların genel 'toplumsallaşması' yavaş yavaş ve kaçınılmaz şekilde 'çalışma' zorunluluğunu ortadan kaldıracaktır: Er ya da geç, lanet olası bir tarihte bireyin üretime ilişkin mutlak özgürlüğüne ulaşılacaktır." Artı-değerin yerini oyun değeri alacaktır. Fakat oyun direnişle karşılaşır. Kilisenin festivale karşı koyması gibi yetkililer de *Cain's Book*'a el koyar. Sendikalar otomasyona karşı çıkar ve çalışmayı savunur. Sigma tüm mevcut iktidar biçimlerinin dışında gerçekleşmelidir: "bizler uluslararası düzeyde acil eylem teklif ediyoruz, tüm siyasal örgütlenmelerin ötesinde ve onlardan bağımsız olan yeni kültür üreticilerinden mürekkep kendi kendini yöneten bir (gayri) örgüt öneriyoruz..."¹⁹

Trocchi'nin teorisi ne kadar yüksekte uçarsa uçsun, eylemi alçakgönüllüdür: "Bilgileri aktarma tekniklerimiz zamanla daha da etkili hale geldikçe isyanımız kendi ivmesiyle çığ gibi büyüyecektir."²⁰ Sigma için yayılma aracı şablon baskısı, yani teksir makinesiydi. İroniktir ki, kilise, okul ve sosyal kulüp gibi sigmanın sakındığı örgüt çeşitleri için de oldukça revaçta bir araçtı bu. Bilimkurgu fanzinlerinin esas aracıydı. Trocchi bu düşük teknolojiyi aygıtın düşük teori yapmaya layık olduğuna karar vermişti. Bu araçları kullanmak, profesyonel bir matbaa makinesine başvurmadan yüzlerce kopya çıkarmanın kolay ve ucuz bir yoluydu. Gestetner ve Ditto dönemin popüler makineleriydi. Trocchi başka bir markayı bir fiil olarak kullanmıştı (Roneo'lamak), gerçi bu marka biraz farklı bir şekilde çalışıyordu.

Trocchi en azından bazı sigma yazılarının doğrudan doğruya şablon üzerine yazıldığını iddia eder. Daktilo şeridini daktilodan çıkararak yerine baskı şablonunu koyuyor ve böyle yazıyordu. Şablon balmumuyla sağlamlaştırılmış sert bir kâğıt takabasıydı ve ona iliştilirilmiş ince bir pelür kâğıt vardı. Daktilonun tuş darbeleri harfleri balmumu üzerine keser, artakalan kısım da pelür kağıda yapışırdı. *Sigma* dosyasına bakılırsa Trocchi iyi bir şablon kesicisiydi: Tuşlara fazla sert vurursan harflerin içindeki kapalı boşluklar siyah lekelere döner. Trocchi şablonu kestikten sonra daktilodan çıkarır ve mürekkeple dolu silindire takardı. Ardından silindirini kolunu elle çevirirdi ve her dönüşte silindirini altına bir kâğıt girer ve böylece metnin kopyası çıkardı. Bu yöntemle çalışan pek çok çoğaltıcıda iyi kopyalar almak için birçok ayar yapmak gerekir. Günümüze kalan kopyalara bakılırsa Trocchi ve onun sigmadaki ortakları bu işte ustaydılar. Martin Heidegger şöyle diyordu: "Daktilo herkesin aynı görünmesine yol açar."²¹ Yeterince yakından bakılırsa aynı görünmeyebilir.

Trocchi kendi hayatında pek de usta sayılmaz. Constant şöyle der: "Özgürlük insanın sürdürebileceği en çetin yaşam tarzıdır. Çünkü özgürlük yalnızca yaratımda gerçekleştirilebilir ve yaratım da disiplin demektir."²² Aşırı durumlar arayışı, hızla tam bir *junky* hayatı içine düşmesine yol açmıştı. California'daki Venice Beach'te yaşadığı ve Beatlerle takıldığı sırada, Irving Rosenthal (d. 1930) bir

gün ziyaretine gider ve onun hayata ilişkin maddeci ve deneyci tutumunu orada, yani kendi Hayali Müzesi'nde nasıl sürdürdüğü hakkındaki izlenimlerini kağıda geçirir:

İşlevsel olan her şey sanatın hizmetine sunularak parçalara ayrılmış ve yeniden bir araya getirilmişti ve pek çok şey –sanki yaratma şehveti yamyamlık boyutuna ulaşacak kadar kuvvetli olduğu ya da her sanat nesnesi yaratıldığı anda bir lamba veya kitap desteği gibi aptalca bir şey haline geldiği için yok edilerek yeniden yapılmalıymışçasına– birden fazla dönüşüme uğratılmış gibiydi. Bütün oda bambaşka bir dünyaya aitti adeta, odanın sakinleri için de bu tekinsiz eşyalar gündelik hayattaki yataklar ve sandalyelerdi.

Rosenthal, Trocchi'ye ve birleştirici kentçiliğin onun benimseydiği minyatür versiyonuna çabucak burun kıvrır: “Orada bulduğum ve ağzıma atarak emdiğim küçücük hakiki bir güzellik bile gözleri donuklaştıran, düşlerden koparan bir zehirle beraber yavaşça etki ediyordu...” Bu mahal çok geçmeden bütünüyle yanıp kül olacaktı.²³ Trocchi'nin bir madde bağımlısı olduğu ve pek çok bağımlı gibi ardında kasıtlı olmayan bir şiddet bıraktığı tekrar belirtilmelidir. Ona bir süreliğine yardım etmiş olan şair, sanatçı ve cazcı Jeff Nuttall'un (1933-2004) Trocchi betimlemesi eleştirel olup yargılayıcı olmamak gibi nadir bir özelliğe sahiptir: “Trocchi bir keresinde bana, ilk defasında ona verdiği dokunulmazlık hissinden dolayı eroin kullandığını söylemişti. Bu cool hipster, kimlik belirleyici süreçlerden ve böylece diğer insanların zevk ve acılarından ayrılsa da, her şeye rağmen bir zaman atletidir o... Hiçbir kullanıcı dakik değildir.”²⁴ Bu tuhaf atletizmin kronometrelerle ve dünya rekorlarıyla hiçbir ilgisi yoktur. Ölçülebilir zamanın atletizmi değildir. Daha ziyade, devamlılıkla, ölçülemez zamanın kendisiyle yapılan uçtaki bir spordur bu.

Stewart Home (d. 1962) *Tainted Love* (2005) adlı romanında Trocchi'ye karşı bu kadar nazik değildir.

Alex kadınlardan hoşlanırdı. Fakat onları uyuşturucularla perişan etmeyi hiçbir fiziksel yakınlığa değişmezdi. Trocchi, Lyn gibi güzel bir kadının bitimsiz yozlaşma çemberlerinde döne döne dibe gelmesini izlemekten zevk alırdı. Lyn hakikaten öldüğünde Alex

de ölü gibiydi ve bana öyle geliyor ki, onunla ya da ondan önce ölmüştü zaten. Trocchi o andan sonra sadece uyuşturucu kullanmakla kalmadı; kendisi eroin haline geldi. Alex ölmüştü ve bunu henüz bilmiyordu. Trocchi'yi severdim ve ona hayrandım, iki harikulade roman yazmış ileri görüşlü bir insandı. Ama diğer insanlarla ilişkileri konusunda tam bir pislikti.²⁵

Bu satırlar, eroinle boğuşan, romanın anlatıcısının annesi olan ve şaibeli koşullarda ölen genç bir kadının bakış açısından yazılmıştır. Bu herkesin bohemyadan sağ çıkamadığını ve ayrıcalıklı bir şekilde bohemyaya düşmektense, karıştırdığı halatlardan ötürü bohemyaya tırmananların orada zor zamanlar geçirdiğini bize tam zamanında hatırlatan bir şeydir. Hikâyenin Rosenthal versiyonuna halen sıkı sıkıya tutunan romans, burada (neredeyse) tamamen silinmiştir.

Constant gibi biri için Trocchi'nin sigma projesinin başarısız olması, Trocchi'nin kişisel sınırlarından ziyade nesnel zorunlulukla ilgiliydi. Gösteri, *bilgilerin* soğukkanlı hipsterlar arasında iletilmesinin asla sağlayamayacağı yapısal bir dönüşüm gerektiriyordu. Yeni Babil gündelik hayatın deneyimlendiği biçimleri değiştirme iddiasındaydı. Constant şunu söyler: "Yeni Babil'in kültürü yalıtılmış faaliyetlerden, istisnai durumlardan değil, her insanın çevresindekilerle devingen bir ilişkiye girdiği, bütün dünya nüfusunun küresel faaliyetinden doğar."²⁶ Kültürel üstyapıların permütasyonlarına boğulan bir devirde Constant'ın altyapı takıntısı nadir görülen bir düzeltme girişi miydi?

XI

Yeni Babil

Frankfurt [1950'de] tarifi mümkün olmayan bir yerdi. Paris'te olan bir ressamın stüdyosunu ödünç almıştım. Zimmergallerie Frank'taki bir sergi için orada çalışıyordum ve her sabah oğlumu okula götürüyordum. Okula giden yol devasa bir bombalanmış alandan geçerci. Kocaman bir enkaz yığını. Şurasında burasında düzleşmiş yerler vardı ki ancak onların üzerinden yürüyebilirdiniz. Bazı evlerin dış duvarları halen ayaktaıdı. Bir kapı aralığı ve birkaç duvar parçası. Gerçeküstü bir manzarayıdı... Yıkıntılar içindeki bir kasabadan yürüyerek geçtiğinizde haliyle ilk düşünceğiniz şey inşa etmektir. Sonra da, böyle bir kasabayı yeniden inşa ettikçe oradaki hayatın tıpkı eskisi gibi mi gideceğini, gitmeyecekse neyin farklı olacağını merak edersiniz.¹

Muhtemelen Constant'a göre bazı şeyler çok farklı olacaktı.

Constant kesilmiş plastik cam ve bisiklet tellerinden bir gelecek inşa etti. Sonraları müthiş Yeni Babil modellerinin tıpkı Afrika masklarının gerçeküstücü devirde anlaşıldığı gibi anlaşıldığını, ilginç ama gündelik öneminden soyutlanmış biçimler olarak görüldüğünü söyleyecekti. Yeni Babil'de kaybedilen şey, dünyadan çekip gitmiş olan bir tutkudur, dünyanın kendisini arzu nesnesi olarak ele geçirme, hayatın tümü için bir biçim bulma arzusudur.²

Constant, Yeni Babil'den fotoğraflar ve bir film üretti. Yeni Babil için bir gazete çıkarttı ve o ünlü konuşma-performanslarını gerçekleştirdi. Bunların hepsi de burada ve şimdi mümkün olanı ta-

hayyül eden bir manzara bulmak içindi, ama zamanı geçmiş üretim ilişkilerinin prangaları buna mani oldu. Projesi bir ütopya değildi. “Buna gerçekçi bir proje demeyi tercih ediyorum çünkü gerçeklikle ilişkisi kopmuş olan mevcut durumla arasına mesafe koyuyor. Çünkü bu proje, teknik olarak uygulanabilir olanın, beşeri bir bakış açısından arzulanabilir olanın, toplumsal bir bakış açısından kaçınılmaz olanın üzerine kuruludur.”³ Halen geçerli olan soru, Yeni Babil’in bir düştten ibaret olup olmadığı değil, gerçekte var olan yapıyı biçimin hakikaten bir kâbus olup olmadığıdır.

Bunca umutla başlayan modern mimarlık, işlevselcilik üzerinden ilk ayarlarına döndü. Kenti çalışma, ulaşım, boş zaman ve ev işlevleri arasında böldü. Hâkim tutkusu *verimlilik*ti. Kent sermayenin, emeğin, maddelerin ve ürünlerin serbest dolaşımı için bir makineydi. Plancılar mevcut toplumsal ilişkileri veri almaktan başka bir şey yapmadılar. Kamusal ile özel olan arasındaki ayrımı kabul ettiler. Bir yanda özel mülkiyet, burjuva ailesi ve otomobil; diğer yanda kenara itilmiş, kamusal hayatın küçük, acınası Bantustan’ları.

Yeni Babil, sanatın ya da edebiyatın değil, modern mimarlığın ve şehir plancılığının bir saptırılışıydı. Jorn: “Bizler, özgür sanatçılar, neden modern mimarlığın doktrinleriyle bunca ilgiliyiz? Çünkü o doktrinler bizi dışlıyor.” Daha da rahatsız edici olan şey, mimarların sanatçılara baskın gelmesi ya da sanatçı rolünü kendileri için talep etmeleridir.⁴ Yeni Babil’i bir saptırma olarak okuyabilen önemli bir mimar varsa, o da Constant’ın dostu, akıl hocası ve hamisi olan Aldo van Eyck’tir (1918-1999). Modern akıma yakalanmış olmasına karşın van Eyck, mimarlığı sahte bilim olarak tanımlıyordu ve “kilometreler boyunca uzanan organize hiç yerler” üreten modern yapıyı biçime karşı eleştirel bir yaklaşıma sahipti.⁵ Van Eyck, mimarlıktan çok modern sanattan ve fizikten besleniyordu. Jorn ve Gallizio gibi o da sanat ve bilimi, değişmeyen düzenin ve ebedi biçimlerin Platoncu evreninin son kalıntılarını paramparça eden yaratıcı deneyler olarak görüyordu. Bir zamanlar Amsterdam’da çocuklar için inşa ettiği yüzlerce oyun alanıyla ünlenen van Eyck, ayrıca özgün bir teorisyendi. Modernizmin “büyük isyanı” dediği şeyi yapıyı biçimi kapsayacak şekilde genişletmişti.

Van Eyck için aslolan mimari biçim, eşiktir. Onun tahayyülündeki eşik, bir mekânı diğerinden (sözelimi kamusalı özelden) ayırmaz, bir imkânı diğerine bağlar. Mekânın işleve göre verimli bir şekilde bölünmesinden ziyade yerden, olanaktan, eşikten oluşan bir manzara tahayyül eder. *Situationist Times*'ta yazdığı gibi, "ev minik bir kent, kent de kocaman bir evdir." Asıl mesele, yapıli biçimi mekândan çok zaman açısından, hem de ölçülmesi mümkün olmayan bir zaman açısından düşünmektir. Kent, içinde dolanan insanlar için tam katılım ve zengin deneyim zamanının kapısını açar. "Çağrışımsal farkındalık algıyı değiştirip genişleterek, hafıza ve öngörü aracılığıyla şeffaf ve yoğun hale getirdiğinde" kent var olur. Mütmanız kentli, *sürenin* farkına varır. Bu noktada, zaman derinlik ve incelik kazanır. "Geçmekte olan anın farkındalığı ne kadar bunaltıcıysa, süreye dair farkındalık o kadar tatmin edicidir. İlki zamanı kapatarak onu nüfuz edilemez hale getirir; ikincisiyse onu açarak saydamlaştırır."⁶

Süre hissi, varlık hissinin kendisidir. Mimarlık, bizi ne mekân ne de mekânmışçasına ölçülen zaman içine kapatmalıdır; süre içinde evimizde hissettirmelidir. Van Eyck *varlık* için bir bannak değil, eve dönüş için bir bağ inşa etmek ister. Böylesi arada yerler veya eşikler, "insanı zamandan dışarı atan (böylece kapıyı kendi yüzüne kapatan) çelişkileri çöze[bilir]." İnsanlar yerler yaparlar ama bunları kendi seçtikleri mekânda yapmazlar. Van Eyck anlam yaratma, mekânı yerler haline getirme yeteneğini alttan alta sezdirecek bir mimari ister. İnşa ettiği oyun alanlarının yalnızca soyut biçimlere sahip olmasının sebebi işte budur: Oyun bunlara kendi benzersiz yöntemiyle anlam verir. Constant, van Eyck'in programını radikalleştirir. Oyun alanını dünyaya yüzeyine genişletir. Sorunun bütünlüklü olduğunun farkına varır ve şayet mimar-plancı yapıli biçimin bütünlüğüyle uğraşmazsa, van Eyck'in dediği gibi "insanlar dünyanın dört bir tarafına yayılacak ve hiçbir yerde evinde hissetmeyecektir."⁷

Constant programını van Eyck'ten ödünç alsa da saptırdığı mimari dil, savaş sonrası yılların Fransız ütopyacı mimarlarından gelir. En az üç böyle ütopya vardı. Architecture Principe grubu Paul Virilio'nun (d. 1932) yeraltı sığınağı arkeolojisine (*bunker archeology*) dayanır. Devasa biçimler, eğimli zeminler; hepsi çağdaş hayatın süratli akışını

yakalayıp ve dondurarak muhafaza eden bir mimari içindir. Jean Baudrillard'ın da (1929-2007) yer aldığı Utopie grubu ise tam tersi yönü seçerek –büyütülmüş köpek dışkısından değilse de– şişme kap-süllerden oluşan geçici ve oyunbaz bir mimariyi desteklemişti. Bu sırada Yona Friedman (d. 1923) gibi mimarlar direklerle havada tutu-lacak iskeleler inşa etmeyi önerdi. Le Corbusier gibi o da bu biçimin farklı şeyleri farklı hızlarda hareket ettiren şebekelerin birbirinden ayrılmasına imkân sağladığını düşünmüştü.⁸ Yükseltilmiş iskeleleri oldukça farklı amaçlarla kullanmış olsa da, Constant da bu biçimi se-viyordu.⁹ Görünüşte ütopyaçı olan tüm bu projelerin arasında yalnız-ca Constant'ın içinde yapıları biçimdeki dönüşümü doğuran şey ancak toplumsal ilişkilerde bir dönüşüm olabilir.

Constant, eski dünyayı yerle bir ederek bir *ıştıyan kent* veya yeşil alanlara *bahçe şehir* inşa etmektense, yeni alanları direklerin üstüne yaparak hem kenti, hem de kırsal kesimi bozulmamış bırakır. Oto-matikleştirilmiş fabrikalar yerin altında, ulaşım yerin üstünde ola-caktı. Yukarıda ise oyuna yönelik yeni bir manzara, her şeyin kolay işlenebilir, akla estiğinde değiştirilebilecek bağlantılı *sektörlerden* oluşan devasa bir üstyapı uzanacaktı. Yeni Babil, bir yükseltme ola-rak dikey açıdan değerlendirildiğinde, Marx'ın altyapı ve üstyapı diagramının birebir karşılığını meydana getirir. Havadaki sektörler hakikaten de üstyapılardır; mekanik çoğaltmanın kısıtlılığı ortadan kal-dırdığı ve zamanı zorunluluğun boyunduruğundan kurtardığı, yer al-tındaki bir altyapı sayesinde var olurlar. Üretici güçlerin gelişiminin mümkün kıldığı fakat mevcut üretim ilişkilerinin gerçekleşmesini önlediği şeyin Constant'taki bir imgesidir bu.

Yeni Babil hem maddi kaynakların genişlemesine hem de nüfus artışına yanıt üretir. Constant, banliyölerdeki ailelerin ikinci çocuk doğduğunda evlerine bir kat daha çıkması gibi, tüm gezegen için ikinci bir güverte inşa eder. Ama banliyödeki her toprağa el koyan yayılmanın aksine, eski dünyaya dokunmaz. İlginçtir ki, buna Pa-ris ve Amsterdam gibi eski kentlerin ortasında yer alan klasik sü-rüklenme mekânları da dahildir. Abdelhafid Khatib'in çok sevdiği Les Halles olduğu gibi kalacaktı. Yatay olarak değil, dikey olarak genişleyen yeni bir dünyadır bu: “Yeryüzünü kaplayan ve yaşama

alanlarını çoğaltan bir deridir.”¹⁰ Yeni Babil’in hiç de yabana atılamayacak etkileyici yönlerinden biri de Constant’ın, gezegenin böyle cesur bir ilaveyi inşa etmeye elverişli sağlam bir temelini olduğunu düşünmesidir.

Constant da o dönemde yaşayan pek çokları gibi Norbert Wiener’in (1894-1964) *sibernetik* teorilerinden, bilhassa onun ikinci sanayi devrimi mefhumundan etkilenmişti. Friedrich Engels, Londra ve Manchester sokaklarında dolaşırken, ilk sanayi devriminin sonucunda oluşmuş beşeri sefaleti dokunaklı bir şekilde kayda geçirmişti. Engels sanayiye ya reddetmeye ya da benimsemeye kendini mecbur hissedenden modern sanatçıları şaşkına çevirmişti. William Morris ve Edward Bellamy’nin alternatif ütopya tasavvurları, uyumsuz gibi görünen bu iki seçeneği temsil eder.¹¹ Bu yazarlar, Lefebvre’in söyleyebileceği gibi, kapitalizmin yükselişine karşı romantik muhalefet kaynaklarını, kozmolojik ve antropolojik bir düzen tasavvurundan yararlanarak saptırmıştır. Ancak, bu görüş artık tartışmalı hale gelmişti. Birinci sanayi devrimi ikincisine, bir denetim aracı olarak bilginin kullanıldığı bir devrime yol açmıştı.

Sibernetik, üretim potansiyelinin müthiş büyümesine dayanırken, sadece birinci sanayi devriminin verdiği hasarları hafifletme araçlarını sağlayabilirdi. Yahut da Wiener’in deyişiyle “faşist karınca devleti”ne yol açabilirdi.¹² Constant, Engels’in komünizm formülünde devleti işlerin idare edilmesine indirgemesini yabana atmaz. Denetim olarak sibernetik, yerin altına, idare edilen işlerin dünyasına indirilmiştir. Özgürlük olarak, herhangi bir yeri ve herhangi bir zamanı birbirine bağlama yetisi olarak sibernetik ise yerin üstündedir, oyundadır. Constant uygulama tartışmasını aynı anda iki aşırı uca doğru iter: Topyekün denetim ve topyekün özgürlük. Sibernetik denetimin araçsallaştırıcı eğilimlerinin böylece alevlendirilmesiyle, zorunluluktan azade özgürlük mümkün olanın diyarında ortaya çıkar.

Constant sibernetik otomasyonu dönüştürücü bir gelişme olarak tahayyül eden tek kişi değildir ama bunu bir toplumsal devrim bağlamında görmesi açısından ender rastlanan bir grubun içindedir. “Peki öyleyse, böyle geniş kapsamlı bir otomasyon üretim araçlarına toplumsal olarak sahip olunmadan nasıl başarılabacaktır?”¹³ Oto-

masyon, üretim ilişkilerini değiştirir ve bu da toplumsal yapıları değiştirir. Verimlilikteki artış, özgürlüğü zorunluluktan kurtarır fakat bir şekilde harcanması gereken bir fazlalık yaratır. Yeni Babil, yeni tür bir zorunluluk ihtimalini ele alır. Constant'ın dediği gibi, "otomasyon, beşeri enerjinin kendisini üretken çalışmaya değilse nereye boşaltacağı gibi kaçınılmaz bir soruyla bizi başa başa bıraktı."¹⁴ Yeni Babil, Georges Bataille'daki önemli bir tema üzerine eğilir: Fazlalık, beşeri toplumlar için zorunluluktan daha temel sorunlar doğurur. Bataille'a göre bunun çözümü, imkânsız bir mutlak için orjivari özverilerde bulunmaktan geçiyor gibidir; Constant'a göre ise bu daha çok, oyunbaz ve meydan okuyan toplumsal ilişkilerin gerçekleştirilmesine müsaade etme meselesidir. Constant, Lefebvre'ci ihtiyaç ve arzu oyununu en uç noktasına taşır.

Bu esnada, yaşadığımız yirmi birinci yüzyılda, otomasyon yeni üretim ilişkileri doğurmaktan ziyade eskiler içinde yaşamaktadır. Otomatik makine araçlarının neredeyse üçte ikisi, hiç sır vermeyen FANUC adındaki bir robotbilim şirketi tarafından üretilen kontrol cihazlarını kullanıyor. Bu sektörde neredeyse tekel olması FANUC'un otomasyondan elde edilen kârdan aslan payını almasını sağlıyor. "Fuji Dağı'nın eteklerindeki bir ormana dağılmış bir kompleks olan FANUC'un genel merkezi, bilimkurgu filmlerinden fırlamış gibi görünüyor... FANUC efsanesine göre, kurucu Seiue-mon Inaba sarı rengin 'sarih düşünmeyi teşvik ettiğine' inanıyormuş. Yerleşkenin penceresiz fabrikalarında (evet, sarı renkli) bir robotlar ordusu 7/24 çalışıyor." Bir futbol sahası büyüklüğündeki bir fabrika zemininde en fazla (hepsi de sarılar içinde) dört işçi bulunabiliyor.¹⁵ Yeni dijital şebekeler ve çalkalanan korsan denizleri yüzünden iyice paranoyaklaşan FANUC, işlerini faksla yürütüyor. Otomasyon vaadi yirmi birinci yüzyılda başka türden bir tekel haline geldi.

Constant'ın çok katlı tasarımı, modern mimariden tanınmış bir figürü ödünç alıyor. Çelik direkler üzerinde göğe yükselen iskeleler, Le Corbusier'nin işlerinde karşımıza çıkar ve Yona Friedman'daki ütopyaçı biçimin bir sureti haline gelir. Constant ise bunun önemini inanılmaz ölçüde arttırır. Bu suret, Constant'ın ellerinde, ser-

best devinim zamanının özel mülkiyet mekânından daha öncelikli olduğu bir dünyanın imgesi haline gelir. Bir alanı diğerinden özel mülkiyet olarak çitle ayırmak, Constant'a göre "dünyanın insan-dışlaştırılmasıdır" ve buna karşı Yeni Babil "yeryüzü yüzeyinin toplumsallaşması"nı şart koşar.¹⁶ Constant'ın *deneyisel coğrafyası* sınırlar oluşturan çizgilerden ziyade bağlantılar kuran çizgiler önerir. Küçük şehirler büyüklüğündeki, havada asılı olan geniş sektörler, betonarme yapılarda biten yaban otları gibi manzarayı birleştirir ve manzaranın üzerine yayılır.

Bir mülke sahip olmak kişiye ev diyeceği bir mesken sağlar, ama bunun bedeli dünyada evsiz olmaktır. Mülkten kurtulun, ayrılıktan kurtulun; dünyaya fırlatılmışlık hissi de yok olup gidecektir. Bizim türsel-varlığımız yolculuk tutkusunu açığa çıkarıp, ev-benzeri bir dünyada kendini evinde hissedebilir. Constant, modernitenin hâlihazırda göçebe bir varoluşa doğru geri dönüşü hızlandırdığı fikrindeydi. Yeni Babil tam anlamıyla gerçekleştirilmiş bir göçebe hayattır. Sürenin, eşiklerin, ortaklaşa yer yapmanın mimarisidir, top-rağı geri alma hakkıdır. Mülkiyetin sabitliğinden ve tektipliğinden kurtulan mekân, yeniden kendi niteliklerine kavuşur. Yeni Babil'de yapılacak kısa bir gezi, gösteriye dayalı toplumun yoğunlaşmış kentinden geçen en bitmek bilmez yolculuktan daha fazla çeşitlilik sunacaktır. "Hayat, sonsuza dek bir başkaymış gibi görünecek kadar hızla değişen bir dünyada yapılan bitimsiz bir yolculuktur." Yeni Babilliler akış halindeki bir dünyanın bütün yüzeyinde başıboş dolaşabileceklerdi. "Yeni Babil'in sonu yoktur (dünya yuvarlaktır)."¹⁷

Yerin altında otomatik fabrikalar; yer üstünde bitimsiz otoyollar; yükseklerde ise oyunun gerçekleştiği küresel bir üstyapı şebekesi. Hudutsuz, merkezsiz, devletsiz Yeni Babil haritanın dört bir yanında yılan gibi kıvrılır ve çatallanır. Yeni Babil "Mesafeleri, hata paylarını bireysel ve kolektif olarak telafi edecek şekilde düzenlenmiştir: Bir birimler şebekesidir; birbirine bağlıdır ve böylelikle her doğrultuda geliştirilebilecek ve uzatılabilecek zincirleri oluşturur."¹⁸ Her şeyden önemlisi, yukarıda, göklerde, en azından mecazi olarak bir başka şebeke, iletişim şebekesi vardır. Constant sonradan internet olduğu ortaya çıkacak şeye ilişkin birtakım şey-

ler sezer. “Sektörlerin dalgalanan dünyası, hem merkezlesleştirilmiş hem de kamusal olan tesisleri (hem iletilici hem alıcı olan bir şebeke) gerektirir. İnsanların görüntü ve seslerin iletimi ve alımındaki yüksek katılımı değerlendirildiğinde, kusursuz haberleşme bu oyunbaz toplumsal davranışta önemli bir faktör haline gelecektir.”¹⁹ İlginçtir ki, Constant’ın dikey düzenlemesi, altyapıdaki sibernetik sinyaller ve doruktaki simgesellik dolayısıyla, dostu Henri Lefebvre’in topyekün semantik alanına da tekabül eder.

Göçebe oyuncu-varlıklar türü merkezlesleştirilmiş iletişim şebekesi yoluyla şamatalarını koordine eder, kendi habitatını tasarlar ve yeniden tasarlar; “her anın yoğunluğunun, normalde yaratıcı hayalgücünü felce uğratan belleği yok ettiği” bir hayat yaratır.²⁰ Constant, gösterinin ötesine geçen, sürüklenme ve saptırmanın genel pratikler olduğu ve hatta tıpatıp aynı pratik haline geldiği bir dünya coğrafyasında deney yapar. Hem fiziksel mekân, hem de bilgi mekânı herkese aittir ve ölü zamanın olmadığı bir hayat için kaynaklardır. Türsel-varlığı oyun olan *homo ludens* için yapılmanın yanı sıra, bizzat onun tarafından da yapılan bir dünyadır bu. Tek soru, böyle varlıklar olup olmadığı ya da böyle varlıklar haline gelip gelemeyeceğimizdir. Yeni Babil, bildiğimiz haliyle türümüzün sınırlarına getirilen insan-sonrası bir eleştiri de olabilir.²¹

1930’larda yazan Johan Huizinga, türsel-varlığımızı siyasal iktisadi söylemin *homo economicus*’unun dışında kalan bir düşünme tarzı olarak *homo ludens*’i ortaya koymuştu. Birbirimizle çıkarımızı –her ne anlama gelirse gelsin– azami dereceye çıkartmak için çekişmeyiz, oyunun zevki için, iyi bir hamlenin getirdiği şan için çekişiriz.²² Huizinga *homo ludens* figürünü ayrıca, Nazi yargıcı Carl Schmitt’in *homo politicus*’unun da karşısına dikmişti. Schmitt’e göre çekişme oyunlu olamaz, ölümcüldür. Ancak, der Huizinga, şayet galibiyet topyekünse, galibi *tanıyacak* kim kalır? Constant’ın buna katkısı, çekişmeyi kaynakların denetiminden veya arzuyu ihtiyaçtan ayırarak, onun mekânsal biçimde ölümcül olmaktan çok oyunlu olabilmesi için gereken koşulları ortaya koymaktı. Otomatikleşmiş üretim, fazlalığı yalnızca galiplerin değil, herkesin kullanımına sunar. Fazlalık olan enerjinin oyunbaz bir şekilde harcan-

ması böylelikle saf bir oyun olabilir, bu oyunun amacı da tahakküm kurmak değil itibar kazanmak olacaktır.

Huizinga *homo ludens*'i Stalinist söylemin üretken işçi-karıncası olan *homo faber*'in de karşısına çıkarır. Ancak Constant'ın –metinler üzerine çalışmaktan çok estetik deney aracılığıyla– keşfettiği gibi, Marx'ın aklında her zaman için nitelikle niceliğin, emeğin maddesiyle biçimlerin yaratımının uzlaştırılması vardı. Sanayi devriminin yarattığı üretken fazlalık, daha yüksek bir düzeyde, modernlik öncesi dünyanın niteliksel varlığını, kısacası *homo ludens*'e yakın bir şeyi yeniden kurabilecekti. Proletaryanın mücadelesi çalışma saatlerini on saatten sekize indiriyordu ve neden altıya, dörde, ikiye, sıfıra indirmesin ki? Zaman özgür hale geldikçe neden mekân da özgürleşmesin ki? *Homo ludens* artık sanat yapmayacak, gündelik hayat yaratarak dünyanın ambiyansını Saint-Germain kafelerinden birindeki müzik kutusunu programlamak kadar kolay şekilde değiştirecektir.

Guy Debord ve Ivan Chtcheglov'un Paris sokaklarında dolanırken sadece düşünüyordu mimari işte şöyledir: “Yeni Babil yüzeyinin her metre karesi yeni ve bilinmez durumlara ilişkin bitip tükenmez bir alanı temsil eder, çünkü hiçbir şey aynı kalmayacaktır, her şey durmadan değişmektedir.” Constant vaktiyle yoldaşı olan dostlarının çok daha ötesinde, mutlak bir öfori tehlikesi pahasına dolanır. Constant'a göre, Sitüasyonist Enternasyonal “hakikaten de gerçek bir hareket ortaya çıkarmıştı. Yandaşları geçip gittiler ve ortaklaştıkları tek görüş mevcut sanat pratiğine duydukları horgörüydü.”²³ Kıtık ve mülkiyet olarak kavranan kültüre son verme üzerine düşünmesi ve bu imkânın sonuna kadar peşinde olması itibariyle harekete hakkını verir. “Diğer Sitüasyonistlerin tersine, birleştirici kentçilik teorisinin mikro yapıları veya ambiyansları öncelikle dert edinmediğini hemen fark etmiştim. Tam aksine, bunlar büyük ölçüde makro yapıya dayanır...”²⁴ Geleceği yarım yamalak tasarlayanlar kendi mezarlarını kazarlar.

1960'larda Yeni Babil, çağa ayak uyduramıyor gibi görünmeye başlar. “Kendiliğinden, doğrudan eylemin analitik çalışmadan çok daha önemli olduğu pek çok insanın kafasına dank etmişti.” Gözde

okumalar sadece Marx'ı değil, anarşist hasmı Mikhail Bakunin'i de içeriyordu. Constant: "Bu zihniyet 1960'ların ortalarına kadar sürdü ve ilahlaşmayı becerdi fakat... düzeni gülünç duruma düşürmekten zevk alan ve uluslararası ilgiye mazhar olan bir anarşist hareket olan Provo'nun Amsterdam'da sahneye çıkışıyla da sonu geldi."²⁵ 1960'ların başlarında Provo'lar tıpkı İkinci Sitüasyonist Enternasyonal gibi performans sanatı olarak doğrudan eylem yarattı ve Sitüasyonist Enternasyonal onlardan ne kadar nefret ederse etsin, kendilerince belli bir ruhu vücuda getirdiler. Constant'ın yollarında bir ilham olduğunu iddia etseler de (Constant onların yayınlarına katkıda bulunmuştu) onların projeleri farklıdır.

"Diğerleri içerik, oyun, 'gündelik hayatın özgür yaratımı' üzerinde durmak isterken ben kentçiliğin yapısal sorunlarına öncelik verdim."²⁶ Geri dönüp, çözülmekte olan gösterinin yıkıntıları arasından baktığımızda, öyle görünüyor ki, Constant altmışların siyasal coşkunculuklarına şüpheyle yaklaşmakta haklıydı. Yeni Babil, yirminci yüzyıl sonralarındaki dünyanın değil, şimdilerde vücuda gelmekte olan bir dünyanın en kapsamlı reddidir. Yirminci yüzyılın gerçek tarihsel gelişmeleriyle temas içinde olup, yirminci yüzyılı terk etme imkânına yakın görünen kişi Constant'tır. İkinci (siber-netik) sanayi devriminin dönüştürücü gücünü kavramış ve mekânın muazzam bir rekonfigürasyonu ile sonuçlanacağını görmüştü. Sosyal devrimin yokluğunda üretim araçlarındaki bu dönüşüm tam tersi bir sonucu getirdi: Yeni Babil'den ziyade Yeni Molok. Öyleyse, Yeni Molok'a; tüm denetimi aşırı gelişmiş dünyadaki şebekelerde toplarken, fabrikaları Çin veya başka bir yerdeki ucuz emek alanlarına kaydıran, işlevlerin küresel şekilde bölünmesine hoşgeldiniz. Faşist karınca-devleti artık küresel oldu.

Yeni Babil, pek çok manzaranın şimdilerde var olmasından ötürü daha olası görünüyor. "Min, işindeki ilk gününde on yedisine girdi. Yarım gün izin aldı ve sokaklarda tek başına yürüdü, biraz tatlı alıp kendi başına yedi. İnsanların eğlenmek için ne yaptığı hakkında en ufak fikri yoktu."²⁷ Tıpkı diğer iki yüz milyon kişi gibi Min de taşradan Çin'in yeni sanayileşen kentlerinden birine iş bulmak için gelmiştir. (Kırsal emek FANUC'un kontrollü robotlarından daha

ucuzdur.) İnci Nehri Deltası'nda yaklaşık on milyonluk nüfusa sahip bir şehir olan Dongguan'a gelmiştir. İnsanlarla konuşarak ve şakalaşarak montaj bandında çalışmanın eğlenceli olacağını düşünmüştür, ama hiç de öyle olmamıştır. Fabrika işi gürültülü, yorucu ve can sıkıcıdır. Fabrika yurtları küçük küçük suçlarla, çetelerle, hi-ziplerle ve talihsiz aşk hikâyeleriyle doludur. Kişiyi bir başkasıyla temas halinde tutan tek şey cep telefonudur. Min telefonunu kaybettiğinde arkadaşlarını da kaybetmiştir. Zaman, makinelere bağlı vardiyalar ve küresel alışveriş takvimi tarafından yönetilir. Geceler sıcak ve günler uzun olduğunda Amerikalılar spor ayakkabısı alma vaktinin geldiğini düşünürler.

Çin'in yirminci yüzyıl başlarındaki hızlı büyüme yıllarında yaşayan pek çok kişi gibi Min de sık sık iş değiştirse de az çok aynı şeyle karşılaşır. Burası da 1960'ların Avrupa'sından çok farklı değildir; sadece her şey çok daha büyük ölçeklerde yaşanmaktadır. Gençler taşradaki, çiftlikteki memeden kesilerek proleterleşmiş ve fabrika hayatının yalnızca kasları değil, aklı da körelttiğini keşfetmişlerdir. Fakat kopuş bir kere gerçekleşmiştir. Eski hayattan kovulduktan sonra hayat galesi içinde yenisini yaratırlar. Buradaki fark, 60'ların pek çok gencinin aksine Min'in Başkan Mao'yu daha önce hiç duymamış olmasıdır. Yerel müze ondan söz etmemeyi becermiştir. Hızlı büyüme balonu patladığında, Çin hükümeti, Yeni Molok'un çökmemesi için hepsi de az çok aynı şeyi inşa eden büyük projelere milyarlar yatırır. Küresel kapitalizmin yirminci yüzyılın başındaki kaderinin, en azından kısmen Çin Komünist Partisi'nin ihtiyatlı idaresine dayanacağı yirminci yüzyılın ortasında kimin aklına gelirdi ki?

Mao'nun portresi muhtemelen Tiananmen Meydanı'ndan indirilebilirdi. Muhtemelen daha da munasip bir göstermelik başkan büyük üçkâğıtçı Charles Ponzi olurdu. *New York Times* bile bu günlerde çözülmekte olan gösterinin koca bir saadet zincirine benzediğini itiraf ediyor: "Çin'deki daha çok fabrikada, iklimin daha çok değişmesine yol açacak daha fazla kömür sayesinde üretilecek daha çok eşyayı satabilmek için daha çok mağaza inşa ederek büyümeye dayalı bir sistem yarattık, ki bu sistem Çin'e daha çok Amerikan Hazine Bonosu alabilmesi için daha çok dolarlar kazandıracak ve Ame-

rika böylece daha çok eşya satabilmek için gereken daha çok Çinliyi istihdam edecek ve daha fazla mağaza inşa edecek, daha çok paraya kavuşacaktı.”²⁸ Çözölmekte olan bu gösteri hiç büyük piramitler inşa etmedi: yapabildiği en iyi şey büyük bir piramit şemasıdır.

Kolektif beşeri eylemliliği oyunbaz, neşeli, hatta güzel bir şeyin üreticisi olarak tahayyöl etmek mümkün müdür? “Yeni Babil’in kùltürü yalıtılmış faaliyetlerden, istisnai durumlardan değil, her insanın çevresindekilerle devingen bir ilişkiye girdiği, tüm dünya nüfusunun küresel faaliyetinden doğar.”²⁹ Yeni Babil sürüklenme ruhunu sınırına, dünya tarihine götürür. Esasen felsefi bir iştir. “Yeni Babil şehir planlama projesi değildir; düşünme, tahayyöl etme, şeylere ve hayata bakma tarzıdır.”³⁰ Çözölmekte olan gösterinin olumsuz halidir. Büyük bolluk devri hakikaten gelip çatı fakat türsel varlığımız kendisini emekten özgürleştirmekten ziyade gitgide daha çok şey için çalışmaya karar verdi. “Fazlalık olan beşeri enerjinin gitgide artan mevcudiyeti kendini hissettirmeye başladı.”³¹ Ne var ki, keyif kanallarından ziyade satış kanalları var elimizde. İçinde yaşadığımız ve çözölmekte olan gösteri aslında dünyaların en ütopyesidir çünkü ütopya imkânını sonsuza dek ortadan kaldırdığında hoyratça ısrar eder.

Walter Benjamin bir zamanlar siyaseti estetize eden faşist eğilim ile siyasallaşmış bir estetiğin devrimci potansiyeli arasında bir ayrırma gitmişti.³² Constant bu formölün ateşini sanatın vaadi ötesindeki bir devir için tekrar harlar. Estetiğin tekno-faşist bir biçimde teknolojikleştirilmesi ile teknolojinin estetikleştirilmesi imkânı arasındaki bir seçimdir bu. Constant teknolojiyi ne bir kurtarıcı lütuf ne de demir bir kafes olarak fetişleştirir. Onunki daha ziyade toplumsal ve teknik dönüşüm imkânlarını birlikte düşünmeye ilişkin bir sorudur.³³ Teknolojinin özü hiç de teknik değildir. Fakat teknoloji oyunbaz bir şey olabilir mi? Doğayı araçsallaştırmaktan ziyade onunla bir bütönlük olarak yeni bir ilişki üretmenin bir yolu olabilir mi? Constant’ın tutkusu işte bu boyutlardaydı, hakikaten eksiksiz bir yaşam tarzına dair bir tutkuydu bu. Bu yaşam tarzı da ardında Afrika maskaları kadar anlaşılmaz güzel nesneler bırakan bir yaşam tarzıydı.

XII

Kaldırım Taşlarının Altında Kumsal Var

Her beğeniye uygun bir altmışlar vardır. Hakikaten de çok yönlü bir devirdir altmışlar. Saykodelik altmışlar, Provo altmışları vardır, si-bernetik altmışlar, sömürgecilik karşıtı altmışlar vardır. Sonra Prag baharı vardır. Watts isyanı yaşanmıştır. Ağustos 1965: siyahi nüfus ayaklanır. Debord şöyle der: “Ama kim Watts isyancılarını hak ettikleri biçimde savunmuştur?” Watts’tan önce Newark ayaklanması vardı, aynı yılın Temmuz’u. Ronald Porambo (1939-2006) bu ayaklanmaya dair mükemmel bir kitap yazmıştı: *No Cause for Indictment: An Autopsy of Newark* (1971).¹ Porambo kitapta aşırı gerçekçi Amerikan tarzı gazeteciliği alıp coşkunu, takıntılı boyutlara taşıdı ve Dashiell Hammett’in deyişiyle polisler, sahtekârlar ve zengin kodamanlar tarafından yönetilen küçük bir kasabadaki amansız zulmün sert bir tasvirini yaratmak için olguları, alıntıları ve anektodları bir araya getirdi.

Kitap, Porambo’nun hayal ettiği gibi hit olmadı. 1970’lerdeki Amerika *yeni gazeteciliği* tercih etmişti. Egemen zevkler Porambo’nun cefalı hikâyelerinden çok ufak tefek durum ayrıntılarına yönelmişti. Ancak işler işte burada ilginçleşir. Kendinden önceki Pierre-François Lacenaire gibi Porambo da edebi başarıyı tercih ederdi herhalde, fakat başarılı olamayınca bir suçlu hayatının rezilliğini seçti. Ama herhangi bir suç değildi bu. Uyuşturucu satıcılarını soydu. Bir satıcıyı boşa çıkan bir soygun girişiminde öldürdü ve bir hafta sonra birileri Porambo’yu kafasından vurdu. Cinayetten

tutuklanarak hüküm giyince Porambo'nun payına Pulitzer ödülü yerine ömür boyu hapis düştü. Hapisteyken hayatını kaybetti. Cezaevi idaresi portakalın boğazına kaçması sonucu öldüğünü duyurdu. Kriminal eylemler, der Constant, "hüsrana uğramış bir güç istencinin ifadesidir."²

Sitüasyonistler Porambo ya da Newark hakkında yazmadı ama Debord Watts hakkında yazdı. "Los Angeles isyanı metaya karşı girişilmiş bir isyandı," der. En azından kısmen böyleydi. "Watts'un alevleri tüketimi tüketti." Kendini toplumun dört bir yanına yayararak şeylerin bolluğu imgesini topluma geri yansıtan gösteri, siyahi Amerika'nın karşısında ancak adaletsizliğin zalim bir hatırlatıcısı olarak belirebilirdi. Gösteri, tıpkı nesnelerini arzulanabilirlik sırasına koyduğu gibi, öznelere de sıraya koyar. Siyahi öznelere gösterinin merceğinden bakıyordu: "Amerikan gündelik hayat gösterisinin eşitlikçi olarak gerçekleştirilmesini talep eder onlar." Siyahlardan bazıları bilmeden verilen armağan vasıtasıyla metayı olumsuzladı. Satılık malları ortada gördüler ve yağmaladılar.

Debord'un anlattıklarında eksik olan pek çok şey vardır: 30 ölü, 1000 yaralı, 4000 tutuklu. Üstelik Fransa'dakinin aksine, buradaki bağlamı belirleyen şeyin eski solun, Komünist Parti'nin, onun sendikalarının ve halk cephesi kuvvetlerinin sağlamlığı değil, zayıflığı olduğunun farkında değildi. 1950'lerin kızıl tasfiyesi Siyahi milliyetçilerin oldukça farklı bir teori ve pratikle dolduracağı bir boşluk yaratmıştı. Sonradan yapılan soruşturmalar isyanların lidersiz olmalarına rağmen örgütsüz olmadığı konusundaki önsezilerini tasdik etmesi açısından Sitüasyonistleri yine de ilgilendirebilirdi. Hava karardıktan sonra yapılan kendiliğinden buluşmalarda hareketler koordine oluyordu. Geçiş iznine yönelik çete kültüründen gelme el işaretleri, yağmacıların kendi çöplükleri dışına çıkabilmesini sağlamıştı. Yakılan ve yağmalanan alanlar önemli çete bölgelerine karşılık gelir. Gerald Home, "Watts Ayaklanması merkezsizdi; kitlesel bir ayaklanmaydı ve başlarken de devam ederken de örgütlenmemişti," der.³ Lefebvre'ci bir festivaldi, en azından polis ateş açana kadar.

1992'de her şey yeniden yaşandı: 50 ölü, 16.000 tutuklu. Devletin olayların nüksetmesini engellemeye yönelik hararetli gayretleri

benzin ve bir kibritle altüst oldu. Bir öğretim görevlisi her şeyi ancak siyaset arenasına yakın olmayı düşleyenlerin sevebileceği türden bir beyanda özetledi: “Seçici tutuklamaya ilişkin güncel politikalar, en pahalı çözümler olmakla kalmayıp, uzun vadede en üretkenlik karşısı politikalarıdır.”⁴ 2005 Kasım ayında Paris’te de aynı şey yaşandı. Gazeteler bunun 1968 Mayıs’ından beri yaşanan en büyük isyan olduğunu yazdılar. Bir ölü; 3000 tutuklu. Olaylar iki yüzden fazla kasabaya yayıldı.

Böyle –nükseden– olaylar için klasik Sitüasyonist kavram *pot-laçtır*. Marx emek nesnesinin bir metaya dönüşmesini töz değişimiyle (*transubstantiation*) kıyaslamıştı, Sitüasyonistler, şeyin meta olarak statüsünü kaybettirerek armağan haline getiren bir çeşit ters mucizeyle ilgiliydiler. Yağmalanmış nesne artık bir meta değildir. Ancak, bu eylemin kötü tarafı, nesnenin ele geçirilmesinin mübadele büyüsünü bozmaması ve şeylere kendi değerini vermemesidir. Daha ziyade, yağma, gösterinin sözüne güvenir. Gösteride, iyi olan şey görünürlük kazanır ve görünürlük kazanan şey iyidir.⁵ Yağmacı, arzu ile meta arasındaki uçurumun üzerinden atlar. Arzuları gereklilikleri, gerekliliği ise arzuları itibarıyla dikkate alır. Fakat metayı mübadeleden azat etmek, mübadeleyi metadan kazımak değildir.

İsyan çok aykırı bir hareketi de içerir: kundakçılık. Kundakçı ile yağmacı aynı değildir. Kundakçı görünürlük kazanan şeyle, bil-hassa kurulu çevreyle olumsuz bir ilişkiye sahiptir. Kundakçının eylemlerinin ayırt edici niteliği, gösteriye dayalı biçimin reddedilmesidir. Constant şöyle der: “Muazzam bir enerji emek sürecinden çekiliyor ve çıkış yolunu tatminsizlikten doğan saldırganlıkta buluyor.”⁶ İsyanda, bu saldırganlık doğduğu kaynakların ikisine karşı çıkar: meta biçiminin zamanına ve yabancılaştırıcı bir kent mekânına.

Yağma ve kundakçılık René Viénet’nin “aşırı gelişmiş âlem” dediği şey içinde tekrarlayan olaylardır. Aşırı gelişmişliğin, üretimin gündelik hayatın niteliksel dönüşümünü geride bırakarak niceliksel büyümesinin, ihtiyaçların açılanmasındaki çekiş gücü olmaksızın boşa kürek çeken arzuların işaretidir bunlar. Zararı doğuran sebepler çeşit çeşittir ve genellikle de polisin haydutluğuyla ve devletin kayıtsızlığıyla ilgilidir. Sitüasyonistlerin işaret ettiği şey, devamın-

da gelen şeyin tutarlılığı ve ısrardır, ya her şeyi al ya da yakıp kül et şeklindeki iki uçlu değnektir. Bazen isyan farklı bir biçim alır ve ayaklanmaya, hatta devrime doğru ilerler. Daha doğrusu işin içindekiler öyle olduğunu düşünür. Mayıs 1968'in sadece Sitüasyonistlerin teorisinde değil, mitolojisinde de özel bir yeri olmasının sebebi işte budur. Bir isyandan daha fazlasıydı o. Efsanevi *genel grevdi*.⁷

23 Mayıs 1968'in Sitüasyonist anlatımı olan İşgal Hareketinde Öfkeliiler ve Sitüasyonistler (1968) kolektif bir gayretle yaratılsa da René Viénet adıyla neşredildi. Le Havre'dan bir tersane işçisinin oğlu olan Viénet (d. 1944) Debord'la 1961'de Michèle Bernstein'in kız kardeşiyle yaşadığı bir ilişki aracılığıyla temas kurdu. Paris'e Çince öğrenmek için geldiğinde Sitüasyonistlere katıldı. 1965'te Çin'e gitti ve 1966'da sınırdışı edilene kadar Kültür Devrimi'nin başlangıç aşamalarına tanık oldu. Debord'un onun hakkında bir nebze ileriye görerek yazdığı gibi: "René'nin sık sık yanılabilen düşünce tarzı (sorunları şiddetli aşırıcılıkla çözmeye) gerçek koşullar hakikaten şiddetli olmayı tasavvur etmeyi gerektirdiğinde düpedüz adil ve yerinde bir şeye dönüşür."⁸ Mayıs 1968'in ünlü duvar yazılarının afalaticı olanlarından bazılarını yazan muhtemelen Viénet'ydı. Bunlara şu da dahildir: "Kaldırım taşlarının altında kumsal var."

Viénet'ye göre Mayıs 1968'i doğuran sebep, Nanterre kampüsünde, Sitüasyonist Enternasyonal'le hâlihazırda temasa geçmiş bir grup olan Öfkeliiler tarafından yapılan bir tahrikti. "Nanterre'de sonradan Öfkeliiler'i kuracak olan dört beş devrimcinin başlattığı kışkırtma, beş aydan kısa sürede neredeyse devletin tasfiyesine kadar varacaktı."⁹ Bu söz, abartılı olsa da Viénet'nin küçük kitabında kendine özgü olan şey, tarihin öznel bir anlatıma sahip olması ve etkin bir öznenin bakış açısından görülmesidir. Cardinal de Retz'in *Anılar*'ı gibi (ki bu Viénet'nin edebi modellerinden biridir) bu küçük kitap da başkaldırı anını ona özgül olan bir hafıza biçimiyle muhafaza eder ve genişletir.¹⁰

Nanterre, o dönemde Paris'in batısında yer alan banliyölerdeki kasvetli bir bölgeydi. Viénet şöyle diyordu: "Ortam mükemmeldi: yalıtıma dayalı şehircilik, bir üniversite merkezini çok katlı apartmanlara ve tamamlayıcı kenar mahallelere aktarmıştı. Genel tahak-

küm koşullarının mikro kozmosuydu, ruhsuz bir dünyanın ruhuydu bu.” Dominique Lecourt: “Paris seçkinlerinin çok uzağındaki gecekondu mahallesinde, تنها kampüsün üzerinde dumansız barut kokusu asılıdır.” Lefebvre Nanterre’e “lanetli bir yer” demişti.¹¹ Hakikaten de öyle çıktı: Richard Durn 2002 yılında iki Glock tabancasıyla bir belediye toplantısının bitiminde ateş açarak sekiz meclis üyesini öldürdü. Durn: “Kendi irademle bir çeşit yaşayan ölü haline geldiğim için, daima tiksindiğim bir kentin simgesini, yani bu kentin liderleri ve karar mercii olan küçük bir yerel seçkinler grubunu öldürerek her şeyi bitirmeye karar verdim.”¹²

Bernard Stiegler bu amaçsız katliamı, *bireyleşme* yitimi olarak tabir ettiği şeyin simgesi haline getirir. Benliği oluşturabilmek kolektif aidiyet gerektirir ve gösterinin aşındırdığı şey hem kolektif hem de bireydir, daha doğrusu ikisini bir araya getiren durumlarıdır. “Günümüzde bu bireyleşmenin acı içinde kıvranışına katlanıyoruz.”¹³ Bireyleşmeyi sağlama alan durumlar praksis biçimlerine ilişkin Sitüasyonist envanterden çok da ayrı değildir: sürüklenme, saptırma, armağan ve son olarak da potlaç. Gösteri bütün zamanı homojenleştirir ya da Stiegler’in tabiriyle, eşzamanlı kılar. Gösteri, herkesin aynı düşünmesini, giyinmesini ya da davranmasını değil, eylemleri eşzamanlı kılan meta biçimiyle ilişkilendirirken aynı zaman içinde davranmasını gerektirir. Gösterinin zaferi Stiegler’in *artzamanlı* ya da van Eyck’in süre, Sitüasyonistlerin oyun dediği şeyi siler. Eylemlerin zaman aracılığıyla bağlanmasına engel olur. Mayıs 1968 bireyleşmenin zayıflamasına yöneltilmiş erken bir eleştiriydi.

1968 yılında o bir avuç Nanterre kışkırtıcısı Paris Üniversitesi’nin disiplin kurulu önüne çıkarıldı. Avludaki destek buluşmasını dağıtmaya çalışan yetkililer hareketi daha da tahrik etti. İşçiler ve lümpen proleterler sloganları duvarlara yazarak ve barikatlara el atarak olaya dahil oldular. Viénet şöyle der: “Bütün bir mahalleyi sağlam bir şekilde savunan bir barikat sisteminin inşa edilmesi zaten devletin olumsuzlanmasına doğru atılmış bağışlanamaz bir adımdı.” Klor gazı bombaları barikatları alt etti. Bu sırada sokaktaki olaylar kendi kaçınılmaz gösteri ikizini edindi. İsyanın sözcüsü haline gelen Daniel Cohn-Bendit (d. 1945) Sitüasyonistlerin onu tarif ettiği şekliy-

le dürüst ama sınırlı bir devrimci oldu. Kabul edilemez olan şeyler hakkında kabul edilebilir şekilde konuşabilen tek kişi oydu.¹⁴

Hareket Sorbonne’u işgal etti ve genel grev çağrısı yaptı. Gaulle’cü Başbakan Georges Pompidou, hiç de aptal değildi; tutuklanan öğrencileri salıverdi ve polisi geri çekti. Stratejisi, karşı karşıya gelmekten ziyade sebatı. Sorbonne, bir tür öz örgütlenme yaratmaya girişen geniş kapsamlı tartışmaların ortamı haline geldi. Sitüasyonistler ve Öfkeliiler müşterek bir komite kurdu. Sanat kalıntılarını reddeden, iyileştirmelere karşı uyarıcı ve Cardinal Richelieu’yu mezardan çıkarma çağrısı (böylece ara sıra hasmı olan Cardinal Retz’in hayaletinin içini ısıtacak) yapan afişler astılar. Genel kurulun temsilci seçme zamanı geldiğinde on sekiz yaşındaki Öfkeli René Reisel, mücadelenin sadece üniversiteye dair olduğunu ve sosyolog ve psikologların yeni polisler olduğunu ilan eden heyecan verici bir konuşma yaptı. Yaptığı konuşma, işgal komitesine seçilmesini kesinleştirdi.¹⁵

Başka yerlerde ise işçiler, fırsattan istifade yasadışı ve spontane grevler yaptılar, fabrikaları işgal ettiler. Komünist sendikalar federasyonu bu gelişimi sınırlamaya ve rutin maaş ve koşulların iyileştirilmesi taleplerine doğru yöneltmeye çalıştılar. Greve giren işçilerle öğrenciler arasındaki teması engellemek için ellerinden geleni yaptılar. Bu sırada Sorbonne İşgal Komitesi’nin yararsız olduğu anlaşıldı ya da Viénet’nin dediği gibi, Komite “özsaygıdan aciz olduğunu gösterdi.” Sitüasyonistler, Öfkeliiler ve dostları komiteden çekildiler ve Ulm sokağındaki Ulusal Pedagoji Enstitüsü’nde kendi kesintisiz genel kurullarını topladılar. İşbirliği, yayıncılık ve talepler için kalıcı komiteler kurdular (bu sonuncusu komiteye para, taşıt, yemek ve şarap akmasını sağlıyordu). Yalnızca bir öğrenci grubu değildi bu komite. Otuz küsur üyenin içinde Guy Debord (1931-1994), Alice Becker-Ho (d. 1941), René Viénet (d. 1944) ve René Reisel de (d. 1950) vardı.¹⁶

Astronomlar ve profesyonel futbolcular gibi bazı grupların kendi kendilerini yöneteceklerini ilan etmelerinin büyüleyici bir tarafı vardı. Genel hoşgörü havası, bayatlamış bir *radikal estetiği* yeniden ısıtıp önümüze koymak için isyanı bir mazeret olarak kullanan

filmciler ve müze müdürleri gibi diğer bazı profesyonel grupların tuhafliklarına karşı koymayı güçleştiriyordu. Bu insanlar değişim rüzgârında meşgalelerini değiştirmeyi tercih etmişlerdi. Gerçekten ilginç olan şey ise başka bir yerde yatıyor: “bir hafta içerisinde milyonlarca insan yabancılaştırıcı koşulların, yaşam mücadelesi rutininin, ideolojik tahrifatların ve tersyüz edilmiş gösteri dünyasının yükünü üzerinden attı.”

Viénet’ye göre masalsı bir durumdu bu. “İnsanlar ortalıklarda dolaştılar, hayaller kurdular, nasıl yaşayacaklarını öğrendiler.” Zaman ölçülemez bir nitelik kazanmıştı. “Gençlik ilk defa gerçekten var oldu. Meta ekonomisinin ihtiyaçları için sosyologlar ve iktisatçılar tarafından icat edilen toplumsal bir kategori değil, sırf gerçek gençlik olarak, ölü zamansız yaşanan bir hayatın gençliği olarak...”¹⁷ Revaçtaki yaratıcılıktan taşanlar Jorn’un “fazlalık birlikteliği” (*surplus fellowship*) dediği şeyin gerçekten mevcut olduğunu göstermişti. Artık arabalar sadece kundakçıları cezbediyordu. İnsanlar kendilerine uyması maksadıyla manzarayı değişikliğe uğrattılar: kendiliğinden gelişen bir kentçilik eleştirisi. Odéon ve Beaubourg Sokağı’ndaki karakollar, tıpkı borsa gibi “şevkle talan edildi.” Sanki kör ama kararlı bir kuvvet Gaulle’cü düzenin temellerini kemiriyor gibiydi. Viénet’nin dediği gibi, “ihtiyar köstebek’ elinden geleni ardına koymadı.”¹⁸

Bitecek gibi değildi. “Stalinistler Gaulle’cülüğün düzlüğe çıkmasından ümidi kesmeye başladılar.” Yasadışı ve kendiliğinden grevlerin yarattığı zincirleme tepkime genel grev olarak devam ettirilemedi. Sendikalar grevcilerin ham arzularını maaş ve koşullara dair belirli taleplere kanalize ettiler. Troçkistlerin, Castrocuların ve Maoocularının hepsi de o sırada orta yerinde bulundukları devrimden ziyade kaçırdıkları şu ya da bu devrimi tekrar etmek istiyorlardı. Derslerini, geçmiş yenilgilerden çıkarmışlardı.

“Fransa’da ilk kez devlet yok sayıldı.” Ne var ki, ihtimaller pek de iyi değildi. “Her şey, dört bir yandaki fabrikalarda yalıtılmış ve birbirleriyle teması kesilmiş işçiler ile devlet ve sendikaların ortak iktidarı arasındaki iktidar ilişkilerine bağlı olacaktı. Hareket ya müzakerelerle ya da cebren grev grev dağıtıldı.” Bölünmüş hareket hızla

fethedildi. İşgal edilen fabrikalar birbirleriyle iletişim kurma araçlarına sahip değildi. Elleri bu araçlar olsa bile ne diyeceklerini bilemezlerdi. Viénet bunu “teorik bilincin geriliği”ne bağlar ama sorun elbette ki bundan daha fazlasıdır.¹⁹ Yeni türden toplumsal ilişkileri yaratacak araçlar yoktu. Devlet belli başlı sol örgütlenmeleri yasaklarken aşırı sağla olan temasını ihtiyatlı bir şekilde sürdürmüştür.

Teori, teoriyi gerektiren durumun gerisinde kalmıştı. O günlerde teorik bilincin hiç gelip gelmediğini ya da Durn’unki gibi gaddar edimler tarafından kısa devreye uğratılıp uğratılmadığını merak etmekten alamıyor insan kendini. Hegel’deki Minerva’nın baykuşu artık alacakaranlıkta uçmuyor çünkü Dick Cheney’in tüfeği onu sabahın ilk ışıklarında vurdu.²⁰ Eğer Viénet’nin Mayıs 1968 üzerine yazarkenki sıkıntısı Mayıs 68’in nasıl hatırlanacağı idiye, bizim sorunumuz da o hatırlayışı nasıl hatırlayacağımızdır. En azından Lukács’ın ya da Vali Myers’in okumasına göre Maksim Gorki’nin tuttuğu yol bir başlangıç noktası olabilir belki de. Minör olduğu farz edilen, eylemleri ne şanlı ne de tipik olan ancak aşırılıklarıyla durumun kendisinin aşırılıklarını vücuda getiren ve onlarda vücut bulan karakterlerle, Viénet’ler ve Porambo’larla işe başlamalı.

Viénet, devrimin başarısızlığa uğramasıyla kentçilik eleştirisinden uzaklaşarak Sitüasyonist eylemin diğer kutbuna yönelir: saptırma. *Diyalettik Tuğla Kırabilir Mi?* (1972) bir karete filmini alır, bazı sahneleri yeniden sıraya koyar ve alt yazıları kendi yazdıklarıyla değiştirir. Böylece filmin hikâyesi, radikal arzuların gösteriye dayalı iktidarın sol olduğu farz edilen kanadı tarafından soğurulmasına ilişkin anlamlı bir alegoriye dönüşür. Bir sahnede iki Stalinist bürokrat jakuzide yayılıp oturmaktadır. Biri şöyle der: “Öyle görünüyor ki, bunların en son keşifleri kitlesel medyayı saptırmaktır.” Diğeriye cevap verir: “Bu, sonun başlangıcıdır dostum.” Ardından ilki şu neticeye varır: “Bizim tahtadan yapılma dilimizi talaşa dönüştürebilirler.” Saptırma, Viénet’nin ellerinde Marksist bir zincirli testeredir. Olmuş olanı ve sonsuza dek ne olabileceğini hatırlamaya yönelik bir araçtır.

Yirmi birinci yüzyılda Marx hakkında konuşmak hayalperestçe gelebilir ve kuşkusuz ki yalnızca Sitüasyonistlerin kolektif pratikle-

ri değil, teorik takıntıları da günümüz okuruna hitap etmeyecektir. Fakat tıpkı bir sevgilinin ya da memleketin hatırasından vazgeçilemeyeceği gibi, hatırasından vazgeçemeyeceğimiz bir Marksizm için söylenecek bir şeyler muhtemelen vardır. Ancak, insan yaşamaya devam eder. O sevgilinin hatırasının yerini başka bir aşk alır. Memleketin yerini benimsenen bir kent alır. Marksistlerin hatırasının yerini Sitüasyonistlerin hatırası alır. Sadakat, daha doğrusu saptırma anlamında dayanışma, aynı safta durduğu şeyi geride bırakır.²¹ Marksizmin Sitüasyonistçe saptırılışlarına dair enine boyuna konuşmanın hiç de önemsiz olmayan yanı, bu saptırmaların disiplinler bir bilgiye, sözgelimi sanat tarihine, hatta Marksist sanat tarihine doğru çöküşe karşı siper oluşturmalarıdır.²² Mızrağı yel değirmenlerine doğrultmak mızrağı kaptırmaktan iyidir.

Lefebvre'in alıntılanmayı sevdiği bir Marx pasajı vardır:

Filozoflar fikir, şairler şiir, papazlar vaaz, üniversite hocaları ise külliyat üretir vs. Bir suçlu suç üretir. Üretimin bu sonucu kısmı ile bir bütün olarak toplum arasındaki bağlantıya yakından bakacak olursak, pek çok önyargıdan kurtulmuş olacağız. Suçlu yalnızca suçu değil, ceza hukukunu, bununla birlikte ceza hukuku dersini anlatan hocayı ve bu hocanın “metalar” olarak piyasaya sattığı kaçınılmaz külliyatı üretir. Bu da ulusal servetin artışını beraberinde getirir.²³

Marx sözlerine suçlunun nasıl polisi, yargıyı, “yeni ihtiyaçlar ve onların yepyeni tatmin biçimlerini yaratarak” bütün bir işbölümünü ürettiğini göstererek devam eder.

Suçun ederinin olmadığını kim söylüyor? Suç teknolojik gelişmeyi de yaratır: “Sadece işkence bile en usta işi mekanik icatlara yol açmıştır.” Suçlu yeni gereklilikler üretir: kriminoloji ve hatta bizatihi ceza hukuku. Suçlu yeni arzular üretir: romanlar ve televizyon programları gibi popüler eğlenceler – Balzac’tan Gorki’ye, Vian’dan *The Wire*’a kadar. Marx şöyle der: “Suçlu, orta sınıfın tekdüze ama emniyetli gündelik hayatına zorla girerek onu durgunluktan çıkmaya kışkırtır. Suç unsuru olan şeye duyulan o yasaya aykırı arzu, o huzursuz gerilime ve yokluğunda rekabet saikinini bile körleşeceği atikliğe sebebiyet verir.”

İtaatsizler, radikaller, hatta özellikle Sitüasyonist Enternasyonal'deki itaatsiz radikaller gayet somut bir bir endüstriyi hayatta tutar ki elinizdeki kitap da bu endüstrinin bir parçasıdır. Sitüasyonist Enternasyonal'in *verimlilik* mantığına indirgenen faaliyetleri en iyi yönleri alınarak "ulusal serveti artırır." Sırf kurallara uymayan radikaller tüm bunları üretebiliyorsa peki toplumsal olarak işlenen bir suça, bir devrimi başarısızlığa uğratmaya ne demeli? Mayıs 1968, bir devrimden ziyade devasa bir yorum endüstrisine sebep oldu. Şiddet tarih yayıncılığının ebesidir. Barikatları pek çok kez yeniden inşa edecek kadar kitap çıktı piyasaya.

Asıl marifet bu mirası başa türlü anımsamak, çok farklı türden bir üretimi tetiklemektir belki de. Bunu da sırf alıntılarla ya da taklit ederek yapmamak lazım çünkü alıntı ve taklit geçmişi şimdide, burayı oraya, şunu buna bağlamanın genelgeçer biçimleridir. Gelin 1968 nostaljisine ve bu nostaljinin temsil ettiği ne varsa son verelim. Sitüasyonist tarih yaklaşımından öğrenilecek tutarlı bir ders varsa o da sürprizlere açık olmaktır. Hiç şüphe yok ki, Prens Charles, 2010 yılında bir gün limuziniyle giderken eskort aracını kaybedip kendisini İngiltere'de özelleştirmeyi protesto eden öfkeli göstericilerle çevrili bulduğunda şaşkına dönmüştü. Birileri limuzini boya toplarıyla vurdu. Yoldaşlar, yaşam kısadır ve bizler yaşıyorsak eğer, kuralları çiğnemek için yaşıyoruz.²⁴ Ancak, krallığın krallıktan uzak olduğu bu gösteri devrinde, kameraların önünde bir prensi ürküterek yüzünü kızartmak ve irkiltmek işe yarar. İktidarın hayaletvari mevcudiyetinin bir an bile olsa son bulunduğu sürpriz ânı, Mayıs 1968'le sınırlı değildir. Her daim her türlü ölçekte tekerrür eder. Tarihsel düşünce, etkin özneyi, yaşanan zaman içinde ümit vaat eden durumların belirmesine karşı hazırlamakla görevlidir. Saptırma sanatı, bizzat tarihsel zamanın ele geçirilmesine yönelik bir idman alanıdır.

Roberto Bolaño (1953-2003) 2666 adlı romanında hayalet romancı Benno von Archimboldi'yi (d. 1920) tasvir eder: Nobel Ödülü için muhtemel bir aday, bir "gazi, halen firarda olan İkinci Dünya Savaşı kaçağı, Avrupa için sıkıntılı zamanlarında mazinin bir hatırlatıcısı. Sitüasyonistlerin bile saygı duyduğu solcu bir yazar. O

zamanlar moda olduğu gibi uzlaşmaz olanı uzlaştırır gibi yapmamış bir kişi.”²⁵ Edebiyat ve sanatta, sanki gidişata belli bir kutsallık bahsetmek ister gibi, sanki tehlikeli azizler önünde diz çökmek, işindeki gücündeki sanat ve edebiyatı muhafaza edebilecekmışçesine Sitüasyonistlere başvurulur bazen. Akademidekiler Sitüasyonistleri ele geçmez Archimboldi gibi tırım tırım araştırıyorlar; çünkü nihayet armağanın karşılığını vermek, Sitüasyonistlerin sunduğu şeyin hesabını kapatmak, eyleme dönüştürülmüş düşünceyi bahşederkenki uygunsuz *cömerliliklerinin* bedelini ödemek istiyorlar. Bu iç kemirici ve hesabı verilemeyen nitelik, hesabını görmek istedikleri şeyin ta kendisidir.

“Felsefe,” der Simon Critchley, “hayal kırıklığıyla başlar.” Tanrı’nın ölümünden, Sanatın bitmesinden, Devrimin başarısız olmasından sonra elde felsefeden, yıkıntılar üzerine tefekkür anından başka bir şey kalmaz. Jacques Rancière’e göre, edebiyat başarısız devrimlerden vücuda gelmez, devrimler başarısız edebiyattır.²⁶ Kuşkusuz ki, 1968 sonrası dönemin yüksek teorisi, Mayıs 1968’in yanı sıra, Mayıs 1968’de doruğa ulaşan 1966-1976 arası kızıl *on yılın* hayal kırıklıklarından doğmuştu. Diğer başarısız devrimler bize Hegel ve Stendhal’i, Marx ve Baudelaire’i veriyse, bu da Foucault ve Deleuze’ü, Derrida ve Lyotard’ı vermiştir. Böyle düşünceler bir zamanlar nasıl merak uyandırmış olurlarsa olsunlar, şimdilerde kendine âşık olan bir devrin rutin kasılmalarından ibarettirler.

Düşük teori, hayal kırıklığı anlarına değil, can sıkıntısı anlarına geri döner. Isıtılıp ısıtılıp önümüze konan artıklardan sıkıldık artık. Yüksek teori mevcut bilgi ve sanat düzenine haddinden fazla meydan bırakır. Bilgiye de sirayet eden bir çöküş gösterisinden başka bir şey değildir bu. Bu dünya ile vaatleri arasındaki uçurumu ortaya çıkaran negatif bir teori gerek bize. Yapılabilecek olanla yapılması gereken arasındaki boşluğu ortaya çıkaran negatif bir eylem gerek. İktidarın ta kendisi olan gizli saklı Tanrı önünde umarsızca diz çökmeye değil, daha ziyade, hakiki biçimleri gündelik hayat mekânı içinde büyük bir hevesle icat etmeye ihtiyacımız var.²⁷ Sitüasyonist miras, bu miras üzerinde hak iddia edeceklerle zerre saygısı olmayan bir saptırmaya hazırdır. Bağdan toplanacak daha bir sürü üzüm var.

Viénet, “Hiçbir şey Watts’un Siyahileri için aşırı güzel değildir,” der.²⁸ Düşük teorisinin eleştiriyi sonu gelmeyen alıntılamalardan ve kendi üzerine yaptığı yorumlamalardan uzaklaştırmasının sebebi işte budur. Düşük teori eleştiriyi ensesinden nazikçe tutar ve onu dışarıya, eleştirinin kendisine dair yeni biçimlerin üretimi de dâhil olmak üzere durumların üretimini sağlayan labirente sürükler. Bir tezgahtar kız felsefesi ortaya atmaya ya da ihlalcı melezlenmeler üretmeye korkacak kadar utangaç değildir: “Bizim fikirlerimiz herkesin aklındadır.” Viénet, Mayıs 1968’den bile önce eleştirinin çizgi roman, genç kız edebiyatı, sinema, korsan radyo, porno gibi yeni biçimleri alıp saptırmasını istemişti. Her Sitüasyonist film yapabilmesi gerektiği fikrindeydi. Bunu bugüne şöyle çevirebiliriz: Günümüzde düşük teoriyle uğraşanlar yalnız Hegel okumak değil, biraz da programlama kodu saptırmak, hiç değilse doğru dürüst bir web sitesi ya da viral video ortaya çıkarabilmek zorundadır.

“Bizim yıkıcılığımız, şimdiye kadar esasen geçmiş devrimci mücadelelerden, bilhassa son yüzyılda gerçekleşenlerden miras alınan biçimler ve türlerden yararlandı. Kışkırtma biçimlerimizi geçmişe herhangi bir atıf yapmaktan vazgeçen yöntemlerle tamamlamayı öneriyorum,” der 23 yaşındaki Viénet. Ah, gençlik! Daha doğrusu: Geçmiş taklit için değil, taktik sanatların ve en azından tüm taktiklerin nihayetinde başarısız olduğunun öğrenileceği bir taktikler deposu olarak kullan. Düşük teorisinin işler haldeki bir örneği olarak Sitüasyonist tasar, ender rastlanır hamleler yapmıştı. Yaptığı pek çok şeyin yanında, biçimlerin en klasiği ve oldukça nadir girilen bir alan olan mimari alana yeni bir romantik gündem koydu. Lefebvre’in gösterdiği gibi, taktiklerin pek çoğu sadece bir süreliğine işlemişti ve bizzat kendileri Romantik oyun planlarının saptırılmasından oluşuyordu.

İşte tek başına ya da başka şeyleri katarak saptırdıkları topyekün semantik alanı keşfetmeye yönelik bazı teknikler: alkol (Debord), afyon (Trocchi), psikoz (Chtcheglov), mani (Spur), sinestazi (de Jong), yorgunluk (sürüklenme – *dérive*), takıntı (Constant), aşk (Bernstein), devrim (Mayıs 1968), tek başınalık (Debord’un ilerleyen yaşları). Sitüasyonist tasarımın aktığı kollardan pek çoğu, Lefebvre’in praksisteki estetik ve etiği feshetme sorusundan kaçmak

için kullanıldığını tespit ettiği şu ya da bu mazareti bulmuştu: estetikçilik (Jorn, de Jong, Spur); teknikçilik (Yeni Babil); ahlakçılık (sanatçıları içermeyen Sitüasyonist Enternasyonal), nihilizm (yine Trocchi). Kullanılan her taktik yenilerini yapmaya dair bir dersti. Ve Sitüasyonistler, romantiklerin tersine, öznel isyanın ötesine geçerek sınıf mücadelesine varan önemli bir sıçrama yaptılar. Yalnızca topyekün semantik alan içinde, hoşgörülebilir orta sınıf muhalifi ekonomisi dâhilinde oynamaktan memnun değillerdi. Saptırma tam da bu ekonominin karşısına dikilmişti.²⁹

Şu halen iyi bir slogandır: Asla Çalışma! Belki şunu da ekleyebiliriz: Asla Oyna! Çünkü oyun da işin içine yediriliyor, meta biçiminin destekçisinden ibaret hale geliyor.³⁰ Sitüasyonistlerin romantik taktikler üzerinde değişikliğe giderek onları yeni durumlara uydurmaları gibi Sitüasyonist taktikler de istenildiği gibi benimsenebilir. Sürüklenme, psikocoğrafya ve birleştirici kentçiliğin yanına ölçek sorusundan başka ne eklenebilir? Şimdilerde kent mekânı nerede son bulur?³¹ Saptırma, ismi konmasa da, her şeyi ama her şeyi içine alabilen fakat kendi kökenini bilmesi mümkün olmayan bir toplumsal harekettir. Meta biçimi *sosyal ağlara* bile yayılırken, Jorn'un uçtaki estetiğinden, salt kaplayıcılardan başka bir şey olarak biçimlerin icadından daha acil ne olabilir? Sitüasyonist Enternasyonal'in örgütlenmiş biçimin öncüsü olma fantezisi, onun bir örgüt olarak sona ermesiyle yok oldu ama toplumsal biçimle yaptığı deneyle muhtemelen halen yaşıyor. Bırakın binlerce enternasyonal filizlensin! Bırakalım her biri emeğe ve bağışa, gruba dahil etmeye ve gruptan çıkarmaya, üyeliğe kabul etmeye, törenlere, hatırlama biçimlerine ilişkin kendi geçici kurallarıyla serpilsin.³²

Kimyasal romanslardan yoksun olan sigma projesi hâlâ karşı-ağ yaratmanın açık bir örneğidir. Yeni Babil, tüm ütopyacı heybetine rağmen esasında kendi yerine inşa edilmiş olan Yeni Molok'tan çok daha sürdürülebilir görünmektedir. *Situationist Times* hâlâ diller arasında bir ilişki ve diller ile muhtelif görsel pratikler arasında bir bağlantı yaratmanın (böylece biçime ilişkin yeni türden bir bilgi ve pratik sunmanın) kayda değer emsalidir. Biçimlerden bahsetmişken şunu da söylemek gerek: Jorn niceliklerin üretiminin, bir sınıfsal

bölünme olarak niteliklerin üretiminden ayrılmasına ilişkin yeni düşünme tarzları açar.³³ Hem felsefedeki hem de kent düşüncesindeki yapısal dönüşümün hükümsüz kıldığı farz edilen Lefebvre külliyyatı, hem hayranlarının hem de aleyhinde konuşanların itibar ettiklerinden çok daha zengindir. Gündelik hayat muhtelemen, *biyoiktidarın* hapishanesinden kaçma yolları sunar.³⁴

Halen ebedi aşka (bir türlü kabul edilmeyen bir inanç azalmasını örtbas etmeye yönelik bir cinnet halinde de olsa) tapan bir devirde, Bernstein'ın aşk dolu taktiklerinden daha anlamlı ne olabilir ki? Taktiklerden bahsetmişken, Debord şeylerin ne zaman bitmesi gerektiğini bilme taktiklerinde usta değil miydi? Ne zaman Isou'yla yollarının ayrılacağını, ne zaman Letrist Enternasyonal'den uzaklaşacağını, ne zaman Sitüasyonist Enternasyonal'deki sanatçılarla bağların koparılacağını biliyordu. Ne zaman yoluna devam edeceğini de biliyordu. Alanlar değişir, kuvvetlerin konumları değişir ve dolayısıyla taktikler de değişir. Sitüasyonist Enternasyonal'i kurarak hareketi sanat dünyasına karşıt olarak konumlandırmaktansa, içinde konumlandırma taktiğini kabul eden Debord gibi, belki günümüzde de yükseköğrenime karşı tavır almaktansa onun içinde savunmacı bir konum alınabilir. Sitüasyonistler sık sık dogmalar sunmalarıyla değerlendirildiler, halbuki aslında başka bir şey icra ediyorlardı: Var olan her şeye yönelik acımasız bir eleştiriyle harmanlanan taktiksel hareketlilik. Aşırılıkçı teori, doğrudan pratiğe döküldüğünde tevekkülcülüğe götürür; geçici taktikler, doğrudan teoriye çevrildiğinde teori olmaktan çıkar. Bütün mesele farklılıktır.

Dünya felsefeyi sadece değiştirdi. Fakat asıl mesele dünyayı nasıl yorumlayacağımızdır. Dünyayı dönüştürme projesinin inziva yeri midir felsefe? Yoksa Critchley'in bahsettiği gibi, felsefe bu dünyadan kaynaklanan hayal kırıklığından ve bu dünyada eksik olandan mı yola çıkar? Şayet ikincisi doğruysa, eleştirel teorinin Mayıs 1968 sonrası için, felsefeye giden ana caddelerden geçmeyen başka bir yolun haritasını çıkarması gerekir. Arşiv de sürüklenme için bir mekândır. Eleştirel teorinin ana caddelerinin daha ilginç arka sokaklarla kesiştiği dönüm noktaları vardır: Lacan değil Lefebvre sokağına girin, Althusser'den ziyade Jorn sokağını, Foucault değil

Debord sokağını kullanın. Ya da: terapi değil praksis, yapı değil biçim, iktidar değil durum sokağını. Eleştirel teorinin eleştirel pratik olarak yenilenmesi, şayet yolculuğunu Panthéon'un basamaklarında noktalamaktan ziyade labirente geri giden yolu bulacaksa, yirminci yüzyıldan geçerken böyle alternatif patikaları seçebilir.

Sitüasyonistlerin ve eski-Sitüasyonistlerin katkıları hiçbir şekilde Mayıs 1968 ile birlikte sona ermedi. Hareket 1972'de dağıldı ama başka tasarılar, başka serüvenler vardı. Bunlar hakkında başka bir zaman konuşmamız gerekecek. Kim ne yazarsa yazsın, Sitüasyonist projenin saptırmaları aralıksız devam ediyor. Kaldırım taşlarının altında kumsal var. Verili sanat, siyaset, düşünce ve gündelik hayat biçimleri karşısında duyulan can sıkıntısı, anlamsız biçimin kabuğuna balyozu her indirdiğinde, biçim paramparça edilip dağıtıldığında kumsal ortaya çıkar. Tam orada ihtiyar köstebeğin her daim yapmakla meşgul olduğu şey yatar: durumlar inşa etme malzemeleri. Bunlar da salt sanat ya da yazıya geri kazandırılabilir, bir gün, bir an önce ama görkemli devirleri gelip çatmadan önce değil. Türsel-varlığımız dünyalar inşa eder. Verili olana rıza göstererek yaşayıp gidiyorsak, çoktan ölmüşüz demektir. Yirmi birinci yüzyıldan, uçan şişme bokun yüzyılından hiç haysiyetli çıkış yolu kalmamış olabilir ama hiç değilse serüvene çıkan bazı yollar hâlâ vardır. Sorgulanmayan hayat yaşamaya değmez ama yaşanmayan hayat da düşünmeye değmez.

NOTLAR

Giriş: Yirmi Birinci Yüzyıldan Çıkış

- 1 *Guardian*, 12 Ağustos 2008. 20 Ağustos 2008 tarihli *The Colbert Report*; F. T. Marinetti, "The Futurist Manifesto," *Critical Writings* içinde, haz. Günther Berghaus, Farrar, Strauss, Giroux, New York, 2006, s. 8. Türkçesi: "Fütürizm Manifestosu," *Fütürist Manifestolar Kitabı*, çev. Tuna Yılmaz, İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları, 2008.
- 2 Bkz. Karl Marx, "Estranged Labor," *Early Writings*, Penguin Books, Harmondsworth, 1973, s. 322 vd. Türkçesi: *1844 El Yazmaları*, çev. Murat Belge, İstanbul: Birikim Yayınları, 2000, s. 73 vd. Türsel-varlık kavramı Sitüasyonist yazında pek yaygın değildir fakat Rene Viénet bu tabiri *Enragés and Situationists in the Occupation Movement* adlı kitabında (Autonomea, New York, 1993) kullanıyor.
- 3 Guy Debord, "On Wild Architecture," Elizabeth Sussman (haz.), *On the Passage of a Few People through a Rather Brief Moment in Time: The Situationist International 1957–1972*, MIT Press, Cambridge MA, 1989, s. 174.
- 4 Modernle ilişkili olarak "çağdaş" hususunda bkz. Terry Smith, Okwui Enwezor ve Nancy Condee (haz.), *Antimonies of Art and Culture: Modernity, Postmodernity and Contemporaneity*, Duke University Press, Durham NC, 2008 ve Terry Smith, *What is Contemporary Art?*, University of Chicago Press, Chicago, 2009.
- 5 Yüksek teorinin güzergâhı konusunda bkz. François Cusset, *French Theory*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2008; Sande Cohen ve Sylvère Lotringer (haz.) *French Theory in America*, Routledge, New York, 2001. Yüksek teorinin düşük teoriyi sahiplenmeye çalıştığı an için şu yazı anlamlı olabilir: Edward Ball, "The Great Sideshow of the Situationist International," *Yale French Studies*, n. 73, 1987.
- 6 "The Idea of Communism," Birkbeck Institute for the Humanities, 13-15 Mart 2009 ve Slavoj Žižek ve diğ., *The Idea of Communism*, Verso, Londra, 2010; Türkçesi: *Bir İdea Olarak Komünizm*, çev. Ahmet Ergenç ve Ebru

Kılıç, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2012. Slavoj Žižek, Alain Badiou ve Antonio Negri'nin pek çok kez *komünist* figürünü canlandırması, onu *sitüasyonist* figürünün içine yedirme girişimini canlandırmak için hiç de fena sebep sayılmaz.

- 7 Luc Boltanski, Daniel Birnbaum ve Isabelle Graw (haz.), *Under Pressure: Pictures, Subjects and the New Spirit of Capitalism*, Sternberg Press, Berlin, 2008, s. 66. Boltanski'nin konuşmasında şu kitap özetlenir: Luc Boltanski ve Eve Chiapello, *Le nouvel esprit du capitalisme*, Gallimard, Paris, 1999. Mayıs-Haziran 1968 anısının siyasi yönü için bkz. Kristin Ross, *May '68 and Its Afterlives*, University of Chicago Press, Chicago, 2002.
- 8 Sitüasyonist Enternasyonal üzerine yazma konusundaki özgül soruna Frances Stuckey bir yazısının sonunda değinir: "Surviving History: A Situationist Archive," *Art History*, Şubat 2003. Birkaç biyografi: Christophe Bourseiller, *Vie et Mort de Guy Debord*, Omnibus, Paris, 1999; Andrew Hussey, *The Game of War: The Life and Death of Guy Debord*, Pimlico, Londra, 2002; Vincent Kaufmann, *Guy Debord, Revolution in the Service of Poetry*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2010; Andy Merrifield, *Guy Debord*, Reaktion Books, Londra, 2005.
- 9 Hareketin az çok resmi tarihini Jean-François Martos yazmıştır: *Histoire de l'Internationale Situationniste*, Editions Lebovici, 1989. Yararlanılabilecek karşı tarihler şunlardır: Roberto Ohrt, *Phantom Avantgarde*, Galerie van der Loo, Münih, 1990; Stewart Home, *The Assault on Culture*, AK Press, Stirling, İskoçya, 1991. Debord tarafından aforoz edilenlerin hepsi Martos'tan çıkarılmıştır. Oysa ki Ohrt ve Home, Debord pahasına Debordcu olmayanların tarafını tutmaya meyleder. *Kaldırım Taşlarının Altında Kumsal Var* ise Sitüasyonist ağın muhtelif boğumlarının hepsine kıymet verir.
- 10 Debord'un kendi yorumu da vardır: *Comments on the Society of the Spectacle*, Verso, Londra, 1998; Türkçesi: "Gösteri Toplumu Üzerine Yorumlar: İkinci Kitap," Burada tartışılmayan iki önemli eser şunlardır: Guy Debord, *Society of the Spectacle*, Zone Books, New York, 1994; Türkçesi: *Gösteri Toplumu*, çev. Ayşen Ekmekçi ve Okşan Taşkent, İstanbul: Ayrıntı, 1996 ve Raoul Vaneigem, *Revolution of Everyday Life*, Rebel Press, Londra, 2001; Türkçesi: *Gençler İçin Hayat Bilgisi El Kitabı*, çev. Ali Çakıroğlu ve Işık Ergüden, İstanbul: Ayrıntı, 1996. Biraz dolaylı yoldan olsa da hâlihazırda her iki kitap hakkında da yazdım. McKenzie Wark, *A Hacker Manifesto*, Harvard University Press, Cambridge MA, 2004, *Gösteri Toplumu*'nun bir saptırılmasıdır. McKenzie Wark, *Gamer Theory*, Harvard University Press, Cambridge MA, 2007 ise pek çok şeyin yanı sıra oyun figürünün radikal potansiyelinin nasıl engellendiği hakkındadır. *Kaldırım Taşlarının Altında Kumsal Var* pek çok açıdan önceki iki kitabıma tanıtıcı bir giriş niteliğindedir.

1 Sokak Etnografyası

- 1 Simone de Beauvoir, *Force of Circumstance*, Paragon House, New York, 1992, s. 128.
- 2 Bkz. Boris Vian, *Manual of Saint-Germain-des-Prés*, Rizzoli, New York, 2005. Sahte Amerikan polisiye romanları şunlardır: *I Spit on Your Graves*, Tam Tam Books, Los Angeles, 1998; Türkçesi: *Mezarlarınıza Tüküreceğim*, çev. Bal Onaran, İstanbul: İthaki, 2002 ve *The Dead All Have the Same Skin*, Tam Tam Books, Los Angeles, 2008; Türkçesi: *Bütün Ölülerin Derileri Aynıdır*, çev. Z. Zühre İlkelen, İstanbul: İthaki, 2006. Edebi romanı *Pekin'de Sonbahar* ise muhtemelen savaş sonrası kültür üzerine gerçeküstü esintiler taşıyan eseridir: *Autumn in Peking*, Tam Tam Books, Los Angeles, 2006; Türkçesi: *Pekin'de Sonbahar*, çev. Alev Er, İstanbul: Can Yayınları, 1986. *Günlerin Köpüğü* ünlü filozof Jean-Sol Partre'a yönelik marazi ilgi hakkında hezeyanlı bir sahne içerir. *Foam of the Daze*, Tam Tam Books, Los Angeles, 2003; Türkçesi: *Günlerin Köpüğü*, çev. Elif Ertan, İstanbul: E Yayınları, 1984.
- 3 İngilizce konuşan işgalci perspektifi için bkz. Elaine Dundy, *The Dud Avocado*, New York Review Books Classics, New York, 2007, s. 84 vd.
- 4 Simone Signoret, *Nostalgia Isn't What It Used to Be*, Harper and Row, New York, 1978, s. 43; Türkçesi: *Özlemin Eski Tadı Yok*, çev. Ayşe İnce Kurşunlu, İstanbul: Es Yayınları, 2007.
- 5 Klasik bir çalışma için bkz. Stanley Cohen, *Folk Devils and Moral Panics: The Creation of Mods and Rockers*, Routledge, New York, 2002. Kavramın daha güncel bir değerlendirmesi için bkz. Catharine Lumby, "Sex, Murder and Moral Panic: Coming to a Suburb Near You," *Meanjin*, c. 58, n. 4, 2000.
- 6 Dick Hebdige, *Subculture: The Meaning of Style*, Routledge, Londra, 1988; Türkçesi: *Alt kültür: Tarzın Anlamı*, çev. Sinan Nişancı, İstanbul: Babil Yayınları, 2005. Hebdige, Jean Genet'yi bir alt kültür edebiyatı için mihenk taşı olarak kullanır. Sittüasyonistlerin Genet'den nefret etmesinin bir sebebi vardır: Genet'nin olumsuzluk romansı, gösterinin olumsuzlanmasından ziyade net bir olumsuzlama gösterisi mahiyetindeydi.
- 7 Buradaki ahlaki panik Slavoj Žižek'in önerdiği açıdan yorumlanabilir: *The Sublime Object of Ideology*, ikinci baskı, Verso, Londra, 2009; Türkçesi: *İdeolojinin Yüce Nesnesi*, çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis, 2002. Ergen varoluşçular, ya gereğinden fazla (cinsel bozukluklar, ahlaksızlık vesaire) ya da gereğinden az (siyasal ciddiyet, cinsiyetler arası aseksüel ilişkiler vesaire) keyif aldıkları için burjuva keyfine karşı bir tehdittir.
- 8 Aktaran Gianni Menichetti, *Vali Myers: A Memoir*, The Golda Foundation, Fresno CA, 2007, s. 20. Patti Smith'in Myers'a dair anıları için bkz. *Just Kids*, Ecco Press, New York, 2010; Türkçesi: *Çoluk Çocuk*, çev. Yiğit Değer

Bengi, İstanbul: Domingo Yayınevi, 2010. Myers'ın Gorki okuyor olması gayet anlamlıdır. Lukács'ın bir defasında Gorki ve onun dönemi için söylediği ama rahatlıkla savaş sonrası Paris'e ve Saint-Germain çevresine uygulanabilecek sözlerindeki gibi, "ne devrimci ne de modern burjuva ideolojisi, basitçe ve birdenbire eski ideolojilerin çözülmesinden doğmuştur. Tam tersine, her çözülme döneminde olduğu gibi, büyük kitlelerin durmadan büyüyen bir kafa bulanıklığıyla süreç başlar; zayıf olanlar, ya umursamazlığa gömülür ya da gücünü ömrü kısa anlamsız isyan patlamalarında israf eder." Lukács, *Studies in European Realism*, Howard Fertig, New York, 2002, s. 212.

- 9 Böyle bir kent bağlamında kabile tabirini sahiplenmenin tehlikelerinden *Manituana*'da şık bir tarzda uzak durulur. Wu Ming, *Manituana*, Verso, Londra, 2009. Romanda Mohawk savaşçıları Iroquois Federasyonu'nun temsilcileri olarak Londra'yı ziyaret eder. Federasyon İngiliz sarayına öteden beri sadıktır fakat Amerikan devrimcilerine karşı güç birliği yapmadan önce aralarındaki ittifakın karşılıklı olup olmadığını görmek ister. Londra'dayken tehlikeli sınıfların azılı timsalleri olan Londra Mohocklarından bir teklif alırlar. Mohocklar, her iki tarafın da toprağı ve geleneksel yaşam tarzı İngiliz iktidarınca elinden alındığı için ittifak yapmayı önerirler. O halde, *kabilese*l olmak, sömürgeci temastan önce bir devlet içinde var olmaktan çok, ister imparatorluktan bambaşka yerde olsun ister tam merkezinde olsun, tam da o temastan ötürü malı ve mülkü elinden alınmış olmaktadır.
- 10 Ed van der Elsken, *Love on the Left Bank*, Dewi Lewis Publishing, Stockport UK, 1999, sayfalandırılmamış. Tennessee Williams, Vali Myers'ın görünüşünü *Orpheus Descending* oyununda tarif eder. Bkz. *The Rose Tattoo and Other Plays*, Penguin Books, Londra, 2001, s. 252. Plimpton, Pomerand ve kaynağı bilinmeyen gözlemler için bkz. George Plimpton, "Vali", *Paris Review*, n. 18, 1958, s. 43–7. Plimpton ve Saint-Germain'in kalıcı işgalci kültürü için bkz. Nelson Aldrich (haz.), *George Being George*, Random House, New York, 2008, s. 83 vd.; Juan Goytisolo, *Forbidden Territory: The Memoirs of Juan Goytisolo, 1931–1956*, çev. Peter Bush, North Point Press, San Francisco, 1985, s. 177; Türkçesi: *Yasak Bölge – Anılar 1*, çev. Saliha Nilüfer, İstanbul: YKY, 2010. Goytisolo aynı kitapta Bernstein ve Debord ile başıboş dolaşmalarını da anlatır (s. 205–6). O dönemin en fevkalade kaydını Guy Debord düşmüştür: Guy Debord, *Mémoires*, Editions Allia, Paris, 2004. Debord, kitapta hem van der Elsken fotoğraflarını hem de Goytisolo'nun bir cümlesini alıp saptırır. Bkz. Boris Donné, *Pour mémoires*, Editions Allia, Paris, 2004. Bunun yanında, dönemin bahsetmeye değer anıları arasında Maurice Rajsfus'inki de vardır: *Une enfance laïque et républicaine*, Editions Many, Levallois, 1992.

- 11 Vian, *Manual*, s. 38; Ralph Rumney, *The Consul*, çev. Malcolm Imrie, City Lights, San Francisco CA, 2002, s. 63.
- 12 Sitüasyonistler burjuva ile bohemliğin bu yakınlaşmasını oldukça erken fark etmişlerdi. Bkz. "On the Poverty of Student Life", Ken Knabb (haz.), *Situationist International Anthology* içinde, Bureau of Public Secrets, 2007; Guy Debord ve Giancarlo Sanguinetti, *The Real Split in the International*, Pluto Press, Londra, 2003.
- 13 Farklılık cemaati anlayışı, burada bahsettiğimizden çok daha incelikli bir şekilde Maurice Blanchot tarafından geliştirilmiştir: *The Unavowable Community*, Station Hill Press, Barrytown NY, 1988; Türkçesi: *İtiraf Edilemeyen Cemaat*, çev. Işık Ergüden, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1997. Blanchot'nun referans noktaları Georges Bataille'in Acéphale grubu, Breton'un gerçeküstücülükleri ve Direniş sırasında katıldığı Komünist Parti'yle özdeşliği o sıralarda sürdüğü için Vian'ın hiç bahsetmediği bir Saint-Germain şahsiyeti olan Marguerite Duras'ydı.
- 14 Jean-Paul Sartre, *What is Literature? And Other Essays*, Harvard University Press, Cambridge MA, s. 174; Türkçesi: *Edebiyat Nedir?*, çev. Bertan Onaran, İstanbul: Payel Yayınevi, 1982 ve Georges Bataille, "La Divinité d'Isou", *Œuvres complètes*, c. 11, Gallimard, Paris, 1988, s. 379.
- 15 Isidore Isou, *L'Agrégation d'un nom d'un Messie*, Gallimard, Paris, 1947; Isidore Isou, *Introduction à une nouvelle poésie et une nouvelle musique*, Gallimard, Paris, 1947; Isidore Isou, "Traité de bave et d'éternité", 1951, *Experimental Cinema 1928–1954* içinde, c. 2, Kino, New York, 2007. Isou'yu özellikle İngilizce konuşan okurlar için ama biraz da utanarak bu hikâyeye dahil eden kişi Greil Marcus'tu. Dada'daki Romanya bağlantıları için bkz. Tom Sandqvist, *Dada East: The Romanians of Cabaret Voltaire*, MIT Press, Cambridge MA, 2006.
- 16 Isidore Isou, "Manifesto of Letterist Poetry" (1942), Mary Ann Caws, *Manifesto: A Century of Isms* içinde, University of Nebraska Press, Lincoln NE, 2001, s. 545. *American Speech*, c. 26, n. 3, 1951; 1940'ların sonundaki *Time*, *New Yorker* ve *Spectator* sayılarını karıştırarak Letrizme yapılan referansları kayda düşüyor. Isou'nun manifestoları bütünüyle gözden kaçmış değil.
- 17 Isou, "Traité de Bave et d'éternité (Venom and Eternity)", *Avant Garde 2: Experimental Cinema 1928–1954, Films from the Raymond Rohauer Collection*, Kino International, New York, 2007. 111 dakikalık bu versiyon, Isou'nun dört saatlik versiyonundan toparlanan 30 dakikalık kısımla birlikte Raymond Rohauer ve Leon Vickman tarafından 1953'te üretilen versiyona dayanır. Ayrıca bkz. Allyson Field, "Hurlements en faveur de Sade: The Negation and Surpassing of Discrepant Cinema", *Substance*, n. 90, 1999 ve Jacques Donguy'in *Art Press*, n. 269, 2001 içinde Isou ile mülakatı.

Isou'nun Dada'yla olan ilişkisini keşfe çıkmak buradaki kısıtlı yere sığdıramayacak kadar karmaşık bir iş olacaktır.

- 18 Gabriel Pomerand, *Saint Ghetto of the Loans: Grimoire*, çev. Michael Kasper, Ugly Duckling Press, Lost Literature Series n. 1, Brooklyn NY, 2006. İlk olarak *Saint Ghetto des Prêts: Grimoire*, OLB, Paris, 1950 olarak yayımlanmıştır. İlginçtir ki, Vian, muhtemelen daha az yetkinlikle de olsa Saint-Germain ile Yahudi gettosu arasında bir bağlantı da kurar. Kitaptan bazı satırların burada düz anlamlarıyla sunulmasının kitabın hakkını neredeyse hiç veremediğini söylemeye bile gerek yok.
- 19 Jules Romain, *Donogoo Tonka*, Princeton Architectural Press, New York, 2009. Romain kolektif bilinç fikri ve grup davranışı üzerine kurulu, Ünanimizm adında bir hareket başlatmıştır. Hem bu bağlantıda Pomerand'ın onu zikretmesi hem de egzotigi ele alışı ilgi çekicidir. Kurgu ile etnografi arasındaki ilişkiye dair aydınlatıcı bir tartışma için bkz. James Buzard, *Disorienting Fiction*, Princeton University Press, Princeton NJ, 2005.
- 20 Jean-Michel Mension, *The Tribe*, City Lights, San Francisco, 2001, s. 41. Sıcağı sıcağına yazılsa da son derece önemli bir sapkınlık çalışması için bkz. Howard Becker, *Outsiders*, Free Press, New York, 1963; Türkçesi: *Hariciler-Bir Sapkınlık Sosyolojisi Çalışması*, çev. Levent Ünsaldı ve Şerife Geniş, İstanbul: Heretik Yayıncılık, 2013. Saint-Germain kabilesinden en çok dışlananların eter müptelaları olması manidardır.
- 21 Louis-Ferdinand Céline, *Gecenin Sonuna Yolculuk*, çev. Yiğit Bener, İstanbul: YKY, 2002, s. 25. Bu roman ve devamı olan *Death on the Installment Plan* (New Directions, New York, 1971) Debord'un ilk çocukluk yıllarının geçtiği Paris banliyölerinin sefil durumunu tasvir eder. Céline bir çeşit paranoyak kopuş yaşamış ve 1930'larda Yahudi karşıtı olmuştur. İşbirlikçi olarak idam edilmekten kaçmış ve 1952'de siyasal hezeyanlarının değil de aykırılığının ona belli bir alternatif geçerlilik verdiği Paris'e geri dönmüştür. Savaşın sonra bile Sartre şakayla karışık şunları yazabilecekti: "Muhtemelen Céline hepimizin arasından tek artakalan olacak" (*What is Literature*, s. 244). Debord, tıpkıbasımı 2004 yılında Editions Allia tarafından Paris'te yapılan *Mémoires*'ında (1958) *Yolculuk*'un başındaki epigramı alıp saptırır.
- 22 Genel olarak bohemlik konusunda bkz. Elizabeth Wilson, *Bohemians: The Glamorous Outcasts*, Rutgers University Press, New Brunswick NJ, 2001. Bohem kültürel oluşumlara dair fikirleri için Tony Moore'a teşekkürler.
- 23 Ivan Chitchevlov, "Formulary for a New Urbanism" (1953), Ken Knabb (haz.), *Situationist International Anthology* içinde, Gözden Geçirilmiş Baskı, Bureau of Public Secrets, San Francisco, 2006, s. 1-8.
- 24 Letrist Enternasyonal'in oldukça farklı üyelerden oluşan iki ayrı safhası vardır, ancak bu durum bizi burada çok da ilgilendirmiyor.

- 25 “Next Planet”, *Potlatch* n. 4, Temmuz 1954, Libero Andreotti ve Xavier Costa (haz.), *Theory of the Dérive and Other Situationist Writings* içinde, Museu d’Art Contemporani de Barcelona, 1996, s. 43; Guy Debord, *présente Potlatch*, Gallimard, Paris, 1996, s. 32.

2 Artık Güneş Tapınakları Yok

- 1 Georges Bataille, “The Obelisk”, *Visions of Excess: Selected Writings 1927–1939* içinde, haz., Allan Stoekl, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1985, s. 213 vd.
- 2 Bkz. Michel Surya, *Georges Bataille*, Verso, Londra, 2002. Bataille’ı fazlalığın maddi tüketiminin değil, simgesel tüketiminin filozofu olarak yeniden konuya dahil etmeye yönelik bilhassa ilginç bir girişimi Alan Stoekl gerçekleştirir: *Bataille’s Peak: Energy, Religion, and Postsustainability*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2007.
- 3 Bu olayın müthiş bir anlatımı Greil Marcus’un son derece önemli kitabı *Ruj İzleri*’nde bulunabilir: Greil Marcus, *Lipstick Traces*, Harvard University Press, Cambridge MA, 1989, s. 279 vd; Türkçesi: *Ruj Lekesi*, çev. Gürol Koca, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1999. Bkz. Michel Mourre, *In Spite of Blasphemy*, John Lehman, Londra, 1953. Dada kurucusu Hugo Ball gibi Mourre da kendisine rağmen kilise yolunu bulup onun içinde bir güç konumuna yerleşti. Kendisinin gözünde, Sartre’ın “Bir Liderin Çocukluğu” adlı hikâyesini hatırlatır bir durum. Marcus’un dediği gibi, “Mourre bir yıldırımın peşinden koştu ve mumu yakma hakkını kazandı.”
- 4 Le Corbusier, *Towards an Architecture*, Getty Research Institute, Los Angeles, 2007, s. 95; Türkçesi: *Bir Mimarlığa Doğru*, çev. Serpil Merzi, İstanbul: YKY, 1999. André Breton, Chtcheglov’dan çok önce Le Corbusier’yle polemige girişmişti. Bkz. *Position politique du surréalisme*, Editions du Sagittaire, Paris, 1935.
- 5 Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics*, Continuum, Londra, 2004, s. 12.
- 6 Le Corbusier, *Bir Mimarlığa Doğru*, s. 49, 222. Kitapta Parthenon ve Roman biçimi daha çok geçer, ancak Luksor da değinmeye değerdir.
- 7 Ayrıca bkz. de Chirico’nun romanı: *Hebdomeros*, Exact Change Press, Cambridge MA, 1992. Debord, Claude Lorrain peyzajlarına da bayılırdı. Céline hâlihazırda *Gecenin Sonuna Yolculuk*’ta Lorrain’nin peyzaj tekniklerinden edebi açıdan yararlanmıştı (*Gecenin Sonuna Yolculuk*, s. 103).
- 8 Lev Kassil, *The Black Book and Schwambrania*, çev. Fainna Glagoleva, Progress Publishers, Moskova, 1978, s. 13, 20. Kassil hususunda bkz. Inessa Medzibovskaya’nın denemesi, *Russian Children’s Literature* içinde, Routledge, Londra, 2008. Kassil ve Chtcheglov konusunda bkz. Jean-Marie

Apostolidès ve Boris Donn , *Ivan Chitchevlov. Profil perdu*, Editions Allia, Paris, 2006.

- 9 Gerçeküstücülerin dola ma, seyahat ve sömürgecilikle ilişkisinin coğrafi açıdan yararlı bir şekilde anlatımı için bkz. Robert McNab, *Ghost Ships: A Surrealist Love Triangle*, Yale University Press, New Haven, 2004. Gerçeküstücü etnografi üzerine ufuk açıcı bir makale de James Clifford'ın kitabında bulunabilir: James Clifford, *The Predicament of Culture*, Harvard University Press, Cambridge MA, 2002. Ayrıca bkz. *Visual Anthropology Review*'in Bahar 1991'de etnografik gerçeküstücülük üzerine çıkardığı özel sayı. Clifford'daki biraz apolitikle mi  ger ek st c l  e dair bir eleştiri için bkz. Martin Roberts, "The Self and Other: Ethnographic Film, Surrealism, Politics", *Visual Anthropology*, c. 8, s. 77-94.
- 10 Debord, *pr sente Potlatch*, s. 241; Andreotti & Costa, *Theory of the D rive*, s. 60.
- 11 Knabb, *Situationist International Anthology*, s. 7.
- 12 Mich le Bernstein, "D rive by the Mile", *Potlatch* N. 9, 1954, Andreotti & Costa, *Theory of the D rive*, s. 47; Debord, *pr sente Potlatch*, s. 65. Sürüklenme, sokağı dahil olunacak bir atmosferler ve serüvenler silsilesi değil de ayrı bir şey olarak gören, daha imtiyazlı bir erkek figürü olan *fl neur*' n sallana sallana yürümesinden farklıdır. Bkz. Griselda Pollock, *Vision & Difference*, Routledge, Londra, 1988. Fakat sürüklenme kesinlikle edebi biçimi yeniden şekillendirmeye yönelik bir vasıta olarak *fl neur*'den faydalanır. Bkz. Eric Hazan, *The Invention of Paris*, Verso, Londra, 2010, s. 315 vd. Kitap, Restif'ten Balzac ve Baudelaire'e kadar uzanan bir hattın izini sürer.
- 13 Jacqueline de Jong ile röportaj, Algonquin Hotel, New York, 17 Ekim 2009. Ayrıca bkz. Andrew Hussey, *The Game of War: The Life and Death of Guy Debord*, Jonathan Cape, Londra, 2001, s. 82.
- 14 Henry Lefebvre, *Critique de la vie quotidienne I*, L'Arche Editeur, Paris, 1977 (2. baskı), s. 197; *Critique of Everyday Life, Vol. I*, Verso, Londra, s. 182; Türkçesi: *Gündelik Hayatın Eleştirisi I*,  ev. Işık Ergüden, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2010. 1947 baskısının kent hayatından çok kırsal hayata dair söyleyecek şeyi vardır. Ancak Sit lasyonistlerle tanışmasının ardından kent teması eserlerinde ağırlık kazanır. Onu intihalle suçlamalarına  a mamalı.
- 15 "On the Role of the Written Word", *Potlatch* N. 23, 1955; Andreotti & Costa, *Theory of the D rive*, s. 55; Debord, *pr sente Potlatch*, s. 203. Slogan, Belçikalı ger ek st c lerden alınıp saptırılmıştır.
- 16 Rumney, *The Consul*, s. 58.
- 17 Debord, "The Big Sleep and Its Clients", Tom McDonough (haz.), *Guy Debord and the Situationist International* içinde, MIT Press, Cambridge MA, 2004, s. 21 vd; Debord, *pr sente Potlatch*, s. 104 vd.

- 18 Patrick Straram, *Les Bouteilles se couchent*, Jean-Marie Apostolidès ve Boris Donné (haz.), Editions Allia, Paris, 2006, s. 17. Kitabın Debord'un bildiği ilk versiyonu kaybolmuştur. Bu baskısı editörler tarafından yeniden toparlanmış halidir. Ayrıca bkz. Patrick Straram, *Lettre à Guy Debord*, Sens & Tonka, Paris, 2006.
- 19 Straram, *Les Bouteilles se couchent*, s. 92.
- 20 *Eleştirel pratik*: bu tabir Chelsea College of Art and Design'daki dostlardan ödünç alınmıştır. Gündelik hayatın metalaştırılmasının eleştirisi, pek çok kişinin yanı sıra, Lefebvre'in asistanlarından olan Jean Baudrillard tarafından devam ettirilmiştir. Bkz. *The System of Objects*, Verso, Londra, 2006.
- 21 Burada sürüklenme yazını üzerine yoğunlaşıyoruz. Muhtemelen sürüklenmeyi en iyi ifade eden araçlar harita ve şemalardır. Debord ve Jorn'un *Naked City*'sine (1957) dair dikkatli bir okuma için bkz. Simon Sadler, *The Situationist City*, MIT Press, Cambridge MA, 1999, s. 82 vd.
- 22 Boş zaman ve işçi hareketi hususunda bkz. Brian Rigby, *Popular Culture in Modern France*, Routledge, Londra, 1991.
- 23 Bkz. *Internationale Situationniste*, N. 8, January 1963, s. 42.
- 24 Friedrich Nietzsche, *The Gay Science*, Vintage, New York, 1974; *Thus Spoke Zarathustra*, Penguin, 1983. Her iki çeviri de Walter Kaufmann'a aittir. Türkçeleri: *Şen Bilim*, çev. Ahmet İnam, İstanbul: Say Yayınları, 2002; *Böyle Buyurdu Zerdüşt*, çev. Murat Batmankaya, İstanbul: Say Yayınları, 2006.
- 25 Göçebelik üzerine nüfuzlu bir kaynak René Grousset'dir: *The Empire of the Steppes: A History of Central Asia*, Rutgers University Press, New Brunswick NJ, 1970; Türkçesi: *Stepler İmparatorluğu: Attila, Cengiz Han, Timur*, çev. Halil İnalcık, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2000. İlk olarak 1939 yılında Fransızcada yayımlansa da tekrar basılması için savaşın üstünden yıllar geçmesi gerekmişti.
- 26 Gilles Deleuze ve Félix Guattari, *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1983, s. 2. Sitüasyonist düşünce ile İngilizcede post yapısalıcı düşünce olarak bilinecek şey arasındaki bağı Sadie Plant genişletmiştir: *The Most Radical Gesture: The Situationist International and After*, Routledge, Londra, 1992. Sürüklenme ile gerçeküstücülüğün Freudcu mirası arasındaki ilişki için bkz. Tom McDonough, "Delirious Paris: Mapping as Paranoid-Critical Activity", *Grey Room*, Bahar 2005.
- 27 Gerek coğrafya siyaseti konusunda, gerekse komüncü ve anarşist Elisée Reclus'nün karşı ekolü konusunda bkz. Kristin Ross, *The Emergence of Social Space*, Verso, Londra, 2008. Debord doğrudan doğruya Reclus'den yararlanmıyor gibidir fakat Ross mekânsal pratiklerin ve kavramların sürekliliği konusunda harikulade bir mesele ortaya atar. Ayrıca bkz. John S. Clark

- ve Camille Martin (haz.), *Anarchy, Geography, Modernity: The Radical Social Thought of Elisée Reclus*, Lexington Books, Oxford, 2004.
- 28 Daha önce yapılan bir keşif Michel Leiris'nin kitabının yazılmasını sağlamıştı: *L'Afrique fantôme*, Gallimard, Paris, 1981. Sitüasyonistler, gerçeküstücülerin egzotizme olan ilgilerini kelimenin tam anlamıyla es geçerler.
- 29 Bkz. Rolf Lindner (haz.), *The Reportage of Urban Culture: Robert Park and the Chicago School*, Cambridge University Press, Cambridge, 1996.
- 30 Bataille, *Visions of Excess*, s. 34. Bataille burada yükseklerde uçan İkarus'u yerin altını kazan yaşlı köstebekle karşılaştırır.
- 31 Bkz. Anthony Vidler, "Terres Inconnues: Cartographies of a Landscape to Be Invented", *October*, n. 115, Kış 2006; Tom McDonough, "Situationist Space", *October*, c. 67, Kış 1994; Brian Newsome, *French Urban Planning 1940–1968*, Peter Lang, New York 2009; Paul-Henry Chombart de Lauwe, *Paris et l'agglomération parisienne*, Presses Universitaires de France, Paris, 1952.
- 32 Ayrıca bkz. Walter Benjamin, "Surrealism", *Selected Writings* 2. cilt içinde, Harvard University Press, Cambridge MA, 1999, s. 207–21; Türkçesi: "Gerçeküstücülük: Avrupalı Aydınların Son Fotoğrafı", Nurdan Gürbilek (haz.), *Son Bakışta Aşk*, İstanbul: Metis, 1993.
- 33 Constant'dan mektup, aktaran Aldo van Eyck, *Writings: Collected Articles and Other Writings*, Sun, Amsterdam, 2008, s. 64; Mark Wigley, *Constant's New Babylon: The Hyper-Architecture of Desire*, Witte de With Center for Contemporary Art and 010 Publishers, Rotterdam, 1998, s. 134. Constant *Pollatch*'ın bedava nüshalarını alan aboneler listesindeydi.
- 34 *Las Vegas Review-Journal*, 3 Mayıs 2003. Ayrıca bkz. Mike Davis, *Dead Cities*, New Press, New York, 2003.
- 35 Hareket eden kent şuradan alınmadır: "Unitary Urbanism at the End of the 1950s", Sussman, *On the Passage of a Few People ...* içinde, s. 144; *Internationale Situationniste*, n. 3, Aralık 1959, s. 13. Bu ekolojik modelin ilk avangard cisimlenişine Paolo Soleri örnek verilebilir: Paolo Soleri, *Arco-logy: The City in the Image of Man*, MIT Press, Cambridge MA, 1976.
- 36 Marx yaşlı köstebek figürünü *Hamlet*'ten ödünç alarak (ya da kazarak) "Louis Bonaparte"nın On Sekiz Brumaire'i"nde kullanmıştır, son derece meşhur bir kullanımdır bu. Karl Marx, *Surveys from Exile*, Penguin, 1973, s. 237; Türkçesi: *Louis Bonaparte'ın On Sekiz Brumaire'i*, çev. Tanıl Bora, İstanbul: İletişim, 2011, s. 160. Bataille yaşlı köstebeği maddeselliğin yukarısında uçarak onu tepelerden tetkik eden –Hegel'inki gibi– "İkarusçu" düşünceyle kıyaslar. Bkz. Bataille, *Visions of Excess*, s. 32 vd. Yaşlı köstebek ayrıca Viénet'de de karşımıza çıkar: *Enragés and Situationists*, s. 15, 73.
- 37 Siasconset üzerine: *New York Times*, 8 Temmuz 2007; George E. Stuart, "The Timeless Vision of Teotihuacan", *National Geographic*, c. 188, n. 6, Aralık 1995, s. 11.

- 38 Guy Debord, "Introduction to a Critique of Urban Geography", Knabb, *Situationist International Anthology* içinde, s. 10. İlk olarak Belçikalı sürrealist Marcel Mariën'in yayına hazırladığı bir dergide çıkmıştı: *Les Lèvres Nues*, N. 6. Eylül 1955. Tamamlanmış hali sonradan yayınlandı: Editions Allia, Paris, 1995.
- 39 Sadler, *Situationist City*, s. 98. Owen Hatherley'in sosyal demokratik kent planlamacılığının brütalist kanadını savunmasından bahsetmek için burası uygun bir yer olabilir. Owen Hatherley, *A Guide to the New Ruins of Great Britain*, Verso, Londra, 2010. Büyük ihtimalle Chtcheglov ve Constant'dan haberdar olan Smithson'lar gibi Yeni Brütalist mimarlar, modernist sosyal konutların hezimetlerine karşı kendi eleştirilerini geliştirdiler ve ağırları, labirentleri, kesişmeleri ve toplumsal deneyim üretmeye yönelik diğer olanakları gündeme getirdiler. Hatherley'in gösterdiği gibi, böyle bir inşa anlayışı tüm sınırlılıklarına rağmen son dönemdeki sosyal konutları özel sektöre devretme politikasından çok daha iyiydi. Hatherley, Sheffield ve Manchester'daki sosyal konutlara karşı punk ve punk-sonrası eleştirinin nasıl ekseriyetle inşaat ve spekülasyona yol açtığını ortaya koyar. Oysa ki belli bir alt kültürel bilgi birikimiyle harmanlanan sosyal konutlar, yerlerine geçen emlak süprüntülerinin "yaratıcı endüstriler"inden çok daha ilginç ve yaratıcı sahneler ortaya çıkarmıştı.
- 40 Knabb, *Situationist International Anthology*, s. 9.

3 Tarih Sağanağı

- 1 *Slate*, 11 Ocak 2002; *New York Times*, 23 Şubat 2002.
- 2 Comte de Lautréamont, *Maldoror and the Complete Works*, Exact Change Press, Cambridge MA, 1994, s. 313, 260, 249, 240, 85, 193, 159; Türkçesi: *Maldoror'un Şarkıları*, çev. Özdemir İnce, İstanbul: Kırmızı Yayınları, 2006.
- 3 Bkz. Tom McDonough, *The Beautiful Language of My Century*, MIT Press, Cambridge MA, 2007 ve Maurice Sallet, *Les Inventeurs de Maldoror*, Les temps qu'il fait, Paris, 1992. Bu bölümde McDonough'ın 2001'de Binghamton Üniversitesi'nde yaptığı bir sunumdan esinlendim ve ayrıca kitabına da çok şey borçluyum.
- 4 Paul Nougé, *Works Selected by Marcel Mariën*, The Printed Head, c. 3, n. 8, Atlas Press, Londra, 1985. Ayrıca bkz. Patricia Allmer ve Hilde van Gelder, *Collective Inventions: Surrealism in Belgium*, Leuven University Press, Leuven, 2007.
- 5 Gil J. Wolman, "The Anticoncept", Marc'O (haz.), *Ion: Centre de Création*, n. 1, Nisan 1952 içinde, Marc-Gilbert Guillaumin tarafından yeniden basılan versiyonu için: Paris, 1999, s. 167 vd. Çevirisini Keith Sanborn yapmıştır. Ayrıca bkz. Jean-Michel Mension, *The Tribe*, City Lights Books, San Fran-

- cisco, 2001, s. 61-4; Gérard Berréby ve Danielle Orhan (haz.), *Gil Joseph Wolman: Défense de Mourir*, Editions Allia, Paris, 2001 & Bartomeu Mari ve João Fernandes, *Gil Wolman: I Am Mortal and Alive*, Museu d'Art Contemporani, Barcelona, 2010.
- 6 Guy Debord ve Gil J. Wolman, "Pourquoi le Lettrisme?", Debord, *présente Potlatch* içinde, s. 175.
- 7 İngilizce konuşabilen Lemaître, tek kelime İngilizce bilmeyen Isidore Isou'nun burnunun dibinde Welles'e kendisinin Lettrizmin yaratıcılarından biri olduğunu söyler. Welles tavsiyesi için Allan Stoekl'a teşekkürler.
- 8 Molière, *Les Précieuses Ridicules*, Hachette, Paris, 2006; Türkçesi: *Gülünç Kibarlar*, çev. İsmail Galip Arcan, Ankara: Maarif Vekillliği, 1943.
- 9 Saptırma, gerçeküstücü kolektif imgelemden çok Halbwachs'ın kolektif bellek dediği şeye ilişkin bilinçli bir pratikle daha yakından ilgilidir. Bkz. Maurice Halbwachs, *On Collective Memory*, University of Chicago Press, 1992.
- 10 *Komünist Manifesto*, çev. Celâl Üster ve Nur Deriş, İstanbul: Can Yayınları, 2008, s. 54. Bkz. Martin Puchner, *Poetry of the Revolution: Marx, Manifestos and the AvantGardes*, Princeton University Press, Princeton NJ, 2006; Türkçesi: *Marx ve Avangard Manifestolar: Devrimin Şiiri*, çev. Çağrı B. Kasap, İstanbul: Altıkkırkbeş Yayınları, 2012. Puchner Komünist Manifesto'nun onun avangard mirasçıları üzerindeki nüfuzunu çok güzel anlatır. Pek de ikna edici olmayan nokta ise Tel Quel şiiri bağlamında Sittüasyonistler hakkındaki yorumudur.
- 11 McDonough, *The Beautiful Language of My Century*, s. 49. Letrist ve Sittüasyonist saptırma hususunda bkz. Astrid Vicas, "Reusing Culture", *Yale Journal of Criticism*, c. 11, n. 2, 1998. Metinlerarasılık hususunda bkz. Julia Kristeva, *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, Columbia University Press, New York, 1980. Debord'un "Mort de J. H. ou Fragiles Tissus (En Souvenir de Kaki)"si (1954) Stefan Zweifel'in hazırladığı kitapta levha 043 olarak yeniden imal edilmiştir: Stefan Zweifel ve diğ. (haz.), *In Girum Imus Nocte Et Consumimur Igni: The Situationist International (1952-1972)*, JRP, Zürih, 2006.
- 12 *The Times*, Londra, 13 Ocak 2008. Tom McCarthy'in *Remainder* adlı romanı (Vintage, New York, 2007) şimdinin mekânında geçmişi tanımanın hâkim biçimi olarak -saptırmadan ziyade- alıntılanmanın neticeleri üzerine kafa yorulan bir romandır.
- 13 Michel Foucault, "What Is an Author?" *Language, Counter-Memory, Practice* içinde, Cornell University Press, Ithaca NY, 1977; Türkçesi: "Yazar Nedir?", *Sonsuza Giden Dil* içinde, çev. Işık Ergüden, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2006.
- 14 Saptırma ile yaratıcı müşterekler yaklaşımı arasındaki fark budur. Bkz. Lawrence Lessig, *Remix*, Penguin, New York, 2008; Yochai Benkler, *The Wealth of Networks*, Yale University Press, New Haven, 2006.

- 15 Marksist düşüncedeki tarih sorunu Martin Jay tarafından inceliklerle işlenmiştir: Martin Jay, *Marxism and Totality*, University of California Press, Berkeley CA, 1984.
- 16 Richard Barbrook, *Imaginary Futures: From Thinking Machines to the Global Village*, Pluto Press, Londra, 2007. Barbrook'un tarihsel anlatısı tarihin yalnız Amerikan ve Sovyet versiyonlarını değil, sosyal demokrat "üçüncü yol" versiyonlarını da kapsar. Barbrook'un gösterdiği gibi, hepsi çok farklı amaçlarla ortak bir Marksist depodan yararlanır.
- 17 Gregory Elliott, *Althusser: The Detour of Theory*'de (Verso, Londra, 1987) Althusser'i pek de rastlanmayan bir şekilde, düşüncesine etki eden Mao-cu bağlamı da hesaba katarak ele alır. Régis Debray ise (*Praised Be Our Lords: The Autobiography*, Verso, Londra, 2007) yaşadığı maceraların ve talihsizliklerinin hikâyesinin kısaltılmış halini sunar. Marx'ın iktisadi düşüncesinden yapılan bu sapmaların bir eleştirisi için bkz. Meghnad Desai, *Marx's Revenge: The Resurgence of Capitalism and the Death of State Socialism*, Verso, Londra, 2004; Türkçesi: *Marx'ın İntikamı*, çev. Gökçer Özgür, Ankara: Efil Yayınevi, 2011. Jean-François Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1984; Türkçesi: *Postmodern Durum*, çev. Ahmet Çiğdem, İstanbul: Ara Yayıncılık, 1990. Bu kitap Lyotard'ın Marksist büyük tarih anlatısını bir kenara bırakmasıyla ünlüdür.
- 18 Senaryo için bkz. Guy Debord, *Complete Cinematic Works*, çeviren ve yayına hazırlayan Ken Knabb, AK Press, Oakland CA, 2003. Bu ilk filmin Debordcu sinema bağlamındaki yeri için bkz. Tom Levin'in "Dismantling the Spectacle: The Cinema of Guy Debord" adlı klasik makalesi, McDonough (haz.), *Guy Debord and the Situationist International* içinde. Ve Debord'un daha önceki işleri bağlamında bir değerlendirme için bkz. Vincent Kaufmann, *Guy Debord: Revolution in the Service of Poetry*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2006, s. 1-78. Kaufmann burada Sitüasyonist projeyi gayet haklı bir biçimde, "Marx'ın Peter Pan tarafından yeniden okunması" diye tanımlar (s. 6).

4 Uç Estetik

- 1 Tabii ki bu kişiliği Aristophanes'in ağzından aktaran Platon'dur: Platon, *The Symposium*, çeviren Christopher Gill, Penguin, Londra, 1999; Türkçesi: *Şölen*, çev. Azra Erhat ve Selahattin Eyüboğlu, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2000.
- 2 C. J. L. Almqvist, *The Queen's Tiara*, Arcadia, Londra, 2001. "Ne var ki, Jörn [erotizmin] serpilmesini tanımlarken diğer estetik hislerde yaptığının

- aksine işin sonunu getirmez; bu tanımlama sonucunda bilinmeyi keşfederek cinsel kimlikler konusundaki imkânları ve farkındalığı genişletebilecek bir merak duymaz. Aslına bakılırsa, gereksiz bir *a priori* dayatır kendine.” Peter Shield, *Comparative Vandalism: Asger Jorn and the Artistic Attitude to Life*, Ashgate, Aldershot, 1998, s. 202. Tabii, bu bizi durdurmamalı.
- 3 T. J. Clark, *Farewell to an Idea*, Yale University Press, New Haven, 2001, s. 389. Jackson Pollock üzerine yapılan kapsamlı bir tartışmada geçerken yapılan bir yorumdur bu. Müstesna bir eser için bkz. Peter Wollen, *Raiding the Icebox: Reflections on Twentieth-Century Culture*, Verso, Londra, 2008. Fabian Tompsett ve Stewart Home da muhtelif avangard çevrelerde Jorn’un anısını canlı tutmak için pek çok şey yapmışlardır.
- 4 Cobra hususunda bkz. Willemijn Stokvis, *Cobra: The Last AvantGarde Movement of the Twentieth Century*, Lund Humphries, Londra, 2004.
- 5 Bkz. Christian Dotremont’nun otobiyografik romanı, *La Pierre et l’oreiller*, Gallimard, Paris, 1955, s. 172.
- 6 Max Bill, *Form, Function, Beauty = Gestalt*, Architectural Association of London, Londra, 2010: s. 42, 9, 31, 46, 47. Ayrıca bkz. *Max Bill: No Beginning, No End: A Retrospective*, Museum Marta Herford & Verlag Scheidegger & Spiess, 2008 ve Nicola Pezolet, *Le Bauhaus Imaginiste contre un Bauhaus Imaginaire*, Université Laval, Quebec, 2008.
- 7 Asger Jorn, *Pour la forme: Ebauche d’une méthodologie des arts*, Paris, Editions Allia, 2001, s. 34–44. Buradan sonra yaptığım alıntılar Alan Prohm’un “Yüzyılımızın Yeni Kültü Üzerine” bölümü çevirisinden alınmıştır: “On the Cult of the New in Our Century”, *Crayon*, n. 5, 2008, s. 216–31. Ayrıca Prohm’un yaptığı yorumlara minnettarım.
- 8 Sottsass hususunda bkz. Barbara Radice, *Ettore Sottsass: A Critical Biography*, Norton, New York, 1993. Ne var ki, Sottsass’ın İmgelemci Bauhaus’la bağlantısına değinilmeden geçilmiştir. Ayrıca bkz. Mirella Bordini, *Pinot Gallizio e il Laboratorio Sperimentale d’Alba*, Galleria Civica d’Arte Moderna, Torino, 1974.
- 9 Graham Birtwhistle, *Living Art: Asger Jorn’s Comprehensive Theory of Art Between Hel-hesten and Cobra*, Reflex, Utrecht, 1986, s. 57. Bu bölüm Birtwhistle’in eserine çok şey borçludur. Ayrıca bkz. Peter Shield, *Comparative Vandalism*, a.g.e.
- 10 Birtwhistle, *Living Art*, s. 85. Apollon ve Dionysos için bkz. Friedrich Nietzsche, *The Birth of Tragedy*, çeviren Shaun Whiteside, Penguin, Londra, 1994; Türkçesi: *Tragedyanın Doğuşu*, çev. Mustafa Tüzel, İstanbul: İthaki, 2005. Halk gücüne karşı duyulan Apolloncu korkunun ilgi çekici bir güncel versiyonu da Christoph Spehr’in filmi *Free Cooperation*’dır. (2004).

- 11 Birtwhistle, *Living Art*, s. 63. Jorn'un Brian Massumi'yle kıyaslanması oldukça faydalı olacaktır: Brian Massumi, *Parables of the Virtual: Movement, Affect, Sensation*, Duke University Press, Durham NC, 2002.
- 12 Friedrich Engels, *Anti-Dühring*, Progress Publishers, Moskova, 1975; Türkçesi: *Anti-Dühring*, çev. Reşat Baraner, Ankara: Sol Yayınları, 1966. Engels'in bilimciliğinin hem Doğu hem de Batı Marksizmlerinde oynadığı rol tartışmalıdır. Bkz. Helena Sheehan, *Marxism and the Philosophy of Science*, Humanity Books, Amherst NY, 1993. Jorn'un ayırt edici özelliği, ne sanat ne de bilim felsefesiyle ilgilenmemesidir; pratik olarak bilimle yan yana giden paralel bir estetik pratikle daha çok ilgilidir.
- 13 Burada Jorn'un radikal bir modernizm soykütüğü ile sanat tarihiyle derinden ilgili olan bir başka eski Sitüasyonist'in soykütüğü arasında ilginç bir mukayese yapılabilir. Bkz. T. J. Clark'ın *Farewell to an Idea*. Clark'ın aksine Jorn, yüzyılın ortasında hâlen estetik pratiğe olumlu yaklaşılmaktaydı. Gösterinin negatif halinden daha fazlası olabilirdi bu.
- 14 Friedrich Engels, *Socialism: Utopian and Scientific*, International Publishers, New York, 2004, s. 51; Türkçesi: *Ütopik Sosyalizm ve Bilimsel Sosyalizm*, çev. Öner Ünalın, Ankara: Sol Yayınları, 1970.
- 15 *New York Times*, 5 Ocak 2009.
- 16 Birtwhistle, *Living Art*, s. 69, 72.
- 17 A.g.y., s. 97. Jorn'un mistik maddecilik girişimi, Paris'teki başka bir İskandinav sanatçıyı hatırlatır: August Strindberg, *Inferno*, Penguin, Harmondsworth, 1979.
- 18 Birtwhistle, *Living Art*, s. 76.
- 19 Birtwhistle, *Living Art*, s. 181. Modifikasyonlar gösterisi için bkz. "Modifications Peinture Détournée", Gérard Berréby (haz.), *Textes et Documents Situationnistes 1957–1960* içinde, Editions Allia, Paris, 2004, s. 102 vd; Claire Gilman, "Asger Jorn's AvantGarde Archives", McDonough, *Guy Debord and the Situationist International* içinde.
- 20 Birtwhistle, *Living Art*, s. 93. Ralph Rumney, Debord'u Huizinga'yla tanıştıran kişi olduğunu iddia etse de André Breton ona 1954 gibi erken bir tarihte Debord'dan bahsetmiştir. Sitüasyonist anlayışta Libero Andreotti ile birlikte Huizinga da merkezi hale gelecektir: Libero Andreotti, "Play-tactics of the Internationale Situationniste", *October*, Kış 2000.
- 21 Benedict de Spinoza, *Ethics*, Penguin, Londra, 1996, s. 24–5, 33, S2; Türkçesi: *Etika*, çev. Hilmi Ziya Ülken, Ankara: Dost, 2004, s. 67
- 22 Gilles Deleuze ve Félix Guattari, *A Thousand Plateaus*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1987, s. 10.
- 23 Birtwhistle, *Living Art*, s. 92.

- 24 A.g.y. Jörn gibi Huizinga da katı bir Hıristiyanlık geleneği içinde büyütülmüş ve buna inatçı bir estetizmle tepki vermişti. Bkz. Robert Anchor, "History and Play: Johan Huizinga and His Critics", *History and Theory*, Şubat 1978.
- 25 Alfred Jarry, *Exploits and Opinions of Dr Faustroll, Pataphysician*, Exact Change Press, Boston, 1996.
- 26 Bkz. Perry Anderson, *Considerations on Western Marxism*, New Left Books, Londra, 1977; Türkçesi: *Batı Marksizmi Üzerine Düşünceler*, çev. Bülent Aksoy, İstanbul: İletişim, 2004. Kitap Batı Marksizmi fikrini hakikaten pekiştirir. Ayrıca daha sonraki düşünceleri için bkz. Perry Anderson, *In the Tracks of Historical Materialism*, Verso, Londra, 1985; Türkçesi: *Tarihsel Materyalizmin İzinde*, çev. Mehmet Bakırcı, İstanbul: Belge Yayınları, 1986.
- 27 Birtwhistle, *Living Art*, s. 100, 35, 103. Jörn'un Isou'ya yönelttiği eleştiriyi içeren "Originality and Magnitude" şurada bulunabilir: Asger Jörn, *Open Creation and Its Enemies*, Unpopular Books, Londra, 1994. İlk olarak *Internationale Situationniste* içinde yayımlanmıştır, n. 4, Haziran 1960.
- 28 Bkz. Paul Klee, *The Diaries of Paul Klee, 1898-1918*, University of California Press, Berkeley, 1973; Türkçesi: *Günlükler*, çev. Selahattin Dilidüzgün, İstanbul: YKY, 2005; Viktor Shklovsky, *Mayakovsky and His Circle*, Pluto Press, Londra, 1974.
- 29 Birtwhistle, *Living Art*, s. 114. Diyagram hususunda bkz. Gilles Deleuze, *Foucault*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1988; Türkçesi: *Foucault*, çev. Burcu Yalım ve Emre Koyuncu, İstanbul: Norgunk, 2000.
- 30 Birtwhistle, *Living Art*, s. 152, 157.
- 31 A.g.y., s. 161. Jörn'un tarihöncesine yaklaşımı Vere Gordon Childe'inkinden çok da farklı değildir: Vere Gordon Childe, *Man Makes Himself*, Mentor Books, New York, 1951.
- 32 Birtwhistle, *Living Art*, s. 161; krş. "ilkel komünizm" hususunda Engels, *Origins of the Family, Private Property and the State*, Progress Publishers, Moscow, 1978; Türkçesi: *Ailenin, Özel Mülkiyetin ve Devletin Kökeni*, çev. Kenan Somer, Ankara: Sol, 1967.
- 33 Birtwhistle, *Living Art*, s. 166, 173. Bill ve Jörn'un arasındaki anlaşmazlık Kleist'in kuklalar üzerine yazdığı ünlü denemenin iki farklı okuması olarak görülebilir. Şayet cennet kilitliyse ama hâlen arkasında bir girişi olması mümkünse, anahtar biçim mi yoksa hareket mi olacaktır? Heinrich von Kleist, *Selected Prose*, Archipelago Books, Brooklyn NY, 2009, s. 264 vd.
- 34 Bkz. Guy Atkin, *Jörn in Scandinavia: 1930-1953*, Wittenborn, New York, 1968.

- 35 Jean-Paul Sartre, *Being and Nothingness*, Washington Square Press, New York, 1956, s. 620–8, 621, 623, 624, 625, 628; Türkçesi: *Varlık ve Hiçlik*, çev. Turhan Ilgaz ve Gaye Çankaya Eksen, İstanbul: İthaki, 2011.
- 36 Louis Althusser, *For Marx*, Verso, Londra, 2006; Türkçesi: *Marx İçin*, çev. Işık Ergüden, İstanbul: İthaki, 2002; Louis Althusser ve Etienne Balibar, *Reading Capital*, Verso, Londra, 2009; Türkçesi: *Kapitali Okumak*, çev. Işık Ergüden, İstanbul: İthaki, 2007. *Kapitali Okumak*'ın İngilizce edisyonu Jacques Rancière ve Roger Establet'nin katkılarını dışarıda bırakır. Jorn'la radikal teorisyen olarak ilgilenen az rastlanır bir çalışmayı Richard Gombin yapmıştır: *The Radical Tradition*, St Martin's Press, New York, 1979, s. 119–25.

5 Geçici Bir Mikro-Toplum

- 1 Rumney'in Cosio fotoğraflarının geniş bir seçkisi benim *50 Years of Recuperation of the Situationist International* (Princeton Architectural Press, New York, 2008) adlı kitabıma dahil edilmiştir.
- 2 Debord'dan Jorn'a, 1 Eylül 1957. Debord'un Yazışmalar'ı Fayard tarafından basıldı. İlk cilt İngilizcede de vardır: Guy Debord, *Correspondence: The Foundation of the Situationist International*, Semiotext(e), Los Angeles, 2009.
- 3 Ivan Chtcheglov, "Lettres de Loin", *Internationale Situationniste* n. 9, Ağustos 1964, s. 38.
- 4 Debord'dan Straram'a, 3 Ekim 1958.
- 5 Debord'dan Constant'a, 7 Eylül 1959.
- 6 Guy Debord, *Panegyric*, Verso, Londra, 1991, s. 59.
- 7 Debord'dan Korun'a, 16 Haziran 1958; Debord'dan Wyckaert'e, 22 Haziran 1960; Debord'dan Jorn'a, 16 Temmuz 1960.
- 8 Debord'dan Ovadia'ya, 30 Mart 1960; Debord'dan Straram'a, 12 Kasım 1958.
- 9 Debord'dan Olmo'ya, 18 Ekim 1957; Debord'dan Rumney'e, 13 Mart 1958.
- 10 Hikâyenin Guggenheim tarafı için bkz. Mary V. Dearborn, *Mistress of Modernism: The Life of Peggy Guggenheim*, Houghton Mifflin Harcourt, Boston, 2004. Rumney'i sorumsuz bir alkolik olarak görmesi tamamen yanlış değildi.
- 11 Ralph Rumney, "The Leaning Tower of Venice", Simon Ford, *The Situationist International: A User's Guide* içinde, Black Dog, Londra, 2005 ve ayrıca *Vague*, n. 22, 1990, s. 33–5. Alloway'ın 1955-60 arasında yardımcı küratör olduğu Londra'daki ICA içinde Rumney de vardı fakat Rumney'in düşüncesi Alloway ve önemli bir üyesi olduğu Bağımsızlar Grubu'ndan ol-

- dukça farklı bir doğrultuya girdi. Bkz. Lawrence Alloway, *Imagining the Present*, Routledge, Londra, 2006. Ayrıca bkz. Alan Woods, *The Map Is Not the Territory*, Manchester University Press, Manchester, 2000. Kitap Rumney'in kurallı oyun (*game*) ile oyun (*play*) arasındaki ayrım hakkında sonraki çözümlemelerini içerir.
- 12 Debord'dan Constant'a, 21 Haziran 1960.
- 13 *New Yorker*, 9 Haziran 2008. Piyasa sanatı olarak çağdaş sanat hususunda bkz. Isabelle Graw, *High Price: Art Between the Market and Celebrity Culture*, Sternberg Press, Berlin, 2010.
- 14 Debord'dan Constant'a, 2 Haziran 1960; Debord'dan Melanotte'ye, 10 Şubat 1959.
- 15 Debord'dan Frankin'e, 26 Ocak 1960; Debord'dan Korun'a, 16 Haziran 1958; Debord'dan Straram'a, 25 Ağustos 1960.
- 16 Ya da Blanchot bunu önerir. Bkz. Blanchot, *The Unavowable Community*; Türkçesi: *İtiraf Edilemeyen Cemaat*, çev. Işık Ergüden, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1997.
- 17 Debord'dan Gallizio'ya, 13 Ocak 1957; Debord'dan Straram, 12 Kasım 1958; Debord'dan Simondo'ya, 22 Ağustos 1957; Debord'dan Gallizio'ya, 23 Kasım 1957. Simondo hususunda: Cristiana Campanini, "Simondo Inedito", *Arte*, Mayıs 2004.
- 18 Debord'dan Constant'a, 16 Eylül 1959; Debord'dan Constant'a, 16 Ekim 1959.
- 19 Debord'dan Constant'a, 3 Mart 1959; Debord'dan Constant'a, 28 Şubat 1959.
- 20 Cardinal de Retz, *Mémoires*, Société des Bibliophiles, Paris, 1903, s. 215.
- 21 Giorgia Bertolino ve diğ. (haz.), *Pinot Gallizio: Il laboratorio della scrittura*, Charta, Milan, 2005, s. 20. Gallizio hususunda bkz. Nicola Pezolet, "The Cavern of Antimatter", *Grey Room*, Kış 2010 ve Frances Tracey, "Pinot Gallizio's Industrial Painting", *Oxford Art Journal*, n. 28, 2005.
- 22 Bertolino, *Pinot Gallizio*, s. 164. Alba konferansı hakkında bkz. Nathalie Aubert, "Cobra After Cobra and the Alba Congress", *Third Text*, March 2006.
- 23 Michèle Bernstein, "In Praise of Pinot Gallizio", McDonough, *Guy Debord and the Situationist International* içinde, s. 70 ve Berréby (haz.), *Textes et documents*, s. 64–8. Ayrıca bkz. Mirella Bandini, "An Enormous and Unknown Chemical Reaction", Sussman, *On the Passage of a Few People...* içinde, s. 72. Gallizio'nun oyun ve emek ötesindeki praksişi, değer bizzat eylemin çıkarlarının ve motivasyonlarının muğlaklığından türetildiği, şimdilerde yeniden güç kazanan biçimiyle oyunemek (*playbor*) denilen şeyin kökeninde yatıyor olabilir. Bkz. Nick Dyer-Witheford ve Greig de Peuter, *Games of Empire*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2009.

- 24 Debord'dan Gallizio'ya, 30 Ocak 1958; Debord'dan Constant'a, 20 Mayıs 1959; Debord'dan Constant'a, 2 Haziran 1960. Guy Debord, *Considerations on the Assassination of Gérard Lebovici*, Tam Tam Books, Los Angeles, 2001, s. 78.
- 25 Debord'dan Constant'a, 26 Kasım 1959.
- 26 Constant & Debord, "Amsterdam Declaration", Andreotti & Costa, *Theory of the Dérive*, s. 80-1; *Internationale Situationiste* n. 2, Aralık 1958, s. 31-2.
- 27 Alice Becker-Ho, *Princes of Jargon*, Edwin Mellen Press, Lewiston NY, 2004, s. 39. Constant'ın anlatımı için bkz. Andreotti ve Costa, *Theory of the Dérive*, s. 154.
- 28 Constant, "On Our Means and Our Perspectives" (1958), *The Decomposition of the Artist* içinde, Drawing Center, New York, 1999, s. 7. Ayrıca bkz. Debord'un Constant'a mektubu, 25 Eylül 1958.
- 29 Constant, "On Our Means and Our Perspectives", Andreotti & Costa, *Theory of the Dérive*, s. 77; *Internationale Situationiste*, n. 2, 1958. Constant hâlihazırda üzerinde büyük etki bırakan Henri Lefebvre'in *Gündelik Hayatın Eleştirisi*'nin 1947 baskısından haberdardı.
- 30 Debord'dan Constant'a, 25 Eylül 1958; Debord'dan Constant'a, 8 Ağustos 1958.
- 31 Debord'dan Constant'a, 8 Ağustos 1958; Debord'dan Constant'a, 7 Eylül 1959.
- 32 Debord'dan Constant'a, 4 Nisan 1959. Debord'un Constant'ı kurtarmakla suçladığı ütopyacılar hususunda bkz. Frank Manuel, *The Prophets of Paris*, Harper, New York, 1965.
- 33 A.g.y. Bkz. Raoul Vaneigem, "Comments Against Urbanism", *Internationale Situationiste* içinde, n. 6, Ağustos 1961; ayrıca McDonough içinde, s. 119 vd. Bu yazı, Chombart'a yönelik bir saldırı olmasının yanı sıra Sitüasyonistlerin yapıları biçim konusundaki ütopyacı serüvenleriyle kitabı bitirir.
- 34 Debord'dan Constant'a, 21 Haziran 1960; Debord'dan Jom'a aktarıldığı gibi, 6 Temmuz 1960; Debord'dan Constant'a, 21 Haziran 1960.
- 35 Marcel Mauss, *The Gift*, Norton, New York, 2000; Georges Bataille, *The Accursed Share*, Vol. 1, Zone Books, New York, 1989; Türkçesi: *Lanetli Pay*, çev. Işık Ergüden, Ankara: Dost, 2011. Ya Sosyalizm Ya Barbarlık grubundaki önemli bir şahsiyet olan Claude Lefort da armağan konusunu ele almıştı fakat Debord Lefort'dan pek hoşlanmazdı ve gruba duyduğu ilgi Lefort'un 1958'de gruptan ayrılışından sonraya dayanır.
- 36 Jacques Derrida, *Given Time: 1. Counterfeit Money*, çeviren Peggy Kamuf, University of Chicago Press, Chicago, 1991, s. 28, 15, 24. Ayrıca bkz. Douglas Smith, "Giving the Game Away: Play and Exchange in Situationism and Structuralism", *Modern & Contemporary France*, November 2005; yirminci yüzyıl toplumsal düşüncesinde iş ve armağan alanını bütünüyle göz-

den geçiren faydalı bir özet için bkz. Scott Cutler Shershow, *The Work and the Gift*, University of Chicago Press, Chicago, 2005.

- 37 Claude Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*, New York, 1965, s. 62; Türkçesi: *Hüzünlü Dönenceler*, çev. Ömer Bozkurt, İstanbul: YKY, 1994. Sartre burada yakındaki düşmandır.
- 38 Debord'dan Constant'a, 2 Haziran 1960.

6 Daimi Oyun

- 1 Charles Fourier, *The Theory of the Four Movements*, Cambridge University Press, Cambridge, 1996, s. 111. Bu bölüm, Fourier'den yararlanarak toplumsal cinsiyetler arasındaki ilişkilere ilişkin genelgeçer bir Marksist yaklaşım üzerine eğiliyor ve aslen mülkiyet sorunuyla ilgileniyor. Şimdilerde daha yaygın, temsille daha ilgili bir yaklaşım için bkz. Kelly Baum, "The Sex of the Situationist International", *October*, n. 126, Güz 2008. Temsil eleştirisinin çökerek tüketici feminizmine dönüşmesi hususunda bkz. Nina Power, *One Dimensional Woman*, Zero Books, Winchester UK, 2009.
- 2 Kristin Ross, *Fast Cars, Clean Bodies*, MIT Press, Cambridge MA, 1995, s. 148. Bernstein'in romanlarındaki karakterler için ziyade hızlı bedenler ve temiz arabalar söz konusudur.
- 3 De Scudéry'nin haritası ve döneminin mekân siyaseti hususunda bkz. Joan DeJean, "No Man's Land: The Novel's First Geography", *Yale French Studies* n. 73, 1987. Ayrıca bkz. Madeleine de Scudéry'e giriş, *The Story of Sappho*, çev. Karen Newman, University of Chicago Press, Chicago, 2003. Anthony Vidler faydalı bir şekilde *Carte de Tendre*'i psikocoğrafyaya bağlar: "Terres Inconnues", *October* n. 115, Kış 2006. Sapphocu arzusun (anti-) romanının daha güncel bir versiyonu için bkz. Eileen Myles, *Inferno*, O/R Books, New York, 2010.
- 4 Debord'dan Stram'a, 10 Ekim 1960. Romanları bir geçiş taktiği olarak saptırma imkânları "Saptırma: Bir Kullanım Kılavuzu"nda tartışılmıştır: "Détournement: A User's Guide", Knabb, *Anthology* içinde, s. 18.
- 5 Carol Hanisch, "The Personal is Political", Shulamith Firestone ve Anne Koedt (haz.), *Notes from the Second Year* içinde, Women's Liberation, New York, 1970. Bu ifadeyi kimin bulduğu konusunda şiddetli tartışmalar yaşanmıştır.
- 6 Maurice Blanchot, *Friendship*, çeviren Elizabeth Rottenberg, Stanford University Press, Stanford CA, 1997, s. 70. Henri Lefebvre, *Introduction to Modernity*, Verso, Londra, 1995, s. 337.
- 7 Debord'dan Frankin'e, 15 Temmuz 1959.

- 8 Xavier Canonne, *Surrealism in Belgium 1924–2000*, Mercatorfonds, Brüksel, 2007, s. 142. Mochot, bir başka Belçikalı gerçeküstücü olan Paul Bourgoignie'nin kardeşinin üvey kızıydı.
- 9 Michèle Bernstein, *La Nuit*, Buchet-Chastel, Paris, 1961, s. 40.
- 10 Bernstein, *La Nuit*, s. 18, 92.
- 11 Arthur Adamov, *Ping-Pong: A Play in Two Parts*, Grove Press, New York, 1959.
- 12 Asger Jorn, "La Création ouverte et ses ennemis", *Internationale Situationniste* n. 5, s. 45; *Open Creation and Its Enemies*, çev. Fabian Tompsett, Unpopular Books, Londra, 1994, s. 39.
- 13 Debord ve Wolman, "Détournement: A User's Guide."
- 14 Dağıtılmış şebekeler ve diğer türler hususunda bkz. Alex Galloway, *Protocol*, MIT Press, Cambridge MA, 2004.
- 15 Choderlos de Laclos, *Dangerous Liaisons*, Penguin, Londra, 2007; Türkçesi: *Tehlikeli İlişkiler*, çev. İsmail Yerguz, İstanbul: Kırmızı Yayınları, 2010; Michel Feher (haz.), *The Libertine Reader: Eroticism and Enlightenment in Eighteenth-Century France*, Zone Books, New York, 1997.
- 16 Debord'dan Straram'a, 12 Kasım 1958.
- 17 Michèle Bernstein, *Tous les chevaux du roi*, Editions Allia, Paris, 2004, s. 116; *All The King's Horses*, çev. John Kelsey, Semiotext(e), Los Angeles, 2008, s. 108.
- 18 Odile Passot, "Portrait of Guy Debord as a Young Libertine", *Substance* n. 3, 1999, s. 77. Odile Passot bir mahlastır; metni esasen Jean-Marie Apostolidès yazmıştır. Bkz. Jean-Marie Apostolidès, *Les Tombeaux de Guy Debord*, Flammarion, Paris, 2006.
- 19 Bkz. Marcel Carné, *Les Visiteurs du soir* (Gece Ziyaretçileri), 1942, senaryo Jacques Prévert ve Pierre Laroche tarafından yazılmıştır.
- 20 Bernstein, *Tous les chevaux*, s. 36; *King's Horses*, s. 42.
- 21 Len Bracken, *Guy Debord Revolutionary*, Feral House, Venice CA, 1997, s. 245. En güvenilir biyografi olmasa da bir ruhu vardır bu kitabın.
- 22 Asger Jorn ve Noël Arnaud, *La Langue verte et la cuite. Etude gastrophonique sur la marmythologie musiculinaire*, (Bibliothèque d'Alexandrie c. 3), Jean-Jacques Pauvert Editeur, Paris, 1968. Bu kitaba dair *Man*'de şaşırtıcı bir şekilde içten ve zekice bir eleştiri yazılmıştır: *Man*, c. 4, n. 4, December 1969, s. 667.
- 23 Greil Marcus, *Lipstick Traces*, s. 423; Türkçesi: *Ruj Lekesi*, çev. Gürol Koca, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1999. Marcus, Sitüasyonistlere dair ufuk açıcı bir anlatı sunar. Bu anlatıya burada ilgilendiğimiz pek çok kişiğe (Wolman, Trocchi, Bernstein) ilişkin içgörüler de dâhildir.

7 Teneke Kutu Felsefesi

- 1 Abdelhafid Khatib, "Attempt at a Psychogeographical Description of Les Halles", Andreotti & Costa, *Theory of the Dérive*, s. 72-6 ; *Internationale Situationniste* n. 2, Aralık 1958. Khatib'in Les Halles'i Gérard de Nerval' in-kiyle karşılaştırabilir: "October Nights", *Selected Writings* içinde, Penguin, Londra, 1999, s. 204 vd.
- 2 Bkz. Martin Evans, *The Memory of Resistance*, Berg French Studies, New York, 1997; Todd Shepard, *Inventing Decolonization*, Cornell University Press, Ithaca NY, 2006.
- 3 Anselm Jappe, *Guy Debord*, University of California Press, Berkeley, 1999. Hegelci-Marksist Debord'un harikulade bir okumasıdır bu kitap. Bağlamın daha kapsamlı hali için bkz. Mark Poster, *Existential Marxism in Postwar France: From Sartre to Althusser*, Princeton University Press, Princeton NJ, 1975. Ayrıca bkz. V. I. Lenin, "Left-Wing Communism, an Infantile Disorder", *Collected Works*, c. 31, Progress Publishers, Moskova, 1964; Türkçesi: "*Sol*" Komünizm, Bir Çocukluk Hastalığı, çev. Ferit Burak Aydar, İstanbul: Agora, 2010.
- 4 Stephen Hastings-King, Debord'un Ya Sosyalizm Ya Barbarlık grubuyla ilişkisinin çeşitli evrelerini daha incelikli bir şekilde anlatır: "L'Internationale Situationniste, Socialisme ou Barbarie, and the Crisis of the Marxist Imaginary", *Substance* n. 90, 1999. Grubun önemli üyeleri, özellikle de Castoriadis, Marksizmden uzaklaşarak yeni bir eleştiriye yöneldiklerinde Debord gruba karşı mesafe almış ve Hastings-King'in görüşüne göre, proletaryanın tek devrimci ifadesi olarak onların yerini almaya çalışmıştı. Fakat Hastings-King *Gösteri Toplumu*'nun o dönemde solda birbirleriyle çekişen nüfuz sahibi metinlerin saptırılması olduğunu pek de göremez. Bu ünlü metinde Lukács idolleştirilmekten ziyade altüst edilir.
- 5 Bkz. Debord'dan Jorn'a, 16 Temmuz 1960.
- 6 Asger Jorn, *The Natural Order and Other Texts*, çeviren Peter Shield, Ashgate, Farnham UK, 2002, s. 139. Jorn, bu cilde dâhil olan *Değer ve İktisat* (1962) kitabı için 1960'ta yazdığı "Eleştiri"sine yeni materyaller ekledi. Referanslar hem sonraki metnin Shield çevirisine, hem de orijinal Fransız metnedir ve alıntı her ikisinde de geçer.
- 7 C. Wright Mills, *The Power Elite*, Oxford University Press, Oxford, 1957; Türkçesi: *İktidar Seçkinleri*, çev. Ünsal Oskay, İstanbul: Bilgi Yayınevi, 1974. Mills konusunda bkz. Daniel Geary, *Radical Ambition: C. Wright Mills, the Left and American Social Thought*, University of California Press, Berkeley, 2009.

8 Jorn, *The Natural Order*, s. 135.

9 Mauss ve Sovyet ekonomisi eleştirisi hususunda bkz. David Graeber, *Toward an Anthropological Theory of Value*, Palgrave, Londra, 2001.

10 Marx'ta sermayeyle aşk ilişkisi hususunda bkz. Marshall Berman, *All That Is Solid Melts into Air*, Penguin, New York, 1988; Türkçesi: *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*, çev. Ümit Altuğ ve Bülent Peker, İstanbul: İletişim, 1994; Jean-François Lyotard, *Libidinal Economy*, Indiana University Press, Bloomington, 1993; Türkçesi: *Libidinal Ekonomi*, çev. Emre Sünter, İstanbul: Hil Yayınları, 2012.

11 Asger Jorn, *Critique de la politique économique-Suivie de la lutte finale*, Internationale Situationniste, Mayıs 1960, s. 25; *The Natural Order*, s. 132. Jorn, ekonomi politigin eleştirisini derinleştirmeye yönelik bir başka girişimi öngörmüştür, bkz. Jean Baudrillard, *The Mirror of Production*, Telos Press, St. Louis, 1975; Türkçesi: *Üretimin Aynası*, çev. Oğuz Adanır, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2013.

12 Jorn, *The Natural Order*, s. 126.

13 Jorn, *Critique*, s. 10; *The Natural Order*, s. 130.

14 Jorn, *Critique*, s. 11; *The Natural Order*, s. 139.

15 Jorn, *Critique*, s. 13; *The Natural Order*, s. 141.

16 Jorn, *Critique*, s. 28; *The Natural Order*, s. 135. Warhol'a dair Jorncu bir okumada saf kaplayıcı değer sanatı derhal göze çarpıyor.

17 Jorn, *Critique*, s. 16; *The Natural Order*, s. 136. Georges Bataille'a karşılaştırmamız: *The Accursed Share, c. 1*, Zone Books, New York, 1991; Türkçesi: *Lanetli Pay*, çev. Işık Ergüden, Ankara: Dost, 2011. Kıtık, Sartre'ın *Diyalettik Aklın Eleştirisi* 'nde anahtar bir tabir olacaktır.

18 Jorn, *Critique*, s. 29, 138. Henri Lefebvre, *Introduction à la modernité. Préludes*, Les Editions de minuit, Paris, 1962, s. 37-8. Ayrıca bkz. Susan Buck-Morss, *Dreamworld and Catastrophe: The Passing of Mass Utopia in East and West*, MIT Press, Cambridge MA, 2002; Türkçesi: *Rüya Alemi ve Felaket*, çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis, 2004. Stalin'in evrene saldırısı üzerine en fevkalade metinleri tabii ki Andrey Platonov yazmıştır: bkz. *Soul and Other Stories*, NYRB Classics, New York, 2007; Türkçesi: *Can*, çev. Günay Çetao Kızılırmak, İstanbul: Metis, 2010 ve *The Foundation Pit*, NYRB Classics, New York, 2009; Türkçesi: *Çukur*, çev. Kayhan Yükseler, İstanbul: Turkuvaz Kitap, 2008.

19 Debord'dan Jorn'a, 6 Temmuz 1960.

20 Jorn, *The Natural Order*, s. 142.

- 1 Lefebvre, *Introduction à la modernité. Préludes*, s. 131–4 (bundan sonra *Modernité*); İngilizce çevirisi için bkz. Henri Lefebvre, *Introduction to Modernity*, Verso, Londra, 1995, s. 128–30 (bundan sonra *Modernity*).
- 2 Henri Lefebvre, *Critique de la vie quotidienne II – Fondements d’une sociologie de la quoti-dienneté*, L’Arche Editeur, Paris, 1961, s. 51 (bundan sonra *Quotidienne II*). İngilizce çevirisi için bkz. Henri Lefebvre, *Critique of Everyday Life Volume 2*, Verso, Londra, 2008, s. 49 (bundan sonra *Everyday 2*); Türkçesi: *Gündelik Hayatın Eleştirisi II – Gündelik Hayat Sosyolojisinin Temelleri*, çev. Işık Ergüden, İstanbul: Sel Yayıncılık, 2013.
- 3 Henri Lefebvre, *The Explosion*, Monthly Review Press, New York, 1969, s. 104. Andy Merrifield, *Henri Lefebvre: A Critical Introduction*, Routledge, Londra, 2006. Lefebvre’in geçmişiyle hesaplaşması hususunda bkz. *La Somme et le reste*, Economica, Paris, 2008.
- 4 Henri Lefebvre, *Key Writings*, Continuum, Londra, 2003, s. 167.
- 5 Kristin Ross, “Lefebvre on the Situationists: An Interview”, McDonough, *Guy Debord and the Situationists* içinde, s. 268.
- 6 “Letters from Henri Lefebvre”, *Norbert Guterman Papers*, Box 1/Folder 1953–1962; Rare Book and Manuscript Library, Columbia University Library, Paris 31-12-1958.
- 7 *Quotidienne II*, s. 102; *Everyday 2*, 98, 121–2, 105. Lefebvre’in Gilbert Simondon’dan ödünç aldığı transdüksiyon hakkında daha fazlası için bkz. Adrian Mackenzie, *Transductions: Bodies and Machines at Speed*, Continuum, Londra, 2006.
- 8 Lefebvre’i en pek çok kavramı gibi bu da daha ziyade kolektif bir üretimin ürünü olabilir. Lefebvre ihtiyaçlar teorisi konusunda Dionys Mascolo’nun çalışmasından yararlanır: Dionys Mascolo, *Le Communisme: Révolution et communication*, Gallimard, Paris, 1953. Mascolo ve Lefebvre, partili olmayan Marksistlerle 1956’da *Arguments* dergisinde birlikte çalıştılar. Bkz. Mark Poster, *Existential Marxism in Postwar France*. Poster, Lefebvre’in Komünist Parti’den ayrılışından sonraki eserlerini Sartre’in eserleri üzerine çalışmaları ve *Arguments*’in gelişimi bağlamına oturtur, ki sonuncusu muhtemelen Debord’la kısa süreli ilişkileneşinden çok daha önemlidir.
- 9 Henri Lefebvre, *Everyday Life in the Modern World*, Transaction Publishers, New Brunswick NJ, 2007, s. 13; Türkçesi: *Modern Dünyada Gündelik Hayat*, çev. Işın Gürbüz, İstanbul: Metis, 1998. 1967’de yazılan kitap, *Gündelik Hayatın Eleştirisi*’nin planlanan üçüncü cildinin bir özeti idi. Üçüncü cilt en sonunda ortaya çıktığında bu kitaptan oldukça farklı bir hava kazanmıştı. Lefebvre, bu son ciltte çözümlemesini tüketim kültürünün büyük haşivine doğru genişletir. Tüketim kültüründe tüketiciler asıl tüketilenin

kendileri olduklarından şüphelenmeye başlarlar ve göstergeler göndergelelerinden bağımsız bir şekilde havada süzülür. “Tüm gönderge öğelerinin ortadan kaybolduğu ve geriye kalan tek şeyin bellek ve bir gönderge sistemine yönelik talep olduğu da söylenebilir.” Burada Lefebvre’in en hünerli asistanının geliştireceği projenin nüvesi bulunabilir. Bkz. Baudrillard, *The System of Objects*.

- 10 Eugene Thacker, *After Life*, University of Chicago Press, Chicago, 2010, s. x, 12. Eugene, Raoul Vaneigem’in *Movement of the Free Spirit*’nin (Zone Books, New York, 1998) hayatın metafiziğini ruh olarak radikalleştirmeye yönelik bir girişim olabileceğine dikkatimi çekmişti.
- 11 Bkz. John Bellamy Foster, *Marx’s Ecology: Materialism and Nature*, Monthly Review Press, New York, 2000; Türkçesi: *Marksist Ekoloji*, çev. Şahan Yataarkalkmaz, İstanbul: Kalkedon, 2012. Thacker’ın Aristo’yu üç hayat metafiziğinden (zaman, biçim, tin) ötürü mihenk taşı yapmasına karşılık maddeci hayat için muhtemelen Marx ve Darwin’in yaptığı gibi Lukretius ve Epikürçülere bakılmalıdır.
- 12 Lefebvre, *Quotidienne II*, s. 17; *Everyday 2*, s. 11.
- 13 Lefebvre, *Modernité*, s. 100; *Modernity*, s. 93–4.
- 14 Lefebvre, *Quotidienne II*, s. 79; *Everyday 2*, s. 75. Debord, *Gösteri Toplumu*’nun “Zaman ve Tarih” bölümünde döngüsel ve doğrusal zaman üzerine daha da eğilecektir.
- 15 Lefebvre, *Quotidienne II*, s. 84; *Everyday 2*, s. 81.
- 16 Lefebvre, *Quotidienne II*, s. 229; *Everyday 2*, s. 227. Bkz. Gayatri Spivak, *A Critique of Postcolonial Reason*, Harvard University Press, Cambridge MA, 1999. Lefebvre bir modernite kavramını kolonyal ötekiye atıfta bulunmaksızın inşa eder.
- 17 Lefebvre, *Quotidienne II*, s. 138; *Everyday 2*, s. 134. Agôn ve aléa’ya değinilmesinde Roger Caillois’yla bir benzerlik seziliyor: Roger Caillois, *May, Play and Games*, University of Illinois Press, Champaign IL, 2001. Lefebvre’in *Arguments* grubundaki yoldaşı Kostas Alexos (oyunbaz bir biçimle) oyun teması geliştirir: *Vers la pensée planétaire*, Editions de Minuit, Paris, 1964; *Le Jeu du monde*, Editions de Minuit, Paris, 1969. Taktiksel olana indirgenmiş gündelik hayat hususunda bkz. Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, University of California Press, Berkeley CA, 2002; Türkçesi: *Gündelik Hayatın Keşfi I*, çev. Lale Arslan Özcan, Ankara: Dost, 2009 ve *Gündelik Hayatın Keşfi II*, çev. Erkan Ataçay ve Çağrı Eroğlu, Ankara: Dost, 2010. De Certeau stratejik boyutu dışta tutarak yalnızca taktiklerle uğraşır. De Certeau’nun kültürel çalışmalar alanındaki nüfuz sahibi çalışması, Fransız Kültür Bakanlığı tarafından ısmarlanmıştı. Bkz. Derek Schilling, “Everyday Life and the Challenge to History in Postwar France”, *Diacritics*, Bahar 2003, s. 37 ve ayrıca John Roberts, *Philosophizing the*

- Everyday*, Pluto Press, Londra, 2006; Türkçesi: *Gündelik Hayatın Felsefesi*, çev. Emre Can Ercan, İstanbul: Doruk Yayınları, 2013.
- 18 Lefebvre, *Modernité*, s. 125; *Modernity*, s. 121. Oyun teorisinin ve diğer Soğuk Savaş dönemi sosyal bilimlerinin gelişimi için bkz. Philip Mirowski, *Machine Dreams: Economics Becomes a Cyborg Science*, Cambridge University Press, Cambridge 2002; Manuel de Landa, *War in the Age of Intelligent Machines*, Zone Books, New York, 1991; Paul Edwards, *The Closed World: Computers and the Politics of Discourse in Cold War America*, MIT Press, Cambridge MA, 1997.
- 19 Lefebvre, *Quotidienne II*, s. 196; *Everyday 2*, s. 193. Huizinga'nın ki aslında kültürel olan ama yine de sert bir modernite, hatta modern yayıncılık ve gazetecilik eleştirisidir. Debord ve Lefebvre, gösterinin eleştirisi konusunda Huizinga'nın kendilerinden önce geldiğinin muhtemelen farkında değildi. Bkz. R. L. Colie, "Johan Huizinga and the Task of Cultural History", *American Historical Review*, c. 69, n. 3, 1964. Peter Geyl, "Huizinga as Accuser of His Age", *History and Theory*, c. 2, n. 3, 1963. Bir çağdaşı tarafından yapılan eleştirel bir incelemedir bu.
- 20 Lefebvre, *Quotidienne II*, s. 137-8; *Everyday 2*, s. 134. Fredric Jameson, yalnız Sartre, Laclau ve Mouffe'ta grup sorununun siyasal düşüncenin göbeğine yeniden yerleştirdiğini söyler: Fredric Jameson, *Archaeologies of the Future* içinde, Verso, Londra, 2006, s. 243. Ancak, Lefebvre'in gruplar hakkında daha kesinlikten uzak düşüncesiyle Sitüasyonistlerin pratiği beraber ele alındığında belki de başka bir yol açılabilir.
- 21 Lefebvre, *Quotidienne II*, s. 205; *Everyday 2*, s. 203. Oyunların acayip ontolojik durumunun son zamanlardaki neticeleri hususunda bkz. Jesper Juul, *Half Real: Video Games between Real Rules and Fictional Worlds*, MIT Press, Cambridge MA, 2005.
- 22 Lefebvre, *Quotidienne II*, s. 168; *Everyday 2*, s. 160. Lefebvre, Derrida'nın "Yapı, Gösterge ve Oyun" adlı ünlü denemesinin biçimsel berraklığına erişemez: "Structure, Sign and Play", *Writing and Difference* içinde, Routledge, Londra, 2001; Türkçesi: "İnsan Bilimlerinin Söyleminde Yapı, Gösterge ve Oyun", çev. Özkan Gözel, *Toplumbilim Dergisi*, Ankara: Bağlam Yay., n. 10, 1999. Lefebvre'de bunun yerine oyunun içerimlerinin pratik anlamı vardır.
- 23 Lefebvre, *Modernité*, s. 13, 5; *Quotidienne II*, s. 186, *Everyday 2*, s. 183; *Quotidienne II*, s. 184, *Everyday 2*, s. 181. Yeni filozoflara örnek teşkil eden bir eser için bkz. André Glucksmann (d. 1937) *The Master Thinkers*, Harper Collins, 1980.
- 24 Lefebvre, *Quotidienne II*, s. 242 ; *Everyday 2*, s. 240. Medya ve kültürel çalışmaların bir dalı hakikaten de popüler olanın sorgusuz sualsiz benimsenmesine ve gösterinin daha eski bir biçiminin merkezileştirici eğilimleri-

- ne karşı tüketici tercihini savunan bir popülizme meyletmiştir. Bkz. Henry Jenkins, *Fans, Bloggers, and Gamers: Media Consumers in a Digital Age*, NYU Press, New York, 2006.
- 25 Lefebvre, *Quotidienne II*, s. 264; *Everyday 2*, s. 262. Bu eleştiri, sözgelimi Jean Baudrillard'a uygulanabilir. Lefebvre'in tersine çevrilebilir yabancılaşması ilginç bir şekilde Deleuze ve Guattari'nin yerli yurtlulaşma ve yersiz yurtsuzlaşmasına benzer.
- 26 Lefebvre, *Quotidienne II*, s. 343; *Everyday 2*, s. 343.
- 27 BBC News, 10 Ağustos 2005.
- 28 Lefebvre, *Quotidienne II*, s. 355; *Everyday 2*, s. 356.
- 29 Lefebvre, *Quotidienne II*, s. 356; *Everyday 2*, s. 357.
- 30 Durum hususunda bkz. Gerald Raunig, *Art and Revolution: Transversal Activism in the Long Twentieth Century*, Semiotext(e), Los Angeles, 2007. Şayet Raunig'e göre Hegel durumu çatışma diyalektiğine fazla hızlı yediri-yorsa, Raunig de çoğalan farklılıkta çatışmayı haddinden fazla eritir. Ayrıca bkz. Roberto Ohrt, *Phantom Avantgarde*, Galerie Van de Loo, Münih, 1990, s. 163 vd.
- 31 Lefebvre, *Quotidienne II*, s. 351, *Everyday 2*, s. 353; Debord'dan Frankin'e, 22 Şubat 1960. Bu mektup ileride yazılacak bir makalenin zeminini teşkil eder: "Théorie des moments et construction des situations", *Internationale Situationniste* n. 4, s. 10–11; Andreotti & Costa, *Theory of the Dérive*, s. 100–1.
- 32 Debord'dan Jorn'a, 2 Temmuz 1959.
- 33 Lefebvre, *Modernité*, s. 128; *Modernity*, s. 123. Ayrıca, Lefebvre'in gündeliğe daha karamsar yaklaşımına kısa bir beyan için bkz. Henri Lefebvre, "The Everyday and Everydayness", *Yale French Studies*, n. 73, 1987. Lefebvre'in *Modern Dünyada Gündelik Hayat'ı Eleştirisi*'nin bir kenara atılmış üçüncü cildinden bölümler içerir. Üçüncü cilt en sonunda yayımlandığında çok değişmişti.
- 34 Lefebvre, *Modernité*, s. 174, *Modernity*, s. 173; *Modernité*, s. 233, *Modernity*, s. 237. Modernitenin hayaletvari niteliği ve Marksizmin ruh çağırma seansındaki kolaylaştırıcı rolü hususunda bkz. Jacques Derrida, *Specters of Marx: The State of the Debt, The Work of Mourning & the New International*, Routledge, Londra, 2006; Türkçesi: *Marx'ın Hayaletleri: Borç Durumu, Yas Çalışması ve Yeni Enternasyonal*, çev. Alp Tümertekin, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2001.
- 35 Lefebvre, *Quotidienne II*, s. 81; *Everyday 2*, s. 77.
- 36 Lefebvre, *Quotidienne II*, s. 165, *Everyday 2*, s. 164; *Modernité*, s. 168, *Modernity*, s. 167; *Modernité*, s. 255; *Modernity*, s. 259. Ayrıca, Lefebvre'in asistanlarından birinin eserlerinin tohumları burada bulunabilir. Bkz. Jean Baudrillard, *Simulacra and Simulation*, University of Michigan Press, Ann

Arbor, 1995; Türkçesi: *Simülakrlar ve Simülasyon*, çev. Oğuz Adanır, Ankara: Doğu-Batı Yayınları, 2003.

- 37 Lefebvre, *Modernité*, s. 277, *Modernity*, s. 283. Bunu Roland Barthes'ın *Çağdaş Söylenleri*'yle karşılaştırmak oldukça faydalıdır: *Mythologies*, Noonday Press, New York, 1972; Türkçesi: *Çağdaş Söylenler*, çev. Tahsin Yücel, İstanbul: Metis, 1990. Hiç şüphe yok ki, Barthes daha yakın ve aydınlatıcı okumalar yapmayı becerir, ama bunu Lefebvre'in modernitenin bütünleştirici eğilimlerine ilişkin kavrayışını kaybetme pahasına gerçekleştirir.
- 38 Lefebvre, *Modernité*, s. 280; *Modernity*, s. 286.
- 39 Lefebvre, *Modernité*, s. 286; *Modernity*, s. 283. Ayrıca bkz. Michael Löwy, *Morning Star, Surrealism, Marxism, Anarchism, Situationism, Utopia*, Texas University Press, Austin TX, 2009; Türkçesi: *Sabah Yıldızı – Gerçeküstücülük ve Marksizm*, çev. Ashıhan Aydın ve Uraz Aydın, İstanbul: Versus Kitap, 2009.
- 40 Constant Debord'un Amerikan çizgiromanlarına duyduğu sevgiyi *HuO: Hans-Ulrich Obrist: Röportajlar* (*HuO: Hans-Ulrich Obrist: Interviews*, Charta, Milan, 2003) adlı kitapta açıklar.
- 41 Lefebvre, *Modernité*, s. 294; *Modernity*, s. 302.
- 42 Lefebvre, *Quotidienne II*, s. 227; *Everyday 2*, s. 225.
- 43 Lefebvre, *Modernité*, s. 236–7; *Modernity*, s. 364.
- 44 Lefebvre, *Modernité*, s. 298; *Modernity*, s. 306.

9 Birlik Olmadan Dirlik Olur

- 1 thinkproperty.com, 8 Eylül 2008, Google Earth kanalıyla erişildi.
- 2 Charles Dickens, *The Mystery of Edwin Drood*, Everyman's Library, Londra, 2004; Türkçesi: *Edwin Drood'un Gizemi*, çev. Işıl Aydın, Ankara: İmge, 2011.
- 3 Jacqueline de Jong ile röportaj, Algonquin Oteli, New York, 17 Ekim 2009. De Jong'dan yapılacak tüm alıntılar, aksi belirtilmediği sürece bu röportajdan alınacaktır. Ayrıca bkz. De Jong ve Karen Kurczynski'nin Mikkel Bolt Rasmussen ve Jakob Jakobsen'e yaptığı katkılar, *Expect Anything Fear Nothing: The Situationist Movement in Scandanavia and Elsewhere*, Autonomedia, New York, yayına hazırlanıyor.
- 4 Gerçekleşmeyen Amsterdam gösterisi hususunda bkz. Sadler, *The Situationist City*, s. 115 vd. Gösteri, müzeyi kente açılan bir labirent haline getirmiş, hatta telsizlerle koordine edilen üç günlük bir sürüklenmelerle işi büyüt-müştü. Planın bir kısmı basıldı: "Die Welt Als Labyrinth", *Internationale Situationniste*, n. 4, Haziran 1960, s. 5–7.

- 5 Matta şurada aktarıyor: Guy Atkins, *Asger Jorn, The Crucial Years 1954–1964*, Borgens Forlag, Kopenhag, 1977, s. 56. Spur konusunda büyük ölçüde Diedrich Diederichsen'in anlatısına dayanıyorum: Diedrich Diederichsen, "Persecution and Self-Persecution: The Spur Group and Its Texts", *Grey Room*, Kış 2007.
- 6 Gruppe Spur, "Manifest", Berréby (haz.), *Textes et Documents* içinde, s. 90. Savaş sonrası Alman kültüründe Adorno'nun rolü hususunda bkz. Stefan Müller-Doohm, *Adorno: A Biography*, Polity, Cambridge, 2009 ve Adorno'nun şaşırtıcı şekilde çok satan kitabı, Theodor Adorno, *Minima Moralia: Reflections on Damaged Life*, Verso, Londra, 2006; Türkçesi: *Minima Moralia: Sakatlanmış Yaşamdan Yansımalar*, çev. Orhan Koçak ve Ahmet Doğukan, İstanbul: Metis, 1998.
Adorno, çağdaşı Lefebvre'in aksine proletaryaya inanmaktan vazgeçmişti. 1930'larda Fransa ve Almanya'nın apayrı tarihsel deneyimleri düşünüldüğünde, pek de şaşırtıcı değildir bu.
- 7 Vincent Kaufmann, *Revolution in the Service of Poetry*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2006, s. 93. Bu müthiş eser, *sitüasyonizmin* ya estetik ya da biyografi olarak (veya bu örnekteki gibi her ikisinde birden) yeniden gücünü kazanmasına vesile olan, bir kısmı pek de müthiş sayılamayacak bir sürü eserin yerini doldurabilir.
- 8 Vaneigem *Internationale Situationniste*'te varlığını, altıncı sayıdan itibaren, bilhassa yedinci sayıda başlayan "Basit Bayağılıklar" adlı yazı dizisiyle hissettirmeye başlar. Bkz. Knabb, *Anthology*, s. 117–30, 154–72. Constant'la hiç tanışmadığını iddia eder. Bkz. Hans Ulrich Obrist, "In Conversation with Raoul Vaneigem", *e-flux journal*, n. 6, Mayıs 2009.
- 9 Atkins, *Asger Jorn, The Crucial Years*.
- 10 Jorn'dan Debord'a mektup, 12 Temmuz 1960, Debord'dan Jorn'a 16 Temmuz 1960 tarihli bir başka mektupta hamış olarak alıntılanmıştır.
- 11 Debord'dan Jorn'a, 23 Ağustos 1962. Jorn alıntısı", *La Cinquième Conférence de l'I. S. à Göteborg*" içinde Jorn'un kullandığı mahlas olan George Keller'a atfedilir. Bkz. *Internationale Situationniste*, n. 7, Nisan 1962, s. 30.
- 12 Debord'dan Vaneigem'e, 16 Şubat 1962. Ayrıca bkz. Tom Levin'e mektup, Kasım 1989. Bu mektup Bill Brown'ın çevirisinde vardır.
- 13 "Danger! Do Not Lean Out!", *Situationist Times*, n. 1.
- 14 "The Struggle for the Situcratic Society", imzalayanlar Nash, de Jong ve diğerleri, *Situationist Times* n. 2, 1962.
- 15 Bkz. Howard Slater, "Divided We Stand: An Outline of Scandinavian Situationism", *Infopool* n. 4, 2001, s. 31. Slater, Nashçilerin değerinin açıklamasını hakkıyla yapar. Bunun için ona minnettarım. Ayrıca bkz. Howard Slater, "The Spoiled Ideas of Lost Situations", *Infopool* n. 2, 2000.

- 16 Jens Jørgen Thorsen, "The Communicative Phase in Art", *Situationister 1957-1970* içinde, Jørgen Nash ve diğ. (haz.), Bauhaus Situationist, 1966. Aktaran Slater, "Divided We Stand", s. 31. Thorsen'in iletişimsel sanatı ilişkisel estetiğin gücünü toplamış biçiminin habercisi olarak görülebilir. Bkz. Nicholas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, Les Presses du réel, Paris, 1998; Türkçesi: *İlişkisel Estetik*, çev. Saadet Özen, İstanbul: Bağlam Yayıncılık, 2005; bir eleştiri için bkz. Claire Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Verso, Londra, 2011.
- 17 Baş 1998'de yine kayboldu: *New York Times*, 21 Mart 1998.
- 18 Bkz. Slater, "Divided We Stand", s. 32.
- 19 Röportaj *Aspekt*, n. 3, Copenhagen, 1963, infopool.com için çeviren Jakob Jakobsen; T. J. Clark, *The Painting of Modern Life*, Princeton University Press, 1984, s. 10.
- 20 Jacqueline de Jong, "Critic on the Political Practice of Détournement", *Situationist Times*, n. 1, 1962.
- 21 A.g.y.
- 22 A.g.y.
- 23 Noël Arnaud, *Les Vies parallèles de Boris Vian*, 10/18, Paris, 1970; Türkçesi: *Boris Vian'ın Paralel Hayatları*, çev. Alev Er, İstanbul: İletişim, 2013. Patafizik Koleji hususunda bkz. Alastair Brotchie (haz.), *A True History of the College of Pataphysics*, Atlas Press, Londra, 1995.
- 24 Benjamin Buchloh şöyle yazar: "Dufrène suç teşkil eden faaliyetlerin toplumsal olarak bölümlere ayrılmasına, daha temkinli ve şüpheli bir tarzda bakmaya başlayacaktı... bu da neo-avangardın devrimci potansiyeline dair kötümserlik ile radikal muhalif davranışlar konusunda ısrar etmek arasında asılı kalmış paradoksal bir duruşa sebep oldu: Estetik nesnenin içsel yapısını dönüştürmek; sanatsal tasarımın işbirliğine dayalı doğasını vurgulamak ve sanatsal pratiğin, ileri sanayi devri tüketim kültürünün içindeki kent mekânına yeniden yerleştirilmesi." Benjamin Buchloh, *Neo-Avantgarde and Culture Industry*, MIT Press, Cambridge MA, 2003.
- 25 Bkz. Emily Apter, *The Translation Zone: A New Comparative Literature*, Princeton University Press, Princeton, 2005, s. 226 vd. Roberto Ohrt, "The Master of the Revolutionary Subject" adlı yazıda (*Substance* n. 90, 1999) hataları ne olursa olsun Sitüasyonistlerin kendi dönemlerinin avangard gruplarının pek çoğundan daha uluslararası olduğunu belirtir.
- 26 "Renseignements Situationnistes", *Internationale Situationniste*, n. 7, Nisan 1962, s. 49-54.
- 27 Eduardo Rothe'un ustaca ele aldığı bir konudur bu, bkz. "The Conquest of Space in the Time of Power", *Internationale Situationniste* n. 12, Eylül 1969; Knabb, *Anthology*, s. 371 vd. Rothe, sonradan Venezüela İletişim Bakanlığı için çalıştı.

- 28 Jörn ve topoloji hususunda bkz. Wark, *50 Years of Recuperation*. Bu kitabı yazmayı bitirdikten sonra Fabian Tompsett'in çevirisini ve yorumunu keşfettim: Jörn, *Open Creation and Its Enemies*. Jörn'un çetin metinlerinden geçen yolu açarak öncülük eden bu kitabı keşke önceden biliyor olsaydım.
- 29 Jacqueline de Jong, "The Times of the Situationists", Zweifel ve diğ., *In Girum Imus Nocte Et Consumimur Igne* içinde, s. 239.
- 30 Atkins, Asger Jörn, *The Crucial Years*, s. 127. Atkins başlı başına büyüleyici bir kişiliktir. De Jong, Atkins'i Jörn'un ünlü resimleriyle kıyaslarken "Atkins'in hayatı bütünüyle bir Modifikasyon'du" der. Hayatının ilk yıllarına ilişkin hikâyeler şurada bulunabilir: William Stevenson, *Spymistress: The Life of Vera Atkins*, Arcade, New York, 2006.
- 31 Asger Jörn ve diğ., *Signes gravés sur les églises de l'Eure et du Calvados*, Borgen, Copenhagen, 1963. Kitap, Jörn'un simgelerin morfolojisi üzerine yazdığı ilginç bir denemeyi ve ayrıntılı şekilde üzerinde kafa yorulmuş triolektik diyagramları da içerir.
- 32 Niyetinin ne olduğunu hakikaten hissettiren iki kitap şunlardır: Asger Jörn ve diğ., *Bird, Beast and Man in the Nordic Iron Age*, Walther König, Munich, 2005; Asger Jörn ve diğ., *Men, Gods and Masks in the Nordic Iron Age*, Walther König, Cologne, 2008 (Jörn alıntısı, s. 10).
- 33 Jörn, "La création ouverte et ses ennemis", s. 327; Shield, *Comparative Vandalism*, Borgen s. xxiii, Ashgate s. 19. Jörn'un olgun dönem düşünceleri üzerine herkesçe kabul görmüş bir çalışmadır bu. De Jong'un dikkatimi çektiği gibi, Jörn yazısını hiçbir suretle sanat olarak görmemiş, ayrı bir şey gibi düşünmüştü.
- 34 *Situationist Times*, n. 3, s. 30.
- 35 Slater, "Divided We Stand", s. 8.
- 36 Lefebvre, *Modernité*, s. 19., 236-7.
- 37 Jörn, *Pour la forme*, s. 71; Terry Smith, "Spectacle Architecture Before and After the Aftermath", Anthony Vidler (haz.), *Architecture Between Spectacle and Use* içinde, Clark Studies in the Visual Arts, Williamstown MA, 2008.

10 Bir Devamlılık Atleti

- 1 Alexander Trocchi, *Invisible Insurrection of a Million Minds: A Trocchi Reader*, Andrew Murray Scott (haz.), Polygon, Edinburgh, 1991, s. 196, 181, 177, 178, 181. Trocchi, faşist eğilimli Brezilya İntegralist Hareket Partisi'nin 1930'larda "sigma"yı amblemi olarak kullandığını bilmiyordu. Ekim Devrimi'nin modern doğası hususunda bkz. Leon Trotsky, *The History of the Russian Revolution*, c. 3, Ch. 43, "The Insurrection"; Türkçesi:

Rus Devriminin Tarihi Cilt 3: Ekim Devrimi Sovyetlerin Zaferi, "Ayaklanma Sanatı", çev. Bülent Tanatar, İstanbul: Yazın Yayıncılık, 1999. "The Invisible Insurrection", *Internationale Situationniste*'te (n. 8, Ocak 1963, s. 48 vd.) "Technique du coup du monde" olarak yayımlandı.

- 2 Trocchi, Williams'ı rakip Center 42'nin kurucusu, akla gelebilecek her şeyci oyun yazarı Arnold Wesker'in (d. 1932) bir denemesinden aktarır: "Secret Reins", *Encounter*, c. 18, n. 3, Mart 1962, s. 5. William alıntısı dergide de görünür: *Internationale Situationniste*, n. 8, Ocak 1963, s. 52. O dönemki Williams hususunda bkz. Dai Smith, *Raymond Williams: A Warrior's Tale*, Parthian Books, Londra, 2009. Wesker ve Trocchi'nin alıntılardıkları cümleler tam olarak bulunmasa da Williams kültürel üretim araçlarının (devlet denetimi olmaksızın) müşterek mülkiyetini oldukça kuvvetli bir şekilde *Uzun Devrim*'de savunur: *The Long Revolution*, Columbia University Press, New York, 1961, s. 335-47.
- 3 Alexander Trocchi, *Invisible Insurrection*, s. 195. Bahsi geçen ünlü okul hususunda bkz. Katherine Chaddock Reynolds, *Visions and Vanities: John Andrew Rice of Black Mountain College*, Louisiana State University Press, Baton Rouge, 1988.
- 4 Vladimir Lenin, "Dual Power", *Collected Works*, Progress Publishers, Moscow, 1964, s. 38-41; "İktidar İkiliği Üzerine", çev. Kenan Somer, *Ekim Devrimi Dosyası*, Ankara: Sol Yayınları, 1999.
- 5 Hubertus Bigend, William Gibson'ın *Pattern Recognition* (2003), *Spooky Country* (2007), ve *Zero History* (2010) adlı romanlarında karşımıza çıkar. Bkz. *Spook Country*, s. 74-5; Türkçesi: *Görünmez Dünya*, çev. Mert Sügölün, İstanbul: Artemis, 2012.
- 6 Bkz. Andrew Murray Scott'ın güvenilir ama fantastik biyografisi, *Alexander Trocchi: The Making of the Monster*, Polygon, Edinburgh, 1991 ve ayrıca Allan Campbell, *A Life in Pieces: Reflections on Alexander Trocchi*, Rebel Publishing Co., Edinburgh, 1997. Girodias hususunda bkz. John de St. Jorre, *Venus Bound: The Erotic Voyage of the Olympia Press*, Random House, New York, 1996.
- 7 Alexander Trocchi, *Helen and Desire*, Rebel Inc, Edinburgh, 1997, s. 6, 33; Türkçesi: *Helen ve Arzu*, çev. Algan Sezgintüredi, İstanbul: Versus Kitap, 2008: Kathy Acker'in bunu alıp saptırdığı metin ise burada bulunabilir: Amy Scholder (haz.) *Essential Acker: The Selected Writings of Kathy Acker*, Grove Press, New York, 2002.
- 8 Trocchi, *Helen and Desire*, s. 154. Burayı Deleuze ve Guattari'nin *Bin Yayla*'da algılanamaz hale gelme hususunda yazdıklarıyla karşılaştırınız. *A Thousand Plateaus*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1987.

- 9 Alexander Trocchi, "The Barbeque", Sigma dosyası içinde toplanan *Moving Times* posterinden, Sigma Portfolio: A New Dimension in the Dissemination of Informations, özel kopya, 1964.
- 10 Alexander Trocchi, *Cain's Book*, önsöz Greil Marcus, sunuş Richard Seaver, Grove Press, New York, 1992, s. 60, 33. Trocchi'ye Sittüasyonist bir yazar olarak kıymet verilen az rastlanır bir örnek: Michael Gardiner, *From Trocchi to Trainspotting: Scottish Critical Theory Since 1960*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2006. Malcolm Lowry, yalnız Debord'un değil, Lefebvre'in de gözdesiydi. Bkz. Malcolm Lowry, *Under the Volcano*, Penguin, Londra, 2000; Türkçesi: *Yanardağın Altında*, çev. Sinan Fişek, İstanbul: Can Yayınları, 2009 ve *The Voyage That Never Ends: Fictions, Poems, Fragments, Letters*, NYRB Classics, New York, 2007.
- 11 *New York Times*, 3 Nisan 2007.
- 12 Trocchi, *Cain's Book*, s. 72.
- 13 James Campbell, *Syncopations: Beats, New Yorkers, and Writers in the Dark*, University of California Press, Berkeley CA, 2008, s. 204.
- 14 Bkz. Michael Duncan ve Kristine McKenna, *Semina Culture: Wallace Berman and His Circle*, DAP, New York, 2005 ve Wallace Berman, *Photographs*, Rose Gallery, Santa Monica CA, 2007.
- 15 "Potlatch: an interpersonal log", *Portfolio* n. 4; "Subscription Form", *Portfolio* n. 12.
- 16 "Potlatch: an interpersonal log", *Portfolio* n. 4.
- 17 Medya olarak bloga eleştirel tepkiler için bkz. Geert Lovink, *Zero Comments*, Routledge, Londra, 2008; Jodi Dean, *Blog Theory*, Polity Press, 2010.
- 18 "Sigma Informations", *Portfolio* n. 5.
- 19 "Sittüasyonist Manifesto"ya dayanan bu metin, ilk olarak *Internationale Situationniste* 'te yayımlanmıştır: n. 4, Haziran 1960.
- 20 "Project: projects", *Portfolio* n. 22.
- 21 Martin Heidegger, *Parmenides*, Indiana University Press, Bloomington, 1992, s. 81.
- 22 Constant, "Discipline or Intervention?", Mark Wigley, *Constant's New Babylon: The Hyper-Architecture of Desire* içinde, Witte de With, Rotterdam, 1998, s. 142. Bu –neredeyse– paha biçilmez çalışmaya çok şey borçluyum. Neredeyse paha biçilmezdi çünkü bu kitabı yazdığım sırasında ikinci el nüshaları 1000 avrodan fazlaya satılıyordu.
- 23 Irving Rosenthal, *Sheeper*, Grove Press, New York, 1967, s. 217–37.
- 24 Jeff Nuttall, *Bomb Culture*, Dell, New York, 1968, s.150. Oldukça yetenekli Felemenk Beat yazarı Simon Vinkenoog da Trocchi'ye sigma hususunda bir süreliğine destek olmuştur ve sigma Merkezi aracılığıyla onu Provo'ya bağlar: Jaap van der Bent, "O fellow travellers I write you a poem in Amsterdam", *College Literature*, c. 27, n. 1, 2000.

- 25 Stewart Home, *Tainted Love*, Virgin Books, Londra, 2006, s. 162. Bu alıntının yapıldığı bölüm, gazetecilerin tüketmesi için efsaneler üretme sürecini düzgün bir şekilde tarif eder.
- 26 Constant, "New Babylon: Outline of a Culture", Wigley, *Constant's New Babylon* içinde, s. 160. Bundan sonra Wigley olarak zikredilecektir.

11 Yeni Babil

- 1 Linda Boersma ve Sue Smit'in Constant'la yaptığı röportaj, *Bomb*, n. 91, Bahar 2005. Savaş dönemindeki bombalamaların ve savaş sonrası yeniden inşanın Constant üzerindeki etkisi için bkz. Tom McDonough, "Metast-structure: Experimental Utopia and Traumatic Memory in Constant's New Babylon", *Grey Room*, Güz 2008. Constant'ın dostu Armado da bir Alman kentine ve savaş hafızasına dair bir kitap ortaya çıkarmıştı: *From Berlin*, Reaktion Books, Londra, 1997.
- 2 Constant'ın Yeni Babil işindeki yardımcılar arasında Debord'un ta kendisi ve Constant'ın oğlu Victor da vardı. Constant'ın ölmeden kısa bir süre önce kendi hayatı üzerine düşündükleri için bkz. Maarten Schmidt ve Thomas Doebele, *Constant, avant le départ*, Icarus Films, 2006. Ayrıca bkz. Victor Nieuwenhuys ve Maartje Seyferth, *New Babylon de Constant*, Moskito Film, 2005.
- 3 Wigley, s. 132. Hilde Heynen Yeni Babil'i öngörülebilir sonuçları olan bir ütopya olarak değerlendirir. Bkz. Hilde Heynen "The Antimonies of Utopia", *Assemblage*, Nisan 1996.
- 4 Asger Jorn, "On the Cult of the New in Our Century", çev. Alan Prohm, *Crayon*, 2008, s. 188.
- 5 Aldo van Eyck, *Writings: Collected Articles and Other Writings*, Sun, Amsterdam, 2008, s. 66. Elbette ki Constant üzerinde başka etkiler de vardı. Constant'ın sanat ile mimarlık arasındaki ilişkiye dair düşünceleri, 1946'da Amsterdam'da gördüğü bir Mondrian şovuna verdiği olumsuz bir tepkiden de doğar. Bkz. Adrian Lewis, "Constant and Hilton in Correspondence", *Burlington Magazine*, c. 140, n. 1145, Ağustos 1998.
- 6 Van Eyck, "Beyond Visibility", *Situationist Times* n. 4, s. 79-85; van Eyck, *Writings*, s. 74. Nesnel saat zamanı ile sezilen süre arasındaki fark muhtemelen Bergson'a yapılan bir atıftır. Bkz. Henri Bergson, *Key Writings*, Continuum, New York, 2005. Lukács, genel bir şeyleşme teorisi oluştururken Bergson'dan ve Max Weber'in demir kafesinden faydalanır.
- 7 Van Eyck, *Writings*, s. 74-5, 87. Şüphesiz ki, başkalarının yanı sıra Constant'a dair de bir eleştiri olan Superstudio'nun (anti) ütopyası küresel evsizliğe altya-

- pı oluşturur. Bkz. Peter Lang ve William Menking, *Superstudio: Life Without Objects*, Skira, Milan, 2003. İtalyan ütopyacı mimar ve eleştirel teorisyen Pier Vittorio Aureli'nin nefis değerlendirmeleri için bkz. Pier Vittorio Aureli, *The Project of Autonomy: Politics and Architecture within and against Capitalism*, Princeton Architectural Press, New York, 2008.
- 8 Le Corbusier, *The City of Tomorrow and Its Planning*, Dover, New York, 1987. Akışların dikey olarak birbirinden ayrılması, Corbusier'nin kentin egemen düzenini *muhafaza etmek* için kenti dönüştürme tekniklerinden yalnızca biridir. Constant'ın saptırması bir tersyüz etmedir; Debord ve Wolman'ın dediği gibi, bir unsurun önemini doğrudan doğruya tersyüz etmek her zaman için en etkili yöntem değildir. Constant, akışların ayrılışını ödünç alan tek kişi değildi. Özellikle Van Eyck'in Team 10'daki arkadaşları olan Smithsonlar bunu kullandılar. Bkz. Sadler, *The Situationist City*.
- 9 Bkz. Larry Busbea, *Topologies: The Urban Utopia in France 1960–1970*, MIT Press, Cambridge MA, 2007; Jean Baudrillard, *Utopia Deferred: Writings from Utopie 1967–1978*, Semiotext(e), New York, 2006; Paul Virilio, *Bunker Archaeology*, Princeton Architectural Press, New York, 2008; Paul Virilio ve Sylvère Lotringer, *Crepuscular Dawn*, Semiotext(e), New York, 2002. Manfredi Nicoletti, Constant'ı bir bütün olarak yirminci yüzyıl ütopyacı mimarisi bağlamına yerleştirir: "The End of Utopia", *Perspecta*, c. 13, 1971
- 10 Constant, "Lecture Given at the ICA, London" (1963), *The Decomposition of the Artist*, s. a12. Özgün banliyö arazisi imarı olan ve savaş sırasında uçak pistlerinin toplu üretimine yönelik öğrenilen tekniklerin sivil bir şekilde uygulanmasını içeren Levittown, Sitüasyonistler için gösteriye dayalı mimarinin başlıca sergisiydi.
- 11 Friedrich Engels, *The Condition of the Working Class in England*, Oxford University Press, 2009; Türkçesi: *İngiltere'de Emekçi Sınıfların Durumu*, çev. Oktay Emre, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2013; William Morris, *News From Nowhere and Other Writings*, Penguin, Londra, 1994; Türkçesi: *Hiçbir Yerden Haberler*, çev. Meral Alakuş, İstanbul: Say Yayınları, 2011; Edward Bellamy, *Looking Backward*, Oxford University Press, 2007; Türkçesi: *Geri Bakış*, çev. Giray Türkmen, İstanbul: Doxa Yayınları, 2014. H. G. Wells *The Time Machine*'de (Penguin, Londra, 2005; Türkçesi: *Zaman Makinesi*, çev. Volkan Gürses, İstanbul: İthaki, 2000) açık bir şekilde ütopyacı edebiyata atıf yapıp, teknolojik sorunu vurgularken ilginç bir şekilde yerüstü ve yeraltının mekânsal figürleriyle oynar. Wells, havadan yapılan bombalamadan yola çıkarak yeraltı fabrikasına ulaşmıştı ki bu da Paul Virilio'nun işaret ettiği gibi Albert Speer'in Nazi rejiminin çöküş günlerinde somut hale getireceği bir şeydir. Bu bakımdan, Constant'ın yeraltı fabrikaları düşündüğünden çok daha meşum bir soykütüğe sahiptir. Tavşan deliğinin ne kadar

derine indigini görmek için bkz. Rosalind Williams, *Notes on the Underground: An Essay on Technology, Society and the Imagination*, MIT Press, Cambridge MA, 2008

- 12 Norbert Wiener, *The Human Use of Human Beings*, ikinci basım, Doubleday Anchor, Garden City, New York, 1954, s. 52. Wiener Constant'dan biraz daha karamsardı: "Bizler, gerçek anlamda, lanetli bir gezegen üzerinde gemi kazası geçirmiş yolcularız... suyun dibine batacağız ama bunu hiç değilse haysiyetimize layık, dört gözle bekleyeceğimiz bir şekilde yapalım." (s.40)
- 13 Wigley, s. 234. Kapitalist üretim ilişkilerinin otomasyon tarafından dönüştürülmesi hususunda bkz. David F. Noble, *America By Design: Science, Technology and the Rise of Corporate Capitalism*, Oxford University Press, New York, 1979 ve *Forces of Production: A Social History of Industrial Automation*, Oxford University Press, New York, 1986.
- 14 Wigley, s. 233. Otomasyon, sol için savaş sonrasında ihtilaflı bir konuydu. Constant, otomasyonun hakiki anlamda toplumsal olan üretimin serpilmesine yol açtığına ama emeğin kapitalizm içinde ideolojik açıdan eritilmesine götürmediğine, tam aksine yeni tür bir işçi sınıfı militanlığını filizlendirdiğine dair Serge Mallet gibilerin iyimserliğini paylaşır. Bkz. Serge Mallet, *The New Working Class*, Spokesman Books, Londra, 1975.
- 15 *Bloomberg Businessweek*, 24 Kasım 2010.
- 16 Wigley, s. 209. Farklı seyahat türlerine yönelik, uzamsal olarak birbirinden ayrı şebekeler oluşturma motifinin uzun bir tarihi vardır. Sanford Kwinter, devinim ve dolaşımı mekân tasarımının birincil ilkesi olarak kuran ilk kişinin Antonio Sant'Elia (1888–1916) olduğuna inanır. Hareket, durağan uzama sonradan eklenen bir şey değildir, mimari bizzat hareketten yola çıkılarak inşa edilir. Bkz. Sanford Kwinter, *Architectures of Time*, MIT Press, Cambridge MA, 2002, s. 91. Yirmi birinci yüzyıldaki deneysel coğrafya hususunda bkz. Trevor Paglen, "Experimental Geography", *Brooklyn Rail*, Mart 2009; Nato Thompson (haz.), *Experimental Geography*, Melville House, Hoboken NJ, 2009.
- 17 Wigley, s. 161. Uzamın küresel ölçekte yabancılaşmasına ilişkin en canlı imgeyi Lawrence Alloway'ın yakın arkadaşı J. G. Ballard'ın bir hikâyesinde buluruz: "The Concentration City", *The Best Stories of J. G. Ballard* içinde, Picador, Londra, 2001. Bkz. *Re/Search*, n. 8/9, 1984, Ballard özel sayısı.
- 18 Wigley, s. 161. Başboş dolaşmak hususunda: Rebecca Solnit, *Wanderlust: A History of Walking*, Verso, Londra, 2006; Simon Pope ve Claudia Schenk, *London Walking: A Handbook for Survival*, Ellipsis Arts, Londra, 2001; Francesco Careri, *Walkscapes*, Editorial Gustavo Gili, 2005.

- 19 Wigley, s. 162. İktidar ve şebekeler hususunda bkz. Alexander Galloway, *Protocol: How Control Exists after Decentralization*, MIT Press, Cambridge MA, 2006 ve Wendy Hui Kyong Chun, *Control and Freedom: Power and Paranoia in the Age of Fiber Optics*, MIT Press, Cambridge MA, 2008.
- 20 Constant, "Lecture Given at the ICA, London" (1963), *The Decomposition of the Artist*, s. 13 (a). Negri'nin *Devrimin Zamanı* kitabı, canlı emeği radikal olarak olumlamasıyla Yeni Babil'in antitezi olan iki metin içerir: *Time for Revolution*, Continuum, Londra, 2003; Türkçesi: *Devrimin Zamanı*, çev. Yavuz Alogan, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2005.
- 21 Bu noktada Yeni Babil, artık insan sonrası denebilecek şeye doğru uzanır. Bkz. Dominic Pettman, *Human Error: Species-Being and Media Machines*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2011.
- 22 Johan Huizinga, *Homo Ludens*; Beacon Press, Boston, 1950; Türkçesi: *Homo Ludens*, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1995; Jean-François Lyotard, *Just Gaming*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1985. Lyotard, Wittgenstein'in *dil oyununu* saptırarak oyun meselesini oldukça farklı bir şekilde yeniden canlandırır. Fakat ne Huizinga'da, ne Lefebvre'de, ne de Constant'da dile bir ayrıcalık tanınır. Schmitt'in yeniden tedavüle girmesi büyük ölçüde Chantal Mouffe sayesinde olmuştur: *The Democratic Paradox*, Verso, Londra, 2000; Türkçesi: *Demokratik Paradoks*, çev. Cevdet Aşkın, Ankara: Epos, 2002. Bkz. Gopal Balakrishnan, *The Enemy: An Intellectual Portrait of Carl Schmitt*, Verso, Londra, 2002.
- 23 Constant, "The Rise and Decline of the Avant Garde" (1964), *The Decomposition of the Artist*, s. 26 (a).
- 24 Wigley, s. 232. Bkz. Raoul Vaneigem ve Attila Kotányi, "Basic Program of the Bureau of Unitary Urbanism", Knabb, *Anthology* içinde, s. 86 vd; Sitüasyonist Enternasyonal'in Constant'ın ayrılışından sonra girdiği yol için bkz. *Internationale Situationniste*, n. 6, 1961, s. 16–19.
- 25 Wigley, s. 233. Bkz. Richard Kempton, *Provo: Amsterdam's Anarchist Revolt*, Autonomia, New York, 2007. Sitüasyonistlerin Provo'lara ilişkin değerlendirmesi için bkz. Franklin Rosemont ve Charles Radcliffe, *Dancin' in the Streets: Anarchists, IWWs, Surrealists, Situationists and Provos in the 1960s*, Charles H. Kerr, Chicago, 2005: "Şiirlerinin ve serüven düşkünlüklerinin resmi teoride bulduğu tek yansıma, Constant'ın Yeni Babil'indeydi adeta. Üstelik burada da şiir ve serüvenleri Constant'ın tamamıyla modernleştirilmiş bir toplama kampına, homo ludens dünyasına yönelik planlarına soyut bir ilaveden ibaret kalmıştı. Constant olsa olsa bir 'öküz' kadar oyunbazdır." (s. 422)
- 26 Wigley, s. 232. Sitüasyonistler bir defasında Beat'leri "mistik ahmaklar" olarak tanımlamışlardı, ki bu tanım için gerekçeleri de vardı. Fakat Allen

Ginsberg'ün onlarla aynı dönemde yaptığı "zihni salt bir makine olan Molok" eleştirisi muhtemelen burada son derece önemlidir.

- 27 Leslie T. Chang, *Factory Girls*, Spiegel and Grau, New York, 2008, s. 6. Çin milliyetçisi bir aileden gelen Chang, siyasi açıdan şüpheli bir anlatım sunar fakat bu anlatımın güçlü yanı, fabrika işçilerinin gündelik hayatına gösterilen dikkattir.
- 28 *New York Times*, 7 Mart 2009. Bkz. Giovanni Arrighi, *Adam Smith in Beijing: Lineages of the 21st Century*, Verso, Londra, 2009; Türkçesi: *Adam Smith Pekin'de*, çev. İbrahim Yıldız, İstanbul: Yordam Kitap, 2009.
- 29 Wigley, s. 60.
- 30 Constant, "Lecture Given at the ICA, London" (1963), *The Decomposition of the Artist*, s. 9 (a).
- 31 Wigley, s. 235.
- 32 Walter Benjamin, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproducibility and Other Writings on Media*, Harvard University Press, Cambridge MA, 2008. Benjamin, medyaya dair yazılarında, bilhassa da "Çağdaş Sanat Yapıtı" konulu yazısında saptırma kavramını açıkça öngörmüştür. Bir başka zaman ele alınması gereken bir konudur bu.
- 33 Teknoloji düşünceleri arasında Gilbert Simondon bir anlamda yeniden keşfediliyor – gerçi bu alandaki temel dip akıntı Martin Heidegger'e duyulan acınası bir aşırı bağımlılıktır. Simondon, Constant için bile çok teknokratiktir. Heidegger'e gelince, herkesin bildiği gibi, ancak tanrılar kurtarabilir bizi. Simondon'a faydalı bir giriş için bkz. Adrian MacKenzie, *Transductions: Bodies and Machines at Speed*, Continuum, Londra, 2006 ve çarpıcı bir sentez için bkz. Bernard Stiegler, *Technics and Time*, Stanford University Press, Stanford CA, 1998.

12 Kaldırım Taşlarının Altında Kumsal Var

- 1 "The Decline and Fall of the Spectacle-Commodity Economy", Guy Debord, *Sick Planet* içinde, Seagull Books, 2008, s. 5, ayrıca Knabb, *Anthology* içinde, s. 195; *Internationale Situationniste*, n. 10, Mart 1966, s. 3; Ronald Porambo, *No Cause for Indictment: An Autopsy of Newark*, Melville House, Hoboken NJ, 2007. İlk olarak 1971'de yayınlanmıştı.
- 2 Wigley, s. 162. Bkz. *The Memoirs of Lacenaire*, Staples Press, Londra, 1952. Şair-mücrim Lacenaire, tanınmış bir şahsiyeti ve Dickens'dan Stendhal'e kadar herkes hakkında yazmıştı. Raskolnikov karakterine esin veren oydu. Efsanesi romantik, gerçeküstücü ve Sitüasyonist hareketlere yayılmıştır. İlginçtir ki, Foucault, kısmen Lacenaire efsanesini karşı koymak için *Annemi, Kız Kardeşimi ve Erkek Kardeşimi Katleden Ben*, Pierre Rivi-

ere yayınlamayı seçer: *I, Pierre Rivière, having slaughtered my mother, my sister, and my brother: A Case of Parricide in the 19th Century*, University of Nebraska Press, Lincoln, 1982; Türkçesi: *Annemi, Kız Kardeşimi ve Erkek Kardeşimi Katleden Ben, Pierre Riviere*, çev. Erdoğan Yıldırım, Ankara: Ara Yayıncılık, 1991. Poramba gibi Lacenaire de yazarlıkta mücrimlikten çok daha iyiydi.

- 3 Gerald Horne, *Fire This Time: The Watts Uprising and the 1960s*, Da Capo, New York, 1997, s. 129. Horne Watts isyanını “rüyalarına izin verilmeyenler arasında patlak veren yıkım potlacı” diye tanımlar (s. 15).
- 4 Janet Abu-Lughod, *Race, Space, and Riots*, Oxford University Press, New York, 2007, s. 293.
- 5 Guy Debord, *Society of the Spectacle*, Zone Books, New York, 1994, Ch. 1, section 17; Türkçesi: *Gösteri Toplumu*, çev. Ayşen Ekmekçi ve Okşan Taşkent, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1996, Bölüm 1, Madde 17. Debord’un hayranlık uyandırıcı bir kelime tasarrufuyla Marx’ı Sartre’a bağladığı zarif bir maddedir bu.
- 6 Wigley, s. 236.
- 7 Genel grev efsanesinin aslı önemini ortaya koyan kişi, sendikacı hareketin o güvenilmez yol arkadaşı Georges Sorel’dir (1847–1922): *From Georges Sorel: Essays in Socialism and Philosophy*, hazırlayan ve önsöz yazar John L. Stanley, çev. John ve Charlotte Stanley, Oxford University Press, 1976.
- 8 Debord’dan Vaneigem’e, Şubat 1966.
- 9 Viénet, *Enragés and Situationists*.
- 10 De Retz, *Mémoires*. Viénet’nin *Öfkeli*’deki bölüm epigramlarından birisi de Retz’dendir, s. 25.
- 11 Viénet, *Enragés*, s. 21; Dominique Lecourt, *Mediocracy: French Philosophy Since 1968*, Verso, Londra, 2001, s. 22. Lecourt Althusserciliğin “marka imajı” ile Debord’un “kült kitabı”nı Mayıs 1968’in zemini olarak yan yana getirir (s. 17–22); Lefebvre, *The Explosion*, s. 104.
- 12 BBC News, 27 Mart 2002. Yaşayan ölü hususunda bkz. Evan Calder Williams, *Combined and Uneven Apocalypse*, Zero Books, Winchester UK, 2011.
- 13 Bernard Stiegler, *Acting Out*, Stanford University Press, Stanford CA, 2008: s. 41, 60. Çözülmekte olan gösteri toplum bireyci bir toplum olmak şöyle dursun, sürüyü, Durm’un “yaşayan ölüleri”ni üretir. Sitüasyonistler gibi Stiegler de arzuyu bir çeşit uçsuz bucaksız ufuk olarak kavrar. Arzunun narin vasıtası olan bedeni ve bedenini ihtiyaçlarını iteleme ve ilerleten şey işte bu sonsuzluk niteliğidir. Bu arzu fantastiktir fakat bireyleşme imkânının zemini teşkil eder. Gösteri, arzunun kendini bulabileceği serbest zamanı, dünyayı bir şeyler dünyası olarak tefekkür etmenin eşzamanlı zamanına tabi kılar. Gösteri arzuyu ehlileştirir. Stiegler’e göre gösterinin amacı, arzuyu kanallandırmaktan ziyade tiksintinin önüne geçmektir. “Tüketicinin tiksintisi sebebi-

le tüketimin yavaşlamasını” bertaraf edebilir ancak. Ama 1968’in devrimi başarısız olmasaydı bu çıkmaz ortaya çıkar mıydı? Belki de bu devrim başarısız olmaya mahkûmdu. Belki de hep imkânsızdı, ihtiyaca uymayan bir arzuydu. Ama o imkânsızın imkânından mahrum kalınca bakın ne hale geldik: Öfkeliilerden ziyade Richard Durn’un Nanterre’i.

- 14 Viénet, *Enragés*, s. 32. Kendi anlatımı için bkz. Daniel ve Gabriel Cohn-Bendit, *Obsolete Communism: The Left-Wing Alternative*, AK Press, San Francisco, 2000. Kızıl Danny, daha sonraları Avrupa Parlamentosu’nun bir üyesi olarak Yeşil Danny halini alacaktı.
- 15 René Reisel (b. 1950) Komünist bir militanın oğluydu ve 1968’den 1971’deki ihracına kadar Sitüasyonist Enternasyonal’in bir üyesi olarak kalmıştı. Sonraları koyun besicisi ve Köylü Federasyonu’nunda bir aktivist oldu. Bkz. René Reisel ve Jaime Semprún, *Catastrophisme, administration du désastre et soumission durable*, Editions de l’Encyclopédie des Nuisances, Paris, 2008. Encyclopédie des Nuisances, Sitüasyonist mirasın kayda-değer bir devamı niteliğindedir.
- 16 Özsaygı, Viénet, *Enragés*, s. 58. Debord’un İşgal Komitesi üyelerine verdiği el yazısıyla yazılmış bir not, şurada yeniden basılmıştır: Zweifel ve diğ., *In Girum Imus Nocte Et Consumimur Igni*, s. 62. Stiegler’in kaygılarından birisinin de kuşaklararası olması bu küçük grubun kompozisyonunu ilginç kılıyordu.
- 17 Viénet, *Enragés*, s. 76, 77.
- 18 Michael Hardt ve Antonio Negri, Marx’ın Shakespeare’den aldığı ihtiyar köstebeği– altında bir şeylerin saklı olduğu bir yüzeyi ima eden çağrışımlarıyla birlikte– ortadan kaldırıp, yerine daha iki boyutlu bir metafor koymaya çalıştılar. Ama ihtiyar köstebek figüründe geçerli olan bir öz ve görünüş yoktur. Daha ziyade, zorunluluğun kendini daima çok geç ortaya koyduğu maddeciliği ifade eden yerinde bir imgedir bu. Hegel’in başka bir yerde söylediği gibi: Cehennem, çok geç görülen hakikattir. Bkz. Hardt ve Negri, *Empire*, Harvard University Press, Cambridge MA, 2000, s. 52 vd; Türkçesi: *İmparatorluk*, çev. Abdullah Yılmaz, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2001.
- 19 A.g.y., s. 92, 59, 86.
- 20 Hegel, *The Philosophy of Right*’a Önsöz; Türkçesi: *Tüze Felsefesi*, çev. Aziz Yardımlı, İstanbul: İdea, 2006.
- 21 Alain Badiou oldukça ilgi çekici bir sadakat mefhumu sunar: Lenin’in Paris Komünü’ne, Mao’nun Lenin’e sadakati vesaire. Fakat verdiği örnekleri genellikle birer ihanet olmaya eğilimlidir. Saptırma sadakatin tam tersidir. Kaldı ki, tıpkı arkadaşı Slavoj Žižek gibi Badiou’nun da Üçüncü Enternasyonal’in büyük liderlerinin “yönettiği” hareketlerden ziyade, bizzat liderlerin kendisine başvurmasında rahatsız edici bir şey yok mudur?

- 22 Örneğin: Buchloh, *Neo-Avantgarde and Culture Industry*. Buchloh, savaş sonrası bağlamda avangard jestlerin veriminin azaldığını kabul etse de, bu jestlerle bağıni sürdürür ve sanat dünyasının kurumlarıyla da ilişkisini kesmez. Bu hal, şimdilerde Jorn'un ekspresyonizminden daha fazla açmazda kalmış görünüyor. Debord'un Marksist bir okuması için bkz. Anselm Jappe'in harikulade *Guy Debord'u* ve daha yakın tarihte çıkan Richard Gilman-Opalsky, *Spectacular Capitalism*, Autonomedia, New York, 2011.
- 23 Lefebvre, *Introduction à la modernité. Préludes*, s. 29–30; Henri Lefebvre, *The Sociology of Marx*, Random House, New York, 1968, s. 110; Türkçesi: *Marx'ın Sosyolojisi*, çev. Selahattin Hilav, İstanbul: Sorun Yayınları, 2000. Burada Karl Marx alıntılanır: *Theories of Surplus Value*, çev. Emile Burns, Foreign Language Publishing House, Moskova, 1969, s. 376; Türkçesi: *Artı-Değer Teorileri*, çev. Yurdakul Fincancı, Ankara: Sol Yayınları, 1998. Lefebvre'in belirttiği gibi, Balzac'ın açıkça Marksist bir okumasıdır bu.
- 24 Biraz değiştirilerek Shakespeare'den alınmıştır, bkz. *Henry IV Bölüm 1, 5. Perde, 2. Sahnede*. Debord bu alıntıyı *Gösteri Toplumu*'nda epigram olarak kullanır. *People* dergisi de (14 Aralık 2010) limuzin pususuyla ilgilenir: "Kraliyet düğünü emniyetli olacak mı?"
- 25 Roberto Bolaño, *2666*, Farrar, Strauss, Giroux, New York, 2008, s. 105; Türkçesi: *2666*, çev. Zeynep Heyzen Ateş, İstanbul: Pegasus Yayınları, 2012. Ya da bir başka örnek: Thomas Pynchon, *Inherent Vice*, Penguin, New York, 2009'da epigram "Sous les pavés, la plage!"dır (Kaldırım taşlarının altında kumsal var!).
- 26 Simon Critchley, *Infinitely Demanding: Ethics of Commitment, Politics of Resistance*, Verso, Londra, 2008, s. 1; Türkçesi: *Sonsuz Talep – Bağlanma Etiği, Direniş Siyaseti*, çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis, 2010; Jacques Rancière, *Short Voyages to the Land of the People*, Stanford University Press, Stanford CA, 2003.
- 27 8 Ağustos 1958'de Frankin'e yazan Debord, proletaryanın Ya Sosyalizm Ya Barbarlık grubunun gizli Tanrısı olduğunu gözlemler. Atıf, Lucien Goldmann'ın (1913–1970) Pascal okuması yaptığı *The Hidden God* (Gizli Tanrı) kitabıdır: *The Hidden God*, Routledge, Londra, 1964. Gelgelelim, eleştirel hamle biraz daha ileri götürülebilir. Kendimiz için düşünme ve eyleme gereğinden kurtaran, ancak gerçekte hiçbir yerde mevcut olmayan birleştirici ilke ya da daha doğrusu gerekçe bugünlerde *iktidar* adı verilebilir.
- 28 René Viénet, "The Situationists and New Forms of Action Against Politics and Art", Knabb, *Anthology* içinden, s. 273–7. *Internationale Situationniste*, n. 11, 1967, s. 32–6; kareler André Bertrand'ın sapıtılmış karikatürleriyle resimlendirilmiştir ve meşhur *Durruti Birliği'nin Dönüşü* de bu karikatürler arasındadır.
- 29 Bu konuda bkz. Wark, *A Hacker Manifesto*; David Berry ve Giles Moss, *Libre Culture*, Pygmalion Books, Winnipeg, 2008.

- 30 Bu konuda bkz. Wark, *Gamer Theory*; Eugene Thacker ve Alex Galloway, *The Exploit*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2007. Tilte yönelik Sittüasyonist tercih düşünüldüğünde insan kendini oyun devrinde oyunun ne hale geldiğini merak etmekten alıkoyamıyor. Bu iki metin de *oyun çalışmaları*nın çoğunun aksine eleştirel değerlendirmelerdir. Ayrıca bkz. Sven Lütticken, "Playtimes", *New Left Review* n. 66, Kasım 2010.
- 31 Bu soru, Paglen'in kitabında yöneltilen harikulade sorulardan birisidir: Trevor Paglen, *Invisible*, Aperture, New York, 2010. Ayrıca şunu da söylemek gerekir ki, Chombar'tın hava keşfinin saptırılması konusunda bahsi olabildiğince yükselten bir çalışmadır bu.
- 32 "Yeni enternasyonal" hususunda bkz. Derrida, *Specters of Marx*. Kulağa hoş gelse de kitabın statü, biçim, parti, ülke, ulus, yurttaşlık ve bir sınıfa müşterek aidiyet olmaksızın özgür ilişkilendirme biçimleri sorunu hususunda önerdiği şeyler, Sittüasyonist Enternasyonal'in pratiğinin pek de yanına yaklaşamaz.
- 33 Jom'un meta üretimi idaresinde –sırasıyla– biçim yapanlar ve içerik yapanlar şeklinde iki sınıf olduğu konusundaki ısrarı, maddi emek ile gayrimaddi emek arasında içsel bir ayrıştırma yapma fikrinden (özellikle gayrimaddi emek diye bir şey olmadığı için) çok daha faydalıdır. Farklı mücadele durumlarını temasa geçirme sorunu, niteliksel farklılıklardan biri olarak anlaşıldığında berraklaşır. Bkz. Hardt ve Negri, *Empire*, s. 3–63. Bu harika kitabın açılış sözlerine aşina olanlar için, bizim baykuşla yaşlı köstebeğin bir yılın veya bir kartal haline gelmemesinin sebebi de budur diyelim.
- 34 Manuel Castells, *The Urban Question*, MIT Press, Cambridge MA, 1979. Lefebvre Castells'in eleştirilerine şurada yanıt vermiştir: *The Survival of Capitalism*, Schocken Books, New York, 1981. Biyoiktidar, o zamandan beri bütünüyle akademik bir endüstri halini aldı. En önemli metin hâlen Agamben'indir: Giorgio Agamben, *Homo Sacer*, Stanford University Press, Stanford CA, 1998; Türkçesi: *Kutsal İnsan*, çev. İsmail Türkmen, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2001. Heidegger ve geç dönem Foucault'nun sonrasında mesele bir kez daha *metafizikle* ilgilidir. Bu sefer, egemenliğin hayat üzerinde iktidar halini aldığı siyasal teorinin içindeki metafizik söz konusudur. Söylem içinde dil uzatılamaz bir iktidar arayışında olanlar, bu arayışta ne zaman başarısız oldular? Tanrı'nın ölümünden bir yüzyıl sonra *var olmadığı* defalarca *ispatlanan* avatârının, yani iktidarın ölümü bekleniyor hâlâ. Örneğin Mısır ve Tunus'taki 2011 olaylarını ele alalım. Mehdi Belhaj Kacem şöyle diyor: "2011 Ocak olayları sonuna kadar götürülmüş bir 68 Mayıs'ıdır... tarihteki ilk Sittüasyonist devrimdir... yani doğrudan halk tarafından gerçekleştirilmiştir." (A Tunisian Renaissance: Interview with Mehdi Belhaj Kacem", Alex Golloway, *Lacanian Ink*, 31 Ocak 2011.

