

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

UNDERGROUND POETIX ANTOLOJİ - CİLT 3 [ÜÇÜN İKİSİ]

UNDERGROUND POETIX ANTOLOJİ

CİLT 3 [ÜÇÜN İKİSİ]

HAZIRLAYAN:
DENİZ CANSEVER & MURAT ARSLAN & ŞENOL ERDOĞAN



Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

SUB Yayimleri 2017. Yayim Danismani: Şenol Erdoğan. Genel Yayim Yönetmeni: Murat Arslan. Yayima Hazirlayan: Şenol Erdoğan - Deniz Cansever – Murat Arslan. Sertifika No: 33455. Birinci Baski: Mayıs 2017. Underground Poetik Antoloji Cilt 3. Çevirli Deniz Kurt. Kapak İmajı: John Heartfield, N'ayez pas peur - il est végétarien, 1936 Kapak Uygulama: Gamze Yeşildağ. Baskı ve Cilt: Step Ajans Matbaacılık Nispetiye Mah. Bosna Cad. No: 11 Mahmutbey – Bağcılar / İSTANBUL 0212 446 88 46 Matbaa Sertifika No: 12266. SUB Basın Yayın Dağıtım Reklam Organizasyon Tic. Ltd. Şti. Bağlarbaşı Mah. Güllü Cad. No: 71A 1 Gaziosmanpaşa / İSTANBUL. e-posta: sub-press@yandex.com facebook: Sub Press twitter: @Subyayim Instagram: sub.press

Underground Poetix Antoloji

Cilt 3

[ÜÇÜN İKİSİ]

Yayıma Hazırlayan:

Şenol Erdoğan & Deniz Cansever

Murat Arslan

Tüm Çeviriler ve Özel Teşekkür:

Deniz Kurt



Minik bir not:

Elinizde tuttuğunuz antoloji, tamamen keyfi bir kararla ikincisinden önce sizlerle buluştu.

Söz konusu çalışma, Underground Poetix'in UP XIV adıyla sürdürdüğü ve kesintiye uğrayan aylık yayım süreci için hazırlanmış çeviri metinlerden oluşmaktadır.

Lana Del Rey, Antonio Negri, Walter Benjamin, Laibach & NSK, Jean-Luc Godard gibi ilginç isim ve oluşumlar yine sizleri kucaklamak için hazırlar.

Underground Poetix Cilt 2 ve diğerk sürpriz sayılarda görüşmek üzere...

Kartpostallarla Walter Benjamin'in Hayatı



“Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Eseri”nin yazarı Walter Benjamin (1892-1940) Nazi işgalinden kaçarken gittiği Portbou isimli küçük bir Katalan kasabasında 75 sene önce esrarengiz bir şekilde hayata veda etti. Ölümünün anısına, Verso’nun kitap olarak yayımladığı Walter Benjamin Arşivi’nden seçtiğimiz bir kısmı sizlerle buluşturuyoruz. Kitap, Benjamin’in savaşın Avrupa’yı kasıp kavurduğu dönemde hayati tehlikedeyken arkadaş ve meslektaşlarına gönderdiği şahsi eşyalarından oluşmaktadır. Burada kartpostal koleksiyonunu inceleyeceğiz.

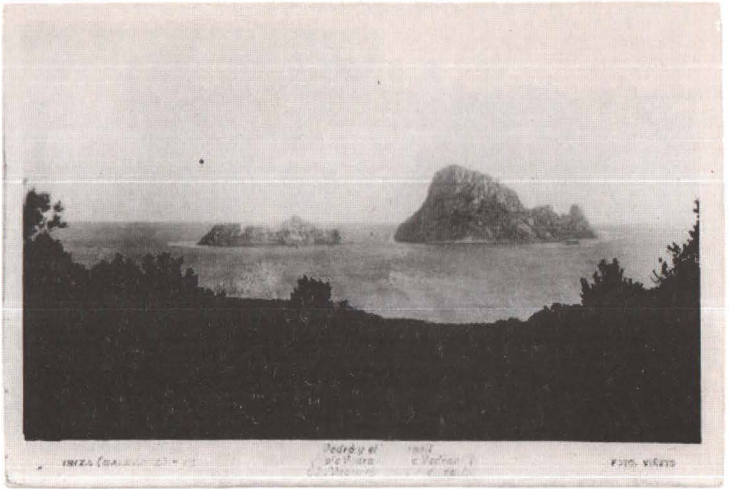


San Gimignano, Pesciolini ailesinin sarayı ve Salvucci ailesinin ikiz kuleleri

Kartpostal satın almak, yazmak, göndermek, almak ve toplamak; çocukluğundan itibaren Walter Benjamin'in hayatının bir parçasıydı. Neredeyse kendisiyle yaşıt bu mecrayı severek kullanırdı. Bir fotoğraf örneğinden yola çıkılarak hazırlanan ilk çok renkli kartpostal, ölümünden üç sene sonra üretildi. Ortaya çıkışından sadece iki ay sonra, iki milyondan fazla resimli kartpostal satılmıştı.

Resimli kartpostallar sadece toplu alınıp gönderilmiyordu. Aynı zamanda koleksiyoncuların da merakını uyandırmıştı ve Benjamin bu meraklılardan biriydi. Yıllar boyunca kartpostal bir mecra olarak felsefi açıdan ilgisini çekti. 1924-25 yıllarında "Resimli Kartpostalda Estetik" adlı bir denemenin de bulunduğu bir eser yayımlamayı tasarlıyordu. Görünüşe göre bu eser hiç ba-

sılmadı, ama resimli kartpostalı yazılarına konu etmeye yönelik ilgisi devam etti.



Ibiza, Es Vedra Adası. Fotoğraf: Domingo Viñets

Walter Benjamin'den Kartpostallarına Dair

Kimileri, kaderlerinin anahtarının onlara miras kaldığına inanır; kimileri onu horoskoplarda arar, kimileri ise eğitimlerinde. Bana kalırsa bugün oturup biriktirdiğim kartpostalları karıştıracak olsam hayatımın sonraki dönemiyle ilgili birçok fikir edinebilirim. Bu koleksiyona en büyük katkıda bulunan kişi çok kararlı ve becerikli bir kadın olan büyükannemdi. Kendisinden bana şu iki özelliğin kaldığını düşünüyorum: Hediye vermeye ve seyahat etmeye duyduğum sevgi. Noel tatillerinin -ki bu tatilleri çocukluğumun Berlin'inden ayrı düşünemem- bunların ilkiyle alakası çok belirgin olmasa da, çocukken okuduğum hiçbir macera kitabının seyahat tutkumu onun bana dünyanın dört bir yanından getirdiği bir dolu kartpostal kadar alevlendirmedeği bir gerçektir. Oraya duyduğumuz özlem bir yeri belirlemekte onun dış görüntüsü kadar önemli olduğuna göre bu kartpostallar hakkında birkaç kelam edeceğim.



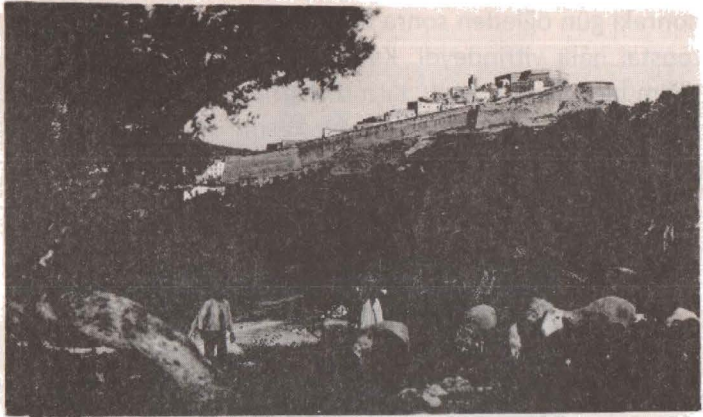
San Gimignano, Panorama dal Poggio

San Gimignano'ya Dair

Uzaktan gelirken şehir sanki bir anda bir kapıdan doğaya çıkılmışçasına sessiz gelir. İnsan daha fazla yaklaşamayacakmış gibi hisseder. Fakat bir kere becerdi mi, şehrin kucığına düşer ve mazgalların tıngırtısı ve çocukların bağırması arasında kendini kaybeder.

Asırlar boyunca şehrin surları iyice sıkışmıştır; öyle ki kapısının üstünde büyük yuvarlak kemerlerin kalıntılarını görmeyeceğiniz ev ayısı azdır. Böcekleri dışarıda tutmak için asılmış kirli keten kumaşların hafifçe dalgalandığı geçitler bir zamanlar bronz kapılardı. İn cinin top oynadığı surlarda eski taş süslemelerin kalıntıları hanedan armalarını andırır. Porta San Giovanni'den girince insan bir sokaktan ziyade bir avluda olduğunu düşünür. Meydanlar bile aslında avludur ve insan kendisini güvende hisseder. Güneydeki şehirlerde sıklıkla rastladığımız bu his, başka hiçbir yerde buradaki kadar yoğun değildir; yani insanın yaşamda ihtiyaç duyduklarını bulması için evvela hayalinde canlandırması gerektiği hissi. Çünkü kemerlerin ve siperlerin hatları, güvercinlerin ve kargaların gölgeleri ve uçuşları insana ihtiyaçlarını unut-

turur. Bu abartılı mevcudiyetten, sabahları bir önceki geceyi, gece ise geçen günü yaşamaktan kaçmak zordur.



IBIZA (BALEARIS) 33

Vista de la ciudad
Vue de la ville
View of the town

FOTO VIÑETS

Ibiza, şehir manzarası. Fotoğraf: Domingo Viñets

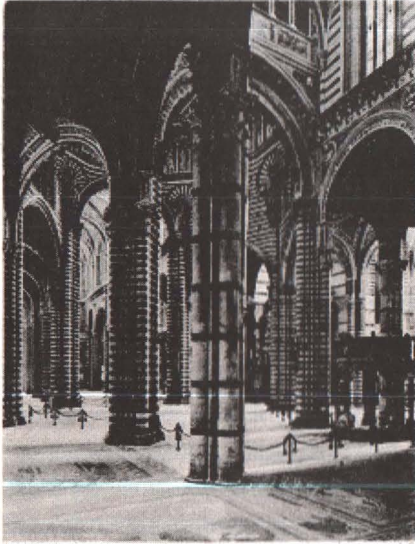
Ibiza'ya Dair

Birkaç aydır İspanyolların ülkesindeki bu kayalarla çevrili kartal yuvasında yaşıyorum. Birçok kez civarları keşfetmeye niyetlendim; çünkü etrafı sarp tepeler ve karanlık çam ormanlarıyla sarılıydı. Aralara serpiştirilmiş gizli köylerin pek çoğu isimlerini azizlerden almıştı; bu azizler de muhtemelen bu cennet köşesinde yaşamışlardır. Ama mevsim yazdı ve sıcak yüzünden bu niyetimi günler boyu erteledim. Hatta pencereden görülen Windmill Tepesi'nin eşsiz manzarasını bile görmek istemez oldum. Böylece aynı dört yol ağzını asla ikinci kez bulamadığım dar, loş ara sokaklardaki olağan gezintilerime devam ettim. Bu geziler sırasında bir öğleden sonra kartpostal satan bir bakkala rastladım. Zaten bir kısmı vitrinde duruyordu. Aralarından birinin üzerinde şehir surlarının bir resmi vardı. Dünyanın bu köşesinde böyle sur kalıntıları sık görülür ama bunun gibisini hiç görmemiştim. Fotoğraf tüm büyüsünü yakalamıştı: Sur, manzarayı bir ses gibi,

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

asırlar öncesinden seslenen bir ilahi gibi yarıyordu. Kendi kendime, resimdeki suru görmeden önce kartpostalı satın almaya çağıma söz verdim.

Bir sonraki gün öğleden sonra bakkal yine karşıma çıktı. Resimli kartpostal hâlâ vitrindeydi. Kapının üzerinde evvelki gün görmediğim bir tabela asılıydı. Kırmızı harflerle “Sebastiano Vinez” yazıyordu. Tabelacı, ismin altına bir kesme şeker ve ekmek çizmişti.



Siena • Cattedrale
L'interno, visto dal lato destro dell'altare maggiore

Siena Katedrali

Siena'ya Dair

Din şöyle der: Kilise kendisini kadın ve erkeğin arasındaki sevgiyi yenerek değil eşcinsel sevgiyi yenerek yükseltmiştir. Rahiplerin korodaki oğlanlarla yatmıyor olması büyük bir mucize. (Siena Katedrali, 28 Temmuz 1929).

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

“Bülbülün Kasabı Manifestosu”

ve “Ses ve Çevre II”ye Giriş

Bavand Behpoor



Okuyacağınız iki manifesto, modern İran sanatındaki ilk manifesto örneklerindendir. “Bülbülün Kasabı Manifestosu” başlıklı (Farsçada: *Sallah-i Bulbul*) ilki, 1950’de İran sanatında baskın olan ana akım trendlere cesurca meydan okur, birçok cephede savaş açar: Kendilerini İran’ın görsel sanat geleneğinin devamı olarak gören minyatürcülere, ressam Kamal al Molk’un¹ takipçileri olan yeni-gelenekçilere ve İran sanatında ortaya çıkan solcu eğilimlere. Bu azılı muhalifliğine bakınca, ilk yayımlandığı 1951 senesinde pek beğeniyle karşılanmamış olması şaşırtıcı değildir.

Tahran’da kurulan Azad Sanat Grubu’nun (Bağımsız Sanatçılar Grubu olarak da bilinir) 1976 sergileri Ses ve Çevre II için

¹ Kamal Al Molk (1847-1940), esas ismi Muhammed Gaffari. Fars kraliyet sanatçısı. Raphael, Rembrandt ve Titian gibi klasik Avrupa sanatçılarının eserlerinden etkilenmiştir. Tahran Güzel Sanatlar Okulu’nun müdürlüğünü yaptığı sırada İranlı modernistlerin mücadelesinin hedefi olan natüralist bir tarz benimsemiş ve yaygınlaştırmıştır.

yayımladığı ikinci manifesto, aynı mücadelelerin yirmi beş sene sonra da hâlen mevcut olduğunu gösterir. Ancak Azad Grubu için en önemlisi, İranlı sanatçıların, geleneksel İran sanatlarının “özünü” aramak için tarih boyunca dikey bir doğrultuda gerilemekten ziyade, diğer ülkelerin çağdaş sanatından etkilenebileceğinin altını çizmeleri idi. İlerki sayfalarda okuyacağınız bu iki manifesto da, yerel ile uluslararası sanat tarihleri ve “meşru” bulunan esin kaynakları ile “gayrimeşru” olanlar arasındaki ilişkileri sorgulamaktadır. Aynı zamanda yerel bir görsel kültürün diyalog kurma potansiyelini keşfetmenin ve iyileştirmenin yollarını inceler.

“BÜLBÜLÜN KASABI MANİFESTOSU”

(NİSAN 1951)

Bu, belki de İran görsel sanatlarının bilinen ilk manifestosudur. İran Ulusal Cephesi’nin lideri Muhammed Musaddık’ın ilk başbakanlık döneminde yazılmıştır. Musaddık, bu metnin basılmasından bir ay önce İran petrol endüstrisini ulusallaştırmıştı; hamleleri, Basra Körfezi’ndeki donanması İran petrolüne ambargo uygulayan Birleşik Krallık’la “soğuk savaş”a neden olmuştu. İran hükûmeti bir yandan da ülkenin petrol rezervlerini ulusallaştırmaya çalışıyordu ve nüfusun geneli büyük değişim umutları içindeydi. İran’da halk ve devlet arasında süregelen acı düşmanlık ve güvensizlik atmosferi ortadan kalkıyordu.² Laik solcular, İslamcılar ve ulusçular güçlerini birleştirmişti ve ortak bir hedefe doğru çalışıyorlardı: Batı’dan bağımsız bir ekonomi. Musaddık’ın 1953’te Amerika ve İngiltere’nin önderliğindeki darbe ile devrilmesinin yıkıcı kültürel sonuçları sadece ulusçuları ve solcu entelektüelleri değil, Bahman Muazzez (ressam, heykeltıraş ve çevirmen) ve Huşang İrani (avangart bir şair ve ressam, ayrıca “Bülbülün Kasabı Manifestosu”nun baş yazarı) gibi modern sanatçıları da etkiledi. İrani bu darbeyi hiçbir zaman atlatamadı. Darbeden sonra teselliyi alkol ve gizemcilikte aradı ve on sene sonraki ölümüne dek sessizliğe gömüldü.

Manifesto, “Dövüş Horozu” isimli bir derginin ikinci serisinin tüm sayılarının arka kapağında yayımlandı (1951’de Nisan’dan 6 Haziran’a dek iki haftada bir, toplamda dört sayı basıldı).³ Manifestonun altında Gulam Hüseyin Garip (şair, yazar ve müzisyen),

² Ulusal çıkarların pek gözetilmediği Kaçar Hanedanı’nın yönetiminde (1785-1925) İranlılar devletlerine olan güvenini kaybetmişti. Muhammed Musaddık liderliğindeki hükûmet, dolayısıyla eşi benzeri görülmemiş bir ulusal destek kazandı.

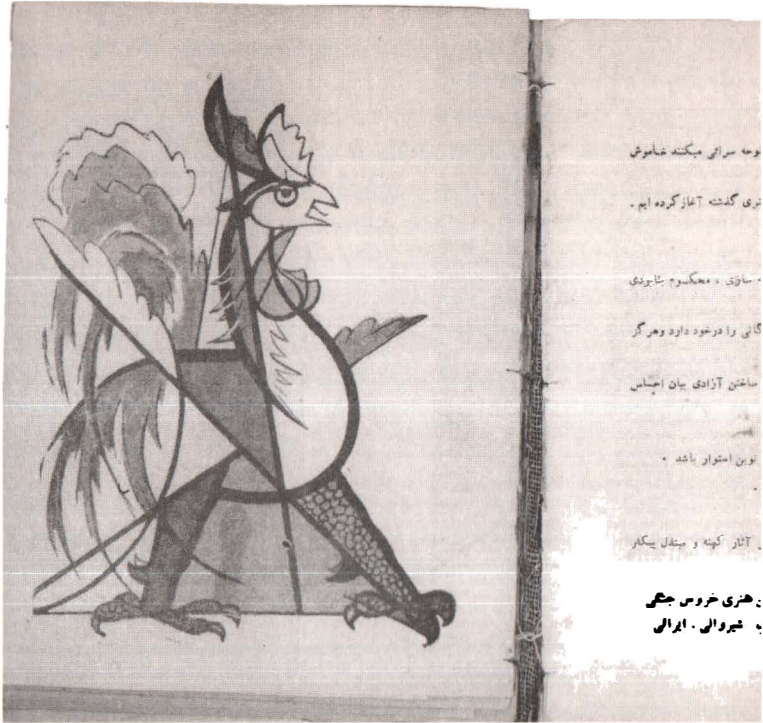
³ Muhammed Taghi Javaheri Gilani, *Tarikh-e tahlili-ye şe’r-e no* [Modern Şiirin Analitik Tarihi], cilt I (Tahran: Markaz, 1998), 465.

Hasan Şirvani (gazeteci ve eleştirmen) ve İrani'nin imzaları vardı.

Ancak "Dövüş Horozu" yalnızca bir dergi değildi. Esasında, görsel sanattan ziyade edebi ve sözlü sanatlara daha çok ilgi gösteren bir ülkede görsel sanatların tanınması için uzun yıllar çabalayan modernist ressam Celil Ziyapur tarafından 1949'da kurulmuş bir sanat derneğiydi.⁴ Ziyapur'un sanatçı grubu şu hedefle yola çıkmıştı: "zamanın gerçekliğinden sapan her türlü tarihçilik ve gelenekselciliğe karşı çıkmak."⁵

⁴ Ziyapur'un düşüncelerinden biri de "resmin nihai sanat mertebesine henüz ulaşmadığı ve diğer Güzel Sanat dallarıyla ve özellikle edebiyat ve hikâye anlatıcılığıyla çok fazla karıştığıydı. Bu teorinin uygulanması, resmin sınırlarını çizerek ve onu diğer sanatlardan ayıracak. Böylece resmin esas hedefi, diğer sanatlardan ayrı bir yetenek ve zanaat olacak; dolayısıyla resim daha geniş anlamını sunabilecek." (*Ziapor's Theory of Painting from the Beginning up to Modern Art* (1948), *Collected Speeches of Jalil Ziapor* (1948-1999), ed. Shahin Saber Tehrani (Tahran: MOCA and Jahad Daneshgahi Honar), 433. Arkadaşım İman Afsaryan'a bu makaleyi gönderdiği için minnettarım.

⁵ Ziyapur'un resmi web sitesi, erişim tarihi 12 Ekim 2013, <http://www.ziapor.com>.
Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - <https://rantey.org>



Celli Ziyapur, "Dövüş Horozu" dergi logosu, 1949. Kâğıt üzerine mürekkep.

Tahran. Resim, yazarın iznıyla kullanılmıştır.

Derginin hedefi derneğin ana fikirlerini tanıtmaktı. Ziyapur'un atölyesi ise derneğin karargâhı ve düzenlenen sanat konferansları için mekân vazifesi görüyordu. Dernekten kimi zaman ilk İranlı sürrealist grup olarak bahsedilir⁶, ancak sürrealist eğilimler sonradan, İrani etkisiyle ortaya çıkmıştır. Ziyapur'un resim idealleri, soyutlamaya daha yakındır ve sürrealizmi sanatın gelişiminde yalnızca geçici bir safha olarak görür.

⁶ Gilani, *Tarikh-e Tahlil-ye Şer'at*, No. 432. <https://rantey.org>

سلاخ بلبلی

- ۱ - هنر خروس جنگی هنر زنده هاست . این خروش تمام صفا هائی را که بر مزار هنر قدیم
خولده کرد.
- ۲ - ما بنام شروع یکموزه‌ی نوین هنری ، یزد بیرجانی خود را بر ضد تمام سن و فواین
۳ - هنرمندان جدید فرزند زنده اند و حق حیات هنری تنها از آن پیشروان است .
- ۴ - اولین گام هر جنبش نوین را در هر شکلی بتجارب قدیم میراث است .
- ۵ - ما گفته برستان را در تمام موزه‌های هنری : آثار ، فاشی ، نوز ، شعر ، موسیقی ، مجسمه
میکنیم و ت های کهن و مقلدین لاشه غبار را در هم میشکنم .
- ۶ - هنر نو که صمیمیت مادر و درون را گسترگاه آفرینش هنری میداند ، سرایای جوش و جیش و اندام
از آن جدا شدنی نیست .
- ۷ - هنر نو بر گورستان بنا و مقلدین منحوس آنها بسوی نابود کردن و نجیر شدن واستوار
پیش میرود .
- ۸ - هنر نو تمام نژاد دهنده‌ی گذشته را یکسکه ی توی و یا جابجاء و بیانی ما اعلا میدارد .
- ۹ - هنری هنر در جنبش و پیشروی است . تنها آن هنرمندانی زنده هستند که هنر آنها و دانش
۱۰ - هنر نو بانها ادعاهای جانبداران هنر برای اجتماع ، هنر برای هنر ، هنر برای ... تبیین دارد .
- ۱۱ - برای پیشرفت هنر خود را بران باید کلبه‌ی مجامع طرصدار هنر قدیم نابود کرد .
- ۱۲ - آفرینندگان آثار هنری آگاه باشند که هنر زمان خروس جنگی بشعبه نوین وجهی یانفر
خولده کرد .

انجمن
غریب
۱۳ - مرگ برامقان

“Dövüş Horozu” dergisinin ilk serisi Ziyapur, Şirvani, Garip ve Manuçer Şeybani’nin yazılarıyla 1949 ve 1950 arasında beş sayı hâlinde yayımlandı.⁷ İlk seride resim ve edebiyatın diğer sanat dallarına üstünlüğü vurgulanıyordu. Ayrıca modern İran şiirinin babası, İrani’nin sonradan yeterince avangart olmamakla eleştireceği Nima Yuşic’in şiirlerini de içeriyordu.⁸ Ziyapur’a göre yetkililer “kübizm” sözcüğünü “komünizm”le karıştırdıkları için derginin basımı bir seneliğine durduruldu.

Ancak derginin ikinci serisinde, İrani gruba katıldıktan sonra aşırı avangart eğilimler ön plana çıkmaya başladı. Modern İran şiirinin yaramaz ve dâhi çocuğu olarak bilinen İrani, akranları arasında nevi şahsına münhasır biriydi. 1925’te doğan İrani,

⁷ Mercan Taceddini ve Şahrüz Muhacer’e “Dövüş Horozu”nun sayılarını tarayıp gönderdikleri için teşekkür borçluyum.

⁸ Çilani, *Tarikh-e Tablizi ve Şekle*, No. 452. <https://rantey.org>

1945'te Ekonomi Bakanlığı'nda çalışmaya başladı ve 1946'da Tahran Üniversitesi matematik bölümünden mezun oldu. Aynı sene donanmaya katıldı ve eğitim için Birleşik Krallık'a gönderildi. Askeri disipline dayanamayıp Fransa'ya kaçtı. İran'a dönmeyen önce bir sene orada kaldı. İran'da İspanyolca okumaya başladı, 1948'de eğitimine devam etmek üzere İspanya'ya gitti ve 1950'de matematik alanında doktorasıyla eve geri döndü (doktora tezi "Hint Felsefesinde Uzam ve Zaman" üzerineydi.) Ziyapur 1951'de İrani'nin aşırı sanatsal radikalizmine protesto olarak grubu terk etti. İrani, edebi çevrelerin şiir olarak kabul etmediği şiirler basmaya başladı. Aralarındaki en meşhuru "Çivit" şu dizelerle başlar:

Hirnahurra!

Gil viguli

Nibun! Nibun!

Çivit mağara akar

Elleri kulaklarında, göz kapaklarını bastırır, kambur

Durmaksızın çığlık atar menekşe rengi.⁹

İrani'nin yeni-Dadacı kulakları için, modernist Nima Yuşiç'in şiirleri bile bir hayli geleneksel (fakat İrani'nin dediğine göre "pek yakın") bir geçmişin taklidinden ibaretti. İrani, öfkesini diğerlerinden çok Nima'ya yöneltti ve onun "solcuların" baskısı yüzünden şiirinden ödün verdiğini iddia etti.

"Dövüş Horozu"nın ikinci serisinin basımı başka bir dergi, "Barış Güvercini"nin basımıyla ile aynı zamana denk geldi. SSCB sempatzanı "Barış Güvercini"nin, edebiyata daha yaklaşımı daha muhafazakârdı.¹⁰ Güvercinin de horozun da Picasso'nun resimlerinde sık kullanılan motifler olması dikkat çekicidir. Orta Doğu'nun her yerinde Picasso ismi, mükemmel sanatçı demektir

⁹ Huşang İrani, *Spicy Violet on Grey* (Tahran: kendi yayını, 1951).

¹⁰ Şems Langrudi, "Dove of Peace, Fighting Cock and Violet Scream," *Goharan* 7-8 (Yaz 2005): 12-17.
 Heretik PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

ve siyasi sorumluluk ile biçimci üstünlüğün ideal birleşimi idi. Dolayısıyla Ziyapur'un "Dövüş Horozu"nun logosunu Kübist stilde tasarlaması çok doğaldı; zira çağdaşlarının gözünde Kübizm, avangardın en kayda değer ifadesiydi.

Ziyapur, resmin gerçekçi veya sembolik temsilden bağımsız olması gerektiğini zaten söylemişti, fakat biçimciliğe ağırlığını koyup hem sanata toplumcu yaklaşımlarıyla Komünistlere hem de şekilde modernist olmalarına rağmen geçmişle bağlantılarını bir nebze korumayı yeğleyenlere karşı çıkmaya cesaret eden İrani oldu. Hatta "Bülbülün Kasabı Manifestosu"nun onuncu maddesinin temelini oluşturan, İrani'nin görüşleriydi: "Yeni sanat; toplum için sanat, sanat için sanat, herhangi bir şey için sanat taraftarlarının tüm iddialarıyla tezat içindedir."

"Dövüş Horozu" ismi, aynı zamanda manifestonun yayımlandığı sırada horoz dövüşlerinin İran kültüründeki önemli yeri sayesinde dergiye elitist olmayan bir aura katmasıyla da önemlidir.¹¹ İrani'nin manifestosuna seçtiği isim, gündemindeki "konuşma dili"ni bir adım öteye götürür. Farsçadaki bülbül sözcüğünün iki anlamı vardır. *Gol-o-bolbol* (Gül ve Bülbül deseni) olarak geleneksel İran süslemelerindeki motif anlamına gelir (buradaki anlamı aynı zamanda "basit ve güllü"dür); ayrıca İngilizcedeki *cock* (horoz) sözcüğü gibi, Farsçadaki muadili de erkek çocuklarının cinsel organlarına verilen addır. Yani manifestonun başlığındaki "Bülbülün Kasabı", kastrasyonu, metnin geçmişe açtığı savaşa ve fütürist manifestoların saldırgan ve kaba dilini benimseyişine tekabül eden bir şiddeti çağırıştırır.

¹¹ Popüler kültüre benzer bir referans, Sakahane Okulu'nun isminde de görülür. Bu grup, dini pop kültürden alınan motiflerle çalışan sanatçılardan oluşur. Dini yapılarıdaki çeşmelere verilen ad olan sakahanede kullanılan tarz, cumi gibi resmi dini kurumlarda kullanılandan farklıdır.

Murtaza Momayez (günümüzde daha çok modern İran grafik tasarımının başlıca kurucularından biri olarak bilinir) tarafından kaleme alınan ikinci manifesto, Azad Grubu’nun “Ses ve Çevre II” isimli sergisinin kataloğunda basılmıştır. Tahran’daki Saman Galerisi’nde 17-28 Ekim 1976’da düzenlenen sergi, 1979’un İslam Devrimi’nden sadece iki buçuk sene önce gerçekleşmiştir. Sakahane Okulu’nun başarı kazandığı ve devlet desteği aldığı 1963’ü takip eden senelerde modern sanat İran’da iyice yerleşmişti. Fakat serginin siyasi bağlamı zorakiydi. Manifestonun yayımlanmasından iki sene önce şah tüm siyasi partileri kapatmış ve Rastakhiz (Diriliş) Partisi adı verilen tek bir parti kurmuştu; yurttaşlar ya partiye kaydolacak ya da ülkeyi terk edecekti.

Serginin yapıldığı galeri, Tahran’ın zengin mahallelerinden birindeydi ve İran’da o zamanki galeriler arasında en pahalı eserleri satmasıyla ünlüydü.¹³ Hatta Saman Galerisi, serginin yan salonunda Hans Hartung ve Pierre Soulages gibi Avrupalı sanatçıların eserlerini içeren bir gösteri düzenlemişti. Fakat bu apolitik ortama rağmen Azad Grubu’nun sergilediği eserlerin tonu politiktir. Aynı grubun bir önceki sergisi Ses ve Çevre’de, Momayez’e ve Markos Grigoryan’a (önde gelen kavramsal sanatçılarından biri) ait iki çalışma yetkililer tarafından sergiden çıkartılmıştı.¹⁴ Grigoryan üç bacaklı, kırık bir sandalye sergilerken Momayez de tavandan yirmi beş hançerin sarktığı bir enstalasyon kurmuştu. Ses ve Çevre II’de Momayez yirmi beş hançeri yirmi beş saksıya dikti ve diğerlerinden daha yüksekte duran altın bir saksı koydu. Azad Grubu’nun üyelerinden Gulam

¹² Rıza Abidini’ye “Ses ve Çevre II” manifestosunun önemini işaret ettiği ve aydınlatıcı sohbetleri için minnettarım. Ayrıca Ses ve Çevre II sergi kataloğlarını taratıp gönderdiği için Daryuş Kiaras’a da teşekkürlerimi sunarım.

¹³ Daryuş Kiaras, “History of Tehran Galleries: 19. Saman Gallery (Part I),” *Tandis* 221 (2012): 8.

¹⁴ Daryuş Kiaras, “History of Tehran Galleries: 23. Takht-e Jamshid Gallery (Part II),” *Tandis* 231 (2012): 20.

Hüseyin Nami'ye göre, enstalasyon, Şah'ın düzenlediği İran Sanatının 25 Yılı isimli sanat etkinliğine bir göndermeydi.¹⁵

¹⁵ "All My Roots Are Here," Gulam Hüseyin Nami'yle röportaj, *Shargh Newspaper*, Haziran 18, 2011, 8. Röportajda bu etkinliğin tam olarak ne olduğu belli değildir.

VOLUME AND ENVIRONMENT 2

گنج و گستره ۳

نگارخانه سامان ۵۵ مهره آبان ۱۳۵۶ بلوار الزیارت ساختمان سامان ۶
SAMAN GALLERY Oct/22/56 Elizabeth Bldg 1 Samaan blding 2 Tehran IRAN

میهنیان
GUEST ARTISTS
علی‌بابا ابراهیم
H.ABRAHIM
بهزاد حاتم
BEZAD HATAM
محمد صالح علی
M.SALEH ALI
گروه آزاد
INDEPENDENT ARTISTS GROUP



Murtaza Momayez, Ses ve Çevre II Sergisi için poster, 1976.

Saman Galerisi, Tahran. Resim, Daryuş Kiaras'ın izniyle kullanılmıştır.

Azad Grubu Grigoryan tarafından kurulmuştu ve bünyesinde Momayez, Abdürrıza Deryabeyi, Mesud Arabşahi, Gulam Hüseyin Nami, Sirak Melkonyan ve Faramarz Pilaram'dan (tümü ressam) oluşuyordu. Sanatçılar Hüseyin Kazemi ve Parvis Tanaoli'de grubun üyeleri arasındaydı, ancak sonradan ayrıldılar. Azad Grubu, ayrıca sergileri için konuk sanatçılar da davet ediyordu. Bu sanatçılar arasında Sirus Malek, Hanibal Alkhas, Behzad Hatam, Bahman Buruçeni, Monir Şahrudi Farmanfarmayan, Cengiz Şahvah, Asghar Muhammedi, Gubad Şiva, Muhammed Salih Ala ve Muhammed Ehsay gibi isimler vardı.¹⁶ Grup toplamda beş sergi düzenledi ve her sergi bir tema çevresinde düzenlendi. Örneğin ses ve çevre burada bahsi geçen iki serginin temasıydı, üçüncü bir sergi mavi renk odaklıydı.

Grubun varoluş amacı, mensuplarının artık kendini yenilikçi olarak tanımlamadığı, piyasa güdümlü bir modern sanatın doğuşuna karşı savaşıyordu. Buna karşılık *“yeni olana yer açma”* amacı güdüyorlardı.¹⁷ “Bülbülün Kasabı Manifestosu”nu yazanlar modern sanatı savunurken, “Ses ve Çevre II” yazarları modern sanatın gidişatını düzeltme gayesindeydiler. İki manifesto arasında geçen yirmi beş senede, modern İran sanatı artık kendi kişiliğini oluşturmuştu ve sıra artık bu oluşumu eleştirmekleymdi. Azad sanatçılarının eleştirisi bilhassa son üç sergilerinde aşikârdı: Mavi, Ses ve Çevre ve Ses ve Çevre II. Bu sergiler enstalasyon ve hazır-yapıt sanatını ülkeye getirmeleri ve İran'da kavramsal sanatı geliştirmeleriyle ün kazanmıştı.¹⁸

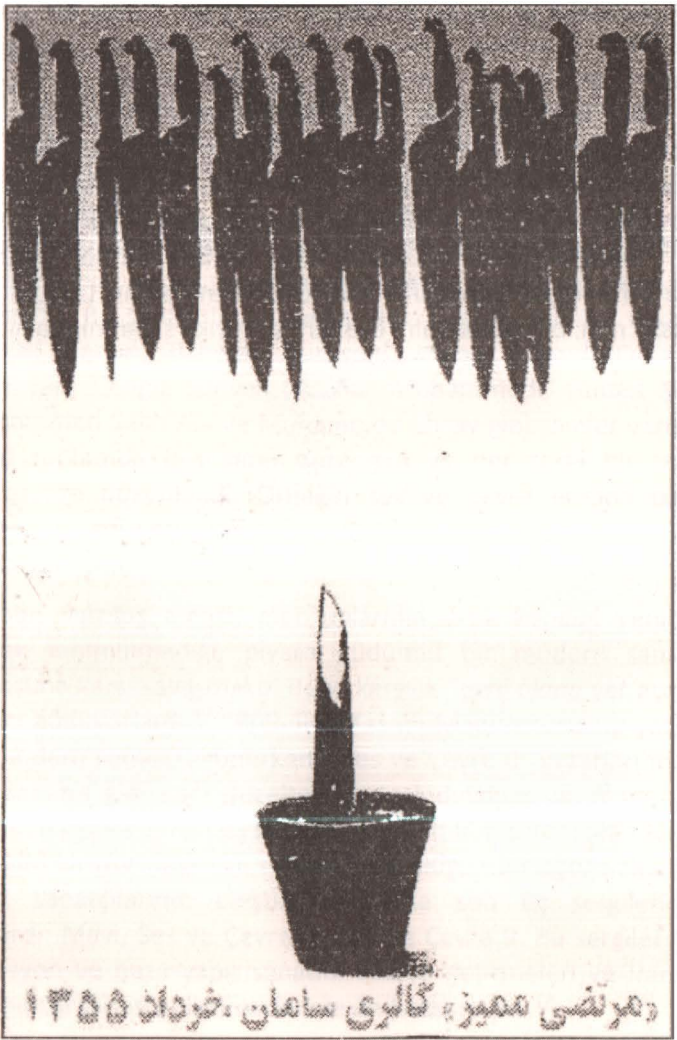
¹⁶ A. g. e.

¹⁷ A. g. e.

¹⁸ Çağdaş İran sanatından bahsederken birçok Farsça terim gibi, kavramsal sanat tabiri de Batı'daki sanat dünyasıyla aynı çağrışımlara sahip değildir. Geniş manada, geleneksel olmayan mecraları kullanan herhangi bir sanat eseri için kullanılır.

Bu ikinci manifestonun en ilgi çekici yanı, yazarların İranlı modern sanatçılara genellikle yöneltilen suçlamalara, yani Batı sanatını taklit etmekten öteye gitmedikleri ithamına verdikleri cevaptır; Manifesto, “yeni olan” sorununu evrensel bir ölçeğe çıkarırken bir yandan da kendisini savunmak için yerel sanat çevrelerinin Avrupa merkezçiliğine saldırır: “Kendi kültürel aktivitelerimizin veya başka ülkelerinkilerin birçoğuna böylesi yüzeysel bir perspektifle baktığımızda felaket sonuçlara ulaşırız: / . . . örneğin çağdaş Amerikan sanat akımlarının pek çoğu şu veya bu Avrupalı sanatçının Dadacı denemelerinin taklididir. / Picasso’nun, büyük ustanın, eserleri ise Afrika sanatının taklididir.”¹⁹

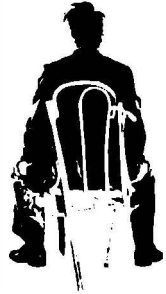
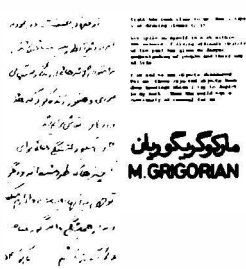
¹⁹ “Ses ve Çevre II” manifestosu, *Ses ve Çevre II* (Tahran: Saman Galerisi, 1976), sergi kataloğu.



Murtaza Momayez. Murtaza Momayez enstalasyonu için poster, 1976. Saman Galerisi, Tahrán. Resim, Daryuş Kiaras'ın izniyle kullanılmıştır.

Metin, suçlamayı tam tersine çevirerek manifestolara özgü küstahlığa ulaşır: Eğer herhangi bir “etkilenmeyi” kabul etmek taklit demekse o hâlde taklit Batı’yı taklit eden marjinal kültürlere mahsus değil demektir. Aksine sanat dünyasının bir bütün hâlinde anlamak için taklitten medet ummak kaçınılmazdır.

Ses ve Çevre II’de sergilenen eserler kadar, manifestonun tonu ve serginin küratörlüğü de çağdaş İran sanatında yeni bir anlayışın doğduğuna işaret eder. Bu açıdan, manifesto bir başlangıçtır ve 1979 devriminin İran’ın kültürel altyapısını radikal bir biçimde dönüştürmesiyle ani bir paydosa uğrayacaktır (üniversitelerin muhalif profesörlerden ve öğrencilerden “temizlendiği” 1980-1983 arası Kültür Devrimi de cabası). Manifesto aynı zamanda günümüzde “çağdaş İran sanatı” olarak bilinen şeyin bir dönüm noktasıdır.



Markos Grigoryan. Kırık sandalye enstalasyonu. Ses ve Çevre sergisi kataloğu, 1975. Saman Galerisi, Tahran. Resim, Daryuş Kiaras’ın izniyle kullanılmıştır.

Kitlesel siyasetle ilgilenirken elit kesime hitap etmek, İran “kavramsal sanatı”nın özünde var olan sembolizm, pop kültüre ilgi, kendini yeren bir yaklaşım; tüm bunlar devrim öncesi ve sonrası İran sanatını birbirine bağlayan unsurlardır. Fakat çağdaş İran sanatı, kendisini İslam Cumhuriyeti’nin desteklediği devlet sanatından ayırma mücadelesi içinde bulur. Bu devlet sanatı, önceki rejimin kültür politikalarını reddederken bir yandan da ironik bir biçimde, popüler ve devrim öncesi sol sanat ile İran modernist öğelerini birleştirmiştir.

Lana Del Rey'in Lynchvari "Noir"ı

Richard Marshall



Belli bir baskı altında, zihin her zamanki kısıtlamalarından kurtulur. David Lynch'in *Mulholland Drive*'ında Diane Selwyn sevgilisi Camilla tarafından terk edilir ve kendini vurmak üzereyken Hollywood'un umut vadeden genç yıldızlarından Betty Elms olduğunu ve Camilla'nın gölge ikizi Rita'yı içeren gizemli bir macera yaşadığını hayal eder. Diane intihar ettiği gerçeğe, ancak hayalindeki sürreal sihir gösterisine gidip bir şarkı dinlediğinde döner. Lynch'in *Inland Empire* filminde Nikki Grace, yasak bir ilişkinin ardından bir kadın tarafından tornavidayla bıçaklanır ve ölüm anında sadakatsizlik, intikam ve şiddetin içsel bir dünya türettiği tekinsiz bir film projesinin başrolündeki bir film yıldızı olduğunu hayal eder. Bu sırada korkunç ikizi onu izlemektedir. Lana Del Rey de böyle fantezilerin karanlık şekillerinden çıkan şarkılar söyler. Bunda performansın da payı vardır. Sound'u kendisini bir performans olarak lanse eder; böylece her bir şarkı, kaçışçı umutlarına sadık kalır ve bizde Lynch'in dünyalarında hüküm süren bir dehşet duygusu yaratır.

Augustine trajedi hakkında şöyle der: “İzleyici yardım etme dürtüsü hissetmez; sadece yas tutmaya teşvik edilir... dolayısıyla gözyaşları ve ıstıraplar sevgi vasıtalarıdır.” Del Rey’in trajik *American Dream*’i kendisini bilinçli bir rüyaya, belki de Hollywood’a dönüştürür ve basit bir rüya, öldüğün ve bunu en son senin öğrendiğin bir kâbusa dönüşür. Belki kendi kâbusunu yanında getirirsin, de belki kâbus radyodaki, videodaki vs. seslerde devam eder. Şarkılar bizi henüz yası tutulmamış, ağıdı yakılmamış olayların kökenine geri götürür. Korku sürdüğü müddetçe şarkıyı söyleyen sestten öğrendiğimizden fazlasını öğreniriz. Bu sırada birçok safhada karaktere seslenmek isteriz: “Çık oradan. Kaç. Saklan.” Ama elbette artık kaçmak için çok geçtir. Bu şarkılar Lynch’in filmlerinde, hâlihazırda bir felaket yaşanırken kurulan fanteziler gibidir. Kaçış mekanizması tepkileridir.

Radio’da şu sözlerde Betty Elms veya Nikki Grace’in müzik dünyasındaki muadillerini dinleriz:

“Amerikan rüyası gerçek oldu bir şekilde
Ölene kadar peşinden koşacağıma yemin etmiştim
Caddeler altın kaplı diye duymuştum
Babam öyle demişti

Kimse hayatın eskiden nasıl olduğunu bilmez
Şimdi ise LA’deyim ve cennetteyim
Sonunda seni yakaladım
Oh, bana şarkı söyle

Şimdi hayatım tarçın gibi tatlı
Lanet olası bir rüyada yaşıyor gibiyim
Sev beni bebeğim, çünkü radyoda çalışıyorum
(Şimdi seviyor musun beni?)

Al beni ve iç vitamin hapı gibi
Çünkü bedenim şekerli zehir gibi tatlı, evet
Sev beni bebeğim, çünkü radyoda çalışıyorum
(Şimdi seviyor musun beni?)”

Şarkı Amerikan rüyasının zafer narası gibi görünür, ta ki radyoda çalanın da bu şarkı olduğunu ve şarkının beyaz bir ışık gibi kendisine döndüğünü fark edene dek. “Şimdi seviyor musun beni?” diye sorar Del Rey; ama bu, bilindiğin gizemleri dışında hiçbir sonuca varmayan bir fantezi sorusudur. Fakat “Şimdi seviyor musun beni?” sorusu yankılanmaya devam eder. Kapanış nakaratında altı defa aynı soruyu sorar. Dylan da *Lay Lady Lay*’de kıza büyük pirinç karyolasına uzanmasını çok fazla kere sormuştu. Bu, şarkıya rahatsız edici bir ısrar havası verir. Bu fazla-neşeli, arzu dolu nakarata işlenmiş dengesiz bir ilişki vardır. *Radio*’da da Del Rey soruyu tekrar ettikçe şarkının anlamı değişir. “Şimdi seviyor musun beni?” diye bile sormamaktadır aslında; o “Sev beni bebeğim, çünkü radyoda çalışıyorum” dedikçe şarkıdaki tekinsiz paradoksu daha iyi görürüz. Duyduğumuz ses radyodaki sesin aynısıdır. Kendi kendisine musallat olmuş, tedirgin edici bir ikiz kendi kaçıışçı fantezilerinin sınırlarını izlemektedir. Roger Ebert’e göre *Inland Empire*’da; “*Eraserhead*, *Blue Velvet*, *Twin Peaks*, *Wild at Heart*, *Lost Highway*, *Mulholland Drive*, *Inland Empire*’ın kendisinde ve Lynch’in gelecekte yapacağı herhangi bir filmde tınlayan yerleri, resimleri ve yüzleri (Laura Dern, Justin Theroux, Grace Zabriskie, Harry Dean Stanton ...) yeniden ziyaret ederiz. Zira *Inland Empire*’da kimse bugün mü, bundan iki gün sonrası mı bilemez; çünkü dün ve yarından sonraki gün, şimdiki zaman kipiyle geçer. Veya bir karakterin unutulmaz bir şekilde söylediği hâliyle: “Sanırım 9:45 olsaydı gece yarısını geçtiğini düşünürdüm.” Filmde Laura Dern’ün karakteri Nikki Grace, “şeytani telenova” boyunca kendisini içeren parçalanmış benlikleri tarafından takip edilir.

Bu bağlantı Del Rey’in sesinin ölümlerin sesi olduğunun, radyodaki bedensiz bu sesin onu doğruladığının ve ruhunu başka bir yerde yaşamak üzere hayata döndürdüğünün işaretidir. Son iki kıtada bedeni “şekerli zehir gibi tatlı”dır. Büyütme ölçeğidir ve noir’ın doruk noktalarındaki tüm hislerini yansıtır. “Bana şarkı söyle” dediğinde karşısında şarkı söyleyen yoktur. Amerikan rüyasının bedensiz ruhu ansızın radyodan bize musallat olur. İlk dizeleri dinlerken onun ölü bir ses olduğunu ve “Ölümden geri getirildim” diyen sese inanmak için hiçbir

sebebimizin olmadığı Billy Wilder'ın *Sunset Boulevard*'ının müzikle söylenmiş versiyonu olduğunu fark ederiz. *Born to Die* bittiğinde ise hiç şüphemiz kalmamıştır. Tıpkı *Mulholland Drive*'da güzel sarışının filmin son makarasından çok önce ölmüş olduğundan şüphemiz olmadığı gibi. Gördüğümüz, ağızda kalan tattır. Diğer şarkılarda da bunların hepsi farklı boyut ve ölçeklerde görülebilir. *Inland Empire*'in etiketi "Sorunlu bir Kadın"dır ve bu söz Del Rey'in tüm şarkıları için geçerlidir.



Tüm bu şarkılarda bir ikilik teması hakimdir ve bu temada, kâbus gibi yerlerde hayatta kalmaya yönelik yoğun bir isteklilik hâli, duyguları adeta şeytani bir antlaşma gibi başka bir egoya yansıtır. Del Rey'i dinlemek, onun karanlık ikizine söylediği şarkıları dinlemek gibidir; bastırılmış arzularına, sessizliğine, yalnızlığına ve karanlığına söylediği şarkıları. Her şarkı *Inland Empire*'in içindeki film *On High in Blue Tomorrow*s gibidir; "hikâyenin" içinde ters gitmiş bir şeylerin gölgesidir. Devam eden bir karanlık köşe endişesi söz konusudur ve duvara dönünce gerçekten çıkış yolu olmadığı görülür. Başarabilen her şey şarkı, daha başlamadan evvel çoktan kaçıp gitmiştir. Şarkının işlevi, karanlığa ışık getirmektir. *Sunset Boulevard*'da Gloria Swanson'un karakteri Norma Desmond şöyle der: "Kalbimi ele geçiren bu uğursuz rüyayı kov". Bu sözcükler Lynch'in *Inland Empire*'inde siyah duvaklı kayıp kızın yakardığı sözcüklerdir. Norma Desmond, Salome'nin yeni

bir versiyonunda rol alarak sönmüş kariyerini ateşlemeyi düşler. Bu asla olmayacaktır. Joe Gillis onun başarısızlığa mahkûm projesinden alaycı bir şekilde söz eder: “Pomona’da bayılacaklardır.” *Inland Empire*’da iki kadın Pomona’da tanıdıkları insanlardan ve oraya Los Angeles’tan otobüsle nasıl gidebileceklerinden konuşur. Del Rey’in şarkıları da Pomona’da sevilmeğe üzeredir. Hepsini kendisini farklı karakterlerde düşlediği ve eskimiş ve uğursuz Amerikan rüyaları aracılığıyla gerçek hayatın dehşetlerinden kaçtığı şarkılardır. Bu karakterler daima ölüm, seks veya şiddet anlarında, öforik ve melankolik güzelliğin yardımıyla ölüm anlarından kaçmayı düşleyen kişilerdir. Del Rey, geçmişten günümüze gelen karakter odaklı balatları sürrealistlerin, düşlerin ve uyugezerlerin amiboyit deneyimleriyle birleştirir. Bu nedenle şarkılarında süregelen bir duygusuzluk vardır. Bu duygusuzluk ise beraberinde duygu getirir. Barthes şöyle yazar: “Bence duygusuz anlam belli bir duygu içerir. Sahte kılıfına kapılan bu duygu asla inatçı değildir; sadece sevdiği, korumak istediği şeyi tanımlar; yani bir duygu-değeri, bir değerlendirmeyi.” Del Rey’in tınıları da bize utanmadan hissedebileceğimiz ve ağlayabileceğimiz bir alan tesis eder.

Duyarlılık ve Amerikan dejenerasyonundaki moral bozucu güç eşitsizliği, Amerikan rüyasını umutsuz bir vaka hâline getirir. Del Rey ise rüyaya bir kadın olarak baktığından, estetik açıdan ve daha iyi bir anlayışla yaklaşabilecek sese ve duyarlılığa sahiptir. Yaptığı eski bir janra yeni teknikler getirmek değil, tinsel sesinin uçlara ittiği ve yağmaladığı janrın içinde yeni kaynaklar keşfetmektir. Seslerinin hepsinde bir gönül yarısı ve enkaz vardır. Hakiki Amerikan üzüntüsü olan kayıp hissi vardır. Doğudan batı yakasına gelen, veyahut söyleyecek sözü kalmamış ve doğuya geri dönen yenilmiş insanların ışıltılı, boş ve şiddetli dünyasıdır. Bir şeyleri bulmak ve sonra kaybetmek hakkındadır. Çöküş vakti geldiğinde, ki eninde sonunda gelecektir, gençlik çoktan geçip gitmiştir ve onu yakalamak için artık çok geçtir. Bu insanlar gençken bir buzdolabının kapısını açarlar ve kapadıklarında artık genç değildirlere. Del Rey’in sesi yüksek sesle şarkı söyleme dürtüsüne karşı koyar; daha ziyade hayaletlerle doludur, aynadan gelen bir sestir ve genç bir yorgunlukla öyle doludur ki neredeyse bir fısıltıyı andırır.

Bariz bir veda ve ayrılık atmosferi her şeyi, bilhassa yeniden başlamakla ilgili şarkıları bir kuğunun görkemli ölüm şarkısına benzetir; Wilder'in ölümsüz klasiğinin aktrisinin ismine gönderme yapar.²⁰ Zelda Fitzgerald şarkı söylese sesi böyle olurdu. Mrs. Haversham'ın bile. Lynch'in tüm ekibinin de elbette.

Şarkılarındaki kızlar hep müzik ve süslü püslü kıyafetlerin ışıltısıyla büyülenmişlerdir; felaketle, kendi sonlarıyla karşılaşan kızlar aynı zamanda romantik meselelerde inatçıdır ve arada bir durup bir şeylerin fiyatını ve bu paranın nereden geldiğini sorgular. Ama elbette ipekler, havuzlar, hızlı arabalar, erkekler, huzur içinde içilen içkiler ve gün ortasında alev alev seks yapmayı istemekten de vazgeçmezler. Genelde şarkının başındaki kız ile sonundaki kız aynı kişi değildir, bu yüzden fantezilerin kime ait olduğu çok anlaşılmaz. Süreç boyunca sertleşmiştir. Hep bar hovardaları, gangsterler, temcit pilavı gibi karşımıza çıkan uyumsuz davranışlarıyla başkalarını tuzağa düşüren pisliklerle ilgili bir trajedi yaşanır. Ses bir kurbana, birçok kurbana aittir ve bizi doğudan batıya sürükler; ama genelde tüm Amerikan filmlerinin çekildiği batıda kalır. Flashbackler ve romantik detaylar ile hastalıklı tatlı melodiler ve acı verici bir ölüm düşüşü arasında bir devamlılık vardır. Şarkıların derinliği, hakikati tam göbeğine saklamasından kaynaklanır; son hâli budur çünkü onu ancak bu şekilde bulacakmışız gibidir. Dick Divers'in İsviçre'ye vardığı *Tender in the Night*'ın bir versiyonu gibi bitebilir. Arkada kalan etkileri pişmanlık ve umutla ilgilidir, ama genelde tam tersi sırayladır. Bu sayede her karakterin rüyaya karşı nostalji hissettiğini ve vazgeçmeyi reddettiğini anlarız. Kaybolma ve kaybetme havası eser. Durum umutsuzdur. Çocuklarını asla kendi isteğiyle Amerika'ya göndermezdin. Ama artık hepimiz burada yaşıyoruz.

²⁰ Kuğunun şarkısı anlamına gelen *swan song* ve *Sunset Boulevard*'da rol alan aktris Gloria Swanson'un soyadı arasındaki fonetik benzerlik. [ç.n.]

New York'taki Hornell'den izler taşır ama California'ya aktarılmış hâlidir. Kesinlikle ülkenin o taraflarından bir şehirdedir. Kederli sesiyle yaptığı en tuhaf şeylerden biri de budur. Sesini duyurur ve böylece bir uçsuz bucaksızlık hissi, bir bulut ansızın güneşi örttüğünde gelen serinlik gibi yavaş yavaş birikir. En iyi şarkılarda psikolojik bir özgünlük, insanları gerçekten tanımaktan kaçan, yarı uyanmış bir kader farkındalığı bulunur. Kimi zaman yalnız bırakılmak için bir yalvarıştır; bu da olanca berbatlığı ve yanlış anlaşılmışlığıyla kendi kendisini ters yüz eden bir yalnızlık çılgılığıdır. Perkins, Fitzgerald hakkında böyle demiştir ve Del Rey bu ölüm saçan ruh hâlinde “küçük çocukların kayıp bir gençliğin ardından acemi, yanlış anlaşılmış sızlanmasını... deliliğin içine ve içinden sürdürdükleri bir ölüm dansını” aramaktadır.

Karakterleri bulunmak ve kurtarılmak hakkında şarkı söyler. Bu yüzden, gerçekliğin eskatolojik versiyonlarının genelde yaptığı üzere, karakterlerinin geçmiş ve gelecekleri konusunda alışlagelmişin dışına çıkar. Bu olağanüstü gerçeklik, yalandan mutlu seslerinde görülebilir; hepsi dayanılmaz derecede incinmiştir. *The Lucky Ones*'ı söylerken ruhun güzel yerlerinde sadece boşluk vardır ve talihsiz erkek ve kızların her biri gerçekleşen düşleri tarafından aldatılmıştır. *American*'da ise bir dizi karma karakter sürünerek fanteziye girer; hiçbirisi özlemi arttıracak kadar umursamaz değildir. Tıpkı Lynch'in sorunlu kadınlarının dev fantezileri gibi, hayalgücünün sınırlarına kadar ilerlerler.

“Evcilik oynayalım, en sevdiğim plağı tak
Gel otur, kristal meth takımını çıkar
Uzun boyun, bronz teninle şehirde turluyordun
Kızlarla flört edip ‘Çok güzelsin’ diyordun.
‘Springsteen kral adam, sence de öyle değil mi?’
Ben de “Aynen öyle, herif şarkı söyleyebiliyor,” dedim.”

Şarkıları, Conrad'ın *The Nigger of Narcissus*'un girişine koyduğu, Fitzgerald'ın da *Tender Is the Night*'ta kullandığı şeyin örneklerini taşır:
“...bir kurmaca eserin amacı okuyucunun aklında sonradan kalan etki-

lere hitap etmektir.” Döngüsel sızıntılar gibi usulca geri gelip duran belli ritimler vardır ve Del Rey karakter teorisini Fitzgerald’ın bir avuç insan alıp onlardan inandırıcı bir sentez oluşturmaya benzer şekilde kullanır. “Suratı sert + güzel + şefkatliydi” sözünü kullanır; “Ona yıllardır süren aşkıdan ağırlaşmış, dolmuştu” cümlesi bir çağrışım teorisi-
dir. Del Rey şarkılarını ve içlerindeki fantezileri işte böyle, karakteri değil, karakterin etkisini yansıtarak ve aksettirirerek oluşturur. Küstah genç adam ve kadınlara duyulan sevecen güvensizlik, tek güzelliğin onların hayatlarındaki uydurma kısımlarda yattığının bilincindendir. Del Rey’in yaptığı şeyin büyük kısmı o kadar iyidir ki, narin yeteneği korkutucu, daha gerçek olur ve portrelerden ziyade parçalar olarak daha derine iner. Her düşüş gelişigüzel ve gerçektir, böylece ölümlülüğümüzün sert kırılmasını, arzusunun zehrini yakalar. Müziğinde kırılma ve yanan bir şeyin ortasındaki bir ameliyathanenin dinginliği ve hassaslığı vardır. Şarkılar hastanın kalkamadığı ameliyat masasının göz kamaştıran beyaz ışıkları altında boyun eğmeyen anestezi mırıltıları gibidir. Birden fazla karakterin komplike bağlanışında, fantezinin dayanılmaz muhtaçlığının monotonluğunu mıhlayan çivi gibi bir keskinlik vardır.

Hakim atmosfer, çok daha büyük bir şeye işaret eden korkutucu bir hassasiyettir. *Young and Beautiful*, bulduğu tüm klişeleri alır ve onlarla elinden gelen her şeyi inşa eder. Bazı pop şarkıları çok sanatsal gözükmez. Deterministik yapıları şarkıcının, iradenin sevgiye kendi isteğiyle teslimiyetine ulaşmasına engel olur; bunun yerine onu dinleyiciyi tuzağa düşüren bir tür kapan dışında bir anlam ifade etmeyen bir fanteziye sürükler. Fakat büyük müzisyenler şarkısını söyledikleri dünyada bizimkinden bir şeyler bulunduğunu, fanteziye daha az mutlak ve alçakgönüllü bir bağımız olduğunu hissetmeyi isteyecek bir yol bulurlar. Del Rey bundan da öteye gider: Bize hayatını göstererek bunu yapılarındaki, yani gösterideki gizemi ortaya koyar. Bize gösteri yaptığını göstererek o performansın şarkının dışındaki gerçekliğin bir parçası olduğunu ifşa eder. Santa Monica, Oldsmobiles, “fil sürüleri-

nin sığabileceği genişlikte” lobileri olan evler, California’nın -ya da kadınların öldüğü, rüyaların modernitenin veya kaçışçılığın kokuşmuş ve seri mükemmelliğinin ölümcül sarılışıyla doğduğu her yerin- düşülebilecek dev rüyaların netameli ve gülünç ısıltıları ve parlamalarının aldatışı. Bunlar içlerinde elmas yatan karşı konulmaz şarkılardır ve karşı konulmazın sonradan ne anlama geldiğini anlatırlar.

Fitzgerald’daki dejenerasyonla bağlantıları barizse de, aynı zamanda yoldan çıkmış kadınlarla ilgili de harikulade detayları vardır; Chandler’ın Carmen Sternwood’u, uyuşturucu kullanan, porno dergiler için çıplak pozlar veren, asla kadın olamayan ve asla hayallerindeki kadın olamayan, Amerika’nın içi çürümüş sevgilisinin alçaltılmış cazibesine sahip şımarık, zengin küçük hanımlar. *Afraid*’deki paniği duymak için zengin olmaya gerek yoktur. Onlar modern romantizmin lanetli ve sevimli amblemleridir. Her şarkının içinde, hayattaki hayal kırıklıklarının gösterisi tüm dehşetiyle yüzümüze çarpar.

Del Rey’in şarkıları orijinal Amerikan rüyasının çiftleridir. Umut, ayağa kalkmak ve ihtimalleri değerlendirirken hesapsız olmak hakkındadır. İki şey yapar: Hiç durmadan, parlak ışıklarla resmedilen yarına gitmek hakkındadır; aynı zamanda asla geçmişe dönülemeyeceğini merhametsizce hatırlatır. Geçmiş masumiyeti yok eden gölge karakterlerin birbiriyle oynamasıyla resmedilir. Beyaz perdedeki dalgayla trambo-
linde zıplayan bir çocuğun hareketini birbirine bağlar. Del Rey’in karanlık fantezilerle dolu şarkıları Amerika’yı kasvetli, yakıcı güneşin altında soğuran şeyin gölge karşılığıdır. David Lynch’in *Mulholland Drive*’ın en başında, Betty Elms’in fantezisinde yakaladığı korkunç dehşetin aynısıdır. Her gülümseme şeytanidir ve illa ki yetenek hakkında bir şey söyler ve yeteneğin eksikliğini fark eder. Bu film, ışığın dünyasının nasıl işlediğini gösterir; film o ışığın önemli vasıtalarından biridir ve rüya için kusursuz bir metafordur. Mükemmel dengelenmiş ışık, yaşamı emer ve onun yerine aydınlatma oyunları ile kendi performansını koyar. Beyaz perde gözdür, ettis. <https://www.youtube.com/watch?v=KdGpVn0u0j0> veya Monroe’nun “haya-

let klavsen"idir; Joyce Carol Oates'un *Blonde* kitabında "anılardaki bir piyano" gibi parıldayan beyaz Steinway piyanonun ta kendisidir. Del Rey, şarkılarında T.S. Eliot'un hiçbir şeyin bir hayalet kadar dramatik olmadığı acı gerçeği yakalayabilmektedir. Amerikan rüyası performans ister. *Get Drunk*'ın ölümcül akustik versiyonu, müzisyenlerin performansın limitleri dışında huzur bulamayacağını ağır gerçeğidir. Bir aktörün hakikati diyalogdur ve aktörün hakikati kaçmaktadır. Oates'un Arthur Miller'ı, Marilyn'in Marilyn'i öldüreceğini itiraf etmeden hemen önce bunu düşünür. Del Rey *Happy Birthday Mr. President*'i söylerken Monroe'nun performansını tekrarlar ve zaman akışını bozar. Bir gölgenin kılığına girer ve bizi şu soruyu sormaya zorlar: "Sizce sahnedeki kim?"

Performansın ölümcül olup olmaması izleyiciye bağlıdır. *Hawaiian Tropic* bunu bedenini geride bırakan adama hitaben söylediği şu üzücü nakaratıyla belirtir: "Her erkek dileğine kavuşur". Bu da bizi Del Rey'in kurtardığı sounda geri getirir. Onu karanlıktan ve öldürmeye çalıştığı gölge soundlardan oluşan klişelerin yan rollerinden kurtarmıştır. Başka yerlerdeki eski gösteriler ve performanslarda ise ses ve enstrümanlar kendilerinden beklenenden fazlasını nadiren verir, notayı tutturup derli toplu çalmakla yetinirler. Del Rey'in soundu ise bir imge uyandırır, bazen de bu imge sesin yerini alır; örneğin açılışında California hava yollarından geçen düşmanca hayaletleri radyodan dinlediğimiz *Raise Me Up*'ta olduğu gibi. Bu sayede şarkı sonradan yükselir ve lanetlilerin ruhlarının süründüğü odalardan duyulan sesler gibi duyulur. Altta tehditkâr sesler vardır ve "*Raise*"den "*Ray*"e ses düşmesi bir göstergenin özelliğini taşır. Şarkı, kapalı ve ürkütücü bir ortamda işlev gösterir. Bu fevkalade gerilim ancak şarkının son 50 küsür saniyesinde netleşir ve ağır ve gaddar bir kader dikkatimizi üzerinde toplar; hâlbuki hafızanın mevcudiyetine ve sesin canlandırmayı reddettiği bir paniğe dönüşen kuvvetli bir vuruş benzeri bir gürültü dışında hiçbir şey yoktur.

Summertime Sadness'taki son derece ayırt edilebilir ve yüksek bir metallik vuruş ve yankısı kupkurudur ve yapraklar gibi hisirdar. Şarkıda bir yer belirlenmez; her şey soyut, ani ve parça parça sunulur. Yoğun soundun duvara vuran bir yumruk gibi vurduğu sıkışık yer dışında açık bir anlatı ve açıklama yoktur. Korkuyu duyabilmenin yolu, soundda intihar, içki, tecavüz ve bir yığın -edebiyattan, sinemadan, şarkılardan titizlikle seçilmiş- alıntı dolu ekranın dışında bir yer olduğunu anlamaktır. Tüm rüyalarımızın manipölasyonuyla ses, işitsel ritmik yapı dizileri kazanır; aynı *TV in Black and White*'ta da olduğu gibi. Şahane bir şekilde düzenlenmiş sound ve her şeyi adamın gözlerinden gördüğünün açıklanması psikolojik şiddet içeren bu ilişkiyi yansıtmaktadır. Seyrek imgeler coşkulu melodinin üzerine çöker ve bir insan sesinin yanıt arayarak dünyanın boşluğunda yayıldığını duyarız. Yanıtın sessizliğinde sesin ağza alınmaz küçük düşüşü ve ıstırapı vardır. Bu karakterler ritim, melodi ve rüya uğruna yalnız kalır. Şarkılar bunları duymamak için sessizliği bastırır. Başka hiçbir şey duyamayız.

Fakat şarkılar gene de şehvetlidir. Güzel erkekler ve kızlarla doludurlar; örneğin *Children of the Bad Revolution*'da kayıp güzellik, gençlik tıpkı bir iskambil oyunundaki kozlar gibi çabucak tüketilmiştir. Lütuf yoktur, gidip "asla geriye bakmayacağı" bir Paris yoktur. Tüm bunlarda hedonist bir Jansenizm vardır. Jansenizm ve Kalvenizm düşmüş insanoğlunun günahkârlığını, çifte alın yazısını ve Tanrı'nın bizi günahı seçeceğimizi ve lanetleneceğimizi bile bile yaratmasını vurgular. "İnsan lanetlenmişse sahip olduğu meziyetler yalnızca kendisini daha çok lanetlemesine yarar." Eğer bir kurtuluş olacaksa bu bir armağan, bir lütuf olacaktır. Port Royal duası *Elvis* bu gerçeği görerek ciddi, soğuk ve karanlık bir pesimizm sergiler:

"Platin ve akrilikler

Eleştiriler için gazeteyi tarar

Bebeğim Elvis sözleri fısıldıyor

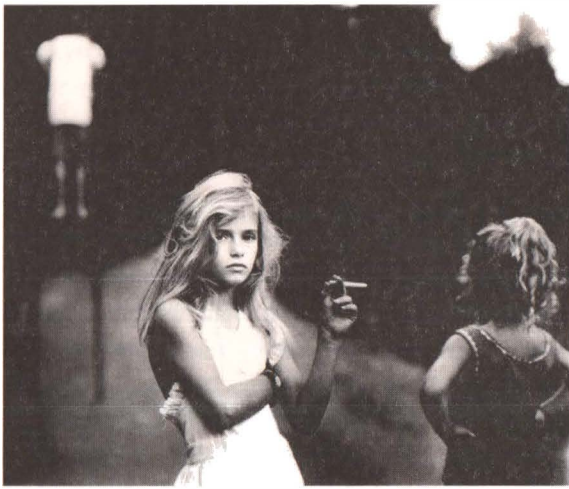
Cover barda

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

Saat geç, Motel lobisinde müzik
Sahne ışığı grubun üzerinde sallanıyor
Chateau Marmont hatıraları siliyor
Umut çok uzaklarda

Elvis, sana en çok ihtiyacım olduğunda neredesin?
Beyaz payetli tulum giymiş hayalet
Sarıl bana ve kadeh kaldır
Elindeki şampanyayla...”

Bu dizelerde etkileyici bir hesapsızlık, Elvis’e edilen bu duada ise doğru bir şeyler vardır. Umut nadiren bu kadar uzakta olur. Buñuel’in sunduğu intihar umudu da budur. Bunlar *El, St. Simon of the Desert, Viridiana* ve *Tristana*’daki istismar ve işkenceye maruz kalmış, karanlığın çocuklarıdır. Del Rey de şarkılarında aynı içsel dramalarla uğraşır. Neden Jansenizm? Kalvenizmden daha endişesiz ve serttir. Del Rey’in tüm kadınları ciddi ve üzgün, erkekleri ise öfkeli, şehvetli, tehlikeli ve zalimdir. Kadınların akıllı, hassas, zengin veya seksi hiçbir yanı yoktur. Zarif burjuvazinin tam zıttıdır. Önemli olan tavır değil, ziyan olmuş ve marazi kaderdir. İlişkiler köle/efendi prototiplerini izler ve kısmen intihara meyillidir; sesler önlerinde yatan cinai gelecekleri kabul etmez. *Dark Paradise*’ta ne zaman gözlerini kapatsa karanlık bir cennet gördüğünü ama yine de uyanmak istemediğini anlatır. Sanki sadece ruhunu kurtarma niyeti yetiyor gibidir. Lanetlenmiş midir? Bunu bilmemek geleneksel Hristiyanlığın bir parçasıdır. Bu sesler de aynı türden başa çıkılmaz bir belirsizliğe sahipmiş gibi görünür.



Del Rey'in şarkıları hayatı söz ve müzikle kopyalar ve içimizdeki bilinmeyene nüfuz eder. Ancak müzik dış bir etmendir ve bu büyük bir dezavantajdır. Sadece dış etmenlere bağılyken içsel kalmayı, korkunç bir kopukluktan kaçınmayı gerektirir. Dinleyip de şarkının neden olduğu gibi olduğunu merak edersek dokunaklı bir gizemle karşılaşırız. Bu şarkıların ruhları hakkında söylediği hiçbir şeyi önceden bilmezsiniz ve dinledikçe bunları öğrenmek için denizler aşmaya hazır hâle gelirsiniz. Her şeyin gösterildiği, açıklandığı ve bilindiği durumlarda pornografi vardır. Seks, pornografi olmadığı zaman gizemlidir ve güzeldir. Paul Shrader ve Bresson pornografi hakkında şöyle der:

“Shrader: Ama hem pornografiyi, yani seks yapan insanları gösterip hem de gizemli olunamaz mı? Benim bardaktan içmemi izlemekten daha az gizemli değil ki?

Bresson: Olayları değil, olayların uyandırdığı duyguları göstererek olur. İnsanlara hissettiğimi hissettirerek. En önemli ve en gerçek olan benim nasıl hissettiğimdir: benim bir şeylerin karşısında duyumsadık-

larımı insanlara hissettirmektir... Şeyleri olduğu gibi göstermekte sanatsal bir yan yoktur. Bir aptal bile önünde duran şeyi görebilir, hepsi bu. Eğer insanların görmesi ve duymasından ziyade hissetmesini sağlarsan sanat icra edersin.”

Del Rey sadece duymakla yetinmeyeceğimiz şarkılar yapmaktadır. Tıpkı Bresson’un filmlerinin gizli bir içselliğin gizemine ulaşmak için görmekten medet ummaya karşı koyması gibi, onun müziği de aynı sebeplerden dolayı duymayı yadsır. Şarkılarının şiddeti yüzeydeki genelde akıcı olan, bir görünüp bir kaybolan veya daha önce duyduğumuzdan emin olduğumuz rutinelere dönüşen ezgi ve ritimlere ters düşer. Yoğun şiddet sözlerde de değildir; sözler daha ziyade gerçek eylemin semptomu veya vekilidir. Şiddet içeridedir; alışverişlerdeki intihar hissi, yetenek gösterileri, sesindeki pişmanlık göstermeyen ve meydan okuyan ıstırap ve içeri doğru ilerlemeye devam eden fevkalade güçlü duyguların sarsıcı darbeleri gibi.

Eğer Del Rey’deki Lynchvari duyguları hatırlamak istersek göndermenin açık seçik belli olduğu *Blue Velvet* yorumuna bakabiliriz. Bobby Vee’nin klasik versiyonundan daha yavaştır ve içten gelen bir coşkusu vardır. Yoğunluk “my tears” sözcükleriyle biten dizede odaklandığı için daha heybetli bir havası vardır. Tüm şarkıları zamanla oynar. Tempoyu düşürerek kendisine zamanın karanlık ikizini bulma fırsatı tanımıştır. Her hareket farklı bir ruhla gerçekleştirilen bir çifttir. Her şeyi ölümcül bir toz gibi örten güzel melodilerin arasında anlaşılmaz bir kötülük sırtır. Bu, güzel Amerika’dır; fakat kendi ışığını karartan şeytani bir güzelliştir bu. Korkunç bir cinayet, bir intihar, tecavüz veya katliam gerçekleşmiştir; şarkılardan bazılarında babacığın daha, daha, daha fazlasını istediği görülür.

Yayo, bunun gösterilmesi için yalvarır. Aşırı sevimli küçük kız tavrı öylesine zorakl ve çarpıktır ki Nevada’da bekleyen şeyin tamamen kötücül olduğu anlaşılır. Nakaratı dinleyelim:

“Beni siyah motoruna bindir
‘Evet’ demem için 50’lerden bir baby-doll
Nevada’ya sadece iki saat var
Ben senin için parlarım, sen de bana anne de”

Lynch’in *Lost Highway*’i bir anıdır, Renee’nin siyah beyaz videodaki katledilmiş bedeninin travması ve anısıdır. Del Rey’in şarkıları zaman zaman Poe’nun bölgesine girer: “Güzel bir kadının ölümü, hiç şüphesiz dünyadaki en şairane konudur.” Şarkılarını kime söylemektedir? Sesler kime aittir? Bu şarkılar yas şarkılarıdır; bu içkinliğin çalkalandığını bilmelerine -veya hissetmelerine rağmen- varlığın içkinliğinden bahsederler. Böylece şarkılar şaşmaz bir unsur, “barok anlayışta kötülüğün total mevcudiyetini” nihai anlamları olarak kullanırlar. Her şey gerçektir ve gerçektirlik cehennemi bir şeyin hakiki bir şekilde algılanmasını gerektirir. Şarkılar, fantezinin hafızayı dizginleyemediği anda parçalanırlar. Gerçeklik döndüğünde biterler. Geri dönülmez biçimde hüznölüdürler.

Müzik gerçekten hüznölü olarak düşünülebilir mi? Yoksa kültürel gelenekler yüzünden mi öyle duyarız? Belki de müzikal olarak ifade edilmiş metaforlar olarak düşünürüz. Del Rey’in müziğini duyduğunuzda içindeki hüznü duyarsınız ve bu sadece çıkarım değildir. Sadece kulağınıza öyle gelir. Sözleri dinlediğinizde ise doğrudan üzüntüyü, çaresizliği ve yalnızlığını sezersiniz.

“Nefes nefese ateş verdim onlara
Şimdi ise üzölmeye başlayacağım
Ne zaman yapacak bir seçim olmadığımı öğreneceğim

İsa ölü bir adamdı
O yapamadıysa kimse yapamaz
Ne zaman sensiz bir hiç olduğumuzu öğreneceksin”

Şarkıdaki vaziyetteki kişi gibi hissedersiniz. Müzik, dünyayı dinleme anıyla aynı bir ruh hâli taşır. Duygu, müziğin bir parçasıdır; bir eklenti değil özündedir. Duyduğunuz duygudan ibaret değildir; aynı zamanda ruhun havada süzüldüğünü hissedersiniz. Bu da sesleri deneyimlemenin özünde vardır. Birçok şarkısında açık bir pencerede uçuşan perdeleri; trafiğin gürültüsünü; başka hayatların, araçların, yerlerin uzak çalkantısını; artık ölmüş ve içinde sadece kendi yapayalnız hayaleti bulunan soğuk bir kafatasının içini duyarız. Sesler ve bize müziğini kullanarak gösterdiği gerçeklik arasındaki eşbiçimliliği duyumsarız. Bu, bizi derinlere batırır, bir tür “ahşap oda”da mevcut anlamı verir. Peki eserlerinde neden bunu duyduğumuzu kim bilebilir? Bu ampirik bir sorudur. Fakat her ne duyuyorsak dokunaklıdır. Bu Amerikan hayaletlerini tıpkı Wilder ve Lynch’in filmlerinden, Chandler’dan, Fitzgerald’dan ve tüm *noir femme fatale*’lerinin ses çıkmayan açıkkağızlarından duyduğumuz gibi duyarız.

Del Rey’in romantik müziğini canlı duyduğunuzda onu filozof Christopher Peacock’un “ifadeli eylem” dediği şey olarak algılersınız. İfadeli eylem, belli bir duygu ve düşünce hâlidir ve müziğinin farklı yönlerinin, metaforik olarak ifade ettiği zihinsel derinlik ve durumun karmaşıklığı yüzünden kullandığı müzik janrlarının geleneklerinden koptuğunu duyarsınız. Bunda tuhaf bir otantiklik vardır. En belirgin kopuş sesindeki engellemedir; güç, kuvvet ve iradeyi çağrıştıracabilecek her şeyi bastırmaya çalışmaktadır. Eğer soundda bir gösteriş olacaksa, bu konserden sonra, çok çok sonra, basiretli bir yas havasındaki sessiz meydan okumasına ancak yetecek enerji kaldığında olacaktır.

Sesi bize bu karakterleri ayakta tutacak ve onları daha iyi bir geleceğe götürecek bir şeyin fantezilerini kurdurur. Fakat bunlar talihsizlerin, Fitzgerald'daki kayıp zengin çocukların, Chandler'daki bitkin ve yıpranmış sarışınların, Monroe ve Wilder'ın *Sunset Boulevard*'ının ve Lynch'in *Mulhollan Drive* ve *Inland Empire*'indeki ölü kadınlar ile onların kalemle çizilmiş hiper-gerçekçi gözyaşlarının sesleridir. Bunlar umuda karşı umudun şarkıları, sarhoşluktan veya dayak yemekten farkına varılmayan intiharların hayaletlerinin şarkılarıdır. Sesi tekinsiz bir yatağın üzerindeki ipek cibinliktir ve kendi güzelliğiyle beslenir.

Nasıl umut ederiz? Ve umut ile hayalgücü arasındaki bağlantı nedir? Zaman bizi sıkıştırarak geleceği bir mecburiyete dönüştürür; nereye gittiğimizi, kime dönüştüğümüzü ve bu anlamsız evrene nasıl anlam verebileceğimizi merak etmeye zorlar. Ernst Bloch, hayal kurmayı ideolojiyi parçalarına ayırmanın yolu olarak görür. Aquinas ise erdemli bir yaşamın merkezi olarak. Varoluşçular umudu giderek artan kaygı ve çaresizliğimizin yoldaşı olarak görür. Aquinas'ın insanın içindeki ikiz isteklerin yer aldığı "içsel katedral"i vardır. Bu arzuların biri, güzel olana duyduğumuz çekim (şehvetli istek), diğeri ise engelleri aşmaya duyduğumuz istektir (fevri istek). Adrienne Martin, ikisi arasındaki ayrımın büyük ölçüde kaybolduğunu ve yerlerini tek bir dürtünün aldığını belirtir; ona "ister 'arzu', ister 'istek', ister 'tutku' deyin". Fakat Martin, şu acayip Pavlus sorusunu nasıl cevaplayabileceğimizi merak eder: "Umudun karşısında kim umuda inanır?" Bu noktada arzular ve algılar Martin'e göre "...dikkatin, ifadenin, duygunun ve eylemin belli türleri tarafından birleştirilmiştir. Umut ettiğimizde, deneyim genellikle arzularken beklenenden daha yoğun görünür. Umut, deneyimlerimizi arzudan daha zengin ve özel renklerle boyar gibidir." Bunun besleyici gücü, güçlükleri ve sıkıntıları aşmamızı sağlar; oysaki en gözükara arzunun bile özel bir motive edici gücü yoktur, güvenilmezdir ve kişiyi beslemez. Umut ona göre duygusal tavırların ihtimallerin çok düşük olduğu, neredeyse imkânsız durumlarda bile besleyici güç verebildiği bir sendromdur.

Martin umudun zenginliğini anlayabilmek için onu bir sendrom olarak ele alır. Hume'un, motivasyona her şeyin "arzu" veya "istek" denen tek bir özellikte bulunduğu yaklaşımını reddeder. Aynı zamanda çağdaş filozoflar Thomas Scanlon ve Derek Parfitt'in tek bir rasyonel fikir tarafından motive olduğumuz teorilerini de kabul etmez. Bu tekçi teorilerin, bir şeye hayata geçirme niyeti olmadan da çekim duyabileceğimiz birinci şahıs inisiyatif ve seçim süreçlerini gözardı ettiğini düşünür. Martin'e göre umut, rasyonel ve pratik eylem sebeplerinin düşünce, duygu ve tasarımlarla kombinasyonudur. Bunlar umudun paradigmasıdır. Umudun sonuçlara duyulan arzu ve sonucun nasıl olacağına dair öznel bir tahmin içerdiğini öne sürer. Bu yüzden arzumuz ve olasılık hesaplamamız, umulan sonuçla ilgili fanteziler kurma gibi umutlu hareketlerimizi haklı çıkarır.

Bu fantezilerde kendimizi etken veya edilgen görürüz, bu da otorite anlayışımızı etkiler. Martin, "Kişinin otorite anlayışı koyduğu hedeflerden onları nasıl kovalayacağına dair geniş bir yelpazeye tesir eder," der. Şu örneği verir: "Kuleden kaçma umutlarını uzun uzadıya kurtarıma fantezileri kurarak ifade eden prensesin kurtulma girişiminde bulunma ihtimali kaçış yollarıyla ilgili fanteziler kuran prenesten daha azdır." Dolayısıyla umutlu hareketler rasyonellik ve pratiklikleri ölçüsünde doğrulanırlar; namlu kafaya, bıçak boğaza dayanmış olsa dahi. Bu son anlarda bile sorunlu kadınların vahşi umutlarında belli bir rasyonellik vardır.

Umut çaresizliğe karşı son kale midir? "Umut, olduğu hâliyle özellikle güçlü veya güvenilir bir destek değildir... Umudun kötü durumlarda iyi bir kaynak olup olmadığı tamamen tesadüfidir. Umutlarımızı nasıl ifade ettiğimize, özellikle umutlu hayallerimizi nasıl kurduğumuza göre değişir." Umut intiharla nasıl başa çıkar? Martin şöyle der: "Umudun bir özelliği, intiharı hayal kırıklığı ihtimalinin olmadığı cazip

bir seçenek olarak hapsetme amacıdır.” Bunu “inanç”la bağlantılandırır. Bu sayede “çaresizliğe karşı, sonucu ne olursa olsun güçlüklerden aşmamızı sağlayan benzersiz bir kale” bulur. Umut köklerini Hristiyanlıktan alır ama bir erdem olarak dünyevi öğretilerin de parçasıdır. İntihar, erdemli bir umut eylemi olabilir, ama bazılarına göre mantığa aykırıdır ve erdemli olmayan umudun, ve dahi umudun öldüğü veya terk edildiği bir çaresizliğin sonucudur. Fakat intihar bir çıkış yolu, dayanılmaz bir güçlüğü sonlandırmanın çaresi olabilir. “Ölüme umutlu bir yaklaşım benimsemesinden dolayı bir umut eylemidir.” Bu da yaşanan acıya, sakatlığa veya işkenceye yanıt olarak erdemli bir umut olabilir.

Depresyon deneyleri, kişinin depresyonun geçeceğine dair umutlanmasını ve depresyonu sona erdirecek hamlelerde bulunduğu fanteziler kurmasını öngörür. Fanteziler, kişiye depresif duygu ve düşüncelere karşı zihinsel bir güvenlik kalkanı vererek veya onun otorite anlayışını güçlendirip bir gün kendisini depresyonun saldırısından kurtaracak bir eyleme girişmesini sağlayarak yardımcı olur. Fanteziler bizi çaresizliğe karşı destekler, bize devam etmemiz için sebep verir, çaresizliği yenmek için yeni vasıtalar kazandırır ve otorite anlayışımızı güçlendirir. Umut bu bağlamda özel bir motivasyon gücü olmaktan ziyade arzu veya çeşitli istekler gibi motivasyon güçlerini alıp onları kişinin destek bulabileceği hayali bir senaryoya koymaktadır. Del Rey’in şarkılarındaki fantezi umutları ise, tıpkı Lynch’in filmlerinde olduğu gibi, yaşamın en son anındaki ihtilaçlardır. *Blue Jeans* “Arka bahçede sallanıyorum” dizesiyle başlar. Şarkının kalanı ise kendini asarak öldüren birinin güzel bir fantezisi. Del Rey’in şarkıları otorite bir opsiyon olmaktan çıktığında başlar.

Degas şöyle demiştir: “Hiçbir şey bilmiyorsanız hayat kolaydır.” Her şeyi bilen bu pop şarkılarında kolay hiçbir yan yoktur. Sahnede gözünü bile kırpmayan Del Rey, her trajediyi meydana geldiği sırada söyler. Bunlar sevgi vasıtalarıdır.

7 Afrikalı Kadın Şair

Omnia Saed

Beyoncé'nin bu sene çıkardığı *Lemonade*'den sonra dünya İngiliz-Somalili şair Warsan Shire'in muhteşem eserlerine kulak ke-sildi. Ana akım onu daha yeni fark etmiş olsa da Warsan bir sü-redir geniş çevrelerce bilinen bir sanatçıydı. 27 yaşındaki şair, ilk kitabını *Teaching My Mother How to Give Birth* adıyla 2011'de yayımladı ve 2013'te Genç Devlet Şairi unvanına layık görüldü.

Shire ve günümüz şiir dünyasını şekillendirmede etkisi olmuş sayısız Afrikalı kadın şairin şerefine, yazın okumanız için en sev-diğimiz çağdaş şairleri listeledik. Zaman tüneline düşüp duran sayısız alıntının altındaki genelde söylenmeden geçilen (ayıp oluyor ama internet) isimleri merak ediyor, yaz okuma listenize ekleyecek yeni eserler arıyorsanız veya diasporadaki Afrikalı kadınların güzelliği ve gücüne tanık olmak istiyorsanız doğru yerdesiniz. Bu şairler size aşkı, kimliği ve yuvayı anlatacak.



1. Nayyirah Waheed

Genelde inzivada olan Waheed hakkında çok şey bilinmemekle beraber, ABD’de yaşayan yazarın eserleri uluslararası üne kavuştu. Kimlik, göçmenlik ve öz sevgi konularında az, öz ve etkili soneleriyle tanınan Waheed özgün sesiyle şiire yeni bir soluk getirdi. Waheed 2013’te *Salt*, 2014’te *Nejma* adlı iki şiir kitabı yayımladı. Nayyirah’ı Twitter’da @nayyirahwaheed kullanıcı adıyla takip edebilirsiniz.

Waheed’in çalışmaların hakkında fikir edinmek için yazarın ünlü rapçi Tupac’in annesi Afeni Shakur’un ölümünün ardından *VIBE* dergisi için yazdığı yazıyı okuyabilirsiniz.

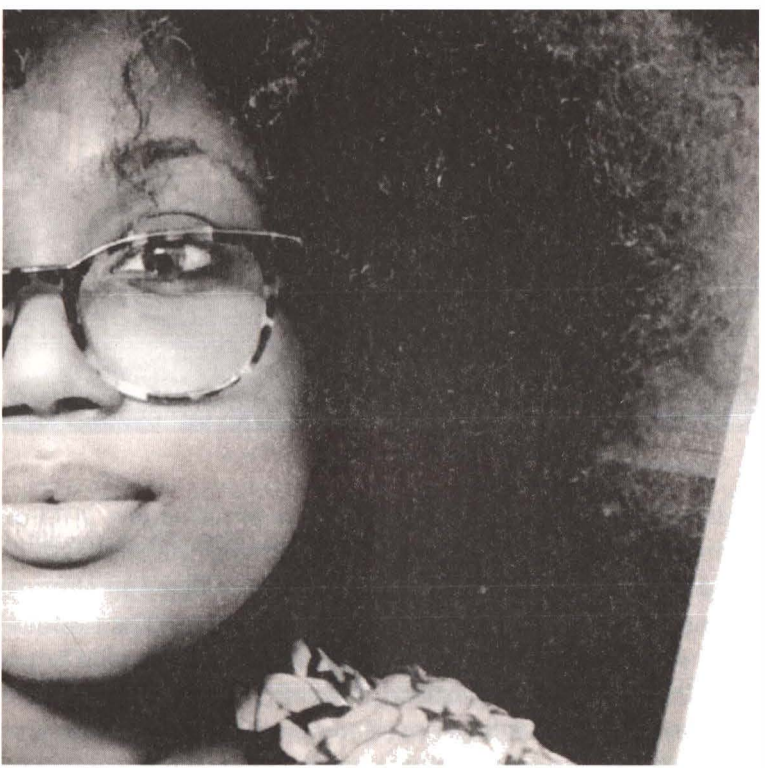
Favori Alıntı: “Isınmış. yavaşça. defalarca. / konuş onunla. o dilde. / sadece onun ve senin anladığın. / sadece onun ve senin konuştuğun. / hatırlat ona. / ‘tupac. sen benim ilk şiirim. / bir aşk şiirisin.’ ” — Nayyirah Waheed, *Afeni Shakur: A Mother’s Love*



2. Ladan Osman

Ladan Osman İngiliz-Amerikalı bir şair ve öğretmendir. 2011’de *The Kitchen Dweller’s Testimony* adlı derlemesiyle Sillerman İlk Kitap Ödülü’nü kazandı. Osman’ın eserleri özellikle Somali mirası ve Müslüman kimliği olmak üzere benliğin sınırlarını aşmaktadır. *The Paris Review*’la gerçekleştirdiği bir röportajda Osman şiirlerinin arkasındaki düşünce sürecini şöyle anlatır: “Benim için, hayatlarımızın anlatılarını çığnemeye çalışan insanlardan ve kendimize boyun eğdirme ve tanıklık anlayışımızı sorgulama yollarımızdan bahsetmek önemliydi.”

Favori Alıntı: “ ‘Ol!’ demek istiyorum ama ben sıradan bir ruhum. / Gözünün altındaki kadın seğirmesini izliyorum. / Birçok hayalim var, diyorum ona. / Hayallerimde, olduğumdan daha iyiyim.” — Ladan Osman, *Ordinary Heaven*



3. Ijeoma Umebinyuo

Sosyal medya sitesi Tumblr’la üne kavuşan Ijeoma Umebinyuo Lagos’ta doğup büyüyen Nijeryalı bir şairdir. Şiirlerini topladığı ilk kitabı *Questions for Ada* 2015’in Ağustos ayında yayımlandı. Kişisel öykülerini yazan Umebinyuo bir kadın, bir yabancı ve bir sevgili olmanın dertlerine odaklanır. Ijeoma’yı @ijeomaumebinyuo adıyla Twitter’da takip edebilirsiniz.

Favori Alıntı: “İşte sen de buradasın / evde olamayacak kadar yabancı / burası için çok yabancı. / İkisi de olamayacak kadar.”

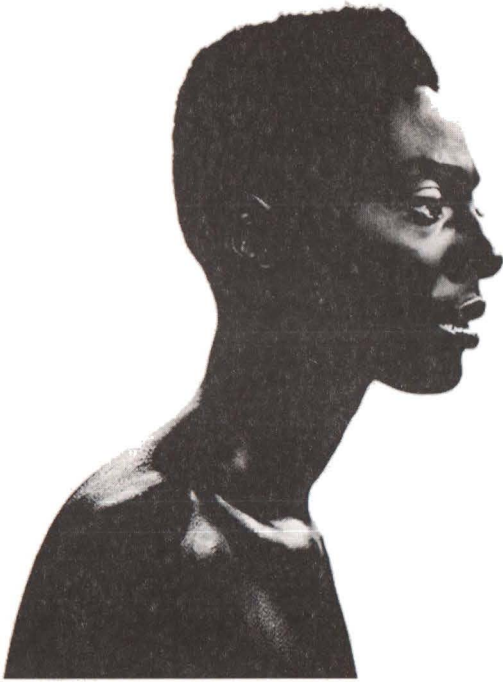
— Ijeoma Umebinyuo, *Questions for Ada*



4. Safia Elhillo

Washington D.C’de büyüyen genç Sudanlı yazar Safia Elhillo şiir dünyasının yükselen yıldızlarından biridir. Siyahların sesini duyuran ve 2015 Brunie University Afrika Şiiri Ödülü’nü kazananlar arasında bulunan *Kinfolks Quarterly* dergisinin şiir editörlüğünü yapmaktadır. Eski Tedx konuşmacılarından ve TV1’deki *Verses and Flow* sanatçılarından biri olan Elhillo, çeviride kaybedilenlerden, yuvadan ve kimlikten bahseder. Safia ilk kısa şiir derlemesi *The Life and Times of Susie Knuckles*’ı yayımladı ve ikinci derlemesi *The January Children* da 2017’de çıkacak. Safia’yı Twitter’da @mafiasafia adresinden takip edebilirsiniz.

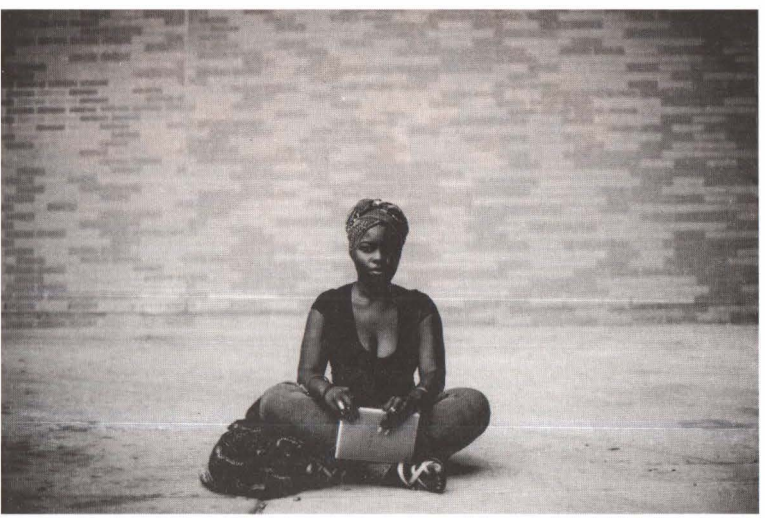
Favori Alıntı: “Diyorum ki: / Çoğu erkek benden korkar, tamam mı? / Ya da diyorum ki: / Benim kültürümde erkeklerin ismini almayız / Bana verecek hiçbir şeyin yok / Benim kendi adım var / Biliyorum / artık bu bedenin nasıl çalıştığını / Ağzına alıp bir nefesle savurmadan asla bir isimden vazgeçmeyeceğini / Hâlâ tüm kalbimle biliyorum” — Safia Elhillo



5. Yrsa Daley-Ward

Jamaikalı bir anne ve Nijeryalı bir babanın kızı Yrsa Daley-Ward ilk çıkışını 2014'te basılan kitabıyla yaptı. Oyuncu ve yazar kadınlık ve cinsellik üzerine yazar ve samimiyet akan şiirlerinde depresyonla mücadelesi ve öz yeterliliği vurgular. Yrsa Daley-Ward'u Twitter'da @YrsaDaleyWard adresinden takip edebilirsiniz.

Favori Alıntı: "Rahip cehennem dedi/ yirmi dört defa / kilisedeki ayin sırasında ve unuttu / sevgiden / bahsetmeyi." — Yrsa Daley-Ward, *bone*



6. Upile Chisala

Upile Chisala Malavili bir şairdir. Şiir yazmanın yanı sıra, yakın zamanda üniversiteden mezun olan Chisala, Baltimore'daki renkli kadınların kendilerini ifade etmek ve yaratmak amacıyla aylık buluşmaları *Yanja Series*'in kurucularından biri olarak Oxford Üniversitesi'ne başlamayı ummaktadır. Chisala, 2015'te ilk şiir kitabını *soft magic* adıyla çıkardı. Kısa şiirlerden oluşan kitapta cinsiyet, kimlik, diaspora ve öz saygı gibi konuları ele alır. Chisala'nın Instagram hesabını takip ediyorsanız hepsi bu. Hayal kırıklığına uğramayacağınıza söz veriyoruz. Upile'yi Twitter'da @BeingUpile adresinden takip edebilirsiniz.

Favori Alıntı: “kendisini huzur içinde seven siyah bir kadın olamaz mıyım? / neden tenimin / (bal veya pekmez rengi olsun) / bir hayal olmadığını açıklamadan / saçımın ise / (kabarık veya parlak) / bir taç olmadığını? / siyah bir kadın olmayı seven siyah bir kadın olamaz mıyım sadece / özür dilemek / alçakgönüllü veya / nazik olmak zorunda kalmadan / Kahretsin! / başka kim kendisini sevmesini haklı göstermek zorunda? / başka kim kendilerini nimetten sayma hakkı için savaşmak zorunda? / Yarab-bim, / kendisini huzur içinde seven siyah bir kadın olamaz mıyım??!?” — Upile Chisala



7. Warsan Shire

Kenya'da Somalili bir ailede doğan Shire ve ailesi o 1 yaşındayken Birleşik Krallık'a taşındı. 2015'te *Teaching My Mother How to Give Birth* ve *Her Blue Body* kitaplarını yayımladı. Warsan şu anda 2016'da yayımlanması beklenen ilk tam şiir derlemesi *Extreme Girlhood* üzerinde çalışmaktadır. Onu Twitter'da @warsan_shire adresinden takip edebilirsiniz.

Favori Alıntı: "insanlardan kendine yuva yapamazsın / bunu şimdiye kadar birinin söylemiş olması lazımdı / gitmek istiyorsa eğer / bırak gitsin / korkunçsun / ve garipsin ve güzelsin / herkesin sevmeyi bildiği bir şey değilsin." — Warsan Shire, "Sevme-si Zor Kadınlar"

DARIO ARGENTO İLE RÖPORTAJ

Alex Fitch



İtalyan film yönetmeni Dario Argento, Mayıs ayındaki kült sinema festivali Cine-Excess bünyesinde "Suspiria" ve "Ölülerin Şafağı" filmlerinin gösterimini sunmak üzere Londra'daydı. Alex Fitch, onunla "Bir Zamanlar Batı'da"nın yazarlığından geçen sene DVD formatında yayımlanan "Gözyaşlarının Annesi: Üçüncü Anne"nin yönetmenliğine uzanan kariyerini konuşmak üzere buluştu. Argento'nun ismini ucuz İtalyan polisiye romanlarından alan son filmi "Giallo", ilk kez 25 Haziran 2009'da Edinburgh Film Festivali bünyesinde gösterildi ve 29 Ağustos'ta da Londra'da Film Fright Fest'te izleyiciyle buluştu.

Alex Fitch: Kırk yıldır genelde korku türünde film çekiyorsunuz ve siz, Michele Soavi, Mario Bava ve oğlu ve diğerleri sayesinde İtalya dünyanın en iyi korku filmlerinin çıktığı ülke olarak biliniyor. İtalya'nın ve İtalyan mizacının korku janrına nasıl bir katkıda bulunduğunu düşünüyorsunuz?

Dario Argento: Bence bu büyük ölçüde Katolik kültürümüzden kaynaklanıyor. Bizde günah kavramı çok önemli. Ayrıca buna karşı isyan da ediyoruz, bu da İtalyan kültürünün büyük bir parçası. Ama ben mesela Bava gibi sadece korku filmi yönetmeni değilim; gerilim ve *giallo* da çekiyorum.

AF: Gerçi *giallo* da birçok korku unsurunu kullanıyor; örneğin kan korkusu, beklenmedik bir anda seyircileri oturduğu yerden zıplatan anı efektler gibi... Bir yönetmen olarak nelerden etkilendiniz? “Hitchcock’u Sever Misiniz?” filminde gösterdiğiniz üzere Hitchcock son derece etkilendiğiniz bir isim, ama onun dışında hangi yönetmenleri sayabilirsiniz?

DA: Yönetmen olmadan önce film eleştirmeniydim ve yıllar boyunca binlerce film izleyip yorumladım. Beni çok etkileyen, bilhassa takdir ettiğim isimler Antonioni ve de Ingmar Bergman’dır. Fransız Yeni Dalga sineması benim için çok önemlidir, çünkü geçmişle bağları kopartıp her şeyi değiştirdi. Elbette Fellini de var, ayrıca Luis Buñuel ve sürrealist filmler.

AF: Aslında ben de size Buñuel ve sürrealistleri soracaktım çünkü eserlerinizde sürrealist bir yan var; kamera açıları, ışık, kurgu. Geleneksel anlatım tekniklerine uymuyorsunuz, daha empresyonist bir yönetmenlik tarzı bu.

DA: Evet. Empresyonist filmler benim için çok önemli. Münih’teki meşhur film müzesinde, ki dünyadaki en büyük, en önemli film müzelerinden biridir, bir filmimin retrospektifi yapılıyordu. Orada her sabah, film izlenebilen bodrum katındaki küçük bir odaya inerdim ve empresyonist filmler izlerdim. Kimsenin görmediği çok nadir filmlerdi bunlar. Orada harika günler geçirdim! “Dr. Caligari’nin Muayenehanesi” gibi ekspresyonist filmleri de izledim. Murnau Enstitüsü’nün tek renkli kopyasıydı. Bu kopyanın renkleri harikuladeydi ve eşi benzeri yoktu, çünkü elle renklendirilmişti. Bir hazine değeriyle ve bu filmleri izleyebildiğim için çok gurur duyuyordum. Fevkalade kamera açıları kullanılan “Nosferatu” gibi bir filmi de keşfettim. Tüm bunlar çok yaratıcı ve “gerçek dışı”ydı. Filmleri sokakta veya sette çekmiyorlardı; her şeyi sıfırdan yaratmışlardı.

AF: “Dr. Caligari” ve “Nosferatu”dan bahsetmenize çok sevindim. Bu filmler sanki hareketli tablolarla benzeyen bir avuç film den ikisi ve bu da, sizin büyük ölçüde renk ve görsel deneyim odaklı “Suspiria” gibi filmlerinizde benimsediğiniz bir şey.

DA: Evet. O film için ayrıca Escher ve Kokoschka’ya da saygı duruşunda bulundum. Senaryoya şöyle yazdım: “Escher hakkında bir kitabı, Kokoschka’nın bir posterini görüyoruz...” Filme, insanlar nereden ilham aldığını kolayca anlasın diye koyduğum bazı mesajlar var.

AF: Son filminiz olan, "Üç Anne" üçlemesinin son halkası "Gözyaşları-
nın Annesi"ni izledim. "Suspiria" ve "Inferno"dan beri birçok kişi bunu
bekliyordu. Bu film için neredeyse otuz senedir bekleyen hayranları-
nızdan çok baskı hissettiniz mi?

DA: Evet ve hayır. Baskı hissetmedim, çünkü üçlemenin ikinci filmini
yaparken aynı şeyleri tekrarlamaktan sıkıldığımı fark ettim ve "Teneb-
re" gibi başka bir gerilim yapmak istedim ve unuttum gitti. Fakat ara-
dan birkaç yıl geçtikten sonra "Suspiria"yı izledim, ki filmlerimi nor-
malde izlemem. Bir kere bitirdikten sonra benim için yok olup gider-
ler! ABD'de bir üniversitede bir film gösterimindeydim ve ilk defa
kalıp "Suspiria"yı izledim. Hoşuma gitti ve devam filmlerini çekmeyi
düşündüm.

AF: İş arkadaşlarınızdan Luigi Cozzi, 1989'da "Kara Kedi" isimli gayri-
resmi bir üçüncü film çekmişti, yani herhâlde bu filmlerle ilgili içinizde
yıllar boyunca çok şey kalmış.

DA: Kendisi benim asistanımdı ve "Kara Kedi" de Edgar Allan Poe'ya
bir saygı duruşuydu. İkimiz birlikte iki film yaptık. George Romero ve
ben de "usta"ya, kullandığı acı çekme temaları zihni aşan, korku
hikâyelerinde karakterlerinin hayvanlar gibi öldüğü bu yazara saygı
duruşunda bulunmak istedik. George, "Kızıl Ölümün Maskesi"ni yap-
mak istiyordu; ben de "Kuyu ve Sarkaç"ı. Fakat yazmayı bitirdikten
sonra bunu yapmak istemediğime karar verdim; George da aynı fikir-
deydi. Sonuç olarak o, "Bay Valdemar Vakasındaki Gerçekler"i çekti;
Poe'nun zombi benzeri bir şey içeren tek öyküsü olması açısından çok
önemlidir! Ben ise "Kara Kedi"yi seçtim, çünkü evimde kara bir kedim
var, onu dikkatle izlerim ve ne kadar zarif hareket ettiğinn farkında-
yım.

AF: İtalyan ve Amerikan sineması arasındaki diyalog çok enteresan.
Örneğin İtalyanlar 1960'larda Western filmler yapmaya başladığında
Amerika'nın bıraktığı yerden devam ettiler ve bazı Amerikalı film yıl-
dızlarını da yanlarına aldılar. Benzer şekilde sizin çalışmalarınız da
John Carpenter gibi yönetmenleri etkiledi veya sizin de bahsettiğiniz
üzere George Romero gibi isimlerle çalıştınız. Bu diyalogla ilgili ne
söyleyebilirsiniz?

DA: Evet. Bu, iki ülke için de çok önemli. Birçok Amerikalı yönetmen
tanıyorum ve kendileriyle arkadaşım. Çocuklara göre olmayan güçlü
yönelimleri seviyorum. Çocuk filmlerini sevmem; yetişkinlere göre,

güçlü, derin ve etkili filmleri severim. Elbette John Carpenter çok iyi bir dostum... Aynı zamanda Quentin Tarantino gibi maniyerist yönetmenleri de severim. Maniyerizme bayılırım, bence çok ilginç!

AF: Sanırım İtalyan ve Amerikan sineması arasındaki en büyük işbirliği, Romero'nun "Ölülerin Şafağı"nı yeniden kurgulayıp seslendirmenizdi. Bunun sebebi filme daha İtalyan bir anlayış katmak istemeniz miydi?

DA: Hayır, sorun bundan daha karmaşıktı... Bu çok uzun bir hikâye! George bana tavsiyelerde bulunmam için filmin kaba kurgusunu yollamıştı ve filmi İtalya'da tamamladık; ama sansür kurulu "Hayır! Olmaz!" dedi ve film yasaklandı. Ben de George'a, "Bazı şeyleri kesmek zorundayım çünkü filmin gösterimine izin vermiyorlar," dedim; o da, "Pekala, kes, paraya ihtiyacımız var çünkü darboğazdayız!" dedi. Eskiden sansürün etkisi çok büyüktü. Artık böyle değil ama eskiden İtalya'da Hristiyan Demokratlar iktidardaydı ve vaziyet berbat, inanılmazdı. Bu yüzden kesmek zorunda kaldım... Filmi Fransa'da sundum ve orada da yasakladılar! Yine, tıpkı İtalya'daki gibi bir şeyler kestim, ama yine yasaklandı! Fransa'da şöyle bir yasa vardır; bir film iki defa yasaklanırsa sonsuza dek yasaktır! Bu yüzden aklıma filmin ismini "Zombi" olarak değiştirmek geldi. Kolay olacaktı, ama olmaz dediler çünkü niyetimi anlamışlardı. Dört sene bekledim... Dört yılın ardından televizyon izlerken hükûmetin değiştiğini gördüm ve yeni hükûmet sosyalistti; bilhassa kültür alanında çok daha rahat, serbestlerdi. George'u aradım ve "Belki de şimdi iyi bir zamandır," dedim. Filmi bu defa farklı bir isimle sundum ve kestiğim sahneleri de geri koydum. Filmi koca dört senenin ardından görmek çok güzeldi ve George da çok mutluydu!

AF: Herhâlde kariyeriniz boyunca sansürle uğraştınız. Artık filmlerinizin sansürsüz versiyonlarını en azından DVD formatında yayımlayabiliyorsunuz.

DA: Sansür eskisi kadar baskıcı değil, İngiltere'de bile. O zamanlar korkunçtu. "Tenebre"yi çektiğimde iktidarda Thatcher vardı ve filmin posterini bile sansürlediler. Akıl almaz! Sırt üstü yatan boğazı kesilmiş bir kadın vardı ve İngiltere'de...

AF: Boynuna kurdele taktılar!

DA: Evet. İnanılır gibi değil. Almanya'da da posterini sansürlediler. Korkunç zamanlardı ama artık durum daha iyi.

AF: Filmlerinizin bir başka kayda değer yanı müzikleri. Filmlerinizin müziklerini yaparken ve kendi grubunuz Goblin'le beraber çalışırken filmlere ayrı ayrı mı yaklaşıyorsunuz, yoksa müzikal açıdan devamlı kullandığınız bazı temalar var mı?

DA: Sayısız müzisyenle çalıştım: Ennio Morricone ile birçok film yaptık, çok güzel iş çıkardı. Pino Donaggio da bir başka muhteşem bestecidir. "Opera" da Brian Eno'ylaydık, çok güzel besteler çıktı. Morricone ile müziği bazen çekimden önce yapardık. Evine giderdim, o bestelediklerini çalardı ve hoşumuza giderse bir yandan filmi çekerken o da şarkıları bitirirdi. Pino Donaggio'yla da böyle çalışırdık. Goblin veya Claudio Simonetti ile durum farklıydı. "Koyu Kırımızı" da hemen her gece benim evimde buluştuk, onlar bana gün içinde yaptıkları müziği dinlettikçe ben de bir sonraki sahne için ilham alırdım. Bu çok önemliydi. "Suspiria" da müziği birlikte yaptık ve çekimlerden önce besteliyorduk. "Rest"te de sadece Claudio Simonetti'nin yaptığı elektronik müzik vardı ve epey ilginçti. Her günün sonunda bana nasıl gittiğini dinletirdi. O filmdeki müzik müthiş bir maceradır, çoğu kişi bilmez.

AF: "Suspiria" gibi bir filmde müziğin kurguyu da etkilediği çok açık...

DA: Kurgu başka. "Suspiria" da bir sorunumuz vardı; Technicolor görüntüsünde çekmek istiyorduk ama elimizdeki yazıcılar işe yaramazdı! Fazla hassaslardı. Onlar 500 ISO kullanırken biz eski film kullanmak istiyorduk. 40 ISO'luları. Derin kontrast ve güçlü renkler için idealdirler ama çok fazla ışığa gerek duyarlar. Bulması da güçtür. Sadece bir laboratuvarın elinde kalmış birkaç yüz metre film bulabildik; bu yüzden her şeyi az sayıda çekimde halletmek gerekiyordu...

AF: Çünkü çok az filminiz vardı.

DA: Evet. Ayrıca çok da hazırlık gerekiyordu, iki veya üç çekim yapıp ara veriyorduk, çünkü elimizde film kalmıyordu. Tüm çekimler bittiğinde kurgu çok kısa sürdü çünkü elimizde çok az görüntü vardı. 14 hafta boyunca çekim yapmamıza rağmen, sadece birkaç yüz metre basmıştık.

AF: Yönetmenliğe başlamadan önce senaryo yazarıydınız. Yönetmenlik hevesiniz var mıydı? İlk filminiz "Kristal Tüylü Kuş" çarpıcı bir çıkıştı ve daha en baştan çok kuvvetli bir tarzınız vardı.

DA: Hayır, senaristlik yaparken yazarlıktan son derece memnundum; çünkü bir odada hayalleriniz ve fantezilerinizle tek başına oturmak

gibisi yoktur. Hayatımda yaptığım en güzel işti. Fakat bir gün biri “Bu ‘Kristal Tüylü Kuş’ nasıl bir film? Neden kendin çekmiyorsun?” diye sordu. Ben de belki de olur diye düşünmeye başladım. Fakat kalabalık setlerde olmayı sevmem. Çok fazla konuşma var; oyuncularla konuşacaksın, yapımcılarla konuşacaksın, herkesle konuşacaksın! Tanrım, bu kısmından hiç hoşlanmıyorum ama artık işim bu.

AF: İsmi sadece “Giallo” olan bu filminizi siz yazmadınız, sizin için yazıldı. Senaristlerden önceki eserlerinize bir saygı duruşu mu bu?

DA: Evet, filmin çekimi bitti ama henüz gösterime girmedi. Çok iyi oyuncularla çalıştık. Adrien Brody, Emmanuelle Seigner gibi. Çok güzel ve yetenekli Fransız bir aktris. Hoş bir deneyimdi ama Amerikalı yapımcılarla çalışmak pek kolay değildi.

AF: İnsan, sizin gibi uzun ve başarılı bir kariyere sahip biri film çekerken işine karışmazlar diye düşünüyor, ama sanırım daima filmi finanse edenleri de idare etmek ve kendi vizyonunuzu yansıtmak için uğraşmak zorunda kalıyorsunuz.

DA: Evet, ama genelde filmlerimin yapımcılığını da kendim yaptığım için işim kolay olur. Yazarım, hazırlarım, çekerim ve sonra da post prodüksiyonunu yaparım. Her şey benden sorulur. Bu sefer ilk defa Amerikalı yapımcılarla çalıştım. Amerikalı yapımcılarla çalışmak pek güzel değil, çünkü sorsanız filmin sahibi onlar. Önerilerde bulunuyorlar, sonra kesmek istiyorlar... Çok zorlandım! Hayatımda hiç bu kadar zorlanmamıştım...

AF: Peki bunun ardından daha fazla özgürlüğe sahip olabileceğiniz daha kişisel, daha İtalyan bir film mi gelecek?

DA: Bir sonraki filmim mi? Bilmiyorum. Hiçbir fikrim yok. “Giallo”yu yapmak dağları aşmak gibiydi. Evet, belki de böylesi daha iyi olur.

Jargonun Otantikliği Üzerine:

Barthes ve Adorno'dan Godard'a

Scott Durham

Roland Barthes'ın uzun zaman önce gözlemlediği üzere, jargon olarak damgalanan şeyin dil olduğu barizdir; yani daha spesifik olmak gerekirse Öteki'nin dili ve teorisidir.ⁱ Eleştirel bir yazıyı "jargona boğulmuş" olarak nitelendirmek, ötekinin söylemini anlamsız olarak (kuşların cıvıltısını tanımlayan orijinal anlamına etimolojik olarak baktığımızda) tanımlamaktan ibaret değildir. Elbette böyle bir niteleme özünde bir tanımdan fazlasıdır; bir ithamdır. Bu ithamın amacı, yazarın kullandığı dildeki kavramsal tutarlılık veya duruluk eksikliğini göstermekten ziyade, yazarı (Ünlü Sorbonne profesörü Raymond Richard'ın Barthes'ın klasik eseri "Racine Üzerine" için kullandığı tabiri ödünç alacak olursak) "sahtekârlık"la, sözcükleri olduklarından daha fazla anlam içeriyormuş gibi göstererek okuyucuyu kandırmak veya şaşırtmakla suçlamaktır.ⁱⁱ Böyle bir itham, suçlayan ve suçlanan arasında ahlaki bir mesafe oluşturur. Bu mesafe, yalnızca ithamı yönelten kişinin karşısındakinin dilinin kandırmacalarını açığa vurmasıyla değil, aynı zamanda öteki grubun (Marksistler veya yapısökümcüler olsun, feminist teorisyenler veya postkolonyal eleştirmenler olsun) kirletmesi ve bozmasına karşı savunduğu saf ve anlamlı bir dili kullanan bir topluluğun olduğu varsayımıyla meydana gelir. Diğer grubun sadece üyelerinin anlayabileceği Mason şifrelerinin akademik muadilini kullanması, bu topluluğun otoritesini ve bütünlüğünü sorgular.ⁱⁱⁱ

Ötekinin dilini "jargon" olarak damgalamak, konuşmacıya, ötekinin teorik kavramlarına ve dahi argüman olarak değerlendirilebilecek her şeyine belli bir eleştirelilikle yaklaşma avantajı sağlar. Konuşmacı, alternatif bir eleştirel sisteme üstünlük sağlamak yerine, muhalifinin argümanlarına cevap vermeyi reddedişini (veya beceremeyişini) bir ahlaki üstünlük kılıfına sokmuş olur. Tartışmaya çekilmeyi reddetmesini, suçlanan eleştirmenin kültürel normları bozarak uygarlığı tehdit etmesine duyduğu doğrucu bir kızgınlık tonuyla veya suçlananın dilindeki güya çirkinliğe ironik bir üstünlük sergileyerek dile getirir: Her iki metot da küçük burjuvazinin zamanında "yüksek teori"ye değil, "modern sanat"a yönelttiği entelektüel karşıtı alaylarının halefleridir.^{iv}

Bu demek değildir ki jargon sert bir eleştiriye tabi tutulamaz. Theodor Adorno, yozlaşmış Heideggerci diliyle savaş sonrası Almanya'sında egemen kültürel otoriteyi *The Jargon of Authenticity*'de [Otantikliğin Jargonu] bu şekilde eleştirir ve her türlü faydalı uygulamanın “ruhun Wurlitzer organı”^v aracılığıyla varoluşsal bir “taahhüt” kılığına sokulabileceğini ve en bürokratik “karşılaşmaların” bile mistik bir aurayla sarmalanabileceğini yazar. Fakat Adorno esas söz konusu jargonu okumayı reddetmeyerek ve onu asla anlamsız olarak yok saymayarak bu dilin altında yatan ideolojik işlev olarak gördüğü şeyin maskesini düşürür, Tam aksine, eleştirisi varoluşçu jargonun aşırı yüklü metafiziksel anlamları (Adorno kitabında bu anlamları büyük ihtimamla açar) ile arkaik ilahlarının faal olduğu tarihi ve kültürel koşullar arasındaki uyumsuzluğa yöneliktir.

Adorno'nun “otantikliğin jargonu” dediği şey, üstü kapalı bir piyasanın ve faydalı aklın menzilin dışında otantik varoluş iddiasıyla, kapitalist modernitenin sunduğu “yozlaşmış” yaşama bir alternatif sunmaktadır. Fakat Adorno'ya göre, jargonun yandaşları kaçınılmaz bir yan ürünü olduğu toplumsal ve kurumsal yapılara -seri üretim, bürokratik akılcılık, kültür endüstrisi ve en çok gözden kaçırılan “serbest olmayan emek” gibi- meydan okumaksızın doğrudan bir otantiklik iddiasında bulundukları için, verilmiş bu hakiki varoluş sözü, bir yalana dönüşür. Adorno'nun da belirttiği üzere, jargonun, sloganları tekrarlamak suretiyle zanaatkâr ve kırsal kökenlerinin “nadir şeyin değişim değerine sahip olduğu piyasada” (44) nadide bir eşya olarak pazarlanması haricinde artık var olmayan bir değişmezliği olduğunu ima etmesi; “geleneksel reklamcılığa şaşırtıcı derecede benzemektedir” (43); bilhassa da otantik zanaatkâr elinden çıkma, taşrada üretilmiş veya (son yıllarda) yöresel olarak sunulan ürünlerin pazarlamasında kullanılan reklam stratejilerine. Hem reklamcılık hem de jargonun vaizvari dili Adorno'ya göre, “gölgede kalmak zorunda olanın vadettiği mutluluğu suistimal eder” (44). Birlikte, varoluşçu dilin vadettiği “otantik” deneyimin tarihe karıştığı dilbilimsel kabarma anının en yüksek ve en alçak noktalarıdır; bu sırada arkada çalan otantik müziği telafi için yükseltmek zorundadır. Bu bağlamda, otantikliğin dili kendisini modernin eleştirisi olarak değil, “saldırdığı modernin iskarta ürünü” olarak gösterir (45).

Adorno'ya göre bu jargon; otantikliğin dili, hakikati ve değişmezliği ile belli bir tarihi konjonktürdeki ötekiye modern öncesi bir göndergesi-

nin olmaması arasındaki uyumsuzluk sebebiyle, esasında ahlakiden ziyade tarihi açıdan “sahtekârlık” olarak nitelendirilir. Fakat bu uyumsuzluk yalnızca felsefi dilin kendisi dışındakilerle ilişkisinde bulunmaz. İçeriğinin alicenap bir şekilde güya reddettiği diğer kültürel ürünlerden hem toplumsal hem de biçim olarak farkı kalmamış felsefi dilin ta kendisinde de mevcuttur. Tarihin bu noktasında otantiklik felsefesinin özüne sadık kalmasının tek yolu başka bir şeye dönüşmektir: Toplumsal ve ideolojik eleştiriye. Eleştiri ismini hak eden her türlü girişim ise kültürel pratiklere asimile oluşunu ve arasına mesafe koymaya çalıştığı “yapma” varoluşun dilbilimsel formlarını görmelidir. Bu sayede otantiklik sınırları içinde faaliyet gösteren düşünürler, dillerine otorite kazandıran aurayı sorgulayabilir ve nihayetinde çürütebilirler.

Edebi eleştiri ve felsefede jargonla ilgili polemiklerin bu kadar ateşli geçmesinin nedeninin ikisinin de dile jargon olarak yaklaşması olduğu düşünülebilir. Bu ışıktaki, felsefi ve eleştirel düşüncenin “jargon”larının hafif tınılarını sadece züppe akademik pratiklerin konusu olarak değil; hem düşüncenin hem de -en yüksek ifade biçimi statüsünü kaybetmesiyle- eleştirel düşüncenin otoritesinin ayrıcalıklı bir unsuru olarak genel yozlaşmasının semptomu olarak da görmeliyiz. Fakat eleştirel ve felsefi dilin bahsettiği günlük yaşamla ilişkisindeki muğlak otoritesinin en çarpıcı ifadelerinden birini şaşırtıcı bir şekilde (*Jargon der Echtheit* ile aşağı yukarı çağdaş) bir filmde buluruz. Çünkü, direkt bir esinlenme iddiası olmaksızın, Godard’ın *Two or Three Things I Know About Her* (1967) filminin; Adorno’nun jargona tarihsel eleştirisini, yükselen postmodernizmde eleştirel düşüncenin yerine yönelik genel bir analize genişlettiği düşünmekte fayda vardır.

Two or Three Things’de, ilginçtir, Heidegger’in dil konusundaki düşüncelerinden üstü kapalı bir şekilde bahsedilir: “Anne,” der Christopher, “dil nedir?” Juliette şöyle cevap verir: “Dil insanın yaşadığı evdir.” Fakat Heidegger’in dil kavramını kadın kahramanının ağzından “varlığın evi” şeklinde ve Juliette ve ailesi gibi tüketim ürünlerinin ve imgelelerinin “barındığı” derme çatma toplu konut bağlamında^{vi} veren Godard, Adorno’nun da tespit ettiği tarihsel uyumsuzluğun altını çizmektedir. Bizi, Heidegger’in felsefesinin merkezindeki varlıkla orijinal ilişkisinin, Godard’ın Paris’inin her köşesinden sızan reklamcılığın ve kitle kültürünün düşmüş dilinde nasıl yer etmiş olabileceğini düşünmeye zorlar.

Adorno'da olduğu gibi, bu kısmen, otantik bir deneyim vaadinin, postmodernliğin - tereddütlü bir şekilde Hussar'ın tabirini kullanacak olursak- "yaşama dünyası"nda ne denli imkânsız olduğunu düşünmekle ilgilidir. Bu imkânsızlık, Godard'ın verdiği inşaat hâlindeki postmodern Paris görüntüleri ile Juliette'in dış ses olarak Baudelaire'in *Correspondence*'ını andıran flu hatıralarını lirik bir şekilde anlatışı arasındaki tezatla görsel olarak da vurgulanır. Juliette, hâlen tanıma ve özdeşleşme hareketiyle bize bakan bir surat ("*visage*") gibi bir manzaranın ("*paysage*") hatıralarıyla doludur. Bu açıdan *Two or Three Things*'in kadın kahramanı, tıpkı *Contempt*'te (1963) olduğu gibi, orijinal deneyime duyulan modernist nostaljiye son bir nostaljik bakış atmaktadır.

Fakat modernitenin daha erken bir aşamasında birbirinden ayrı olan farklı sosyal çevrelere ayırt etmeksizin nüfuz eden, yeni tüketim kültürünün yanı sıra dilin yeni "varlığı" düşüncesidir. Dolayısıyla Heidegger'in dili, Madam Express'in tanıtıcı konuşmasının yanında, eskiden birbirinden ayrı olan düşünce ve dil dünyaları arasında aracıya gerek kalmaksızın var olabilir. Bu, tıpkı Lyndon Johnson'ın Vietnam hakkındaki (Jules Pfeiffer'ın hicvettiği) kavgacı ifadelerinin aynı logosferde hem (Amerika'nın küresel hegemonyasının bir başka örneği olan) deterjan reklamı hem de bulaşık yıkayan Juliette'in zamanın doğası üzerine felsefi düşünceleri olarak dolaşmasına benzer (bu düşünceler dominant düşünce ve yaşam tarzlarına bir direnişin doğum yeri olmasa bile, en azından bir irdeleme ve eleştirme sürecinin başlangıcı olarak görülebilir).

Bana kalırsa dilin bu yeni durumunun üç özelliği jargonun toplumsal ve kültürel eleştirinin problemiyle olan ilişkisiyle bağlantılıdır; ama sadece buna indirgenmemelidir. Bunlardan ilki, aynı yeri (örneğin Juliette'in dairesi) işgal eden farklı diller arasındaki ilişkilerin aslında iletişim veya çeviri ilişkileri olmamasıdır. Madam Express'e, bir çift çorap "yakışksız elbiseleri yakıştırır" dediğinde neyi kastettiğini sormak, Denis Dutton'un da diyeceği üzere, "konu dışıdır."^{vii} Bunun nedeni, konuşanın gizem katmaya veya tedirgin etmeye çalışması değil; burada alıntılanan her bir dilbilimsel birimin esasında onları, her biri ayrı bir mantık ve kurallara sahip belli bir toplumsal pratiğe veya alt-sisteme ait olarak damgalayan bir sınıf dili unsuru olmasıdır.

Bu filmi postmodern yapan şeylerden biri, bu pratikleri karşılayan dillerin aynı yeri paylaşması, moderniteye mahsus birçok kültürel

strateji tarafından sanıldığı gibi birbirine zıt alanlara ayrılmamış olmasıdır. Örneğin Juliette'in dairesi, artık piyasanın ve devletin kamusal alanı karşısındaki kişisel alan olmaktan çıkmış ve toplumsal pratiğin birbirine en uzak bölgeleriyle anılan birden fazla dil ve imgenin dolaştığı bir kesişim noktası hâline gelmiştir (bunların en önemlileri, elbette, Vietnam'la ilgili olanlardır). Gerçekten de kişinin konuştuğu dil, içinde bulunduğu pratiğin en doğrudan göstergesidir; örneğin Gérard'ın genelev dilinden ("Yedi dakikacık daha") masal-vakti ("...Küçük bir masal okuyacağız. ...") diline geçerek genelevi adeta aniden çocuk yuvasına çevirmesi ve dahi genelevin aslında en başından beri çocuk yuvası olması. Bu bağlamda diller arasındaki akış, iletişim veya çeviri aracılığıyla değil, bir arada olan ama birbiriyle iletişim kurmayan sınıf dilleri arasında dil değiştirme ile tanımlanır. Bu durumda "dil"den ziyade Foucault'nun "söylem" tabirini kullanmak daha uygun düşebilir. Söylem, pragmatik ilişkileri ve etkileriyle tanımlanır ve yerel müdahale ve ilişkiler için stratejik bir etkisi olmadığı müddetçe önceden var olan anlamlı bir bütünlüğe dayanmaz.

Ayrıca bu dağınık söylemlerin iletişim kurmadan bir arada bulunmasının sağlayan ortak bir payda vardır: Bir meta olarak var olmaları. Bu sayede karşılıklı anlaşılmasız diller daha en baştan yan yana dolaşabilirler. Godard'ın evrensel fuhuşu neticede sadece insanlar hakkında değil, aynı zamanda dış sesin de gözlemlediği gibi, "kişilerden daha somut" nesne ve kültürel yapıtlarla da ilgilidir. Bu, daha önce de belirttiğimiz üzere, eleştirel dilde bilhassa göze çarpar. Eleştirel dil, kendisine yazarın niyetine katiyen tabi olmayan bir değer ve işlev kazandıran kültür piyasasının aktardığı ölçüde mevcuttur. Godard'ın filmde kültür metalarını başlıklar olarak olarak belirsiz olarak kullanmasıyla vurgulanır. Filmin başlarında Raymond Arom'un *18 Lessons on Industrial Society* kitabının kapağını yakın çekimde gördüğümüz zaman, bu ismin filmin o kısmını veyahut tamamını ne ölçüde anlattığı ve Juliette'in dünyasındaki diğer nesneler arasında bir kitabın hangi ölçüde yüksek kültür ürünlerinin kitlelere pazarlanmasının örneği olduğu belli değildir. Fakat elbette ki bu belirsizlik aslında Godard'ın "amaçladığı" bir anlamdır. Godard, herhangi bir yüksek kültür ürününün - içinde bulunduğu, hem metalaştırma üzerine bir yorum hem de bir meta olan filmin ta kendisi de dahil olmak üzere- nesnel (fakat genelde zarifçe gizlenmiş) bir yönünün altını çizmektedir.^{viii} Toplumsal hayat üzerine her felsefi ve eleştirel düşünme girişiminin -ve bu noktada Godard'ın problemleri Adorno'nun *Negative Dialektik*'teki daha geniş

ölçekli kaygılarını yineler- başlangıç noktası, düşünce araçlarımızın bile eleştirmek veya yorumlamak durumunda oldukları süreçler tarafından bir ölçüde zehirlenmiş olduğunu kabul etmek olmalıdır. Bu en çok eleştirel düşünce kendi metalaştırılmış görüntüsüyle karşılaştığında geçerlidir. Bu görüntü, hem bir meta olarak o düşüncenin toplumsal gerçekliği hem de eleştirel düşünce olarak kalmak istiyorsa karşı çıkmaya devam etmek mecburiyetinde olduğu şeyin somut örneğidir.

Two or Three Things'in tüm dili, jargon olarak işlev göstermeye iki kez mahkûmdur: İlk olarak yerel bir dil veya ait olduğu pratiğin veya alt-sistemin sınıf dili olarak konuşulur; ikinci olarak ise kültürel bir belgeye veya sanat eserinin içindeki anlama odaklanmış izleyici veya okuyucu tarafından ilk bakışta görülmeyen metaların dilinin bir unsuru olarak konuşulur. Tarihsel konjonktürde -genel olarak postmodernde diyebiliriz- hiçbir dil jargonun dışında otantik bir dil otoritesi iddiasında bulunamaz. Tam aksine, *Two or Three Things*'de Flaubert'in hayata döndürülen Bouvard ve Pécuchet figürlerinde ayırt edilmeksizin yeniden kopyalanan ölü veya yapay dillerle sarılıyızdır. Bu ikisinin Jameson'ın (Adorno'nun modern müzik analizinden türetilmiş) deyiminden önce (*avant la lettre*), bir pastiş olarak postmodern stilde canlandırılması, belki de postmodern deneyimin gerçekliğinin en otantik ifadesidir.

Eğer Godard'ın bu dönem filmlerinde Henri Lefebvre'nin "bürokratik, kontrollü tüketim toplumu"^x dediği -Godard'ın daha az "jargonlu" bir şekilde "devasa bir karikatür" olarak tanımladığı- şeye yönelik eleştiriye bir direnç varsa bu dilin kendisinde değil, dil ve görüntü arasındaki çatlaklarda ve her şeyden önce görüntünün dile karşı koyuşundadır. Görüntünün ayrıcalığı elbette ona özgün bir hakikat ışığı kazandıracak otantik veya aurasıyla ilgili bir özelliğinden kaynaklanmaz. Çünkü postmodernitede karşılaştığımız görüntü, tıpkı bir karikatürde olduğu gibi, onu anlatmaya ve yönetmeye çalışan dilden bile daha fazla metalaştırılmış ve işlevselleştirilmiştir. Fakat Godard, görüntüde ona tekabül eden dilin atfettiği işlevlere indirgenebileceği bir fazlalık, Deleuze'ün "iki görüntü arasındaki"^x ilişkide ortaya çıktığını iddia ettiği bir dönüşüm potansiyeli aramaktadır; bu ilişki tıpkı *Comment ça va*'da (1978) Fransız işçilerin mücadelesinin Portekizlilerinkine geçişi gibi, bir görüntünün diğerine geçişinin aynı zamanda bir dönüşüm zamanı olmasıdır. Godard, *Two or Three Things*'den bahsederken, "modern hayatı betimlemek... değişimleri gözlemlemektir," der^{xi}; fakat daha

sonraki eserlerinde çevremizdeki değişim potansiyelinin farkında olmayı bıraktığımızda bu değişimleri betimlemeyi veya gözlemlemeyi unutacağımızı hatırlatır. Artık hepimiz kaçınılmaz olarak görüntülerin önünde duran haber spikerleri veya *Comment ça va*'daki görmediği ve betimleyemediği bir görüntü hakkında durmadan çene çalan gaze-teci gibi kör oluruz. Bu, son yıllarında politikliği daha üstü kapalı Godard'ın amacı olarak kalır: *Histoire(s) du cinema* (1988-1998)'deki gibi hatırlanan görüntülerin, akabinde anlatılan yeni hikâyelerin takip ettiği değişik versiyonlarını yaratarak bakışın "çöküşüne" direnmek (*In Praise of Love*, 2001).

Fakat Godard'ı takip edecek olursak herhangi bir film eleştirisi ekolünü, kendisini eleştirel veya teorik jargonun imalarına karşı savunma iddiasındaki temeli sağlam bir film tarihi veya yorumunun dili uğruna reddetmek yanlış olur. Çünkü sinemadan bahseden her eleştiri dili, Godard'ın radikal (ama aslında sinemaya bağlılığı açısından bakarsan daha "otantik" olan) iddiasının karşısında bahsettiği şeyden yabancı, yapay ve uzak gözükecektir. Godard, sinema tarihini "doğru" anlatmanın yine sinema aracılığıyla mümkün olduğunu söyler; arşivdeki görüntüler devamlı dönüştürülerek film tarihi için yeni bir hafıza oluşturacak ve sinemanın tarihteki hâlini eleştireceklerdir.

Bunu başaramayan film eleştirmeni veya felsefecisinin bir seçeneği vardır. Bir yandan, film eleştirisinin dili, görüntülerle konuşabilir; yani mevcut etkilerinin sınıflandırılmasını ve değişim potansiyelini betimleyebilir. Fakat bu, Deleuze'de de olduğu gibi, diğer alanların eleştirel söylemlerinden alınmış temsili formlara ve tarihi şemalara riayet etmeyen yeni kavramların bulunmasını zaruri kılmaz mı? Üstelik bu yeni kavramların başkalarına izah edilmesi jargon olarak reddedilmeye çok müsait değil mi? Öte yandan dil (Godard'ın kiler de dahil olmak üzere birçok filmin yaptığı gibi) görüntülere karşı da konuşabilir; postmodern "görüntü kültürü"ne ve belki de postmodernitenin akıl almaz bir yoğunluğa taşıdığı görüntülere karşı duyulan "sersemce bir büyülenmeye" karşı da. Fredric Jameson'a göre bu büyülenme bizi dilsiz bırakabilir. Fakat bu durumda kaçınılmaz olarak -Jameson'ın okuduğunu anlamamış Denis Dutton'ın onu "kötü yazarlıkla" suçladığı cümlede savunduğu üzere- "amacına ihanet [eden]" otantik olmayan bir dile mahkûm olmaz mıyız?^{xii}

Her hâlükârda, film eleştirmeninin tarihsel olarak otantiklik seçimi, sağlam temelli veya saf bir dil ile kirli bir jargon arasında değil; kirli ve

temelsiz söylemler kalabalığı arasındadır. Biz çağdaş kültürün eleştirmenleri ve yorumcuları olarak çelişkili bir biçimde jargon denilen şeyin tarihsel “otantikliğini” savunmak zorundaysak suç belki de inadımızda veya savlarımızda değil, tarihin kendimizi eleştirmen olarak bulduğumuz ve postmodernitenin içinde ve ona karşı konuşmak zorunda olduğumuz noktasındadır.

David Wojnarowicz

Interview Magazine



David Wojnarowicz ölümünün 18 yıl ardından 2010 Aralık ayında bir kez daha dünya çapında üne kavuştu. Bu ani şöhreti 1986-1987 yapımı Super 8 sanat filmi *A Fire in My Belly* üzerine kopan yaygaraya borçluydu. Film, bir çarmıhın etrafına üşüşen Meksika ateş karıncala-

rının 11 saniyelik görüntüsünden oluşuyordu. *A Fire in My Belly*, Smithsonian National Portrait Gallery'deki "*Hide/Seek: Difference and Desire in American Portraiture*" ["Saklambaç: Amerikan Portresinde Fark ve Arzu"] gey kimliği sergisinin bir parçasıydı. Başını Catholic League'in çektiği protestolar yüzünden Smithsonian eseri sergiden çıkarmaya karar verdi. Sanat dünyası için böyle karmaşık ve paha biçilmez bir eserin utanmazca sansürlenmesi, geçen yüzyılın kültür savaşlarından kalmış gibiydi. Sanat enstitüleri 1990'daki yüz kızartıcı Robert Mapplethorn davasından şüphesiz ders çıkarmış ve Wojnarowicz'in hayatını ve mirasını araştırmaya zahmet dahi etmemiş sağcı ve dindar bir azınlığın baskısına boyun eğmiyor olmalıydı. Maalesef bu olay ifade özgürlüğünün çoğunluğun umduğu kadar yol katetmediğini gösterdi.

Wojnarowicz 1992'de 37 yaşındayken AIDS nedeniyle hayata gözlerini yumdu, bu yüzden bu yasağa nasıl tepki vereceğini söylemek güç. Yine Cynthia Carr'ın Temmuz'da Bloomsbury'den çıkan biyografik eseri *Fire in the Belly: The Life and Times of David Wojnarowicz*'te son derece öfkeli biri olarak tasvir edilen, hantal, gey, kalın sesli, New York'un göbeğinden gelme ismin buna sessiz kalması beklenemez. 80'lerin sonunda benzer bir itirazla ilgili şunu yazar: "Faniliğimle yüzleşmenin sancıları içindeyim ve ifade ettiklerimi ve öğrendiklerimi başkalarına yardım etmek niyetiyle aktarma çabalarım etkin bir şekilde susturuluyor. Kızgınım."

Wojnarowicz kendini ifade etme konusunda, eserleri ve onları sergileme konusunda gözünü budaktan sakınmadı. Onu refleks hâline gelmiş bir muhafazakârlık takınanlar kadar sinirlendirenler, ancak eserlerini bir yatırım fırsatı olarak satın alan ve içerdikleri duygusal dokuyu önemsemeyenlerdi. Wojnarowicz, Amerikan sanatının en huysuz, değişken ve anlaşılmaz deneycilerinden biriydi. Sanatçıyla *Village Voice*'u yazmaya başlamadan kısa süre önce, 80'lerin başında East Village'in sanat çevresinde tanışan Carr'ın onu böylesine derinlikli bir şekilde resmedebilmiş olması takdire şayandır. Carr'ın kitabı okuyucuyu Wojnarowicz'in korkunç suistimallerle geçen çocukluğundan, New York sokaklarında bir şehir kâşifi ve üçkâğıtçı olarak geçirdiği gençliğinden ve ilk alternatif ifade deneylerinden başlayarak neredeyse kırk sene süren bir çağdaş bohemlik girdabına sürüklüyor. Wojnarowicz'in şaşırtıcı yazın yeteneği (günlük tutuyor, kendi ve karşılaştığı diğer serserilerin ağzından monologlar yazıyordu), ona diğer mec-

raların da -resim, film, heykel, fotoğraf, graffiti ve bunların rezil kombinasyonları- yolunu açtı. 80'ler başında, SoHo ve şehir merkezindeki piyasa galerilerine (bir süreliğine olsa da) gerçekten özgürlükçü bir alternatif oluşturan, sert ve dürüst East Village sanat çevresinin doğuşunu hem ateşledi hem de kaydetti. Yeni ekspresyonizmin şehir içi distopyasıyla buluştuğu bu kısa ömürlü akımı başka hiçbir sanatçı temsil edemezdi. Çünkü Wojnarowicz sadece tabiatı gereği bir yabancı olmakla kalmıyor, bir yandan da bu pozisyonunu kutluyor ve bu marjinal bakışını neredeyse şamanist bir şekilde yüceltiyordu. Eserleri yok oluş, hak mahrumiyeti, kişilik yitimi ve dehşetten bahsediyordu; fakat yanlış yola sapmış bu dünya ile ilgili büyük fikirler uyandırmanın yanı sıra aynı zamanda sanatçının kendi korkularını, anılarını ve şeytanlarını belgeliyordu. Bir açıdan, tüm eserleri otoportre olarak düşünülebilirdi.

Carr'ın Wojnarowicz'in günlerini ve gecelerini, arkadaşlarını ve kavgalarını, takılmalarını, aşklarını, kayıplarını, seyahatlerini, evsiz geçirdiği dönemleri, yakın ilişkilerini (hayatı boyunca vazgeçilmez bir akıl hocalığı olarak Peter Hujar gibi) ve en sonunda hastalığı ile ölümünü detaylı bir şekilde araştırdığı eseri; hem yürek burkucu hem de korkusuzca dürüst. Carr, salt biyografiyi yazmakla kalmayıp 80'lerin sanat dünyasıyla ilgilenen herkesin okuması gereken bir eser yaratmış.

Elbette Wojnarowicz, 2012 National Portrait Gallery olayına şaşırmayabilirdi de. 1990'da sağcı American Family Association'a eserinden kısımları kontekst dışı kullandıkları ve iftira suçlamalarıyla dava açmıştı; bu dava sanatçıların gelecekteki hakları ve görsellerinin kullanımı üzerindeki kontrolleri için emsal teşkil etmişti. Bu yasal zafer ve zarif, fakat genelde anlaması zor ve nadiren sergilenen eserleri Wojnarowicz'in dikkat çekici mirasını oluşturur. Neyse ki Carr'ın biyografisi öykünün geri kalanını çok az kişinin sağ çıkabildiği yoksulluk, uyuşturucu ve AIDS kısmını anlatır. Aşağıdaki üç alıntıda sanatçıyı görsel sanat kariyerine başladığı yirmili yaşlarının ortasından sonuna doğru izleyeceğiz. —Christopher Bollen

1970'lerin sonunda David Wojnarowicz "Rimbaud New York'ta" serisini fotoğraflamaya başladı. Arkadaşları ve sevgilileri bu seri için Wojnarowicz'in şairin "Illuminations"ın kapağında çıkan ikonik portresinden hazırladığı maskeyi takarak poz verdiler. Wojnarowicz bu proje için yaklaşık bir sene çalıştı ve 500'e yakın fotoğraf çekti. Bu fotoğraf-

İlkin ilki Greenwich Village'in batısındaki Hudson Nehri iskelelerinde çekildi.

David'in 6 Haziran 1979'da West Village's döndükten sonra günlüğüne yazdığı ilk şey Brian ile [Brian Buttic, Wojnarowicz'in yakın arkadaşı] çıktığı yolculuktu. Yolculuğun "ilk etkisi" hakkında, eski oda arkadaşı Dennis DeForge'un değerlendirmesine katılmak dışında bir şey anlatmaz: Açık hava geneleviydi. "O ilk şok hissini unutacağımı zannetmiyorum." Daha ayrıntıya girmede ama Christopher Street'te volta atmaktan bahsetmediği açıktı. Sonraki bir buçuk sene boyunca hayatını ele geçirecek iskeleleri kastediyordu. Hudson Nehri boyunca uzanan bu çürük, güvenilmez yapılar, halka açık alanda seks için gani gani yer sağlıyordu. Christopher Street'ten 14th Street'e kadarki sahil, gey erkeklerin gayriresmî oyun parkıydı. İskele, Village'dan daha yüksekteki West Side Highway ile ayrılıyordu. Otoban 1973'te trafiğe kapatılmış olsa da direkleri hâlâ travesti hayat kadınlarına ev sahipliği ediyordu. Otobanın şehre yakın tarafında Ramrod, Peter Rabbit ve Alex in Wonderland gibi gey barlar vardı. Bu büyük, libido yüklü oyun parkında her gece kapıları her nasılsa hiç kilitlenmeyen kamyonlar yol boyunca park ederdi. David muhakkak bu bölgeye aşina olmalıydı. Willy'yle [ilk gençlik yıllarından bir sokak arkadaşı] sokakta yaşadığı günlerden beri en yakındaki mahalle kafesi Silver Dollar müdavimi olsa da genelde sokaklardan veya barlardan erkek kaldırırdı. İskeleler tehlikeli olabiliyordu, ama kırık dökük oldukları için veya nehrin üzerindeki delikleri yüzünden değil; orada cinayetler işlenmişti. Birçok kişi için kanunsuzluğu ve tehlikesi işi daha heyecanlı kılıyordu. Burası otonom bir bölgeydi.

Harabeler arasında seks yapma fikri, David için büyüleyiciydi. İskelelerde dolanmakla kalmayıp onları çizmek, fotoğraflamak ve orada olup bitenleri kaydetmek istiyordu. Kısa süre sonra yanında Brian ve bir sprey boya kutusuyla geri dönd. Bir pencereye kaba saba bir Rimbaud surati çizdi. Duvara da damardan şırınga vuran bir erkek vücudu çizdi. Başka bir yere bir hedef tahtası çizdi. Sonra da duvara şu haiku'yu yazdı: Dünkü köpek dövüşünü izledin mi (Meksika güneşinin altında)." William Burroughs'un sıklıkla kullandığı bir mısra ekledi: "Gerçek yok / Her şey mümkün" Hasan Sabbah" ve altına da şu mısralarla başlayan kendi on mısralık şiirini yazdı: "Bazı adamlar kırmızı yollarda kamyonlarını gazlıyor / Uzak vadilere doğru, çöllerin / Yavaşça dağları yediği yerdeki."

David o yaz kısa süreliğine asgari ücretli bir işe girdi. Haziran ortasında bir reklam ajansında fotoğraf basmayı ve fotokopi makinesi çalıştırmayı öğrendi. Başlar başlamaz hastalık izinlerini kullandığı için kovuldu. Ama orada olduğu süre içinde Arthur Rimbaud'nun gerçek boyutlu maskesini yapmak üzere *Illuminations*'ın kapağının fotokopisi çekmeye fırsat bulmuştu.

Rimbaud, hayatının o aşamasında David için bir rol modeliydi. Kendini şairle özdeşleştiriyordu. Birbirlerinden yüz yıl arayla doğmuşlardı; Rimbaud 1854 Ekim'inde, David ise 1954 Eylül'ünde. İkisi de babaları tarafından terk edilmiş ve anneleri tarafından hayal kırıklığına uğrattılmıştı. İkisi de genç yaşta evden kaçmıştı. İkisi de yoksul ve kurallara göre yaşamaya isteksizdi. İkisi de eşcinseldi. İkisi de acıdan sanat çıkarmaya çalışmıştı. David henüz geri kalanını, yani kısa süre sonra kendisinden yaşça büyük bir adamla tanışacağını, bu adamın onun akıl hocası olarak hayatını değiştireceğini (tıpkı Paul Verlaine'in Rimbaud'nunkini değiştirmesi gibi) ve kendisinin de Rimbaud gibi 37 yaşında öleceğini bilmiyordu.

Rimbaud'yu fotoğraflamaya o yaz New York'ta ödünç alınmış bir kamerayla başladı. Brian'ı model olarak kullandı. 1990'da bu fotoğraflar ilk defa bir seri hâlinde sergilendiler. David *New York Native*'den gelen bir muhabire şöyle söyledi: "O zamanlar tekrar sokaklara düşmeden, ölmeden veya ortadan kaybolmadan evvel son bir şey yapmak istiyordum. Yıllar içinde periyodik olarak kendimi ümitsiz hissettiğim durumlarda buldum ve o anlarda bazı şeyler yapmam gerektiğini hissettirdim . . . Rimbaud bana geçmişimin belli belirsiz biyografik bir taslağından geçerek geldi; küçükken takıldığım yerler, aç kaldığım veya bir şekilde takılı kaldığım yerlerden.

Brian Rimbaud maskesiyle 7. ve 8. Avenue arasındaki, porno sinemalarla dolu 42. Street'te poz verdi. Toptancı kasapların bulunduğu mahallede asılı inek cesetlerinin önünde durdu. Graffiti dolu bir metroya bindi. Hudson Nehri'nin seks iskelelerinde epey vakit geçirdi ve diğer darmadağın çirkinliklerin arasında dolandı. Chinatown'daki dans eden tavuk kulübesinin önünde poz verdi. Terminal Bar'ın önünde dikildi. Eroin kullandı.

David, şairin maceralarıyla ilgili fikirleriyle dolu iki tane "35 mm fotoğraf senaryosu" yazdı. Kafasında bir hikâye vardı. Rimbaud, bir senaryoda Brooklyn tersanesine, bir diğesinde Coney Island'a yaklaşan bir gemiyle geliyordu. Sonunda aşırı doz eroiden ölecekti. Bu senaryola-

rın çoğu, örneğin Rimbaud'nun Salvation Army kafeteryasında yemek yemesi, Rimbaud'nun liman idaresinde oturması, Rimbaud'nun ayın sırasında Aziz Patrick'e hareket çekmesi gibi birçoğu fotoğraflanmadı. Bu, muhtemelen David'in film ve banyo için parası olmamasından idi. Genelde çekimlerinde oldukça ekonomik davranırdı. Rimbaud metroda: İki poz, bir baskı. Eroin fotoğrafı için, enjektörü bir iğneyle değiştirdi ve ucunu Biran'ın koluna yapıştırdığı hiposülfite batırdı. Brian, "İğnenin ucu ete bastırmıştı," dedi. "Sanki ete girmiş gibi görünüyordu."

Yıllar içinde periyodik olarak kendimi ümitsiz hissettiğim durumlarda buldum ve o anlarda bazı şeyler yapmam gerektiğini hissettim.— David Wojnarowicz

John Hall da [Wojnarowicz'in liseden arkadaşı] Rimbaud projesinde yer aldı ancak tam ne zaman olduğunu hatırlamıyor. Brian'ın poz verdiği iskelelerde ve toptancı kasapların olduğu mahallede poz verdi. (David o yerlerde Brian'ın olduğu fotoğrafları kullandı.) Aynı zamanda yaralı Rimbaud (eli sarılı) ve Dubuffet heykeliyle Rimbaud olarak da poz verdi. Ama aralarında en meşhuru mastürbasyon yapan Rimbaud olduğu pozdu. Bu fotoğrafın ne zaman ve nasıl çekildiğini hatırlamıyor ama kendisini çok sıkı bulduğu ve vücudu beğenmediği bir dönemde David'in içine su serptiğini anımsıyor. Brian, fotoğrafın David'in dağınıklığından çok etkilendiği Hall'un dairesini fotoğraflamaya gittiğinde çekilmiş olabileceğini düşündü. David bu yeri günlüğünde bile yazmıştı: "Fırtınanın kopması John'un sembolü gibi, takıntılı bir şekilde allak bullak . . . gazete ve yemek kaplarının çarpışması ve halka halka radyo ve bas gitar telleri. Müzik dergisi ve gazete tepelerinden aşağı kayan bir yığın kâğıt. Duvarlarda Slits ve James White posterleri, haftalar önce gelip gitmiş misafirlerden kalma izmaritlerle dolu kül tablaları." Ludlow Street'teki bina öyle eski ve köhneydi ki Hall'a göre sakinlerinin "oturma odalarının zemininden alt kata düştükleri olurdu."

Jean Pierre [Delage, Wojnarowicz'in ilk ciddi erkek arkadaşı] ziyarete geldiğinde David onu hemen projesine dahil etti. JP Coney Island'daki Rimbaud oldu. JP oraya iki üç defa gittiklerini hatırlıyor. Orayı ıssızken yakalamak için sabah 5'te yola çıkarlardı. Giydiği siyah ceket ve beyaz tişörtü hatırlıyor. Sahilde yalnızlar. Kapalı kebab standında yalnızlar. Brooklyn değil, diye düşündü. David hâlâ yaşayacak bir yer bulamamıştı.

1980'lerin başında Wojnarowicz New Yorklu ünlü fotoğrafçı Peter Hujar'la tanıştı. İki sanatçının arasında başlayan ilişki hayatlarının geri kalanı boyunca sürdü. Siyah-beyaz portreleri ve şehir manzaralarıyla hâlihazırda isim yapmış Hujar, akıl hocası, sevgilisi, sırdaşı ve yakın dostu oldu.

4 Ocak 1981'de David, JP'ye "geceyi yeni bir arkadaşıyla hayat/fotoğraflar vs. hakkında konuşarak" geçirdiğini ve "sadece konuşma ve ilginç şeyler dinleme fırsatının ne kadar nadir" olduğunu yazar. 7'sinde bir kez daha "yeni arkadaşlar"dan bahseder ve bazı kişilerin ona çalışmaya devam etme ilhamı verdiğini yazar. 9'unda en sonunda yeni arkadaşın ismini verir -Peter Hujar- ve onunla "fotoğraf, hayat vs." hakkında konuşmaktan zevk aldığını söyler. Aralık sonuna doğru tanışmış olmaları gayet olasıdır. Elbette David seks kaçamaklarını Jean Pierre'e mektuplarında yazacak değildi. O adamlardan bahsettiğinde hep "arkadaşlar" der, isim kullanmazdı. Hujar, David'in henüz adını koyamadığı yeni, değişik bir kategorideydi. Hujar, hayatındaki en önemli kişi olacaktı.

Ocak ayının başında, David fotoğraflarından birinin Foto Gallery sergisi için seçildiğini öğrendi; ama esas jüri JP'nin portresini seçmediği için hayal kırıklığına uğramıştı. Onun yerine, Beaubourg'da çektiği sırtında boylu boyunca James Dean dövmesi olan bir çocuğun fotoğrafını seçmişlerdi. Aynı fotoğraf *Sounds in the Distance*'ın [genelde marjinal karakterlerin kulak misafiri olduğu veya dinlediği öyküleri] kapağında da yer aldı ve aynı hafta William Burroughs'un kitapçığına tanıtım yazısı yazmayı kabul ettiğini de öğrendi. David bunlardan dolayı mutlu veya etkilenmiş benzemiyordu.

Danceteria baskınından beri [Wojnarowicz'in komi olarak çalıştığı kulüp, 1980 Ekim'inde polis baskınına uğramış ve mühürlenmişti] neredeyse elini bile sürmediği günlüğüne yaşamının "ümitsiz, sürreal, berbat ve azıcık olağanüstü" olduğunu yazdı. Günlüğüne sonunda 21 Ocak 1981 tarihinde, olan biteni kafasında oturtmak üzere döndü. Görünüşe göre, baskından sonra "her şey temelsiz, her an yitip gitecekmiş gibi oldu; hiçbir şey güvence veya istikrar hissettirmiyor." Şöyle yazdı: "Konu sadece tutuklanmak veya işsiz kalmak değildi, bulunduğum her ortamdan bıktığım bir dönemdi." Second Avenue ve 4th Street'teki barda Hujar'la buluşmalarını yazdı. "Bana bakıyordu ben de birçok kere karşılık verdim. Galiba onu bayağı istiyordum." Hujar'ın Second Avenue ve 12th Street'teki çatı katına gittiklerinde Hujer ona

bir kitap verdi ve "İşte ben bu tarz işler yapıyorum" dedi. David, yıllar önce onu çeken kitabı, *Portraits in Life and Death*'i gördüğüne çok şaşırmişti. Hujar'ın çektiği, onu bu denli etkileyen sanatçı, drag queen ve diğerlerinin fotoğrafları; tamamıyla açık sözlü ve empatikti. Hujar, arkadaşlarıyla birlikte Palermo'daki yeraltı mezarlarındaki mumyaların fotoğraflarını da çekmişti.

Bardayken birbirlerine soyadlarını söylememiş olabilirler, ama David onun kim olduğunu çok iyi biliyordu. "Hujar" ismi, gizemli bir biçimde David'in 1979 Ağustos'unda Rimbaud fotoğrafları üzerinde çalışırken yaptığı bir listede de göze çarpar. Listede başka "brian'ın kola-jı/tabancası" ve "woolworths süpermarketinde muhabbet kuşları" gibi maddeler vardır. Her maddenin yanında da bir film hassasiyeti yazar.

Konu her ne idiye, David, kafasındaki sanatçı Hujar imajının insan Hujar'ı görmesine engel olduğunu düşünüyordu. Fakat geçen günler boyunca bundan sıyrıldı. Ardından karşısında bir ayna gördü; ikisi de çaresiz ve şaşkındı, fakat David gelecek için hâlâ umut beslerken Hujar'da bu yoktu. Bunun sebebi belki de David'in sanatının hâlâ gelişmekteyken Hujar'inkinin tamamen şekillenmiş ve kariyerinin hiçbir zaman meyve vermemiş olmasıdır.

David Hujar'a çalışmalarından bazılarını gösterdi ama hangileri olduğunu yazmadı. Rimbaud? JP'nin portresi? Her ne idiye Hujar ya ilgilenmedi ya da etkilenmedi. En azından David'in izlenimi bu şekildeydi fakat durum farklıydı. En ufak belirsizlikte bile daima en kötü olasılığa inanmayı seçerdi. Bir gece Hujar'ın çatı katına ona ilk Super 8 filmi *Heroin*'i oynatmak üzere uğradı. Üç dakikalık bu sessiz film David'in tamamladığı nadir filmlerden biridir. Hujar katkıda bulunduyorsa çeşitli yollarda ve kaldırımlarda sızmış veya ölü yatanlardan birini oynamıştı. David o gece çatı katından çıktığında kendi eseriyle ilgili büyük bir öfke duyduğunu söyledi. Aslında başarısız olduğunu, "arkadaşlar dışında herhangi birisinde değişim yaratma kabiliyetinden yoksun" olduğunu hissediyordu. Fakat öyleyse değiştirmek istediği neydi, diye kendi kendisine sordu. Belki de fotoğrafları çok agresifti. "İnsanları baştan çıkarmayı, onları rahatlatmayı çok arzuluyor gibiyim; ama bir yandan da dünyadaki tüm kötü şeyleri reddetmelerini ve 'Evet, gerçek olan bu' demelerini de istiyorum."

Günlüğüne bunu yazdığı 21 Ocak 1981 gününde Hujar onu arayp frengi olduğunu söyledi. David gidip iğnesini oldu ve "Acı içindeyim ve

hayatım boyunca inandığım her şeyi baştan sorguluyorum. İğne yünden değil, günlük rutinlerin bıkkınlığından . . . Ama bildiğim tek yolla devam ediyorum, daima omzumdan arkama bakıyor ve yön değiştirmek, kaçmak, gitmek için bir fırsat bekliyorum.”

Depresif bir reaksiyon olsa da bir şekilde içinde bir şeyleri alevlendirmeyi başarmıştı. Susan Gauthier [eski ev arkadaşlarından biri] David’in yaşamının Hujar’la tanıştıktan sonra tamamen değiştiğini belirtti. “Biri [David’in] gerçek bir sanatçı olduğunu görmüştü.” David’in yaşamının tam olarak nasıl değiştiğini kelimelere dökemese de onun bu tanışmadan sonra işi konusunda “tam gaz” olduğunu ve sürekli iskeleyle gitmeyi bıraktığını söyledi.

Gerçekten de kendisi göremese de David için her şey yeni başlıyordu. Şubat başında Keith Haring’in küratörlüğünü yaptığı iki grup sergisi için onu seçtiğini öğrendi. Biri Club 57’de (“The Erotic Show”) diğeri de Mudd Club’da (“The Lower Manhattan Drawing Show”) gerçekleşecekti. Aynı zamanda grubu 3 Teens Kill 4 - No Motive ile ilk konserleri için prova yapıyorlardı. Ayın sonunda Dennis Cooper’ın dergisi *Little Caesar* içindeki 16 Rimbaud fotoğrafı ve iki monolog ile en sonunda piyasaya çıktı. Hepsinin üstüne bir fotoğraf yarışmasını kazandı ve *Sounds in the Distance* için bir yayinevi buldu.

David bardağın boş yarısını görmekte ısrarcıydı, çünkü günün çoğunu komi olarak çalışarak geçiriyordu ve nadiren gördüğü bir adama aşık-tı.

Her şey temelsiz, her an yitip gitecekmiş gibi oldu; hiçbir şey güvence veya istikrar hissettirmiyor. —David Wojnarowicz

1980’lerin başında East Village’daki sanat piyasası, Avenue A’nın doğusunda kalan sefil, uyuşturucu batağı sokaklar boyunca dizilmiş eğreti galerilerle serpildi. Kısmen postmodern, kısmen punk bir sanat dünyasıydı. Wojnarowicz trendleri belirleyen iki itibarlı galeriyle çalışıyordu: Civilian Warfare ve Gracie Mansion Gallery. Enerji ve ifadenin (ve hızlanan pazarlamacılığın) tomurcuklandığı bu piyasada Wojnarowicz, Keith Haring, Nan Goldin ve Kenny Scharf gibi şehir sanatçılarıyla birlikte New York sanat dünyasının eşiğine ayağını uzatmıştı.

East Village sanat piyasası, sanat dünyasının “yetişkin” galerilerin yerleştirdiği sözsüz kuralları çiğnemeye hazır, huysuz ergeniydi. Kimse Leo Castelli’nin yerine gelip “Şu Rauschenberg ne kadar?” diye sora-

mazdı. İşler böyle yürümüyordu. Para ve statü, en ünlü sanarçılarının en ünlü koleksiyoncular tarafından satın alındığı odalardaki fillerdı. East Village’da ise fiyatlar açık açık konuşulurdu. 50 veya 100 dolara bir şey almak mümkündü. Gracie Mansion’daki biletleri tükenmiş bir Rodney Alan Greenblat etkinliğinin açılış fiyatı beş dolardı. Bir kere-sinde bir satıcının küçük bir arka odadan bir eseri çıkarıp yere koydu-ğunu ve “Boyutu iyi mi? Mavi bir şey ister misin?” diye sorduğunu hatırlıyorum. Üstelik East Village galerileri sadece Pazar günleri açık değildi; gerçi en popüler oldukları gün oydu. Açılışlarda çoğu sanatse-ver sokakta takılırdı çünkü hepsi içeri sığamazdı. Civilian Warfare’de galerici Dean Savard hep votka ikram ederdi, beyaz şarap değil. O zaman henüz “markalaşma” adını almamış şey, işte böyle yüzeysellik-lere dayanırdı. Aynı zamanda tüm East Village mahallesinin düzeni elitizme yönelik bir eleştiriydi. 1984’te mahallemde olan biteni yazar-ken orada bir koleksiyoncunun, bir satıcının, bir sanatçının ve bir gale-rinin nasıl olması gerektiğine dair yeni fikirlerin denendiğini söylemiş-tim. 25 sene sonra geriye baktığımda değişen bir şey var mı bilemiyo-rum. Sanat dünyasının her eleştiriye soğurmak ve onu paraya çevir-mek gibi sihirli bir yeteneği vardır.

Sonuç olarak mahallede 176 galeri açıldı (elbette hepsi aynı anda değil). Mal sahipleri bu beklenmedik akımı, eski şarap dükkânlarını ve sosyal kulüpleri -bazen satıcılar için daireleri- inanılmaz düşük kiralar-la sunarak teşvik ediyordu. Bir defasında genç bir satıcının beni galeri-sinden birkaç apartman ötedeki pis, ısıtılmamış dairesine götürüp üçü-bir-arada ikram ettiğini ve “Biz Lower East Side’da böyle yaşarız işte” demesini hiç unutmuyorum. Orada altı ay yaşadıktan sonra Up-per East Side’a terfi etti. Yoksulluk görünüşte karizmatik bir yaşam tarzıydı ama çok sürmemesi lazımdı. O satıcının gururla söylediği üze-re, “Kiralari yükseltiyoruz.”

Gracie Mansion [eski ismiyle Joanne Mayhew-Young], satıcılık kariye-rine sanat sunumu ve satış işlerini inceleyerek adım attı ve 83 Ey-lül’ünde “Kanepe/Tablo” gösterisiyle bir başka sinsi eleştiri getirdi. Çünkü elitist değilsen spektrumun öbür ucundaki, “Kanepemin arka-sında güzel duracak bir şeye ihtiyacım var,” diyen alıcılarla muhatap olmak zorunda kalıyordun.

David onun bir kanepe ve arkasına asılacak bir tablo yaratması için davet ettiği altı sanatçıdan biriydi. Her birine kanepe için 25-50 dolar arasında para vermişti. David kendisinininkini sokakta buldu. Herhâlde

bir lokantadan gelme bir banktı. Onu iki süt kartonu üzerine yerleştirdi. Bir oturma yerine bir parça pleksiglas koydu, diğetine de sanat dünyası hakkındaki şikayetlerini yazdı. Evet, daha o zamandan şikayet ediyordu: Onu sergilemek isteyen çok insan vardı. Yahut Gracie'nin sözleriyle onu "baştan çıkarmak" istiyorlardı. Civilian, Gracie ve Hal Bromm'u [galeri] kastediyordu. Pleksiglasın öbür tarafından bu sözcükleri kırmızı, yeşil ve beyaz renkle çizdiği dal benzeri çizgiler, bağıran bir insan kafası ve kendi kafasının küçük bir resmiyle kapattı. Kanepenin arkasına siyah-sarı bir şehir manzarası çizdi, gökyüzünde bir küre vardı. Kanepenin arkasına asılacak tablo, tek dalı budanmış bir ağaca tırmanan bir figürü gösteriyordu. Gracie, "Bu, o. Hepimizden kaçmaya çalışırken," diye açıkladı.

David 1983 boyunca yukarıda ismi geçen ve suçladığı galeriler aracılığıyla sattığı çalışmalarından toplam 17.000 dolar civarında para kazandı. 84'te ise brüt geliri 26.000'e ulaşmıştı ama hiçbir zaman zengin olmadı. Her zamanki gibi çelişkinin somutlaşmış hliydi. Sanar dünyasına sinir oluyordu ama bir yandan da sonunda kendini geindirebilmekten memnundu ve bunun bir anda yok olabileceği ihtimali onu endişelendiriyordu. David'in parayla olan bu acayip ilişkisi para kazanmaya başlar başlamaz kendini gösterdi. Paraya ihtiyaç duyan bir arkadaşı olduğunda hiç düşünmeden verirdi. Sonra da kendisi neredeyse beş parasız kalırdı. Finansal planlama diye bir şeyden haber yoktu. Hiç mevduat hesabı olmadı. Hiç emeklilik hesabı olmadı. Neredeyse 1990'a kadar kredi kartı yoktu. Yaşamının sonlarına doğru bir arkadaşına ek yazmayı bile bilmediğini itiraf edecekti. Elinden gelse hiç para kullanmazdı. Takası tercih ediyordu. Kesinlikle sanatı para için yapma gibi bir niyeti olmadı. Bu niyetin saflığının eseri satın alanlar tarafından da paylaşılması gerektiği görüşünde ydi. Eserin anlamı onlar için önemli olmalıydı! İnsanların, belli eleştirmenlerin onayladığı eserleri yatırım olarak satın alması onu iğrendiriyordu. Bu hususta Hujar kadar beter olmasa da kendini bir ölçüde sabote ettiği söylenbilir.

Başarısını kolay kaldıramaz oldu. Epey aksileşti.

15 Nisan 1984'te sanatçı Mike Bidlo, PS1'in çatısında Warhol's Factory'yi yeniden canlandırdı. Bidlo, akşamları Warhol kılığında "Marilyn"ın serigrafılarını yapıp ücretsiz dağıtıyordu. Duvarlar gümüş varakla kaplıydı. Elbette akma Velvet Underground da çalıyordu. Grubu, Keiko Bong -ressam, müzisyen ve David'in arkadaşı- toplamıştı ve

Nico olmuştı. Julie Hair [3 Teens üyesi] John Cale'in yerindeydi, David ise Lou Reed'i canlandırıyor ve fena sayılmayacak bir "Heroin" cover'ı söylüyordu. O sırada hayatında ilk defa LSD kullandı. Dean Savard, Edie Sedgwick kılığında kalabalığın arasında salınıyordu. Sanatçı Rhonda Zwillinger ise Valerie Solanas'tı. Orada olan birçok kişi gümbürtüyü ve zeminin insanların ritmik zıplayışlarından dolayı sarsıldığını anlattı. Hafızalarına kazınmıştı çünkü çökeceğini düşünmüşlerdi.

David o ay Civilian'daki gösteri için çalışmalarını bitirdi. Söylediğine göre "seriden ayrı ekstra malzemelerden" 23 alçı kafa yapmıştı ve onlara "Metamorfoz" adını vermişti. Uzaylı kafalarına benziyorlardı. Birkaç tane de resim ekledi. Hepsi birbirinden farklıydı. Bazıları harita veya harita kısımlarıyla kaplıyken bazıları da boyanmıştı. Gözlerinin renginin "renklerin ruhsal anlamına göre" değiştiğini söyledi. Sıranın ortasında kafalar sıkıntı emareleri göstermeye başlıyordu: Bandajlar, kan, mor gözler, yanıklar ve en sonundaki kafa "yerinden düşmüştü". 24. kafa eski bir doktor çantasının içinde, yerde duruyordu. Bu eserin bilincin evrimi hakkında olduğunu söyledi. Muhtemelen yanında getirdiği sonuçlarla birlikte. Aklında bir kromozomdaki 23 gen vardı, 24. mongoloidliğe neden olandı. (*Betwen C & D*'de çıkmak üzere olan "23 Turda Otoportre" eserinin ismi de buradan geliyordu.) Kafaların bazıları ayrı ayrı fotoğraflansa da seri bütün olarak görüntülenmedi. David "fazla" kafaların bir tanesini bir tür adak olarak Hudson'a attı.

Kişisel sembolizmini geliştirmeye başlamıştı. Gerçekliğin kabul edilebilir bir versiyonu olarak onun için gizemini daima koruyan haritalarla çalışmaya devam etti. Onları yırtmak birçok şeyin mecazı olabilirdi, örneğin temelsizlik veya kaos. Çöp kutusu kapaklarını ve nehirden bulduğu tahtaları kullanmayı bıraktı. Yeni heykellerinde hayvan kafatasları, iskeletler ve mankenlerden faydalandı. David'in erken dönem işlerine bakmak onun nasıl bir sanatçı olacağına karar vermeye çalışırken izlemektir. 1983'te yaptığı *The Boys Go Off to War* ["Çocuklar Savaşa Gidiyor"] adlı resmi bir diptikti ve sembolizmi gayet basitti. Sol tarafta, muhtemelen bir barda (çünkü birinin elinde içki vardı), muhtemelen sevgili ama en azından arkadaş (çünkü biri koluyla diğerini sarmıştı), belden yukarısı çıplak iki adam vardı. Sağda ise iki tane karnı deşilmiş domuz. 1984'teki Civilian etkinliği için yaptığı resimlerle kolaj stilini iyiden iyiye geliştirmeye başlıyordu. Örneğin *Fuck You Faggot Fucker* ["Siktir Git İbne Piç"] resminde yine bir çift erkek vardı. Arka plan olduğu gibi haritaydı ama sadece ortadaki çiftin arkasındaki kıs-

mı belli oluyordu. Şablon tekniğiyle yapılmış resimde bellerine kadar suda duran bir çift öpüşüyordu. Tam altlarında David'in bulduğu, isimsiz bir homofobiğin müstehcen bir karalamanın yanına "Siktir Git lbne Piç" yazdığı bir kâğıt parçası vardı. Bunu resmine eklemişti. Resmin dört köşesinde dört fotoğraf vardı. Biri Brian'ın Aziz Sebastian kılığında iskeledeki bir fotoğrafı, üç tanesi de David ve John Hall'un Christodora'da çekilmiş çıplak fotoğraflarıydı.

David'in alçı kafalar, diğer heykelleri ve yeni resimlerinden oluşan sergisi 5 Mayıs 1984'te açıldı. Müdavimlerden, David de dahil olmak üzere, kimsenin bilmediği bunun onun Civilian'daki son solo sergisi olacağıydı. Açılışı hatırlıyorum, çünkü herkes 11th Street'te dışarıda durmuş onun işini bitirmesini izliyordu. Eserleri daha önce yerleştirmişti, kafaları bir hedef tahtası çizdiği duvara dizmişti. Sonra oradan ayrıldı ve 23 kafa raflarından kaymaya başladı. Duvar vidasız, alçı bir panelden ibaretti. Savard ve Marisa [Cardinale, galerinin müdürü] çılgınlar gibi hepsini toplayıp karşı duvara astılar, Savard hedef tahtasını o duvara yeniden çizdi. Diğer her şeyi yeniden asmaları gerekti. Bu süre zarfında muhtemelen bir restoranda takılan David döndüğünde çok öfkeleni. Savard'ın hedef tahtasını beğenmemişti. Onu içeride elinde bir fırçayla hatırlıyorum. Açılış ertelenmişti. Sonradan bana bu konuda söylediği ise sanat dünyasının kurallarını bozan şeyleri sevdiğiydi. SoHo veya 57th Street'te bir açılışa gittiğinizde mutlaka sanatçıyı hâlâ elinde bir kova boyayla dikilirken görürdünüz.

Fikirlerin arpışması

Sergei Einsenstein

“Montaj çatışmadır.”²¹

Dolambaçlı, rafine, entelektüel; Rus yönetmenlerin en ünlüsü Sergey Eisenstein montajın Pudovkin’in iddia ettiğı gibi farklı çekimlerin birbirine bağlanmasından değil; deneysel fizikteki atomlar gibi çarpışmasından oluştuğı görüşünü paylaşıyor. Montajı “içten yanmalı bir motorda otomobili veya traktörü ilerleten peş peşe patlamalara” benzetiyor. “Çünkü montaj dinamikleri de filmin tümünü ilerleten hareketler gibi işlev gösterir.” Tek bir kare dahi “tek başına, sanki montajın moleküler bileşeni” olabilir. Montaj bünyesinde çarpışan kütleler, hareket ve ışık olabilir.

Eisenstein “Potemkin Zırhlısı” (1925), “Dünyayı Sarsan On Gün” (1928), Old and New (1929), “Aleksander Nevsky” (1938) ve “Korkunç Ivan” (1. Kısım - 2. Kısım, 1944-1948) filmlerinin yönetmeni. Aynı zamanda Moskova’da bir devlet okulunda sinema dersleri verdi. Bu seçkide arkadaşı Pudovkin’in sonunda kendisiyle mutabık olduğunu belirtir, ancak filmleri incelendiğinde iki ismin de kendi bildiğı yoldan devam ettiğı görülecektir.

Çekim katiyen montajın bir elementi değildir.

Çekim bir montaj hücresidir.

Tıpkı bölünen hücrelerin farklı bir tür olaya, bir organizma veya embrioyu meydana getirmesi gibi, çekimin diyalektik sıçrayışla geçilen öte yanında montaj vardır.

O hâlde montajı ve dolayısıyla hücresi çekimi ayırt eden nedir?

arpışmadır. Karşı karşıya konan iki parçanın çarpışmasıdır. Çatışmadır. arpışmadır.

²¹ *Sergei Eisenstein, “The Cinematographic Principle and the Ideogram,” Film Form, New York, Harcourt, Brace, 1949. Meridian Books, 1957. Pp. 37-40.

Önümde buruşuk, sarı bir kâğıt parçası duruyor. Üzerinde gizemli bir not yazılı:

“Bağlantı---P” ve “Çarpışma---E”

Montaj konusunda P (Pudovkin) ve E (ben) arasında epey hararetli bir krizin izleri var.

Bu bir alışkanlık hâline geldi. Düzenli aralıklarla gece geç saatte beni ziyaret eder ve kapalı kapılar ardında prensip meselelerimizle ilgili atışırlar. Kuleşov ekolü mezunu olarak montajın parçaların bağlanması olduğunu yüksek sesle savunur. Bir zincir gibi. Belki de “tuğlalar.” Bir fikri genişletmek üzere dizilen tuğlalar.

Montajın çarpışma olduğu savımıla karşısına çıktım. Buna göre iki faktörün çarpışmasından bir kavram ortaya çıkar.

Bana göre bağlantı rastlanabilecek özel bir durum.

Fizikte kürelerin vurmasıyla (çarpışmasıyla) sonsuz sayıda kombinasyon oluşabileceğini hatırlayın. Kürelerin elastik olup olmamasına göre değişir. Bu kombinasyonlardan birinde de darbe öyle hafiftir ki çarpışma, ikisinin de aynı yöne eşit hızla gittiği bir hareketten ibaret olur.

Bu, Pudovkin’in bahsettiği şeye tekabül eden tek kombinasyondur.

Kısa süre önce bir sohbet daha ettik. Bugün benimle aynı fikirde. Doğru, verdiği arada Devlet Sinema Enstitüsü’nde verdiğim konferansları dinleme fırsatı oldu. ...

Yani montaj çatışmadır.

Her sanatın altında çatışma yatar (diyalektik prensibin imgeci bir dönüşümü). Çekim, montajın hücrelidir. Dolayısıyla çatışma perspektifinden ele alınması gerekir.

Çekimdeki çatışma, montaj potansiyelidir. Yoğun etkisinin olduğu esnada çekimin dörtgen kafesini parçalayıp çatışmasını montaj parçalarının arasındaki montaj itkilerine taşırır. *Mise-en-scène*, aynı parçalanmayla taklit eder gibi uzamsal bir zikzağa

taşar. “Rusların karşısında hiçbir şey duramaz.” sloganı “Savaş ve Barış”taki sayısız olayın karşısında haykırılır.

Eğer montaj bir şeyle karşılaştırılacaksa montaj parçaları, çekimler taburlara; içten yanmalı bir motorda otomobili veya traktörü ilerleten peş peşe patlamalara benzetilebilir; çünkü montaj dinamikleri de filmin tümünü ilerleten hareketler gibi işlev gösterir.

Karede atışma. Bu çeşitli şekillerde olabilir. Hikyedeki atışma bile olabilir. Uzun sahnelerin tek, kesintisiz bir çekimle oluşturulduğu, filmin “tarih öncesi” dönemindeki gibi (gerçi bunun örnekleri günümüzde de var). Fakat bu form olarak filmin kesin yetki sınırlarının dışında kalmaktadır.

Karede bulunabilecek “sinematografik” çatışmalar şunlardır:

Görsel doğrultu atışması (Statik veya dinamik çizgiler)

Ölçek atışması

Hacim atışması

Kütle atışması (Farklı ışık şiddetleriyle doldurulmuş hacimler)

Derinlik atışması

Sıradaki çatışmaların ise karşıt parçalar çiftlerine dnşvermek için sadece son bir yoğunlaştırma itkisine ihtiyaı vardır:

Yakın ve uzak ekimler

Görsel olarak farklı doğrultularda parçalar. Hacme yayılmış parçalar, alana yayılmış parçalar.

Karanlık ve aydınlık parçalar.

Son olarak ise beklenmedik çatışmalar. Örneğin:

Bir nesne ve boyutları arasındaki çatışma ve bir olay ve süresi arasındaki atışma.

Bunlar kulağa tuhaf gelebilir ama ikisine de aşınayız. İlki optiği bozulmuş lens ile, ikincisi ise stop-motion veya ağır çekim tekniğiyle sağlanır.

Sinematografik ifade metotlarının tüm bileşenleri için geçerli, tümleşik bir sistem arayışındayız. Bunları genel ölçüm serileri hâlinde toplamak bu görevi bütün olarak yerine getirmemizi sağlayacak.

Sinemanın ayrı bileşenlerindeki tecrübe kesin surette ölçülemez.

Montaj ve çekim teorisiyle ilgili birçok şey bilsek de son derece akademik tutumların, farazi denemelerin ve insanın içini ürper-ten aşırı radikalizmlin arasında debelenmekteyiz.

Kareyi tek başına, sanki montajın moleküler bileşeni gibi değerlendirmek, montajı çekim teorisine direkt olarak uygulamamıza imkân sağlar.

Işık teorisi için de aynısı geçerlidir. Işık akışı ile bir engel arasında çarpışma, tıpkı bir yangın hortumundan fışkıran suyun somut bir nesneye çarpmasında veya rüzgarın bir insan bedenini savurmasında olduğu gibi, farklı filtreler ve projektörlerle oynayarak elde edilebilenden çok daha farklı kapsamda bir kullanım yolu açacaktır.

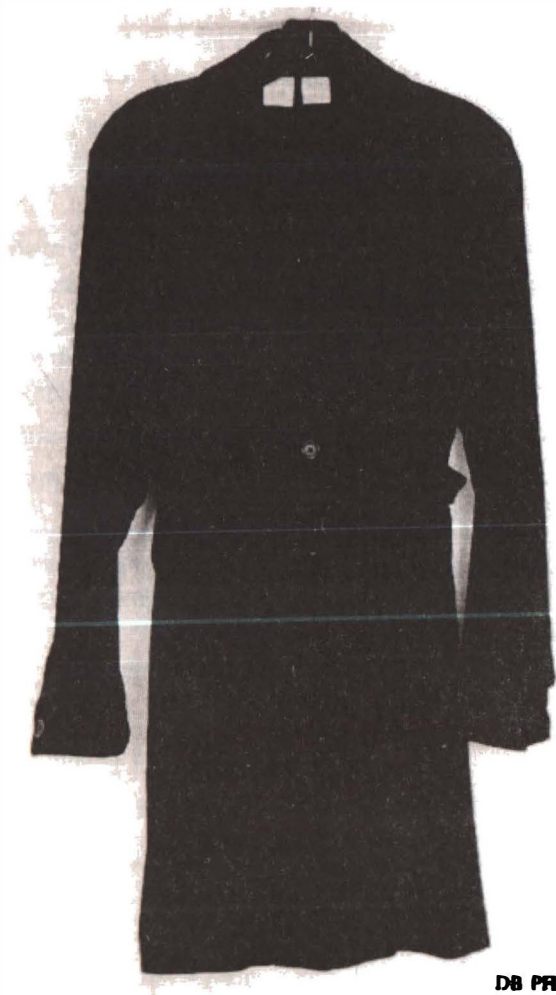
Bu aşamada elimizde çatışmanın böyle önemli bir prensibi mevcut: *Optik karşı-sürüm prensibi*.

Kısa süre sonra bir başka ve daha karmaşık bir karşı-sürüm problemiyle karşılaşacağımızı unutmayalım: *Sesli filmde akustik ve optik çatışması*.

Amatör Porno:

1990'larda Gizliliğin Sonu

Taylor García



DB PHOTOS 0004

1990'ların sonu gizli kapaklı her şeyin sonunu getirdi. O zamanlar tweet yoktu. Snap veya app de yoktu. Beğeniler ve dürtmeler 14 yaşındaki Mark Zuckerberg'in gözlerindeki pırıltılardan ibaretti. Sadece birkaç kısa yıl içinde duman altı arka odalarda yapılan anlaşmalar sona erdi ve her şey, her zaman göz önünde olmaya başladı. 1998 şeffaflık çağının şafağıydı.

O sene Washington D.C.'de bir stajyer olsaydınız patronunuzun Beyaz Saray Basın Sekreterliği'nin listesine isminizi koyması, sabahki haberci sürüsüne karışıp Sam Donaldson, Helen Thomas gibi meşhur gazetecilerle birlikte oturmanıza yetiyordu. Ama bir dakika... Genç okuyucuların bu müzeli gazetecilerle ilgili herhâlde hiçbir fikri yoktur. CNN ve Wolf Blitzer oradaydı diyelim, Fox News da, basılı tüm dergi ve gazeteler de ve Drudge Report gibi yumurtadan yeni çıkmış yavru online haber siteleri canla başla çalışarak olayları göz önüne çıkarıyordu. Tüm bunlar 24 saatlik haber döngüsünün temelini atıyordu.

Eski Beyaz Saray stajyeri Monica Lewinsky ile Başkan Bill Clinton'ın karıştığı Lewinsky skandalı o senenin Ocak ayında patladı ve yaz sonunun sıcak, bunaltıcı günlerinde doruk noktasındaydı. Federal soruşturma kurulu, büyük yankı uyandıran siyaset-seks dramı sırasında, Lewinsky'nin arkadaşı ve ilişkiyle ilgili konuşmalarını kayda alan kişi olan Linda Tripp de dahil olmak üzere birçok kişinin ifadesini aldı. Üzerinde Başkan'ın menisi bulunan temizlenmemiş lacivert bir elbisenin haberleri çıktı. Ağustos başında, Monica bizzat soruşturma kurulunun karşısına çıktı ve kısa bir süre sonra Clinton da aynısını görev başındayken yaşayan ilk ABD başkanı oldu.

O sıralar yirmi bir yaşına yeni girmiştim ve başında Washington D.C.li medya duayeni Ellen Ratner'ın olduğu bağımsız radyo The Talk Radio News Service'te staj yapıyordum. Ellen doğu Georgetown'daki iki katlı evinden bize ölmekte olan radyo yayımcılığı zanaatini öğretti.

Alt kattaki yemek masasında beyin takımlarını, yasama meclislerini, ünlülerin sözcülerini ve diğer haber kaynaklarını arardık.

Hücremiz, kutu kadar bir kayıt stüdyosu ile günlük makarna tenceremizin kaynadığı ufacık bir mutfak arasındaydı.

Üst katta Ellen'in yatak odasının yanında diğer radyo yayınlarını dinler, onları derme çatma bir bilgisayar laboratuvarında kaydeder ve en sonunda haber ofisinin sitesine koyardık. Bedava öğle yemeği karşılığında Ellen'in ücretsiz iş gücüyduk; çevre yollarından Amerika kırsalının ücra köşelerine kadar haber yapardık.

Ellen bizi D.C.'deki tüm hükûmet ve siyaset haberlerine koşardı, ama bizim tertipten bir kızı içeren bu bomba skandal tüm şehrin nefesini kesmişti. Monica, Washington D.C.'deki tüm stajyerlerde olan bir şeye sahipti: Bir birinci dünya devletiyle biraz fazla yakın bir ilişki, ısrarcı bir haberci ekibi ve başkentte serbestçe dolaşmasını sağlayacak bir kimlik kartı. Aramızdaki tek fark ise Monica'nın dünyanın en güçlü adamıyla cinsel ilişkiye girerek büyük oyuncuların tehlikeli oyununa girmesiydi ve bunun geri dönüşü yoktu.

Skandalı bu kadar cazip kılan, bize kırıntılar hâlinde verilmesiydi. Stajyer kampım aksiyonun merkezinde olsa da biz de normal tüketiciyle aynı hikâyeyi biliyor, aynı haberleri okuyor, aynı videoları izliyorduk. Lewinsky skandalı bizim için diğer herkes için neyse oydu: Teyzenin evinde en üst rafta bulduğun erotik kitabı merakla karıştırıp seks sahnelerini aramak gibiydi.

"Stajyergate" bugün olsaydı sosyal medyadaki yankılarının ne olacağını tahmin edebiliriz. Mavi elbise birilerinin Facebook profilinde olacaktı. Lekelerin yakın çekim fotoğrafları Instagram'da dolaşacaktı. Bill ve Monica'nın kaçamakları içeriden birileri tarafından yakalanacak ve dakikalar içinde YouTube'dan, Vine'dan ve Periscope'tan yayınlanacaktı. Sırf hashtag'ler bile interneti sallamaya yetecekti. #TheLewinsky #StajyerPornosu #ÇakalBili #OralOfis #okadın

1998'de amatör bir muhabir olarak akıllı telefonum olmadığından hem hikâyeyi nakledip hem de hikâyenin kendisi olamıyordum. Topladığım istihbarat; ancak (bulabildiğim zaman) bir tele-

fon görüşmesini veya not defterime yazdığım veya kayıt cihazıma kaydettiğim bir şeyleri kafamda ya da başka bir şekilde Dupont Circle'dan metroyla stüdyoya geri götürmemden ibaretti. Haberler patlamadan önce zaman geçiyordu. Sızıntılar wiki'den olmuyordu.

Bir an için Başkan Clinton ile Monica Lewinsky'nin canı sadece eğlenmek isteyen bir adam ve kadın olduğunu farz edelim. Kendilerini serbest bıraksınlar. Sen söylemezsen ben de söylemem. Eğer ilişkileri Monica'nın da dediği gibi karşılıklı rızaya bağlıysa neden tehlikeli yasak ilişkilerin saklı tutulabildiği bir dünyada bunun heyecanının tadını çıkarmayasın? Ne olacak? Yap gitsin.

Eğer durum buysa ilişkilerinin ayyuka çıkmasına giden birkaç ay, ABD'de herhangi birinin bir nebze mahremiyete sahip olduğu son anlardı. Başkan'ın genç bir kızla oynaşması gerekmiyordu; konu bu değil. Hikâyenin ortaya dökülüşü ve bizim onu karşılayışımız, ondan sonra gelen tüm seks, skandal ve diğer şeylerle çalkalanan girdapları halka mal etmenin çerçevesini oluşturdu.

Başkan da Monica da hayatlarının utancını yaşadılar ama bu iki kişi için sonuçlar, nasıl desek, epey farklı oldu. Bill Clinton'ın bir şekilde şampiyon olarak çıktığını biliyoruz. Başkanın kocası olmaya terfi ederken bile -kocamın arkasındayım diyen karısı Hillary başkanlık yarışının adaylarından biri- Bill'in popüleritesi bir hayli yüksek.

Monica ise elbette halkın gözünün önünden çekildi ve son on sekiz seneyi hayatını yeniden kurarak geçirdi. En büyük darbeyi o aldı ve bugüne dek o utanç lekesini taşıdı. Clinton'ı sevseniz de sevmeseniz de Monica'ya biraz üzülmeden edemiyorsunuz. O zamanlar hayatını ulu orta yaşayan bir çocuktan sadece; bir yetişkin olarak da gölgelerde yaşamaya devam ediyor. Bill'den farklı olarak davranışlarının sonucundan galip çıkamadı. Yaşamının o dönemine sahip çıksa ve Vanity Fair'e bu konuda yazsa da, zorbalıkla ilgili TED konuşmaları verse de yüzündeki örtüyü kaldırması bir yirmi sene daha alabilir.

Bu zamanlamayı belirleyenin medya olduğu düşünülebilir, ancak artık bu kararlar eski profesyonel çevremden sorulmuyor. Güç, günlük pornocularda ve tehlikeli bir şekilde taşıdığımız aletleriyle amatör basın çalışanlarında. Anlık şeylerin peşinde olan bizlerde.

Bugünlerde kimseye bir konuda yeterli alan tanımıyoruz. Twitter akışımız şarkıcılar, reality show yıldızları, çocukları, cinsiyet değiştiren ebeveynleri, hizmetçileri, sevgilileri, eşcinsel erkek kardeşleri falan filan arasındaki ağız dalaşlarıyla dolu. Eğer bunları günlük sosyal medya mönümüzden öğrenmezsek de gece haberlerinde veya TMZ’de duyuyoruz. Ne demek istediğimi anladınız. Bundan kaçamıyoruz ve bir iki yorum yazmadan ve insanlığımızdan daha büyüttüğümüz bu dijital evrene bir şey -ne olursa- eklemeyi edemiyoruz. Burada bilakis Monica kazandı. Tüm hikâyede sessizce ortadan kaybolan ve kalan itibarını elinden geldiğince koruyan bir o var. Halkın gözünden uzak durarak, selfie çekirmek isteyenleri reddederek, medyada az görünerek ve kimlerle anıldığını ve kimleri desteklediğini özenle seçerek bir anka kuşu gibi küllerinden herhangi bir Kardashian’ın en iyi gününden daha iyi bir şekilde doğabilir.

Otuzlu yaşlarımın son senesine girerken, uzaklarda kalmış habercilik geçmişim (1990’da üniversiteden mezun olduktan bir sene sonra bıraktım) ve gazete çağının çoktan bitmiş olması sayesinde hiçbir şeyin sonsuza dek sürmediğini anlıyorum. Monica Lewinsky hikâyesi eski bir masal artık. Washington D.C.’de hâlâ stajyerler olsa da artık y nesli fikirlerinin gevşettiği daha farklı sosyal kurallara tabiler ve hâlâ ellerinde doğdukları teknolojik oyuncaklarla oynamayı öğreniyorlar. Günümüz gençlerinin -çocuklarım da dahil olmak üzere- bıraktığı izleri kapatmak daha zor olacağı benziyor.

İnternet ağacının halkaları yıldan yıla genişlerken ve ucu bucağı görünmezken mahremiyet çağı asla geri dönmeyecek. Üstelik bir de FBI’ın akıllı telefonları kırmak istemesi var. Kasalarda ve yastık altlarında sakladığımız onca şey var ya? Hepsini güle oy-

naya telefonlarımıza koyuyoruz ve onlar telefonumuza girmek istiyorlar.

Şu anda durum, Monica ve Bill'in oyunları ortaya çıktığı zaman hissettikleri gibi olsa gerek. Oyun vakti bitti. İnternette yayımladığımız şeyler -evet o leziz yemekler de- yok olmayacak. Herkesin görebileceği şekilde kalacak. Şu anda hepimiz işin içindeyiz, her hareketimiz izleniyor, kaydediliyor, gösteriliyor. Telefonlarımızda kamera, ceplerimizde telefon olduğu müddetçe bir daha asla saklanamayacağız, saklayamayacağız. Kullanmadan edemeyeceğimiz kadar da seksi bir cihaz.

YAZAR HAKKINDA

Taylor García'nın yazıları bugüne dek Chagrin River Review, Driftwood Press, Fifth Wednesday Journal, Hawaii Pacific Review, McSweeney's Internet Tendency, Caveat Lector, ve Writing Disorder'da yayımlandı. Aynı zamanda Good Men Project'te haftalık köşesi "Father Time"i yazmaktadır.

San Diego'da eşi ve iki oğluyla yaşamaktadır.

Susan Sontag ve Jean-Luc Godard Eserlerinde

Görüntülerin Radikal Umudu

veya

Ahlaki Zorunluluğu

Idit Alphandary

Özet

For Ever Mozart, *In Praise of Love* ve *I Salute You Sarajevo* filmlerinde Godard'ın kullandığı görüntüler, dünyayı radikal umutla tanıtır. Bu umudun dünyada etik bir tavır temsil ettiğini, iyilikle aynı şey olduğunu göstereceğim. Radikal umut, kurbanın felakete tanık olması, onu içselleştirmesi ve hatırlamasına; bir yandan da benliğinin bir türevinin bu faciayı atlabileceği inancına dayanır.

The Gift of Death'te Jacques Derrida, faciaya ait olmayı seçmenin saf armağanı vermeye veya iyiliğin kendisine denk olduğunu ve bunun kişinin hayatında yeni bir tür sorumluluk ve yeni bir tür ölüm getirdiğini söyler. Derrida için felaketi içselleştirmek ölümle aynıdır; bu ölüm kişinin verme yollarının ötesindedir. Böyle bir ölüme, sadece kurbanın veya veren kişinin hayatında iyiliği veya nizamı yeniden kurarak karşılık verilebilir.

Sağ kalmanın ölüm -ve yaşam- armağanıyla ilişkisi, bizi tanık olma eylemini yeniden düşünmeye iter. Bu ilişki aynı zamanda kurbanın sağ kalmasının entelektüel, duygusal ve zihinsel etkileri ile tanığın ifadesini ve kurbanın sessizliği hakkındaki düşüncelerimize nüanslar katar. Tüm bunlar radikal umut analizim için önemli noktalar. Bir yandan tanığın (gelecek) ifadesi, (şimdiki) kurbanı veya harap olmuş benliği içerir. Öte yandan ise ifade parçalanmış egoyla eşzamanlı değildir. Öyleyse ifade benlikten öncedir veya faciayı atlatan benlik, ifadenin maddeleşmesiyle var edilecektir. Dolayısıyla ifade faciadan önce yalnızca etik bir tavır olarak mevcuttur. Derrida'nın sözleriyle, "kişiyi ölüme mahkûm etmek veya ona ölümü sunmaktır; yani fedakârlığın

etik boyutunda yaşamı sunmaktır.” Tanık; sağ kalışında bilinmeyen, beklenmedik bir ifade veya tanık olma eylemi bulunan kurbanla özdeşleşir. İfade, yeni bir benliğin doğduğunu veya oluştuğunu söyler. Ancak bu yeni benlik, “ölüm öpücüğünü” kabul edip idam edilerek felaketin kurbanı olsa bile tanık rolünü üstlenerek hayatta kalır.

Anahtar kelimeler: Susan Sontag, Jean-Luc Godard, Jacques Derrida, Film çalışmaları, umut, tanıklık, Bosna Savaşı

Susan Sontag ve Jean-Luc Godard’ın Eserlerinde İmgelerin Radikal Umudu ve Ahlaki Zorunluluğu

For Ever Mozart (Godard 1996), *In Praise of Love* (Godard 2001) ve *I Salute You Sarajevo* (Godard 2006) Godard’ın kullandığı görüntüler, dünyayı radikal umutla tanıtır. Radikal umut -bence- kurbanın felakete tanık olması, onu içselleştirmesi ve hatırlamasına; bir yandan da benliğinin bir türevinin bu faciayı atlatabileceği inancına dayanır.

The Gift of Death’te (Derrida 1995) Jacques Derrida, faciaya ait olmayı seçmenin saf armağanı vermeye veya iyiliğin kendisine denk olduğunu ve bunun kişinin hayatında yeni bir tür sorumluluk ve yeni bir tür ölüm getirdiğini söyler. Derrida için felaketi içselleştirmek ölümle aynıdır; bu ölüm kişinin verme yollarının ötesindedir. Böyle bir ölüme, sadece kurbanın veya veren kişinin hayatında iyiliği veya nizamı yenisinden kurarak karşılık verilebilir.

Verilen -bu aynı zamanda bir tür ölümü temsil edebilir- bir şey değil, iyiliğin ta kendisidir, verici bir iyilik, verme eylemi veya armağanın bağışlanmasıdır. İyilik kendini unutmali fakat bir yandan da alan kişi bu iyiliğin kaynağına erişememelidir. Kişi, aynı zamanda ölüm olan armağanın yapısındaki asimetri sayesinde alır; armağan verilen ölümdür, ancak belli bir şekilde meydana gelen ölüm armağanıdır. Hepsinden önemlisi, erişilmezliği alan kişide bir buyruk işlevi gösterir. Alanlar, ona tabidir; kendisini onlara yalnızca iyilik olarak değil nizam olarak da verir.^{xiii} (Derrida 1995: 41)

Sağ kalmanın ölüm -ve yaşam- armağanıyla ilişkisi, bizi tanık olma eylemini yeniden düşünmeye iter. Bu ilişki aynı zamanda kurbanın sağ kalmasının entelektüel, duygusal ve zihinsel etkileri ile tanığın ifadesini ve kurbanın sessizliği hakkındaki düşüncelerimize nüanslar katar. Tüm bunlar radikal umut analizim için önemli noktalar. Bir yandan

tanığın (gelecek) ifadesi, (şimdiki) kurbanı veya harap olmuş benliği içerir. Öte yandan ise ifade parçalanmış egoyla eşzamanlı değildir. Öyleyse ifade benlikten öncedir veya faciayı atlatan benlik ifadenin maddeleşmesiyle var edilecektir. Dolayısıyla ifade faciadan önce yalnızca etik bir tavır olarak mevcuttur. Derrida'nın sözleriyle, "kişiyi ölüme mahkûm etmek veya ona ölümü sunmaktır; yani fedakârlığın etik boyutunda yaşamı sunmaktır." (Derrida 1995: 48) Tanık; sağ kalışında bilinmeyen, beklenmedik bir ifade veya tanık olma eylemi bulunan kurbanla özdeşleşir. İfade, yeni bir benliğin doğduğunu veya oluştuğunu söyler. Ancak bu yeni benlik, "ölüm öpücüğünü" kabul edip idam edilerek felaketin kurbanı olsa bile tanık rolünü üstlenerek hayatta kalır.^{xiv}

İncelediğim filmlerde Godard'ın görüntüleri, izleyicilerin umutla ilişkisini, onları gördüklerine karıştırmak suretiyle başkasının acı çekmesiyle olan ilişkilerinin yerini değiştirerek etkiler. İzleyiciler, acı ve yabancılaşmaya değer biçmek zorundadır; çünkü her ikisi de gördüklerinde mevcuttur ve Godard'ın sineması tam olarak bu duygulara dokunur.^{xv} Teknik olarak, izleyicinin mahremiyetinin sınırlarını sorgulamasını sağlama gücü olan bu görüntüler -böylelikle izleyicinin ötekilikle ilişkisinin değişmesine imkân tanır- boş gösterenlerden meydana gelirler. Böyle bir gösterge veya imge, sahnedeki konumu rastgele olsa bile mana taşır. Dolayısıyla boş gösterenler başkalarının acısını sahnelemenin ve onunla özdeşleşmenin estetik ve ahlaki boyutlarını gözler önüne serebilir.^{xvi} Radikal umut; mana ile anlam, başkalarının acısı ile başkalarının iyiliğini sağlamak için verilen ahlaki taahhüt arasındaki aralıkta yer alır.

Alain Badiou'nun umudun yapısı analizine baktığımızda, umudun mana ve anlam arasındaki aralığı vurguladığını görürüz; bu aralıkta benlik ötekiliğin içinden geçer. *Saint Paul: The Foundation of Universalism*'de Alain Badiou, umudun adalete duyulan inançtan oluştuğunu öne sürer. Ardından umudun güçle bu ilişkisini inceler ve Aziz Pavlus'un öğütlediği umudun, Mahşer Günü'nde kötülerin hak ettiğini bulacağı, iyilerin ise sevgi ve inançları için ödüllendirileceği inancından türemediğini savunur. Badiou'ya göre Pavlus umudu kişisel olarak sağ kalma inadı olarak görür:

Selanikliler 1'de inanç çabalamakla (*ergon*) ve zahmetli, yorucu ve külfetli işe duyulan sevgiyle karşılaştırılır. Umut bu açıdan metanet,

tahammül ve sabırla ilgilidir. Öznel sürecin devamı için gereken öznel-likdir. (Badiou 2003: 93)

Umut bizi “devam etmeye” iter. Badiou için umut “durumsal bir bağ-lantı” değildir (Badiou 2003: 94). Özne, dışarıdan bir gücün onu mah-vedenleri cezaya çarptırmasını ve böylece hayatını kurtarmasını um-maz.

Bu manada umut gerçeğe aittir. Özünde, inançlıların beklediği gele-cek değil, kişinin sadık kalma kapasitesiyle alakalıdır. Umut, tam olarak gerçekte mevcut fazlalık anlamına gelir, çünkü “gerçekle yük-lüdür”. (Badiou 2003: 96). Öznel umudun gücü, sevgi etiğinin zaferini işaret etmesinden kaynaklanır:

Umut, sevgi hakikatin evrenselliğini başlattığı ve bu evrensellik beni de kapsadığı için sevgiyle sabredebileceğimi gösterir. Şu cümlelerin altında yatan güçlü anlam budur: “Sevgim ... yoksa, bir hiçim” (Kor. I.13.2). Pavlus’a göre evrensellik benliğin aracıdır. “Herkes için” ol-ması beni de onlara dahil eder. Bunda Pavlus’un ana prensiplerinden birini görürüz: Tek “herkes için” olmadığı müddetçe erişilmezdir. Be-nim -hakikatin evrenselliği için sabırla çalışmaya başladığım andan itibaren- kurtuluşa katılımımı belirleyen ve doğrulayan şeye umut denir. Bu bakış açısına göre umudun gelecekle bir alakası yoktur. Kar-şılığında uğruna çalıştığı şeyin evrenselliğinden etkilenen şimdiki öz-neye aittir. (Badiou 2003: 97)

Godard ve Sontag’ın radikal umut anlayışına dönerken Godard’ı Ame-rika’ya Sontag’ın götürdüğünü hatırlamakta fayda var.^{xvii} Godard’ın altmışlı yıllardaki ilk önemli filmleriyle ilgili en önemli teoriler ondan çıkmıştır. Fakat *Reading the Pain of Others*’ta Sontag filminden çok foto muhabirlikle ilgilenir. Sontag’ın başkalarının acısını geç dönem Go-dard’a benzer şekilde anladığını düşünüyorum. İkisi için de umut etik bir tutumdur ve ikisi de görüntülerin hayatlarımızda oynadığı kritik rolü inceleyip didikleyerek dünyayı radikal umutla tanıştırma amacı gütmüştür. Sontag’ın foto muhabirlik sanatı analizi ve yolunu açtığı gözlem türleri ile Godard’ın filmde deneysel olarak kullandığı hare-ketsiz görüntüler, gözlemin izleyicilerin hayatındaki etkisini anlama-mıza yardımcı olur. Hem yazar hem de *auteur*, görme eylemini, bakışı tematikleştiren ve gözlemi görüntülerin estetik ve ahlaki tutumlarının neden olduğu değişim olasılıklarına bağlı, şekillendirilebilir bir hisse dönüştüren mecralara ekler.

Sontag fotoğrafın hatırlamaya değer bir bilgi parçasını veya bir olguyu kaydeden bir hafıza birimi olduğunu söyler: "Fotoğraf bir alıntı, bir ilke veya bir özdeyiş gibidir." (Sontag 2003: 22) Hatırlamanın ahlaki bir eylem olduğunu düşünür. Daha da önemlisi, fotoğrafların hatırlama yetimizi artırmasından dolayı foto muhabirlik, elde edilen ve basılan görüntülerin ahlaklılığını garantiler. İspanya İç Savaşı'nın meşhur foto muhabiri Robert Capa tarafından kurulan Magnum Photo Agency'nin şöyle bir bildirgesi vardır:

...savaş sonrası dönemde kurulan yeni uluslararası organizasyonlar ve loncaların kuruluş sözleşmeleri gibi ahlaki bir yaklaşımla foto muhabirinin etik yüklü büyük vazifesi yazar: Zamanının kaydını tutmak; ister savaş ister barışta, şovenist ön yargılardan bağımsız bir şekilde. (Sontag 2003: 34-5)

Godard'ın görüntü retorisi sadece ahlak için değil umut için de hayati önem taşıyan iki özelliği ortaya çıkarır. İlk olarak, acılarını göstermek, kurbanları cezbeder ve etkiler. Godard'ın görüntüleri kurbanlara yapılan canavarca muamelelere tanıklık eder ve bu görüntüler hayatta kalanların iletişim ve hayatla olan bağı onarabilir. Tanıklık olarak görüntü, kurbanların sesi olur. Görsel ve işitsel hafızayı tazeler ve kurbanların facia yüzünden kaybettiği seslerini iade eder. Kurbanlar bu sesle faciadan bahsedebilir ve şiddet ve travmanın anlamsızlığına anlam kazandırabilirler.^{xviii}

İkincisi, başkalarının acıları genelde izleyiciye dokunur. Film seyircilerinin genelde gerçek perişanlıkla doğrudan teması olmamıştır ve Godard'ın sinema dili göz açıcı cinsten olduğundan seyircinin ötekinde kendisini görmesine imkân tanır. Sinemaya gidenler kendilerini ötekiyle özdeşleştirebilir, ötekinin dertlerini içselleştirebilirler. Seyirciler kurbanın zaferlerini, yenilgilerini ve sessizliklerini hissedebilir ve sanki içlerinden gelirmiş gibi anlayabilirler. Dolayısıyla ekrandaki görüntüler bir tür tanıklık hâline gelir ve tanık olmanın ağırlığını taşır. Böyle durumlarda seyirciler, filmde sivillere açılan savaşları protesto etmeye hazır ve bu yeni bakış açılarının gelecekteki vahşetleri engelleyebileceği konusunda umutlu bir şekilde çıkabilirler.

Godard'ın özel olarak Bosna Savaşı, daha genel olarak ise yirminci yüzyılın felaketlerini ele alan son filmlerinde, yönetmen, bir yandan kişisel ve/veya kültürel yıkım anlarında umudun etik bir tavır olduğunu gösterir. Öte yandan ise umudun bir yanılsamaya dönüşmesine karşı uyarıda bulunur. Ne savaş sırasında çekilen eziyetlerin kötücül

nedenlerini bastırmalı ne de kurbanların mesihin müdahalesiyle kurtulabileceğini varsaymalıyız. Bu, umudun bir bileşik olduğu anlamına gelir. Eğer kişinin veya daha büyük bir kültürün/topluluğun nesli tükenme aşamasına gelindiye kişi kapıya dayanmış görünen ölümden kaçabilmeyi umar. Aynı zamanda, kişi bildiği kendisinin, ideal bir ego-nun veya kültürel bir geleneğin var olmaya devam edeceğini umamaz, çünkü bunlar feci bir şekilde yok edilmektedir.

Bu aşamada psikanalizde umut anlayışını incelemek üzere bir ara vereceğim. Amerikalı psikanalist ve antropolog Jonathan Lear, umudun gerçek ve gerçeklikle olan ilişkisini çözümler. Son kitabı *Radical Hope: Ethics in the Face of Cultural Devastation*'da Lear, Crow Kızılderililerinin Beyaz Adam tarafından yok edilmesini ve on dokuzuncu yüzyılın sonlarında yeryüzünden silinen Crow ulusunun saygıdeğer şefi Plenty Coups'un hikâyesini anlatır.

Plenty Coups; Crow ulusunun geçim kaynaklarının, geleneklerinin ve her bir üyesinin öznelliğinin yok edilmesine rağmen geleceğin iyi bir şey getirebilme ihtimali olduğunu kabul ediyordu. Biyografik öykü, en başında, Crow öznelliğinin kayboluşunu şu sözcüklerle öngörüyordu: "Bundan sonra hiçbir şey olmadı." (Lear 2006: 2). "Bu", Buffalo'nun gitmesi; "sonra" ise olan tarihin sona ermesi anlamına gelir. Lear, bunu tam teslimiyetin kabulü olarak yorumlar ve anlatıcı "Ben" in kayboluşu etrafında dönen bir biyografi oluşturma şansını artırdığını düşünür. "Bu, Plenty Coups'a göre bu dönemi anlatacak kayda değer bir birinci şahıs anlatısı olmadığı anlamına gelir. Sanki artık orada bir ben kalmamıştır" (Lear 2006: 3).

Umut, boş bir gösteren hâline gelmiştir; Crow özneyi, Crow Kızılderilisi kimliği yok edilir ve varlığından mahrum bırakılırken dahi esnek olmaya ve hayatta kalmak için yeni gerçekliklere uyum sağlamaya zorlar. Erkekler buffalo avlamayı -Kızılderili avcısının asal görevi- bırakır; kadınlar ise çocuklarına geleneksel vazife ve ahlak kurallarını öğretmeyi bırakır çünkü bu tip töreler artık terk edilmiştir. Fakat Plenty Coups hâlâ Crow ulusunun radikal değişiklikler geçirse de var olmaya devam ettiği bir gelecek düşler. Plenty Coups, Crow ulusunun aşına olduğu belli gelenekleri aşsa da bir yandan Crow ulusunun varlığını devam ettirmesini sağlayacak bir iyilik olduğu fikrine inanmaya devam eder; ulus ise yeni ve bir o kadar yabancı varoluş şartlarını benimsemektedir. Lear şöyle yazar:

Geleneksel değerler yok olmuş olsa da kişinin bir Crow zne olarak şekillenmesinin, bir Crow olarak yetişmesinin yolları olacaktı. Bu umut, hem Crow hem de henüz var olmayan bir öznelliği hedeflemesi nedeniyle radikaldir (Lear 2006: 104)^{xix}

Godard, Sontag ve Lear; radikal umudun, kişinin bir faciayla yok edilirken bile kendisi için bir gelecek hayal edebilmesinin doğasında yat-tığını gösterir. Aynı zamanda kurbanın faciaya tanık olmanın ve tanık-lık ifadesinin sonucunda yeni bir öznellik çıkabileceğini kabul edip etmemeyi seçebileceğini söylerler. Zararlı rastlantısallık şartlarında muhafaza edilen otonominin bilinmeyen yönlerini araştıran Derrida da benzer şekilde iyiliğin bir ölüm armağanı içerdiği sonucuna varır. Bu, öznenin sırf bundan sonra yeni bir öznelliğin ortaya çıkacağını kabul ettiği için yaşamın devam edeceğini hayal veya umut ettiği an-lamına gelir. Bu armağana nizam tarafından karşılık verilemez ama o nizamı yeniden tesis edebilir ve böylece öznenin otonomisini yeniden oluşturabilir.

Kamera görüntülerinin ve foto muhabirliğin Godard'ın filmlerindeki kurmaca sahnelerle ve filmlerin estetik tesiriyle olan ilgisi ve Go-dard'ın umudun çok-anlamlılığını filmlerine nasıl yansıttığı merak uyandırır. Filmleri başkalarının acısını nasıl belgelemeyi setiğimizle ilgili sorulara neden olur.

Örneğin *For Ever Mozart*'ta Godard görüntüleri iki amacı gerçekleş-tirmek üzere kullanır: 1) drama yaratmak; 2) seyircilerin başkalarının acısını içselleştirmesini sağlayarak dünyayı radikal umutla tanıştırmak. Godard'ın Bosna Savaşı, kuşatma altındaki Saraybosna şehri ve yir-minci yüzyılın facialarıyla ilgili filmleri; sağ kalmanın ahlaki boyutları olduğunu anlatır. Radikal umudu tanıtması, hayatları bir felaket y-znden mahvolmuş insanların yaşanabilir bir geleceği olabileceğine işaret eder.

For Ever Mozart, görüntünün savaş ve umutla ilişkisine dair felsefi bir gözlemdir. Sahneler foto muhabirliği taklit edecek şekilde dizilmiştir. Başka bir deyişle, film güzellik ile hatırlamayı birleştirir; böylece güzel-liğin, hafızanın ve başkalarının acılarına tanıklık etmenin doğasında olduğunu öne sürer.

For Ever Mozart'ta görsel olaylar umudun birden fazla anlamını damı-tır. Film Bosna Hersek'teki savaş esnasında Saraybosna'da sahneye bir oyun koymak üzerinedir; ancak oyuncular Saraybosna'ya asla ula-

şamazlar. Sırp ve Hırvat milisler tarafından esir alınırlar ve *Bolero Fatal -For Ever Mozart* filminin içindeki film- oyuncuların neler yaşadığını anlatır. Oyuncular savaşın dehşetlerini yaşar: Çırılçıplak soyulur ve işkenceye maruz kalırlar, kendi mezarlarını kazmaya zorlanırlar, ardından vurulurlar ve cesetleri yerde bırakılır; bir yandan Müslüman kadın oyuncu onları ele geçirenler tarafından vahşi bir şekilde tecavüze uğrar. Fakat *For Ever Mozart*, savaşın gerçekliğini taklit eden bir film değildir; yanılsamaları derinleştirir, davranışların gücünü vurgular. Godard savaş anlatısına öykünerek ve foto muhabirlik benzeri savaş görüntülerini kullanarak filmin ahlaki otorite kazandığını ve umut aşıladığını savunur. Böylece film güzel görüntülerin şiddet algımızı nasıl değiştirdiğini ve şiddetin, estetiği radikal umudu canlandırmak ve iyiliği dünyaya geri getirmek için nasıl elzem bir vasıta hâline getirdiğini sorgular.

Sontag, savaşın vahşetinin sadece fotoğraflarda değil resimde de gösterildiğinin altını çizer. Aralarındaki fark, resimlerin hatırlatması, fotoğrafların ise kınamak ve suçlamaya odaklanmasıdır. Fotoğraftaki görüntü yapay olmasa da fotoğraf sanatsal karar verme sürecini barındırır. Fotoğraflar şeffaf değildir; ahlaki yargılar içerirler. Sontag şu bilindik lafı tekrarlar: “Kamera tarihin gözüdür.” (Sontag 2003: 52) Bu cümlede fotoğraf realizmle aynı kefededir. Tarihle temas hâlinde kalmanın tek yolu bir dönemin gerçekliğini resimlerle muhafaza etmektir. Godard, kesin Sontag’a hak verirdi, çünkü onun görüntüleri de gösteren ile gösterilen arasındaki aralığı açarak ve radikal umudu, yani dünyaya yeni bir değer gelebileceğini öne sürerek tarihi belgeler.

Görüntülerin bu şekilde kullanımını, radikal umudun diyalektiğini açıkça ifade eden psikolojik ve epistemolojik -yani estetik ve etik- açılardan açıklamak gerekir. Kısaca Jonathan Lear’a geri dönmek ve umudun boş bir gösteren olmasının ne anlama geldiğini açıklamasını incelemek istiyorum.

Kişinin sahip olduğu iyi anlayışını aşan bir iyilik kavramına -veya ona bağlılığa- ihtiyacı vardır. Kierkegaard, “etiğin teleolojik askına alınışı” sözünü İbrahim’in tanrının güya oğlunu kurban etmesini emretmesine verdiği yanıtı açıklamak için sarf etmiştir. Yani kişiye çocuğunu korumasını söyleyen etik gerekliliğin, daha yüce bir çağrı uğruna askıya alınması gerekir. Plenty Coups’un durumunun en çarpıcı yani, etik yaşamın çöküşüne tahammül etmek için kutsal bir çağrı işittiğini düşünen birinin mitolojik olmayan, gerçekçi ve olası hikâyesi olmasıdır.

Bu, aynı zamanda o ana kadarki etik yaşamı anlatan kavramların çöküşüne de neden olacaktır. (Lear 2006: 92)

Godard'ın sinematografisindeki belgesel unsurları, belli etik anlamlardan yoksun boş gösterenleri kullanmalıdır. Bu görüntüler gizemli bir hâle bürünürler; filmlerin ve izleyicilerin, Lear'ın dilini kullanmak gerekirse, "anlağı aşan bir iyililiğe" bağlılığını güçlendirir (Lear 2006: 95) Godard'ın görüntü retorikliği işte budur.

For Ever Mozart'ta Godard savaş esnasındaki gerçek acı ile bu acıyı belgeleyen görüntüler arasındaki aralığı inceler. Kamera, savaş alanında kullan-at bir Kodak makine ile, tıpkı günümüz turistleri gibi fotoğraf çeken kadın bir milise odaklanır. Aynı sahnede bir deste aile fotoğrafını Fransız bir adama gösterir. İki birbiri dilini konuşmamaktadır. Ancak sahne son derece dokunaklıdır; fotoğraflar kendileri adına konuşur, iki tanesinde kadının tüm ailesini görürüz. Bir yandan aile üyeleri izleyicinin gözlerinin içine bakıyor gibidir. Öte yandan ise anne, baba ve kız kardeşin katledilmelerinden sonra sinemadakiler, enstantanelerin ölümsüzleştirdiği kanlı, yaralı suratlara bakan röntgencilere dönüşürler.

Godard bu sahnede Descartes'a karşı çıkar ve insanların madde ve esrar olarak farklı şekillerde var olduğu hissini verir. Sahne, Descartes'ın "Düşünüyorum, öyleyse varım" hükmünü sorgular ve radikal umudun var olmanın ve düşünmenin kesiştiği yerde tomurcuklandığını kanıtlar.^{xx} Kadın baş rol oyuncusu ve felsefe öğretmeni olan Camille şöyle açıklar:

"Düşünüyorum, öyleyse varım"ın "düşünüyorum" kısmındaki "ben" ile "varım" kısmındaki "ben" aynı "ben" değildir. Neden? Beden ve ruh arasındaki ilişki henüz kanıtlanmamıştır. Düşünce ve varoluş arasındaki... Varoluş hissi henüz "ben" değildir. Üzerinde düşünülmemiş bir histir. İçimde doğmuştur, ancak "ben"sizdir. (Godard 1996: 6. bölüm)

Radikal umut "ben" ile bilincim arasındaki boşluğu doldurduğunda ve hareketim ve özgürlüğüme komşu bir "ben"i kapladığında, özne etik veya iyi olur.^{xxi} Godard bu girift argümanı görüntülere aktarır ve farklı fotoğraflarıyla gösterir.^{xxii} Kamera toplu mezarlarını kazan ve felsefe tartışan Jérôme ve Camille'i takip eder.

Camille:

Felsefe bizim kız arkadaşımız olacak. Hep.

Jérôme:

Gündüz ve Gece.

Camille:

İsmini kaybetse bile. Cismini kaybetse bile.

Jérôme:

Kaçak bir arkadaş. Ona yaklaşmamıza engel olan neyse saygı duyuyoruz.

Camille:

Uyanık olmadığımızı sezerken...

Uykumuzda bile içimizde uyanık olan şey, onun çetin arkadaşlığı sayesinde

(Godard 1996: 6. bölüm)

Ardından rehineler vurulur ve şiddeti resmedişiyle foto muhabirliğini andıran büyük bir görüntü ekranı doldurur: Camille'in sanki vücudundan kopmuş ayağı kara toprakta yatmaktadır.

Yine de sahnede radikal umut hakimdir. Hayatta kalmanın kahramanvari boyutunu sergiler ve başkalarının acısına tanık olmayı güzelleştirir. Camille ve Jérôme'un yaklaşmakta olan ölümlerinin ciddiyetiyle yüzleşmelerinde pathos unsuru da vardır. Kültürün geri dönülmez bir değişim geçirdiğinin farkındadırlar ve ölümün yüzü de değişmektedir. Fakat yine de felsefenin başka bir isimle bile olsa direneceğine inanırlar. İyiliğe ulaşmalarına mani olan şartların mağlup edileceğine ve kültürün nizama tabi olacağına güvenirler. İzleyiciler Serge Toubiana'nın cümlesindeki "*Choc des corps et choc des cultures*"a tanık olurlar (Toubiana 1996: 12)²²

Film, kopmuş ayak görüntüsünde olduğu gibi şiddeti şekillendirerek ve bu şiddeti ayarlamak için estetiği kullanarak yaralı vücutlar benzeri görüntüleri çarpıtır ve onları daha dokunaklı hâle getirir. Godard bu korkunç görüntülere düşünme boyutunu iade eder; yani onlarda neyin kişiden ayrıldığını ve aradaki farkın oluşumunu. Tüm bu sahne sadece şiddetle ilgili değildir; şiddet ile görüntüler arasındaki ilişki ve

²² "Fiziksel şok ve kültür şoku". [ç.n.]

şiddetin görüntüler aracılığıyla aktarımı hakkındadır. Sontag'ın yazdığı gibi, "acıyı kabullenmekten başka, reddederiz." (Sontag 2003: 24)

Bolero Fatal nasıl *ressentiment*'dan veya aynısının tekrarından kaçınabilir? Godard, nasıl Ravel'in *Bolero*'sunu taklit edip temel bir ölüm teması veya ezgisinin tekrarının evrilerek şüpheli, ilginç ve hayat dolu hâle gelmesini sağlayabilir? Maurice Blanchot filmi *The Exigency of Return* (1969) bu sorulara yanıt vermemize yardımcı olabilir.

Blanchot, logos'un tekrarın onu doğrulamak her kullanımında sona erdiğini fikrini reddeder. Tekrarın "deliliğine" larşı çıkar. Fakat Nietzsche'ye göre sonsuz dönüş kavramı irade gücüne bağlı olduğundan, Blanchot fark benliğe sızdığında benliğin bu farklı ortadan kaldırmak için sahte-düşünceler (düşler) ürettiğini öne sürer. Blanchot, benliğe geri dönen "dönüşün kendisi (dönüş, dolanış, devriliş) dışında" hiçbir şeyin eski hâlinde olmadığı sonucuna varır. "Dönüşün doğrulanması; fark ve tekrarın, dolayısıyla aynının benlik dışılığının bir arada -fakat bir bütün oluşturmada- doğrulanmasını getirmez mi? (Blanchot 1995: 283)

For Ever Mozart boş gösterenlerin anlamını ifade ettiğinde tam olarak bu tekrar prensibinden faydalanarak fark kavramını kullanır. Film, farkın oluşumunu güçlendirir ve anlamın ve kimliğin düşünme uğruna ertelenişine neden olur. Daha da önemlisi, filmde tekrarı fark olarak kullanmaktan doğan erteleme ve düşünme; radikal umudun aynısıdır. *Bolero Fatal*'in yaşlı yönetmeni, sinemanın onun için derin bir hüznü barındığını dile getirir. "Kendini ifade etme ihtimalinden de öze dair herhangi bir izden de vazgeçilir." (Godard 1996: 1. bölüm) Bu hüznü, görüntünün ancak boş bir gösteren kaldığı müddetçe umut aşılayabileceği gerçeğinden kaynaklanır.

Godard'ın tüm sinema felsefesi, bir özden vazgeçilen gösterenlerin, anlamı güçlendirdiği inancına dayanır. "Sinemada hoşuma giden," diye devam eder yaşlı yönetmen, "görmekli göstergelerin canlılığının namevcut açıklamalarının ışığıyla yıkanmasıdır." (Godard 1996: 13. bölüm) Mana, "ben"e belli bir anlam yüklemeyen ve "ben"in belli "görmekli" göstergeler ilettiği durumlara engel olmayan bir imgeden doğar. *Bolero Fatal*'in sonunda güzel, genç bir aktris engin denize bakarken inatçı, açık uçlu ve hayat dolu "Ou" sözcüğünü söyler. (Godard 1996: 13. bölüm)

Daha önce de belirttiğim üzere Sontag’a göre, “Fotoğraf bir alıntı, bir ilke veya bir özdeyiş gibidir.” (Sontag 2003: 22) Bu yüzden günlük yaşamımızda herhangi bir anda gereken fotoğrafı anımsarız. Bosna Savaşı bu duruma iyi bir örnektir. Bu savaşın fotoğrafları anakronistiktir. Avrupalılara İkinci Dünya Savaşı’nı hatırlatıyorlardı; ancak Avrupalılar bu görüntülerin bir daha asla gerçekleşmeyeceğini düşünüyordu. Fotoğraflar akla başka fotoğrafları getirdiği için gazeteciler sadece kışkırtıcı fotoğrafların ufuk açıcı olabileceğini varsayar. Eğer başkalarının acılarını belgeleyen ve onlara tanıklık eden daha önemli görüntülerin temel özelliği buysa o hâlde Sontag şöyle iddia eder: “Şok yaratan görüntü ile klişe görüntü, aynı mevcudiyetin iki yönüdür.” (Sontag 2003: 23)

Benzer şekilde kısaca *In Praise of Love* filminden bir sekans incelemek istiyorum; fakat bu kısmı açıklamak için dilde atasözünün yerini ele almam gerekecek. Walter Benjamin, *The Storyteller*’da klişe veya atasözünün otoritesini sonsuzlukla ilişkisinden aldığını iddia eder. Benjamin, hikâye anlatmanın tabiatındaki otoritenin ölümün sonsuzlukla, benliğin ötekiyle ilişkisinde yattığını yazar. Ölen adamın hikâyesi hayat dersinin komşusudur; çünkü o, deneyim sahibidir. Atasözü hikâye anlatımının sınır durumudur:

Kişi, kendisine hikâye anlatıcısının malzemesi insan yaşamıyla ilişkisinin bir zanaatkârın malzemesiyle ilişkisi olup olmadığını; kendine ve başkalarına ait bu tecrübe hammaddesini düzgün, işe yarar ve özgün bir şekilde biçimlendirmenin onun vazifesi olup olmadığını sorabilir. Bu süreç belki de en iyi bir hikâyenin ideogramı olarak ele aldığımız atasözünü örneklenabilir. Atasözü, tabiri caizse, eski bir hikâyenin ören yerinde duran ve ve bir ahlak dersinin duvarı saran bir sarmaşık gibi sarmaladığı bir yıkıntıdır. (Benjamin 1968: 108)

Bir yandan atasözü dilin ölü bir unsurudur. Gösteren, manasıyla aynıdır. Öte yandan ise atasözü hayatla dolup taşmaktadır. Hikâye anlatan, atasözünden malzemesi “insan yaşamıyla” yeni bir ilişki şekillendirip süsleyebilir ve yitmiş bir dünyayı yeniden canlandırabilir.

In Praise of Love, hikâyeciliğin çehresinin *Shoah*’nın ardından nasıl değiştiğini inceler. *Shoah*’dan sonra sevgi sadece kişiler arasında bulunabilir; devlete duyulamaz. “‘Devlet’ diyorsun ama devlet, sevilen kişi imgesinin antitezidir; egemen mantığı sevgininkini yener.” (Goddard 2001: 18. bölüm) Bu noktada ekranı siyah bir plak ve pikapta dönen iğne görüntüsü doldurur. Hoparlörlerden Paul Celan’ın sesi

yükselir. *Todesfüge*'den şu satırları Almanca okumaktadır: "Deutschland'ı karanlık bürürken senin altın saçın yazar/ Margareta". (Celan 1995: 31)^{xxiii} Godard açık bir şekilde izleyicilerine sadece ölümün değil hikâyeciliğin çehresinin de değiştirmesini anlatır. Tanıklık edebiyattaki realizm panteonuna aittir. Celan'ın kafasında ölüm, "Deutschland'dan bir usta" (Celan 1995: 31), bir ölüm füzü olmuştur. Ölüm, insan ırkının hayatında devamlı mevcuttur. Tanıklığın -resimde ve şiirde- tekrarı ölümü kurtaramaz. Fakat Celan ölümün eseriyle araya girer. Ölüm tarihinin özelliğini savunur ve hafızanın silinmesine mani olur: Bu şiddeti resmeden ve aynı zamanda bu tarz resmedilmeye karşı çıkan görüntüler bulur. Celan'ın Ölüm Füzü'nde sevgi veya tanıklık ve ölüm veya kadim geçmiş, Benjamin'in tabiriyle "tecrübe alışverişi becerisini" meydana getirir. (Benjamin 1968: 83)

Dolayısıyla *In Praise of Love*'ın sonu, hem belgelemeyi hem de radikal umudu çerçeveye oturtur. Dış ses şöyle der: "Görüntü ve ses, tarih için yaşamsaldır. En önemli temel unsur ise şudur: Tarihin nasıl biteceğini bilmemek." (Godard 2001: 22. bölüm) Tarihin nasıl biteceğini bilmediğimiz için görüntüler ahlaki olarak bağlayıcıdır: Bize umutlu olmamızı söyler ve tarihi gelişmeleri etkilerler.^{xxiv}

Bu makalenin sonuna yaklaşırken *I Salute You Sarajevo*'dan Godard'ın kendi seslendirdiği bir parçayı alıntılarım istiyorum. Godard burada foto muhabirliğini sinemaya dönüştürür. Bosna Savaşı'ndan iç burkan bir görüntüyle ekranda hareket başlarken Bosna Hersek'teki savaşı yorumlar:

Çünkü kaide vardır, bir de istisna. Kültür kuraldır, sanat ise istisna. Her şey kültür dilini konuşur: Sigara, bilgisayar, tişört, turizm savaşı. Kimse istisnaca konuşmaz, o yazılır: Flaubert, Dostoyevski. O bestelenir: Gershwin, Mozart. O çizilir: Cezanne, Vermeer. O filmleştirilir: Antonioni, Vigo. Veya yaşanır ve o zaman da yaşama sanatı olur: Srebrenitsa, Mostar, Saraybosna. Kaide, istisnanın ölümünü istemektir. Yani Avrupa kültürünün kaidesi, hâlâ yeşeren yaşama sanatının ölümünü düzenlemektir. (Godard ve Miéville 2006)

Susan Sontag, Bosna Savaşı'nı anlamadığımız için aynı görüntünün başkalarının acısını basit bir ikona indirgemesinden korkuyordu. "İç burkan" fotoğrafların son derece açık olduğunu ama resmettikleri olayları anlamamızı sağlamadığını net bir şekilde belirtti. "Fotoğraflar başka bir şey yapar. Bize musallat olurlar." (Sontag 2003: 89)

New York Times, fotoğrafı kısacık yazıyla yayımladı. “Fotoğraf, Balkan savaşlarının en kalıcılarından, sert bir tanesi. Sırp bir milis, can çekişen Müslüman bir kadının kafasını tekmeliyor. Bilmeniz gereken her şeyi söylüyor.” Fakat elbette bize bilmemiz gereken her şeyi söylemez. Sontag şöyle yazar:

Fotoğrafçı Ron Haviv’in saptamasına göre fotoğrafın Nisan 1992’de, Sırpların Bosna Hersek’e saldırdığı ilk ayda, Bijeljina şehrinde çekildiğini öğreniriz. Üniformalı bir Sırp milisini arkadan görürüz; güneş gözlüklerini kafasının tepesine kondurmuş genç bir adam, kaldırdığı sol elinin ikinci ve üçüncü parmakları arasında bir sigara, sağ elinden bir tüfek sarkıyor, sağ bacağı kaldırımda diğer iki vücut arasında yüzüstü yatan kadını tekmelemek üzere bükülmüş. Fotoğraf kadının Müslüman olduğunu söylemiyor, fakat başka ne olacaktı? Yoksa neden o ve diğer ikisi Sırp askerlerinin bakışları altında ölü gibi (“ölüyormuş” gibi?) yerde yatsınlar? Aslında fotoğraf bize çok az şey söylüyor. Sadece savaşın cehennem olduğunu; silahlı, hoş, genç adamların ise çaresizce yatan veya çoktan ölmüş, kilolu, yaşlıca kadınları kafasından tekmeleyebileceğini söylüyor. (Sontag 2003: 90)

Sontag da ve Godard da görüntüye hikâye ekler. Hikâye, manayı belirler; çünkü öznenin bir yandan radikal umuda ağıt yakarken bir yandan da tanıklıktan doğduğunu anlamamıza yardımcı olur.

Idit Alphandry (Yale University Ph.D. 2001) Tel Aviv Üniversitesi disiplinlerarası sanat programı ve NCJW Kadın ve Cinsiyet Çalışmaları programı karşılaştırmalı edebiyat profesörü. Roman, film, estetik ve psikanaliz üzerine makaleleri şu dergilerde yayımlandı: *Psychoanalysis, Culture, and Society*, *Philip Roth Studies*, *Culture Unbound: Journal of Current Cul-tural Research*, *Textus* and *Theory and Criticism* (İbranice). Ayrıca *Psychoanalysis, Aesthetics, and Politics in the Work of Julia Kristeva*, (SUNY Press 2009). Şu anda *Autonomy, Fantasy and the Other: An Essay on Literature and Object Relations in Guy de Maupassant and D. W. Winnicott* adlı kitabı üzerinde çalışmaktadır. Aynı zamanda *Writing Women, Writing Gender Studies*’in (İbranice) sıradaki cildinin editörlüğünü yapmaktadır.

Montaj ve Seyirci: Eisenstein ve Avangart

Vicente Sanchez-Biosca

Montaj, Avangart ve Sinemanın Aldığı Tepki

Yüzyılın başında avangardın sinemanın doğuşunu heyecanla karşıladığını söylemekte şaşırtıcı bir şey yok. Bu burnu havada ismin altında toplanan gruplar, akımlar, eserler ve hareketler arasında zaman zaman dev farklılıklar olsa da homojen bir dünyadaki krizi dile getirme amacı güden, Rönesans hümanizminde doğup Aydınlanma Çağı'nda kuvvetlenen benzer bir proje -veya projeler grubu- vardı. Dolayısıyla sinema sanatsal ve kültürel geleneğe saldırmak ve onu eleştirmek için elverişli bir mecra hâline geldi.

Bu tutumun çeşitli nedenlerini kısaca sayabiliriz. Öncelikle sinema, tabiri caizse, daha az “sanatsal” sanat dallarından biriydi. Sinema, üretim güçlerinin gelişmesine tarihsel açıdan daha yakın bir alanda yer alan bir yöntemdi; böylelikle sanat ve üretim arasındaki eski bağı teknik aracılığıyla yeniden oluşturmuştu. Dahası bu süreç, karakteristik burjuva fikrinden -yani sanatın otonomisinden- kopuşu göz önüne seren spesifik bir üretim şekliyle gerçekleşiyordu (Bürger 1984).

İkinci olarak, sinema büyük ölçekli mekanik çoğaltmayı ortaya çıkardı. Walter Benjamin'in (1969) kökenlerini matbaanın bulunması ve daha sonra on dokuzuncu yüzyılın son altmış sene-sinde fotoğrafın yaygınlaşmasında tespit ettiği “auranın kayboluşu”, bu mekanizmayla tamamlanmıştı. Bu kaybın sonuçları -sanat eserini kült ve ritüele bağlayan koşulların sona ermesi-Baudelaire'in şiir ve eleştirilerinde de kendine yer buldu. Fotoğrafa yönelttiği eleştirilerine rağmen Baudelaire, ürettiği eleştirel ve nazım eserlerinde sanatsal otonominin imkânsızlığını ve sanatın modernitedeki yeni statüsünü gösteriyordu. Daha sonra Adorno da sinemada bu sanatsal aura unsurlarının “şüpheli”

varlığını fark etti, ama her hâlükârda sinema yine de kutsal sanat temeline indirilen bir *coup de grâce* idi.

Üçüncü olarak ise mantıklı bir evrenin teminatı olan, problemsiz bir dil olduğunu varsayan rasyonel öznenin yok edilmesi; avangardın dil ve sıkıntılı yanıyla ilgili fikirlerinin temelini oluşturdu. Elbette bu durum, avangardın geleneksel sanatlara tepkisinden ziyade mekanik ifade şekilleriyle gerçekleştirildi. Daha doğrusu, kübist resimde düzenleme gücünü kaybeden veya fütürizmde yerini makineye kaptıran özne; teknik bir vasıtada (sinema) ve onun doğrudan sonucunda -montaj prensibinde- eriyebiliyordu.

Montaj yalnızca farklı materyalleri birleştirmekten ve gösterenlerin heterojenliğini sergilemekten ibaret değildi, çünkü montajın kendisi de sinema mekanizmasının ayrılmaz bir parçasıydı. Örneğin hareket duygusunu veren, karelerin montajlanmasıydı. Bu şartlar göz önünde bulundurulduğunda sinemanın farklı avangart akımlarına, eski rasyonalist konseptlerin alaşağı edilebileceği bir alan sunduğu kolayca görülür (bu konudaki tutumlar zaman zaman naif olsa da).

Bununla beraber, yüzyılın başındaki avangart sinematografi eserlerine baktığımızda gördüğümüz sonuçlar hayal kırıklığı yaratır. Birinci nesil avangart hareketlerin iki tanesi buna iyi örnek teşkil eder. Araştırma konuları sinemaya yakın olsa da onu tamamen görmezden gelmişlerdir. Kübizm ve fütürizmden bahsediyoruz.

Kübizm, Rönesans'tan bu yana Batı resim sanatında baskın olan üçüncü boyut yanılsamasını reddeden iki unsur getirdi: İlki, Gaguin'de de görebileceğimiz, iki boyutlu bir resim yüzeyine geri dönüştü; ikincisi ise dördüncü boyut olarak zamanın resme katılmasıydı, çünkü doğal boyutları hareketli olan görüntüleri aynı anda yansıtabilmeyi sağlıyordu. Aynı zamanda tek nokta perspektifini yıkan ve birden çok perspektif kullanmaya başlayan analitik kübizm, resimde Batı geleneğinden kopuşun sorumlusuydu. Ancak sinema doğrudan bir kopuş sunuyordu, çünkü tek mekâna birden çok bakışa yer veriyor ve "*perspectiva artificia-*

lis"ten kalma görsel bir şemada dördüncü boyutu da kullanıyordu. Braque ve Picasso'nun 1912'den sonraki sistematik olarak *papiers-collés* kullanımları arasında paralellik vardır. Benzer bir probleme dikkat çekiyorlardı. Montajı sanatsal bileşenlerin heterojenliğini gösterecek şekilde uyguluyorlardı. Bu fikir, avangardın başka isimleri tarafından da benimsendi. Aynı zamanda sinema avangardın hedeflerinden uzak olsa da üretim sürecinde farkında olmadan aynı olasılığı sunmuştu. Kübist ressamların sinemaya etkisi olmaması çok ilginçtir, çünkü sinema onların aradığı mekanik -neredeyse otomatik- özellikleri bünyesinde barındırıyordu.

Benzer bir durum İtalyan fütürizminde de vardı. Makinelerle büyülenen ve sanatın yok edilmesiyle kafayı bozmuş İtalyan fütüristler, hedeflerine ulaşacak bir film söylemi bulamadılar. Sinema konusunda tutumları, lehine söylenmiş birkaç beyanla sınırlı kaldı. Dikkatimizi çekmelerinin sebebi bilhassa insan ve makinenin özdeşliğiyle, yararlı mantığın Mantığın yerini almasıyla ve özellikle klasik "*Bildung*" olmak üzere geleneksel sanatın sonuyla ilgili fikirlerini aktarmaktaki başarısızlıklarıdır.

20 Şubat 1909'da *Le Figaro*'da yayımlanan meşhur *Manifesto del Futurismo*'dan beri, sinemanın kaçınılmaz bir şekilde savunulmasına giden bazı unsurlar göze çarpar. Özellikle Marinetti'nin "*bellezza della velocità*" dediği hummalı yarış, makineleri ve otomobilleri savunma; endüstriyel bir dünyanın işaretleridir ve bu sayede sanata esrik bir şekilde bakan statik, yoz, sanayileşme öncesi dünyasına saldırır.

L'uomo moltiplicato e il Regno della Machina'da vurgulanan bu tutum, dilin edebiyatta sözdizimsel ve mantıksal olarak çürütülmesini göz önünde bulundurduğumuzda, tam formuna nihayet *La Cinematografia futurista*'da ulaştı (11 Eylül 1916). Bu yazıda Marinetti teknik ve endüstri perspektifinden sanatın yok olduğunu açıklıyordu, sinema çok-ifadeli bir senfoni yaratmak amacı güden fütürist bir yenilenmenin kahramanı olarak sunuluyordu: "*Pittura + scultura + dinamismo plastico + parole in*

libertà + intonarumori+ architettura + teatro sintetico = Cinematografia futurista” (De Maria 1973: 194).

Fakat tüm bu projeler sonuçsuz kaldı, çünkü İtalyan fütürizminin liderleri sinemayı sanatsal (yahut sanatdışı) bir uygulama olarak düşünemediler. Sinemayı yalnızca sanatı yok etme projelerinin ideal sonucu olarak görebildiler.

Yapıcı Avangart Üzerine

Öte yandan avangardın başka bir akımından gelen bazı kavramların günümüzle bağı vardır. makinecilik-üretkenlik-kitle kültürü üçlüsünden bahsediyoruz. Bu avangart hareketlerin doğrultusu, unsurlarından birinin sembolik rolünden ziyade üçünün arasındaki tutarsız etkileşime dayanıyordu. Örneğin makine, avangart için değişken bir alana aitti ve farklı -hatta tamı tamına zıt- uygulamalara tabiydi.

Marinetti'nin eserinde makine, estetik fenomenin zıttıydı, çünkü geleneksel sanatın sonunu ve doğayla mücadelenin bitişini temsil ediyordu. Her hâlükârda fütüristler makine hakkında tutarlı bir söylem oluşturmamaya onu estetik, hatta kültürel düşünme nesnesi hâline getirdiler. Rus-Sovyet fütürizmi veya yapıcı akımlar ise makineyi tam aksine endüstriye, üretime veya fabrikaya dahil ederken avangart montaja üretken yanından bakmak ve onun kollektif karşılanışını düşünmek zorundaydılar. Tam bu noktada sinemanın sunduğu olasılıkları göz önünde bulundurmaya başladılar.

Rus-Sovyet fütürizminin sinemaya büyük ilgisi muhtemelen İtalyan sinematografi manifestosunun eseri değildi, çünkü savaş bilhassa İtalya ve Rusya arasındaki tüm bağları koparmıştı. Sadoul'un de doğruladığı üzere daha olası seçenek Rusların -başta Dziga Vertov olmak üzere- bu fikirleri müzikten (*Manifesto del musicisti futuristi*, Ocak 1911 ve *La musica futurista: Manifesto tecnico*, Mart 1911, Balilla Pratella iki eserde de “*enarmonia*”yı savunur. ve edebiyattan (*Manifesto tecnico della letteratura futurista*, Mayıs 1912) almış olmasıydı.

Vetrov'un ilk fonografi denemeleri (1916'da bir ses laboratuvarı kurmuştu) montaj olarak yukarıda bahsedilen fütürist yöntemlere ek olarak Russolo'nun *L'are dei rumori*'de önerdiği sesli parçaları da (şelaleler, motorlar, elektrikli testereler vb.) içeriyordu. Vertov'un denemelerindeki en olağanüstü fark, Russolo veya Pratella'nın yazılarında yer almayan bir teknolojik kayıt mekanizmasıydı. Bu Rus-Sovyet projesinde montaj ve sinema sadece gelenekten kopuş olarak değil aynı zamanda geliştirilebilecek bir şey olarak görülecekti.

Makineciliğe yönelik tutumdaki fark açıktır. Sovyetler için teknolojik aygıt, siyasi ve toplumsal projelere bağlı ekonomik gelişmenin dayanağıydı. Bir şekilde, sinema montajın kabulü ve kullanımı sayesinde ulaşılabilir hâle geldi. Bu nedenle Vertov belgeselleri savunurken psikolojiyi saf dışı bırakmaya ve filmdeki kurmacayı eleştirmeye karar verdi. Bu, İtalyan fütürizminde imkânsızdı. Marinetti'nin durumunda rasyonel bilimin ilerleme miti, yerini teknolojik gelişme ve mantıksızlığa bırakmıştı; ama geleceği belirsiz bir tekniklikten öteye uzanmıyordu. Rusya'da ve daha sonra Sovyetler Birliği'nde endüstriyel gelişme ve ilerleme zıtlıklarına rağmen hem toplumsal hem de siyasi süreçleri içeren bir yöne doğru evrildi.

***Ostranenie*, FEX ve Atraksiyon**

Bu deneme çerçevesinde Rus formalist çalışmaların literatüre kattığı ilk kavramlardan birine göz atmakta fayda var: Şkslovskiy'in (1965) ilk defa 1917'de kullandığı *ostranenie*.²³ Bir açıdan Eikhenbaum'un da dediği gibi ilk formalist manifesto olma özelliğini taşıyordu, çünkü form analizinin yolunu açmıştı. Avangart şiirden -örneğin Khlebnikov- etkilenen formalistler, (Jakobson'un *literaturnost* adını verdiği) edebi dilin belli özelliklerini incelemekte kararlıydı. Şiirde imgeyi dilbilimsel normlardan bir sapma olarak görüyorlardı. Bu nedenle *ostranenie*'de otomasyon ile algılanabilirlik arasında, okuyucunun edebi metnin işleyişini ayırtılabildiği bir ilişki vardı. Dilin günlük kullanımı, yapı-

²³ Rusça; yabancılaştırma, uzaklaştırma. [ç.n.]

larının kadar her manada, ayırt edilemeyecek raddeye otomas-yonu demektir. *Ostranenie* bir nesneyi her zamanki bağlamın-dan çıkarıp beklenmeyen bir yere koymaktır. Sonuç, metne de-vamlı kullanımı yüzünden kaybettiği algılanabilirliği geri kazan-dırmak ve bu unsurları adeta ilk defa gösteriliyorlarmışçasına bir “vizyon” olarak sunmaktır.

Şiirde imgenin bu özelliğinin tam o sırada teorileştirildiğini ve belki yazar bilmesi de birçok avangart yaklaşımın bu çağdaş göndermeden haberdar olduğunu belirtmek gerekir. Örneğin *zatrudnënnaja forma* (bilinçli olarak soyutlanmış form); akla hemen Krucënyx ve Kamenski’nin öne sürdüğü *zaumnyj jazyk* (duyudan soyutlanmış dil) kavramını, Khlebnikov’un Slav dilin-deki sözcükleri rastgele kullandığı şiirini ve hatta Tzara’nın şiirini veya otomatik sürrealist edebiyatta sözcüklerin rastgele kulla-nımını vb. getirir. Bu farklı uygulamaların olağanüstü yanı, kom-pozisyon açısından fevkalade önemli bir tesadüfte yatar: Me-tinde -bu durumda edebi metinde- montaj prensibini ispat ederler. Bir parçanın, bir ses biriminin veya mantıklı ve makul bir bütünü varsayan tüm metinsel bileşenlerin *ostranenie*’si, heterojenliğin metnin homojen devamlılığına yabancı serilerin montajı aracılığıyla algılanmasını sağlar. Shklovsky’in tanımı, tepkinin oluştuğu yerden, okuyucudan, açıkça karşıtlığın temeli olarak bahseder. Bu her açıdan çok önemlidir, çünkü bu feno-menin ilk defa teoriye döküldüğü anlamına gelir.

Gillo Dorfles (1984: 98), *ostranenie*’yi parça ile metin, sözcük ile bağlamı, sözcük ve her zamanki yeri vb. arasındaki bölünme olarak tanımlar. Sonuç olarak daha derin ve özelleşmiş bir zevk duyulur. Eğer bu genellemeyi kabul edecek olursak sürrealist veya dadaist resim teknikleri arasında birçok benzerlik bulabili-riz. Fakat bu problemler FEX’in (*The Factory of Eccentric Actor*) eserlerinde daha iyi gözlenebilir.

Özellikle FEX ile ilgilenmemizin nedeni zamanın iki özelliğini barındırması ve onlara kesin bir teknolojik yön vermesidir: Amerikancılık. Bir yandan fütüristlerin makine düşkünlüğüne sahipken öte yandan da Rus formalizminin *ostranenie* hakkın-

daki teorik koyutlarını benimserler. Fütürizm, sinemayla çok- ifadelilik ve makine kültü sayesinde buluşuyorsa FEX de aynı şeyi montaj aracılığıyla yapmaktadır. Tiyatroda da montaj prensibini benimseyen, Kozintsev ve Trauberg'in birlikte başını çektiği grup sinemada da çalışmaya başladı; sinemanın endüstriyel süreci dahil etmek ve seyircide belli bir duygu uyandırmak için en iyi mecra olduğuna inanıyorlardı. Nedobrovo'nun (1978: 90) 1928'de FEX'in çalışmalarını tanımlamak için Shklovsky'inkine benzer bir terminoloji kullanması şaşırtıcı değildi.

Bir kez daha formalistlerin öne sürdüğü *ostranenie* kavramının huzurundayız, ancak bu sefer edebiyata son derece uzağız. Bu kavramın farklı sanatsal -sadece edebi değil- metinler aracılığıyla nasıl genişlediğinin örneklerinden biri olarak Kozintsev'in güldürünün tipik parçalarından biri olan espri hakkındaki düşüncelerine bakabiliriz. Yazar bu süreci unsurların yer değiştirmesi olarak değerlendirir; bir mecaz gerçeğe dönüşürken gerçek de mecaza dönüşmektedir. Böylece bir *ostranenie* gerçekleşir (Kozintsev 1973: 90). Dahası esprinin, kompozisyonunda kullanılan vasıtayı ortaya koymaktan ibaret olduğunu söyler. Mizah, unsurlar arasındaki ilişkiden doğmaktadır; birbirinden ayrı unsurlardan değil. Bundan başka, espri mantiken birleştirilemeyecek vasıtaları birleştirir; bu sayede espri bileşenlerinin heterojenliğini gösterir.

Bu argümanlar sadece FEX'in montaja yönelik hassasiyetini belirtir. Ayrıca bu hareketin teknik anlamını ve FEX'in *ostranenie*'nin formalist yanını ne surette aştığını da sormamız gerekir. Bu nedenle *Factory of Eccentric Actors*, fabrikayı kullandığı teknikler entelektüel üretim tarafından benimsenebilecek, modern, planlı bir iş organizasyonu olarak görmesiyle geçmişten ayrılır.

Paolo Bertetto'nun (1977: 89) da belirttiği üzere, FEX'in önemi, endüstriyel gelişme ile sanat uygulamaları arasında çizdiği paralellerden kaynaklanır, zira hedefleri sosyalizme giden bir adım değil, endüstrileşmenin ta kendisidir. Yani, "Amerikanlaştır-

ma"yı on dokuzuncu yüzyıl kültürünü yok edilmesi ve şehir yaşamının hareketliliğinin ifadesi olarak düşünürler.

Atraksiyonların Montajı ve Seyirciye Yansıması

Yukarıda farklı Sovyet avangart grupların fikirlerini birleştirdik. Bu grupların kimi üyeleri sanat uygulamalarında da birleşmişti. Örneğin Kozintsev ve Trauberg'in yönettiği "Palto", Gogol'den çok Boris Eikhenbaum'un "Gogol'ün 'Palto'su nasıl yapıldı" eserinden etkilenmişti. Eikhenbaum bu yazıda groteskin nasıl *ostranenіe* olarak işlev gösterebileceğini açıklamış ve sıradan algının mantıklı ve psikolojik temellerini yıkmak üzere zıtlıkları bir araya getirmişti. "Palto"nun senaryosunu yazan Yuri Tynyanov, OPOJAZ üyesiydi ve S.V.P.'nin de senaristiydi. Viktor Shklovsky'in durumu da benzerdi. Sık sık Kulešov ile çalışmıştı ve kitaplarından birini Eisenstein'a ithaf etmişti. Eisenstein da FEX'le birlikte çalışmıştı.

Ancak montaj kavramı, Eisenstein'ın denemelerinde yazdığı bazı faktörlerden dolayı değişti. Shklovsky, şiirin işleyiş tarzı ile hikâyenin gelişigüzel ilerleyişinden bağımsız çağrışımsal serileri karşılaştırmıştı. Aynı zamanda "atraksiyonların montajı"nda mecazi eksen de keşfetmişti. Fakat seyircinin yerini belirleyen, ona rehberlik eden ve şartlı reflekslerini hesaplayan unsuru ilk inceleyen Eisenstein'dı. Başka bir deyişle, atraksiyonların montajı üzerine yazdığı ilk denemelerinde bile Eisenstein, montajda telaffuzun önemini farkındaydı; zira telaffuz yalnızca gerçek seyircinin yerini değil, aynı zamanda onun metindeki sanal bağlaşığını, yani telaffuzu edenin yerini de belirliyordu.

FEX'e göre "atraksiyonların montajı" ile *ostronenіe* ve montaj kavramları arasındaki fark, Eisenstein'ın verdiği ilk tanımda da görülebilir:

Est attraction (du point de vue du théâtre) tout moment agres-sif du théâtre, c'est-à-dire tout élément de celui-ci soumettant le spectateur à une action sensorielle ou psychologique vérifiéé au moyen de l'expérience et calculée mathématiquement pour produire chez le spectateur certains chocs émotionnels qui à

leur tour, une fois réunis, conditionnent seuls la possibilité de percevoir l'aspect idéologique du spectacle montré, sa conclusion idéologique finale. (Eisenstein 1974a: 117).

Bu tanım çok yönlüdür. Hepsinden önce, Proletkult'un²⁴ sol kanadı gibi Eisenstein da filmde temsilin çarpıcı anlarını savunur, çünkü bunlar köklerini sirk, müzikhol gibi kurumlaşmamış popüler janrlardan alır. İkinci olarak atraksiyon seyircide bir şok yaratır; yani orijinal bir hücre, yahut Montani'nin (1971) tabirini kullanacak olursak ideolojinin başlangıç noktası olarak etki gösterir. Üçüncüsü, Eisenstein, atraksiyonları bütün olarak alan matematiksel bir hesaplama önerir; bu onun için seyirciyi etkileyen zamansız arzu kadar önemlidir. Dolayısıyla Eisenstein Pavlov'un teorilerine başvurur; amacı belli bir tepki elde etmekten ziyade bu tepkileri ideolojik türden nihai bir tematik etki yaratmak üzere birleştirmektir. Şu anda Shkolovsky'nin zamansız algının şiirin özelliklerinden biri olduğu fikrinden ve FEX'in mecaz ve gerçek arasındaki beklenmedik oyun tezinden son derece uzagız. Bu teorilerden farklı olarak, Eisenstein'ın belli bir (çağrışımsal serilerin birleştirilmesi manasında) atraksiyonun bağıntısal değerini bulan matematiksel ve kesin hesaplamaları; temsili kendi başına, üretken montaj ve seyirciyle rehberli diyalogu olarak ele almak anlamına gelir.

Bu nedenle Eisenstein sinemayı atraksiyon pratiği, montajın gelişmesi ve seyircide şok duygusu uyandırmak için ideal mecra olarak görmüştür. Daha sonraki denemelerinin birinde şöyle yazar:

L'attraction... teile que nous la concevons est tout fait montré (action, objet, phénomène, combinaison, conscience, etc.) connu et vérifié, conçu comme une pression produisant un effet déterminé sur l'attention et l'émotivité du spectateur et combiné à d'autres faits possédant la propriété de condenser son émotion dans telle ou telle direction dictée par les buts du spectacle. De ce point de vue, le film ne peut simplement se

²⁴ Sovyet sanat akımı. *Proletarskaya kultura*: Proleterya kültürü [ç.n.]

contenter de présenter, de montrer les événements, il est aussi une sélection tendancieuse de ces événements, leurs confrontations, affranchies de tâches étroitement liées au sujet et réalisant, conformément à l'objectif idéologique d'ensemble, un façonnage adéquat du public. (Eisenstein 1974b: 128-129)

İlk formalistlerden ve FEX'ten farklı olarak Eisenstein metni basit bir eklenti değil bir sistem olarak görür. Atraksiyonun mekanikleri, *ostranenie* kullanımını sağlamaya ve düzenlemeye yarar. Algısal alışkanlıkları kıran *ostranenie* anlam ve nesnenin özdeşleşmesini reddeder.

Böylece bir yanda *ostranenie* canla başla anlamsal ilişkileri yıkar ve sanat eserinin oluşumundaki diğer süreçlerle kesin bir bağı yoktur. Tam aksine Eisenstein atraksiyonu nihai tematik etkisi uğruna savunur. Bu tutum, şiir dilinin muğlaklığına tezat bir dolambaçsızlığa yönelik bir adımdır. Dolayısıyla Eisenstein'ın otomasyona sırt dönmesi sadece algısal alışkanlıkları kırmak değil, rasyonel burjuva kültürünü yapıcı bir şekilde yok etmektir.

O hâlde atraksiyon fikri, seyirciyi de içeren geniş bir montaj kavramıyla ilgilidir. Eisenstein bu fikri hem teorilerinde hem de icra ettiği sanatında hayatı boyunca geliştirdi; fakat bir yandan şu örnekte görülebileceği üzere, birçok büyük çelişki ve tutarsızlığa da düştü:

La théorie des excitants et de leur montage dans l'orientation définie doit fournir des matériaux exhaustifs pour la question de la forme. Tel que je le conçois, le contenu est le résumé des bouleversements devant former l'engrenage auquel on voudrait soumettre le public dans un certain ordre. (Eisenstein 1974c: 27).

Eisenstein kendisi ile formalistlerin teori ve uygulamaları arasına mesafe koymaya çalışır. Bu yüzden devamlı yapı ve hesap fikrinden bahsettiğinin altını çizer, zira bu sayede atraksiyonların yapısında izlediği ideolojik yönün "doğruluğunu" belirlemek mümkün olacaktır.

De mâme que pour le facteur attractif avec lequel il ne convient pas de spéculer sur l'actualité, il faut bien se rappeler que l'utilisation idéologique admissible de l'attraction neutre ou occasionnelle ne peut servir qu'à exciter les réflexes conditionnés dont nous n'avons pas besoin en tant que tels, mais qui serviront à produire les réflexes conditionnés de classe utiles que nous désirons associer aux objectifs bien définis de notre principe social. (Eisenstein 1974c: 28)

Bu, Eisenstein ve Sovyet avangardının diğer önde gelen temsilcileri arasındaki ateşli ihtilafın ana maddelerinden biridir. Örneğin Eisenstein, Dziga Vertov'u empresyonistlikle suçlamıştır. Aslında Eisenstein, Kino-Glaz'ın aksine, sağlam bir temel oluşturup filmin yapısını daha en başından belirlemek istemişti (formalistler bu kavrama ancak baştaki avangart tarzı bittikten sonra eğildiler).

Vertov prend du monde qui l'entoure, ce qui l'impressionne lui, et non ce par quoi, en impressionnant le spectateur, il laborera son psychisme.... Le Kinoglaz n'est pas le symbole d'une vision, mais d'une contemplation. Or, nous ne devons pas contempler, mais agir. Ce n'est pas un 'Cine-oeil' qu'il nous faut, mais un 'Cine-poing'. (Eisenstein 1974d: 152-153)

“Pathos” ve Seyircinin Esrik Baştan Çıkarılışı

Eisenstein atraksiyon kavramının derin teorik temeline yıllarca tutunsa (atraksiyonların güya entelektüel montajında veya basitçe “Ekim”de kullanılan entelektüel atraksiyon gibi) veya bir kenara fırlatsa da bize göre en ilginç kısım, Sovyet yönetmenin denemelerinde sistematik bir şekilde çatışma kavramını kullanmasıdır (Eisenstein 1985). Eisenstein bu terimi bir yandan montajın tüm kapsamını, bir yandan da hem ilkel ve travmatik şok formlarında hem de daha hafif modellerinde Marksist diyalaktiğin montaj sürecine uyarlanmasını tanımlamak için kullanmıştır. Örneğin Sovyet yönetmen, asla hayata geçmeyen, “Kapital”i çekme hayalini kurarken görüntünün somut maddeselliğinden yola çıkan soyut bir konsept yaratmaya çalışmıştı.

Dolayısıyla Eisenstein montajı heterojen olanı -ister çekimde, ister görüntü ve ses arasındaki ilişkide, ister atraksiyonun çağrışımsal serilerinin kullanımında veya büyük dizimsel parçalarda olsun- düzenlemenin tüm yapısal yolları olarak tanımladı. Ancak bu yapısal yol, diyalektiği temel almak zorundaydı. Çatışma kavramının birçok faktörü şekillendirdiğini söylemek kâfi olacaktır: Dikey montaj, çekim içinde montaj, renk montajı, aktörlerin performansı vb. zira Eisenstein'ın araştırmasında değişmeyen bazı temel fikirler vardır:

(a) Her şey heterojendir; dolayısıyla sanat, ve hatta gerçeklik, montajdan başka bir şey değildir. Her eser bu gerçeği göz önünde bulundurmalı ve ifade etmelidir.

(b) Sinemanın fonksiyonu ve icrası heterojeni gözler önüne sermek ve işlevsel (ideolojik ve estetik olarak kazançlı) kılmaktır.

(c) Seyirciyi arzu edilen hedeflere ulaştıran global bir yapıya ihtiyaç vardır.

(d) Seyirci, filmde temsilin sona erdiği noktadır ve montaj, seyirciyi "mecazileştirebildiği" ölçüde anlam kazanacaktır.

Eisenstein'ın teorilerinde seyirciye yaklaşımı değişse de (başta travmatik ve radikaldi) son nokta hiç değişmedi.

Şaşırtıcı olan şu ki, Eisenstein montaj ve seyirciyi araştırırken bir "pathos" kavramı geliştirdi; bu kavram, daha evvel metin ve seyirci arasında kurduğu ilişkiyle görünürde tezat içindeydi. Bu pathos kavramını ilk kez yakın zamanda tamamladığı "Potemkin Zirhlisi"nden bahsettiği denemesi "Constanza"da kullandı. Pathos'u seyirciyi etkileme, onda duygu uyandırma yollarından biri olarak tanımladı. Başka bir deyişle, negatif bir süreç sonucunda pozitif bir şey elde etme yoluydu; işte edilgen sanatın esrikliğe yol açan numaraları (Eisenstein 1974e: 35). Bir o kadar şaşırtıcı olan ise Eisenstein'ın ideolojik önlemlerini almış olmasıydı. Ona göre sanattaki bu taktiksel geri çekilme, tarihi bir geri çekilmenin ifadesiydi; yani YEP'in. Yeni Ekonomi Politikasının hedefi, kötü durumdaki Sovyet ekonomisini kapitalist liberalizme birtakım tavizler vererek canlandırmaktı.

Aynı şekilde Potemkin de duygusal özdeşleşme baskısına boyun eğmişti; yaratıcısına göre Sovyet sinemasının Ekim'i olan "Grev"e göre gerilemeydi. Bu yüzden "Potemkin Zırhlısı" ilk YEP eseri idi.

YEP'in ve pathos kullanımının ikisinin de tarihte belli bir anın sonucu olması nedeniyle benzer özelliklere sahip olduğu sonucuna varılabilir. Fakat tam aksine, son yıllarının en kapsamlı çalışması olan *Neravnodusnaja priroda*'da ("Umursayan Doğa"), Eisenstein bir kez daha montaj ve *mise en scène* teorisini pathos kavramı ve "organik" üzerine yoğunlaştırdı. Eisenstein'ın bu kavramın devrimci etkinin en mükemmel yansıması olarak görmesi de oldukça çelişkilidir. Eisenstein'ın bu kavramla ilgili karmaşık teorilerini modern bir film metni teorisi ışığında incelemekte fayda vardır, çünkü muhtemelen en ilginç perspektif bu olacaktır.

Bu makalede pathos, seyirciyi koltuğundan zıplatan, yerinden eden, kısacası kendisini aşmasını sağlayan her şeyi tanımlamak üzere kullanılmaktadır. Pathos'un işlevi seyirciyi esrikliğe götürmektir. Pathos artık negatif bir süreç (duygusal taviz) aracılığıyla pozitif bir etkinin sağlanması olarak görülmez. Daha ziyade, kişinin farklı bir şeye (yani farklı özellikte bir şeye) doğru adım atması için elzem bir aşamadır. Dolayısıyla patetik yapı bizi diyalektik süreçlerin yasalarının uygulandığı anlara mahkûm eder.

İşaret ve anlam arasındaki kırılmaya dayanan pathos, durumun dramatik düzeninin mecazi düzene geçişini içerir. Bu yüzden (nicelikten niteliğe) devrimsel zıplayışın en üstün sembolüdür. Bu nedenle Eisenstein pathos'un yalnızca sinemada değil, tüm sanat tarihinde mevcut olduğunu öne sürer: Gotik sanatında, El Greco'da, Zola'da, dini deneyimlerde veya "Potemkin Zırhlısı"nda.

Bazı sonuçlara varabiliriz. Öncelikle patetik etkinin şiirsel bir boyutu vardır; mecazın paradigmasına, diğer düzenine dahildir.

Inorganisée dans son cours habituel, la parole en se pathétisant acquiert aussitôt le martèlement d'un rythme nettement perceptible... prosaïque dans ses formes, elle commence immédiatement à petiller de formes et tournures de langage propres à la poésie. (Eisenstein 1978: 29)

İkinci olarak, pathos'un şiirsel karakterinin, şiir dili ile seyirci arasındaki bağ işlevi kadar ilginç olmadığını görürüz. Bu, seyircinin kurmaca karşısındaki edilgenliğini savunmak değildir; Eisenstein özdeşleşme amacı gütmaz.

Eisenstein tam aksine, seyirci ve metin arasındaki bu yeni ilişki türünü belirlemek için filmin akışını mantık öncesi karakterini dile getirir ve pathos'u biçim öncesi an olarak tanımlar.

Eisenstein'a göre pathos henüz bu kavramın oluşmadığı ve görüntünün yalnızca bir ifade vasıtası olduğu andır. Bu yüzden de görüntünün sınırlarının ötesine geçmek, özneyi yaşamak, adeta iştirak etmek gibi görülür.

Il s'agit d'un certain état psychique, pas même psychologique, auquel l'auteur veut lier son thème pour produire sur son auditoire une impression ineffaçable. (Eisenstein 1976: 357)

Eisenstein'ın mistik bir "*râvissement*" ("mest") kavramını kullanması tesadüf değildir. Pathos artık basit bir rehber değil, seyircinin içindeki patlama olarak düşünölür.

Eisenstein da bu konunun üzerinde ısrarla durmuş, hatta pathos'un organığın en üstün formu olduğuna dair çelişkili bir beyanda bulunmuştur. Öte yandan, bu olaylara doğanın işleyişi ve diyalektik prensipler ışığında bilimsel bir açıklama getirmeye çalışıp çıkmaza girdiği açıktır. Fakat araştırmasının en harikulade tarafı, Eisenstein'ın bu anlam fazlalığını, bu mantık öncesi esrikliği, dil analizi için bitmez bir kaynak olarak görmüş olması ve aynı zamanda onu seyircinin belli bir ideolojik konuma götüren rehberlikle ilişkilendirmesidir.

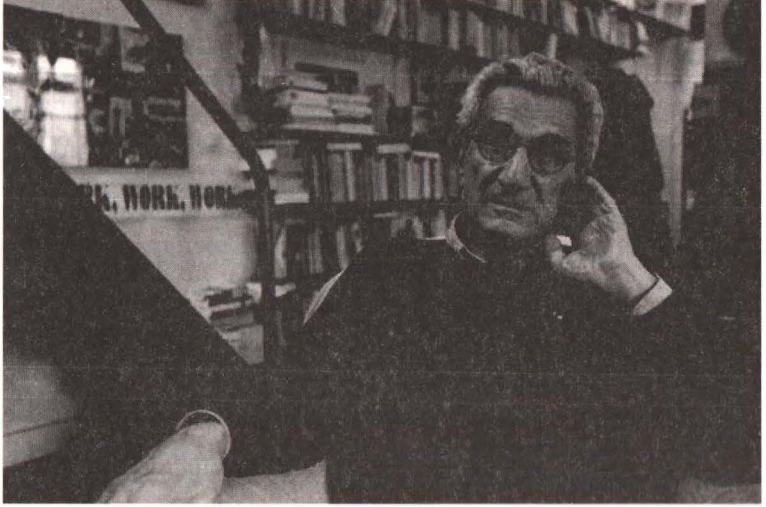
Roland Barthes'ın (1970) Eisenstein'ın eserleriyle ilgili en güzel sözlerden bazılarını söylemiş olmasını tesadüf olarak görmüyo-

ruz, zira kendisi de bu anlam fazlalığını tekrar tekrar gözlemleyen yazarlardan biriydi. Barthes'ın filmde imkânsızlığı, kareyi arayıp aramadığının bir önemi yok; onun heyecanlı macerası rasyonel analizlerin menzilinin dışında nihai bir saadet arayışıydı. Çünkü Eisenstein ve Barthes; bir açıdan Bazin ve Renoir, hatta Loyola gibi, anlamın sınırlarını ifade ediyor ve daha belirsiz - ancak aynı zamanda daha acı verici- bir okuma perspektifi sunuyorlardı.

Antonio Negri:

İş gücünü reddetmekten iktidarı ele geçirmeye

Söyleşi: Jerome Roos & Lorenzo Cini



İtalyan militan ve teorisyen, ROAR'a, emeği reddetmekten iktidarı ele geçirmeye, çağdaş metropoldeki sınıf mücadelesini anlatıyor.

Editörün Notu: Birkaç ay önce ROAR olarak Passignano'daki Euronomade'e katıldık ve çok sayıda İtalyan post-operaismo²⁵aktivisti ve düşünürüyle buluştuk. Bu sene Marksist coğrafyacı David Harvey'nin de katıldığı Euronomade'in davetlileri arasında ayrıca Michael Hardt ve Srécko Horvat bulunuyor.

Efsaneye dönüşmüş militan ve teorisyen Antoni Negri'yle, son zamanlarda Harvey'le çalışmalarının yakınlaşmasını, çağdaş toplumsal mücadelelerde metropolün merkezietini, 2011'de küresel ölçekteki ayaklanmaların kaderini, Avrupa'da günümüz

²⁵ Operaismo: İşçicilik. 60'larda İtalya'da ortaya çıkan, İtalya sol siyasetinde etkili olmuş teori. [ç.n.]

akımlarının durumunu ve Syriza ve Podemos gibi yeni siyasi güçlerin önemini konuşmak üzere bir araya geldik.

Röportaj, Lorenzo Cini ve Jerome Ross tarafından gerçekleştirilmiştir. Çeviri için Tommaso Giordani'ye teşekkür ederiz.

Son senelerde Harvey ile fikirleriniz birbirine yaklaştırmaya başladı. Sizce çalışmalarınızda örtüşen en önemli kısımlar neler? Ayrıldığıңыз veya anlaşamadığınız ana noktalar hangileri?

Harvey ile bilhassa üretici iş gücünün, canlı iş gücünün -bununla değer fazlası üretebilen iş gücünü kastediyorum- çağdaş dönüşümü konusundaki tutumlarımızın hayli net bir şekilde birbirine yaklaştığını görüyorum. Marx'ın *The Fragment on Machines*'teki söylemini kullanacak olursak, Harvey ile değer tipleri, yani değer büyük ölçekli endüstrilere bağlı olmaktan toplumun tamamen -sadece üretim alanında değil, çoğalma ve dolaşım alanında da- kapital mantığına tabi olduğu mevcut duruma dönüşümünü ele alan analizlerimizin epey ortak paydası olduğunu söyleyebilirim.

İtalyan işçiciliği de 1970'lerde benzer bir analiz yapmıştı. Toplumun bir değer üretim noktası olduğunu anladığımız için, yeni mücadele türlerinin daha büyük ölçekli toplumsal alana yerleşeceğini saptamışlardı. O yıllarda bile değer fazlasının üretim noktasının fevkalade önemli değişimi görmüştük: Fabrikadan, daha geniş metropole kayıyordu. Bu kayma, bence Harvey'nin çalışmalarında da önemli bir yer tutuyor. Esas nokta bu. Bundan yola çıkınca değer fazlasını elden çıkartma ve kârı kiraya dönüştürme meseleleri, Harvey'nin ve benim geliştirdiğimiz çağdaş kapitalizm eleştiri ve analizlerinde büyük yer tutmaya başladı.

Peki, aramızdaki farklar nedir? Bence mesele sadece bizi bu ortak analize getiren teorik süreç silsilesi. Ben bu sonuçlara iş gücünün doğasındaki dönüşümü analiz ederek başladım. Yani tüm işçi yaklaşımın temelini oluşturan kavramdan. Başka bir deyişle işçi bir kavram olan, iş gücünün reddinden başladım. Bu fikirle iki şeyi kastediyoruz. Bir yandan, değer yasasının kapitalist düzenin temel normlarından biri olduğunu reddetmek

olarak kabul ettik. Öte yandan ise, daha yapıcı bir yorumlamayla, fabrikanın ötesindeki daha geniş, toplumsal ölçekte yeni üretim biçimlerini ayırimsama çağrısı olarak gördük. İş gücünün iç dönüşümünü Marx açısından analiz ettiğimizde, Harvey ile aynı sonuçlara vardık. O da daha detaylı ampirik bir analiz geliştirdi.

Az önce üretici iş gücü kavramı hakkında dediklerinizden yola çıkarak size çağdaş mücadelelerin türleri ve içerikleriyle ilgili düşüncelerinizi sormak istiyoruz. Michael Hardt ile birlikte kaleme aldığınız *Commonwealth*'te metropolün çoğunluk için, zamanında fabrikanın işçi sınıfı için temsil ettiği şey olduğunu söylediniz. Bu paradigma değişiminin ışığında, sizce Brezilya ve Türkiye gibi ülkelerde yakın zamanda baş gösteren ayaklanmaların metropol hayatında üretim ve çoğalma ile ilgili mücadelelerle alakalı olduğunu ve metropol ölçeğinde yeni bir sınıf mücadelesinin örneklerini oluşturduğunu söylemek mümkün mü?

Evet, kesinlikle. Hem Türkiye hem de Brezilya'da olanlar açıkça biyo-siyasi mücadeleler. O hâlde bu biyo-siyasi boyutu az önce bahsettiğimiz yeni iş gücü türlerine nasıl bağlayacağız? Bu, Michael Hardt ile 1995'te *Empire* üzerine çalışmaya başladığımız zamandan beri kafamızı kurcalayan bir soruydu. Eğer iş gücü toplumsal iş gücüne dönüşüyor, üretim ve kapitalist zulüm toplumsal hayatı yutuyorsa o hâlde *bios* ["yaşam"] sınıf mücadelesinin mühim unsurlarından biri olacaktır diye düşünüyorduk. Bu keşif, üretici gücün sadece (hatta genelde) maddi değil, (ekseriyetle) manevi bir aktivite olduğunu görmemizle daha da önem kazandı. Yani umursamak, sevmek, iletişim ve "insana özgü" diyebileceğimiz eylemlerle ilgiliydi.

Üretim süreçlerinin özünde biyo-siyasi süreçlere dönüştüğünü anlamamızı sağlayan, şu "insana özgü" olana dikkat etmemizdi. Sonuç olarak mücadelelerin siyasi önemi arttıkça bir o kadar biyo-siyasi alana kayarlar. Bu daha somut bir şekilde nasıl anlatılabilir? Teferruatlı ve nihai bir cevaba varamadık. Evet, savaşılması gereken bazı kurumlar vardı; örneğin sağlık ve eğitim sistemlerinin özelleştirilmesi gibi. Ama o zaman, sonradan 2011'in

tüyler ürpertici mücadelelerinin bize göstereceği şeyi etraflıca kavrayamamıştık. Biyo-siyaset söylemini, yani çağdaş mücadelelerin yeni karakterini eksiksiz bir şekilde ifade edenler bu mücadelelerdi. Metropolün bunların esas sahnesi olduğu da netleşti. Bu, hep böyle devam edeceği anlamına gelmez ama günümüzde metropol muhakkak hayati önem taşıyan bir mücadele noktasıdır.

1995'teki Paris grevi, bunu anlamamda çok etkili oldu. Paris gibi kompleks ve çok parçalı bir şehir, mücadeleyi bütünüyle destekliyordu. Sonuç olarak şehir, başta ulaşım olmak üzere tamamen kilitlendi. Mücadele, çatışma türlerini ve o yıllarda metropol sahnesinde baş gösteren birleşik ve duygusal unsurlarını paradigma şeklinde ifade ediyordu. Birleşik ve duygusal üretime bağlı bu yönlerin hâlen tamamen biyo-siyasi nitelikte olan metropol mücadelelerinde önemli rol oynaması tesadüf değildir.

2011'de başlayan mücadele serisi yeni ve katılımcı bir sürecin doğacağını işaret ediyor gibiydi. Bugün bu hareketlerin çoğunun sizin ve Michael Hardt'ın "Thermidor darbesi gibi sonlanan"²⁶, eski rejimin yeniden tesis edilmesiyle sona erdiğini görüyoruz. Bu mücadelelerin mevcut durumu hakkında neler diyebilirsiniz ve şu anki sonuçları engellemek için farklı ne yapılıbilirdi?

En baştan bazı farkları netleştirmemiz gerekiyor. Mesela İspanya hareketliliği bugün bile görülebilen bir güce ve siyasi açıdan özgünlüğe sahip ve kısmen İspanya'nın acılı yirminci yüzyıl tarihinden, iç savaşımdan, kusurlu demokratik dönüşümü ve Sosyalist Parti'nin başarısızlığından doğan mühim bir olay olmayı sürdürüyor.

Öte yandan Occupy gibi, bilinçli bir işçi sınıfının bildirisinden ziyade güya orta sınıfı mobilize eden çok daha belirsiz bir olay

²⁶ Maximilien Robespierre ve takipçilerinin devrildiği darbe. Thermidor sözcüğü, zaman içinde, özellikle lider figürlerin devrilmesiyle radikal hedeflerin terk edildiği ve önceki düzenin kısmen tesis edildiği darbe anlamı kazanmıştır. [ç.n.]

da var. Fakat bu açık kusurlarına rağmen Occupy bile bilhassa borç ve finansal kapital hususunda gelişen bir mücadele olmasıyla önemli ölçüde özgünlük gösterdi.

Son olarak da uzun zaman dikkatimizi meşgul eden fakat -ne yazık ki- trajik bir şekilde tamamen sona eren Arap süreçleri var. Kesin konuşmak gerekirse Thermidon darbesi gibi biten sadece Tunus'takiydi. Şu an görünürde demokratik fakat özünde sahte bir rejim tesis edilmiş durumda. Kalanı içinse, Bastille'in işgaline başka her şeyden çok benzeyen bir devrimin başına tanık olmuş gibiydik. Her hâlükârda bu fevkalade çok bileşenli sürecin daha çok vakti olduğunu ve hâlihazırda ucunun açık olduğunu düşünüyorum.

Şu ana kadar devrimsel süreçler Arap dünyasında eski askeri ve feodal rejimlere hararetle muhalif, yeni özgürlük ve bilinçli iş gücü hareketlerinin mevcut olduğunu ortaya koydu. Fakat hâlâ Mısır, Suriye, Libya ve İran'da büyük bir sorun var ve bu sorun, bu devletlerin "orta çağ" zihniyetinde, yani son derece gerici ve baskıcı olması. Dolayısıyla 2011'de Arap devletlerinde atılan isyan tohumlarını 1848 Avrupası'na benzetiyorum: Devrimin heyecanla beklenmekte olduğu bir an. Umuyorum ki sonuçlar, sonunda faşizmin ve nasyonal sosyalizmin yükselişine yol açacak milliyetçi düşünce ve pratikleri de beraberinde getiren Avrupa'dakilerden farklı olacak.

Bu korkuya rağmen ilerlemeci bir tarih dinamiği olduğuna inanıyorum ve devrim coşkusuyla dolu bu olayların gelecekte birçok Arap ülkesindeki feodal ve gerici siyasi ve toplumsal düzeni yıkacağına eminim.

Şimdi de Avrupa'da devam eden mücadeleleri konuşalım. Sandro Mezzadra'yla 2014'te Avrupa'daki seçimlerden hemen önce yazdığınız bir makaleden ve aynı makalenin Yunanistan seçimlerinden önce yayımladığınız devamından ilham alarak, sizce Avrupa, hareketlerin toplum için mevcut kapitalist krize geçerli bir alternatif üretebileceği tek yer mi?

Kesinlikle bugünün en güncel ve önemli sorusu. Şu anda Avrupa’da mücadele döngüsünün en dibindeyiz. Siyasi, toplumsal ve ekonomik durum kötüleştikçe devrim hareketinin de bir o kadar güçleneceği teorisine katılmıyorum. Fevkalade olumsuz sonuçlar doğurmuş ciddi bir ekonomik krizle karşı karşıyayız. Kapitalist düzen şu an mevcut mücadelelerin bastırılmasını ve ehlilleştirilmesini sömürmeyi ve Fordist kitle işçisinin yenilgisini selamlayan post-Fordist üretim dönüşümünü kolaylıkla idare etmeyi başardı. Bugün, çağdaş iş gücünün, veya daha genel anlamda, kapitalist dönüşüm sonucu ortaya çıkan çağdaş üretim toplumunun çıkarlarına tercüman olacak siyasi bir oluşumun eksikliğinde, 1970’lerdeki yenilgimizin sonuçlarını yaşıyoruz.

Fakat bu olumsuz durumda bile hâlâ kapitalin bu krizi atlatıp atlatacağını veya nasıl atlatacağını göz önünde bulundurmak zorundayız. Örneğin, Wolfgang Streeck’in 1970’lerin Offe, Hirsche ve O’Connor gibi isimler tarafından üretilen yazınına dair analizlerine büyük ölçüde katılıyorum. Bu isimler, dönemin krizlerini kârın azalmasının sonucu olarak görmüştü. Ancak bu azalma, iş gücünün değer kaybetmesiyle ve iş gücünün gelişim sürecinin önemli rollerinden birini oluşturduğunu görememekle yakinen ilintilidir.

Bazı noktalarda çok dikkatli olunması gerekiyor. Belli durumlarda, halk mücadelesinin bazı taleplerinin “idari kriz” tarafından özümsemediğini ve halkın idare edilmesi için kullanılan vasıtalara dönüştüğünü söylediğimizde, kapitalist idarenin bu özümsemesinin yaratıcı bir özümseme olmadığı gerçeğini gözardı etmiş oluruz. Bu; işçi sınıfının asimilasyonunun talepte artışa yol açtığı ve güçlü ve enerjik bir ekonomi şeklinde tezahür ettiği Ford ve Keynes paradigmalarındakinden oldukça farklıdır.

Bugün, bu ilişkileri yönetenlerin bile şaşıp kaldığı bir kapitalist ilişkiler yumağıyla karşı karşıyayız. Bu bağlamda son derece dikkatli olmalıyız, çünkü esas tehlike, önemli bir kriz niteliği taşıyan bir durumu fazla kötümser bir bakış açısıyla değerlendirmektir; zira sonunda ne olacağı hâlâ belirsizdir.

Son sorumlumuzda, şu anda bazı Avrupa lkelerinde gerçekleşen siyasi olayların temsil ettiği yenilenmeden bahsedelim. Günümüz Avrupa'sında katılımcı bir süreç başlatma ve 21. yüzyıl komünizmine, yani halkın eylemlerine dayalı ulusaşırı bir siyasi proje oluşturma potansiyeli olan bir siyasi oluşum görüyor musunuz? Bu ışıkta Syriza ve Podemos gibi yeni siyasi glerin rolünün ne olduğunu düşünüyorsunuz?

Sorunuzu cevaplamadan önce son yıllarda bir sorun yaşamaya başladığımı söylemem gerekir. 2011'deki mücadelelerle ilgili soru sorulduğunda eleştirilerimi yataylık, veya en azından dışlayıcı yataylık ekseninde yapabiliyorum. Bunu eleştirmek zorundayım, çünkü bence doğal yataylığı kurumsal bir gerçekliğe dönüştürebilecek bir proje veya siyasi gelişme yok. Daha ziyade, bu geçişin öyle ya da böyle yapılması gerektiğine inanıyorum. Elbette alttan idare edilecek ve ortak programları temel alacak; ancak bu geçişte kendini koruyabilecek ve bu dönüşümü idare edebilecek organize bir siyasi gücün gerektiğini de asla akıldan çıkarmamak gerekir.

Sanıyorum hareketin mevcut hâli bizi 2011'de olanlar hakkında öz eleştiriye zorluyor ve bence bu öz eleştiri siyasi örgütlenme meselesine odaklanmalı. Örneğin, her ne kadar ben, Sandro Mezzadra ve diğer yoldaşlar tarafından inanç ve umutla karşı-lansa da, İtalya'daki Lista Tsipras deneyinin uğradığı trajik hezi-meti kabul etmeliyiz. Fakat bir yandan da SEL veya Rifondazione Comunista gibi örgütlü partilerle, alttan gelen doğal hareketleri kanalize etmenin ve kendilerini kanıtlamalarını sağlamanın imkânsız olacağını daha en baştan bilmeliydik.

Fakat Podemos'a gelince işin rengi değişiyor. Temel aldığı tar-tışmaya açık ideolojilerin ötesinde, bence -belki liderlerinin iyi niyetinden veya içinde bulunduğu durumdan dolayı- Podemos, örgütün kendisinden fazla bir güce sahip. şu an için, mücadele-lerin sağlıklı bir biçimde kurumsallaşmasına büyük katkıda bu-lunma potansiyeli olan fevkalade ilginç ve aktif bir hareketlilik yaratıyor.

Mücadelenin kurumsallık ve siyasi örgütlenme seviyesine taşınmasına gelirse, sözlerimi iki genel öneriyle sonlandırmak istiyorum. İlki, 2011 yataylığının eleştirilmesi ve aşılması gerekliliği; üstelik sadece Hegelci manada değil, açık ve net bir biçimde. İkincisi, şartlar geçişlerin en siyasi bağlamda olanını bir kez daha denemek için muhtemelen yeterince olgun: İktidarı ele geçirmeyi. İktidar konusunu uzun süredir aşırı olumsuz bir manada algılıyoruz. Artık iktidarı çoğulluk, mutlak demokrasi şeklinde yeniden yorumlayabiliriz. Başka bir deyişle, monarşi, aristokrasi ve “demokrasi” gibi klasik kavramların ötesinde bir demokrasi şeklinde. Bence çoğulluk, günümüzde demokrasi sorununu ifade etmenin ve masaya yatırmanın anahtarıdır.

Antonio Negri İtalyan post-operaismocu militan ve düşünür. Michael Hardt ile kaleme aldığı ünlü Empire, Multitude ve Commonwealth üçlemesiyle birlikte birçok kitabın yazarıdır.

Cinselliğin Diyalektiği

Shulamith Firestone (1970)

Kaynak: The Dialectic of Sex, The Women's Press, 1979. Aşağıda yalnızca ilk kısım verilmiştir.

Cinsiyette sınıf, gözle görülemeyecek kadar derindedir. Birkaç basit reformla veya kadınların iş gücüne tam katılımıyla çözülebilecek yüzeysel bir eşitsizlik gibi de görünebilir. Fakat sokaktaki adamın, kadının, çocuğun verdiği, “O mu? İyi de onu değiştiremezsin ki! Aklını mı kaçırdın!” tepkisi aslında gerçeğe en yakın olanı. O kadar derin bir şeyden bahsediyoruz. Bu içgüdüsel tepki-feministlerin farkında bile olmadan temel biyolojik bir durumu değiştirmeye çabaladıkları varsayımı- son derece samimi. Bu denli derin bir değişim, “siyaset” gibi geleneksel düşünce kategorilerine kolay kolay sokulamaz. Fakat bunun nedeni bu kategorilerin uymamaları değil, yeterince geniş olmamalarıdır. Radikal feminizm bunları çiğneyip geçer. Eğer devrimden daha kapsamlı bir sözcük olsaydı onu kullanırdık.

Evrimin belli bir aşamasına ulaşıncaya ve teknoloji bugünkü gelişmişliğine varıncaya kadar biyolojik koşulları sorgulamak delilikti. Bir kadın neden asla kazanamayacağı kanlı bir mücadeleye girişmek için vagondaki kıymetli yerinden feragat etsin? Fakat asırlar sonra ilk defa feminist devrimi mümkün kılacak şartlara ulaşıldı. Hatta durum böyle bir devrimi gerektiriyor bile.

Kıyımdan kaçabilen ilk kadınlar paylaşarak ve sendeleyerek birbirlerini bulmaya başlıyorlar. İlk hamle, parçalanmış bir anlayışın duyarlılığını yeniden uyandırmak üzere dikkatli bir ortak gözlem yapmak. Bu acılı olacak: Kişi, bilincin kaç katmanına ulaşırsa ulaşsın sorun daha derinde olmaya devam edecek. Sorun her yerde. Yin ve yang ayrımı her kültüre, tarihe, ekonomiye ve doğaya işlemiş durumda. Cinsiyet ayrımcılığının modern Batı versiyonu sadece en üstteki katman. Kişinin cinsiyetçiliğe dair duyarlılığını arttırabilmesi, siyah militanların yeni ırkçılık farkındalı-

ğından bile daha beter problemler doğuruyor. Feministlerin yalnızca Batı kültürünü değil, kültürün düzenini ve hatta doğanın düzenini sorgulamaları gerekiyor. Birçok kadın ümitsizliğe kapılıp vazgeçiyor. Eğer mevzu bu kadar derinse bilmek istemiyorlar. Diğerleri hareketi güçlendirmeye ve genişletmeye devam ediyorlar. Kadınların ezilmesinin onlara verdiği acı bir işe yarayacak: Zulmü eninde sonunda ortadan kaldıracaklar.

Fakat bir durumu değiştirmeye kalkışmadan önce onun nasıl ortaya çıktığını ve geliştiğini ve hâlihazırda hangi kurumlar aracılığıyla işlev gösterdiğini bilmeliyiz. Engels'in dediği gibi, "Karşıtlığı doğuran tarihi olaylar zincirini incelediğimizde bu şartların aynı çatışmayı ortadan kaldıracak vasıtaları da yarattığını göreceğiz". Feminist devrim için cinsiyet dinamiklerinin Marx-Engels'in ekonomik devrim için yaptıkları sınıf analizi kadar kapsamlı bir analize ihtiyacımız var. Daha da kapsamlı. Çünkü daha büyük bir sorunla, hayvanlar âleminin yazılı tarihinden bile daha eskiye giden bir baskıyla karşı karşıyayız.

Böyle bir analiz yaparken Marx ve Engels'ten öğreneceğimiz çok şey var. Kadınlar hakkındaki kelimesi kelimesine görüşlerinden değil; ezilen bir sınıf olarak kadın hakkında ekonomiyle kesişen kısımlar dışında neredeyse hiçbir fikirleri yoktu, ama analitik metotlarından öğrenilecek çok şey var.

Marx ve Engels sosyalist seleflerini hem diyalektik hem de materyalist bir analiz metodu kullanarak geride bıraktılar. Asırlar boyunca tarihe diyalektik olarak ilk bakanlar; dünyayı bir süreç, birbirine geçmiş ve ayrılmaz zıtların etki ve tepki akışı olarak görenler ilk onlardı. Tarihi, bir fotoğtaf olarak değil film olarak algılayabildikleri için, başka birçok büyük dehanın düştüğü ölü "metafiziksel" yaklaşımın tuzağına düşmemeye çalıştılar. (Bu tip analizin cinsiyet bölünmesinin sonucu olabileceği 9. kısımda ele alınacak.) Tarihi güçlerin dinamik etkileşimini materyalist bir yaklaşımla harmanlayarak ilk defa tarihi ve kültürel değişimi gerçek bir temele oturtmayı ve ekonomik sınıfların oluşumunu organik nedenlere bağlamayı denediler. Tarihin mekaniklerini

derinlemesine anlamının ona hükmetmeyi öğreteceğini umdular.

Marx ve Engels'ten önceki Fourier, Owen ve Bebel gibi sosyalist düşünürler mevcut toplumsal eşitsizlikler hakkında ahlaki hükümlerde bulunmaktan ve sınıf imtiyazı ve sömürsünün olmadığı ideal bir dünya düşlemekten ötesine gidemedi. Benzer şekilde ilk feminist düşünürler de sırf iyi niyet sayesinde erkek imtiyazı ve sömürsünün olmadığı bir dünya düşlemişti. İki örnekte de düşünürler, toplumsal eşitsizliğin nasıl oluştuğunu, devam ettiğini veya ortadan kaldırılabileceğini düşünmediği için, fikirleri kültürel bir vakumdaki bir ütopya olarak kaldı. Marx ve Engels ise tarihe bilimsel bir şekilde yaklaştılar. Sınıf çatışmasını gerçek ekonomik kökenlerine dek izlediler ve hâlihazırda mevcut objektif ekonomik koşullara bağlı ekonomik bir çözüm ürettiler. Proletaryanın üretim araçlarını ele geçirmesi; devletin küçüldüğü, üst sınıfın çıkarları için alt sınıfları ezmeye artık ihtiyaç duymadığı komünizmi getirecekti. Sınıfsız toplumda ise bireyin çıkarı, tüm toplumun çıkarıyla aynı olacaktı.

Fakat tarihsel materyalizm öğretisi, önceki tarih analizlerine nazaran olağanüstü bir adım olsa da sonraki gelişmelerin de gösterdiği üzere tam bir cevap değildi. Çünkü Marx ve Engels teorilerini gerçekliğe, ama taraflı bir gerçekliğe dayandırmıştı. Engels'in "Sosyalizm: Ütopik mi Bilimsel mi?"deki safi ekonomik tarihsel materyalizm tanımı şudur:

Tarihsel materyalizm; geçmişteki tüm olayların esas sebebini ve itici gücünü toplumun ekonomik gelişiminde, üretim ve ticaret araçlarındaki hamlelerde, sonuç olarak ortaya çıkan toplumsal sınıf ayrımı ve bu sınıfların birbiriyle olan çatışmasında arayan bir tarih anlayışıdır.

Sonra da şöyle der:

İlkel dönemler hariç şimdiye kadarki tüm toplumların tarihi, sınıf çatışmaları tarihidir; bu savaşıran sınıflar, daima üretim ve ticaret araçlarının -kısacası dönemlerinin ekonomik koşullarının- ürünleridir ve toplumun ekonomik yapısı daima gerçek temeli

oluşturur. Sadece buradan yola çıkarak, bir dönemin üstyapısını oluşturan hukuki, siyasi ve dahi dini, felsefi ve diğer ideolojilerini aydınlatacak nihai bir açıklamaya ulaşabiliriz.

Kadınların ezilmesini bu harfiyen ekonomik yoruma göre açıklamaya çalışmak hata olur. Sınıf analizi güzel bir çalışmadır, ancak kısıtlıdır. Mantıken doğru olsa da, yeterince derin değildir. Tarihsel diyalektiğin, Engels'in zaman zaman hafifçe sezdiği devasa bir cinsel alt katmanı vardır; ama Engels cinselliği hep ekonomik bir filtreden gördüğü ve her şeyi buna indirgediği için konunun hakkını verememiştir.

Engels, asıl iş bölümünün çocuk yetiştirme açısından kadın ve erkek arasında gerçekleştiğini tespit etmişti. Ona göre ailede koca sahipti, kadın üretim aracıydı, çocuk ise iş gücüydü ve insan ırkının üremesi, üretim araçlarından bağımsız, önemli bir ekonomik sistemdi.

Fakat Engels, kadınların bir sınıf olarak ezildiğine dair nadir ifadeleri için biraz fazla itibar gördü. Aslında cinsel sınıf sistemini, sadece ekonomik yapıyla örtüştüğü ve onu desteklediği zamanlarda göz önünde bulundurdu. Hatta bunda çok iyi iş de çıkarmadı. Fakat Marx daha beterdı. Marx'ın kadınlara karşı ön yargıları (bu kültürel ön yargıları Freud gibi tüm erkek düşünürler paylaşır), gittikçe daha çok fark ediliyor. Feminizmi geleneksel bir Marksist çerçeveye sıkıştırmaya çalışırsak bu ön yargılar Marx ve Engels'in cinsel sınıfla ilgili tesadüfen isabetli fikirlerini dogmaya dönüştürür ve oldukça tehlikeli olabilir. Onun yerine, tarihsel materyalizmi harfiyen Marksist düşünceyi de kapsayacak şekilde genişletmeliyiz; tıpkı görelilik fiziğinin Newton fiziğini reddetmek yerine etrafına bir çember çizerek onu nispeten daha küçük bir alanla sınırlaması gibi. Çünkü üretim, hatta üreme araçlarının mülkiyetine ekonomik teşhis koymak, her şeyi açıklamaya yetmeyecektir. Doğrudan ekonomiden kaynaklanmayan bir gerçeklik boyutu daha vardır.

Ekonomik gerçekliğin psikoseksüel olduğu fikri, tarihe diyalektik materyalizm gözlükleriyle bakanlar tarafından genelde tarihdışı

bulunup reddedilir, çünkü bizi Marx'ın başladığı yere geri götürmüş gibi gözükür. Ütopik hipotezlerden ve doğru veya yanlış olabilecek felsefi sistemlerden oluşan bir sistel yordamıyla dolaşmak, tarihteki somut gelişmeleri *a priori* düşünce kategorileriyle açıklayan sistemler... Oysaki tarihsel materyalizm "bilmeyi" "varoluşla" açıklamaya çalışır; tam tersi değil.

Fakat henüz denenmemiş bir üçüncü alternatif vardır: Tarihe, cinsiyeti temel alan materyalist bir yaklaşım getirebiliriz.

Önceki feminist teorisyenler, materyalist cinsiyet yaklaşımı için neydiyse Fourier, Bebel ve Owen da materyalist sınıf yaklaşımı için öyleydi. Feminist teori ve önceki feministlerin cinsiyetçiliği düzeltme girişimleri genellikle yetersizdi. Sorun öyle derindi ki, ilk denemede anca yüzey kazınabiliyor ve en bariz eşitsizlikler anlatılabiliyordu. Simone de Beauvoir kusursuz bir analize yaklaşan -belki de bunu başaran- tek kişiydi. Feminizmin öldüğüne inanılan elliler gibi yakın bir geçmişte basılan başyapıtı "İkinci Cins" ile, feminizmi ilk kez tarihi bir temele oturtmaya çalıştı. Tüm feminist teorisyenler arasında De Beauvoir, feminizmi kültürümüzdeki en iyi fikirlerle bağdaştırma konusunda an kapsamlı ve yeterlisi oldu.

Onun şu meziyeti belki de kusurudur: Fazla sofistike, fazla bilgi- liydi. Bunun kusur olduğu nokta -ki bu hâlâ tartışmaya açık bir konu- feminizmi katı bir şekilde varoluşsal açıdan yorumlama- sıydı (insan bunda Sartre'ın ne kadar etkisi olduğunu merak ediyor). Varoluşçuluk da dahil olmak üzere tüm kültür sistemle- rinin cinsiyet ikiliği tarafından belirlendiğini düşünmek lazım. Şöyle yazdı:

Erkek kendisini hiçbir zaman Öteki'yi düşünmeden düşünmez. Dünyayı *özünde cinsel olmayan* bir ikilik çatısının altında gö- rür. Kendisini Aynı kategorisine koyan erkekten farklı olan kadın da doğal olarak Öteki olur. Öteki, kadını içerir.

Belki de hedefini ıskalamamıştır. Madem bu temel ikiliğin cinsel farklılıktan kaynaklanması gibi çok daha basit ve makul bir açık- lama var, neden özünde Hegelci bir konsept olan Ötekiliği nihai

bir açıklama olarak kabul edelim ve “kadın” sınıfını bu kategoriye iten biyolojik ve tarihi şartları itinayla belgeleyelim ki? Tarihi yerleştirmek üzere *a priori* düşünce ve varoluş kategorileri -örneğin “Ötekilik”, “Aşkınlık”, “İçkinlik”- olduğunu varsaymak şart olmayabilir. Marx ve Engels bu felsefi kategorilerin kendilerinin tarihten çıktığını düşündü.

Bu kategorileri varsaymadan önce, biyolojinin -üremenin- ikiliğin kökeninde yattığı bir analiz yapmaya çalışalım. Sokaktaki adamın, cinsiyetlerin eşitsiz ayrımının “doğal” olduğu ilk varsayımı gayet temelli olabilir. Şu an bundan fazlasına bakmamız gerekmez. Ekonomik sınıftan farklı olarak cinsiyet sınıfı, biyolojik bir gerçekten kaynaklanır: Erkek ve kadın farklı yaratılmıştır ve eşit değildir. De Beauvoir’ın da belirttiği üzere, farklılık illa bir sınıf sistemine -bir grubun diğerinin boyunduruğunda olmasına- neden olmak zorunda değilse de bu farklılıkların üreme işlevleri öyledir. Biyolojik aile, tabiatı gereği eşitsiz bir güç dağılımıdır. Sınıfların ortaya çıkmasına yol açan güç arayışı; Freud, Norman O. Brown ve diğerlerinin isabetsiz bir şekilde varsaydığı gibi Yaşam ve Ölüm, Eros ve Thanatos arasındaki sadeleştirilemez bir çatışmadan değil, her bireyin kendi asal dengesizliğine bağlı psikoseksüel yapısından kaynaklanır.

Biyolojik aile -toplumsal düzende var olduğu türlü şekliyle erkek-kadın-çocuktan oluşan temel üreme ünitesi- sabit olmasa da temel olarak şu özelliklere sahiptir:

(1) Doğum kontrolden önce kadın, tarih boyunca biyolojinin merhametine kalmıştır. Aybaşı, menopoz, “kadın hastalıkları”, daima acılı doğum süreci, emzirme, çocuk bakma; tüm bunlar onları fiziksel olarak hayatta kalabilmek için erkeğe (ağabey, kardeş, baba, koca, sevgili veya kabile, devlet ve genel manada topluma) bağımlı kılmıştır.

(2) İnsan çocuklarının büyümesi, diğer hayvanlara göre uzun sürer ve dolayısıyla kısa bir süre için de olsa muhtaç ve hayatta kalmak için yetişkinlere bağımlıdır.

(3) Anne-çocuk arasındaki karşılıklı bağ hep olagelmıştır ve dolayısıyla geçmiş ve günümüzdeki tüm toplumları ve tüm yetişkin kadınların ve tüm çocukların psikolojisini şekillendirir.

(4) Cinsiyetler arasındaki doğal üreme farklılıkları, sınıfın kökeninde yatan ilk iş bölümünü oluşturduğu gibi kast paradigmasını da (biyolojik özelliklere dayalı ayrımcılık) şekillendirir.

İnsan ailesinin biyolojik koşulları antropolojik safsatalarla örtbas edilemez. Hayvanların çiftleşmesini, yavrulamasını gözlemleyen herkes “kültürel görelilik” hattını kavramakta güçlük çekecektir. Çünkü Okyanusya’da babanın doğurganlıkla alakasının bilinmediği sayısız kabile olsa da, anasoysallığa rastlansa da, cinsiyet rollerinin değiştiği durumlar, ev erkeği ve hatta empatik doğum sancıları olsa da bunların hepsi sadece tek bir şeyi kanıtlar: İnsan doğasının şaşırtıcı esnekliğini. Fakat insan doğası uyum sağlayabilir, evet, çevresel etmenlere bağlıdır. Tarif ettiğimiz biyolojik aile de tarih boyunca her yerde var olmuştur. Kadının doğurganlığına tapınılan ve babanın, en azından genetik babanın rolünün bilinmediği veya önemsenmediği anaerkilerde bile kadının ve çocuğun erkeğe belli ölçüde bağımlılığı vardır. Çekirdek aile -az sonra göstermeye çalışacağım üzere- sadece biyolojik ailenin psikolojik ceremesini ağırlaştıran nispeten yeni bir aşama olsa da, tarihte bu biyolojik ailenin birçok versiyonu olduğunu kabul etsek de, bahsettiğim koşullar diktatörlükte mevcuttur. Bu koşulların üretim araçlarını tamamen ele geçirmeleri de insan kişiliğinde belli psikoseksüel bozukluklara yol açar.

Fakat cinsel güç dengesizliğinin biyolojik temelli olduğunu kabullenmek davayı kaybettiğimiz anlamına gelmez. Artık hayvan değiliz. Ayrıca doğanın kanunu mutlak hakim değildir. Simone de Beauvoir da kabul eder:

Tarihsel materyalizm teorisi birtakım önemli gerçekleri ortaya çıkarmıştır. İnsanlık bir hayvan türü değil, tarihi bir gerçekliktir. İnsan toplumu gayritabidir; yani bir anlamda doğaya uygun değildir, doğaya teslim olmaktansa kendisi doğanın kontrolünü ele

geçirir. Bu hukuksuz istimlak; dahili, öznel bir hareket değildir. Nesnel bir şekilde eyleme de dökülür.

O hâlde “doğal” illa “insani” bir değer değildir. İnsanlık doğayı aşmaya başlamıştır: Artık ayrımcı cinsiyet sınıf sistemini doğal olduğu için savunmayı kabul edemeyiz. Hatta sadece pragmatik nedenlerden dolayı bile bundan kurtulmamız gerektiği anlaşılmaya başlamıştır.

Erkek; kadın ve çocuk üzerindeki sultasına yol açan biyolojik koşullardan kurtulmayı giderek daha iyi becerse de bunu yapmak için pek bir nedeni olmadığını fark ettiğimiz zaman sorun daha siyasi bir hâl alır ve kapsamlı bir tarih incelemesinden daha fazlasını gerektirir. Engels’in ekonomik devrim bağlamında dediği üzere:

Sınıf ayrımının temelinde iş bölümü yatar. [Bunun da temel biyolojik ayrılmadan kaynaklandığını belirtelim.] Fakat bu, avantajı ele geçiren üst sınıfın gücünü işçi sınıfının pahasına sağlamlaştırmasına ve toplumsal liderliği kitlelerin yoğun biçimde sömürsüne dönüştürmesine engel değildir.

Cinsiyet sınıfı sistemi temel biyolojik koşullardan kaynaklansa da bu, baskının biyolojik temelinin çürütülmesiyle kadın ve çocukların özgürleşeceği anlamına gelmez. Tam aksine yeni teknolojiler, özellikle doğum kontrolü, yerleşik sömürü sistemini devam ettirmek üzere onlara karşı kullanılabilir.

Ekonomik sınıfları ortadan kaldırmak nasıl alt sınıfın (proletarya) ayaklanmasını, geçici bir diktatörlüğü ve *üretim* araçlarının kontrolünü ele geçirilmesini gerektiriyorsa; cinsiyet sınıflarını ortadan kaldırmak için de alt sınıfın (kadın) ayaklanması ve *üreme* araçlarının kontrolünü ele geçirmesi gerekir. Kadınlara sadece kendi bedenlerini tamamen geri vermek yetmez; aynı zamanda doğurganlığın kontrolünü, yeni nüfus biyolojisini ve çocuk doğurma ve yetiştirmeye ilintili tüm toplumsal kurumları (geçici olarak) ele geçirmeleri gerekir. Sosyalist devrimin nihai amacının sadece ekonomik sınıf *imtiyazlarını* değil, ekonomik sınıf *ayrımını* ortadan kaldırmak olması gibi, feminist devrim de

İlk feminist akımlardan farklı olarak sadece erkek imtiyazını değil, cinsiyet ayrımını ortadan kaldırma amacı gütmelidir. İnsanlar arasındaki cinsiyet farklılıkları artık kültürel manada önem taşımamalıdır. (Engelsiz bir panseksüelliğe -Freud'un "çok yönlü sapkınlığı"- dönüş, muhtemelen homo-/hetero-/biseksüelliğin yerini alacaktır.) Türlerde, bir cinsin iki cinsin çıkarı için üremesinin yerini yapay üreme alacaktır (en azından bu seçenek olacaktır.) Çocuklar; iki cins tarafından ortak -veya bakış açısına göre birbirinden bağımsız- olarak dünyaya getirilecektir. Çocuğun anneye bağımlılığı (ve tam tersi), küçük bir gruba çok daha az bir bağımlılığa yol açacak ve yetişkinlerin fiziksel zayıflığı kültürel açıdan telafi edilecektir. İş bölümü, iş gücünün (sibernetik yardımıyla) tamamen ortadan kalkmasıyla sona erecektir. Biyolojik ailenin sultanı yıkılacaktır.

Bununla beraber iktidar psikolojisi de elbette. Engels'in sadece sosyalist devrim için belirttiği üzere: "Şu ya da bu değil, herhangi bir yönetici sınıfının mevcudiyeti lüzumsuz ve çağ dışı olacak." Sosyalizmin öngördüğü bu hedefe ulaşamamış olmasının nedeni yalnızca gerçekleşmemiş veya geri tepmiş ekonomik koşullar değildir; sorun Marksist teorinin kusurlarıdır. Sınıf kavramının psikoseksüel kökenine yeterince inememiştir. Marx, ortaya çıkan daha büyük ölçekli toplumsal ve siyasi tüm diğer karşıtlıkların çekirdeğinin ailede mevcut olduğunu söylediğinde ne kadar önemli bir şey keşfettiğinin farkında değildi. Çünkü devrim, temel toplumsal örgütü, iktidar psikolojisinin bir şekilde sızmayı başaracağı kanal olan biyolojik aileyi kökünden sökmediği müddetçe sömürü paraziti asla öldürülemez. Tüm sınıf sistemlerini yok etmek için, sosyalist devrimden çok daha büyük bir cinsel devrime ihtiyacımız var.

Sınıf analizini, biyolojik cinsiyet ayrımındaki köklerine inerek bir adım ileriye götürmeye çalıştım. Sosyalistlerin fikirlerini hiçe sayıyoruz sanmayın; tam aksine, radikal feminizm onların analizlerini genişletebilir, nesnel koşullarda daha derin bir temel oluşturabilir ve çözümlenememiş birçok şeyi aydınlatabilir. Bu

istikamete doğru ilk adım ve kendi analizimiz için hazırlık olarak Engels'in tarihsel materyalizm tanımını ele alacağız. Yukarıda alıntılanan tanımın biyolojik cinsiyetlerin sınıf kavramının altında yatan üreme eylemi amacıyla ayrılmasını da içerecek şekilde ifade edilmiş hâli şudur:

Tarihsel materyalizm; geçmişteki tüm olayların esas sebebini ve itici gücünü cinsiyet diyalektiğinde arar: Yani yoplumun üreme amacıyla iki ayrı biyolojik sınıfa ayrılması ve bu iki sınıfın birbiriyle çatışmasında; bu çatışmalar sonucunda evliliğin, üremenin ve çocuk yetiştirmenin geçirdiği evrimde; fiziksel farklılıklara dayalı diğer sınıfların (kast) oluşumunda; [ekonomik ve kültürel] sınıf sistemlerine yol açan cinsiyete dayalı ilk iş bölümünde.

Kültürel ve ekonomik üstyapı, basitçe ekonomik sınıftan değil esasında cinsiyetten doğmaktadır:

Şimdiye kadarki tüm toplumların tarihi [artık "ilkel aşamalar hariç" kısmını silebiliriz] sınıf çatışmaları tarihidir. Toplumda savaşı bu sınıflar her zaman türün üreme ünitesi biyolojik ailenin nasıl düzenlendiğine ve üretim araçları ile ürün ve hizmetlerin el değiştirmesine bağlıdır. Toplumun cinsel ve üreme düzeni daima gerçek temeli oluşturur. Sadece buradan yola çıkarak, bir dönemin üstyapısını oluşturan hukuki, siyasi ve dahi dini, felsefi ve diğer ideolojilerini aydınlatacak nihai bir açıklamaya ulaşabiliriz.

Engels'in tarihsel materyalizmden umduğu sonuçlar böylece daha gerçekçi olur:

İnsanı kuşatan ve ona egemen tüm koşullar, artık ilk defa bilinçli olarak doğanın efendisi ve kendi toplumsal düzeninin hakimi olan insanın hükmü ve kontrolü altındadır.

Kitabın ileriki kısımlarında tarihsel materyalizmin bu tanımını benimseyerek biyolojik aileyi (bilhassa mevcut çekirdek hâliyle) sürdüren ve destekleyen kültürel kurumları ve sonuç olarak ortaya çıkan iktidar psikolojisini ve bizi mahvetmesine ramak

kalmış saldırgan şovenizmi inceleyeceğiz. Bunu Freud'un feminist analiziyle harmanlayacağız, çünkü Freud'un kültürel ön yargıları tıpkı Marx ve Engels'te olduğu gibi bakış açısını geçersiz kılmaktadır. Hatta cinsiyete dayalı yeni bir diyalektik materyalizm oluşturma hususunda Freud'un sosyalist teorisyenlerden daha değerli fikirleri ürettiğini bile söyleyebiliriz. O hâlde Engels ve Marx'ın en iyi kısımları (tarihsel materyalizm) ile Freud'un en iyi kısımlarını (insanı şekillendiren içindeki kadın ve adam) bağdaştırarak gerçek koşullara dayalı siyasi ve şahsi bir çözüm bulmaya çalışacağız. Freud'un psikoloji dinamiklerini mevcut toplumsal bağlamda isabetli bir şekilde gözlemlediğini göreceğiz. Fakat bu toplumsal bağlam, temel yapısı tüm insanlık için -farklı ölçülerde- asal olduğu için sorgulamanın aptalca olduğu mutlak bir varoluş durumu gibi görülür oldu. Bu da Freud ve birçok takipçisini, bu evrensel psikolojik dürtülerin kökenini açıklamak için Ölüm İsteği gibi *a priori* yapılar üretmeye itti. Bunun karşılığında insanın hastalığı basitleştirilemez ve iyileştirilemez hâle geldi. Bu nedenle önerdiği, kendi içinde çelişkili bir tabir olan çözüm (psikanalitik terapi), çalışmalarının geri kalanına göre oldukça zayıf kaldı. Uygulamada bu denli ses çıkaran bir başarısızlık ise toplum ve siyaset düşünürlerinin Freud'un sadece terapötik çözümüne değil, daha önemli keşiflerine de sırt dönmesine sebep oldu.

Hepimiz Yatakta Ölemeyiz

Guy Hocquenghem

Pasolini'yi bir dolandırıcı öldürdü.

Hepimiz Franco gibi yatakta ölemeyiz. İtalyan radikal sağcılar öfkeli. *Le Monde*'dan M.A. Macciocchi, faşist bir komplodan söz ediyor. Gavi ve Maggiori, konuya daha ferasetli yaklaşıp olayın mikro-faşist bir darbe olduğunu gösteriyorlar: Suikastçi Pelosi, faşizmin maşası değildi; ırkçılığın ve farklılığı inkârın, yani günlük hayattaki siyasi olmayan türden faşizmin gönüllü aracıydı.

Belki de, belki de. Bu açıklamada kafama yatmayan bir şeyler var: Bir eşcinsel cinayetine harici ve siyasi bakış açısından yaklaşması. Elbette Pelosi vakasının analizine katılmadan edemiyorsunuz, onun da bir kurban olduğunu düşünmek elinizden gelmiyor. Öteki yanağı çevirmek gibi bir şey söz konusu değil.

Aynı zamanda Pasolini'nin ölümü bana bir felaket, hatta talihsiz bir olay olarak görünmüyor. Bana kalırsa biraz tatmin edici bile. Bir trafik kazasında ölmesi kadar aptalca değil. Bir açıdan, kendim ve arkadaşlarım için böyle bir ölüm isterdim.

Sadist estetizmi mi? Umarım değildir. Bir eşcinselin öldürülmesinin, bu eşcinsel cinayetinin sadece tek bir temel yanı siyasi analizcilerden ve eşcinselleri potansiyel katillerinden korumak isteyenlerden kaçabiliyor.

Bu, eşcinsel ve katili arasındaki kişisel, eski ve kuvvetli bağ; on dokuzuncu yüzyılın büyük şehirlerindeki kabahatleri kadar köklü. Sıklıkla gizlenmenin, eşcinsel sırların veya yalanların kişi tarafından bastırmayı seviyor diye tercih edilmediğini unutuyoruz. Bunlar, genelgeçer arzuların düzeni dışında yer alan şeylere yönelen libidonun yeraltı dünyasına karşı hissettiği ihtiraslı dürtüleri yansıtmak için kaçınılmazdır. Balzac'taki Vautrin; uygar dünyanın büyük şehirlerdeki yozlaşmayla ortaya çıkan, eşcinsel-

liğin ve suçun el ele gezdiği yeraltı dünyasını kusursuz temsil eder. Yasadışı eşcinsellik, bir şehir sapkınlığı olarak daima yeraltı dünyasının suçlarıyla ilişkilendirilmiştir. Eşcinselliği, eşcinsel şantajı ve cinayeti sarmalayan bir “tehlike” bulutu vardır.

Gavi ve Maggiori, Pelosi davasında maktulün de katil kadar suçlu olduğunu söylemekte haklılar. Bu çok ayıp olabilir, ama eşcinselliğin kendine özgü özelliklerinden birini ortaya koyuyor. Mahkemenin ve polisin gözünde, bu tip vakalarda kurbanlar ve katiller arasında fark yoktur. Ortada sadece güvenilirmez bir “sınıf”, gizemli ilişkilerle örülü, eşcinselin ve katilin kesiştiği farmason bir suç dünyası vardır.

Eşcinsellik her şeyden önce, ve muhtemelen kısa bir süre daha da, suçun bir kategorisidir. Şahsen bu gidişatı, sapkınlık adı altında psikiyatrik bir kategoriye dönüşmesine tercih ederim. Suçlu ve eşcinsel arasındaki bu libido bağı; rasyonel hukuk kurallarının, bireysel sorumluluk paylaşımının ve kurban ile katil arasındaki rol dağılımının ötesindedir. Eşcinsel bir katil bir bütündür, kendi içinde tamdır. Belçika jandarmasında bir yüzbaşı, eşcinsellerin durumuyla ilgili yazısında şöyle der: “Bu sınıfı dikkatle incelemek, olası dolandırıcıları, katilleri ve belki de casusları keşfetmek için bir hayli yararlı bir dosya oluşturmamızı sağlayacaktır.”

“Eşcinselliği Yasallaştırmak?”

Kimileri savaştığımız şeyin tam olarak bu olduğunu söyleyecektir. Ee? Kurbanlar ve failleri ayırması için rasyonel hukukun işleyişini mi talep edeceğiz? Saygıdeğer eşcinsel derneklerinin yaptığı gibi polisin ve mahkemelerin kötü muamele gören veya şantaja uğrayan eşcinsellerin şikayetlerini dikkate almalarını mı isteyeceğiz? Geylerin de, tıpkı kadınlar gibi, tecavüzcülerinin mahkemelerde cezalandırılmasını talep ettiğini, hukukun korumasına başvurduğunu göreceğiz miyiz?

Ben ise tam aksine eşcinselliğin umudunun bu özgürlük mücadelesinde bile suç olarak algılanmaya devam etmesinde yattığını düşünüyorum. Nefsi müdafaayı “saygıdeğerleştirmek”le ka-

riştirmayalım. Eşcinselin sıklıkla katille bağı vardır: Yalnızca mazoşizm, bastırılmış suçluluk hissi veya ihlallerden zevk almak yüzünden değil; aynı zamanda böyle bir karakterle karşılaşması olasılıklar dahilinde olduğundan. Elbette bundan sakınmak da mümkün. Yapmanız gereken tek şey suç dünyasında dolaşmamak. Sokaklarda dolaşmamak. Hatta hiç dolaşmamak, sadece aynı sosyal ortamda bulunduğunuz ciddi, genç adamları tavlamak. Pasolini sadece aktörlerle yatsa hayatta olurdu.

Eşcinselliği “yasallaştırmak” isteyenlerin, sert, şiddet dolu ve marjinal dünya-la bağını kopararak korumak isteyenlerin kağırdığı nokta da bu.

Bu savaşçılar, bu şekilde -örneğin Fransa ve Amerika’daki- eşcinselliğin saygıdeğerleştirilmesi ve zararsızlaştırılması hareketine katıldıklarının farkında değiller. Bu hareket artan bastırılma-la ilerlemiyor; tam aksine eşcinsel bireyin tamamen dönüşerek korkularından ve marjinalliğinden arınmasına ve nihayet düzene entegre olmasına çalışıyorlar.

Sevimli veya hain geleneksel queen, genç seraserilerin sevgilisi, sokak pisuvarlarının erbabı... On dokuzuncu yüzyıldan kalan tüm bu egzotik tipler; bıyıklı ve evrak çantalı, komplekssiz ve yapmacıksız, soğuk ve kibar, büyük bir mağazanın reklam veya pazarlama bölümünde çalışan, tuhaflığa karşı, güce saygı duyan ve aydınlanma liberalizmine ve kültüre bayılan, kendine güvenen, modern, genç (25-40 yaş) eşcinselin yolunu açtı. Aşağılık ve gösterişli, gülünç ve şeytani gitti artık. Sado-mazoşizm ise artık gerçek bir queen’in gardrobundaki özel bir parçadan ibaret.

“Beyaz” Bir Eşcinsellik

Yasal, topluma entegre olmuş, sistem tarafından şekillendirilmiş, zevkleri çoğunluğa benzer, kendine güvenen ve dahası yanında kendisi de şüpheye mahal vermeyecek şekilde eşcinsel bir asistan çalıştıran -çünkü eşcinsellik artık sadece birkaç üyeyle paylaşılacak bir sır değil- eşcinsel stereotipi; giderek geleneksel eşcinsellik tiplerinin barok çeşitliliğinin yerini alıyor. En sonunda

bir gün gelecek ve eşcinsel, zevk ufku sıradan  a da larından az daha geniş bir seks turisti, diğerlerinden sadece birazcık daha ileri gitmiş zarif bir Club Med  yesi olacak.

En izole yaşayan eşcinsel için bile toplumsal bir imaj çizen nispeten kapalı eşcinsel çevrelerin müdavimi olmadığımız sürece bunun yaklaşmakta olduğunu anlayamayız. Fransa, Paris ve Sainte-Anne soka ındaki barlardan ibaret olmasa bile normalleştirme baskısı hızlı ilerler. Hâlâ varo larda veya Pigalle'da Arap arayan queenler olsa da her manasıyla beyaz bir eşcinsellik hareketinin ba ladı ını söylemek mümkün. Bir başka ilginç nokta ise, reklamlara, filmlere veya gey barların giri lerindeki ilanlara baktığımızda -eşcinsel ve kar ıcinseller için- herkesin arzularına ve kimliğine yönelik uniseks bir modelin do du unu görüyoruz. E cinseller sırlarını daha iyi sakladıkları için değil; beden ve ruh olarak tektiple tikleri, varo  mitinden sıyrıldıkları, farklılıklarıyla değil benzerlikleriyle tam ve bütün olarak yeniden tanındıldıkları için ayırt edilememeye ba lıyorlar.

Herkes kendi sınıfıyla seks yapacak, dinamik junior yöneticiler partnerlerinin tıra  losyonuyla mest olacak ve Papa bile bunda yanlış bir şey bulamayacak. Yakın zamanlardaki bir filmin de dediği gibi, çok doğal bir şey. Yeni resmi gey, toplumsal sınıflar arasında lüzumsuz ve tehlikeli maceralar peşinde ko up kısa devreler oluşturmayacak. Elbette cinsi bir sapık olmaya devam edecek, fist fucking veya kırbaçlama fantezilerini deneyecek; ama bunu seks dergilerinin soğuk sa duyusuyla, toplumsal şiddetle değil cinsel tekniklerle gerçekleştirecek. Pasolini,  u anda geride bıraktığımız bir devrin modası geçmiş, eşsiz bir kalıntısıydı.

King Tubby ve Jamaika Pop Müziği

David Kattz

1960'ların sonu ve 70'lerin başında Tubby, dub'ı bir sanat formuna dönüştüren kişiydi. Waterhouse'un varoşlarındaki sokağa bakan minik stüdyoda tohumlarını attığı yaratıcı remikslerin etkisi çok uzaklara ulaştı. Arkadaşı ve zaman zaman rakibi Lee 'Scratch' Perry gibi Tubby da yenilikleriyle reggae'yi benzeri görülmemiş bir şekilde değiştirdi ve aynı zamanda rap, hip-hop, jungle, garage, grime veya Jamaika club'ın gayrımeşru İngiliz çocuğu dubstep gibi çeşitli elektronik dans müziği janrlarında çağdaş müzik prodüksiyonunun şablonlarını oturttu.

Müzik tarihinin genelde yanlış anlaşılmış ve bazen de hakkı yenen ismi King Tubby, müzik prodüksiyonuna ileri yaşlara kadar başlamadı. Normalde, adadaki iş yerlerinin elektrik akımını stabilize eden trafoları ve ses sistemleri sağlıyordu. Yine de, bugün pişmiş bir şekilde ağzımıza düşen remiks kültürünü Tubby'nin yaratıcılığına borçluyuz. Bulduğu tekniklerle çağdaş müziğin nasıl yapıldığını ve yayıldığını kalıcı bir şekilde değiştirdi.

Tubby, 1941'de Osbourne Ruddock'ta doğdu. Üç erkek, dört kız kardeşiyle, şehir merkezinin doğu kısmının büyük caddelerinden High Holborn Street'teki Kingston Limanı yakınlarında büyüdü. 1950'lerin başında annesiyle yakın zamanda birçok toplu konutun yapıldığı batı Kingston'daki geniş bir bölge olan Waterhouse'un Penwood semtine, Dromilly Avenue 18 numaraya taşındı. Şehir merkezindeki aşırı kalabalıklaşmayı düşüncünce Penwood hayatta bir basamak yükselmek gibi görünmüş olsa gerekti. Fakat bölge siyasi temelli şiddetin ciddi bir sorun hâline gelmesiyle bir başka olaylı noktaya dönüştü.

Lakabı "Tubby" [Tombik] (kesinlikle zayıf olan) göbek bölgesinden çok annesinin soyadı "Tubman"dan geliyordu. Ergenlik yıllarında elektroniğe merak sardı ve Kingston'ın yukarı kısmındaki College of Arts, Science and Technology'de elektronik okudu. Eğitimini ABD'den uzaktan aldığı derslerle destekledi. İş yerleri-

nin atıklarından bulduğu parçalarla radyolar yapmaya başladı ve çok geçmeden annesinin evinin arkasında bir elektrikçi dükkânı açtı. Daha sonra iş yerleri için yaptığı trafo işleri dışında, yerel işletmelerin ses sistemleri için hoparlörler de yapmaya başladı ve 1958’de kendisine Hometown Hi-Fi adı verdiği, Amerikan r&b’si çalan ve sadece bazı yerel kulüplerde kullanılan küçük bir set oluşturdu. Fakat popülaritesi, 1960’ların başındaki bir müzik yarışmasından sonra Tubby’nin Kral olarak anılmasına yetti. 60’ların sonuna doğru, U-Roy’un seti ateşlemesiyle King Tubby ve Hi-Fi vitesi yükseltip büyükler ligue katıldı. Ses sistemi dinleyiciyi yankıya boğan ilk sistem olmasıyla o zamanın sesle ilgili büyük yeniliklerindendi. Sistem maalesef 1975 yılında, saldırgan hareketleriyle çok kişiyi küstüren polis tarafından imha edildi.

1950’lerin ortasından itibaren Tubby genç komşusu Lloyd ‘Jammy’ James’in (birkaç sokak aşağıdaki 92 numarada yaşıyordu) akıl hocası oldu. Jammy’ye göre, Tubby ska yılları (Tubby’nin istasyonunda TRS, “The Ska Years” olarak adlandırılırdı) boyunca korsan bir radyo yayını yürüttü; fakat askerler yayının kaynağını aramaya başlayınca durdu. Çünkü istasyonun yayını ana akım Jamaika Yayıncılık Kurumu’nun frekansıyla çakışıyordu. Tubby ve Jammy sonraki seneler boyunca yakın dost olarak kaldılar; Jammy prodüktör olmaya karar verip Tubby’nin rakibi olduğunda bile.

O zamanlar çok az şey belgelendiğinden King Tubby’nin müzik dünyasındaki ilk adımları genelde yanlış bilinir. Tubby’nin yeğeni kısa zaman önce Tubby’nin Duke Reid’in Treasure Isle stüdyosunda ekipman bakımı yaptığını, fakat genelde yazıldığı gibi yardımcı mühendislik veya ses miksi yapmadığını açıklığa kavuşturdu. Ayrıca rivayete göre Tubby sesçi Rudolph ‘Ruddy’ Redwood ses sistemi için bazı özel parçaları mikslerken yanlışlıkla vokalleri sildiğinde -bu teknik sonradan, vokallerin enstrümental versiyonlar veya rap atışmaları için silindiği B-side’ların yolunu açtı- yanındaki mühendis Byron Smith’ti. Fakat Tubby bir defasında bunu ilk yapanın kendisi olduğunu söylemişti. Her hâlükârda, Tubby ses sistemleri için özel asetatlar olarak “versi-

yonları” mikslemek için çift yollu bir kayıt makinesi aldı. Eskiden Tubby’nin yanında baş ses mühendisi olan şarkıcı Pat Kelly, King Tubby’nin yanında neredeyse 1969’dan beri çalıştığını söylese de Kelly’nin hafızasından kuşku duyanlar oldu.

Bunny Lee’nin 1971’de Tubby’ye Dynamic Sounds’un piyasadan kalkmış MCI miks masası bulmasıyla işler bir nebze düzeldi. Bunun sonucunda Tubby, Dromilly Avenue 18 numaradaki sokağa bakan odasını bir remix stüdyosuna çevirdi, mikslediği B-side’lara gecikme ve yankı ekleyerek bildiğimiz dub’ı yarattı. Çok geçmeden kendi stüdyosu olmayan prodüktörler kapısını aşındırmaya başlamıştı. Tubby’nin marifetlerinden faydalananlar arasında en önemlileri Niney the Observer, Lee ‘Scratch’ Perry, Keith Hudson, Yabby You ve Augustus Pablo’ydu. 1972’de stüdyo, ritimleri kaydedecek kadar büyümüş olsa da bütün bir grubun kaydetmesi için hâlâ ufaktı. “Never Found A Girl” yorumunun orada kaydedilen ilk parça olduğunu iddia eden Cornell Campbell’e göre, Tubby başta sanatçıların orada kayıt yapmasına izin vermekte gönülsüzdü. Fakat sonuçları görünce ve Bunny Lee’nin de yüreklendirmesiyle eski bir banyoyu bir seslendirme bölmesine çevirdi. Sonradan bağımsız prodüktörlerin seslendirilmemiş ritim kayıtlarını Tubby’nin stüdyosuna seslendirmeye getirmesi ve orada dub versiyonlarını da miksletirmesi gelenek hâlini aldı.

King Tubby aynı zamanda dub albümleri geçerli bir yayın formatı hâline getirerek bu formun uluslararası popülarite kazanmasına da yol açtı. Fakat Tubby’nin kısıtlı kayıt ekipmanı aradan geçen yıllarda çok tartışma konusu oldu. Miks masasının önemli bir parçası, Tubby’nin en iyi dub’larında dinamik bir efekt yaratmak için kullandığı yüksek geçirgen filtreydi. Orada sadece Tubby değil, bir mühendis takımı çalışıyordu. Stüdyonun ilk günlerinde şarkıcı Pat Kelly arada sırada orada çalışıyordu, ama sonradan, 1973’ün sonlarına doğru onun yerini Philip Smart aldı. Smart ABD’ye yerleştğinde, Kelly bir süreliğine geri gelse de Prens Jammy 76’nın başında Jamaika’ya geri dönünce Tubby’nin sağ kolu oldu. 70’lerin sonunda doğru genç Scientist de önemli çı-

raklardan biriydi ve 80'lerin başında da Peter Chemist ile Professor, Tubby'nin yerinde çok güzel işler yapmaya devam ettiler.

O sırada Jammy Tubby'den ayrılıp St Lucia Road'daki evinin yakınlarında kendi stüdyosunu açmaya çalışıyordu. Jammy'nin Casio'yla 1985'te yaptığı "Umder Mi Sleng Teng"ın başarısı Tubby'yi stüdyosunu yenilemeye ve bilgisayarların yaptığı "dijital" vuruşlara geçmeye ikna etti. Fakat stüdyo açılıp çalışmaya başladığında Tubby prodüksiyon sürecinde iyice arka plana geçti ve Peego, Phantom, Fatman Thompson gibi ortakların kayıtların çoğunu yürütmesine izin verdi. Sonuç olarak dijital çağda birkaç büyük hit şarkıya imza atmış olsa da genelde Jammy'nin gölgesinde kaldı.

King Tubby'nin hayatı 6 Şubat 1989'da anlamsız bir cinayet yüzünden çok erken ve trajik bir şekilde sona erdi. Kimliği belirlenemeyen saldırgan; para, mücevher ve en önemlisi Tubby'nin muhtemelen en başta onu hedeflemesinin sebebi olan lisanslı silahını alarak ortadan kayboldu. Tubby'nin ölümü reggae dünyasına büyük bir darbe olsa da yaptığı müzik gerçekten ölümsüzdü.

Gelecek (Yok),

Kahramanlar (Artık Yok):

Benjamin Noys Berardi'nin Kahramanları ve Gelecek Üzerine

Benjamin Noys, ICA: Culture Now bünyesinde Franco "Bifo" Berardi'yle gerçekleştireceği sohbetinden önce, şimdiki gelecekten daha fazla düşünmeye başlayacağımız yeri aramaya çıkıyor.

The Sex Pistols'ın son nakaratında "No Future" dediği "God Save the Queen", The Stranglers'ın "No More Heroes" ve David Bowie'nin "Heroes" şarkılarının üçü de 1977'de çıktı. Bir yandan bu, geleceğin ve kahramanların sonu, "iki yedinin çarpıştığı"²⁷ kıyamet günüydü; öte yandan ise Bowie'nin "Heroes"da söylediği-"kahraman olabiliriz / bir gün için sadece"- veya daha da rahatsız edici bir şekilde neo-liberal bir karşı-devrimin işaretlerinde görüldüğü üzere başka bir geleceğin ve başka kahramanların doğuşuydu. Fakat kıyamet umutları boşa çıkaracaktı.

NO FUTURE

Maximum Penalty £5

Sex Pistols

1977 punk akımı kendisini diyalektik bir nekahete kısıtırmıştı: dışarısı/içerisi, otonomi/heteronomi, bağımsız/ana akım plak

²⁷ "Two Sevens Clash", 1977 tarihli Culture albümü. Albümün ismi Marcus Garvey'nin 7.7.1977'de kıyamet kopacağı tahminine göndermedir. [ç.n.]

şirketi. "Komik mi sanıyorsun," diyordu The Clash, "isyanı para-ya çevirmek?" Gerçi bu nasihatı önce kendileri tutsalar iyi olurdu çünkü onlar CBS, The Sex Pistols ise Virgin'le anlaşmıştı. İşin zor kısmı başlamak üzereydi.

1978 Subway Sect'in ortak single'ı "Ambition"/"A Different Story" çıktı. "A Different Story"nin nakaratı "Tüm Rock'n Roll'a karşıyız" diyordu:

Satırlar tekrar tekrar beni vuruyor

Yoldan çıkmaya korkuyorlar

Yirmi yılın yolundan

Ve rock'n roll'dan çıkmaktan.

Subway Sect "rock'a öykünmeyi" kesinlikle reddetti. Post-punk; otonomi, bağımsızlık mücadelesi dönemi. Bağımsızlık, "kaçı- nılmaz" nekahetten önce bahşedilen "saf" bir şey değildi, aksine müzik üretimi, dağıtımı ve icrasının yüzüne karşı uğruna savaş- mak gerekiyordu. 1981'de S&M'e bariz bir göndermeyle Throb- bing Gristle, "biraz disipline ihtiyacımız var" dedi. Bu da başarı- sız olacaktı, ama daha az hatırlanacaktı.



Subway Sect

1977, İtalya'da devlet baskısına yenik düşen kitle isyan hareketi Autonomia'nın sona erdiği seneydi. Bu engeli aşamayan Autonomia; sürgün, hapis, devlet ve radikal kanatların şiddeti ve en sonunda da yeni kapitalist düzenin tesisine verilen tavizler ve ayrıcalıklar karşısında yok oldu. Franco "Bifo" Berardi için 1977'de Bologna'da 20.000 kişinin katılımıyla gerçekleşen baskı karşıtı gösteri, yaklaşan hezimetin habercisiydi. "Karşı"ya verilen bir kapitülasyon, otonomi kuramına ve diyalektikte kaybolmanın işaretiydi. Bu; nekahet diyalektiğinin, boşa harcanan enerjinin ve kahramanlığın hezimetinin bir başka versiyonuydu.



Bu hezimetten sonraki devam etme girişimi olan post-otonomist düşünce, otonomi sorununa post-punk gibi bakmaz. Otonomi; özellikle her yerde, en olmayacak yerlerde bile otonomi gören Toni Negri'nin eserlerinde bir inanç meselesi olmaya devam eder. Otonomi, çokluluğun asi gücü olmaya devam eder ve her yenilgi dikkatli bakıldığında aslında gizli bir zaferdir. Bifo'nun meziyetlerinden biri, bu iyimserliği sorgulamış olmasıdır; ama çok ileri gidememiştir. Bifo daima otonominin hezimetlerinin patolojik etkilerine, kapitalist (hasarlı) yaşamın ruhsal maliyetine, belli bir olumsuzluğa eğilmiştir. Bu, acı çekmeyle eş anlamlı olmayan herhangi bir alternatif olumsuzluk olabilir.

Bifo'nun "Heroes" kitabı, eski araştırmalarından yola çıkarak ve özetleyerek bu patolojileri ele alır. Burada bir tekrar mevcuttur: Okul veya iş yerlerindeki silahlı saldırılardan, canlı bombalardan oluşan sayısız toplu cinayet ve intihar, ümitsizliğin çeşitli dışa vurumları ve Banu Bargu'nun "silahlanmış yaşam" dediği şey. Kaybedecek bir şey kalmadığında ölümü göze almak, bir hiç uğruna yaşamaktan iyidir. Ozzy Osbourne'dan Suicide Solution (1980). "Heroes"un son kısmına başlarken Bifo "Neden böyle korkunç bir kitap yazdım?" diye sorar. Bifo, insanlara işlerin ne kadar kötü olduğunun söylenmesine gerek olmadığı konusunda haklıdır. Robert Kurz 2002'de şöyle der: "Psikopat katiller, kapitalist rekabetin raydan çıkmış robotlarıdır: Modern özne kavramına tutunmuş ve onun tüm özelliklerini bilen kriz öznelidir." Bir kaçış rotası bulmamız gerektiği önermesi çok daha karmaşık ve anlaşılmazdır. Bifo'nun tekrar tekrar "kapitalist mutlakiyet" dediği şeyin karşısında, "kaçış"ı nasıl tahayyül etmeliyiz? "Kaçış", direnme ihtimali için doğru bir seçim midir?



Michael Haneke'nin 71 Fragments of a Chronology of Chance'inden (1994)

Bifo'ya göre bu depresif durumdan kurtulmaya yönelik manik bir istenççiliğe yol açan kötü (eril) bir modernite depresyonu, Lenin depresyonu mevcuttur. Bu, bir tür "manik depresifliktir", şiddetli bir gelgittir. Ayrıca kapitalizmin bilişsel taleplerinden doğan bir geç modernite depresyonu, tükenmişlik depresyonu

da vardır ve buna karşılık “robot katiller” çılgınca “raydan çıkar- lar”. Fakat Bifo’ya göre aynı zamanda depresyonun bir kudreti de vardır; depresyon ve en kötüsü aracılığıyla kaçış. Bifo, bir sığınak inşa etmeyin, nasihatinde bulunur, “ironik otonomi”yi kullanın, mutlak bağımlılık karşısında bağımsızlığı bulun.



Lenin’in son fotoğrafı (1924)

Bifo’nun Lenin’e yönelik suçlamasını ona çevirmek güç değildir. Eğer Lenin işçi sınıfının kökünün kurutulduğu köylü bir ülkede proleter bir parti “inşa etme” girişiminde bulunduyorsa -ki Lenin bu gerçeklerin gayet farkındaydı- o hâlde bir “otonomi parti- si”nin inşası bir irade eyleminden başka her şey, bir tür istenççi- lik değil midir? “İronik otonomi”ye doğru bir kaçış rotası, yalnız- ca “kapitalist mutlakiyet”e bağımlılığımızı kasti bir biçimde inkâr ederek mümkündür. Sonuç olarak Bifo’nun kendi yazılarındaki

ümitsizlik ve neşe arasındaki gelgitler, Lenin'inkilerden çok daha belirgindir.

*Heroes'*da çok çarpıcı bulduğum bir kısım var. Bifo'nun havaalanından Seul'a yaptığı araba yolculuğuyla ilgili. Son kısmını burada paylaşmak isterim: "Deniz çekilmişti ve toprak gökyüzü gibi gri ve boz rengiydi. Dalgınlık grisi. Sakin, keskin ve umutsuz, büyük bir dalgınlık aldı beni." Hegel'in "gri üzerine gri" teorisini çağrıştıran bu "dalgalılık grisi"nin şimdiyi gelecekte daha fazla düşünmeye başlayacağımız yer olduğu kanısındayım.

Benjamin Noys *University of Chichester'da Eleştirel Teori profesörü. Daha yeni eseri için bkz. Malign Velocities: Accelerationism & Capitalism (Zero, 2014).*

**“Biz sıradan bir grup değiliz
Biz alçak gönüllü popçulardan değiliz
Biz zamanız . . .”
-Laibach, WAT 2003**

Michael Goddard

**Biz Zamanız
Laibach/NSK,
Retro-Avangardizm ve Mekanik Tekrar**



Disiplinler arası sanat kolektifi Neue Slowenische Kunst, kısaca NSK'nın müzikal ayağı Sloven Laibach'ın sıradan bir grup olmadığını anlamak için 1980'lerden günümüze kadar kayıtlarının toplandığı *Anthem* adlı son albümlerini şöyle bir dinlemek yeterli. Başka hangi rock grubu “Best Of” albümüne hem “orijinal” retro-avangart çizimlerden oluşan etkileyici bir koleksiyon hem de grubun eski Yugoslavya'nın dağılması ve avargardın tarihiyle ilişkisini anlatan ve Laibach'ın her ikisinde de büyük rol oynadığını savunan bir deneme koyardı?^{xxv} Laibach'ı elbette yalnızca bir rock grubu değil; pop ve rock müziği kullanan bir multimedya sanat kolektifi ve sanat, ideoloji, popüler kültür ve totalitarizm arasındaki ilişkilerin incelendiği bir arena olarak algılamak gerekir.



Bu denemede Laibach'ın çalışmalarının özgünlüğünü göstermeye çalışacağız. Grubun, Yugoslavya ile kurulmakta olan Slovenya devleti arasındaki tezatı, hem devlet sosyalizmi ve faşizmi gibi totaliter oluşumları hem de yeni kapitalizmin ve yarattığı küresel kültürün totaliter boyutlarını sorgulamak üzere kullanmasını inceleyeceğiz. Bundan başka, bu çalışmalar ile fikirleri aynı kültürel ortamda filizlenen ve Laibach'la birçok ortak özellik taşıyan Slavoj Žižek arasındaki defalarca bahsedilmiş benzerlikleri ele alacağız. Ancak bu denemenin bir diğer amacı da Laibach'ı Žižek'in gölgesinden kurtarmak ve çalışmalarının, Žižek'in Lacan-Hegelci düşüncesinden ziyade, Deleuze ve Guattari'nin "kendi-için-tekrar" ve "şizoanaliz" aracılığıyla işlev gösteren doğrudan siyasi azınlık sanatına benzediğini göstermektir.

Kompozisyon süreci dikte edilmiş bir hazır-yapımdır

1980'de Yugoslavya federasyonunun en batıdaki ülkesi Slovenya'da eşsiz bir kültürel ortam vardı. Tito'nun ölümünün ertesinde devlet sosyalizmi zayıflamış bir şekilde varlığına devam ederken Batı etkisi, tüketicilik, rock müzik, yerel punk ve kavramsal sanat çevrelerinde kendisini hissettiriyordu. Alexei Monroe'ya göre, "bu politik ortam . . . Yugoslavya sisteminin birbirine taban tabana zıt liberal ve baskıcı eğilimleri arasındaki kutuplaşmanın sonucuydu" ("Unsere Geschichte" 1).

Bu heyecanlı atmosferde, Laibach bir rock grubu formunda sanat ve ideoloji arasındaki bağları keşfetmek gibi iddialı bir hedefle ortaya çıkan bir multimedya grubuydu. Sadece Yugoslav sistemiyle yetinmeyen Laibach, en başta otonomi ve kolektivizm gibi totaliter unsurları kendi işlerine uyarlayarak genel manasıyla iktidar sistemlerini incelemeye koyuldu. Laibach'ın müziği; Dada, Andy Warhol, Joseph Beuys gibi kültür üretimine kavramsal sanattan yaklaşan isimlerin yanı sıra, John Cage,



Kraftwerk ve Throbbing Gristle veya Cabaret Voltaire gibi İngiliz endüstriyel gruplardan izler taşıyordu. Fakat Batı Endüstriyel Müziğinin endüstri devrimi ve mekanik teknolojilerin estetiğini fetişleştirilmesinden farklı olarak Laibach; devrimlerin, totalitarizmin ve savaşın yirminci yüzyılda kendi yurtlarında yaşanan gerçek tarihini, Einstürzende Neubauten gibi geleneksel endüstriyel müzisyenlerinin genelde görmezden geldiği bombastik modern klasik müzik veya Sloven folklörü gibi arkaik unsurlardan faydalanarak yeniden işliyordu.

Laibach'ın en önemli yanı, Romantizmin orijinallik mitini canlandıran Batı punk/endüstriyel müziğinden ayrılması ve mevcut kültürel eserleri yeniden işleme iddiasında olmasıydı. Fakat bu yeniden işleme sürecinin sonucu olan ses kolajlarında Laibach, görünüşte “zararsız” rock gruplarının totaliter iktidar türlerine yakınlığı gibi popüler kültür üretiminin bastırılmış yönlerinden başka, gelecekteki politik gelişmeleri de hesaba katmayı amaçlıyordu. Bu amaçla, müziklerinde Jacques Attali'nin *Noise* [“Gürültü”] kitabındaki teorilerinin bir benzerini ifade ettiler. Attali, kitabında müziğin, gürültünün kaotik dış yüzünü yapılandırırken gelecekteki politik gelişmelere yönelik bir öngörü işlevi gösterdiğini öne sürmüştü.^{xxvi} Laibach, bu teorileri adeta kelimesi kelimesine alıp politik konuşmaları, korku filmi müziklerini, ordu davullarını ve ahenksiz klasik müziği kullanarak müziğin siyasi kehanetlerde bulunma gücünün sınırlarını zorlamaya çalıştı. Her Laibach projesi, içinde bulunduğu zamanı ve potansiyel gelişmeleri okumaya yönelik bir girişim olarak görülebilir; bu nedenle Laibach albümlerinin esas anlamları ancak akabindeki politik gelişmelerin doğrulamasıyla birkaç yıl sonra anlaşılabilir.

Laibach'ın estetik stratejilerinden net bir örnek olarak Pop Art'tan uyarlanan “yeni orijinaler” uygulamasına, bilhassa bu uygulamanın ilk ve en meşhur örneği olan “Life is Life”ın *Opus Dei*'de (1986) yer alan alternatif versiyonlarına bakabiliriz. Yeni



orijinal fikri, mevcut popüler müziği yeniden işlenebilen ve başka unsurlarla harmanlanabilen ve bu şekilde altında yatan ideolojik içeriğinin ortaya çıkarılabildiği bir kültürel eser olarak ele almaktı. “Life is Life”, Avusturyalı grup Opus’un uluslararası satış başarısı için İngilizce yazdığı, görünüşte masum bir Eurorock şarkısıydı. Laibach bu dil hegemonyasını, şarkıyı Almancaya geri tercüme ederek vurguladı. Bundan öte, şarkıyı başka işitsel unsurlarla harmanlayarak orijinal kayıttaki sözlerdeki birlik çağrısında da sezilebilen gizli faşist unsurları ortaya çıkardılar: “İnsanların hissettiği bu / Toprağın istediği bu” (Opus, “Life is Life”). Laibach’ın sözlerde yaptığı değişikliklerden biri, iyimser “Herkes elinden geleni yaptı ve şarkı söylüyor” mısrasını meşum bir “Herkes elinden geleni yaptı ve birlikte öldüler”e dönüştürmektir. Bu, Nazi rejiminin topyekûn savaşının intihar siyasetine açık bir göndermedir. Fakat Laibach’ın stratejisini yalnızca sözlü yeniden kavramsallaştırma olarak görmek hata olur. Laibach şarkının tüm havasını değiştirir, neşeli ve havai bir pop şarkısını karanlık ve uğursuz bir şeye dönüştürür. Bunu, şarkının temposunu sadece ağır bir cenaze makamına düşürerek ve Laibach’ın ünlü kalın vokal tarzıyla değil; askeri trampetler, Sloven av boruları ve elektronik enstrümanlardan Nazi konuşmalarına kadar çeşitli işitsel unsurları birleştirerek yaparlar. Sonuç, ironik bir ideoloji egzersizinden ziyade, şarkının estetik ve politik gücünün maksimuma çıktığı, orijinalinden çok daha etkili bir kopyadır. Bu da, Laibach’ın yeni orijinallerinin bir başka özelliğidir.



Laibach Varşova Proxima Club’da, Kasım 2014. Fotoğraf: Anna Cisielska, Kalina Studio.

Fakat Laibach’ın Batı müziğinin zirve noktaları olarak değerlendirilen gruplara “barbarca” saldırılarına geldiğimizde başka bir strateji gerekir; yani The Rolling Stones ve The Beatles’a. İlki için Laibach, “Sympathy for the Devil”in, orijinalinde de bahsi geçen ama çok üstünde durulmayan şeytani unsurlarını ön plana çıkaran bir versiyonunu yaptı. Laibach’ın popüler müzikle ilişkisindeki kilit tekniklerden biri de budur: Ciddiye almak, büyötmek ve popüler müziğin kötü çocuk imajında öylesine kullandığı karanlık unsurlara güç kazandırmak. Bu açıdan Laibach yeniden işledikleri orijinaleri bozmaya değil, aslında onların inkâr ettikleri mantıklarını tamamen oluşturmaya çalışmaktadır. Bu, bilhassa *Let It Be* albümlerinde görölebilir. Grup, aynı adlı Beatles albümünü Warhol-vari bir tarzda kaydeder ve albümün çağdaş olaylarla ilişkisini yeniden kavramsallaştırır. Laibach’ın “Get Back” versiyonu örneğin, orijinaldeki tüy sıklet fakat belirsiz ksenofobi hicvini, Balkanlarda gerçekleşen milliyetçi soykırımların yeniden ortaya çıkışının çarpıcı bir ifadesine dönüştürür. Bu bağlamda orijinal nakarattaki “Ait olduğun yere geri dön” dizesi bambaşka ve karanlık bir anlama bürünür. Böylece The Beatles ve The Rolling Stones gibi büyük grupların parçaları bile Lai



bach'ın işleminden geçtiklerinde daha büyük bir estetik güç ve politik anlam kazanırlar.

Kapitalin ölümünden zamanın kendisine

Laibach'ın bu dönemi, aynı zamanda 1989'un olaylarının bir öngörüsüdür ve yeniden işlemek için seçtikleri eserleri yerel veya Avrupa'dan tamamen küresel ölçeğe taşıdıklarını gösterir. Sosyalizmin çöküşünü saf saf kutlamak yerine, Laibach eleştiri oklarını küresel kapitalizme yöneltti ve devlet sosyalizminin totaliterliğin sonunu getirdiğini düşünmektense gerçek ve yeni düşmanı teşhis etmeyi tercih etti. 1990'ların başındaki bu dönemin fevkalade bir iyimserlik barındırdığını söylemeden geçmeyelim. Yalnızca Doğuda değil Batı ülkelerinde de insanlar savaş ve çatışmadan uzak bir dünya umuyordu; *Wired* gibi gazetelerin müjdelediği bilgi ekonomisinin ortaya çıkışıyla, piyasanın görünmez eline inanç yenilenmişti. Bu bağlamda Laibach'ın yeni albümü net bir hedefe yönelikti: *Kapital*. Almanca bu kelime bu sefer Nazilerin gölgesine değil, doğrudan Karl Marx'ın aynı isimli ünlü eserine ve Sergei Eisenstein'in bu eseri filme dönüştürme girişimine bir göndermeydi. Başka bir deyişle, herkes devlet sosyalizminin çöküşünü kutlayıp Yeni Dünya Düzenini selamlarken Laibach Marksist teorinin ve estetiğin kilit noktalarından bahsederek bu yeni düzenin tehditkâr yönlerinin altını çiziyordu. "Wirtschaft is Tot," ekonomi ölüdür veya ölümdür, ekonominin zaferinin yeni rasyonel ve müreffeh dünyanın anahtarı olarak sunulduğu bir dönemde ahenksiz bir nota gibi çınlıyordu. Bunun yerine Laibach, ekonomik köktencilüğün yalnızca yaygınlaştıracığı bir savaş, barbarlık ve köktencilik dönemine karşı uyarıyordu.^{xxvii}

Bu "ters yönde zamansızlık", NSK'nin NSK zaman devleti projesinde zirve noktasına ulaştı. Yugoslavya'nın dağılması ve birçok milliyetçi akımın kendi etnik devletlerini kurmak üzere yola çıkması bağlamında, bu proje herhangi bir bölgesi olmayan, sade



ce zamanda var olan sanal bir devlet içeriyordu. NSK devleti; modern devletin tüm nişan, sembol ve işaretlerine sahipti, yalnızca coğrafi toprağı yoktu. Bu proje, devletin genel anlamda sanallığını ve kurmacalığını gösteriyordu. Aynı şey, Yugoslavya zamanında Birleşmiş Milletler'in yaptırımıyla daha önceden olmayan Bosna Hersek gibi ülkelerin kurulmasında da yeterince ortaya konmuştu.

Laibach'ın zamansallığa atfettiğı önem, popüler müzik türlerine, özellikle diskoya olan ilgilerinden de anlaşılıyordu. Endüstriyel kavramını, endüstriyel gürültülerden ibaret gören diğer grupların aksine Laibach, diskoyu, insan bedenini belki de endüstriyel iş gücünden bile daha etkili bir şekilde hareket ettiren ve maki-neleştiren tekrarlayan ritimleri ile, endüstriyel müziğın mü-kemmel bir örneğı olarak gördü. Laibach'a göre disko, kitle kül-türü müziğının aynının sonsuz tekrarı olan özünü ifade ediyordu ve stratejileri, bir kat daha tekrar eklemekten ibaretti. Fakat tekrarın böyle doğrulanması, daha farklı ölçekte bir tekrara neden oluyordu. Bu, Deleuze'ün "kendi-için-tekrar" dediğı, başka bir deyişle orijinalin kopya üzerinde yer aldığı hiyerarşinin, safi farkı onaylamak üzere terk edildiğı bir tür simölasyondur.^{xxviii} Bu açıkçası tamamen zamansallıkla ilgili bir süreçti. Laibach yalnızca aynı kayıtta zamansız unsur ve tarzları harmanlamakla kalmadı, aynı zamanda popüler müziğın gücünü, ritim üretmek ve dolayısıyla bedenleri bu kontrol sürecini belirginleştirecek biçimde aşırı zamansallaştırmak üzere kullandı. "Diskonun estetiğı bizi büyölüyor . . . Düzenli tekrar (tekrar!) olarak, teknik üretimin ve klasik güzelliğın militanvari bir şekilde organize olmuş ritimlerinin en saf hâli. Disko ritmi otomatik mekanizmaları ve bilincin endüstriyelleşmesini totaliter bir modelle uyarır" (Laibach'ın "Unsere Geschichte"deki alıntısı 15). Fakat bu süreç, faşist bir kontrolden ziyade, dinleyiciye tuhaf bir özgürlük sunar, zira bir yandan onda uyandırdığı zevkleri hem gizemlileştirir hem de tüm gizem kisvesinden sıyrır.^{xxix}



Laibach'ın bu zamansal boyutu, son *Anthem* koleksiyonlarından önceki *WAT* veya *We Are Time* albümlerinde de gayet açıktı. Bu, Laibach'ın en düşünömsel kayıdır. Yalnızca her zamanki gibi yakın tarih ve müzik tarihiyle kalmaz, önceki kayıtlar ve şarkı sözlerinden parçalar aracılığıyla Laibach'ın kendi tarihini de yansıtır.^{xxx} Bu kaydın esas amacı, Laibach'ın kendi mitini yeniden işlemektir. *DAF*'nin proto-teknö stilini, "Tanz mit Laibach" şarkısında, kendi tarihlerini incelemek için bir mecra olarak kullanılır: Laibach'ın faşizmle, totaliterizmle, sosyalizmle ve anarşizmle dansı veya flörtü ve bu sayede bu sistemleri hiçbirine tam anlamıyla taraf olmaksızın aşırı-özdeşleşme yoluyla sorgulamaları. Fakat Laibach'ın kendi kayıtlarından bir örnekle açılan "We are Time"da mitlerinde zamanı kendilerine katacak raddede uç noktaya giderler.^{xxxi} Bu denemenin başında da alıntıladiğimiz bu sözler "sıradan bir grup" veya "alçak gönüllü popçulardan" olmadıklarını, aksine zamanın ta kendisi olduklarını söyler. Bu çağrışım, şarkı boyunca devam eden bir saatin -veya belki de saatli bombanın- tik taklarıyla işitsel olarak da güçlendirilir. Şarkının ilerleyen kısımlarında Laibach'ın pop müziğın kolay tüketimine yönelik eleştirileri ve kendilerinin poptan zamansız bir şekilde ayrılmalrı tamamen belirgindir:

Size hiçbir şey vermeyeceğiz ve karşılığında daha da azını alacağız

Davullarımız sustuğunda ve ışıklar söndüğünde

Ve biz buradan ayrıldığımızda

Burada suratınıza çevrili sabit bir ekranla yapayalnız yalacaksınız

Biz zamanız.

Laibach ve Žižek: Aynı madalyonun iki yüzü mü?

Laibach'ın ürettiği eserler ile Slavoj Žižek'in teorik çalışmaları arasındaki yakınlıklar görmezden gelinemez. Žižek, Laibach'ın estetiği ve siyaseti üzerine birçok sayısız deneme yazmış ve bu deneme Žižek tarafından veya onun hakkında yazılan diğerleriy



le NSK'nın internet sitesinde yayımlanmıştır. Bu yakınlık, iki projenin de aynı kültürel ortamda doğmuş olmasıyla sınırlı değildir; bu, Laibach üzerine yazılmış en eleştirel yazılarda da vurgulanır. Bu yazılar, genelde ideoloji ve alakalı metotların aşırı-özdeşleşme ile sarsılabileceğini koyut olarak kabul eder. Batı kültürü ve diline kasten "barbarca" yaklaşarak Batı'nın Doğu Avrupa kültürleriyle ilgili klişelerini doğrulamanın Žižek'in de Laibach'ın da kullandığı bir teknik olmasından da sıklıkla bahsedilir.^{xxxii} Bu yakınlıkları çözümllemek ve muhtemel uyumsuzlukları görmek için, Žižek'in grup hakkında yazdığı "Laibach ve NSK Neden Faşist Değildir?" adlı ünlü yazıya bakmakta fayda var.

Žižek'in bu kısa denemesi, Laibach'ın "eleştirel-ideolojik" eserlerinin, resmi ile gayrıresmi hukuk, kamusal adalet idealleri ile grup dayanışmasının gizli ritüelleri arasındaki gerilim bağlamında anlaşılması gerektiğini iddia eder. Grubun solcu eleştirmenlerinin ortaya koyduğu sorun, Stalinci ve Nazi ses, performans ve sembol öğelerini kullanmalarının ironik veya ciddi olup olmadığıdır. İroni, solun bu sembollerle arasında eleştirel bir mesafe koyarak kullanmasının kabul edilebilir tek yoludur. Eğer Laibach bu totaliter ritüellerle hakikaten kendini özdeşleştiriyorsa onlar da faşist demektir ve bu suçlama gruba hem sol hem de sağ cenahtan yöneltilmiştir. Bu eleştirinin bir başka versiyonu ise, Laibach'ın eleştiri niyeti iyi olsa bile dinleyicilerini fazla gözlerinde büyüttüklerini, yani onların performansın totalitarizmi desteklediğini sanma ve ironiyi kaçırma olasılığını hesaba katmadıklarını söylemektir (Žižek, "Laibach ve NSK neden faşist değildir?" 1). Bu argümanların varsaydığı, ironik mesafenin otomatikman devrimci olduğudur. Oysa Žižek'e göre kuşku-cu mesafe, "sistemin normal işleyişi kuşkucu bir mesafe almayı gerektirdiği için, sisteme gerçek bir tehdit oluşturmaktan çok uzak, konformizmin en kusursuz örneği" olan norm hâline gelmiştir" (1). Bu, hem Doğu hem de Batı postmodernizmindeki geleneksel muhalif stratejilere yönelik ağır bir eleştiridir. Her



ikisinde de eleştirel kuşkucu mesafe, bir devrim stratejisi olarak kullanılır. Bu bağlamda, Laibach'ın radikal stratejisi, sistemi kuşkucu mesafe almaktan ziyade aşırı-özdeşleşme yoluyla fazla ciddiye alarak sarsmaktır. Bu, hukukun yakışıksız süpürgesine ışık tutar ve bu sayede etkinliğini aksatır. Laibach'ın hiçbir zaman muhalif bir grup olmadıklarına, aksine daima Yugoslav sistemini güçlendirmeye çalıştıklarına dair ifadeleri de bu yöndedir.

Žižek'e göre Laibach, karmaşık bir oyun oynamaktadır. Hazır-yapım cevaplara yönelik tüketici arzuyu boşa çıkarır ve yerine rahatsız edici sorular koyar. Bu manada Žižek, Laibach'ı psikanalitik tedaviye eşdeğer görür. Grup, dinleyiciyi, sahip olmadıklarını epistemolojik kesinliğin ötekisinin yansımasından (Laibach/analist), ontolojik temelsizliğine rağmen kendi arzusunun sorumluluk sahibine dönüştürür (2). Bunu "We Are Time"ın sözlerinde de görebiliriz: "Sorularınızın cevabı bizde yok / Ama isteklerinizi sorgulayabiliriz." Bu elbette grubun mitolojisiyle ilgili yazdıklarını kullanarak Žižek'e bir gönderme olarak da yorumlanabilir.

Bu deneme, Laibach üzerinde sıkıntılı bir operasyon gerçekleştirerek onu psikanalitik tedavide kesin olarak belirleme amacı gütmektedir. Bu sayede belirsizliklerini, Žižek'in makalesinde Laibach'ı betimlerken kullandığı şekliyle "agresif tutarsız karışıklarını" ortadan kaldırırız (1). Bu karışım, Žižek'in denemesinin Laibach'ı analist pozisyonuna koyarak her şeye rağmen çözmeye çalıştığı, içinden çıkılmaz belirsizlik aracılığıyla işlev gösterir. Ancak birtakım eleştirmenler, bu denemeyi Žižek ve Laibach'ın eserleri arasındaki doğrudan bir bağıntının kanıtı olarak değerlendirmiş ve bu varsayım ile devam etmişlerdir.

Örneğin Sezgin Boynik, Žižek'in teorik çalışmalarının Laibach/NSK projesinin teorik temelini oluşturduğunu iddia eder ve iki proje arasında ondan fazla benzerlik sıralar. Başlıca argü



manını, Žižek'in bahsi geçen denemesinden alır ve Žižek'in de Laibach'ın da ideolojinin yalnızca saklı kaldığı müddetçe işe yarayan yönlerini göz önüne koyduğunu öne sürer. Ancak Boynik bu argümanı genişleterek NSK'nin zamanda devlet projesi ile Žižek'in çok-kültürlülüğü ve çok-kültürlülüğün kullandığı yüzeysel liberal toleransı reddetmesini karşılaştırır. Boynik'e göre, Laibach ve Žižek bu liberal yaklaşım yerine, patolojik semptomları ve farkları doğrudan ve saldırgan bir şekilde sorgulayan ve doğrulayan "katı bir yaklaşım" benimsemektedir (Boynik 104)

Marina Gržinić'in *Fiction Reconstructed* çalışması, bu akrabalığı daha karmaşık ve analizi daha güç bir şekilde ele alır; çünkü bu çalışma benzerlikle değil, bu benzerliğin eski Yugoslavya devletlerinde sosyalizm sonrası üretilen sanat projelerinin -NSK'nın görsel sanatlar bileşeni Irwin de dahil olmak üzere- kendine özgü karakterini ortaya çıkarmakta kullanılmasıyla ilgilenmektedir.

Burada esas ilginç olan; bu sanat projelerinin tekrar, kopya ve taklit stratejileri aracılığıyla yeniden işledikleri Sosyalist Realist ve Batı sanat tarihi ikonografileriyle olan karmaşık ilişkilerinde ideolojiyi hatalı bir zihnin basit üretimi ve dahi Althusser'in tabiriyle İdeolojik Devlet Aygıtlarının bir ürünü olarak değil, Žižek'teki toplumsal gerçekliği kapsayan hâliyle ele almalarıdır. Başka bir deyişle, ideoloji bilgi hakkında değil varoluş hakkında bir yalandır ve herkes aslını anlayabildiği hâlde, hatta bu sayede işlev gösterir. Bu nedenle ironi stratejileri ideolojiye karşı sonuç vermez, çünkü tam olarak bekleneni vermektedirler; oysaki NSK örneğinde gördüğümüz ideolojiyle aşırı-özdeşleşme, konuyu zararsız bir epistemoloji zemininden, ideolojinin ta kendisinin dayandığı, katbekat daha tehlikeli bir ontolojiye taşıma suretiyle sistemi sarsar.

Sonuç: Laibach'ı Žižek'ten ayırtmak



Žižek'in fikirleriyle bu büyük benzerliklerin ışığında, özellikle Laibach ve Deleuze ve Guattari'nin fikirleri arasındaki benzerliği kanıtlamak zorlaşacaktır; bilhassa Žižek'in yakın zamanda *Organs Without Bodies* eserinde Deleuzecülüğü Batılı, yuppie ve yeni kapitalist ideolojinin kusursuz örneği olarak sert bir şekilde suçlamasından dolayı. NSK'yı böyle Deleuze ve Guattari bir şekilde yorumlamak için Laibach'a yönelik her zamanki eleştirileri ve dahi kendilerini nasıl algıladıklarını yeniden konumlandırmak gibi zahmetli bir teorik çalışma gerekir. Ancak Žižek ve Laibach arasında benzerlikler olduğunu savunan eleştirmenlerin sıklıkla Deleuze ve Guattari'nin kavramlarına başvurması da bir hayli ilginçtir. Dahası, Deleuze ve Guattari, ideoloji ve temsile duydukları antipatiye rağmen, Laibach'ın çalışmalarındaki aşırı-özdeşleşme stratejisinden bahsetmişlerdir. Bu, en açık şekliyle Kafka ile ilgili yazılarında görülebilir. Eserin ikinci kısmında, Kafka'nın eserlerine yönelik alışlagelmiş Ödipal yorumu reddeder ve "şişmiş Ödipus" tabirini tercih ederler (Deleuze ve Guattari 9-15). Babanın fotoğrafı "dünya haritasının üstüne" yansıtılmıştır (10). Burada önemli olan; bu hiper-Ödipus'un nevrozdan psikoza, aynı zamanda aileden dünya tarihine ve statik bir temsilden dinamik bir makineye dönüşümü tetiklemesidir. Acaba Laibach ideolojiyi tekrarlayarak, abartarak bireysel ölçekte tepki verilecek bir temsil meselesinden, temsil seviyesinden ziyade karmaşık bir makine olarak işlev gösteren tedirgin edici kolektif bir psikoza dönüştürüyor olabilir mi? Bu olasılığı dile getiren Alexei Monroe, Laibach'ın repertuarına yalnızca ideolojinin dehşetini değil, Hegel'in felsefi söylemlerinin önemli noktalarını ve Žižek ve Deleuze da dahil olmak üzere çağdaş düşünürlerin çalışmalarındaki fenomenolojiyi de dahil ettiğinin altını çizer.^{xxxiii} Bu, Yugoslav devletinin Frankfurt okulu veya Heidegger gibi felsefi söylemleri alıp ideolojisinin temelini oluşturmak üzere totolojiye kurban etmesinin bir yankısıdır. Laibach, felsefenin dolambaçlı totolojik ifadelerle dönüştürme



sistemini benimser; yani Monroe'nun dediği şekliyle "teori dehşeti" (Monroe, "Interrogation Machine" 1). Bu dolambaçlı söylem operasyonu mekaniktir ve Monroe onu açıklamak üzere Deleuze ve Guattari'nin görüşlerini de içeren "Ortodoks Žižekçilik" ilavesine ihtiyaç duyulduğunu vurgular (2). Önce, Kafka hakkındaki kitaplarından bahseder; değişimin ve başkalaşımın modernitenin bürokratik totaliter mekanizmasına bir tepki olduğunun üzerinde durur ve temsil, hukukun üstünlüğü ve Ödipal suçluluk duygusunun altını çizerek Kafka eleştirilerinin büyük bir kısmını reddeder. Kafka'nın da abartma stratejilerini başkalaşım vasıtası olarak kullanmış olması, bize Laibach'ı ideolojinin mekanik dönüşümü olarak yorumlama imkânını sunar ve devlet sistemleştirilince, makineleştirilince ve devletleştirilince kendi mantığını çürütür. Ayrıca ilk kayıtlarında Slovence, ardından taktiksel bir biçimde duruma göre önce Almanca ve sonra İngilizce kullanan Laibach'ın bu karmaşık dil kullanımı da inceleme-ye açıktır. Hangi dilin kullanıldığının sebepleri basit değildir, ancak kabaca grubun kariyerinin farklı aşamalarına tekabül ettiği söylenebilir; öncelikle ulusal pazara odaklanan grup, sonradan "İşgal Altındaki Avrupa"ya ve siyasi ve kültürel Alman baskınlığına, en son olarak da ABD'nin egemen olduğu küresel kapitalizm ve popüler kültüre yönelmiştir. Laibach'ın Slovenya'nın 1989 öncesi ve sonrasındaki dışlanmış durumunu merkeze alan, doğrudan siyasi azınlık dili geliştirmesi; Deleuze ve Guattari'nin Kafka'da tespit ettikleri Almanca kullanımının bir yankısı ve daha geniş ölçeklisidir. Üstelik daha Laibach'ın klasik, avangart, popüler müzik, ses kayıtları ve gürültü gibi dilbilimsel olmayan ifade materyallerini "azınlıklaştırmasına" değinmedik bile.

Monroe ayrıca Laibach'ın çalışmalarında sağaltıcı bir boyut olması hâlinde bunun bireyselleştirici ve tedavi edici yönünü vurgulamaktan ziyade, psikopatça ve kolektif bir şizoanaliz türünde



olduğunu belirtir. Monroe'nun tabiriyle Laibach şöyle bir şey inşa eder:

Özneyi sorgulayan mekanizmaları sorgulama kapasitesine sahip bir sorgu makinesi. ... Aşırı-özdeşleşme ... (onu şekillendiren rejimlerin inşa ettiği hâliyle) toplumsal alanın dehşetini canlandırır. ... Laibach, sistemli şiddet veya "rejim gürültüsünü" manipüle eder ve hem dinleyiciye hem de rejimlere karşı elektroşok tedavisine yakınsar bir şiddetle uygular. (Monroe, "Interrogation Machine" 2)

Laibach'ın -bilhassa elektroşoka gönderme olmak üzere- bu tanımı; onları ideolojinin yeniden kavramsallaştırılma denemesi veya Žižek'in dediği gibi psikanalitik tedavinin eşdeğerinden ziyade, Artaud'nun vahşet tiyatrosu olarak veya sarsıcı bir şok deneyimi olarak tanıtır. Irwin'in daha bilişsel çalışmaları belki de bu şekilde yorumlanabilir; fakat aşırı-özdeşleşmenin Laibach'ın estetiğinin bir parçası olduğu açık olsa bile bu, hem zihinsel hem bedensel ölçekte işlev gösteren performanslarının şiddetli etkilerini teşhis etmeye yetmez. Laibach'ın, Žižek'inkine eklemek üzere "şizoanalitik" tam bir tanımını yapmak için, mikro-algıların ve ne kadar sofistike kavramlar olsalar da temsil ve ideoloji konusundan çok daha asli olan, kontrolsüz duyguların karmaşık manipülasyonunun moleküler düzeyine odaklanmak gerekir. Laibach'ın veya daha genel manada NSK'nın prodüksiyonlarında birçok anlam karmaşası olsa da, anlam seviyesi ne yaptıklarını kavramaya yetmez. Bunun yerine onları; işitsel, görsel ve dilbilimsel materyallerin düzenlendiği ve entelektüel olduğu kadar fiziksel ve duygusal olan mekanik başkalaşımların moleküler seviyesinde incelemeliyiz. Laibach'ın kendilerinin de dediği üzere:

Belirsizliğe yönelik (bilinci iptidai bir şekilde etkileyen) korku ve büyülenmeyi mistik ve erotik görsel-işitsel bir şekilde yapılandıran, siyasi gücün ve diğer manipülatif yaklaşımların ritüele dö



nüştürerek gösteren LAIBACH; sesi/gücü, sistemli (psikofiziksel) dehşet şeklinde ve bir tedavi ve toplumsal düzenin bir prensibi olarak kullanır. (Laibach)

Laibach ve NSK'nın bu alıntıda işaret ettikleri eleştirel şizoanalizi henüz yapılmamıştır.

Nazi Almanyası'nda Eşcinsellere Uygulanan Zulüm

Holocaust Encyclopedia / United States Holocaust Memorial Museum, Washington, DC



Eşcinsellik yüzünden tutuklanan bir yazar. Düsseldorf, Almanya, 1938

Weimar Almanyası'nda erkekler arasındaki eşcinsel ilişkiler 175. paragraf uyarınca suç sayılsa da Alman eşcinsel hakları aktivistleri eşcinselliği kınayan toplumsal tutumları değiştirmek konusunda dünya çapında etkiliydiler. Almanya'da birçok kişi, Weimar Cumhuriyeti'nin eşcinsellere gösterdiği toleransı, Almanya'daki ahlaki yozlaşmanın göstergesi olarak görüyordu. Naziler, Almanya'nın ırk yarışını kazanması için eşcinsellik "ayıbını" temizlemek üzere ahlak bekçiliğine soyundular. 1933'te iktidara geldiklerinde Alman erkek eşcinsellere uygulanan zulmü ağırlaştırdılar. Uygulamalar, eşcinsel derneklerin kapatılmasından toplam kamplarında hapis cezasına kadar değişiyordu.

Naziler, eşcinsel erkeklerin Alman ulusu için savaşılamayacak kadar zayıf ve kadınsı olduğuna inanıyordu. Eşcinsellerin çocuk sahibi olamayacağını ve Alman nüfusunu arttıramayacağını düşünüyorlardı. Aşağı ırkların "Ari ırktan" daha fazla çocuk yaptığını düşünüyor ve Almanya'nın nüfus artışını olumsuz etkileyen her şeyi ırklarına yönelik bir tehdit olarak görüyorlardı.

SS şefi Heinrich Himmler, Nazi Almanyası'nda eşcinsellere uygulanan zulmün başındaki isimdi. Lezbiyenler, Nazilerin ırk politikalarına tehdit olarak görülmüyor ve genelde hedef alınmıyordu. Benzer şekilde Alman olmayan eşcinseller de Almanlarla ilişki kurmadıkları sürece rahat bırakılıyordu. Çoğu vakada Naziler, "sabık" eşcinselleri, "ırk bilincine" kavuşup yaşayış tarzlarını değiştirmeleri şartıyla "ırktaş camialarına" kabul etmeye hazırdı.

6 Mayıs 1933'te Fırtına Birlikleri (*Sturmabteilung*; SA) liderliğindeki üniversite öğrencileri, Berlin'deki Cinsel Araştırmalar Enstitüsü'nü basarak eşsiz kütüphanesine el koydu. Dört gün sonra, bu koleksiyondan 12.000 kitap ve 35.000 paha biçilmez resim, binlerce "ahlaksız" neşriyatla beraber Berlin şehir merkezinde yakılarak imha edildi. Kalan eserler bir daha bulunamadı. Enstitünün kurucusu ve insan cinselliği konusunda önde gelen isimlerden araştırmacı Magnus Hirschfeld, bu olaylar gerçekleştiği sırada bir konferans için Fransa'daydı ve Almanya'ya geri dönme kararı aldı.

Enstitünün yıkılması, Almanya'daki açık gey ve lezbiyen kültürünü yok etmeye yönelik ilk adımdı. Polis, "Eldorado" gibi bar ve kulüpleri mühürledi, *Die Freundschaft* ["Arkadaşlık"] gibi eserlerin basımı durduruldu. Bu erken aşamada Naziler eşcinselleri yeraltına itti ve dayanışma ağlarını çökertti. 1934'te Gestapo, yerel polis kuvvetlerine eşcinsel eylemlerde bulunan tüm erkeklerin fişlenmesini emretti. Almanya'nın birçok yerinde polis bunu zaten yıllardır yapıyordu. Naziler bu "pembe listeleri" polis operasyonları sırasında eşcinselleri yakalamak için kullandı.

28 Haziran 1935'te Adalet Bakanlığı 175. paragrafı güncelledi. Güncelleme, Nazilerin eşcinsellere uyguladığı zulmü genişletmeleri için yasal bir zemin sağlıyordu. Bakanlık yetkilileri, "erkekler arasında suç teşkil eden uygunsuz davranış" tanımını genişleterek her davranışın eşcinsellik olarak yorumlanabilmesine imkân sağladı. Mahkemeler, sonradan niyet veya düşüncenin bile yettiğine karar verdiler. 26 Ekim 1936'da Himmler, polis bünyesinde Kürtaj ve Eşcinsellikle Mücadele Merkez Ofisini kurdu. Yeni birimin başında, işgal altındaki Polonya'da sergilediği gaddarlık-

lardan dolayı 1947’de idam edilen Josef Meisinger vardı. Polisin Almanya’nın ahlaki yapısına tehlike arzettiği düşünölen herkesi tutuklama veya gözaltına alma yetkisi vardı. İstedikleri kişiyi, herhangi bir yargılama olmaksızın süresiz hapse atıyorlardı. Ayrıca cezaevinden çıkan eşcinseller, eğer polis eşcinsel eylemlerine devam edeceğinden şüphelenirse derhal tekrar tutuklanıyor ve toplama kamplarına gönderiliyordu.

Nazilerin eşcinsellere uyguladığı zulmün zirve yaptığı 1937 ve 1939 yılları arasında polis eşcinsellerin toplanma yerlerine baskınlar yaptı, adres defterlerine el koydu ve eşcinsel olduğundan şüphelendiklerini tespit etmek ve tutuklamak için bir muhbir ve casus ağı oluşturdu. 4 Nisan 1938’de Gestapo, eşcinsellikten hüküm giyen erkeklerin toplama kamplarında hapis cezasına çarptırılacağını öngören bir kararname yayımladı. 1933 ve 1945 arasında polis eşcinsellik şüphesiyle yaklaşık 100.000 erkeği tutukladı. 50.000 kadarı normal hapishanelere, 5.000 ila 10.000 tanesi de toplama kamplarına gönderildi.

Naziler, bazı eşcinselleri 1933’te iktidari ele geçirir geçirmez toplama kamplarına göndermişti. Bu mahkûmlar Almanya’nın dört bir yanından geliyordu ve genelde tek ortak noktaları hapse olmalarının sebebiydi. Bazı eşcinseller yanlışlıkla farklı suçlarla kaydedilirken Naziler bazı siyasi suçluları da kasten eşcinsellik kategorisine soktu. Mahkûmlar, hapishanede eşcinselliğin hoş görülmediğini belirten üzere pembe üçgenler takmak zorundaydı. Hayatta kalanların anlattıklarına göre eşcinseller kamplarda en kötü muamele görenler arasındaydı.

Naziler, eşcinselliğin tedavi edilebilir bir hastalık olduğuna inandıkları için, onları bu “illetten kurtarmak” üzere aşağılama ve ağır bedensel iş içeren bir dizi politika uyguladılar. Gardiyanlar, eşcinsel mahkûmları geldikleri andan itibaren aşağılıyor ve dövüyordu. Sıklıkla diğer mahkûmlardan tecrit ediliyorlardı. Auschwitz’in müdürü Rudolf Hoess, anılarında onları, eşcinselliklerini diğer mahkûmlara ve gardiyanlara bulaştırmamaları için tecrit ettiklerini yazdı. Dora Mittelbau’daki yeraltı füze fabrikasında veya Flossenbürg ve Buchenwald’daki taş ocaklarındaki

mahkûmların görevlerinden sorumlu personel, eşcinsellere sıklıkla ölüm tehlikesi içeren işler verildiğini kaydetti.

Kamplarda hayatta kalmanın çeşitli yolları vardı. Bazı eşcinsel mahkûmlar, masa başı idari işler bulmayı başardı. Diğerleri için, cinsellik bir hayatta kalma aracı hâline geldi. Bazı ‘Kapo’lar genellikle genç mahkûmlar arasından birini seçip onlara seks karşılığında ekstra yemek veriyor veya diğer mahkûmlara karşı himayelerine alıyorlardı.²⁸ Eşcinsellerin ‘Kapo’ olduğu çok nadirdi çünkü diğer mahkûmlardan destek görmüyorlardı. Elbette ‘Kapo’nun himayesi gardiyanların uyguladığı şiddete karşı koruma sağlamıyordu. ‘Kapo’lar, genelde mahkûmdan sıkılıyor, bazen onu öldürüyor ve bir sonraki nakilde gelenler arasından yenisini buluyordu. Homoseksüel mahkûmlar kendilerini korumak için kişisel tedbirler alabilseler de grup olarak diğerlerinden destek bulamıyorlardı. Maruz kaldıkları şiddeti hafifletecek bu destek olmadığından, eşcinsel mahkûmlar genelde pek uzun süre hayatta kalamıyorlardı.

Bazı eşcinseller için hayatta kalmanın yollarından biri, ceza hukuku yetkililerin cinsel sapkınlığa karşı bir “tedavi” olarak önerdiği kastrasyon işlemiydi. Mahkemelerde veya toplama kamplarındaki eşcinseller, daha cezalarının hafifletilmesi karşılığında bazen için bu yöntemi kabul ediyordu. Sonradan yargıçlar ve SS kamp yetkilileri, bu işlemi eşcinsel mahkûmların rızası dışında da gerçekleştirmeye başladılar.

Nazilerin eşcinselliği “tedavi” etme arayışları, toplama kamplarındaki eşcinsel mahkûmlara deneysel ilaç tedavileri uygulamayı da içeriyordu. Bu deneyler hastalıklar, sakatlıklar ve hatta ölümlere yol açtı ama bilimsel bir sonuç vermedi.

Toplama kamplarında ölen eşcinsellerin sayısı ile ilgili bir istatistik bulunmamaktadır.

²⁸ Toplama kamplarında SS’in diğerlerini denetlemek üzere seçtiği mahkûm. [ç.n.]

Gilles Deleuze/Gherasim Luca:

“Karşı-Ödipus” ile “Na-Ödipus”un

Paradoksal Buluşması

Iulian Toma, Brock University

Parçalanmış Bir İmge

Gilles Deleuze’ün felsefesine aşına herhangi bir okuyucu, edebi eserleriyle onun düşüncelerine merkez oluşturan birçok yazar ismi sayabilir: Kafka, Proust, Artaud, Beckett ve daha nice. Burada bahsedebileceğimiz tüm isimler arasında şair Gherasim Luca muhtemelen ilk akla gelen olmayacaktır. Bu durum, filozofun Luca için, biraz da provokasyon amacıyla söylediği “le plus grand poète de langue française vivant” (*Abécédaire*) “Fransızca konuşan, yaşayan en büyük şair” iddiasıyla tezat gösterir.

1940’larda Paris’e yerleşen Bükreşli sürrealistlerden Gherasim Luca, çoğunda ressamlarla birlikte çalıştığı şiir derlemeleri ve makaleler yayımladı ve görsel çalışmalara ve şiir performanslarına imza attı. Deleuze’ün ilgisini hakikaten çekmişe benzer; bu ilgi hem birbirlerine yazdıkları mektuplara hem de Deleuze’ün yazılarına ve konuşmalarına yansımıştır.

Bu denemenin amacı, arzuyu ödipal modelin dışında yeniden tanımlamak gibi ortak bir hayali paylaşan bu iki adam arasındaki sıcak, entelektüel iletişimi incelemektir. 1972’de, Félix Guattari ile “Kapitalizm ve Şizofreni”nin ilk cildini yayımlamak üzereyken Deleuze, şiirlerindeki “na-ödipal” düşünceleriyle merakını uyandıran Gherasim Luca adlı bir adamı keşfetti. O andan hayatının sonuna dek²⁹, Luca’yı okumaya, kâh ürettiği sanat eserleriyle kâh şairle girdiği birebir diyaloglarla devam etti. Filozofun Luca’nın birçok kereler methettiği şiirine olan beğenisi arttıkça

²⁹ Gherasim Luca 1994’te, Deleuze 1995’te öldü.

Deleuze ve Luca arasındaki alışveriş, kısa sürede Freudyen psikanalizin kilit kavramlarının da ötesine geçti. Hatta filozofun Luca'nın şiirine beslediği bu koşulsuz takdir, bu iki deha arasındaki buluşmaların asal özelliği olmaya devam etti.³⁰

Ancak edebiyat tarihçileri salt olguyla yetinemezler. Vazifeleri arasında koşulları, dönüşümleri ve değişimleri de gün yüzüne çıkarmak vardır. Önünüzdeki bu deneme bugüne dek sadece kısmen yanıtlanmış üç soruyu ele almaktadır. Deleuze ve Gherasim Luca'nın şiirinin buluşmasına yol açan koşullar nelerdi? Daha doğrusu, filozofun bu sevdasının altında yatan sebep veya daha somut bir şekilde dile getirmek gerekirse Deleuze'ün Luca'nın şiiriyle Kafka ve Beckett'in eserlerini karşılaştırmasını dayandırdığı gerçek neydi? Daha da önemlisi, Luca'ya başlangıçta büyük ölçüde "na-ödipal" boyutu yüzünden kapılan Deleuze'ün 1973'ten sonra bir daha onun bu özelliğinden hiç bahsetmemesi, onun yerine Luca'nın şiir dilinin Fransızca'yı nasıl *düşüklettiği* hususuna odaklanmasının sebebi neydi?³¹

Bu biyografik, entelektüel ve duygusal yakınlığı tüm kapsamıyla ele almak bilhassa geriye pek az yazışma kalmış olmasından dolayı bir hayli güçtür. Gherasim Luca'nın ismi Deleuze'ün yazılarında sıklıkla geçse de ne de olsa 1970'lere kadar eserleri Fransa'da pek bilinmeyen bu yazarı kişisel olarak nasıl okuduğu ve yorumladığına dair sistemli bir açıklama yazmamıştır. Bu iki kahramanın şahsen tanıştığını³², düzenli olarak mektuplaştığını, Deleuze'ün Luca'nın şiir okumalarına katıldığını ve çok etkilendiğini ve Luca'nın şiirlerinin onu garipliğiyle büyülediğini biliyoruz. Deleuze'ün Luca'nın ruhani yaşamın "na-ödipal"lığı kavramına oldukça sıcak baktığını da biliyoruz. Ancak Deleuze'ün yazılarını okuduğumuzda -ister şaire hitaben ister atfen yazılmış

³⁰ Bu hayranlık belirten cümle Deleuze tarafından Claire Parnet ile bir sohbetinde dile getirilmiştir: "Gherasim Luca est un grand poète parmi les plus grands" (*Dialogues 10*) "Gherasim Luca en büyük şairler arasında büyük bir şairdir" (*Dialogues II 4*)

³¹ "Devenir-mineur" kavramı için bkz. *Dialogues 73* (*Dialogues II 59*).

³² Gherasim Luca'nın dul eşi Micheline Gatti'nin benimle nazikçe paylaştığı bilgiye göre, Deleuze şairi bir defadan fazla ziyaret etmişti.

olsun- temel bir noktayı kaçırdığımız hissine kapılmadan edemeyiz. Adeta filozofun açıkça dile getirdiği, birbirine yakınsayan düşünce akışları zaman geçtikçe sönükleşmiş, düşüncelerini aydınlığa kavuşturması gereken kelimeler yerlerini, azıcık bile belirgin olmayan bir bulguyu doğrulamışçasına, yalıtılmışlığa ve eksikliğe bırakmıştır.

Kekemeliğe Dair: Bir Kavramın Doğuşu

“Anti Ödipus” (Félix Guattari ile), “Diyaloglar” (Claire Parnet ile), *Superpositions* (Carmelo Bene ile), *Mille Plateaux* (Félix Guattari ile), “Kritik ve Klinik” ve “Avenir de linguistique” başlıklarının tümü, çeşitli göndermeler aracılığıyla Deleuze’ün Luca’nın şiirine beslediği saygının göstergesidir. Bunlara ek olarak filozofun verdiği dersler ve Pierre André Boutang’ın (1988-1989) yapımcılığını üstlendiği TV için çekilmiş röportaj/belgeseli “L’Abécédaire de Gilles Deleuze” de vardır.

Gherasim Luca’nın şiirlerine bu bitmek tükenmez övgülerin kaynağı neydi? Deleuze şairin ismini Kafka ve Beckett’in yanına yazdığında, Luca’nın şiirlerinin “prodigieux bégaiement” (*Dialogues* 10) “muazzam kekemeliğinin” (*Dialogues II* 4) tarzın kalbindeki özü açığa çıkarma gücüne sahip olduğunu düşünmektedir. Gerçekten de Deleuze’ün Luca’nın şiir diline yaptığı her gönderme, onun *langue* ve *parole* (Saussure’deki manasıyla dil ve konuşma) arasındaki ilişkiyi belirlediğini düşündüğü gerilimle ilgili, en etkili tarzla ifade edilen söylemsel detaylarla ilgilidir. 1977’de yaptığı “tarz” tanımını hatırlayalım:

C’est la propriété de ceux dont on dit d’habitude “ils n’ont pas de style. Ce n’est pas une structure signifiante, ni une organisation réfléchie, ni une inspiration spontanée, ni une orchestration, ni une petite musique. C’est un agencement, un agencement d’énonciation. Un style, c’est arriver à bégayer dans sa propre langue. C’est difficile parce qu’il faut qu’il y ait nécessité d’un tel bégaiement. Non pas être bègue dans sa parole, mais être bègue du langage lui-même. Être comme un étranger dans sa propre langue. (*Dialogues* 10)

Genelde haklarında “Kendi tarzı yok” dediğiniz insanlara aittir. Bu belirleyici bir yapı veya düşünölmüş bir oluşum veya spontane bir ilham veya bir düzenleme veya bir kuple müzik değildir. Bu bir toplamadır, ifadeler toplamasıdır. Tarz, kişinin ana dilinde kekelemesidir. Bunun zorluğu, kekelemek için bir neden gerekmesidir. Konuşmada değil, dilin kendisinde kekeme olmak lazımdır. Kendi diline yabancı olmaya benzer. (*Dialogues II 4*)

Deleuze’ün bu tarz tanımı, bir sistem içinde kendini olumlayan ve bu eksantrik konumun hassasiyetinin farkında olarak *devenir-minoritaire* (düşökleştirme) kavramıyla ilgilidir. Öyleyse kilit nokta, bu konumlandırmanın dominant güçle karşılaştığındaki otantikliğidir: “non pas faire semblant, non pas faire ou imiter l’enfant, le fou, la femme, l’animal, le bègue ou l’étranger, mais devenir tout cela, pour inventer de nouvelles forces ou de nouvelles armes” (*Dialogues 11*) “çocuk, deli, kadın, hayvan, keke-me veya yabancı rolü yapmak, oynamak veya taklit etmek yerine tüm bunlar olarak yeni güçler ve silahlar edinmek” (*Dialogues II 5*).

Deleuze, Gherasim Luca’nın şiir dünyasından yola çıkarak kendi düşünce sistemine uyarladığı “kekeleme” mecazını üretir. Böylece sesin üretiminden dilbilimsel göstergeye kayma aracılığıyla, orijinalinde bir konuşma bozukluğunu belirten bu terim, dilin yaratıcı bir şekilde yeniden sahiplenilmesi anlamını kazanır. Ayrıca Deleuze’ün felsefesinin merkezinde yer alan, *dilin* bir göstergeler sistemi statüsünün sorgulanması, tarz üzerine şu düşöncelerinin bir sonucudur:

Faire bégayer la langue: est-ce possible sans la confondre avec la parole? Tout dépend plutôt de la manière dont on considère la langue: si l’on extrait celle-ci comme un système homogène en équilibre, ou proche de l’équilibre, défini par des termes et des rapports constants, il est évident que les déséquilibres ou les variations n’affecteront que les paroles. . . . Mais si le système apparaît en perpétuel déséquilibre, en bifurcation, avec des termes dont chacun parcourt à son tour une zone de variation continue, alors la langue elle-même se met à vibrer, à

bégayer, sans se confondre pourtant avec la parole qui n'assume jamais qu'une position variable parmi d'autres ou ne prend qu'une direction. (*Critique et Clinique* 136)

Dili, konuşmayla karıştırmadan tekletmek mümkün müdür? Her şey dile nasıl baktığımıza bağlıdır. Eğer onu sabit terim ve ilişkilerle tanımlı, dengede veya denge durumuna yakın, homojen bir sistem olarak görmeyi seçersek dengesizliklerin ve çeşitlenmelerin yalnızca konuşmayı etkileyeceği aşikârdır. . . . Oysaki sistem sürekli bir dengesizlik veya çatallanma hâlindeyse, her terim sırayla devamlı bir çeşitlenme durumundan geçiyorsa o hâlde dilin kendisi titremeye veya teklemeye başlayacaktır; ancak asla birden daha fazla değişken konumu olmayan veya asla birden fazla istikamete hareket etmeyen konuşmayla karıştırılmayacaktır. (*Essays Critical and Clinical* 108)

Gherasim Luca'nın bazı şiirlerindeki -aynı fonetik temayı tekrarlayarak ve değiştirerek ilerleyen- belli şablonlardan esinlenen *bégalement de la langue* (dilin kekelemesi veya teklemesi) kavramı, Deleuze'ün, göstergenin hem titreşen hem canlandıran temelde indirgenemez bir varlık olduğu teorisini, mecazi bir şekilde gösterebilmesini sağlar. Böylece Fransız filozofun bakışının altında, Gherasim Luca'nın şiiri kendisini hem kavramsal bir esin kaynağı³³ hem de *langue* ve *parole* arasındaki gerilimin dilbilimsel birleşiminin bir örneği olarak sunar.

Kekeme ve Topal

Luca'nın şiirsel şablonlarının garipliği Deleuze'ü büyülese de “kekelemenin” sürrealist kökenlerine hiçbir yerde değinmemiştir. Adeta edilgen bir okuyucu gibi, terim ve ifadelerin hayret uyandıran ayrışmasına ve yeniden oluşumuna tutunur ve bunun altındaki asal itki kaynağına inmez. Ancak Deleuze bu acayip şiir yazımının altında yatan prensibe yabancı değildir; “Anti Ödipus”un basıldığı yıl (1972), Sarane Alexandrian'ın *La Nouvelle Revue de psychanalyse*'de yayımlanan bir makalesinde hemen

³³ Alain Badiou, Deleuze'ü çeken edebi metinlerin “valeur occasionnelle” (28) “tesadüfi değer” (15) olarak adlandırdığı özelliğine dikkat çeker.

dikkatini celbeden bir şeye rastladı: *Premier manifeste non-oedipien* (İlk Na-Ödipal Manifesto) 1940'larda o zamanlar Bükreş sürrealistler grubunun üyesi olan Gherasim Luca tarafından yazılmıştı. Bu yazının varlığını doğrulayamayan filozof, o zamanlar Luca'nın Fransa'da en kolay ulaşılabilecek yayını *Héros-limite*'i okumaya koyuldu. Şairin 1947 ve 1952 arasında yazdığı yazılardan oluşan bu koleksiyonu okumak, 1972'de Luca'ya yazdığı mektupta da belirttiği üzere merakını iyice uyandırdı:

Monsieur, j'ai lu récemment les textes de *Héros-limite*. Je suis enthousiasmé, très frappé de la force et de la nouveauté de vos textes. Je souhaite tout lire. Auriez-vous l'obligeance . . . de me dire quels sont vos textes depuis *Héros-limite* ? . . . Je viens de lire, dans *La Nouvelle revue de psychanalyse*, que vous aviez écrit avec Trost⁶ un "Premier manifeste non-oedipien": où a-t-il paru ? (Boyer ve Ponsart 73)

Bayım, kısa süre önce *Héros-limite* adlı eserinizi okudum. Yazının etkisi ve tazeliğiyle heyecan dolu ve çarpılmış vaziyetteyim. Her şeyinizi okumak isterim. Eğer mahzuru yoksa . . . *Héros-limite*'ten beri yazdıklarınız nelerdir? *La Nouvelle revue de psychanalyse*'de Trost³⁴ ile birlikte "İlk Na-Ödipal Manifesto"yu yazdığınızı okudum; nerede yayımlandı?

Çok geçmeden Deleuze yalnızca Gherasim Luca'nın değil, Guattari ile kaleme aldığı ve ilk kez Ocak 1973'te *Minuit*'de sonra bir kez daha "Anti Ödipus"un ikinci baskısının ek kısmında yayımlanan "Bilan-programme pour machines désirantes" başlıklı denemesinden anlaşıldığı üzere, diğer Bükreş sürrealistlerinin de birçok çalışmasını okumuştur. Bu deneme, Trost (*Vision dans le cristal*) ve Gherasim Luca'ya (*Le Vampire passif*) birçok gönderme içerir. Guattari ve Deleuze, bu denemede Trost'un Freud'un düşsel yaşam kavramına getirdiği eleştirileri özetler:

On trouve déjà chez Gherasim Luca et chez Trost, auteurs étrangement méconnus, une conception anti-oedipienne du rêve qui nous semble très belle. Trost reproche à Freud d'avoir

³⁴ Bükreş sürrealistleri üyesi şair, teorisyen ve sanatçı

négligé le contenu manifeste du rêve au profit d'une uniformité d'OEdepe, d'avoir raté le rêve comme machine de communication avec le monde extérieur, d'avoir soudé le rêve au souvenir plutôt qu'au délire, d'avoir monté une théorie du compromis qui ôte au rêve comme au symptôme leur portée révolutionnaire immanente. Il dénonce l'action des répresseurs ou régresseurs comme représentants des "éléments sociaux réactionnaires" qui s'introduisent dans le rêve à la faveur des associations venues du préconscient et des souvenirs-écrans venus de la vie diurne. Or ces associations pas plus que ces souvenirs n'appartiennent au rêve, c'est même pourquoi le rêve est forcé de les traiter symboliquement. N'en doutons pas, OEdepe existe, les associations sont toujours oedipiennes, mais précisément parce que le mécanisme dont elles dépendent est le même que celui d'OEdepe. Aussi, pour retrouver la pensée du rêve, qui ne fait qu'un avec la pensée diurne en tant qu'elles subissent toutes deux l'action de répresseurs distincts, il faut précisément briser les associations. (*L'Anti-OEdepe* 473-74)

Tuhaftır, çok tanınmayan iki yazarın, Gherasim Luca ve Trost'un eserlerinde bize çok güzel görünen bir anti-ödipal rüya kavramına rastlarız. Trost, Freud'u Ödipal modelin tutarlılığını bozmamak uğruna rüyanın gösterim özelliğini görmezden gelmekle, rüyanın dış dünyayla iletişim kurulabilecek bir makine olarak kullanılma potansiyelini göz ardı etmekle, rüyayı hezeyandan ziyade hafızayla bağdaştırmakla ve hem rüyayı hem de semp-tomu muazzam devrimsel itici gücünden mahrum eden bir teori geliştirmekle suçlar. Trost, baskılayıcı ve bağlayıcıların eylemlerini, rüyaya bilinç öncesinden doğan çağrışımlar ve gündüz yaşamından doğan perde anılar aracılığıyla sızan "tepkisel sosyal unsurlar" olarak mimler. Ne var ki ne bu çağrışımlar ne de bu anılar rüyaya içkindir, bu nedenle de rüya onları sembolik olarak ele almaya mecburdur. Şu hataya düşmeyelim: Ödipus vardır ve çağrışımlar gerçekten de her zaman ödipaldir; fakat bunun nedeni onları ve Ödipus'u aynı mekanizmanın yönetmesidir. Sonuç olarak rüyadan, her ikisi de ayrı baskılayıcılara tabi oldukların-

dan dolayı gündüz düşüncesiyle aynı olan düşünceyi elde etmek için, bu çağrışımların kırılması şarttır.

Deleuze, Bükreş sürrealistlerinin ödipal sembolizme mahal vermeyen ifade biçimleri arayışlarına aşınaydı. Hatta tüm dikkatini Trost'un deneylerine yöneltmişti. Trost, arzuyu baskı ve yoksunluktan çözmek için *Vision dans le cristal*'de arzuyu rastlantısal olaylara, yani dış etmenlere bağlamaya çalışır:

Trost propose . . . une espèce de cut-up à la Burroughs, qui consiste à mettre un fragment de rêve en rapport avec un passage quelconque d'un manuel de pathologie sexuelle. Coupure qui réanime le rêve et l'intensifie, au lieu de l'interpréter. . . . pour faire émerger le désir dans son caractère non biographique et non mémoriel, au-delà ou en-deçà de ses prédéterminations oedipiennes. (*L'Anti-OEdipe* 474)

Trost . . . rüya parçası ile cinsel patoloji üzerine bir kitaptan rastgele seçilmiş bir paragraf arasında bağlantı kurmak suretiyle, Burroughs'u anımsatan bir cut-up önerir. Bu, rüyayı yorumlamaktan ziyade canlandırır ve yoğunlaştırır, . . . böylece arzunun biyografik ve belleksel olmayan boyutlarını ön plana çıkarır, ödipal ön belirlemelerin ötesine geçer.

Gherasim Luca tarafından "na-ödipal" olarak nitelendirilen aynı bölünmeli prensibe, şiirlerinde işleyen farklı yapısal tekniklerde de rastlanır; bunların arasında "bégaïement" (kekeleme) Deleuze'ü en çok etkilemiş olandır. Gherasim Luca da tıpkı Trost gibi, öznenin söylemini rastlantı gösterimlerine bağlayan bir anlam üretimi mekanizması geliştirmiştir. Yani özne, ses göstergesine metin dizisindeki gösterilenin pahasına aktif bir rol biçer. Böylece, kelimeler bir araya geldiklerinde sembolik yorum yapılamayacak bir hareket meydana getirirler, zira çağrışımları artık sadece konuşan öznenin sorumluluğuyla sınırlı değildir. Rastlantının fonetik manyetizma şeklindeki kesintileriyle bozulan bilinçdışı akışı, Luca'nın pek sevdiği bir kelimeyi kullanacak olursak "méconnaissable" (tanınmaz) hâle gelir.

C'est avec une flûte

c'est avec le flux fluët de la flûte

que le fou oui c'est avec un fouet mou

que le fou foule et affole la mort (*Héros-Limite* 61)

Flüt ile birlikte

Flütün hafif üflemesiyle

Deli evet elinde yumuşak bir kamçıyla

Deli kamçıladi deşti ölümü.

Süper egonun baskısından kaçmak için ıstırabı yenme, “affoler la mort”, yani “ölümü delirtmek” veya “ezmek” özlemi bu dize-lerde ön plandadır. Meta-metinsel yazım, Luca’nın şiirinin bir değişmezi hâline gelmektedir. Aynı zamanda [f] [l] [u] ve [y] ses birimlerinin tekrarı aracılığıyla meydana gelen sözcük karambo-lü, arzuları boşaltmanın tek yolunun dizginleri başıboş kalmış sözlere vermek olduğunun işaretidir.

Gherasim Luca’nın şiirinin bu özeti, şüphesiz pek şematik olsa da burada tek amaç şiirindeki esas söz konusu olan şeyi gös-termektir: Bu, bir yoksunluk olarak arzu kavramını çürütmektir. Böylece bu denemenin en baştaki amacına, yani Deleuze’ün yorumlamasının paradoksal yapısını vurgulamaya geliyorum. Luca’nın özgünlüğüne karşı hakiki bir heyecan gösterse de hiçbir zaman “na-ödipal” ile veya kendine has metinleştirme yollarını açıklayan bölünmeli prensipler ile kavramsal bir diyalog başlat-maz. Filozofun Luca’nın “teorik” yazılarına olan baştaki ilgisi, şaşırtıcı derecede kısa ömürlü olmuş gibidir; ıstırabı yenme ve yoksunluğu parantez içine koyma meselesi şiirlerinin çoğunda bariz sayılabilecek şekilde yer almasına rağmen üstelik.

Filozofun vazifesi elbette edebi eserlerin tekil olarak incelemek değildir. Ama yine de Deleuze’ün neden Luca’nın şiirinin altya-pısını oluşturan ve Freudyen psikanalize karşı kendi tutumuyla da nispeten alakalı kavramsal temelden hiç bahsetmediğini sor-gulayabiliriz. Gherasim Luca’nın da Deleuze’ün “Kapitalizm ve

Şizofreni" ile ilgili hiçbir görüş belirtmediği, Micheline Catti'nin³⁵ dediğine göre "Na-Ödipal ile Karşı-Ödipal"ın iki "çok farklı" şey olduğunu söylemekle yetindiği de bir gerçektir. Bu kısa ve öz ifade, şairin kendi dilbilimsel tekniklerine dair herhangi bir kişisel yorumda bulunmayan, kendi söylemine dair ketumluğunu göz önünde bulundurduğumuzda pek şaşırtıcı değildir. Fakat yine de bu iki kavramı birbirinden ayırarak ne yapmaya çalışmıştı? Belki de Anti-Ödipus, arzunun yoksunluğu içermeyen yeni bir kavramsal tanımını yapmaktan ibaretken, Na-Ödipal düşüncesi ise arzunun gözle görülmez olasılıklarını incelemesi gereken dil formlarını yapı söküne uğratarak arzuyu yeniden keşfetme amacı güden şiiri etrafında oluşturulmuştu. Başka bir deyişle, kelimenin tam manasıyla şiir *eylemi* ile bir teorik çalışmanın edilgen karakterini birbirinden ayıran uzaklığı belirtmek istemiş olabilir mi? Bu mümkün, ancak şu gerçeği değiştirmiyor: 1970 ve 80'lerde yazdığı hiçbir eserde Gherasim Luca, kendi şiir prensipleriyle ilgili söylemsel bir detay vermiyor.

Fakat Deleuze'un Luca'nın şiirlerine dağılmış "na-ödipal" göndermelerleriyle ilgili sessizliğini nasıl açıklayacağız? Bilhassa fonetik bir temanın çeşitlemelerinin Gherasim Luca'nın şiir dilinin temel şablonu olduğunu isabetli bir biçimde teşhis etmiş Deleuze'un, bunu şairin *arzuyu yeniden yaratmanın* itici gücü olarak gördüğü "olumsuzlamanın olumsuzlaması" prensibiyle hiç ilişkilendirmemiş olmasını nasıl yorumlayacağız?³⁶ Bu sorulara sade-

³⁵ Burada Gherasim Luca ve Deleuze ile ilgili sorularımı büyük bir nezaketle cevaplayan ve Deleuze'un kuzeni Alain Petit sayesinde tanışma fırsatı bulduğum Catti ile bir konuşmamızı alıntılıyorum.

³⁶ Gherasim Luca'nın eserlerindeki arzu kavramı, sonsuz yaratım olarak arzu, bazı açılardan sonradan Deleuze ve Guattari'nin öne sürdüğü "désir-production"a (üretim olarak arzu) işaret etmektedir. Luca, içgüdüsel itkilerin varlığını salt dinamik, kesintisiz ve belli bir varış noktası olmayan bir libido enerjisi akışı olarak görür. *Désir-invention*'un ayırt edici özelliği sürekli yeni objelere yönelmesidir, asla kendiyle bir olmamasıdır ve durmaksızın kendini yeniden tanımlamasıdır. Bu bakış açısına göre, arzunun referans noktası yoktur ve önceden belirlenmemiştir. İstirabın dışında yer aldığını ve doğum öncesi dünyaya duyulan nostaljiye aşına olmadığını düşünürsek bu güdü, yoksunluk hissinden farklı olarak tatmin veya doyuma yönelik değildir.

ce birkaç varsayımla cevap verebiliriz. Örneğin Deleuze'ün (Luca'nın 1940'larda dile getirdiği³⁷) na-ödüpal prensiplerin Luca'nın sonraki dönem şiirleri üzerindeki etkisini küçümseme ihtimalini de, şairin Romence yazdığı program niteliğinde diğer metinlerini okuma fırsatı olmadığı ihtimalini de göz ardı edemeyiz.³⁸ Aynı zamanda Luca'nın şiirini keşfetmenin, bu tekil *parole*'ü (konuşma veya deyiş) dilin *mineur* (düşük) kullanımını ortaya çıkaran bir örnek olarak teşhis eden filozofun odak noktasını değiştirdiğini de varsayabiliriz.³⁹ Sebepler ne olursa olsun, Deleuze'ün ilk bakışta her şey benzerliklerine işaret ettiği hâlde, bu iki kavramı karşı karşıya getirmeye asla teşebbüs etmediği bir gerçektir.

Gherasim Luca'nın Gücü

Luca'nın eserleriyle bu olası diyalogunda Deleuze, Luca'nın dilinin tarifsiz gücüyle ilgili övgü dolu bir söylem kullanırken onu sadece kendi gösterge ve dil felsefesi bünyesinde yorumlamaz. Şaire 1970'li ve 80'li yıllarda yazdığı az sayıda mektupta şairin yaratıcılığına duyduğu şaşkın hayranlığı sürekli belirtir:

Vous donnez à la poésie une vie, une force, une rigueur qui n'a d'égalé que chez les plus grands poètes. Vous êtes de ceux-là. J'éprouve pour votre génie une admiration et un respect qui font que chaque fois que je vous entends ou vous lis, c'est une découverte absolue. . . . Je suis de plus en plus frappé par la

³⁷ *Dialectique de la dialectique* (1945), *Inventatorul iubirii* (*L'Inventeur de l'amour*) (1945), *Moartea moartă* (*La Mort morte*) (1945), *Amphitrite* (Şubat 1947) ve *Le Secret du vide et du plein* (Nisan 1947).

³⁸ *L'Inventeur de l'amour suivi de La Mort morte* Gherasim Luca'nın kendi çevirisiyle ta 1994'te yayımlandı.

³⁹ Deleuze'ün dilin nispeten dengeli ve homojen bir sistem olarak ele alındığı dilbilim felsefesinde, "mineur" sözcüğünün anlamı çeşitli yorumlara açık geniş bir yelpazeye tekabül eder. Dilin düşük kullanımı onun dengesini bozma, "faire bégayer" "kekelemesine neden olma", yani "éléments . . . phonologiques, syntaxiques, sémantiques, le travail de la variation continue" (*Superpositions* 108) "fonolojik, sentaktik, semantik unsurlarını sürekli değişikliğe uğratma" yeteneğine sahiptir.

puissance d'une "logique" singulière qui meut chaque poème, dans votre oeuvre. (Mektup, 4 Mart 1989, Boyer ve Ponsart 76)

Şiire sadece en büyük şairlerin boy ölçüşebileceği bir can veriyorsunuz, bir güç, bir şiddet. Siz de o şairlerden birisiniz. Dehanıza duyduğum hayranlık ve hürmet yüzünden sizi ne zaman okusam veya dinlesem yeniden keşfediyor gibi oluyorum. . . . Eserlerinizde her bir şiiri canlandıran acayip "mantığın" etkisi her geçen gün beni daha da çarpıyor.

Gherasim Luca'nın şiirlerinin onda uyandırdığı duygusal etki, Deleuze'ün onun cazibesini entelektüel açıdan irdelemeyi reddetmesinin sebebi olarak düşünülebilir. Başka bir mektupta da yazdığı üzere: "J'ai déjà beaucoup à dire sur vos livres (hélas comment en serait-il autrement? je n'arrive pas à tuer le commentaire) mais ça m'intéresse moins en ce moment que l'émotion et l'admiration qu'ils me donnent, plus exactement qu'ils mettent en moi" (Boyer ve Ponsart 74) "Kitaplarınız hakkında zaten söyleyecek çok sözüm var (heyhat, başka türlü mümkün mü? yorumu öldürmeyi beceremiyorum), fakat şu anda bende yarattıkları, daha açık olmak gerekirse uyandırdıkları hisler ve hayranlığın karşısında önemsiz kalıyorlar."

Ancak bu duygusal etki Luca'nın şiirindeki teatral boyutla da alakalıdır: "Il lui est arrivé de faire des lectures publiques de ses poèmes; deux cents personnes, et pourtant c'était un événement . . . n'appartenant à aucune école ou mouvement" (*Dialogues* 10) "Şiirlerini iki yüz kişilik bir seyirci kalabalığının önünde okudu; bir etkinlikti bu ama ne bir ekole ne de bir akıma mensup bir etkinlik" (*Dialogues* II 4). Tiyatroyla ilgili düşüncelerini dillendirdiği *Superpositions*'ta filozof, Luca'nın şiirindeki gücü yaratanın ne olduğuna dair sezgilerini paylaştı: "On n'a jamais atteint à une telle intensité dans la langue, à un tel usage intensif du langage. Une récitation publique de poèmes par Gherasim Luca est un événement théâtral complet et merveilleux" (*Superpositions* 108) "Bu denli yoğun bir dile, dilin bu denli yoğun kullanımına daha önce erişilememişti. Gherasim Luca'nın şiir okumaları fevkalade, basbayağı teatral olaylardı." Filozof

kimliğini bir kenara bırakan Deleuze, şiir dilinin cazibesine kendisini edilgence bırakan bir seyirci gibi davranmaktadır. Yazıları Gherasim Luca'nın sesinin kendine özgü manyetizmasını tanımlamaya çalışan birçok tabir içerir ("etki," "kuvvet," "şiddet," "yoğunluk"); bu durum, Deleuze'ün de belirttiği saçma yorumlamaların kanıtı olarak görülebilir.

Bu yazıyı bitirirken Gherasim Luca'nın şiirini Deleuze'ün felsefesi ışığında yorumlama amacı gütmediğimi bir kez daha belirtmek isterim. Amacım, sadece felsefi ve manzum iki külliyat arasındaki bir buluşmanın söylemsel izlerini tek bir çerçeve içine yerleştirmekti. Bu buluşmanın sonuçları yalnızca karmaşık değil, aynı zamanda paradoksaldır. Karmaşıktır, çünkü Luca'nın şiirine çok farklı açılardan yaklaşımlar getirilmiştir. Paradoksaldır, çünkü sadece ismen benzese de meşhur "anti-ödipal" e karşın Deleuze'ün yazılarında "na-ödipal" diye bir kavrama rastlanmaması dikkat çekmektedir.

Fransızcadan çeviren: Hélène Gresso

DJ Pangburn



“Sanatçının Öpücüğü”, ORLAN, 1977

**Selfie'ler, akışkan cinsiyet ve "Memelere Özgürlük" hareketi-
nin esas öncüleri: Karşınızda günümüz feminizminin yolunu
döşeyenlere dair güvenilir bir kaynak!**

İster ressam ister performans sanatçısı veya müzisyen olsunlar, günümüzde kadın sanatçıların kafalarına ne eserse yapmalarını kanıksamışa benziyoruz. En azından Batı ülkelerinde. FKA Twigs'den Miranda July'a veya Lady Gaga'ya baktığımızda durum böyle görünüyor. Fakat tarihte yalnızca yirminci yüzyılın ortalarına kadar geri gittiğimizde bile, kadınlar ilham perilerinden ibaretti. Erkek sanatçıların ürettikleri eserlerin arkasındaki esin kaynağı, genellikle, kâh bakire kâh fahişe kâh aziz veya bunların arasındaki izleklerdi.

Mart ve Mayıs arasında Hamburger Kunsthalle, "The Feminist Avant-Garde of the 1970s" başlıklı, kadın sanatçıların acayip yaratıcı ve etkili eserlerine tanıklık etmiş 1970'lerdeki feminist avangardı konu alan bir sergiye ev sahipliği yaptı. Kûratör Gabriele Schor'un Viyana'daki Sammlung Verbund Collection'dan topladığı bu eserler "Feminist Avant-Garde" başlığıyla kitap olarak da yayımlandı. Editörlüğünü Schor'un üstlendiği bu kitap, şu an için sadece Almanca olsa da yakın zamanda İngiltere ve ABD'de de basılacak. Bu kitabı kutlamak üzere feminist avangardın bazı eserlerini, temalarını ve aralarında tanınmış Cindy Sherman veya gizli dâhilerden Francesca Woodman gibi isimlerin de bulunduğu sanatçılarını derledik.

A: Alter Ego – Öteki Benlik

70'lerde aktif olan çoğu feminist sanatçı benliklerinin dışına çıkmaya çalışıyordu. Bu, kimi zaman sadece kendileri için değil, tüm kadınlar için kendi sınırlarını keşfetmelerine yarayan öteki benlikler oluşturmalarına neden oluyordu. 70'li yıllar boyunca Cindy Sherman yarattığı öteki benliklerden koleksiyon yaparken Lynn Hershman Leeson da tıpkı deneysel komedyen Andy Kaufman'ın da yaptığı gibi, Roberta Breitmöre ismiyle bilinen inandırıcı, tek bir öteki benliğe sadık kaldı.

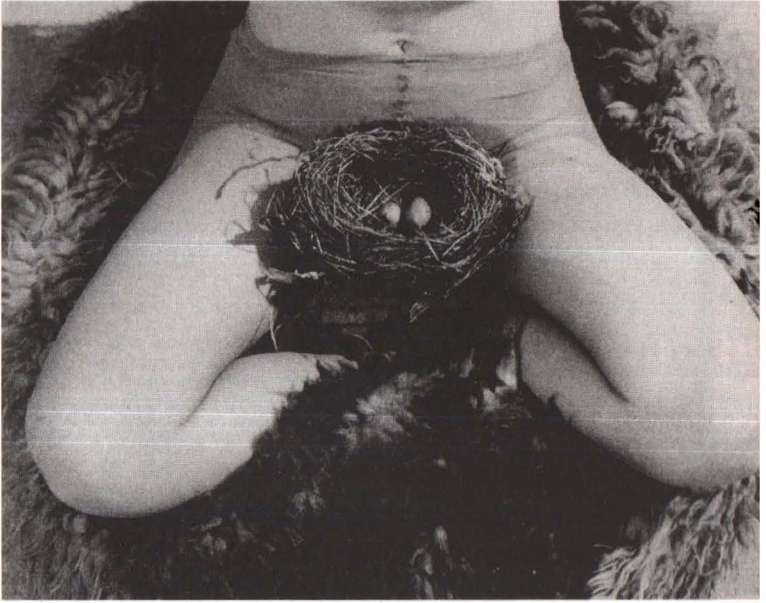


"İsimsiz" Cindy Sherman, 1975

B: Bodies – Bedenler

70'lerin feminist avangardının odak noktalarından biri kadın bedeniydi. Kadın bedeni birçok açıdan o dönemin tuvali olarak

veya mecrâ içinde mecrâ gibi bir rol oynadı. 60'ların cinsel öz-
gürleşmesinin ardından sonraki bu on yıl, kadın bedeninin bin-
lerce yıllık toplumsal, siyasi, dini ve ekonomik ataerkisinde
sembolize ettiği her şeyin yıkılmasına sahne oldu.



**"Yuva", 1979, Birgit Jürgenssen © Estate of Birgit Jürgenssen / Galerie
Hubert Winter, Viyana / VG Bildkunst, Bonn 2015 / SAMMLUNG VER-
BUND, Viyana**

C: Cindy Sherman

70'lerdeki onca kadın sanatçının arasında Cindy Sherman mu-
hakkak en ünlüsü ve muhtemelen en etkilisiydi. Fotoğraflarında
çeşitli rahatsız edici ve sürreal karakterler kullanmasıyla tanınan
sanatçının kadınların resmedilişini temelinden sarsan kılıkları-
nın, ileride Miranda July, Ryan Trecartin ve Nina Katchadourian
gibi isimlerin yolunu açan, şakacı ve serseri bir hava da vardır.



"İsimsiz (Lucy)", Cindy Sherman, 1975/2001 © Cindy Sherman / Metro Pictures, New York / SAMMLUNG VERBUND, Viyana

D: Demonstrations – Gösteriler

70'lerin feminist avangardı stüdyoda veya galerilerde gerçekleşen bir seri gösteri olarak düşünülebilir. Fakat 70'lerin feminist sanatçılarından sokağı seçenler de oldu. Bunların aralarında

şüphesiz en haber niteliği taşıyanlar Suzanne Lacy ve Leslie Labowitz'ti. 1977'de Los Angeles, "Hillside Katili" denen, gerçek adlarıyla seri katiller Kenneth Bianchi ve Angelo Buono'nun işlediği cinayetlerle çalkalanıyordu. Medyanın olayları sansasyona dönüştürmesinden duyduğu rahatsızlıkla Lacy, medyayı "kadınlara karşı işlenen suçlara dair çığ gibi büyüyen bir yazını" ihmal etmekle suçladı. İki sanatçı, "Matemde ve Öfkede" isimli bir protesto düzenlediler. Lacy gösteriyi internet sitesinde şöyle tanımlamaktadır:

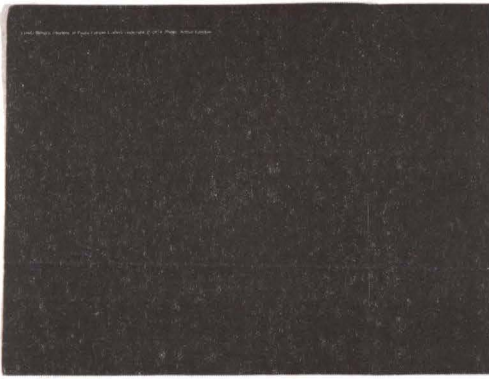
"60 kadınlık bir konvoy cenaze arabasını gazetecilerin beklemekte olduğu belediyeye kadar takip etti. 19. yüzyılın matemlerini hatırlatan siyah cübbeleriyle on uzun boylu kadın arabadan indi. Belediye binasının önündeki merdivenlerde sanatçıların her biri kadınlara uygulanan şiddetin farklı bir türünü dile getirdi ve tüm bu parçaları toplumsal rızanın dokusundaki bir parça olarak birleştirdiler. On sanatçının hepsi konuşmasını bitirdiğinde o arada belediyenin etrafını bir halay çemberi gibi saran konvoydan bir kadın, "Kız kardeşlerimizin anısı için direneceğiz!" diye bağırdı. Kırmızı giymiş onuncu kadın, nefsi müdafaayı temsil ederek öne çıktı. Şehir meclisi üyeleri destekleyici basın açıklamalarında bulundular ve Tecavüz Acil Hattı nefsi müdafa dersleri başlatacağını vadetti. Şarkıcı-besteci Holly Near "Fight Back" şarkısını bir gece önce bestelemişti ve meydanda enstrümansız söyledi. Eylem, yerel ve ulusal medyada geniş yankı uyandırarak amacına ulaşmış oldu."



“Matemde ve Öfkede”, 1977, Lacy & Labowitz gösterisi

E: Erotic – Erotik

Bu dönemin erotik bir boyutu da vardı. Örneğin Lynda Benglis’in bir vibratörü penismiş gibi önünde tuttuğu çıplak otoportresi skandal yarattı. Fotoğraf, *ArtForum*’da bir reklam için kullanıldı ve zamanın erkek hakimiyetindeki minimalizmine hafif bir hicivle yaklaşıyordu. Yelpazenin diğer ucunda ise kilden vajina heykelleri yapan ve nü fotoğraflar çeken Amerikalı sanatçı Hannah Wilke vardı. Wilke’nin büyük bir kompozisyon yeteneği olsa da nü fotoğrafları, tüm kusurlarıyla kadın bedeni yerine, onun mankenleri andıran güzelliğini vurguladığı gerekçesiyle eleştiri oklarına hedef oldu. Fakat bu bize Wilke’den çok eleştirmenler hakkında fikir veriyor, öyle değil mi?



Lynda Benglisli orta sayfa, ilk basımı Artforum Kasım 1974 Fotoğraf ve © Arthur Gordon, fotoğraf için sanatçıya ve Cheim & Read'e teşekkürler, New York

F: Feminine İdeal – İdeal Kadın

Feminist sanat patlamasına dek “ideal kadın” bir erkek icadıydı. 70’lerin feministleri, hepsi kendi tarzında, bu ideali parçalamaya giriştiler. Birgit Jürgenssen ve Cindy Sherman (özellikle “İsimsiz Film Fotoğrafları” projesinde olmak üzere) gibi bazıları sadece ev hanımı olarak görülmenin kültürel ağırlığından dem vurdular. Kimileri kültürel beklentilerle alay etmek için androjenliği kullandı veya kadının mutfaktaki geleneksel rolüyle dalga geçtiler. Sanja Iveković, bu konuyu, suratına kendisini güzelleştiren yerlere siyah çizgiler çizip ardından yüzüne ve boynuna masaj yaparak bu çizgileri dağıttığı bir klip çekerek protesto etti.

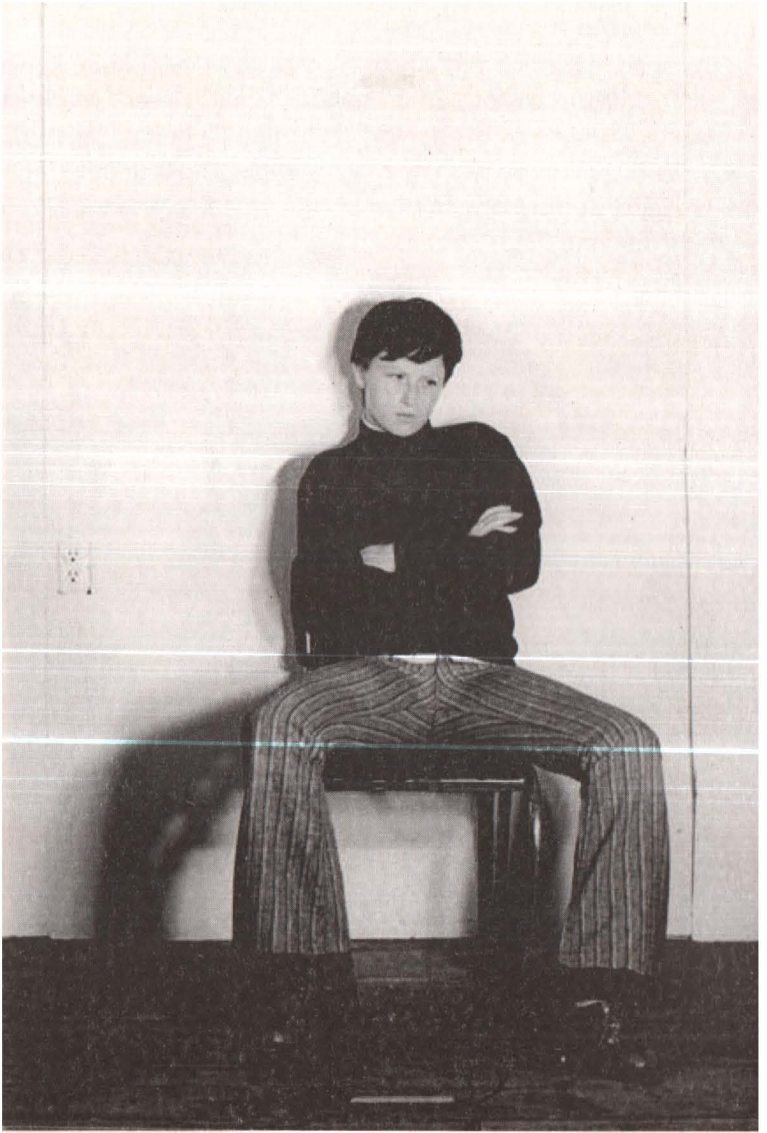
70’lerin feministleri ideal kadını tamamen silmeyi başaramasa da bazı temel kültürel varsayımları değiştirmek ve kadın haklarında son yıllarda atılan adımların yolunu açmak için çok şey başardılar.



Fotoğraf "Talimatlar No.1", 1976, siyah beyaz video, Sanja Iveković

G: Gender – Cinsiyet

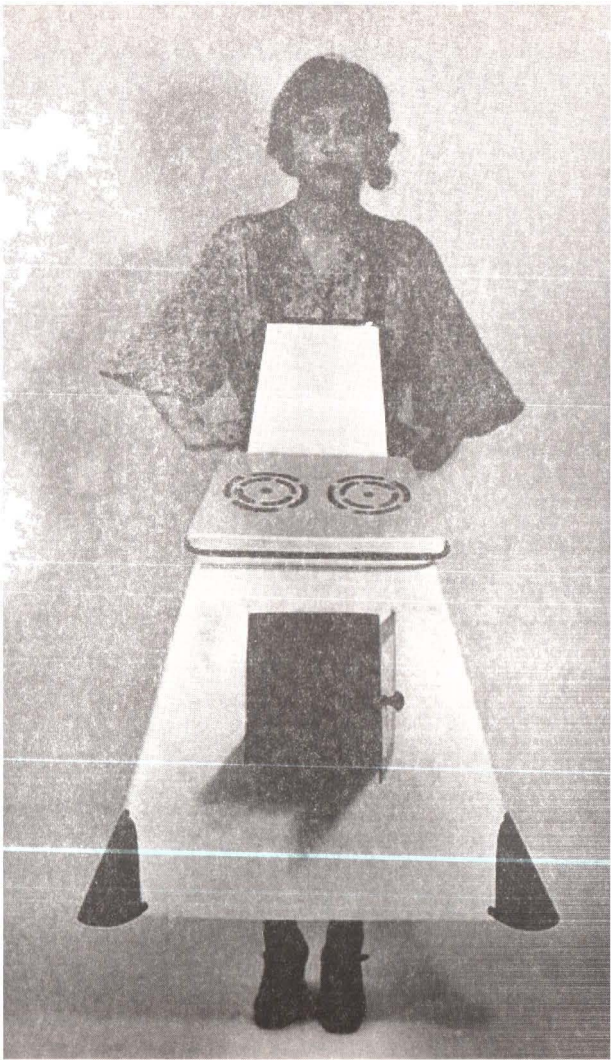
David Bowie ve New York Dolls cinsiyet kavramını esnetmeleriyle meşhur olabilirler ama 70'lerin kadın sanatçıları da bu oyunu oynadı. Örneğin Eleanor Artin "Kralın Portresi" eserinde kendisini sakallı bir adama dönüştürdü. Cindy Sherman da "Otobüs Yolcuları"nda yer verdiği üç androjen karakterle cinsiyetle oynadı.



"İsimsiz (Otobüs Yolcuları II)", 1976/2005, Cindy Sherman © Cindy Sherman, New York.
Metro Pictures, New York / SAMMLUNG VERBUND, Viyana

H: Housewife – Ev Hanımı

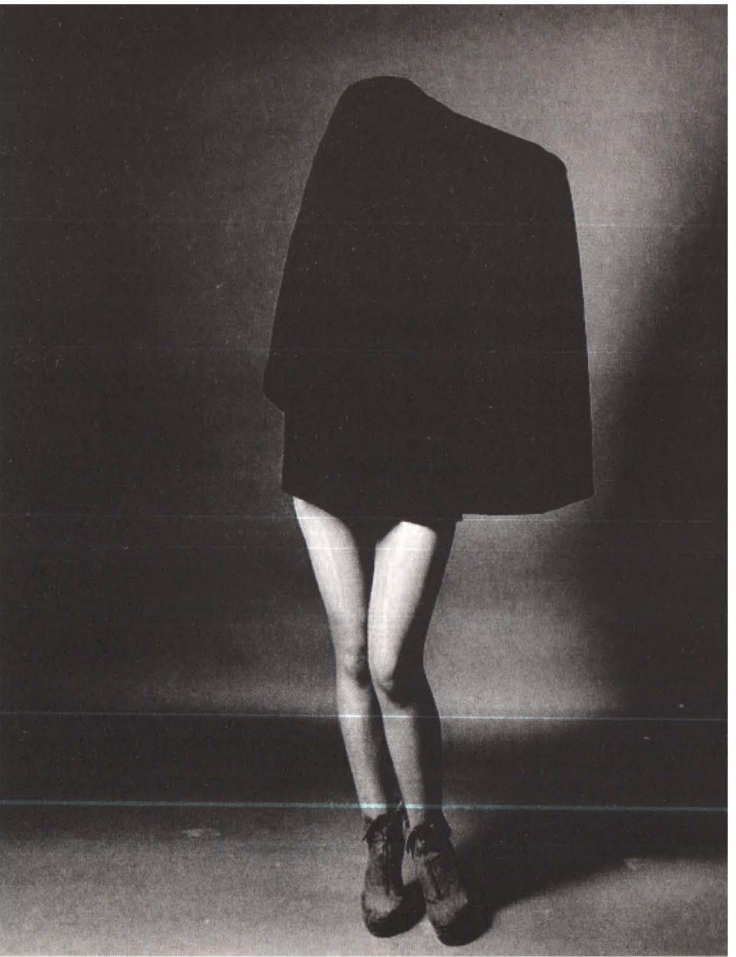
Eğer kültürel bir varsayımın çöpe atılması gerekiyorsa bu ev hanımı kavramıydı. Cindy Sherman “İsimsiz Film Fotoğrafları”nda, Martha Rosler ise “Mutfağın Göstergebilimi” videosunda bu ideali makaraya aldı. Alexis Hunter da manikürlü bir kadın elini Karl Marx’ın bir fotoğrafını temizlerken gösteren “Marksist Ev Hanımı (Yine de Ev İşini Yapıyor)” çalışmasıyla bu fikri eleştirdi. Fakat en büyük aferin herhâlde 1974 tarihli “Ev Hanımının Mutfak Önlüğü” performansında kendisini portatif ocak ve benzeri şeylerle donatan Birgit Jürgenssen’e gidecektir.



Birgit Jürgenssen'in "Ev Hanımının Mutfak Önlüğü", 1974-75

I: Identity Crisis – Kimlik Bunalımı

Londralı sanatçı Alexis Hunter, 1974'te "Kimlik Bunalımı" çalışması için iki hafta boyunca her gün birinden fotoğrafını çekmesini istedi. Altı siyah beyaz fotoğraf, fotoğrafçıların Hunter'ı nasıl gördüğünü gösterir. Bir fotoğrafta Hunter bir kask takmakta ve kendinden emin görünmektedir, diğerlerinde ise çekici veya dalgındır. Altı fotoğraf, o dönemin kadınlarının, bilhassa kariyerlerini inşa etmeye ve erkeklerin baskın olduğu toplumun zincirlerini kırmaya çalışan kadın sanatçıların kendilerini nasıl algıladıklarıyla diğerlerinin onları nasıl algıladığının birbiriniz tutmadığını gösterir. Son kırk yılda kat edilen büyük mesafeye rağmen, bazı şeyler hiç değişmemiştir.



"Röntgencilik Korkusuna Yaklaşım", Alexis Hunter © Alexis Hunter / Richard Saltoun, Londra / SAMMLUNG VERBUND, Viyana

J: Jokes – Şakalar

70'lerin feminist sanatına dönüp baktığımızda bir kısmının sağlıklı düzeyde bir mizah barındırdığını görürüz. Siyah beyaz fotoğrafı "Yuva"da Birgit Jürgenssen, tüylü bir halının üzerinde oturur ve kucağında iki tane yumurta vardır. Renate Bertlmann'ın "Nazik Dokunuşlar"ında iki lastik balondan meme ucu birbirine sür-tünürken "Tekerlekli Sandalyedeki Hamile Gelin" performansında sanatçı beyaz bir elbise, bir maske ve kafasında emziklerden yapılmış bir taçla hamileliği ve doğurmayı hicveder. Lynda Benglis'in çıplak vibratör afişi de 20. yüzyılın en komik sanat şakalarından biridir.



**"Nazik Pandomim", 1976, Renate Bertlmann © Renate Bertlmann /
SAMMLUNG VERBUND, Viyana**

K: Körperzeichnungen – Vücut Çizimleri

Annegret Soltau'nun performans sanatı eserleri "Körperzeichnungen" sanatçıyı yüzünü ve bedeni siyah ipliklerle sarılmış hâlde bir sandalyede otururken gösterir. Kalem veya fırçanın yerine, Soltau'nun çizim aleti iptir. Yüzünü ve vücudunu saran ip vücudunu deforme ederek ona öz algısı ve çağdaş toplumun ona yansıttığı algıyla sınırlanmamış bir şeye dönüşme imkânı tanır. Soltau internet sitesinde şöyle yazar: "En önemli gayem, bedensel süreçleri eserlerime katabilmek ve kendimi model olarak kullanmak; çünkü kendimle daha ileri gidebilirim."

L: Laceration – Yaralanmalar

Kendine zarar verme medyanın ağzını sulandırmadan çok önce, Gina Pane bu işin hakkını veriyordu. Milan'daki Galerie Diagramme'da gerçekleştirdiği 1973 tarihli performansı "Duygusal Eylem"de Pane, beyaz bir elbiseyle oturduğu yerden kalktı, ardından bir buket gülü elinde salladı ve sonra da cildini güllerin dikenleriyle deldi ve kendisini bir jiletle kesti. Çetin ceviz Pane bunu iki defa yaptı üstelik. Bir defa kırmızı bir defa da beyaz güllerle. Pane'in başka eserlerinde de kendine verdiği bedensel zarara baktığımızda Iggy Pop yanında çocuk gibi kalır.

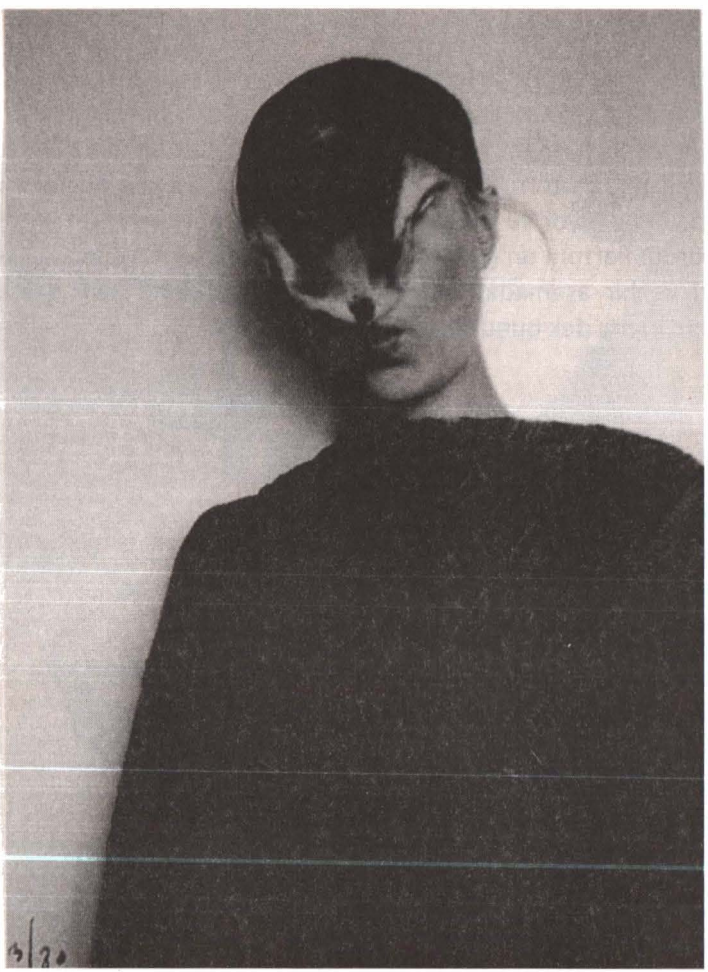


“Duygusal Eylem”, 1973, Gina Pane

M: Masquerade – Maskeli Balo

Cindy Sherman, 40’ın üzerinde acayip performansı ile tek kişilik maskeli balo gibi sayılabilir, ama maske takan tek feminist olduğunu söyleyemeyiz. Sanki günümüzde çekilmiş gibi modern duran fotoğraflarında Birgit Jürgenssen de portrelerini hayvan kürkleri ve kemikleriyle bezedi. Lynn Herschman Leeson’ın “Roberta Breitmore”u ise bir cümbüşten fırlamış gibiydi. Bir per-

formanstan uyarlanan 20 fotoğraflık serisi “Super-t-art”ta Hannah Wilke kendisini Maria Magdalena’dan Hazreti İsa’ya dönüştürmek için beyaz bir çarşaf kullandı. “İnsanlar Büyülenmişti” isimli gösterisinde ise Eleanor Antin, Kaliforniya’nın banliyölerinde bir pelerin, büyük bir şapka ve takma sakalla kral kılığında dolaştı.



**"İsimsiz (Küçük Kürklü Otoportre)", 1974/77, Birgit Jürgenssen © Estate of
Birgit Jürgenssen / Galerie Hubert Winter, Viyana / VG Bildkunst, Bonn
2015 / SAMMLUNG VERBUND, Viyana**

N: Naked – ıplak

“Memelere zgrlk” kampanyasından ve kadınlardan oluşan muhalif grup FEMEN’den önce çıplaklığı siyasi bir bildiri olarak kullanan Leh sanatçı Ewa Partum vardı. Partum’un 1974’teki “Değişim” performansında, bir makyz sanatçının vücudunun yarısını boyuyor ve işi bittiğinde onu bir sanat eseri olarak tanı-tıyordu. Partum’un çıplak performansları 70’ler boyunca devam etti ve bir aşamada, kadın sanatçılar erkeklerle aynı haklara sahip olana dek bunu sürdüreceğini açıkladı.



Düğün Davetiyesi #2, Penny Slinger, 1973 © Penny Slinger / Gallery Broadway 1602, New York / SAMMLUNG VERBUND, Viyana

O: Orlan

Mona Lisa'ya benzemek için bıçak altına yatmadan ve etinin bir parçasını Madonna'ya kurban etmeden önce Fransız sanatçı ORLAN, "Sanatçının Öpücüğü" adlı eseriyle de feminizmle hodri meydan demişti. Performans için ORLAN çıplak gövdesinin gerçek boyutlu bir fotoğrafını alıp onu bir yiyecek otomatına dönüştürdü. ORLAN, makinenin içine beş frank atanları bir öpücükle ödüllendiriyordu.



"Sanatçının Öpücüğü", ORLAN, 1977

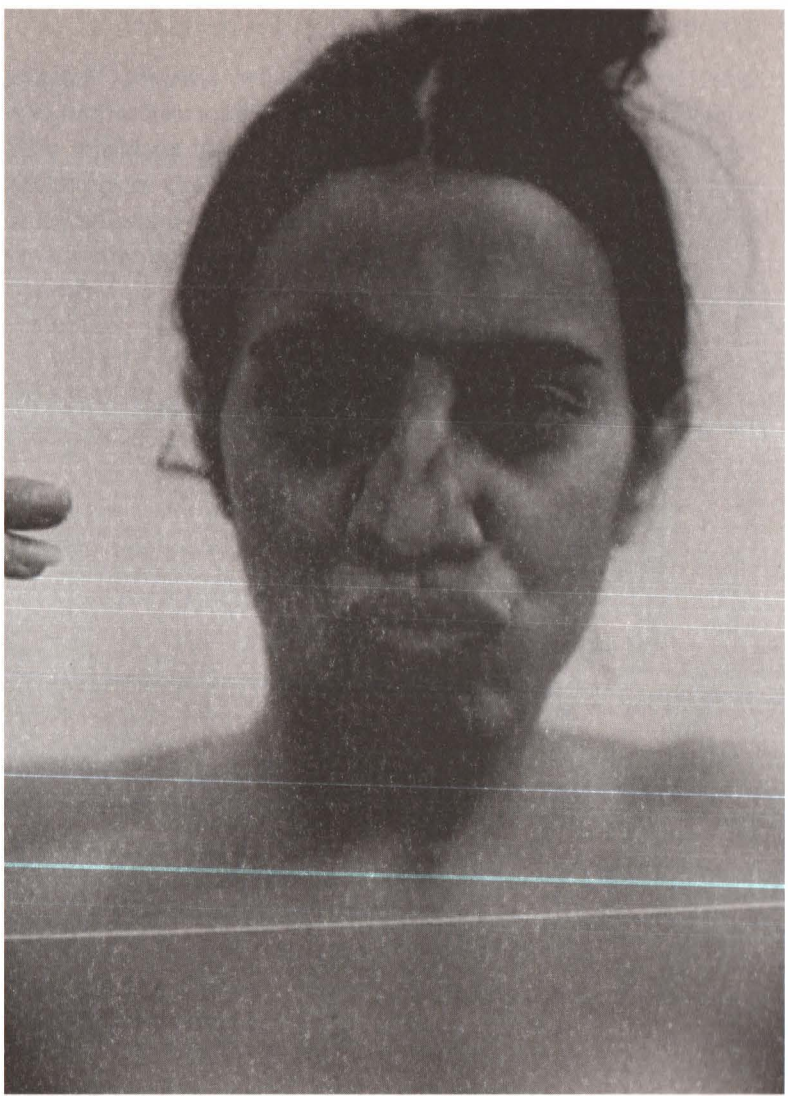
P: Pregnant Bride in a Wheelchair – Tekerlekli Sandalyedeki Hamile Gelin

Renate Bertlmann'ın "Tekerlekli Sandalyedeki Hamile Gelin"inden zaten bahsetmiştik ama bu eser daha fazla üzerinde durulmayı hake der. Bertlmann performans alanına beyaz bir duvak ve bir korku gösterisi maskesiyle getirildi; parmakları ve başı bebek emzikleriyle süslenmişti. Tekerlekli sandalyesinin arkasında "Lütfen İtiniz" yazan bir levha tutturulmuştu. Bertlmann sahneye itilirken boynunda asılı müzik kutusundan bir ninni yükseliyordu. Bertlmann durduğunda ninni kesildi ve seyirci gelinin karnından yükselen bir bebek ağlaması duydu. Elbette Bertlmann doğum yaptı ve ayağa kalktı. O sırada bandajlara ve lateksten bir göbek bağına sarılı kayıt cihazı yere düştü. Bebeğin ağlama sesi giderek yükselirken gelin binayı terk etti.

"Tekerlekli Sandalyedeki Hamile Gelin", 1978, Renate Bertlmann, [pinterest.com](https://www.pinterest.com) aracılığıyla

Q: Question – Sorgulamak

Eğer 70'lerin feminist avangardını özetleyen ve tüm mensuplarını birbirine bağlayan bir sözcük varsa o da sorgulamaktır. Sorgulamak, sanat dünyasının temelindeki düzendir. Cinsiyeti, kültürü, siyaseti, tarihi, benliği, kadınlığı, güzelliği, dini geleneği vb. sorgulamak. Dönemin feminist sanatçılarının ürettiği her şey, her şeyi sorgulama isteği ve cesaretinden doğmuştu.



"İsimsiz (Vücut İzleri Üzerine Cam)", 1972/1997, Ana Mendieta © The Estate Ana Mendieta / Galerie Lelong, New York / SAMMLUNG VERBUND, Viyana

R: Roberta Breitmore

Lynn Hershman Leeson, 1974 ve 1978 yılları arasında “Roberta Breitson” adıyla bilinen bir öteki benlik kullandı. Hershman Leeson, bu dönüşüm için peruklar, giysiler, kişisel geçmişini oluşturtmasını sağlayan makyajlar, ehliyet, kredi kartı ve psikolojik dramdan faydalandı. Breitmore karakteri öyle inandırıcıydı ki onunla tanışanlar tamamen uydurma biri olduğunu fark edemiyordu.



"Oluşum Şeması #1", 1975, Lynn Hershman Leeson © Lynn Hershman Leeson / SAMMLUNG VERBUND, Vienna

S: Selfie

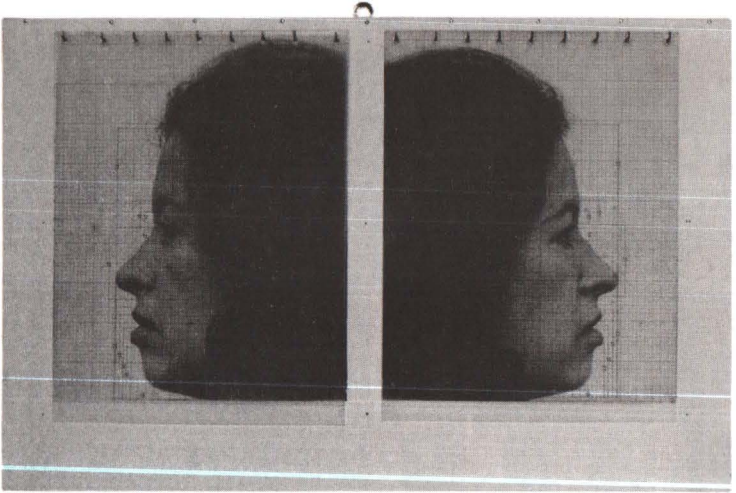
Dijital selfie'lerden önce Francesca Woodman'ın sürreal, ürkütücü otoportreleri vardı. 23 yaşında trajik bir şekilde kendi hayatına son veren Woodman gizemli bir sanatçıydı. İçinde yer aldığı portrelerin çoğunda, vücudu ve suratı bulanıklaştırılmıştı ve içinde soyulan duvar kâğıtları gibi şeyler olan az döşenmiş odalar kullanılmıştı. Woodman'ın fotoğraflarında sürreal ve gotik bir yan olduğu yadsınamasa da onları sanatçının intihar güncesi gibi görmek hata olur.



Fotoğraf Francesca Woodman

T: Technology – Teknoloji

Perulu sanatçı Theresa Burga zamanının çok ilerisindeydi. 79'lerde bilim ve teknoloji bazlı verilerle çalışan bir yeni medya sanatçısıydı. Enstalasyonu "Autorretrato. Estructura. Informe 9.6.72"de Burga'nın yüzü ve vücudu, elektrodiyagramlar ve fonokardiyodiyagramlar gibi, sanatçının benliğinin parçaları olarak gördüğü tıbbi raporların arasında görülüyordu. Ev bilgisayarları ve büyük veri çağına daha uzun yıllar varken Burga, kişinin kendisini çeşitli kişisel olmayan yöntemlerle nasıl ölçebileceğini gösterdi.



"Autorretrato. Estructura. Informe 9.6.72", Theresa Burga

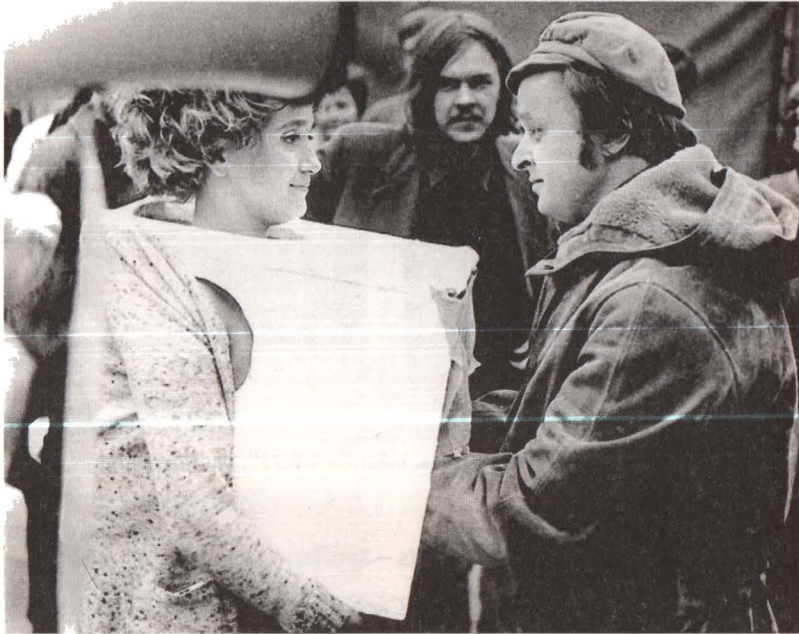
U: Up to and Including Her Limits – Sınırlarına ve Ötesine Kadar

Cindy Sherman'ın ardından, Carolee Schneemann sergide ve kitapta yer alan en meşhur sanatçı olabilir. En tanınmış eserlerinden biri "Sınırlarına ve Ötesine Kadar"dır. Schneemann, bu performans için, çıplak bedenini bir koşum takımına bağladı ve kendisini duvarları beyaz kâğıt kaplı bir odayı boyalı kalemle çizirken çift kanallı analog bir filme çekti. Schneemann aynı

eylemi yedi sene boyunca geliştirdi ve genellikle performansla-
rını filme aldı.

V: Valie Export

Avusturyalı multimedya sanatçısı VALIE EXPORT video enstalas-
yonlarından performans sanatına, bilgisayar animasyonlarına,
fotoğrafa ve heykele uzanan geniş bir yelpazede eserler Verdi.
Fakat “Bas ve Dokun Sineması” (Tapp- und Tast-Kino) en ses
getiren çalışması sayılabilir. EXPORT, bu performans için çıplak
üst vücudunu mobil bir sinemaya dönüştürdü. Vücudu görüle-
memesine rağmen, sokaktaki insanları sinema perdesine ellerini
sokup ona dokunmaya davet etti.



**“Bas ve Dokun Sineması”, 1968, VALIE EXPORT © VALIE EXPORT / VG
Bildkunst, Bonn 2015 / Galerie Charim, Viyana / SAMMLUNG VERBUND,
Viyana**

W: Women's Rights – Kadın Hakları

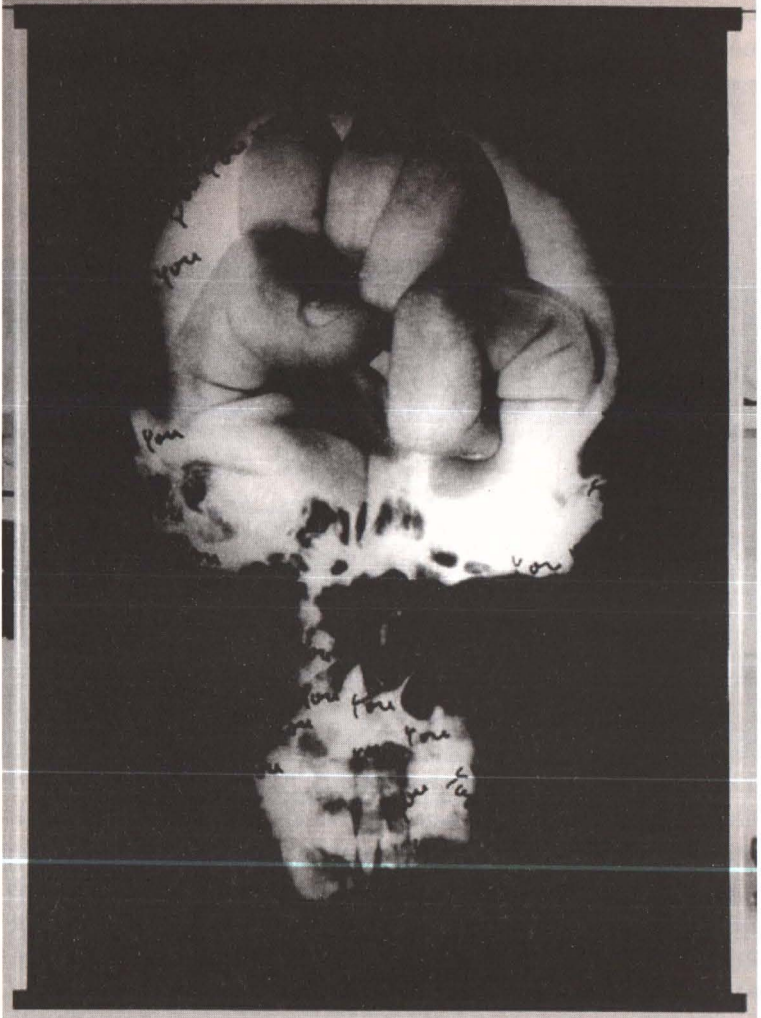
Dönemin bazı kadın sanatçıları muhalif veya bariz bir şekilde politik olmasa da bütün olarak feminist avangart, ABD'de, Avrupa'da ve diğer yerlerde kadın haklarının iyileştirilmesine büyük katkılarda bulundu. Feminist teorisyenler ve aktivistlerle birlikte feminist avangart sanatçılar da kadınlara hem sanatta hem de diğer kültürel cephelerde yeni ufuklar açtılar.



"Kendimin Taklitleri", 1973/2012, Suzy Lake © Suzy Lake / Georgia Scherman aracılığıyla Toronto / SAMMLUNG VERBUND, Viyana

X: X-Ray – Röntgen Filmi

Vücut sanatçısı ve görsel şair Ketty la Rocca kadın ellerine meraklıydı. Birçok eserinde bunu görebiliriz. “Kraniyoloji” eserinde la Rocca kafasının röntgen filminin üzerine parmak ve el fotoğrafları koydu ve bunu “sen” sözcüğüyle birleştirdi. Tüm bunlar beden, jest ve sözcükleri yeni bir şiir iletişimi aracılığıyla harmanlama projesinin parçasıydı.

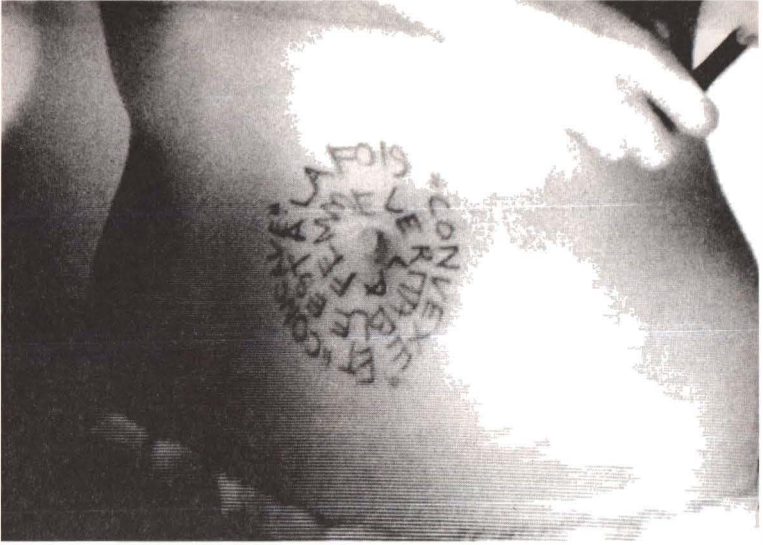


"Kraniyoloji", Ketty la Rocca, 1973

Y: Yalter

Türk sanatçı Nil Yalter feminist sanatın efsanelerinden biridir. 1974'te çektiği "Başsız Kadın (veya Göbek Dansı)" videosunda bir kadın karnına şiir yazıp ardından göbek atmaya başlar. Yal-

ter, eseri kadınların erotik heyecan nesnesi olarak görülmelerine tepki olarak yarattı.



Başsız kadın/Göbek Dansı, Nil Yalter, 1974

Z: Zorro

1975 tarihli “Mutfağın Göstergebilimi”nde Martha Rosler aslında Julia Child’ın mutfak zekâsını göstergebilimle (işaret ve sembol bilimi) harmanlamak suretiyle hicveder. Rosler kendisini alfabetik sırayla çeşitli mutfak gereçlerini kullanırken filme alır. En son Zorro’nunkine benzer bir bıçakla havada “Z” harfi çizer. Rosler’in “çatal”, “rende” ve “hamburger presi” gibi sözcükleri hiç bozuntuya vermeden ciddi bir ifadeyle söylemesi ve bir yandan söz konusu gereci kullanması seyirciyi önce güldürür, sonra da bir ev hanımının mutfaktaki esaretini düşündürerek tiksindirir.

Porno yıldızları set dışındayken ne kadar seks yapıyor?

Lydia Morrish



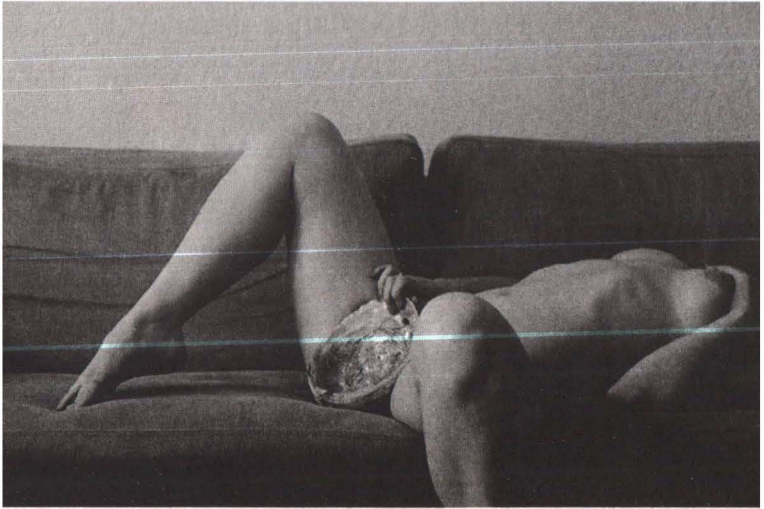
Erika kovala beni yakala beni ye beni

Porno endüstrisinin aktör, aktris ve yönetmenleriyle sabah 9 akşam 5 seksle meşgulken cinsel hayatlarını nasıl yaşadıklarını dürüstçe konuştuk.

Cinselliğini yaşayan sıradan insan için fantezilerini hayata geçirmek veya cinsel dürtülerini terbiye etmek basit bir olaydır: Eğer iki taraf da sevişmeyi isteyen yetişkinlerse yap gitsin. Bekârlar içinse heyecanlarını arada bir “el atıp” yatıştırmanın hiçbir sakıncası yoktur. Tutkulu bir sevişmenin ateşli dorukları ve beraberinde getirdiği avantajlarla hiçbir şey boy ölçüşemez.

Sağlıklı, samimi ve güzel bir seks; yaşamın en nefis armağanlarından biridir.

Porno endüstrisinin kamera önü veya arkasında çalışmak, insanın libidosu için zorlayıcı olabilir. Kitlelere erotizm sunmak kadar kıyak bir iş olamaz diye düşünebilirsiniz. Bütün gün seks yapıp bir de üstüne para aldığınız bir meslek harikadır, değil mi? Ancak porno yıldızlarının karşılaştığı tek engel, toplumun geri kalanı ve “geleneksel” kariyerleri tarafından hor görülme değildir. Sette seks yapmak veya izlemek, cinsel iştahın ve sonsuz gizemlerinin özünden kopma riskini de beraberinde getirir. Bacak arası kameraları, zorunlu kondomlar ve göstermelik ihtirasın olmadığı gerçek hayata baktığımızda porno yıldızlarının, erotik film yönetmenlerinin ve bunları dışındaki oyuncu ve set ekibinin kişisel ilişkilerinin bir sınavdan geçtiğini görürüz.



Vex Ashley

Bilgisayar ekranlarında çıplak görünmeye alışmış “glam-core” porno aktörü ve model Jay Smooth’a göre bu sektörde çalışıyor olmak set dışında yatak odasında tahrik edici bir şey. Kameralar karşısında sevişmenin gerçek hayattaki sevgilisini daha

da çok arzulamasına yol açtığını düşünüyor. Ama tam zamanlı değil. Smooth baştan çıkarıcı mavi gözlerini aktörlük için de kullanıyor. Porno setinde geçen bir günün ardından evde “seyircisiz” seks yapmayı seviyor. “Rol yapıyor olsanız bile, hareketleriniz bedeninizi ve duyularınızı uyarıyor. Bu cinsel enerjiyle dolduktan sonra eve, sevgilerinize döndüğünüzde bu enerjiyi dışarı boşaltmak istiyorsunuz,” diyor. “(Porno), asıl icraat için güzel bir ısınma egzersizi.”

“İnsanlar bu sektörde çalışmanın (insanı) hissizleştirdiğini düşünüyor. Elbette fiziksel olarak yıpranmak ve yorulmak mümkün, fakat bu cinselliğinize zarar geleceği anlamına gelmez. Benim durumumda hatta, tam tersi oluyor.”

Ancak Smooth pornoda profesyonel bir rol oynadığının altını çizerek ve bu yüzden zevk ve rahatlığın azaldığını belirterek kamera önünde ve arkasındaki seksin birbirine tezat tecrübeler olduğunu ifade ediyor. “Sette çalışmakla gerçek hayattaki seks arasında büyük fark var,” diyor. “Gerçek hayatta bir şey hissettiğiniz biriyle sevişiyorsunuz. Ortada zihinsel, daha derin bir bağ var. Cinselliğin bambaşka bir yönünü keşfediyorsunuz.” Elbette karşılıklı etkilenme oyuncuların kontratında garanti edilmiş bir vaat değil; tam aksine, porno yıldızlarının bütün gün hoşlarına giden herkesi becerdiğini sanıyorsanız yanılıyorsunuz. Bazen gerçek hayatta hiç hoşlanmayacağınız biri için de aleti kaldırmak gerekebiliyor.

“(Porno), asıl icraat için güzel bir ısınma egzersizi.” – Jay Smooth

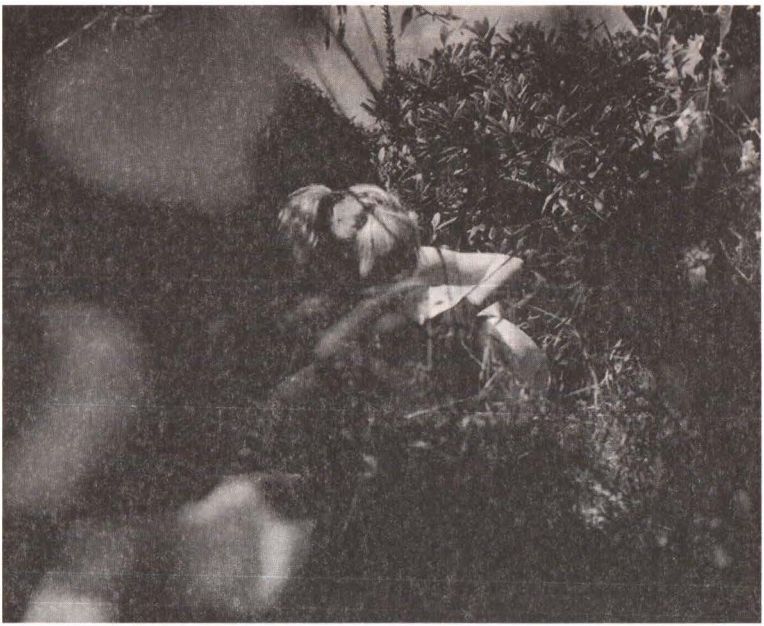
Fakat işin bazı avantajları da yok değil. Jay’i cidden gaza getiren oyuncular da var. Bana, “Birlikte çalışmayı sevdiğim bazı oyuncular var çünkü hem kimyamız tutuyor hem de karşılıklı güven ve anlayış var, bu da her şeyi kolaylaştırıyor,” diyor. Ancak meslektaşlara aşırı ilgi duymak pek verimli değil. Smooth eğer seks-ten fazla zevk alırsa “iyi performans ve sonuç gösteremeyeceğini,” söylüyor, “çünkü fazla havaya girerim ve böylece saatlerce devam edemem.” Ekliyor: “Dengeyi tutturmam lazım; hem uyurılmam ve heyecanlanmam gerek ama kontrolü de kaybetme-

melîyim. Bu hem beyni hem de beyin ve beden arasındaki bağılantıyı eğitmeyi gerektiriyor, çünkü kolay bir iş değil.”

Yeni filizlenen pozitif cinsellik ve kadın odaklı erotizm son zamanlarda porno endüstrisini kasıp kavururken biz de ekranlarda yakınlıktan yoksun, adi şipşaklardan ziyade gerçek zevk görmeye başlar olduk. Kadın pornosundaki bu rönesans, kadın orgazmını gündeme getirdi ve düzgün müstehcen filmler çekmek için gereken uygun cinsel simyanın yer aldığı gerçekçi bir porno talebinde bulundu. Peki aktörler bu konuda nasıl hissediyor?

Feminist porno sitesi XConfessions’ın arkasındaki erotizm uzmanı Erika Lust’a göre, insanlığın cinsel organlarını karıncalandıran filmler yapmak illa seksi şeylere ilginin sönmesine yol açmıyor. Hatta, tam tersi bir etki olabiliyor. İsveçli yönetmen bana porno sektöründe çalışmanın yatak odasında ekstra yaratıcılığa sebep olabildiğini söylüyor. “Bir şeyde ne kadar uzmanlaşırsanız, ondan o kadar zevk alırsınız. Gurmeler ve gastronomi gibi düşünün,” diyor şakayla karışık. “Elbette uzun bir çekimden sonra beklediğimden daha fazla tahrik olmuşsam seks yapmak istiyorum, bazen ise çekim öyle yorucu oluyor ki eve gittiğimde kendimi yatağa zor atıyorum.”

Lust ayrıca kamera arkasında çalışmanın son derece olumlu etkileri olduğunu öne sürüyor. Güzel insanların sevişmesini çekmenin, duyularını -üstelik sadece cinsel olanları değil- olumlu yönde uyardığını söylüyor. “Erotik filmlerde çalışanların 7/24 azgın olduğu elbette bir efsane; şahsen erotik filmler çekmenin zaman zaman ilham verici olduğu kanısındayım. Bazı günler ise içimden eve iş götürmek gelmiyor.” Benzer şekilde, erotizm işinde çalışmak Lust’ın birçok yerlerde hâlen tabu olarak görülen bu konuda daha ileri görüşlü olmasına yol açmış.



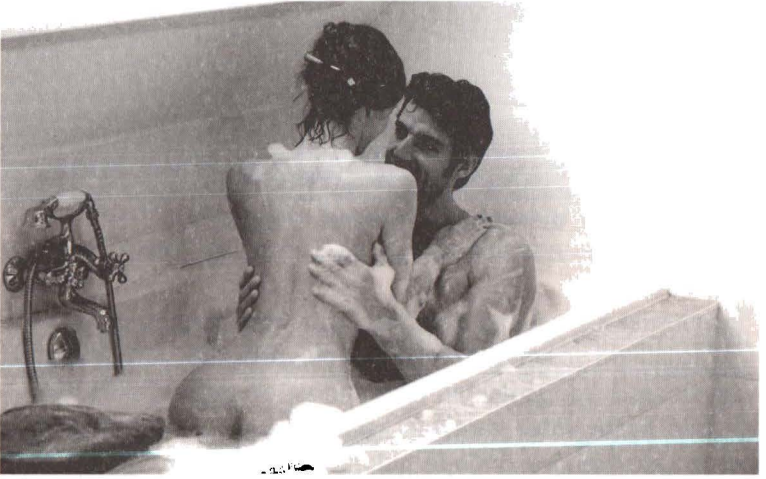
Vex Ashley. Fotoğraf: Vicki King

“İnsanı seks konusunda özgürleştiriyor. Yani daha meraklı, yaratıcı, açık fikirli ve kendinizden emin oluyorsunuz.” Seks hakkında yüksek sesle konuşmaktan korkulan ve en masum dürtülerimizin bile bastırılması gerektiği kaygısıyla yaşayan bir toplumda porno çektiğini göz önünde bulundurarak ekliyor: “Porno filmlerde oynamak seksi doğal, herkesin yaptığı normal bir şey olarak görmeye yardımcı olabilir.”

Elbette herkes farklı şekillerde etkilendiği için kimi porno filmlerde oynadıktan sonra tüm cinsel iştahını kaybedebilir, kimi de bu kariyer yolunu daha da tahrik edici bulabilir. Lust tüm porno oyuncularının birbirinden farklı olduğunu söylüyor. “Kimilerinin düzenli ilişkileri var, kimilerinin yok. Porno film yıldızlarının şöhreti hâlâ biraz kötü ve bu canımı gerçekten çok sıkıyor. Bazılarının (porno aktörleri) filmlerimde daha önce yapmadıkları yeni

şeyleri denedikleri oluyor, bu yüzden benimle çalışmanın onlara ilham verdiğini düşünüyorlar.”

Ne var ki bazıları için “anın” coşkusu, ortamın havasını kaybetmek, gerçek ve yapay yakınlık arasındaki hayati farkı oluşturuyor. Kamera karşısında sevişmenin kraliçesi, yaratıcı pornografi projesi Four Chambers bünyesinde “sinema ve seks dolu filmler” yapan Vex Ashley şöyle diyor: “Sevişip sevişmeyeceğinizi, olayların nasıl gelişeceğini veya karşınızdakinin sizden hoşlanıp hoşlanmadığını merak etmek kadar büyük bir heyecan yoktur. Benim için olaya giden yol en ateşli kısım olabiliyor ve sette her şey önceden planlandığı için bunu bulamıyorsunuz.”



Jay Smooth

Ana akım “ucuz porno diyarı”nda çalışan aktörlerden ve yönetmenlerden farklı olarak Ashley’in uzmanlık alanı sıradan pornodan ziyade daha sanatsal erotizm. Onun “büyülü gerçekçilik” olarak adlandırdığı bu erotizm; yaratıcı, macera dolu ve mistik. Özenle çekilmiş dört Four Chambers filminin oyuncusu ve yönetmeni Ashley, toplumun kınamasına rağmen mesleği hususunda açıkça özgür ve gururlu.

Günlük işlere gelirsek, porno sektöründe çalışmak illa kişisel ilişkileri bozmak zorunda değil. “Seksi sahiplenici, kısıtlayıcı bir fikir olarak algılamaktan kurtulmama yardımcı oldu. Başka insanları çekici bulmak ve onlarla yatmak istemek, diğer ilişkilerinizdeki yakınlığı bozmak zorunda değil. Porno çekmek ilişkilerinizi dürüstlük ve güzel iletişim üzerine kurmak için katalizör etkisi bile gösterebilir, çünkü her şeyi konuşmanız gerekir.”

Ancak Ashley tükenme ihtimalini gözardı etmiyor. Günbegün set ekibinin önünde seks yapmanın yıkıcı etkileri olabilir. “Tüm günü profesyonel olarak seks üzerine düşünerek, kafa yorarak ve sevişerek geçirdiğinizde bazen zevk için seks bir yük veya zahmet hâline gelebiliyor,” diyor. “İşte o zaman sıfırlanmak için bir ara vermeniz gerek.”

Cinsel birleşmenin kendisi dışındaki diğer sevişme türleri de son derece tahrik edici olabilir. Ashley şöyle diyor: “Yemin ederim, birinin barın öbür tarafından gözlerimin içine bakması beni birinin seks videosunu izlemekten çok daha fazla tahrik eder.”

“Tüm günü profesyonel olarak seks üzerine düşünerek, kafa yorarak ve sevişerek geçirdiğinizde bazen zevk için seks bir yük veya zahmet hâline gelebiliyor. İşte o zaman sıfırlanmak için bir ara vermeniz gerek.” – Vex Ashley

Porno destekçiliği, sansür karşıtlığı... Erotizme ahlaki bakış açınız her ne olursa olsun porno içeriğin hiçbirimiz için esas olayın yerini tutmadığı su götürmez bir gerçek. Porno yıldızlarının aşk hayatlarının illa mahvolmadığı görülse de karşınızdaki beğenmediğiniz biri olduğunda, öncesinde kontrat imzalandığında ve karanlıkta kıkır kıkır izleyen bir stajyerin huzurunda filme alındığında muazzam bir sevişmenin çıplak, duygusal gerilimini hissetmediğiniz bir gerçek. Ashley bunu isabetli bir şekilde tahlil ediyor: “Bana sorarsanız, yakınlık olayın kendisinden ziyade karşınızdakinden ne kadar hoşlandığınızla alakalı.”

“Bence iyi bir sohbet fevkalade samimi olabilir. İlginizi çekmeyen veya sizi heyecanlandırmayan biriyle sıkıcı ve işlevsel bir sohbet edebilirsiniz veya bazen de karşınızdakiyle öyle uyuşur-

sunuz ki tek istediğiniz sabaha kadar konuşmaya devam etmek-
tir. Seks de aynen böyle işte, mesele olayın kendisi değil kimle
yapıyor olduğunuz.”



Vex Ashley. Photography Four Chambers

Pornografi, Erotizm

Constance Penley

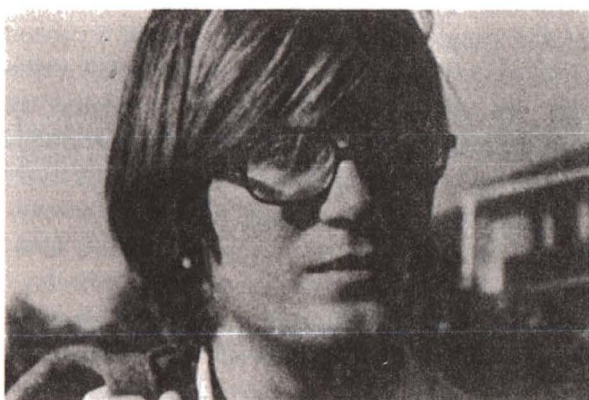


Sauve qui peut (la vie)'nin başlarında bir sahne, (özellikle pedofili açısından) pornografik olduğu suçlamalarıyla dikkat çekmişti. "Paul Godard" on bir yaşındaki kızı Cécile'i almak için futbol sahasına uğrar. Cécile ile aynı yaşta bir kızı olduğunu söyleyen antrenöre, hiç kızının "memelerini okşamak veya onu arkadan becermek" isteyip istemediğini sorar. Bu ve bunun gibi eşcinsel teklifler, zoofili, fuhuş, mastürbasyon, sadizm, mazoşizm, anal seks ve röntgencilik bahsi geçen diğer sahneler, sahiden de seyirciye geniş bir pornografi resmi sunmaktadır. Fakat filmin kendisi pornografik midir?

Pornografide, kontrol ve egemenlik fantezileri seyircinin sahneyle görsel diyalogu aracılığıyla gerçeğe dönüşür (elbette sado-mazoşizm son derece karmaşık bir egemenlik kavramına işaret eder). Fakat bu filmde bu sahneye bakışımız birçok açıdan eksik ve bulanıktır. Pornografik bir sahne için elzem olan öznenin tam fantezisi burada yer bulamaz. Örneğin Paul Godard ve antrenör arasındaki konuşmayı gözümüzle görmeyiz, çünkü o sırada ekranda Cécile'in (topu yakalayıp fırlattığı yakın plan çekim) anlık duraksayan görüntüsü vardır. Ekran Paul Godard'ın yüzünü yalnızca lafının öncesinde ve sonrasında gösterir. Karakter ve diyalogu birleştiren çekim/ters-çekim dinamiği olmayınca, Paul'un konuşması "havada kalır" ve hatta kendimize Paul (hikâye dünyasında söylediği) bu sözleri gerçekten telaffuz etti mi, yoksa bu ensest bir arzu mu (bilinçdışının konuşması) diye sorarız. En azından "Hiç memelerini okşamak istedin mi . . . ?" sorusu karakter olarak kati bir şekilde ona atfedilemez; aynı zamanda filmin genel kurgusu içinde ve tarafından (telaffuz düzeyinde) sorulmuş bir sorudur.

(Ekran "Korku" başlığının akabinde gelen) futbol sahası sahnesinde, seyirciye birçok kez filmin "dışından" bahsedilir; bu da tipik pornografik sahnelerin dar kurgusuna ve kapalı dünyasına terstir. Paul Godard kurgusal bir karakterdir, ancak aynı zamanda *Godard* olması gerekir. Antrenöre anlattığı Castro esprisi, ("Castro'yla ilgili en son şeyi duydun mu? . . . Kübalıların

Amerikalılar kadar sıkı çalışmamasından yakınıyormuş”) o sahnenin hem toplumsal (Castro, günümüz) hem de sinemasal gönderme olarak (Godard’ın Castro’nun sıklıkla yer aldığı erken dönem “siyasi” filmleri) bir dışarısı olduğunu ifade eder. Bu güya pedofili sahnesindeki bir başka toplumsal gönderme ise bu yorumlamayı yalanlar: Antrenörün “Hayır” yanıtından sonra, Paul annelerin çocuklarına babalardan daha kolay dokunabilmesinin adaletsizliğinden yakınır. Dolayısıyla film, Paul’ün sorusunu bu şekilde çerçeveleyerek erkeklerin kızlarına sapkın arzular besledikleri için dokunmak istediklerini değil, onlara dokunmaları tabu olduğundan dolayı sapkın arzular beslediklerini söyler.



Cécile'in görüntüsü ise, herhangi basit bir röntgenleme hazzı veya kolay bir görsel egemenlik vadetmez. Bunun nedeni hem görüntüdeki (Jean Epstein'in yavaş ve hızlandırılmış hareket dediği) "tedirgin edici fizik kanunları ve acayip mekanikler" hem de filmdeki bir kadın görüntüsünün, o görüntünün idealleştirme/saldırıya maruz bırakma şeklinde temsil edilerek belirsizliği ifade ettiği sahne gibi benzer başka anlarla paylaştığı özellikleridir. (Janet Bergstrom ve Raymond Bellour da bu belirsizliğe eğilmişlerdir.) Bu çeşitli kadın görüntüleri esasında bir erkek bakışının ele geçiremeyeceği şeylerdir: Tren istasyonunda suratına tokat yiyen kadın, buna rağmen iki erkek arasında seçim yapmayı reddeder; fahişe Marilyn-Nicole müşterilerine Orta Çağ'da kadınları aşağılayan dualardan okur. Isabelle ise tam da pornografik bir seks sahnesinin malum ikonu olarak resmedildiği anda, inlemekte olan suratına yapılan yakın çekim zevkin doruklarını vadederken, içinden yapması gereken günlük işleri düşünmektedir. Filmdeki tüm pornografik "görüntüler", aslında, kontrol amacı güden ve burada pornografik olarak yer alan erkek bakışının reddi veya hezimetini hakkındadır.

"Tedirgin edici fizik kanunları ve acayip mekanikler", aynı zamanda film boyunca karakterlerin bedensel ve cinsel davranışlarını ortaya çıkarmaya yarar ve bu hareketlerin gülünçlüğü herhangi bir pornografik merakı öldürür. Normalde pezevenklerinin sözünü dinlemeyen fahişeler dövülürken filmde şaplak yerler. Zoofili, bir kadının kıcını yalanmak üzere bir ineğe doğru açtığı son derece kısa bir çekimle geçitirilir. İnsanlar kucaklaşmak üzere karşı konulmaz bir şekilde yaklaşırken birbirlerine vurmaya başlarlar. Orgazmlar düpedüz sahtedir. Isabelle, fahişe Marilyn-Nicole ve iki iş adamının dörtlü seksi, Zihni Sinir projeleri gibi görünür. Pornografi retoriği, bu tip absürt ve saçma hareketlere mahal vermez.

Futbol sahası sahnesini ve pornografik simgeler içeren diğer sahneleri anlamak için, geniş anlatı çerçevesini de göz önünde bulundurmak gerekir. *Sauve qui peut (la vie)*'nin kurgusal başlangıç noktası muhtemelen film boyunca roman-deneme-

günlüğünden alıntılar dinlediğimiz Denise'dir. (*Isabelle*: "Projen bir kitap mı?" *Denise*: "Hayır, amabir kitabın parçası olabilir.") O hâlde filmin ortaya koyduğu sorun, bu pornografik "görüntülerin" bir kadının anlatısı olan muhtemel bir başlangıç noktası ile olan bağlantısıdır. Hikâyede yer almasına rağmen (kendisine hitap edilir, sesini duyarız) hiç görünmeyen Duras göndermesi ve Paul Godard'ın onun filmini izleyen öğrencilere ne zaman bir kamyon geçse (filmde birçok kere olan bu olay Duras'ın *Le Camion* filmine bir göndermedir) "kadın konuşması" (*parole de femme*) hakkında düşünme tavsiyesi; meselenin - pornografik ya da değil- "görüntüler" değil, kadınların konuşma ve yazma ihtimali ve söyleyecekleri olduğuna işaret etmektedir.

Bu, başka bir açıdan da "görüntülerin" kendileri değil, katkıda bulundukları mecazi önermeler hakkındadır. Godard, kullandığı bir seri mecaz aracılığıyla hem yönetmenin kültür ve film endüstrisi ile ilişkisini hem de cinsellik ve paranın ortak mekanizmalarını tanımlar. Bu mekanizmalar: Tüketimcilik (*Une femme mariée*), turizm (*Pierrot le fou*), fuhuş (*Vivre sa vie, Deux ou trois choses que je sais d'elle*) ve burada da pornografidir. Pornografi en başarılı mecazlarından biridir. Yönetmen, pornocudur; seks ve sinema ise (toplumumuzda) pornografidir. Fuhuş gibi pornografi de cinselliğin, pazarlanmasından ayrı düşünülemeyeceği bir yapı ortaya koyar. Fakat pornografi mecazının fuhuşun karşısında büyük bir avantajı vardır, çünkü romantikleştirilemez. "Fahişe olarak yönetmen" bir fedakârlık tınısı taşıırken "pornocu olarak yönetmen" taşımaz. Fahişeler birey olarak Godard'ın da birçok filminde yaptığı üzere romantikleştirilebilir, ancak bir iş ve bir kurgu janrı olarak pornografide fedakârlar veya kahramanlar yoktur.

Pornografik olmakla itham edilen eserler, genelde erotik kategorisine sokularak aklanır. *Sauve qui peut (la vie)* ise pornografik olsa bile böyle bir kurtuluş bulamaz çünkü erotiğin tam tersidir. Erotizm formülünde eril ve dişil, erkek ve kadın kesin zıtlardır. Erotizmin sunduğu fantezi ise bu zıtların tümleyici olduğudur (Lacan'ı tersine çevirirsek "Cinsel bir ilişki vardır"). Bu

dilek yüzünden erotizmde ölüm bu denli önemlidir. Eğer cinsiyetler tümleyiciyse ve birlikte bir tür bütün oluşturabiliyorlarsa arzulanacak hiçbir şey kalmamış demektir ve arzunun sonu da ölümdür. *Sauve qui peut (la vie)*'de cinsiyetler hiçbir zaman bir araya gelmez (böylece sondaki ölüm gerçek bir ölüm olarak yaşanmak zorunda değildir). Herkes farklı hızlarda hareket eder. Gerçekten öpüşemezler bile. Gerçekten dokunamazlar bile. Film, erotizmin antitezidir.

Eğer bu filme eleştiri yöneltilecekse bile bu kadınları güya pornografi aracılığıyla aşağılaması olamaz. Rahatsızlık yaratan unsur, itiraz edilebilecek nokta daha ziyade filmin kadınları özel olarak *kayırmasıdır*. Godard, filmdeki erkeklerin hareket edemediğini, bunu yalnızca kadınların yapabildiğini söylemiştir. Kadınlar; nereye ve nasıl hareket edecekleri konusunda kararsız olsalar da ekseriyetle karmaşık ve güçlüdür. Buna karşılık Paul Godard tamamen hastadır ve yalnızca "ölüm sahnesinde" hayata (bu durumda bilinçliliğe) geri gelir. Bu filmin mazoşist fantezisinde Paul Godard, kadınlar veya en azından onların değişim hevesine tezat edilgenliği tarafından yok edilir. Filmin finalinde sokakta ölümler hayatındaki kadınlar kayıtsız bir şekilde yürüyüp gider. Bu filmde kadınların aşağılandığı ve küçük düşürüldüğü birçok sahne görürüz; ancak kadınlar her zaman durumlarının son derece farkında olarak resmedilir. Isabelle, kız kardeşine müşterisinin esas amacının fahişeyi aşağılamak olduğunu anlatır. Marilyn-Nicole, iş adamlarına hizmet ederken Orta Çağ'da kadınlara edilen tüm hakaretimiz sıfatları sayar. Film, kadınların erkeklerden daha ilginç ve etkin, daha büyüleyici ve dolayısıyla daha tahripkâr olduğu imasını yapar.

Godard, *France/tour/détour/deux/enfant* ve *Sauve qui peut (la vie)*'de zamansallığı ve filmin ritmini yarı-hızlandırılmış yarı-yavaşlatılmış hareketli görüntüler aracılığıyla nasıl değiştirdiğini anlatırken bu türden bir kadın veya kız çocuğu görüntüsünün bir erkek çocuğunun görüntüsündeki ritim değişikliklerinden çok daha büyüleyici olacağını dile getirir:

“Bir kadının, örneğin ekmek almak gibi bile basit hareketlerini incelerken ritmi değiştirdiğimizde, kadının hareketlerinin birçok farklı dünya barındırdığını görürüz. Buna karşılık bir erkek çocuğunun hareketlerini yavaşlatmak hiç bu kadar ilginç olmaz. Görüntüyü ne zaman durdursak aynı şeyi görürüz. Fakat küçük bir kız, öylesine bir şey söylüyorken bile fevkalade bir hüznün ve bir an sonra neşe ifadesiyle bakabilir: *c’était des monstres* . . . Bilimle ilgilendiğimden ve kimi teorilere aşinalığımdan dolayı, erkek çocuğu çok daha kaba saba ve plastik gibiyken, küçük kızda farklı beden ve dünyaları, art arda patlamalarla birbirlerine dönüşen galaksileri seyrediyormuş izlenimine kapıldım . . . (“Propos rompus,” *Cahiers du Cinéma*, no. 316 (Ekim 1980).

Kadınların erkeklerden çok daha etkileyici bulunduğu açıktır. *Tabiatları gereği* gizemlidirler (dahası, Godard’a göre bu ilginin de mercek altına alınması gerekir: “Bilimle ilgilendiğimden ve kimi teorilere aşinalığımdan dolayı . . .”).”



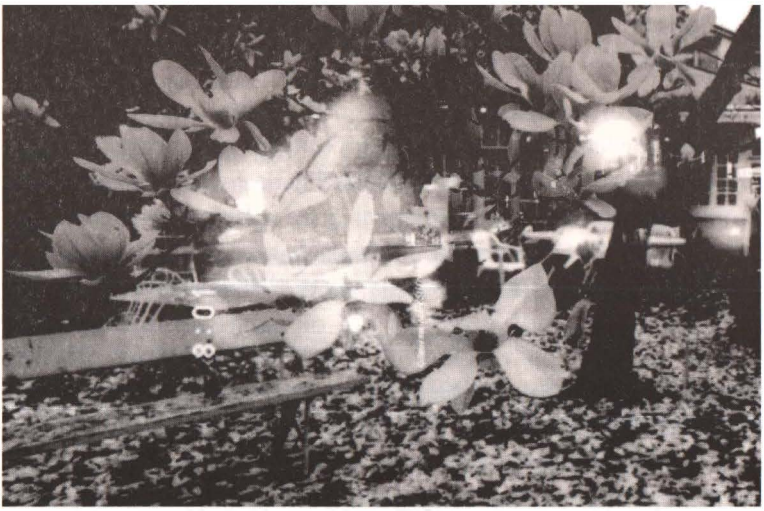
Sauve qui peut (le vie)’nin sorununu pornografi olarak tespit etmek, bağımsız görüntülerde (kadınların tokatlanması, dövülmesi, yere fırlatılması, çeşitli şekillerde aşağılanması) veya diyaloglarda (“Hiç memelerini okşamak istedin mi . . . ?”) değil de, filmin devamlı kullandığı cinsiyet farkında yatan daha derin

ve sorunlu mantığı gözden kaçırmaya yol açabilir. Filmin kur-
gusal yapısı, cinsiyetler arası farklılığı teorik (hikâyenin başlangıç
noktasının dışı bir anlatı olma ihtimali) ve insanların yaşam-
larında karşılaştıkları bir sorun veya zorluk olarak (örneğin
Paul'ün kadınların dünyasından, dışlıktan *dışlanmış* hisset-
meden edememesi) ele alsa da bu farklılığı şiddete varacak de-
recede özcü, mutlak ve bağdaşamaz görmektedir. Kadınların
etkenlik, erkeklerin edilgenlikle bağlantılandırıldığı klasik sine-
madaki rol değişiminden farklı olarak, bu filmde dişilik, cinsiyet
farklılığının asal unsuru hâline gelirken, erkek onun ötekisi olur.
Bu modelde kadın, belli bir üstünlük elde eder, ama bu üstünlük
(tabiatlarında) özlerinde yer aldığı varsayılan bir farklılık pa-
hasıdır ve kaçınılmaz olarak zıttını boğar. Film, anlatımında
çarpıcı derecede değişik bir erkeklik ve dişilik dağılımı benimser;
ancak kadınların doğal büyüğü olarak gördüğü şeyi sorgula-
madığı için, bu terimler en sonunda idealleştirilmiş bu kadınlara
yönelik başarısız bir saldırganlığa yanıt bir erkek mazoşizmi
mantığına göre şekillenirler. *Sauve qui peut (le vie)*, dişiliğin
özündeki farklılığı kutlayarak açılır -Denise'in taşrada bisikletine
binerken anlık duraksayan hareketlerini izleriz; vücudu, yüzü,
hareketleri "art arda patlamalarla birbirlerine dönüşen ga-
laksiler" gibidir- ve bu farklılığın erkekler için varsayılan sonu-
cuyla -Paul'ün bir sokakta ölmesiyle- sona erer.

Yoşimasu Gozo ile Röportaj

Aki Onda

Yoşimasu Gozo'nun sanat hayatı, ilk şiir kitabı *Şuppatsu*'nın (Ayrılık) yayımlandığı 1964'ten günümüze dek neredeyse yarım asırlık bir süreyi kapsar. Bu süre zarfında savaş sonrası Japon şiirinde eşsiz ve kendine has sanat eserleri üretmiştir. Eserlerinin bazıları öyle radikaldir ki basılı mecra yoluyla değil, ancak performans aracılığıyla iletilebilir. Ancak ne kadar zaman zaman başına buyrukluğuyla tanınsa da şiirin özünü keşfetme arayışı onu klasik geleneğe dahil eder. Belki de sanatsal olgunluğuna, Japon kültüründeki çoklu-mecra deneyselliğinin altın çağını yaşadığı 1960'lı ve 70'li yıllarda ulaşmasından dolayı, farklı mecralara yayılmaktan hiçbir zaman çekinmedi: 1960'ların sonundan itibaren görsel sanatçılarla, serbest caz müzisyenleriyle çalıştı; 1980'lerin sonuna doğru bakır plakalara sözcükler kazıyarak sanat eserleri üretti ve yakın zamanda ise fotoğraflar ve bir dizi videodan oluşan *gozoCiné* adlı bir projeye imza attı. Bugün 70 yaşını çoktan geride bırakmış olmasına rağmen sanatsal merakında herhangi bir azalma olmuşa benzemiyor. Bu röportaj Lower Manhattan'daki Pink Pony Café'de Yoşimasu ve gitarist ve DJ Otomo Yoşihide'nin Kuzey Amerika'nın birçok şehrinde gerçekleştirdikleri turnenin sona ermesinden bir gün sonra, 1 Ekim 2012'de gerçekleştirildi.



Yoşimasu Gozo. *İsimsiz*, 2008. 表紙 *Omotegami* (Sichosha)

Onda: Yoşimasu-san, size ilk önce Japonya’da 1960 ve 70’lerin kültürel ortamını ve sizin bu ortamın neresinde yer aldığınızı sormak istiyorum. 1964’te, Keio Üniversitesi’nden mezun olduğunuzda *Şuppatsu* (Ayrılık) isimli ilk şiir kitabınızı yayımladınız. O günlerde Japonya’da neler oluyordu?

Yoşimasu: Japonya ve ABD arasındaki Güvenlik Anlaşması krizi had safhadaydı ve öğrencilik yıllarım bunun gölgesi altında geçti. Altmışlar şüphesiz Japonya’nın Amerikanlaştığı yıllardı ve kültürel etkiler dalga dalga geliyordu: Edebiyatta Beat kuşağı, müzikte Bob Dylan ve Joan Baez, hemen arkalarından The Beatles. Şimdi o günleri düşündüğümde, üniversite çağlarımda Japonya’yı Beat’lerin eserleriyle tanıştıran en önemli ismin Suwa Yu olduğunu görüyorum. Kendisi bir şair, çevirmen ve komple harika bir adamdı ve birçok defa Allan Ginsberg’in “Uluma” ve “Kaddish” şiirlerinin okumalarını organize etti. Tokyo’da *Doin’* adlı, müzik, fotoğraf, şiir üzerine bir dergi çıkardı; bu dergide aralarında Şiriaşi Kazuko, Okunari Tatsu, Kusamori Şiniçi, Okada Takahiko ve Sawatari Hajime’nin de aralarında bulunduğu birçok isim yer aldı. Suwa Yu, ABD menşeilili bu yepyeni şiirin des-

tekçilerindendi ve çevresi, Japonya'daki avangart şiirin en ön safındakilerden oluşuyordu.

Şiirle birlikte Sonny Rollins ve John Coltrane sayesinde caz da geldi. Altmışların başı her cephede kültürel bir patlamaya tanık oluyordu. Ayrıca tabii ki görsel sanatlar da fevkalade önemliydi ve avangardın bayrağını Takiguçi Şuzo taşıyordu. Japonya'da sürrealizmin baş ismiydi ve böyle eşsiz bir tipe rastlamak gerçekten imkânsızdı. Takiguçi başlangıçta Nişiwaki Junzaburo'nun çırağıydı ama aslında özgür bir ruh olmanın yanı sıra çalışkan, hassas ve bilge bir düşünürdü. Etrafındaki çekirdek kadroda Isozaki Arata, Arakawa Şusaku, Takemitsu Toru, Tono Yoşiaki ve O'oka Makoto gibi isimler bulunuyordu. Ayrıca Butoh dansçısı ve koreograf Hijikata Tatsumi de vardı. Tereyama Şuji de. Tüm bu isimler Takiguçi Şuzo'nun yörüngesindeki bir galaksi gibiydi ve o dönemde Japon kültürünü en azından görsel sanatlar alanında değiştiren ve sarsanlar onlardı.

Bir sonraki nesil, Hi Red Center grubunu oluşturan Akasegawa Genpei, Nakanişi Natsuyuki ve Takamatsu Jiro'ydu. Onlardan başka 1970'te *Provoke* dergisini kuran ve fotoğrafa damga vuran fotoğrafçılar Takanaşi Yutaka, Nakahira Takuma, Moriyama Daido ve Taki Koji vardı. Tüm bu sanatçılar nispeten dağınık bir galaksi oluşturunuyordu ve savaş sonrası Japonya'nın sanat akımları işte bu çevrede ortaya çıktı. İkebana sanatçısı Nakagawa Yukio ve Butoh dansçısı Ohno Kazuo da bu galaksinin göbek noktalarından ikisiydi. Mevzu Minami Gallery, Tokyo Gallery ve Şinjuku'daki Tsubaki Kindai Gallery gibi mekânlarda dönüyordu. Sanat ve edebiyat işte böyle bir ortamda yeşeriyor ve kesişiyordu.

Onda: Anladım. Japonya'yı Beat şairlerle tanıştıran Suwa Yu da bu galaksinin içinde miydi?

Yoşimasu: Hayır, onu öyle görmüyorum. O daha ayırıyordu ve başına buyruktu. İngiliz ve Amerikan edebiyatı alanındaki meslektaşları ona şüpheyle yaklaşırdı ve açıkçası pek çok da düşmanı vardı. Hayatta dikenli bir yolu seçmiş ve erken bir sona yürü-

müştü; ama katiyen görmezden gelinmemeli. “Uluma”yı ve “Kaddış”ı ve yanılmıyorsam Gregory Corso’nun da şiirlerini çevirmişti. Tokyo’da Nerima Ward’da yaşırdı ve edebi çevreler ondan alaycı bir şekilde “Nerima’nın hippisi” diye bahsederdi. Ama bence katkıları çok önemliydi. Şiriaşi Kazuko’nun da mensup olduğu şiir okuma ve “küçük dergiler” -taze yazarların eserlerini yayımlayan, kâr amacı gütmeyen dergiler- kültürünün yaygınlaşmasında öneyak oldu. Bunlar cidden çok derin şeylerdi, yeraltı edebiyatı dediğimiz şeylerden bile daha derindeydi.

Onda: Peki Suwa Yu ile nasıl bir ilişkiniz vardı?

Yoşimasu: Suwa-san *Şuppatsu*’yu 1964’te yayımlamamdan hemen kısa bir süre sonra okudu ve ondan edebiyat dergisi *Subterraneans*’ın ikinci sayısı için bir şey yazmamı istedi. O sayıya hâlâ gözüm gibi bakarım. O zamanlar hem samimi hem de tamamen özgür ve janrları esneten bir zihniyet hakimdi.

Subterraneans

ギンズバーグ特集

KADDISH 抄……………アレン・ギンズバーグ
原 訪 優 訳

フエン・ゴッホの耳に死を……………アレン・ギンズバーグ
松 浦 直 己 訳

*

ギンズバーグのカタログの歌……………片 桐 ユ ズ ル

ギンズバーグ周辺……………鎌 谷 幸 信

ギンズバーグ小説……………原 訪 優

*

ギンズバーグ略歴および主要著書その他



Allen Ginsberg issue

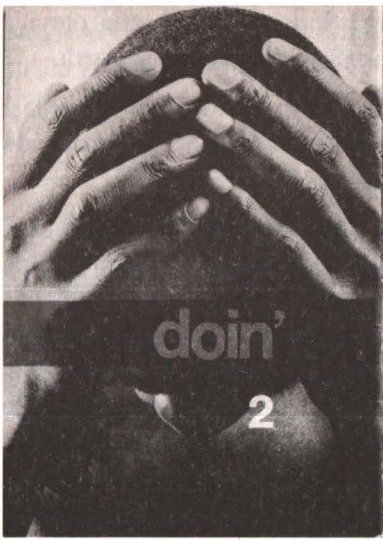


編 集・原 訪 優・東京都練馬区豊玉北 5・9・1
Ed. Yu Suwa 5.9.1 Toyotamakita Nerima-ku, Tokyo,
JAPAN. 25cents a copy. Mss Will not be returned

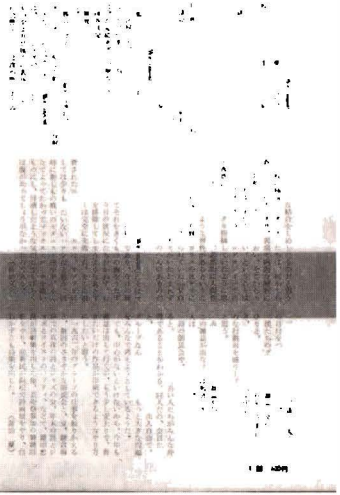
3

1962

Subterraneans'ın kapağı (1962), editör ve yayımcı Suwa Yu



編輯後記



Doin'in kapağı (1963), editör ve yayımcı Suwa Yu

Onda: Yani bu zihniyet ister Beat kuşağı olsun ister Güvenlik Anlaşması karşıtlığı, o zamanki diğer şeylerle de örtüşüyordu, öyle mi?

Yoşimasu: Sanırım tam Kenneth Rexroth'un Japonya'ya geldiği zamanlardı. Ona "Beat'lerin babası" derlerdi. İri yarı, lafını sa-kınmayan, eski toprak şairlerden bir adamdı. Rexroth'tan sonra Ginsberg ve Gary Snyder gibi daha genç şairler de Kyoto'daki Nanzen-ji Tapınağı'nı ziyaret ettiler. Kyoto hep revaçta bir şehirdi.

Onda: Amerikalı Beat'lerden biriyle tanışma fırsatınız oldu mu?

Yoşimasu: Evet oldu. Robert Rauschenberg 1964'te Japonya'ya gelmişti ve Sogetsu Art Center'da ünlü eseri *Gold Standard*'ın tohumlarını atan "Bob Rauschenberg'e Yirmi Soru" isimli bir performans sergilemişti. O sıralar Tokyo Üniversitesi Fransız edebiyatı bölümünde sürrealizmle ilgilenen bir grup oluşturan Tono Yoşiaki ve Ijima Koichi gibi parlak zekâlar vardı ve onların

sanat eleştirisi ekolü Tokyo kültüründe güçlü bir etki olmaya başlıyordu. Hepsi Takiguçi'nin galaksisinde büyük yıldızlardı.

Onda: Takiguçi Şuzo'nun aslında Fransız kültüründe uzmanlaşmış olduğunu düşününce galaksisine Amerikan kültürünün de sızmaya başlamış olması enteresan.

Yoşimasu: Önemli etkilere birisi de kendi kendini sürgün edip Fransa'dan New York'a kaçan Marcel Duchamp'dı. Aynı şekilde Max Ernst de. Amerikan avangardının Fransa'yla olan bağlantılarının unutmamalıyız. Arakawa Şusaku da New York'u üs edinmişti. Fransız aydın takımı New York'a göçtükçe, Fransa küresel kültür merkezi olma özelliğini yitirdi. Claude Lévi-Strauss bile aynı yolu izledi. Altmışların Takiguçi ve diğer sürrealistler etrafında oluşan Japon kültür ortamı da bu eğilimi izledi. Elbette bunlar dergilerden veya söylentilerden çıkardığım bilgiler; birinci elden anlatıyormuş gibi olduğuma bakmayın. Öyleymiş gibi davranmaya çalışmıyorum.

Onda: Japon aydınlarının Fransızlardan etkilendiğini ve onlar New York'a taşındıkça Japonların da onları izleyerek çağdaş Amerikan kültürünü keşfettiğini ve Japonya'ya taşımaya başladığını mı söylüyorsunuz?

Yoşimasu: Özetle olan bu.

Onda: Sogetsu Art Center nasıl bir yerdi?

Yoşimasu: İkebana çiçek düzenleme sanatında Ikenobo ve Koryu gibi muhafazakâr ekoller vardır ve bana kalırsa Sogetsu ekolü de Ikenobo'nun dallarından birisi. Okulun kurucusu, rakipsiz ikebana ustası ve yönetmen Teşigahara Hiroşi'nin de babası Teşigahara Sofu'ydu. Bu geleneğe bağlı dünyanın eski toprağından son derece yenilikçi bir akım filizlendi ve bu akım Sogetsu Art Center merkezliydi. Teşigaharalar varlıklı bir aileydi ve muhteşem bir mekânları vardı. Burası kültürün kalbinin attığı yere dönüştü. O sıralarda *Yomiuri Şimbun* gazetesi *Yomiuri Independent* isimli yıllık büyük bir sergi düzenliyordu. Gazetenin sanat sayfasının editörü Kaido Hideo bu serginin arkasındaki isimdi ve

birçok sanatçı ilk çıkışını orada gerçekleştirdi. Serginin Soget-su'yla ve Takıguçi'nin tayfasının da her ikisiyle bağlantısı vardı.



Yoşimasu Gozo. *İsimsiz*, 2008. 表紙 *Omotegami* (Sichosha) © 2014

Onda: Görünüşe göre her şey birbiriyle bağlantılıymış ve o zamanlar görsel sanatlar, edebiyat, dans ve diğer dallar arasında duvarlar yokmuş.

Yoşimasu: Aslında günümüzde işlerin nasıl olduğuna bakınca, o zaman duvarların olmaması zorluk çıkarıyordu. Sanat, 1968 civarındaki moda tabiri kullanacak olursak “kurtarılmış bölgeydi”. Şiir alanında altmışların başındaki Kyoku hareketi devrim niteliğindeydi. Başını çekenler Amazawa Taijiro, Suzuki Şiroyasu ve ortaklarıydı. Aynı zamanda politik aktivizmde, popüler müzikte, popüler eğlence alanında, sanat eleştirmenliğinde, Ankoku Butoh dansında, caz dünyasında, Terayama Şuji ve Kara Juro’nun avangart tiyatrosunda da yeni akımlar ortaya çıkıyordu. Terayama ve Kara, Takiguçi Şuzo ile dansçı Hijikata aracılığıyla bağlantılıydı. Takiguçi’nin özelliği, sakin ve iyi huylu bir mizacı olmasına rağmen daima olan biteni şahsen izlemeye gelmesiydi. Bir etkinlik ne kadar küçük veya önemsiz olursa olsun, daima bir köşede izliyor olurdu. Bunu mürekkep yalamış ihtiyar eleştirmenlerin hiçbiri için söyleyemezsiniz.

Takiguçi’nin gözde çırağı Takemitsu Toru’ydu. Çoğu besteci esas akıl hocası olarak bir başka meslektaşının adını verecektir, an-

cak Takemitsu en büyük hocasının Takiguçi olduğunu söyler. Bu, Takiguçi'nin etki alanının ne kadar geniş olduğuna dair fikir verecektir. Onu akıl hocası sayan diğerleri arasında sanatçı Arakawa Şusaku ve mimar Isozaki Arata da bulunur. Tüm bu sanatsal faaliyetlerin merkezinde, birçok farklı disiplinin göbeğindeydi. Sahte pasaportlar yapıp onları genç ahbablarına dağıtmak gibi şakacı bir yanı da vardı ve azılı bir düzen karşıydı.

Onda: Böyle farklı alanlardan insanlarla ilişki kurabilmiş olması bundan olsa gerek. Takiguçi'nin kendisi ne yapıyordu?

Yoşimasu: En iyi bilinen yazılı eseri *Kindai Geijutsu*'dur (Modern Sanat), fakat aynı zamanda bir sürrealistti ve sırf tavrından, özgünlüğünden ve yaydığı kadim enerjiden dolayı bile takdir toplardı. Ne var ki iş arkadaşları onu efsanevi bir sanat eleştirmeni olarak görse de akademik çevreler ve onun ortamında yer almayanlar onu şaibeli bulurdu. Sonradan dekalkomani tekniği de denen çıkartma sanatına merak sardı.



Yoşimasu Gozo. *İsimsiz*, 2008. 表紙 *Omotegami* (Sichosha) © 2014

Onda: Takiguçi'nin çevresiyle Sogetsu Sanat Merkezi arasındaki ilişki neydi?

Yoşimasu: Onlara çok yakın değildim, o yüzden kesin konuşmam; ama SAC adlı, genel olarak sanat üzerine bir dergi vardı. Yazarları iyi kazanıyordu çünkü Sogatsu derneğinin parası çoktu. Takiguçi'nin etkilediği birçok eleştirmen, örneğin O'oka Makoto, Tono Yoşiaki ve Nakahara Yusuke, bu dergide yazıyordu. İşin film tarafında ise *Eiga Geijutsu* (Sinema Sanatı) isimli, merhum Ogawa Toru'ya odaklanan garip bir dergi vardı. Yazarları arasında Yoşimoto Takaaki, Mişima Yukio, O'oka Makoto ve Iijima Koichi de bulunuyordu. SAC ve *Eiga Geijutsu*'nun yanı sıra *Kikan Film* (Mevsimlik Film Dergisi) ve *Bijutsu Teçö* (Sanat Defteri) gibi tüm bu yayınlar son derece özgürlükçü ve açık fikirliydi. Edebiyatta ise henüz *Eureka* çıkmamıştı; yanılmıyorsam en önemlisi *Gendaişi Teçö*'ydu (Modern Şiir Defteri). O günlerde dergiler şimdiki gibi katı değildi. Her türlü şeye yer veriyorlardı. Gazetelerin sanat köşeleri için de aynısı geçerliydi. Ortalık yetenekli yazardan geçilmiyordu.

Onda: Öyleyse mesele sadece dergiler değil, yazarların da kalitesi idi.

Yoşimasu: Bunun bir kısmı, gazeteciliğin Japonya'da yeni bir meslek olmasındandı. Fakat Takiguçi hiçbir zaman gazetede yazmadı. Bildiğim kadarıyla sadece bir tane olacak, sürrealizmle ilgili... Mesafesini daima korudu ve avangart sanatçılara bir aile babası gibi davranmaya devam etti. O sıralar Akasegawa Genpei'nin bin yenlik sahte banknotlar basmasından dolayı ortalık karıştı ve Takiguçi bu olayda danışmanlık yaptı. Akasegawa'nın topluma karşı suç işlemekle itham edildiği bu kritik vakada Takiguçi öne çıktı ve ona destek verdi. Ne zaman önemli bir olay olsa Takiguçi'nin de orada olacağından emin olabildiniz.

Onda: O dönemde Amerikan kültürüyle ilişkiler ne düzeydeydi?

Yoşimasu: Herkesin dilinde büyük kahraman Marcel Duchamp vardı; John Cage de aynı klasmanda sayılırdı. Aradan birkaç sene geçtikten sonra altmışların ikinci yarısında, şiir/caz akımı oldu. Takiguçi ona hiç karışmadı. Konu cazsa orada edebiyat dergisi *VOU*'nun Şimizu Toşihiko, Okunari Tatsu, Şiraişi Kazuko gibi

isimleri olurdu. Sonra, yanılmıyorsa 1971’de, Jones Mekas’ın filmi *Reminiscences of a Journey to Lithuania* Japonya’da gösterime girdi. Yarattığı etkiyi bugün bile hatırlıyorum. Sanatçı Nabuhoşi Araki o sıralar ortalıklardaydı ve sanırım yönetmen limura Takahiko da ondan daha önce faaldi. Bence bu insanlar yeri yerinden oynattılar.

Onda: O zamanlar sanırım bahsettiğiniz bu etkili isimlerin dışında kalan çoğu insanın Amerika’da neler olup bittiğine dair pek fikri yoktu. Çoğunluk Mekas’ın filmlerini izlemiyor, Rauschenberg’in resim veya performanslarını görmüyor, Ginsberg’in şiirlerini işitmiyor ve New York yeraltı sanat dünyasını takip etmiyordu. Sizce bu insanların New York’taki ortamdan haberi var mıydı?

Yoşimasu: Şahsen benim yoktu.

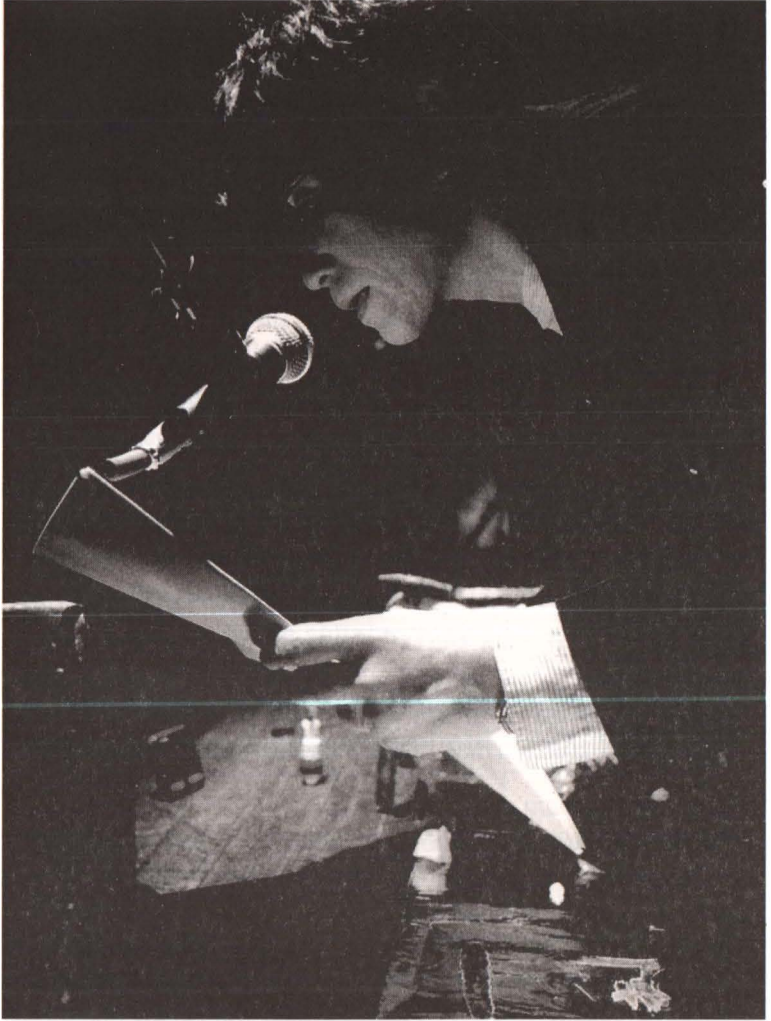
Onda: Yani genel bir fikriniz yoktu ama diyelim Mekas veya Ginsberg aracılığıyla anlık görüntüler yakalıyordunuz, öyle mi?

Yoşimasu: Öyle denebilir. Epey sonraları, seksenlerin sonunda Mekas’ın New York’ta verdiği bir partiye katıldım. Ginsberg de ordaydı ve nihayet noktaları birleştirmeye başladım. Galiba jetonum geç düşmüştü.

Onda: Bunu sormamın sebebi, Takiguçi Şuzo ve Japon aydın kesiminin Japonya’ya sürrealizm ve Fransız kültürü hakkında çok fazla şey öğretmiş olmalarına rağmen, iş New York dünyasına geldiğinde Japonya’daki genel bilgi düzeyinin bir hayli düşük olması.

Yoşimasu: Bu konuda haksız sayılmazsın, Onda-san. Fakat öte yandan başka biriyle röportaj yapsan belki bambaşka bir izlenim edinecektin. Mesela Kosugi Takehisa’ya, Şinohara Uşio’ya veya Matsumoto Toşio’ya sorsan... 1964’te Tono Yoşiaki *Gendai Bijutsu* (Çağdaş Sanat) adlı bir kitap yayımladı. ABD’ye gitti, bilhassa New York olmak üzere çağdaş sanat dünyasını inceledi ve gördüklerini kitaplaştırdı. Bu gerçekten de bir dönüm noktasıydı ve Amerikan dünyası dediğin şeyle ilgili insanların bilgisini büyük ölçüde arttırmıştı. Özellikle benim için böyle olmuştu.

Onda: Çok ilginç. Tüm bu bilgiler Japonya'ya bir oradan bir buradan damla damla gelmiş.



Gozo Yoşimasu performanslarından biri. Fotoğraf François Lespiau

Yoşimasu: Amerikan kültürünün en etkili unsurlarından biri cazdı. Şinjuku'daki Pit Inn'de Yamaşita Yosuke uyuşturucu nedeniyle tutuklanan ve ABD'ye dönemeyen Elvin Jones ile sahne alırdı. Bazı performanslarda bir Butoh dans topluluğu da onlara eşlik ederdi ve böylece insanlar şiir ve cazı buluşturan şeyler yapmaya başladılar.

Onda: Şiirlerinizi caz eşliğinde okumaya başlamanız da o zamana mı denk geliyor? Bunun nedeni neydi?

Yoşimasu: Şinjuku'da Pit Inn'deydim, sahnede Suwa Yu vardı. Fikri ilk öneren, zamanın en radikal caz eleştirmeni Soejima Teruto'ydu. 1968 gibi şiir ve serbest cazı birleştirmeyi önerdi. Etkinlikler Pit Inn'in ikinci katındaki süpürge dolabından hallice New Jazz Hall'da başladı. Şimdi efsaneler arasında yer alan sanatçılar vardı -Abe Kaoru, Takayanagi Masayuki, Oki Itaru gibi- ama seyircilerin sayısı iki veya üçü geçmezken sahnede en az beş altı kişi olurdu.

Meşhur aktör Tonoyama Taiji de sık sık katılırdı. Bir defasında beraber radyo programı yaparken şöyle dedi: "Yalnız beş altı kişi sahneye çıkmışsınız ama benim dışımda taş çatlasa bir tane daha seyirci var." Bomba gibi deneysel caz yapıyorlardı. Sonra Soejima beni bir caz grubuyla çalışmak üzere çağırdı, ben de onlar çalarken sahneye daldığım gibi "Kodai Tenmodai" (Antik Astronomi Kulesi) adlı şiirimi okudum.

Onda: Şiirlerinizi ne tarzda okudunuz?

Yoşimasu: Sonuçta müzik coşkulu, değil mi? Öyle gürültülü ki ne çaldıklarını bile anlamıyorsunuz. Bu yüzden sesim çığlık radde-sinde yükseldi. Müzisyenlerle çalışırken sahneden seyircinin tarafına geçmişim gibi hissedirdim, bu yüzden canım ne isterse yapardım. Müthiş bir duyguydu.

Onda: Sadece şiir okumanın ötesine geçmiş olmalısınız.

Yoşimasu: Çok doğru. Sanki kendim de bir enstrümanmışım gibi hissedirdim. Bazı caz müzisyenlerinin bakakalıp "Vay be nasıl bir vokal bu böyle?" dediklerini hatırlıyorum.

Onda: Pit Inn dışında bir yerde sahne aldınız mı?

Yoşimasu: Çok sonraları, Tokyo Alışveriş Merkezi'nin Şibu-ya'daki merkez şubesinin karşısındaki Pulcinella adlı kukla tiyatrosunda çıktık. O da Suwa-san aracılığıyla oldu. Orada caz ve şiir okumalarını harmanlayan birçok gösteri yaptık. 1972 civarında Parco'nun Ikeburuko şubesinde avangart bir caz ve şiir şovu da gerçekleştirdik.

Onda: Gitarist Takayanagi Masayuki ile iş birliğiniz nasıl başladı?

Yoşimasu: Soejima Teruto'nun tanıştırdığı başçı Midorikawa Keiki'yle epey uzun bir süre güzel bir ortaklığımız oldu. Midorikawa'nın beraber çalıştığı iki tecrübeli müzisyen daha vardı; bunlardan biri gitarist Takayanagi Masuyuki'ydi. Diğeri ise perküsyoncu Togaşi Masahiko. Midorikawa ve Takayanagi ile bir provaya katıldım. Midorikawa ve Togaşi'yle de katıldığım oldu ama esas ilerlemeyi Takayanagi ile kaydettik. Dürüst olmak gerekirse onunla çalışırken bazen kendimi kaybediyordum. Ses öyle yüksekti ki ne olup bittiğini bile duyamıyordum. Haino Keiji gibi birinin yaptığından bile fazlasıydı bu; Takayanagi kasten aşırıya kaçıyordu. [Gülüyor.]

Onda: Onca desibelin üstüne bir de şiir mi eklemek istedi? [Gülüyor.]

Yoşimasu: Ses iyi dengelendiğinde şiiri enstrümanlardan biri gibi duyabiliyordunuz ama çoğunlukla o kaosta kayboluyordu.

Onda: O zamandan herhangi bir kayıt kaldı mı? Takayanagi Masayuki ve Midorikawa Keiki'nin *Şibito* (Ölü) diye bir CD'lerinin olduğunu biliyorum ama başka var mı?

Yoşimasu: Senin gibi benim de evde bir sürü eski kaydım var. Dairem boğazıma kadar kaset dolu.

Onda: Tamam o zaman, bir ara gelip bakınayım.

Yoşimasu: O kadar çok var ki görünce inanamayacaksınız. [Gülüyor.]

Onda: Caz müzisyenleriyle birlikte çalışan çok şair var mıydı? Bu trend dünyaya da yayıldı mı? Yoksa sadece siz ve arkadaşlarınız mıydınız?

Yoşimasu: Edindiğim izlenime göre şiir dünyasına yayıldığını söylemek zor. Edebiyat dünyası tabiatı gereği fevkalade tutucudur ve şiir dünyası daha da beterdir. İşin içine müzik veya oyuncaklı bir şeyler katmak gibi şovlara küçümseme ve önyargıyla yaklaşırlar. Müzisyenlerle iş birliği yapmanın tutmasına imkân yoktu. Hatta şiir okuma etkinliklerine bile refleks olarak olumsuz yaklaşan çok kişi var, o kadarını söyleyeyim.

Onda: Anladım. Yani sizden başka bu işle uğraşan yok muydu?

Yoşimasu: Bu işi ilk yapan Şiraişi Kazuko'ydu. Başlarda Tomioka Taeko'yla çalışıyordu. Şiraişi-san Kanada'da doğmasının yanı sıra kadın olmasından dolayı başlarda çok zorluk çekti. Tam manasıyla bir problem çocuktu.

Onda: Birkaç sene önce Şiraişi Kazuko'yu Oki Itaru'yla birlikte Bowery Poetry Room'da izledim. İnanılmaz etkileyici bir enerjisi vardı. Eksantriklik yayıyordu. . . . Otoriteyi pek takmadığı açıkça görülüyordu.

Yoşimasu: Gerçekten de öyledir. Tomioka Taeko edebiyat dünyasına katıldı; Şiraişi Kazuko ise tam aksine yıllarca kendi bildiği yoldan ayrılmadı. Çoğu şair, kendilerine bırakılsa, yalnızca edebi çevrelerde takılmaya veya akademi tarafından yutulmaya mahkûmdur.

Onda: Evet, şairlikte pek para olduğu söylenemez. [*Gülüyor.*]

Yoşimasu: Cidden öyle. [*Gülüyor.*] Bu insanlar parasal zorluk çekiyorlar. Sonuçta inat karın doyurmuyor.

Onda: Cazcılarla hangi seneler arasında çalıştınız?

Yoşimasu: Bakayım, ne zamandı? Galiba 1968'den itibaren on beş sene boyunca. Fakat açıkçası şiir okumayı sevmem. Yazmayı tercih ederim. Tüm bu süre zarfında felsefem, tüm performans sanatlarının temelinde yatan şiiri geri kazanmaktı. Mesele şiir

okumaktan ibaret değildi. Seyirciye hevesli görünmüş olabilirim, ama hep dizlerimin titrediğini hissederdim.

Onda: Yani size kalsa şiir yazmaya odaklanır ve performansları bir kenara bırakırdınız.

Yoşimasu: Doğru. Dilin somutluğu beni büyölüyordu ama sıra sahneye çıkıp o dili kullanmaya geldiğinde hep şüphelerim vardı, ki hâlâ da var. Ne var ki. . .

Onda: Eğer sizin yolunuzdan, yani şiiri oluşturan dili sökme yolundan giden biri için performans bu fikirleri ifade etme yollarından biridir; her ne kadar yazmak daima işin temelini oluştursa da.

Yoşimasu: “Sökmek” deyince kasti bir zihinsel eylem gibi geliyor, ama performansın altında yatan itki bana kalırsa daha derindeki temel yaratma içgüdüsüdür. Yayımladığım şiir kitaplarına baktığımızda bunun aşikâr olduğunu düşünüyorum. Yetmişlerin ortalarında Kawade Şobo tüm eserlerimi derleyip yayımlamak niyetiyle bana geldi. Daha gençtim ve tüm eserlerimi yayımlatmayı hayal dahi edemezdim. O pozisyona gelmeye hazır değildim, anlatabiliyor muyum? Bunun üzerine *Umi* (Deniz) dergisi için üç kısımdan oluşan bin mısralık *Neppu* (Şeytanın Rüzgârı) adlı bir projeye balıklama atladım. Metne noktalar, tireler, parantezler gibi bir sürü noktalama işareti koydum ki sesli okumak imkânsız olsun. Fakat en sonunda yine de okudum. Benim için bir şeyi sesli okumak çok korkutucu, bu yüzden şiiri hep önceden ezberlerim. Fakat ezberden okuduğunuzda da bir pop şarkısının filan sözlerinden farkı kalmaz. Bir şekilde onu patlatmak gerekir. Bunu içgüdüsel olarak biliyorum ve bunun için o patlamayı şiirin içine yerleştiririm.

Onda: Bana o noktalama işaretleri bir nevi nefes almak için durulacak yerler gibi görünüyor.

Yoşimasu: Doğru. Bir nevi nefes. Oturup bin mısra yazmak kolay iş sayılmaz, değil mi ama? O yüzden arada birkaç satır atlarsın işte, ha. Ama o boşlukların nefes almak üzere bırakılmış gibi görünmesini sağlarsın.

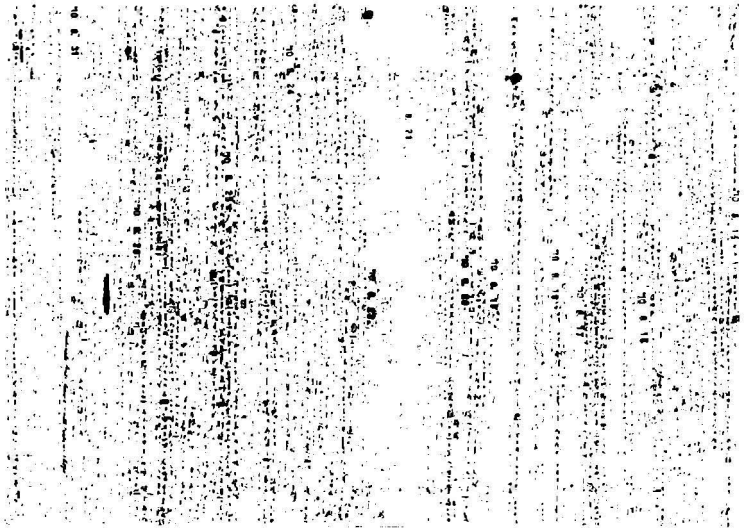
Onda: Yani boş mısralar da metnin bir parçası. Sözcükler de var, aralarında. . .

Yoşimasu: Sessizlikler.

Onda: Anladım. Sessizlikleri metne dokuyorsunuz.

Yoşimasu: Genelde yazı olan mısraları sayarlar, ancak bu şiirde noktalama işaretleri falan filan da olduğu için o mısralar için de para aldım. [Gülüyor.]

Onda: Zorda kalınca bu yöntemi bulmuşsunuz.



Yoşimasu Gozo. *Naked Memo “八戸 Hachinohe”*. 2010. Sanatçının kendisinden © 2014

Yoşimasu: O sıralar Osore Dağı'na sık sık gidip geliyordum [Japonya'nın kuzeyinde “öbür dünyaya” açılan kapı” olarak bilinen dağ – ç.n.]. Zor bir yolculuktu, Tohoku otobanı daha tamamlanmamıştı. Oraya ilk gittiğim sefer, Thomas Fitzsimmons adlı Amerikalı bir şair ve karısı bende kalıyordu ve onlara Osore Da-

ğı'nı göstermenin hoş olacağını düşünmüştüm. Ama oraya girdince şoke oldum.

Onda: Neden?

Yoşimasu: Gerçekten de dünyalar arasında bir yerd.

Onda: Orada ne yaptınız? Bir şaman veya medyumla mı görüştünüz?

Yoşimasu: Medyumlar parya olarak görüldüklerinden Osore Dağı'ndaki tapınağa girmeleri yasaktır. Dış duvarın dibine saman döşekler serip orada otururlar. Hiçbiri diğerine benzemez. Hepsi de kördür ayrıca. Yanlarına oturduğumuzda karşımızda gördüklerimizden tüylerimiz ürpermişti. Daha dramatik bir manzara olabilir miydi? Güya içlerine giren ruhlar onların ağzından konuşuyor ama pek de inandırıcı değil. [Gülüyor.]

Onda: Ağzlarından çıkana pek de "sözcük" denemez, değil mi?

Yoşimasu: Doğru. Daha çok sesler ve ezgiler. Gerçekten acayip bir titreşim yayıyorlar. Kabuki'de, kadın karakterlerin güçlü duyguları *kudoki* adı verilen lirik bir monologla mırıldandıkları sahneler vardır; bu da ona benziyor. Zırvalıyorlar tabii, mesela "Cennet ağacını görüyorum, Buddha'nın kutsal isminin meyvesi dalında, oooh. . . ." Bazıları cidden iyi, diğerleri pek sayılmaz. [Gülüyor.] Çok iyi olmayanlar dümdüz konuşuyor. İyi olanlar ise resmen yıldız gibi parlıyor. Getirdiğim kayıt cihazıyla ilgimi çeken ihtiyar bir kadının yanına oturdum ve Tohoku lehçesini anlamasan da söylediklerini kaydettim. Sony, 1974 veya 75'te taşınabilir bir kayıt cihazı çıkartmıştı ve bununla dolaşabilmek devrim niteliğindeydi. Kaydettiğim kaseti kaplıcadaki motele getirdim ve oradaki oda hizmetçilerinden birine tercüme ettirdim. Gerçekten müthişti. "İsmim bilmem ne, savaşa gittim ama elim boş döndüm, sonra da. . ." Kız, ağır bir Tohoku aksanıyla konuşuyordu ve anlamadığım bir "*hettei*" sözcüğü kullanıyordu. Ona "*hettei*"nin ne demek olduğunu sorduğumda "*heitai, heitai*" dedi; yani asker.

Onda: Yani bu medyum “öbür dünya”dan bir ruhla mı bağlantı kuruyor? Bu tecrübeden ne kazanmayı umuyordunuz?

Yoşimasu: Ruh geldiğinde, deniz kabuklarından bir ağa benzer bir müzik aletini tıngırdatıyordu. Çok basit bir hareketti ama bu uyduruk aletle ve mırıldandığı vecizelerle gerçek bir drama aurası yaratmayı beceriyordu. Beni gerçekten çok etkiledi. Ondan sonra Ikebukuro’da Hijikata Tatsumi’nin Butoh dansı performansını izlediğimde sıkıldım. O medyumun performansının yanında esamesi okunmazdı. Esas marifet o kadındaydı.

Onda: Yani Butoh sizce fazla cilalı, fazla medeni.

Yoşimasu: İnsan sanat denen şeyi yapmaya başlayınca bu derhal bir role, bir bilgi aktarımına dönüşüyor. Böyle bir arpa boyu yol gidilmez dedim. Bu yüzden düzenli olarak Osore Dağı’na gitmeye ve kasetler kaydetmeye başladım. Ardından Aomori kasabasında bir kaplıca moteline çekildim ve tüm kayıtları didik didik ettim. O ağır Tohoku aksanıyla söylediklerini anlamaya başladığım anı hiç unutmam: “Kötü talihle lanetlenmişim.” Bu bir vahiydi. Böyle kasetler arasında epey vakit geçirdim.

Onda: Onları yazıya geçirdiniz mi?

Yoşimasu: Evet. Hepsi duruyor. Hepsini canla başla yazdım. Sanırım yazmak kanımda var. [*Gülüyor.*] Hepsini *Bungakkai* [Edebiyat Dünyası] dergisinde yayımladım.

Onda: “*Geijutsu no ibuki*” diye “sanatın nefesi” anlamına gelen bir söz vardır ama buradaki nefes bana titreşim gibi geliyor. Henüz somutlaşmamış, hâlâ beden arayan bir şey gibi. Sanırım siz de bu medyumlardan böyle bir titreşim aldınız.

Yoşimasu: Muhteşemdi. Neredeyse bir Fellini filmindeki bir sirk sahnesinin tınısı gibiydi.



Yoşimasu Gozo. Naked Memo “光の棘 Hikari no Toge”. 2007. Sanatçının kendisinden © 2014

Onda: Şiir okuma performanslarınızın üzerinde nasıl bir etkisi oldu?

Yoşimasu: Kuzey Sibirya şamanları tıpkı medyumlar gibi her işi kendileri yaparlar. Çalgılarını çalar, boyunlarına lambalar asarlar; bedenlerini titreterek dönerler. Yarı insan yarı böcek gibi vızıldarlar. Ben de benzer bir şeyi hedefliyorum. Bir metni okumaya başlamadan önce çıkaracağım sesleri düşünüyorum, nasıl oturacağımı düşünüyorum. Tüm bu süreci bir şeyle bağlantı kurmak gibi algılıyorum. Osore Dağı'na gidip medyumlarla oturduğumda çalgılarıyla ve çıkardıkları seslerle yarattıkları atmosferi içselleştirmeye, böylece bir benzerini de kendim oluşturmaya çalıştım. Bunu gerçekleştirmek otuz senemi aldı. Beni şamanlarla onla bunla karşılaştıran yorumlar hep yoluma çıktı ama aslında hepsi benim gözümde “cehaletin gözyaşlarından” ibaretti.

Onda: Yarım asırdır sürdürdüğünüz, küçük ölçekte şiir, geniş ölçekte ise Japon kültür sistemine bir isyan olarak nitelendirebi-

leceğimiz işiniz; yani yazıya ve sahneye yeni soluklar getirme çabalarınız boyunca ön yargılara maruz kaldınız mı?

Yoşimasu: Belki de. Kışkırtmaya ve isyana içgüdüsel bir yatkınlığım olduğu kesin. Bu sohbet süresinde fark ettiğim üzere ise “dilin somutluğuna” ve yaradılıştan “cehalete” büyük bir saygım var. Şiirimin temelinde bunlar yatıyor. Veya belki de öfke.

Onda: Bugün duyduklarıma göre, Japonya’nın altmış ve yetmişli yıllardaki kültürel atmosferinde öfke kabul gören bir duygu gibi görünüyor. Kültürel açıdan Takiguçi’den öğrendiğiniz yeni şeyler de dahil olmak üzere her açıdan bir açık görüşlülük varmış gibi. Başka bir deyişle, zamanın kültürü bir hayli otorite karşıtıymış. Sanatçı olarak eğitildiğiniz ve geliştiğiniz gençlik günlerinizi böyle bir sistem karşıtı ortamda geçirdiğiniz için sizi çok şanslı buluyorum.

Yoşimasu: Haklısın. Elli yıl boyunca ellerim şiir yazmayı bir an bile bırakmadım. Yirmiden fazla şiir kitabım çıktı. Şimdi geçmişe dönüp bakınca bunun bir sebebi olsa gerek diyorum. İşler ne kadar zorlaşırsa zorlaşsın yazmayı asla bırakmadım. Performanslarım daha fazla şiir yazmak için gereken enerjimi yenilemiş de olabilir. Ama bugün bile yüksek sesle okunamayacak şiirler yazıyorum. Mesela “Rasenka” (Spiral Şarkı) katiyen sesli okunamayacak bir şiir. Kesin olan bir şey var: Sesli okunsun niyetiyle yola çıkarak yazdığım hiçbir şeyde iş olmuyor. [*Gülüyor.*]

Onda: Konuyu değiştirdiğim için mazur görün ama 1970’lerde Iowa Üniversitesi’ndeki yazarlık atölyesine katılmak üzere Amerika’ya gitmiştiniz, değil mi? Orada ders verdiniz mi?

Yoşimasu: Yo, hayır. Sadece dünyanın dört bir yanından şairleri davet edip onlara yazmak için ideal bir ortam sunuyorlar. Yedi ay boyunca, sonbahardan ilkbahara dek sizden hiçbir şey talep etmiyorlar.

Onda: Amerikan kültürüyle doğrudan temasınızın sanatınıza etkisi oldu mu?

Yoşıması: O zamanlar, ki bence bugün de hâlâ devam ediyor, içimden esas gelen İngilizce öğrenmek ve Amerikan kültürüne dalmak değildi; daha ziyade içgüdüsel olarak günlük hayatımda kullandığım dile zarar verdiği kanısındaydım. Neden İngilizce öğrenmeye çalışmıyorum, diye kendime sordum. Çünkü başka bir dil, yaratıcı açıdan kendimi ifade etmek için kullandığım dil, buna engel oluyordu. Bu yüzden bir tür sinirsel çöküntü yaşadım ve dilin böyle akıp gitmesi benim için bir çıkış noktasına dönüştü. Bu, bir hayli önemli bir gelişmeydi.

Onda: Ne İngilizce konuşmaya ne de Japoncanızı zenginleştirmeye çalıştınız, onun yerine kendinizi sözcüksüz bırakmak ve bunun sanatınızı nasıl etkilediğini görmek istediniz.

Yoşıması: Şimdi bakınca bunun gerçek sessizlik olduğunu görüyorum. Adeta kozmik düzeyde gerçek sükût. Buna şiir de denebilir.

Onda: Sözcüklere ait şiir dünyasında yaşarken sözcükleri aşmak için onlardan başka bir şey kullanmaya çalıştınız.

Yoşıması: Evet öyle. Doğrusu eziyet gibiydi. Eziyet dalgalar hâlinde gidip geliyordu. İnsan kendi kendine “Sebepten sadece yeteneksizliğim olmasın?” diye sorular sorup kendisi yanıtıyor. Ardından Michigan’a gittiğimde de aynı şeyi yaşadım; São Paulo’da da. Bunun üzerine dil hakimiyetimin temelinde bazı çatlaklar oluşmaya başladığını ve dilin kendiliğinden akıp gittiğini ayımsadım. İşin en kötü kısmı ise tüm bu süreç boyunca yazmaya devam ediyor olmamdı.

Onda: Buradan da sanatınızda yeni bir istikamete yöneldiniz.

Yoşıması: Evet. Sonunda “dilini yitip gitmesinin sebep olmaya” dair bir farkındalığa ulaştım ve onu bu şekilde tanımladım. Bunun yarım asır sürdüğünü söylersem abartmış olurum ama herhâlde kırk olmuştur.

Onda: O sıralar hangi şiir kitabınızı yazdınız?

Yoşimasu: Japonya'ya döndükten sonra yazdıklarım, "Okoku" (Krallık) ve "Waga akuma barai" (Şeytan Çıkarmam) gibi çok kaotik eserlerdi. Bunları ruh hâlime rağmen yazdım.

Onda: Sanki onları yazarken yolunuzu bulmuşsunuz gibi.

Yoşimasu: Eh, hep öyle yaparım. Kılavuzum aklım değildir. Daha ilkel bir şeydir. Beni iten güç, karşıma çıkan sözcüklerden bir şeyler gasp etme isteğidir.

Onda: Sizce bu istek neden kaynaklanıyor?

Yoşimasu: Bilmem ki nereden. Bilgi veya tecrübeden değil. Hakikaten Buddha'yla ilgili mistik zırvallar yumurtlayan o kör ihtiyar medyumlar gibi olduğumu düşünüyorum.

Onda: Gerçi bence medyumların yaptıklarında gizemli bir yan yok. Onlar daima hor görülmüş ve zulme uğramışlardır. Bu sayede özel beceriler edinmişlerdir. Dünyanın titreşimlerini iletme için bazı teknikleri vardır.

Yoşimasu: Evet, çok doğru dedin. Dünyanın titreşimlerini iletme. Bu titreşimler insanın hayatına sızar ve her şeye temas eder. Artık medyum kalmadı, bu gelenek öldü. Fakat beni esas şaşırtan, onlarla karşılaşmasaydım hayatımın ne kadar yavan olacağı.

Onda: Size son olarak Takemitsu Toru'yu sormak istiyorum. Takemitsu, tıpkı Takiguçi Şuzo gibi çok açık fikirli biriydi. Çağdaş bir besteci olmanın ve birçok filmin müziğine imza atmanın yanı sıra üretken bir yazardı da. 1973'ten 1992'ye dek düzenlenen *Music Today* festivalinin direktörlüğünü yaptı. Ayrıca birçok Japon besteciye dünyanın geri kalanına da tanıttı. Bir kültür elçisi ve ikonuydu. İkinizin ortak bazı özellikleri olduğunu hissediyorum; her ikiniz de sınıflandırılmayı reddedip kategorileri yıkmak ve yeni yaratıcı ifade şekillerine yer açmak istiyorsunuz. Takemitsu'yla hiç temasınız oldu mu?

Yoşimasu: Evet, Chikuma Bunko'dan çıkan *Takemitsu Toru taidan sen: Shigoto no yume, yume no shigoto* (Takemitsu Toru'nun Seçilmiş Diyalogları: İşin Düşü, Düşün İşi) kitabında yer

alan bir konuşmamız olmuştu. Takiguçi'nin çırakları arasında en parlağı oydu. Tuhaf bir adamdı, doğru düzgün okumamıştı bile.

Onda: Evet, bırakın üniversiteyi liseye bile gitmedi.

Yoşimasu: Tam reşit olduğunda da savaş bitti. Bir ara Sony'den önceki ismiyle Tokyo Tsuşin Kogyo'da (Tokyo Telekomünikasyon Mühendislik Şirketi) yarı zamanlı çalışıyordu. O zamanlar "Sony" şirketin ya logosu ya da lakabı mıydı neydi. Başlangıçta, şişirilmiş ufacık yerel fabrikanın tekiydi. Sonra kaset ve bant kaydetme bulununca her türlü ses kaydedilebilir oldu. Yani Takemitsu kaset kaydının Japonya'daki doğumuna tanık olmuştu. Zaten işini bilir bir adamdı ama bir de Takiguçi gibi sürrealist bir aydının himayesine girince yeteneğı iyice yeşerdi.

Onda: Otomo Yoşihide'den ilginç bir hikâye duydum. Takemitsu onun [Otomo'nun] "Mavi Uçurtma" için bestelediğı ilk film müziğini duyduğunda arayıp tanışmak istediğini söylemiş. Otomo da beni kendisine yakın hissetmiş olacak diye düşünmüş. Buluştuklarında ise Takemitsu ne dese beğenirsiniz: "Dostum, plakçaları enstrüman olarak kullanan ilk bendim." [Gülüyor.]

Yoşimasu: Yani Takemitsu'nun böyle bir yanı da mı varmış? [Gülüyor.]

Onda: Otoma'ya karşı bir yakınlık hissetse de bu, bir rekabet duygusu doğurmuş olsa gerek. Çünkü kasetlerle ilgili söylediğimize bakacak olursak, Takemitsu müziğe resmi bir eğitim almak tansa onu bileşenlerine ayırarak adım attı. Ama neticede büyük saygı ve rağbet gören bir besteci oldu. Her ne kadar birçok film müziğı ve dahi pop şarkısı yapmış olsa da sıradan insanlarla empati yeteneğini hiç kaybetmedi.

Yoşimatsu: Bunun bir kısmı zamanlamadan dolayı bence. Takemitsu dört beş sene geç doğmuş olsaydı Sony'nin bir mahalle fabrikasından büyüdüğü, müttefiklerin işgalindeki savaş sonrası Japonya'sını aynı şekilde yaşamayacaktı. Adeta kader.

Onda: Tarih kaderi belirlemiş diyebiliriz.

Yoşimasu: Ona birçok kez şiir kitapları gönderdim ve karşılığında mektuplarını aldım. Çok güzeldi. Takiguçi gibi Takemitsu da biriyle kişisel bir bağ kurduğunda o yakınlığı ve dostluğu göstermesini iyi bilirdi.

Onda: Siz daha bir sivri ve otorite karşıtıkten Takemitsu daha yumuşak ve ılımlıydı. Fakat benzer zihniyete sahiptiniz; ikiniz de birçok insanı bir araya getirdiniz ve birçok janr arasındaki sınırları yıktınız. Resmi müzik eğitimi almamış olmasını bu kadar sık dile getirmesinin altında aşağılık kompleksinin yattığını zannetmiyorum, bence bunu isyankâr bir özgünlüğün nişanı gibi taşıyordu. Yazdıklarına bakacak olursanız buna işaret eden birçok şey söylediğini görürsünüz.

Yoşimasu: Tam on ikiden vurdun. Performanslarım sırasında bazen ağzımdan “sanukite” denen bir taş sallandırırdım. Takemitsu da aynı materyali, sanukiteyi, Kobayaşi Masaki’nin 1956 tarihli Lafcadio Hearn’ın *Kwaidan* uyarlamasında kardan kadın hayaletinin sahnelerindeki rüzgâr sesi için kullanmıştı. Bir *musique concrète* tekniği olsa da bir besteci olarak ne denli yaratıcı olduğunu gösteriyordu. Bu, beni gerçekten çekmişti.

Onda: Sanukite hangi bölgeden çıkartılır?

Yoşimasu: Aslen Şikoku adasının Sanuki bölgesine özgüdür. “Sanukite” ismi zaten buradan gelir. Seto İç Denizi’nin öte yanındaki Nara ve Kawachi bölgelerinin arasındaki su altı tüneline de bulunur.

Onda: Siz sanukiteyi nereden buldunuz?

Yoşimasu: Sanuki’de bu taş çıkardığı sestten dolayı “ding-ding taşı” gibi bir ad verilir ve hediyeelikçilerde satılır. Birkaç tane aldım, yanımda gezdiriyordum. Üniversitede ders verirken konu Takemitsu Toru’ya geldiğinde öğrencilerime sanukiteden bahsettim. Bir aşamadan sonra sınıfta öğretmektense kendim yapmaya karar verdim. Takemitsu’nun ürettiği ses bant kaydıydı, bu nedenle sanukitenin orijinal sesinden birazcık farklıydı. Ben ise orijinal sesi merak ediyordum. Ayrıca taşlara falan filan vurmayı da severim zaten, o da var. Eğer allayıp pullamak isterseniz

Takemitsu Toru'ya bir gönderme veya eserlerine atıf deyin ama aslında hepsi bu kadar.

Onda: Elbette, zaten başka faktörler de var. Ne olursa olsun birini veya bir şeyi aldığınızda sadece taklit etmezsiniz, aynı zamanda onun özünü kavramaya bir adım daha yaklaşmış olursunuz.

Yoşimasu: Bugün bir hayli ağır mevzulardan konuştuk. Eğlenceliydi ama onun ötesinde, ağırdı da.

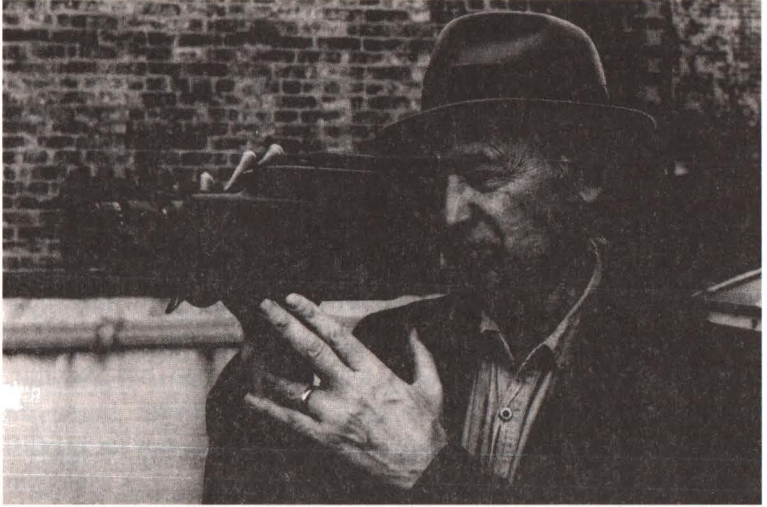
Onda: Bazıları biraz korkutucu, değil mi? [*Gülüyor.*] Fakat sanat icra etmek, bir şey yaratmak her zaman daha geniş bir şeyle ilgilidir.

Yoşimasu: Tüm bunları konuştuktan sonra, hayatım boyunca kurduğum hayalin bir kısmını gerçekleştirmiş gibi hissediyorum. Çok teşekkür ederim.

Onda: Ben teşekkür ederim.

Jonas Mekas

ST. GOŠTAUTAS*



**ST. GOŠTAUTAS New Yorklu serbest yazar, Litvanya dergilerine sıklıkla katkıda bulunur. Aynı zamanda birkaç Latin Amerika dergisinin Amerika muhabiridir.*

Bilinçli zihinlerimiz sayesinde bilinçdışı süreçlere ulaşma kabiliyetine sahibiz ve bu olduğunda yapmamız gereken bekleyip ne olacağını görmektir.

Carl Gustav Jung

Jonas Mekas, İkinci Dünya Savaşı'nın tüm çilesini çeken ve akabindeki çalkantılara tanık olan, Rusya'da tam aksine "komünizmi inşa edenler" olarak bilinen "soğuk savaş nesline" mensuptur. Mekas, 1922'de doğdu ve köylü tarım yaşamının hâkim olduğu özgür Litvanya'da büyüdü. Edebiyat okurken tanıştığı Batı ve Doğu zihniyeti sonraki eserlerinde büyük etki yarattı.

Litvanya 1944'te bir kez daha komünizmin boyunduruğuna girerken Mekas zorla çalıştırılmak üzere Almanya'ya sürüldü. Orada şiir ve peri masalları yazmaya başladı.

Almanya'da dört yıl geçirdikten sonra ABD'ye göç etti ve temelli olarak Greenwich Village'a yerleşti (bugün hâlen Manhattan'ın dışında yaşamaktadır). Orada omzuna attığı kamerası ve saldırgan ahlakçılığının sesiyle, belki de ne istediğini bilmeyen, ama ne istemediğinin gayet farkında olan huzursuz bir neslin liderlerinden biri hâline geldi: Eski değerler ve yeni bir şeyin olmasını beklerken sıkılmak.

Mekas bugün İngilizce şiir yazıyor olsaydı ismi, Allen Ginsberg, Ferlinghetti veya Gregory Corso gibi okurlarını absürtlükleriyle tahrik ederek onlarda şiddetli tepki oluşturmaya çalışan beat kuşağıyla birlikte anılırdı. Ama aslında onlardan biri değildir. Dışardan bakıldığında onlarla bazı ortak özellikler taşısa da özgünlüğü yapay değil içtendir ve alışkanlıklarından ve kendisi dışındaki şeylere duyduğu alakadan kaynaklanır. Jonas Mekas'ın olduğundan farklı hayal edemeyiz. İçindeki avangart ruh, beat şairleriyle paylaştığı tek şeydir.

Mekas kendisine de muhaliftir. Kendi iç dünyasını derinden yaşarken bir yandan da insana toplumsal birey olarak da bakar ve kendisiyle bağlantılı her şeye ilgi duyar. Hayatta, sanatta ve edebiyatta Mekas, bugünün insanıyla mücadele hâlindeki yarının insanını aramaktadır. Mekas yaratıcı birini bulunca mutlu olur. "Bu armağana sahip birini bulduğunuzda, iyi ve mutlu bir his gelir." Village Voice'taki köşesinde şöyle yazar: "Hoş bir mutluluk meltemi hissetmeye başlarsınız." Belki de bu nedenle, manifestolarında iyimserlik hâkimdir. Okurken hayatta mistik bir yön, evreni kucaklama ve bir sevgi topluluğu oluşturma arzusu sezersiniz.

Litvanyalı Şair Mekas

Birçok dili konuşmak mümkündür ama sadece birinde var olabilirsiniz. Nabokov ve Conrad gibi isimler bu kaidenin istisnalarıdır. Litvanyalılar arasında bu yüzyılın en güzel mistik şiirini

Fransızca yazmış olan Oscar W. De Lubicz Milosz vardır. J. Baltrušaitis'in Rusça şiirleri Litvanca şiirlerinden çok daha iyidir. Ama Anglo-Amerikan dünyasında şu anda Amerikan üniversitelerinden mezun olan nesli dahil etsek bile böyle biri yoktur. Jonas Mekas, Village Voice'taki haftalık köşesi "Film Günlüğü" ve Film Culture dergisindeki şef editörlük görevinden anlaşılacağı üzere, İngilizceye yabancı değildir. Fakat ifade yetisinin sınırlarının farkındadır. İngilizcede deneme niteliğinde Amerikan avangart havası taşıyan birkaç şiir yazmış olsa da bunlar dil ve tasvir açısından Litvanca şiirlerinin çok gerisindedir.

Mekas ilk şiir kitabı "Semeniškių Idilės"i (Semeniškės'in İdilleri) 1948'de ABD'ye gelmeden hemen önce yazdı.^{xxxiv} Kitap ancak 1955'te basılabildi ve Litvanyalı Yazarlar Derneği Ödülünü kazandı. Kitap "*idilės*" denen ve isim ve içerik açısından Theokritos'u, Hesiodus'un "İşler ve Günler"ini, Virgilius'un pastoral şiirlerini; Litvanya edebiyatında ise Kristijonas Donelaitis'in "Mevsimler"ini anımsatan 24 kısa şiirden oluşmaktaydı. Fakat Mekas zaman ve mekân olarak eski pastoral şiirden öyle uzaktır ki bu benzerlik tesadüften ibarettir. Başka bir Litvanyalı yazar Henrikas Nagys şöyle der: "Mekas'ın idili yirminci yüzyıl idilidir, kayıp bir cenneti yad eder."^{xxxv} Bu mitolojik ve sembolik idillerden ayrılır, çünkü yine Nagys'ten alıntı yapmak gerekirse "çok az neşe vardır, hiç kimse kadim çayırlarda gülüp gezerek tasasız oyunlar oynamaz."^{xxxvi}

Mekas'ın köy yaşamıyla ilgili hisleri içtendir, çünkü kendisinin de söylediği gibi o da onlardan biridir. Şair Mekas aynı zamanda Litvanyalı bir köylüdür. Elinde ne tırpan ne saban, sadece nasırlı elleriyle toprağı işleyenlerin hüznünlü ifadesiyle geçmişe bakar.

İlk şiirinde Mekas şöyle seslenir:

Dönüp size bakıyorum,

Çocukluğumun mavi ufukları

Bu kendi hislerini ifade ettiği az örnekten biridir. Mekas'ın tutumu, bilerek ve isteyerek lirik duygunun akışına karşı koymaya

çalışmasının ve T.S. Eliot'ın "şairin görevi kişiliğinden çıkmaktır" tavsiyesini izlemesinin sonucudur.

Mekas'ın başlıca ilgi alanı, doğduğu köyün etkisiyle köylü ruhudur. Halkını, işlerini, kış dertleri ve zorluklarını veya yazın neşesini şöyle anlatır:

topraktaki her adım konuşur ve solur

insanın atalarından hem de

Şiirsel bir hassasiyetle bir köylünün çetin ve pastoral yaşamını; çevresindeki küçük dünya aracılığıyla tabiatı, güzelliği, avlusundaki mazur göstermeye çalışmadığı çamuru ve o olağanüstü gençlik mucizesi ve saadetini yeniden keşfedişini anlatır. İster dile tatlar ve renkler sunan bir pazar yeri ister çilek toplamak ister bir yaz gecesinin kokusu olsun, her şey onu şaşırtır ve heyecanlandırır. Kendi yaşamının anıları adeta bir dağdan görülen manzara gibi fışkırır. Bu dilsiz dünyaya, artık cevap bile beklemeden, fevkalade bir hassasiyet ve keskinlikle yaklaşır. Onun için dünya henüz sonuna dek yaşanmamış yumuşak bir melankoliyle, tam olarak ifade edilmemiş büyük bir nostaljiyle doludur. Bunlar bastırılmış olsa da satır aralarından okunabilir.

Neticede bir avangart olan Mekas gibi birinin tabiatla ve böyle bir gerçekçilikle bu derece yakından ilgilenmesi şaşırtıcıdır. Betimleme vasıtaları bilhassa Litvancanın zengin olduğu, doğayla ilgili kelimelerdir. Doğal olaylar, sesler ve kokular, yüzyıllardır doğayla iç içe yaşamış Litvanya köylüsünün kalbinde yatan her şey bu betimleyici şiirlere akıtılır.

Mekas, yansıma sözcükleriyle bahar yağmurunu ve kokusunu, fırtınanın gümbürtüsünü, bir köylünün günlük yaşamının zorluklarını ve yaşamın doğmak, yeşermek, çiçeklenmek ve ölmek gibi basit biyolojik bir sırayı izlediği toprağa bağlı bir insanın huzurunu anlatır.

Mekas'ın idillerinde insanın yalnızlığı bir hayli somuttur. Mekas'ın kendisi doğa ve doğanın gücü karşısında yapayalnızdır.

Bir insana değil, doğaya karşı durmaktadır; bunun karşıliğında ise doğa insanı dönüştürür:

ama bir yerlerde, köyden ve kambur binalarından uzağa
sürülerin ezdiği bir patikadan aşığıya
tezek arabaları gidiyor tıngır mıngır
sürünerek ağır ağır, atın her adımıyla...
ve sıkıca sarındığı koca gocuğuyla,
başı öne eğik,
her adımı tüm zamanmışçasına,
kadermişçesine yürüyor çiftçi.

Mekas'ın avangartlığı sözelden ziyade zihinseldir. Şiirlerinin yapısında "jiujitsu" deyişler kullanmaz. Beat şiirlerinde genelde görülen "sloganlar" da yoktur. Söyleyeceğini basit ve açık bir şekilde söyler ve şiiri bir akarsu gibi durudur. Kelime oyunlarına, nafile estetizm paradokslarına veya zavallı mecazlara da başvurmaz. Bir köylünün yaşamına uygun olarak sarı arpa tarlalarını, güzün ıslak yalnızlığını delen çoban ateşlerini, kışın beyaz parıltısını, ağır kereste arabalarını, kırmızı kiremitten ocakları, ertesi günkü pazarın arabalarını ve Ekim ayının sırsıklam yollarını anlatır.

Mekas aşk veya ölüm şairi değildir. Toprağın ve yaşamın şairidir. Çiçeğin, toprağın veya ahırın kokusu duyularına tutkudan, aşktan ve nefretten daha çok hitap eder. Sanki insanların tutkularının olmadığı, iyi ve kötünün bilinmeyen veya gerekmeyen sözcükler olduğu bir yerden geliyormuş gibidir. Fakat günlüğünde yazdıklarından gördüğümüz üzere, Mekas son derece somut ve dünyevi düşünen bir adamdır:

... yalınayaktır ve... başlığı biçimsizdir... onun toprağından ve çevresinde yetişmiştir. Kıyafetleri, karakteri ve şakaları, hepsi ayrılmaz bir şekilde birbirine perçinlenmiştir...

Elleri cebinde, yalınayak yürür ve her şey bir araya gelir ve uyar ve şapkası ve ceket, her şey birbirine uyar ve güzeldir, organik ve bir çiftçinin kaba saba güzelliğine sahiptir... Basittir, yalan söylemez, yontulmamıştır; bak-tığınızda onu toprağından ayırt edemezsiniz.^{xxxvii}

Mekas'ın şiirlerinin kahramanı budur. İsimsizdir, meçhuldür ama yine de canlı bir bireydir; belki de şairin ta kendisidir. Şu “ben” sözcüğü her şiirde usulca kendini gösterir (“Ben hatırlıyorum... belki de ağlıyorum... paramparça ve kül olmuş bir kalple...”). Sürekli tekrarladığı “neredesin?” sorusu, tıpkı nesneler gibi basbayağı bir gerçekçilikle betimlediği insanların gölgelerini çağırır:

Neredesin, ihtiyar lgnotas, her güz gelirdin oysa,
Keten çatalın ve kancalarınla çavdar biçmeye
Keten taramaya veya patates çıkarmaya...
Neredesin, Martynas, bez pantolonunla,
Her sabah süt tenekelerini toplardin
Ve mandıraya giderdin tıngırdayarak.

Litvanya şiirinde sıklıkla rastlanan ama hiç tamamen anlatılma-yan köylü çiftçi yaşamı, bu şiirlerde parçalar hâlinde ve duygusal bir şekilde aktarılır.

Mekas'ın seçtiği gerçekçi formu kullanmak, duygu, nesnelliği boğma tehlikesi arz ettiğinde güçleşir. Ancak bu basit manasıyla gerçekçilik değildir. Mekas bunu “büyülü gerçekçi” olarak adlandırır, aklın derinlerinden gelir, kesin olarak biçimlendirilir ve hassaslıkla aktarılır. Sanki yaşanmış ritimlerin, seslerin, sözlerin ve düşüncelerin hatıralarının gerçekçiliğiyle ıslanan fan-tezi, toprakta vücut bulmuş, ardından da şiire dönüştürül-müştür.

Dizeleri düzyazıya yakınsar, hatta ağırdırlar; koca kelimelerle yüklenmiş, adeta toprağın kendisiyle dolmuşlardır. Ama öyle

doğal ve samimilerdir ki sanki “güz tarlalarının puslu enginliğinden” sesleniyormuş gibidir.

Mekas’ın şiirlerini düzyazıya tercüme edebilseydik, Hemingway’in “Yaşlı Adam ve Deniz”ini hatırlatan bir şey elde ederdik. Fakat Mekas da Hemingway gibi her koku ve rengin hayat kumaşını dokuduğu şeylerin özüyle ilgilenmiştir.

Fakat akşamleyin saçlarımız ıslakken hâlâ
sıcak hazır beyaz patates çorbalarımızın ardından
mis kokan samanlıklara çekiliriz
ah bir de üstümüzdeki beyaz ketenin taze kokusu
beyaz keten kumaşın

Mekas’ın ikinci şiir toplaması ilkinden lirik havasıyla ayrılır. “Semeniškių Idilės” babalarımızın dünyasında dolaşırken “Gėlių Kalbėjimas” (Çiçeklerin Konuşması) çiçeklerden ve sevgiden bahseder.^{xxxviii} İlk toplama Litvanya’daki pastoral yaşam hareketini yansıtırken ikincisi ise bu ulusun lirik duygularının bir ifadesidir.

Çiçekler ölür
ve toprağa döner,
aynı rayihayla
suratlara dokunurlar.
ve bir lale,
ve bir çakıl taşı,
bir surat:
Her şeye
her dokunuş
yeniden dokunur.

Bu hafif ritimde, tutumlu sözcüklerde ve narin, usul bir pürüzsüzlükle Mekas bize eski Litvanya halk şarkılarını hatırlatır.

Bu şarkılar toprak ve yağmur arasındaki gibi kaçınılmaz bir ilişkiyle yüzyıllardır şiiri etkilemişlerdir.

“Semeniškių Idilės”te de fark ettiğimiz, eski yaşam ve ölüm sembolleri gibi ayinsel anlamlarla yüklü yağmur motifi ve su imgeleri burada da sürekli karşımıza çıkar.

Çünkü sevgi rüzgâr gibidir

çünkü sevgi su gibidir...

bahar gelince ısınır

ve donar... güz gelince.

Veya:

Düşün yağmur,

Yağsın.

Yağsın ama usulca,

Ve yağsın ama sızısız.

Avrupa ve Amerika arasında yazılmış (1948-1952) bu son kısımlar Mekas’ın anayurdundan kurtardığı bir şeyler içermektedir.

Yayımlanmamış derleme “İş Reminiscensiju”den (Yadigârlar) birkaç şiir Litvanya dergilerinde basılmıştır.^{xxxix} Mekas’ın “Semeniškių Idilės”in tınısına geri döndüğü başlıktan bile anlaşılır.

Her nasılsa hepsi çok basit göründü o an,

müzik ve güneş ve oyun, günlük hayat gibiydi.

şimdiki gibi değil,

uzaktan...öyle eğlenceli,

öyle gün gibi parlak.

Burada Mekas her zamanki sembolizmini kullanır ama bu sefer coğrafya Connecticut’tır, Camp Oscawana’dır, Hudson veya New York’tur. Bahsettiği her coğrafya yakinen buradadır, çünkü artık anayurdu yoktur. Yine de hayat güzeldir ve yaşamaya de-

vam etmek lazımdır. Mekas bu şiirlerde gerçek, cidden var olan bir felsefe ve mistizme yönelir. Kaderle barışır ve her sabah etrafını saran gündelik şeylerde yeni güzellikler bulmaya başlar.

Kısa Öykü Yazarı Mekas

Mekas'ın peri masallarıyla başlayıp toplumsal, siyasi veya ulusal kıvılcımlarla dolu manifestolarıyla biten düzyazısı da bir o kadar şiirseldir.

Peri masalları yazmaya 1947 yılında kardeşi Adolfo Mekas ile başlayan Mekas üç adet derleme yayımladı: "Trys broliai" (Üç Kardeş), "İš pasakų krašto" (Güzel Diyardan) ve "Knyga apie karalius ir žmones" (Krallar ve İnsanlar Kitabı). Büyük yaşta çocuklar için yazılmış bu öyküler semboller, imalar ve hayallerle doludur. Konulara zaman zaman bir parça naif olsa da hiçbir zaman sıkıcı değildir. Bazen alegoriyle somut bir ahlak dersi verirler. Sonradan Yeni Amerikan Sineması'nda (YAS) dönüştürülen ahlakçı Mekas işte burada doğar.

Mekas, ilk kayda değer başarısını, insan hayatının genelde tutuculuk yüzünden es geçilen belli aşamalarını natüralist bir şekilde tasvir etmek üzere Litvanyalı yazarların aşına olmadığı bir kelime dağarcığı kullandığı 1947 tarihli "Proza Nr. 1" ve "1952 tarihli Proza Nr. 2" ile yakaladı.¹ Mekas bu tutucu geleneği bozdu. Savaş sonrası sürgün kamplarının birinci elden tecrübe ettiği havasını dile getirmek için geleneksel yolları yetersiz bulmuş olabilir veya belki de James Joyce ve Brecht'in temsil ettiği Batı edebiyatından diğer yazarlara nazaran daha fazla etkilenmiştir. Ne var ki Mekas bu çizgiyi uzun zaman sürdürmedi ve bir daha ta on sene sonraki filmlerine kadar bir daha göremeyiz.

"About Paul, His Departure and Return" (Paul, Gidişi ve Dönüşü Hakkında), o dönemde yazılmış 15 sayfanın altında bir kısa öyküdür. Yaşama arzusuna ve dahi intihar etme isteğine sahip olmamayı anlatır. Paul yataktan çıkmaz, kampta dağıtılan çorbadan içer ve oda arkadaşlarıyla didişir. Çıkış yolu yoktur, iş bulma şansı yoktur; kendisine ve başkalarına yük olmaktadır,

tüm zamanların gerçekten yersiz yurtsuz karakteridir. Fakat bir gün umutsuzluktan usanır, kampı terk eder ve en yakındaki trene atlar. Özgürlüğün ilk coşkusu geçer gibi olduğunda yine eskisi gibi hissetmeye başlar; işe yaramaz, sadece dalga geçilecek ve laf atılacak bir şey. Dış görünüşte hiçbir şey değişmez. Ama ayrılışı ve dönüşü arasında bir şey keşfeder: Bir insan.

İnsan tuhaf şeydir. Bir et parçası. Canlı canlı pişirebileceğinden çok daha uzun süre etrafta. Birbirine sürtünen bedenler sımsıcak. Kıyafetlerin altından hissedebiliyorsunuz. Ne de çekici kız. Tüm genç bedenler çekici ve çıtır.... Her türlü var. Çökmüş bedenler, yağlı ve şişmiş; ağır bedenler ve gevşek, dar elbiseleri sıkıştırılmış esnek bedenler, saklanan ve teşhir edilen bedenler, soyulmuş ve nemli bedenler. Sonra dudaklar. Kiraz renginde, olgun ve kuru, zeki ve bilge, sonra yapışkan mukusla kıpırdayan çatlak dudaklar, son tükürük, birbirine bastırılmış dudaklar ve korkan, şaşkın dudaklar. Çıplak bedenlere bakmayın, günahtır, derler. Ama bu ne güzellik! Görmesem ne olacak, aklımdan çıkmıyor ki... Neyin iyi neyin kötü olduğuna karar vermek bana düşmez...

“Proza”nın ikinci kısmı daha olgun ve zengin bir dille yazılmıştır. Hikâye daha basit, doğrudan ve yaratıcıdır ve kişisel tecrübelerden bahseder. “Fete de Roses” yeni bir tarz ve türde yazılmış bir kısa öyküdür. Öykü içerdiği düşüncenin derinliği ve sonradan filmlerinde de rastlayacağımız belli bir şiirsel atmosferle çerçevelenmiştir. Yazarın kendisine ait itiraflardan bir örnek şudur:

Çocukluktan beri... iç gözlemci ve hassas bir adam olageldim. Lisede ve üniversitede, kimle konuştuğuma bağlı olarak beni şair, müzisyen veya ressam zannederlerdi. Bu sanatların hepsine ilgim vardı ama kendim bir şey üretmiyordum. İç dünyamdakilerden memnundum

ve kâğıda bir şey dökmek istemiyorum. Bana tamamen lüzumsuz geliyordu.

Bugün Mekas son derece titiz bir şekilde bir kişisel günlük ve film günlüğü tutar ve her durum, duygu veya olayı yazmayı ihmal etmez.

Mekas ve Yeni Amerikan Sineması

Her şey 1949'da başladı. Amerika'ya varan Mekas bir kamera aldı ve savaş sonrası Almanya'sında bir an görüp kaybettiği yeni adamı aramaya koyuldu. Ne istediğini biliyordu ve amacına doğru korkmadan ve ödün vermeden, sıklıkla hayal kırıklığı ve hatalar sonucu gerçeğe yüzleşerek ve mevcut koşullar altında elinden gelenin en iyisini yaparak emin adımlarla yürümeye devam etti. Metottan ziyade sezgilerine, ezberden ziyade doğaçlamaya, mantıktan ziyade duyguya güvenerek, fakat yine de sıkı bir disiplinle, fikirler için sanat için, yaratma fırsatı için, sonraları ise daha elle tutulur bir şekilde Yeni Amerikan Sineması için savaşılmaya başladı. Kurucusu, lideri ve en büyük itici güçlerimden biriydi. Filmcinin toplumsal vazifesinin bilincinde olarak topluma eğlendirmek haricinde büyük bir sorumluluk hissediyordu.

Edebi anlatımdan ne kadar uzak olursa olsun her sanatın genelde sözlü bir şekilde sunulması icap eder. Sanat felsefesi ve eleştiri hayati olmasa bile onlarsız resmi, müziği veya baleyi anlamak ve tanıtmak güç olurdu. Sinema sanatı için de durum budur.

Mekas, Film Culture dergisinin 1955'te yayımlanan ilk sayısında dediği gibi "sinemanın işlev ve estetiğinin daha etraflica kavranmasını sağlamak" üzere bu sanatı izleyicilere tanıtmak için çok vakit harcadı. Film Culture, yaklaşımı ve yapıcı analizleriyle bir nebze Cahiers du Cinéma'yı hatırlatıyordu ve Mekas manifestosunda bunu gururlar kabul ediyordu:

Film yapmaya duyduğumuz ilgi ve yaşayan, hareket eden bir sinema arayışımızda Cahiers du Cinéma ile aynı cephedeyiz. Hiçbir saygılı serbestî, mesaj veyahut estetik

bizi bir şeye bağlayamaz. Tüm film teorilerine ve tüm Amerikan film eleştirisi geleneğine şüpheyile yaklaşıyoruz. Önümüzde tüm sinema dünyası bizi bekliyor; deney yapmak, yeniden değerlendirmek ve yaratmak için.^{xli}

Dergi, bir akımı başlatmak, fikirleri açıklamak, bazı beyanları yazıya dökmek için iyi bir platform ve savaşa başlamak için iyi bir vasıtaydı.

Film dünyasında herkes bir süredir yeni bir dalga bekliyordu. İş ve sanat dünyasının zıtlığı, birlikte var olmalarını imkânsız hâle getirmişti ve bir kırılma bekleniyordu. YAS, sanatçıyı ticari bağlarından kurtarmayı ve amacını sanat arayışı olarak belirlemeyi savunuyordu. Tüm zorluklara rağmen, bu akımın tek ihtiyacı olan şevk ve cesaretti. John Mekas, 1960 yazında, Film Culture’da bir manifesto yazdı:

Yeni Amerikan film yönetmeni kendisini, çoğunlukla çağdaş sinemanın ilhamına ve doğallığına ket vuran aşırı profesyonellikten ve aşırı tekniklikten kurtarmaya ve disiplinden ziyade içgüdü ve doğaçlamayı kılavuz edinmeye çalışıyor. Tıpkı meslektaş aksiyon ressamı, şair veya dansçı gibi canla başla, kanatlanmış bir sanatı, özgür ve doğal bir ilhamı hedefliyor: Bir statüko değil, eylem olarak; bir dizi olgu, natürmort veya pastiş değil, çeşitli ruh hâlleri olarak sanatı. Modern Amerikan film yönetmeninin amacı genelde hassasiyetleri yumuşatıp “yaşamı dışarıdan değil içeriden yakalamak” (Suzuki) olduğuna göre, bu filmleri SPONTANE SİNEMA olarak adlandırabiliriz.^{xlii}

Akımın eşsiz olduğu kesindir. Ne “La Nouvelle Vague” ne İtalyan neo-realizmi ne de Birleşik Krallık’ın özgür sineması YAS’ın özgürlüğüne sahiptir. Birazcık kabiliyet, bolca azim ve yeni çektiği film rulosunu getiren herkes, zevki ve tekniği başka kim-seninkine benzemese de gelip filmini göstermekte serbestti.

YAS, Amerikan sinemasının belki de Hollywood kadar “eğlendirici” olmayan, ama şüphesiz daha özeleştirel ve özgün diğer yüzünü gösterir. Günümüz toplumunun ve Amerikan aydın kesiminin tektipliğe ve vasatlığa, filmin sindirilmiş düşünce ve açıklanmış duygu göstermesine ve beyinlerin standartlaştırılmasına karşı protestosunun belgesidir.

Kuşkusuz bu protest tutum kısmen ironi ve muhalefetle karşılanacaktır. Bugüne dek Amerikan avangardının ABD’de genel manada kabul gördüğünü söylemek mümkün değildir. İlk takdir başka bir yerden gelmiştir. YAS, 1958’den bu yana Avrupa festivallerine katılmaktadır. 1961’de Spoleto Film Festivali’nde yaptığı gövde gösterisinin ardından birçok festival YAS’ı programlarına “mevcut tek gerçek Amerikan sineması” olarak dahil etmiştir.^{xliii}

Bugün bile eleştirmenler şöyle yazmaya devam eder: “Amerikalı yeraltı film yönetmeni sinemayı topluma karşı beslediği saldırganlığı boşaltma aracı gibi görüyormuş gibidir” (Jean Doucet).^{xliiv} Bu elbette doğrudur ve çoğunlukla tüm yönetmenlerin isteğidir. Fakat böyle bir grubun “yaratıcı” olmasına gerek yoktur; hâlihazırda piyasaya çıkmış olan ve çoğunlukla manasız bir “topluma karşı saldırganlık” fikriyle oyalanmayan hakiki yeteneklere bir teşvik ve fırsat sunması yeterlidir.

Bu aşamada bu dağınık ve anarşist akım yalnızca mali sebeplerden değil, sesini duyurmak üzere de bir tür örgütlenmeye ihtiyaç duydu. Mekas, dileyen herkesin, önceden duyurulan bir yer ve zamanda, tıpkı normal sinema salonları gibi kolaylıkla deneysel bir film izleyebileceği ve gösterebileceği Film-Makers’ Cooperative’i kurma ve yönetme vazifesini üstlendi. Bu organizasyon, 1965’te Stockholm ve Latin Amerika’ya YAS filmleri göndermek suretiyle YAS’ın uluslararası dağıtım merkezi görevi de gördü. İkincisi, Amerikan avangardına ülkede ve dünyada neler olup bittiğini gösterdi. Üçüncü olarak ise yeni yetenekleri arayarak akımın güçlenmesini teşvik etti. Mekas; Andy Warhol, Jack Smith ve Barbara Rubin’i işte böyle keşfetti.

Yönetmen Mekas

Mekas yalnızca avangardın teorik liderlerinden biri değildir. Tüm dünyada gösterilmiş, aralarında "Guns of the Trees" in de bulunduğu birçok işe imza atmıştır. Bu filmi tekrar tekrar izledikten sonra bir şey açıkça kendisini gösterir: Anarşi. Görünüşe göre Mekas'ın söyleyecek çok şeyi vardır ve hepsini tek seferde söylemeye çalışmıştır. Bunun iyi veya kötü bir film olduğunu söylemeye çalışmıyorum; sadece karışıklığın bir kısmının sebebini bulmak istiyorum.

Bu ilk uzun metrajlı filminde teorik bilgisini, vizyonunu ve felsefesini kullanmaya çalışmıştır. Zaman zaman filmin içine girmek zorlaşır, çünkü izleyiciye yardım edecek somut bir hikâyesi yoktur; tam aksine cevapsız soruların ve imgelerin karmaşasından oluşur, taze bir şiirsel ortamda geçer, dili ikna edici, fakat görselliği ve kurgusu zayıftır. Büyük kısmı sokakta, gerçek hayatta çekilmiştir. Bu deneyin çok daha iyi bir elemeye ve kurguya ihtiyaç duyduğu açıktır.

Film, bitene kadar bir cevaba kavuşmayan bir soruyla başlar: "Frances neden intihar etti? İnsanlar günümüzde neden intihar eder?" Frances, aşağı Manhattan'da yaşayan ve muhitin kızlarından hiçbir farkı yokmuş gibi görünen genç, Amerikalı bir şairdir. Frances ve diğer dört ana karakter, New York hayatının bir yürüyüş, Harlem'in iskeleleri, bir müdürün ofisi, parti, park ve polis gibi günlük unsurlarını kaydeden kameramanın gözlerinden, yaşamlarında bir anlam aramaktadır.

Mekas'ın intiharın sorumluluğunu yüklemeye çalıştığı, toplumun sahte değerleri ilk bakışta geldiği kadar yenilikçi değildir. Günümüzde eski toplumlarda olmayan yeni intihar sebepleri mi var? Elbette, Mekas'ın da gösterdiği üzere bomba tehlikesi daha önceki nesillerde olmayan bir şeydi, topyekûn yıkım da günümüzdeki kadar endişe verici bir ihtimal değildi... Ama bunlar intiharı meşru kılmaya yeter mi? Hayat anlamsızsa romantik bir intihar çözüm müdür? Mekas bunu meşrulaştırmaya

çalışmaz. Bu filmde amaçladığı şey, filmin dört başrolünden biri olan Gregory tarafından tek cümlede güzelce özetlenmiştir:

Polisi al, orduyu al, atomu al; başka bir şey bulurlar. İnsanların zihninin değişmesi lazım. Ancak insanların zihinleri sayesinde kazanabiliriz.

Karısı zenci olan Ben, filmde şöyle der: “Bu muhtemelen son temiz yağmur. Bir sonraki stronsiyumlu olacak...” Neden yaşamalıyız? Ama yaşamak tek kesin şey. Hayatta kalmaya çabalayalım, çünkü ancak yaşayan insan çiçekleri yok eden ve güneşi karartan karanlık güçlere karşı durabilir.

Joseph Freeman, bu filmi değerlendirirken şöyle der: “Filmin temel konusunun sonsuzluk ışığında insanlığın günümüzdeki durumu olduğunu görebiliyoruz.”

Neyden medet umacağız? Marksizm mi? Din mi? Şair Mekas tam bir tatmin olmasa da bir nebze umut veren şiirsel bir çözümü seçer: “Hepimiz içimizde güzel ayçiçekleriyiz.”

Edebiyatta bile muğlak olan bu düşüncüyü sinematografiyle ifade etmek neredeyse imkânsızdı. Mekas bir kez daha, bir yönetmenden çok bir şairin ilhamından faydalandı. Ama sinemasal bir ifade yolu bulmayı denedi ve deneyecek.

Alberto Moravia bu konuda şöyle der:

Jonas Mekas’ın filminin sinemayla alakası yoktur, bir hikâye değildir, kendi başlarına biçimsel bir değer arz eden imgeler de içermez. Bunun yerine modern şiiri, bilhassa Eliot ve Auden’den sonra gelen Anglo-Amerikan şiirini andırır.^{xlv}

Son uzun metrajlı yapımı “The Brig”, 1964 Venedik Belgesel Film Festivali’nde Saint Marks Lion Büyük Ödülünü kazanmıştır. Film, doğrudan sahnede çekilmiş, tuhaf bir filmidir.

Mekas, bu yeni “*cinéma vérité*”yi nasıl yaptığını kendisi anlatır. Mekân, Broadway dışındaki The Living Theatre; oyun, Kenneth H. Brown’un “The Brig” adlı eseri; oyunun yönetmenleri, Julien

Beck ve Judith Maline; konu, “bir gemi hapishanesinin saplantılı atmosferi”. Soğuk bir Ocak akşamı The Living Theatre polis tarafından kapatıldı. Mekân boşaltıldı. Jonas Mekas, kardeşi Adolfas’ı çağırdı, üç tane 16 mm’lik kamera alıp metro durağından tünelle tiyatroya geçtiler. Mekas, kamerası ve ses kayıt cihazıyla son performans sırasında kaydedebileceği her şeyi kaydetti ve dört saatlik yoğun çalışma ve 900 dolar sonra, rekor süre ve bütçeyle en iyi filmlerinden birini tamamladı.

Bu maceralı çekim, heyecan bakımından orijinal performansın altında kalmaz. Film, ikinci New York Film Festivali’nde tartışmalı yorumlar alsa da kimse kıymetini yadsımamıştır. Birçok eleştirmenin filmi belgesel olarak nitelendirmesi, Mekas tarafından “absürt” bulunmuştur. Film, sahneden alınmış olsa bile görüntü çekimi ve seçiminde kişiseldir; öyle ki durumu bilmeyen biri izlediği şeyin gerçek hayattan olmadığını anlayamaz. Ham kederi anlatışında da son derece serttir.

Filmin amacı seyirciyi şok edecek bir polemik yaratmaktır. Eğer bu kadar natüralist olmasa belki Buñuel’in “Viridiana”sının atmosferine benzer bir kâbus diyebilirdik. Mekas’ın tasvir ettiği denizcilerin insana merhameti yoktur. Mekas, insana olumsuz bir açıdan yaklaşmayı tercih ederek onun dehşet içinde bir robota indirgenmekten duyduğu hüznü göstermeye çalışmıştır.

Cahiers du Cinéma film için şöyle yazmıştır:

Filmden çıkarken insan bir daha asla izlemeyeceğine söz veriyor, çünkü böyle bir gösteriyi iki kez izlemek imkânsız görünüyor... Film çekerken Mekas kardeşler bize olgular dışında hiçbir şey dayatmamayı başarmışlar. Hiçbir sembol iması yok. İzleyiciye sadece belge sunuluyor. Film gerçekten çetin ceviz ve bu cevizin evrenin sembolü olup olmadığını sorgulamaksızın kabuğunu kırmaktan başka yapacak bir şey yok.^{xlvi}

“The Brig” akla Sartre’in cehennemin başka insanlardan oluştuğu “Çıkış Yok”unu getirir. Bu filmde de insan

başkaları için yarattığı cehennemin içinde kendisi de yaşamak zorunda kalmaktadır.

Mekas'ın bu filmdeki amacı, avangarda yönelttiği cihat çağrılarından birinde de açıkça ifade edilmiştir

Artık Amerikan sanatlarının ve dolayısıyla Yeni Amerikan Sanatlarının temelde estetik değil, etik bir akım olduğu anlaşılmış olsa gerektir. Herhangi bir estetikten evvel inşa edilmesi gereken daha önemli bir şey var: Yeni İnsan. Bu sanat neslinden açık ve pozitif bir felsefe ve estetik bekleyen herkesi aptal addediyorum. Bunlar olmayacak! Bu nesil bunun için fazla genç, fazla canlı. Bu on sene, insan ruhunun daha az kirlenmiş derinliklerine inmek üzere azimli arayışı ve hassasiyetleri yumuşatması ile sanatın ve yaşamın klişelerinden canla başla kaçmaya çalışmasıyla ayırt edilecek.^{xlvii}

“Queer” Sözcüğünün Tarihi

Jake Hall

19. yüzyıldaki eşinsellerin mektuplarından radikal punk'lara, bu tartışmalı ismin geçmişine bakıyoruz



Oozing Gloop, Emily Rose England

“Queer”. Bu isim ergenlik çağımdan boyuncaya arada sırada karşıma çıkan, hep bir hakaret veya aşağılama içeren isimdi. Sokakta bana öfkeyle bağırırdı, gece kulüplerinde kavgaya kışkırtmak için saygısızca söylenirdi ve en çok da topluma açık yerlerde sevgimi göstermeye kalktığımda tiksintiyle yüzüme fırlatılırdı. Bu sözün yalnızca eşcinselliğimden değil, sesimden, görünüşümden ve davranışımın utanmam için söylendiğini anladım. “Queer” isminin, yalnızca nefret, öfke ve ön yargı anlamına geldiğini düşünerek büyüdüm.

Sonraki hayatımda öğreneceğim üzere, bu elbette yanlıştı. Büyüdükçe queercore, queer teorisi, *Queer as Folk* vb. diziler gibi,

beni sözcüğün daha geniş anlamıyla tanıştıran şeyleri keşfettim. Sözcüğün kökeni tam olarak belli olmasa da “queer”in İngilizceye 16. yüzyılda girdiğini biliyoruz. Orijinal anlamı “acayip” veya “tuhaf”tı. “Dünyada çeşit çeşit insan var” deyiminde geçiyordu. Fakat şimdi genellikle cinsiyet ve cinsellik konularında normatif dışı kimlikler için kullanılıyor. Natrans, beyaz, gey erkekten; aseksüel, ikili olmayan siyahi bireylere kadar ötekileştirilen çeşitli kimlikleri kapsayan bir tabir hâline geldi. Sözcüğün çalkantılı geçmişi yüzünden hâlâ birçok kişi kendisini queer olarak tanımlamakta ve queer kimlikleri tartışmakta çekimser davranıyor. “Queer” bu son birkaç yüzyılda yerildi, amlandı ve bir kez daha yerildi. Peki hâlâ ayıp bir söz mü ve öyle mi olmalı?

“Queer”in Bir Aşağılama Olarak Kökeni

9. Queensberry Markizi (evet unvanı gerçekten de buydu) John Douglas, 1894’te queer’in hakaret olarak ilk yazılı kullanımını bize veren kişidir. Oğlunun Oscar Wilde ile eşcinsel bir ilişkide olduğunu öğrenen Douglas, bir gey skandalının patlamasından korkmuş ve Wilde’a derhal dört bir yandan saldırmaya başlamıştı. Görevini başarıyla yerine getirerek ünlü oyun yazarını gey fahişeleri dejenere hayatının batağına çeken oğlancısı bir ihtiyar olmakla suçladığı uzun bir mahkeme sürecini başlattı. Douglas’ın gey erkekleri “Züppe Queer” olarak tanımladığı ve “queer” sözcüğüne eşcinselleri aşağılama anlamını kazandıran orijinal mektup, bu mahkeme sırasında ortaya çıktı.

Amerikan gazeteleri “queer”i bir hakaret olarak kullanmaya neredeyse hemen başladı. Sözcüğü eşcinselliğin tuhaf ve anormal olduğunun altını çizmek için kullanıyorlardı. Tuhaftır, en çok kadınsı eşcinsellere saldırmak için söyleniyordu. İngiltere’de ise Oxford sözlüğü sözcüğün sıfat ve fiil olarak kullanımının ayrımını yaptı. Şimdi bile birine “queer’sin” demenin sözcüğü normal

sıfat olarak kullanmaktan daha ayıp olduğunu söylemeye hacet yok. Orijinal anlamı dilde kalmış olsa da bu sözcük, itibarındaki büyük bir düşüşün ardından nefret söylemi ve homofobiyle yan yana anılır oldu.



Oscar Wilde

Anarşizmin Ruhuyla Dolması

“Queer” sonradan AIDS salgını sırasında aklandı ve bir anarşi sembolüne dönüştü. Protestolar ansızın başlıyor, queer punk’lar caddelere akarak “Buradayız, queer’iz, korkarak yaşamayacağız” diye haykırıyorlardı. Aynı çığlık Orlando’da olan bitenlerin ardından da Soho’da acı acı yankılandı. Eylemciler 80’lerin sonunda ve 90’ların başında provokatif sloganlarıyla nefret suçunu

ortadan kaldırmaya çalışan Queer Nation gibi organizasyonlar oluşturdular. Aynı sıralarda Bruce LaBruce ve G.B. Jones da queerliğin yaratıcı dışavurumuna ev sahipliği yapan ve queer punk m¼zik için queercore tabirini bulan k¼lt yayın *J.D.s*'de iş başındaydı. Bu fakt¼rler bir araya gelince 90'ları "queer" in aklarındaki d¼nem olarak g¼steriyordu. Eski hakaret, bir gurur nişanı gibi taşınıyordu. Sadece anarşinin ve isyanın sembol¼ değil, homofobiye çekilen bir "siktir git" h¼line de gelmişti.

Queer Nation, amaçlarını "QUEERLER BUNU OKUYUN" başlıklı, 1990 New York Pride y¼r¼y¼ř¼nde dağıttıkları bir broř¼rle açıkladılar. Oldukça kapsamlı bu yazıda queer şiddeti, kurumlaşmış ayrımcılık ve AIDS y¼z¼nden kaybolan sayısız hayattan bahsediliyor ve "gey" s¼zc¼ę¼n¼n yeterince etkili olmadığı s¼yleniyordu. "Sabah uyandığımızda, bir s¼r¼ lezbiyen ve gey erkek olarak ¼fke ve tiksinti duyuyoruz, gey hissetmiyoruz. Bu y¼zden kendimize queer demeyi seçiyoruz. 'Queer'i kullanmak, d¼nyanın geri kalanının bizi naşıl g¼rd¼ę¼n¼n bir hatırlatması. Bu şekilde kendimize, hayatlarını gizli tutan ve ¼tekileřtirilen, esprili ve sevimli insanlar olmak zorunda olmadığımızı s¼yl¼yoruz. Queer, lezbiyenleri seven gey erkekler ve queer olmayı seven lezbiyenler demek. GEY'in aksine queer, ERKEK anlamına gelmiyor."

CONTROVERSIAL
SCARED TO BE QUEER
 (Lettuce) were supposed to be queer
 proper and right all night
 but were a little bit queer
 tell me, trouble with right
 the pronunciation, "queer", "queer"
 right "queer", "queer", and "queer"
 but you please no price in the butt
 (CHORUS)

You're you scared to be queer
 quick, drink another beer
 Don't let them come near
 (Lettuce) think, queer?
 (Lettuce)

A-rated
 (Lettuce) were supposed to be queer
 proper and right all night
 but were a little bit queer
 tell me, trouble with right
 the pronunciation, "queer", "queer"
 right "queer", "queer", and "queer"
 but you please no price in the butt
 (CHORUS)

Politically right and free choice
 and home have rights to be found
 through with the right to be found
 to find you're the right to be found
 Tell yourself "oh no, not me"
 have some day you'll believe it.
 (Lettuce)

METAL BEARS: (Lettuce)
 The slimmer who don't impress me
 if you're half as queer as I
 you'll have to be as queer as I
 you'll have to be as queer as I
 and you'll have to be as queer as I
 I don't prove only, you don't
 dare enough to be a "queer"
 (Lettuce)

CHORUS TO END
 You're you scared to be queer
 quick, drink another beer
 Don't let them come near
 (Lettuce) think, queer?
 (Lettuce)

EVERYTHING WAS EROS.
 It was cruel Eros, but they
 were all rebels and by nature,
 rebels by nature, against a
 world they could not join.

THE GAY REBEL
 (Lettuce) were supposed to be queer
 proper and right all night
 but were a little bit queer
 tell me, trouble with right
 the pronunciation, "queer", "queer"
 right "queer", "queer", and "queer"
 but you please no price in the butt
 (CHORUS)

GO FOR IT J.D.s TOP TEN TAPE

no one will ever forget it
no brain cells

HOT STUFF
 Dave/co NBC
 20 Seble Grove
 Leigh, Lancs WMT 510
 England

SEX-

queer bastard Fucked in the mouth

queercore!

NAKED YOUNG GUYS TOGETHER.
 AE-What releases do you have out?
 NBC-Oh, it's hundreds of things, we have a
 lot of trax on comps around the world, we
 get lots of hate mail cos we are mm.....
 from other way, they think they can get aids
 from our music. Our last tape was a 20 track
 thing called, "my wheelchair is rusting up out-
 side in the rain."

I'M QUEER
 I'm queer
 I'm queer
 fuckin' queer
 fuckin' queer
 queer bastard
 queer bastard
 I'm queer
 (N.B.C.)

top ten tape
homohit
 secret forays into gay life

SECRET

Bruce LaBruce'un kült queer yayını J.D.s

Ana Akımda Temsil Edilme

1990'lar yaratıcı queer'lerin ana akıma kenardan köşeden tutunmasına tanık oldu. "Queer" hâlâ arada homofobik bir şekilde veya orijinal anlamında kullanılsa da anarşi ve protestoyla olan bağlarıyla ün kazanıyordu. Bu, 1999'da Channel 4'te yayımlanan ve Manchester'ın gey mahallesinde yaşayan üç gey adamın maceralarının anlatıldığı *Queer as Folk* dizisiyle değişti. Dizinin seksi ve ilişkileri sansürlemeden yansıtması elbette birçok şikayete yol açtı. Pilot bölümün açılışında ara sokakta birine eliyle mastürbasyon yapan bir adam, bir boşalma anı ve kameraya dönük, duygusuz bir şekilde seksle ilgili yapılan monologlar gösteriliyordu. Queer, ilk defa ana akımda temsil ediliyordu.

Diziye yönelik eleştiriler, queer kimlikleri tam olarak yansıtamadığı suçlamalarıyla dengeleniyordu. Porno yıldızları ve drag queen'ler ekrana çıkıyor ve queer cinsellik anlatılıyordu; ancak azınlık ırklar dizide neredeyse hiç yansıtılmıyordu ve üç ana karakter de natrans, beyaz ve gey erkekti (fakat yazar bunun, gey erkek arketiplerinin üzerinde durmak için bilinçli bir tercih olduğunu savundu). Her şeye rağmen "queer" in akşam saatinde yayımlanan bir TV dizisinin isminde geçebilmesi büyük bir ilerlemeydi; her ne kadar herkesin umduğu kadar büyük olmasa da.

Modern Queer Kimlikler: "Alfabe Çorbası"

Daha yapılacak çok şey var, ama queer'in görünürlüğü son on senede hızla arttı. Miley Cyrus, cinsiyet-queer kimliklerden bahsetti; Amandla Stenberg, panseksüellik ve queer'liği üzerine açık, bilgilendirici videolar hazırladı; hip-hop bile şu anda queer öncülerden Mykki Blanco tarafından yeniden şekillendiriliyor. LGBT şemsiyesi LGBTQ, LGBTQIA ve LGBTQIA+ olarak -hangisi olduğu kime sorduğunuza göre değişir- genişledi. Birçok kafası karışan kişi, buna "alfabe çorbası" adını verdi; kimileri ise hâlâ

“queer” sözcüğünden rahatsız oluyor ve asla kullanılmaması gerektiğini düşünüyor. *Huffington Post*, “Gey Sesler” köşesini “Queer Sesler’e çevirdiğinde yazar James Peron gazetenin serbest kürsüsünde bu isim değişikliğine karşı çıktı: “Bu tabiri özgürleştirici değil, saldırgan buluyorum.”

Önemli olan, yazarın bu konu hakkındaki kuşak çatışmasını doğrulaması. Modern gençlik, aidiyeti kutlayan ve “queer”i ikili olmayan tüm kimlikleri kapsayan faydalı bir tabir olarak kabul eden bir toplumda yetişirken, eski nesiller bu tabiri sadece bir aşağılama olarak gören bir toplumda büyümüştü. Toplumun görüşü hâlâ bölünmüşe benziyor: Bazıları ayıp bir kelime olarak görürken, bazıları da ilerici buluyor. Ben şahsen “queer”i kesin ve son defa aklamak gerektiği kanaatindeyim çünkü sadece eşcinsellik olarak indirgenemeyecekgeniş bir kimlik yelpazesine işaret ediyor. Trans seslere, erdişi seslere ve aseksüel seslere ihtiyacımız var. Terminoloji, asla ortadan kalkmayacak bir sorun. Mesele ise, her zaman olduğu gibi, bağlam ve ortam. Eğer biri bu sözcüğü incitici buluyorsa saygı gösterin. Aramızda, bu sözcüğü duyduğu anda yerinden fırlayacak birileri daima olacak ama 1980’lerin asi punk’larıyla aynı ruhu taşıyan yeni bir nesil yetişiyor. İşte bunlar olarak diyoruz ki, buradayız, queer’iz ve korkarak yaşamayacağız.

Iris Murdoch ile Söyleşi

Jeffrey Meyers / The Art of Fiction No. 117



Iris Murdoch 15 Temmuz 1919'da Dublin'de doğdu ve Londra'da büyüdü. Bristol'daki Badminton School'u bitiren Murdoch, 1938 ve 1942 yılları arasında Oxford, Somerville College'da klasik edebiyat okudu ve sınıfının birincisi olarak mezun oldu. 1942'den 1944'e kadar Maliye Bakanlığı'nda müdür yardımcılığı, 1944'den 1946'ya kadar ise İngiltere, Belçika ve Avusturya'da Birleşmiş Milletler Yardım ve Rehabilitasyon Dairesi'nde idari memurluk yaptı. 1947-48 yıllarında Cambridge Newnham College'da felsefe bölümü Sarah Smithson öğrencisi olan Murdoch, Oxford St. Anne's College'da öğretmenliğe başladı, bir sonraki sene ise felsefe bölümünde öğretim görevlisi oldu.

İlk kitabı *Sartre: Romantic Rationalist* 1953'te, ilk romanı "Ağ" ise bir sonraki sene yayımlandı. O günden bu yana aralarında *The Sandcastle* (1957), *The Bell* (1958), "Kesik Bir Baş" (1961), *A Fairly Honourable Defeat* (1970), *A Word Child* (1975), o senenin Booker Ödülü'nü kazanan "Deniz" (1978), *The Philosopher's Pupil* (1983), *The Good Apprentice* (1985), *The Book and the*

Brotherhood (1987) ve *The Message to the Planet*'in (1989) da bulunduğu yirmi dört klasik roman yazdı.

Murdoch Oxford'da öğretim görevlisi olan John Bayley ile 1956'da evlendi ve uzun yıllar boyunca Oxfordshire yakınlarındaki Steeple Aston'da yaşadı. 1963'te St. Anne College'da onursal üye seçildi ve bunu takip eden dört yıl boyunca Londra'daki Royal College of Art'ta yarı zamanlı öğretmenlik yaptı. 1986'da Steeple Aston'dan Oxford'a taşındı.

Daha çok romancı olarak bilinse de önemli denemesi "Against Dryness" (1961) adlı bir edebiyat eleştirisi, *A Year of Birds* (1987) adlı bir şiir kitabı, üç tiyatro uyarlaması (iki tanesi başka yazarlarla beraber kaleme alınmıştır), iki tiyatro oyunu ve tüm bunlardan başka üç tane felsefe kitabı yazdı: "İyinin Egemenliği" (1970), "Ateş ve Güneş Plato Sanatçıları Niçin Dışladı?" (1977) ve *Acastos: Two Platonic Dialogues* (1986).

Iris Murdoch birçok ödüle layık görüldü. Booker Ödülü dışında, "Kara Prens" için James Tait Black Memorial Ödülü'nü, *The Sacred and Profane Love Machine* için Whitbread Edebiyat Ödülü'nü kazanmanın yanı sıra, American Academy of Arts and Letters ve American Academy of Arts and Sciences fahri üyesidir. 1976'da Order of the Companions of Honour, 1987'de de Britanya İmparatorluk Nişanı'na layık görüldü.

Murdoch ve kocası, kuzey Oxford'da akademinin kucağında bir evde yaşadı. Konforlu ve dağınık odaları tıka basa dolu kitaplıklar ve yerde yükselen kitap yığınlarıyla doluydu. Banyo bile aralarında Felemenkçe ve Esperanto dilbilgisi kitaplarının olduğu ciltlerle dolup taşıyordu. İkinci katta kâğıtların işgal ettiği çalışma odası şark halıları ve at ve çocuk resimleriyle süslenmişti. Bahçeye açılan zemin kattaki oturma odasında dört başı mamur bir bar vardı. Duvarlar çiçek resimleri ve goblenleri, sanatla ilgili kitaplar ve kayıtlar, çömlekler ve eski şişelerle; yumuşak kanepe ise işlemeli kırlentlerle bezeliydi.

Ek sorular Murdoch'a New York'taki YMHA seyircilerinin huzurunda James Atlas tarafından sorulmuştur.

Muhabir: Aileniz hakkında bir şeyler anlatabilir misiniz?

Iris Murdoch: Babam Birinci Dünya Savaşı'nda süvariymiş; şimdi o savaşta süvarilerin olduğunu düşünmek bile akıl almaz geliyor. Bu sayede sağ kaldığına şüphe yok, zira atlılar siperlerin gerisindeymiş ve böylece savaş sırasında daha güvendenymiş. Annem ve babam o sıra tanışmışlar. Babamın alayı Dublin yakınlarındaki Curragh'dayken babam izne çıkmış. Kiliseye giderken aynı yere aynı tramvayla giden annemle tanışmış. Annem korodaymış. Gerçekten de çok güzel, soprano bir sesi vardı. Opera sanatçısı olmak üzere ders alıyordu ve cidden çok iyi olabilirdi. Ancak evlenince bu tutkusundan vazgeçti. Hayatı boyunca amatör olarak şarkı söylemeye devam etse de sahip olduğu potansiyeli hiçbir zaman değerlendiremedi. Güzel, hayat dolu, esprili ve iyi huylu bir kadındı. Annem ve babam birlikte çok mutlulardı. Bir-birlerini tüm kalpleriyle seviyorlardı. Beni de seviyorlardı, ben de onları. Yani çok mesut bir üçlüydük.

M: Yazar olmak istediğinizi ne zaman anladınız?

IM: Daha çok küçük yaşta yazar olmak istediğimi anlamıştım. Yani çocukken bile biliyordum demek istiyorum. Elbette savaş insanların geleceğe bakışını oldukça derinden etkilemişti. Lisans eğitimimi bitirir bitirmez orduya yazıldım, çünkü diğer herkes öyle yapıyordu. Normal şartlar altında Oxford'da kalmayı, doktora yapmayı ve öğretim görevlisi olmayı çok isterdim. Öğrenmeye karşı büyük iştahım vardı. Ama insanın isteklerini savaşa feda etmesi gerekir. Maliye'de kamu hizmetine girdim ve orada birkaç yıl çalıştım. Savaşın ardından Birleşmiş Milletler Yardım ve Rehabilitasyon İdaresi'nde Avrupa'nın çeşitli yerlerinde mültecilerle çalıştım.

M: Komünist Parti üyesiydiniz, değil mi?

IM: 1939 yılında, öğrenciyken çok kısa bir süre Komünist Partisi üyesiydim. Diğer bir sürü kişi gibi ben de İspanya'daki iç savaşın Avrupa'yı tehlikeli bir biçimde sol ve sağ diye ikiye bölmesinden dolayı ve solda olmaktan basbayağı memnunum diye katıldım. Toplumsal adaletle ilgili güçlü duygularımız vardı. Sosyalizmin

çok kısa sürede adil ve güvenilir toplumlar oluşturacağına, yok-sulluk ve ihtilafı ortadan kaldıracığına inanıyorduk. Çok geçme-den bu iyimser düşlerim yok oldu. Fakat zararı yok, çünkü Marksizm'in bilhassa örgütlü hâlinde ne kadar kudretli ve kor-kunç olduğunu ancak içine girince anlayabiliyorsunuz. Bu ilişi-ğimin bazı sonuçları oldu. Vassar'da okumak üzere bir burs ka-zanmıştım. Savaşın sonra İngiltere'ye tıkmaya nazaran Ame-rika harika bir maceraydı. Ancak McCarren yasası yüzünden vize alamadım. Bu konuda bir şeyler yapmaya çalıştığımızı yadsıma-yacağım. Bertrand Russel ve Justice Felix Frankfurter araya girip bunun ne kadar saçma olduğunu izah etmeye çalıştılsa da yasa kurşun geçirmezdi. Hâlâ da öyle. ABD'ye gitmek istersem bir muafiyete başvurmam gerekiyor.

M: Şimdi bile mi?

IM: Aptalca. Memurun deki gelip hâlâ Komünist Parti üyesi ol-madığınızı kanıtlayabilir misiniz gibi sorular soruyor.

M: Bunu yapmak kolay iş olmasa gerek.

IM: Hem de nasıl! Ayrılmış elli sene oluyor!

M: Yazma metotlarınızdan ve bir roman yazmaya nasıl başladı-ğınızdan kısaca bahsedebilir misiniz?

IM: Bence ilk cümleyi yazmadan evvel detaylı bir plan hazırla-mak çok önemli. Kimileri kalemi alıp George sabah uyandığında dün korkunç bir şey olduğunu biliyordu diye başlayıp ne olaca-ğını görmeyi savunur. Ben başlamadan önce ayrıntılı bir şekilde her şeyi planlarım. Genel bir şemam ve bir sürü notum olur. Her bölüm planlanmıştır. Her diyalog planlanmıştır. Bu elbette esas aşamadır ve bu noktada işe kendinizi çoktan vermiş olduğunuz için epey korkutucudur da. Roman yazmak uzun iştir ve eğer baştan yanlış yaparsanız sonradan kafanızı çok duvara vurursu-nuz. İkinci aşama ise uslu uslu oturup kitabın kendini yaratma-sına izin vermektir. Bir gıdım hayal gücü bir diğerine götürür. Belli bir durumu düşünürken hiç beklemediğiniz bir yanı bir an-da gözlerinizin önünde belirir. Eserin derindeki temaları ortaya çıkıp birbirlerine tutunurlar. Bir şekilde her şey buluşur ve yeni

şeyler oluşturur. Karakterler adeta bunu kendiliğinden yaparmışçasına yeni karakterler doğurur. Sabırlı olmak ve bu süreci mümkün olduğunca uzun tutmak gerekir. Elbette yazma eyleminin kendisi de farklı bir tür yaratıcılık ve emek gerektirir.

M: Fevkalade üretken bir yazarsınız. Yazmaktan bir hayli keyif alıyorsa benziyorsunuz.

IM: Evet, alıyorum, ama tabii -başka her sanat dalında da olduğu gibi- nefret ettiğiniz, özgüveninizi yitirdiğiniz ve her şeyin karanlık görüldüğü anlar da olur. Aklınıza hiçbir şey gelmez. Yani sadece keyiften ibaret değildir. Ama yazmanın kendisini zor bulduğumu söyleyemem. Bir romana başlarken sınırsız özgürlüğe sahipmiş gibi bir ruh hâli vardır, ancak bu tehlikelidir. Yaptığınız her seçim, bir diğer seçimi devre dışı bırakacaktır, bu yüzden sırada ne olacağı, hangi ruh hâlinde olduğunuz ve neyi önemseytiğiniz çok mühimdir. Kitapların temaları olmalıdır. Kitap isimlerini titizlikle seçerim ve bunlar kitabın temasının derinliklerinde yatan şeylere dair ipucu verirler. İsimler önemlidir. İsimler bazen hemencecik gelmez, ama karakterin fiziksel varlığı ve zihni daha ilk aşamalarda oluşur ve tanrıların vahiy göndermelerini beklemek gerekebilir. Pencereden bakıp işe yarayıp yaramayacağı meçhul sayısız not karalamakla saatler geçirmek gerekir. Aradığınız şeyi -insanlar kim, konu ne, nasıl ilerliyor-bulduğunuzu hissedene dek sabırla beklemek lazımdır. Oturup aranmak ve kafanızdakileri bir tür şekle sokmak uzun bir süre, bir yıl mesela, alabilir. Ardından her karakterin, her diyalogun, her olayın son derece detaylı bir özetini yazarım. Bu da başka bir aşamadır.

M: Hangisi önce gelir? Karakterler mi, olay örgüsü mü?

IM: Sanırım hepsi birbirleriyle bağlantılı iki üç karakter ve bir sorunla başlıyor. Ardından hikâye, sıkıntı ve çatışmalarla hayalden gerçeğe ilerliyor. Otobiyografiye düşkünlüğüm olduğunu zannetmiyorum. Aklıma kendi hayatıma benzeyen hiçbir eserim gelmiyor.

M: Elle mi yazıyorsunuz?

IM: Evet, evet, evet.

M: Daktilo veya bilgisayar?

IM: Hayır.

M: Yayımcınız sadece tek kopya var diye korkudan çıldırmıyor mu?

IM: Evet neticede sadece bir kopya var. Bazılarının kelime işlemcilere bayıldığını biliyorum ama ben yazarken çok fazla düzeltme de yaparım. Önümde o ekran olsaydı sözcüklere öyle çarpılırdım ki bir tanesini bile değiştirmek istemezdim!

M: Günlük çalışma alışkanlıklarınız nelerdir?

IM: Çalışmayı severim ve vakit buldukça çalışırım. Ama ortalığı toplamak veya market alışverişi gibi başka işlerim de var. Şanslıyım ki yemeği kocam yapıyor. Bazen Londra'ya gidip arkadaşlarımı görmem gerektiği oluyor. Onun dışında sürekli ve düzenli çalıştığımı söyleyebilirim. Erken yatar ve çalışmaya da erkenden başlarım. Tüm sabahı çalışarak geçirdikten sonra öğleden sonra alışverişimi yapar ve mektuplarımı -mektuplar da az vakit almaz hani- yazarım. Sonra da dört buçuktan yedi veya sekize kadar işe geri dönerim. Yani genelde boş vaktim varsa boyuna çalışırım, genelde de olur.

M: Günde aşağı yukarı kaç kelime yazarsınız?

IM: Kelime saymak hiç aklıma gelmedi. Bilmemeyi tercih ederim.

M: Az önce karakterlerinizin isimlerinden bahsettiniz. Onları nasıl seçiyorsunuz?

IM: Karakterlerin kendi isimlerini seçmesini beklemek gerekir. Eğer o aşamada bir hata yaparsanız bunun ciddi sonuçları olabilir. Karakterin kendi ismini açıklaması lazımdır. Bir isim listesi yaparım, çoğunu kendim uydururum. Bir defasında kimsenin böyle bir ismi olmayacağını düşünerek Gavender adını uydurdum. Ardından Amerika'dan, ailemi nerden tanıyorsunuz, diye soran bir mektup aldım. İsim uydurmak çok eğlencelidir. İsimler

çok önemlidir çünkü kitabın atmosferinin hatırı sayılır kısmını isimler oluşturur. Bir karaktere diğerlerinin nasıl sesleneceği de çok önemlidir.

M: Kitaplarınızda Bruno ve örümcekleri gibi uzmanlık gerektiren detayları nasıl ediniyorsunuz?

IM: Örümcekler çok meraklıyım. Onları severim. Örümcekler benim arkadaşımıdır ve onlarla ilgili kitaplar okurum. Yani kitabın o kısımları tesadüfen sahip olduğum örümcek ilminden.

M: Peki ya bir şarap tüccarı veya asker için?

IM: O zaman şarap satan arkadaşlarımdan yardım isterim. Aske-re gelince kayınbiraderim asker. Tabancalarla ilgili her şeyi kocam John'a sorarım çünkü silahlara çok düşkündür. Antik Yunandan son makineli tüfeklere kadar silahlarla ilgili her şeyi bilir. Arkadaşların yardım ettiği olur. Üstelik kitaplar da var.

M: Yaşadığınız en zor teknik problem nedir?

IM: Daha önce de dediğim gibi, en başı, kitabı nasıl ve ne zaman şekillendirmeye başlayacağım. Bu, mutlak özgürlükten daracık bir kafese giden bir yol ve ne kadar hızlı gideceğin ve kitaptaki ana şeylerin ne olacağına karar verdiğin an. Bence en zor şeyler bunlar. Karakterlerin nasıl olduklarına, ne iş yaptıklarına, hangi dine inandıklarına, hangi ulustan olduklarına, birbiriyle bağlantılarının ne olduğuna ve daha nice şeye karar vermek gerekiyor. En başta insanın elinde sonsuz olasılık var: Bunlar nasıl insanlar, nasıl dertler yaşayacaklar, kim kazanacak, kim kaybedecek, kim ölecek... Hepsinden önemlisi onların değerlerine, ahlaklarına ve ahlaki ikilemlerine kafa yormak gerekiyor. Bunlardan bahsetmeden roman yazılamaz. Karakterlerinize ahlaki meseleler ve yargılar vermeden geleneksel bir roman yazamazsınız. İşin en zor kısmı bu.

M: "Yazar, edebiyattan sürekli kendi oluşturduğu eseri etkileyen prototipler alır," demişsiniz. Özel bir örnek verebilir misiniz?

IM: Öyle mi demişim? Ne bağlamda söyledim, vallahi hatırlamıyorum. Elbette insan bazı kurmaca karakterlere yakınlık hisse-

der, onlarla kendini özdeşleştirir. Benim en sevdiğim Aşil ve Mr. Knightley'dir. Bu, insanı etkileyebilecek karakterleri düşünmenin ne zor olduğunu gösteriyordur. Dickens, Dostoyevski veya Tolstoy'un karakterleri üzerine derin derin düşünebilirim; akla gelen ilk isimler bunlar. Ahlakın karmaşıklığını ve iyi olmanın zorluğunu resmeden akıllı, ahlakçı yazarlar.

Plato, "Devlet"te kötü karakterlerin değişken ve ilginç, iyi karakterlerin ise sıkıcı ve tekdüze olduğundan dem vurur. Bu gerçekten edebiyatın sorunlarından biridir. Gerçek hayatta iyi olmak, sanatta da iyiliği resmetmek güçtür. Belki de iyiliği pek anlamıyoruzdur. Hikâyelerdeki çekici kötü karakterler insanların ahlakını bozabilir, demek böyle yapınca oluyormuş diye düşündürebilir. İyi karakterlerden ilham almak daha zor olsa da yine de "Karamazov Kardeşler"ın Alyoşa'sı veya Proust'un büyükannesi gibi karakterler de vardır. Bence insan, tıpkı bizim müthiş bir yazar örneği olan Shakespeare'den etkilenmemiz gibi, edebi eserlerin genel ahlaki havasından etkilenir. Shakespeare, ahlaki ikilemleri, kötüyü ve iyiyi ve ikisinin arasındaki fark ve çatışmaları hiç zorlanmadan resmeder. Bana kalırsa son derece dindar bir yazardır. Oyunlarında dini doğrudan göstermese de hepsinde maneviyat, iyilik, fedakârlık, uzlaşma ve affetme kavramları hissedilir. Bence bir hikâyenin nasıl anlatılacağına en kusursuz örneği odur: Karakterler uydurup dramatik bir şey anlat, ama bir yandan da derin, manevi bir anlamı da olsun.

M: Eğer kurmaca karakterleriniz Hemingway veya Lawrence gibi birçok yazarın kiler gibi gerçek kişilere dayanmıyorsa onları nasıl yaratıyorsunuz?

IM: Sadece oturup bekleyerek. Gerçek insanları romanlarıma koyma fikri bile tüylerimi ürpertiyor. Bunun ahlaki açıdan yanlışlığının yanı sıra acayip sıkıcı olacağı kanaatindeyim. Tanıdığım birinin fotokopisini çekmek istemem. Hiç var olmamış ama buna rağmen inandırıcı birini yaratmayı tercih ederim. Özellikleri yavaş yavaş birikecektir. Karakterin ilk görüntüsü oldukça bulanık olabilir. İyi bir yurttaş mı, dindar mı değil mi diye belli belirsiz fikirler oluşur. Belki yobaz, belki sefa düşkünüdür. Yaşayacağı

zorluklar ve diğerkarakterlerle ilişkilerle ilgili bir fikrim olmalı. Fakat romanın dayandığı detaylar, yani karakterin görüntüsü, tuhafıkları, kendine has davranışları, diğerkarakterleri ve ruh hâli -şansınız yaver giderse- daha sonra ve içgüdüsel olarak gelecektir; çünkü birini ne kadar çok görürseniz bir o kadar tutarlı bir şeye dönüşecektir.

M: Karakterleriniz her zaman masum değil. Şiddete başvurmayave suç işlemeye meyilliler, ne var ki içlerinde iyiliğe yönelik bir dürtü var. Burada felsefenin rolü var mı?

IM: Felsefeyle bağlantısı olduğunu zannetmiyorum. Romanlardaki ahlaki konuların altını çizmek için felsefi düşüncelerden faydalanılabilir, ancak bütüne bakınca felsefi bir roman yazmanın tehlikeli olacağı kanısındayım. Yazarların altından pek kolay kalkabileceği iş değil yani. Örneğin çok sevdiğim Thomas Mann'ı alalım. Karakterleri bitmez tükenmez felsefi sohbetlere başlayınca insan, eh bu kısım olmasa da olurmuş, demeden edemiyor. Benim romanlarımın hiçbirisi "felsefi roman" değil.

M: Ama sizin karakterleriniz de uzun felsefi tartışmalar yapıyor.

IM: Arada sırada ama çok uzun değil.

M: Bir defasında "Eserine göre büyük bir sanatçı, iyi insan ve gerçek manada özgür insandır." yazmıştınız. Bunu yorumlayabilir misiniz acaba?

IM: Buradaki önemli kısım "eserine göre," çünkü büyük sanatçılar pekâlâ pek de mükemmel olmayan hayatlar yaşayabilirler. Shakespeare'in hayatı hakkında çok az şey biliyoruz. Harika veya iyi bir roman yazmış herkesin hayatına baktığımızda hayatlarının hiç de kusursuz olmadığını görürüz. Sanatınızda özverili ve dürüst, evinizde ise bir canavar olabilirsiniz. İyi bir kitap yazmak belli özellikler gerektirir. Sanatın iyisi ise cesaret ve dürüstlükten gelir. İyi sanatı getiren bir doğru kavramı, yanılsamalardan kurtulma ve bencil saplantıları yenme becerisi vardır ve sanatçının belli bir ahlaki metanete de sahip olması gerekir. Ne türde olursa olsun iyi sanatta sertlik, dirilik, gerçeklik, duruluk, tarafsızlık, adillik ve doğruluk vardır. Özgür, zincirsiz ve bozulmamış

bir hayal gücünün ürünüdür. Kötü sanat ise köleleştirilmiş bir zihnin yumuşak, pasaklı ve sefih ürünüdür. Terazinin bir ucunda pornografi, öbür ucunda ise iyi sanat vardır.

Büyük kitapları okumak, iyi sanatı değerlendirmek ise nedense insana iyi gelmez. İyi sanatın on dokuzuncu yüzyılın büyük romanlarında gördüğümüz türden bir dürüstlüğü vardır. Bir fantezi olmayan bir şey yaratmayı başarabilmek hiç kolay iş değildir. Burada fantezi ve hayal gücü arasında Coleridge'inkinden farklı bir ayırım yapmak istiyorum; anlık bencil hislerin ifadesi ile bir sanat eserinde kendini kaybetmek arasında. İlkinin en tipik örneği yazarın romanın kahramanı olduğu ve daima kazandığı kitaplardır. Başta zorlansa da hep cesurdur ve bütün kızlar onu sever filan. Bu eseri mahveder. Sanırım D. H. Lawrence'ın birçok kitabını mahveden Lawrence'ın kendisiydi. Önemli olan, bir mükemmellik tasviri oluşturabilmek; fanteziyi, basit, egoist arzuları ve beraberinde getirdikleri betimler ve ifadeleri atabilmek; düşünmeye ve beklemeye hazırlıklı olmaktır. Söylediğim gibi, bunu bir programa dönüştürmek, egoistlikten ve fanteziden sıyrılmak bir hayli güçtür.

M: Romanda bunun bir örneği var mı?

İM: Akla ilk gelen örnekler var. Jane Austen, Charles Dickens, Emily Brontë, George Eliot ve tabii ki çok sevdiğim Henry James gibi İngiliz roman geleneği mesela. Rus romanını da çok severim. Dili İngilizce olanların Ruslarla enteresan bir yakınlığı oluyor. Her nasılsa Tolstoy ve Dostoyevski'nin tercümeleri bize çok tabii geliyor. Sanki en baştan İngilizce yazmışlarmış gibi. Galiba Proust'u da öyle görüyoruz, sanki İngiliz bir yazar gibi! Bizimle doğrudan konuşuyor. Stendhal ve Flaubert ise biraz daha uzak. Fransız olduklarını anlıyoruz. O dönem romanın altın çağıydı. Her zaman onlara dönüp paha biçilmez bilgeliklerinden faydalanabiliriz.

M: Bir yazarın aynı zamanda ahlakçı ve öğretici olması şart mıdır?

IM: Ahlakçı evet. Öğretici deyince kulağa çok didaktik geliyor. Bir romancı, değerlerden bahsetmeye mahkûmdur, ama aynı zamanda bir açıdan mecburen ahlakçı olduğu gerçeğinin de farkında olması gerekir. Ahlakı ne kadar ve ne şekilde düşündüğü yazardan yazara değişir elbette. Ben mutlaka düşünürüm ve düşüncelerimi başarıyla veya değil, eserime katmaya çalışırım. Mesele bunu nasıl yaptığınız. Eğer beceremiyorsanız hiç denemeyin daha iyi. Eğer ahlakla ilgili güçlü bir duruşunuz varsa onların sizden daha az katı olmalarını istediğiniz zamanlarda karakterlerinizle sorun yaşayabilirsiniz. Sorunuza cevap vermek gerekirse bence bir romancı didaktik bakımdan öğretici olmaktan kaçınmalı ama ahlakçı olduğunun bilincinde olmalıdır.

M: Eserlerinizde tanrıya inanmayan insanlar için dinin ne anlam ifade ettiğine değiniyorsunuz. Bununla ilgili ne söyleyebilirsiniz?

IM: Bu soru ilgimi ve merakımı uyandırdı. Batılı toplumlara baktığımızda dinimiz olacaksa bunun tanrıyı içermeyen bir din olması gerektiğini, çünkü kişisel olarak tanrıya inanmanın birçok kişi için imkânsız hâle geldiğini düşünüyorum. Kişisel olarak tanrıya inanmanın ne anlama geldiğini bulmak zor. Ben şahsen inanmıyorum. Tanrı sözcüğünü başka anlamlarda kullanmak istemiyorum. Bence münasip bir ad. İsa'nın tanrısallığına inanmıyorum. Ölümünden sonra yaşama inanmıyorum. İnançlarım tarz olarak Budistlere benziyor. Budizm ile bir hayli ilgilendim. Budizm, tanrı olmadan da bir din olabileceğinin, hatta dinin tanrısız daha iyi olduğunun göstergesi. Şimdi ile, kişinin hayatının her anı ile, nasıl düşündüğü, olduğu ve davrandığı ile ilgili ve sevgi, merhamet, nefsini terbiye etme ve yanılısma ile gerçek arasındaki farkı önemsiyor.

M: Jean-Paul Sartre hakkındaki kitabınızda ahlaki otoritenin çöküşünden, dinin ortadan kalkmasından ve hayata girip eserlerinize yansıyan bir kaos hissinden bahsediyorsunuz.

IM: Sonuçta Sartre çok zaman önce yaşadı. Savaştan hemen sonraki şöhreti inanılmazdı. Felsefeyle alakası olmayan insanlar felsefenin onlar için yaratıldığına inanır olmuştu. Savaş öyle

korkunç ve tahripkârdı ve Hitler dönemi öyle akıl almaz derecede berbattı ki... İnsanlar hayatlarına bir nevi ruh katmak istediler. Sartre'ın varoluşsal etiği ve mutlak özgürlüğü, ayrıca kuralları ve hapsedilme, boğulma gibi sıkıcı duyguları aşan kararlar verebileceğiniz bir duruma ulaşmanız gerektiğini söylemesi; bir açıdan kahramanvari etiği yansıtır. Bu insanları epey neşelendirdi. Ben şahsen aynı fikirde olmasam da gerçekten de büyük bir canlandırıcı etkisi oldu.

M: Kendi başardıklarınız ve yaptıklarınızla ilgili ne hissettiğinizi merak ediyorum.

IM: İnsan hiçbir zaman yaptıklarından memnun olmaz. Ayrıca yaptığı şeyleri bile bir daha yapamayacağından korkar. Bilemiyorum. Bana kalırsa sanatçılar şimdide yaşıyorlar. Geçmişi ve ne başardığını unut çünkü esas önemli olan bundan sonra ne yapacağıdır. Her yazar için, ay ilk romanınıza bayıldım, cümlesi fevkalade cesaret kırıcıdır. Bunu söylediklerinde içim sızlıyor; demek ki ondan sonra hep kötüye gitmişim.

M: Oyununuz “Kara Prens”te romanda başaramadığınız bir şeyi başardınız mı?

IM: Tiyatro bambaşka bir oyun. Kurmaca ve roman yazarları eserlerinden bazı kısımları sahnede gördüklerinde ve insanların onların satırlarını tekrarladığını duyduklarında filan memnun olurlar. Ama oyun da satırlardan oluşur ve... Yani tiyatronun mucizesi insanların orada kalması. Neden kalkıp gitmiyorlar? Oyun yazmak hiç kolay iş değil. Özel bir sihir içeriyor. Tiyatroyla ilk maceram oldukça keyifli oldu, çünkü “Kesik Bir Baş” adlı romanımın uyarlaması için J. B. Priestley’le beraber çalıştık. Fıstık, bu zor bir oyun ve çok az kişi kazanıyor, dedi. Eğer kolay olsaydı herkes yapardı. İnsanın yazdığı karakterleri ve romanın olay örgüsünü belli sayıda satırdan, kısa konuşmalardan ve aktörlerden oluşan bir dramaya sıkıştırması çok zor. Türler birbirinden o kadar farklı ki kıyaslanamaz bile. Oyun, daha çok şiire benziyor.

M: Resim ve ressamların kurmacada kullanımına dair ne söyleyebilirsiniz? *Henry and Cato*’daki Max Beckmann, *The Nice and*

the Good'daki Bronzino ve *The Sacred and Profane Love Machine*'deki Titian'ı kastediyorum.

IM: Resimle yakından ilgiliyimdir. Resmi, diyelim, müzikten daha sık kullanırım çünkü hakkında müzikten çok daha fazla bilgi sahibiyim. Müziği sadece annem aracılığıyla aşına olduğum şarkı söyleme şeklinde kullanırım. Resim sanatını severim. Resimlere bakmayı da. Öyle ki bir ara ressam olmayı çok istemiştim. Müzik de beni duygulandırır da resmi müzikten çok daha farklı bir şekilde anlayabiliyorum. Birçok ressam tanıyorum. Resimden anlarım. Resim kullanmayı severim. *Henry and Cato*'daki Beckmann kısmını yazarken çok keyif almıştım. Beckmann'ı çok severim ve St. Louis veya başka yerlerde birçok eserini görme fırsatım oldu. İnsanın şansı yaver gidince kendi ilgi alanları ve duyguları karakterininkiyle aynı doğrultuda gidebilir. Ama işimin içinde tamamen yabancı ilgi alanlarına sahip karakterleri yaratma güçlüğü de var. O kısım biraz tehlikeli olabiliyor.

M: Hiç özellikle ilgi duyduğunuz bir resme bakıp, bunu bir gün bir romanımda kullanabilirim dediğiniz oluyor mu, yoksa, bunu kullanacağım çünkü hoşuma gidiyor ve ilgimi çekiyor mu diyorsunuz?

IM: Roman genelde karakterlerin oluşum sürecinde bir resme değinir. Bir şekilde karakter o resme sürüklenir. Son zamanlarda gördüğüm muhteşem resimlerden biri Titian'ın Çekoslovakya'daki tablosu "Marsyas'ın Derisinin Yüzülmesi"ydi. Bu resmi yaptığında doksan yaşını devirmişti. Resimden yalnızca dolaylı olarak bahsetmiş olsam da bana çok şey kattı.

M: Kocanız yayımlanmadan önce eserlerinizi okuyor veya yorumluyor mu?

IM: Hayır, basılana kadar görmüyor. Zaman zaman bana yardımcı olabileceği konularda onunla konuşuyorum, mesela bir revolverin nasıl çalıştığı gibi.

M: Chatto & Windus'taki editörünüze bitirmeden önce romanınızdan parçalar okutuyor musunuz?

IM: Hayır, bitirmeden önce onlara hiçbir şey göstermiyorum. Tavsiye istemiyorum.

M: Sizce çocuk sahibi olmak bir yazarın özgürlüğünü kısıtlıyor mu?

IM: Yo, hayır. Ne kadar uyumlu olduklarına dair milyonlarca örnek sayabilirim. Kadınların aile hayatı ve iş hayatıyla ilgili bariz sorunları var. Fakat yazarlık bir açıdan en kolay seçeneklerden biri, çünkü evden de yapılabilen bir iş. Ortada kayda değer bir sorun görmüyorum.

M: Çağdaş yazarlardan kimleri takdir ediyorsunuz?

IM: Çağdaş yazarları pek okuduğum söylenemez. Mesela Kun-dera'nın "Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği"ni, İşiguro'nun "Uzak Tepeler"ini ve A. S. Byatt'ın harika romanı "Sahipler"i keyifle okumuştum.

M: Şahsen tanıdığınız yazarların eserlerini okur musunuz?

IM: Evet, bazen. Çok fazla çağdaş kurmaca okumam. John Cowper Powys'i bilhassa beğeniyorum. Özellikle *Wolf Solent*, *A Glastonbury Romance* ve *Weymouth Sand* kitaplarını. Hepsi çok uzun, romanların sahip olması gereken ayrıntılarla dolu kitaplar. Bence seksi çok iyi yazıyor. Seks; karmaşık, ince, hayatın her anına nüfuz etmiş, esrarengiz ve renkli bir meseledir. Seks her yerdedir. Bence Hardy, Lawrence'tan çok daha erotik bir yazardır. John Cowper Powys seksle gerçekten ilgilidir, tıpkı Lawrence gibi sekse düşkündür; ama seksi ondan çok daha iyi anlar ve anlatır. Onun bütün farklı boyutlarını görebilir. Sekse hürmet ve saygıyla yaklaşır. Onu çok tuhaf, komik ve esrarengiz bulur.

M: Kitaplarınızın nasıl bir etki yaratmasını temenni ederdiniz?

IM: İnsanların onları okumaktan hoşlanmasını dilerim. Okunabilecek bir roman, insanlığa bir armağandır. Masum bir meşgale sunar. Her roman insanları dertlerinden ve televizyon ekranından uzaklaştırır. Yaşam, karakter ve ahlak hakkında düşünmeye bile itebilir. Bu yüzden insanların yazdıklarını okuyabilmesini isterim. Anlaşılmak da isterim; gerçi bazı romanlarda bu çok

kolay değil ama anlaşılmak ve aşırı yanlış anlaşılmamak da isterim. Edebiyatın keyif vermesi, keyifle tük edilmesi gerekir.

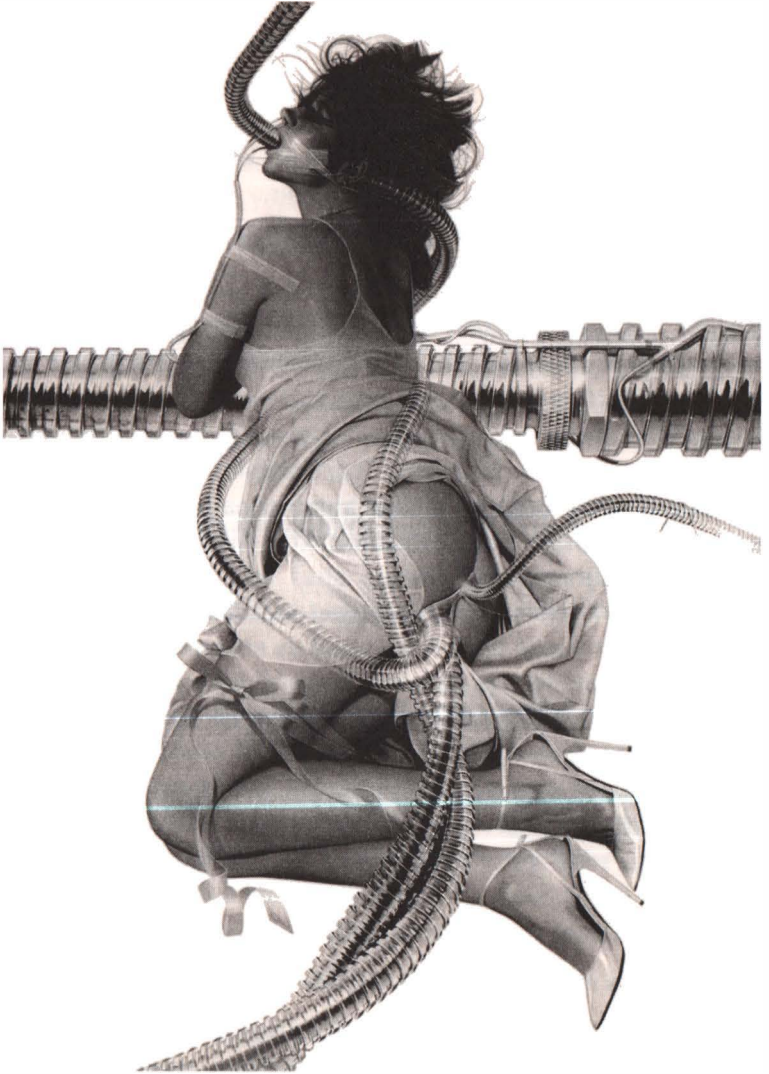
M: İdeal okuyucunuzu nasıl tanımladınız?

İM: şöyle dört başı mamur bir öyküyü seven herkesin başımın üstünde yeri var. Sanırım ideal okuyucu, dört başı mamur bir öyküyü seven ve kitap hakkında olduğu kadar ahlaki konular hakkında düşünmekten hoşlanan insandır.

M: Sizce iyi öykü romanın vazgeçilmezi midir?

İM: Bu sanat dalının esas cazibelerinden biri ve başlıca ifade şeklidir. Hikâyesi olmayan bir romanın okumaya değer olması ve gerçekten okunması için başka yönlerine çok emek sarf etmesi gerekir. Günümüzde bazı hikâyesiz romanlar kasten muğlak yazılıyor. Bence hikâye romanın yaşamaya devam etmesinde hayati önem taşıyor. Bir roman “zor” olabilir, ama hikâye okurun onu kendine özgü bir şekilde anlamasına ve dahi hatırlayıp yeniden okumasına katkıda bulunacaktır. Hikâyeler, insan aklının temel düşünme şeklidir.

Hajime Sorayama



Aşağıdaki yazı Juxtapoz dergisinin Aralık 2014 sayısından alınmıştır.

Hajime Sorayama'nın eserleri daima zamanının ilerisinde bulunmuştur. Fütüristik bir baştan çıkarıcılığı yansıtan, 1970'lerden bu yana kullandığı yarı insan yarı makine dişi robotlar, geleceği görme fantezisine işaret eder. Elde ettiği başarılar da bir o kadar muazzamdır; önemli müzelerden gördüğü benzerine rastlanmayan ilgi ve akıl almaz derecede büyük bir koleksiyoncu, müşteri ve tecrübe yığını. Fakat birçok tanınmış sanatçı gibi Sorayama da ağır bir özeleştirici kapasitesine ve son derece yüksek kişisel beklentilerini karşılama arzusuna sahiptir. Bu arzu, sanatçının kendisinden beklentisinin sadece üretmek değil, hayatta kalmak olduğu tutkulu zihninin yapısında bulunur. Ne kadar büyük başarı elde etmiş olursa olsun, en büyük eseri olan üretme çabası asla bitmez ve aman vermez. Sorayama'nın yaşamı boyunca ürettiği eserler ve elde ettiği başarılar kendisi için olmasa bile dünyanın geride kalanı için barizdir. Hakikaten de alanında bir ustadır ve çok sayıda çalışması ve kışkırtıcı portreleri sanatseverleri beslemeye ve heyecanlandırmaya devam edecektir. *Hannah Stouffer*

Hannah Stouffer: Güzelliği nasıl tanımlarsınız?

Hajime Sorayama: Güzelliğin ne demek olduğunu henüz bilmiyorum. Bana kalırsa birbirimizi gerçekten anlamıyoruz. Fakat biliyorum ki, başka insanların ne ölçüde anlar ve onlardan ne kadar titreşim alırsam bir o kadar iyi bir sanatçı olurum.

Penthouse ve Playboy dergilerinde illüstratör olarak çalıştığınız uzun yıllardan heyecanlı bir hikâyeniz var mı?

Aslına bakarsanız birkaç tane var. Penthouse, pahalı bir kanepeye işeyen bir kadın resmini bastıktan sonra "Büyük Amerika İşeme Yarışması" diye bir bölüm başlatmıştı. Kanada distribütörü o sayıyı aşırı S&M içerdiği gerekçesiyle ithal etmeyi durdurunca aynı zamanda yönetmen olan bir arkadaşım beni şöyle kutlamıştı: "Aferin sana taşra çocuğu! Ünlü oldun." Bu uzun yıllar önceydi...

Çizmeyi özellikle sevdiğiniz modeller var mı?

Hayır, yok. Birlikte çalıştığım modellerin yüz ve vücutlarında değişiklikler yapıyorum. Bir nevi ortopedi cerrahı veya çılgın bilim adamıyım.

Kadın bedeninde çizmekten en çok hoşlandığınız yer neresi?

Çizdiğim resmin konseptine göre bu değişir. Fakat şehvetli hayranlarım ıslak yerleri görmeyi sevdiği için o kısımları titizlikle çiziyorum. Hayranlarıma sunduğun hizmetin bir parçası bu.

60'lar ve 70'lerle karşılaştırdınca çağdaş pinup'lar hakkında ne düşünüyorsunuz? Playboy'un ilk günlerinden bu yana çok şey değişti. En sevdiğiniz dönem hangisi?

Dürüst olmak gerekirse en sevdiğim, gelecek dönem olacak. Arkanıza yaslanın ve önümüzdeki 10 veya 20 senenin getireceği güzellikleri bekleyin.

Karşınıza çıkan en acayip iş fırsatlarından bazılarını söyler misiniz? Mesleğiniz düşünüldünce bir sürü olmuştur gibi geliyor.

Arada dışkı fetişi, Lolita seksi veya nekrofil siparişleri geldiği oluyor, ama nedense ellerim böyle şeyler çizmeyi reddediyor. Denesem bile genelde çıkan iş çöp oluyor. Bu işleri kaçırdığıma pişman olmak yerine hâlâ toplumsal ve kişisel ahlak prensiple-
rim olduğu için memnunum.

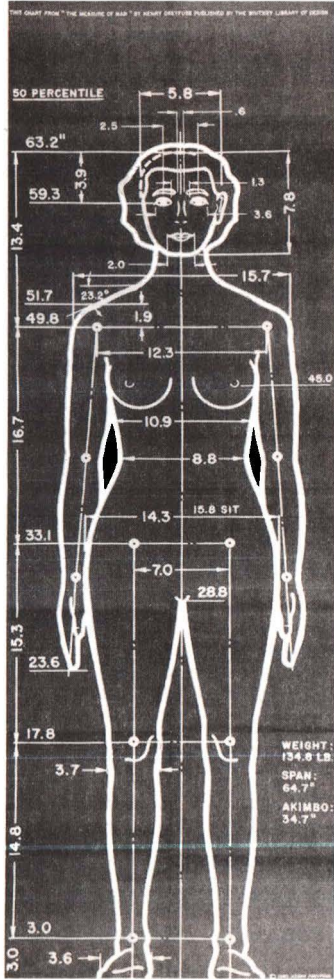
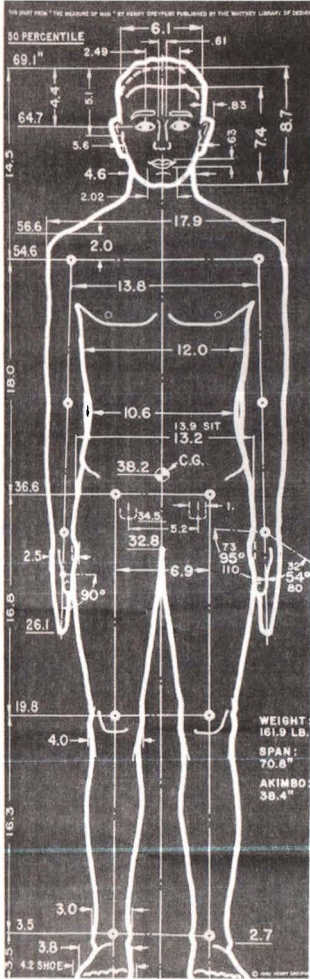
TİŞÖRTLÜ SPİNOZA

Léopold Lambert & Minh-Ha T. Pham



Bedenin ne olmadığını bilmeyen tasarımlar için yazılmış bir manifesto

Spinoza, “Etika”nın üçüncü kısmında okuyucularına şu soruyu yöneltir: “Beden ne yapabilir?” Spinoza için, bedenler önceden belirlenmiş sınıflandırmalardan değil, maddesel, toplumsal ve uzamsal güçlerle temaslardan meydana gelirler. Bu demektir ki beden derli toplu kategorilerle tanımlanamaz ve güç ve anlam gibi daha geniş bağlamlarla ilişkilidir. Bedenler kendi yaptıkları ve kendilerine yapılan eylemler aracılığıyla gerçekleşirler; ancak bir bedenin eylemde bulunabileceği (ya da bulunamayacağı) koşullar neredeyse sınırsızdır. Dolayısıyla Spinoza’nın sorusunda, değil bir bedenin ne yapabileceğini, bir bedenin ne olduğunu bile bilmediğimiz gibi radikal bir fikir yatmaktadır. Spinoza’nın “Etika”da bu ilginç soruyu sormuş olması, bedenleri bir toplumun zaman ve mekânında meydana getiren kuvvetlerin etik önem taşıyan kararlardan doğduğu anlamına gelir. Bu kararlara “tasarım” diyoruz.



"Joe ve Josephine", Henry Dreyfuss Associates (1974)

Yirminci yüzyılın ortalarında ABD'li endüstriyel tasarımcı Henry Dreyfuss, bedenlerin toplumsal bağlamlarda nasıl konumlandırıldığına da kafa yormaktaydı. 1955 tarihli kitabı *Designing for People*'da endüstriyel tasarıma, ergonomi ve endüstriyel tasarım alanlarını bugün bile şekillendirmeye ve tanımlamaya devam eden, devrim niteliğinde bir yaklaşım getirdi. Kitabında -

kimilerinin “modern ve işlevsel tasarımın kahramanları” olarak adlandırdığı- Joe ve Josephine adlı iki insan şeklinde model kulanarak endüstriyel tasarımdaki “insan faktörünü” vurgulamaya çalıştı. Joe ve Josephine’i bir bedenin ne olduğunu fazla iyi bilmenin toplumsal-etik sorunlarının örnekleri olarak görüyoruz. Dreyfuss ve miras bıraktığı tasarım tecrübesine göre, insan bedeni arketipi, beyaz tenli, engelsiz ve fevkalade ortalama boy ve kilodadır. Aynı zamanda (hetero)normatif iki cinsiyetli sisteme uslu uslu uymaktadırlar.

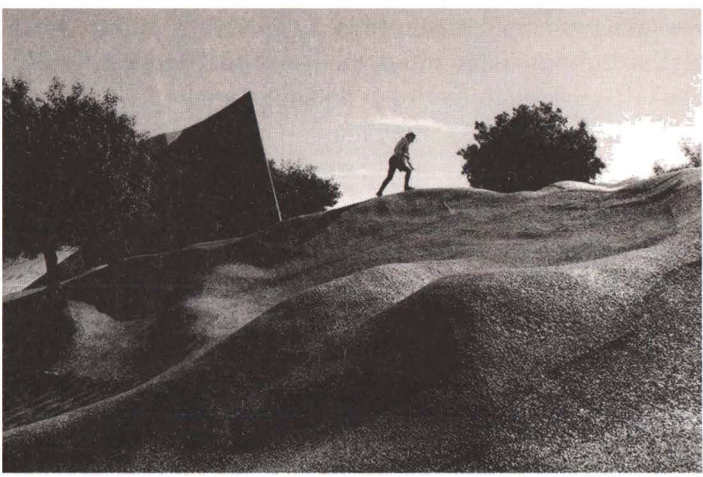
Dreyfuss’un nesneleri ve mekânları Joe ve Josephine’in cinsiyetle kodlanmış bedenlerine uyacak şekilde tasarlamasının karşılığında, Joe ve Josephine de etraflarındaki nesne ve mekânları cinsiyetle kodladı. Joe’nun sanal ve normatif beden ebatlarına göre bir uçak koltuğu, zırhlı tank veya traktör; Josephine’in boy ve bedenine göre bir ütü masası, bir santral masası veya elektrikli süpürge üretildiğinde, soyut erkek ve kadın bedeni kavramları bu nesneleri, kullanımlarını ve işgal ettikleri mekânları yapılandırdı ve tanımladı. Dreyfuss’un standart bedenleri bariz tanımları yüzünden kolayca eleştirilebilse de modern çağın çoğu tasarımcısının kafasında benzer bedenler vardır. Çoğunluk hâlâ doğrudan Dreyfuss’un insan şekilli veri ve modellerine başvurmaktadır.

Tasarımı standartlaştırmanın toplumsal ve etik işlevi işte budur: Bedenleri “münasip” yerlerine tahsis etmek ve yerleştirmek. Standart tasarım, bedenler ve çevreleri arasında şiddet içeren ilişkiler oluşturur. Standart bedenin bireyin bedeni üzerinde yarattığı şiddetin büyüklüğü, o bedenin standarttan ne kadar farklı ve uzak olduğuna göre ölçülür. Fazla yüksek bir sandalye, fazla alçak bir giriş, fazla dar bir koridor; bedeni yüksek ve eşitsiz dağılmış bir kuvvetle etkiler. Bu rastgele standart bedenden diğerlerine göre daha uzak olan bedenler bu güçlerin etkisini daha ağır bir şekilde hissederler. Fakat bu tasarım sorununu çözmenin yolu daha kapsayıcı bir tasarım anlayışı geliştirmek değildir. Kapsama, kavramsal insan bedeni parametrelerini açma ve genişletme fikrinin kendisinin mantıklı ve işlevsel olabil-

mesi için, en baştan bu parametrelerin var olması gerekmektedir. Başka bir deyişle, daha kapsayıcı bir tasarım anlayışının temel mantığı dışlayıcı olmaya devam eder.



Comme des Garçons 55 1997



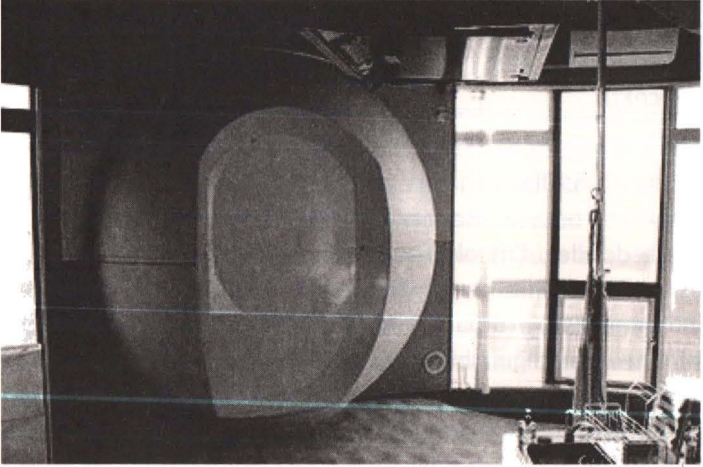
Yoro Park, Arakawa and Madeline Gins. Fotoğraf: Léopold Lambert

Spinoza'nın bu eleştirel sorusu bizi standart tasarımın neyi yanlış yaptığına götürüyorsa aynı zamanda nasıl düzeltebileceğini anlamaya da yaklaştırır. Moda tasarımcısı Rei Kawakubo ve sanatçı-mimarlar Shusaku Arakawa ve Madeline Gins'in tasarımları, Spinoza'nın beden ne olduğunu bilmeme prensibini yansıtan materyalist uygulamaların sonucudur. Tasarıma yaklaşımları, tasarımcıların beden ne olduğunu bilme iddiasından ziyade neyi bilmediklerine dayanmaktadır. Yaklaşımları beden ne olduğuna ve ne yapabileceğine dair önceden belirlenmiş kavramları reddeder. Örneğin Kawakubo'nun yamru yumru elbisesi (büyük övgü alan "Body Meets Dress, Dress Meets Body" Comme Des Garçons Bahar/Yaz 1997 Koleksiyonundan), beden ve güzelliğe dair peşin hükümlere meydan okuyan bir kuşak+beden montajıdır. Arakawa ve Gins'in Tokyo'daki Mitaka Lofts'u ve Gifu'daki Yoro Parkı, beden önceden saptanmış kategorilerini reddeder ve bunun yerine bir bedeni beden yapanın ne olduğuna dair kör bir cehaleti yeğler.

Bu tasarımlar önemli toplumsal-siyasi sonuçlar doğurabilir. Momoyo Homma (mimarların Tokyo ofislerinin direktörü), normalde bastonu olmadan yürüyemeyen annesinin Mitaka Lofts'un yamru yumru zemininde dolanırken hiç sorun yaşamama-

dığını anlatır. Homma'nın annesinin bu deneyimi, elbette Mita-ka Lofts'un yetmişlik bir ihtiyarın bastonsuz yürüme yetisini mucizevi bir şekilde geri getirdiği anlamına gelmez. Bu, kadının yalnızca onunkinden ciddi manada farklı bedenler için tasarlanmış ortamlarda bastona ihtiyaç duyduğunun göstergesidir.

Bir tasarım ürünü olan bastonun kendisi ise, bedenler ile mekânlar/ortamlar ve standart ile standart olmayan bedenler arasındaki, tasarımın neden olduğu, farklılık (ve genelde zıtlık) ilişkilerinin net bir örneğidir. Bir protez olarak bastonun vazifesi, standart olmayan bedeni "normal" bedene mümkün olduğunca sadık bir şekilde işlev göstermek üzere "düzeltmektir". Arakawa ve Gins'in mimarisi, standarda uymayan bedenlerin bir "düzeltmeye" ihtiyaç duymadığı bir ortam sunar, zira ortam onların bedenin ne olduğu fikrine göre tasarlanmamıştır.



Tokyo Mitaka Lofts, Arakawa ve Madeline Gins. Fotoğraf: Léopold Lambert

Spinoza'nın "beden ne yapabilir?" sorusu bedenin ne olduğuna dair peşin ve normatif hükümlerinizi bir kenara koymamızda ısrar eder. Arakawa ve Gins'in mimarisi ufak ama önemli bir yenilik önermektedir: Bedenleri, onların ne olduğunu bilmeme noktasından kavramsallaştırmak yerine, en başta bedenlerin ne olmadığını bilmediğimiz noktasından yola çıkmalıyız. Buradaki çift olumsuz sayesinde, Spinoza'nın beden anlayışında büyük bir düzeltme yapma fırsatımız olur.

Spinoza'nın sorusu bedeni kavramsallaştırmayı ertelese de bedenin normatif formülasyonlarının önüne geçemez. Bir konuda cehaleti kabul etmek, o şeyin aslında bilinebilir olduğunu varsayar. "Bedenin ne olduğunu bilmiyoruz" demek, aslında bedenin ne olduğuna dair bütüncül bir bilginin var olduğunu, sadece bizim (henüz) bu bilgiyi haiz olmadığımızı ima eder.

Bu "varsaymama" pozisyonu, gözümüzün pek tutmadığı liberal çok-kültürlülüğün farklılığa hoşgörü duruşuna oldukça yakındır. Liberal hoşgörünün problemi, hâlihazırda güçlü konumunu ele geçirip doldurmasıdır. Tasarımcı, diğerine hoşgörü gösterme ve kimin hoşgörüyü layık olduğunu seçme suretiyle imtiyazlı pozisyondadır. Varsayım ister bedeni bilmek olsun ister bilmemek, irade daima tasarımcıdadır; zira bedeni bilmek/bilmemek sadece ve sadece giysiyi, odayı, koltuğu, masayı vb. tasarlama eyleminde gerçekleşir. Her hâlükârda, tasarımcının iktidarına zeval gelmeyecektir.

Alternatif olarak, bedenin ne olmadığını bilmemek onu normalleştiren kavramsallaştırmaları askıya almak veya ertelemekten daha fazlasını başarır. Beden bilgisine dair böyle mutlak tüm iddiaları reddeder. Çift olumsuz kullanımının olumlu anlam yaratması gibi, bedenin ne olmadığını bilmemek normatif beden idealini tamamen ortadan kaldırarak tüm bedenleri olumlar. Bedenin ne olmadığını bilmemek, bedenin anlık değil sonsuz olasılıklara açık olduğu anlamına gelir. Bedenin ne olmadığını bilmemek, tüm bedenlerin eşit derecede geçerli varoluş tür ve çeşitleri olduğu anlamına gelir. Hiçbir şey "beden değil" değildir, öyleyse her şey bir bedendir. Bu felsefi bir mevzu değil, siyasi bir meseledir. Beden nedir? İnsan bedeni nedir? Bunlar, "evrensel" tasarım varsayım ve metotlarına göre inşa edilmiş ortamların bazı bedenleri güçlendirirken diğerlerini güçsüzleştirme konumuza değinmeyen felsefi tartışmalardır.

Dikkatimizi bedenin ne olduğundan bedenin ne yapabildiğine çevirirsek bedenler, nesneler ve standart tasarım uygulama ve bilgisi aracılığıyla oluşturulan ve sürdürülen ortamların arasındaki siyasi -kimi zaman şiddet içeren- ilişkileri sorgulamaya baş-

layabiliriz. Beden ve ortam arasındaki iş birliği nasıl daha az hiyerarşik bir mimari yaratabilir? Nasıl tüm bedenleri soyut bir "normal" beden kavramından kurtarabilir?

Yukarıda ismi geçen tasarımcılar ne kadar etkileyici ve çekici olsalar da, tasarımları estetik açıdan radikal olsa da, siyasi açıdan eşitlikçi olduklarını söyleyemeyiz. Kawakubo, Gins ve Arakawa'nın inşa ettiği ortamlar son derece rafine bir tasarım sınıfına mensuptur ve yalnızca birkaç kişinin ikamet/tüketimine açıktır. Tasarım anlayışlarının alışılmamış olmasına karşın, tasarım dünyasında hâkim paradigmaları şekillendiren hiyerarşik ilişkileri aksatmazlar. Hatta, eserleri yerleşik moda ve mimari tasarım çevrelerinde epey methedilir.

Bedenin ne olmadığını bilmeyen bir tasarım süreci ve felsefesi kesinlikle daha gündelik yapay ortamlarda bulunabilir. Pamuklu jarse dokuma tişört -fiyat yelpazesinin her noktasında bulunabilecek bir ürün- çok sayıda insan tarafından alınabilir ve kullanılabilir. Pamuklu jarse dokuma, ucuz kumaş çeşitlerinden biridir ve geniş bir beden skalasına uyabilir. Pamuklu jarse dokuma tişörtler gerçekten de bir beden ne olmadığını bilmezler. Bu tişört için tüm bedenler tişörte uygundur, tüm bedenler bir tişörtün içine girebilir; her ne kadar onu nasıl giyecekleri büyük ölçüde bedenin kendisine bağlı olsa da. Tişörtün nasıl (ve ne kadar) sarkacağı veya bollaşacağı muhakkak bedene ve aradan geçen zamana göre değişecektir. Gerçekten de tişörtün esnek pamuklu jarse dokuması tam da bu olasılık prensibini göstermektedir.

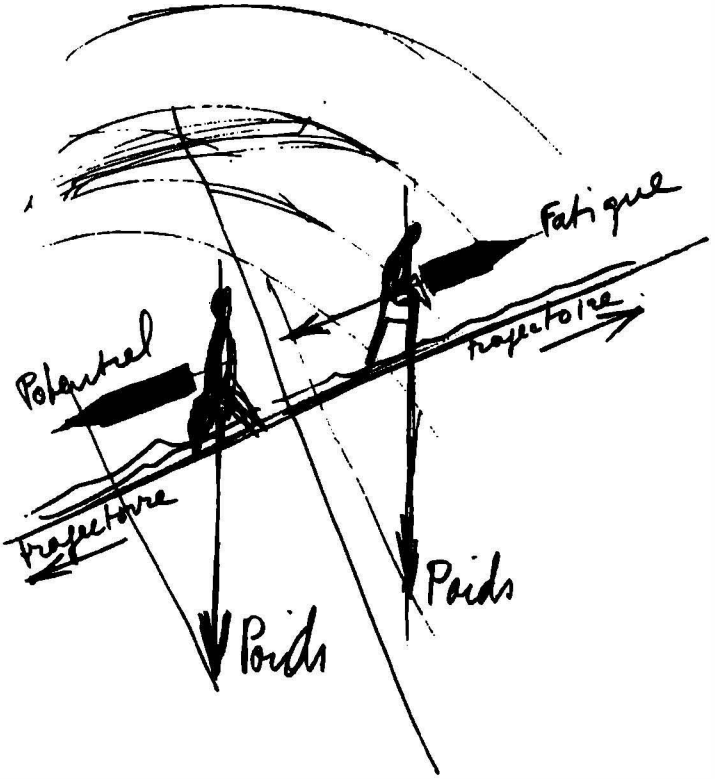


Future Classics Giysi Koleksiyonu, Sonbahar/Kış 2014 (İnternet sitesinden)

Julie Wilkins'in tasarımlarının amacı, "tişörtün gramerini genişletmektir." Tişörtü yeni boyutlara esneten (illa pamuk dokuma olmasa da her biri pamuklu jarse dokumadan üretilmiş) Future Classics giysi koleksiyonları, "T" şekli yüzünden bir nebze kısıtlı klasik tişörtlere göre bile daha uyumlu ve esnektir. ("Bir nebze kısıtlı", çünkü bu şekil, T şekline uymayan çok sayıda ve tipte beden için tişört giymesine mâni olmamıştır.) Wilkins'in tasarım anlayışı, standart vücut ölçülerine göre geleneksel masalar, sandalyeler, pencereler ve giysiler tasarlayan ve üretenlerinkinden ayrılır. Wilkins'in tasarımları esnek, dinamik, modüler ve mobil ortamlar yaratır.

Wilkins'in Future Classics giysi tasarımları, tanımlanmamış bir beden skalasına göre ayarlanabilir ve değiştirilebilir. İnternet sitelerinde de belirtildiği üzere, bir giysi birçok şekilde ve birçok beden tarafından giyilebilir. Bir Future Classics kıyafeti giymek evrimsel bir süreçtir. Future Classics giysi koleksiyonları kişiye

mutlak otonomi vermese de şimdiye dek rastlamadığımız ölçüde bir özgürlük tanır.



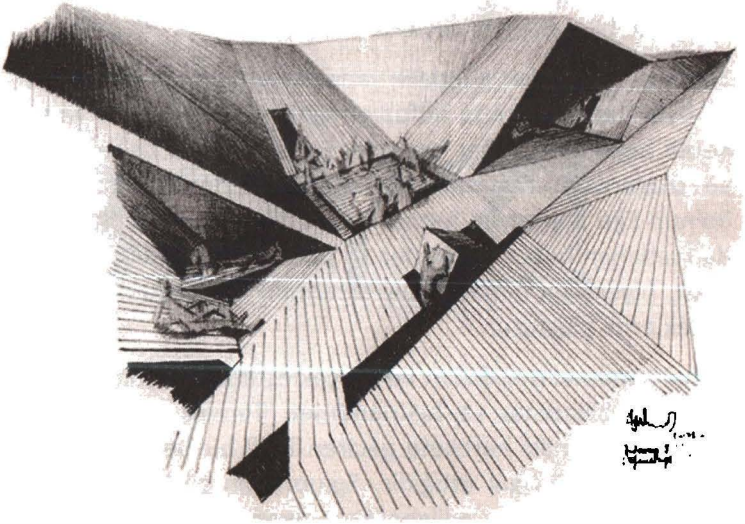
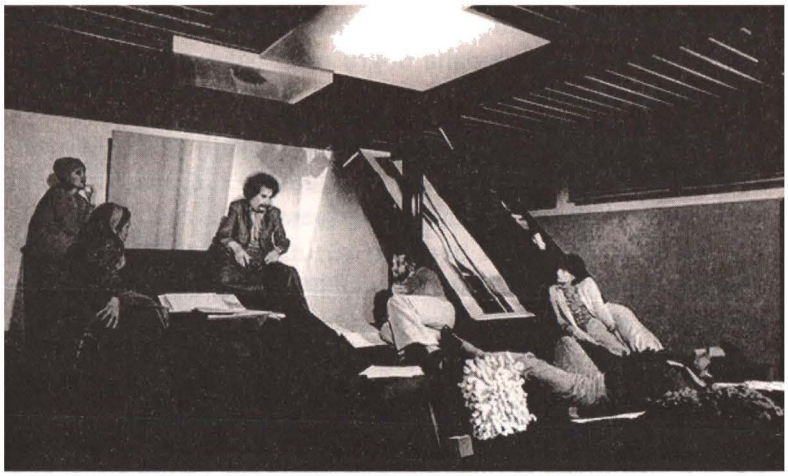
Fonksiyon Şeması, Claude Parent (1964)

Eğri Future Classic giysi felsefesinin ve formlarının mimari eşdeğeri mimar Claude Parent ile kültür teorisyeni Paul Virilio'nun iş birliğinde gözlemlenebilir. Mimari icatları Eğri Fonksiyon, zeminin, her beden ağırlık ve yer çekimiyle kendine özgü ve rastgele ilişkisine göre zeminle temas edene kadar bükülmesi anlamına gelir. Parent'in açıklayıcı şemasının sadeliği etkileyicidir: Her bedene etki eden kuvvetler (ağırlık, potansiyel, yorgunluk) beden hareketinin yönüne bağlıdır. Parent ve Virilio icatlarını

hem sorgulayıcı hem de faydacı bir şekilde gerçeğe dönüştürmeyi başardılar. Düz zemini olmayan koca şehirler çizdiler ve çeşitli eğri yüzey çeşit ve kombinasyonları kullanarak birçok başarılı tasarıma imza atıp binalar inşa ettiler.

Eğri Fonksiyon da bedenin ne olmadığını bilmez. Standart koltuklar ve yataklar hep düz yüzeylere konmak üzere tasarlanır. Bu varsayımlar, bedenlerle ilişkilerini belirler. Standart koltuk ve yatakların tasarım ve uygulamasında, bedenler ve tasarım arasındaki ideal ilişkiler ve pozisyonlar yazılıdır. Eğri Fonksiyon, inşa edilen ortamları yeniden yorumlamasıyla, temastan önce münasip bir ilişki varsayımında bulunmadan pozisyonları çoğaltır. Eğri Fonksiyon, bedenlerin yüzeylere standart beden bilgisi ve tasarım sistemlerinin belirlemediği ve çarpıtmadığı şekillerde temas etmesine olanak tanır.

Future Classic ile Eğri Fonksiyonun ortak noktası, bedenle ilgili cehaleti yücelten yüzey tasarımlarına atfettikleri önemdir. Bu tasarımlar bedenin ne olmadığını bilmeme prensibiyle çalışır. Burada “yüzey” ile hem bedenlerin hem de ortamların yüzeyleri kastedilmektedir. Spinoza’dan yüzeyler ile bedenler arasındaki ilişkinin farklı yoğunluk dereceleriyle ölçüldüğünü öğrenmiştik. Mesele yalnızca bedenlerin yüzeylere yer çekiminin sonucu olarak ters bir kuvvetle temasları veya çeşitli ağırlıkları (örn. Giysiler veya “giyilebilir nesneler”) kendi ağırlıklarıyla dengeleyerek yüzeylerle kurdukları ilişki değildir. Bu temaslar ve bu ilişkilerin yoğunluğu, büyük ölçüde sabitlenmiş ve doğal kabul edilmiştir. Tasarımın standart bedeni doğal olmaktan çıkarması gerekir.



Claude Parent'ın iki eser: kendi evi / French Pavilion, Venedik Bienali 1970

Bedenler ve tasarlanan yerler arasındaki ideal ilişki, tahmini geometriye dayanır. Bedenin işleyebilmesi için en uygun ortamın dik açıyla temas ettiği yüzey olduğu genel kabul görmüş bir gerçektir. Sonuç olarak, tasarlanmış zeminlerin yüzeyleri neredeyse hep düzdür ve düz olmayan yüzeyler çözülmesi gereken

sorunlar olarak görülür. Fakat bir çocuk parkına ve çeşitli zeminlerine -yerlerine desek daha doğru olur- bakmak, bu sorgulanmamış mantığı sarsacaktır.

Çocukların fiziksel ortamlarıyla bir hayli dikkatli bir ilişkileri vardır. Küçük ve deneyimsiz bedenleri genelde rastlanan sert, düz yüzeylere neredeyse hiç uyum sağlayamaz. Bu açıdan, tüm küçük çocukların standart olmayan vücutları olduğu söylenebilir. “Uygunsuzlukları”, normatif bir şekilde tasarlanan ve inşa edilen ortamlara göre ölçülür. Merdivenden çıkan bir küçük çocuğu gözümüzde canlandırmak, kastettiğimiz bu uygunsuzluğu gösterir. Buna karşın, çocuk parkının sıkıştırılmış köpük zeminleri, esnek yolları (örn. Zincirden köprüler) ve Parent ve Virilio’nun Eğri Fonksiyonunu barındıran türlü eğim ve yükseltileri; çocukların genelde yetişkinlerin beceremeyeceği kadar rahatlıkla hareket edebilecekleri yüzeylerdir.

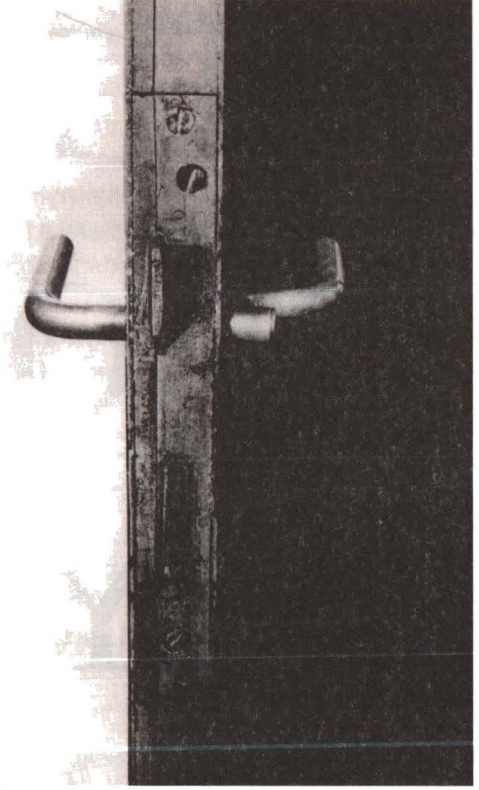
Zeminler ve giysiler gündelik yapay ortamların örneklerindendir ve öylesine hayatımıza nüfuz etmiştir ki artık farkına varmayız. Kendi bedenimiz, diğer bedenler ve ortamlarla kişisel, gündelik ve olağanüstü temaslarımızı şekillendirirler. Parent ve Virilio’nun Eğri Fonksiyon teorisinin öngördüğü ve çocuk parklarında rastlanan heterojen yerler ve pamuklu jarsenin esnek dokuması, hiyerarşik olmayan bir tasarımın ve tasarım felsefesinin örneklerini oluşturur.

Dahası, mümkün kıldıkları ve gerçekleştirdikleri yoğun temaslar önceden bilinemez ve belirlenemez. Teması şekillendiren ve daha da önemlisi harekete geçiren belli bir beden bu yapay ortamları nasıl işgal ettiğidir. Spinoza’nın sözlerini kullanacak olursak böyle bir yer -edilgenlikten ziyade etkenlik çağırdığı için- “neşeli temasların” gerçekleşme olasılığını artırır. Fakat duygusal temaslar Spinoza’nın aklında olanın ötesine geçer. “Neşe” ve “keder” kutuplarını aşarlar. Bedenin ne olmadığını bilmeyen tasarımlar, esnetecek ve verecek daha çok şeye sahiptir. Spinoza’ya pamuklu jarse dokuma tişört giydirerek beden ile içinde bulunduğu ortamların arasında daha farklı, şu anda maruz kaldıkları şiddetin dışında bir ilişki hayal edebiliriz.

METH
SHOP
BOYZ!

Wittgenstein'in Sapları

Christopher Benfey



Ludwig Wittgenstein'in evinden mimar Paul Engelmann tarafından tasarlanmış bir kapı kolu, 1972.

Sapların -kapı kolları, balta sapları, sürahi ve vazo sapları- yirminci yüzyılın başlarında Viyana ve Berlin'deki düşünürleri eskiden Amerika'da ve Yunanistan'da onlara atfedilen önemi anımsatan bir şekilde büyülemesinin altında yatan neydi?

Ludwig Wittgenstein, herkesçe bilindiği üzere, 1921'de meşhur *Tractatus Logico-Philosophicus*'u yayımlamasının akabinde

felsefeden emekli olmuştur. Viyana'nın dışında bir manastırda birkaç ay boyunca bir barakada konaklamış ve bahçıvanlık yapmıştır. Onu "gerçek dünyaya" geri çağıran nedenlerden biri, kız kardeşi Margarete'nin (Gretl) yeni evini tasarlamak üzere Paul Engelmann'a katılmasını rica etmesidir. Bu kati surette Modernist bina, büyük değişikliklere uğramıştır ve günümüzde Bulgaristan Elçiliği'ne ev sahipliği yapmaktadır.

Wittgenstein'in projeye katılımı, biyografisinin yazarı Ray Monk'a bakılacak olursa bir hayli kısıtlıdır (ancak Engelmann'ın kendisi, belki profesyonel alçakgönüllülüğünden, belki de son ürünle ilgili şüphelerinden iş birliklerinin bunun ötesine geçtiğini iddia eder).

Evin tasarımındaki rolü esas olarak pencereleri, kapıları, pervazları ve radyatörleri tasarlamaktı. Bu, ilk başta kulağa geldiği kadar marjinal değildir; çünkü normalde sıradan, hatta çirkin denebilecek binaya kendine özgü güzelliğini veren bu ayrıntılardır. Dış cephede hiç süsleme olmaması eve ciddi bir hava verirken orantıların zarafeti ve Wittgenstein'in tasarladığı incelikle işlenmiş süslemeler bu havayı bir nebze yumuşatır.

Bilhassa kapı kolu gibi detaylar söz konusu olduğunda Wittgenstein Monk'un sözleriyle "neredeyse fanatik bir titizlikle" neredeyse imkânsız standartlarını tutturmak için uğraşan kilitçileri ve mühendislerin canını çıkarıyordu. Wittgenstein'in Gretl'in evi için tasarladığı boyasız, boru şeklindeki kapı kolu yirmi birinci yüzyılda hâlen yaygın kullanılmakta olan kapı kollarının prototipidir (Thomas Bernhard, bir arkadaşına kırık bir pencere kolunun yerini ancak bir başka, aynı şekilde kırılmış bir pencere kolunun tutabileceğini söylerken muhtemelen idolü Wittgenstein'a gönderme yapıyordu).

Monk, birkaç defa, bu projenin Wittgenstein'ı felsefeye "geri" döndürdüğünü öne sürer. Viyanalılar Klimt'in Gretl portresini kopyalayan Monk için çok önemlidir ve Gretl'in kardeşini Viyana Üniversitesi'ndeki nüfuzlu bir felsefe profesörüyle tanıştığını

yazar. "Gretl için çalışmak Wittgenstein'ı Viyana halkına ve nihayet felsefeye geri götürdü."

Fakat felsefeye dönüşünün, asosyal Wittgenstein'a hep karmaşık gelmiş sosyal bağlantıların felsefeye dönüşünü tetiklediğinden şüpheliyim. Bunun sebebinin "sap" olduğunu düşünüyorum. Çünkü Wittgenstein felsefeye döndüğünde onu en çok teşvik eden düşünce, filozofların dilin doğasını yanlış anladıkları fikriydi. Muzafferane bir şekilde, "bunkara *Tractatus*'un yazarı da dahil." yazdı. Sözcüklerin esasında yaşamın bir resmini yansıtmak üzere oluşturulmadığı ("yılan" sözcüğünün gerçek bir yılan gibi gözükmesi veya tınlaması), aksine yaşamın hareketlerinin bir parçası olarak meydana geldiği kanısındaydı. O hâlde daha ziyade aletlere benziyorlardı (J. L. Austin'in herkesçe bilinen iddiasına göre, sözcüklerle bir şeyler, mesela Wittgenstein'ın "şükretmek, küfretmek, selamlamak, yakarmak" listesi gibi şeyler yaparız). Çığır açan *Philosophical Investigations*'da (1953), "Bir alet çantasındaki aletleri düşünün," yazdı. "Çekiç, pense, testere, tornavida, cetvel, tutkal hokkası, tutkal, çiviler ve vidalar vardır. Sözcüklerin işlevleri de işte bu nesnelerin işlevleri gibi çeşitlidir." Sözcükler bilhassa basılı şekildeyken benzer görünebilirler. "Bilhassa felsefe yaparken!"

Wittgenstein'ın kullandığı analogi tam olarak saplarlaydı.

Bu, bir lokomotif kabinine bakmaya benzer. Aşağı yukarı birbirine benzeyen saplar görürüz. (Elbette, sonuçta hepsi tutulmak için yapılmıştır.) Ancak bir tanesi devamlı çevrilebilecek bir koldur (bir vananın açılmasını sağlar); bir diğeri sadece kapalı ve açık olmak üzere iki pozisyonda durabilen şalterdir; üçüncüsü ne kadar sert çekilirse o kadar hızlı durduran bir el frenidir; dördüncüsü, sadece sapı yukarı aşağı itildikçe çalışan bir pompadır.

Wittgenstein'ın burada vurguladığı, bu kolların işe yararlılığıydı. Pompa çalışmıyordu çünkü sapını haydutlar ele geçirmişti.

Sapların işe yararlığı alanının liderlerinden Alman sosyolog Georg Simmel'in de dikkatini çekmişti, ama bunun hikâyesinin

yarısı olduğunu düşünmüştü. 1911 tarihli dahiyane denemesi “Sap”ta, Simmel bir vazonun saplarının “işe yarar” ve “işe yarar olmayan” olmak üzere iki dünya arasında köprü oluşturduğunu öne sürmüştü. Simmel’e göre bir kap, “bir resim veya heykelden farklı olarak yalıtılmak ve dokunulmamak üzere değil, sadece sembolik dahi olsa bir amacı gerçekleştirmek içindir. Çünkü elle tutulur ve günlük hayatın hareketine dahil olur.

Bu nedenle kap, aynı anda iki dünyada var olmaktadır. Gerçeklik, “saf” sanat eserinden tamamıyla alakasız ve adeta bünyesinde tüketilmekte olsa dahi tutulan, doldurulan, boşaltılan, sunulan ve sağa sola konan bir nesne olarak vazo üzerinde herhangi bir iddiada bulunmamaktadır.

Emerson için de saplar ikili bir yapıya sahiptir. American Scholar’ın girişinde şöyle yazar: “Her şeyin iki sapı vardır, yanlışından sakının.” Stanley Cavell nasihatlerin de “iki sapı olduğunu” yazar. Herkesin bildiği gibi, her tartışmada iki taraf olduğu gerçeğinden başka Emerson düşünürlere başka bir denemesinde “şehir ve tarlalar” dediği şeyden uzaklaşmamalarını öğütlemiştir. Cavell’in (Wittgenstein’in Birinci Dünya Savaşı’ndaki görevi sırasında okuduğu) Emerson özetine göre, etkili düşünce ve yazı için, düşünürün bir ölçüde dünya ve sözcük “ikiliğine”, pratik ve felsefi dünyanın arasında kalmışlığa sahip olması gerekmektedir; tıpkı Simmel’in sapı gibi.

Düşünürler uzun zamandır -kaynağını kaçamak bir şekilde “yaşlı kâhin” olarak veren- Emerson’ın bu vecizeyi Yunan stoacı filozof Epiktetus’un *Enchiridion*’undan (el kitabı veya rehber) aldığını varsaymıştır. Ancak bana kalırsa onları daha yakın bir kaynaktan, Thomas De Quincy’nin 1827 tarihli “On Murder Considered as One of the Fine Arts” adlı makalesinden aşırıştır.

Dünyada her şeyin iki sapı vardır. Örneğin cinayetin ahlaki ve (genelde sanık kürsüsünde veya Old Bailey mahkemesinde olduğu üzere) -itiraf ediyorum- zayıf sapından tutulabilir veya Almanların da dediği gibi estetik olarak ele alınabilir; yani beğeniyle bağlantılı olarak.

De Quincey ardından Londra'daki bir piyano fabrikasında çıkan, arkadaşı Coleridge'in öğleden sonra çayını yudumlarken tanık olduğu ve estetik açıdan daha etkileyici olmadığı gerekçesiyle hayal kırıklığına uğradığı yangını anlatır.

Robert Frost da 1916'da gerçekleştirilen röportajda (görünürde) etkileyici bir serbest çağrışım dizisi tutturmuşken yoksa De Quincey'nin cinayet makalesinden mi dem vurmaktadır?

Sevgi, ay ve cinayetin şiir barındırdığı herkesçe kabul edilir. Fakat başka yerlerde de şiir vardır. Fransız Kanadası'nda bir oduncunun baltasının sapındadır... Kanadalı oduncuların baltalarının sapını tahtadaki damarları izleyerek yonttuğunu bilirsiniz, çok sağlam ve güzel olurlar. Sanat, tıpkı baltanın sapındaki damarda olduğu gibi, doğadaki çizgileri takip etmelidir.

Elbette Frost'un başka şeyleri kastetmiş olması da muhtemeldir. Fransız-Kanadalı oduncu Baptiste, makine yapımı bir sapı eleştirirken baş parmağıyla damarı takip ettiği "Balta Sapı" şiirinde şöyle der: "Sapın uzanan yılanı kavi çizgileri boyunca / Dolar işaretini kesen iki çizgi gibi." Saplar, burada Frost'un şiirinin normal konuşmanın, damarın veya onun deyişiyle "tüme seslerinin" ticari olmayan ritimlerini takip etmesini simgeler. (Elizabeth Bishop'ın Crusoe'su sevgili bıçağına şöyle seslenir: "Her çentiği ve çizdiği avcumun içi gibi bilirdim / mavimsi bıçağı, kırık ucu, / sapın damarlı tahtasındaki çizgileri.")

Damarların sapın çizgilerini belirlemesi -Michelangelo'nun mermer kütlesinden heykeli özgür bırakmasını hatırlayın- Gary Snyder'ın "Balta Sapları" şiirinde eski desenleri övmesinin tam tersi olarak görülebilir. Snyder'ın şiirinde oğul sapsız, küçük bir baltaya yeni bir sap takmak ister, Snyder da kırık bir balta sapını kullanmayı önerir.

Eski sapı yontmaya nereden başlasam

Önce balta, sonra da o cümle

İlk defa Ezra Pound'dan duyduğum,

Çınlıyor kulaklarımda!

Snyder bu alıntının izini kendi öğretmeni Chen tarafından tercüme edilmiş dördüncü yüzyıldan Çince bir kaynağa dek sürer. Bir aydınlanma anıyla şiirini noktalar: "Şimdi görüyorum, / Pound bir baltaydı / Chen bir balta, ben bir baltayım / Oğlum ise bir sap, yakında / Şekillendirecek yine, örneği / aracı, eli kolu kültürün, / Nasıl devam edeceğimizi." Snyder'in desenleri Baptiste'in yerdiği makine üretimi beklenen hassasiyete sahip değildir, daha ziyade bir sone yazarının kalemini kâğıdına değdirdiğindeki çizgilere benzerler.

Snyder, edebiyat geleneğinin, "nasıl devam edeceğimizin" babadan oğula, öğretmenden öğrenciye "devredildiği" fikrini kullanır. Bu devirde balta kalem temsil etmektedir (başka bir bağlamda, Snyder bir dizüstü bilgisayarı küçük bir testereciğe benzetmiştir.) Bu baştan çıkarıcı "kültürün eli kolu" övgüsünde Snyder Elias Canetti'nin etkileyici iddiasını hatırlatır: "İçinde yaşamak isteyeceğimiz tek dünyayı yaratan, elin sessiz ve uzun işleridir."

Burada kapanmamış bir defter var mı? Wittgenstein'in parantez içindeki, sapların kız ve erkek kardeşler gibi birbirine benzediğine dair şakasının herhangi bir manası var mıydı? "Aşağı yukarı birbirine benzeyen saplar görürüz (Elbette, sonuçta hepsi tutulmak için yapılmıştır)." Wittgenstein'a göre, bu saplar bir an için yaşam kazanır, canlanır. Çömlekçiler için saplar çoğunlukla kapların en canlı kısmıdır; elbette, sonuçta hepsi tutulmak için yapılmıştır. Benzer bir hayal gücü yağmasında, Simmel sapı Çin porselenine tünemiş bir sıra kurbağa veya Karen Karnes'in güveçlerinin kabının kıvrımlı sapları olarak hayal eder. Sanki başka, daha pratik bir dünyadan kaba çullanmaktadırlar. Simmel'e göre, "Vazo ve sapı arasındaki tezat, özellikle genelde görüldüğü üzere sap bir yılan, kertenkele veya ejderha şeklinde olduğunda ön plana çıkar. Bu şekiller sapın özel anlamı

olduğunu belirtir: Sanki hayvan, adeta sonradan akla gelmiş gibi bitmiş şekle eklenmek üzere vazoya dışarıdan tırmanmıştır.”

Gerçek Gibi Müzik: Gerçeğin Sentezi

Yazar: Bambouché / Rotate Stock For Freshness

Her müzikal nota, hâlihazırda bilindik ve eskimiş ve dinleyiciyi yenilikçi müzisyenlerin onca gayretine rağmen can sıkıntısına yatkınlaştıran hisleri uyandırma özelliği taşır.

Luigi Russolo (*The Art of Noises*, 1913)

Bir günde sadece 24 saat

Bir adamın çalabileceği sadece 12 nota

Beastie Boys ("Shadrach", 1989)

20. yüzyılın başında İtalyan avangardına mensup bir grup sanatçıdan oluşan Fütüristler, "yıldızlara küstah bir meydan okuma" başlatarak gençliğin ruhunun yanında saf tuttular. Bu akımın müzisyenleri, gözü pek bir isyanın başını çekerek Beethoven'ın "Eroica"sının sesini bastıran Endüstriyel Çağın gürültüsünü hayata geçirdiler ve eski ustaların seslerinin müzik öğrencilerinin boynundan ideolojik bir ilmek gibi sallandığını görüp "usturuplu müzik denen absürt üçkâğıttan" özgür bir gelecek yaratmak üzere geçmişi reddettiler. 1910'da Francesco Balilla Pratella, *Manifesto of Futurist Musicians*'ı çıkardı ve müzik akademileri ve konservatuarları, tüm sanatsal ilhamın önünü kesen, gelenekselliği sürdüren ve müziğin alanını genişletecek her türlü girişimi baltalayan tuzaklar olmakla itham etti. Pratella, geçmişi geleceğin pahasına tekrarlayan, devam ettiren veya yücelten her şeye amansız bir savaş açtı. Gençliğin pervasızlığına seslenen Pratella gelecek nesilleri gelenekten ayrılmaya davet etti, çünkü okulların geçmişin zaferlerini pazarladığını, "filizlenen her yeteneği ezmeye çalışan hain silahlar" olarak kullanıldığını ve alanı "çoktan ölmüş ve zamana ayak

uyduramayan bir kültürün son çırpınışlarına mahkûm amaçsız bir akrobasiye” indirgediğini düşünüyordu. Fütürizm, devrimsel yeniliklerin önünü tıkayan eski eserlerin mezardan çıkartılmasına giderek artan bir düşmanlık sergiliyordu.

Pratella’nın izinden giden Luigi Russolo kendi Fütürist manifestosu *The Art of Noises*’da müziği dini hürmetin, hoşbeşin ve zarafetin zincirlerinden kurtarmak üzere orkestranın naif melodilerine tramvayların, buhar makinelerinin, dökümhanelerin ve matbaaların gürültüsünü eklemeyi tavsiye etti. Russolo, gürültünün sesin yerini almasının dinleyicinin hayal gücünü geliştireceğini ve onu yeni ve beklenmedik duyusal zevkler deneyimlemesi için kışkırtacağını düşünüyordu. Russolo, gürültü çıkaran yeni enstrümanlar üreterek müzisyenlere günlük hayatın sesini bastırmak yerine onu kullanma fırsatı veren sınırsız bir ses yelpazesi sundu. Bir arabanın ateşlenme sesinin veya bir çekicin düşmesinin ani şoku, Fütürist paradigma sentezlendiğinde rahatsızlık olma özelliğini yitirerek yeni bir ses kümesinin kreşendosu hâline geliyordu. Gürültüyü sanatta dönüştürmenin potansiyeli, elbette matbaanın ritmik bir enstrüman olarak kullanımının veya buhar borusunun bir orkestranın nefesli çalgılarının yerini almasının ötesindedir. Çünkü eğer müziğin sınırları gündelik sesleri dışlamak yerine içeriyorsa ve bu seslerin doğal armonisi ve ritmi yeni bir müzik dili sentezlemekte kullanılabiliriyorsa o hâlde bunlar, sıradanlığı aşkınlık vasıtalarına ve dikkat dağıtıcıları esrikliğe dönüştürerek günlük hayatı estetikleştirmek üzere de kullanılabilirdi. Akımın devrimciliği, fabrika aletlerinden proto-endüstriyel bir grup kurmalarından kaynaklanmıyordu. Fütürist müzik, sesi proleterleştirme çağrısıyla devrim niteliği taşıyordu.

Bireysel müzik algısının geçmişin etkisinden ve öykünmeden kurtulması, geleceğe açık bir ruhla hissetmek ve şarkı söylemek,

ilham ve estetiği bünyesindeki tün insani ve insanüstü unsurlarıyla doğadan almak.

Francesco Balilla Pratella (*Manifesto of Futurist Musicians*, 1910)

Radyo dalgaları istiyoruz

Radyo dalgaları istiyoruz

Radyo dalgaları istiyoruz, bebek

Rock canlı kalacaksa eğer

The Ramones ("We Want the Airwaves", 1981)

Eski ustaları bertaraf eden Fütüristler, "okulların" da onları izleyeceğini öngördü. Elektronik, punk, endüstriyel ve sample tabanlı müzik; Fütürizm özelliklerini taşır. Tıpkı ondan sonra gelenlerin kendi enstrümanlarını yaratmaları gibi Luigi Russolo da *intonarumori*, yani "gürültü çıkarıcı" denen kendi enstrümanını yarattı. Bu akustik gürültü yapımcılar, konik hoparlör ve kolu olan paralel yüzlü tahta kutulardan oluşan ilkel bir sentezleyiciydi. Kolon, davul ve fonograftan etkilenen Russo-lo'nun enstrümanı, gürültü ailesi ve tonuna göre (örneğin kükreme, ısıklık, mırıldanma, darbe, bağırış, ciyaklama, gıcırdama vb.) sınıflandırabilen geniş bir frekans ve şiddet yelpazesine sahipti. Fütürist müziğin 1914 Nisan'ındaki ilk konserinde çıkan isyan, Fütüristlerin eski geleneklere açtığı amansız savaşın ilk şiddetli salvosunun ispatıdır. Ne yazık ki daha fazla Fütürist çatışma gerçekleşmedi, çünkü Birinci Dünya Savaşı'nın patlak vermesi ve Russolo'nun enstrümanlarının çoğunun tahrip edilmesi veya kaybolması yüzünden Avrupa'daki diğer konserler iptal edildi.

Fütüristlerden doğrudan etkilenen birçok müzisyenin arasında en önemlileri Varèse, Stravinsky ve Antheil sayılabilir; fakat aynı

sonuç Russolo ve Pratella'dan haberdar olmasa dahi müziğe Fütüristlerinkine benzer yenilikçi bir açıdan yaklaşan diğer müzisyenlerde de gözlenebilir. Benzer şekilde, müzik metodolojileri de Fütürizmin miraslarındandır. Kişiler ve teknikleri birbirinden farklı olsa da hepsinde yeni alanları keşfetmeye yönelik Fütürist arzu bulunur.

Sesler sonsuz çeşitliliktedir. Bugün binden fazla makinemiz varsa, bin gürültüyü ayırt edebiliyorsak, yarın makinelerin sayısı arttıkça on, yirmi, otuz bin farklı gürültüyü birbirinden ayırt edebilir hâle geleceğiz; sadece basitçe taklit ederek değil, onları hayal gücümüze göre kombine ederek.

Luigi Russolo (*The Art of Noises*, 1913)

Gürültü verin!

Public Enemy, 1987

Russolo'nun *intonarumori*'si ve benzer şekilde gürültü çıkaran iki endüstriyel müzik örneği:

Luigi Russolo — “Intonarumori: Ronzatore (buzzer)” (1914)
Einstürzende Neubauten — “Abstieg & Zerfall” (1981)
Throbbing Gristle — “Hamburger Lady” (1981)

Elektronik müzikteki ilk yenilikler, Fütürizmin atılımcı dürtülerini paylaşan ve yeni enstrümanlar peşinde koşmakla yetinmeyip yepyeni bir müzik türü yaratan mühendisler tarafından gerçekleştirilmişti. 1949'larda Pierre Schaeffer *musique concrète* adı verilen, ses kayıtlarını (somut sesleri) soyutlaştırarak müziğe dönüştürme uygulamasını geliştirdi. Bu, düşüncelerin notaya dökülüp bu notaların enstrümanlarını donanmış müzisyenler tarafından yorumlandığı geleneksel uygulamadan dev bir kopuştu. Schaeffer'in tekniği notayı, müzisy-

eni ve enstrümanları umursamıyordu. Ondan önceki Fütüristler gibi Schaeffer de etrafındaki gürültüyü çıkarıyordu; fakat gürültüyü taklit etmek için akustik bir enstrüman kullanmak yerine elektronik kayıtları değiştiriyordu.

Pierre Schaeffer elektronik müziğe yenilik getiren ne ilk ne de tek kişiydi. Öncesinde ta 1700'lü yılların ortasına kadar giden başka elektronik enstrümanlar da vardı -*Clavecin électrique, Theremin, Telharmonium, Ondes Martenot*- fakat sentezin doğuşuna dek müziğin metafiziği, müziğin ne olduğu fikri plastiğeleşmemişti.

Pierre Schaeffer — “Masquerage” (1948)

Simulakr hiçbir zaman hakikati gizlemez. Hakikatin var olmadığını gizleyen hakikatin kendisidir.

Simulakr hakikidir.

Jean Baudrillard (“Simulakrlar ve Simülasyon”, 1981)

Kişiliğin drama, lisede tiyatro dersinde edindiğin ibaret.

Tüm auran plastik camdan

O.C. (“Time’s Up”, 1994)

Günümüzde sentezden bahsetmek büyük ölçüde sentezleyiciden bahsetmektir. Bunun nedeni, ses sentezinin kendisinin de sentezlenmiş olmasıdır. Başka bir deyişle, birçok kişi sentezleyiciden gelen sesin de bir sentez olduğunu düşünür. Sesin günümüzde gelebileceği yerlerin hakkını vermek için, sentezin bir sesi sıfırdan yaratmak olduğu ve şimdiki gibi bir aleti açmaktan ibaret olmadığı günleri hatırlamak gerekir. Böyle bir aletin

bile var olmadığı bir zaman vardı. Sadece bir süreç, sesi var etmenin bir yöntemi, sesin yavaşça olduğu bir platform oluşturmak vardı. Sentezin ilk türleri inşa gerektiriyordu: Osilatörle bir dalga (sinüs, kare, testere dişi) oluşturmak, oluşturulan dalganın frekansını kontrol etmek (değişken tizlik ve sabit tizlik), şiddetini kontrol etmek (yükseklik), tonu değiştirecek filtreleri oluşturmak. Bir ses oluşturulduktan sonra manyetik banda kaydedilebilir (yazılabilir) ve ya tekrarlanabilir ya eklenebilir ya da başka seslerle bir arada çalınabilirdi. Ses yaratmak çığır açan ama zahmetli bir işti.

John Pfeiffer — “Orders” (Electronomusic, 1968)

[Pfeiffer RCA Records’da şirketin klasik kayıtlarının birçoğundan sorumlu mühendisti. Başkalarının kayıtlarında çalışmanın yanı sıra Pfeiffer kendi ses deneylerinden oluşan bir LP de kaydetti. Kayıt, onun yaptığı enstrümanlardan oluşan bir ses orkestrası içeriyordu. Bu enstrümanların isimleri: Inharmonic Side-Band, Contraformer, Parametric Blocks, Metric Transperformer, Alphormer, Duotonic Transform ve Ordered Simpliformer.]

İlk ticari elektronik müzik kayıtları genelde tematik olarak astrolojik veya bilimkurgu eserleri için yayımlandı: *Forbidden Planet*, *Apocalypse*, *Fantasy in Space*, *Silver Apples of the Moon*, *Le Voyage* vb. Plak şirketleri elektronik müziği dünyayı ziyaret eden uzaylılarla özdeşleştiriyordu, çünkü önceki müzikle çok az işitsel benzerlik taşıyordu. İş i iyice deneye dönüştüren, elektronik müzisyenlerinin çoğunun avangart üyelerinden ziyade laborantlara benzeyen ses mühendisleri olması ve sadece ses profesyonelleri, akademisyenler ve araştırmacıların gerekli ekipmana erişiminin bulunmasıydı. Bu ilk kayıtlar kulağa çalışkan, metodik ve analitik gelir; çünkü bu kayıtları yapanlar gayretle sentez metotlarını analiz ediyor ve bulgularını bu şekilde sunuyordu.

Henry Jacobs — “Sonata for Loudspeaker” (1957)

1960’larda şirketler ticari sentezleyiciler üretmeye başladı. Örneğin Moog gibi ilk modüler sentezleyicileri taşımak veya turneye götürmek zordu, çünkü büyüklüğü, ağırlığı, kurulum süresi ve kullanırken sıcaklık değişimine hassasiyeti aletleri kullanışsız kılıyordu. Fakat cihazlar müzisyenler tarafından daha kolay erişilebilir hâle geldikçe popüler müzikte sentezleyiciler iyiden iyiye yaygınlaştı. Artık meraklı bilim adamlarına mahsus olmayan elektronik enstrümanlar, Herbie Hancock, Genesis, The Doors ve daha nice müzisyenin şarkılarında kullanılır oldu. Sentezleyiciler, ister popüler müziğe entegre edilmiş ister “Switched on Bach” gibi deneysel çalışmalarda tek başına kullanılmış olsunlar, hala açık bir şekilde “gerçeğinden” farklıydı ve geleneksel akustik ve elektrikli enstrümanlarla karıştırılmıyorlardı.

Yeni harika müzikte makinelerin elzem olacağını ve ortak olacaklarını düşünüyor gibiyim. Belki de endüstri de sanatçının yükselişindeki payını talep edecek.

Ferruccio Busoni (*Sketch of a New Esthetic of Music*, 1907)

Bir polis arabası ve ciyaklayan siren

Bir havalı matkap ve delinen beton

Zırlayan bir bebek ve uluyan bir sokak köpeği

Frenlerin gıcirtısı ve lambanın yanıp sönüşü

İşte eğlence bu...

The Jam (“That’s Entertainment”, 1981)

Sentezlenen müzik 60'lı yıllar boyunca yenilik niteliğini kaybederek hayal meyal bir fondan müzik repertuarlarının ayrılmaz bir parçasına dönüştü. Stevie Wonder sentezleyicilerin büyük savunucularındandı ve müziğinde birçok çeşidini kullandı. Pink Floyd, sentezleyicileri sanatlarının bir parçası hâline getirdi ve yeni sesler ile geleneksel elektro gitarları güzel bir şekilde birleştirdi. Kraftwerk, hem ses hem de imajda sentezin sembolüydü. Sentezleyiciyi evdeki tüketici için erişilebilir kılan işte bu yaygın kullanımdı.

Yeni sentezleyici kullanıcılarıyla beraber yeni ihtiyaçlar da ortaya çıktı. Artık ses kullanımı ve tasarımında uzman elektronik mühendisinin buyruğunda olmayan ses sentezi, hâlâ acemilerin menziline dışındaydı; bu nedenle üreticiler yaratma gerektirmeyen önceden programlanmış sesler geliştirdiler. Sentezleyicilerde depolanan ses bankalarıyla kullanıcılar, eskisi gibi sıfırdan ses yaratmaya ek olarak bir sesten diğerine geçebiliyorlardı. Bu seçenek, bir tuşla ulaşılabilen standart, güvenilir seslerin yanı sıra deney yapma lüksü de sunuyordu. Günümüzde her sentezleyicinin üretici tarafından üretilmiş “hazır” ses bankası gibi kullanıcının ürettiği yeni sesleri depolayabileceği “kullanıcı” bankası bulunur. Bu noktada metafizik ortaya çıkar.

Gürültünün karakteristik özelliği bize şiddetle gerçek hayatı hatırlatmasıdır, fakat yine de gürültü sanatı kendisini taklitçi üretimle kısıtlamamalıdır.

Luigi Russolo (*The Art of Noises*, 1913)

Gözlerimi kapıyorum

Ve merak ediyorum

Neden tiksiniyorum

Şimdi tek yapabileceğim

Barthes, "Yazarın Ölümü"nde yazarın Orta Çağ'da ampirizm, Fransız rasyonalizmi ve Reform ile birlikte doğan modern bir figür olduğunu söyler. Kapitalist pozitivizm çağımızda bir eserin arkasındaki tek teşhis edilebilir ses, yazarın kişileştirilmesiyle en üstün prestije kavuşmuş ve özetle yüceltilmiştir. Bir eseri nasıl anladığımız büyük ölçüde yaratıcısını nasıl anladığımıza bağlıdır -yaşamı, tutkuları, zevkleri- ve eseri eleştirirken aslında onu eleştiririz. Barthes'tan alıntı yapacak olursak yazılı bir eseri, sayısız kaynaktan alınan, kültürden ve nihayet tutarlı orijinal bir bütün oluşturan evvelki bir çokluktan damıtılan bir "alıntılar dokusu" olarak ele almak kolaydır.

Müziği de aynı şekilde bir alıntılar dokusu olarak düşünür ve müziğin kişinin eğitimi, ilgi alanları, çevresinin bir ürünü olarak alırsak sadece yaratıcının yaşamından, tutkusundan ve zevkinden bağımsız bir kaynak olarak düşündüğümüz takdirde bile, "hazır" seslerin dağınık müdahalesinin önemi artar. Kişi bazında bunun anlamı önemsiz görünebilir, zira besteci istediği her enstrümanı kullanmakta özgürdür, özgür hissetmelidir ve sentezleyici de bir gitar veya piyanodan farksızdır. Ancak üretilmiş "hazır" seslerin totaldeki anlamını düşündüğümüzde bir kez daha dönüp bakmak gerekir.

Bir şirketin alanında hakimiyet kurması, piyasanın beklentilerini karşılaması ve ürününü alanın lideri yapması icap eder. Büyük satış hacmi sağlıklı bir işin göstergesidir. Sentezleyici söz konusu olduğunda üreticinin, piyasayı mevcut sesler içeren bir ürünle doldurmak suretiyle, cihazının besteleyeceği müzikte bir nevi *de facto* ortak olarak payı olur.

Elbette sentezleyici haricindeki enstrümanların da çıkan seste kayda değer bir etkisi vardır ("*Rickenbacker* çalıyor", "*Çalışında Marshall* tınısı var", "Bu *Leslie* marka kolon") ve üreticinin tasarımı ve uygulaması bir ölçüde son besteye karışır. Ontolojik terazinin dengesinin bozulmaya başlaması, ses olarak işlev gösteren sestten başka sesi taklit eden sese geçişe tekabül eder.

Özgünlükten en çok bahsedenler sapmaya en çok itiraz edenlerdir ve birkaç seneye tam tersi olabilir. Bir gün herkes ne istiyorsa onu ve muhtemelen benzer şekilde düşünecek. Olan buymuş gibi görünüyor.

Andy Warhol (Art News röportajı, 1963)

Yeniktim, eksiktim

Sahip olunmuş, mutsuz ve efkârlı

Ama sen bana kendimi

Evet, bana kendimi

Yepyeni hissettirdin

Madonna ("*Like a Virgin*", 1984)

"Teknik Olarak Yeniden-Üretilebilirlik Çağında Sanat Yapıtı"nda Walter Benjamin, yeniden üretimin yaratma eylemini her yer ve zamanda mevcut kılarak sanat eserinin belli zaman ve mekânını ayırt etmeyi imkânsızlaştırdığını ve yalnızca bağlamını değil "aurasını" da değiştirdiğini yazar. Benjamin örnek olarak çevresini eliyle resim düzlemine yansıtan ressam ile elinin emrindeki gözüyle bir ana yansıtan fotoğrafçıyı birbirinden ayırır. Göz, elden çok daha hızlı çalıştığı için yaratma süreci bir hayli hızlanmıştır. Günümüzdeki teknolojik gelişmelerle yaratma süreci el koyar, yansıma süresi anlara iner ve Barthes'ın yazarın

ölümü teorisi ışığında, bir anda yaratılan şeyde yaratıcının izi yok denecek kadar azalır.

Yeniden üretim taklit gibi çalışır ve yaratımın yerine geçer. Andy Warhol'un sanatı, ontolojisi itibarıyla devrimseldir. Bir kopyayı orijinalin statüsüne yükselterek eserin "sahteliği" otantikliği eleştirir ve sorar: "Asıl olmak ne demektir?"

Aynı eleştirel inceleme sentezleyicide de vardır. Bir cihaz ses yaratma kabiliyetinden hâlihazırda var olan bir sesi sunmaya başladığında yaratım sürecinin yerini taklit etme alır. Sentez, Warhol'un gerçek-kadar-sahte varlığına kavuşur.

İşin aslını istiyorsan darbelere göğüs gereceksin

Van Halen ("Jump", 1983)

[Oberheim OB-XA sentezleyicinin ilk sıradaki hazır sesi "A1", Van Halen'in 1 numaralı hit şarkısı "Jump"ta kullanılmıştır.]

Kapitalist toplumlarda kâr üretime dayanır ve ürün ve hizmetlerin değeri takas süreçlerinin verimliliğine bağlıdır. O hâlde üretim araçları sisteme en çok serbest olduklarında faydalı olurlar. Bu nedenle seri üretim, endüstrileşme ve tekrarlanabilmenin kapitalist sistemde işlemesi mantıklıdır. Ayrıca bu verimin piyasaları aşması veya daha önce olmayan piyasalar doğurması da akla yatkındır, çünkü kapitalizm büyümeyle beslenir. Bu da eğitim ve ceza sisteminden, DNA ve tıbbı kadar her şeyin özel mülke dönüştürülmesini açıklamaktadır.

Kapitalist mantık müzikte de çalışır. Sadece üreticilerin piyasayı kontrol etmeye çalışması, rakiplerini satın alması ve ürünlerini

seri üretmeleri gibi bariz örneklerde değil, müzik üretimi anlayışımıza göre de. Kayıt endüstrisi müzik denizinin Leviathan'ı olmaya başladıkça kaydetme sürecinin nasıl yapılacağı da değişti. Bir stüdyoda en zahmetli işlerden biri davulları kaydetmektir. Bir davul setinin her biri farklı ses çıkaran bir sürü parçası vardır. Bu parçaların her birinin frekans ve yüksekliği büyük farklılıklar gösterir ve kaç tane mikrofonun kullanıldığına göre birden fazla ses dalgasının senkronu uymalıdır, yoksa ses uyumsuz çıkar. Daha davulun kendisinden bahsetmiyoruz bile. Bir davul seti diğer tüm enstrümanlara nazaran daha gerçek manada çalınır; savrulan kollar ve çarpılan ayaklarla. Müzisyeni sarmalayan dar bir çemberdir ve optimum sesi yakalayacak mikrofonları rahatsızlık vermeden yerleştirmek güç olabilir. Bir davul setinin mikrofonlarını yerleştirmek bütün günü alabilir. Mikrofonlar sık sık elden kaçan bagetlerle devrilir veya güçlü hava darbeleri yüzünden patlar. Harcanan zaman, hasar gören mikrofonların parası ve sonuçta elde edilen sesin iyi olup olmayacağının belirsizliği üretim araçlarının yüküdür. Böyle bir durumun kapitalist çözümü davulcuyu endüstriyellemektir.

Linn Drum ilk davul makinesi olmasa da müzik sektöründe en yaygın kullanılan makine olarak göze çarpar. Bir makine olarak insanın yapamadığı her şeyi yapabiliyordu. Linn Drum tempo, yükseklik ve dinamik açısından tutarlıydı ve çok kısa sürede kurulabiliyordu. Dahası, alet kulağa doğal gelmek için dijital gerçek davul kayıtlarını kullanıyordu.

Linn Drum'ın kayıt endüstrisinin üretim araçlarına katkısı, kullanım değeriyle ölçülebilir. 1980'lerde kullanıldığı sayısız şarkı çıktı. Bir davulcudan daha iyi olduğu için köklü bir değişime yol açtı. Makineler üretim sürecinde insanların yerini aldıkça işlerini kaybetmekten korkan davulcular kısa sürede icracıdan programcıya dönüştüler. Madonna, Prince, Michael Jackson ve ABBA gibi müzisyenler insan yerine makine kullanmaya

başladıkça metafizik tırnaklarını iyice geçirdi ve Walter Benjamin'in sesin "aurası" dediği şeyi önemli ölçüde değiştirdi. İlginçtir, Top 40 listeleri Linn Drum'a boğuldukça, birbirinin aynısı "gerçek" sesli ritim temelinin üzerine inşa edilmiş hitler çıktıkça popüler müzik dilinde bilinçsiz de olsa bir varoluş te-dirginliği ortaya çıktı.

Sanatın şekillendirme arzusundaki tarihi nedensellik veya Alois Riegl'in *Kunstwollen* dediği kavram, sanatın olduğu dünyayla iç içedir. İnsan iradesi, onun dünyayla ilişkisini biçimlendirir ve Linn Drum'ın üretilmesine katkıda bulunduğu 80'ler hitlerindeki mekanik istemine tanık oluruz:

İşte o gün geldi

Yakında serbest kalacak

Şükürler olsun!

Mükemmel canavarı yaratıyoruz

Don Henley ("Building the Perfect Beast", 1984)

Devamlı duyuyorum

Ama asla bilmene izin vermiyorlar

Televizyonda ve radyoda

Falco ("Der Kommissar", 1982)

Eğer sorarlarsa neden, neden

Söyle onlara insan doğası bu işte

Michael Jackson ("Human Nature", 1983)

Bir kadın değilim

Bir erkek değilim

Asla anlayamayacağınız bir şeyim

Prince ("I Would Die 4 U", 1984)

Davul makinesi müzik sahnesinin bir kısmını hem ses hem de düşünce açısından sömürgeleştirdi. Linn Drum'ın kullanıldığı şarkıların isimlerinin tümü -"Take On Me", "Maneater", "Don't You Want Me", "Danger Zone", "You're the Voice", "Borderline"- aynı tarihi nedenselliktedir. Üretimdeki darboğazı davul-cuyu makineyle değiştirerek kapitalist bir yolla çözmek zaman ve para problemlerini halletmesine halletti, ancak bir dizi yeni soruna neden oldu. Davul makinesi kusursuz bir davul performansı sunuyordu: Tutarlı tempo, hatasız icra, dengeli dinamik ve sonuç olarak kulağa tamamen sahte, insan "aurasından" yoksun gelen mükemmel derecede otantik bir performans.

Müzisyenler, orkestra enstrümanlarının sahip olduğu sınırlı ton yelpazesinin yerine artık uygun mekanizmalarla üretilmiş sonsuz gürültü tonlarını kullanmalıdır.

Luigi Russolo (*The Art of Noises*, 1913)

Ahhh, bu şey ciddiye tazeli!

Fab Five Freddy ("Change the Beat", 1982)

Synth Pop çağı hip-hop çağına karışıkça dijital sampler'ın döngü işlevi, sentezleyicilerin hazır ses bankalarının yerini aldı. Sampler ile aynı zamanda gerçekleşen daha büyük ölçekli kültürel gelişmelere baktığımızda Baudrillard'ın "Simulakrlar ve Simülasyon" adlı hipergerçeklik teorisine rastlarız. Kullanım kılavuzu nasıl bir sampler'ı kullanmayı öğretiyorsa Baudrillard'ın

eseri de sampler'ı nasıl düşüneceğimizi anlatıyordu. [Ayrıca tarihi nedensellik ile ilgili bir dip not koymak gerekirse Linn Electronics iflas ettiğinde Linn Drum'ın mucidi Roger Linn, dijital sampler'ın baş üreticisi Akai Company için çalışmaya başlamıştı.]

Baudrillard hipergerçekliği kendi imhasıyla desteklenen, artık bir temsil nesnesi değil kayıp nesnenin bir fetişine dönüşmüş bir ölüm alegorisi olarak tanımlar. Hipergerçek, gerçek ve hayali arasındaki farkın silindiği yerdedir. "Gerçekdışı artık düş ve fantezinin, ötenin ve içselin bölgesinde değildir", gerçeğin kendisine olan halüsinasyonvari benzerliğidir. Artık gerçeklik kendi simülakrıyla lekelenmiştir.

Sampler gerçeğe yakınlık alanında işler veya Baudrillard'ın simülakr varsayımını ters çevirirsek: "Gerçek" sesi asla "sahte" sesle ikame ederek saklayamayız. Gerçek hiçbir şeyin olmadığını saklayan esas "gerçek" sesin kendisidir. "Sahte" ses gerçektir.

Taklit daima deneyim sürekliliğinden bir şey seçmeyi ve başı ve sonu olmayan bir şeye sınır koymayı içerir. Benzetme, gerçeğin içinde yer alanın gerçek olmadığı bir şekilde çerçevelenmesini gerektirir. Dolayısıyla taklit ne kadar "gerçek" olursa sahtekârlık o denli büyüktür.

Michael Davis (*The Poetry of Philosophy: On Aristotle's Poetics*)

Gerçekmiş gibi görünüyor

Tadı gerçek gibi geliyor

Benim sahte plastik sevgilim

Radiohead ("Fake Plastic Trees", 1995)

Fotoğraf, tıpkı sentetik müziğin müzisyenlerin “kulaklarını özgürleştirmesi” gibi, grafik sanatçılarının “ellerini özgürleştirdi”. Elektronik müziğin benzetme gücü, daha önce insanların yapması gereken işleri işitsel yedeklerin yapabilmesini sağladı. Linn Drum’ın davulcuların yerini alması gibi dijital sampler da müzisyenlerin yerini aldı.

Şu anda meta-sesin ses olarak davrandığı “gerçek-gibi-müzik” çağında yaşıyoruz. Yeniden üretilen gerçek-gibi-müzik sadece kopyalanabilir değil, aynı zamanda hâlihazırda hep kopyalanandır. Birbirinden asla tam olarak ayrılmayan ve birbirine karışmayan gerçek-gibi-müzik ve asıl müzik simülasyonun bir aşamasında birbirine taşar. Bunun müziği nasıl etkilediğini görmek için birkaç örnek:

The Charmels – “As Long as I’ve Got You” (1967)

Wu-Tang Clan – “C.R.E.A.M.” (1993)

El Michels Affair – “C.R.E.A.M. instrumental” (2005)

Wu-Tang Clan’in şarkısının ana motifi The Charmels’tan alınmış bir sample’dır. Bunu simülasyonun ilk basamağı olarak adlandırabiliriz: Başka bir şarkının sample’ını kullanan bir şarkı. İlk eser (Charmels) ve ilkinin sömürgeleştiren ikinci eser (Wu-Tang) iki “orijinal” eser meydana getirir. Ardından yeni funk grubu El Michels Affair, Wu’nun klasiğinin enstrümantal versiyonunu çalarak aslında ilk eserin (Charmels) bir taklidi olan ve ikinci eserin (Wu-Tang) aranjmanını kullanan üçüncü bir “orijinal” eseri ve simülasyonun ikinci basamağını oluşturur.

O hâlde El Michels’in şarkısı hipergerçektir, çünkü simülasyonda temsilin ötesinde işlev gösterir ve “Ejder Kalesi”nde düşmanını aynalı salonda takip ederken kendi yansımalarının ortasında kalan Bruce Lee gibi kendi katmanlarında çalkalanır.

Fakat bu, sesin ve meta-sesin bir nevi tamamen birbirlerini soğurarak sönümlendiği anlamına gelmez. Hipergerçeklik, onların simülasyon seviyesinde karşılıklı olarak gerçekleşmesi ve birbirlerine taşmalarıdır. Baudrillard’a dönecek olursak: “Rüyadayken kişinin rüya gördüğünü fark etmesini sağlayan ancak bunu, rüya görmeye devam edebilelim diye sadece farkındalık seviyesinde tutan yabancılaşma etkisi gibi, hipergerçeklik de değiştirmeksizin sürdürdüğü kodlanmış gerçekliğin ayrılmaz bir parçasıdır.” Artık hipergerçeğe tersten baktığımızda gerçekliğin kendisinin hipergerçek olduğunu görürüz.

Hep birlikte olacağız

Ne kadar imkânsız gözüke de

Hep birlikte olacağız

Elektrik düşlerde birlikte

Giorgio Moroder (“Together in Electric Dreams”, 1984)

Geleceğimiz yok

Geçmişimiz yok

Pet Shop Boys (“West End Girls”, 1984)

John Lennon “mülkiyetin olmadığını hayal et” derken bir şeyler yakalamıştı, ancak kafasından geçen muhtemelen bir zamanlar gerçek olan şeyin temsilinin devamlı simülasyonu olmasa gerek-ti. Fakat mülkiyetin ihtiyacı geçtiği dijital simülasyon çağımızda mülkiyetin olmadığını hayal etmeye zorlanıyoruz. Dijital para-digma soyutun somutu taklit etmesine imkân vererek bir

albümü ona dokunmadan, onu görmeden, o var olmadan dinlememizi sağladı. Bu cisimsizlik müziğin özünü mü yansıtmaktadır? Müziğin güzelliği, sadece ses aracılığıyla dile getirilebilen düşünceleri dile getirebilmesinden kaynaklanır. Ben plak aşığı makinefobik ihtiyarın teki olsam da dijital müziğin soyutluğunun, düşünceleri dünyevi bir zincirle kösteklenmeksizin aktarmanın hayali güzelliği için kusursuz bir analogi (analog şakasının kusuruna bakmayın) olduğunu itiraf ediyorum.

Elbette müzik koleksiyonumuzun dijital hayaletlerini oluşturmak, kapitalizmi altüst etti. Bunu mülkiyetten bahsederken kullanılan dilde de görürüz. Günümüzde kendisine ait olmayan müziği dinleyenlere “korsan” deniyor. Değişmeyen eylem şu: Hâlen müzik dinliyoruz. Sorun ise elbette dijital paradigmanın simülasyon, çoğaltma ve plastiklik fikrine elverişli olması ve aidiyeti hem soyut hem de lüzumsuz kılmasıdır. Mülkiyet akışkandır ve Walkman’ın müziği taşınabilir yapması gibi, dijitalleştirme de müziği manevileştirmiştir. Teknolojinin kapitalizmi geride bıraktığı rahatsız -ergenlik- çağında yaşamaktayız. Ekonomimiz malların mülkiyetine dayanır ve kâr bu malların üretiminden sağlanır. Dijital bir şarkı dinleyene “korsan” denmesindeki bariz hata, üretim araç ve şekillerinden kaynaklanır. Fiziksel bir müzik parçası (LP, CD veya kaset), bir materyal, fabrika, ürünün nakli ve depolanması ve elbette iş gücü gibi faktörler içerir. Fiziksel olmayan müzikte tek bir tıkla, önceki fiziksel kuvvetleri materyal, fabrika ve iş gücü olmaksızın elde etmiş oluruz. Dijital müzik paradigması fiziksel dünyanın dışından kaynak kullanır. Her şey simülasyondur. Ama birçok kişi, ne kadar değerli olsa da bunun kıymetini bilmemektedir.

Herkes CD’nin maliyetinin çok yüksek olduğu konusunda büyük ölçüde hemfikir olsa da para etmesi gerektiği fikri hakimdi. Bir materyalden iş gücü aracılığıyla bir ürüne dönüştürülüyor ve neticede üretim güçlerine dönen kâr elde ediyordu. Bununla

“kopyala” tuşuna tıklamak arasındaki fark barizdir. Nasıl zamanında nota kâğıtlarının çıkmasıyla insanların senfonilere gitmekten vazgeçeceğinden, kaydedilmiş müziğin canlı müziğin yerini alacağından, boş kasetlerin kayıt endüstrisinin sonunu getireceğinden korkulmuşsa bugün de dijital kopyalamanın mülkiyet haklarını gasp ettiği ve herkesi korsana çevirdiğinden korkulmaktadır. Kültürümüzde esas huzursuzluğu yaratan, soyut bir nesnenin ne kadar ettiğinden öteye gitmektedir. Daha büyük sorun, mülkiyet fikrinin evriminde yatar. Mahremiyetimizden vazgeçmemizin istendiği bir çağda mahrem mülkiyeti de onunla el ele gider.

Cevap kolay değildir ve eğer simülasyon ve orijinalliğin lüzumsuzluğu ile kapitalist mülkiyet kavramını bağdaştıracaksak epey kafa yormak gerekir. Ne var ki geçmişe tutunmanın zararlı ve daha da önemlisi despotların yöntemi olduğu tarihte birçok kez kanıtlanmıştır.

Taklit mülkiyet tartışmasının müzikal bir örneğine Beatnuts ve Jennifer Lopez arasındaki atışmada rastlanabilir:

Barrabás — “Hi-Jack” (1974)

Enoch Light — “Hi-Jack” (1975)

Beatnuts — “Watch Out Now” (1999)

Jennifer Lopez — “Jenny From the Block” (2002)

Beatnuts, 1999 tarihli “Watch Out Now” şarkılarında orijinali İspanyol Grup Barrabás tarafından yazılıp kaydedilen “Hi-Jack” şarkısının 1975 çıkışlı Enoch Light LP’si *The Disco Disque*’te yer alan aynı isimli cover’ından bir sample kullandı. Beatnuts bestesi olarak ortaya çıktığında “Hi-jack” hâlihazırda üç nesildir ortalıktaydı. Sonra 2002’de Jennifer Lopez, varoş kızı imajını güçlendirmek için “Watch Out Now”dan ve Boogie Down Pro-

ductions'ın 1987 tarihli klasik rap marşı "South Bronx"tan aldığı sample'ları "Jenny From the Block" şarkısında birleştirdi. Lopez'in insanları mahalledeki karizması konusunda ne kadar ikna ettiği tartışmaya açık olsa da "Watch Out Now"u kullanarak Beatnuts'ı kızdırdığı açık bir gerçektir. Grup Lopez'e "Confused Rappers" şarkısıyla laf attı.

Dürüst olmasam olmaz

Benim için nefes almak gibi

Jennifer Lopez

Baksana, sanki bir kuş gibisin

Ancak aynı şeyi tekrarlıyorsun

The Beatnuts

Lopez de Beatnuts da taklit kopyalamanın dijital dünyasında devlet onaylı korsanlar gibi davranarak modası geçmiş mülkiyet fikirlerine sarılmaktadır. "Watch Out Now", daha en baştan bir taklit iş, sahte bir hipergerçekliğe geri yutulmuş eski bir gerçeklikti. "Watch Out Now"un öncülü "Hi-jack"ti ve Beatnuts kendi simülasyonlarının simülasyonunu Jennifer Lopez'de gördüğünde Droste etkisinin, yani aynalı salon, sonsuz döngü etkisi altına girdiler.

Durun! Kimse kıpırdamasın

Buradaki ses kimsenin tarzına benzemez

Orijinal, direkt stüdyodan

Sıradaki budala gibi söylemeye çalışmıyorum

The Beatnuts

Ben gerçeğim, söyledim ya sana

Jennifer Lopez

Sen kimsin de kullanıyorsun

Kayıtlarımı, sanki sen kötüye kullan diye varım

The Beatnuts

Bizde üçkâğıt olmaz

Jennifer Lopez

Bu, tam bir (Aristo'nun tabiriyle) mimesis karmaşasıdır. The Beatnuts, Bruce Lee gibi aynalı salonda düşmanları Jennifer Lopez'i kovalar. Aynalı salon, kapitalist özel mülkiyet kavramıdır ve bir kez içeri girdiklerinde çevrelerini Barthes'ın alıntılar dokusu ve Benjamin'in mekanik yeniden-üretilebilirliği sarar. Böylece her şey geçici, her yere nüfuz etmiş, temelsiz, müsait, değersiz ve özgür hâle gelir.

İnsan, dijital sample'ın analojisidir. Sampler bir sesi anlık yakalayıp onu sonsuz bir döngü olarak kullanabilir ve bununla geçmişte tekrar tekrar anlatır ve geçmiş gerçekleri yeni yorumlara açar; katılaşmış bir şeyi yeniden akışkanlaştırır. İnsan, bir evrilme mücadelesi, daimî bir hareket, değişime yönelik amansız bir özlem içinde ve aynı tekrarlayan temel varoluş sorularına boğulmuş durumdadır. Gerçekliği sürekli parçalayıp yeniden yapıştırır, ontolojinin algıya müdahalesini sınar, neyin gerçek olduğuna dair bilgimizi sarsacak sıradaki uyanış için inanç ufuklarını tarar. Tüm bu süreç bir *mise en abime*, yani sahne içinde devamlı aynı sahne gibi davranır.

Çünkü sen boşsun ve ben boşum
Ve geçmişî asla tecrit edemezsin
Pavement ("Gold Sounds", 1994)

Başka dünyadan gelmiş gibi davranabilir
Gerçek dünyayı geride bırakabiliriz
Men Without Hats ("The Safety Dance", 1983)

1857'nin sonunda Marx, *Grundrisse*'nin dördüncü kısmında kapitalizmde ortaya çıkan krizlerle ilgili benzer bir analogi yapmıştır. Hegel'in büyüme ve genişlemenin sınırlarının doğasına diyalektik yaklaşımını kullanarak sınırların mekânın zaman tarafından yok edilmesi aracılığıyla gerçekten ziyade ideal olduğunu gösterir.

Doğa ilk defa insan için salt bir nesne, faydalı bir şey olmakta, başlı başına bir kuvvet olarak tanınmayı bırakmaktadır. Özerk yasalarının teoride keşfedilmesi, onu insan ihtiyaçlarına göre gerek bir tüketim nesnesi gerek üretim aracı olarak boyunduruk altına almanın kılıfından ibaret görünmektedir. Bu eğilim uyarınca kapital; ulusal sınırları, mevcut ihtiyaçların geleneksel, kapalı, kanaatkâr, kabuk tutmuş tatminlerini ve eski yaşam tarzının yeniden üretimlerini aşmaktadır. Tüm bunları tahrip etmeye çalışır, devamlı devrim yaratır, üretim güçlerinin gelişimini kısıtlayan her engeli yıkar. Ancak kapitalin her sınırı bir engel olarak görmesi ve idealde onu aşması, gerçekte de aştığı anlamına gelmez. Ayrıca böyle her engel karakterine ters düştüğünden, üretimi hem devamlı aşılan hem de devamlı karşı karşıya gelinen tezatlarla ilerler.

Karl Marx (*Grundrisse*, 1858)

Kültürel gelişimimiz -kapitalizmin hem sonucu hem sebebi olarak- sınırlar konusunda buna benzer davranır. Yani, sınırlara katlanamayız, onları etrafından dolaşabileceğimiz veya aşabileceğimiz engellere dönüştürmek zorundayız. Bu müzikte açıktır: Akustik gitar elektro gitarın aşması gereken bir engeldi. Bu yüzden Jimi Hendrix bu engeli ateşe verdi. Bugün ise gerçek, elle tutulur gitar lüzumsuz oldu çünkü çıkardığı sesler dijital olarak taklit edilebilir ve kullanılabilir oldu. Aynı şey Fütürist görüşün ortaya koyduğu sınırlar için de geçerlidir: Fütüristler orkestranın teşkil ettiği engeli gürültü çıkararak aşmaya çalıştı; bunun sonucunda daha geniş bir ses kaynağı skalasına ulaşıldı. Ses kaynaklarının çeşitliliği, ses kaynağı fikrine engel olmaya başlayınca ses senteziyle veyahut üretilmiş ses yerine açık uçlu ses sayesinde aşıldı. Son olarak ise her şeyi kapsayan sentezin başlangıç noktası, ironik bir şekilde kendisinin engeli hâline geldi. Sampler'ın gerçeği sahte hipergerçeğin içine geri koya-bilmesi sayesinde de bu engelin etrafından dolaşıldı.

Bireysel müzik algısının geçmişin etkisinden ve taklitten kurtul-ması, geleceğe açık bir ruhla hissetmek ve şarkı söylemek, ilham ve estetiği bünyesindeki tün insani ve insanüstü unsurlarıyla doğadan almak.

Francesco Balilla Pratella (*Manifestation of Futurist Musicians*, 1910)

Yo, akıllı ol, yeni moda bu

Buna göz yuman hepiniz salaksınız

The Roots ("Act Fore", 1999)

Müziğin, tıpkı bünyesinden doğduğu kültür gibi, sınırlara tahammül edememesi müzik sürecinin daima sınırı bir engel

olarak görerek ilerleyeceği ve Marx'ın da uyardığı gibi sınırları aslında hiçbir zaman aşamayacağı anlamına gelir. Başka bir deyişle, arzu en çok tatmin edilmeyen arzuyla tatmin olur. Arzunun karşısına çıkan her engel bir engel arzusu yaratır. Geri besleme döngüsü. Gelenekten sıyrılma, yeni sesler bulma, engelleri aşma, değişme ve adapte olma arayışı bir yandan kendi kuyruğunu yiyen yılan sembolüne benzer; sürekli hüsrana çıkar. Öte yandan ise saflığa ulaşmaya çalışan içkin bir dürtü olarak da görülebilir. Ne var ki, saflık yalnızca devamlı aşılan hem de devamlı karşı karşıya gelinen tezatla var olabilir. Genelde gerçek ve hayali arasındaki bulanık çizgiyi bu tezatta buluruz.

Reklamların güzel kadın algısını güzel kadın imgesi sunma suretiyle yavaşça nasıl değiştirdiğini bir düşünün. Bu ideal güzellik imgesinden yola çıkılarak gerçek kadınların fotoğrafları önce boya fırçalarıyla, sonra Photoshop'la dönüştürüldü; ideal taklit. Günümüzde gerçek kadınlar ideali estetik ameliyatlara taklit ederek en başından beri hiç var olmamış bir şeye öykünüyorlar. Rekor sayıda insan estetik ameliyat olup aynalı salonda Bruce Lee, Beatnuts ve Jennifer Lopez'in peşine takılıyor.

Lightworks Cosmetics'in ünlü müzik adamı Raymond Scott'un yazdığı "Lightworks" reklam müziği ve ünlü hip-hop'çu J Dilla'nın simülasyonu

Raymond Scott — "Lightworks" (1967)

J Dilla — "Lightworks" (2006)

Aynan olacağım

Ne olduğunu göstereceğim, vелеv ki bilmiyorsun

Velvet Underground ("I'll Be Your Mirror", 1967)

Nasıl dayanacağım bilmiyorum, nereye gideceğim

Direncim azalıyor

Her gün çember iyice daralıyor ve çok huzursuzum

Kimsenin soytarısı değilim ama açıkça görüyorum ki

Bir stratejim yok

ABBA ("Under Attack", 1981)

Müzik öykünmenin, yeniden üretmenin ve Barthes'ın "alıntı dokusunun" meta-gerçekliğinde var olduğu için sonuç yabancılaşma, neyin gerçek neyin hayal olduğuna dair algımızı karıştırır. Selena Gomez'in "Love You Like a Love Song" şarkısı gibi şarkılar bu koordinatlarda yer alır. Artık gerçekliğin bölgesinden çıkmış olan şarkı, kendisini gerçeğe mevcut bir şeyle değil, mevcut bir şeyin yedeği, simülasyonu ile bağlar. Stevie Wonder'ın "I Just Called to Say I Love You" şarkısındaki fiziksel mesafe sınırından farklı olarak Gomez'in kat etmesi gereken mesafe metafizikse ve aşkını ifade ederek ve aşkının ifadesiyle gerçeğin dışında, şarkılarının yazıldığı çağda barınır. Şarkının isminde geçen "Aşk Şarkısı", aşkın bir yansımasıdır ve şarkının bir yansımanın yansıması olmasına yol açar.

Fütüristlere "usturuplu" müzik fikrinin çehresine attıkları eleştiriler için daima minnettar olacağız. Fütüristler gürültü çıkararak dünyayı müzik hakkında yeni düşünme yollarına, yeni müzik türlerine ve daha geniş bir müzisyen kitlesine hazırladılar. Schönberg'den Bomb Squad'a kadar herkes Fütürist tahminlerin kadrajında yer almaktadır. Fütüristlerin tahminlerinin yanıldığı nokta, geçmişini tamamen göz ardı etmektir. Bu; geçmişin kolayca imha edilebileceğini ve yeni, geçmişsiz bir geleceğin doğabileceğini düşünen faşistçe bir yaklaşımın tohumunu taşır. Fütüristler sentezleyiciyi muhtemelen çıkarılan gürültüden doğan bir şey olarak düşünürdü; fakat yeni makinenin eskiden

var olan bir tür geçmiş enstrümanın yerini alacağı fikri, ideolojik ufuklarının ötesindeydi.

Bir kültürün iradesini -çağın gelişmeleriyle dövülen yaratıcılığın yaratma istemini- incelemek, o kültürün çok daha detaylı bir resmini çizmeye olanak sağlar. Dolayısıyla Endüstri Devrimi Fütüristleri yaratmış, onlar da insanın yerini makinenin almasına tanık olduklarından dolayı geçmişin öldüğüne inanmışlardır. Davul makinesinin çağı; Soğuk Savaş'ın hayal kırıklığı, Jetgiller'in vadettiği geleceğe duyulan şüphe ve planlı eskitme döngüsündeki tüketici yorgunluğunun ilke emareleriyle göze çarpan Uzay Çağı ile Dijital Devrim arasındaydı. Kültüre geniş bir açıdan baktığımızda bünyesindeki tarihi nedenselliği ve onun insanın dünyayla ilişkisini nasıl şekillendirdiğini gördüğümüzde günümüz kültürünü sadece düşünce üretiminde etkin faktörler açısından değil, bu düşünce üretiminin geleceğe nasıl bir yaklaşımı olduğunu da eleştirel olarak inceleyebiliriz.

Roland Barthes'ın yazarsız zamanlar olacağını tahmin ettiği bir dönemde olduğu gibi, teknolojinin inanç sistemlerimizi geride bıraktığı bir dönemde yaşadığımız da kesindir. Yazarlık müessesesinin aynı zamanda kapitalizmin de yükselişine tanık olmuş rasyonalizmle ortaya çıktığını düşünürsek günümüzde teknolojinin ekonomik sistemin kısıtlamalarını aşmış olması makuldür. Dijital Devrim bizi birçok açıdan bir halk dönemine geri götürmüştür. Böyle geniş bir anlayışın ironik kısa devresi, kapitalizmin dünyanın her yerinde komünizmin yerini alması fakat aynı zamanda yazarsız çağın özünde komünist olmasıdır. Bu, kapitalist bir sistemde komünizmin dijital bir formunu uyguladığımız anlamına gelir.

Yeni bir oyun var

Oynamak istiyoruz tamam mı

Gerçeklik eklenmiş bir oyun

Depeche Mode ("Master and Servant", 1984)

Nasıl hissettiğimi söyle

Söyle nasıl hissediyorum

New Order ("Blue Monday", 1983)

Fütüristlerin sampler'ın geçmişin kolajını yapabileceğini öngörememesi gibi, dijital paradigmanın mimarları da her şeyi bir metaya dönüştürürken bir yandan da her metayı serbest kaynaklı materyale dönüştüren bir teknolojiyi tahayyül edemediler. Bu, dijital bir geri besleme döngüsüdür. Tıpkı kameranın ressamın elini, sentezleyicinin müzisyenin kulağını özgür bırakması gibi, dijitalleşme de yaratıcıyı yaratma sürecinden özgür kalmıştır. Pink Floyd, dostum, "makineye hoş geldin."

Pop listeleri şarkıdan çok meta gibi davranan şarkılarla doludur. Bir yandan bu meraklı yeni fikirler sınırların yükünden mustariptir; sonuç genellikle eskiyi hatırlatan bir müzik veya bir taklittir. Buradaki çıkmaz, bildiğimizin ötesine ulaşma yeteneğimiz olmasına rağmen bir yandan da bulunduğu çevreyi anlaması imkânsız bir inanç sistemi, bir üretim şekli veya bir varoluş düzeniyle sınırlanmış olmamızdır. Yaptıklarımız yeni bir çağı çıtlatsa da düşünce tarzımız eski inançlarla bağlıdır. Marx çoktan çözüm önerisi getirmiştir: "Sie wissen da nicht, aber sie tun es." ("Bilmiyorlar, ama yapıyorlar.") Marx, "Kapital"de klasik ideoloji kavramının hatalı bir bilinç, gerçekliğin hâlihazırda parçası olan toplumsal gerçekliğin yanlış bir teşhisi olduğunu öne sürmüştür. Bu yapısal saflık, geri beslemeyi oluşturarak geleceğe bakışımızda kör bir nokta yaratır ve bizi Droste'nin tekrarlı döngüsüne hapseder.

Burada bir cevap değil, bakış açısını değiştirmeyi, tersten bakmayı öneriyorum: Yazarsız zamanlara sabit bir anlam olduğunu reddederek yaklaşmak, keşfetmeyi reddetmek, kendimizi kâşif olarak görmeyi reddetmek. Yeni bir şey keşfetmeye çalışmanın sorunu, eski bir şeyi keşfetme çabasındaki sorunun devamıdır; çünkü keşfetmek bir sınır aramak, en başa dönebileceğimiz bir bitiş noktası bulmaya çalışmaktır. “Yeni” bir mantık yaklaşımı olarak -her ne kadar mantıksız görünse de- keşfi tersine çevirmeli ve alıcıya, dinleyiciye odaklanmalıyız. Dinleyici, yaratmanın tüm unsurlarının yer aldığı adrestir. Bir sesin zenginliği başlangıç değil, varış noktasındadır. Bu varış noktası kişisel olamaz, çünkü yaratıcının tarihinden, tutkusundan ve zevkinden yoksundur. Ancak yaratıcı kavramı, giderek toplumsallaşan yeni dünyamızda geçerliliğini kaybetmeye başlayan özel mülkiyet kavramından doğmuştur. Müziği yaratıcı bir kaynaktan alıcılara akan bir su gibi düşünmek ne kadar saçma gözükse de yapmamız gereken tam olarak budur. Bu yeni düşünce sistemi, Fütüristlerin sesin proleterleştirilmesine bir göndermedir.

Akışın yönünü düzeltmek, işçilerin üretim araçlarını ele geçirmesinin eşdeğeridir. Sabit bir yazar kavramından yoksun bu yeni sistemde birden fazla var olma şekli, “alıntı dokusunu” bütünün bir parçası olarak gören yatay bir bakış açısı ön plana çıkar ve sesin proleterleştirilmesiyle şimdiye dek tekil olan her şey çoğullaşarak eşzamanlı hâle gelir.

Önerim ne yeni bir şey ne de bir cevap. Zaten yeni bir paradigmayı uyguluyoruz: Yazarsız halklar çağında sanat. Tek önerim, yaptığımızın bu olduğuna inanmaya başlamamız. Dünya görüşümüz özel mülkiyet dönemiyle çerçevelenmiş durumda. Bizi bundan kurtaracak bir çerçeve oluşturmak fevkalade öngörüsüz olurdu, zira özgürlüğü kısıtlayan çerçeve fikrinin ta kendisidir.

Tüm defterlerimi yaktım, neye yarar defterler?

Hayatta kalmama yardım etmeyecekler

Göğsüm sancıyor, bir ocak gibi yanıyor

Yanmak beni canlı tutuyor

Mesajı ilet, alıcıya

Bir gün bir ümit cevap gelir

Talking Heads ("Life During Wartime", 1979)

Kendini sonsuzlukta teşhis et ve özgürce dipsizliklerde dolaş

Zhuangzi (M.Ö. 4. Yüzyıl)

Diderot, Brecht, Eisenstein

Roland Barthes

André Techiné için

Matematik ve akustiğin statü ve tarihi akrabalıkları aracılığıyla Antik Yunan'dan beri birbiriyle bağlantılı olduğunu düşünelim. İki veya üç bin yıldır bu somut şekilde Pisagor uzayının kısmen bastırıldığını düşünelim (Pisagor gerçekten de gizliliğe adını veren kahramandır). Son olarak da Yunanların zamanından sonra bu ilk ilişkinin üzerine yenisinin kurulduğunu ve giderek sanat tarihinde geçerlilik kazanarak ilkinin yenilgiye uğrattığını düşünelim: Geometri ve tiyatro arasındaki ilişki. Tiyatro, tam olarak nesnelerin gözlendiği hâliyle nerede durduğunu hesaplama işidir. Piyesi şöyle koyarsam seyirci şunu görecektir, başka yere koyarsam görmeyecektir ve böylelikle bu maskeleye etkisinden faydalanarak sağladığı illüzyonu kullanabilirim. Sahne optik kalemin yolunu dik kesen bir çizgidir, bitiş noktasına dek takip edildiğinde, tabiri caizse dallanmanın başladığı yere ulaşılır. Böylece müziğin (ve metnin) karşısına temsil konur.

Temsil doğrudan taklitle tanımlanamaz: 'gerçek', 'gerçeğe benzer' veya 'kopya' gibi kavramları çöpe atsak bile özne (yazar, okur, seyirci veya röntgenci) bakışını gözünün en üst noktayı oluşturduğu bir üçgenin tabanını kesecek şekilde yönelttiği müddetçe temsil var olacaktır. Temsil vasıtaları (bugün bunu yazmak mümkün, çünkü başka bir şeyi ima ediyorlar) ikili temeli olarak kesip çıkartma [*découpage*] eyleminin üstünlüğünü ve bu eylemin öznesinin bütünlüğünü alacak. Sanat dallarının somutluğu pek önem arz etmemeye başlayacak. Tiyatro ve sinemanın doğrudan geometrik ifadeler olduğu şüphe götürmez (nadiren yapılan ses ve stereofoni araştırmaları hariç), fakat uzun zamandır prozodiyi, müziği terk etmiş olan klasik (okunabilir) edebiyat dili de nesneleri tasvir etmek için onları kesip çıkartan,

temsili, geometrik bir dildir: Dillendirmek için (gelenekçiler olsa böyle derdi) sadece 'insanın kafasındaki tabloyu tasvir etmesi yeterlidir'. Sahne, resim, kare, kesip çıkartılan dikdörtgen ile elimizde diyoptri diyebileceğimiz, müzikten farklı tiyatro, resim, sinema, edebiyat gibi sanatlar vardır. (Karşı kanıt: Müzikal metinde en ufak bir tablo bulmamız bile imkânsızdır; ancak ve ancak onu tiyatro oyununun hizmetine sokarsak. Hiçbir şekilde en ufak fetiş kesip çıkartamayız; ancak ve ancak onu banal melodiler aracılığıyla küçültürsek.)

Bilindiği üzere, Diderot'nun tüm estetik anlayışı tiyatro sahnesi ile resim tablosunun özdeşleştirilmesine dayanır. Kusursuz bir oyun, tabloların birbirini izlemesidir, bir galeri veya sergidir; sahne seyirciye 'ressamın işine gelen hareket anlarıyla aynı sayıda gerçek tablo' sunar. Tablo (görsel, teatral veya edebi), kesin belirlenmiş kenarları olan, geri döndürülemez ve bozulamaz bir şekilde kesilip çıkartılmış bir kısımdır. Çevresindeki her şey yokluğa mahkûmdur, isimsizdir; içine dahil ettiği her şey ise öze, ışığa ve görünürlüğe kavuşur. Böylesi yargılayıcı bir ayrımcılık yüksek nitelikli düşünceye işaret eder: Tablo entelektüeldir, söyleyecek sözü vardır (ahlaki, toplumsal bir söz), ama aynı zamanda bunun nasıl yapılması gerektiğini de söyler. Aynı anda önemli ve öncüdür, etkileyici ve düşündürücüdür, heyecanlandırıcı ve duygu kanallarının bilincindedir. Brecht'in epik sahnesi, Eisenstein'ın karesi tablodur. Bunlar, Diderot'nun teorisindeki dramatik bütünlüğü mükemmel bir şekilde temsil eden kurulmuş (masa kurmak manasında) sahnelerdir: Sert bir şekilde kesilip çıkartılmışlardır (Brecht'in İtalyan perdeli sahnelere sevgisini ve açık hava veya amfi gibi sınırsız sahnelere nefretini hatırlayın), bir anlam getirir ama o anlamın üretimini de gözler önüne sererler, görsel ve ideal *découpage*'ların buluşmasını sağlarlar. Eisenstein'ın bir karesini Greuze'ün bir resminden ayıran hiçbir şey yoktur (elbette eser sahiplerinin projeleri hariç; ikincisinininki ahlaki, ilki toplumsaldı). Epik sahneyi Eisenstein'ın bir karesinden de ayıran hiçbir şey yoktur (Brecht'in sahnesinin seyirciye taraftarlık değil, muhalefet için sunulması haricinde).

O hâlde tablo (bir kesip çıkartma süreci sonucunda elde edildiğine göre) bir fetiş nesnesi midir? İdeal anlam (iyilik, ilerleme, Sebep, adil Tarihin zaferi) düzeyinde evet; kompozisyon düzeyinde ise hayır. Daha doğrusu, fetişin var olmayı bıraktığı ve kesip çıkartmanın sevgi dolu etkisine geri çekildiği noktaya gelinebilmesinin sebebi esas kompozisyonudur. Bir kez daha Diderot bu arzu diyalektiği için aradığımız teorisyendir: ‘Kompozisyon’ başlıklı makalesinde şöyle yazar: ‘İyi oluşturulmuş bir resim [*tableau*] tek bir görüş açısı altında toplanmış bir bütündür. Tüm parçalar bir amaç uğruna birlikte çalışır ve karşılıklı uyuşarak bir hayvan vücudundaki uzuvlar kadar gerçek bir bütün oluştururlar. Öyle ki resmin tuvale oran, düşünce ve niyet gözetmeksizin rastgele atılmış birçok figürden oluşan bir kısmına gerçek bir kompozisyon demek; aynı kartonun üzerine saçılmış bacak, burun ve göz eskizlerine bir portre veya insan resmi demekten farksızdır.’ O hâlde beden açık bir şekilde tablo fikrine dahil edilir; ancak bedenın tümü söz konusudur: Organlar grup hâlinde ve bölünmüşlüğün manyetik kuvvetiyle birbirine yapışıktır; tümüyle fetişist önem aşılana ve anlamın en yüce ikamesine dönüşen şekli aşmak uğruna işlev gösterirler. Fetişleştirilen işte bu anlamdır. (Şüphesiz Brecht sonrası tiyatro ve Eisenstein sonrası sinemada tablonun dağıtılmasıyla, ‘kompozisyonu’ oluşturan parçaların ayrılmasıyla, insan vücudunun ‘bölünmüş organlarının’ harekete geçirilmesiyle, kısacası eserin metafiziksel manasının -ve dahi siyasi manasının veya en azından bu mananın başka bir siyasi düzleme taşınmasının- hizada tutulmasıyla dikkat çeken *mise en scène*’e rastlamak işten değildir.)

Brecht, (ardışık tablodan evvelki) epik tiyatrodaki anlam ve zevk yükünün bütününe değil, ayrı sahnelerin omzunda olduğunu açıkça belirtir. Oyun seviyesinde bir gelişme ve olgunlaşma görülmez. İdeal bir anlam gerçekten de vardır (her tabloda iletilir), ancak her biri yeterli gösteri gücüne sahip bölümler dizisinin haricinde bir nihai anlam bulunmaz. Aynısı Eisenstein için de geçerlidir. Film, birbirini izleyen epizotlardan oluşur. Bunların her biri tamamen anlamlı ve estetik açıdan kusursu-

zdur. Sonuç ise kaçınılmaz olarak antolojik ve kendisini noktali yerlerden kesip çıkartarak kullanması için fetişiste sunan bir sinemadır (Potemkin Zırhlısı'nın kimi *cinémathèque*'lerdeki kopyalarında bir kısmının eksik olduğunu söylemezler mi? Hani şu bebek arabasının olduğu sahne, bir saç buklesi, bir eldiven veya bir kadın iç çamaşırı gibi sevgiyle kesilip çalınmıştır derler ya). Eisenstein'ın gücünün kaynağı, hiçbir imgenin sıkıcı olmamasından gelir. Anlamak ve keyif almak için sıradakini beklemek zorunda değilsinizdir. Bu (belli zevkler için sabrın gerektiği) bir diyalektik değil, kusursuz anların toplamından oluşan sürekli bir coşkudur.

Diderot doğal olarak bu kusursuz andan yola çıkmıştır (ve üzerine kafa yormuştur). Bir ressamın elinde tuvalde ölümsüzleştireceği sadece tek bir an vardır ve bu nedenle çok dikkatle seçmeli ve mümkün olan en fazla anlam ve zevki iletmesini sağlamalıdır. Kaçınılmaz olarak bütün bu an, yapay (gerçekdışı, bu gerçekçi bir sanat değildir) ve tek bir bakışta (sinema ve tiyatro terimleriyle düşünecek olursak tek hamlede) şimdi, geçmiş ve geleceğin, yani gösterilen hareketin tarihi anlamının okunabileceği bir hiyeroglif gibi olacaktır. Tamamen somut ve tamamen somut bu hayati an, Lessing'in sonradan (Laocoon'da) 'gebe an' dediği şeydir. Brecht'in tiyatrosu, Eisenstein'ın sineması bir dizi gebe andan meydana gelir. Cesaret Ana, askere alma subayının verdiği parayı kısa bir güvensizlik duygusunun sonucunda ısıtır, oğlunu kaybeder ve aynı anda esnaf geçmişi ile kendisini bekleyen geleceği aynı anda resmeder: Para kazanma sarhoşluğuyla tüm çocuklarının ölümünü. Staroye i Novoye'de [Eski ve Yeni] köylü kadın traktörü tamir etmek için eteğinin yırtılmasına izin verir. Bu hareket tarihin yükünü taşır; gebeliği geçmişteki zaferi (traktör acı bir şekilde bürokratik beceriksizlikten kazanılmıştır), şimdideki mücadeleyi ve dayanışmanın faydasını bir araya getirir. Gebe an, ritmiyle tarihi anlaşılır ve özlenir kılan tüm yoklukların (anılar, dersler, vaatler) mevcudiyetidir.

Brecht'te gebe anın rolünü üstlenen toplumsal jesttir. O hâlde toplumsal jest nedir? (Drama teorisinin en net ve zekice ürünlerinden biri olan Brecht'in bu kavramına tepki gösteren eleştiriler amma ironiyle yaklaşır!) Bu, bütün bir toplumsal vaziyetin okunabileceği bir hareket veya hareket grubudur (fakat asla bir el kol hareketi denemez.) Her jest toplumsal değildir: Bir adamın bir sineği kovalamak için yaptığı hareketlerde toplumsal hiçbir yön yoktur; ancak aynı adam yoksul kıyafetler içinde bekçi köpekleriyle boğuşuyorsa hareketi toplumsal olur. Büfedeki kadının paranın gerçekliğini test etmesi de, Staroye i Novoye'deki bürokratin belgeleri abartılı hareketlerle imzalaması da toplumsal jesttir. Bu tip toplumsal jestlere dilde bile rastlanır. Brecht, bir dil konuşanın başkalarına karşı tutumunu gösterdiğinde jestli olabilir, der: 'Gördüğünden güceniyorsan çıkar gözünü', 'Seni gücendiren gözü çıkar'a göre daha jestlidir çünkü kelime dizilişi ve şart kipi kehanetvari ve intikamcı bir durumu çağırıştırır. Yani retorik biçimler jestli olabildiğine göre Eisenstein'in sanatını (ve de Brecht'inkini) biçimleştirici veya estetik olduğu gerekçesiyle eleştirmek anlamsızdır. Zira biçim, estetik ve retorik de temkinli bir şekilde kullanıldıklarında toplumsal sorumluluk taşıyabilirler. Temsil (ki esas ilgi alanımız), toplumsal jesti hesaba katmaya mahkûmdur. Temsil ettiğimiz anda (kesip çıkarttığımız, tablonun çerçevesini belirleyip devamlı bütünlüğü bozduğumuz anda) hareketin toplumsal olup (belli bir toplumdan değil insanoğlundan bahsediyorsa) olmadığına karar vermek gerekir.

Aktör tabloda (sahnedeki, karedeki) ne yapar? Tablo ideal anlamın temsili olduğuna göre aktör bu anlamı bildiğini göstermek zorundadır, çünkü anlam kendi tertibini yanında getirmediği takdirde ideal sayılamaz. Aktörün -olağandışı bir ilaveyle göstermek zorunda olduğu bu bilgi, ne var ki, ne insan olarak (gözyaşları alelade bir hüznün hissini belirtmemelidir) ne de aktör olarak (çok iyi rol yapabildiğini belli etmemelidir) haız olduğu bilgidir. Aktör, seyircinin kölesi olmadığını ('gerçekliğin' ve 'insanlığın' batağına çekilmediğini) ve anlamı ideallğine yönlendirdiğini kanıtlamak zorundadır. Aktörün anlamın efendi-

si olarak üstünlüğü, Brecht'te açıkça görülen bir şeydir, zira bunu 'yabancılaştırma' terimiyle teorileştirmiştir. Aynı şey, Eisenstein'da da açıkça görülür (en azından Staroye i Novoye'nin yazarı olarak düşündüğümüzde) ve törensel ve ayinsel bir sanatın -yani Brecht'e lazım olan sanatın- değil, aktörün hareketlerini (sıkılmış yumruklar, aletleri tutan eller, bürokratin masasına rapor veren köylüler) durmaksızın çiğneyen toplumsal jestin ısrarının sonucudur. Ama yine de Eisenstein'da, tıpkı Greuze gibi (ki Diderot için örnek bir ressamdır), aktörün zaman zaman en acınacak türden ifadeler sergilediği de bir gerçektir. Bu acıma pek az 'yabancıdır' ama yabancılaştırma Brecht'in yöntemi, onun için hayati önem arz eder çünkü tabloyu seyirciye eleştirmesi için sunar. Diğer ikisinde aktörün illaki yabancılaştırması gerekmez. Sunması gereken ideal anlamdır ve bu yüzden bu değerinde bir ürün 'koyması', onu kullandığı aşırı versiyonlar aracılığıyla elle tutulabilir, entelektüel olarak görünür kılması yeterlidir. İşte o zaman ifadesi doğal bir özelliğinden ziyade bir fikri gösterir, ki zaten o yüzden aşırıdır. Tüm bunlar Actors' Studio'nun aktörün kişisel şöhretine şöhret katmaktan başka işe yaramayan o meşhur 'sınırlamadan', gösterişli mimiklerinden olabildiğince farklıdır. (Örnek olarak Brando'nun Paris'te Son Tango'daki asık suratına bakın.)

Tablonun bir konusu (teması) var mıdır? Asla. Anlamı vardır, konusu değil. Anlam, toplumsal jestle (gebe anla) başlar. Onun dışında yalnızca belirsizlik ve önemsizlik vardır. Brecht şöyle yazar: 'Bir açıdan, konuların hep bir tür saflığı vardır; bazı özelliklerden yoksun gibidirler. Boş hâllerleriyle kendi kendilerine yeterler. İnsan faktörünü katan yalnızca toplumsal jesttir (eleştiri, strateji, ironi, propaganda vb.).' Buna Diderot şunu ekler (tabiri caizse): Ressamın veya oyun yazarının üretimi konu seçiminde değil, gebe an seçiminde, tablo seçiminde yatar. Neticede Eisenstein'ın 'konularını' -aslında yapması gerektiği gibi (şimdiki eleştirmenler öyle diyor ya)- sosyalizmin o günlerdeki inşasından değil de (Staroye i Novoye hariç) Rusya'nın ve devrimin tarihinden almış olmasının pek bir önemi yoktur. Zırlı ve çar çok önemli değildir, alt tarafı belirsiz ve boş 'konulardır'.

Önemli olan jesttir, hareketin eleştirel bir şekilde gösterimidir, hangi dönemde olduğundan bağımsız olarak toplumsal tertibi açıkça anlaşılan bir metne yazılışdır: Konu ne bir şey ekler ne de eksiltir. Günümüzde 'uyuşturucular' hakkında, 'konunun' uyuşturucu olduğu kaç tane film var? Fakat bu içi boş bir konudur. Toplumsal bir jest olmadan uyuşturucular önemsizdir, daha doğrusu önemleri yalnızca öze bağlıdır; yani belirsiz, boş ve ebedi. 'Uyuşturucu iktidarsızlığa yol açar' (*Trash*), 'uyuşturucu intihara neden olur' (*Abcenses répétéés*). Konu hatalı bir ifadedir: Neden bu konu da başkası değil? Eser ancak tabloda, anlamın hareketler ve hareketlerin tanzimine dö-külmesiyle başlar. Cesaret Ana'yı ele alalım. 'Konunun' Otuz Yıl Savaşları, hatta genel olarak savaşın kınanması olduğunu düşünmek muhakkak hatalı olacaktır. Jest orada değildir; sadece savaş sayesinde yaşayabileceğine inanan, hâlbuki esasında bu yüzden ölen kadının körlüğünde ve hatta benim, seyircinin de aynı körlükten mustarip olduğu görüşündedir.

Tiyatroda, sinemada, klasik edebiyatta her şey bir yerden görülür. Burada temsilin geometrik temeli yatar. Fetişist bir konu, tablodan kesilip çıkartılmalıdır. Bu anlam noktası daima hukuktur: Toplum hukuku, mücadele hukuku, anlam hukuku. Dolayısıyla militan sanat kaçınılmaz olarak temsili ve yasalır. Temsilin kökenden mahrum olması ve temsil olmayı kesmeksizin geometrik doğasını aşabilmesi için ödenmesi gereken bedel muazzamdır, ölüm kadar büyüktür. Bir arkadaşın dikkat çektiği üzere, Dreyer'in *Vampyr*'inde kamera evden mezarlığa ilerlerken ölü adamın gördüklerini kaydeder. Temsilin gerçekleştiği seviye işte böylesine aşırıdır. Seyirci artık herhangi bir tutum takınamaz çünkü kendi gözüyle ölü adamın kapalı gözlerini özdeşleştiremez. Tablo çıkış noktası, desteği olmaksızın apaçık durur. Bu seviyeye erişilmeden önce (Brecht ve Eisenstein'da) olup biten her şey ancak yasal olabilir. Uzun vadede epik sahneyi, film karesini kesen parti hukukudur. Bu hukuk bakar, çerçeveler, odaklar ve seslendirir. Bir kez daha Eisenstein ve Brecht, (iki varisinin sosyalist sanatın savunucusu olduğu gibi burjuva ev trajedisinin savunucusu) Diderot'ya

katılır. Diderot resimde katharsis etkisi yaratan ve anlamın ideal olmasını hedefleyen önemli uygulamalar ile salt taklitçi, durumsal uygulamalar arasında ayrım yapar; Greuze ile Chardin arasındaki gibi. Başka bir deyişle, yükseliş dönemlerinde her tür sanat fiziği (Chardin) metafizikle (Greuze) taçlandırılmalıdır. Brecht, Eisenstein, Chardin ve Greuze birlikte var olur (Brecht daha komplike bir şekilde huzurlarına getirdiği Chardin'ın Greuze'ü olma vazifesini izleyiciye bırakır). Henüz huzur bulmamış bir toplumda sanat metafiziksel olmayı nasıl bırakabilir? Yani önemli, okunabilir, temsili, fetişist olmayı? Ne zaman müziğe, metne sahip olacağız?

Brecht, Diderot hakkında bir bilgi sahibi değilmişe benzer (taç çatlasa, o da belki *Paradoxe sur la comédien*). Ancak az önce bahsettiğimiz üçlü konjonktürü umulmadık bir şekilde onaylayan da Brecht'tir. Yaklaşık 1937'de Brecht teatral deney ve çalışmaların toplanacağı bir yer olarak bir Diderot Topluluğu kurma fikrini bulmuştur. Diderot'da büyük bir materyalist filozofa ek olarak, eşit derecede zevk ve ders verme amacı güden bir tiyatro adamı görmüş olsa gerek. Brecht bu Topluluk için bir program tasarlamış ve yaymayı planladığı bir sistem oluşturmuştur. Kime mi? Piscator'a, Jean Renoir'a, Eisenstein'a.

ⁱ Bkz. Roland Barthes, *Criticism and Truth*, çev. ve ed. Katrine Pilcher Keuneman (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987), 35 ve 49.

ⁱⁱ Bkz. Raymond Picard, *Nouvelle critique ou nouvelle imposture* (Paris: J.J. Pauvert, 1965). Ayrıca bkz. Barthes'ın Picard'ın "yeni eleştiriye" yönelttiği çeşitli suçlamaları komik bir şekilde listelediği *Criticism and Truth*, 35, no 12.

ⁱⁱⁱ Barthes, *Criticism and Truth*'ta "yeni eleştiriye" yönelik saldırıların "doğrudan ve görünürde içgüdüsel kolektifliği"nden bahseder ve onları tecrit ritüellerine benzetir.

^{iv} Akademide bu tür ithamlar fikir alışverişinde tarafsız bir netlik iddiası olarak sunulur; fakat özellikle profesörlere yönelik yürütülen sağcı kampanyalarda, kullanılan mahkeme salonu dili sorgu retorikini çağırıştır. Fredric Jameson ve Judith Butler gibi isimlerin "kazandığı" "Kötü Yazarlık Yarışması"yla tanınan Yeni Zelanda'da yaşayan Amerikalı felsefeci ve blogger Denis Dutton, bu çok alıntılanmış müdahalesinde akademik jargonu kınarken küçümseyici bir üstünlük tonu kullanmaya çalışır. Konuyla ilgili yazdığı yazıya "*Language Crimes*" ["Dil Suçları"] ismini uygun gören Dutton'ın bu denemesi, ayakları yere basan ve tarafsız felsefi düşüncenin limanı *The Wall Street Journal*'da bağımsız olarak yayımlanmıştır. Dolayısıyla Dutton'ın denemesi, kınadığı profesörlerden biri tarafından yazılmış olmasına rağmen, aradığı entelektüel seviyeyi yeni-muhafazakâr tepkide bulabilmiştir. Bkz. Denis Dut-

ton, "Language Crimes: A Lesson in How Not to Write, Courtesy of the Professoriate," *The Wall Street Journal*, Şub. 5, 1999.

Language Crimes'ın sonlarına doğru Dutton, Butler'ın bir başka şaşırtıcı derecede zeki teorisyen Pierre Bourdieu'nün sembolik şiddet diyebileceği suç hakkında yazdığı, evet belki fazla heyecanlı (ama anlamsız olmayan) bir cümlesini alıntılar: "Bunun anlamını sormak, konuyu anlamamış olmak demektir." Bunu diyerek Butler gibi teorisyenlerin bilmesinlerci bir dili sopa gibi kullanarak "okuyucularını boyun eğmeye zorladığını..." ifade eder. "Gerçek iletişimin bununla alakası yoktur," sonucuna varır. Fakat bu itham, muhaliflerle iletişimi engelleyen suçladığı kişiler değil, ta kendisi olduğunu açıkça göstermektedir. Öyle ki onların ne demeye çalıştıklarını anlamaya çalışmayı bile açıkça reddetmektedir. Bu Barthes'ın *Blind and Dumb Criticism*'de [Kör ve Sağır Eleştiri] sorduğu soruyu getirir: "... Eğer bir kitabın felsefi altyapısından bu denli korkuyor ve tiksiniyorsanız, hiçbir şey anlamama ve konuya dair hiçbir şey söylememe hakkınızı böyle ısrarla savunuyorsanız, neden eleştirmen olasınız? İşiniz anlamak, aydınlatmak değil mi? (Roland Barthes, *Mythologies*, der. ve çev. Annette Lavers [New York: Hill and Wang, 1972], 35).

Jonathan Culler'ın da altını çizdiği üzere, Dutton'un "ödüllerini" neredeyse hep solcu teorisyenlere verdiğini, hiçbir zaman sağ kesimin tuttuğu eleştirmen ve felsefecilere söz söylemediğini belirtmek gerekir. (Bkz. Jonathan Culler, "Bad Writing and Good Philosophy," *Just Being Difficult?: Academic Writing in the Public Arena*, ed. Jonathan Culler ve Kevin Lamb (Stanford: Stanford University Press, 2003), 43-57. Culler, bu "yarışmayı" ve Dutton'ın yazısını akademik jargona hem akademiden hem akademinin dışından yöneltilen kınamaları incelemek ve kötü yazarlık ithamlarının neyi içerdiğini tartışmak için bir başlangıç noktası olarak kullanır. Akademik jargona yönelik solcu eleştirilerin de bunun gibi ahlakçı olabileceğini belirtmekte fayda var; ama yine de genellikle kültürel otoritenin gaspından veya devrilmesinden ziyade cumhuriyetçilerin sembolik bir "sahte-politika"nın sözde hoşgörüsü uğruna demokratik bir kamusal alana bağlılıklarını terk edilmesine odaklanırlar. Bkz. Michael Warner, "Styles of Intellectual Publics" (Culler and Lamb, 106-125). Warner, genelde böyle argümanlar -ve göstermelik politik hareketlerin gerçek risklerini- içeren basit ve idealize edilmiş kamusal alanın, farklı yazım stilleri ile gerçek ve potansiyel kitleler arasındaki ilişkinin ışığında aydınlatıcı bir eleştirisini sunar.

^v Theodor W. Adorno, *The Language of Authenticity*, çev. Knut Tarnowski ve Frederic Will (Evanston: Northwestern University Press, 1973), 17.

^{vi} Bu tezat için, Bkz. Alfred Guzzetti, *Two or Three Things I Know About Her: Analysis of a Film by Godard* (Cambridge, Mass. and London: Harvard University Press, 1981), 67.

^{vii} Bkz. Not iv.

^{viii} Guzzetti'nin de belirttiği gibi, bu elbette Godard'ın "filminin yansıttığı toplumsal sorunlardan muaf olmadığı... anlamına gelir" (19), fakat Godard'ın şu sözünün de iddia ettiği üzere en önemli yönü, kültürün eleştiri ve iletişim dilini maruz bıraktığı metalaştırma etkisidir: "Bu apartman komplekslerini oluşturan toplum, aynı zamanda basılı kitaplar yoluyla nüfusa bölük pörçük ve gülünç bir şekilde asimile olan uzur bir kültür üretir. Tüm bunlar matkapların, motorların, makinaların, birbirine çarpan şeylerin iletişimi belli ölçüde engelleyen gürültüsü arasında gerçekleşir." (Alıntılayan Guzzetti, 19).

^{ix} Bkz. Henri Lefebvre, *La vie quotidienne dans le monde moderne* (Paris: Gallimard, 1968), 133-207.

^x Bkz. Gilles Deleuze, *Cinema 2: The Time-Image*, çev. Hugh Tomlinson ve Robert Galeta (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991), 180.

^{xi} Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, tome 1: 1950-1984, ed. Alain Bergala (Paris: Cahiers du Cinéma, 1998), 296, kendi çev. Ayrıca bkz. Deleuze, *Cinema 2*, 19.

^{xii} “Görsel, özünde pornografiktir. Yani amacı mest, düşüncesiz bir büyülenmedir; özelliklerini düşünmek, hedefine ihanet etmeye hazır olmasıyla bununun tamamlayıcısıdır. Oysaki en ciddi filmler, (izleyicisini nankör bir şekilde cezalandırmak yerine) kendi aşırılıklarını bastırarak güç kazanır. O hâlde pornografik filmler genel anlamda filmlerin potansiyelizasyonudur; dünyaya çıplak bir bedenmiş gibi balmamızı isterler. Öte yandan, bunu artık daha net biliyoruz, çünkü toplum bize dünyayı görsel olarak sahip olunabilecek ve -artık çoğunlukla kendi üretimimiz olan- görüntüleri biriktirilebilecek bir beden gibi sunmaya başladı.” Fredric Jameson, *Signatures of the Visible* (New York and London: Routledge, 1992), 1. Bu alıntının ilk cümlesi, 1997’de Dutton’ın “Kötü Yazarlık Yarışması”nı kazanmıştır. Sonuçlar için bkz: http://denisdutton.com/bad_writing.htm.

^{xiii} Derrida’nın bu argümanı şu eserin okumasından kaynaklanır: Jan Patočka’s, *Heretical Essays on the Philosophy of History*. Bkz. “Translator’s Preface” (Derrida 1995: vii-viii).

^{xiv} Amerikalı psikanalist Dori Laub’un “Bearing Witness or the Vicissitudes of Listening” kitabında umudun tanıklıkla ilgili olduğu fikrini destekler argümanlar buldum. Laub’un tanıdığı Auschwitz’teki isyan sırasında dört fırının patlatıldığını söyler. Bu tarihsel olarak hatalıdır; yalnızca bir fırın patlatılmıştır. Fakat Laub’a göre tanığın ifadesi tutarlıdır çünkü hayatta kalmasını sağlayan unsurları içermektedir. Bu anı Auschwitz’e umut getirmiştir. Tanıklık kadının ölümüne karşı direnişini güçlendirmiş ve Auschwitz’te hüküm süren “ölüm çerçevesinin kırılmasını” sağlamıştır. (Laub 1992: 62). Konuyla alakalı olarak, Giorgio Agamben, *Remnants of Auschwitz*’te tam tersi bir olayı aktarır. Fazla hatırlamak ölüm kampındaki “alt insanın” aşırı mahrumiyetine tanıklık etmek için hayatta kalmaya yönelik radikal bir arzuyla ilgilidir. Agamben, Primo Levi’nin ağzından yazar: “bilmediğim dillerdeki cümleler hafızama kazındı... bana anormal bir şey oldu, neredeyse bilinçsiz bir şekilde tanıklık etmeye hazırlanıyordum” (Agamben 2002: 27).

^{xv} Stanley Cavell *In World Viewed* eserinde, filmlerdeki görüntülerin kişide biyografisinin canlandırıldığı hissini harekete geçirdiğini yazar. Cavell diğer seyirciler eşliğinde ekrandaki görüntülerin izlenmesinin, başkalarının, kişiyle alakalı olmaya başlayan diğerlerinin yaşamından parçalar gibi yorumlandığını öne sürer.

Başta filmlere karşı takındığım tavrı sürdüreceğim... Filmlerle alakalı olaylar yoldaşlık veya yoldaşsızlıkla ilgilidir. Kitabın okuru yalnızdır, tek seferde tek ruh; müzik ve tiyatronun kitlesi ise eş dostun ötesinde bir kalabalıktır. Şehrin sakinleri bir aradadır. Bir sinema salonunda farklı yoldaş havuzları veya birinin eksikliğini hissettiği dağınık ruhlar bulunur (Cavell 1979: 10)

^{xvi} Sontag, *Reading the Pain of Others*’da imgenin gerçekliğinin, izleyen özneyi ahlaka sabitleyebilme becerisine eşit olduğunu iddia eder. “Fotoğraflar, imtiyazlıların ve güvende olanların görmezden gelebileceği meseleleri ‘gerçek’ (veya ‘daha gerçek’) kılmanın yoludur” (Sontag 2003: 7).

^{xvii} Sontag, “*Godard’s Vivre a Vie*” makalesinde Godard’ın imgeyi boş bir gösteren olarak kullanmasına değinir. Örnek için bkz. paragraf 5:

Vivre Sa Vie ... bir olayın acımasızlığını gösterir ... Godard’ın filmleri çarpıcı şekilde gündem dışıdır. Gündemdeki konularla ilgilenen bir sanat ... hiçbir zaman bir şeyi olduğu gibi gösteremez. *Nasıl*’ı göstermesi gerekir. *Neden*’i açıklamaması gerekir. Fakat *Vivre Sa Vie*’nin tüm olayı hiçbir şey açıklamamasıdır. Nedenselliği reddeder (Sontag 1961: 199).

xviii Bu makalede ele alınmış Godard filmleri, Claude Lanzmann'ın *Shoah* filmiyle kurduğu tanıklık janrına ait değildir. Godard'ın eserleri, kurmaca unsurlar içerir, ama bir yandan da hem Bosna Savaşı'nın Avrupa'ya geri getirdiği yıkıma tanıklık etme hem de yirminci yüzyılın temelinde facianın yattığını ispatlama vazifesi de üstlenirler. Simone de Beauvoir'ın "Ön Söz"ündeki ve Lanzmann'ın *Shoah* filmindeki ana fikir, Godard'ın eserlerinde de ön plandadır: "Bildiğimiz her şeye rağmen, o korkunç tecrübeden uzak kaldık. Şimdi ise ilk defa zihinlerimizde, kalbimizde ve bedenimizde hissediyoruz. Bizim tecrübemize dönüşüyor." (De Beauvoir 1995: iii).

xix Umudun dünyada etkili olabilmesinin esas nedeni, Plenty Coups'un rüyasını -öznenin bildiği gerçekliği oluşturan unsurların var olduğu epistemolojik çevreyi-tarihi dev bir tarihi anlatıya dönüştürmesidir. Birazdan detaylı inceleyeceğim bu Kızılderili *epos*'u, Crow Ulusu'ndan bireylerin hayalgücünü ele geçirip onları varoluş tarihlerini değiştirmeye itebilir. Fakat değişimin özünü belirleyen rüya değildir ve değişim ancak Crow Ulusu kimliğini korumak için uğraşırken bile ısrarla varoluşunu yeniden oluşturmaya çalıştığı takdirde gerçekleşebilir. Travmanın veya öznenin yapısının -geleceğin geçmişinde daima gerçekleşmiş olan- çifte zamanı ulusal ve tarihsel önem kazanır.

xx Radikal umut, kişinin rüyasının bireysel yorumlarında da görülebilir. Crow ulusu, rüyaları ruhlar dünyasından gelen haberciler olarak görür. Gelen bilgiler anlaşılabilir, çünkü ruhlar anlaşılabilir mesajlar taşır; ama rüyanın yorumu, somut ve gerçekliği değiştirmek için bir araç olarak kullanılmaya müsait olmalıdır. Lear şöyle yazar: "Fakat Plenty Coups'un rüyası ... özel bir olayı haber vermiyordu, dünya düzeninin değişeceğini söylüyordu. Kehanetvari idi, çünkü kabile onu radikal derecede farklı bir gelecekle yüzleşmek için kullanıyordu." (Lear 2006: 68). Plenty Coups, rüyasında Crow ülkesinin topraklarını kaplayan bufaloları görüyordu. Ancak bufaloların sesi ve eti değişti. "Başka bir dünyadan gelen yabancı hayvanlardı...". (Lear 2006: 70). Rüyanın ikinci kısmında Plenty Coups bir ağaçta oturan ihtiyar bir adam ve bir rehberlik alameti görür. Bu "adam-kişi" Coups'a aslında o ihtiyar adam olduğunu söyler. Adam, Plenty Coups'un bilgi biriktiren zayıf bir kuş olan baştan-karadan ders almasını buyurur.

Baştankaranın yuvası o ağaçtır. Çok güçsüzdür ama türünün en keskin zekâlısı odur. Bilgi için çalışmaya gönüllüdür. Baştankara-adam iyi bir dinleyicidir ... Nerede biri kazandıklarından ve kaybettiklerinden bahsediyorsa baştankara-adam da oradadır ve onları dinler ... Asla söze girmez, garip kişilerle muhatap olmaz ama başkalarından öğrenme fırsatını asla kaçırmaz. Başkalarının kazanç ve kayıplarından ders alarak kendisini tehlikeye atmadan başarılı olmayı ve başarısızlıktan kaçınmayı öğrenir... (Lear 2006: 70-1)

Plenty Coups baştankara-adam gibi başkalarını dinleyip onlardan ders çıkarma öğüdünü alır. Lear, Plenty Coups'un iyilikle dolu olduğu için rüyasını yorumlarken radikal umudu kullandığını gösterir. Plenty Coups, bufalonun yok olduğu ve çayırın beyaz adamın büyükbaşlarıyla kaplandığı bir rüya yorumunu kabul etmektedir. Kızılderililerin geleceği Beyaz Adam'la savaşmaktan değil, ondan öğrenmekten ve Crow ulusuna geçimlerini avcılıkla değil çiftçilikle sağlamayı öğretmekten geçer.

xxi Stanley Cavell, günlük meselelerin önemli olmasının sebebini, insana şüpheye tabi olduğunu ve dünyayı yakından tanıdığını gösterebilecek kadar etkili olmalarına bağlar. Bu bağlamda Cavell'in Kartezyen felsefesinin şüphesi ile bir mecra olarak film arasındaki ilişki anlayışı çok önemlidir. Kitabı *In Quest of the Ordinary*'de Cavell felsefi amacının "söz konusu sıradanlık hissinin, varoluşla bir yakınlık ve bu yakınlığın şüphecilik dnyadaki ümitsizliğine uyan kaybına işaret ettiğini" anlamlandırmaktır (Cavell 1994: 4). Ben ve varoluş arasındaki yakınlığın kaybı, *For Ever*

Mozart'ta Camille tarafından çok güzel bir şekilde dile getirilir, fakat bu kayıp filmin özünde midir? Eğer öyleyse film aynı zamanda varoluşu algılayışımıza da yakınlık katabilen bir mecra olabilir mi?

^{xxii} Cavell başyapıtı *Naughty Orators: Negation of Voice in 'Gaslight'*'ta bilhassa bir filmi, Paula'nın (Ingrid Bergman) kendi yaşamıyla ve hafızasıyla ilgili en şahsi anılarının inandırıcılığını kaybetmesiyle deli olarak görüldüğü George Cukor filmini ele alır. Kocas Gregory (Charles Boyer), karısını delirtmekte kararlıdır ve gizlice tavan arasına girip bir ruh gibi eve musallat olduğunda nerdeyse amacına ulaşır. Paula, gaz lambasının ışığının karamasıyla histeri krizleri geçirmektedir, çünkü evin sakinlerinden biri gizlice ona musallat olmaktadır. Cavell, ışığın kısılmasıyla deliliğe karşı korunmasızlığımız arasındaki ilişkinin filmin özünde yattığını öne sürer. *Gaslight*'ta projektörün delirtici etkisi olduğunu ve filmin Kartezyen yanılısamadan kaynaklanan bir düşsellik ürettiğini söyler. Uyanık mıyım, yoksa rüyada mı? sinemadakiler için ciddi bir sorudur. Çünkü *Gaslight* birisini ışığı kısarak delirtmek üzerinedir ve ışığın parlaklığındaki değişimlerle Paula'nın akli dengesini yerine de getirebilir. Eğer Paula tabiri caizse üçüncü taraf olan izleyiciye sorup ışığın gerçekten kısıldığını doğrulayabilseydi gözlerinin gördüklerine dair somut kanıt olacaktı ve etrafındaki dünyayı gerçekten bilebilecekti.

Dedeğin ışığın kısıldığını doğrulaması üzerine kadın, "Sen de gördün mü? Demek gerçekten oluyor ... Her gece kocam evden çıktıktan sonra..." Kendi sözlerinden irkilmişçesine susar. Adam onun yerine devam eder: "Işık sönüyor. Sonra?" Kadın devam ediyor: "Sesler duyuyorum İzliyorum. ... Sonra ışık yanıyor." Bir te-reddütten sonra adam yine konuşuyor: "Ve o geri geliyor." Kadın sözü alıyor: "Evet, hep bittikten az sonra" (Cavell 1996: 57-8).

Cavell şöyle devam eder: "Sadece bir insan ... kendi sözcüklerine tabi olmaktan, kendi düşüncelerine sahip olmaktan yoksun bırakılabilir" (Cavell 1996: 58). Cavell bununla filmin bu farkı estetik bir duruştan dünyadaki etik davranışı mümkün kılan bir şeye dönüştürdüğünü ima eder. Godard'ın da *For Ever Mozart*'da aynısını yaptığı görüşündeyim, fakat onun için fark projektörde değil görüntüde yatar. Yani Godard foto muhabirlik taktikleriyle hem korkuyu estetikleştirir hem de korkunç görüntülere güçlerini geri verir. Bu görüntüler, şiddeti gerçek dünyaya, şiddetin bu şekilde resmedilişine kör bir dünyaya taşırlar. Film uzmanı, bu dünyaya ve onun körlüğüne aittir.

^{xxiii} John Felstiner'in çevirisiyle "*Deathfuge*".

^{xxiv} *In Praise of Love* da sevgi kavramına farklı bir yorum getirir. Yağmurlu bir havada araba kullanmakta olan genç kadına, filmdeki genç yönetmen şöyle sorar: "Aziz Augustinus'un lafını bilir misin? 'Aşkın sınırı, sınırsız aşktır' – Evet." (Godard 2001: 22. bölüm). Godard burada farkın ya da boş gösterenlerin oluşturduğu umudun hareketini de açıklar: "Bir şey düşünüyorum," der genç yönetmen.

Bir şeyi düşünürken aslında başka bir şeyi düşünüyorum.

Bir şeyi ancak başka bir şey düşünürken düşünebilirsin.

Mesela yeni bir manzara görüyorum ama yeni, çünkü onu bildiğim, daha eski bir başka manzarayla karşılaştırıyorum" (Godard 2001: 22. bölüm).

Ekranı çift pozlama şehir ışıkları ve deniz kıyısı görüntüsü doldurur. Bu bulanık gözlem, filmin sonunda, felaketten sağ çıkan bilince bir atfa dönüşür. Film, isimsiz bir kitaptan bir alıntıyla biter: "Böylece hikâyemdeki her şey soluyor. Bir anda olup biten şeylerin resimleriyle kalakalırken, hiçbir adamın yanında getirmediği kadar fazla gölgeyle cennet bahçelerine [fr. "Champs-Élysées"] ineceğim" (Godard 2001: 22. bölüm).

- xxv Monroe, "Unsere Geschichte." Monroe'nun Laibach ve NSK üzerine yazdıkları tek kitap hâlinde basılmıştır. Alexeri Monroe, *Interrogation Machine: Laibach and NSK*, Short Circuit Series (Cambridge, MA: MIT P, 2006).
- xxvi Kolaj tekniklerinin bu kehanetvari özelliği, William S. Burroughs'un cut-up konseptinin de kilit unsurlarından biridir. Bu konseptte, gazete yazıların ve başka metinlerin kesilip yapıştırılmasıyla, gelecek şimdide akacaktır. Burroughs, bu tekniklerin sadece yazılı metinlere değil, film, radyo gibi diğer mecralara da uygulanması gerektiğini savunur. Karşılıklı mutabakata dayanan gerçekliğe kısa devre yaptırmanın ve onu çarpıtmanın en etkili yolunun bu olduğuna inanır. Burroughs'un endüstriyel müzik ve punk karşı-kültürü üzerindeki kuvvetli etkisini düşünersek Laibach'ın ondan Attali'nin kitabından daha fazla etkilenmiş olması gayet olasıdır.
- xxvii Krs: Massumi ve Dean, *First and Last Emperors* 79.
- xxviii Bkz. Deleuze, *Difference and Repetition* 91-96 ve bkz. Deleuze, *The Logic of Sense*'te *Plato and the Simulacrum*, 253-65. Laibach, müziklerinden "orijinali olmayan bir kopya" olarak bahsederek Deleuze'ün ikinci yazısına gönderme yapar. Bkz "Unsere Geschichte" II.
- xxix Bu nokta Monroe, *XY Unsolved*'da da vurgulanmıştır.
- xxx Bu başlığın 1980'lerin deneysel avant-punk grubu The Pop Group'un en meşhur şarkısına gönderme olması mümkündür. Grup, Laibach'ın popüler müziğe tekrarlayan ritimler aracılığıyla yapışökmüclü yaklaşımını paylaşıyordu. The Pop Group örneğinde funk siyasi olarak yeniden üretiliyordu.
- xxxi Örneğin Nova Akropola (1985) albümünden "Die Liebe" başındaki Sloven av borusu melodileri ve albümle aynı ismi taşıyan "Opus Dei".
- xxxii Bu tema, Monroe'nun "Laibach: Made in Yugoslavia"sında da ele alınmıştır.
- xxxiii Bu açıdan NSK'nın pratik felsefe bölümü olması oldukça aydınlatıcıdır. Bir açıdan, Lautréamont'un aksiyomlarındaki engelin, elde bulunan materyali ezoterik bir felsefi söylem olarak oluşturmalarını hatırlatır; felsefe tarihinin çöplerini Laibach'ın ıskartaya çıkmış müzik tarzlarını yeniden işlemesine benzer bir şekilde yeniden ele alır.
- xxxiv Jonas Mekas, *Semeniškių Idilės* (Brooklyn, N.Y., 1955).
- xxxv Bkz. Nagys'in eleştirisi *Semeniškių Idilės in Literatūros Lankai* (Buenos Aires), 1957, No. 7, s. 29.
- xxxvi A.g.e.
- xxxvii Bu günlükten bazı kısımlar Litvanya'da kültür dergisi *Metmenys*'te yayımlanmıştır (Chicago, 111.), 1960, No. 2.
- xxxviii Jonas Mekas, *Gėlių Kalbėjimas* (Chicago, 1961)
- xxxix Bkz. *Aidai* (Yankılar), 1957, No. 1
- xl Jonas Mekas, *Proza Nr. 1* (Kassel, Almanya, 1947?); *Proza Nr. 2* (New York, 1951).
- xli *Film Culture*, 1961, No. 22-23, s. 10.
- xlii *Film Culture*, 1960, No. 21, s. 19.
- xliii *Cinema 60* (Roma), 1961, No. 11-12
- xliv Bkz. Andrew Sarris, *Show Magazine* (New York), 1964, No. 10, s. 44-50
- xlv *Esspresso* (Roma), 1961
- xlvi *Cahiers du Cinéma* (Paris), Yaz, 1965
- xlvii *Film Culture*, 1960, No. 21, s. 18-19.

KARTPOSTALLARLA WALTER BENJAMIN'IN HAYATI - MODERN İRAN
SANATINDAKİ İLK MANİFESTO ÖRNEKLERİ - LANA DEL REY'İN LYNCHVARI
"NOIR" I - 7 AFRIKALI KADIN ŞAİR - DARIO ARGENTO İLE RÖPORTAJ - BARTHES
VE ADORNO'DAN GODARD'A - DAVID WOJNAROWICZ - EISENSTEIN "MONTAJ
ÇATIŞMADIR." - AMATÖR PORNO: 1990'LARDA GİZLİLİĞİN SONU TAYLOR GARCİA
- SUSAN SONTAG VE JEAN-LUC GODARD ESERLERİNDE GÖRÜNTÜLERİN RADİKAL
UMUDU VEYA AHLAKİ ZORUNLULUĞU - MONTAJ, AVANGART VE SİNEMANIN
ALDIĞI TEPKİ - ANTONIO NEGRI: İŞ GÜCÜNÜ REDDETMEKTEN İKTİDARI ELE
GEÇİRMEYE - CİNSİYETİN DİYALEKTİĞİ - HEPİMİZ YATAKTA ÖLEMİYİZ - GUY
HOCQUENGHEM - JAMAİKA POP MÜZİĞİ - FRANCO "BİFO" BERARDI: "NO
FUTURE" - BİZ ZAMANIZ: LAIBACH/NSK, RETRO-AVANGARDİZM VE MEKANİK
TEKRAR - NAZİ ALMANYASI'NDA EŞCİNSELLERE UYGULANAN ZULÜM - GILLES
DELEUZE/GHERASIM LUCA: "KARŞI-ÖDİPUS" İLE "NA-ÖDİPUS"UN
PARADOKSAL BULUŞMASI - A'DAN Z'YE 70'LERİN FEMİNİST AVANGART SANAT
REHBERİ - PORNOGRAFI VE EROTİZM - JAPONYA'DA BEAT: YOŞIMASU GOZO -
JONAS MEKAS - "QUEER" SÖZCÜĞÜNÜN TARİHİ - IRIS MURDOCH - HAJIME
SORAYAMA - TİŞÖRTLÜ SPİNOZA - WITTGENSTEIN'IN SAPLARI - GERÇEK GİBİ
MÜZİK: GERÇEĞİNSENTEZİ - DIDEROT, BRECHT, EISENSTEIN

...



Çeviren: Deniz Kurt

Kapak İmajı: John Heartfield, N'ayez pas peur - il est végétarien, 1936



SUB PRESS İSTANBUL

42,00 TL



9 786059 486224