

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>



Marx ve Avangard Manifestolar

Devrimin Şiiri

Martin Puchner

Marx ve Avangard Manifestolar

Devrimin Şiiri

Martin Puchner

1. Baskı: Mayıs 2012

Yayın Yönetmenleri

Kaan Çaydamalı, Şenol Erdoğan

Düzeltili

Aylin Şapma Kalaycıoğlu

Kapak Tasarımı

Erol Egemen

Baskı

Çınar Matbaacılık

Sertifika no: 12638

(0-212) 628 96 00

©**ALTIKIRKBEŞ YAYIN**

Sertifika no: 17613

Kadıköy'ün yağmurlu ve puslu sokaklarında hazırlanan bu kitap sizi uçurumdan aşağı atabilecek güce sahip olabilir.

Herhangi bir şekilde ve özellikle izinsiz olarak iktibas edildiğinde Kadıköy'ün o bilinen, serin ve rutubetli lâneti, yıllar boyunca bunu yapanı takip eder, saçları dökülür, rüyasında sürekli olarak Kadıköy sokaklarından akın akın geçerek yıllık intiharlarını gerçekleştirmeye giden lemur sürüleri görür ve derin bir yalnızlığa gömülür.

ALTIKIRKBEŞ YAYIN

bir Kaybedenler Kulübü tribidir.

Kadife sokak 22/4 Bahariye - Kadıköy

Tel: (0-216) 4180413

www.altikirkbes.wordpress.com

E-satış: www.645dukkkan.com

kaan@altikirkbesyayin.com

MARX VE AVANGARD MANİFESTOLAR

Devrimin Şiiri

MARTIN PUCHNER

Türkçesi: Çağrı B. Kasap

ALTIKIRKBEŞ YAYIN

Kadıköy, 2012



HENÜZ BİTMEDİ (BİTENE KADAR)

Martin Puchner

Avangardın tarihini kaleme almak melankolik bir iştir. Kendisine has tarihi güçler aracılığıyla, çoğu zaman, otuzlu yılların sonuna kadar daha önce olmayan bir radikalliğin, bütün sanatlar içerisinde ortaya çıktığı iddia edilir. Bu hikâyeye göre, bireysel sanatçılar ve sanat kolektifleri, sanatın yüksek modern dinini ve müzenin bir burjuva kurumu olması gibi on dokuzuncu yüzyıl yeniden yapılandırmacılığını patlatan bir şekilde günümüze kadar ki bütün sanat şekillerini ele aldılar. Fakat her ne kadar, her şeye karşı olsa da, avangard, yalnızca “karşı” değildi. Yaratıcı bozgunları, kolâjdan anlamsız şiirlere kadar, sanatçıların farklı sanatları kabarelerde, küçük dergilerde ya da doğaçlama galerilerde parçalaması gibi şaşırtıcı icatlara sebebiyet verdi. Daha önce geleneklere karşı çıkmak gibi kahramanca çabalar var olmuştu ve avangardcılar, bu türden daha önceki kuşaklara ait hareketleri kendi çabalarında ortaya çıkartmaya çalıştılar ama çoğu zaman ağır yükü kendileri kaldırmaya çalıştılar. Hikâye, çoğu zaman, hiçbir şeyin aynı olmadığına dair üzücü bir notla sona erer; bize kalan ve yapılması gerekli olan en sonuncu şey, tarihsel avangard dediğimiz şeyin önemini sonradan anlamak üzere bir geriye bakış içerisinde onu kutlamaktır. Başka bir şekilde söyleyecek olursak, bildiğimiz ve sevdiğimiz şekliyle avangard tarihin kendisidir.

Bu hikâye nereden geliyor? Tarihsel olarak bakacak olursak, bunun ilk düzenleyicilerinden bir tanesi, sanat pazarının ve akademinin içerisinde özüksendikleri müddetçe özgün avangardların yok olduğunu söyleyen Sitüasyonistler gibi altmışlı yılların avangard hareketlerinden bir tanesiydi;

eğer, yeni ve gerçek bir avangard ortaya çıkacaksa, her şeyden önce, eskilerinin başarısızlıklarından öğrenmeleri gerekiyordu. Çok kısa bir süre önce, tarihsel avangardın öldüğü ve tarihin içerisinde geriye dönüşü olmayan bir şekilde kaybolmuş olduğu teorisyenler tarafından ele alınmıştı. Bu durumun en etkin temsilcisi, erken yirminci yüzyıl avangardını, tarihsel bir mesele olarak tanımlayan ve de özgün kazanımları bir daha asla tekrarlanmayan Peter Bürger'dir.¹ Tarihsel avangardın kendisine özgü olduğunu ve gene aynı şekilde, hırslarının gerçekleşmeyeceğini ya da kazanımlarının kendisinden sonra gelen kuşaklar tarafından elde edilemeyeceğini iddia etti. Bürger'in teorisinin arkasında sanatın ve hayatın reddedilmesine dayanan Hegelci bir tarih anlayışından başka bir şey yoktur. Birçok araştırmacı, tarihsel avangardın, sanatı ve hayatı ortaya çıkartmaktan başka bir amacı olmadığına dair olan bu büyük iddiaya inanıyorlar fakat tarihsel avangardın hem kendisine özgü hem de başarısızlığa mahkûm olduğunu iddia eden bu büyük tarih, her ne kadar, avangardın büyük ölçüde bu tarihi dönem üzerinde yoğunlaşıyor olsa da halen oldukça önemli bir etkiye sahiptir.

Daha yakın bir zamana kadar Bürger'in yazmış olduğu tarih, tarihin mutlaklık kuramına bağlı olan birçok neo-Marxist çeşitlemeyle pekiştirildi. Bu boyuttaki, en kapsamlı ve etkili çalışma, avangardın ekonomik ve sosyolojik tarih yazımları, tarihsel avangardın kaçınılmaz bir şekilde tarihsel ve neden günümüzde gerçek bir avangard gibi bir şeye sahip olamayacağımızı açıklayan Fredric Jameson ve Perry Anderson gibi araştırmacılar tarafından yapılmıştır.²

1 Peter Bürger. *Theorie der Avantgarde* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974).

2 Fredric Jameson, *Postmodernism, Or, The Cultural Logic of Late Capitalism* (London: Verso, 1991). Perry Anderson, *The Origins of Postmodernity* (London: Verso, 1998).

Bu iddiayı açıklamak için bir araya getirilen sebep küresel kapitalizm teorisidir. Erken yirminci yüzyılda, bu teori, hâlen, kapitalizm ve üretimin eski şekilleri arasında çeşitli gerilimlerin olduğunu ve modernizmin ve avangardların bu gerilimler üzerinden geliştiğini iddia eder. Günümüzde, tamamen kapitalizm tarafından sindirilmiş olunan bir dünyada yaşıyor olmamızdan dolayı, bir avangardın mümkünlik durumlarının ortadan kalkmış olduğudur. Herkes, bu tarihi yönlendiren ekonomik belirlenimliğe sahip olamaz ama doğurduğu sonuçlar, şaşırtıcı şekilde geniş ölçekli kabuller elde etmiştir: Avangard bitmiştir çünkü mümkünlüğün sosyoekonomik koşulları ortadan kalmıştır.

Bu teorilerle ilgili sorun, avangardın sona ermiş olduğunu müjdeleyen haberler, gerekli olan çevrelere ulaşmışlardır. Sanat dallarının her tarafında, bireyler ve gruplar, avangard projelerini devam ettiriyorlar. Bu inatçı öncülere karşı bir tavır olarak ele alınacak iki adet olası duruş vardır. Bunlardan bir tanesi, basit bir şekilde, bir hata yapıyor oldukları ve avangard eylemleri olarak ele aldıkları şeylerin (postmodernizm; artık kaybolmuş bir avangarda özlemlili bir şekilde geri dönmek; beyhude tekrar ve taklit) tamamen başka şeyler oldukları. Diğerisi ise, yanlış olan şeyin, tamamen, sıkı ve güvenli bir şekilde, artık, geçmişte kalmış olduğudur. Kişisel düşüncem, mümkün olan tek durumun ikincisi olduğudur. Tarih, gerçekten olduğu şekliyle geçmişin eleştirel bir şekilde yeniden oluşturulmasından -ve bu durum, şimdi ki zamanın tarihini de ele almak zorundadır- başka bir şey olmamasından dolayı, günümüzde aramızdan ortaya çıkan bütün bu beklenmeyen avangardlar bazı notları ele almamız gerektiğini açığa çıkartır; onları, basit hatalarmış gibi değerlendirmek, basit bir şekilde, hiç ikna edici değildir. Sorun, günümüzdeki avangardlarda değildir; asıl sorun, onları imkânsız hale getiren tarih yazıcılığındadır.

İyi ki, yeni avangardları ciddiye alırken, tarihi fırlatıp, tamamen bir köşeye atmamız için bir gereklilik yoktur. Daha ziyade, başka türlü bir tarihi, çeşitli şekillerde, kendisinden önceki kuşaklar tarafından ihanete uğramış özgün ve otantik bir avangardın özlemlili tuzağını göz ardı eden bir tarihi ele almamız gerekir. Ne çeşit bir tarih, kaçınılmaz bir şekilde kaybolmuş olan özgün bir avangardın yanlış bir şekildeki kavramlaştırmasını göz ardı edebilir? İlerleme ve geri dönülemeyen noktalar üzerine yoğunlaşmış bir tarih değil fakat tekrarlanmış avangardların, yani, tekrarın bir tarihinin olabileceği görüşünü de göz önünde bulunduran bir tarih. Böylesi bir tekrarın tarihinin bir örneği, avangard manifestonun tarihidir. Devrim'in Şiiri'nde, böylesi bir tarihi kaleme almaya çalıştım.³ Yaklaşımım tarihseldi, fakat bunun kadar temellendirici eylemlerin yeniden ve yeniden tekrarlanması gerektiğini anlayan avangard grupların, yeni hareketler bulmak için manifestoları nasıl kullandıklarının izini sürerek tarihin nasıl tekrarlanıyor olduğunu da gösterdi.

Tarihin bu şekilde, tekrar edilmesi ile ilgili olan bir sorun var: Avangardların kendileri, geriye dönüşü olmayan noktalar bulma konusunda oldukça ısrarlılardı. Bu yüzden, tekrarın böylesi bir tarihi, açık bir şekilde, başarısızlığın da bir tarihi değil midir? Eğer amaçlarının, her şeyden önce, tekrarın her türlü şeklini göz ardı etmek olduğunu iddia edersek, bu geçerli bir durumdur. Fakat hiçbir avangard akım ya da manifesto, bu türden bir saflıkla suçlanamaz. Emin olmak gerekir ki, birkaç adet manifesto, açık bir şekilde, tekrarın gerekliliğini daha önceden itiraf etti – bu durum, kendilerinin temellendirici güçlerini işlevsiz hale getirecekti. Fakat hiçbir avangard manifesto yazarı, başarının olasılıkları hakkında bir yanılsamaya kapılmadı. Aslında,

3 Martin Puchner, *Poetry of the Revolution: Marx, Manifestoes and the Avant-guards* (Princeton, NJ: Princeton Univ. Pres, 2006).

başarı ve başarısızlık hakkındaki tartışmalar, ne türden bir ölçütün bir tedbir olarak kullanılacağını ortaya çıkarttılar. Manifestoları ve onların devrimci tutkularını yüzeysel bir şekilde değerlendirerek, eğer, sanatın ve toplumun ani ve topyekûn bir devrimine yol açmasalardı, her avangard eylem ve manifestonun başarısız olacağını varsayamayız. Daha ziyade, başarı ve başarısızlık, bu türden, isyan eylemlerinin gücü, icatçılığı ve zekâ kıvraklığıyla ölçülmelidirler. Manifestoların, her tarafa yayıldıkları bir dünyada, hiç kimse, tek ve en sonuncu manifestoyu yazma beklentisinde değildi. Manifesto yazma eylemi, yeniden ve yeniden tekrarlanacaktı ve bazı manifestolar, bu durumu gerçekleştirip bazıları gerçekleştirmediği halde, durumun kendisi hiçbir sorun oluşturmuyordu.

Farklı evrelerini, farklılıklarının kendilerini ve avangard grupların ve manifestolarının tekrarlarının detaylarını ortaya çıkartarak, altmışlı yıllar boyunca algılandığı şekliyle Komünist Manifesto içerisinde çıkan siyasi ve sanat manifestolarının izini sürdüm. Fakat bu tarih, şimdiki zamana yaklaştıkça, nasıl ilerlemem konusunda kararsız kaldım. Avangardın sonunu ilan eden Hegelci, Marksist ve diğer kâhinlerinin âdet haline getirmiş oldukları gibi manifestolar devrinin artık sona ermiş olduğuna dair tarihsel bir kapatılmanın cazibesine dayanmam gerektiğini biliyordum. Fakat günümüzdeki manifestoların nasıl ve de kim için yazılmış olduklarını nasıl bilebilirdim? Ve kitabım, kendisine ait bir kehanet ya da muhtemelen, geleceğin manifestolarını yazma el kılavuzu ile sonlanmak zorunda mıydı?

Bir sürü sorunu açık bıraktım, ne yapmam gerektiğini bilemedim. İyi ki, diğer insanlar ne yapmaları gerektiğini biliyorlardı. Kitabım yayınlandıktan sonra, Güney Afrika'daki şair ve sendika eylemciden, Bir Hacker Manifesto'nun [The Hacker Manifesto] yazarına kadar birçok

insan bana manifestolarını yolladı. Şimdiki zamana kadar uzanan avangardların tarihini yazmış olduğumdan dolayı kendimi, büyük bir şaşkınlık içerisinde birçok avangard eylemcinin çevrelerine dâhil olmuş şekilde buldum. Bunun da ötesinde, bu avangard eylemleri, yalnızca, basit bir tekrardan, boş metalaştırmalardan ibaret olmadıkları gibi özgün avangarda da ihanet etmiyorlardı ya da avangardın ve manifestonun sonunun gelmiş olduğunu fark edemeyecek kadar aptallar tarafından yapılan zaman aşımına uğratılmış eylemler de değillerdi. Daha ziyade, tekrarın karmaşık tarihine, çöküşe ya da geri dönüşülemezliğe kendilerini atfetmeden erken yirminci yüzyıl avangardları ile birleştirecek kadar akıllarının yerinde olduklarını ispat ettiler. Devamında ortaya koyduğum dört adet örnek-olay çalışması, günümüzdeki avangard grupların, kendi eylemleri için bir sıçrama tahtası olarak kullandıkları avangardın kendisine ait olan tarihiyle ne ölçüde ilişki kurmuş olduklarını gösteriyor.

RETT KOPİ GELECEĞİ BELGELENDİRİR

Rett Kopi, 2007 yılında, Karin Nygaard ve Ellef Prestsaeter'in editörlüğü ile manifesto türüne özel bir sayı ayırmış olan bir Norveç kültürü dergisidir.⁴ Rett Kopi, bir felsefe dergisi olarak yayın hayatına başladı, fakat her iki editör de, manifesto hakkındaki sayı üzerinde çalışmaya başladıkları zaman, Bay Prestsaeter, elimizdeki belgeler, "Rett Kopi kavramını topyekûn bir şekilde yeniden düşünmemizi gerektirdi. Manifesto ile karşılaşınca, yaklaşımımızı değiştirme ve bir yazarımızın da zekice bir tavırla belirttiği gibi bir 'arşiv aktivizmi' taktiği geliştirme ihtiyacı hissettik."⁵

4 Ellef Prestsaeter ve Karin Nygaard, eds. Rett Kopi Dokumenterer Fremtiden: Manifest (Oslo: Rett Kopi, 2007).

5 Ellef Prestsaeter, yazara yollamış olduğum bir email, Mayıs 27, 2010.

İki yüz sayfadan daha fazla sayfa sayısına sahip olan bir yayın olan Rett Kopi'nin bu manifesto sayısı, İngilizce ve Norveççe arasında gider gelir. İlk kısım, ilk defa, 1909'daki ilk gelecekçi manifestodan, en güncel manifesto olan McKenzie Wark tarafından yazılmış olunan Hacker Manifesto'ya kadar Norveççeye yapılmış olunan çevirileri sunar. Bu ilk yayın oldukça önemlidir. Manifestsamling (manifestolar seçkisi) başlıklı bu tarihi bölümde bile editörler, tarihsel avangardın tarihini taklit etmeyi değil, türün tarihini şimdiki zamana kadar getirmeyi tercih ettiler.

İkinci kısım ise farklı ve yüzeyinde oldukça akademik bir yapıya sahip olan Sluttnoter (dipnotlar) ile oluşmuştur. Akademik tavır içerisinden doğmuş olan dipnotlar, manifesto türünün kendisine düşman değiller midir? Burada, yerleştirilmiş oldukları şekillerle değil. "Seçilmiş" olunan dipnotlar arasında Getrude Stein'in oldukça zeki bir dille Marinetti ile dalga geçen metni "Mary Nettie" olduğu gibi Donna Haraway ya da McKenzie Wark gibi kendi manifestoları üzerinde yorum yapan yazarların metinlerinden oluşmuş olunan metinler mevcuttur. Bu metinler, cevaplar şeklindeki dipnotlar ya da araştırmacılar ya da manifesto yazarları tarafından manifestonun şekli ve tarihi üzerine yapılan düşünce açıklamaları değildirler. Meta-manifestonun, en başından beridir, en azından, ilk bölümde de yer verilmiş olunan Tristan Tzara'nın Manifesto Dada 1918'den beridir manifestonun tarihinin bir parçası olduğunu fark etmek oldukça önemlidir.

Bir sonraki bölüm "makaleler" başlığını taşır ve Janet Lyon ve Marjorie Perloff (ve ben) gibi akademisyenler tarafından manifestolar hakkında yazılmış olunan makaleleri içerir. Fakat bu seçki, dipnotlar aracılığıyla, manifestonun kendi tarihinden başlayıp dipnotlara uzanan bu bölümle sona ermez. Manifesto hakkındaki düşünceleri başka bir şekilde

ele alan ve Rett Kopi projesi hakkında da düşünen iki adet daha bölümü vardır. Bu bölümlerden birincisi, bir ordliste (sözlük) aracılığıyla, belge, gelecek, gelecekçi an, manifesto, devrim ve ütopya gibi altı adet anahtar kelime ile “gelecek belgelenir mi?” gibi bir soru şeklinde derginin başlığı olan “Rett Kopi Geleceği Belgeler”e tekabül ederek sorulan soruya verilen yanıtlardan oluşur.

Bütün projenin, Rett Kopi Geleceği Belgeler gibi bir başlık aracılığıyla kavramlaştırılması manifestonun zaman-sallığına uyumun sağlanmasını yapar ve manifestoların tarihini belgeleme eyleminin geleceğin tarihi olduğu anlamına gelmesini ifade eder. Bu yüzdende, her ne kadar, geriye dönülemeyenin özlemlili bir tarihi olmasa da kendi içerisinde tarihi bir projedir. Bir yazarın da söylediği gibi: “Rett Kopi, daha klasik ve daha fazla bilinen manifestolar seçkisini, özlemle-geçmişe-yönelmiş bir ruh içerisinde değil, daha ziyade, yenileme ve hatta ilerleme (sadece birkaç adet insanın kullanmaya cesaret ettiği bir kelimedir) için gerekli bir yakıt olarak yeniden dönüştürür.”⁶ Geleceği belgeleme eylemi, yalnızca, geçmişe değil, aynı zamanda da, geleceğe doğru bir yönelme olarak yorumlanabilir. Aslında, yayının kendisi, avangard manifestoların kolaj tarzına oldukça fazla şey borçludur. Daha da önemlisi, cildin belgeleme eylemine olan çabası, gelecek manifestolar için bir kıvılcım oluşturma anlamına geliyordu. Aslında, bu manifesto sayısı, Ulusal Sanat Akademisi’nden özel pazarlama koleğine yayılan oldukça geniş bir tayfa içerisindeki tepkileri kışkırtarak manifesto türünü Norveç’e tanıtmak adına çok fazla şey yaptı. Özellikle de geçmiş, buradaki kadar akıllıca bir şekilde belgelemek, manifestonun geleceğini oluşturmak için gerekli olan bir görevi de yerine getirdi.

Geçmişin, gelecek için kullanılması, avangard eylemini

6 Tania Ørum, Kritiker, Rett Kopi’nin websitesi olan <http://www.rettkopi.no/eng/poster.htm>’den alıntılanmıştır.

oluşturdu. Mesela, Gerçeküstücüler, Erken gerçeküstücüler de dâhil olmak üzere kendi manifestolarında yer alan kendilerinden önce gelen kuşaklarla ilgiliydiler. Geleceğe yönelik her eylem, tarihi önceden belirler. Bu anlamda, Rett Kopi, sözde tarihsel avangardın önemli bir unsurunu fark etti ve bu unsuru şimdiki zamana çevirdi. Yalnızca, geriye dönüşümü olmayanın basit bir hikâyesini ele alabilen pürist tarih yazılımları ve tekilliğin yarı-tarihsel bir şekilde algılanışı, yeniden oluşturulan geçmiş ve tahayyül edilen gelecek arasındaki dinamikte yanlış ve çelişkili bir şeyler bulur.

HİLEBAZ GALERİ MANİFESTO MARATONU
[Serpentine Gallery Manifesto Marathon] _

Rett Kopi gibi, Hilebaz Manifesto Maratonu da, avangard manifestolar tarihi hakkında ve manifestoların hiç değişmeyen karmaşıklıkları içerisinde nasıl boğulduklarının oldukça farkındadır. 2009 yılında Koenig Books tarafından Londra'da yayınlanan manifesto seçkisi, yaklaşık 230 sayfa civarında büyük-formatlı bir kitaptır.⁷ Rett Kopi'nin, mavi ve beyaz renkleri içerisinde bir kolâjı tercih ettiği yerde, Hilebaz Galerî, üzerinde geçerli bir manifestonun ya da daha ziyade, altı adet maddesi, günümüzdeki avangardın savunulmasına ayrılmış olunan bir meta-manifestonun yazılı olduğu kırmızı bir kapak kullandı.

1. ERKEN YIRMİNCİ YÜZYILIN TARİHSEL AVANGARDLARI VE 1960'LARIN VE 1970'LERİN NEO-AVANGARDLARI BİR RADİKAL MANİFESTOLAR DÖNEMİ YARATTI.

Hilebaz Galerî'si, daha önceki avangardların iki temel

⁷ Nicola Lees, ed. Serpentine Gallery Manifesto Marathon (London: Koenig Books, 2009).

dalgasından ve bunların manifestolarından haberdarlardı. Bu tarihin bastırılmasına ya da başarısızlığın bir tarihi olarak göz ardı edilmesine gerek yoktu. Bu durum, içerisinde erken yirminci yüzyılın ve de küçük bir farkla da olsa altmışlı ve yetmişli yılların avangardlarının tekrarlanıyor oldukları tekrarın kendisinin tarihiydi.

2. ARTIK DAHA ATOMİZE VE DAHA AZ BAĞDAŞTIRICI SANATSAL HAREKETLERİN OLDUĞU BİR DÖNEMDE YAŞIYORUZ.

Toplunun gittikçe artan atomikleşmesinin daha geniş bir sosyoloji aracılığıyla açıklanabilececek avangardın sonunu tanımlıyormuş gibi görünen Hegelci/Marksist tarihin ilerlemesi ve çöküşü hakkında bir ipucu mevcut. Ben ise, bu tarihin oldukça sorunlu olduğunu düşünüyorum – bir yüzyıl önce, toplum, gerçekten de daha bağdaştırıcı ve daha atomik miydi? O zaman, bu kötümser notu takip eden üçüncü bir maddeye de yer açılabilir:

3. ŞU ANDA, ŞİİRSSEL VE SİYASİ BİR MAKSAT OLARAK MANİFESTOYA YENİDEN BİR BAĞLANTI YAPILABİLİR.

Bir tür olarak manifestoya mümkün bir yeniden bağlantı kurulabileceğine dair fikir, daha önceki maddelerde ipucunun verildiği üzere çöküşün sosyolojik tarihini aşmanın bir yolu olarak sunulmuştur. O zaman, sahne, yeni manifestolar ve yeni avangardlar için kurulmuştur. Her şeyi göz ardı edersek, atomikleşme, o kadar da kötü bir şey değildir ya da aslında hiçbir anlamı yoktur. Kim bilir, muhtemelen, manifestolar, bir rekabet, saldırı ve savunma atmosferinde geliştiklerinden dolayı atomikleşme, manifestolar için iyidir. Burada, Rett Kopi'nin, kendisini "geleceği belgelemek" için uğraşırken bulduğuna dair bir tanım mevcuttur – aslında,

Hilebaz Galerî Maratonu'nu algılayan ve bu sayının editörlüğünü yapan Hans Ulrich Obrist, aynı zamanda da, Rett Kopi'nin özel sayısına da katkıda bulunmuştur.

4. BU DURUM, SANATSAL İRADENİN İFADESİ VE YENİ ORTAYA KONULMUŞ OLUNAN İYİMSERLİĞİN AÇIKLANMASIDIR.

İlk maddenin geçmiş zaman kipinden ve devamındaki iki maddede de yer alan şimdiki zamanın tarihsel bakış açısından, okuyor olduğumuz metnin kendisini bir manifesto olarak tanımlamakta olduğu bir duruma doğru hareket ediyoruz. Aracısız söyleyecek olursak, manifesto, burada kendi kendisini işaret etmektedir ve gelecekçi bir metnin yazılımı ile birlikte ilerleyen bir iyimserliğin adamakıllı bir ruhunu çağırıştırır.

5. YAYINLAMANIN VE ÜRETİMİN YENİ ŞARTLARI, FİKİRLERİ: METİNLER, BELGELER VE RADİKAL EL YAZMALARI ŞEKLİNDE DAĞITMANIN YOLLARIDIRLAR.

6. BU GELECEKÇİ KONGRE, YİRMİ BİRİNCİ YÜZYIL İÇİN MANİFESTOLAR SUNAR. BU KİTABIN YAYINLANMASI ACİL BİR GEREKLİLİKTİR.

Bu sonuncu iki adet (eşit şekilde aracısız) madde, bir edebî türü, bir yayınlanma şeklini ve fikirleri, burada toparlanmış olunan manifestoların amacının aslında bu olduğunu ekleyerek dağıtıma sokmanın aracını bir araya getiren bir şey olarak manifestonun kuramını ortaya koyarlar. Sonuncu cümlelerin bir kere daha bir meta-manifesto özelliği vardır: Kelimelerin birer eylem halini aldıkları ana yöneldikleri için bütün manifestolar acildirler.

Kapaklar arasındaki sayfalarda, Hans Ulrich Obrist ve Julia Peyton-Jones, manifestonun tarihinin olduğu kadar

tarihsel manifestolar hakkında da fikirler üretirler. Fakat daha da önemlisi, yaptıkları çağrı için yazılmış olunan elli-den fazla yeni manifestonun mevcut olmasıdır. Film, sahneleme [performans] sanatı ve mimarlık da dâhil olmak üzere ve alfabetik bir sıralamaya koyacak olursak Marina Abramović'den Brian Eno'ya, Rem Koolhaas ve Yoko Ono'dan Yvonne Rainer ve Lebbeus Woods'a kadar uzanan çeşitli sanat disiplinleri arasından gelirler. Bir arada, manifestoların ve tür ve tarih hakkında ele alınabilececek çeşitli tavırların zırh takımlarını oluştururlar. Neye karşı ve neden yana olduklarını açıklayan manifestolar vardır. Birçok manifesto, manifesto türü ve yirminci yüzyıldaki durumu ve hatta manifesto yazmanın imkânsızlığı hakkında yorumlar içerirler. Bazı manifestolar büyük, kalın harfler kullanırlarken bazıları daha az açıklayıcı ve daha ziyade makale şeklindedirler; bazıları, farklı bir ses ile birlikte bir diyalog şeklini alırlarken, bazıları bir birey yerine bir grubun sözcüsü olurlar. Çeşitli şekillerde siyasi bir devrim çağrısında, soyut sinemanın ve sigara yasağının sonunun gelmesi için çağrıda bulunurlar. Hem modernizme hem de modernizme geri dönüşe karşıdırlar. İki sayfa üzerine uzanan siyah bir arkaalan üzerine yazılan beyaz harflerle bir tanesi şöyle yazar: "Daha iyi olamaz." Tahmin edilebileceği gibi, bu, hiç de iyimser bir manifesto değildir.

İki şey ön plana çıkar. Manifestoların mümkünlikleri hakkında bütün çeşitlilik ve el burkmalarına rağmen, hepsi, hem manifestodurlar, hem de manifesto türüne verilen cevaptırlar. Aslında, hem içerdikleri çeşitlilik hem de el burkmaları, bütün metinler boyunca var olan manifestonun parçalarıdırlar. Kapakta açılış yapan manifestolar gibi birçoğu daha önceki manifestolardan bahsederler, fakat bu tarih, çoğu zaman, Rett Kopi'de olduğu gibi işe yaramaz olarak görülür; daha ziyade, Rett Kopi'de de olduğu gibi, artık

manifesto yazmanın ne demek olduğunu bir parçası haline gelirler. Tarih, şimdiki zamanın manifestolarını göz ardı etmek zorunda olduğu geri dönüştürülemez bir parçası haline gelmeyi bıraktıktan sonra, bir düşman değil, şimdiki zamana ait olan avangardların bir müttefikine dönüşür.

Hilebaz Galerî Manifesto Maratonu hakkındaki en çok göze çarpan şey, sadece bir maraton olduğudur. Manifestolar, yalnızca, yazılmış metinler değildiler, aynı zamanda da, sahnelenmişlerdi. Hilebaz Galerisi, Konuşmacının Köşesi'ne yakın [Speaker's Corner] bir yerdeydi – düzenleyiciler, Marx'a benzerliğinden bahseder. Maraton, Frank Gehry tarafından tasarlanmış bir çadırda oluştu. Sahnelemenin tarzı değişti, fakat manifestoların, konuşmacı ve seyirci tarafından oluşan sahnelenebilir birer tür olarak ele alınmaları hiç değişmemişti. Bu sahnelenebilir özellik, manifestonun kendisinde çeşitli izler bırakır. Bunun en iyi örneği, manifestoyu ezberden okurken Vautier tarafından sahnelenen eylemlerin sahne direktiflerini, yani, bir Hilebaz kataloğundan çeşitli sayfaları yırtmak eylemini de salık veriyor olan Ben Vautier'in manifestosudur.

Bu bağlamda, avangardın tarihinin nasıl bu maratona içerisine konulduğunun detaylarını göstermek ilginç olacaktır. Birçok manifesto – kapaklardakiler de dâhil olmak üzere – yirminci yüzyıldakiler de dâhil olmak üzere manifestoların tarihine tekabül ederler, hatta bazıları Komünist Manifesto'ya kadar uzanırlar. Katalog, manifestolar tarihi hakkındaki makalelerle (benim yazmış olduğum da dâhil olmak üzere) açılır. Fakat bu tarihsel düşünceler, sahnelenen Maraton'a dâhil değildirler. Bu anlamda, türün geçmişi hakkındakiler de dâhil olmak üzere ve hatta geleceğe açık olanlar da dâhil olarak tamamen saf olan tarihsel bir düşünce ve manifestolar arasında bir ayırım yapılmıştır.

Bu kurala karşı olan bir tane istisna vardır. Hans Ulrich

Obrist, manifestolar ve devrimler hakkında Eric Hobsbawn ile bir diyaloga girer. Bu, kesinlikle bir manifesto değil, bir diyalogdur, burada bir araya getirilmiş olunan bazı manifestolar, bir diyalog şeklini alırlar. Aslında, Marx ve Engels de Komünist Manifesto'yu bir diyalog şeklinde yazmayı düşündüler ve ortaya çıkan nihai metin, halen, bu özün izlerini taşır. Dolayısıyla, kendi tarzındaki Manifesto Maratonu, tarihsel manifestonun, yani, onun sahnelenebilir boyutunun çok önemli bir özelliğini korudu ve bu özelliği şimdiki zamana çevirdi.

537 Broadway, New York Şehri

Eğer, daha önceki avangardın önemli mekânları ziyaret edilirse, avangardın tarihi ve geleceği arasındaki kurucu ilişki biraz daha belirginleşir. Yöneldiğim ilk mekân, oldukça çeşitli bir tarihe sahip olan 537 Broadway'di. Çatıkatı, Fluxus'un lideri olan George Maciunas tarafından 1966 yılında satın alınmıştı. Oldukça ucuzdu ve 537, NEA'nın desteğiyle Maciunas'ın bir fluxus-evine çevirmiş olduğu mekânlardan bir tanesiydi. 1975 yılında, alacaklılarından oldukça ağır bir dayak yedi ve eğer dansçılardan bir tanesi kapıyı açarak saldırganları korkutmasaydı neredeyse ölecekti (Maciunas, daha sonra, aynı mekânda da evlendi). Maciunas, 1978 yılında öldükten sonra, mekânı, bir sahneleme sanatçısı olan Jean Dupuy'e terk etti. Erken seksenli yıllarda bir sanat danışmanı olan Emily Harvey, mekânı Dupuy'den kiralamaya başladı. Dupuy, Harvey ve kocası Christian Xatrec, Fluxus ve diğer sanat akımlarına gönderme yapmak için mekânı Grommet Galerisi olarak adlandırdılar. 1985 yılında, Harvey, mekânı, Dupuy'den satın aldı ve programlamasını daha dolu bir şekilde Fluxus ve onun daha sonraki sahneleme sanat

mirasçılarına odaklanarak Emily Harvey Galerisi olarak yeniden adlandırdı.

Stephen Squibb, manifesto-merkezli bir etkinlik yapmak için benimle iletişime geçtiği zaman 537 ile olan ilişkim de başlamış oldu.⁸ Etkinlik, International Pastimes⁹ himayesi altında, kuram ve sanat yapmayı birleştiren sahneleme etkinlikleri serileri olarak ve Squibb ve Bosko Blagojevic tarafından örgütlenerek gerçekleştirildi. International Pastimes, 537 ile dolaysız bir şekilde ilişkiliydi. Christian Xatrec, programlama için her türlü özgürlüğü Joao Simoes'e verdi ve buna karşılıktaki Simoes, kendilerine bağımsız bir destek veren International Pastimes'ı davet etti; etkinliği film için gerekli olan bir filme çevirme hakkına sahipti.

Dolayısıyla, etkinliğin, en az iki boyutu vardı. Bir açıdan, akademik bir tartışma ile birçok ortak özelliği barındırıyordu. Etkinliğin temel konusu, benim kitabım olan, Devrimin Şiiri idi ve kısa bir özet sunduktan sonra, Stephen, Bosko ve ben, manifestolar hakkında konuştuk ve tartışmayı, araştırmacılar ve sanatçılardan oluşan ve bizi dinlemeye gelmiş olan yaklaşık kırk insana doğru yönlendirdik. Ortaya çıkan sonuç, günümüzde, bu türe ilgi duyan sanatçıların karşılaştıkları çeşitli zorlukları ortaya koyan manifestolar tarihini açığa çıkartan ve şimdiye kadar katılmış olduğum en iyi tartışmalardan bir tanesiydi.

Aynı zamanda, etkinliğin kendisi de bir sergiydi, kendi filmi için bir materyal olarak kullanmış olan bir sanatçının mutlak himayesi altında olan daha önceki bir Fluxus

8 Beni galeriye davet etmenin ötesinde, Stephen Squibb, aynı zamanda da, tarihini araştırmakla sorumludur. Kendisini her iki görev için de davet etmek isterim.

9 Çevirmen notu: International Pastimes, günümüzde, New York, Broadway 537'de, Stephen Squibb ve Bosco Blagojevic tarafından yürütülen düzenleme grubunun ismidir.

mekânında kürete edilmiş bir etkinlikti. Stephen, Bosko ve benim sunduğumuz materyale ne olduğu konusunda hiç bir fikrim yok fakat emin olduğum bir şey var: Eğer Simoes, bu materyali kullanmaya devam ederse, bir tartışmanın yalın bir belgelemesi olarak kalmayacaktır.

Soho, astronomik emlak fiyatları ve mutenalaştırma ile artık, eskisi gibi değil. Fluxus'un Soho'nun mutenalaştırılmasına katkıda bulunduğu söylenebilir ve mekânın değişen kullanımları belirli bir ticarileştirmeyi yansıtır. Mesela, Emily Harvey, tüzel müşterilerine resimler ve baskılar satmak için mekânı, kendiişleri için bir sanat danışmanı olarak kullandı. Aynı zamanda, mekân da, artık, ticari amaçlar için kullanılmıyor. Aslında Fluxus, hiçbir zaman pazara ait güçlerinden bağımsız değildi. Her ne kadar kullanılan mekân oldukça ucuz olsa da, Maciunas, fluxus-evlerini başlatmak için gerekli olan paraya sahipti ve bazen de, kendi etkinliklerine destek bulabilmek için hükümet yardımı alıyordu. Mekân ve sahipleri, bu çifte zorunluluk tarafından boğulmadan Fluxus'un tarihini hem korumaya hem de devam ettirmeye çabaladılar. Galeri, Fluxus vasiyetini korumaya adanmıştı fakat kontrol kurmadan programlamayı çeşitli ellere terk etmişti. Manifestoların tarihçisi olarak benim de mevcut bulunmam, tarihin, sanat yapmayla birleştirilmesinin en bariz ispatıdır. 537 Broadway, Fluxus'a ithaf edilmiş bir müze değil, yirminci yüzyıldaki New York Şehri'nin değişen çehresine en iyi uyum sağlayan mekândır.

Spiegelgasse 1, Zürih

Zaman içerisinde geriye doğru gidersek, en nihai varış yerim, özgün avangardın en özgün mekânlarından bir tanesidir: Zürih, Spiegelgasse 1'deki Dadaist Kabare Voltaire'dir. Burada, hiç kimse beni davet etmedi: Oraya,

diyelim ki, bir avangard turist olarak gittim. Spiegelgasse 1, Limmat'a yakın bir yerdeki ve oldukça dik çıkışın bulunduğu küçük sokaklardan oluşan bir dolambaç içerisindeki Zürih'in eski şehir merkezindedir. Bir k   de bulunan eve yakla tı ınız zaman, bir m   yle kar ıla tı ınız izlenimine kapılırsınız. Dışarıda, geçenlere tarihsel Kabare Voltaire'in burada yapıldığı uyarısını veren bir plaka vardır.

Bu zaman çok uzun sürmedi. Kabare Voltaire, 1916'da, g   lt   ik  yetlerinden dolayı dışarıya atılmadan önce, yalnızca,    ay gibi bir süre için faaliyettedir. Bundan sonra, 1950'li yıllarda, mekân, g   lt   ik  yetlerinden dolayı mütemadiyen kapatılmadan önce bir bar olarak faaliyet sürdürdü. 2002 yılında, bu tarihsel avangard mekânı korumak ve onu kendi üretimleri için kullanmak isteyen bir grup sanatçı bu binayı ku attı. Bu eyleme karşılık, mekânı kurtarmak için bir komite oluşturuldu. Daha  nceki destekçilerden bir tanesi, Zürih  ehrinin projeyi desteklemesi üzerine parasal destek sağlayan  sve li devasal saat üreticisi olan Swatch'tı. Bu meydana geldi ve bina, bir kere daha, bir bar ve sahneleme mekânı haline geldi.

Yeni Kabare Voltaire, tarih ve şimdiki zaman arasındaki dengeleyici eylemi oldukça karmaşık bir düzenlemeyle idare eder.     leyenlerden bir tanesi olan Adrian Notz, Dada'nın geçerliliğini koruma çabası güden tarihsel çabayı temsil eder. Giri e yakın bir yerde Dada yayınlarını olduğu gibi, Dada  zerine yapılmış olunan çalışmaları da muhafaza eden bir cam g  terge mevcuttur. Bir kere daha, avangardın tarihleri, yeni avangardların oluşumunda bir rol   stlenmi tir. Kendisini bir dadaologist olarak tanımlayan Notz, aynı zamanda, konferanslara da gitmiştir ve dünyanın her yerinde Dada'nın izlerini arar. Aslında, Spiegelgasse 1'in yeniden kullanılması bir kısmı, oldukça geçerli olan bir kazı projesidir. Kabare Voltaire'in yeni web sitesi, evin, Dada'dan

önceki ve sonraki kullanımlarının detaylarını sunar. Her ne kadar, arkeologlar, odanın ortasında karakteristik bir sütunu korumayı başarmış olsalar da, mekân oldukça farklı görünüyor. Günümüzde, Dada'yla ilgilenmek, her şeyden önce, arkeolojik bir çabadır.

Philipp Meier, Kabare Voltaire'in günümüzdeki yüzünü temsil eder. Her ne kadar, Dada'nın özgürce dolaşan ruhunu muhafaza etmek adına pek fazla kontrol kullanmıyor olsa da, sahneleme mekânını kürete eder. Çelişkili bir şekilde, bana, telefonda, yapılan sahnelemelerin, her zaman, özgün Dadaistlerle yakın bir ilişki içerisinde olmadığını söyledi.¹⁰ Halk etkinlikleri için, yalnızca ihtiyaçları karşılayacak alçakgönüllülükteki hiçbir katkının dışında bir kiranın ödenmesine gerek yoktu. Mekânın kendisi de, özel etkinlikler için belli bir ücret karşılığında kiralanabilececek durumdaydı.

Philipp Meier'in kendisi de, reklam ve lojistik ile diğer etkinliklere destek vermek için kendi ismini ve Yeni Kabare Voltaire'in ismini kullanır. Finansal krizin tam ortasında, daha önce profesyonel bir yüzücü olan Roland Wagner, yeni bir dünya rekorunu kıracağını açıklayarak İsveç'teki bir yüzme yarışmasına katıldığını açıkladı. Spor hayranlarının birçoğunun büyük bir şaşkınlıkla karşıladıkları gibi, yarı yolda kaldı, en başa döndü ve sanki yarışmayı kazanmış gibi davrandı. Yaptığı sahnelemenin, finansal krizi yaratan sahneleme-yönelimli akıl-kurgusunun bir eleştirisi olduğu anlamına geldiğini ilan etti.

Avangard püristler, şehir hükümetinin olduğu kadar tüzel ticari kurumların desteğini de protesto ederek yeni Kabare Voltaire'in içindeki sanatın ve ticaretin bir araya getirilmesi hakkındaki hoşnutsuzluklarını dile getirdiler. Bu durum, Dada'nın karşı olduğu şey değil midir? Aslında, hayır. En

¹⁰ Philipp Meier'i, benimle Kabare Voltaire hakkında konuşmasından dolayı teşekkür etmek isterim.

başından beri, Dada, ticareti destek hakkında oyunbaz bir tavra sahipti. Her şeyin ötesinde, grubun Spiegelgasse 1’de bir eğlence ortaya koymasının sebebi satışları arttırmaktı. Çeşitli Dadaistler, grafik tasarımcılar olarak çalışarak kolâj tekniklerini geliştirdiler. Ve Dada, kendisini, aralarında, manifestolar da dâhil olmak üzere, reklamdan hiç de farklı olmayan yayınlanma şekilleriyle ortaya koydu. Özgün Kabare Voltaire ile ilişkilendirilen Kabare Voltaire, ilerlemeci tarihin, çöküş hikâyelerinin ve gerçek avangardın olabilmesinin mümkün olduğu bir dönem için hissedilen özlemin bir ürünüdür.

Bu bağlamda, Swatch, sınırlı baskısı özgün Dada belgelerinin parçacıklarını barındıran Dada İzleri [Dada Traces] isimli bir Dada saati üreterek finansal desteğini oluşturması, Dadaistleri, korkutmak yerine mutlu edebilirdi. İsveç ticari hayatı, bir zamanlar, kendi galerisini Dada Dünya Merkez Ana Karargâhı olarak tanımlayan iş kartları yayınlayan Dadaistleri kucaklamadı. İsveç Cumhuriyeti de, birkaç adet Dada İsveç vatandaşının ve kendisini Dada ile ilişkilendirmiş birkaç kadından bir tanesi olan Sophie Täuber’in portresini elli franklık kâğıt parasının üzerine koyarak Dada’yı kucakladı. 1910’lu yıllarda, Dadaistlerin de tavsiye ettikleri gibi günümüzde asla olmadığı kadar yerinde olan bir tavsiye mevcuttur: “Paranızı, Dada’ya yatırın.”

ÖNSÖZE EK: MANİFESTO'NUN TARİHİ HAKKINDA BEŞ ADET TEZ¹¹

I. MANİFESTO, DÜNYAYI YORUMLAR –VE ONU DEĞİŞTİRİR.

Her ne kadar, vahiy, kehanet ve bilginlik gibi geleceğe-yönelik türlerle ilişkili olsa da, manifesto, göz önünde bulundurduğu bir geleceği ortaya koyma için katkıda bulunmayı amaçladığı ölçüde kendisine özgüdür. Diğer türler, her halükarda oluşacak olan geleceği ortaya çıkartmaya çalışma hizmetinde olsalar da, manifesto, geleceğin kurulmasına katkıda bulunmak isteyen aktif bir türdür. Manifestonun bu şekilde algılanması, bu türün kendi tarihi içerisinde en etkili manifesto olacak olan metni kaleme aldıkları zaman ve de dolayısıyla, o günden beridir de, bir manifesto yazmanın ne anlama geldiğini tanımladıkları zamandan itibaren, temelini sarsıcı bir tavır ile Karl Marx ve Fredrich Engels tarafından şekillendirilmişti. Komünist Manifesto, bir kırılmayı, devrimci bir tırmanmayı tanımlar ve kendi konuşma eylemleri aracılığıyla, böylesi bir kırılmayı da yasallaştırır. Bu anlamda, Komünist Manifesto, Marx'ın Ludwig Feuerbach üzerine yazmış olduğu on birinci tezde söylediği felsefeciler, yalnızca, dünyayı yorumlamamalılar, aynı zamanda, değiştirmeliler de ifadesiyle de uyum içerisinde. ¹²

Manifesto'nun gelecekle olan ilişkisinin özelliklerini ortaya koymanın başka bir yolu, Komünist Manifesto'nun geleceği belgelediğini belirtmektir. Tarihin genel kanunlarını

11 Bu metin ilk defa Rett Kopi Dokumenterer Fremtiden: Manifest (Oslo: Rett Kopi, 2007): 182-83 ve aynı zamanda da, Ellef Prestsaeter'in yaptığı bir çeviride, "Fem teser om manifestets framtid," Klassekampen, June 29, 2007, 14-15 olarak yayınlanmıştır. Bu metni, burada yeniden yayınlamama izin veren yayıncıya teşekkür ediyorum.

12 Karl Marx ve Friedrich Engels, The Communist Manifesto and Other Writings, ed. Martin Puchner (New York: Barnes and Noble. 2005), 181.

ortaya koyduğu ölçüde bunu gerçekleştirir. Fakat aynı zamanda da, bir önceden cevaplama eylemi ve yaratıcı bir sezme içerisinde geleceği ele geçirmeye çalışır. Bu belgeleme, aktif ve hatta eylemci bir tavır ile kendi belgelediği şeyi üreten bir belgeleme olarak görülmelidir. Gelecekteki manifestoların, dünyanın zorlama yorumlamalarına erişen yöntemler olarak görülmeleri gerekir, aynı zamanda da, onu değiştirme projesi içerisinde kendi konuşma eylemlerini içermeye yöntemlerini de geliştirmeleri gerekir.

II. MANİFESTO, DEVRİMCİ BİR TÜRÜDÜR; YALNIZCA, DEVRİMCİ BİR UFUK ÜZERİNDE İŞLEV GÖREBİLİR.

Komünist Manifesto, aynı zamanda da, on dokuzuncu yüzyıldan beridir, sanat manifestoları da dâhil olmak üzere genel olarak siyasi manifestoları tanımlayan bir tür haline geldi. Bu mirasa bağlı olarak, manifestonun devrimci bir ufkundan bahsedilebilir. Dadaist manifestolardan, çeşitli komünist enternasyonalizmlerden, 1960'lı yılların manifestolarına kadar onu takip eden bütün manifestolar kendilerini Komünist Manifesto'ya ve onun kendisine has devrim anlayışına karşı konumlandırarak tanımlarını oluşturdular. Aslında, son yüz elli sene içerisinde, manifestonun almış olduğu değişik şekiller, devrim kavramının değişen anlamlarına atfedilebilir.

Bu devrimci ufku tanımlamak için Marx'ın, içeriğine karşı olduğu devrimin şeklini ve söylemini ele aldığı On Sekizinci Brümıyer'den bir cümle olan devrimin “şiiri” ifadesini kullanıyorum.¹³ Yazar Marx, genel anlamda anlaşıldığı şekliyle edebiyat ve dünya arasındaki ilişki hakkında düşünür. Öyle düşünüyorum ki, çeşitli devrimlerin tanım-

13 Marx and Engels, Communist Manifesto, 66.

landıkları ve kendilerini tanımladıkları yöntem olan şey, devrimin bu şiiridir. Manifesto'nun geleceği, verili bir devrimci ufuk içerisinde devrimin yeni bir şiirini icat edebilme yeteneğimize dayanacaktır.

III. SANAT MANİFESTOSU VE SİYASİ MANİFESTO, BİRBİRLE-
RİYLE OLDUKÇA YAKIN BİR İLİŞKİ İÇERİSİNDEDİRLER; BİR TANESİNİN
GELECEĞİ, DİĞERİNİN GELECEĞİNE BAĞLIDIR.

Manifestoların nasıl ve ne şekilde yazılacağına dair muamma, hiç kuşkusuz, Sol'un genel siyasi krizine bağlıdır. Fakat bunun anlamı, manifestoların, ikincil oluşumlar oldukları ve siyasi olanlardan sızdırmalar yaptıkları ve eğer yeni bir sanat manifestosu istiyorsak bunun sebebi her şeyden önce yeni bir siyasi manifestoya ihtiyacımızın olmasından dolayıdır. Çünkü manifestonun tarihi, hem siyasi hem de sanat manifestolarını birbirilerine bağlayan çifte bir tarihtir. Yalnızca, onların bağlantılarını anlayarak manifestoların yeni ve zamansal şekillerini idrak edebiliriz. Dada'ya ya da Lenin'e, neo-Dadaizm ya da neo-Bolşevizme geri dönüşü savunmanın hiçbir anlamının olmadığını söylemenin hiçbir gereği bile yok. Fakat hiçbir sanat manifestosu, siyasi manifestolarla ilişki kurmadan var olamaz ve bunun tam tersi şekilde de, hiçbir siyasi manifesto, kendisinin sanat, edebiyat ve devrimin şiiri ile olan ilişkisi hakkında düşünmeden hiçbir güce sahip olamaz.

IV. HİÇBİR AVANGARD MANİFESTO, GÖSTERİNİN DIŞINDA VAR
OLMAMIŞTIR.

Tarihsel avangardın saflığına [purity] dair olan mit ve onun daha sonra gösteri toplumu tarafından yeniden tayin edilmesinde savunulacak hiçbir şey yok. Avangardın

saflığını ve ilerisinde de manifestonun saflığını garantilemek için ortaya koymak üzere seçilen günah keçisi genellikle Dada'dır. Bu bakış açısından bakıldığı zaman, avangard, tamamen anarşik bir siyasete dayanarak radikal bir şekilde ticaret karşıtıydı; Büyük Savaş'ın halen merkezi olan mekân içerisinde saf bir karşıtlık oluşturdu. Ama aslında, tarihsel avangard, hiçbir zaman, tam anlamıyla, gösterinin dışında var olmamıştır. Avangard manifestolarının kendileri bunun en iyi kanıtlarıdır. F.T. Marinetti, manifestoyu, gündelik gazetelerdeki ücreti ödenmiş reklamları da içeren bir reklam kampanyasının parçası olarak kullandı ve Dadaist Kabare Voltaire, arttırıcı satışların olması için gerekli olan eğlenceyi sağlayacak olan bir iş teklifiydi. Aslında, birçok Dadaist, reklam ve grafik tasarım sektöründe çalıştı. Emin olalım ki, avangard gösterisi, sanat ve devrimi, karşıtlığı ve yeniden tayin edilmeyi birbiriyle karıştıran gösterinin belirli bir çeşidi olmasına rağmen tamamen gösterinin dışarısında yer alarak anlamlı bir şekilde tanımlanabilececek bir şey değildi. Gelecekteki manifestoların, özellikle de, onunla eleştirel bir ilişki kurmak istiyorlar ise sanki gösterinin dışındaymışlar gibi konuşmamaları gerekir.

V. MANİFESTO BÜYÜK ANLATILARI ŞİFRELER.

Komünist Manifesto'nun ilk cümlesiyle başlarsak manifestoların birçoğu anlatı tarihi içerisine konulmuşlardır. Daha yakın bir tarihte, postmodernizmin tarihçileri (Perry Anderson gibi) büyük anlatıların sonunun gelmiş olduğunu ve bu sebepten dolayı da, artık, daha fazla herhangi başka bir manifestonun olmayacağını söylediler. İlişkiyi fark etme konusunda haklıydılar: Manifesto, büyük bir anlatıya dayanan bir türdür. Fakat öngörülerini yanlış çıktı. Şu an için, post modernin yetkinliği azalmıştır, büyük anlatı ve dolayısıyla

da manifesto, yeniden yükselişe geçmiştir. Günümüzdeki görevimiz, -hatta devasal ve oldukça gösterişli- yeni anlatılar icat etmektir. Manifestonun geleceği, bizim anlatılar oluşturabilme yeteneğimize ve gönüllülüğümüze bağlıdır. Ve yeni manifestolar, bu türden anlatıların ifade bulabilecekleri yeni durumlar haline gelebilirler.

Martin Puchner

Harvard University izniyle

TEŞEKKÜR

Bu kadar geniş bir kapsama sahip olan bu kitap, birçok arkadaşımın ve meslektaşımın desteğine dayalıdır. Öncelikle, bütün metni okumak ve yorumlamak için vakit ve enerjisini ayıranların o büyük emeklerine teşekkür etmek isterim: Emily Apter, Davis Damrosch, Franco Moretti, Bruce Robbins ve Princeton Üniversitesi Yayınevi'nden gizli kalan okuyucu arkadaş. Princeton Üniversitesi Yayınevi için çalışan başka bir okuyucu olan Jed Esty, türün tarihi içindeki en kapsamlı ve yardımcı olan okuyucu raporunu yazdı. Metni, onlar olmasaydı asla olamayacağı bir şekle soktular. Princeton'da, Mary Murrel ve Hanne Winarsky'e bu proje için gösterdikleri tereddütsüz destek için, Dimitri Karetnikov'a grafikler ve örneklemeler için ve Susan Eckund'a da yeniden kaleme alma işlemleri için teşekkür ederim.

Bu projeyi oluştururken, daha önceki vücut buluşlarını sunmak için bana çeşitli yollar bulan meslektaşlarıma özellikle teşekkür etmek isterim: Christopher Balme, Kelly Barry, Jenny Davidson, Barbara Johnson, Douglas Mao, William Marx, David Román, Judith Ryan, Dietrich Scheunemann, Rebecca Schneider, Rebecca L. Walkowitz ve Laura Winkiel. Onların önerileri ve yorumları, bu kitabı şekillendirmem için önemli katkılar sağladı.

Aynı derecede önemli olan bir şey de, Alan Ackerman, Stefan Andriopoulos, Jonathan Arc, Arnold Aronson, Philip Auslander, Una Chaudhuri, Sarah Cole, Julie Crawford, Elin Diamond, Ann Douglas, James Engell, Michael Eskin, Martin Harries, Sam Haselby, Andreas Huyssen, Shannon Jackson, Djelal Kadir, Caroline Levine, Pericles Lewis, Janet Lyon, Jon McKenzie, Martin Meisel, Edward Mendelson, Klaus Mladek, Marjorie Perloff, Peggy Phelan, David Savran, Richard Schechner, James Shapiro, Daniel Sherer, Matthew

Smith, Luca Somigli, Gayatri C. Spivak ve Mark Wigley olmak üzere, bütün meslektaşlarıma ve arkadaşlarıma okumaları için zorladığım sayısız diyaloglardır.

Kendi öğrencilerimden de, özellikle de modernizm üzerine olan yüksek lisans derslerime katılan öğrencilerimden de, çok şey öğrendim. Columbia ve Cornell'daki mesleki destek için de çok teşekkür etmek istiyorum.

Bu proje için yıllar boyunca, asistanlarım olan Sun-Young Park ve Patricia Akhimie'nin yardımlarını aldım. Columbia Üniversitesi'ne Üçüncü Yıl Kadrosal Gelişim İzni, Chamberlain Bursu ve bir adet de yaz bursu verdikleri için ve Cornell Üniversitesi'ne de bir sömestrlik öğretme desteği verdiği için teşekkür ederim.

Hali hazırda listelenmiş olanlara ilaveten, bu proje üzerinde çalışırken, birçok arkadaşım da beni destekledi: Rachel Adams, Tim Baldenius, Jon Connolly, Jochen Hellbeck, Noah Heringman, Sascha Lehnartz, Monica Millerm, Henry Turner ve Carl Wennerlind. Erkek kardeşlerim, Stephan ve Elias ve annem Annelore, verdikleri destek hakkında hiçbir zaman tereddüt etmediler ve birçok kereler beni önemli düşünceler ve yorumlarla beslediler.

En büyük minnet borcum, bu kitabı adıyor olduğum Amandad Claybaugh'a aittir. O olmadan, ne söylemem gerektiğini ya da söyleyip söylememem gerektiğini bile bilemezdim ve gerçektende söyleyeceklerimi çok kötü bir şekilde söyledim. Yazdığım her tartışmada ve kelimedede kendisinin varlığını hissetmemek imkânsızdır.

Bu kitabın birkaç bölümü, daha önceki şekillerde, Presses Universitaires de France (2004), *Theatre Research International* (2004), *Theatre Journal* (2002) ve *Rodopi* (2000) tarafından yayımlandı. Bu yayınevlerine, bu metinlerin yeniden basılması için verdikleri izinden dolayı teşekkür ediyorum.



DEVİRİMİN ŞİİRİ

GİRİŞ

MANİFESTOLAR – DEVRİMİN ŞİİRİ

On dokuzuncu yüzyılın toplumsal devrimi, kendi şiirini geçmişten değil, yalnızca gelecekte türetebilir. Geçmişteki bütün batıl inançlarından vazgeçmeden, kendisinden başlayamaz. Önceki devrimlerin, kendilerini, kendi içerikleriyle uyuşturmak için dünya tarihindeki geçmiş anları hatırlamaları gerekir. On dokuzuncu yüzyılın devriminin, kendi içeriğini oluşturabilmesi için ölünün, ölüyü gömmesine izin vermesi gerekir. Öylesi bir durumda, cümle içeriği aşar. Böylesi bir durumda ise, içerik cümleyi aşar.

Karl Marx bu cümleleri *Louis Bonaparte'ın 18. Brumaire'*inde, Fransa'daki 1848 devriminin başarısızlığını açıklamak için yayınladı.¹⁴ Marx'ın bize söylediği gibi, devrim başarısız oldu, çünkü bu devrim, büyük Fransız Devrimi'nin tamamen yeniden özetlenmesiydi, yani, tarih içindeki eski bir noktaya yeniden dönüş anlamına geliyordu. Marx, bütün devrimlerin bu şekilde bir kerelik de olsa geriye dönüp baktıklarını belirtir: Luther'in Protestant Devrimi Havarî Paul'a ve Fransız Devrimi de Roma Antik Çağı'na tekabül ediyordu. Fakat bu türden ödünç almalar ve geri çekilmeler Luther ve Fransız Devrimi için yeterli olurken, 'modern bir devrime'

14 Karl Marx, *Der achtzehnte Brumaire des Louis Napoleon*, Herbert Marcuse'den bir son söz ile (Frankfurt am Main: Insel, 1965). İlk önce, *Die Revolution: Eine Zeitschrift in zwanglosen Heften*, ed. J. Weydemeyer (New York: Deutsche Vereins-Buchhandlung von Schmidt and Helmich, 1852) yayınlandı. Aksi belirtilmediği müddetçe, bütün çeviriler benimdir. Karl Marx ve Friedrich Engels, *Werke*, vol.8 (Berlin: Dietz Verlag, 1960), 117'de. Bundan sonra, bu sürüm yerine, *MEW* kısaltmasını kullanacağım.

ihtiyacımızın olduğu on dokuzuncu yüzyılın ortasında artık bütün yeterliliklerini yitirmişlerdi. (13). Fakat modern bir devrimi yapabilmek oldukça zordur.¹⁵ Geçmişin kostümlerini ve cümlelerini çıkartıp attıktan sonra, modern devrimin geleceği davet etmesi ve kendi 'şiiri'ni -ve Marx'ın burada kullandığı 'şiir' kelimesi *poesis*'in eski Yunanca anlamı olan yapma eylemini çağırır- bu gelecekte 'türetecek' cümlelerle, şekillerle ve türlerle ortaya çıkarması gerekir.¹⁶

Ben, Marx'ın, devrimci bir modernitenin kendisini bilmesine, kendisine ulaşmasına, kendisini oluşturmaya ve ortaya koymasına, yani, *Komünist Manifesto*'yu yazmasına, yardımcı olabilecek bir şekil olarak, gelecekteki devrimin şiirini zaten keşfetmiş olduğunu düşünüyorum. *Manifesto*, Marx'ın, Feuerbach üzerine on birinci tezinde belirttiği, felsefecilerin yalnızca dünyayı yorumladığı fakat artık onu değiştirmeleri gerektiği doğrultusunda düzenlenmiş bir metindir. Geçmişle yüzleşmemek ve geleceğe yönelmek arasında ikiye bölünmüş bir şekilde, *Manifesto*, 'modern devrimin', bir öz-temellendirme ve öz-yaratım eylemi ile yapılabileceğini üretmeye çalışır: şu anda, burada duran bizler, eyleme geçmeliyiz! Manifestolar kendilerini bir amaç için üretilen araçlar olarak sunmak zorundadırlar ve yalnızca retorik ve edebi erdemleriyle -kendi şiirleriyle- değil, dünyayı değiştirebilme yetenekleriyle yargılanabilmeyi talep eder bir şekilde sunma eğilimi içindedirler. Fakat Marx, geriye dönüşü olmayan noktalar yaratmak, tarihi yapmak ve geleceği modelleştirmek gibi modernitenin stratejilerini ve manevralarını, arzularını ve umutlarını en kısa şekilde ifade edebilecek şeyin kendi belirli şikâyetleri ve talepleri değil,

15 Aynı zamanda, bakınız, Jürgen Habermas, *Die Moderne –ein unvollendetes Projekt: Philosophisch-politische Aufsätze* (Leipzig: Reclam Verlag, 1981).

16 Geleceğe karşı böylesi bir açıklıkta ısrar ederken, Matthew'den alıntılanmış "bırak, ölü ölüyü gömsün" cümlesini kullanırken, Marx'ın kendisi de, geçmişten alıntı yapar.

şekilleri olduğunu anlamamıza yardımcı olur.

Savrulmuş metinler, yüz yıllar boyunca manifestolar olarak adlandırıldılar fakat Marx ve Engels'in *Manifesto'su*, bu metinleri ayrı bir tür olarak bir araya getirdi. Fakat *Manifesto'nun*, herhangi bir öneme sahip olabilmesi ve dolayısıyla da bir manifestonun ne olması gerektiğini tanımlayabilmesi birkaç on yıllık süreyi aldı. *Manifesto*, komünizmin merkezi göstergesi haline bir defa geldiğinde, yeni bir dinamik kendini hissettirdi: yaratmaya yardımcı olduğu tür, artık dikkatli bir ihtiyat olmadan kullanılamazdı. Komünist partilerin ve sosyalist enternasyonallerin manifestoları gibi daha sonra gelen birçok komünist manifesto, yeni bir manifesto yazmanın, bir şekilde *Komünist Manifesto'yu* yerinden edeceğini, yeni manifestoların eski ve orijinal olanını tarihsel bir metin haline getireceğine dair bir korkuyla lanetlenmişti.

Manifesto'nun, türün daha sonraki tarihi içindeki üstünlüğünün anlamı, manifestonun tarihinin, aynı zamanda, sosyalizmin tarihini de şarta bağlaması gerektiği. Antonio Gramsci, Kenneth Burke, Louis Althusser ve Perry Anderson da dâhil olmak üzere, birçok Marxist eleştirmen, manifestoların, toplumsal teoriyi, siyasi eylemleri ve şiirsel ifadeleri nasıl bir araya getirdiklerini belirlerken bana oldukça yardımcı oldular. Manifestolar, Fredric Jameson'ın yapmış olduğu gibi, dikkatli bir analiz doğrultusunda kazısı yapılacak bir bilinçaltı ortaya koymazlar; bunun yerine, bu bilinçaltını açığa çıkartmaya çalışırlar.¹⁷ Açıklık ve ortaya koymaya ait olan böyle bir arzu, Raymond Williams'ın da tanımlayabileceği gibi, onun, daha önce ifade edilmeyeni ifade eden yaratıcı eylemini tanımladığından dolayı, manifesto için merkezi niteliktedir.¹⁸ Bu yaratıcı eylemi ön plana

17 Fredric Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1981).

18 Raymond, Williams, *Marxism and Literature* (Oxford: Oxford University Press, 1977), 206ff.

çıkartmak, tarihin veya üretim şekillerinin belirleyici görevi üzerine inşa edilmiş olan birçok teori ile bir tezat içindedir. Manifestoların, üst yapıya ait olmalarından ötürü, toplumsal oluşumların endeksleri ve semptomları ve aynı zamanda da, gerçek ve çabalanmış müdahalelerin anları ve muhtemelen, zemini değiştirmeye çalışan üstyapının anları olarak algılanmaları gerekmektedir. Her bir manifestonun kendisine ait olan iddialı görevini -bir çeşit değiştirilmiş tarihi, kendisinin en vahşi rüyasının gerisinde bırakması- başarıyla yerine getirip getirmediği, dünyayı değiştirme tekil amacı için geliştirdikleri edebi, şiirsel ve retorik stratejilerinden daha az önem taşımaktadır. Başarılı manifestoların tarihi, aynı zamanda, bu manifestoların öngörmeyi, önceden oluşturmaya çalıştıkları ve gerçekleştirmek istedikleri geleceklerin tarihidir de.¹⁹

Eğer *Komünist Manifesto*'nun şiiri ve tarihsel oluşumunu nitelendirmek bir görev ise onun coğrafi dağılımını çalışmak da başka bir görevdir. Burada, *Manifesto*'nun planlanmış ve uygulanan çevirileri ve sürümlerini bir araya getiren yayıncısı olan Fertrinelli'den ve Bert Andréas'ın değer biçilemeyecek olan işlerinden bahsediyorum. Onların bilgilerine dayalı olarak, yalnızca *Manifesto*'nun tarihinin değil, aynı zamanda da, kendi kelimelerini de kullanarak "dünya edebiyatı" haline gelen sürecinde izlerini sürmek mümkündür. *Manifesto*'nun hem Marx ve Engels'in hem de kendi önsözlerinde yeniden aktarılan kendi çevirileriyle olan saplantısı edebiyat ve globalleşme hakkında günümüzdeki çeşitli söylemler içerisinde yankısını bulur. *Manifesto*'nun on dokuzuncu ve yirminci yüzyıllardaki coğrafi dağılımı aynı zamanda Avrupalı ve Avrupalı olmayan avangardların haritasını da gösterir. Avangardın uluslararası bir bakışı üzerinde ısrar ederek, onlarla yolculuk eden dergilerde dâhil

19 Aynı zamanda, bakınız, Rienhart Koselleck, *Die Vergangenheit der Zukunft: Zur Semantik geschichtlicher Zeiten* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989).

olmak üzere Romanyalı Tristan Tzara, Fransız Kübist Francis Picabia ve Şilili Vincente Huidobro'nun Avrupalı ve atlantik ötesi yolculuk hatlarının izini sürüyorum. *Manifesto*'nun dağılımının bu metnin dünya edebiyatı statüsünü elde edişini göstermesi gibi, avangard manifestoların taşınması, iletilmesi ve uyarlanmaları, nasıl geniş bir avangardın, uluslararası bir avangardın oluştuğunu gösterirler.²⁰

Bu kitabın başlıca önermelerinden bir tanesi manifestonun nasıl ve neden yirminci yüzyıldaki sanat dünyasına girdiğini açıklamaktır. Sanat manifestosunun sosyalist manifestodan ayrıldığı önemli anlardan bir tanesi, Filippo Tommaso Marinetti'nin faşist Marxizme yaptığı eleştirisidir. Fransız sendikacı George Sorel'den alınan bu eleştiri, orijinal manifestonun komünist öz saygınlığından ayrılmasına ve asıl amacı sanatsal olan fakat artık siyasi bir metin olarak işlev görmeye devam edecek olan yeni bir manifestonun oluşmasını sağladı. "Gelecekçi etki" olarak adlandırdığım gelecekçi manifestoların etkisi, İngiltere ve Latin Amerika'da ve aynı zamanda da İtalya ve Rusya gibi Avrupa'nın yarı taşrasının endüstriyellesmesinden doğan güçlü tepkilerden de anlaşılabilir. Ezra Pound ve Wyndham Lewis gibi faşizm sempatizanları, benim "gerici-kuvvet" olarak adlandırdığım manifesto ile yönlendirilen avangarda karşı tepki gösterdiler. Diğerleri ise İtalya'nın en saldırgan ithal ürününe karşı şüphe duydular, çünkü edebiyat dünyasının alanına propaganda ve reklam formlarını yerleştirdiler. Manifesto ister mutlulukla isterse şüphe ile kutlansın, onunla dalga geçenler de -birçok insan yeni manifesto deliliğine karşı çıkan manifestolar ortaya koydular- dâhil olmak üzere herkes artık ona bağımlı idi.

20 Manifestoların dağılımları takip etme projesi, birden çok antropolog tarafından paylaşılmaktadır, mesela, Mary Ann Caws'ın seçmesi olan *Manifesto: A Century of Isms* (Lincoln: University of Nebraska Press, 2001) ve David Norman Damrosch'un *Longman Anthology of World Literature*, vol. F, ed. Djelal Kadir ve Ursula Heise (New York: Longman, 2004) kitabında bulunan manifesto bölümü.

Marxizm tarihinin *Manifesto*'nun içeriğini kendi pahasına ortaya çıkartması eğiliminde olması gibi, yirminci yüzyıl sanatının çeşitli tarihleri de sanat manifestolarında ifade edildiği düşünülen tanımlamalar ve doktrinlere dayandılar ve bu doktrinlerin ifade edildiği sanat manifestolarını göz ardı ettiler. Bunun tek istisnası, gelecekçi şiiri manifesto formuyla ilişkilendiren Marjorie Perloff'un önemli *Gelecekçi An*'ıdır.²¹ Perloff'un anlatımı, avangard manifestolarının başka birçok şekline ve formuna dayanan çalışmaya etki ederek yakın bir zamanda ele alınmıştır. Mesela, Fransız sembolisti ve İtalyan gelecekçi manifestoları hakkındaki detaylı çalışmalarında Luca Somigli sanatçıları ve reddettikleri sanatı yasallaştırmasına katkıda bulunduğunu göstermiştir.²² Janet Lyon'un grup kimlikleri oluşturmada manifestonun görevini vurgularken ve bunun anlamı her ne kadar Jürgen Habermas'ın da analiz ettiği gibi toplumsal alanın dekorunun ihlal edilmesi anlamına gelse bile çeşitli azınlıkların seslerinin duyulmasının oluşturulmasındaki görevini vurguladı. Sonuç olarak, manifestoların feminist açıdan yeniden yazılmaları üzerine yoğunlaşılması, cinsiyet sorunlarının bu türün kurulmasına ne oranda uygunluk gösterdiğini anlatır.²³

Bu çalışmalara dayanarak, *Devrimin Şiiri*, siyasi olan-

21 Marjorie Perloff, *The Futurist Moment: Avangard, Avant Guerre and the Language of Rupture* (Chicago: University of Chicago Press, 1986).

22 Luca, Somigli, *Legitimizing the Artist: Manifesto Writing and European Modernism 1885-1915* (Toronto: University of Toronto Press, 2003).

23 Janet, Lyon, *Manifestoes: Provocations of the Modern* (Ithaca, Ny: Cornell University Press, 1999). Son yıllardaki manifestolara karşı olan ilgi, Wolfgang Asholt ve Walter Fähnders, *Manifeste und Proklamationen der Europäischen Avantgarde (1919-1938)* (Stuttgart: Metzler, 1995) dâhil olmak üzere Avrupalı araştırmalara kadar uzanıyor. Tarihsel avangard'ı ve manifestolarını inceleyen bir çalışma olan Hanno Ehrlicher, *Die Kunst der Zerstörung: Gewaltphantasien und Manifestationspraktiken europäischer Avantgarde* (Berlin: Akademie Verlag, 2001) ile maalesef, projelerimiz arasında birçok metodolojik fark olduğu gibi oldukça fazla sayıda ortak alan bulunuyor olsa da, bu kitabı, yararlanabilmem için çok sonradan fark ettim.

larıyla yan yana bir şekilde avangard manifestolarını okumaya dair ısrar ile şekillenmiş bir görüş sunar. Ortak bir şekilde kendi manifestolarının üzerinde temellenmeleri sayesinde sosyalist enternasyonal ve milliyetçilik ötesi avangard hareketlerin kendilerini, her ikisinin de kaçamadığı çekişmeli ama samimi bir ilişkiye nasıl bağladıklarını gösterdim. İtalyan ve Rus gelecekçileri siyasi manifestolar yazdılar ve hatta Marinetti siyasi bir yetki elde etmeye çalıştı; Dadaizm, Lenin'in Zürih'teki ve Rosa Luxemburg'un Berlin'deki siyasi mücadelelerini devam ettirmek istedi; Lewis, kadınların seçilme hakkı mücadelesiyle ilgili olan siyasi tavrını açıklamak zorunda hissetti; André Breton, Fransız Komünist Partisi'nin amaçlarını genişletmesini istedi ve Guy Debord gösteriye karşı bir isyan bayrağı açmak istedi. Sanat ve siyaset manifestoları arasındaki çekişme, bu yazarların siyasetten sanatın içine geçme çabaları kısa kaldığı anda ortaya çıktı: Benito Mussolini, Marinetti, Leon Trotsky ve Velimir Khlebnikov'u dizginledi; Fransız Komünist Partisi, Breton'u uzaklaştırdı; benzer bir kaderden kaçmaya çalışan Debord kendi küçük siyasi örgütünü kurdu. Bu rakip manifestoların tarihi, sanat ve siyaset arasındaki ilişki hakkındaki çatışmanın da tarihidir, başka bir deyişle, devrimin en iyi şiiri hakkındaki çatışmanın da tarihidir.

Bu yüzden, bir manifesto çalışmasının ihtiyaç duyduğu şey, avangardlar tarafından kurulan okuma eylemleriyle ilgili konuşma eylemlerinin bir siyaset teorisini birleştiren bir analiz olarak, aynı zamanda, manifestonun da kendi siyaseti olan manifesto şiiridir. Burada elde edilen yöntem-bilimselliğe ait olan şey sahnelebilirlik [performativity] ve teatrallik ile ilgili terminolojik bir çifttir. Siyasi manifestolar, dünyayı değiştirmek ve yarattıkları kelimelerle iş görmek için oluşturulmuş metinlerdirler. J.L.Austin tarafından kullanıldıkları şekilleriyle sahnelebilir [performatif] konuş-

manın en ideal anlarıdır. Bunun tersine, zirve üstü olan birçok açıklamaları ve tiz beyanlarıyla birçok avangard manifesto, sıklıkla aşağılandıkları avangard kabarelerin ve tiyatroların kendi içlerinde mevcuttur. Bu farka rağmen, hem sahnelenebilir müdahale hem de teatral duruş bütün manifestolarda belli bir oranda mevcuttur. Siyasi manifestolar, kendi siyasi konumlarının gerçek güçsüzlüklerini, sıklıkla ve fazlasıyla teatral abartılarla karşılar ve güvensizlikleri, gerçek otoritenin içerisinde konumlanmaktan ziyade yapay bir şekilde oluşturulmuştur. Aynı zamanda, en teatral olan avangard manifestoları bile bazı performatif etkilere sahip oldular ve kendi hesapladıkları teatralite ile tarihte bazı izler bıraktılar. Dolayısıyla, teatralite ve sahnelenebilirlik, bütün manifestolardan bahseden birbiriyle çatışan, etki derecelerine göre, yirminci yüzyılı doldurmuş olan manifestoların farklı çeşitlerini üreten iki ayrı eğilimi tanımlarlar.

Manifestolara odaklanmamdan doğan avangardlar tarihini incelemem, on dokuzuncu yüzyılın manifestoları ile başlar ve 1960'lardaki ve daha ötesindeki, manifesto yazılımının tekrarlanan dalgalarıyla devam eder. Burada, avangard fikrini, erken yirminci yüzyılın belirli bir tarihsel dönemiyle sınırlandıran Peter Bürger'den Perry Anderson'a kadar uzanan eleştirmenlerle ilgileniyorum. Bu orijinal ve sözüm ona avangarda benzeyen 1960'lar ve 1990'lardaki daha sonraki gelişmeler, özellikle de, Bürger tarafından, tarihsel gereklilik ve güçten yoksun olan boş ve zaman aşımına uğramış olan tekrarlamalar olarak göz ardı edildiler. Zaman aşımına uğramış olarak adlandırılma korkusu, maalesef, farklı manifestoların kendilerini cezadan muaf bir şekilde daha farklı manifestolar yaratmaktan alıkoymamıştır. Altmışlarda üretilen manifestoların şaşırtıcı şekildeki çeşitliliği ve oldukça fazla olan sayısı göz önünde bulundurulduğunda, bir şekilde işe yaramayan yüzeysel bir olay

olarak manifestoların yeniden ortaya çıkartılmalarını göz ardı etmek gittikçe zorlaşır.

Altmışlı yılların ötesine uzanan tekrarlanmış bir avangard fikrinden bahsettiğimde bile, mesela, Anderson'un analizinin altını çizen dengesiz büyüme teorisine dayanıyorum. İtalya ve Rusya gibi Avrupa'nın yarı taşralı endüstrilerinde olduğu gibi Latin Amerika'da da üretilen manifestolar hakkında yaptığım tartışmam, modernizmin en radikal şekillerinin en endüstrileşmiş ülkelerde değil, modernizasyon şekillerinin eski üretim şekilleri ve toplumsal örgütlenmelerle şiddetli bir şekilde karşılaştığı yerlerde olmuş olduğunu kabul eder. Fakat manifestonun tekrarlanan dalgaları, radikal modernizmin sınırlı bir şekilde doğuşu yerine her bir tanesi yeni avangardlar getiren modernizasyonun farklı dalgalarını üreten tekil bir süreç ya da dönem olduğunu gösterir. Mesela, Marinetti'nin uçağa ve ilk makine çağına tepki göstermesi gibi Debord da medya tarafından yönlendirilen yeni bir kapitalizm krizine manifestolarıyla karşı çıktı. Aynı şekilde, üretimin daha önceki dışa bağımlılığına ek olarak hizmetlerin dışa bağımlılığı tarafından yönlendirilen bir modernizasyonun başka bir dalgası tarafından oluşturulan günümüzdeki krizin başka bir avangard şeklinin doğumunu sağlayacağı beklenebilir. Bu yüzden, avangardı henüz sona ermiş bir şey olarak değil, tarihsel terimlerin içinde düşünmemiz gerekir.

Dengesiz büyüme teorisinin başka bir zayıf noktası da, ister İngiltere ve Birleşik Devletler, isterse de ancak modernleşebilmiş olan Çin gibi ülkelerde, bu manifestoların etki yaratmalarına izin veren manifestolar trafiğini küçümsemiş olmasıdır. Ancak manifestolara tepkici ya da semptomatik yerine oluşturucu bir rol yükleyebilirsek bu manifestolar yeterince anlaşılabilirler. Dengesiz büyüme teorisi, uyarlamalar, yolculuklar ve çeviriler ile kendi kaynağının

ötesine taşındıktan sonra bu modernizmin çoğu zaman öngörülemeyen etkisi ve tepkisini değil, her şeyden önce, radikal ve avangard modernizmin ilk ortaya çıkışını iyi bir şekilde açıklayabilir.

Avangard sanatının, bu sayfalarda açıklanan geniş ölçekte algılanan tarihi ve coğrafyası, aynı zamanda, bu türün en uzun süren etkisi olarak nitelediğim şeyi gözler önüne serer: Avrupa'da gezinen yüzlerce ve binlerce manifesto, sanatın kavramlanması hakkında niteliksel bir değişim yarattı. Manifestolar ve sanat eserleri arasındaki birleşimlere ve kombinasyonlara, kolâjlara, oyunlara, şiirlere ve teatral sahnelemelere [performance] odaklanarak, manifestonun nasıl sanat eserlerinin içerisine sokulduğunu ve onlar tarafından nasıl asimile edildiğini gösteriyorum. Ortaya çıkan, bir manifesto görüntüsünde beliren ve benim "manifesto sanatı" olarak adlandırdığım şeydir; içe dönük olmaktan ziyade saldırgan; suskun olmaktan ziyade çılgık atan; bireysel olmaktan ziyade kolektiftir. Radikal modernizm ve avangard sanatı, manifestolarda açıklanan teorilere ve öğretilere dayanan bir sanat olmak yerine manifestonun, şiirinin sanat üzerindeki yapısal etkisinin kendisidir.

Yüksek modernizmin somutlaştırılmış işlerine karşı olarak, radikal ve siyasi olarak tanımlanmış olan avangard için kullanılan başka bir isim olabilir. Her ne kadar benim çalışmamın kendisi de, kendisini açıklamış olan çeşitli siyasi ve sanatsal avangardlara dayanıyor olsa da, özellikle, modernizmin kendi otoritesini kurma ve kendi kanonunu oluşturma tutkuları ve (Viktoryan) geçmişi ile olan büyük bağlarını koparma eylemleri gibi manifesto sanatı kategorisi de, modernizmin temel niteliklerine sahiptir. Emin olmak gerekir ki, modernizmin önemli gerginlikleri, manifestonun kolektif saldırıları göğüsleme eğilimi gösterdiği kişisel olmayan bir ayrımı kutlar. Fakat modernist kişiliksizleştirme,

kolektivite içine batmış bir arzuyla yönlendirilmişti, bireyi desteklemek, bir şekilde, *olumsuzlaştırma ile* [*via negativa*], yeni kolektivitenin ortaya çıkmasını sağlayacaktı. Çoğul imzalayıcıları ve kolektif talepleriyle manifestolar, modernizmin umutlarını yerine getirme olarak görülebilirler. Aslında, Ford Madox Ford gibi modernistler ve Lewis ve Pound gibi gerici-kuvvetçiler, yüksek modernizm ve manifesto ile yönlendirilen avangard modernizmi arasında farz edilen ayırıcı çizgi aracılığıyla ortaklaşa projelerden ve ilişkilerden yana olunması gerektiğini düşünen bir gerçek olarak kendi modernist öğretilerinden ve duyarlılıklarından vazgeçmeden manifesto deliliğine kapılmışlardı.

Modernizm ve manifesto sanatı arasındaki farklar ister vurgulanmak, isterse de göz ardı edilmek istensin, bu kitabın mutlak konusunu oluşturan büyük konulara bağlanan bir niteliğe, yani, modernitenin zaman ve mekânına katkıda bulunurlar. T.S.Eliot'un geleneklerin geçmişe dönük bir şekilde olduklarını kavramlaştırması, Breton'un, *Gerçeküstücülük Manifestosu*'nda gerçeküstücüleri *avant la lettre* olarak tanımlaması ve Pound'un arkeolojik kolâjlarının Debord'un, Marx'tan yaptığı alıntı ve yanlış alıntı katmanlarıyla devam eder. Bütün bu figürler, modernitenin belirli geçiciliğiyle, asla tamamen terk edilemeyecek bir geçmiş ile karşılaşmaya devam eden yeni başlangıçların ve ayırımların geçiciliğiyle çatışır. Bütün gerilimleri ve çelişkileriyle, bu geçicilik Aydınlanma Felsefesi ve siyasi beyannamelerde, modernist ilkelcilikte, avangard şiir ve modernist romanda açığa çıkar fakat yine de manifesto türünde olduğundan daha kısa ve dikkat çeken bir şekilde başka hiçbir yerde de kendisine rastlanamaz.

O zaman, *Devrimin Şiiri*, manifestoyu yalnızca kendisi için değil, fanteziler, umutlar, esinlenmeler ve modernitenin kusurlarını üretme ve temsil etme amacı için kullanılan bir

araç olarak da çalışmayı hedefler. Bunların hepsini eleştirel bir çalışmaya tabii tutmak burada ele alınan çalışmanın kendisidir. Eğer manifestonun tarihini anlayabilirsek, kendi zamansal açıklamalarımıza erişebiliriz.

BÖLÜM1

MARX VE MANİFESTO

1.

BİR TÜRÜN [GENRE] OLUŞUMU

Komünist Manifesto, tarihin akışını, herhangi başka bir metinden çok daha vasıtasız ve çok daha derin bir şekilde etkiledi. Paris Komünü, Rus Devrimi ve sömürgeci dünyadaki bağımsızlık hareketleri, bu metinden etkilenmiş olan yalnızca bazı tarihi olaylardır. Tek başına bir metin böyle bir başarıyı nasıl elde etti? Kuşkusuz, bu olayların hiçbir tanesi, kapitalizmin ve sömürgeciliğin tarihleri ya da iki dünya savaşının etkileri olmadan düşünülemez. Üstelik bu büyük tarihsel güçlerin hiçbir tanesi, neden rakibi olan diğer metinlerin değil de yalnızca *Manifesto*'nun böylesi bir merkezi öneme sahip olduğunu açıklayamaz. Bu sorunun cevabının, devrimlerin tarihinde değil, *Manifesto*'nun kendisinde aranması gerekir ve yalnızca içeriğinde değil, aynı zamanda da, bizzat şekli içinde aranması gerekir. *Manifesto*'nun paralel olmayan başarısı, hiç kuşkusuz samimi olan kompozisyonuna bağlıdır, yani Marx'ın ve Engels'in bu metin ile yeni bir türden daha az bir şey yaratmamış olmalarından kaynaklıdır. Bu yeni tür, yepyeni ve endişe verici bir bileşke altında felsefe ve politika, analiz ve hareket, histografya ve müdahale etmeyi bir araya getirdi. Bu kitabın amacı, bu türün özelliklerini anlamak ve on dokuzuncu ve yirminci yüzyılın sanatı ve siyaseti üzerindeki etkilerini ortaya çıkartmaktır.

Her ne kadar, *Manifesto*, başka birçok yazar için manifestonun ne anlama geleceğini tanımlayacak bir metin olarak en önemli ve tek manifesto haline geldiyse de, Marx ve Engels bu türü kendi başlarına yaratmadılar; manifestonun *Manifesto* olmadan öncesine ait sahip olduğu bir tarihi ve bir tarih-öncesi [*prehistorya*] vardır. Bir türün tarih-öncesi anlatmak geçmişe dönük olarak gereklilik arz eden bir

teşebbüstür. ‘Tür’ kelimesinin etimolojik kökeni, kalıtım aracılığıyla niteliklerin ve karakter özelliklerini bir sonraki nesle geçirip, kökenbilim, ebeveynlik ve doğurma kelimele-
rinin biyolojik mecazını çağrıştıırken, manifestonun kendi-
sinin algılanabilinir bir şekle büründüğü zannedilerek ona
ait olan tek bir nesep aramak nafiledir.²⁴ Tek yapabileceği-
miz, tek bir türe indirgenmeyen metinleri adlandırmak ve
karakterize etmek için bu kelimeyi kullanabileceğimiz çeşitli
yolları geriye dönük olarak belirlemektir. Aslında, artık post-
Marx oldukları halde manifesto olarak adlandırılan metinler,
kendilerini bu şekilde sınıflandırmadılar; ancak bundan
sonra onları *Manifesto*’nun habercileri olarak anımsayabiliriz.
Bu türün bir tarih-öncesi, manifestonun içinden çıktığı daha
sonradan anlaşılacak olan ayrı türden olan konulardan
örülmüş olan tek bir metindir.

Manifesto’nun kendi tarihi halen, daha fazla şaşırtıcı-
dır, çünkü ‘manifesto’ kelimesinin bir başlık olarak ilk
göründüğü anlar bile, *Manifesto*’yla zıtlık içindedir: kolektif,
devrimci ve yıkıcı bir ses yerine, ‘manifesto’ kelimesinin
buradaki anlamı bir hâkimin iradesinin açıklanmasıdır.²⁵
Kendi hâkim niyetlerini ve yasalarını bilmelerini sağlamak,
devlet tarafından, ordu tarafından, kilise tarafından, kısacası
otorite sahipleri tarafından oluşturulan bir iletişimdir.²⁶ Bu
kullanım, Birinci Dünya Savaşı’nın İmparator Franz Joseph
tarafından bir ‘manifest’²⁷ olarak ilan edildiği yirminci yüz-

24 Tür üzerine olan makalesinde, Jacques Derrida, bir türe katkıda bulunması için bir metnin hem tür yasalarından alıntı yapması hem de onları yasallaştırması gerektiğini söyler. “The Law of Genre,” *Acts of Literature*, ed. Derek Attridge (London: Routledge, 1992), 221-52.

25 1775’te, mesela, E. Allen şöyle der, “Ben... General’in yazılı manifestosunu Şeflere dağıttım.” *OED*, Sparks Corr. Amer. Rev (1853) I, 463’te alıntılanmıştır.

26 Manifestonun bu otoriter kullanımının en uzatılmış tartışması için, bakınız Somigli *Legitimizing the Artist*, 29ff.

27 Metnin kendisi, “İnsanlarıma [To My Peoples]” (An meine Völker) gibi bir başlık taşıyordu ve genel olarak “Ortaya Çıkartma [Manifest]” olarak tanımlanıyordu.

yıla kadar devam eder. Bunun tam tersi olarak, *Manifesto*, otorite ve güç sahibi olduğu hakkındaki iddiaları doğrultusunda mantıksızdır. Artık eskimiş olan yüklemiyile belirtirsek, her ne manifesto haline getirilmiş ise otorite içinde yer aldığı ve hemen bir eyleme dönüştürüldüğüne dair yapılabilecek olan açıklamaya karşı çıkmaya çalışır. Devrimci manifesto, daha önceki manifestonun üzerine dayandığı otoritenin, sözün ve eylemin birlikteliğini kırarak ve bunun yerine, henüz sahip olmadığı bir otoriteyi gasp etmek zorunda kalacağı, daha az güvenli olmasından dolayı kelimeleri eyleme ve talepleri gerçeğe dönüştürme çabalarında daha saldırgan olacak olan bir türü yaratacaktır.

Manifesto'nun tarih-öncesinde, vahiyin ve görüntüye gelmenin dini eyleminden türeyen, ikinci bir köken vardır. Burada da, bazı şeyler açığa çıkar ve bilinir hale gelirler fakat bu süreç, belirli olmayan sonuçlara ve etkilere sahip olan zor bir süreçtir. Hâkim bir irade bildirmeden, bu gelenek bilir ki, vahiye ulaşmak oldukça ağır bir çalışma gerektirir ve başarısızlığa karşı bir eğilime sahiptir. Her ne kadar, hayal edilemeyen bir otoritenin mutlak kaynağından doğmuşsa da, insan alıcısı için, bu vahiyler ve görüntüye gelmeler, bilinmezliklerle doludur ve bundan dolayı yoruma ihtiyaçları vardır. Birçok dinde, tanrıların belirsiz işaretleri vardır, fakat manifestoya en uygun olanı, vahiyleşmiş dinler olarak adlandırılan, başka bir deyişle, ister yanan bir çalı, bir ses, olgunun vücuda gelmesi ya da Kutsal Kitap şekline bürünme olsun, Tanrı'nın insanlar tarafından idrak edilmesinin merkezi bir olay haline geldiği, İbrahimci dinlerdir. İbranice İncil ve Aziz John'un Vahiy Kitabı (bu vahiy, hem orijinal metinde hem de Vulgate'de, şiddetin kullanıldığı ortaya çıkış anlamına gelen ortaya çıkma [*Apocalypse*] olarak adlandırılmıştır) bu gelenek için önemli metinlerdir ve böyle bir ortaya çıkışın kendi doğasından getirdiği belirsizliğin gösterenidirler.

Manifesto devlete ve onun otoritesine karşı döndüğü zaman, tam da bu dini vahiyin alternatif otoritesine itiraz eder. Böyle bir vahiyin manifestonun tarih-öncesiyle kesiştiği yalnız iki sahnedен bahsedeceğim: Birincisi, Almanya'daki Reformasyon dönemi sırasındaki Martin Luther ve Thomas Müntzer arasındaki Swabia'lı köylü ayaklanmaları tartışması esnasında, ikincisi de İngiltere'deki Puritan Devrimi esnasında Gerrard Winstanley ve Diggers olarak adlandırılan grubun yazışmaları sırasında ortaya çıkar.²⁸ Müntzer, Luther için ne ifade ediyorsa, Winstanley de Cromwell için aynı şeyi ifade eder – devrimin radikalleştiğini. Her iki yazar da, kısa broşürler, açık mektuplar, beyannameler ve ara sıra da olsa manifesto olarak adlandırılan metinlerin hâkim olduğu ateşli bir propaganda savaşının içine kendi iddialarını ekleyerek, haklarından mahrum edilmiş ve eğitim seviyesi oldukça düşük olan bir seçim bölgesinin araçları haline gelirler.

Her iki durumda da, bu iki figürün kendi zamanlarının ötesindeki devrimciler mi yoksa proto-Marxistler mi oldukları ya da sosyal bir vicdana sahip dini fanatikler mi oldukları hakkında tartışmalar olmuştur. Bu tartışmaların ortak mihenk taşı, kendi türlerinin ve retoriklerinin türlerine ait yapmış oldukları seçimler olmuştur, çünkü Müntzer ve Winstanley'in bu devrimci müdahalelerini ve tezahürlerini açık ve kesin bir şekilde ifade etme yöntemleri dini bir vahiydir. Fakat bu dilin nasıl değerlendirileceği açık bir soru olarak kalmıştır. Kendi modern ve devrimci niyetlerini saklamak için şiirlerini geçmişten, İbranice İncil'den ve Vahiy Kitabı'ndan mı türettiler? Kutsal Kitabı kullanmalarının nedeni, kilisenin otoritesine karşı çıkmak için hesaplanmış bir strateji miydi? Ya da bu iki isyancı, devrimci manifestonun öz-otoritesini henüz kavrayamamışlar mıydı?

²⁸ Modern manifesto için Diggers'ların önemi, kimlik bilgilerinin anları olarak Lyon, *Manifestoes*, 16-22'de tartışılmıştır. Lyon, Digger broşürlerinin "grup-tanımlayan-metinler"i olduğunu söyler.

İlk sahne, erken on altıncı yüzyıldaki, Swabia'lı köylü ayaklanmaları sırasında yer alır. Müntzer, çok erken bir yaşta, Luther'in bile bu bağımsız düşünceye sahip olan genç ve asi rahibi yatıştırmak için zorla uyguladığı çeşitli radikal eylemleri tesis etmek zorunda kaldığı, Lutheran Reformizminin en aşırı uç kanattaki bakanı olmuştu. Luther, yeni baskı kültürünü yakalayarak, kendi yaptığı İncil çevirisiyle, Almanya'yı istila ederken, Müntzer, ev sahibini uygun bir ritüel olmaksızın harcayarak ve diğer kilise eylemlerini baltalayarak Kutsal Kitap'ın otoritesi de dâhil olmak üzere, her tür otoriteyi sorguladı ve her türlü otoriteye giderek artan bir şekilde karşı geldi.²⁹ En sonunda, Luther'e karşı, ona 'yalancı doktor' ve 'Wittenberg'deki tanrısız et parçası'³⁰ diyecek kadar küfredencesine ileriye gidecek duruma geldi. Bu tür gerginlikler, Müntzer, 1520'lerdeki çeşitli köylü ayaklanmalarından süpürülünce iyice açığa çıktı. Luther, bir reformist olarak ve köylüler ile hâkim sınıflar arasındaki bir uzlaştırıcı olmaya çalışarak, köylüleri yatıştırırken, Müntzer, kendisini, 1525'deki Mühlhausen şehrinin kurtuluşunda son bulan devrimin ve kendisi tarafından yönetilen devrimci bir konseyin en tepe noktasında görüyordu.

Artık Müntzer, kendisini, kan banyosuyla sonuçlanacak olan bir devrimin sözcüsü ve savunucusu olarak bulmuştu, çünkü Lutherci reformistler ve aristokratik gericiler, çok zayıf bir şekilde silahlanmış olan isyancılar ve onların sözcüsü olan liderlerini kovmak için askerleri bir araya getiriyordu. Bu umutsuz durumun içinde, Müntzer, Ernst Bloch'un, 'devrimin

29 Tezler'inden, İncil'in çevirisine kadar ki Luther'in bütün metinleri, 1518 ve 1525 yılları arasındaki Alman dilinde yayınlanmış kitapların üçte birine denk geliyordu ve Anderson'un da gözlemlediği gibi, Luther, kendi ismine dayanarak kendi kitaplarını satabilen tek yazardı. Bakınız, Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (London: Verso, 1983), 40ff.

30 Thomas Müntzer, "Vindication and Refutation," *The Collected Works of Thomas Müntzer*, çeviri ve ed. Peter Matheson (Edinburgh: T&T Clark, 1968), 332.

teologu' olarak adlandırdığı kişiliğe sahip oldu. Müntzer'in dili daha fazla heyecanlandırıcıydı ve saplantılı bir şekilde, peygamberler ve Vahiy Kitabı'ndan alıntılar yapıyordu. Son olarak, Müntzer, gerçek Hristiyanlık'ın Kutsal Kitap'ta değil, tanrının görüntüye gelişi ve bitmeyen vahiy [*eröffnung*] içinde olduğunu talep ederek ortaya çıkışın aracı haline geliyordu.³¹ Otoritenin kaynağı halen kutsaldı fakat bu metin ve algılayıcısı arasında artık hiçbir aracı metin yoktu. Başka bir deyişle, Müntzer, görüntüye gelen otoriteyi gasp etme sürecindeydi. Sonuç olarak, dili daha da etkin ve saldırgan hale geliyordu. Daha önce, polemik içeren mektuplarını, 'Tanrı'nın hizmetçisi' ya da 'Tanrı'nın sözünün hizmetçisi' olarak imzalarken, artık kendisini, 'Gideon'un kılıcıyla Thomas Müntzer' ve 'Elinde çekiçle Thomas Müntzer'³² olarak tanımlıyordu. Manifesto'nun da öncü metni sayılan Luther'in Doksan-Beş Tezi, halen bir münazaranın [*disputatio*] bilimsel şekline sahipti. Müntzer, kendisini ortaya çıkışın kılıcı ve çekici olarak niteleyerek, bir adım daha öteye gider.

Müntzer'in başkaldırısı, Marx'ın 18inci Brümiyeri'ne karşılık oluşturabilecek Friedrich Engels'in *Alman Köylü Savaşları* çalışmasıyla başlayarak kendi tarihi içinde Marx ve Marxizm için bir mihenk taşı oluşturmuştu.³³ Marx, 1848'deki kaybedilen devrimden sonra tarihsel modelleri bırakıp, devrimin bir şiirini bulmak için çalışmak gerektiği sonucuna varmışken, Engels bunun tam tersini düşünüyordu. "Almanya'nın, diğer ülkelerin büyük devrimcileriyle eşdeğer görülebilecek olan kişilikler ürettiği" (329) bir geçmişe döndü. Bu büyük devrimcilerden bir tanesi, yalnızca Tezler'inin o muazzam etkisinin yeterliliğinden dolayı

31 Ibid., 330.

32 *Thomas Müntzer, Schriften und Briefe: Kritische Gesamtausgabe*, ed. Günther Franz, Paul Krin'in yardımıyla (Gütersloh: Gerd Mohn, 1968), 464, 469, 470, 265.

33 Friedrich Engels, *Der deutsche Bauernkrieg*, Karl Marx ve Friedrich Engels, *Werke*, vol.7 (Berlin: Dietz Verlag, 1960): 327- 413.

Luther'di: "Thurungia'lı Augustine'nin [i.e., Martin Luther] Tezleri, bir tozun tetiğini ateşlercesine doğrudur" (372). Müntzer'in, hem kendi etkisi hem de ona erişmek için kullandığı araçların değerlendirilmesi daha zordur. Her ne kadar Engels, Müntzer'i Luther'den daha radikal bir devrimci olarak görüyor idiyse de, aynı zamanda, onda, halk tabakasından rahipler, fakirleştirilmiş vatandaşlar ve birleşmiş bir proletaryaya ihtiyaç duyduğu anda sömürülmüş köylülerin parçalanmış kitleselliklerini bir arada tutmaya zorlanmış trajik bir devrimcinin izlerini de görüyordu. Aynı şey, Engels'in orta çağa ait bir mistiklik ve küfürden başka bir şey olarak görmediği, Müntzer'in "şiiri" içinde geçerlidir. Her ne kadar, Luther skolâstik tezin alıntılanmış olunan şekline daha sıkı bir şekilde bağlanmış idiyse de, Müntzer'in vahiysel tezahürü, aynı zamanda, teolojinin gerici bir kullanımı olarak geçmişin de şiiridir. Engels'in, köylülerin ayaklanmalarını durduğunu iddia ettiği şey, bu teolojik dildir. Marx kendi arkadaşının değerlendirmesini kabul etmişti: "Alman tarihindeki en radikal eylem olarak köylü ayaklanması teoloji yüzünden başarısızlığa uğradı."³⁴ Fakat Marx ve Engels, Müntzer'inkinin geçmişin şiiri olduğunu söylerlerken haklı olsalar da, kendi modern icatları olan manifestonun oluşması için gerekli olabilecek önemli bir adım olarak görmediler.

Marx ve Engels, Müntzer'in teolojik ve vahiysel kelime hazinesini eleştirirlerken, *Umudun İlkesi* (1954-59) ve *Ütopya'nın Ruhu* (1918) gibi ütopyacı metinlerin yazarı olan Ernst Bloch'u, aynı zamanda da, devrimci bir yazar olarak kutlarlar.³⁵ Birinci Dünya Savaşı sonrası Almanya'sında yaşanan kısa ömürlü devrimin başarısızlığından hemen sonra yazılmış olan *Devrimin Teologu Olarak Thomas Müntzer*

34 Karl Marx, *Zur Kritik der Hegelschen Rechtstheorie*, MEW, vol.1, 386.

35 Ernst Bloch, *Das Prinzip Hoffnung* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1959); Bloch, *Der Geist der Utopie* (Munich: Duncker & Humblot, 1918).

(1921) ile Müntzer yeniden devrimin ve şiirinin başarısı ve başarısızlığı için yapılan bir test konusu haline döndü.³⁶ Marx, Engels ve Georg Lukács, Müntzer’de eski kelimelere takılmış ama kendi döneminin ötesinde olan bir devrimci görüyor olsalar da, Bloch, Müntzer’in teolojisini gelecekteki devrimler için bir model olarak kutlarlar.³⁷ Aslında, Bloch, bu vahiysel açıklamayla o kadar meşguldür ki, kendi metni bile vahiysel bir manifestoya dönüşmüştür: “Bu zaman dönemi tekrarlanacaktır, Batı’nın proletaryan rahmi kendisini yeniden oluşturmak için Mesihsel bir tavrı yeniden getirecektir” (228).³⁸ Bloch fark eder ve yeniden eyleme sokmaya çalışır ki, teolojisinin yalnızca bir eylem dili, “işin vahiysel bir ihtiyacı” değil, aynı zamanda, isyanın da bir dili haline gelmiştir (63). Marx ve Engels, yazılarının manifestoya ait ilk izlenimleri verecek önemli metinler olduklarını fark etmeden Müntzer’in teolojisini göz ardı ederlerken, Bloch, Müntzer’in teolojik dilinin sınırlarını bildirmek için oldukça vahiysel bir moda bürünmüştür. Önerceğim üzere, gerçek, Engels ve Bloch arasında bir yeredir: Müntzer anti otoriterdi fakat yükselişin otoritesine yaslandı; yalnızca bir vahiy modunda olsa da gerekliliklere ait bir kelime hazinesi yarattı.

Her ne kadar Müntzer vahiysel şiddeti çağıran bir dil oluşturmuş olsa da, manifesto, henüz, böyle bir yazının başlığı haline gelebilecek bir tür olarak kabul görmemişti. “Manifesto” başlığına sahip olan ilk devrimci metin, Levellers adlı Puritan Devrimi’nin radikal kanadı tarafından “Yeni Bir Antlaşma ve Manifesto” (1648) başlığıyla yaklaşık

36 Ernst Bloch, *Thomas Münzer als Theologe der Revolution*, Gesamtausgabe, vol. 2 (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1969).

37 Georh, Lukasc, *History and Class Consciousness: Studies in Marxist Dialectics*, çeviri Rodney Livingstone (Cambridge, MA: MIT Press, 1971), orijinal olarak *Geschichte und Klassenbewußtsein*, 1923.

38 Bloch’un, Münzer ile kimlikleşmesini fark eden Fredrich Jameson, Bloch’u, “devrimin teologu” olarak nitelendirir. Fredric Jameson, *Marxism and Form: Twentieth-Century Dialectical Theories of Literature* (Princeton, NJ: Princetoon University Press, 1971), 117.

yüzyıl sonra yazılmıştı. Aynen Müntzer'in, Lütther'in Reformasyon'unun devrimci itkisini sömürmeye çalışması gibi, Leveller'larda, İngiltere'deki Puritan Devrimi'nin 1640'lı yıllarının sonlarına doğru isyankâr taleplerini dillendirdiler. Janet Lyn ve Christopher Hill'in de detaylandıkları gibi, İrlanda'ya karşı yapılan savaş tarafından dağıtılmış olunan askerler, fakir hasatlar tarafından açlıktan öldüler ve bazen manifesto şeklini alan artan radikal talepleri dile getirilen yüksek vergilerin çıkması için baskı oluşturdular.³⁹ Fakat bu başlık, diğer Leveller'ların el yazmaları, hiçbir ayırım gözetmeden "bildirge", "temyiz", "kabul", "çağrı", "öneri", "dilekçe" olarak, başlıkları konabilececek metinleri ayırabilen farklı özellikler ortaya koydular. Aslında, "Yeni Bir Antlaşma veya Manifesto" başlığındaki "veya", hiçbir tanesi belirli bir kural seti uygulamayan manifestonun diğer birçok başlığı arasındaki başlıklardan bir tanesi olduğunu gösterir. Ve "manifesto" ya da "açıklama" kelimesi kendi başına bir yerçekimi merkezi olarak görev görür. Mesela, "Manifestocular Açıklandı" ⁴⁰ başlıklı bir el yazması isteminde bulunan "Bir Açıklama" başlığı taşıyan bir metin vardı. Açıklama, açıklamacılar, manifestolar - bu terimler, yeni bir devrimci tonu belirlerler ya da başka bir el yazması dilinde, devrimci yazının algılanışını "Bütün Tiranlara Karşı, Yenikapı Hapishanesinin Lordlar Kabinesinin Keyfi Ayrıcalıklı Taşlarına ve Diğer Bütün Gasp Ediciler ve Tiranlara Karşı Atılmış Olan Bir Ok" ⁴¹ olarak belirtirler. Müntzer'in şiiri bir çekiç iken, Overton'un el yazmaları bir ok olarak görev görür; her ikisi de tiranın kalbine doğru

39 Lyon, *Manifestoes*, 16ff. Bu türden bir karakterize etme, aynı zamanda da, Christopher Hill, *The World Turned Upside Down: Radical Ideas during the English Revolution* (New York: Viking, 1972), 86ff'e dayanır.

40 *The Leveller Tracts: 1647-1653*, ed. William Haller ve Godfrey Davies (New York: Columbia University Press, 1944) , 276, 286.

41 *The English Levellers*, ed. Andrew Sharp (Cambridge: Cambridge University Press, 1998), 54.

doğrultulmuş olunan tezkerelerdir.

Levellers sisteminin bu dili radikal olabilirdi fakat o da, daha çok ortak kanuna ve Magna Carta'ya referans veren geçmişin bir şiiriydi. Leveller'lar, yalnızca devrimci bir ayaklanma peşinde değildiler, kendileri için daha iyi koşullar arıyorlardı ve karşısında yalvardıkları otoritenin kaynakları doğal ve ulusal haklardı. Fakat devrimin dili, daha ziyade Diggers olarak bilinen ama kendilerini "Gerçek Leveller'lar" diye çağıran güç kaybetmiş olan bir grup tarafından duyulmuştu. Sahipsiz çiftçilerin bir grubu, bu ortak mekânların fiili sahibi olarak St. George Hill, Surrey'deki harcanmış toprağı kazmaya başladılar. Gerekçeleri, mülk hakları değil, Müntzer'in devrimin teolojisi dediğı şeye oldukça yakın bir şeydi. Aslında, asıl yazarları olan Gerrard Winstanley, Yahudi İncil'i ve Vahiysi'nin peygamberlerinden uzun alıntıları karıştırarak Cromwell'e yöneltilmiş olunan sinirli hakaretleri ve okları bu dili vahiysel kehanet ve şiddetin dili içerisinde açıkladılar, Müntzer'inkilerden daha da gelişmiş bir şekilde, Winstanley'in yazıları özel mülke dayanmayan bir toplumun tohumlarını içerir fakat Winstanley taleplerini açığa çıkartılmış bir vahiyle açıklar: "‘Hayat’ kelimesinin takip edilen açıklaması bana Papaz'ımız tarafından verilmiş olunan ücretsiz bir hediye idi."⁴² Müntzer gibi, Winstanley de vahiyin damarı ve aracı haline gelir.

İster *avant la lettre* olan bir komünist isterse de kalbi fakirler için çarpan özellikle de modern bir devrimci ya da kendisini zamanın sonu için hazırlayan dini bir yazar olsun, Müntzer hakkındaki karşılaştırılabilinecek olan tartışma aynı şekilde Winstanley hakkında da olmuştu. Mesela,

42 Gerrard Winstanley, "Tanrının Hizmetindeki Meslek Şeklindeki Bağımsız, Presbiteryen Kiliseler Olarak Adlandırılan İnsanların Çeşitli Topluluklarına [To All the Severall Socities of People, Called Churches, in the Presbyterian, Independent or any other Forme of Profession, in the Service of SS.,God],” *The Works of Gerrard Winstanley*, ed. ve önsöz George H. Sabine (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1941), 445.

Cromwell ve Komünizm (1895) başlıklı kitabında, Eduard Bernstein Winstanley'e, hafiften örtüsü açılmış bir devrimci olarak bakar. Sözüm ona gelişmeci sosyalizmin temel etkeni olarak Berstein, Marx, Engels ve takipçilerinin yapmaya çalıştıkları gibi yedinci yüzyılın devrimci ve modern sosyalizmi arasındaki ideolojik farkı vurgulamaktan ziyade Winstanley'i modern komünizme bağlamak için oldukça uğraşıyordu. Eğer Winstanley modern bir devrimci gibi durmuyor ise bunun tek sebebi, "devrimci tasarımları açığa çıkartmak için bir pelerin görevi gören mistik bir anlatım biçimi içerisine yerleşmişti."⁴³ Gösterme ve saklama ("mistik", "anlatım biçimi", "yerleşme", "pelerin", "tasarım") cümlelerini çoğaltan bu cümle, Berstein'in, Winstanley ve modern devrimciler arasındaki farkı açıklama çabalarını, Winstanley'in ne kadar vahiy diline bağlı olduğunu ve manifestonun kendi modern türünden ne kadar uzaklaşmış olduğunu gösterir.

Bu durum, Müntzer ve Winstanley'in manifestonun ne ölçüde öncülleri olduklarını gösterme eğilimlerinden, yarattıkları türlerden ve formlardan daha ziyade metnlerinin içerikleri üzerine yoğunlaşmış olmalarına bağlıdır. Bu eğilim, her ikisi de, tamamen kullanmış olsalar da, bu kelimeye belirli bir kurallar seti yüklememişlerken bile geçmişe yönelik bir şekilde, her ikisine birden manifesto yazımına ait yinelenen bir tavırda kendisini gösterir. Bloch, Müntzer'in en saldırgan bir şekilde silahlara çağrı yaptığı "Manifest an die Bergkappe" (Dağ Tepesi İçin Manifesto)⁴⁴ metninin başlığını belirler ve Engels, Müntzer'in "Artikelbrief"ini,

43 Eduard, Bernstein, *Cromwell and Communism: Socialism and Democracy in the Great English Revolution* (London: Allen and Unwin, 1930), 117. Aynı zamanda, bakınız, Winthrop S. Hudson, "Economic and Social Thought of Gerrard Winstanley: Was He a Seventeenth-Century Marxist?" *Journal of Modern History* 18 (1946): 1-21; John R. Kott Jr., *The Sword of Spirit: Puritan Responses to the Bible* (Chicago: University of Chicago Press, 1980).

44 Bloch, *Thomas Münzer*, (1969), 64ff.

“Radikales Manifest” (radikal manifesto)⁴⁵ olarak tanımlar. Aynı şey, metinleri manifesto olarak tanımlanan Winstanley için de geçerliydi.⁴⁶ Bu belirleme, bu metinlerin bizim post-Marxist anlamda kullandığımız manifestolar olmadıklarının göstergesidir. Gizli manifestoları saklayan zekice kurgulanan aletler olmaktan öte, Winstanley ve Müntzer’in dini sözleri, Yahudi-Hristiyan vahiysel teolojinin düzeltilmesini açıklarlar. Fakat bu açıklama esnasında, kutsal açıklamalar, Luther ve Cromwell’in otoritesine karşı çıkmak için siyasi eylemler -ok ve çekiç- olma yolunda ilerlerler.

Bu metinler, Müntzer ve Winstanley tarafından, geçmişe yönelik olarak manifesto olarak nitelendirilebilecek tek metinler değildir. Manifesto’nun girdabına sürüklenen bazı bir grup metin, Bağımsızlık Bildirgesi ve İnsan ve Vatandaşlık Hakları Bildirgesi’ni de içerir. Müntzer ve Winstanley gibilerin vahiysel isyanları ve şiddet içeren açıklamalarından çok uzakta olarak, sosyal tarihin, insanların müdahaleleri ve yazıları aracılığıyla şekillendiğine dair inancın ürünleri ve bağımsız siyasi bir iradenin ifadeleri oldukları müddetçe manifestoya bağlıdırlar. Hiçbir dini açıklamaya referans vermeye gerek yoktur; insanlar ve kadınlar kendi amaçlarını açıklayabilirler ve bu türden açıklamalar sayesinde geleceği şekillendirebilirler. Daha önceki manifestolar gibi, açıklamalar, devrim ve devrimci açıklamalara bağlıdırlar, fakat bu devrimlerin kendilerini açıkladıkları dil değişmişti: Daha önceki devrimci literatür Yahudi İncil’i ve Vahiy’si üzerine iken, bu açıklamalar Aydınlanmacı felsefe üzerineydiler.

“Anayasal taleplerin, siyasi manifestoların taleplerine

45 Engels, *Bauernkrieg*, 382.

46 Haller ve Davies, *Leveller Tracts*, 1: Hill, *World Turned Upside Down*, 95; Don Marion Wolfe, *Leveller Manifestoes of the Puritan Revolution* (New York: T. Nelson and Sons, 1944).

nasıl uyum sağladıklarını göstermeye”⁴⁷ çalışarak, Manifesto’yu önceki öncüllerine göre okumaya çalışan Kenneth Burke’dür. Burke’ün de bahsettiği gibi bu ilişki, onları, “Büyük Manifestolar” (345) yapan bütün anayasalardaki temellendirici eylemler içerisinde aranmalıdır: “Gelecekçi, ideal form”dan bahsederken “anayasalar düşmanca aletlerdirler. Açık ya da gizli olan bir düşmanları vardır” (357) der. Burke’ü ilgilendiren şey, bitmiş bir ürün olarak anayasa değil, ilk anlamıyla kullanılan onu anayasalaştırma eylemidir: “1. Anayasalaştırma eylemi ya da süreci, onu yeniden oluşturma eylemi” (341). Bu süreç, bir değeri bir hakka dönüştürür: “Mesela, eğer bir Anayasa bir hakkın ‘devredilemez’ olduğunu açıklıyorsa, gerçekten, ‘bu hakkı devretmeyeceksin’ diyen insanlar tarafından imzalanmış bir metindir” (360). Hakları elde etmek ve yeniden düzenlemekle ilgili bu “agonistik” eylem, belirli bir parlaklıkla *Manifesto*’ya uyguladığı Burke’ün kendi konuşma eylemi teorisinden doğar; aslında, *Manifesto*’yu okuyuşu, anayasalar içindeki gizli manifestoları açığa çıkartmaya çalıştıkları noktaya kadar anayasaların analizlerini açık bir şekilde açıklar.

Manifestoyu anayasaların içerisinde yeniden okurken, Burke, neden bu anayasal metinlerin kendilerini manifestolar olarak konumlandırmadıklarını tam olarak açıklayamaz ve agonistik güçleri ve temellendirici şiddetlerini saklamaya çalışır. Açık bir şekilde polemik bir metin olan Bağımsızlık Bildirgesi bile yeni sistemlerin ve kanunların uygulayıcı bir şekilde kuruluşunda, tarihsel süreç içerisinde aktif bir kırılış olarak insanlar arasındaki bağların koparılışını, sahneliyor olduğu kırılışını açıklar. Aslında, ‘besbelli’ olan gerçeklere, ‘Doğanın ve Doğa’nın Tanrısının Kanunları’na ve ‘Yaratıcı’ tarafından ortaya konmuş olunan ‘devredilemeyen haklar’a

47 Kenneth Burke, *A Grammar of Motives* (1945; Berkeley: University of California Press, 1969), 323.

tekabül eder. Açıklanmış olunan şey, bu haklar, yasalar ve gerçeklerin kendisi değildir, çünkü onların açıklanmalarına ihtiyaç yoktur; zaten bellidirler. Bunun yerine açıklanan asıl şey, kendi kendine konuşmayı içerecek olan tek şey, tek başlarına, “kendilerini [yazarları] ayırma zorlayan nedenleri” yasa çiğnemeleri olarak bu hakların ve yasaların çiğnenmeleridir. Aynı şey, İnsan ve Vatandaşlık Hakları Bildirgesi için de geçerlidir. Burada listelenmiş olunan haklar yalnızca “ortalığa çıkartılmaktadırlar” (*exposer*), böylece Bildirge, “vatandaşlara kendi haklarını hatırlatmak” (*leur rapelle sans cesse leurs droits*) için bir hafıza aleti olarak görev görür. Her ne kadar radikal olsalar da, bu haklar, yaratılmış, sahnelenmiş ve anayasalaştırılmış ya da yapılmış değildirler ve sonuç olarak, açıklamaları bir *poesis*’e ihtiyaç duymaz. Doğal otoriteleri yalnızca kendi içlerinde bulunan hakların zararsızca bahsedilmelerinden kaynaklıdır. Doğa’nın açığa çıkartılmasına ihtiyaç yoktur; bir manifestoya ihtiyaç yoktur. Tabii ki de, Burke, besbelli olan hakların ve anayasalarda bahsedilen doğal hakların arkasındaki agonistik gündemi fark etme hakkında haklıdır, fakat gizli ve açık bir agonizm arasındaki fark manifestonun ayrı bir tür olarak ortaya çıkmasını sağlayan şeydir. Açıklamaları ve anayasayı, ortaya çıkartılmış olunan doğanın koyun derisindeki manifestolar olarak görmek ya da Müntzer ve Winstanley’in yazılarını ortaya çıkartılmış olunan dinin manifestoları olarak görmek yerine, her ikisini de, öz-otoritesini oluşturan, açıklama yapma eyleminin ayrı bir türe kaynaşmadığı bir zaman dilimi içerisindeki manifestonun öncülleri olarak görmeliyiz.⁴⁸

48 Felsefi bir sorun olarak öz-temellendirmenin, çoğu zaman, Descartes ile başladığı söylenilir, *Söylem [Discourse]* eserinde, Chantal Mouffe ve Ernest Laclau tarafından geçmişe yönelik olarak “manifesto” başlığına sahip olmalarının sebebi budur. Ernesto Laclau ve Chantal Mouffe, *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*, çev. Winston Moore ve Paul Cammack (London: Verso, 1985), 2.

Gelecek devrimin şiiri yalnızca Marx ile kendi içeriğine ulaşmadı, aynı zamanda, kendi formunu da oluşturdu ve manifesto kendi konuşma eylemlerini öz-otoriter ve açık bir şekilde “agonistik” beyanlar olarak ortaya koydu.

KOMÜNİST PARTİ’NİN MANİFESTOSU

Marx ve Engels tarafından algılandığı ölçüde, manifesto tarihten, Müntzer ve Winstanley gibi yazarlar tarafından yazılmış olan vahiyssel broşürleri ödünç alıyordu. Aydınlanma felsefesinin özgürlükçü projesini kullanıyordu ve bildirilerin tesis edici haklarının gizli eylemleri üzerinden kendisini tanımlıyordu. Fakat ortaya çıkışa ait olan tezahür, felsefi kendini-temellendirme ve hakların açık beyanları, tek başlarına modern bir manifesto için yeterli değildirler. Manifestonun ayrı bir tür olarak ortaya çıkması için, başka bir dizi eylemlerin ve şartların bir araya gelmesi gerekir. Ve bu eylemlerin ve şartların neler oldukları yalnızca daha sonra geçmişe yönelik olarak oluştu, çünkü Marx ve Engels bile, daha sonra *Komünist Parti’nin Manifestosu* olarak adlandırılacak olan metni hazırlamaya başladıklarında ne yaptıklarını tam olarak bilmiyorlardı.

Aslında, *Manifesto* bir ‘amentu’ olarak, ilmihal şeklindeki inanç makalelerinin bir toplamı olarak tahayyül edilmişti. 1847’deki oluşumdan sonra, Uluslararası Komünist Ligi (Bund der Kommunisten) kendi toplumsal yüzünü nasıl en iyi şekilde temsil edeceğine dair ateşli bir tartışmaya başladı. Londra’daki merkezler, bir ‘Komünist Amentu’ yayınladılar ve iki sene önce, ilmihal şeklinde bir amentu yayınlamış olan Moses Heß, Lig’in, Paris’ten bir değer biçebilmesi için yeni bir uyarlamasını teslim etti.⁴⁹ Yayınladıkları

49 Cf. MEW, VOL.4, 640N237.

amentu, sevgi ve kardeşlik için yapılan çağrılarla ve paraya karşı ateş püskürmeleriyle doluydu; inanç makalelerinden ve onların temellendirilmelerine, şekillerine ve dillerine ait bir düşünceye sahip olmadan yapılan talihsiz fakat hevesli inançlardan başka hiçbir şeyden oluşmuyordu.

Daha iyisini yazmakla cezalandırılan Engels, acımasız bir şekilde Heß'in ilmihaline saldırmıştı. Heß'in amentu-ilmihaline karşı Engels, benzer bir şekilde yalnızca sorular ve cevaplardan oluşan kendi metninin 'Komünizm'in İlke-leri' olarak adlandırılan müsveddesini oluşturdu.⁵⁰ Fakat bu şekil, Marx ve Engels'in akıllarında bulunan daha fazla azim gerektiren görev için yetersiz olduğunu kanıtladı. Marx'a bir mektup yazarak, müsveddesini hazırladığı yeni amentunun şeklinin yanlış olduğunu belirterek, bunu ilk fark eden Engels idi: "İnancın itiraf edilişi hakkında biraz daha düşün. Yapılacak en doğru şeyin, ilmihal şeklinden vazgeçmek ve başlığını 'Komünist Manifesto' olarak koymak olacak."⁵¹ Peki, büyük bir kararlılıkla tehlikeye atılan şey neydi?

Engels 'manifesto' başlığını önerdiği zaman, bu yeni belirlemenin içeriğinin ne olacağından tamamen emin değildi; manifesto yeni bir tür olarak ancak oluşma aşamasındaydı. Engels büyük ihtimalle benzer bir başlığa sahip olan çeşitli devrimci ve devrimci-sonrası başka broşürleri düşünüyordu, mesela, Sylvain Maréchal'in *Manifeste des Egaux* (1796) ya da Victor Considérant'in *Principes du Socialisme: Manifeste de la démocratie au XIX^{ème} siècle* (1847). Manifesto üzerinde çok az etkileri olan bu metinlerin içeriğinden daha önemli olan şey başlıklarının açık bir beyannamenin ilkelelerini onaylamış olmasıydı. Bu ilkeleri benimsemek, Louis Auguste Blanqui gibi kişiliklerle ilişkilendirilen gizemli ve komplo tavırlı eylemlerin hakkından gelme sürecinde bulu-

50 Friedrich Engels, "Grundsätze des Kommunismus," ve *MEW*, vol.4, 361-80.

51 Letter of November 23-24, 1847, *MEW*, vol. 27, 107.

nan Uluslararası Komünist Lig'in tarihinde önemli bir anı oluşturdu.

Fakat Engels bu erken broşürlerin kendi açıklıklarına imrenmek niyetinde değildi; ilmiyal şekline karşı çok belirli bir itirazı vardı: "Belli bir tarih miktarını getirmek zorundayız ve şimdiki zaman buna çok da izin vermiyor. Yazmış olduğumu Paris'ten kendimle birlikte getireceğim; basit bir anlatı olmasına rağmen, çok kötü bir şekilde ve büyük bir acele içinde yazıldı." Bir amentu, bir dizi ilkeleri açıklamak için iyi bir türdür, Engels'in de önermeye çalıştığı gibi, fakat bir 'anlatı' için uygun değildir, özellikle de 'belirli bir tarihi' getirecek bir anlatı için. Engels'in karşılaştığı zorluk, *Manifesto* içindeki merkezi bir özelliğe tekabül eder, yani, tarihsel sürecin anlaşılmasını içerir ve bundan dolayı anlatı ve tarihsellik terimleriyle düşünür.⁵² Sosyal olarak, manifesto, bu bağlamda, tarih üzerine eklemlenmiş bir amentu olarak görülebilir.

Bu tarihin bir kısmı, tabii ki de, sosyalizmin tarihi-dir. İşte tam da burada, *Manifesto* kendisini, artık, 'tutucu', 'küçük burjuva', 'Alman', 'gerici' ya da 'eleştirel ütopyacı' sosyalist olarak adlandırılan sosyalist broşürlerin yazarlarını da içeren bir şekilde öncü metinlerinden ve rakiplerinden farklılaştırmaya çabalayacaktır.⁵³ Fakat *Manifesto*'nun yazmaya çalıştığı şey, yalnızca sosyalizmin tarihi değildi, tarihin ta kendisiydi; artık çok ünlü olmasından dolayı ilk cümlesi, "şimdiye kadar var olan bütün toplumların tarihi, sınıf çatışmasının tarihidir" (89) der. Fakat ikinci cümlede,

52 Hayden White, Marx'ın teorisini, "tarihin felsefi bir savunması" olarak niteler. Hayden White, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1973), 281ff.

53 Karl Marx ve Friedrich Engels, *Manifesto of the Communist Party, Birth of the Communist Manifesto: With Full Text of the Manifesto, all Prefaces by Marx and Engels, Early Drafts by Engels and Other Supplementary Material*, ed. ve dipnotlar ve önsöz Dirk J. Striuk (New York: International Publishers, 1971), 113, 115, 116, 119. 120 içerisinde. Aksi belirtilmediği takdirde, Komünist Manifesto'ya ve bütün önsözlerine yapılan referanslar bu sürüme aittir.

dil, her bir çatışmanın, nasıl “toplumun devrimci bir şekilde yeniden oluşturulduğunu” tanımlayarak, çatışmadan (*Kampf*) devrime doğru değişir. Bir dizi çatışmalar ve devrimler vardır, başka bir deyişle, Marx’ın da devrimci sınıf gibi sınıf olarak adlandırdığı burjuvazinin yaratılışında son bulan bir dizi çatışma ve devrim. *Manifesto*’nun ilk kısmının bütünü, -‘burjuvazi’yi, toplumun bütün katmanlarına yayılan böyle bir devrimci eylemin tek öznesi ve tek etmeni olarak tanımlayan on bir paragraf- burjuvazinin “en devrimci” rolünün ve devrimci kazanımlarının kutlanmasıdır. Aslında, burjuvazi öyle devrimcidir ki, proletaryanın en yeni ve en sonuncu devrimci sınıfını yaratırken son bulur. *Manifesto*’nun ilk bölümü, yalnızca önceki devrimlerin tarihini değil, tarihin *kendisini*, sonuncu ve diğerlerinin hepsini kapsayan büyük bir devrimci ayaklanmalar dizisiyle örülü bir tarihi, bir devrim olarak sunar.

Bu bir devrim olarak, tarih, manifestonun yeni şekline göre yazılmıştır. Marx ve Engels, manifestoyu, ‘yalnızca belirli bir tarihi getirmek için’ değil, başka bir devrimin daha her an beklendiği, Şubat 1848 tarihi olan şimdiki zamana kadar uzanan devrimci bir süreç olarak tarihin belirli bir anlayışını oluşturmak için kullanırlar. Bu historigrafi, Marx’ın manifestonun türünü oluşturduğu duruma tekabül eder. Marx için, manifesto, ne besbelli olan doğruların beyan edilmesi ne de görüntüye bürünen bir vahiydir. Marx’a göre, manifesto, daha önceki devrimci olayları bir araya getiren ve onları yakın gelecekteki eli kulağında olan devrime yönlendirir. Bu devrim olarak, tarih, Marshall Berman’ın *Manifesto*’dan seçerek aldığı bir şeydir. Onun başlık için kullandığı cümlelerden bir tanesiyle, *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor* ile ifade edersek, Berman’ın yarattığı şey, yenilikçi bir öz-yıkım olarak modernitenin bir teorisini

yaratır.⁵⁴ Bu çalışmada, *Manifesto*, burjuva kapitalizminin zıvanadan çıkmış ruhunu sunan ve yankılayan bir metne dönüşür.

Berman, *Manifesto*'nun çılgın düzyazı tarzına ve tanımladığı devrimin ritimlerine alışkındır fakat *Manifesto*'nun burjuva olmayan bir dünyanın müjdecisi ve git-tikçe artan bir şiddet içererek onu yok etmek istediği gerçeğini göz ardı eder. Bu müdahaleci gündem göz önünde bulundurulursa, *Manifesto*, yalnızca, son bir devrim ile sonuçlanacak tarihsel bir süreci tanımlamak istediğini değil, aynı zamanda da, bu devrime de aktif bir şekilde katkıda bulunmak istediğini yazar; manifesto, yalnızca, devrimci bir tarihten bahsetmez, bu tarihi yaratmak da ister. Fakat bu devrimi yapmak için her ne kadar bir zorunluluk getirse de, yalnızca, tarihi anlatmaktan daha fazla şeyler gereklidir. Eğer manifesto gerçekten, tarih yapmak ve müdahale etmek istiyorsa, bir tarihçininkinden daha farklı bir sese sahip olmalıdır. Maurice Blanchot'un, "kısa ve dolaysızdır, kısa ve dolaysız olmanın ötesinde, bütün sözü de kısa devreye uğratar. Artık hiçbir anlam taşımaz fakat acı ve şiddet içeren, kırılma için gerekli olan bir kırılma, bir temyiz de sunar. Ciddi konuşmak gerekirse, hiçbir şey söylemez, aşırılık elindeki tek ölçü olmasından dolayı sabırsız ve sadece aşırı olan bir talebe bağlı olmasından ötürü yalnızca duyurduğu şeyin kendi aciliyetidir"⁵⁵ diyerek nitelediği gibi "siyasi bir sese" sahip olmalıdır. Bu temyize ait ses, "Dünyanın bütün işçileri birleşin!" sloganıyla özetlenebilir, fakat yalnızca bu son çağrı ve toplanma sesiyle sınırlı değildir. Blanchot'un *Manifesto*'nun "sabırsızlığı" olarak nitelendirdiği şey, her şeyden önce kendisiyle ilgili, her ne kadar ateşli ve etkili olsa da,

54 Marshall Berman, *All That is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity* (London: Penguin, 1988).

55 Maurice Blanchot, *L'amitié* (Paris: Gallimard, 1971), 116.

manifestonun gerçek devrimin kendisinden bir saniyelik süre için ayrı olabileceği gerçeğine dair kendisinden başka olan bir çağrıya, bir çığlığa, bir talebe ait bir sabırsızlık halidir.

Devamı niteliğindeki tarihi boyunca, manifesto, konuşma ve eylem, kelimeler ve devrim arasındaki ayrımı etkisiz hale getirme çabasına dair böyle bir sabırsızlık ile tanımlanacaktır. Bu çabanın, her ne kadar, ses fikrinin, manifestonun tonunu ve söylemini, yazının, konuşmanın ve tarihin felsefesini ve tarih yazımcılığının rolünü anlama yöntemini içerlemesi için genişletilmesi gerekli olsa da, *Manifesto*'nun ayrı sesinin oluşumuna dair bir çabaya katkıda bulunur. Manifesto'nun tonu ve sesi yalnızca resmi bir özellik değildir, yeniden kurmaya ya da etkisiz hale getirmeye çalıştığı dünya için bir tavır ve ifade olarak da manifestoyu tanımlar. Hem içeriği hem de formu şekillendiren bu tavrı analiz etmek, yaptıkları ve elde ettiklerinin bir analizi olarak manifestonun şiirselliğinin mutlak görevi olmalıdır.

2.

MARXİST KONUŞMA EYLEMLERİ

Manifesto'nun erken tarih-öncesi, bize, kralların otoriter konuşma eylemleri içinde, yani otorite içinde boğulmuş bir tür sunar ve modern manifesto böyle bir otoriteye devrimci bir şekilde karşı çıkmak için yazılmıştır. Fakat nasıl olurda, modern ve devrimci bir manifesto, statükoyu sorgulayamayacağı bir otoriter pozisyona sahip olmadan bir devrimi planlayabilir? Daha da zor olanı, manifesto yalnızca otoriteye, devrimci konuşma eylemiyle karşı çıkmak istememekte, aynı zamanda, bu konuşmayı, değişimin etkin bir aracı haline getirmek istemektedir. Bu kelimeler nasıl olurda eylemlere dönüştürülebilirler? Böyle bir soruya cevap vermek, üç kavram etrafında kurulabilececek belirli bir Marxist konuşma eylemi gerektirir: (1) otorite ve ona devrimci bir şekilde karşı çıkış, (2) sahnelenebilir ve teatral konuşma eylemleri ve (3) manifestoların kendilerinin içerisinde konuştukları bağlam ve pozisyon. Bu kavramı anlatmak için gerekli olan kavramları bize verecek olan teorisyenler J.L.Austin, Pierre Bourdieu, Kenneth Burke ve Louis Althusser'dir.

Konuşmanın nasıl eyleme dönüştüğüne dair oldukça etkili bir metot sunan Austin'in *Kelimelerle Nasıl İş Görülür* adlı kitabı aracılığıyla, *Manifesto* arzuladığı konuşmanın ve eylemin bir kaynaşmasını analiz etmek için en uygun teoriyi sunuyor gibi görünmektedir. Yola çıkış noktasını baptiz ediliş ve evlilik seremonilerinden alarak, Austin, çeşitli kelimeleri dile getirmenin boş laf üretme olmadığı ama gerçek bir değişimi getirdiği durumları seçer: Bebekler ve gemiler gerçekten baptiz edilirler ve insanlar gerçekten evlenirler. Kelimeler, bu durumlarda, eylemler sergilerler.

Austin'in bakış açısıyla, manifestonun, tekil bir şekilde kurgulanmış olan bir konuşma eylemleri dizgisine sahip olması gerekir ya da çok fazlaca kurgulanmış olsa bile, Austin'in 'dolaylı etkileme sözlerinin [*perlocution*] etkileri' olarak tanımlandığı etkileri zaten gerçek dünya içinde üretirler. Bu türden etkilerin oluşması için gerekli olan şey bir konuşma eyleminin doğru bir bağlamda ve bu türden dönüştürücü konuşma eylemlerini sahneleyebilecek otoriteye sahip insanlar tarafından kullanılarak doğru insan aracılığıyla ifade edilmiş olmalarıdır.

Austin'in konuşma eyleminin, otorite kavramı ile ilişkili olduğunu en açık şekilde ortaya koyan Pierre Bourdieu'dur.⁵⁶ Herkesin ötesinde, Austin'in konuşma eylemlerini sahneleyen papazlar, sulh hâkimleri ve hâkimlerdir. Böyle bir şekilde otoriteye dayanma, manifestonun kendisini analiz edilebilmesi için daha az ideal olan bir şekle sokar; daha önceki otoriter manifestolara karşı bir şekilde, modern, devrimci manifestolar, henüz sahip olmadıkları bir otoriteyi barındırma çabasına girerler. Başka bir deyişle, bu otoriter bağlam ve bunu açıklayacak olan bir uzman, henüz ortada yoktur ve bağlam ve uzmanın yenilmelerini sağlayan da tam bu türden konuşma eylemleridirler. Austin'in terimleriyle, *Manifesto*'nun otorite sahibi olamaması, çelişkili bir şekilde, konuşma eylemlerinin otoriter bir bağlam içerisinde otoriter bir hale düzgün bir şekilde getirilmiş olduklarını garanti haline almak ister. Manifestonun konuşma eylemleri, bu yüzden, getirmek istedikleri değişim tarafından sağlamlaştırılacakları yakın gelecek içerisine konmuşlardır. Fakat bu mükemmel gelecek oluşturulması, yalnızca sıfırlanmış bir umut, bir iddia, bir poz değildir.

56 Pierre Bourdieu, *Language and Symbolic Power*, ed. ve önsöz John B. Thomson, çev. Gino Raymond ve Matthew Adamson (Cambridge: Polity Press, 1991), 107ff.

Muhtemelen, bu sebepten dolayı, Austin, çok etkileyici olan metninin, çığır-açan derslerinin sonunun dayandığı, manifesto türünde yanıldı. Etkilenmiş bir tevazu türü olarak, "Bireysel bir manifesto ilan etmek yerine gittikçe artan bir şekilde meselenin felsefenin bazı parçalarına doğru gittikleri ve gitmeye başladıkları yönü araştırdım."⁵⁷ Her ne kadar, Austin, burada manifesto ile herhangi bir ilişkisinin olduğunu inkâr ediyor olsa da, ona tamamen sahip olmadan sahneleyici bir otoriteye sahip bir konuşma eylemine uzanan bir şeklin bu tür içinde yer aldığını fark eder. Muhtemelen, manifesto hakkında Austin'in pek de sevmediği ve etkileri yalnızca gelecekte ortaya çıkabilecek olan otoritesiz ve mantıksız, projektif ve belirsiz, teatral ve gösterişli bir şeyler vardı.

Austin, manifestoyu reddettiği gibi, bu türü anlamak için çok gerekli olan teatralite fikrini de reddeder. Otorite ile düzgün otoriter bir şekilde desteklenmedikleri için normal konuşma eylemlerinin artık hiçbir göreve sahip olmadıkları bir mekân olarak tiyatroyu reddeder. Eğer sahnede "Yapabilirim" dersiniz, artık, yasal olarak evli değilsinizdir. Buna rağmen, Austin'in teorisi, bu dışlanmış teatralite tarafından avlanmış ve ironik bir şekilde, dramatik edebiyat çalışmaları içerisinde etkilidir. Fakat bu ironi, Austin tarafından tanımlanan birçok sahnenin işlevsel teatralitesinin "eylem", "oynama", "sahnelenebilir" ve başkaları gibi merkezi terimlerine işaret eder. Fakat bu yankılardan daha da önemli olan şey, Austin'ci sahnelenebilir konuşma eylemleri ve Austin'in teorisini baştan aşağıya açıklayan teatral eylemler arasındaki gerilimdir. Konuşma eylemleri, konuşma eylemleri olabilmek için, teatralite tehdidiyle savaşmalı ve onu fethetmelidirler. Teatralite ve sah-

57 J.L. Austin, *How to Do Things with Words* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1962), 164. J. Hillis Miller'a, dikkatimi bu alıntıya çektiği için teşekkür ederim. Miller, aynı zamanda da, bu çözümlemeyi, *Speech Acts in Literature* (Stanford, CA: Stanford University Press, 2001)'de de tartışır.

nelenebilirlik arasındaki böyle bir gerilim, manifestodan başka hiçbir yerde bu netlikte görülmez. Manifestonun teatral olduğunu söylemek, konuşma eylemlerinin, otoritesiz ve otorite sahibi olmak istemeyen bir ortamda oluşmuştur. Fakat manifesto bu otoritesiz ortamda rahat rahat oturmaz; aslında, gelecekte elde edebileceği bir otoriteden ödünç alarak kendi teatralliğini kovmaya çalışır. Bütün manifestolar teatral olan tarafından yönlendirilmiş, onun tarafından sorunlaştırılmışlardır ve hepsi tiyatroyu bir otorite kaynağı haline getirmeye çalışırlar.

Manifestonun teatrallığı, otoritenin gerekliliği için yaptığı projektif ve küstah iddia, edebiyat kulüplerinde, kabarelerde ve tiyatrolarda canlandırılan ve yirminci yüzyılın avangard manifestolarında öne çıkacak olan bir şeydir. Fütüristler ve Dadaistlerin, bu teatral manifestoları, otorite ve değişim için olan arzularına teslim oluyor ve bunun yerine, tiyatro tarafından sağlanan teatral muzipliklerden ve özgürlüklerden zevk alıyor gibi görünüyorlar. Fakat manifestonun teatrallığı ya da bu teatrallikle olan çatışması, *Komünist Manifesto* da dâhil olmak üzere bütün manifestolarda görülebilir. Önsöz, Derrida ve diğerlerinin tiyatronun tarihiyle, özellikle de Hamlet'in babasıyla, bir arada okudukları 'Komünizmin Hayaleti'nin o ünlü çağırılışıyla başlar.⁵⁸ Aynı önsöz, bu teatral ve hayaletli görünümü gerçekliğe çevirmeye çalışır: Marx ise komünizmin hayaletinin yerini komünizmin kendisiyle değiştirmek ister. Manifesto, hayaletleri, gerçekleriyle yer değiştiren enstrüman ve türdür: "Komünistlerin, dünyanın her yerinde, fikirlerini, amaçlarını ve eğilimlerini yayınlamaları ve Komünizmin Hayaletini, bu

58 Jacques, Derrida, *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International*, çev. Peggy Kamuf (New York: Routledge, 1994). Aynı zamanda, bakınız, Martin Harries, *Scare Quotes from Shakespeare: Marx, Keynes and the Language of Reenchantment* (Stanford, CA: Stanford University Press, 2000).

anaokulu-öğretmeni hikâyesinin yerini partinin Manifestosu ile değiştirmeleri gereklidir" (87).⁵⁹ Teatrallik, manifestoyu ziyaret eden hayalet gibi, konuşma eylemlerinin sahne eylemleri dışında başka hiçbir şey olmayacağına dair bir tehdit savurur. Teatrallik, manifestonun kendi amacına ulaşması için savaşıması gereken bir engel olarak görev görür. Şimdiye kadar, *Manifesto*'nunda tavsiye ettiği gibi, komünizm teatral bir olay olmuştur fakat bundan sonra, onu, açık ve gerçek bir şey haline getireceğiz. Okuyor olduğunuz bu manifesto, bu yönde atılan ilk adımdır ve artık tiyatronun sahip olamayacağı bu çağ içerisindeki ilk eylemdir.

Fakat bu açıklama, *Manifesto*'da aktif olan teatrallığı yalnızca olumsuz bir şekilde tanımlar. Fakat *Manifesto*'daki teatral fikirler ve kavramlar, aynı zamanda da, teatrallığın gerekli ve üretken bir görevine işaret ederler. Gerçekten de teatrallığın, doğru bir otoritenin eksikliğinde, her şeyden önce, manifestonun kendisinin konuşabilmesine izin verdiği söylenebilir. Manifesto zaten bir zayıflığın bakış açısından konuşuyor olmasından ötürü, gelecekteki bir otoritenin, hâkim konumdaki pozisyonunun öngörülebilir bir şekilde gasp edilmesinin çeşitli etkileri ve sonuçları olacağını umuyor olmalıydı. Bu anlamda, manifestonun teatrallığı olmadan tek bir kelime bile söyleyemeyeceği bir otorite görünümü sunar. Daha da belirli bir şekilde ifade edersek: teatrallik mutlak bir güçsüzlük ve hâkim olan güvenli bir pozisyon arasındaki mekânı, gasp etme gücünün işe yarayıp yarayamayacağını bilmeden manifestonun sömürüyor olduğu bir oyunu tanımlar. Başka bir deyişle, teatrallik olmadan, hiçbir

59 İklimsel hesaplaşma, aynı zamanda da, iki metinsel tür içerisinde üretilirler çünkü hayalet ve parti arasındaki savaş "hemşirelik hikâyesi" ve manifesto arasındaki bir savaşa dönüşür. Daha sonradan da ortaya çıkacağı üzere, manifesto bir masal-karşıtıdır ve manifesto, kendisini, on dokuzuncu yüzyılın yeniden dirilişinin tepe noktasındaki masala karşı yapılan bir savaş aracılığıyla oluşturur.

pozisyon, hiçbir küstahlık, hiçbir öngörü, hiçbir geleceklik olamazdı; teatrallık olmadan, hiçbir manifesto olamazdı.

Austin'in konuşma eylemleri, kendi iradesine karşı ve garip bir şekilde, manifestoya (tiyatroya da) uygulanabilecek iken, manifestoyu sistematik bir şekilde, tiyatroya bağlayabilecek olan bir konuşma eylemleri teorisini -Kenneth Burke'ün 'dramatizm'ini de- barındırırlar. Dramatizm, açık bir şekilde, dilin ve düşüncenin teatral bir analizini yapmaya kendisini adanmış olan resmi bir sistemdir. Burke, Aristotle'den türettiği beş kavrama ve kategoriye -temsilci, temsilcilik, eylem, amaç ve sahne- dayanan bir şemayı, 'dramatist beşliği'ni' kullanır. Bu kavramlardan dört tanesi (temsilci, temsilcilik, eylem ve amaç), gerçekten dramatik bir kategori olan eylem hakkında farklı perspektifler sunar, beşinci kavram (sahne), eylemin olduğu kurguyu ve alanı tanımlar. Burke'ün elindeyken, bu şema hemen hemen her şeye uygulanabilir. Mesela, idealizm içindeki 'özne' kavramı, Marxizm içinde sunulan hareketleri kısıtlayan ya da kuran materyal koşullar, 'sahne' haline gelirken, teatral bir 'temsilci' anlamına gelecek şekilde çevrilebilir. Aslında, Burke'ün en basit örneklerinden bir tanesi zaten, içindeki, bir sahne olarak düşünüyor olduğu dünyayı dönüştürecek devrimci bir eylem arzusu ve bu dünyanın materyal koşullar tarafından belirleniyor olduğuna dair iddiası arasındaki gerilimi fark edebildiği, *Manifesto*'nun kendisidir.⁶⁰ Burke'ün analizi, tamamen soyut bir analiz, tarihi tamamen silen bir formallik (daha önce detaylandırıldığı gibi, manifestoyu anayasaların içine tekrar okuyabilmek üzerine hiçbir sorun yaşamamasının bir nedeni) üzerine oturmaktadır. Fakat aynı zamanda, sahip olduğu dramatizm, dramadan ödünç aldığı bir avantaja sahiptir ve bu nedenden dolayı, manifestonun teatrallığını de analiz edecek donanıma sahiptir. Burke'ün

60 Burke, *Grammar of Motives*, 200ff.

kelime hazinesi, kendi (Austin) bağlamının bu tür eylemlere izin verebileceğinden emin olamadan, siyasi olarak hükme sahip olabileceğine, sembolik bir eylem olarak anlamlandırılabilirliği umuduna dair bir müdahale yapmak için *Manifesto*'nun arzusunu kayda geçer. Bu yüzden, Burke, Austin'in inkâr etmeye çalıştığı teatrallik ve sahnelenebilirlik [performativity] arasındaki oldukça zor olan işbirliğini, yani *Manifesto*'daki öz-otoriter kurucu teatrallığı algılayabilme yetkisine sahiptir.

Tiyatro tabanlı bir konuşma eyleminin, manifesto içindeki merkezi bir dinamiği yakalamamıza izin vermesi kadar, Marx'ın kendisinin, manifestonun pratikliğine başka bir yoldan, bir felsefe eleştirisiyle, ulaştığını fark etmek önemlidir. Marx'a göre, konuşma ve eylem sorusu, teatrallik ve sahnelenebilirlik [performativity], kendilerini disiplinlere ait bir soru ve yazının şekilleri olarak sunmuşlardır. *Manifesto*'dan hemen önce *Alman İdeolojisi*'nde (1845-46) kaleme aldığı ünlü bir iddiasında, felsefenin kendisine ait hiçbir tarihi olmadığını, ideoloji denilen, hayalet savaşlarından başka bir şey olmadığını vurgular: "Ahlak'ın, din'in ve metafizik'in... kendilerine ait bir tarihleri ve gelişimleri yoktur; kendi materyal üretimlerini ve materyal ticaret icraatlarını değiştiren insanlar, bu gerçeklikle kendi düşüncelerini ve kendi düşüncülerinin üretimlerini de değiştirmiş olurlar."⁶¹ Belirli bir felsefeye değil, felsefenin bütününe saldırmak, Marxizme özgü bir şey değildir ve böylesi bir tavır, kendilerini Marxist bir geleneğin içinde görenlerin dışında yalnızca birkaç tanesini sayacak olursak, Friedrich Nietzsche, Martin Heidegger, Ludwig Wittgenstein, Jacques Derrida, Richard Rorty ve Stanley Cavell dâhil olmak üzere, Marx'tan sonra gelen her modern felsefecide de görülür. Geç modernitenin bu felsefecileri, felsefenin sona ermesi gerektiği görüşünü

61 Karl Marx, *Die Deutsche Ideologies*, MEW, vol.3, 26-27.

taşırırlar ve her bir tanesi, aynı zamanda, felsefenin bir övgüsü olacak bir nihai felsefe yazma cesareti gösterirler. Bu gelenekten medet umarak, Marx için, felsefe yapmak, felsefe yazma eylemini ve felsefe türünün kendisini değiştirmek anlamına geldi. Nietzsche'nin kendine özgü polemik, hikâyeleme ve kehanet karışımıyla yazma tarzı ve Wittgenstein'in *Tractatus* gibi kendi manifestosunu yaratması, Marx'ta yeni bir teorik yazı yaratma eylemiyle karşılanmıştı.

Nietzsche ve Wittgenstein için felsefeden kopuş, dilin epistemolojik krizi ile oluşuyordu ise, Marx için, böylesi bir kopuş zorunluluğu, dilin siyasi, yani felsefenin dilinin siyasi amaçlar için nasıl kullanılacağına dair bir krizdi. 'Feuerbach Üzerine Tezler'in sonuncusu, siyasi bir eylem için kurulacak olan böyle bir arzuyu bir emir olarak nitelendirir: "Felsefeciler yalnızca dünyayı farklı şekillerde yorumladılar; asıl önemli olan onu değiştirmektir."⁶² Ünlü bir açıklamasında, Althusser de, on birinci tezde açıklanan şekliyle böylesi bir felsefeden kopuşun, Marx'ın teorik şaheseri olan *Das Kapital*'deki "bir bilim oluşturma eylemi"nin (*la foundation en acte d'une science*) oluşumuna yol açtığını öne sürer.⁶³ Her ne kadar Althusser'in bilim kavramlaştırması belirsiz olarak kalsa da, buradaki önemli olan nokta, felsefecilerin dünyayı değiştirmesine dair talebi tatmin edebilmek için yeni bir yazın şeklinin geliştirilmiş olmasıdır.

Böyle bir yazın şeklinin, *Kapital*'in, politik ekonominin bir bilimini oluşturacak 'bilimsel' şekline sahip olmadığı, yalnızca on birinci tezi açıkladığını öneriyorum. Bu tez yalnızca, felsefeden kopuşun Marx için neden gerekli olduğunu açıklamaz, aynı zamanda da, bu değişimi, felsefi tartışmaları, tekil, çarpıcı ve yoğunlaştırılmış bir aforizma ey-

62 Karl Marx, "Thesen über Feuerbach," *MEW*⁷T, vol. 3,7.

63 Louis Althusser, Jacques Rancière and Pierre Macherey, *Lire le Capital*, vol. 1 (Paris: François Maspero, 1967), 14.

lemi haline getirmeye çalışır. Fakat bu aforizma, yalnızca, bu türden yoğunlaştırmaları açıklanamaz hale sokan bir bütünü yetersiz ama sıkıştırılmış fragmanları şeklinde sunar. Fakat aforizmanın kendi içerisinde açıklanabilen talebini ve bizatihi şeklini, bir sonuç haline getiren bu tür, manifestonun kendisidir. Tek başına manifesto, Feuerbach üzerine olan on birinci tezin öğütlediği şeyi, yani, yalnızca teoriyi değil, dünyayı değiştirecek olan eylem için de hazırlanmış olan uygulamayı etkinleştirir. *Manifesto*, Althusser'in de talep ettiği gibi, dünya 'bir temellendirme eylemi' içindedir ve yalnızca, böylesi bir temellendirme eyleminden başka hiçbir şeyle ilgilenmeyen bir türün aracılığıyla dünyayı değiştirir.

Nihayetinde, Althusser, sadece kendi özüne ait olan manifestonun teorisini, Gramsci'den alarak, 'manifesto' olarak tanımladığı, Machiavelli'nin *Prince*'ini kullanarak yaptığı bir yorumla geliştirdi.⁶⁴ Bahsettiği gibi, böyle bir başlık, kaçınılmaz bir şekilde -"yakasına yapışarak"- *Komünist Manifesto*'yu çağırıştırır: "[Machiavelli'nin *Prince*'i] devrimci bir manifestodur -Devrimci militanların hayatını bir yüzyıldan daha fazla bir süre boyunca kapsadığı ve kuşattığı gibi Gramsci'nin de, bütün hayatını kuşatan ve kapsayan *Manifesto*'yu düşünmeden kullanamadığı bu terim (i.e. *Komünist Manifesto*)- kaçınılmaz bir şekilde dikkatimizi çeker" (13-14). Gramsci, Marinetti ve onun şiddet dolu manifestolarına, kendilerine özgü devrimci bir karakter atfederek, her zaman devrimin ferahlık veren bir kavramlaştırmasıyla düşündü. Gramsci, burada, Machiavelli'nin 'manifesto'sunun 'eylemin fanatikliği' (*fanatismo d'azione*) ile yazılmış olduğunun altını çizerken, Marinetti kadar Marx'ı da aklından geçiri-

64 Louis Althusser, *Machiavelli and Us*, ed. François Matheron, çev. ve önsöz Gregory Elliott (London: Verso, 1999). Gramsci, *Prens*'i [*The Prince*], bu başlık etrafında hiç bir tırnak işareti yerleştirmeden, bir "manifesto politico" olarak nitelendirir. Antonio Gramsci, *Quaderni del Carcere*, vol. 3, ed. Valentino Gerratana (Milan: Einauchi, 1975), 1556.

yordu. Gramsci'nin manifestoyu, faşist içselleştirmelerinden (aynı zamanda da, Machiavelli'nin siyasi mirasından da) uzaklaştırarak evcilleştirip evcilleştirmedığının düşünülmesi gerekir.

Sonuç her nasıl olursa olsun, önemli olan, Althusser'in bu açıklamayı, manifestonun teorisini yazmak için bir tür olarak ele alınacak bir çıkış noktası olarak görmüş olduğudur. Açıkladığı gibi, manifesto, "diğerleri gibi bir metin değildir; bir taraf tutan ve tarafı olduğu dünyada yer sahibi olan, siyasi ve ideolojik yazın dünyasına ait bir metindir. Daha da önemlisi, müjdesini verdiği siyasi çözüm için oldukça heyecanlı bir cazibeye sahip olan bir metindir... Bir 'manifesto,' yeni yazınsal şekiller içinde yazılmayı talep eder" (23) ve onun "yoğunlaştırılmış, dinç ve heyecanlandırılmış yeni bir tarza ve formata -yaklaşık seksen sayfa-" sahip olduğunu söyler (23). Her ne kadar Althusser 'format'tan bahsediyor olsa da, gerçekten tanımladığı şey, manifestonun eylemci ve müdahaleci şiirselliğini yakalayabilen tonunun ve sesinin, tavrının ve duruşunun bir bileşkesidir. Fakat format üzerindeki bu parlatma, bu yeni türün yüzeyini zar zor tırmalar. Althusser için, bir manifesto, yalnızca bu metnin yaratmış olduğu siyasi aracıyı -yani, prensi- ve metnin kendisine ait olan bir aracıyı tanımlamaz. Zaten bütün aracılıklar -ve otorite- prens ile ilişkili oldukları için, manifesto yalnızca direkt olmayan bir şekilde, bu hayali prensin kendi önerilerini benimseyeceğini umarak bir müdahalede bulunabilir. Bu 'manifesto' -Althusser'e hiç benzemeyen bir şekilde, Gramsci, bu başlık etrafındaki tırnak işaretlerini çok akılcıca yerleştirmiştir- kendisini gerçekleştirebilmek için başka birisinin aracılığına ihtiyaç duyar. Bu durum, devrimin gerçek aracı olan proletaryanın bakış açısıyla yazılmış olunan *Manifesto* için geçerli olan bir durum değildir: "*Manifesto*, kendisini proletaryanın koşulları üze-

rine yerleştirir fakat bu aynı proletaryayı toparlayabilmek için... *Manifesto*'nun oluşturulmuş ve algılanmış olduğu sınıfa dair bakış açısı, ideolojik olarak, proletaryanın kendisinin *bakış açısıdır*. Sınıfa dair bakış açısı ve sınıf partisi, aynı ve tek olan bir sınıfa aittir: Proletarya" (26). Sonuç olarak, bu, Althusser'in ütopyacı ve ütopyacı-olmayan bir manifesto arasındaki ayrımıdır: Metinsel aracılık ve metin tarafından ortaya konan aracılık türü arasındaki uyumdur. *The Prince*'e ait olan ayrım, *Manifesto*'da bir araya getirilir. Teori ve pratik arasındaki karşılıklı destek, *Manifesto*'nun başarısının sırrıdır; kendisinden önce gelen bütün manifestoların geçmişini de kapsayan bir şekilde, manifesto olarak kabul edildiği ölçüde ve manifesto türüne yaptıkları katılımlar bağlamında ölçülmesi gereken manifesto, bildiğimiz kadarıyla, manifestonun kendisinin keşfedilmesine yol açan formeldür.

Fakat eylemin ve teorinin mutlu bir şekilde birleşmesinde bir sorun vardır, yani aracı figür olan proletarya ve *Manifesto*'nun kendi müdahalesini yazmak ve sahneye koymak istediği yer arasındaki birleşim, yalnızca gizli bir çeşit yer olarak var olabilir; Althusser'in formülasyonu ile söylenecek olursa, yalnız 'ideoloji' içinde var olabilirler. Her ne kadar, kapitalizmin ortaya çıkışı, en gelişmiş ülkelerde bir proletarya yaratmış olsa da, bu proletarya, henüz *Manifesto*'nun tanımladığı şeklindeki kadar bilinçli bir proletarya değildir. Hegel'in terminolojisini kullanacak olursak, proletarya kendisi için değil, kendi içerisinde olan bir sınıftır. *Manifesto*, devrimin aracını teorik olarak oluşturur ve bu aracılığı, Althusser'in söylediği gibi, 'proletaryanın bakış açısı'ndan konuşarak, belirler. Fakat proletaryanın ve onun bakış açısının yetersizliği göz önünde bulundurulduğu zaman, manifesto ve proletarya arasındaki kimlik tamamlanmış bir durum değil, yalnızca bir süreç -yalnızca başarılmış bir kimlik değil aynı zamanda bir kimlikleştirme eylemi-

olarak kalır. Başka bir deyişle, her şeyden önce, teori ve eylem arasındaki muhteşem uyumun içerisinde bir ayrım vardır ve bunun anlamı, Machiavellci bir ütopyanın geride kalmış olduğudur; şunu da söyleyebilirim ki, sanki birleşmiş bir proletarya zaten varmış gibi, 'sanki'nin teatral bir şekli içinden konuşulmasına izin veren *Manifesto*'nun kendi içerisinde bir teatralite kalıntısı vardır.

Bu ayrım, kötü bir şey değildir, çünkü *Manifesto*'nun kendisini açmasını sağlayan müdahaleci eylem için bir mekân yaratır. Eğer proletarya kendi içerisinde bir sınıfa dönüşecek ise kendi durumu, kendi sınıf pozisyonu hakkında bilinçli olmalıdır ve bu amaca manifestodan başka hangi tür ile ulaşabilir? Proletaryanın kendi içerisinde bir sınıf olarak varoluşuna dayanmadan, *Manifesto*, böyle bilinçli bir sınıfı ileriye dönük bir tavır içerisinde yaratmalıdır. Son bölümünde bahsettiği toplanma çağlığı olan "Dünyanın bütün işçileri birleşin!" bile böyle bir *poesis* ve eyleme katkıda bulunur çünkü ancak dünyanın bütün işçileri, ancak birleştikten sonra kendilerinin proletarya olduklarının farkına varacaklardır. *Manifesto*'nun diğer cümleleri gibi sonuncu cümlesi de, henüz var olmayan bir okuyucuya yönlendirilmiştir. Sahnelenenebilir bir şekilde hitap ettiği kişiyi, Bağımsızlık Bildirgesi'nin, bu bildirgeyi işleyen temsilciler adına işlem yürüttükleri "iyi" insanları yaratması gibi, yaratır.⁶⁵ Bildirge, siyasi uzmanı, kendisinin yerine geçen bir kişi olarak, temsiliyet terimleriyle açıklar; Bildirge'deki elli iki imza, Gayatri Spivak'ın bu terimi çevirdiği anlamıyla, bir vekil olarak konuşan ve eylem organları olarak işlev gören insanların temsilcileridirler.⁶⁶ *Manifesto*, proletaryanın aynı ve

65 Cf. *Otobiographies: L'enseignement de Nietzsche et la politique du nom propre* (Paris: Editions Galilée, 1984), 19-20'deki benzer bir öz-temellendirme eylemiyle.

66 Gayatri Chakravorty Spivak, "Can the Subaltern Speak?," *Marxism and the Interpretation of Culture*, ed. ve önsöz Cary Nelson ve Lawrence Grossberg (Urbana: University of Illinois Press, 1988), 271-313.

basit bir şekilde vekili olmaktan dolayı mutlu değildir. Daha ziyade, proletaryayı, sahnelenebilir bir şekilde, öz-bilinç sahibi bir uzman olarak yaratmak zorundadır ve bu sebepten ötürü, *Prens*'in bir prens figürü yaratması gibi, proletaryanın kendisine, bir proletarya figürü yaratmanın ne demek olduğunu göstermek zorundadır.

Temsil ve sahnelenebilir bir şekillendirmenin ötesinde, üçüncü bir pozisyondan bahsedilebilir. *Manifesto*, proletaryanın bakış açısından konuşmak istiyorsa da ve öz-bilince sahip proletaryanın neye benzemesi gerektiğini biliyorsa da, bir temkin olarak, bir an olarak, teatral olan proletaryadan medet ummak ve onu sahnelemek için proletaryanın yerine geçmesi gerekir. *Manifesto*, proletarya için konuşur; proletarya'yı - sahnelenebilir bir poesis olarak- yaratır. Ernesto Laclau ve Chantal Mouffe'nın da özlü bir şekilde gösterdikleri gibi, bu yaratım, gerekli bir şekilde açık olarak kalmış olan bir gelecektir: "Siyasi bölünmenin temel prensibi olarak sınıf çatışmasının kabul edilmesi bütün uygulanabilirliklerini geleceğe taşıyan ek olarak işleyen hipotezler yardımıyla tamamlanmaları gerekir."⁶⁷ Kendi içerisindeki bir sınıf tanımından, kendisi için bir sınıf tanımına geçmek için korunmuş olunan bu mekân, *Manifesto*'nun kendisini ileriye, olabilecek olana doğru açmasını sağlar; bu alan, aynı zamanda da, otoriter olmayan ama sahnelenebilir olan poesis'in alanıdır. Bu anlamda, *Manifesto*, yalnızca bir konuşma eylemi şeklini değil, geleceğe ait bir konuşma eylemini de uygular. Bu gelecekçilik, *Prince*'in tamamen ütöpik olan konuşma eylemlerinden, *Manifesto*'nun proletarya ve kendisi arasında mutlak bir kaynaşma hayal ettiği oranda farklıdır. Dolayısıyla, *Manifesto*'nun sahnelenebilirliği, hem siyasi, hem de gelecekçidir. Aksi takdirde, öylesi basit bir

67 Laclau ve Mouffe, *Hegemony and Socialist Strategy*, 151.

emir bile yeterli olabilirdi: “Şimdi Devrim!” – ama bu emir, asla yeterli değildir.

Bu fark edişin bütün gücünü kullanmasına izin vermeden, hem Gramsci’nin hem de Althusser’in fark ettikleri şey, manifestonun bir yazın aracı şekli olduğu ve kendi projesi içinde, tarihin kendisini, bir müttefik olarak algılamaya çalışıyor olsa bile gerçeklikte var olan durumlara kısmi bir şekilde meydan okuyan siyasi söylemin yeni bir şekli olarak kaldığıdır. Fakat her ne kadar, *Manifesto* teatral kalıyor olsa da, yeni bir tür olarak bir tarih ortaya koyar. Bir sonraki bölümün açıklıyor olduğu şey, işte bu tarihtir.

3.

KOMÜNİST MANİFESTO'NUN TARİHİ

Otorite ve yazarlık, teatrallik ve sahnelenebilirlik de dâhil olmak üzere *Manifesto*'nun *poesis*'ini tanımlayan kategoriler, bu metnin kendi tarihi göz önünde bulundurulduğunda farklılaşmış bir şekilde yeniden ortaya çıkarlar. Zaten *Manifesto* proletarya'nın bakış açısından konuştuğundan dolayı, en azından sembolik olarak, bir kolektif, bir parti, Enternasyonal Komünist Lig veya bütün proletarya tarafından yazılmış, yazarı belli olmayan bir metin olarak düşünülemez mi? Bu durum, gerçekten de, *Manifesto*'nun ilk baskısının yazılma şekliydi. Kendi yazarlarının isimlerini göz ardı etti ve kendisini, bu lig adına yazan bir ya da iki yazar olduğuna dair gerçeği belirtmeden ve teatral olarak proletaryanın birliğini yasallaştıran yazarsız bir broşür olarak sundu. Fakat kolektif ruh içerisinde, *Manifesto*'nun kendi içerisinde, daha kısa bir alıntı yapılmış ve Şubat devrimcileri tarafından, bir afiş olarak dağıtılmıştı. *Manifesto*, her ne kadar devrimi başlatmaya çalışan bir metin olsa da, devrimin içinden çıkan bir metin olarak ortaya çıktı.

Fakat bu mutlu hikâye çok uzun sürmedi. Devrim başarısız oldu ve bu sebepten dolayı, en azından o süreç içinde, *Manifesto* da başarısız oldu. Vekâletnamesiz kolektif bir yazarlık ruhu tarafından yaratılan böylesi bir ayırım ucu açık kaldı ve asla kapatılamadı. Bunun tek sonucu, bundan sonra yapılan bütün baskılar aracılığıyla, Marx ve Engels'in, *Manifesto*'nun yazarları olarak tanımlanmasına yol açtı. Bundan daha da önemlisi, daha sonra, bu ayırım bu metnin gerekli gelecekçiliğine, vekâletnamesizliğine ait bir ayna ve bir tiyatro olarak işlev görmesini sağlayan tekrarın ve uyarlamanın tarihlerinin dinamiği olmasıydı.

Şubat Devrimi'nin başarısızlığından sonra, *Manifesto*'nun kendi teatrallliğini kurtarma arzusu, *Manifesto*'nun başarısı her ne kadar şüpheli bir hale gelse de, daha da gerekli hale geldi. Bu şüpheler, her geçen yıl, biraz daha fazla büyüdü ve devrim gerçekleşmeden oluşarak ortadan kalktı. Daha ve daha fazla insan, oluşan olaylardan dolayı güncelliğini yitirmiş, hükmü kalmamış ve zaman aşımına uğramış hale gelip gelmediğini ve yeni eklemelenmenin ya da yepyeni bir manifestonun yazılıp yazılmadığını merak etmeye başladılar. *Manifesto*'yu güncelleştirmenin gerekliliğine dair ilk ipuçları, yazılmasından yalnızca birkaç sene sonra, Engels'in Marx'a, 1852 Ağustos'unda yazdığı bir mektupta ortaya çıktılar, "California ve Avustralya, *Manifesto*'da göz ardı ettiğimiz iki mekân; her ikisinde de, hiçlik içinden yeni pazarlar ortaya çıktı. Bu ikisine ait durumların da eklenmeleri gereklidir."⁶⁸ *Manifesto*, her türlü eklemleme şekline gerekli bir hale bürünüyordu.

Aynı zaman dilimi içerisinde, ikinci bir dinamik de kendisini belli etti. 1848'deki başarısız devrimi takiben bütün Avrupa'yı kapsamış olan tepki tarafından dile getirildiği şekliyle, *Manifesto* tarafından belirtilen komünizm kimliğinin, artık kabul edilmesi gerekiyordu, fakat bu sefer, yalnızca, *Manifesto*'nun kendisine karşı olarak tanımladığı sözde ütopyacı sosyalistler olan kendinden önceki kuşak tarafından değil, aynı zamanda da, kendi çağdaşları olan o güçlü anarşist kanat tarafından da kabul görmesi gerekiyordu. Ellili yılların başlarındaki bir metinde, Marx ve Engels, 'manifesto manyaklığı' olarak nitelendirdikleri durumun etraflarındaki her yerde ortaya çıktığını üzülerek belirtiyorlardı.⁶⁹ *Manifesto*'nun hakiki gücünü tehdit eden işte

68 Engels, *MEW*, vol.28, 118.

69 Karl Marx ve Friedrich Engels, Ernst Dronke ile işbirliği içinde, *Die Großen Männer des Exils*, *MEW*, col.8, 274.

bu metinlerdi. Bu tehdide karşı, *Manifesto*'nun özgünlüğünün korunması gerekiyordu. Yenileme, gözden geçirme ve hatta *Manifesto*'yu tamamen en baştan yazma ya da özgün metnini koruma olarak tanımlanabilececek olan bu zorunluluk, *Manifesto*'nun daha sonraki tarihini belirleyecek olan bir gerginliğin oluşmasını sağladı. Tekrar ve fark, koruma ve eklemleme, bu tarihi tanımlayan kategorileridir.

Koruma ve eklemleme arasındaki gerilim, *Manifesto*'nun 1850 sonrasındaki basımlarında da fark edilebilir. Bu basımlar, yalnızca yazarlarının adlarını sergilemiyorlardı, aynı zamanda da, her yeni basım ve çeviri, iki yazar tarafından yazılmış ya da Marx öldükten sonra Engels tarafından yazılmış olan yeni bir önsöze sahipti. *Manifesto*'nun temellendirme eyleminin kabulü ve yeni koşullara uyma şartları, bu önsözlerde mevcuttur. Bu önsözlerden ilki, Paris Komünü'nden, başarısız olmuş olan bir devrimi takiben, 1872'deki bir Almanca baskı için yazılmıştı. Marx ve Engels'in bu noktadaki konumları, "Bu *Manifesto*'da ortaya konmuş olan genel ilkeler, bir bütün olarak, bugün de doğrudurlar" (129). Tek nitelendirme, somut siyasi ölçüler ve Komünist Parti ve diğer devrimci partiler arasındaki ilişkiyi ilgilendirir. Bu alıntıların, "başka birçok açıdan, çok daha farklı yazılabileceklerini" kabullenirler ve düpedüz "modası geçmiş" olduklarını itiraf ederler (130). Fakat herhangi bir değişim, *Manifesto*'nun temellendirme gücünü ve otoritesini korumakla sınırlı olmak zorundadır; bunu yapmanın da en iyi yolu, Marx ve Engels'in bu önsözde de yaptıkları gibi, *Manifesto*'nun, 'artık üzerinde herhangi bir değişiklik yapmaya hakkımızın olmadığı tarihsel bir metin' olduğunu beyan etmektir. Bu açıklama, *Manifesto*'nun tarihi içerisinde belirleyici bir andır, yani, bu metnin bir tarih haline geldiği andır, *Manifesto*'nun öngördüğü geleceğin artık bir tarih olduğu ve bu metnin, geleceğin bir tarihi olduğunu açıkla-

dıkları andır.

Her ne kadar *Manifesto*'da öngörülen geleceğin artık bir geçmiş oluyorsa da ve de bu yüzden de bir tarih olabilmelerini tehdit ediyor olsalar da, *Manifesto* hiçbir zaman tek bir tarihsel ve güncelliğini yitirmiş bir metin haline gelmemelidir. Bu sebepten dolayı, *Manifesto*'yu 'tarihsel bir metin' olarak tanımlayan cümle, olabilecek bir değişim olasılığı için acilen bir zemin oluşturma çabasıyla nitelendirilmiştir: "1847 ile günümüz arasındaki açıklığı tanımlayan bir girişe sahip eski bir basım ortaya çıkabilir" (130). Eğer *Manifesto*'nun kendisi ve yaptığı eylem tarihsel bir gerçek ise, artık başka türlü bir şekilde değiştirilemez. Fakat bir defa tarihsel bir gerçek olmuş ise, istemsiz olarak güncellenme ihtiyacı içinde olacaktır. Eklemlendirmenin dengeleyici eylemi, hem zaman içinde durdurulmuş, hem de güncel olabilmek isteyen *Manifesto*'yu, hem korumak hem de güçlendirmek zorunda olan giriş bölümünde yer alır.

Marx'ın ölümünden sonra, güncelleme ve koruma süreci daha da yoğunlaştı. Engels'in, 1883'deki Almanca baskı için tek başına yazmış olduğu ilk önsöz, *Manifesto*'yu başka bir yönde sabitleme projesini de ele alır: Bu durum, Marx için bir övünç kaynağıdır. Artık Engels, "temel kurulum, yalnız ve temel olarak Marx'a aittir. Bunu birçok kerele dile getirdim; fakat tam da şu anda, *Manifesto*'nun, onun önünde duruyor olması gereklidir" (133) diyerek, ölmüş olan arkadaşını, *Manifesto*'nun tek yazarı olarak temsil edilebilmesi için büyük acılar çekecektir. *Manifesto*'nun önünde duran bir şey, eklemlenmiş olan önsözü ya da cephesi, artık hiçbir eklemlendirmenin olamayacağını beyan eder: "Ölümünden beri, *Manifesto*'yu yeniden gözden geçirmek ya da eklemlendirmek için daha az düşünce vardır" (132). *Manifesto*'nun 'önünde' yer alan gerekli bir önsöz, artık hiçbir şeyin *Manifesto*'ya eklemlendirilemeyeceğini beyan eder. *Manifesto*,

Marx'ın mirası, vasiyeti ve bildirisi haline gelmiştir.

Fakat *Manifesto*, bir mezar taşı olarak çok uzun süre var olamadı. Önceki önsözlerde, Engels, *Manifesto*'nun gerekli olan tarihselliğine bir sorun olarak değil, bir varlık olarak yaklaşır. Engels gurur duyulacak bir şekilde, "*Manifesto*'nun kendisine ait bir tarihi vardı" (138) diye yazmıştı ve bunun anlamı, mesela, *Manifesto*'nun tarihinin, komünizmin tarihini kaydediyor ve işliyor olduğudur. 1852'den sonraki komünizm, Cologne davasında yasadışı ilan edildikten sonra, *Manifesto*'nun neredeyse "unutulmaya mahkûm" (134) olduğunu öğreniriz; bu aşağı noktayı takiben enternasyonal işbirliği zamanında da, daha az radikal olan işçi birliklerini dışlamamak için değiştirilmeden yayınlanmıştı; fakat 1870'li yıllarda, *Manifesto*, "bütün ülkelerdeki çalışan insanlar arasında elle tutulur bir ilerleme kaydetti" ve tekrar "öne çıktı" (135). Fakat Engels, *Manifesto*'nun yeniden doğmasından memnun değildir, yalnızca komünizmin üçüncü kez yazılan tarihini değil, aynı zamanda da, endüstriyelleşmenin tarihini de kaydettiği diyalektik bir süreç içerisinde, *Manifesto*'nun kendi tarihini de düşünmeye başlar.

Manifesto'nun, Avrupa kıtasındaki geniş ölçekli gelişmenin bir endeksi haline geldiğini söylemek gerekir. Geniş ölçekli gelişme, bir ülkede arttıkça, mülk sahibi sınıflara karşı tavır alır bir şekilde bir işçi sınıfı olarak ayakta durma talebi, o ülkenin işçileri arasında büyür, sosyalist hareket bu kitlelerin içerisinde doğar ve *Manifesto* için gerekli olan talep artar (141).

Manifesto yalnızca komünizmin tarihini kaydetmez, aynı zamanda da, kendi teorisine göre kendi kendisini doğuran

şey olan endüstrileşmeyi de kaydeder. Endüstrileşmenin olduğu yerde proletarya da olacaktır, proletaryanın olduğu yerde komünizm de olacaktır ve komünizmin olduğu yerde de *Manifesto* olacaktır. Bir insan ister bu mantığa inansın isterse inanmasın, Althusser'in, "hiçbir yerden" konuşmak olarak adlandırdığı bu tavır yerine, *Manifesto* kendi açıklama mekânını, ortaya çıkışını ve dağılımını hesaplar ve yansıtır.

Rusya ve sömürge olan yarı-endüstrileşmiş ülkelerde yarattığı devrimlerin ışığı göz önünde bulundurularak, *Manifesto* ve endüstrileşme arasındaki ilişkinin büyük bir netlikle işaretlenmesi oldukça zor iken, *Manifesto*'nun kendi tarihinin, Marxizmin endeksi olduğunu söylemek de oldukça zordur. Bert Andréas ve komünist İtalyan yayıncı Feltrinelli'nin devasal çabaları sayesinde, *Manifesto*'nun 1848'den 1918'e kadar olan dağılımının tarihi elle tutulur bir bilgi havuzunda değerlendirilebilir.⁷⁰ Andréas, (1) kısmi ve tam baskılar, (2) kısmi alıntılar ve (3) planlanmış ve muhtemelen başarısız olmuş olan basımlar ve çeviriler de olmak üzere üç adet ayırımda bulunur. Böylesi ayırım, Engels'in, *Manifesto*'nun artan bir şekilde devrimci eylemin endeksi haline geldiğine dair daha zayıf olan iddiasını da kabul eder. Böylesi bir kısa dönem, on basım, on beş kısmi yayın ve yayınlanmaya çabalanan on dört basım, 1848'den 1852 yılına kadar sürdü. 1853'ten 1863'e uzanan daha sonraki sekiz sene içerisinde, bir adet daha basım ve bir adet daha yayınlanmaya çalışılmış bir basımın olması, yayınlanma anlamında, en az faaliyetin olduğu dönemi tanımlar; bu dönem içerisinde, *Manifesto*, neredeyse yalnızca on iki kısmen yayın ve alıntıyla var olabildi. Her şeyin ötesinde, önemli olan zaman dilimi, *Manifesto*'nun açıklamak istediği ve de aslında yalnızca onun için yazılmış olduğu 1848 devriminin başarısızlığını takip eden tepkisel dönemdir. Bu tepkisel dönemde,

70 Bert Andréas, *Le manifeste communiste de Marx et Engels: Histoire et bibliographie, 1848-1918* (Milan: Feltrinelli, 1963).

Manifesto, gazetelerdeki referanslar ve nadiren yapılan alıntılar aracılığıyla kulaktan kulağa giden bir söylenti olarak dolanımdadır; hayaletten başka bir şey değildir.

İlk enternasyonalin olduğu zaman olan 1864'deki oluşumundan, erken 1870'lerdeki Paris Komünü'nün başarısızlığının ardından devredilişine değin, 15 adet yeni basım, 3 adet denenmiş basım ve 33 adet metinsel sızdırılma ile yumuşamış bir eylemin dördüncü dönemi işaretlenmiş olunur. İlk dönemin tam tersine, basımlar ve alıntılar yapma arasındaki oran artmıştır; daha önce 10 adet basım, 15 adet alıntının olmasını sağlarken, artık 15 adet basım, 33 adet alıntının olmasına yol açıyordu. Yine de, elde edilen başarı, halen orta seviyedeydi. Marx, *Manifesto*'nun, birliğin temel anayasasını oluşturan İngiliz ticaret sendikalarını, Fransız sosyalistlerini ve Rus anarşistlerini birleştirmeye yardımcı olmayacağını biliyordu ve bu yüzden de, İlk Enternasyonal'i ciddiye almadı. Fakat önemli olan şey, *Manifesto*'nun başarı oranının artmış olmasıydı. 10 adet başarılı basım sayısını yakalayabilmek için, ilk dönemin, 14 adet denenmiş basıma ihtiyacı varken, artık 33 adet başarılı basım için yalnızca 3 adet başarısız basıma ihtiyaç vardı. (Aslında, başarı oranı artmaya devam edecektir. Daha ve daha az sayıda başarısız basımlar vardır; mesela, 1874 ve 1918 arasındaki kırk dört senelik dönem içinde Andréas tarafından kaydedilmiş olan 17 adet başarısız basım mevcuttur.) *Manifesto*'nun yavaş ama kesin bir şekilde yayılıyor olduğunu gözlemleyebiliriz. İlk Enternasyonal'in bazı üyeleri, bu yayılımı büyük bir rahatsızlık içerisinde fark ettiler. Mesela, Marx'ın anarşist rakibi olan Mikhaıl Bakunin, Marx ve Engels'i, bir yandan 'metni gizli bir şekilde dağıtmak için çabalarlarken'⁷¹, bir yandan da, *Manifesto*'nun kendisinin artık 'modası geçmiş bir metin'

⁷¹ Bakunin, *Liberté*'ye yazdığı bir mektupta, K.J.Kenafick, *Michael Bakunin and Karl Marx* (Melbourne: A Maller, 1948), 276n.1'den alıntılanmıştır.

olarak nitelendirmek ile suçluyordu.

Paris Komünü'nün bozguna uğraması ve İlk Enternasyonal'in başarısızlığını göz ardı edersek, daha sonraki dört yılı kapsayan 1875'ten 1878'e kadar, 19 adet kısmen yayın ile yılda ortalama 4,75 gibi bir sayıyla (1868'e kadar ki ortalama 1,45'ti) *Manifesto*'dan gittikçe artan bir hızla alıntılanmaya devam edildi, fakat iki adet daha basım çabasının ötesinde, hiçbir yeni basım yapılmadı. Ortada dolanıyor olan şey, *Manifesto*'nun kelimeleri ama kendisi değildi. Erken seksenli yıllar içerisinde, *Manifesto* birdenbire gittikçe artan bir hızla yayılmaya başladı ve bu hız, bir daha asla azalmadı. Daha sonraki sekiz sene içerisinde, her sene yaklaşık 4 adet olmak üzere 37 yeni basım ve 58 kısmi yayın (yıllık ortalaması 4,75'ten 7,25'e artacak bir şekilde) yapıldı. Daha sonraki on yedi yıllık dönemde (1879-94) ise, alıntı oranı ortalama 6,5'ten 10,33'e ve 10,00'a doğru arttı, fakat bu türden yayınları takip edebilmek oldukça imkânsız hale gelmişti; çünkü artık basım ve yayın sayısı takip edilemeyecek bir şekilde artmıştı.

Bu dönem içinde, Marxizm, kendisine rakip olan sosyalist hareketleri ve kuruluşları, özellikle de anarşizmi, bir yana iter. Geç seksenler geldiğinde ise, nihayet, *Manifesto*, yeni bir standart oluşturmuştur ve yalnızca kısmi yayınlarda değil, aynı zamanda da, daha fazla sayıdaki basımlar ve çevirilerle ortaya çıkar. Özellikle Rusya tarafından tetiklenen 1905 devrimi sırasında ve sonrasındaki ve daha sonra da 1917 sonrasındaki faaliyetleri kapsayan 1900 ve 1907 yılları boyunca mevcut olunan faaliyetleri kapsayan iniş ve çıkışlar halen mevcuttur. Aslında bu dönem boyunca, en çok sayıda yayının yapıldığı dönem, sırasıyla 13 ve 10 tanesi, Rusya'da yapılan ve gene sırasıyla 21 ve 24 adet basım sayısı, iki tepe noktasını tanımlayan yıllar olan 1905 ve 1917'dir. Yalnızca bir endeks olmanın ötesinde, *Manifesto*'nun dağıtımı, önce alıntı yapılan kısmi yayınlar ve başarısız sürümler ile daha sonra

ise *Manifesto*'nun kendisinin gittikçe artan başarılı sürümleri ve çevirileri sayesinde gözle görülebilir bir artış yakaladığı 1848, 1871, 1905 ve 1917 yıllarında devrimci yükseliş dönemlerinin izini de sürer. Burada yorumlanan bilgi, her iki Rus Devrimi'nin, *Manifesto*'nun sapanının ne ölçüde temel metin haline gelmesine yardımcı olduklarını gösterir. *Manifesto*, bir dünya edebiyatı metni olarak, tarihteki en çok dağıtımı yapılan, basılan ve çevrilen metin olma yolundadır.

Manifesto, zaman içerisinde çoğalır, fakat ancak, devrimci dönemleri düzenleyen ani çıkış dönemlerinde çoğaltılır. Bu anlamda, devrimci faaliyetlerin en yoğun oldukları dönemde değil de ancak karşı tepkinin arttığı ve statükonun korunduğu dönemlerinde açığa çıkan ve akra-bası olan ütopyadan ayrılır. Eğer ütopyalar, erişilemeyecek olan uzak geleceklere (ya da uzağa fırlatılmış mekânlara) dönüşüm için gerekli olan yeraltı tutkusunu ortaya koyuyor iseler, manifestolar da, devrimci itkilerin yüzeyden kopmalarına ve siyasi güçlerin ve uzmanlıkların benimsenmiş olmalarına izin verir. *Manifesto* ve ütopya, radikal bir değişim için gerekli olan aynı devrimci tutkunun farklı iki şekilde ortaya çıkarılışı olarak görülüyorlarsa da, manifestonun, on dokuzuncu yüzyıl içerisindeki yükselişinin ve yirminci yüzyıldaki hızlı başarısının, ütopyanın yerine geçmiş olduğu doğrudur (Ernst Bloch'un ütopyacı metinleri, manifestonun yirminci yüzyıldaki ütopyacı yazımı, ne ölçüde etkilemiş olduğuna dair çok önemli birer örnek teşkil ederler). *Manifesto*, ütopyaların ne kadar beyhude olduklarını ve en can alıcı soruyu, yani, manifestonun kendisinin de cevap vermeye çalıştığı, oraya nasıl ulaşılabilir sorusunu göz ardı ettikleri müddetçe, ne ölçüde siyasi güçten yoksun olduklarını gösterir.⁷²

72 Ütopya ve manifesto arasındaki ilişki, Fredric Jameson ve Perry Anderson arasında yakın zamanda yapılan bir tartışma esnasında ortaya çıkmıştı. Jameson, iki tür arasındaki rekabeti fark etmeden, ütopyaları, manifestolara

Manifesto, yalnızca geç on dokuzuncu yüzyılda ve yirminci yüzyılın başlarında çoğaltılmadı, aynı zamanda, yine bu dönem içerisinde, Marxizmin *tek* temel metni olma statüsünü elde etti. Aynı zamanda, bu yeni merkezcilik, manifestonun, hafif bir şekilde uyarlanamayacak veya kullanılamayacak bir tür haline gelmiş olduğu anlamına da geliyordu. Marxist geleneğin, öncüllenenemeyen sayıda el yazması, bildiri, propagandacı ve pedagojik metin, tarihsel ve teorik çalışmalar üretmiş olduğu gerçeğinin ötesinde, aynı zamanda da, bu geleneğin “manifesto” başlığını belirli ölçüdeki bir sınırlılık ile kullanarak, onu, milliyetçi partilerin kuruldukları veya yeniden oluşturuldukları önemli anlar veya çeşitli Enternasyonalleri oluşturan temellendirici eylemler dizgisi için kullanılması adına koruma altına aldı.

‘Manifesto’ başlığına dair olan kısıtlama ya da kaçınma, yirminci yüzyılın çeşitli avangard sanat manifestolarının yazarları için asıl meseleyi oluşturacak olan kavramlaştırmayı, yani Komünist Parti’nin devrimin öncüsü haline getirilmesini, Lenin’in *Ne Yapmalı?* (1902) metni kadar açık bir şekilde tanımlamadı. Lenin’in teorisini, kışkırtma ve propaganda üzerine yaptığı vurgusunu ele alırsak, *Manifesto* hakkındaki tartışmaları olduğu kadar, bir tür olarak manifestoyu da sürüncemede bıraktığını belirtmek yerinde olacaktır. İşte burada, muhtemelen daha yetkin olabilecek olan başka bir tanesini yazarak, *Manifesto*’ya dokunmaya ve yeniden gözden geçirmeye dair bir endişenin başlamış olduğunu görebiliriz. Aslında, verdiği başlık dolayısıyla, Lenin

bağlar, Fredric Jameson, “The Politics of Utopia,” *London Review of Books* 25 (January-February 2004):41. Anderson, bu ilişkiyi göz önünde bulundurur ve yirminci yüzyıldaki “ütöpik” metinlerin “manifestonun izleri ile iç içe geçmiş olduklarını” söyleyerek dönüştürücü bir ilişkiye ait bir ipucu verir. Perry Anderson, “The River of Time,” *New Left Review* 26 (March-April 2004): 67.

kendi metnini tamamen farklı olan bir Rus geleneği içine yerleştirmek istiyordu. *Ne Yapmalı ?*'nin kendi başlığını, sosyalist edebiyatın bütün zamanlarının en çok satan kitabı olan Chernichevsky'nin 1863'te yazmış olduğu romanından alır. Açık bir şekilde, melodrama karşıtı bir konuya sahip yarı-ütöfik, yarı-reformist olan bu roman, üretim koşullarının komünal sahipliği altındaki cinsiyet ilişkilerini inceleyen Fourierist teorilerin hepsini bir araya getirir.⁷³ Fakat Lenin'in metni, Chernichevsky'nin ütopyacılığının devamının tam tersidir. Aslında, Lenin, '*Ne Yapılmalı*' sorusuna verilecek cevabı, ütöfik bir roman içerisinde değil, derslerini *Manifesto*'dan alan stratejik ve militan bir broşür aracılığıyla verilebileceğini göstererek, tamamen *Manifesto*'nun etkisi altında yazmıştır.

Yerini değiştirme korkusundan dolayı *Manifesto*'yu göz ardı etmek, bu metnin süregelen öneminde karar kılınan ve sıklıkla rastlanan bir tavır olarak ortaya çıkar. Bu bağlamda, Marx ve Engels'in kendi önsözleriyle kontrol etmeye çalıştıkları şey, yani, *Manifesto*'nun orijinallliği ve tarihselliği arasındaki ikiye ayrılma durumu, Marxizmin kendi tarihi boyunca kendisini hissettirir. Belli bir açıdan bakıldığında, *Manifesto* tarafından tanımlanan tür, derin bir saygı gösterme anlamı içerir. Başka bir açıdan bakıldığında ise, her bir manifesto açık ve sessiz bir meydan okuma olarak da görev görebilir. *Manifesto*, açık bir şekilde bütün görevini yerine getirme başarısını gösteremedi. Yapılması gereken başka bir şey daha vardı, *Manifesto* içinde güncellenmesi ya da ayarlanması gereken başka bir şey daha vardı. Marx'a geri dön-

73 Eşit bir öneme sahip olan, aynı zamanda da, Leo Tolstoy tarafından *Ne Yapmalı?* [What is to Be Done?] başlığıyla da adlandırılan ikinci bir metin ile kurmuş olduğu ilişkidir. Yarı-otobiyografik ve makalesel bir şekilde, fakirliğin köksel nedenlerindeki teorik bir aracılığa dönmeden önce bağış eylemleri sayesinde fakir takımın dertlerini hafifletmeye çalışan bir başkahramanın çabalarını yeniden anlatır.

mek fikri bile, çok az bir fark yaratabilecek bir tekrar demekti ve bu fark, orijinal olan metni tehdit edecekti. *Manifesto*, ilk ve tür-tanımlayan bir manifesto olabilir, fakat bu durum, bu türün, en iyi ve en mutlak şekilde desteklendiği anlamına gelmez. Bu şekliyle, manifesto türü, *Manifesto*'yu daha geride bırakarak, zamanın kendisi içerisinde gelişir. Marxist geleneğin içine düştüğü ikilem, *Manifesto*'yu bir köken olarak kabul etmek için yazılmış olunan önsözler, baskılar ve yeni manifestolar aracılığıyla manifestoyu tekrarlamak ve aynı zamanda da, her ne kadar iyi niyetli de olsa, her tekrarın, *Manifesto*'nun yetkinliğini göz ardı eden farkın belirli bir derecesini kaçınılmaz bir şekilde geri getiren, tekrar ve fark arasında ortaya çıkar.

Tekrar ve fark arasındaki çalışmalar, *Manifesto* tarafından yaratılan Komünist Lig'i takip eden uluslararası komünist kuruluşları başlatan temellendirme eylemleri dizgisini de tanımlamaktadır. 'Uluslararası Çalışan İnsanlar Kurumu Açılış Töreni' metnini, Marx'ın kendisi yazmıştır fakat *Manifesto*'dan alıp koyduğu tek unsur, sonuç kısmındaki slogan idi: "Dünya'nın bütün işçileri birleşin!"⁷⁴ *Manifesto*'dan kaçınmak iyi bir stratejiydi, çünkü Marx, rakibi olan grupları dışlamak istemedi, fakat bu yeni metin ile orijinal *Manifesto* arasındaki ilişkiye dair duyduğu endişesinin belirli bir ölçüde bir rol oynamış olabileceği de doğrudur. Fakat *Manifesto*, yetmişli ve seksenli yıllarda görünürlüğüne arttırdıkça, artık daha fazla bastırılmayacak ya da gizlilik içinde dağıtılamayacaktı. Daha fazla sayıdaki gruplar ve kuruluşlar, her ne kadar kendi ilkelerine tam olarak uymasalar da, bu durumu göz önünde bulundurmamak zorundaydılar ve William Morris ve E. Belfort Bax'ın *Sosyalist Lig Manifestosu* (1885) gibi, dikkatli bir şekilde *Manifesto*'ya atıfta bulunan ve

74 Daha sonra, Marx, bu metnin Almanca çevirisine, "Ortaya Çıkartma [Manifest]" olarak atıfta bulunur. *Karl Marx Friedrich Engels Gesamtausgabe (MEGA)*, seri 1, vol. 20 (Berlin: Dietz Verlag, 1977), 920.

hatta ondan direkt olarak alıntı yapan ulusal partiler kuruluyordu. *Fransız Komünist Partisi Manifestosu*'nu yazma sürecinde, Paul Lafargue, Temmuz 1880'de açık bir şekilde Marx'la görüştü.⁷⁵ *Manifesto*'yu önemli ve temel bir metin olarak göz önünde bulunduran en güçlü ve tek sosyalist parti olarak, on dokuzuncu yüzyıl sonlarında dünyadaki en büyük sosyalist parti haline gelmiş olan Alman Sosyalist Partisi (SPD) idi. Bir ulusal ve uluslararası kurulum olarak *Manifesto*'nun içeriği hakkında bir mutabakata varamamış olsalar da, *Manifesto*, onlar için olağandışı bir konuma sahip olmuştu ve bu konumla orantılı olarak, doğru bir manifestonun nasıl olması gerektiğini tanımlayacak bir konuma gelmişti.

Manifesto'ya atıfta bulunma arzusu ve ihtiyacı, İtalyan olanı hariç, diğer bütün Avrupalı sosyalist partiler, İkinci Enternasyonal'in uluslararası etiğini çiğneyerek savaşın hareketlendirilmesi ve bağlamlaştırılması için oy kullandığı, Birinci Dünya Savaşı sırasında İkinci Enternasyonal'i yeniden canlandırma ve yenisiyle değiştirme çabaları esnasındaki kadar güçlü değildi. Uluslararası bir komünist kurulumu yeniden oluşturma görevi, artık, orijinal *Manifesto*'ya geri dönmeye ait bir görev olarak görülmeye başlanmıştı. Üçüncü Enternasyonal'in İkinci Kongresi, 'bir manifesto şekli'nde yazılmasını açıkça talep eden ve Leon Trotsky tarafından kaleme alınan *Dünya'nın İşçilerine Ait Uluslararası Komünist Manifesto*'sunu (1920) yayınladı. Böyle bir tür için yapılan seçim, *Manifesto*'nun tarihselliğini ve gelecekçiliğini hemen ortaya koyar: "Hareket, *Komünist Manifesto* tarafından tanımlanan şekilde oluştu. Biz, komünistler, ... kendimizi, programı 72 sene önce kabul edilen davanın takipçileri ve onların mirasçıları olarak tanımlıyoruz."⁷⁶ *Manifesto*'ya yapılan

75 Marx'ın köşelerde kullandığı notları, *MEGA 1*, Vol. 25, 468-86'da korunmuşlardır.

76 Leon Trotsky, *Manifesto of the Communist International to the Workers of the World*, Leon Trotsky, *The First 5 Years of the Communist*

bu atıf, yeni oluşturulmuş olunan Üçüncü Enternasyonal'in otoritesini, geçmek bilmeyen ve çeşitli çabalarla ve 2,5'uncu Enternasyonal adıyla ayakta durabilen İkinci'sinden kalmış olan izlere karşı desteklemek için yapılmıştı.

Benzer bir dinamik, kendisini ulusal bir seviyede de hissettirdi. Savaş sonrasındaki Almanya'da, radikal bir grup, Spartacus-Bund (Spartacus Kurulumu) adıyla itibari sarsılmış olunan SPD'den ayrıldı. Bu kurulum, kendisini, Alman Komünist Partisi (KPD) adı altında, bir parti olarak oluşturmaya karar verdiği esnada, bunu *Spartacus Manifesto* olarak adlandırılan metin aracılığıyla yaptı.⁷⁷ Spartacus Kurulumu'nun açılış konuşmasında, Rosa Luxemburg, bütün komünist manifestoları tanımlayan tekrar ve fark ikileminin çok çarpıcı bir özetini sundu. İkinci cümle, 'yeni bir zemin' üzerinde 'yeni bir parti'nin kurulması gerektiğini açıklar, fakat bu yenilik, aynı zamanda da, "Marx ve Engels tarafından yetmiş sene önce başlatılan ince çizgi"nin⁷⁸ de takip edilmesini önerir. Luxemburg'un, *Manifesto*'ya dönme arzusu o kadar güçlüdür ki, *Manifesto*'larının bazı kısımlarının, 'kısmen güncelliğini yitirmiş' (*stellenweise veraltet*; 396) olduğunu düşündüklerine dair 1872'de yazmış oldukları önsözlerinde yapmış oldukları yorumlarda dâhil olmak üzere, Marx ve Engels'in kendi önsözlerinde önerdikleri hafif yeniden gözden geçirmelerden bile rahatsız olmuştu. Hiçbir yorum, ayarlama ya da nitelendirme olmaksızın, *Manifesto*'nun kendisine ulaşabilmek için, Luxemburg, bu önsözlerden daha da gerisine gitmek ister. Luxemburg, 'güncelli-

International, vol.1 (New York: Monad Press, 1972), 19.

77 Orijinal başlık, Solcu bir dergi olan *Die Rote Fahne*, Kasım 26, 1918'de yayınlanmış olunan "Richtlinien für die Arbeiter – and Soldatenräte Deutschlands" [İşçiler ve Askerler Konseyi İçin İlkeler] idi. Daha sonra, ancak, temellendirici bir güç elde ettikten sonra "manifesto" olarak adlandırıldı.

78 Rosa Luxemburg, "Unser Programm und die politische Situation: Rede auf dem Gründungsparteitag der KPD (Spartacusbund), Aralık 31, 1918", Rosa Luxemburg, *Politische Schriften*, ed. ve önsöz Ossip K. Flechtheim (Frankfurt am Main: Anthancum, 1987), 395.

ğini yitirmiş' olan orijinal kısmın dikkatlice tefsir edilmesi için 'güncelliğini yitirmiş' olmanın çok ötesinde, bu önermelerin günümüzdeki en güncel olanları olduğu tezine varmıştı.

Marx ve Engels'in iç görülerini göz ardı etmemizi öneren bu radikal dönüşümün, temize çıkması gerekir; böyle bir haklılaştırma durumunu, Luxemburg, 'o dönem için hata olanın bugün için doğru hale gelmiş olduğu'nu iddia ettiği 'tarihsel diyalektik' (397) olarak tanımladığı kavramın üzerine inşa ederek öneride bulunur. Marx ve Engels'in bile, özellikle de onların, eğer bugün yaşıyor olsalardı, kendisiyle aynı fikirde olacaklarını ve kendi nitelendirmelerini geriye çekeceklerine dair bir iddia ile ortaya çıkar. 'Bugün için,' der Luxemburg, 'Marx'a geri dönmüş durumdayız ve onun göstereni altındayız' (403). Luxemburg'un 'sözleşmeli bir metin' (*Urkunde*; 404) olarak nitelendirdiği *Manifesto*, geçerli olan tek metindir. Luxemburg, Marx ve Engels'e karşı gelebilecek gibi görünme pahasına, orijinal manifestoya dönüş yapmak için bir çağrıda bulunur. Eskisini kabul edebilmemiz için yeni bir manifestoya ihtiyacımız var fakat bu kabul edilişin işe yarayabilmesi için, yeni manifestonun kendisini silmesi ve alçakgönüllü bir şekilde de, Marx'ın gölgesi altında yaşayabilmesi gerekir.

Bu konuşma, tarihin ve tarihselliğin, manifestonun eylem için olan arzusunun ne kadar derinde yatıyor olduğunu gösterir. Orijinal *Manifesto*'ya dönmek, eyleme geri dönmek demektir; bir kere daha, devrim, "inanılmaz bir hız ile" (425; Luxemburg'un vurgusu) yaklaşarak geleceğin içinde yerini almaktadır. Geç kalmış olma, doğrudanlığa ve Marx'ın etkisiz hale getirme endişeleri, eylem için gerekli olan doğru anı kaçırma hakkındaki tedirginliğe dönüşür. Manifestonun kendisiyle olan sabırsızlığı, *Spartacus Manifesto*'sunun sonundaki, metin ve eylem arasındaki dikiş üzerinde belirli açıklık ile ortaya çıkar: "Boş manifestolar, platonik

çözümlemeler ve yüksek sesle ifade edilen kelimeler dönemi artık geride kalmıştır! Enternasyonal için gerekli olan eylem anı gelmiştir!”⁷⁹ Manifesto ne kadar kısa ise o kadar iyidir, bu mantık işe yarar, fakat muhtemelen, çelişkili bir şekilde, bu emir aşırı bir uca, yani, en iyi manifesto, hiçbir manifesto değildir noktasına çekilemez. Manifestonun en kısa şekli bile, bütün yazımın ve bütün ertelemelerin eleştirileri de dâhil olmak üzere bu sabırsızlığı ve aciliyeti ifade etme ihtiyacı içerisinde; en küçük bir erteleme bile, eylemin artık daha fazla ertelenemeyeceğini talep etmek için gereklidir.

Geriye kalan şey, “Şimdi eyleme geç” ya da “Daha fazla konuşmayalım” ya da “Artık, bu sonuncu cümleyi bitirdikten sonra, daha fazla cümle kurulmayacak; konuşmayı ve yazmayı bir kenara bırakacağız ve en sonuncu şimdii söyler söylemez eyleme geçeceğiz: Şimdi!” Bu sonuncu “şimdi” söylendikten sonra eyleme geçme aciliyetini vurgulayan ve eylemin kendisini bir kez daha erteleyen bir ünlem işareti şekline bürünmüş olunan daha fazla erteleme vardır. Sessiz ifadesinde, ünlem işareti halen eylemi taklit eder; bu halen, bir çeşit eylem olmasına rağmen doğru olanı değildir. Ünlem işareti, manifesto ve devrim arasındaki bir tane daha dikiş, bir tane daha aracı, bir eylemden ziyade, muhtemelen yeterince eylem olmayan bir metindir. Bu anlamda, manifesto kendisini eylemin sınırında olduğunu hayal eden ve bu eylemi önceden gören, hazırlayan, örgütleyen ve muhtemelen, yalnızca hazırlayıcı bir şekilde de olsa ona zaten katılan bir türdür. Manifesto, yalnızca, kendi sonunu bekleyemez ve bu yüzden, umurunda olan tek eylem, gerçek eylem başlayabilir. Manifesto, kendisine karşı

79 Klara, Zetkin, Rosa Luxemburg, Karl Liebknecht ve Franz Mehring, *Spartacus Manifesto, The Weimar Republic Sourcebook*, ed. Anton Kaes, Martin Kay ve Edward Dimendberg (Berkeley: University of California Press, 1994), 38 içerisinde. İngilizce çevirisi ilk defa, *New York Times*, Kasım 29, 1918’de yayınlandı.

sabırsız olan ve gözünün önüne getirdiği eylemi kendi dilinin parçası haline getirmeye çalışırken bile konuşmayı bırakıp, eyleme başlayan bir türdür. Komünist manifestoların tarihi, ilk başta, komünist manifestoların bir tarihi olduğu gerçeği, ertelemeler ve başarısızlıkların, her şeyi dönüştüren sonuncu bir devrimin endeksidir. Böylesi bir devrimin eksikliği, bu manifestoların agresif yüzeylerinin altında bulunabilececek melankolik tonu yaratır. Bu yüzden, siyasi manifestoların, onları sonlandırmak için ellerinden gelen her şeyi yapsalar bile bütün manifestoların bağlı oldukları ertelemeleri içeren, devrimin berbat bir şekilde ertelenmelerinin tarihi olan alçak bir sesi vardır.

Yirminci yüzyıl devam ettiği müddetçe, tekrar ve fark arasındaki ikilem artan bir şekilde ortaya çıktı. Daha önceki Birinci Dünya Savaşı sonrası dönemin temellendirici eylemlerini takiben Joseph Stalin'e karşı otuzlu yılların sonlarında oluşturulan cephe, otoritelerini *Manifesto*'dan türeten başka birliklerin ikinci bir dalgasının oluşmasını yaratmıştır. Aralarında en bariz olanı, Trotsky tarafından, sürgündeyken, Meksika'da kaleme alınan, *Dünya Proletarya Devrimi ve Emperyalist Savaş Üzerine Dördüncü Enternasyonal Manifestosu* tarafından bildirilen Dördüncü Enternasyonal'dir.⁸⁰ Üçüncü Enternasyonal'in temel manifestosunun İkinci'sine karşı yazılmış olması gibi, Dördüncü Enternasyonal'in temel manifestosu da Üçüncü'süne karşı yazılmıştır. Bu manifesto da, bir aciliyet durumu içinde yazılmıştır. "Dördüncü Enternasyonal'in Ortaya Çıkarılış Konferansı, Sosyalist Devrim'in Dünya Partisi, ikinci emperyalist savaşın dönüm noktasında toplanmaktadır" (183) cümlesiyle başlar ve "Dördüncü Enternasyonal açık ve doğrudan bir şekilde, şu anın, bu savaş ve bu savaşa katılanlar hakkındaki fikirlerini beyan etmesi için

80 *Writings of Leon Trotsky*, ed. Naomi Allen ve diğerleri (New York: Pathfinder Press, 1973); (1939-40), 183-222.

doğru olduğunu düşünüyor,” derken manifestonun açığa çıkartma eylemine atıfta bulunur.

Açıklık ve ortaya çıkartma kavramı burada daha büyük bir öneme sahiptir, çünkü Avrupalı Sosyalistleri şaşkına uğratacak bir şekilde, Hitler-Stalin Paketi’nin gizliliğine karşı çıkar. Aslında, devrimden hemen sonra İnsanların Dış İşleri Komiseri olarak Trotsky, Car’ın gizli diplomasisine ait metinleri, yeni Sovyet devletinin açıklanmış ve ortaya çıkarılmış olunan dış politikasına karşı bir şekilde açığa çıkartmayı kendisine görev olarak atfetmiş olan Trotsky, “Diplomasinin gizli metinlerinde geçtiği üzere hâkim sınıfların işlerini bütün dünyanın gözleri önüne sererken, dış politikamızın değiştirilemez temelini oluşturan başvuruyu kendilerini paralayarak kitlelere sunuyoruz: ‘Bütün toprakların proletaryaları, birleşiniz!’”⁸¹ der. Fakat Dördüncü Enternasyonal’in temel metni için, açık ve ortaya çıkartılmış olana dair bir ithaftan daha fazlası gerekliydi. Trotsky’nin önceki manifestosundaki gibi, *Manifesto* ile kurulabilecek olan daha doğrudan yapılabilecek bir uzlaşma gerekliydi. Böyle bir uzlaşma, bu yeni metnin ilk sayfalarında da yer alıyordu: “Yaklaşık bir yüzyıl önce, ulusal devlet halen göreceli bir ilerici etken iken, *Komünist Manifesto*, proletaryanın hiçbir anavatanı olmadığını iddia ediyordu” (190); yeni manifesto, işte bu alıntıdan kendi otoritesini ve merkezi kavramlarını türetiliyordu.

Üç sene önce, *Manifesto*’nun doksanıncı yıldönümünde, Trotsky, “Bu broşür, dünya edebiyatındaki diğer örneklerinden çok daha büyük bir zekâ sergileyerek, tazeliği

81 Secret Diplocatic Documents and Treaties from the Archives of the Ministry of Foreign Affairs of the Former Russian Government, Leon Trotsky tarafından yazılan bir önsöz ile, orijinalinden çevrilmiş (Petrograd: Bureau of International Revolutionary Propaganda, Commissariat for Foreign Affairs of the Provisional Workmen’s and Peasants’ Government of the Russian Republic, 1918), 2’ye yapıştırılmıştır.

ve berraklığıyla bugün bile bizi şaşırtmaktadır”⁸² diyerek, benzer bir not ile ortaya çıktı. Fakat kendi önsözünü, Marx ve Engels’in önsözleri geleneğinin içine de yerleştirdi: “1872’de ki birlikte yazdıkları önsözlerinden beri, Marx ve Engels’in, *Manifesto* içindeki çeşitli ikincil kısımların güncelliğini yitirmiş oldukları gerçeğini göz ardı edersek, müdahaleci dönemin yirmi beş yıllık süreci esnasında, *Manifesto*’nun zaten tarihsel bir metin haline gelmiş olmasından dolayı, hiçbir değişiklik yapmama hakkına sahip olmadıklarını hissediyorlardı” (18). Güncelliğini yitirmiş olan ikincil kısımları tartışırken, Trotsky bile, Marx ve Engels’in 1872 önsözünde kendilerini uzaklaştırmaya çalıştıkları (dolayısıyla Luxemburg’u taklit ederek) *Manifesto*’nun, manifestonun bütün etkisini ya da üretimini yaratan on adet olan taleplerini savunuyordu: “Barışçıl parlamento faaliyetleri döneminde ‘artık modası geçmiş’ olarak görülen *Manifesto*’nun on adet olan talebi, günümüzde bütün gerçek önemlerini yitirmişlerdir” (24). Bu yüzden, daha sonraki manifestolar ve açıklamalar, yollarını ayırmak değil, *Manifesto*’yu “güçlendirmek” zorundaydılar. Bu yüzden, Trotsky, yaklaşık yirmi sene önce, Üçüncü Enternasyonal manifestosunda yazmış olduğu şeyi, yani, *Manifesto*’nun kendisinin “mirasçısı” (26) olmak istediğini tekrarlaması gerekiyordu. Yazılarının, bir tekrarlanan açılış töreni oluşturduğu, Trotsky’nin gözünden kaçmış değildi ve bu tarihe yanıtını manifestosundan çok kısa bir süre sonra yazılmış olunan bir notla yanıt verdi: “Parti, kendi geleneğini, belirli aralıklardaki tekrarlamalar olmadan koruyamaz” (228).

Manifesto’ya eklemelenmek ya da onu korumak arasındaki gidiş gelişler, günümüze kadar uzanan sosyalist manifesto tarihini açıklar.⁸³ Geç 1990’lı yıllar, Michael Hardt

82 Writings of Leon Trotsky (1937-38), 18.

83 Bir “ekte”, Zizek, Laclau’nun eserinin bu yarı manifesto şeklindeki statüsünü kabul eder, bu metnin, “post-” eserler serileri içerisinde, yalnızca, bir tanesi

ve Antonio Negri'nin *İmparatorluk* kitabının bu yüzyılın başında yayınlanması ile birlikte manifestonun, globalleşme üzerine olan tartışmalarda yeniden ortaya çıkışına tanıklık etti.⁸⁴ Bu kitap, tekrar ve fark arasındaki ikilemin en güncel semptomu olarak görülebilir. Her ne kadar, yazarların kendileri, "manifesto" kelimesinin kendisini göz ardı etmeye çalışıyor olsalar da yayıncı bu kitabın açık bir şekilde yeni bir *Manifesto* olduğunu açıklar. Aslında, *İmparatorluk*, böylesi yeni bir manifesto için gerekli olan sahneyi, el yazması şeklinde yazılmış olunan ve ana konusunu Althusser'in *Prens'i* (*The Prince*) "ütopik" bir manifesto olarak okuması olan bu uzun kitabın daha önceki bölümlerinde hazırladı. Althusser'in okumasından esinlenerek her iki yazarda, "Devrimci siyasi bir söylem böylesi bir durumda nasıl yeniden etkili hale gelir? Nasıl yeni bir düzenliliği nasıl elde eder ve yeni nihai bir manifestoyu yeni bir materyalist erekbilimle nasıl doldurabilir?" (64). Oldukça dikkatlice düşünülmüş olan şey Marx'ın gelecekteki devrimin şiiri hakkındaki uyarısıdır, "siyasi olanın bir öznel olarak ifade edildiği şekil günümüzde tam anlamıyla açık değildir" (65), fakat alıntının sonunda bir öneri teşebbüsünde bulunurlar:

Bugün, bir manifestonun, siyasi bir söylemin, kâhince bir Spinozacı bir göreve, çoğulu organize eden içkin bir arzusun görevine

olmadığını ve özellikle de "ilk defa, gerçeğin etğine dayanan siyasi bir projenin dış hatlarını ifade eden" *Hegemonya*'nın böyle bir statüsü olduğunu kabul eder (259). Aslında, Marx'ın geleceğin "şiiri" olarak kabul ettiği şey, Laclau ve Mouffe'nin "ifade" terimi olarak çevrilebilir. "Zamanımızın Devrimi Üzerine Yeni Düşünceler" bölümünde, Laclau'nun, "bir önsöz gibi bir şey ve bir manifesto gibi bir şey" olarak tanımadığı, 1989'dan sonraki bir Sol'u tanımlamaya çabalayarak yaptığı giriş bölümün bir kitap dizgisi haline getirdiği Phronesis dizgileri, tekrarlanan genel bir belirlemeden bahseder. Ernesto Laclau, *New Reflections on the Revolution of Our Time* (London: Verso, 1990), 5.

84 Michael Hardt ve Antonio Negri, *Empire* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2001).

talip olması gerekiyor. Sonuç olarak, burada, herhangi bir belirlenimcilik ya da ütopya yoktur: Daha ziyade, bu durum, ontolojik olarak herhangi bir “gelecek için bitkinlik”e değil, çoğunluğun, gerçek faaliyeti, yaratımı, üretimi ve gücü –materyalist bir erekbilim olarak- üzerinde, radikal bir karşı güçtür (66).

Bu alıntı, belirlenimcilik ve ütopya arasındaki ikiz tehlikeleri göz ardı ederek manifesto için gerekli olan bir arzudan bahseder, fakat kullandığı değişkenler, yalnızca, çelişkilerdirler: Kâhince (Spinozacı) ama gerçek (çoğunluğun gerçek faaliyeti); gelecekçi olmayan (“gelecek için bitkin” değil) ama yine de erekbilimsel. Bu senaryo, inanıyorum ki, teatrallik ve sahnelenebilirlik gücünü değil, bir manifestonun ürününü ya da etkisini tanımlar. Kendi başlığını hak eden hiçbir manifesto, varlığını sürdüren hiçbir çoğulluğun, var olan hiçbir eylemi içinde rahat bir şekilde ‘ontolojik olarak zeminini bulmuş’ olarak var olamaz; böyle bir çoğulluğu kendisi için ve kendisine ait bir özne olarak üretmek ve üzerinde durabileceği kendisine ait bir zemini yaratmak zorundadır.⁸⁵ Yeni bir manifestonun belirsizliğini koruması hakkında Hardt ve Negri’ye katılıyorum. Marx ile birlikte denebilir ki, *İmparatorluk*’ta, yeni devrimin içeriği, kendi şeklini aşan bir şekil içerisindedir. Fakat *Manifesto*’dan öğrenilecek gerçek ders, yeni şeklin ve yeni içeriğin, eğer geleceği gerçekten şekillendirmek ve yapmak istiyorlar ise, birbirlerini üretmek zorunda olduklarıdır.

85 Slavoj Žižek, *İmparatorluk*’un bir manifesto statüsünde olduğunu reddeder. Slavoj Žižek, “Have Michael Hardt and Antonio Negri Rewritten the Communist Manifesto for the 21st Century?” *Rethinking Marxism* 13, nos. 3-4 (2001): 190-98.

4.

KOMÜNİST MANİFESTO'NUN COĞRAFYASI***Komünist Manifesto* ve Dünya Edebiyatı**

Marx ve Engels'in önsözlerinden, Hardt ve Negri'nin *İmparatorluk*'una kadar olan süreç içindeki sosyalist manifestonun tarihini tanımlayan, Komünist *Manifesto*'nun orijinal şeklini korumak ve güncellemek arasındaki gerilim, Marx'tan sonraki her manifesto tarafından karşılaşılan tek meydan okuma olmamıştır. Diğer bir meydan okuma da, *Manifesto*'nun yerini bulduğu coğrafyaya aittir. 1852'deki Engels'in yaptığı *Manifesto*'nun ilk yeniden gözden geçirilişi, coğrafyaya ait bir soru olarak tarih sorusuyla bu kadar ilgilenmemiştir: California ve Avustralya göz önünde bulundurulmamıştı. Benzer bir ayarlama, Marx ve Engels'in sonraki önsözlerinde de vardı; mesela, 1882 yılında basılan Rusça çeviri, büyük bir pişmanlıkla, "Rusya ve Birleşik Devletler'in burada yer almadığını" itiraf eder (131). Bu işaretler, *Manifesto*'da belirtilen coğrafyayla ilgili bazı şeylerin ciddi bir şekilde hatalı olduğuna dair ilk uyarılardı. Aslında, komünizmin bütün tarihi, *Manifesto*'nun endüstri-merkezli coğrafya anlayışını yalanladı, çünkü en büyük komünist devrimler, Büyük Britanya ve Almanya gibi en çok endüstrileşmiş toplumlarda değil, daha 'geri kalmış' olan Rusya, Çin ve sömürge ülkelerinde gerçekleşmişti. Aslında, Marx ve Engels'den, Lenin, Luxemburg ve Trotsky'e kadar, *Manifesto*'nun tarihselliğiyle çatışan herkes, aynı zamanda bu coğrafya anlayışıyla da çatışmak zorunda kaldılar. Dolayısıyla, *Manifesto*'nun bütün yeniden yazılımlarının ve uyarlamalarının, içindeki coğrafya bilgisine göre yeniden nite-

lendirilmeleri gerekir.

Manifesto ve modernite arasındaki yakın bağ göz önünde bulundurulur ise, *Manifesto*'nun coğrafyası, aynı zamanda, modernitenin coğrafyası ile de yankılanır. Modernite, çoğu zaman, post modernitenin mekânsal yönlendirmelerine karşı olarak ilerleme gibi geçici yapılara bağımlı olarak tanımlandı. Modernitenin bu geçici yönlendirmeleri, coğrafyayı, zaman içindeki ruhun ilerlemesiyle meşgul fani mekânların bir dizilişi şeklindeki tarihin pasif bir alıcısı olarak Hegel'in felsefesinde belirli bir oranda etkili tanımlamalarını buldular.⁸⁶ Geçicilikle tanımlanan eksen, durmak bilmeyen bir ilerlemeyle nitelendirilirken, coğrafi düzlem, açıklıklar, beyaz alanlar ve geçmiş kültürlerin mezarları ile tanımlandı. Önemli farkların dışında, Marx'ın tarih anlayışı, büyük bir ölçüde ve yalnızca Avrupa dışında değil, içinde de, tarihsel bir şekilde çizilmiş olunan bu coğrafya algısı tarafından şekillenmiştir. Mesela, diğer Avrupa uluslarının geleceğinin Büyük Britanya tarafından çözümleneceğinde ısrar ederek, Almanya'yı siyasi bir tarihi olamayan bir ülke olarak göz ardı etmiştir. David Harvey, çok uzun bir süre önce, bu "tarihsel materyalizm"i, "tarihsel-coğrafi bir materyalizm"⁸⁷ dönüştürdüğümüzü söylemişti.

86 G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte, Werke 12* (Frankfurt an Main: Suhrkamp, 1986).

87 David Harvey, *Spaces of Hope* (Berkeley: University of California Press, 2000), 55. Harvey, "Burjuvazinin sınıf baskısı yaratmak için yaptığı arayış, bir coğrafi meseleyken, metindeki saf bir geçiciliğe ve tarihi bir konuya dönüş, oldukça şaşırtıcıdır. Görüldüğü üzere, birçok Marxisti, zamanın, 'mekânın tolere ve koordine ettiği şeyi dışlamasından dolayı bir diyalektikçinin ayrıcalıklı kategorisi' olmasından dolayı, mekân hakkında, diyalektik olmak oldukça zordur (Ross, 1988, 8)" (55) diye yazar. *Spaces of Capital: Towards a Critical Geography* (New York: Routledge, 2001) başlıklı kitabında topladığı metinlerin içerisinde, ilk defa 1984'te yayınladığı ve maddelerinden bir tanesi, "5. Kapitalizmden sosyalizme geçişi tarihsel-coğrafi terimlerle gören bir proje tanımla" (120) diye emreden "Coğrafyanın Şimdiki Durumu ve Tarihi Üzerine: Bir Tarihsel Materyalist Manifesto" başlıklı olanını buluruz.

Bu bakış açısını takiben, *Manifesto'nun* sunduğu kapitalizmin (Hegelci) bir coğrafi algılanışını incelemeden, metnin kendisinin *Manifesto'nun* coğrafi eyleminin bir analizini sunuyorum. Üç alanda yoğunlaşacağım: (1) *Manifesto'nun* kendi çevirisinin, dağılımının ve okuyuculuğunun nasıl hesapladığının analizini, (2) oluşumunun coğrafi koşullarını ve (3) *Manifesto'nun* gerçek çevirisi ve dağılımı, yani, yayılımının haritası.

Marx ve Engels, *Manifesto'nun* bir metin ve bir ürün olarak, kapitalizmi anladıkları şeklin içine nasıl girdiğine dair pek fazla konuşmadılar, fakat gene de bundan bahsettikleri birkaç yer, dikkatimizi çekmeye değer yerlerdir. Muhtemelen en önemlisi olan ve ilk bahsettikleri yer, her iki yazarında, dünya edebiyatının bir örneğinden başka hiçbir şey olmayan, *Manifesto'nun* kendisi için çeşitli budaklanmalara sahip olan bir kavram olarak dünya edebiyatı sorusunu değerlendirdikleri yerdir; aslında, bütün zamanların en çok satan metni haline gelmişti. Engels tarafından 1888 baskısı için yeniden gözden geçirilen ve yayına hazırlanan ve Samuel Moore tarafından yapılan çeviriden alıntılıyorum:

Dünya pazarını sömürerek, burjuvazi, her ülkedeki üretim ve tüketime kozmopolit bir karakter vermiştir. Tutucuların o büyük hayal kırıklığına rağmen, endüstrinin üzerinde durduğu ulusal zemini ayaklarının altından çekmiştir. Bütün eski ulusal endüstriler talan edilmiştir ya da her gün talan edilmeye devam edilmektedirler. Tanıtımları, bütün gelişmiş uluslar için bir ölüm kalım meselesi haline gelmiştir, artık, yerli hammaddeyi değil en uzak bölgelerden getirilen hammaddeyi işleyen, ürünleri, yalnızca evde değil,

dünyanın bütün köşelerinde tüketilen yeni ortaya çıkan endüstriler sayesinde yerlerinden edilmektedirler. Ülkenin üretimiyle tatmin olan eski talepleri yerine, uzak toprakların ve diyarların ürünleriyle tatmin olmayı isteyen yeni talepler buluyoruz. Eski yöresel ve ulusal inziva ve öz-yeterlilik yerine, her yerde bağlantılar ve ulusların evrensel bir şekilde birbirine bağımlılıklarını buluyoruz. Bu durum, materyallerin üretimlerinde olduğu kadar, entelektüel üretim için de geçerlidir. Ulusların tek tek entelektüel üretimleri birer ortak mülke dönüştü. Ulusal tek-tarafılık ve dar-görürlük, gittikçe daha fazla şekilde imkânsızlaştı ve çeşitli sayısız ulusal ve yöresel edebiyat içinden, bir dünya edebiyatı doğdu. (93)

Marx ve Engels'in, birkaç cümle sonrasında belirttikleri ulusal inzivanın 'Çinli duvarlarını' yıkarak kendi hakkını veren bir dünya edebiyatına, yani, burjuva dünya edebiyatına ne kadar hayran oldukları bu alıntıdan başka hiçbir yerde daha açıkça belirtilmemiştir. Acaba ne ölçüde *Manifesto* bu burjuva, kozmopolit dünya edebiyatına katkıda bulunuyor?

Bu soruya cevap vermek için, birkaç on yıl önce, Wolfgang von Goethe tarafından tanımlanan *Weltliteratur* kavramını, yani, edebi burjuvazinin kişiselleştirilişini tarihselleştirmek gereklidir. Johann Eckermann tarafından kaydedilen Goethe'nin en ünlü uyarısı, dünya edebiyatını, yapılmakta olan bir proje gibiymişçesine başarılı bir gerçek olarak düşünmez: "Dünya edebiyatı dönemi, elimizde olan bir şeydir ve herkes onun yaklaşımını hızlandırmak için

gayret etmelidir.”⁸⁸ Goethe ve daha sonraki birçok yorumcu için, *Weltliteratur*, gelişme sürecindedir ve de asıl mesele bu gelişmenin desteklenmesi mi yoksa karşı çıkılması mı gerektiğidir.

Goethe için, dünya edebiyatını asıl tetikleyen araç çeviridir. Yalnızca çeviri sayesinde farklı uluslar tarafından üretilen metinler herkes için ulaşılabilir hale gelir ve böylece karşılıklı bir şekilde anlaşılabilirliği güçlendirilmiş olunur. Çevirinin Goethe için bu kadar önemli olmasının diğer bir nedeni, Almanya’nın dünya edebiyatına yaptığı belirli katkısıdır: “Almanca bilen ve çalışan herkes, bütün ulusların ürünlerini [*Ware*] sundukları bir pazarı üretir; her ne kadar bir kâr elde etmeye çalışıyor olsa da çevirmenin rolünü oynar [*sich bereichert*].”⁸⁹ Goethe dünya edebiyatını, edebiyatı üreten bir şey olarak değil, yalnızca onun dağıtımını ve çevirisini yapan bir şey olarak görür. Başka bir deyişle, dünya edebiyatı yazılmaz fakat –bir Pazar yeri tarafından- yapılır. Bu görüşe göre, Goethe, kültürün yarı-çevresel olan belirli yerleşiminin etkisini fark edebilir: Goethe, Fransa tarafından hâkimiyeti altına alınmış olunan orijinal edebi üretiminden pek fazla bir şey beklemez iken, yetenekli Alman dilbilimcilerinden ve çevirmenlerinden oldukça yüksek bir beklentiye sahiptir. Muhtemelen, bu sebepten ötürü, Goethe, tekil olarak, çevirinin değerini değerlendirmekle ilişkilidir ve şaşırtıcı bir açıklama da bulunur. Kuran’dan, “Tanrı, her insan topluluğuna, kendi dilinde bir peygamber verdi” alıntısını yapar ve “Her çevirmen, kendi insanları için bir peygamberdir” diye bitirir (87). Bu çıkartılması oldukça ilginç olan bir sonuçtur çünkü Goethe’nin ortaya koyduğu alıntı tam

88 Johann Peter Eckermann, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, ed. Frits Bergmann (Wiesbaden: Insel, 1955), 211.

89 *German Romance*’daki (Edinburgh, 1827) önsöz. *Johann Wolfgang Goethe, Sämtliche Werke*, Müncher Ausgabe, ed. Karl Richter, vol.18.2 (Munich: Carl Hanser Verlag, 1985-98), 86’da.

tersi anlamına gelir; bu temel, İslam'ın çevirmenleri yasaklamasına ve bu türden çevirilerin var olduğunu inkâr ederek (ve bunun yerine, Arapça olmayan sürümlerine, "Kuran'ın Anlamı" başlığını vermiştir) Kuran'ın çevirmenlerini yasadışı varlıklar olarak nitelendirmesine dayanır. Goethe, çeviri meselesine o kadar kafayı takmıştır ki, çevirmeni, küfür-eden mertebesinde, bir peygamber mertebesine çıkartmıştır.

Çevirmen bir peygamberdir, ama aynı zamanda da, bir iş adamıdır. Aslında, pazar yeri ve çeviri, birbirlerine dayanırlar. Bu karşılıklı dayanışma durumu, Goethe'yi ve daha birçoklarını, dünya edebiyatını, belirli bir korku ile, yani, tektipleştirme korkusu ile bağdaştırmalarına neden oldu. Goethe, dünya edebiyatını, dar kafalı bir şekilde ulusal edebiyatlarla ilişki kurduğunu söylerken de kendilerine özgü farklılıklarını korumaktan yanadır: "Bütün ulusların aynı şekilde düşünmeleri gerektiğini zannetmiyorum, yalnızca, birbirlerinden haberdar olmalıdırlar ve birbirlerin anlamalıdırlar."⁹⁰ Goethe, tektipleştirme korkusunu fark eder ama çeviri yapan pazara verdiği referanslarla bunu gözden kaçırır. Her birisini diğeri için değerli kılan şey ulusların benzerlikleri değil, belirleyici özellikleridir diye belirtir: "Her ulusun belirleyici özellikleri, kendi dilleri ve madeni bozuk paralarına benzer, ticareti daha kolay yaparlar, aslında, bunun mümkünliğini, her şeyden önce ortaya koyarlar" (86). Dünya edebiyatı, aynılıklar içerisinden değil, farklılıklar içerisinden ilerler: Alman çevirmenler tarafından pazarlanan şey fark ve özgünlüktür ve ulusal edebiyatın dolaşımında olmasını sağlayan şey farkın kendisidir. Farklı diller, çevirebilirliği ve bu yüzdende değiştirilebilirliği ortaya çıkartmalarından dolayı, aynen, madeni bozuk paralar gibi dolaşımın iyi olmasını sağlayan bir çeşit belirliliği de garantilerler. Bu yüzden, hiç şüphe yok ki, çevirme işi böylesi

90 Johann Wolfgang von Goethe, *Die Zusammenkunft der Naturforscher in Berlin*, Weimar Edition II, 13 (Weimar, 1828), 449.

iyi bir iştir.

İşte bu nokta da, Marx, kendi dünya edebiyatı kavramını ortaya koyabildiği meseleyi belirler. Artık, yetenekli Alman çevirmenlerin, garip, yerel pazarlarının hayalini değil, ulus-devlet'in varlığına karşı gelen dünya çapında bir pazarı, "ulusal endüstrilerin ayaklarının altından ulusal endüstrileri çekip alan," "ulusların evrensel bir karşılıklı dayanışmaları" tarafından altı çizilmiş olunan "kozmpolit" bir "dünya edebiyatını" yaratan bir pazar hayal eder. Edebiyatın alanına aktarıldığı zaman bunun anlamı, ulusal edebiyatların, artık, kendi ihtiyaçlarını karşılamadıkları ve bu yüzden de, ulusal edebiyatların sonunu topyekûn heceleyen bir dünya edebiyatının ortaya çıkmış olmasıdır. Açık bir şekilde, yalnızca, dağıtım değil, aynı zamanda da, üretim, özellikle de, "entelektüel üretim" in (*geistige Produktion*) artık dünya edebiyatına ait bir karakteri vardır. Goethe, ortada dolanan madeni bozuk paraların ışıltısıyla büyülenmiş bir dünya edebiyatı düşlerken, Marx, sermayenin dolaşımı tarafından hâkimiyeti altına alınmış olunan kapitalist bir dünya edebiyatını gözünün önüne getirmektedir.

Marx'ın herhangi bir okuyucusu için, edebiyatın üretimi, dağıtımı ve değiş tokuşu, Marx'ın ünlü değişim ve kullanım değeri arasındaki ayrımında açığa çıkar. Kullanım değeri hakkında hipotezde bulunabileceğimiz gibi edebiyat bir dilde üreilmeye devam eder fakat belirli bir metanın değerini belirleyen tek şey değişim değeri olduğundan dolayı böyle bir üretimin bir önemi yoktur. Sermayenin, dünya pazarının öncülüğünü yapan metaların topyekûn değiştirilebilirliklerini ortaya çıkartabilmesi gibi, edebiyat alanındaki topyekûn değiştirilebilirliği de ortaya koyar. *Das Kapital*'den alıntılarla, diyebiliriz ki, çevirme ya da çevirebilirlik, değiştirilebilirliğin koşul ve şekli olan, Marx'ın "eşitlik şekli"

[Äquivalentform] olarak adlandırdığı şeyi sağlar.⁹¹ Bu açıdan, dünya edebiyatı, belirli bir çevirinin değerini, orijinal metinle olan ilişkisine (kullanım değeri) göre değil, çeviri pazarına (değiş tokuş) göre belirler. Goethe'nin edebiyatın üretimini ulusal edebiyatlara bıraktığı ve dünya edebiyatını, çevirilerine ve değiş tokuşlarıyla kısıtladığı yerde, Marx için, böyle bir değiş tokuş ve çeviri dünyası üretimin kendisine de tecavüz etmeye başlar.

Somut olarak, çevirinin üretime tecavüz etmesi, bir metnin bu kapitalist dünya edebiyatına bağımlı olmasının anlamı nedir? Bu soruya cevap vermenin bir yolu, Marx ve Engels'in gerçek eylemine bakmaktır ve bunun anlamı, *Manifesto*'nun basımını, çevirisini ve dağıtımını nasıl tahayyül ettiklerini analiz etmek demektir. Çevirinin radikal bir şekilde genişlemiş bir kavramı üzerine oturan bir dünya edebiyatı kavramının şaşırtıcı bir şekilde kavramlaştırılmasını ortaya çıkartır. Giriş bölümünün sonunda, Marx ve Engels, *Manifesto*'nun, 'İngilizce, Fransızca, Almanca, İtalyanca, Flemenkçe ve Danimarka diline" çevrilmesini talep eder.' Burada, Almanca için, *Manifesto*'nun anadili olduğuna dair hiçbir ibare yer almadan, altı dilden bahsedilen bir listenin tam ortasında yer alır. Marx ve Engels, Almancayı, *Manifesto*'nun orijinal dili olduğu gerçeğini saklamak için bu listenin tam ortasına yerleştirir. *Manifesto*'nun ilk baskılarının, yazarlarının kimliğini ve milliyetini saklıyor olduğu göz önünde bulundurulur ise, *Manifesto*'nun belli bir dilde yazılmış olmasının, onu başka dillere çevrilmek zorunda bırakan orijinal başka bir dilde yazılmış olduğu gerçeğini göz ardı etmeye çalışılmış olunmasına yol açıp açmadığı bir merak konusudur. Önemli olan şey, dillerin böyle bir dökümünü çıkartmaya ait örgütleyici ilkenin, onların Pazar

91 Karl Marx, *Das Kapital: Kritik der politischen Ökonomie*, ed. ve önsözü ile Alexander Ulfig (Cologne: Parkland, 2000), 61ff.

payları ve İngilizce ve Fransızcanın, Flemenkçe ve Danimarka dilinden önce gelen bir coğrafi uzama sahip olmasıdır. Aslında, giriş bölümü, yazarlık sorusunu, “Çeşitli uluslara ait komünistler, Londra’da toplandılar ve ilişikteki Manifesto’yu ortaya çıkarttılar” diye ifade ederek dikkatli bir şekilde açıkta bırakır. Kimin bu “karalamayı” yaptığı ve kimin bu karalamayı tam bir metne çevirdiği halen muallâktır. Çok uluslu ve çok dilli bir meclis, gerçek bir Babel, bir metnin doğuşunu ya da en azından birden çok dile çevrilebilecek bir tanesinin karalamasını yaratmıştır.

Aslında, *Manifesto*, her tarafta, çeviriden bir sorun olarak bahseder. Önsöz, sanki çevirisi bahsedilmeye değmeyecek küçük bir sorunmuş gibi bu altı dil içindeki farklı sürümlerin eşzamanlı “basımları”ndan bahseder. Burada ortaya çıkan şey, yeni bir dünya edebiyatıdır: *Manifesto*’nun bütün dillerdeki bütün baskıları aynı değere sahiptir; bu yüzden, orijinal bir dilin kavramlaştırılması mümkün değildir. 1888 önsözü, Alman değil, İngiliz baskısına dayanan bir Fransız sürümünü kutlayarak benzer bir arzuyu ortaya çıkartır. Engels: “1850’den beri, Almanca metin, İsviçre, İngiltere ve Amerika’da birkaç kere basıldı. 1872’de, New York’ta, İngilizceye çevrildi ve çevrilmiş olan metin *Woodhull ve Claflin’in Haftalık Dergisi*’nde basıldı. Bu İngiliz sürümünden, New York’taki *Le Socialiste*’de basıldı” (135). Engels, baskının mekânı ve organı hakkında, orijinal metnin kendisi hakkında değil, coğrafyası hakkında daha da ilgilidir. Orijinal olana ait referans, çeviri kavramının temel kayası, tamamen çevrilebilirlik ile yerinden edilmiştir. Bunun anlamı, Marx ve Engels’in ilk defa belirli bir dilde ve belirli bir bağlamda herhangi bir metnin çevrilebilirliğini inkâr ettikleri anlamına gelmez. Daha ziyade, verili bir dildeki bu metnin bu “ilk” çözümlemesine telif hakkı, otorite ve çeviremezlik havası ile bürünmüş bir orijinalin ayrıcalıklı durumuna tabii

tutamayacağımızı öğütlüyor gibidirler.

Marx tarafından yeniden şekillendirildiği formatı ile Goethe'nin *Weltliteratur* kavramını ele alarak ve *Manifesto*'ya uygulayarak, burada edebiyatın hangi fikrinin işletiliyor olduğu sorusunu sorar. Goethe'nin edebiyat fikri büyük oranda hikâyeye bağlıyken, "entelektüel üretime" yaptıkları vurguyla Marx ve Engels, belli bir sofistikeliliğe sahip olan bütün yazı türlerini de içeren edebiyatın eski bir anlayışına dönerler. Yazarların, sanatsal orijinal fikrini yaman bir şekilde aşan kendilerine ait radikal çeviri fikirlerini üretmelerini sağlayan edebiyatın bu genişletilmiş fikridir. *Manifesto* edebiyatını çağırarak ona bir sanat eseri statüsünü vermek anlamına gelmez. *Manifesto*'yu, altı ayaklı dizelerin sanatsal ve şiirsel şekline çevirerek geri çağırarak bu ayrımı en zeki şekilde yapan Brecht'ti. *Manifesto*, bu şekliyle, bir sanat eseri midir? Siyasi bir yanı kalır mı? Brecht'in *Manifesto* dizesi bilinmiyor kaldığı müddetçe, bu tartışmalı bir soru olarak varlığını sürdürmeye devam edecektir. Eğlenceli bir alıştırma olarak bu kadar kapsamlı olan bir çeviri, bu metni yeni bir türün ilk örneği ve dünya edebiyatının temelini teşkil edecek bir örneği haline getiren şiiri özellikle terk etti.

Manifesto'nun dünya çapındaki başarısı, belli bir ölçüde, bu metnin, dünya edebiyatına dair aşırı olan fantezisini kabul etti. *Manifesto*, daha artan bir şekilde dünya edebiyatı haline geldikçe, daha fazla sayıda -ve çoğu zaman, orijinal Almancasından değil, diğer çevirilerinden- diğer dillere çevrildi ve orijinali daha fazla arka plana atıldı. Bu durum, düzgün çevirilerin, *Manifesto*'nun çeşitli dillerde dolaşımını engellediği anlamına gelmez, mesela, Moore tarafından yapılan "izin alınmış" ikinci basım bunun bir örneğidir. Helen Macfarlane tarafından yapılan ilk çevirinin, aslında, Marx ve Engels'in yazdığıyla daha fazla bir şekilde kelimesi kelimesine bir olmasına rağmen, ilk cümleyi, "Kor-

kunç bir cin Avrupa içinde iz sürüyor” olarak çevirmiş olmasından dolayı artık dalga geçiliyor.⁹² Buna ilaveten, artık güncelliğini kaybetmiş olan ‘cin’ kelimesi, *Manifesto*’yu, Grimm Kardeşler’in peri masalı dünyası (biraz ilerisinde, giriş bölümü, “Komünizm Hayaleti’nin [ya da Cin’in] peri masalını, Part’ın Manifestosu ile karşılaşacağını” [87] ilan eder) içerisinden okur. Buna rağmen, *Manifesto* gibi dünya edebiyatına ait bir metne gelince, Macfarlane çevirisinin açılışını yeniden canlandırmanın hiçbir anlamı kalmaz; “Bir hayalet, Avrupa’da dolaşmaktadır”, *Manifesto*’nun dili İngilizce diline dönüştü.

İkinci bir örnek ise, Marshall Berman’ın, modernizeyi çalıştığı ünlü kitabının başlığı olan, “Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor”dur (92). Marx ve Engels’in 1847’de yazdıkları ise “Alles Ständische und Stehende verdampft”⁹³ idi. Marx, düpedüz Heidegerci görünen bir kelime oyunuyla haşır neşir olur. *Stehend* kelimesinin anlamı ‘ayakta durmak’ ya da ‘sabitlenmiş’ olmaktır ve etimolojik olarak *stehend* kelimesinden türemiş olan ve ondan önce gelen *Ständische*, toplumsal sınıfların sabitlenmiş bir düzen ve hiyerarşi içinde düzenlendikleri, feodal bir yapıya ve kast sistemine sahip bir toplumu belirtir. *Verdampft*’in basitçe anlamı, ‘buharlaşırmaktır.’ ‘Ayakta durma’ üzerindeki zengin ve şaşırtıcı bir kelime oyunundan sonra, Marx, karışık bir metafor şeklindeki garip ve özel bir etkiye döner: sabitlenmiş ve ayakta duran bir şey buharlaşıyordur. Bu karışık bir metafordur çünkü katı olanın önce erimesi gerekir ve ancak bundan sonra, sıvı bir şey olarak, bir buhara ve havaya dönüşerek eriyebilir. Karışık metaforu koruyan ve güçlü etimolojik çağrışımı aliterasyon ile yer değiştiren kelimesi kelimesine

92 Güncel bir örnek, ironik bir bölüm başlığı olarak “korkutucu hobgoblin” terimini kullanan Francis Wheen tarafından hazırlanmış olunan Marx’ın biyografisidir. Francis Wheen, *Karl Marx* (London: Fourth Estate, 1999), 115.

93 Karl Marx, *MEW*, vol.4, 465.

bir çeviri, 'Feodal ve sabit olan her şey buharlaşıyor' gibi bir şey olabilirdi. Moore'un, 'Katı olan her şey buharlaşıyor' başlığı, daha güçlü bir şekilde müdahalecidir. Katı olanın bir şekilde buharlaşmasından dolayı, doğru bir şekilde, onu eriyor olarak niteliyor ve katının, 'havaya doğru' eridiğini söyleyerek Marx'ın buhar fikrini koruyor. Bunun hepsi, eğer böyle söylemek doğru ise, yalnızca o kısmın kimyasını düzeltiyor olmasından dolayı bir ilerleme değildir, aynı zamanda, *The Tempest*'in sonundaki ünlü satırlara (Cümbüşümüz bitmiştir. Bunlar bizim aktörlerimiz / Sana daha önce de söyledim, bütün ruhlar / Havaya, ince havanın içinde eridiler) atıfta bulunarak, o kısım, Shakespeare'in dilinin içine sokmasından da ötürü birer ilerleme olarak kabul edilebilir. Moore, hem hassaslık, hem de edebi bir yankıyla ikna etmek için metnini Shakspeare'den alıntılarla dolduran Marx'ın ruhunu yanına alarak çalışır.

Manifesto gibi dünya edebiyatının bir metni söz konusu olduğunda çevirinin özerkliğini göstermek için çevirileri değerlendirmek burada çok da önemli bir mesele değildir. Macfarlane çevirisinin açılışını yeniden canlandırmak ya da 'Katı olan her şey buharlaşıyor' cümlesini yeniden yapılandırmak tamamen boş bir çaba olacaktır; çünkü bu cümleler, *Manifesto*'nun, İngilizcesi içindeki kendi dili haline gelmişlerdir. Bu yüzden, bir şekilde, *Manifesto*'nun fantezisi aslında gerçekleşmiştir: orijinal olanın, aslında, artık hiçbir anlamı yoktur. *Manifesto*'nun artık orijinal bir dili de yoktur fakat yalnızca bir ilk dili vardır ve burada bile, birçok dil içinde 'eşzamanlı' yapılacak bir baskı için ısrarda bulunur. Bir ilk dilin kavramlaştırılması bile eşzamanlılık tarafından bastırılır ve yerinden edilir.

Bu durum, dünya edebiyatının şaşırtıcı ve fantastik bir şekilde anlayışıdır ve global edebiyat hakkındaki çağdaş tartışmamız ile de karşılaştırılabilir. Dünya edebiyatının

radikal bir algılanışının hayal edilebileceği bir yol, ulusal dillerin kademeleri olarak ortadan kalkması ve bunların yerine tekil bir dilin, mesela global İngilizcenin, ortaya çıkmasıdır. Bu durum, tam da Goethe'nin uyardığı şeydir -homojenleşme korkusu- ve dünya edebiyatı tarihi boyunca bir sorun teşkil etmeye devam edecek şeyin kendisi de işte budur. Mesela, böyle bir durum, Auerbach'ın, bugün globalleşme olarak tanımladığımız olgu sayesinde gittikçe artan bir şekilde homojen hale getirilen dünya edebiyatının karamsar bir kehanetidir.⁹⁴ *Dünya Edebiyatı Nedir?* isimli en sonuncu kitabında, David Damrosch, bu türden bir homojenleşme korkusunun diğer örneklerinden doğarak dünya edebiyatı haline gelmesinin, edebiyatın kendi ilk bağlamının ötesinde bir yerde dolaşımının, havaalanındaki kitabecinin çok güzel örneklediği gibi bir homojenleşme, özümlemeye ve düzleştirmeye doğru gideceğinden bahseder.⁹⁵ Aslında, kitap perakendecisi olan Borders, artık, çok az sayıda bulunan İngilizce dışındaki diğer dillere ait olan kitaplarını, yabancı edebiyat olarak değil, sanki edebiyat zaten İngilizceye çevrilmeyi bekliyormuş ve tek kaderi buymuş gibi, 'çevrilmemiş' edebiyat olarak sınıflandırıyor. Fakat asıl gerçek,

94 Erich Auerbach, "Weltliteratur," *Gesammelte Aufsätze zur romanische Philologie* (Bern: Francke, 1967).

95 David Norman Damrosch, *What is World Literature?* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 2003). Alıntı yapılan örnekler arasında, kültürel olarak baskın olan ve Fransız ve Anglo-Amerikan modernizmi tarafından kolayca tüketilsin diye yazılmış olunan Steven Own'un "dünya şiiri" olarak Bei Dao'yu eleştirmesi (19ff.); *English as a Global Language* (1997) başlıklı kitabı, eğer İngilizce, başka dillerin yerine geçerse ya da onları kendi yerlerinden ederse "dünyanın şimdiye kadar karşılaşmış olduğu en büyük entelektüel hezeyanın" olacağını söyleyerek benzer bir korku resmi çizen David Crystal vardır (225). Tim Brennan, "market realizm"i olarak tanımladığı uluslararası çöplük romanından hayıflanır (18). Edebi eleştirinin üretiminden ziyade, edebiyatın kendisinin üretimine dayanan paralel bir argümanda da, Jonathan Arac, dünya edebiyatı çalışmanın, ne ölçüde, çalışma dili olan İngilizcenin baskınlığı anlamındaki "Anglo-Globalism" olarak adlandırdığı şeye dayandığını gösterdi. Jonathan Arac, "Anglo-Globalism?" *New Left Review* 16 (July-August 2002): 35-45.

daha fazla sayıda metnin İngilizceden daha fazla sayıda, diğer büyük dillere çevriliyor olduğudur. Çeviriye karşı geliştirilen bu isteksizliğin ve direncin bir sonucu, birçok 'dünya edebiyatı' yazarının, dünya pazarına açılma başarısını, İngilizceye değil, Fransızcaya çevrildiklerinde elde etmeleri olmuştur.

Tekil bir dilin global hâkimiyete sahip olacak kadar boğucu olmasından umulabilinir ki, bu kadar hâkim olan bir dünya dili, içeriden lehçelere, sosyolehlere [*sociolect*], yerleştirmelere [*creolization*], karmalaşmalara [*pidginization*] olduğu kadar uyarlamalara ve dönüştürmelere de bölüneceğini umut etmek hiç de zor olmayacaktır. Damrosch'un da alıntıladığı gibi, başka yazarlar da dâhil olmak üzere, Chinua Achebe, "İngilizcenin, benim Afrikalı deneyiminin ağırlığını taşıyabileceğini düşünüyorum. Fakat bunun için yeni bir İngilizceye dönüşmesi lazım"⁹⁶ der. Bu söylem, tam da Deleuze ve Guattari'nin, Kafka'nın Prag Almancası kullanması durumunda örnekledikleri gibi 'minör edebiyat' olarak tanımladıkları şeyin kendisidir.⁹⁷ Bu tür bir içsel farklılaşma, dili, her koşul altında, ayrıştırmadan korumaları gereken biyolojik birer tür olarak görenler için yeterli olmayacaktır. Fakat muhtemelen, her ne şekilde olursa olsun her türlü homojenleşmeye karşı direnmenin ve farklılaşmayı sağlamanın en önemli mesele olduğu kişiler için bir avuntu yerine geçebilir.

Manifesto'ya geri dönecek olursak, Marx ve Engels'in yaptıklarının farklı ve daha radikal olduğunun altını çizmek daha enteresandır: çünkü onlar, orijinal dilin öncelikli bir dayanak noktası olmasını ortadan kaldıracak derecede çevi-

96 Achebe, David Crystal, *English as a Global Language* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997), 136'dan alıntılanmıştır.

97 Gilles Deleuze ve Félix Guattari, *Kafka: Toward a Minor Literature*, çev. Dana Polan, önsöz Réda Bensmaïa (Minneapolis: University of Minneapolis Press, 1986).

riyi öne çıkartıyorlar. (Pentecost mucizesinin bir çeşitlemesi olarak tanımlanabileceği) Babel'i ve bu süreç içinde de, karşılaştırmalı edebiyatı çözmeye çalıştıkları söylenebilir.⁹⁸ Orijinal dilin ve çevirilerinin kavramlaştırılmaları, yalnızca ulusal dillerin örneklerini bildirmezler, aynı zamanda, Goethe'e ve karşılaştırmalı edebiyat sahasındaki en önemli çalışması *After Babel* [*Babel Sonrası*] olan George Steiner'da dâhil olmak üzere karşılaştırmalı edebiyatın bütün anlayışlarını da bildirirler.⁹⁹ Bu Babel-sonrası devlet, çeşitli dillere bölünen orijinal-dilin çevirisinin her zaman zorlayıcı olması ve çevirinin neredeyse başarısızlığa mahkûm olması, yalnızca ulusal edebiyatların değil, aynı zamanda da, karşılaştırmalı analizlerinin de üzerinde durduğu dini zemindir. Zorluklar, tehlikeler ve sorunlar, gerekli talihsizlikler ve çevirinin kayıpları, zar zor açıklanma ihtiyacı duyan çeviri teorisyenlerinin aralarında sıkılıkla duyulan şikâyetlerdir. Her şeyin ötesinde, kutsal bir cezalandırılmanın sonucu olarak ortaya çıkarlar ve bu dünya içinde, asla çözülemezler.

Aynı zamanda, orijinali üzerindeki oluşabilecek bir sabitlenmeye karşı gelebilecek olan ciddi bir meydan okuma, ister çeviri halindeki bir edebiyatı öğretme eyleminden oluşsun, isterse orijinalinden ziyade dolaşım üzerine inşa edilmiş olunan çeviri teorileri aracılığıyla olsun, eski karşılaştırmalı edebiyatın izlerinin içerisinden yeniden başlatılmıştır. Bunun bir örneği, dünya edebiyatı tanımının, "Dünya edebiyatı, çeviri esnasında *elde eden* bir yazındır" (281; benim vurgum) diyen David Damrosch'tur. Damrosch kaybetmeyi değil, elde etmeyi, başarısızlığı değil, fırsatları ön plana çıkartarak, orijinal dilin otoritesini sorgulayan bir dünya edebiyatı kavramlaştırması ortaya koyar. Aslında,

98 Eğer, Marx, Pentecostal bir fantezi yaratıyorsa, burada, daha sonradan, Protestan olan babasının etkisini görebilmek mümkündür.

99 George Steiner, *After Babel: Aspects of Language and Translation* (Oxford: Oxford University Press, 1975).

Damrosch, *Manifesto*'da kodlanmış olunan ile örtüşen bir dünya edebiyatı tahayyül eder, yani, global İngilizcenin bir çeşidi olarak değil, *en başından beri çeviri için* geliştirilmiş olunan bir dünya edebiyatını tahayyül eder. Asıl seslendiği okuyucu, ilk üretildiği dili konuşmayan fakat uluslararası pazarlar, ödüller ve dağıtım sistemleri de dâhil olmak üzere, enternasyonal pazar tarafından tanımlanan bir edebiyattır. Aslında, Steven Owen gibi dünya pazarına karşı yerel pazarı savunanların bazıları kendi itirazlarını çevirinin orijinalini etkileyeceğini düşünerek açıklarlar. Dünya edebiyatı burada, zaten çeviriye yönelmiş ve daha önceden çevrilmiş olmalarından dolayı çeviri tarafından önceden belirlenmiş olan "orijinaler" üretir; Owen'in kelimeleriyle, zaten "kendi kendilerini çeviren" işlerdirler.¹⁰⁰ Kendi kendine çevrilme, global dağılım bunlar gerçekten de *Manifesto*'nun hiçbir nitelendirmeyi kucaklamıyormuş gibi görüldüğünü ispatlayan terimlerdir.

Fakat *Manifesto*, kapitalist bir pazarın işareti altında inleyen bir dünya edebiyatından başka bir şey değil midir gerçekten? Eğer tamamen çevirebilirlik, global bir pazar tarafından yönlendirilen bir burjuva dünyasını tanımlıyor ise, bu burjuva, kapitalist dünya edebiyatına dayanabilme yöntemi, Owen'in bahsettiği gibi bu çevirebilirliği eleştirmek ve bunun yerine orijinalin değerini vurgulamak ve bu değerin çeviride tamamen yok olduğunu belirlemek değil midir? Marx'ın siyasi ekonominin eleştirisine geri dönecek olursak, bunun Marx'ın stratejisi olduğu söylenebilir, aslında, çünkü Marx kullanım değerinin, değişim değerinden daha üstün olduğunu vurgulamaya çalışıyordu. İyi bilinen bir tartışmasında, Jean Baudrillard ilk yazılarında, Marx'ın kullanım ve kullanım değerinin katı, sorgulanamaz olan doğal kavramlaştırılmasını eleştirdi ve bu kullanım değerinin,

100 Damrosch, *What is World Literature?* 20.

değişimin bir ikincil etkisi olduğunu söyledi.¹⁰¹ Yalnızca değişimden oluşan bir dünyada, Marx, Pazar yerinin çılgın değişimlerinden önce gelen bir değerinin olduğu fantezisini ortaya koymuştu.

En azından, *Manifesto*'dan çıkan dünya edebiyatı eyleminde ve vizyonunda, Marx ve Engels bu yoldan gitmediler, yani, orijinali yerine konabilecek olan burjuva ve kapitalist dünya edebiyatının eleştirisini yapma yolunu seçmediler. Bunun yerine, orijinal kavramını tamamen ortadan kaldıran burjuva dünya edebiyatının en enternasyonal üretimlerinden daha enternasyonal bir yere giderek bu dünya edebiyatını aşırı bir uca çekerek diğer yolu seçtiler. Marx'ın kapitalizm anlayışına göre, orijinale ait böyle bir eleştiri, zaten kapitalizmin işleyiş biçiminde vardır; fakat aynı zamanda, edebiyat ve edebiyat eleştirisi alanında, kapitalist toplumlar her zaman bu sonuçtan çekinmişlerdir. Kapitalist toplumlardaki bu eleştiri, orijinali kendi içinde ve kendisi için bir değer haline getirerek kutsal metne yönelik eski bir saygı duruşunu korumaya yöneldiler. Bu anlamda, edebi eleştiri ideolojik olarak kapitalist-öncesi olarak kaldı. Hermenütik derin bir yorumlama ve detaylara karşı gösterdiği fetişist bir dikkat sahibi olan edebiyat çalışmaları, kapitalizmin şafağı sökmeden çok öncesinden alınmış olunan dini metinlerin açıklayıcı eylemleri tarafından şekillendirilmiştir. Yalnızca bu edebi, dini yorum hakkındaki bir eleştirel düşünce edebiyatın dağıtımına ve çevirisine dayanan yeni ve modern bir anlayışını ortaya çıkabilir.

Marx, bu kapitalist öncesi mirası anlamamız için daha uygun olan bir yol önerir ve aynı zamanda da, bu yolu

101 Jean Baudrillard, kapitalin en sonuncu evresi olarak nitelediği işaret hakkındaki eleştiri, *For a Critique of the Political Economy of the Sign*, çev. Charles Lewis (St.Louis: Telos Press, 1981) ve *The Mirror of Production*, çev. ve önsöz Mark Poster (St. Louis: Telos Press, 1975) kitabında geliştirdi.

geride bırakmamız için gerekli olabilecek olan bir yörünge çizer. Yerine başka bir şeyin konamayacağı, çevrilemeyecek ve değiştirilemeyecek olan orijinali fetiş haline getirerek kapitalizme karşı çıkmamız gerektiğini söylemez. Daha ziyade, Marx, yalnızca orijinallere olan bir şey olarak değil, aynı zamanda, bu orijinalleri de yapılandıran bir şey olarak çeviri ve çevirebilirliğin gerçekliğini kabul etmemiz gerektiğini söyler. Çeviri olasılığı, çevirebilirlik durumu olarak tanımlanabilecek bir şekilde henüz çevrilmeden önce bile bütün edebiyatı etkiler. Bu durumu kabul etmek, çevirinin zor olmadığı, sorunlarla karşılaşılmayacağı, olağanüstü yeteneklere gerek duyulmadığı anlamına gelmediği gibi çevrilebilirliğe ve metinlere karşı yüksek bir dikkat harcamayacağımız anlamına da gelmez. Bu durumun tek anlamı, bir orijinali çevirebilemezlik kategorisiyle tanımlamamız gerektiğidir ve bu çeviremezliği, dini olan ve açığa çıkartılmış bir yazıdan alarak mistik bir hava ile süslememiz gerektiğidir. En iyi şekilde Kuran'da tasvir edilen çeviriye karşı olan kanun, orijinale dair olan bu kültürün en aşırı şeklidir.

Marx ve Engels'den öğrenilebilecek olan bir adet daha ders vardır, yani, kapitalist değişimin kölesi haline gelmeden çevirebilirliği kabul edebiliriz. Kendi dünya edebiyatı da dâhil olmak üzere, burjuva dünya edebiyatının bütün ürünleri için Marx'ın tanımladığı diyalektik hatlar doğrultusunda düşünebiliriz. Burjuvazi kendi kitlesel imha silahlarını yaratacaktır ve bu silahlardan hiçbir tanesi dünya edebiyatı değildir. *Manifesto*, zayıflatmak, şımartmak, fesketmek ve en önemlisi de, geçmek için *Weltliteratur*'e katkı sağlar. Bunu biraz farklı bir şekilde söyleyecek olursak, *Manifesto*, *Weltliteratur*'un sonuncu ve en başarılı örneğini oluşturmak ve uluslararası edebiyatın değişik bir şeklinin ilk örneğini oluşturmak ister.

Manifesto'nun sahnelenebilir eyleminin karmaşık coğrafi boyutunu daha iyi bir şekilde öğrenebiliriz. Bütün *Manifesto*'yu etkileyen müdahale etme görevinin, kendi müdahalesine güvendiği an ile karşılaşıldığı zaman eninde sonunda oldukça baskıcı bir şekle bürünür: "Dünyanın bütün işçileri birleşin!" Tabii ki de, proletarya, -Moore'un çevirisiyle "çalışan insanlar"- henüz bir proletaryası ve hatta bir burjuvazisi bile olmayan sözüm ona az gelişmiş ülkelerden vazgeçtim, en gelişmiş ülkelerde bile, içsel bir şekilde bölünmüştür. Marx ve Engels'in burada yapmaya çalıştıkları şey, varlığını aynı zamanda varsaydıkları global bir alıcıyı sahnelenebilir bir şekil içinde yaratmaktır. *Manifesto*'nun dünya proletaryasını yaratma şeklini anlamak önemlidir çünkü kendi teorisine göre, proletarya, endüstriyel bir kapitalizm tarafından yaratılmıştır. "Birleşin!" emri, bu ekonomik üretimin belirli bir ölçüde tamamlanmamış olduğunu gösterir çünkü bu sınıfın birleşmiş olması ve artık tekil, birleşmiş bir sınıf olarak yaratılması gerektiğidir. *Manifesto*, hâkim global kapitalizmin bakış açısından değil, alt tarafından, proletaryanın olduğu kadar Marx ve Engels'in de durdukları, yerinden edilmiş pozisyonu içerisinden konuşur. Ülkesiz proletaryaların, enternasyonalin bakış açısından yazılarak, *Manifesto*, kendi mutabıkını kendi enternasyonal, edebi eyleminden yaratmayı umar. Benzer bir şekilde, *Manifesto*, burjuva dünya edebiyatının doruk noktasıdır ve sahnelenebilir bir şekilde, bu dünya edebiyatını, farklı bir dünya edebiyatına, yapım aşamasında olan bir dünya edebiyatına dönüştürmek ister. Bir zafer nidasıyla, Engels'in, 1888, İngiliz baskısının önsözünde de bahsettiği anlamda, "[*Manifesto*] ...bütün Sosyalist edebiyatın en enternasyonal ürünüdür" (135-136). Enternasyonal edebiyat bir statü değil, devam eden bir proje, bir amaçtır. Goethe ile birlikte, Engels, enternasyonal sosyalist edebiyat çağının önümüzde durdu-

ğunu ve “yaklaşışını hızlandırmak için devam etmemiz” gerektiğini söyler. Geleceğe ait bir şey olarak, dünya edebiyatının bu yeni şekli, *Manifesto*’nun kendisinin dışında başka hiçbir şey olmadığı doğrultuda kendi yolundan devam eder.

Marx, çeviri konusuna, 18. *Brumiyer*’de, geçmiş ve gelecek, unutmama ve hafıza ile ilişkilendirerek *Manifesto*’yu yazdıktan birkaç sene sonra geri döndü. Dökümünün çıkartılması gereken geçmişin yükünü tanımlarken, “Benzer bir şekilde, yeni bir dil öğrenmiş olan kişi, onu sürekli kendi ana diline çevirir ... ancak eskisine ait hiçbir hafızası kalmadığı zaman yeni dilin ruhunu yakalamış olur”¹⁰² der. 18. *Brumiyer* daha da pesimistiktir ve *Manifesto*’nun tutuşturmaya çalıştığı 1848 devriminin başarısızlığından daha sonra yazılmış olduğundan dolayı bir öngörünün zekâsına sahiptir. Fakat Marx’ın orijinali olmayan bir edebiyat, ana dilinin ağırlığını taşımayan bir çeviri öngörüsü, şiirini gelecekte alacak olan bir devrim yaratmanın ne demek olduğunu tanımlamak istediği metaforlar aracılığıyla işlev görür. Böyle bir şiir, orijinale bağımlı olan eskisinin hafızasını sildikten ve yeni bir dil öğrendikten sonra ortaya çıkabilir.

MANİFESTO’NUN COĞRAFI ÜRETİMİ

Marx ve Engels için çeviri, yalnızca teorik ve metaforik bir mesele değil, aynı zamanda da, eylemsel bir meseleydi. Bir ülkeden diğerine savrulmaları, hayatları boyunca bu iki yazara yardımcı oldu. Harvey’in tarihsel-coğrafi materyalizm çağrısını ciddiye alacak olursak, yalnızca *Manifesto*’nun dünya edebiyatı fantezilerini değil, oluşumunun hâlihazırda duran coğrafyasını da analiz etmek zorundayız. Böyle bir analiz, aynı zamanda, Edward Said’in “yolculuk

102 Karl Marx, *The 18th Brumaire*, MEW, vol. 8, 115

eden teori" ve James Clifford'un yolculuk ve çeviri analizlerini de içerir.¹⁰³ Çünkü Marxizm, özellikle de *Manifesto*, hareket halindeki "yolculuk eden bir teori"dir.

Manifesto, her iki yazarı da, Brüksel ve Londra arasında yolculuk ederlerken ilk önce yirmi üç sayfalık bir el yazması olarak yayınlandı ve daha sonra ise 1848'in Mart ve Haziran ayları arasındaki *Deutsch-Londoner Zeitung* adlı Almanca yayınlanan gazetede dizgisel hale sokuldu. Bu ileri geri hareket etme durumu, özellikle de Marx için bir sürgünler, kovulmalar, tahliye düzenlemeleri ve geçici ikametgâh serileri içindeki en sonuncusuydu. Hükümet sansüründen dolayı radikal bir gazetenin editörlüğünü kaybetmesinden sonra başka bir gazete olan *Vorwärts*'ta çalışmak üzere 1843'te Paris'e taşındı. İki sene sonra, artan diplomatik baskı nedeniyle *Vorwärts* gazetesini, Marx da dâhil olmak üzere bütün editörlerine ve katılımcılarına hizmet eden kovulma emirleri vererek 1845'te kapatmak zorunda kaldı. 3 Şubat 1845'te, Marx ve ailesi, Belçika'daki siyasi durum hakkında hiçbir şey yayınlamayacağına dair kendisinden şüphelenen polise küfür etmek zorunda kaldığı Brüksel'e taşındı. Burada iken ve Londra'ya yaptığı yolculuklar esnasında, *Manifesto* üzerinde çalıştı (Marx ve Engels, Londra ve Brüksel'de birbirlerini ziyaret ettiler). Aynı zamanda, Prusya vatandaşlığından vazgeçmek zorunda kalmıştı. Artık, herhangi bir vatandaşlığa sahip değildi ve İngiltere de dâhil olmak üzere başka hiçbir ülkeye sığınmasına gerek yoktu.

Bu yolculuklar ve hareketler yalnızca hızları artan bir şekilde, 1848'in büyük ayaklanmalarını tetiklediler. 8 Mart'ta, Marx, Brüksel'i yirmi dört saat içinde terk etmesi için polis emri aldı ve hiçbir eşyasını almadan kısa bir süre için tutuklandı. *Neue Rheinische Zeitung* üzerinde çalışmak üzere

103 Edward Said, *The World, The Text and the Critic* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1983), 241; James Clifford, *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1997).

Colonge'a taşındı fakat 16 Mayıs 1849'da, "oldukça çirkin bir şekilde kötüye kullanmış olduğu misafirperverliği"nden¹⁰⁴ kurtulmuş bir yabancı olarak Prusya'yı terk etmesi için başka bir emir aldı. Frankfurt'ta kısa bir süre için kaldıktan sonra, Marx, artık yeni açılmış olan Paris'e, Haziran ayında yeniden hareket etti. Fakat işler orada da sabitlenmiş değillerdi. 19 Haziran'da Paris'ten gelen başka bir kovulma tehdidi ortaya çıktı, ertelendi ve 23 Ağustos'ta yeniden belirdi. Engels'in davetini takiben, 16 Ağustos'ta, Marx, nihayet, muhtemelen bir eve en yakın bulduğu İngiliz Kütüphanesinin okuma odasına gitmek için Londra'ya vardı (karısı, ikinci küçük çocukları ile Paris'te kalmak üzere izin almayı başarmıştı).¹⁰⁵

Manifesto'nun uluslararasılığı, her iki yazarının da sürgünde olması deneyiminden doğmuştu fakat bir sürgün okuyuculuğu içinde yazılmışlardı. Anderson'un da gözlemlemiş olduğu gibi 1848'te Paris'te otuz bin Alman zanaatkar vardı ve *Manifesto*'nun Londra'daki acil okuyucuları orada yaşıyor olan Alman sanatçılardı.¹⁰⁶ Proletaryadan farklı olarak sanatçılar daha hareketliydiler ve bir çeşit enternasyonalizm deneyimine sahiptiler (Anderson, İkinci Enternasyonal'in çöküşünü inanılmaz derecede hareketli olan bir proletaryanın oluşmasına bağlar). *Manifesto*'nun çeviri, dağıtım ve kendi orijinal dilini silme arzusu ile olan saplantılı ilişkisine baktığımızda bu tür nitelikleri sürgünün ürünleri olarak okuyabiliriz. Evsizlik, Avrupa'yı avlayan bir hayalete dönüşebilecek olan komünizmi tehdit eder ve bu durum, aynı zamanda, *Manifesto*'nun işçi sınıfına da söylediği şeydir: "İşçilerin ülkesi yoktur" (109).

104 P.N.Fedoseyev et al., *Karl Marx: A Biography*, Sovyetler Birliği Komünist Partisi Merkez Komitesi, Marxizm-Leninizm Enstitüsü tarafından hazırlanmıştır ve Yuri Sdobinkov tarafından çevrilmiştir (Moscow: Progress Publishers, 1973), 225.

105 Bu öneri için, Djelal Kadir'e teşekkürlerimi sunarım.

106 Perry Anderson, "Internationalisms: A Breviary," *New Left Review* 14 (March-April 2002): 4.

Marx'ın, bir çeşit sürgünü ya da siyasi diasporayı kutlamaktan pek de mutluluk duyduğu söylenemez. *Manifesto*'yu bitirdikten iki sene sonra, O ve Engels sürgün devrimcilerinin, *Sürgünün Büyük Adamları* (1852) başlığını kullanarak bir hicvini yazdılar.¹⁰⁷ Kendi hayat dönümleri içinde hiçbir zaman yayınlanmamış olsa da, bu elle tutulabilinir el yazması, sürgün ve *Manifesto*'nun ilişkisini anlamak adına önemli bir metindir. Asıl hedefleri, 1848 devriminin başarısızlığından sonra sürgün edilen Alman devrimcileri ve yarı devrimcileridir. Onların devrimci pozları, Alman meselelerine müdahale ederken gösterdikleri yersiz çabaları, kuruluşlar, kulüpler ve partiler kurmaya yönelmiş olunan arzuları ve bitmek bilmeyen el yazmaları, konuşmaları ve manifestoları, her iki yazarın da alay edilmesinden başka bir şey kazandırmaz. *Sürgünün Büyük Adamları*, iki yazarın, "manifesto-manyaklığı" (*Manifestwuth*) (279) ve hatta bir "ishal" (275) olarak adlandırdıkları manifestoların gereğinden fazla sayıda üretilmesinin yolunu açan bir lüzumsuzluk ve güçsüzlük portresidirler.

İşlerin bu genel durumu, Marx ve Engels için de oldukça geçerliydi. Onlar da, Alman sürgün çevreleri için yazdılar; onlar da, Alman meselelerine bulaşmaya çalıştılar; onlar da çeşitli ligler, kuruluşlar ve partilere üyeydiler; onlar da bir manifesto yazmışlardı. Fakat bu yalnızca, başkalarına karşı bir heyecan gösterme durumu değildi. Marx ve Engels, kendi siyasi duruşları hakkında gerçektende daha ilkeli, analizlerinde daha kapsamlı, teorilerinde daha keskindiler ve manifestoları ilkelerinin belirsiz bir şekilde yapılan başka türlü açıklanmasından başka bir şey değildir. Buna rağmen, *Sürgünün Büyük Adamları*, içinden çıktıkları ve karşı oldukları çevreyi nitelerler. Bunu, yeni bir manifesto çıkartarak ve

¹⁰⁷ Karl Marx ve Friedrich Engels, Ernst Dronke ile işbirliği içerisinde, *Die Großen Männer des Exils*, MEW, Vol.8, 233-235.

sürgün deneyimini başka bir şeye, yani, yeni bir enternasyonalizme dönüştürerek yaptılar. Komünizm, evsiz kalmamalıydı, fakat *Manifesto*'nun yardımıyla, proletaryanın ülkesizliği, yeni bir enternasyonal ilişkiye ve sınıfa dönüştü. Bu ışıkla okunduğunda, *Manifesto*'nun son cümlesi -"Dünyanın bütün işçileri birleşin!"- sürgünün ülkesizliğini etkisizleştirmek ve bu durumu, yeni bir enternasyonale dönüştürme çabası olarak anlaşılabilir.

Hareketle ve sürgünle özdeşleşmiş olan bir enternasyonalizm modeli kozmopolitanizmdir. Marx'ın, polis emirlerinin, diplomatik baskının, değişen siyasetin ve fes-hetmelerin kurbanı olduğu kadar sahip olduğu burjuva geçmişi de, Engels tarafından desteklenen göreceli bir mali güvene sahip olmasını sağladı. Doğrudur, sürekli rahatsız ediliyordu fakat başka seçeneklere sahipti, yirmi dört saat içerisinde, her zaman olmasa da, sahip olduğu mallarla birlikte büyük bir incelikle hareket edebiliyordu. Belirli bir zaman için, kozmopolitanlığın, sınıf ayrıcalığının, bireyselliğin, siyasi bağımlılık yoksunluğunun olumsuz önermelerini üzerinde taşıdı. Ancak daha yeni yeni, bu terim Sol tarafından, özellikle de Bruce Robbins tarafından diriltildi.¹⁰⁸ Marx, kozmopolitanlığı dünya pazarıyla ilişkilendirdi; aslında, dünya edebiyatı fikriyle biten paragraf, "Burjuvazi, dünya pazarını sömürerek her ülkedeki üretim ve tüketime kozmopolitan bir nitelik kazandırdı" (93) der. Fakat sürgün deneyimi gibi, Marx'ın kozmopolitanlığı da, yalnızca olumsuz değildir; her ikisi de, yeni bir enternasyonal üretmek için *Manifesto*'nun çıkış noktası olarak kullanıldığı kategorilerdir. Batı ve Doğu Avrupa tarafından sınırlandırılan *Manifesto*'nun üretim bağlamı, bir yerinden etme olarak görülebilir ve bu orijinal yerinden etme, bu orijinal sürgünün

108 Bruce Robbins, *Feeling Global: Internationalism in Distress* (New York: NYU Press, 1999).

ötesindeki daha sonraki yerinden etmeler de *Manifesto*'nun dağıtımını hızlandıran birer katalizör olarak görülebilirler. Marx ve Engels, yalnızca, "sürgünün büyük adamları" değildirler; aynı zamanda, enternasyonal edebiyatın, yeni bir şiiri tarafından yardım edilen ve desteklenen yeni bir enternasyonalizmin destekleyicileri olmak istediler.

MANİFESTO'NUN HARİTALARI

Marx ve Engels'in enternasyonalizmi, yalnızca, *Manifesto*'nun dünya edebiyatında ya da kompozisyonunun sonuçlarında değil, aynı zamanda da, üçüncü bir coğrafi boyutta da bulunabilir: dağılımının tarihinde, sınır geçişleri haritası içerisinde de bulunabilir. *Manifesto*'nun kendi çevirisi ve coğrafi dağılımı, öngördüğünden daha farklıdır, tamamen çevirebilirlik ilkesi, sert gerçeklikle karşılaşır.

Yeniden, *Manifesto*'nun yayılımının coğrafi analizi için çıkış noktasını yaratabilecek olan şey, Andréas'ın paha biçilemeyecek kadar önemli olan işidir. 1848'de ve takiben 1850'deki İngilizce baskısı hariç Almanca dışındaki en değerli ilk yayını İsviçre'ydi. *Manifesto*'nun umduğu ve çıplak bir şekilde duyurduğu şeyin dışında, 1852 sonrasındaki tepki yılları süresi boyunca, her ne kadar, kısmen ya da tamamen uygulamaya sokulmaya çalışılmış ya da Almanca, Fransızca, İspanyolca, Macarca, İtalyanca ve Danimarkaca ve 1849'daki başarısız bir şekilde Lehçeye çevrilmiş olsa da planlanmış basımlar, *Manifesto*'nun hiçbir yeni baskısı (ya da en azından, hiçbir yayından bahsedilemezdi) ortada yoktu. Daha başka çevirilerin gerçekleştirilmesi, Bakunin tarafından Rusçaya, 1871'de iki adet Sırpçaya (1869'da bir tane de Fransızcaya denenmişti) ve 1873'te Portekizceye yapılmaya çalışılan çeviriler dışında geç altmışlar ve erken yetmişli yıllardaydı. Yabancı dil baskıları ve çeviri sayıları, ilk defa, Çek diline

1882’de, ilk defa Portekizceye 1873’de ve devamındaki sene Danimarkacaya ve 1889’da İtalyancaya olmak üzere seksenli yıllarda oldukça arttı. Doksanlı yıllar ise ilk Bulgarca (1891), Romanca (1892), Ermenice (1894) ve Gürcü diline (1897) ve 1902’de Ukraynacaya ve takip eden yıllarda 1904’te Hırvat ve 1905’te Finceye yapılan çevirilerine şahit oldu.

Harita, İncil’in ve de Kuran’ın yanında durabileceği şekliyle dünya edebiyatı statüsüne sahip olabilecek (Goethe’nin de görmekten mutluluk duyabileceği gibi) bir metnin hızlı hareketlerini yakalar. Fakat bu çeviri haritasının başkaları, mesela, yayının mekânlarının haritası tarafından da tamamlanmış olması gerekir. Bu iki harita karşılaştırıldığı zaman ortaya çıkan şey dilin, ulusun ve okuyuculuğun yersizliğidir. İlk baskı yeri, tabii ki de, Londra’dır fakat 1851’de, *Manifesto*, New York’ta ortaya çıktı. Her iki basımı da Almancaydı.¹⁰⁹ İlk Fransızca basım, ilk Çek dilindeki yayını gibi (ikinci Çek baskısı, Viyana’da çevrilmişti ve 1898’de, Pilsen’de yayınlanmıştı), New York’ta ortaya çıktı (aslında, 1880 yılına kadar Paris’te Fransızca da yayınlanmamıştı). İlk Rus sürümü Geneva’da (yalnızca 1883’te bir Rus sürümü St. Petersburg’da yayınlandı) ortaya çıktı. Söylemeye gerek yok, *Manifesto* uzun zamandan beri Güney Afrika’da, İngilizceye çevrilmiş basımları ise Büyük Britanya’dan gelecek ve İspanyolca sürümleri ise İspanya’dan gelecek bir şekilde Latin Amerika’da mevcuttu. Buna rağmen, 1888’de Mexico City’de olmak üzere ilk defa Latin Amerika’da ve ilk Afrikalı sürümü 1937’de olmak üzere ortaya çıktı. Aynı zamanda, ilk sürümü 1904’te Japonya’ya ve 1908’de Çinceye çevrilmek üzere Doğu Asya’ya doğru ilerlemişti.

Bu coğrafi model, Londra, Geneva, New York, Chicago ve Birleşik Devletler’deki diğer başka şehirler (mesela,

109 *Manifesto*’nun, Amerika’daki yabancı sürümleri, İngilizce dışında yazılmış olunan Amerikan Edebiyatı’nı bir araya getiren Marc Shell ve Werner Sollers’in “Longfellow edebiyatı” olarak adlandırdığı şeyle ilişki içerisinde olabilir.

dördüncü sürüm Minneapolis'te yayınlanmıştı) olmak üzere çok dilli olma niteliğini taşır. Burada da, Engels'in, *Manifesto*'nun endeksel karakteri ve çevirilerinin yalnızca bu şehirlerin göçün yorgaları ve Birinci ve İkinci Enternasyonal'in şube mekânları olarak görev görüyor oldukları gerçeğini açıklamaz, aynı zamanda da, sömürgeci olan ve olmayan İngilizce, İspanyolca ve Fransızca dillerinin önemini de yansıtır; bu yerinden etmeler, Almanca ve Rusça sürümlerinin Avrupa'nın başka yerlerinde ve Birleşik Devletler'de de yayınlanmasını zorunlu kılarak bir sansür haritası da çizerler. Bu çizelge, aynı zamanda, göç şablonları, sansür ve sömürgecilik tarafından da yönlendirilen sürgünün ve ülkesizliğin başka bir şeklini de gösterir.

Manifesto çevrildikçe, aynı zamanda, yerel geleneklerle de birleşti ve dünya edebiyatının yeni sürümlerini oluşturdu. Aslında, komünizmin tarihi, aynı zamanda da, yerel ve evrensel olan arasındaki farklı enternasyonalizmlerin de tarihidir. *Manifesto*, bu arabuluculara da katkıda bulunur ve onları yansıtır; onları, özellikle de manifesto türünün çeşitli şekilleri ve uyarlamalarıyla da yansıtır. Andréas'ın verdiği bilgi, manifestoların, Rusya, Çin, Latin Amerika ve Kuzey Afrika'da nasıl ortaya çıktıklarını ve bu türü nasıl değiştirdiklerini de açıklayan bir çıkış noktasını da analiz etmek için kullanılabilir. Böyle bir proje, yalnızca, tek bir araştırmacının işi olamaz. Büyük sayılardaki metinlerin, zaman ve coğrafi alanlar içerisindeki değişimlerinin ve dönüşümlerinin izini sürecektir olan Franco Moretti'nin "mesafeli" okuma olarak tanımladığı şeyi de uygulayacaklardır.¹¹⁰ Yaptığı roman analizinde de, Moretti, romanların yabancı konu başlıklarını ithal ettiklerini ve aynı zamanda da, onları yerel karakterlerin içine soktuklarını ve yerel bir ses aracılığıyla temsil ettiklerini söylemişti. *Manifesto*'nun ken-

110 Franco Moretti, "Conjectures on World Literature," *New Left Review* 1 (January-February 2000): 54-68.

disi de, içeriğini, şeklini ve sesini de değiştirerek çeşitli uyarlamalardan ve dönüşümlerden geçer.¹¹¹

Çinli yazar Hu Shih'in kısa çalışması, manifestonun dönüşümünü ve uyarlamasını örnek hale getirir ve kitabımın geriye kalan kısmında yoğunlaşıyor olacağım siyasi manifestolar ve yirminci yüzyıldaki yan ürünleri arasındaki ilişkileri ve rekabeti, yani, avangard sanat manifestolarını özetler. Edebiyatta içerlenmiş olunan tarzların hâkimiyetini fesheden bir el yazması içindeki siyaset ve sanat manifestolarından alıntılar yapar. Bu el yazması, siyasi ve sanat manifestolarının bazı yapısal özelliklerini, mesela, sekiz kısa ilkesi olduğu kadar geleneksel türlerin feshedilişini de benimses. Hu, klasik Çinceyi reddeder ve standart Mandarin'e dayanan *baihua* denilen yerel bir edebiyatı savunur. Fakat Hu'nun metni, geleneğin içinde kalacak olan bir saygı duruşu da içerir. Marx'ın ve daha sonraki birçok manifestonun da büyük bir güven tonu içerisinde yazıldığı yerde, Hu, en utanmaz taleplerini "Edebiyatın Yeniden Şekillenmesi İçin Bazı Alçakgönüllü Teklifler" (1917) olarak sunmak zorunda hissediyordu. Daha da ileri giderek, kendisinininkinden daha büyük ve daha iyi olan metinlere de destek sunar: "Öğrenmeden ve bilgi sahibi olmadan, bu konu hakkında nasıl konuşabilirim?" der ve devrimci programını, "Kendilerinden çok şey öğrendiğim benden yaşlı insanlara sormalıyım... çünkü çalışmaları ve dikkatleri için gerekli olabilen, oldukça şiddetli bir düzeltme ihtiyacı duyan mekânlar var olabilirler... Bunları [sekiz ilkeyi], yetersizliklerinin altını çizmek ve yandaşlarımdan redaksiyonlarını saygılı bir şekilde aramak için 'alçakgönüllü önermeler' olarak nitelendirdim"¹¹² diyerek sonlandırır. Bu manifestonun sesi, otoriter

111 Manifestoyu yeni bir mekânda yeniden oluşturmanın ya da yeniden yönlendirmenin en çarpıcı açıklaması Spivak, "Can the Subaltern Speak?" 271-313'te bulunabilinen bir ifade krizini tetikler.

112 Hu Shih, "Some Modest Proposals for the Reform of Literature," çev. Kirk

ve zaman aşımına uğramış talepler ve teslimiyetin kendisini küçümseyen ifadeleri arasında bölünmüştür. Emin olabiliriz ki, sade bir cephe görüntüsü olarak görülebilirler çünkü Cornell ve Columbia Üniversiteleri'nde okumuş olan Hu, sinsi bir şekilde, Swift'in ironik başlığını çağrıştırmaya çalışır. Fakat yönlendirdiği edebi okuyucu talebi, her ne kadar üstünkörü de olsa, bu türden ifadeler gerektirdi ve manifestonun değiştirilmesine sebep oldu.

Hu'nun alçakgönüllü manifestosu, temelde, edebi tarz ve şekille de ilişkilidir ve gittikçe artan bir siyasi kıskırtma kültürü içerisine gömülmüştür. Manifestosu, Batı geleneğinde eğitim görmüş olan entelektüeller ve yazarlar tarafından kurulmuş olunan ve Marxist literatürün çevirileri için en temel kaynak haline gelmiş olan *Yeni Gençlik* [*New Youth*] dergisinde yayınlandı. Aslında, Hu'nun metni, *Manifesto*'nun, Çin'e gelişi ile üst üste geldi. Küçük alıntılar ve özetler, 1906 yılına kadar yayınlanmış olsalar da, bütün metnin, Cheng Wangdo tarafından yapılan çevirisi, 1919'a kadar yayınlanmadı. Daha sonra, 1938'den 1942'ye kadar Amerika Birleşik Devletleri'nin büyükelçisi olarak çalışıyor olsa da, Hu, hiçbir zaman komünizm ile resmi bir ilişki kurmadı, harekete karşı hep sempatik bir mesafede durarak, Mao-Tse-tung'a, 1945'te bir mektup yazarak İngiliz İşçi Parti'si gibi barışçıl bir parti kurması gerektiğini söyledi.¹¹³ Hem siyasi manifestolar hem de sanat manifestoları, ithal edilmiş formatlardılar ve başka bir türden olan okuyuculuğun amaçlarına uygun hale getirilmek için düzenlenmiş ses ve şekilleri ile çok hızlı bir şekilde özümselediler ve uyarlandılar.

Hu'nun örneğinin gösterdiği gibi, *Manifesto*'nun tarihi

A. Denton, *Longman Anthology of World Literature*, 47-55.

113 Min-Chih Chou, *Hu Shih and Intellectual Choice in Modern China* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1984), 144.

ve coğrafyası, ikinci bir manifestolar grubu olan avangard manifestoları için bir çıkış noktası olarak hizmet edebilirler. Her ne kadar dolaysız bir şekilde *Manifesto*'ya bağımlı olmasalar da, avangard manifestosu Marx ve Engels'in metinlerinin kendilerinin, çevirilerinin ve uyarlamalarının yaratıcı bir tür gücüne sahip olmadan düşünülemezler. Sanat manifestolarının ortaya çıkışları ve inanılmaz bir hızla artışları, *Manifesto*'nun çoğaltılması eylemini de aşar. Bu kitabın geriye kalan kısmı, bir tanesi siyasi modernitenin, diğeri modernizm ve avangard türlerinin oluşumu olarak nitelendirilebilecek siyaset manifestoları ve avangard manifestolarının birbirleriyle olan ilişkilerini analiz etmeye adanmıştır.

BÖLÜM 2

GELECEKÇİLİK ETKİSİ

5.

MARİNETTİ VE AVANGARD MANİFESTO

Manifesto, tapınılırken, eklemlendirilirken ve yeni mekânlar için uygun hale getirilirken, sosyalizmden veya politikadan daha ziyade edebiyat ve sanatla daha çok ilgili olan ama yine de kendilerini manifesto olarak tanımlayan, gazeteler ve dergilerde dolaşan yeni metinler de ortaya çıktı. Bir sanat manifestosu, siyasi bir manifestonun ana kolu olmaktan kendisini ayırmıştı. Bu tür manifestoların, yüzlercesi ve binlercesi, genelde günlük gazetelerin ilk sayfalarında yayınlanarak, panolarda ve el ilanlarında yakından geçenlere selam veriyorlar, tiyatrolar ve sokak gösterilerinde veyahut da radyoda çığlık çığlığa tekrarlanıyorlardı. Siyasi manifestonun sanat dünyasına göç edişinin ve bu göçün siyasi manifestonun devam eden etkisinden kaynaklandığının ne kadar şaşırtıcı olduğunu unutmuştuk. Bir yüzyıldan daha fazla süren sanat manifestoları geleneğinden sonra, bu metinler, her ne kadar hiçbir *Manifesto*'nun tekil önemine erişemediyse de, birçok sosyalist manifestodan daha sık rastlanır ve daha bilindik hale gelmişlerdi.

Siyasi manifestonun sanat dünyasındaki etkisi, yeni sanat manifestolarıyla, on dokuzuncu ve yirminci yüzyıldaki edebiyat polemikleriyle karşılaştırılarak ölçülebilir. Mesela, William Wordsworth'un *Lyrical Ballads*'daki önsözü, manifestodaki yeni bir edebiyat tarzının yaratılmasına ait tutkuyla aynıdır fakat böyle bir açıklama, kendisini siyasi ve devrimci bir müdahaleden daha ziyade bir edebiyat eleştirisi olarak sunabilecek dikkatli ve ölçülmüş cümlelerde kendisini gösterir. Ve suç işlemekten ziyade, manifesto, şiir koleksiyonlarına da eşit bir şansın verilmesini ve değerli bir de-

neyim olarak göz önünde bulundurulmalarını şart koşarak, "Okuyucu"yu kazanma konusunda daha isteklidir. Friedrich Schlegel ve Ludwig Tieck'e ait olan kısımlar, manifestonun belirli saldırganlıklarından bile daha uzakta tutulmuşlardır. Her ne kadar indirgenmiş olsalar da, bu kısımların son bölümleri, çoğu zaman manifestolardaki indirgenmiş saldırılardan çok farklı bir şekilde kapalı ve metafizik bir dil içinde açık bırakılmışlardır ve öyle devam etmeleri istenmiştir. Saldırı ve savunma arasındaki fark, manifestoyu, Percy Bysshe Shelley'nin "Şiirin Savunması" gibi metinlerinden ayırır. Her ne kadar, "Savunma", şairin bir bakan konumunda olması için genel bir iddiada bulunsa da, bu iddia, geçmişe dair bir hürmet edasındadır ve sanat dünyasının güç dinamiklerini değiştirmeye çabalayan bir müdahale değil, idealist bir esinlenme olarak mafsallanmıştır. Shelley'nin temel kavramı "kehanet"tir ve ancak birer kehanet olarak bu romantik metinler, modern siyasi ve sanat manifestosunun hesaplı ve faal müdahalelerini değil, manifestonun ön tarihindeki kâhince metinleri çağrıştıracırlar.¹¹⁴

Bu romantik önsözler, savunmalar ve kısımlar, yine de yeni sanat türlerinin üzerine aşılabilineceği bir gövdeyi oluşturdular. Çoğu zaman, en hakiki sanat manifestolarından birisi olarak kabul edilebilecek metin, Jean Moréas'ın sözde "Sembolcü Manifesto"sudur (1886). Manifesto seçmeleri, bu metin ile başlama eğilimi gösterdiler veyahut da onu, ilk sanat manifestolarından bir tanesi olarak belirlediler.¹¹⁵ Aslında, bu metinde, birçok sanat manifestosundaki ortak özelliklere rastlanılabilir. Sanatın kolektif bir şekilde üretildiği ve kolektif açıklamaların, natüralizm, sembolcü-

114 Romantik vahiyle ilgili genişletilmiş bir tartışma için, bakınız, Ian Balfour, *The Rhetoric of Romantic Prophecy* (Stanford, CA: Stanford University Press, 2002).

115 Caws, *Manifesto*, 50; *Les manifestes littéraires de la Belle Époque 1886-1914*, ed. Bonner Mitchell (Paris: Éditions Seghers, 1966).

lük, bozunum, doğacılık ve daha az bilinen birçok yeni kavramlaştırmalara ve başlığa oldukça yeni enerjiler yüklediği bir dünyaya aittir. “Sembolcü Manifesto” kendisini, sembolcülük denilen “yeni sanat” a yol açmak üzere iki -izm arasında konumlandırır. Marx ve Engels’in kendilerini, “ütopik sosyalizm” den uzaklaştırdıkları gibi, Moréas da kendisini, rakip “okullar” ve -izm’lerden uzaklaştırmaya çalışır.¹¹⁶ -İzm’lerin çatışması, etkileşimin yoğun kaygısının bir ürünüdür. Manifestonun bu kadar geçerli olmasının sebebi, bir -izm’i diğerinden ayıran bu kaygı tarafından oluşan çatışmalar için iyi bir silah olabilmesinde yatar.

Bir önce gelen ile kurulan ilişki, edebiyat tarihi ve geleneğine ait daha geniş bir sorunun parçasıdır. Her ne kadar, Moréas, geleceğe sürüklenmek için geçmiş ile olan bağlarını koparmak istiyorsa da, geçmişi tamamen geride bırakamaz. Natüralizm’e üstünlük sağlamak için, sanki yeni olan, modası geçmiş olarak tanımlananı yeniden ortaya çıkartmadan var olamazmış gibi “eski ölçü biliminin yenilenmesi” (32) çağrısında bulunur. *Manifesto* gibi, Moréas’ın metni de, “dönemler” ve “evrimler” olarak ilerleyebileceğini hayal ettiği, tarihle yapılabilinecek bir uzlaşma için zorlanılır (31). Bunların hepsi, binlerce hareketin ve okulun, sanat tarihini yeniden yazmak üzere, kendi rakiplerinin ve öncüllerinin geçersizliklerini ilan etmek için manifestolara ihtiyaç duyacağı yirminci yüzyıldaki sanat dünyasının nasıl düzenleneceğini öngörürler. Her ne kadar, manifestolarda tanımlanan projelerin birçoğu hiçbir zaman gerçekleşmemiş olsalar da, yeniden sıkı bir şekilde olumlanan, bir -izm’in diğerinin karşısında konumlandığı ve kendi geçmişi pahasına geleceği için de yeni bir iddiada bulunan yeni bir çıkış

116 Bahsedilen okullar, romantizm ve doğalcılıktır [natüralizm]. “Le Symbolism,” *Figaro*, September 18, 1886, Jean Moréas, *Les première armes du symbolisme*, ed. ve dipnotlar Michael Pakenham (Exeter: Exeter University Print Unit, 1973), 29, 30.

noktasını oluşturma eylemini açıkladılar. Başka bir deyişle, başarılı bir şekilde ortaya konan şey, manifesto şeklinde dikte edilen devrimci bir tarihin yazılmasıydı [histography].

Manifestonun tarihinin yazılması, manifestolar tarafından ortaya konulan ayrımlar ve başarıların tarihini tekrarlayan birçok avangard çalışmasına da imzasını attı: sembolcülük, doğalcılık ile ilişkisini kesti; gelecekçilik sembolcülük ile, Vortisizm gelecekçilik ile, Dadaizm gelecekçilik ile, gerçeküstücülük Dadaizm ile ve sitüasyonizm gerçeküstücülük ile olan ilişkisini kesti diye devam edilebilecek bir şekilde var olan bütün ilişkiler kesildi.¹¹⁷ Başarının ve kırılmanın avangard tarihi, öngörüselsel olarak kaçınılmazdır, ancak manifestonun belirli bir etkisi olarak görülebilir. Poggioli ve Bürger'inki de dâhil olmak üzere avangardın en karmaşık ve etkili teorisi, manifestonun tarihinin yazılmasının yapısal etkisi tarafından şekillendirilen teorilerinin her yerde olduğunu fark etmeden bile bir hareketin inançlarına ve niyetlerine hızlı bir erişim sağlayan metinler olarak manifestoları kullanır. Bu kırılmanın tarihini oluşturan türü analiz etmek için manifestoyu yüzeysel bir şekilde ele almayı bırakmalı ve nasıl oluştuğunu analiz etmeliyiz.

Böyle bir ele alış için, sanat manifestosunu bir tür olarak dikkatlerin üzerine çekilmesini sağladığı kadar, dikkatleri yine, Lyon (1999) ve Somigli'ninkiler de (2003) dâhil olmak üzere çeşitli manifestolar hakkındaki güncel bir söyleşiye doğru da kaydıran Claudio Abastado'nun ve Marjorie Perloff'un çığır açan işleri üzerinden ilerlemeyi tercih ediyorum. Bu eleştirel gelenek üzerinden ilerleyerek, *Manifesto*'ya olan borcu da dâhil olmak üzere, on dokuzuncu yüzyıldaki sanat manifestosunun mirasını ve yirminci yüzyıldaki sanat

117 Avangard'ın klasik çalışmaları, bu şablonu takip eder, mesela, Peter Bürger'in *Theorie der Avantgarde* (Frankfurt an Main: Suhrkamp, 1974) ve Maurice Nadeau'nun *The History of Surrealism*, çev. Roger Shattuck (New York: Macmillan, 1965).

manifestoları ve siyasi manifestolar arasındaki rekabetin de altını çizmek istiyorum. Manifesto, şiirsel ve siyasi olarak şaşırtıcı bir şekilde yüklü bir türdür ve bu yüzden de, seyirciyle, toplumla, siyasetle olan ilişkisi ve aslında bir sanat eserinin ne olması gerektiğine dair öğretisel ve semptomatik bir şekilde ortaya konuluşu da dâhil olmak üzere yirminci yüzyıl sanatının karşılaştığı en baskıcı meselelerin ve sorunların ana mekânı haline gelir. Son olarak, “manifesto sanatı” kategorisi aracılığıyla sanat eserleri hakkındaki değişik manifestoların (öğretisel olandan ziyade) yapısal olan etkilerini tanımlayacağım. Mary Ann Caws’ın de yazdığı gibi yirminci yüzyıl, yalnızca, bir -izm’ler yüzyılı değildi, aynı zamanda da, bu yüzyılın sanatı, muhtemelen, manifestonun gölgesi ve sallanışı altında olan bir sanattı da.

Sanat ve edebiyat tarihlerimizin, manifestolarımızın titreyişi altında olduğunun en iyi göstergesi, Marxist gelecekte olduğu gibi, eleştirmenlerin “manifesto” başlığını, kendilerini böyle adlandırmayan metinlere yöneltilmelerinde ortaya çıkar. Sözüm ona “Sembolist Manifesto” olarak adlandırılan metin, bu durumun güzel bir örneğidir. “Sembolist Manifesto”yu çağırmayan hiçbir eleştirel çalışma ya da antoloji bilmiyorum. Geçmişe yönelik aynı yaftalama, on dokuzuncu ve yirminci yüzyılda yazılmış olunan sözüm ona diğer bütün manifestoların çoğunluğu için de geçerlidir.¹¹⁸ “Manifesto” başlığının eksik olması, program niteliğindeki bu metinlerin, günümüzdeki sanat manifestolarıyla özdeşleştire geldiğimiz önemli özelliklerin bazılarını içermiyor oldukları anlamına gelmez. Kolektif hareketler oluş-

118 Bu trend, *Les Manifestes littéraires de la Belle Époque 1886-1914* tarafından oluşturulmuştur. Hepsi, “Manifeste” başlığına sahip olan ve burada sunulan on dört manifestodan yalnızca bir tanesi, Marinetti, kendi “Le Futurisme”ini, *Fondazione e Manifesto del Futurismo* ya da *Primo Manifesto del Futurismo* başlığı altında yayınlamasından sonra, *Grande Revue*, Ağustos 25, 1909 dergisinde yayınlandığı ve Jean Royère tarafından kaleme alınan “Un Manifeste Symboliste” olan genel başlık altında yayınlandı.

turma eylemi, aynen söz dalaşı [polemik] şeklindeki kavganın da bunca zamandan beridir mevcut olması gibi yüzyıllardan beridir mevcut olan bir eylemdir. Aslında, bu metinler, tamamen, o dönemde kendi seslerini bulan, siyasi manifestoların temel güçlerinden çok şey öğrenmişlerdir.¹¹⁹ Fakat çoğu zaman, bu metinlerin yazarları, program niteliğindeki ve söz dalaşı içeren bu metinlerin, beklentiler kümesi ve belirlenmiş mirası ile manifesto türüne ait olduklarını işaret etmeyi seçmedi.¹²⁰ Bu durumların hepsi değişecekti ve kendilerini “manifesto” olarak kabul eden metinlerle karşılaşmaya başladıkça, değişim daha çok görünür bir şekilde ortaya çıkacaktı.

Moréas’ın sözüm ona “Sembolcü Manifesto”sunu yayınlamasından sonra, program niteliğindeki sanat manifestolarının kendilerini böyle çağırmaları ve bu türün temel ve devrimci mirasını açık bir şekilde kucaklamaları için,

119 Bir örnek, her ne kadar, kendisini bir “makale” olarak adlandırıyor olsa da, metnin gövdesi içerisinde kendisini “inanç mesleği” ya da “manifesto” olarak tanımlayan Fernand Desnoyers’in “Du Réalisme”dir (1855). *Documents of Modern Literary Realism*, ed. George J. Becker (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1963), 80’de.

120 Mesela, *manifeste* terimi, Anatole Baju tarafından editörlüğü yapılan ve kendisine “manifestolar” ismini koyan metinleri yayınlayan *Le Décadent* dergisidir. Editörlerin, “Manifeste Décadent” (April 1886) adını verdikleri metin, aslında, “Okuyuculara!” başlığına sahip olan bir başyazıydı. *Le Décadent*’ta, Ernest Raymond, manifestonun vahiysel olarak algılanışını daha modern bir tanesiyle karıştırarak “Zaman geldi, ün kokusu ve silahların ateşleri arasında, bu yüzyılın sonunun hengâmesi içerisinde [L’heure a sonné, des manifestes parmi l’odeur de poudre et les bruits d’armes de cette fin de siècle tourmentée],” Mart 15, 1888, ser. 2, no.7, sayfa 10. Aynı zamanda da, *manifeste* terimi, bir fikir beyan etmenin daha geniş anlamıyla kullanılmıştı. Baju’nun kendisi, “Önceki çalışanların, bu adam ve bu adama karşı olan manifesto hakkında neden yanılıyor oldukları işte burada ortaya çıkar? [Voilà pourquoi la Jeunesse laborieuse méprise cet homme et manifeste contre lui],” Mayıs 1, 1888 serie 2, no. 10, p. 13 ya da benzer bir şekilde: “Boulangizm karşıtı olmakla yetinen duyarlılıkları da burada, farklı nakaratlar haline getirdik [Nous avons à différentes reprises manifesté ici-même des sentiments suffisamment antiboulangistes],” 4. sene, no.27, sayfa 27. Bu son anlarda, *ortaya çıkartma* [*manifeste*] yüklemi, henüz belirli bir tür olan *manifeste* türüne tekabül etmemektedir.

yirmi üç senenin geçmesi gerekecekti. Bu başlığı sistematik bir şekilde kullanan ve *Gelecekçiliğin Manifestosu*'yla başlayarak (1909) kendi kendine daha birçok sayıda manifesto yayınlayan eski sembolcü şair Filippo Tommaso Marinetti'ydı. Fakat burada bile, kendi kendine başlık koyma eylemi geçmişe yönelik bir şekilde gerçekleşti. *Gelecekçiliğin Manifestosu ve Temeli* ya da *İlk Gelecekçi Manifesto*, *Le Figaro*'nun ilk baskısında kendisini bu başlıklarla ortaya koyamadı. Daha tereddütlü olan sembolcü öncülleri gibi, Marinetti de, metnini, yeni bir hareketi tanımlayan bir terimle, yeni bir -izm ile, "Le Futurisme" ile tanımladı. Marinetti, ancak daha sonraki sayılarda, bu tür metinleri manifesto olarak adlandırma gücünü kendisinde buldu ve artık, bu başlığı daha sık kullanmaya başladı. İtalyancaya çevrilen, el ilanı şeklinde ve birçok dergide yayınlanan, "Le Futurisme", ancak eski başlığına sahip olabiliirdi: *Fondazione e Manifesto del Futurismo* ve daha sonra *İlk* ya da *Birinci Gelecekçi Manifesto*.¹²¹ Marinetti'nin kendi imzasıyla özdeşleştiği yöntemlerin toplam sayısı, kullandığı başlıkların çeşitliliği kadar fazladır. *Figaro*'nun ilk sayısında, metnin yazarı, bir ve tek olarak F.T.Marinetti olarak geçiyordu. Daha sonraki sayılar, daha özenle hazırlanmış bir şekilde, Marinetti'yi *Poesia* dergisinin editörü ve gelecekçilik olarak adlandırılan bir hareketin lideri olarak tanımlıyordu: "Gelecekçi Hareketin Gelecekçi Şair Şefi [Poète Futuriste Chef du Mouvement Futuriste]." Buna ek olarak, bir açık adres de belirtilmişti: "Gelecekçi Hareket Dairesi, Corso Venezia, 61, Milano [Direzione del Movimento Futurista, Corso Venezia, 61 Milano]."¹²² Artık, manifestonun arkasında, yalnızca tek bir yazar değil, bir otorite olarak bir örgüt, bir hareket, bir

121 Manifestonun farklı sürümleri, Yale Üniversitesi'ndeki, Beinecke Kütüphanesi'ndeki Marinetti Kağıtları arasında bulunabilir; Marinetti, +M137, ikinci kutu. Bakınız, özellikle, 51, 52, 59, 60 ve 61.

122 Farklı imzalar, Yale Üniversitesi'ndeki, Beinecke Kütüphanesi'ndeki Marinetti Kağıtları arasında bulunabilir; Marinetti, +M137, ikinci kutu. Bakınız, özellikle, 51, 52, 59, 60 ve 61.

adres ve bir dağıtım sistemi bulunuyordu. Bu adrese bir mektup atarak bir adet manifesto metni isteyebiliyordunuz; aslında, daha sonraki sayılar, manifesto metinlerinin ücretsiz bir şekilde bu adresten verilebileceklerini ilan ediyordu zaten.

Başlık ve imza tamamen teknik bir meseleydi; manifestonun bilinçli ve belirgin bir tür olduğunu gösteriyorlardı. Marinetti'nin durumu, ilk avangard manifestonun, ancak geçmişe yönelik bir şekilde tam bir bilinç düzeyine eriştiğini gösteriyordu, nihayetinde, manifestonun kendi gücü, henüz Marinetti tarafından bile fark edilmemişti. *Manifesto*'da ve onun mirasçılarında da görülebileceği üzere, yetkin bir temellendirme eylemi, geçmiş ve gelecek arasında bir aracı oluşturmak zorundadır; bir şeyi isimlendirmenin anlamı, bir şey ortaya çıktığı zaman, diğerlerinin de ona saygı göstereceğini ve benzer bir isimlendirme eylemini gerçekleştireceğini temin etmektir. Daha çok artan bir şekilde, "manifesto" başlığını kullanmak, yazarın kendisine de bir isim koyabilme yetkisini vermişti ya da en azından, bu tür iddiaların dayanabileceği bir platform haline gelmesini sağlamıştı. Bu durum, en azından, gelecekçilik için oldukça geçerliydi. Manifestonun öz-otoriter olan gücü, bir defa ortaya çıktıktan sonra, bu durum bağımlılık yapan bir hale bürünmüştü. Birdenbire binlerce gelecekçi manifesto, yeni bir türün oluştuğunu duyururcasına, Avrupa'nın her tarafına yayıldılar. Gelecekçilik, manifestonun nasıl çalıştığını herkese öğretti ve daha sonraki bütün hareketler, bu dersten çok şey öğreneceklerdi.

Gelecekçiliğin temelini oluşturan geçmişe yönelik tavrın tanımı, manifestonun görevlerini ve kurallarını icat eden veya bulan kişinin neden Moréas ya da bozunum el ilanlarını yazan Anatole Baju değil de, Marinetti olduğunu açıklamaya yetmez.¹²³ Sembolcülüğü, manifestonun gücünü

123 Çok önemli bir geçiş figürü olan Baju'nun daha detaylı bir şekilde yaptığı tartışma için bakınız Somigli, *Legitimizing the Artist*, 57ff.

keşfetmekten alıkoyan şey, manifestonun kendi şekline ve diline tamamen karşıt olan şey, onun kendi estetik öğretisiydi. Bu karşıtlık, "Sembolcülük" metninde de görülebilir. Moréas, birbirleriyle yarış halindeki -izm'lerin dinamiğini ve etkileşim kaygılarını anlayabilirken, manifestosu, halen, kendine güvenen dili ve metnini desteklemeye çalıştığı sembolcü dil arasındaki şiddetli uyumsuzluk arasında bocalıyordu. "Sembolcülük," "ikircikli" bir dil, "prototip ve karmaşık bir dil," "gizemli elipsler" ve "cesur ve çok şekilli topluluklar" talep ediyordu (32). Diğer sembolcüler daha da ileri gittiler ve sembolcülüğün, her türlü isimlendirme ile bir çatışma halinde olduğunu açıkladılar. Böyle dolaylı bir önerme, yalnızca şiiri değil, aynı zamanda da, edebi ifadeyi de ilgilendiriyordu; mesela, Stéphane Mallarmé, bunu düz yazıya taşıdı ve beyit, şiir ve dil üzerine yazdığı eleştirel yazıları apaçık bir şekilde bütün isimlendirmelerden berta-raf edildi ve bunun yerine, Moréas'ın bahsettiği, "gizemli elipsleri" ve "ikircikli" dili övdü.

"Sembolcülük"ün ortaya koyduğu program niteliğindeki bu türden terimler, stiller ve değerler içerisinde ifade buldukları dil ile tam bir karşıtlık içerisinde dururlar. "Sembolcülük" bir şeye isim vermek ister -burada kullanılan isim "sembolcülük"tür- ve bunu da etkili ve belirli bir düz yazı şeklinde gerçekleştirir. Bu manifestonun içeriği, ikircikliği ve belirsizliği açığa çıkartır ama bu içerik, göreceli olarak pek de ikircikli olmayan ve genel olarak da pek belirsiz olmayan o şekilden dolayı yanlış bir izlenim verir. Daha sonraki diğer manifestolar gibi, "Sembolcülük" de, hayaletlerin yerlerini resmi bir programla değiştirerek, gizli ve "gizemli" olana dair bir şeyleri açığa çıkartır. Moréas, bu yüzden vaaz verirken kullandığı ve aslen uyguladığı dil arasındaki çatışmada içinden çıkılmayacak bir şekilde kaybolmuştur.

Sembolcülüğün gizemli şiirselliği ve manifestonun sahip olduğu stratejik açıklık arasındaki çatışmayı, manifestodan yana çözümleyen kişi Marinetti'ydi. Manifesto'nun dili ve içerisinde sunulan şiirselliği arasındaki ikilemde kendisini bulan, işleri ile ön plana çıkan ve kendi sembolist ve bozunumcu öncüllerine karşıt bir tavır içerisinde olan Marinetti, her ikisini de, manifestoya esin sağlayabilecek bir şiirsellik yaratarak birleştirdi. Dolaysız isimlendirme, çarpıcı adlar, mükemmel başlık, onun yazdığı sanat manifestoları için, siyasi manifestolarından daha önemli bir hale geldi. Daha da önemlisi, Marinetti, saldırganlığı, iddiacılığı ve özgüveni sayesinde, ismin şiirselliğini, başlığını ve adını ön plana çıkartan bu manifesto-benzeri özellikleri şiire uyguladı: "Mallarmé'nin aşırı ve dekoratif duran estetiğine, onun az kullanılan kelime arayışına, biricik ve yeri doldurulamayan, seçkin, önermeci ve hassas sıfat arayışına karşı savaşıyorum. Saygınlıkla ve geleneksel duygulanımla oluşan bir etkilenim ya da bir fikir önermek istemiyorum. Bulduğum şeyi, sert bir şekilde kavramak ve özüne inen bir şekilde de [*pieno petto*] okuyucunun yüzüne fırlatmak istiyorum."¹²⁴ Marinetti, dolaysızlığı ve sertliği ön plana çıkartırken, öngörülebilir bir sıklıkla, hız, öz olabilmek, sentez yapabilmek, saldırganlaşabilmek ve "tipografik devrim" ve "yeniliğin mutlak değeri" de dâhil olmak üzere diğer ilişik olan değerleri geriye döndürüyordu (120). Gelecekçi şiiri meşrulaştıran bu değerler, Marinetti'nin dolaysız, saldırgan, indirgenmiş ve kısa manifestolarından başka hiçbir yerde uygulanmıyorlardı.

Benim gelecekçilik algılayışımın şekillenişinde büyük ölçüde borçlu olduğum *Gelecekçi An* adlı kitabın sahibi Perloff, gelecekçi manifestolar ve gelecekçi şiir arasındaki

124 *Marinetti, Teoria e Invenzione Futurista*, ed. Luciano De Maria (Milan: Mondadori, 1968), 77. Aksi belirtilmediği takdirde, Marinetti'den yapılan bütün alıntılar bu sürümdendirler.

yakınlıktan bahseder.¹²⁵ 1937’de, Kenneth Burke, daha da aşırı bir tavır sergileyerek, “Muhtemelen söyleyebileceğimiz en merhametli şey, onun [Marinetti’nin] manifestolarının müjdelediği sanat eserlerinin, tam da bu manifestonun kendisi olduğudur”¹²⁶ demişti. Bu yorumun eleştirel tavrını göz ardı edersek, Burke, burada, manifestonun giderek artan merkezîyetçiliğinin kendi başına bir ifade şekli olduğunu fark eder. Aslında, manifesto ve şiir arasındaki yeni uzlaşma noktası, Marinetti’yi, manifestonun kendi saf göstergelerinden ayrılmaya iter: geçmişten kopuş ve gelecek için dua. “Sembolcülük”ün ve hatta *Manifesto*’nun, geçmiş ile karmaşık bir arabuluculuk ilişkisine girmiş olduğu yerde, Marinetti, ister doğalcılık, isterse de ütöpik sosyalizm olsun, hiçbir belirli geçmişî değil, fakat geçmişin kendisini olduğu gibi inkâr eder. *Passéisme ya da passatismo* olarak adlandırılmış olunan bu geçmişe karşı, belirli bir geleceği değil, geleceğin kendisini ortaya koyar: gelecekçilik. Bunu manifestoya benzeyen temiz bir çözümleme olarak ortaya koyarsak: manifestonun kendi formu, gelecekçiliğin bizatihi içeriği haline gelir.

Böyle bir çözümlemenin sonuçlarından bir tanesi de, manifestonun gelecekçiliğin temel türlerinden bir tanesi olmasıdır. Her ne kadar, birçok gelecekçi tarafından hiç bahsedilmese de, bu durumun, gerçek olduğunu düşünüyorum. Marinetti bile kendi gelecekçi manifestolarının gelecekçi bir sanatın doğması fikrine bağlı olduğunu düşünüyordur: “Manifestolar ve söz dalaşları, gerçekleri takip ederler: şairlerin eserlerini izlerler” (27). Fakat daha fazla artan bir şekilde, her ne kadar, manifestonun tonunu değilse de, şiirselliğini takip ediyor olsalar bile gelecekçi manifestolarda ortaya konmuş olan değerler gerçekten de şairlerin

125 Perloff, *Futurist Moment*, 80ff.

126 Kenneth Burke, *Attitudes toward History*, yeni bir son söz ile (Berkeley: University of California Press, 1984), 32.

eserlerinde değil, o türün kendi içerisinde özetlenmişlerdi. Manifestonun merkezîyetçiliğinin, sanat üzerindeki hâkimîyetinin nihai bir algılanışı değil, kademeli bir algılanışı, gelecekçiler arasında yıllar süren çıldırmış bir şekilde manifesto yazma tavrından sonra ortaya çıktı. Mesela, Marinetti, manifestolar yazmak için yalnızca diğer gelecekçileri cesaretlendirmekle kalmadı, aynı zamanda da, onların çözümlemeleri üzerinde de dolaysız bir etki yarattı. 1913'deki bir mektubunda, ifadenin kısalığını ve ekonomik sıkılığının öneminin altını çizen ve manifestonun fikirlerini "yarı ışıık değil, tam ışıık"la¹²⁷ temsil etmesi gerektiğini talep eder bir şekilde isimler ve başlıklar bulmak için Gino Severini'ye "*arte de far manifesti*" (manifesto yazma sanatı) hakkında dersler verdi. Fakat, önemi Perloff tarafından fark edilen ve tartışılan bu işaret, henüz manifestonun bütün özelliklerine sahip değildir ve manifestonun gelecekçilik türünün uzmanı haline getirdiği uzamdan da bahseder. Fakat bu işaret, Marinetti'nin takipçilerine, manifesto yazılımındaki bütün kuralların ve amaçların takip edilmesini ve bu manifestoların nasıl yazıldıklarına dair bir çeşit kontrol mekanizmasının kurulmasının şart koşulmasını değerli bulduğu anlamına gelmez. Kendisinin ve arkadaşlarının yazdıkları el yazmalarında yaptığı düzeltmelerde, "*arte di far manifesti*"in eylemde olduğunu görürüz. Sıkıştırır, keser, indirger ve ön plana çıkarır; gelecekçilik adı altında yayınlanan manifestoların içine kendi anahtar kelimelerini sokmaya çabalayan temel başlıkları ve isimleri düzeltir. Aslında, Marinetti, gelecekçi manifestoların yaratabileceği bir kelime hazinesi olarak gelecekçi kelimeler ve kavramların uzman listelerini oluşturur.¹²⁸

Fakat, yaptığı şeyin sonuçlarının ne olduğuna dair bir

127 F.T.Marinetti, Severini'ye Mektup (1913), *Archivi del futurismo*, vol.1, ed. M. Drudi Gambillo ve T. Fiori (Rome: De Luca, 1958), 295.

128 Marinetti Papers, Beinecke, Mss Gen 133, kutu 28, dosya 1395.

fikri de vardı. İlk gelecekçi manifestonun, Grand Hôtel Paris'in başlıklı kâğıdına yazılmış olunan otografi şeklindeki el yazması örneği, bu rekabeti açıklayan bir not da içerir: "Gerçekleştirilebilir oldukları müddetçe, bütün sanatı reddediyoruz ve kendimizi karalamaların ilk halleriyle ilişkilendiriyoruz. Sanat bizim için, yalnızca mutlağı yakalamanın bir yoludur."¹²⁹ Bu cümle çıkartılmıştır ve bu yüzdende manifestoda yer almaz ama bu çıkartılma işleminin, bu programın, sanat eserleri aracılığıyla gerçekleştirilmesinin ikinci bir kaygı haline getirildiği manifestoya dair dopdolu bir estetik oluşturma çabası olarak nitelendirilebilecek olan Marinetti'nin, kendisinin, en önemli eylemi olarak gördüğü kararsızlığa dair bir işaret olduğunu düşünebiliriz.

FAŞİZM VE DEVRİM

Manifestonun tarihini, siyasi bir tür olarak nitelendirmek, yalnızca, manifestonun şiirsel değil, aynı zamanda da, siyasi koordinatlarını da incelemek için önemlidir. *Manifesto* ve diğer siyasi manifestolar, her ne kadar bu siyasi tarihten ayırık duruyor olsalar da, hiçbir sanat manifestosunun kaçamayacağı, yirminci yüzyıldaki bütün sanat manifestolarının üzerinde uzun ve siyasi bir gölge oluştururlar. *Manifesto*'nun ve diğer sosyalist manifestoların tekil olan öneminden dolayı, sanat manifestosunun siyasi durumunun, Sol içindeki devrimci yazın tarihiyle sürekli bir referans halinde incelenmesi gerekir. *Manifesto*'nun ve ardından gelen sosyalist manifestoların devam eden etkileri, birçok sanat manifesto çalışmalarında göz ardı edilmiştirler. Fakat benim kullandığım yöntemim, siyasi manifesto ve sanat manifestolarının bu şekildeki çift tarihlerinin ve yirminci

¹²⁹ Ibid., dosya 1389, sayfa 25 (fotokopi). Bu, Grand Hôtel Paris antetli kâğıt üzerindeki ilk gelecekçi manifestonun taslağın bir müsveddesinin otografisidir.

yüzyıldaki sanat manifestosunun tekil tarihinin, sosyalizmin tarihinin bir parçası olarak yazıldığına dair varsayımına dayanıyor.¹³⁰

Sanat manifestosunun, sosyalizm ile yakın ilişki içinde olduğunu söylemek, sanat manifestolarını yazanların, ne sosyalizme ne de çeşitli ulusal ve uluslararası örgütlere inandıkları anlamına gelmez. Emin olunmalıdır ki, Rus gelecekçiliği, Berlin Dadaizmi, Gerçeküstücülük ve Sitüasyonizm de dâhil olmak üzere sanat manifestolarını yazanların çoğunluğu, bu türü, Marx ile olan ilişkilerinden dolayı seçmişlerdir. Marinetti gibi diğerleri, bu türün, devrimci siyasetini dağıtmak ve yeniden yönlendirmek istediler.¹³¹ Fakat, Marinetti, Pound, Lewis ve manifestoların diğer faşizme sempati duyan yazarları bile biliyorlardı ki, manifesto sosyalist bir türdü ve sosyalizmi kabullenmeleri gerektiği gibi bu durumu da kabullenmeleri gerekiyordu.

Manifestonun siyasetten sanata uzanması için ‘avangard kavramı’ gibi bir uzanımına sahip olması gerekiyordu. Özünde, bir ordunun ileri birliklerini tanımlamak için kullanılan askeri bir terim olan “avangard”, on dokuzuncu yüzyılın başlarında yaşayan ve Marx’ın ütöpik sosyalistler olarak adlandırdığı Saint Simonist’ler tarafından kullanılmıştı.¹³² Buradaki anlamı, gerçekleşmesi sürekli inşa halinde olan ama gelecekte

130 Poggioli’nin anti sosyalist, “nötr” siyasetinin, manifestonun bütün önemini kavrayabilmekten alıkoyan şey olduğu söylenebilir. Poggioli, kitabının en sonuncu bölümünde, böylesi bir nötralist duruşundan bahseder. Renato Poggioli, *The Theory of the Avantgarde*, çev. Gerald Fitzgerald (New York: Harper and Row, 1971).

131 Böylesi bir istisna, sembolcülüğün propagandasını yaptıktan sonra bir sosyalist olan Baju’dur. Başka bir örnek, Oscar Wilde’in pro-sosyalist metni olan “Sosyalizm ve İnsan Ruhı”dur.

132 Matei Calinescu’nun da detaylandığı gibi, “avangard” terimi, sosyal savaşa, Fransız Devrimi’nin sonunda, 1794’te ortaya çıkan ve Jakoben fikirlerin savunulmasına adanmış olunan *L’Avangard de l’armée des Pyrenées orientales*’dir. Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity: Modernism, Avantgarde, Decadence, Kitsch, Postmodernism* (Durham, NC: Duke University Press, 1987).

var olabilecek olan bir ütopyaya bir adım daha yakın olup kendilerini çağdaşlarının çoğunluğundan “daha gelişmiş” olarak tanımlayan küçük bir gruba tekabül ediyordu. Terimin böylesi bir kullanımı, bazıları ileride olan, bazıları ise geride kalmış olan insanlığın üzerinde hareket ettiği ve yakında manifesto tarafından içerlenecek olan bir ilerleme eksenini, yani, tarihsel ve birleşik bir eksenini varsayıyordu. Bu terim sanat dünyasına sızdığı anda, sanat okullarının ve hareketlerinin, yeni olanı sanatın içine yerleştirilerek, kendilerini gelişmiş bir grup olarak tanımlamaya başladıkları anlamına geliyordu. Yeni bir hareketin üne kavuşabilmesi olasılığı, kendi içsel niteliklerinde değil, yalnızca, yeni ve yakın bir zaman dilimi içerisinde kendisine yetişecek olan çoğunluğun ilerisinde olmasında yatıyordu.

Fakat, burada ima edilmeye çalışılan şey, yalnızca, basit bir şekilde, tanımlanmış olunan gelişmiş bir ilerleme hissinden daha farklıydı. Kendi askeri kökeniyle uyum içinde olarak, “avangard,” aynı zamanda kolektif bir birlik duygusu, bir tehlike duygusuydu ama aynı zamanda da, herkesten daha ileride olan bir grubun üyesi olmaya dair bir üstünlüğü niteliyordu. Avangardın açıkça ortaya koyduğu durum, yalnızca bireysel bir dayanma çabası ve pervasızlık değildi, aynı zamanda da, bir askeri disiplini gerektiriyordu. 1860'ların başında yazılan *Kalbim Çıplak Kaldı* [*Mon Couer Mis à Nu*] adlı kitabında, Charles Baudelaire, bu kavramı şu nedenden dolayı anlamsız bulduğunu belirtir: “Askeri metaforlara eklemlenmek: Savaşın şairleri / Avangardın yazarları / Bu tür askeri metaforlar kullanmak yalnızca askeri bir hayal gücünü tanımlamaz, aynı zamanda da, disiplinli olmak için, bir Belçikalı gibi kolektif olmadan düşünemeyen bir kölelik için kurulan bir hayal gücünü de niteler.”¹³³ Saint-

133 Charles Baudelaire, *Mon couer mis à nu, Œuvres Complètes*, ed. Claude Pichois, 2 (adet) vol. (Paris: Gallimard, 1975-76), vol.1, 1961.

Beuve gibi diğerleri de, sanat dünyasındaki avangard tavırları, aynen, Baudelaire gibi eleştirdiler. Baudelaire'in gözlemi oldukça kâhinceydi çünkü avangard sanatını şekillendirecek asıl yapı olan parti disiplini, özellikle de, diğer üyelerin rahatsız oldukları takdirde partiden atmaya her an hazır durumda olan gerçeküstücülerin ve sitüasyonistlerin gerçek tavırlarını şekillendirecekti. Baudelaire, avangard grupların gündemindeki disiplin meselesini fark ederken, özellikle de Lenin tarafından öncü güç olarak tanımlanan Komünist Parti gibi siyasi ve avangard gruplarla ilişkilendirilen açık devrimci kültürden bahsetmiyordu.

"Avangard" teriminin siyasetten sanata uzanması, manifestonun her iki alanını da taraması için gerekli olan yolu düzenledi: aslında, manifesto, avangard hareketlerin disiplini ve kolektif kimliğini güvence altına almak ve yaratmak için ideal bir seçenek haline geldi. Her ne kadar, terimin kendisi, sanatın alanına manifestodan daha önce girmiş olsa da, şu anda avangard olarak adlandırdığımız şey, ancak manifesto ve avangard olmak üzere her ikisi de, sembolcülük ve daha da uzun vadede gelecekçilik ile birleşince ortaya çıktı. Fakat bundan sonraki avangard, kendi ilerleme durumunu açıklamak için gerekli olan uygun araçlara sahipti ve ancak bundan sonra, tekil bir kolektif ses ile kısa ve saldırgan bir fısıltıyla konuşabildi. Bu yüzden, avangardın ortaya çıkışı, her ne kadar avangardın sanatın alanına girişini tamamlamış olsa da, manifestonun hedefine varışını da hazırladı.

Manifesto ve avangardın birleşmesi, Marx ve Lenin'in sosyalizmi ile yüklü olan ve faşizmin elinde kalacak olan her iki kavramı halen açıklayamaz. Burada, Benito Mussolini de dâhil olmak üzere diğer bütün faşistler gibi, Marinetti de, ilk önce, bir sosyalist olarak yola çıkmıştı. 1912 ve 1925 arasında, Mussolini, sosyalist dergi *Avanti*'nin editörü idi ve Marinetti'nin, geleceğin oluşumu hakkındaki kendisine

ait siyasal duruşu sayesinde, toprağın sosyalleşmesi, daha yüksek minimum maaşlar ve parlamenterlik fikrine saldırı, aile kurumu ve Katolik Kilisesi gibi çeşitli temel sosyalist durumları ortaya çıkarabildiler. Marinetti için bile, artık, sanatsal bir türe dönüşmüş olan manifestonun, halen, siyasi bir tür olduğunu anlamak için *İtalya'nın Gelecekçi Partisinin Manifestosu* (1910) başlıklı metnindeki manifestoya ait olan siyasi taleplerin bir listesine bakmak yeterli olacaktır. Fakat, Marinetti, kendi gelecekçi sanat manifestolarına siyasi bir manifesto eklediği anda bile, her iki türü de açık bir şekilde ayrı tutma ihtiyacını hissetti: "Bugün oluşturuyor olduğumuz gelecekçiliğin siyasi partisi... gelecekçi sanat hareketinden daha da ayrı olacaktır" (158). Gelecekçiliğe ait bir sanat ve siyaset hareketi olması arasındaki fark, faşistler, 1922'de gücü ele geçirdikten sonra daha da belirgin hale geldi. Yeni devlet siyaset alanındaki hiçbir rekabeti kabul etmedi ve bu yüzden de gelecekçiliği yeniden sanatın alanına sürükledi (benzer bir gelişme, devrimci devletin avangard ile olan bütün rekabetini altüst etmeye çalıştığı erken yirminci yüzyıldaki Rus gelecekçilerinde ortaya çıkmıştı). Marinetti'nin, "Gelecekçilik, sanatsal ve ideolojik bir harekettir. Yalnızca ulusun, büyük tehlike altında olduğu anlardaki siyasi mücadeleye müdahale eder" (494) diye bir açıklama yapması gerekiyordu. Özellikle de Marinetti, toplumsal devrim kavramını sanatın alanına taşıdığı zaman diliminde bile, her ikisinin de kavramsal olarak ayrı durmaları gerekiyordu.

Siyasi ve sanatsal gelecekçilik arasındaki zoraki bir şekilde kurulmuş olunan ayırım, siyasi ve sanat manifestoları arasındaki rekabetin ve gerilimin önemli bir göstergesidir. Fakat avangard hareketler içindeki birçok kişinin sosyal ve siyasi tutkulara sahip olmaları, bu iki alan arasındaki bütün farkları göz ardı etmek istedikleri anlamına gelmez. Pierre Bourdieu'nun inandırıcı bir şekilde tartıştığı gibi, "J'accuse"

başlıklı açık bir mektupla Émile Zola gibi bir yazarın bile siyasetin alanına müdahale yapma zorunluluğu hissettiği on dokuzuncu yüzyılın siyasetinin içine girebilmesini sağlayan şey, sanatın on dokuzuncu yüzyıldaki bağımsız bir alan olarak oluşmasıdır.¹³⁴ Zola'nın, Alfred Dreyfus ile olan meselesi hakkında otoriter bir tavırla konuşmasının tek sebebi, siyasetten uzak olduğu düşünülen bir alan olan edebiyat alanında bir isim yapmış olmasıydı.¹³⁵ Zola'nın seçmiş olduğu iki farklı tür, yani, natüralizm hakkındaki edebi "manifestoları" (hiçbir tanesinin başlığı manifesto değildi) ve siyasi saldırganlıkları, Marinetti'nin bile korumaya çalıştığı edebi ve siyasi manifestolar arasındaki farka dayanıyordu.¹³⁶ Muhtemelen, artık, sanatın ve hayatın, sanatın ve siyasetin Hegelci anlamda baskın olmasına dayanan ve Bürger tarafından ortaya konulan avangard teorisini ele almanın zamanı gelmişti.¹³⁷ Doğrudur, manifestonun hem sanat hem de siyaset içinde bulunan çift şekilde var olması, bu iki alan arasındaki yakın ilişkiyi gösterir ve bir tanesinin tarihinin diğeri olmadan yazılamayacağı anlamına gelir. Fakat siyasi ve sanat manifestolarının birbirleriyle ilişkili olduklarına dair olan salt gerçek, her iki alanın da topyekûn bir bileşkesini yaratmak ya da sağlamak istedikleri anlamına gelmez. Daha ziyade, hem sanatın hem de siyasetin alanları içerisinde aynı anda bulunabilinen manifesto, sanat ve siyasetin iletişim

134 Zola hakkındaki detaylar, *Dreyfus Affair: "J'Accuse" and Other Writings*, ed. Alain Pagès, çev. Eleanor Levieux (New Haven, CT: Yale University Press, 1996).

135 Pierre Bourdieu, *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*, çev. Susan Emanuel (Stanford University Press, 1996).

136 Bu metinlerin hiçbir tanesi, manifesto olarak adlandırılmamışlardır. "Manifesto" olarak adlandırılan tam metin, Zola'nın düşmanları tarafından hazırlanmış olunan ve *Le Figaro* dergisinde, 1887 yılında yayınlanmış ve hiç de ünlü olmayan "Manifeste des Cinq"dir. Burada, bir kaç yazar, Zola'nın en sonuncu romanı, *La Terre*'i, güzel söz söyleme sanatını, pornografiye kurban etmesinden dolayı, yazarlık adına kınarlar.

137 Bürger, *Theorie der Avantgarde*.

kurabilecekleri bir türe, onları birbirlerinden ayrı tutsa da birbirleriyle etkileşmelerini sağlayacak bir çeşit koruyucu zara dönüşmüştür.

DEVİRİMDEN SAVAŞA

Marinetti'nin, sosyalist geçmişinden kaynaklanan mirası göz ardı edilirse, manifestoya sürekli bir şekilde yaptığı katkısı, manifestonun çok yakın bir mesafede yan yana durduğu bir kavram olan bir devrim projesine ithaf edişinden kaynaklanıyordu. Devrime dair olan bu inanç, "bir devrimin büyük olması için... toplumsal bir devrim olması gereklidir. Eğer meselelere derin bir şekilde bakarsanız, Fransız devriminin fazlasıyla toplumsal olduğunu görürsünüz"¹³⁸ diyen Mussolini de dâhil olmak üzere, Marinetti'nin birçok faşist ile paylaştığı bir şeydi. Birçok faşist, her ne kadar resmi İtalyan Komünist Partisi'ne (PCI) ciddi bir şekilde karşı olsalar da, yalnızca Fransız Devrimi'ne değil, Ekim Devrimi'ne de hayranlık duyuyorlardı. Aynı şekilde, Gramsci de dâhil olmak üzere bazı komünistler, Marinetti'nin oldukça zeki fakat yanlış yönlendirilmiş bir devrimci olduğu kanaatindeydiler.¹³⁹ Marinetti, anahtar gibi bütün sorunları çözecek olan bir değer taşıyan bazı sosyalist isteklerle kurulan bir bağ üzerinde kurulabilinecek komünist bir devrim ve sözüm ona parlamenterlik krizine karşı oluşturulabilinecek olan özel bir İtalyan çözümü için duyulan güçlü bir arzu arasında bocalıyordu. Marinetti, kendisini, sosyalist bir devrim için

138 Benito Mussolini, "Address to the National Corporative Council," *A Primer of Italian Fascism*, ed. ve önsöz Jeffrey Schnapp, çev. Jeffrey Schnapp, Olivia E. Sears ve Maria G. Stampino (Lincoln: University of Nebraska Press, 2000), 163-64.

139 Antonio Gramsci, Marinetti'nin "devrimci" sıfatına dair iddiasını, "Devrimci Marinetti," *L'Ordine Nuovo*, Ocak 5, 1921 yılında yayınlanan makalesiyle eleştirir.

duyduğu büyük inancından dolayı, Roman klasikçiliğini destekleyen kültürel olarak tutucu olan faşistler tarafından uğradığı saldırılarla karşı karşıya bulduğunda, devrim fikrinden tamamen vazgeçerek değil, özellikle İtalyan olan bir devrim için çağrı yaparak yanıt verdi: “Kendi devrimimizi yapmamız lazım,” (481), Ekim Devrimi’nin ufkunun “ötesine” (482) geçmesi gereken bir devrim yapılması gerekiyordu.

Her ne kadar faşizm de bir çeşit devrim fikrini benimliyor ve bir çeşit devrimci manifestoyu kullanmaya hazır olsa da, devrim kavramı daha da artan bir şekilde savaş tarafından kullanılıyor ve çerçevelendiriliyordu. *Gelecekçilik Manifestosu*, “Dünyayı temizleyecek tek hijyen olan savaşı kutsamak istiyoruz,” (11) diye duyurmuştu ve *İtalyan Gelecekçilik Partisi Manifestosu*, savaşı ve devrimi paralel bir şekilde yan yana koymuştu: “Her şeyin, hiçbir ertelemeye tabii tutulmadan, nihai bir savaş ve nihai bir devrim için hazır olması lazım” (155) diyordu manifesto. 1910’da, savaş ve devrim, eşit derecede öneme sahiptiler, ama çok kısa bir zaman içinde savaşın önemi ağır basmıştı. 1915’te, Marinetti, *Gelecekçilik Manifestosu*’nda, yani, *Dünyanın Tek Hijyeni Olan Savaş*’ta, bir el ilanı yayınladı. Bu el ilanında bile, devrim kavramı tamamen yok olmamıştı. Metnin, erken gelecekçi bir şekilde sarsarak geçmişe yönelik bir açıklama getirmesi, halen, *Gelecekçilik Manifestosu*’nu, “Devrimci Bir Çılgılık” (236) olarak adlandırır fakat devrim artık sıfat değiştiren bir savaştır. Bundan sonra, “genç devrimciler” (291) savaş için hazırlanırlar ve devrim değil, savaşın kendisi, Marinetti’nin aynı metin içerisinde belirttiği üzere, “şu anda devam eden savaş, en güzel gelecekçi şiirdir” (333) diye nitelendirdiği nokta anlamında gelecekçiliğin temel kavramı haline gelir ve Marinetti, savaşı, “yoğunlaştırılmış Gelecekçilik” (335) olarak tanımlar.

Gelecekçiliğin rehber kavramının devrimden savaşa dönüşmesinin nedeni, hem Marinetti'nin hem de Mussolini'nin on dokuzuncu yüzyılın sosyalist ve bohem geleneklerinden alıp yeniden askerileştirdikleri avangard kavramında yatar. Faşist Parti'nin öncül gruplarından bir tanesi, kendisini, Avanguardia Studentesca dei Fasci di Combattimento (1920) olarak isimlendirmişti; bu avangardın temel figürlerinden bir tanesi, yazar Gabriele d'Annunzio ile birlikte -bugünkü ismiyle Hırvatistan'daki Rijeka- Fiume adlı küçük liman şehrini uluslararası korunmasından kurtarmak için işgal eden I Arditi adlı saldırı birliği idi. Avangardın yeniden askerleştirilmesi kolaydı, çünkü bunun için, yalnızca terimin ilk kullanıldığı şekline dönmek gerekiyordu. Baudelaire'in askeri bir avangarddan çekinmesinin sebebi, nihayet belli olmuştu: Marinetti bu kavramı, hem askeri hem de sanatsal meseleleri bir araya getirmek için kullanmıştı. Bunun bir örneği, "gelecekçi siyasi faşistlere" ve "Arditi Derneğine" ithaf edilmiş olunan ve Arditi'yi "avanguardia della Nazione" (465) olarak tanımlayan el ilanı *Democrazia Futurista: Dinamismo Politico* (1919) idi. Lenin, "avangard" terimini devrimci nedenlerden dolayı kullanırken, Marinetti (ve Mussolini) aynı terimi savaş için kullandı.

Savaş şeklindeki devrim ve devrimci savaş arasındaki bu dönüşümün anlamı nedir? Hannah Arendt *Devrim Üzerine* (1963) isimli muhteşem kitabını savaş ve devrim arasındaki ilişkiyi inceleyerek açar.¹⁴⁰ Her ne kadar, bir tanesi imha etmeye, diğeri ise özgürleştirmeye yakın ve her ikisi de tamamen birbirlerine karşıt olsalar da, Arendt aralarında rahatsız edici bir ilişki olduğunu düşünür. Tarihsel olarak, savaşlar, devrimlerin tetikçileridirler: Franco-Prusya savaşı, 1870 Paris Komünü; Rus-Japon Savaşı, 1905 Rus Devrimi; ve tabii ki Birinci Dünya Savaşı, Rus Ekim Devrimi ve 1918

140 Hannah Arendt, *On Revolution* (London: Penguin, 1965).

Alman Kasım Devrimi de dâhil olmak üzere Batı Avrupa'da yaşanan diğer kısa süreli devrimler gibi. Aslında, kendilerini Büyük Savaş'ın kaybeden tarafında bulan hiçbir ülke rejimin devrimsel değişiminden kaçınmadı.

Bu tarihsel ilişkiyi gözlemledikten sonra, Arendt, daha rahatsız edici bir şekilde ikinci ilişkiyi, yani, savaş ile devrim arasındaki bağı açıklamaya devam eder. Fark eder ki, savaş, yalnızca, bir devrimci için dışsal olan tetikleyici bir unsur değildir, aynı zamanda da, devrimlerin içindeki kurucu, gerekli ve temellendirici olan şiddet eylemi olarak da işlev görür: "Böylesi bir başlangıcın, yakın bir şekilde şiddet ile ilişkili olmuş olması, hem İncil'i takip eden dönemin ve hem de klasik antik çağın bildirdiği üzere tarihimizin efsanevi başlangıcı içinde kefil olarak tanımlanabilir: Cain, Abel'i döndürdü ve Romulus, Remus'u döndürdü, şiddet, başlangıçta da vardı ve zaten hiçbir başlangıç, şiddet kullanılmadan ve şiddet uygulanmadan yapılamaz" (20). Marinetti'nin savaş için olan heyecanı, kısmen, Arendt'in savaş ve devrim arasında kurduğu ilişkiyle de açıklanabilir. Marinetti için, savaş, çok sinir olduğu o eski İtalya'yı yıkan büyük bir devrimci güçtü; savaşın, "hijyenik" etkileri, İtalya'nın geleceğe geçiş yollarını tıkayan tarih yüzyıllarını süpürmesi eyleminde yatar. Fakat, Marinetti için, savaş, ilk ve temellendirici bir şiddet anından daha fazlasını içerir. Kendi içinde bir sona dönüşür.

Marinetti'nin sosyalizmden ayrılmasının altını çizen şey araçlardan sonuçlara doğru yaptığı bu dönüşümdür. Marinetti, Mussolini ve gelecekteki diğer birçok faşist, İtalya'nın Birinci Dünya Savaşı'na girerken uyguladığı tahrikten ötürü sosyalizmden tamamen ayrıldılar. Avrupa'nın diğer sosyalist partileri, Büyük Savaş'ın ulusalcı söylemine bulanmışlarken, PCI, tek başına bu eğilime direndi ve kesin bir şekilde barışsever olan bir tavır sergiledi. Gelecekteki

faşistler ve PCI arasındaki ayrımı tetikleyen her cephedeki komünizmin savaşın tek nedeni olmasının sebebi bu duruşuydu. Ulusalcılık tarafından oluşturulmuş olunan bu ayrım, yalnızca birkaç sene sonra Almanya’da benzer bir aşırılığı oluşturacak olan İtalya’nın geç ya da geç kalmış olunan ulusal birleşiminin içerisinden doğmuştu. Aslında, Marinetti’nin yazıları, ulusal bir zayıflık kompleksinin örnekleriydiler. Her şey İtalya’nın dünyanın gözünde nasıl durduğunu değerlendirmek için yapılmalıydı; Marinetti bile kendi yaptığı gelecekçi kışkırtmasının, özellikle de “milyonlarca sayıdaki manifestosunun” İtalya’nın ününe ne kadar katkıda bulunmuş olduğu hakkında övünür.

Marinetti, yalnızca PCI ile değil, aynı zamanda, sosyalist teori geleneği ve modayla da olan ilişkisini bitirdi. Her ne kadar, Marx felsefeyi bir eyleme dönüştürmeye çalıştıysa da, Marxizm için, teorinin oluşturucu bu rolü hakkında hiçbir şüphe yoktu. Teorinin eylem adına terk edilmesi gerektiğini talep etmekten çok uzakta olan Marx, her ikisinin de birbiri içine geçmesi gerektiği konusunda ısrarlıydı. Lenin’den Mao’ya kadar yirminci yüzyıldaki birçok Marxist, teorinin önemi konusunda, geleneksel felsefeye şüphe ile baktıklarında bile komünizmin yoğun bir şekilde entelektüel ve teorik bir şekilde kalması için bu inançlarından asla vazgeçmediler. Teoriye dayanan böylesi bir adanmışlığın, bugün bile devam eden şüpheli bir kelime olan “propaganda”¹⁴¹ ile adlandırılan popüler bir pedagoji yaratmak için eşi görülmemiş bir çaba harcamak ve yüksek sosyalist teori geleneğinin oluşmasını sağlamak gibi çeşitli sonuçları vardı.

Diğer birçok yazar gibi İtalyan faşistleri de, teori ve düşünme tarafından lekesiz olarak duran eylem fikrini kut-

¹⁴¹ Robert Jackall ve diğerlerinin de göstermiş oldukları gibi, “propaganda” kelimesi, Nazi döneminden önce günümüzdeki olumsuz anlamına sahip değildi. Robert Jackall, “Introduction,” *Propaganda*, ed. Robert Jackall (New York: NYU Press, 1995), 5.

layarak bu Marxist geleneğe cevap verdiler. Bu gelişmeyle en çok ilişkili olan isim 1922'deki ölümünden kısa bir süre önce Mussolini'nin coup d'état'ini onaylayacak kadar ileri giden bir sosyalist olan George Sorel idi. 1922'de, sendikal fikirleri yaymak amacıyla kurulmuş olan *Le Mouvement Socialiste* adlı bir dergide Sorel düşünülebienecek en anti-teorik, anti-entelektüel komünist revizyonizmi ortaya koydu. Teoride, tarih ve pedagoji yerine, "mit" olarak, yani, genel grev miti olarak adlandırdığı şeyi savundu. Genel grevin anlamı, mutlak eylem, kapitalizm ile yapılacak bir kırılma ve yeni bir düzeni kuracak olan olay demektir. Ve Arendt gibi Sorel de, şiddet eyleminin temel bir ayırım oluşturacağını biliyordu. Fakat, devrimin gerekli bir parçasını oluşturacak olan şiddet fikriyle derin bir şekilde tetiklenmiş olan Arendt'ten farklı olarak Sorel bu şiddeti büyük bir neşe ile karşılamıştı. Şiddet, teoriye değil mite bağlı eylem şekli olan saf eylem için kullanılabilenecek Sorel'in bir diğer ismidir. Sorel'in *Şiddet Üzerine Düşünceler* başlıklı etkileyici makaleler seçmesi, devrimci şiddetin acımasız bir şekilde kutlanmasının başka bir şeklidir.¹⁴²

Devrimci şiddetin kendisini açığa çıkartması için Sorel'in düşündüğü başlıca figür savaştır fakat bu savaş, belirli bir devrime uyarlanabilmek için devam eder: "Bu parti, devrimin hayaletini en yetenekli şekilde dönüştürecek olan geleceğe sahip çıkacaktır" (58). Fakat Sorel'in daha fazla bir şekilde odaklandığı şey, devrimci şiddeti kutlamak için kullandığı dilin kendisinin savaşa ait olmasıydı. Devrim vaadi, yalnızca, mutlak bir amaç olarak çağrılan bir şeydi. Oysaki kalbinde yatan şey, aslında savaştı. Sorel'i belli bir uzunlukta alıntılarla göstermek gerekli olabilir:

142 Georges Sorel, *Reflections on Violence*, izin verilmiş olunan çevirmen, T.E.Hulme (New York: B.W.Huebsch, 1914).

Savaş, kendi asıl tarafından değerlendirilebilir, i.e. özellikle de ünlü orduları kutlayan şairler tarafından algılandığı şekliyle; dolayısıyla savaş içerisindeyken şunları buluruz:

1. Silahlanma mesleği başka hiçbir meslekle karşılaştırılmaz - bu mesleği icra eden insanı, hayatın olağan durumlarının üstündeki bir sınıf içerisinde konumlandırır - bu tarih, savaşçıların maceraları üzerine dayanır ve bu yüzden de ekonomik hayatın onları kapsamı için var olmuştur.

2. Renan'ın, tarihteki en başka hiçbir şey ile karşılaştırılmaz değer olarak tanımladığı insan türünün en güçlü ve en tekil yaratımlarından bir tanesi olarak baktığı tarih duygusu.

3. Bir insanın, gücünü, büyük savaşlarla denemesi için oluşmuş olunan ateşli arzu, üstünlük iddiası için askeri çağrı yapan teste kendini teslim etmek ve bir insanın kendi hayatı tehlike altındayken kazandığı zaferi kutsaması (188).

Bu alıntı, benzer bir şekilde, bize söylendiği gibi, hepsi de savaşın ruhundan doğmuş olan Yunan edebiyatına, felsefesine ve sanatına referanslar yapar. Savaşın tehlikeli bir şekle sahip eleştirileri olduğunu belirtirken, böylesi durumlarda, "artık, savaşın nesnesinin savaşın kendisi olduğu" fikriyle cebelleşir (189). Savaş, kendi içinde bir son olarak tanımlandığı müddetçe, Sorel tarafından belirlenen bütün zaferleri de elde eder. Sorel, genel grevin şiddetini nitelendirmek için

savaşı bir metafor olarak kullanıyor olsa da, metafor kendi kendisine oluşmaya başlar.

Sorel'i, devrimi, savaş ve devrim adına tamamen terk etmekten alıkoyan tek şey Marxist diyalektiğe olan inancı ve şiddetin başlangıçtaki bir eyleminin devrimci bir ayaklanmaya yol açacağına olan inancıdır: "Proletaryan şiddet... gelecekteki devrimi kesinleştirir" (90). Bu nedenlendirmeye, bütün devrimci enerji, artık, ilk çakılacak olan ilk kıvılcıma bağlanmış olsa da, savaşın dili, devrimci bir amaç için hazırlanmış olan bir araca benzer; bundan sonra, devrim kendi başının çaresine bakabilir. Bu düşünce, Marx'ı bir körlük, öngörü ve yanlış hesaplama ile nitelendirecek olan bir yazara şaşırtıcı gelmelidir ve aynı zamanda da, sosyalizmin kendi tarihiyle de tuhaf bir ilişki içerisinde olarak Sorel, Marx'la ilgili yeniden gözden geçirmesini kesinleştiriyormuş gibi görünmektedir. İngiliz Fabiyancılığı, Alman Sosyalist Partisi ve Fransız Komünist Partisi, on dokuzuncu yüzyılın sonundaki endüstrileşmiş Avrupa'yı açıklamak için yeterli olmayan bir teori olarak sınıf çatışmasının zamanla artacağı varsayımından vazgeçmişlerdi. Görünen oydu ki, bütün bu değişimlerin altında, endüstrileşmiş İngiltere'nin erken dönemlerindeki basit bir sınıf çatışmasının yattığını göstermek için, daha az değil, daha fazla sosyalist teori ve analiz gerekiyordu.

Fakat, Sorel, yalnızca genel grevin diyalektiğini haklı çıkartacak olan Marxist sınıf çatışmasını ele alarak, tamamen farklı olan bir yöne doğru ilerledi. Sorel, teori yerine, şiddeti yeğledi. Bir proletaryan şiddet eylemi, üreticileri gizlendikleri yerden çıkartacak, onları, üreticiden başka bir şey olmadıklarını göstermeleri için zorlayacaktı ve başka bir türlü ortaya çıkamayacak olan sınıf çatışmasının açığa çıkmasını sağlayacaktı: "Proletaryan şiddeti, işverenlerin üretici olmadıklarını gösterir ve sınıfların, demokratik dün-

yada, neredeyse birbirlerinin içine girmek üzerelerken, birbirlerinden tamamen ayrılmalarını sağlar" (90). Birçok sosyalist liderin, demokratik kuruluşlar sayesinde kademeli bir değişimi öğütledikleri bir dönemde, Sorel, kendi diyalektik gerekçesinin dayanak noktası olan sınıf çatışmasını yeniden alevlendirmek için şiddetten yanaydı. Sorel, Marinetti'nin tavrının Sorelci bir şiddetten Marxist diyalektiğin çıkartılmış olduğu orandaki komünist bir devrim ile Marinetti'nin savaşı kutsaması arasındaki bir geçiş figürü olarak görülebilir. Sorel için, devrim, her ne kadar, savaş tarafından söylesel ve stratejik bir şekilde yerinden edilmiş olsa da, bu savaşın kavramsal sonuydu. Marinetti için, bu son tamamen yok olmuştu ve artık savaşın bir unsuru olmaktan başka bir anlam ifade etmiyordu: Sorel'in savaş şeklindeki devrimi, Marinetti'nin devrimci savaşına dönüşüyordu. Artık, önemli olan şey, devrimin nasıl yapılacağını anlatan teori-odaklı konuşma eylemlerinin dizgisi değil, saf ve şiddet içeren eylemi kutsayan anti-teorinin kabul edilmiş olmasıydı.

EYLEM, KONUŞMA VE TİYATRO

Sorel'in teorisi yapılamayan eylem öğretisi, üniversiteye, entelektüellere ve filozoflara karşı işlenen gelecekçi ve faşist saldırıları arttırdı ve aslında, faşistlerin "fiil" kavramı üzerindeki tutukluklarının sebebinin de Sorel olduğu söylenebilir. Aslında, Mussolini, "Her ne olduysam, hepsini, Sorel'e borçluyum,"¹⁴³ diye açıklamıştı. Faşizm için, teoriye karşı yapılan Sorelci-gelecekçi saldırı, savaş gazilerinden ve gelecekçilerden oluşan bir ittifakın ve geniş bir

143 Bu alıntı, sorgulanabilir bir kökene sahiptir. Donald D Drew Egbert, *Social Radicalism and the Arts: A Cultural History from the French Revolution to 1968* (New York: Knopf, 1970), 281'de bundan alıntı yaparken, Edward H. Carr'ın *Studies in Revolution* (London, 1950), 163'teki belgelenmemiş olunan bir alıntıya gönderme yapar.

anti-parti ve anti-parlamentar koalisyonunun ne kadar türdeş olmadığına gizlenmesine yardımcı oldu. Bir tutarlılık göstermeden ya da bir programa sahip olmadan, faşizm, bir eksikliği bir değere dönüştürmek için Sorel ve Marinetti'nin eylemsel yanlısını ve anti-teori söylemini kullandı. Bu strateji, Faşist Parti hükümetteyken ve kanun hükmü yayınlamak zorunda olduğunda bile değişmedi. 1924'te, faşizm, tamamen hükümete yerleştikten sonra, Sergio Panunzio, halen, onun, asla tanımlanamayacağını iddia ederek durumunu gözler önüne sermeye çalışıyordu.¹⁴⁴ 1932'de, faşizmin resmi tarihçisi olan Gioacchino Volpe, faşizmin dura gelen doğasını vurgulamak için, Adriano Tilgher'in, faşizm, "siyasetin içine nakledilmiş olunan mutlak aktivizmdir"¹⁴⁵ diyen ünlü cümlesinden büyük bir saygıyla alıntı yaptı. Faşizmin sözüm ona diğer teorisyenleri ve mesela, Mario Rocco, faşizmin en eski filozofu olan Giovanni Gentile ve *Faşizmin Felsefesi* (1936) kitabının yazarı olan Mario Palmieri gibi yazarlar tarafından kaleme alınan metinler, yalnızca, faşizmin bir teorisinin olmadığına savunulmasının teorik bir çerçeveye anlatılması ve eylemin saldırganca kutsanması değildir. Bütün bunların hepsi, muhtemelen, Mussolini'nin, "eylem öğretisi"ndeki¹⁴⁶ ısrarıyla özetlenebilir. Bu anti-teorik tavır, devrimci teorisinin içsel olarak bölünmüş ama karşı çıkılamayan bir sosyalizm olan İkinci Enternasyonal'in resmi (Sorelci olmayan) Sosyalizminden ayrılmasını sağladı. Faşizm, bilinen bir şekilde, Volpe gibi birçok faşist yazarın da belirttiği gibi, "Bolşevik tufanının tahrip edicisi" olarak, kendisini komünizme karşı bir siper gibi sundu.¹⁴⁷ Aslında,

144 Sergio Panunzio, "What is Fascism?" (1924), Schnapp, *Primer of Italian Fascism*, 88.

145 Gioacchino Volpe, "History of the Fascist Movement," Schnapp, *Primer of Italian Fascism*, 21.

146 Benito Mussolini (Giovanni Gentile ile işbirliği içerisinde), "Foundations and Doctrine of Fascism," Schnapp, *Primer of Italian Fascism*, 51.

147 Volpe, "History of the Fascist Movement," 22.

savaşın kutsanması, sosyalist devrimin seçilmesinin bir aracıydı.¹⁴⁸

Devrimden, savaşa doğru yapılan bu dönüş, aynı zamanda da, gelecekçiliğin tanınan özelliğini, yani, kadın düşmanlığı fikrini ortaya çıkardı. Savaşın kutsanması, Sorel tarafından da sıralanan “eril” erdemler ve “feminen” erdemlerin de aşağılanması gerektiriyordu. Bu cinsiyetçi karşıtlık öyle kökleşmişti ki, gelecekçilik akımı içerisinde seslerini duyurmaya çalışan kadınların çabaları bile yetersiz oluyordu. Bu kadınların arasındaki en göze çarpanı, *Gelecekçi Kadınların Manifestosu*’nu, “F.T.Marinetti’ye bir cevap”¹⁴⁹ olarak sunan Valentine de Saint-Point’ti. Burada bile cinsiyetçi karşıtlıktan tamamen vazgeçilmiş değildir. Yalnızca, biyolojik seviyedeki cinsiyet ayrımı inkâr edilmiştir -“İnsanlığı erkek ve kadın olarak ikiye bölmek bir saçmalaktır”- bir sonraki cümle ise onu değer kavramı aracılığıyla adeta yeniden yazar: “İnsanlık, yalnızca erillik ve kadınlıktan oluşmuştur” (14). Bu seviyede, her şey olduğu gibi bırakılmıştır: “Erkekler gibi kadınlarda da eksik olan şey erilliktir.” Kadın düşmanlığı, hem eleştirilir hem de daha öncede işe yarıyor olduğu başka bir seviyeye taşınır. Gelecekçiliğin çok iyi bilinen kadın düşmanlığı, Lyon ve Avital Ronell de dâhil olmak üzere, başka birçok kişinin, manifestonun eril bir tür olduğunu iddia etmesine neden oldu. Valerie Solanas gibi daha sonraki feministlerin kendi amaçları için şaşırtıcı bir şekilde bu türü kullanmaları yüzünden, bu iddia, gelecekçilik açısından bakıldığı zaman kesin bir doğruluk taşır.

Devrimci teoriden saf eylemin savaş söylemine dön-

148 İtalyan ve Alman faşizminin, “Bolşevik tufanının baraj bendi” olarak tamamen açıklanabilinip açıklanamayacağı, Almanya’daki tarihçilerin savaşı anlamına gelen *Historikerstreit*’a yol açan tepkisel bir historiğrafyanın doğmasına neden olan çelişkili bir meseledir.

149 Valentine de Saint-Point, *Manifeste de la Femme Futuriste suivi de Manifeste Futuriste de la Luxure, Le Théâtre de la Femme, La Métachorie*, ed. Giovanni Lista (Paris: Séguier, 1925).

mek, o zamana dek, sosyalist teori için, bir macera haline gelen manifesto için önemli uygulamalara sahipti. Böylesi bir hazırlık, Sorel için de geçerliydi. Sorel, geleceği, bir tarih teorisi temelinde öngörebilmek için *Manifesto*'ya saldırarak, Marx ve Engels'in daha sonraki önsözlerinin, teorik söylemleri içerisinde kendilerine aşırı derecede güvenmelerinden dolayı öne sürülen hatalı öngörmeleri düzeltmek için yapılan beyhude çabalar olduklarını ileri sürerek onlarla dalga geçiyordu. Bana göre, *Manifesto*, hiçbir zaman ütöpik sosyalizm ile bağlarını kopartmamıştı ve Sorel, Marx ve Engels'in metniyle çok az ortak sözü bulunan *Considérant*'in *Demokrasi Manifestosu*'nun öncülünün bir yeniden gözden geçirilmesiydi.¹⁵⁰ Sorel'in "Marxizmin yeniden yapılandırılması" olarak adlandırdığı şey, teori ve pratiği bir araya getiren bir tür olarak manifestonun da yeniden yapılandırılmasıydı. Böylece, Sorel, Marinetti'nin sosyalist manifestodan uzaklaşmak için sunduğu manifestonun eleştirisini de ortaya koydu.

Sorel'in yardımıyla, Marinetti, manifestoyu, devrimin teori kuran sosyalist geleneğinin elinden zorla çekip aldı ve savaş konulu bir eylem konuşmasının anti-teorik bir organına çevirdi. Emin olalım ki, eylem konuşması, zaten, *Manifesto*'nun bir parçasıydı. Fakat Marx ve Engels büyük bir tarihsel anlatı ve bilimsel, analitik ve teorik bir söylemle uyum içerisinde olan bir eylem konuşmasına sahiptiler. Savaşı vaat eden sayısız gelecekçi manifesto, savaşın birçok özelliği -saldırganlık, tahrik, parçalanma, şiddet- ile donatılmışlardı. Marinetti'nin manifestoya uyguladığı eylem, onun tarihsel ve teorik sesini temizleme ve onu kendisinin en sabırsız konuşma eylemine indirgemekti.

Gelecekçi manifesto, faşizmin teoriiyi reddetmesi ve

150 Georges, Sorel, *La décomposition du marxisme* (Paris: Librairie des Sciences Politiques et Sociales, 1925).

eylemi kucaklamasının başka bir sonucu olarak ortaya çıkmıştı: Canlı, eyleme konulmuş olunan bir söz söyleme sanatı. Yazılı sözü, teorinin ve yansıtanın bir parçası olarak reddeden faşistler, kendi seçenekleri olan konuşulan söze geri döndüler. Faşizmin resmi tarihçisi olan Volpe, konuşmanın gelecekçi kutsanışının dili eyleme çevirmek anlamına geldiğini savundu. Volpe'nin iddia ettiği üzere, Mussoli'nin konuşması, "neredeyse eylem ile aynı anlama geliyordu" ve "çıplak kemiklerine indirgenmiş, ısırın, samimi ve sağlam"¹⁵¹ ama özellikle de faşist olan bir hitabet anlamına geliyordu. Alman faşizmi, konuşmanın yazılı manifestodan daha önemli olduğu şeklindeki bu değerlendirilişi en uç noktalara taşıdı. Adolf Hitler, *Mein Kampf*'da, komünizmin teorik olarak üstün olmasına rağmen, Marxizmin başarısının, "Marxist yazarların edebi başarılarından dolayı değil", "tahrikçilerin başarılarından dolayı"¹⁵² olduğundan şikâyet etti. Aslında, Hitler, "Dadaist 'deneyimler'"den de bahsediyor (353-4). Bir tepki olarak, toplumsal olarak yapılan konuşmanın ve konuşulan sözün eyleme benzeyen özelliklerinin metinsel manifestodan daha üstün olmasına dayanan faşist bir seçenek yarattı. İtalyan faşistlerinin de çok beğendikleri, Gustave Le Bon'a dayanarak, Hitler, sosyalist teorisinin ve el ilanı -manifestoların kendileri de dâhil olmak üzere – kültürüne, canlı, saldırgan ve teatral olarak konuşulan sözle karşı çıktı. İddia ettiğine göre, Fransız Devrimciler bile, felsefecilerin yazılarıyla değil, sokaktaki tahrikçilerin sözleri aracılığıyla hazırlık yapmışlardı. *Manifesto*, Aydınlanma'nın başka yollardan devam ettirilmesi olarak anlaşılsa bile, faşist konuşma, kitlesel gösterilerin, siyasetin yeniden törenleştirilmesinin, George L. Mosse'un "kitlelerin millileştirilmesi"¹⁵³

151 Volpe, "History of the Fascist Movement," 21.

152 Adolf Hitler, *Mein Kampf*, ed. John Chamberlain ve Sidney B. Fay (New York: Reynal ve Hitchcock, 1941), 708.

153 George L. Mosse, *The Nationalization of the Masses: Political Symbolism*

olarak nitelediği olgu için en önemli rolü oynayan karizmatik liderin alanına aitti.

Birçok gelecekçi manifesto, basılmadan önce uygulamaya konulmuşlardı ve basılmadan önce bile, dökümleri konuşulan ve çılgınlığa dönüşen kelimeyi öneriyordu. Konuşulan kelimeyi eylemle ilişkilendirmek için, Marinetti, onu, “dinamik ve sinoptik bir hitabet” olarak nitelendirdiği yeni bir sanata dönüştürdü (122). Bu hitabet, el ve yüz hareketlerinin kullanılmalarını öngörüyordu. Geleneksel söz söyleme sanatına ve ifadeleri tamamen dekoratif olan ve itaat eden bir eyleme karşı çıkarken, Marinetti, yalnızca kolları değil, “ lirik bir spor” olarak ayakları da içeren hitabetin gelecekçi bir sanat şekli için çağrıda bulunuyordu. Marinetti, tamamen “statik” olan bir hitabet yerine, “tamamen dinamiklik” istiyordu; fakat, aynen sesin de, “metalleştirilmiş, sıvılaştırılmış, bitkiselleştirilmiş, taşlaştırılmış ve elektrikleştirilmiş” olması gibi, bu dinamiği yaratacak olan tahrik edilmiş vücut ifadelerinin organik değil, “geometrik” olmaları gerekiyordu (125). Gelecekçi hitabet sanatı, duyarsızlaştırılmış ve insansızlaştırılmış gelecekçi tiyatrodan, insan vücudunun büyük oranda eksik olduğu, makinelerin, elektrik ışıklarının ve sahne elbiselerin sahip konumunda olduğu bir tiyatrodan besleniyordu; aslında, birçok gelecekçi manifesto, kırsal tiyatrolardaki turlar esnasında yapılan tiyatro uygulamalarının bir parçası olarak hakarete uğramışlardı.¹⁵⁴ Marinetti’nin özellikle gelecekçi bir hitabet sanatı kavramı adına olan vurgusu, kendi manifestolarının şiirsellikleri hakkında da bize daha fazla ipucu verir. Statitige karşı çıkan manifesto, dinamizmi kullanır; elimizde olan, gayretli çabalardan daha ziyade, kelimelerin “sinopik” yoğunlaşmaları vardır ve

and Mass Movements in Germany from the Napoleonic Wars Through the Third Reich (New York: H. Fertig, 1975).

154 Günter Berghaus, *Italian Futurist Theatre, 1909-1944* (Oxford: Clarendon Press, 1988).

süregelen bir söylem yerine, Marinetti, ellerin ve kolların vahşi hareketlerine öncelik verir. Burada, kelimeler kadar domatesler ve yumurtaların da ileri ve geri atıldığı bir dönemde, gelecekçi uygulamaların, gelecekçi manifestolar açısından önemli olan konumlarını da görebiliriz. Bu manifestoların okuyuculara karşı sergiledikleri muhalif tavırları, gelecekçi tiyatro eylemlerinin ateşli atmosferi içerisinde dokunulabilir bir şekle sokulmuşlardı.

Marinetti'nin belagat ile söylediği manifestoları, bütün avangard ifade şekillerini etkileyen daha genel bir tiyatrolaştırma programının parçasıydılar. Bu hareketin sinyali, "herhangi bir değer her şeyi teatraldır" diyen Marinetti'den gelmişti (117). Giovanni Lista ve Günter Berghaus'un gelecekçiliğin teatral faaliyetlerinin dikkatli ve anlaşılır yeniden oluşumları sayesinde, kabarelerden sokaktaki tahrikçi gösterilere kadar teatrallığın çeşitli şekilleri gelecekçiliğin farklı evrelerini tanımladı.¹⁵⁵ Teatrallığın bir örneği olan, özellikle özgürlük içindeki kelimeler [*parole in libertà*], sahne için yapılmış olunan bir şiirsellik ve "eyleme konulmuş olan şiir" olarak kabullenilmiş olunan gelecekçi şiirin kendisidir (121). Uygulanmış manifesto, teatral olarak ifade edilmiş resim, teatral etkiler için kalibre edilmiş olunan müzik, sanatların yaygın teatrallığının diğer örneklerindendirler. Marinetti, manifestoları, bir yarış arabasının penceresinden dışarı atmayı tercih ettiği zaman, diğer gelecekçiler de, manifestoları, Venedik'teki Piazza San Marco'daki Saat Kulesi etrafındaki kalabalıkta dâhil olmak üzere, çevredeki bütün yayalara fırlattılar. Ne miktarda gelecekçi manifestonun uçaklardan dışarı atılmış oldukları hakkında bir fikrim yok fakat kendinden menkul gelecekçi pilot Fedele Azari, uçağı kendi Gelecekçi Havasal Tiyatrosu'nda gelecekçi sanat için kullanılacak bir araca dönüştürdü.

155 Giovanni Lista, *La scène futuriste* (Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1989).

Bu teatrallığın avangard için yapılabilecek uygulamalarına değer biçmek için, yüksek modernitenin anti teatral polemiğini hatırlamak iyi olabilir. Avangard, tiyatronun diğerlerinden daha farklı olmayan bir sanat biçimi değil bütün sanatlara uygulanabilinecek bir durum ya da kip olduğuna dair modernist bir şüpheyi paylaştı. Modernizm, bu teatral durumu, sanata karşı yapılmış olunan bir tehdit olarak algılamak, saf ve gerçek bir sanatın oluşabilmesi için teatrallığın cinlerden kurtarılması gerektiğini savunurken, avangard sanata karşı yapılan bu tehdidi kucakladı ve böylece tamamen değiştirmek, yeniden şekillendirmek ve hatta yok etmek için sanatı teatralleştirmeye çalıştı.¹⁵⁶ Gelecekçilik, daha sonraki bütün avangard hareketlerin önemli bir özelliği haline gelerek ve sanatı, algıların ötesinde bir şekilde değiştirerek, onun erkenden teatralleştirilmesinin ismiydi.

Gelecekçilik, yalnızca manifestolar ortaya koymadı, aynı zamanda da, bir tanesi Gelecekçi Çeşitlilik Tiyatrosu ve diğeri de Gelecekçi Sentetik Tiyatro olmak üzere teatrallik hakkında çeşitli manifesto uygulamaları gerçekleştirdi. Çeşitlilik Tiyatrosu, hızlı geçişlerin, gülünç kiplerin ve hürmetsiz konuların altını çizerek, Sentetik Tiyatro, *sintesi* veya sentezler olarak adlandırılan tekil parçaların birkaç saniye-den daha fazla sürmediği bir noktaya gidecek kadar aşırı bir karşıtlık istedi. Gelecekçi tiyatronun, her iki şekli de, kendilerini burjuva tiyatrodan uzaklaştırmak ve Marinetti'nin *fisicofollia* ya da kitlesel-delilik olarak adlandırdığı bir tiyatroyu öngörmek için elinden geleni yaptı. Buna ek olarak, hız, sürekli değişim, elektrik, yoğunlaşma ve "yeniliğin mutlak değeri" gibi değerleri defalarca yineledi ve duyurdu (120). Fakat, gelecekçi manifestoların tiyatrolarda sahnelenme sıklıkları göz önünde bulundurulursa, her iki büyük tiyatro manifestonun da, aşağılama ve naklediş gecelerini

156 Bakınız, benim kitabım olan, *Stage Freight: Modernism, Anti-Theatricality and Drama* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2002).

yaratmak istedikleri tiyatronun örnekleri olarak gelecekçi *serate*'yi konu edinmemiş olduğu anlaşılabilir.¹⁵⁷ Buna rağmen, manifesto performanslarının çeşitli özellikleri, gelecekçilerin ortaya koydukları tiyatro ile iç içedir; vahşi bir şekilde yapılan aşağılama, gelecekçi tiyatro için önerilen “kitle-deliliği”ni çağrıştırır; manifestonun sıkıştırılmış olunan kısalığı, gelecekçi sahnede sahnelenen kısa *sintesi*'nin sıkılaştırılmasına benzer ve manifestolarda yapılan talepler ve farklı noktalar arasındaki geçiş eksikliği çeşitli tiyatrolardaki ani değişimleri çağrıştırır.

Manifestolar ve gelecekçi tiyatrolar arasındaki çağrışımlardan daha da önemli olan şey, teatrallığın belirli bir şeklinin gelecekçi manifesto ile iç içe geçmiş olduğudur. Manifesto, henüz sahip olmadığı bir otorite iddiasında bulunan teatral pozu nitelendiren tekil bir tür olmuştur, fakat, teatrallik bunu aşırı bir uca götürür. Manifesto, teatrallığı, sahnelenebilirlik adı altında nitelendirmeye ve bu pozu gerçek bir şeye dönüştürmeyi amaçlarken, sanat manifestosu, tiyatronun otorite sahibi olan konuşma eylemleri üzerindeki hâkimiyetini de açık bir şekilde itiraf ederek bu hiyerarşiyi alaşağı eder. Sanat manifestosu, bir kere, bir sahne, bir sokak olayı ve gösterisi tarafından ortaya konulduktan sonra teatrallığını kısıtlama olmadan serbest bırakmıştır. Bütün manifestolarda hali hazırda bulunan teatrallik gerçek bir sahneye döndürülmüş ve bütün gücünün oluşturmaya izin verilmiştir.

Marx, manifestoyu teorik ve siyasi bir enstrümana dönüştürdükten altmış sene sonra kendisi tarafından şekil-

157 Berghaus (*İtalyan Gelecekçi Tiyatro*, 156ff) gelecekçi tiyatro üzerine 1913 ve 1914 yıllarında yazılmış olunan manifestoların, gelecekçi teatrallığın gelişmesinde bir dönüm noktasını, yani, *serate*'den ve siyasi kışkırtma ve tahrik etrafında oluşturulmuş olunan teatrallikten ve drama, oyunculuk ve mizansen gibi geleneksel tiyatro konularına yeni bir ilgi alanı olarak dönüşen böyle bir dönüm noktasını oluşturduklarını söyler.

lendirilirken, bu şeklin, ilk avangard hareketin şiirini ve estetiğini şekillendiren erken gelecekçiliğin tiyatrosal gecelerinden olan *serate* olacağını kim bilebilirdi? Bu geçişin oluşabilmesi için çeşitli arabuluculuklar gerekliydi: Manifestonun sembolcülük tarafından kısıtlı bir şekilde düzenlenmesi; avangardın sanat alanına girmesi; değişimin temel figürleri olarak devrim ve savaş arasındaki rekabet ve Sorel tarafından savunulan ve Marinetti ve Mussolini tarafından devam ettirilen Marxizmin anti teorik (ve protofaşist) geleneği. Bu unsurlar, gelecekçilik sanatının, şiirinin, kolâjının ve teatral performansların üzerinde muazzam bir etki yaratan bir tür olarak Marinetti'nin sosyalist manifestoyu bir avangard manifestosu olarak yeniden icat etmesine neden oldu.

MANİFESTO SANATI

Gelecekçiliği, sembolcülük gibi öncüllerinden ve aynı zamanda da onun parçacıklarından, savunmalarından ve romantizmin önsözünden ayıran şey, manifestoyu, gelecekçi sanatın değil yapısal sanatın da üzerindeki konumsal bir etkisinin olmasına izin vermesidir. Bu etkiyi ayarlamak için Marinetti'nin en çok sevdiği, yani, manifestolarını olduğu kadar sanatını da etkileyen savaş konusuna dönmemiz gerekir. 1909 gibi erken bir yılda bile, Marinetti, "Her zamankinden daha fazla, bugün, savaşta yapmayacağınız hiçbir şeyi sanatta da yapmayınız" (28) diye açıklamıştı. Marinetti için savaş, asla bir metafor değildi. Gelecekçiler, savaşı araştırdılar, savaşın yardımını temin ettiler ve Birinci Dünya Savaşı'nın korkuları savaşı belli ediyor olsa da kendi kararlılıklarına bağlı kaldılar. *Blast II*'de, Lewis, Marinetti'yi, savaştan yana olan bu tutumu için kınadı: "Avrupa'da, yedinci cennette olması gereken bir adam var: Marinetti. Ona,

her açıdan, çatışmanın sesi ve söylentileri geliyor. Mıknatısın hangi parçasına koşturmak ve gürültü yapanı ve acele edeni biçmek, kanı şapırdatarak içmek için bunca çaba harcıyorsa zihinsel olarak kopmuş olmalıdır! Artık delirmiş bir insan olsa gerek!"¹⁵⁸ Kendi "büyük patlamaları"nda savaş yanlısı şiddetinden alıntılar yapıyor olsa da, Lewis, kendisini Marinetti'nin savaş söyleminden uzaklaştırmaya çalışıyordu. Fakat, daha da önemli olan şey, Marinetti'nin kendi şiirini, savaşın söylemine yaklaştırmak için savaş "sesleri"ne ve "söylentileri"ne ve "gümbürtü"ye ve "patırtı"ya yapıyor olduğu referanslarıdır.

Marinetti'nin en özenle hazırlanmış olduğu şiiri savaş seslerini ve 1912'deki Adrianopolis çatışmasının seslerini yankılayan bir şekilde tanımlamaya çalışan *Zang Tumb Tuuum* (1914) idi. Mesela, başlıktaki "Tumb Tuuumb," şarapnelin belli bir sesine tekabül eder.¹⁵⁹ Belirli vokal ve görsel etkileri yaratmak için harfler grubunu kullanma tekniği, Marinetti'nin özgürlük içindeki kelimeler [*parole in libertà*] öğretisinin, kelimeleri, gramerin ve lügatin baskılarından kurtarmanın dolaysız bir etkisidir. Fakat, şiir, yalnızca sesleri yankılayan [onomatopoeic] bir kolâjin ötesindedir. "Mobilizasyon", "Savaş Haberleşmesi" ve "Savaş" başlıklı bölümler aracılığıyla savaşın çeşitli unsurlarını da yakalamaya çalışır. Bütün şiir, "Bombardıman" başlıklı bir bölümle sona erer. Dinamit patlayıcı gücünden dolayı, trenler ve uçaklar hızlarından dolayı ve askeri bölükler geometrik şekillerinden dolayı kabul edilirler. Marinetti'ye göre, savaşın en büyük gelecekçi şiir olmasından dolayı, en büyük şiirini bu iddiayı ispatlamak için uğraşması doğaldır.

Zang Tumb Tuuum, yalnızca savaşı temsil etmek için

158 Wyndham Lewis, "The Six Hunderd, Verestchagin and Ucello," *Blast II: War Number*, July 1915 (Santa Rosa, CA: Black Sparrow Press, 1993), 25.

159 *Marinetti*, 148.

değil, aynı zamanda da, Marinetti'nin savaş manifestolarını da örneklemek için yazılmıştır. Çeşitli gelecekçi manifestolara itaat ederek, "=" ve "+" gibi matematik işaretleri kullanır, sıfatları ve zarfları ihmal eder ve birçok yüklemine mastar kipi içinde sunar. Devamlı olan anlatı üzerinde teleskopik sentez ve özlü ifade barındırır ve öne çıkartılmış etki yaratmak için kelimeleri ve harfleri büyüterek çeşitli gelecekçi manifestolarda savunulan "tipografik devrimi" icra eder. Aslında, *Zang Tumb Tuuum*'un, gelecekçi manifestolarda açıklanan şiirselliği takip edişinde bile bu şiirselliğin zoraki olarak nasıl eylemlerin içerisinde kullanılacağını göstermeye çalışır. Bu şiirden dolayı, gelecekçi manifestolarla olan ilişkisi öyle aşırıdır ki ve her kelimeye ithaf ettiği dikkat öyle fazladır ki, yalnızca gelecekçiliğin en beğenilen kelimelerinin -savaş, uçaklar, hızlı arabalar- yeniden dönüşümünü sağlamaz, aynı zamanda da, bu manifestoların teknik ve teorik kelime hazinelerini de içerirler. Bazı yerlerde, mesela, açılış satırında yaptığı gibi, *Zang Tumb Tuuum*, bu manifestolardan alıntılar yapar:

Bizden önce bir şiir yoktur
 bizim kablosuz olan ve hayal gücüne sahip
 kelimelerimiz ile
 özgürlük içinde çooooook yaaaaaşa Gelecekçilik (643)

"Çok yaşa gelecekçilik" sloganı, birçok gelecekçi manifestoda bulunabilir. "Kablosuz hayal gücü" *immaginazione senza fili*] Marinetti'nin en çok bilinen manifestolarından bir tanesinin alt başlığıdır ve "özgürlük içindeki" [*parole in libertà*] başlığı, *Zang Tumb Tuuum*'un örneklemesi gereken yeni şiirselliğin ismidir. Bu manifestolarda kullanılan kavramlar, yalnızca, buralarda ortaya çıkmazlar, aynı zamanda da, aynen manifestolarda oldukları şekilde de oluşurlar,

yani, gelecekçiliği öncüllerinden ve rakiplerinden ayırmak için oluşurlar: “Bizden önce bir şiir yok.” *Zang Tumb Tuuum*, burada, bir sıfır noktasını, bütün manifestoların esinlendikleri, yeni bir başlangıcı yeniden oluşturur.

Marinetti, *Zang Tumb Tuuum*’u yazma sürecinde, bir konu veya tema olarak, bir şiirin içerisinde kendisini göstermek zorunda olan kendi manifestoları hakkında çok düşünür. Manifesto, Marinetti’nin dağılımının en çok sevdiği şeklinde ortaya çıkar: Bir uçaktan dışarıya atılmıştır. Bu manifesto, “Biz Bulgarlar, bizi yönetebilme yetisinden yoksun olan Osmanlı İmparatorluğu’na karşı savaşıyoruz” diye başlayan gerçek bir savaş manifestosudur, bir propaganda manifestosudur (712). Marinetti’ye, manifestolardan bağımsız bir savaş şiirinin ortasındaki, bir savaş manifestosundan daha çekici gelen bir şey yoktu. *Zang Tumb Tuuum*, kendi cinsine özgü olan bağımsızlıklarından vazgeçmemek için şairleri uyaran ve sürekli manifestoyla yakın bir ilişki kurmaya çalışan ana fikrini birçok avangard şiir içerisinde kaybetmiş bir hikaye olarak kullanılabilir. Eğer manifestolar, şiirler için daha büyük bir tehlike oluşturuyorlarsa, bu durum, aynı zamanda da, avangard şairleriniz de, şiirler yazmayı bırakıp, manifestoya benzeyen şeyler yazmaları anlamına gelse de, sistematik bir şekilde aradıkları avangard şairleri içinde tehlike oluşturur. Gelecekçi temel tür, sanatı, manifesto sanatı olarak adlandırılabilinecek sanat ve manifesto arasındaki bir türe çevirir.

Bu manifesto, sanatını en özlü olarak özetleyen Carlo Carrà’nın *Manifestazione Interventista* (1914) olarak adlandırdığı bir kolâjdır.¹⁶⁰ İtalya’nın, Birinci Dünya Sa-

160 Bir ses kolâjı ve manifestosu şeklinde, bu metinlerden bir tanesi, Marinetti’nin *Zang Tumb Tuuum*’u olarak tanımlanabilir. Kendi orijinal görünüm içerisindeki Carrà’ya ait kolâj, henüz “manifestazione interventista” olarak değil, daha ziyade *Dipinto prolivero (festa patriottica)* (Kelime kullanmayan resim [vatansever festival]) olarak anılıyordu. Sanki Carrà kendi gerçek icadının, özgür kelimeler kullanmak değil, manifestonun ve kolâjın birleşmesi olduğunu

vaşı'na girmesini destekleyen gelecekçi bir dergi olan *Lacerba*'da da yayınlanan bu kolâj, kendi hunisi, kelimeleri ve harfleri toparlayan ve bunları büyük bir çığlık altında bir araya getiren bir megafon şeklindeki bir girdabın etrafında örgütlenmişti. Bu kelimeler ve harfler, gazetelerden ve manifestolardan olduğu kadar özgürlük içindeki kelimeler [*parole in libertà*]'den de toparlanmıştı. Bunların bir araya getirilmeleri, Carrà'nın da "Müdahaleci Ortaya Çıkarış" olarak adlandırdığı manifestoyla olan bir akrabalığa işaret eder. Buradaki manifesto, en çok kendi karakteristik özelliğiyle, yani, siyasi bir müdahaleyle -bu durumda, İtalya'nın Birinci Dünya Savaşı'na müdahalesiyle- uğraşma tutkusu ile kendisini özdeşleşmiştir. Sayısız sanatsal ve siyasi manifestolarla çevrelenen Carrà'nın metni, manifestoya benzeyen, tekil bir merkez ve tekil bir konu etrafındaki bir kolâja dönüşmüştü. *Manifestazione*, manifestolar tarafından hâkim olunan bir dönemde sanata ne olduğunu anlatan bir çalışma olarak görülebilir: Zaten, müdahaleci bir ortaya çıkartmaya dönüşmüştü.¹⁶¹

Fakat gelecekçilik tarafından üretilen her sanat eserinin, sanat manifestosu kategorisine tekabül ettiğini söylemek pek de doğru olamaz. Sanatın ve sanat hareketlerinin doğasının gelecekçilik ile değişmiş olduğunu, geleneksel olarak ama sorunlu olmayan bir şekilde, tarihsel avangard ve neo-avangard olarak adlandırılan söylemi sezinleyen bir şekilde değişmiş olduğunu söyleyebiliriz. Vortisizm, Dadaizm veya gerçeküstücülük ve sitüasyonizm gibi daha sonraki sanat hareketleri, manifestoların ve sanat eserlerinin değişik bileşenlerini oluşturdular fakat yine de hepsinin ortak yanı, fark etmişti.

161 Modernizm ve avangard arasındaki bölünme hakkındaki varsayımlarını, Duchamp'ın *Cesme* gibi eserlerinin, yalnızca, birer sanat eseri değil, birer "ortaya çıkartma" olduğunu gözlemlediği anda, Bürger de bu yöne doğru ilerlemiş olur. Bürger, *Theorie der Avantgarde*, 71.

gelecekçilik ile gelecekçiliğin mirasını, yani, manifestonun merkeziliğini paylaşmış olmalarıdır. İşte benim, gelecekçilik etkisi dediğim şey budur.

6.

RUS GELECEKÇİLİĞİ VE SOVYET DEVLETİ

TAŞRADAKİ GELECEKÇİLİK

Marinetti, gelecekçiliği ateşlerken, üç adet önemli karara vardı: Bir avangard hareketinin ifade bulacağı dil Fransızcadı; bunu gerçekleştirmek için en iyi yer Paris'ti; ve en iyi buluşma yeri Belle Epoque'un sanatsal açıklamaları için tercih edilen dergi olan *Le Figaro* idi. 1909'da, Paris halen, Picasso'dan, James Joyce'a ve Amerika'nın sözümlerine ona kayıp kuşağı olarak adlandırılan birçok yazarına kadar sanatsal avangardın aşık atılamayan merkeziydi. Ve eğer Paris, yazarlar ve ressamalar için çok uygun bir mekândıysa da, yeni sanat formu olan manifestoyla deneyime girenler için çok daha uygun bir mekândı. Dünyanın son moda olanı aradığı yer Paris'ti ve ön sayfasında sanatsal manifestoları yayınlamayı kabul eden *Le Figaro* gibi büyük günlük gazeteler ve küçük dergiler de dâhil olmak üzere yeni programları başlatan altyapıya sahip olan da Paris'ti. Manifesto yayınlamak ve dikkat çekmek adına yapılan bu gayretli tutkuların çoğunluğu Paris'e aittir, içlerinde Romanyalı Tzara (Dadaizmin kurucularından bir tanesi olan) ve Şilili Huidobro da (Kreasyonizm kurucusu olan) bulunur.

Gelecekçilik, başarılı başlık atmaların ve isimlendirmelerin uygulanacakları merkez olarak Paris'i kabul ederken, avangardın da uluslararası bir olgu olduğunu gösterdi. Hareket, Fransa'nın başkentinde baptize edildiğinde, Marinetti bunu İtalya'ya taşıdı ve ulusal bir söyleme büründü. Yeni bir avangard tipinin oluşabileceği mekân, göreceli olarak geri kalmış İtalya idi, fakat kendi etkisini Avrupa

ve Amerika'ya taşıyabilecek yetkiye de sahipti. Gelecekçiliğin bu ani coğrafi dağılımı, gelecekçiliğin etkisini, manifestolar tarafından hızlandırılan, katalize edilen ve ifade edilen bir gücü gösterir.

Gelecekçilik etkisinin coğrafi şablonu, yani, Latin Amerika da dâhil olmak üzere, Avrupa'nın güney ve doğu taşrasında daha uzun süren bir etki göstermiş olması, her ne kadar, bu metin içerisinde teorileştirilmiş olunan coğrafyaya karşı olmuş olsa da, *Manifesto*'nun dağılımına tekabül eder. Adı kötüye çıkmış bir şekilde, Marx ve Engels kapitalizmin çelişkilerinin Büyük Britanya gibi en gelişmiş uluslarda kendisini ilk ve en fazla hissettireceğini öngörerek, endüstrileşmenin yarı taşrasıyla ilgili olarak en büyük yanılgıya düşmüşlerdi. Rus Devrimi tarafından yanlış olduğu ispatlanmış olsa da, bu teori, Rusya'nın, dünya devrimi için Almanya'ya gözünü diktiği erken yirminci yüzyıla kadar devamlılığını sürdürdü. Fakat, komünizm, yirminci yüzyıl boyunca, güçlü bir şekilde sömürge-karşıtı mücadelelerle birleşmesinden ötürü gittikçe daha fazla bir şekilde taşraya kayıyordu.¹⁶² Komünizm için en iyi durum, Rusya ve Meksika gibi feodalizmin eseri olan ağırlıklı olarak taşralı bir nüfus ve geç ve hızlı oluşmuş olan modernizasyon ve endüstrileşme merkezleri arasındaki büyük bir gerilimin olduğu ülkelerin koşuluydu. Komünizmin coğrafyası için gerekli olan işaret, yüzyılın başındaki Rusya'da gittikçe artarak görülen *Manifesto*'nun çeviri ve dağılım haritasıdır. Mesela, 1889'da, *Manifesto*'nun on kadar Rusça baskısı vardı; ikinci en fazla olan basım sayısı, on üç basımla 1905 ve yine on adet

162 Bu konu hakkındaki geniş literatür için, bakınız, Ken Post, *Revolution's Other World: Communism and the Periphery, 1917-39* (New York: St. Martin's Press, 1997); *Revolutionary Socialist Development in the Third World*, ed. Gordon White, Robin Murray ve Christine White (Lexington: University Press of Kentucky, 1983); *Marxian Theory and the Third World*, ed. Diptendra Banerjee (New Delhi: Sage, 1985).

basım sayısıyla 1917'ydi. Kıyaslamalı olarak, 1899'da yalnızca bir adet Almanca baskı olmasına ve hiçbir İngilizce, Fransızca ya da İspanyolca basımı olmamasına rağmen ve yalnızca 1905'te, birer adet İngilizce ve Almanca basımları mevcuttu (4. kısımdaki çizelgelere bakınız).¹⁶³

Genel olarak, komünizm ve özel olarak da *Manifesto*, avangard coğrafyasını, mesela, endüstrileşmenin taşralarından, hem İtalya ve Rusya ve Latin Amerika gibi Avrupa'nın dışarisından, hem de Avrupa'nın taşralarından önemli uyarılar aldığını anlamamız için bizlere değerli ipuçları verebilir. Geç endüstrileşme, daha aşırı direnişler kadar daha aşırı savunmalar da yarattı ve direniş ve savunuş arasındaki çatışmalar ve onların sonuçlarından oluşan modernizasyon, birçok avangardın da özetlediği konu oldu.

Muhtemelen, komünizm ve avangardın ortak bir kökenden gelmelerinden dolayı, Rus komünistler, gelecekçiliğin coğrafyasına en fazla uyum sağlamış olanlardı. Gelecekçiliğin, İtalya ve Rusya'da hızlı bir şekilde dağılması hakkındaki metinler için Trotsky şöyle demişti:

Tarihte birden çok defa tekrarlanmış olunan bir olay gözlemlendi, yani, geri kalmış ülkeler... gelişmiş ülkelerin edimlerini kendi ideolojilerine yansıttılar. Bu anlamda, on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyılın Alman düşüncesi, İngiltere'nin ekonomik edimlerini ve Fransa'nın siyasi edimlerini yansıttı. Yine aynı şekilde, Gelecekçilik, en iyi ifadesini Amerika ve Almanya'da değil, İtalya ve Rusya'da buldu.¹⁶⁴

163 Bilgi, Andréas'ın *Le manifeste communiste de Marx et Engels'e* dayalıdır.

164 Leon Trotsky, *Literature and Revolution* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1960), 126-27.

Bu durumun, Engels'in, *Manifesto*'nun, yalnızca komünizmin yayılımı için değil, aynı zamanda da, endüstriyelleşmenin yayılımı içinde bir endeks olarak görülmesi gerektiğine dair bir gözleme dayandığı söylenebilir. Avangardın, endüstriyel modernliğin değil ideolojisinin de indeksleri olarak işlev görebileceğini söyleyen Trotsky, bu düşünceye başka bir boyut da katabilir.

Trotsky'nin analizleri, her ne kadar, bu dayatmacı metinle belli bir mesafe kurmaya çalıştılsa da, *Manifesto*'ya bağımlı olan avangard manifestoları olarak da kabul edilebilirler. Aslında, Trotsky'nin coğrafi hipotezi, çoğu zaman, sözsüz bir şekilde, Anderson ve Jameson gibi postmodernite teorilerini oluşturmuştu. Onlar için de, modernizm ve avangard sanatı, yalnızca endüstriyelleşmenin, endüstriyelleşmenin kendisi ve eski aristokratik ve tarımsal üretim koşulları arasındaki kültürel alan içindeki hiçbir zaferi ortaya çıkartmaz.¹⁶⁵ Endüstriyelleşmenin ve kapitalizmin bütünsel zaferinin, karşısında duran her şeyi başarılı bir şekilde ortadan kaldırması, yalnızca modernizmin en yüksek anını değil, aynı zamanda da, postmoderniteye geçişi anlamına da gelir. Anderson, "Modernizm, kendi amacını ve enerjisini, henüz modern olmamış olan, halen endüstri-öncesi olan bir geçmişten alıyor iken, post modernizm, bu mesafenin kapanmasını sağlar"¹⁶⁶ der. "Dünyanın her gözeneği" ifadesi, özümseme olasılığını, yani, kapitalizmin, günün birinde dünyayı tamamen özümseyeceğini varsayar. Aslında, modernizmin önceki şekillerine tabii olan yıkıcı güçlerini uygulayan modernizmin farklı dalgalarından bahsedilebilir. Her durumda da, post modernizm hakkındaki görüşler 165 Jameson, "Modern sanat ... kendi gücünü ve olanaklarını, modern olmaya çalışan bir ekonominin bir su birikintisi ve ertelemeşi olarak elde etti" diye yazar. Fredric Jameson, *Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism* (Durham, NC: Duke University Press, 1991), 307.

166 Perry Anderson, *The Origins of Postmodernity* (London: Verso, 1998), 55.

değil, uygulamaya koydukları modernizme ait olan görüşleridir. Anderson'ın modernizmin geçici-ekonomik krizine ait olan şeması, modernizmin, üretimin baskın şekillerine bağlı olarak farklı mekânlarda ortaya çıkacağına dair dengesiz bir büyüme teorisini ortaya çıkartan coğrafi bir zemin üzerine yansıtılabilir.

Fakat bu genel sema, avangardlar arasındaki siyasi farklarda dâhil olmak üzere aşırı olan bütün farkları açığa çıkartmak için uygulandıkları zaman çeşitli farklılıklarla karşılaşılabilir. İtalya'da, gelecekçilik, sendikacılığın aşırı kalıntılarından doğmuş olsa da, Rusya'daki Bolşevik Devrimi'nin dalgaları üzerinde kurulmuştu ve dolayısıyla da, manifestonun sosyalist geleneğine dolaysız bir şekilde bağlıydı. Fakat bu ilişkinin bir kutsamadan daha küçük bir yapıya sahip olmuş olduğu ortaya çıktı. Mussolini, sosyalist olanlara çok benzemesinden dolayı Marinetti'ye, siyasi manifestolarındaki tonunu değiştirmesini öğütlediyse de, Rusya'daki gelecekçiler, yeterince sosyalist olmamalarından dolayı manifestolarındaki tonlarını inceltmeye mecbur bırakıldılar. Her ne kadar, İtalyan ve Rus gelecekçi manifestolarının siyasi vektörleri farklı yönlere baksalar da, her iki koşulda da, manifestoya bağlı olan bir avangard kültür, bu türün tarihiyle kendi ilişkisini kurmak zorunda olan siyasi bir rejim ile birleşti. Avangard manifestonun siyaseti hakkındaki tartışmalar, yalnızca, krizin ifadesi veya modernizmin ideolojisi değildi, aynı zamanda da, bu türün kendisine özgü siyasi ve şiirsel tarihiyle de yargılanıyordu.

RUSYA'DAKİ MANİFESTOLAR

Rus gelecekçiliğinin, dolaysız bir şekilde İtalyan gelecekçiliğinden etkilenmiş olduğu ve gelecekçiliğin genel etkisinin bir parçasını oluşturduğu şüphe götürmez bir

gerçektir. Bu etkinin ne derecede çalışıp çalışmadığı ise Rus gelecekçilerinin kendi aralarında yaptıkları ateşli bir tartışmanın konusu olarak kaldı. Marinetti'ye dolaysız bir şekilde saygı gösteren tek grup, "gelecekçilik" kelimesini, Rusya'daki edebiyat sahnesine sokmuş olan ego-gelecekçiliği adlı bir kolektifti. 1911 geldiğinde, bu grubun bir üyesi olan, Igor Lotarev (o dönemdeki takma adı Igor Severyanin idi), şiirlerden oluşan küçük bir baskı içinde bu kelimeyi kullandı.¹⁶⁷ Fakat Rus gelecekçiliği ile özdeşleşmiş olan ikinci ve daha etkili bir grup olan kübo-gelecekçiliği, İtalyan gelecekçiliğinden daha önce ortaya çıkmış olduğunu düşündükleri, Hylaea grubunun deneysel şairlerin de kendi köklerini bulduğunu iddia ederek Marinetti'den kaçınmak isteyenlerdi. Kübo-gelecekçiliğinin, Marinetti'nin etkisini indirgemek için gösterdiği coşkunluğun, Marinetti'nin ilk manifestoyu yayınlamadan önceki dönemde yaptığı geçersiz arayışlarının bir sonucu olduğu söylenebilir. 1913'te kaleme almış olduğu "Kelimenin Kendisi" başlıklı metinde, Aleksei Kruchenykh ve Velimir Khlebnikov bile, "İtalyanlar, Rus havası soluyorlar ve sanat üzerine beşik kelimeleri ya da kelime-kelime çeviriler üretiyorlar,"¹⁶⁸ diyerek yaratılan etkinin vektörlerini değiştirmeye çalıştılar.

Marinetti, 1914 yılının başlarında, Moskova'ya gitmek üzere yolculuğa çıktığı zaman etkilerimin bütün heyecanı ortaya çıktı. Marinetti'nin ziyareti, medyada oldukça

167 Igor Severyanin, *Ruchyi v lilyakh* (Brooks Full of Lilies), 1911. Bakınız, Vladimir Markov, *Russian Futurism: A History* (Berkeley: University of California Press, 1968), 63. Benim Rus gelecekçiliği hakkındaki fikirlerim, büyük oranda bu eserden alınmıştır. "Gelecekçiliğin İlk Yılı" başlıklı makalesinde, Kazansky, açık bir şekilde, Marinetti'nin "İtalyan-Fransız *Gelecekçiliği*"nin, ego-gelecekçiliğinin başlamasından üç sene öncesinde yaratılmış olduğunu itiraf eder. Ivan Kazansky, "The First Year of Futurism," *Russian Futurism through Its Manifestoes, 1912-1928*, ed. ve önsöz Anna Lawton ve son söz Herbert Eagle (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1988), 113.

168 "The Word as Such," Lawton, 55.

geniş bir yer buldu ve bazı Moskovalı gelecekçiler, kendi işini güzel sözlerle ifade etme yetkisi vererek ve gelecekçiliğin çeşitli şekilleri hakkındaki tartışmalar yaratmasına izin vererek, bu kavgacı İtalyan hakkında iyi bir etki yaratmaya çalıştılar. Fakat diğerleri, özellikle, Khlebnikov, Marinetti'ye karşı açık bir düşmanlık sergiledi.¹⁶⁹ Bu çekişmelerin kişisel gururdan mı yoksa gelecekçilik hakkındaki daha ciddi bir tartışmanın yürürlükte olmasından mı kaynaklandığını belirlemek oldukça zordur. Rusların, *zaum* (akıl ötesi dil) denilen yepyeni bir ses dili bulma çabaları ve Marinetti'nin *parole in libertà* [özgürlük içindeki kelimeler] arasında kesinlikle bir akrabalık vardır ve hepsi olmasa da, birçok Rus gelecekçi, bir dönem, gökdelenler ve otomobillerden, savaşa ve şiddete kadar uzanan bir ölçekte, mutlaka Marinetti'nin mekânsal tersanesi için aşırı düşkünlük göstermişlerdir.¹⁷⁰ Rus gelecekçileri, aynı zamanda da, kuşkusuz, İtalyan gelecekçilerinden alıntılادıkları kendi avangard şiir geleneklerini geliştirdiler.

Marinetti'nin etkisi hakkındaki tartışma özellikle şiir üzerine yoğunlaştı. Rus gelecekçiliğinin bağımsızlığını sağlamaktan yana olan birçok katılımcı ve daha sonraki eleştirmenler de, özellikle, Vladimir Mayakovsky olmak üzere, Rus gelecekçi şairlerinin ve dramacılarının inkâr edilemez yeniliklerini büyük bir mutlulukla karşıladılar. Mesela, Kruchenykh ve Khlebnikov, Marinetti'yi reddetme sebeplerini "onlar [İtalyanlar] 1912'ye veya daha sonrasına kadar hiçbir sözsel hata yapmadılar"¹⁷¹ diyerek açıkladı. Şiirsel çalışma üzerine yapılan vurgu, Rus gelecekçileri ve yapısalcı eleştiri arasındaki olağandışı ortak çalışmanın aracılığıyla güçlendirilmişti. Rus gelecekçiliği, verdiği büyük bir ün ve

169 Markov, *Russian Futurism*, 150ff.

170 Bakınız ibid., 154.

171 "The Word as Such," Lawton, 55.

prestij elde edilmesini sağlayan Victor Shklovsky gibi yapısalcı teorisyenlerden ve yorumculardan büyük oranda etkilendi. Gündelik dili alıp, onu küçük parçalara bölerek yeniden yapılandıran ve bu parçalardan yepyeni ve şaşırtıcı bir dil oluşturan gelecekçilik tekniği, yapısalcılığın çeşitli yöntemleri ve teorileriyle savunulmuştu. Şiirsel kelimenin tekilliği, yeniliği ve saflığı, hem gelecekçiler hem de yapısalcılar tarafından paylaşılan bir kaygıydı. Ve yabancılaşmanın yapısalcı teorisinin oluşmasını sağlayan da gelecekçiliğin kendisi oldu.

Şiirsel kelimeye yapılan böylesi bir yatırımın bulanıklaştırdığı tek şey, Marinetti'nin yazdığı en önemli ve tek başına gelecekçilik etkisinden sorumlu tutulabilececek olan türün, şiir değil manifesto olduğu ve Rus gelecekçiliğinin temel türü haline gelen şeyin manifesto olduğuydu. "Özgürlük içindeki kelimeleri," Rus *zaum* şiirleriyle karşılaştırmak ya da otomobillerin bu ya da başka bir şiir içerisinde ne sıklıkla ortaya çıktıklarını göz önünde bulundurmaktan ziyade Rus gelecekçiliğinin, Marinetti'den manifesto yazma ve dağıtma hakkında neler öğrendiği üzerinde yoğunlaşmamız gereklidir. Aslında, gelecekçilik ve yapısalcılığın birleşmesi, Rus gelecekçilerinin manifestolarının neden bu kadar az tartışıldığının da nedenini açıklar çünkü kendileri de, yapısalcılık tarafından savunulan "şiirsellik" ve "edebilik" kavramlarından uzaklaşamamışlardı. Moréas'ın, "Sembolcülük" manifestosundaki bulanık dilini ve Rusya'da uzun süre var olmuş olan sembolcülük geleneğini kutlamasını çağrıştıran bir şekilde, Shklovsky, gelecekçi şiir hakkında şöyle der: "Bu anlaşılamaz ve zor bir dildir; bir gazete okur gibi okunamaz, fakat şiirsel dilin anlaşılmasını istesek de, bu, elde edilmesi çok zor olan bir alışkanlıktır."¹⁷² "Anlaşılamaz" ve "zor" ifadeleri, hiçbir güç harcamadan anlayabileceğimiz

172 Markov, *Russian Futurism*, 283'ten alıntılanmıştır.

alışkanlık beklentilerimizi zorlamamıza çalışan özellikle de “şiiirsel” olan bir dilin niteliklerini açıklarlar. Bu nitelikler, “gazete”ye benzeyen ve okuması, yalnızca kolay olmayan, aynı zamanda da, öngörülebilinen manifestoyu niteleyen bir yazı çeşidiyle zıtlık içerisindeyler. Böylesi bir reddetme, manifestoyu ne şiiirsel ne de edebi bir tür olarak kabul etmemesinden dolayı, ona hiçbir değeri biçmek istemeyen, Roman Jakobson tarafından da tekrarlanmıştı: “Hiçbir manifesto... sözlü sanatın, objektif ve akademik analizinin yerine geçemez.”¹⁷³ Dolayısıyla, şiiirsel, gündelik, objektif ve kuralcı fikirler arasındaki farkı aşındırmaktan daha ziyade onu pekiştirmekle uğraşan manifesto, birçok yapısalcının dikkatinden kaçtı.

Fakat gelecekçilik etkisinden asıl sorumlu olan manifestonun kendisiydi. Marinetti’nin manifestosu, Rusya’ya gidebilen metinlerinden ilkiydi; Batı Avrupa ve özellikle Paris’teki en son eğilimlerden bahseden dergiler ve magazinler tarafından hemen alıntılanıyor ve tamamı çevriliyordu. Vladimir Markov’un Rus gelecekçiliği hakkındaki önemli çalışmasında da belirttiği gibi Marinetti’nin şiiri çok az tartışılıyordu ve büyük bir parçası henüz çevrilmemişti.¹⁷⁴ Marinetti’nin etkisini şiirleriyle değil, manifestolarla göstermesinin sebebi, manifestonun bir etkilenim yaratmak ve yalnızca acil ve yerel değil, aynı zamanda da, uzun mesafeli etkiler üretmeye odaklanmış olmasından kaynaklanır. Manifesto, kendisini güncel bir haber olarak sunar ve sloganlarının ve kısaltılmış baskılarının sunulması ve dağıtılması gereklidir. Bu sloganlar, aşırı, indirgenmiş ve kısaltılmış ama yine de işlev görmek ve çoğu zaman şiddet içeren bir ileti-

173 Roman Jakobson, “Linguistics and Poetics,” *Language in Literature med.* Krystyna Pomorska ve Stephen Rudy (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1987): 64.

174 Markov, “Benim bilebildiğim kadarıyla, Marinetti’nin teorik olmayan eserlerinin ve şiirinin, yalnızca, bir adet Rusçaya çevirisi mevcuttur” diye yazar (*Russian Futurism*, 160).

şim sağlamak için kendisini adanmış bir dilin içinde temsil edilmişlerdi. Bu yüzden de, “Özgürlük içindeki kelimeler”in çevrilebilme çabalarını reddederler (aslında çevrilmelerine hiç gerek olmadığı bile söylenebilir), manifestonun dili, alıntılanma ve nakledilme gibi çevrilmeyi de davet eder. Bu şekilde, gelecekçilik etkisi, manifestonun, yalnızca Rusya’da değil, aynı zamanda da, İngiltere ve Latin Amerika gibi yerler de dâhil olmak üzere mekân uzamında yayılmalarını sağlar.

Marinetti, bu etkilerin farkındaydı. Moskova’ya gitmeden önce, manifestolarını, Rusların incelemeleri¹⁷⁵ için daha önceden yollamıştı ve kendi manifestolarının çeşitli çevirilerini de takip etmişti:

Hiç şüphe yok ki, *futurismo* (ve gelecekçi) terimleri, yazmış olduğum ilk manifestom, *Figaro*’da yayınlandıktan sonra ve dünyanın en önemli gazetelerinde ve doğal olarak da Rus gazeteleri ve dergilerinde yayınlanmadan önce Rusya’da ortaya çıktılar.

Şüphe götürmez bir gerçek olarak benim ve arkadaşlarımın geliştirdiği ve Rusya’da olağandışı bir hızla yayılmış olan gelecekçilik teorisi, editörüm Sansot’un bana bildirdiği üzere *Le Futurisme* adlı kitabımın başarısı sayesinde, dünyanın başka bütün yerlerinde olduğundan daha fazla sayıda Rusya’da en çok kopyasını sattı.¹⁷⁶

Marx ve Engels’in *Manifesto* aracılığıyla yaptıkları gibi Marinetti’de, manifestolarının hükmettiği *Le Futurisme*’inin dünya edebiyatı statüsüne sahip olduğunu iddia etmek

175 Ibid., 144.

176 Cesare G. De Michelis, *Il Futurismo Italiano in Russia 1909-1929* (Bari: De Donato Editore, 1973), 30’dan alıntılanmıştır.

istedi. Her ne kadar asla *Manifesto* ile rekabet içine giremeyecek olsa bile, İtalyancada *Guerra sola igiene del mondo* (1915) ve İspanyolcada *El Futurismo* (1916) başlığıyla yayınlanmadan önce bile Rusya'da *Futurizm* (1914) başlığıyla yayınlanmış olmasından dolayı baskı tarihi gerçekten de uluslararasıydı.¹⁷⁷ *Le Futurismo*, manifestonun, gelecekçiler arasında oldukça yaygın bir şekilde kullanılmasından hemen sonra ortaya çıkan bir ihtiyacı karşılar. Manifestolar, kısa ömürlü metinlerdir; diğerleri, el ilanları olarak dağıtılırlarken ya da sahneden seyircilere atılırlarken, bazıları da, dergilerde yayınlanmışlardı. Bu yüzden, artık toparlanmaları ve daha dayanıklı ve satılabilir bir şekle sokulmaları gerekiyordu. Tzara ve Huidobro da dâhil olmak üzere diğer avangard yazarlar ve opera yöneticileri [impresario] tarafından hazırlanan seçmeleri yayınlamak için yapılan benzer çabalar da mevcuttu. Burada karşılaştığımız şey, manifestonun yayın dünyasına girmiş olmasıdır.

Fakat, *Le Futurisme*, Rusya'da yayınlanan gelecekçi manifestoların ilki değildi. Marinetti'yi şaşırtan "olağanüstü hız," ve bu hızın, gelecekçiliğin, Rusya'daki algılanışını ve aktarılışını tanımlaması, kendi seçmeleri henüz yayınlanmadan önce ortaya çıkmıştı bile. Marinetti'ye ait ilk manifestonun, *Le Figaro*'da yayınlanmasından bir ay sonra, gündelik bir Rus gazetesi, okuyucularına, "bu tür beyannameler için yapılan genel mekân" içerisinde, yani, Paris'in *Le Figaro*'sunda, başka bir okulun kurulduğunu bilgi veren bir makale yayınlamıştı.¹⁷⁸ Latin alfabesiyle yazılan "Panda" takma adını kullanan bilinmeyen yazarlar, yazılan manifestonun on bir ilkesinden alıntı yaparlar, böylece, Rus okurlar

177 *Futurizm*, ed. M. Engelhardt (St. Petersburg: Prometej, 1914); F.T. Marinetti, *Guerra sola igiene del mondo* (Milan: Edizioni Futuriste di Poesia, 1915); F.T. Marinetti, *El Futurismo* (Valencia: F. Sempere, 1916).

178 Panda, "Nabroski sovremennosti (futuristy)," *Večer*, Mart 8, 1909; De Michelis, *Il Futurismo Italiano in Russia*, 80'de yeniden yayınlanmıştır.

için daha önceden “manifesto” olarak nitelenen kısmı tanırlar. Panda’nın yazdığı metinden sonra, gelecekçiliğe ait birçok makalenin yanı sıra, ilerideki birkaç sene içinde de basılacak olan gelecekçilik manifestolarının çeşitli çevirileri de yayınlanmıştı.¹⁷⁹ Birçok inkâra rağmen, sloganların, isimlerin ve en önemlisi de gelecekçi manifestoların şekillerinin belirli bir Rus gelecekçiliğinin temel şeklini oluşturmamasından önce Rusya’da ortaya çıkmış olmaları hiç şüphe götürmez bir gerçektir.

Marinetti’nin manifestoları, yalnızca kendi estetik öğretilerini değil, aynı zamanda da, bir edebi tür olarak avangard manifestolarının ortaya çıkmasını sağladılar. Bu tür, Rusya’da, o zamana kadar yazılmış olunan çeşitli sembolist ve imajist açıklamaları ortaya çıkartmasından dolayı, hızlı bir şekilde, Rus gelecekçileri tarafından ele alınmıştı. Özellikle, Marinetti’nin etkisini en kararlılıkla inkâr eden grup olan Kübo-gelecekçiliği tarafından kaleme alınmış olunan manifestolar bile, onun yaratmış olduğu yeni manifesto türüne minnettardır. “Toplum Beğenisinin Suratına Tokat” (1912) başlığını taşıyan ilk kübo-gelecekçi manifesto, “Geçmiş çok sıkıdır” (51) diyerek bütün Rus edebiyatı geleceğine: “Puşkin, Dostoyevski, Tolstoy vs. vs., Modernitenin Gemisinden aşağıya atılmalıdırlar” diyerek bütün geçmişin tamamen yok sayılmasını istiyordu ve gelecekçilerin kendi sembolist öncüllerinin önemsiz kaldıkları “gökdelenlerin tepelerinden” bakılmalarını sağlıyorlardı. Kullandıkları üslup ve “Leonid Andreyev gibi niceleri tarafından yazılmış sümüklü pis kitaplar” diye yaptıkları tanımlamalar, tama-

179 1914’ten önce, Marinetti’den bahseden ve ondan alıntı yapan, en azından, yetmiş-altı adet makaleye ek olarak, Russolos’un *Arte dei Rumori* (1912); Pratella’nın *Manifesto dei musicisti futuristi* (1912); Marinetti’nin *La volontà d’essere fischianti* (1912); *Manifesto dei pittori futuristi* (1912) ve *Gli espositori al pubblico* (1912) gibi gelecekçi manifestoların, Rusçaya, dolaysız bir şekilde çevrilmiş olan sürümleri de mevcuttu. Bilgi, De Michelis, *Il Futurismo Italiano in Russia*’dan alınmıştır.

men, Marinetti'den alınmıştı. Ve bu türden tanımlamalar, "Toplum Beğenisinin Suratına Tokat" başlığı taşıyan metnin kendisi ve seyircisi arasında, fiziksel bir çatışmayı düşleyen konuşma eyleminden doğacak olan düşmanca bir ilişki yaratır.

Marinetti'nin, Rus manifestoları üzerindeki etkisini inceleyebileceğimiz başka bir ölçü daha vardır, yani, dağıtımlarının gerçekleştirildiği durum. Marinetti ile en iyi geçinen grup olan ego-gelecekçiliği, manifestoları, el yazmaları ve kitapçıklar formatında dağıtma yöntemini Marinetti'den öğrenmişlerdi.¹⁸⁰ Fakat, daha da şaşırtıcı olan şey, Marinetti'nin etkisini tamamen inkâr eden grup olan kübo-gelecekçiliği, farklı seçeneklerle ilgileniyor olsa da, onun yaratmış olduğu dağıtım şeklini kabul etti. Mesela, Kruchenykh'nin, ünlü "Kelimenin Kendisinin Açıklanması" (1913) başlıklı metni, bir el yazması olarak ortaya çıktı ve Mayakovsky'nin "Biz de Et İstiyoruz" başlıklı metni de, Moskova'daki *Bakire Toprak* [*Virgin Soil*] gazetesinde yayınlanmıştı. Bütün manifestolar bu şekilde dağıtılmamışlardı. Mesela, "Martianlar Trampeti," bir ilerleme içinde oldukça eski ve gelecekçi-olmayan bir tavırla yayınlanmıştı.¹⁸¹ Kübo-gelecekçilik, aynı zamanda da, Marinetti'den, bir sahne üzerinde manifestoların nasıl bağırılarak söylenebileceğini öğrendi. 1913'de başlayarak, kübo-gelecekçiler, Marinetti'nin teatral gecelerine benzeyen diğer teatral şekillerin dışında da başka manifestoların bağırılarak okunduğu temsil geceleri

180 C.M.Fofanov ve Mirra Lokhvitskaya'nın, "Masalar [The Tables]" olarak da bilinen "Ego-Şiir'nin Akademisi [Academy of Ego-Poetry]," ilk defa 1912'de St. Petersburg'da yayınlanmıştı (Lawton, 109); I.V.Ignatyev'in "Ego-gelecekçiliği", 1913'te (Lawton, 118) St. Petersburg'da yayınlanmıştı.

181 Alexei Kruchenykh'nin 'Kelimenin Olduğu Gibi Açıklanması [Declaration of the Word as Such]' 1913'ün yaz ayında bir el yazması (Lawton, 67) olarak yayınlandı; Victor Khlebnikov, Maria Sinyakova, Bozhidar, Grigory Petnikov ve Nikolay Aseyev tarafından hazırlanmış olunan "Marşlıların Trampeti [Trumpet of the Martians]" 1916 yılında bir tomar olarak (Lawton, 103) yayınlandı. *Virgin Soil*, Ekim 16, 1914'de (Lawton, 87-89) ortaya çıktı.

düzenleyerek Rusya'yı dolaştılar.¹⁸² Burada da, gelecekçilikte olduğu kadar, Dadaizmin eski şekillerinde de olduğu gibi, tiyatronun tek temyizi, dolaysız bir şekilde tiyatronun kendisi ile karşılaşmak ve "Toplum Beğenisinin Suratına Tokat" söylemini gerçek kılmaktı. Bu türden performansların, ne ölçüde Marinetti'den etkilenmiş oldukları, kendisi Moskova'yı ziyaret ettiği ve seyircilerini memnun etmek isteyenlerin Marinetti'nin kendi kabarelerinden bir tanesinde görünmesi için davet ettiği zaman ortaya çıktı.

Rus gelecekçi manifestolarının içerikleri ve şekilleri, açık bir şekilde Marinetti'nin imzasına ihanet ederlerken, bu manifestolar, edebiyat dünyasında aynı rolü oynayamadılar. Rus manifestolarının çoğunluğu gibi "Toplum Beğenisinin Suratına Tokat" metni de, aynı başlığı taşıyan bir seçmenin, giriş metni olarak ortaya çıktı. Aslında, Hylaea, Centrifuge, Şiirin Mezzanine'ni, Company 41 ve kübo-gelecekçilik de dâhil olmak üzere Rusya'daki bütün gelecekçi gruplar, programlı manifestolarla çerçevelenen seçmelerle kendilerini ortaya koydular.¹⁸³ İtalya'da ise, manifesto bağımsız bir edebiyat statüsünü elde etmeye başlamışken, Rusya'daki manifestolar, şiir seçmeleri için bir çerçeve olarak görev gördüler. Manifestonun, şiir adına yaptığı en büyük hizmet, Rus avangard yazarlarının kendilerini sanatçı olarak yasalastırmaları için ortaya çıkmış olunan ihtiyaçla aynıydı ve böylece kendilerini sanat hiyerarşisi içindeki en yüksek konumda olan bu türün içinde olduklarını ispat edebileceklerdi (benzer bir eğilim, manifestoların, Latin Amerikalı yazarları arasında da gözlemlenebilir). Rus manifesto yazarları, manifesto türünün nerede olduğu tam olarak kestirilemeyen

182 Bakınız, Markov, *Rus Gelecekçileri*, 131ff.

183 Yıllıklar ve antolojilerde görülen en ünlü Rus manifestoları, "Hâkimler İçin Bir Tuzak, 2 [A Trap for Judges, 2]," "Kelimenin Yeni Yolları [New Ways for the Word]," "Kelimenin Kurtuluşu [The Liberation of the Word]," "Cehenneme Git! [Go to Hell!]" ve "Katrân'dan Bir Damla [A Drop of Tar]" idiler.

mekânı hakkında, kendilerine ait şöhretlerini bahis konusu etmek için Marinetti kadar ileriye gitmediler ya da gitmek istemediler.

Manifestonun şiire olan bağımlılığı o kadar güçlüydü ki, birçok Rus manifestosu, çetelesi çıkartılan teorilerin ruhuna yakışır bir şekilde oluşturulan şiirlerin kendilerinden alıntılar yapıyorlardı. *Kelimenin Kendisi* başlıklı on beş sayfalık bir kitapçıkta, Kruchenykh ve Khlebnikov, “örnek” olarak adlandırılan pek kolay anlaşılamayan şiir parçacıkları ve manifestoların oldukça yoğun ama kolay anlaşılan tipik talepleri arasında gidip geliyorlardı. Bu manifesto, bu türden örnekler üzerine yorum yapmadan duramaz: “İlk tipe ait olan eserlerdeki benzetmeler birer kelimeden oluşurlarken, ikinci tipe ait olanlar, birden fazla sayıda çizgiye sahiptirler ve genellikle de, dili “karman çorman bir hale getirmek” için oldukça uygun olan isimlerden oluşurlar.”¹⁸⁴ Bu manifestolar, şiirin arkasında yer alırlar ve neredeyse formalist analizin bir parçası olarak kabul edilebilecek açıklamalar şeklinde görev görürler. Manifestonun, edebiyat analizi dünyasına karşı yaptığı saldırı, Jakobson’un, “bilimsel,” yani, formalist edebiyat analizlerine karşı eleştirel “manifestolar”ı¹⁸⁵ savunmaya ait bir ihtiyaç hissetmesini sağladı. Yorumsal manifesto ve şiirsel örnek arasındaki içsel ayrım, her şeye rağmen, gene de Rus manifestolarının en önemli özelliklerinden bir tanesi olarak kaldı.

Fakat aynı zamanda da, manifesto ve şiirin karışımı içerisindeki, sanat eserleri ve manifestoların karışımı olarak

184 Lawton, 58.

185 Bazı örnekler, Kruchenykh’nin *Explodity’si* (Lawton, 65); “Kelimenin Yeni Yolları [New Ways for the Word]” (Lawton, 67) ve “Kelimenin Yeni Yolları [New Ways for the Word]” (Lawton 69) manifestoları; Burliuk’un “Şiirsel İlkeler [Poetic Principles]” (Lawton, 82); “Çehenneme Git! [Go to Hell]” (Lawton, 85); Mayakovksy’nin “Biz De Et İstiyoruz! [We, Too, Want Meat!]” (Lawton, 87).

adlandırdığım şüpheli bir şeklin ve değişik bir eğilimin olduğu fark edilebilir. Bazı modern eleştirmenler, manifestonun, edebiyat eleştirisini, şiirsel bir eylem kadar etkilemediğini fark ettiler. Trotsky, kendisini, aksi takdirde sürekli saldırıyor olduğu formalistler ile tam bir mutabakat içinde bularak, “abide olacak proletaryan tarzlar, manifestolar aracılığıyla oluşturulamazlar”¹⁸⁶ diyerek bir uyarıda bulundu. Bu uyarı hakkındaki asıl önemli olan şey, siyasi manifestoların en arzulu yazarlarından bir tanesi tarafından yazılmış olmasıdır. Sosyalist manifestonun eski geleneğinin, sahneyi çalmaya başlayan avangard manifestonun yeni şekli hakkında bir kaygı içinde olduğu tespitinde bulunabilir. Fakat daha sonra, Trotsky de, André Breton ve Diego Rivera gibi iki avangard kişilik ile birlikte kaleme aldığı ve sosyalizm ve avangard sanat arasında duran “Manifesto: Özgür Devrimci Sanata Doğru” başlıklı metni sayesinde, avangard manifesto yazım tarzına doğru ancak kayacaktı.

GELECEKÇİLİK VE DEVRİMCİ DEVLET

Rus gelecekçiliği hakkındaki tartışmaları sona erdiren olay Rus Devrimi’ydi. İtalyan gelecekçiliğinden çok daha ağır şekilde, Rus gelecekçiliği, her zaman için kendisini, devrimin terimleri aracılığıyla sundu: Şiirin, dilin, sanatın, toplumun devrimi, *yüzü geçmişe dönük [passéiste]* sanatı yarattı. Bu anlamda, Rus Gelecekçiliği, Marinetti’den, gerçekten devrimci tür olan manifestoyu almıştı. Artık, bu devrimci tür, gelecekçilerin etrafında oluşuyor olan sosyal ve siyasi devrimle yüzleşmek zorundaydı. İtalya’daki siyasi ve sanatsal manifestolar arasında ateşli bir yarışın var olması gibi, Rusya’daki siyasi ve sanatsal manifestolar arasında da

186 Trotsky, *Literature and Revolution*, 209.

bir rekabet vardı. Aslında, bu iki eğilim, Rusya'da daha da sert bir şekilde çarpışmışlardı. İtalya'da ise uygulanan faşist siyaset, manifesto türünden kendisini uzaklaştırmıştı ve Marinetti'nin boş zamanlarında, bu türü, sömürmesine izin vermişti (en azından, bu manifestoların siyasi olmak gibi bir kaygıları yoktu), Rusya'da ise, artık, bütün manifestolar için en önemli referans noktası haline gelmiş olan kendi yasallığını, *Manifesto*'dan alan bir devlet vardı.

İlk önce, siyasi ve sanat manifestolarının ortak mirası olan mükemmel eşleşme için birbirlerinin kaderini belirlemişlerdi. Gelecekçiliğin, sanatın kendisini, sokaklara taşıma rüyası ulaşabilececek bir mesafedeydi. Rus gelecekçileri, açık bir şekilde, Mayakovsky'nin *Mystery-Bouffe* [*Gizem-Atıştırması*] gibi propagandacı şiirini ve oyunlarını yazdılar. Aynı zamanda da, sanat yaratmak ve Belarus'taki bütün Viebsk kentini gelecekçi bir gösteri merkezi haline getirmek için inanılmaz bir enerji harcadılar. Gelecekçilik devrimci, devletin sanatı haline geldi ve mümkün olunan her yerde devrimci kimliğini ortaya koydu: "Estetikçilik ile şımarmadık, yalnızca kişisel hazlar için nesneler üretmiyoruz. Edindiğimiz yeteneklerimizi, devrim tarafından [ROSTA posterleri, gazete tefrikaları vs.] gerekli görülen kışkırtıcı-sanatsal işlere de uyguladık." Gelecekçiler, Vsevolod Meyerhold'un, Mayakovsky'nin *Mystery-Bouffe* üzerine yazdığı eseri, gerçekten de, 'devrimci' sanatın ilk örneklerinden bir tanesi olarak gördüler.¹⁸⁷ Aslında, bu değişik sanatsal, gelecekçi faaliyetlerin asıl amaçları siyasi kışkırtma yaramaktı: "Sanatımız ile kitleleri kışkırtacağız" (194). *Lef* (Sanatın Sol Cephesi [Left Front of the Arts]; 1923) başlıklı en uzun soluklu avangard dergisi, gizli bir şekilde, "Gelecekçilik, sanatın Sol cephesi halini aldı. "Biz" de, bu

187 Lawton, 193.

halin içerisinde girdik” diye haykırdı (192).

Bir yazar, muhtemelen, formalizmin “sloganlar”ı küçümsemesi hakkındaki düşünceli bir tavır içinde, gelecekçiliklerin ne oranda kışkırtma yaptıkları hakkında korumacı bir tavır sahibiydi: “Gelecekçiler, açıklamaları ve burjuva bilincinin kalınlığını ihlâl edecek olan *kendileri* tarafından oluşturulacak yeni şiirsel tarzları için kademeli ve göze çarpmayan bir şekilde sabırsızdılar... Yalnızca kullanacakları bu aracın ne kadar etkin olacağı hakkında kaygıları vardı... Kulakları bu yana çevirebilmek için sesli bir şekilde bağırmanız gerekiyordu.”¹⁸⁸ Fakat gelecekçiler, kendi devrimci kırıntılarını ve propaganda sanatlarını oluşturmak için daha fazla uğraştıkça, yeni ortaya çıkan devlet tarafından kontrol edilen propaganda ve manifestolarla daha da fazla oranda çarpıştılar. Gelecekçilere, kendilerini, sanat yapmak için sınırlandırmaları gerektiği söylendi; kışkırtma, devrimci “etkinlik,” “bağırarak şiir okuma,” Sovyet Devletin tek ayrıcalığıydı. (Aynı zamanda, Marinetti, faşist İtalya’da da, benzer bir sorunla uğraşıyordu; o da, manifestolar ve manifesto sanatı aracılığıyla isyan ettiği sanat dünyasına yeniden girmeye çalışıyordu). Devletin bakış açısından bakılırsa, gelecekçi “etkinlik,” her zaman İtalyanlara ait olan bütün teatralliğin bir parçasına sahipti ve Rus gelecekçileri “şarlatan-reklamcılar” olarak suçlanmışlardı. Marinetti’nin, Mayakovsky’nin kötü bir şöhrete sahip olan sarı pantolonlarını çağrıştıran şekilde poz verme çabası, artık, zayıflığın bir sembolü haline gelmişti. Rus gelecekçileri kendilerini sürekli kaybeden bir durum içerisinde bulmuşlardı: Propaganda sanatında ve manifestolarında, kısmen bir başarı elde etmiş olsalar da, bir tehdit olarak görülüp cezalandırılmışlardı; teatralliği kutladıkları zamanlarda, etkinliklerini yitirmiş olmalarından ötürü dalga geçilmişlerdi.

188 Sergei Tretyakov, “Lef’in Tribunu [Lef’s Tribune],” *Lef*, no.3 (1923), Lawton, 235’te yeniden yayınlandı.

Avangard sanatı ve siyasi öncü kuvvet arasındaki ayırıcı çizgi, yirmili yıllar geldiğinde daha da fazla bir şekilde ortaya çıkmıştı. İlk önce, gelecekçiler, resmi bir destek sağlayabilmişlerdi, fakat bu destek, zaman geçtikçe daha da ikircikli ve seyrek bir hale geldi. Rus gelecekçiliğinin, en büyük koruyucularından bir tanesi, kültür bakanıyla aynı konuma sahip olan aydınlanma komiseri sıfatıyla tanımlanabilecek ve Gramsci'nin, Marinetti'nin gerçek devrimci bir sanatçı olduğuna dair yaptığı açıklamadan alıntılar yapan Anatoly Lunacharsky idi.¹⁸⁹ Fakat, ancak partiden kovulduktan ve hükümete ait olan yetkileri elinden alındıktan sonra en açık destek Trotsky'den geldi. *Edebiyat ve Devrim* (1924) başlıklı kitabı, yalnızca eski burjuva estetiğine değil, aynı zamanda da, onu yaratan topluma da saldıran Rus gelecekçilerine karşı gerçekten devrimci bir tutkudan bahseder. Trotsky, aynı zamanda da, gelecekçilerin devrim hakkındaki iddialarını sorgular. Gelecekçileri devrimci yapan şeyin, Rus Devrimi'nin kendisi olduğunu söyleyerek, gelecekçiliğin bütün devrimci niteliğini sorgulamaya çalışır: "Geçmişin, Gelecekçi bir şekilde inkâr edilmesinde, proletaryan bir devrimcilik değil, bohemci bir nihilizm vardır" (131). Gelecekçilik ve komünizm arasındaki devrime dair rekabet, Trotsky'nin gelecekçilerden bahsederken "devrim" kelimesini tırnak içine koymasıyla başlar (142). Aynı zamanda da, bütün sanatı gerici kuvvetin içerisine de alır: "Sanatının elde ettiği mekân, tarihsel ilerlemenin gerisinde kalmıştır" (236). Ancak bu açıdan bakıldığı zaman, Trotsky'nin, Marx'ın, 18. *Bruniyer*'de açıkladığı devrimin şiiri fikrini benimsemiş olduğu söylenilebilir: "Materyalist yöntem, devrimin içerisinden doğdu... Bu yöntem, Devrim'in en büyük kazanımıdır ve yarattığı en yüksek şiiri, yine, bu yöntemin içerisin-

189 Cf. chap.5, no.26.

dedir" (100). Devrimin aracı olan materyalist yöntem, ön planda iken, sanat, geri plandadır. Gelecekçi manifestolar, Trotsky'nin manifestoları ile yarışırken, gelecekçi sanat eserleri de, devrim ile rekabet içerisindeydiler. Trotsky'e göre, bunun anlamı, gelecekçilerin manifesto yazmayı bırakmalarının gerektiği ve ürettikleri sanatın, devrimin gerçek şiiri olabileceğine dair iddialarını bir kenara bırakarak, kendilerini sanat üretimine adanmaları gerektiğiydi.

Sert bir proletaryan sanatı üretilmesinin gerektiğini savunanlar, gelecekçilere, yani, Proletaryan Sanatçıların Rus Birliği'ne (RAPKh) karşı yürütülen saldırılarla karşılaştırıldıklarında, Trotsky'nin eleştirisi oldukça yararlıydı. Onlara göre, gelecekçiler, sonsuza dek proletaryadan uzaklaştırılmış olunan çürüyen burjuva kültürünün bir ürünüydüler. Sonuç olarak, gelecekçiler, Marinetti'nin onlar üzerindeki en ufak bir etkisinin olduğunu bile inkâr etmek zorundaydılar: "Rus Gelecekçileri, *tamamen*, Moskova ziyareti sırasında yuhaladıkları Marinetti'nin *emperyalizmi* ile yollarını ayırdılar" (1913).¹⁹⁰ "Geriye ne kaldı? Gelecekçiler. Gelecekçiler nedirler? Marinetti. Marinetti kimdir? İtalyan bir faşist. Sonuç olarak... her şey ortadadır. Bütün bunların hepsi boştur, çünkü Marinetti, Rusya'da ünlü olmadan önce, Rus Gelecekçileri zaten mevcuttular."¹⁹¹ Brik'in protestoları göz ardı edilirse, Rus gelecekçilerini, herhangi bir resmi destekten yoksun bırakan ve daha fazla benimsenmelerini sağlayan şey, bu mantıktı. Mayakovsky'nin, 1930'daki nihai intiharı, birçok insan için Rus gelecekçiliğinin ve daha genel olarak da Rus avangardının sonunun geldiği anlamını taşıyordu.

Rus gelecekçileri daha korumacı olmaya başladıkça ve yer altına inmeye zorlandıkça, manifestolarının zaten Lenin

¹⁹⁰ Latwon, 192.

¹⁹¹ Osip Brik, "Bizler Gelecekçileriz [We Are the Futurists]," *New Lef*, no. 8-9 (1927): 49; Lawton, 251'de yeniden yayınlandı.

ve Trotsky'den farklı olmasından ötürü, kendi devrimlerinin de, Bolşevik devletle hiçbir ilişkisinin olmadığını iddia ettiler. Artık, resmi devrimin, kendi vaatlerini yerine getirmediği ve gelecekçilerin, zaten yapılmış olunan materyalist devrimi tamamlamak üzere ruhani bir devrim için baskı yapmalarının gerektiği olduğunu iddia ettiler. Gitmek istedikleri yönleri hakkındaki bu değişim, sanat hakkındaki tavırlarını da belirledi. Mesela, Vladimir Tatlin, "dramatik şekle sahip bir kehanet" olarak adlandırdığı Khlebnikov'un *Zanzeği*'sini sahneye koydu; bu kehanetin, Rönesans'ın ve diğer romantik türevlerinin vahiysel manifestolarının kökenlerine dönüş hareketi olduğu söylenebilir. Muhtemelen, bu durumu en iyi anlatan metin, Mayakovsky'nin "Beşinci Enternasyonal" şiiriydi. Şiirin, birinci başlığı, "Dördüncü Enternasyonal"di, fakat Mayakovsky, onu geleceğe bir adım daha yaklaştırmak için, bir adet daha rakam eklemeye karar verdi. Bu, zekice bir karardı çünkü çok kısa bir zaman içerisinde, Trotsky, Resmi Üçüncü Enternasyonal tarafından sürgüne gönderildikten sonra Dördüncü Enternasyonal'i kendisi yaratacaktı. Bu şiirin yayınlanmasından sonra, Mayakovsky, Einstein'a bir mektup yolladı: "Sanatın geleceğinden, bilimin geleceğine" başlığına sahip bir mektuptu bu. Geleceğin sanatı ya da şiiri, resmi devrim ile yan yana duramazdı. Sovyet Devleti, şimdiki zamanı kurarken, gelecekçiler, kendi şiirlerini, gelecekte türetmeye devam etmek istediler.

7.

İNGİLİZ MODERNİZMİ'NİN GERİCİ KUVVETİ

Trotsky'nin, taşranın, ilerleme ideolojisini merkezden daha iyi bir şekilde uyguladığına dair olan gözlemi, manifestonun neden İtalya'dan Rusya'ya taşındığını da açıklar. Gelecekçilik, yalnızca, makinelere ve üretim işlemlerine tapınmayarak, aynı zamanda da, yeninin yalnızca kendisi için oluşturulması gerektiğinin altını da çizerek, modernitenin geçiciliğini de göz önüne seriyordu ve gelişmiş endüstriyel toplumların ideolojisini de yansıtıyordu. Manifestonun, İtalya'dan Rusya'ya hızlı bir şekilde yayılması da, Trotsky'nin fikrini ispatlıyordu, bu yüzden, artık, asıl sormamız gereken soru, başka hiçbir tanesinin uygulamadığı ilerleme ideolojisini açıklayabilen türün endüstrileşmenin merkezine, yani, İngiltere'ye, geri dönünce nasıl bir şekil aldığıdır.

Anglo-Amerikan modernistleri arasında Kıta'ya en çok uyum sağlamış olanları, arzu ve direnç birleşimi ile birlikte en sonuncu ve manifesto tarafından yönlendirilmiş olan modernizme karşı tepki gösterdiler. Buradaki anlamıyla, tepki göstermek, işlevsel bir terimdir, çünkü Lewis ve Pound gibi İngiltere'de manifestoya en fazla cevap vermiş olanlar da siyasi olarak tutucuydular. Fakat tepki gösterme fikri, kendi durumlarındaki ve hatta sanat eserlerindeki gelişmeleri açığa çıkartmak için daha detaylı bir şekilde açıklanabilir: Komünizm ile olan takıntıları ve bireysel sanatçı fikri için duydukları kaygı; faşizme olan bağımlılıkları ve korumacı sanat fikirleri; aynı zamanda da, modernizmi, avangardı, bohemliği ve akademik sanatı inkâr etme çabaları. Kıtasal avangardlarla geçmişte olan ilişkileri sayesinde, Londra'nın enternasyonal modernistleri, yarı-taşranın aşırı

modernizmini yakalamaya ve onun özelliklerini yeniden yönlendirmeye çalıştılar. Geriye gitmek istememelerinden ve bir çeşit ütopyacı geleceği kucaklamamalarından dolayı geriye kalan tek seçenekleri, her cephede aynı anda uygulanabilecek olan avangardın tutucu bir şekli ve hatta çeşitli avangardlar ile *hem birlikte hem de karşında* olan, benim, zamanın bütün hareketleri ve büyük güçlerine karşı çıkan gerici kuvvet eylemi olarak adlandırdığım, koruyucu bir çatışmadan yana olmaktı.

Patlama ve Bombalama'ya, (1937) geçmişe yönelik olarak, savaş sonrası döneme doğru uzanan bir bakışla baktığı zaman, Lewis'in "gerici kuvvet" kelimesini kolayca çıkartılabilecek bir satır içerisinde kullandığı görülebilir: "Tanımlayacak daha iyi bir terimin bulunamamasından dolayı kahramanca 'soyut' geleneğe demir atmış edebiyatçı keskin nişancılar tarafından Britanya Adaları'nda kasıla kasıla uygulanan cesur *gerici kuvvet eylemlerini* bir kenara bırakırsak... benim, tarihsel olarak, ait olabileceğim bir hareket, şu an için, hanedanlık öncesi Mısır heykelleri kadar uzaktadır."¹⁹² Çelişkili bir şekilde, "gerici-kuvvet, ileriye doğru gider," diye de ekler. Gerici-kuvvet fikrinin, genel olarak kıtasal avangardlar ile olan siyasi ve estetik pozisyonunu da tanımlamak için kullanılabileceğini düşünüyorum. Tutucu bir avangard ya da gerici kuvvet fikrini kullanma adına olan önerim, modern-öncesi bir dünyaya karşı duyulan nostaljiden oldukça farklıdır; ne T.S.Eliot'un gelenek-bağımlısı tutuculuğu ile ilişkilidir, ne de uyumsuz Katolik Charles Péguy'nin (her ne kadar Péguy da *arrière-garde* terimini kullandıysa da) savunduğu din içerikli modernitesi ile alakalıdır. Lewis'te tam anlamını bulan ama daha geniş bir yelpazedeki birçok figürü de içine alan, gerici-kuvvetçilik, kendisini ilerleme alanı içinde gören ama en aşırı uygu-

192 Wydham Lewis, *Blasting and Bombarding* (London: Calder and Boyars, 1967), 254.

lamacılarına karşı şüphe duyan korumacı bir oluşumdur; arkasına düşmeden, bütün ilişkilerini kesmeden, avangardın aşırılığını barındırma ve onu düzeltme arayışı içerisinde. ¹⁹³ İlerleme ve geride kalma arasında gidip gelen gerici kuvvet için hareket edebileceği bir yer kalmamıştır ve bu yüzden, çoğu zaman, yalnızca kendisini bulmak ve her tarafta düşmanlarca çevrilmiş olmak için ana birliklerden kopmuş sonu gelmeyen ve yörüngesiz bir ileri-geri hareketi, zaman zaman, kendi manevraları ve çalımları sayesinde ayakta durmaya çalışır.

Gerici kuvvetin kendisini tanımlayabileceği, ilk ve en öncü tavrın şekli, manifestodur. Lewis ve Pound, duydukları şüphecilikte yalnız değildiler. Manifesto, Rusya ve Latin Amerika gibi taşra mekânlarını süpürdükçe ve daha endüstriyelleşmiş olan ülkelere yüzünü çevirdikçe, Trotsky, Picabia, Artaud ve manifestonun oldukça kötü yazılmış olduğunu söyleyen Alman Dışavurumcuları da dâhil olmak üzere sanatçılar, gazeteciler ve siyasetçilerden de oluşan bir koro meydana geldi: Kötü teori, kötü şekil, kötü tavırlar ve kötü sanat. ¹⁹⁴ Bu türün baskınlığının göstergesi ve sanat eseri üzerinde kötü bir etkisi olabileceğine dair izlenim, bu şikâyetin yirminci yüzyıldaki baskın olan yaygınlığının da sebebinin teşkil eder. Manifestolar, açık olanı değil, kapalı olanı, karmaşık yapıları değil, kolay sloganları, tiz kopuşları değil, ince görünüşleri, seyirciye dolaysız bir şekilde seslenmeyi değil, güvenilir yazarları, estetik özerkliği değil, siyasi müdahaleciliği ve son olarak da, aşkınlığı değil, devrimi

¹⁹³ Gerici kuvvet fikri, bir konferansın ve bu bölümün, daha kısa bir sürümünün de yer aldığı William Marx tarafından editörlüğü yapılan bir makale koleksiyonuna konu olmuştur. *Les arrièrre-gardes au XXe siècle: L'autre face de la modernité esthétique*, ed. William Marx (Paris: Presses Universitaires de France, 2004).

¹⁹⁴ 1932 yılından gelen bir mektupta, Artaud, manifestolardan kaynaklanan rahatsızlığını, “Yeterli sayıda sanat eseri yokken, birçok sayıda manifesto vardır. Çok fazla sayıda teori var ama hiç bir eylem yok,” Antonin Artaud, *Œuvres complètes*, vol.5 (Paris: Gallimard, 1956), 85.

ön plana çıkartarak, yüksek modernizm ile ilişkilendirilen bütün değerleri altüst ettiler. Manifestolar, açık bir şekilde, propaganda, gazeteler ve siyasi konuşmalar ile rekabet halindeydiler ve onaylanmış olan birçok sanat şeklini göz ardı ettiler; çetin ve düşünceli okumalar ve yorumlar için değil, çok hızlı bir şekilde tüketilmek ve en fazla etkiyi yaratmak için yazılmışlardı. Yalnızca, her hareket, kendisini manifestolarla ifade etmiyordu, daha da ileri giderek, birçok çağdaş gözlemci, manifesto yazmanın, sanatçıların başlıca sanatsal faaliyeti haline geldiğini görüyorlardı.

Manifesto'nun bu türden eleştirileri hakkında şaşırtıcılık yaratan şey kendilerinin de manifesto çılgınlığına tutulmuş oldukları ve kendilerinin de manifestoların önemli yazarları olarak kalmış olmalarıdır.¹⁹⁵ Mesela, Dışavurumculuk, Oskar Kanehl'in, gelecekçiliğin sorumsuz abartılarını eleştiren "Gelecekçilik: Ayık Bir Manifesto" başlıklı metni ve August Stech'in, 1909'dan sonraki manifestoların patlamasını protesto etmek için ironik bir dille yazmış olduğu "Bir Manifestoculuk için Çağrı" başlıklı metni gibi birçok sayıdaki gerçek anti-manifesto manifestoları üretti. Sanat üzerine yazılmış olunan manifestoların kötü etkilerini eleştirmek adına yazı yazmış olanlar bile bu şikâyetlerini dile getirecek en etkili türün manifestonun kendisinden başka bir şey olmadığını anladılar.¹⁹⁶ Picabia ve Artaud gibi manifesto-dan bu şekilde şüphe duyanlar bile kısa bir süre içinde kendilerini dönüştürmüşler iken, diğerleri, şüphelerinden kurtulamadılar ve manifestonun kendisini, kendisine, karşı bir silah olarak kullandılar. Fakat bu yazarlar, ister manifesto-dan yana olsunlar isterse karşısında olsunlar, ister gerici

195 Bu iki manifesto, Asholt ve Fährnders, *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde*, 59, 63'te yeniden yayınlandı.

196 Bu çekince, aynı zamanda da, Richard Murphy, *Theorizing the Avantgarde: Modernism, Expressionism and the Problem of Postmodernity* (Cambridge: Cambridge University Press, 1999)'de de tartışıldığı gibi, ekspresyonizmin, avangard'ın baskın tanımlarına neden çok kolay bir şekilde uyum sağlayamadığını da açıklar.

kuvvetten yana, isterse de avangardcı olsunlar, kendilerini bu türe karşı bir tavır almak zorunda kalmış olarak buldular. Manifesto, karşı çıkış ya da kabul ediş yaratarak ve adeta bir mıknaş gibi diğer yazıları da kendisi etrafında toparlayarak, kültürel alanı kutuplaştırdı.

Britanya'nın kıtasal avangardlar ve manifestolar ile olan ilişkisi, kendi sosyalist yazın tarihi tarafından da şekillendirilmiştir. Bir anlamda, tabii ki, Londra, türün doğum yeri ve Almanca ve İngilizce dilleri de metnin çevrilmiş olduğu ilk dillerdiler. Fakat Britanya'daki sosyalizm, *Manifesto* ile kesişen fakat onun tarafından yönlendirilmeyen kendisine ait bir tarihe sahipti. Chartizm ve kadınların oy kullanma hareketi, burada, bütün Avrupa'da olduğundan çok daha fazla bir şekilde baskındı ve Almanya'nın diğer Sosyalist Partilerinden ve İkinci Enternasyonal'in diğer ulusalcı şubelerinden farklı olarak İşçi Parti'sini, hiçbir zaman, kendisini, Marx'ın ya da *Manifestosu*'nun mirasçısı olarak sunmadı. Yirminci yüzyılın ilk dönemlerine kadar, Marx'tan esinlenmiş olunan sosyalist yazın, Fabian Sosyetesini gibi küçük gruplara hapsedilmişti. Ve Fabianlar bile, manifesto şekline oldukça yakın bir şekilde bağlı oldukları devrim fikrinden kaçınan kademeli, evrimsel bir sosyalizm taraftarıydılar.

Oy hakkından yana olanlar tarafından hazırlanmış olan birçok siyasi el yazması siyasetin alanı içerisinde kaldı ve Marinetti'nin manifestolarının yaptığı gibi siyasi el yazmacılığını ve edebi ifadeyi birbiri içinde eritmeye çalışmadı. Fakat bu kuralın dışında kalmış olan bazı istisnalar vardı. George Bernard Shaw kendi siyasi el yazmalarını oyun haline getirdi. Mesela, yazmış olduğu, *İnsan ve Üstün İnsan* [*Man and Superman*], yalnızca, teknolojik, sosyal ve devrimci moderniteden bahsetmez, aynı zamanda da, "Bir Devrimci'nin El Kitabı"nı da oyunun sonunda da kullanır.¹⁹⁷ Ve

197 Estetik bir programın ve dramatik bir metnin oyuncu bir şekilde boyunduruk altına alınması, Oscar Wilde'in diyalogu olan "Yalan Söylemenin

manifestoyla birlikte çalışan İtalyan gelecekçileri gibi, Shaw da, sanatı propaganda ile karıştırmakla suçlanmıştı. Fakat Shaw'ın diyalogları ve el kitapları, makaleleri ve aforizmaları, kendileriyle ilişkili bütün tarih ve zorluklara rağmen asla bir manifestonun genel bir şekline bürünmediler. Ve önemli olan şey, Shaw, Kıta'da var olan manifesto patlamasından habersiz ve rahatsızlık duyuyor olmuş olmasıdır.

İngiltere'de var olmayan diğer bir özellik de, programlarını, manifesto gibi bir şeye benzeterek sunan ve kendi kendilerine oluşmuş olan sanatçı gruplarıydı. Shaw'ın grup oluşturma eylemleri, büyük bir mutlulukla sözcüsü haline geldiği Fabian Sosyetes'i'nin siyaseti ile sınırlıydı ve asla sanat dünyasına kadar uzanmadı. Her ne kadar Yeni Drama'yı tutkulu bir söz dalaşıyla savunuyor olsa da, bu projeyi, büyük oranda, bireysel bir ses şeklinde ele aldı. Fakat bu grup, oluşumunda ve organizasyonunda, çok daha sıkı bir şekilde örülmüş olan Kıtasal hareketlerden çok uzakta olan bir çılgıktı. Bloomsbury, yüzyılın başındaki bir Cambridge kulübünden doğmuştu ve bir gruptan daha ziyade, asla tam teşekküllü bir hareket değil, yalnızca bir grup olarak kaldı. Bloomsbury, asla kendisini, rakibi olan avangard gruplarına karşı bir yerde konumlandırmadı; aslında, daha ziyade dar görüşlü bir hareketti. Üyelerinin belirli bir sıklıkla ziyaret ettikleri tek ülke Fransa'ydı ve Fransız avangardına olan ilgileri büyük oranda resim ile sınırlı olsa da, çok azda olsa şiir, teatral performanslar ve manifestolar ile de örülüydü.

Böylesi göreceli olan bir soyutlama göz önünde bulundurulursa, İngiltere'de çalışan modernistlerin en enterasyonal olanları olan Pound ve Lewis'in, Kıta'da, neler olup bittiğinden oldukça haberdar olduklarını anlamak çok da şaşırtıcı değildir. Fakat 1914'ten önce, kendilerini, grup oluşturmak, manifestolar yazmak ve oldukça açık bir şekilde Cürümesi [The Decay of Lying]"nde ortaya çıkar.

görülebilen toplu gösteriler yapmak ve kışkırtıcı söylemler söylemek gibi diğer avangard gruplarının yapmakla yükümlü oldukları diğer şeyleri yapmak için bile toparlayamadılar. Pound, Kıtasa avantgardların dalgalarını, 1912 yılı gelir gelmez anlamıştı fakat yaptığı tek şey, yarı gönüllü bir şekilde, “imagizm” olarak adlandırdığı yeni bir kavram üretmek oldu. -İzm’ler ve manifestolar alanına katılma tutkusunun ötesinde, “Bir İmagiste Göre Birkaç Adet ‘Hayır’” tamamen gelişmiş bir manifesto olmaktan çok uzaktı: Manifesto topyekûnculuğa, mutlağa, temkinli olana dair bir iddiaya sahipken, nazlı bir tavra sahip olan “Birkaç Adet ‘Hayır’” böylesi görkemli bir esinlenmeden nazik bir şekilde vazgeçiyordu. Pound, sanki manifestoya, en aşırı sonuçlarına sahip çıkmak istemiyor olsa da, büyük bir bağ ile bağlıydı. Pound’un daha sonraki “ABC”leri ve “Nasıl Yapmalı” başlıklı metinleri, bazı açılarından, daha mütevazı olabilirler, fakat başka bir aşağı-market türüne, yani, kullanıcının, el kitabı ve tanıtıcı rehberi üzerine bir model kurarak manifestoyu sahip olduğundan daha aşağıdaki bir seviyeye koşullandırır.¹⁹⁸ Fakat bu başlıkların ayrıntılı tevazusu, -metinlerin, kendileri, büyük bir gizliliğe sahiptiler- hiç şüphe yok ki, manifesto için ayarlanmışlardı. Bu başlıkların, bütün çevresini sarmış olsalar da, Lyon’un da belirttiği gibi, aynı zamanda da, sürekli savaşmak ve rekabet etmek zorunda olduğu gazeteler, dergiler ve el yazmaları aracılığıyla dağıtımına başlanan otoriter ve programlı manifestolar bağlamında anlaşılmalıydı.¹⁹⁹ Mesela, Pound, ilk -izm’i olan

198 Pound’un, “İmagist İnanışın İlkeleri [Tenets of Imagiste Faith]” olarak tanımladığı metin, 1923 yılında yayınlandı, “Bir Kaç Adet Yapamazsınlar [A Few Don’ts]”, ilk olarak, *Poetry* I, no.6 (Mart 1913)’de ve “Amentu [Credo]” olduğu gibi “Önsöz [Prolegomena]”de, *Poetry Review* ve daha sonra *Poetry and Drama* dergilerinde, Şubat 1912’de yayınlandı. Bütün bu manifestoya benzeyen ifadeler, Marinetti’nin Londra’yı üçüncü kez ziyaret etmesinden ve *Blas’ın* yayınlanmasından önce yazılmıştı.

199 Lyon, *Manifestoes*, 124ff.

imagizmin adının tamamen yepyeni ve belirsiz bir Fransız hareketi tarafından kullanılmadığından emindi. Dolayısıyla, her birisi, diğer rakip hareketlerden -çoğu zaman oldukça küçük olsalar da- ne oranda farklı olduklarının altını çizerek kendi sınırlarını oluşturan Kıtasal avangardların ayrımsal mantığına katıldılar.²⁰⁰

Pound'un imagizmi, kendisinin de içerisinde yer aldığı bir manifestoya veya merkezi bir yayın organına sahip olmadan, bir hareket nasıl başlatılır yönteminin kararsız bir provasını oluşturunuyordu. Manifesto, Rusya'ya olduğu gibi, İngiltere'ye, Marinetti sayesinde girmişti. Marinetti'nin ilk manifestosu, yayınlandıktan çok kısa bir süre sonra İngilizceye çevrilmiş ve Marinetti orada birkaç kere ortaya çıkmıştı. Somigli, 1914'teki en iyi bilinen ve hakkında en çok yayın hazırlanmış olunan İngiltere'ye, gelecekçiliğin kademeli bir şekilde sızmasının yöntemini detaylandırmıştı.²⁰¹ Fakat gerici bir kuvvetin oluşumunda asıl etkili olacak olan bu ziyaretin kendisiydi. Basında oldukça fazla yankı bulan Marinetti'nin bu ziyareti, Avrupa'ya yapılması beklenen birçok benzer ziyaretin şablonuna da uygundu. Katılım sayısı oldukça yüksek olan söyleşiler ve okuma etkinlikleri yaptı ve çaresiz bir şekilde, *İngiliz Gelecekçi Manifestosu*'nu da, başka bir yazar ile birlikte ortaklaşa bir şekilde kaleme aldı.

Yaptığı hata, eğer muhalif sesleri bastırmak için bir strateji değil, gerçekten bir hata idiye, ancak, Rebel Art Centre'in yazı takımını kullanarak yazılarını oluşturmaktan kaynaklanıyordu. Bu merkezin otonomisi, onu, sistematik bir şekilde kovulmuş olduğu Bloomsbury'e karşı kuran Lewis tarafından kıskanç bir şekilde korunuyordu. Bü-

200 Pound, "Kelimeyi -Hulme'e ait taban üzerinden- yaptım ve... özellikle de, Flint tarafından P[oetry R[evue]'da kataloglanan Fransız gruplarının, hiç bir tanesinden 'biz'i ayırmamaya dikkat ederek Fransa'da asla kullanılmamış olan bir isim yarattım" diye yazar. Hugh Kenner, *The Pound Era* (Berkeley: University of California Press, 1971), 178'den alıntılanmıştır.

201 Somigli, *Legitimizing the Artist*, 162ff.

yük çabalarla elde edilmiş olunan bu bağımsızlığın, İtalyan rakibi tarafından kaçırılmasına izin vermeyecek olan Lewis, birçoğu, gelecekçiler tarafından uygulanabilececek toplumsal rahatsızlık teknikleri ile uyum içerisindeki bir korumacı önlemler serisi yaratmıştı. Birçok arkadaşını bir araya getirdi ve Marinetti'nin Dore Galerisi'ndeki konuşmalarını yayınladı. *Observer* dergisinin, 14 Haziran'ından bir sonraki sayısında, isyancılar, basın "Avrupa'nın kafeini" olarak adlandırdığı adama karşı olduklarına dair olan muhalefetlerini açıkladılar: "Aşağıda imzası bulunan bizler... 7 Haziran, Pazar günü yayınlanan *Observer* dergisinin sayfalarında ortaya çıkan 'gelecekçi' manifestoyla bütün ilişkimizi kesmek için yalvarıyoruz."²⁰² Lewis'in, farklı şekillere ve formatlara dayanan bir çeşit modernist klasisizme bağlı olmasına rağmen, eleştirmenler, gelecekçiliğin dinamizm ve hareketi savunduğu bir tarz ve estetik öğreti içindeki farklılıkların altını çizme eğilimindeydiler. Daha yakın bir zamanda, Lawrence Rainey ve Lyon, Marinetti ve Lewis arasındaki karşılaşmanın estetikten daha ziyade tanıtım ile ilgili olduğunun altını çizdiler.²⁰³ Benim tartışmama uygun olanı, işte bu, ikinci anlayıştır, yani, Marinetti'nin, başka her tarafta olduğu gibi Londra'daki başarısının, her şeyden önce, en başta gelen reklam aracı olarak manifestoyu ortaya koyan bir tanıtım gösterisini ne kadar büyük bir dikkatlilik içerisinde yapmış olduğudur.

Lewis, yalnızca, Marinetti'ye saldırmakla kalmadı. İngiltere'de, düzgün bir üyelik, bir program, bir dergi ve en 202 Hugh Kenner, *Wyndham Lewis* (Norfolk, CT: New Directions, 1954), 62'den alıntılanmıştır.

203 Lawrence Rainey, Marinetti'nin oldukça katılımcı bulunan derslerinin ve ününün, aynı zaman dilimi içerisinde, Provençal şiir gibi ezoterik konular hakkındaki küçük bir dinleyici grubuna ders veren Pound'un üzerinde ne ölçüde baskı kurmuş olduğunu gösterdi. Lawrence Rainey, *Instutions of Modernism: Literary Ethics and Public Cultures* (New Haven, CT: Yale University Press, 1998), 11ff.

önemlisi de, bir manifesto formatında, Kıtasal bir avangard hareketi gibi bir şey yaratarak, Marinetti'yi takip edecek olanların çoğalmasını engelleyebileceğini de anlamaya başlamıştı. Sonuç itibarıyla, "Vortisizm" diye adlandırılan ve Pound'un yardımlarıyla Lewis'in editörlüğünü yaptığı 1914'ten 1915'e dek yayınlanan, *Blast* başlıklı bir dergi ortaya çıktı.

BLAST, 1914

Blast, İtalyan akıncıyı ev yapımı bir ürün ile karşılaştırmaya, gelişmiş İtalyan gelecekçiliğini bir İngiliz -izm'i ile karşılaştırmaya çalışan bir çaba olarak görev gören tipik bir avangard farkındalığı ile özdeşleşmişti.²⁰⁴ Fakat yakın zamanda meydana gelecek olan savaş söylemi tarafından altı çizilmiş olunan bu ulusal çatışma, her şeyden önce, farklı modernlikler adına genel bir çatışmaydı, çünkü *Blast*, yeni avangardın manifestolar ve -izm'lerden oluşan dağarcığını bir duygu karmaşası ile karşıladı. Manifestonun böyle bir karmaşık ve çatışmalı bir şekilde kullanımına, *Blast*'in kendi manifestolarında da karşılaşılabilir. Vortisist manifestolar, "posta haneye" (21), "aperatiflere" (13), "spora" (17), "mizaha" (17) olduğu kadar bireylerin neredeyse rastgele uzunluktaki manifestolarına da saldırır ve kendilerinden, yarı yarıya sağlam durabilen bir pozisyon beklemek çok zordur. Bazen, bu manifestolar, ciddiye alınmamaları gerektirdiklerini ve çok az önem barındırdıklarını belirten açık parodiler olarak tanımlanmışlardır. Fakat eğer manifesto, bir tür olarak kabul edilebilseydi, kucaklanabilineceği, karşı çıkılabilineceği ve aynı zamanda da, alıntılarının ya da parodilerinin yapılabilineceği ve birçok şekilde zikredilebilineceğini fark etmek önemlidir. Aslında, manifestonun oyuncu-

204 Paul Peppis, *Literature, Politics and the English Avantgarde: Nation and Empire, 1909-1918* (Cambridge: Cambridge University Press, 2000).

bir şekilde kullanımına, parodik meta manifestoların büyük eserlerini yaratan Dadaizm gibi birçok Kıtasal avangard hareket içinde de karşılaşılabılır.²⁰⁵ Her ne kadar “Vortisist” manifesto, pek ciddi olmasa da, yine de, ciddi bir amaca hizmet eder çünkü Marinetti’ye karşı yapılabılacak olan savunmanın ilk satırı olarak kabul edilebilir. Parodi yerine, Lewis’in son dönemdeki eserlerindeki siyasi ve estetik birleşimi tanımlamak için kullandığı hiciv kavramının terimleriyle düşünülebilir. 1940 yılında, Pound’un kendisi de, Radyo Roma’da konuşurken benzer bir noktaya değinmişti: “Pis kokulu eski Manchester Koruması’nın, Blast’in hiciv dolu olduğunu anlaması altı ayını aldı.”²⁰⁶ Hiciv, gerçekten de, kendisinin siyasi ve estetik uygulamalarına bulaşmadan avangard stratejilerini kullanmanın ve oy birliği ile seçmenin bir yolu olarak gerici kuvvet tarzının en iyi örneğini oluşturdu.

Manifestonun bazı nitelikleri aracılığıyla hiciv kullansa da, *Blast*, bu türü niteleyen konuşmanın kötü-huyulu tarzına iştirak ediyordu. Özel olarak, “Manifesto I” ve “Manifesto II” başlıklı iki metin, manifestonun kınamak ve övgülemek arasındaki kutuplaşmasını, kanıt gerektirmeyen taleplerini kısık bir şekilde sıralama tarzı, seyirciye karşı olan düşmanlığı, saldırgan bir şekilde büyütülmüş olunan harflerini ve hipertropik konuşma eylemlerini aşırı bir uca taşıdı. Mesela, *Blast*, büyük bir topluluğa erişebilme sevkini ilan eder: “Blast, topluma başka hiçbir yolla ulaşamayacak olan bütün o vahşi ve canlı fikirler için gerekli olan bir geçiş yolu oluşturur.”²⁰⁷ Bu derece “vahşi” fikirlerin talep ettiği

205 Reed Way Dasenbrock, Lewis’in manifestolarının oyunculuğu üzerine olduğu kadar, görüntünün de önemi hakkında yorum yapar. Reed Way Dasenbrock, *The Literary Vorticism of Ezra Pound and Wyndham Lewis: Towards the Condition of Painting* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1985), 25ff.

206 Ezra Pound, “*Ezra Pound Speaking*”: *Radio Speeches of World War II*, ed. Leonard W. Doob (Westport, CT: Greenwood Press, 1978), 107.

207 *Blast I*, ed. Wyndham Lewis, önsöz Bradford Morrow (Santa Rosa, CA:

iletişim tarzı, kopma ve birdenbirelik²⁰⁸ gibi modernist teknikleri çağrıştırır ve hicivsel bir şekilde ortaya konan iki adet özetin özeti ile ilgili konuşma eylemi olan küfür etme ve kutsama ile sonuçlanan ve önce Burke ve daha sonra da Austin tarafından oluşturulan bir eylem şiirselliği olarak tanımlanır.²⁰⁹ “Küfür etme” ve “kutsama,” etkileri kendi ifadesiyle eşit genişlikte olan bir çeşit konuşma eylemine aittir; bunlar bir muhatap üzerindeki etkileri tarafından tanımlanan konuşma eylemleridirler. Fakat küfürlerin ve kutsamaların, böyle bir şekilde yan yana konulmuş olmaları, aynı zamanda da, Dadaizmin oyuncu meta manifestolarından çok uzakta duran sade ama abartılı bir kompozisyon oluştururlar. Her ne kadar, *Blast*’ın konuşma eylemleri vahşi bir ironi ile işlenmiş olsalar da, ironileştirdikleri şeye katkıda bulunurlar ve Kıtasal avangarda karşı çıkma işinin ciddiyeti içinde dağıtımları yapılır. Manifesto’nun performatif ve temellendirici gücüne dayanarak, Pound ve Lewis, Marinetti’nin manifestolarının ve manifestodan esinlenen eylemlerinin etkilerini çelişkili bir şekilde ele almak amacı için onunla birlikte bir siper inşa ettiler. Lewis ve Pound’un manifestonun kendisiyle dalga geçtiklerini söylemek oldukça zordur ya da başka bir deyişle, çokta ciddiye aldıklarını söylemek yanlış olacaktır. Yaptıkları şey, kendi amaçları için onu yeniden yönlendirmek ve uyarlamaktır.

Pound ve Lewis’in, manifesto hakkındaki duygu karmaşıklıkları, her bir tanesi ayrı ayrı sanat hakkındaki öngörülerine dayanan iki adet tedirginlikten doğmuştu: Manifestonun, sanat eserini teori-yüklü propagandadan başka bir şeye dönüştürmeyeceği ve manifestonun, kolektif bir şekilde yazılmasının bireysel sanatçının otonomisinin

Black Sparrow Press, 1997), 7.

208 Bakınız Karl Heinz Bohrer, *Suddenness: On the Moment of Aesthetic Appearance*, çev. Ruth Crowley (New York: Columbia University Press, 1994).

209 Burke, *Grammar of Motives*, 200ff.

altını çizeceği. Manifestonun, Marinetti tarafından, Pound ve Lewis üzerine dayatıldığı düşünülürse, sanat eseri üzerinde yaratmış olduğu kötü etkisinin sebebini gelecekçilerin yeterince sanat eseri üretmiş olduklarından dolayı değil çok fazla “propaganda” (*Blast II*, 42) sanatı yapmış olmalarından dolayı olduğunu söylemek hiçte aşırı değildir. Benzer bir tavır, manifestoya ait tipik bir silahlanma adına yapılan bir çağrı tavrıyla değil kadınların oy verme hareketinin vahşi kanadına yönelik bir uyarı sözüyle *Blast I*’in sonunda da belirtilir: “Kadınların oy kullanmalarını savunanlara [Suffragette]. / Bir nasihat kelimesi. / Diğer eylemler gibi yıkma eylemi de, / ondan ne anladığınıza bağlıdır. / Size oylarımızdan bir hediye yapıyoruz. / Yalnızca, sanat eserlerini yalnız bırakın. / Günün birinde iyi bir resmi, kaza eseri, parçalayabilirsiniz ” (151). “İyi bir resim”in devrimci bir çatışmada parçalanabilineceği korkusu, İngiliz kadınların oy kullanma haklarını savunanlar tarafından iyi bilinen resimlerin parçalanma eylemlerine tekabül eder fakat aynı zamanda, Pound ve Lewis’in, gerekli olan her türlü araç ile sanat eserini korumaya çalıştıklarını da kaydeder.²¹⁰ Bu notun, küçümser tonu altında, sanat ve devrim arasındaki ilişkiye dair nazik bir şekilde ortaya çıkartılmış olsa da halen hissedilebilen sanat eserinin değerine dair bir korku yattığını da algılayabiliriz.²¹¹ Pound ve Lewis, *Blast*’in ilk sayısının reklamlarını yayınlayan radikal *Egoist* dergisine karşı birazcık olsa minnettardılar. Lyon ve diğerlerinin de bahsettikleri gibi kadınların oy kullanma hakkını savunma hareketi [*suffragism*], Lewis ve Pound’un gittikçe artan bir şekilde taklidini yapmak istedikleri İngiltere’deki manifesto tabanlı

210 David Kadlec, *Blast* için kadınların oy kullanması hareketine ait el yazmalarının önemini gösterdi. David Kadlec, “Pound, *Blast*, and Syndicalism,” *ELH* 60 (1993): 1015-31.

211 Pound ve Lewis için Avrupa modernizminin önemi hakkında Vincet Sherry’e bakınız. Vincent Sherry, *Ezra Pound, Wyndham Lewis and Radical Modernism* (Oxford: Oxford University Press, 1993).

kışkırtma geleneğini temsil etti.²¹² Fakat özgürlük adına yapılan siyasi kavgalar “sanat” için değil, “oy” içindi ve burada, *Blast*, sanat ve siyaseti -bu, aynı zamanda da, sanat ve manifesto da demektir- birbirinden ayırmak için bir sinyal yolluyordu.²¹³

Kadınların oy kullanma hareketi ve Vortisizm arasındaki zor ilişki, Lewis ve Pound’un, kendilerini, Marinetti ve gelecekçilerden uzaklaştırmaya çabalamaları için ayrı bir yol daha ortaya çıkarttı. Gelecekçilik, yalnızca, kendisini aşırı erkek egemen bir dil içinde sunmadı, Marinetti’nin manifestosunun kendisi de erkek egemen bir tür olarak tanımlanabilirdi. Manifestonun çeşitli şekillerde yeniden yazılmalarının daha sonraki yıllarda ortaya çıkan tarihi, manifestonun yinelenen kadın düşmanı tavrını, özellikle de Lyon tarafından analiz edilen manifestoları ve aynı zamanda da, Virginia Woolf’un *Three Guineas* gibi metinlerinde de rastlanabilinen, bu tür ile yapılmaya çalışılan daha eğri uzlaşmaların ayrıntılarını ortaya çıkarttı, eleştirdi ve onları yeniden gözden geçirdi.²¹⁴ Lewis’in hiciv dolu manifestoları, Marinetti’ninkilerden daha çekici değildiler

212 Kadınların oy kullanabilme hareketinin kullandıkları kışkırtmalar hakkında daha fazla detay için, bakınız, Mark S. Morrison, *The Public Face of Modernism: Little Magazines, Audiences and Reception, 1905-1920* (Madison: University of Wisconsin Press, 2001), 84ff.

213 Keith Tuma, *Blast*’ın, olduğu haliyle olan sanat escrine değil, yalnızca, akademiye karşı olduğunu gösterdi. Keith Tuma, “Wyndham Lewis, *Blast* and Popular Culture,” *ELH* 54 (1987): 403-19.

214 Yirmi seneden daha fazla bir zaman sonra, Virginia Woolf, *Three Guineas*’da (1938) kadınların oy kullanabilmeleri ve manifestolar arasındaki ilişki hakkında daha fazla inceleme yaptı. Bu metin için oluşturulan durum, savaşa ve bağımsız bir demokratik kültüre karşı bir manifesto imzalamaktı. İmza atmak yerine, Woolf, manifestonun içeriğine karşı çıkar ve onu oluşturan ve onun siyasi müdahalesinin oluşmasına izin veren kültürü ve toplumu incelemeye alır. *Three Guineas*, Birinci Dünya Savaşı’ndan sonra olduğu kadar İspanyol Sivil Savaşı’nın da siyasi izlerini yeniden doğuran manifesto ile yönetilen siyasete karşı geç verilmiş olunan bir tepkidir. Aynı zamanda da, kendisi, feminizmin (her ne kadar Woolf, kendisini, bu terimden uzak tutmaya çalışsa da) tarihinde de güçlü bir iz haline geldi.

fakat kendilerini, daha düşük seviyedeki savaş çığırtkanlıklarına ve açıkça düşmanlık besleyen fakat ideolojik olarak daha az temellendirilmiş ve kökleştirilmiş olunan bir kadın düşmanlığına sahip olarak ortaya koydular. Vortisistlerin kadın patronlara olan bağımlılıkları, kadın patronların yönettikleri dergilerde çalışıyor olmaları ve kadınların oy kullanmaları hareketi hakkında yazıyor olmaları, Marinetti tarzı bir makine maçoluğunu imkânsız kıldı, bu bağımlılık, aynı zamanda da, kadınların oy kullanma hareketine ait olan siyasete karşı tavır almış olan sanat eserinin savunmasında da görülebilen bir saldırganlığa yol açtı. Başka bir deyişle, bu hareketin içindekilerin, burada, ortaya koydukları şey, siyasetin, manifesto kökenli olan siyasetin, sanatın alanına zorla girmesiydi.

Fakat Vortisistlerin sanatı savunmaları, yüzyılın başındaki estetizme geri dönüş ya da onu devam ettirdikleri anlamına gelmez.²¹⁵ Lewis, açık bir şekilde, “Güzel Sanatlar hakkında gizemli olan hiçbir şey yoktur... Sanat hayvanların hayatı kadar transparan bir şekilde dümdüz ilerler... Benim anladığım anlamıyla, sanatın gösterisi, hayatın eşiklerinin ötesindeki hiçbir şeyi göstermez.”²¹⁶ Gerçek sanatçıları, taklitlerinden ayırt etme çabası ve estetik alanın yerle bir edilmesi için duyulan heyecan, estetizme benzer fakat Lewis’e göre, bu kavramlar, sanat sistemi içerisinde farklı görevlere sahiptirler.²¹⁷ Sanatı, realist ve reformcu romanın

215 Bürger tarafından yapılan bir ayırımda, Vortisizmin, olduğu gibi olan sanata saldırma arzusu olarak tanımladığı avangard’a ait değil, kendisini, yalnızca, ondokuzuncu yüzyıldaki ya da sadece “akademik” olan sanattan uzaklaştırmaya çalışan modernizme ait olduğunu söyler. Daha yakın bir şekilde yapılan bir incelemede, kıtasal avangard’a ait olan *Blas*’ın stratejileri, Bürger’in modernizm/avangard semasına göre sınıflandırılmak için çok fazla çelişki barındırmaktadırlar.

216 Wyndham Lewis, *Men Without Art*, ed. Seamus Cooney (Santa Rosa, CA: Black Sparrow Press, 1987), 231.

217 Douglas Mao, estetizmin, modernizm içerisinde kayda geçtiğini söyler: “Şiir sanatını savunmak adına, modernizmin geliştirdiği anahtar hareketlerinden bir

toplumsal yararlılığından ayırmak yerine, Lewis'in, "[Sanat] bir hayat şekli değildir"²¹⁸ diyerek şiddetli bir şekilde karşı çıktığı sanatı ve hayatı birleştirme olarak farz edilen çabayla özdeşleştirilen ve daha yakındaki bir zaman dilimine ait olan bir avangard sanatına ve modernizmine karşıydılar. Aslında, en vahşi saldırıları, yalnızca, yüksek modernistlere değil, aynı zamanda da, bu sanatı bir hayat tarzı haline getirme eğilimde olanlara karşı da yönelmişti. Lewis için Bloomsbury, Britanya'nın avangard bohemliğini temsil ediyordu ve bu anlamda, *Tanrı'nın Maymunları* [The Apes of God] adlı zehirli hicvinin de hedefi haline gelmişti.

Sanatın estetik kültürüyle ya da hayatın avangard kültürüyle şıarmak yerine, Lewis, silahlanma için değil, silahlı saldırı için çağrı yapmakla kutlanan vahşi oy kullanma hakkı savunucuları şeklinde temsil edilen manifestoya ve sanata saldırmasıyla karşı bir gerici kuvvet eylemini gerçekleştirir. *Blast*, Lewis'in bütün hayat dönemini kapsayan ve Jameson'un da Lewis hakkında söylediği gibi İngiliz modernizminin başlıca tutucu figürü olarak onu, o, yapan bu eylem serileri içindeki ilk adımdır.²¹⁹ Fakat daha sonra, *Blasting and Bombarding*'de, kendi politik gerici kuvvetçiliğinin siyasi boyutunu kabul etti: "Sanatta yeni bir moda yaratmak yerine toplumsal bir devrimin lideri olabilirim... Aslında bütün bu örgütlenmiş rahatsızlık verme eylemi kendisini Siyaset zanneden Sanat'ın kendisidir. Fakat yemin ederim ki, bunun böyle olacağını bilmiyordum, aslında, gerçekten de, bu eylem, bir sanat eseri olabilir. Bu durumu,

tanesi -şimdiye kadar, araştırmacılar tarafından şaşırtıcı bir şekilde, çok az dikkat toparlayan bir tanesi olarak-, orta-Viktoryan, ahlaki düzgünlüğünün çizgileri aracılığıyla, yeniden yazarak, doksanlı yılların estetizmini yasallaştırmaktır." Douglas Mao, *Solid Objects: Modernism and the Text of Production* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1998), 38.

218 Lewis, *Men Without Art*, 225.

219 Fredric Jameson, *Fables of Aggression: Wyndham Lewis, the Modernist as Fascist* (Berkeley: University of California Press, 1979).

ancak, şimdi görebiliyorum" (32). Her ne kadar, sanat ve siyaset olarak her ikisi de, halen ikiye bölünmüş olarak duruyorlarsa da, burada, Lewis, aralarında var olan ama daha önce inkâr ediyor olduğu bir geçirgenlik olduğunu belirtir.

Blast'in, manifestoya karşı belirlemiş olduğu gerici kuvvet eylemi, yalnızca manifestolarda açıklanan bir siyasete karşı sanat eserinin değerinin savunulması değildir, aynı zamanda da, kolektif hareketler yaratmaktaki bir rol olarak tanımlanabilecek olan manifestonun ikinci özelliğine de karşı olan bir tepkidir. "Blast, bireylerin sanatını temsil eder" (80) açıklaması, kendisini "Bireysel Bir Eleştiri"²²⁰ olarak adlandıran *Egoist*'in alt başlığını çağırıştırır. *Egoist*, bu başlığını, Marx ve Engels'in manifestolarının hedeflerinden bir tanesi olarak kendisini anti-Marxist bir derginin ismi olarak ortaya koyan anarşist Max Stirner'den almıştır. Bu bireyselci tavrı takınmış olan ve "Çözülemez Evlilik" başlıklı hikâyesi "Vortisizm" kelimesini açıklamak için yeterli olabilecek olan Rebecca West gibi birçok katılımcı Vortisist manifestoları imzalamadı.²²¹ Bireysellik adına yapılan böylesi bir vurgu, aynı zamanda da, Lewis'in, kendisini dışlayan çok sıkı bir şekilde örülmüş olan bir grup olarak gördüğü Bloomsbury'e karşı yürüttüğü kampanyanın da bir parçasıydı. "Ben ve hakkında yazdığım insanlar, Fransız Senekali ya da Londra 'Bloomsbury'leri kadar küçükte olsalar, kuşkusuz, ne sürüdürler ne de herhangi bir benzeridirler. Aslında [sic] bu çeşit bir gruplandırma, mantıklı bir şekilde, onu oluşturan insanların, ayrı durmaktan daha ziyade bir arada oldukları

220 Cf. Janet Lyon, Pound'un, manifestoların, "biz"leri hakkındaki tartışması (*Manifestoes*, 133ff).

221 Metin, bir su girdabına giren bir karı ve koca arasındaki kavgayı, eninde sonunda, kadının, bu kavgayı hiç bir zorlukla karşılaşmadan atlattığını anlatan bir hikâyeden örülüdür; girdabın, bir su sıçramasından başka bir şey olmadığı görülür. Bu metni, okurken verdiği önerilerden dolayı, David Damrosch'a teşekkürlerimi sunarım.

anlamına gelir.”²²² Fakat gerçekte, kendisini kolektif bir şekilde imzalanan bir manifesto, kolektif bir program ve kolektif bir isim ile ortaya koyan Bloomsbury değil Vortisizm idi. Aslında, Vortisizm ve Bloomsbury arasındaki bu rekabet sayesinde, Londra’daki sanat sahnesi, kıtasal –izm’ler ve gruplar arasında yapılan rekabetin bir benzeri olan platforma dönüşmüştü. Muhtemelen, Lewis’i geri adım atarak böylesi kötü bir hareketin yapılmış olduğunu inkâr ettirten şey kıtasal-tarz hareketlerinin, kültürün içine akın etmiş olmaları gerçeğiydi. Avangard tekniklerini kullanmak fakat onların altını çizen değerleri reddetmek, gerici kuvvetin çok tipik bir özelliğidir.

Dolayısıyla, *Blast*, manifestoyu belli bir tekinsizlik içinde tutan, diyelim ki, homeopatik bir metot kullanarak hem bu türden durumlar ve oluşumlar ile birlikte hem de onlara karşı bir çatışma içindeydi. Manifestoya karşı yürütülen büyük saldırıya karşı İngiltere’ye bağışıklık kazandırmak adına, manifestoyu belli bir ölçüde kullanmak cazip bir stratejiydi ve işe yarıyor gibi görünüyordu. Manifestolar ve avangard kolektifleri, İngiliz modernizmi içindeki göreceli nadirlikle karşılaşılan bir olay olarak kaldılar. Bu bağışıklık kazandırma eyleminin ne kadar başarılı olursa olsun, artık, geride kalmış olan tek anlamı, İngiltere’ye bir sanat sisteminin girmiş ve etkisini göstermiş olduğu ve dolayısıyla da, artık elde tutulması ve bırakılmaması gerektiğiydi. *Blast*’ten sonra, manifestonun kendisi, göz önünde bulundurulmadan, İngiliz modernizminin tarihinin yazılabilmesi, bundan sonrası için mümkün değildi.

LEWIS’İN YILDIZLARIN DÜŞMANI

Blast’in, manifestoyu göz önünde bulundurarak sergilediği

222 Lewis, *Blasting and Bombarding*, 14.

homeopatik stratejisine ait olan bazı sonuçlar ortaya çıktı. Gelecekçiliği açıklayan olay, yani, manifesto ve sanat eserinin birleşmesi, kendisini, İngiltere’de de ve manifestolar ve sanat eserlerinin bir arada olmaya zorlandıkları tek yer olan *Blast*’te de hissettiriyordu. Her ne kadar ikircikli bir şekilde kullanılıyor olsa da, manifesto, çeşitli durumlarda, sanatın ve manifestonun bileşkelerini yaratarak sanat hakkında da bilgi vermeye başladı. Sanat ve manifesto arasındaki kolay olmayan ilişki, *Blast*’in bir sona varmasını nitelediği gibi başka hiçbir şeyi nitelemez: Lewis tarafından yazılmış olunan *Yıldızların Düşmanı* gibi özellikle tuhaf olan bir oyunu niteler.²²³ *Düşman*, hayal gücünün herhangi bir uzantısını yansıtan başarılı bir oyun değildir. Bana göre, en büyük özelliği, çerçvelendiği ve kendisinin içerisine sızan manifestolardan elde etmiş olduğu bağımsızlığıdır. Bu durum, *Düşman*’ın, manifesto adı altında bir oyun olarak manifesto sanatının en iyi örneklerinden bir tanesi olmasını sağladı. Manifesto’nun “dramatistik” (Burke) doğası göz önünde bulundurulsa, manifesto ve drama arasında belirli bir yakınlık kurmak hiç de şaşırtıcı olmaz. Gelecekçi manifestolar, tiyatrolarda oynanırlarken, Vortisizme göre, bu teatral eğilim, hicivsel manifesto draması şeklini almıştı. Bu niteleme, daha uzun ve daha açıklayıcı ama aynı zamanda da, daha az ani, saldırgan ve soyut olan otuzlu yıllara kadar yayınlanmayan *Blast*’ten önce yazılmış olan oyunun ikinci bir sürümü içinde geçerlidir. Bu sürüm, daha kısa olan sürümlerin başarısızlıklarından yoksundur, çünkü manifestoların bağlamlarından uzaklaştırılmış ve tek başına ayakta durmaya zorlanmıştır.

223 *Blast*’in pan-sanatı hakkındaki arzusu için kullandığı yollardan bir tanesi, etkileyici manifesto-dergisi olan *Der Blue Reiter*’dir (Mavi Sürücü [*The Blue Rider*]) (1912). Aslında, *Blast*, sanatlar arasındaki ilişki hakkındaki teorisinin devamı olarak, kendi dergisinin kavramlaştırdığı şekil içerisinde, edebiyatı ve resmi birleştirmeye çalıştığı durum üzerinde etkisi olabilecek olan, *The Blue Rider*’ın [*The Blue Rider*] kurucusu olan Wassily Kandinsky’den metinler yayınladı.

En başından beridir *Düşman* hakkındaki ilginç olan şey, bu dramatik metnin tiyatro için algılanmamış olduğudur; teatral -objektif- bağıntılardan tamamen yoksundur. Sahne direktifleri, teatral bir sahnede ya da sirkte olduğumuzu zar zor hatırlatırlar. Mesela, “bir insan öküzünün, dünyaya girmeden” önce “sirke girdiğini okuruz” (59). Böylesi bir açıklama, sanki “dünyaya” girmenin teatral olarak oldukça zor olduğunu fark etmiş gibidir ve yardımcı olmak için sahnelerken gerekli olan bir ifadeden biraz daha ileri giden bir direktif olarak “bir tarafta bir iskelenin” olduğunu da ekler. Diğer sahne direktifleri benzer şekillerde detaylandırılmamış ve başka talepler peşindedirler, mesela, “ikinci sahnenin, maden köşelerindeki şaftların açılımlarındaki pozisyonlarını ele almalarını tavsiye eder” (60). Mekânları sahnelendirme gereklilikleri hakkındaki ilgisizlik, *Düşman*’ı, tiyatroya karşı faal bir direniş ile nitelenen Mallarmé’nin dolap dramalarından *Ulysses* içindeki “Circe” bölümüne dek uzanan gelenek içindeki anti teatral modernist dolap draması içine yerleştirir.²²⁴ Aslında, Lewis, James Joyce’un “Circe” bölümünü yazma fikrini, *Düşman*’dan aldığını iddia edecektir. Aynen, Lewis’in manifestoyu iyi bir niyet için kullanması yerine kötü niyetli bir şekilde kullanması gibi, burada da, tiyatroyu kötü bir niyet için kullanmak yerine iyi bir niyet için kullanır.

Lewis’in tiyatroya karşı almış olduğu tavır, gelecekçiliğin tiyatrosu ve özellikle de onun manifestoları ile sınırlandırılmıştır. Aslında, manifestonun savunmacı bir şeklini yaratmış olması gibi, tiyatrodan esinlenen ve ona karşı çıkabilen savunmacı bir drama formu da yaratmıştır. Fakat Lewis’in dolap draması, diğer modernistlerinkinden de farklıdır. Bu oyunu sahnelemek için gerekli olan şey,

²²⁴ Bu türden bir anti teatral gelenek hakkındaki oldukça geniş bir tartışma için, bakınız, benim kitabım olan *Stage Freight*. Yayınlanmayan bir makalesinde, David Kornhaber, *Düşman*’ı, “imkânsız bir oyun” olarak niteler.

yalnızca, sahne direktifleri ve okuyucunun hayal gücü değildir, aynı zamanda da, oyununa açılış tanıtımı ve diyalogların metinleri arasındaki Lewis'in ortaya çıkartmış olduğu çeşitli sayılardaki resimlerdir.²²⁵ *Savaş Planı* ve *Yavaş Saldırı* gibi Lewis'e ait olan bazı resimler, oyunu ve manifestolarının kavgacı tonunu da barındırıyorlardı; *Atinalı Timon*, açık bir şekilde başka bir oyuna referans verir ve son çizimi, *Yıldızların Düşmanı* başlığını koyan sonraki oyun için gerekli olan sahneyi resmeder.²²⁶ Aslında, bu çalışmaların grotesk, sade ama abartılı nitelikleri, Lewis'in hiciv tekniğini de çağrıştırırlar. Oyunun metni, sahneyle uğraşmak için gerekli olan programlı görevine ve saldırgan tonuna batmış iken Lewis'in çizimleri, varsayılan bir sahne yönetmenine değil, *Blast*'in okuyucusuna yöneltilmiş olunan bir çeşit görsel kurgu sağlarlar.

Görsellik adına yapılan vurgu, Lewis'in kariyeri içerisinde, *Düşman*'ın edinmiş olduğu geçişsel durumu da gösterir: *Blast*'tan önce, bir editör ya da yazar değil, her şeyden önce bir ressamdı. *Blast I* ve *Blast II*' ye yapmış olduğu birçok katkı ve özellikle de gelecekçilik, empresyonizm ve imagizm hakkındaki çalışmaları, bu akımların görsel sanatlardaki üretimleri üzerinde yoğunlaşmıştı. Edebiyata döndüğünde bile, onun içine görsel bir estetik koymak istedi. Lewis için, bu yüzeyin, görüntünün, yan yana sıralamanın estetiği, aynı

225 Bu türden bir düzenleme, iddia edildiği üzere, bir hataydı. Her ne kadar başka bir bağlamda var oluyor olsa da, dolap dramasının ve resmin karıştırılmasının akla gelen başka bir örneği, 1941 yılında, Fransa'nın güneyinde yazılan ve resmedilen resimler ve kelimelerden oluşan Charlotte Salomon'un *Life? Or Theater? An Operetta*'sıdır. Bakınız Mary Lowenthal Felstiner, *To Paint Her Life: Charlotte Salomon in the Nazi Era* (Berkeley: University of California Press, 1994).

226 Bu pan-sanatı esinlenmesi, *Blast*'i, W.J.T. Mitchell'in *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*'da (Chicago: University of Chicago Press, 1994) yaptığı türden olan okumaları çağırın, metinsel ve resimsel işaretlerin montajına dönüştürür.

zamanda da, derinlikli bir nitelendirmenin ve çizgisel bir anlatımın reddedilmesi anlamına geliyordu. Lewis, ilk edebi form olarak, dramayı seçti çünkü her ne kadar görselliği, basılı metinlere tercih etmiş olsa da, görsellikle yakından ilişkili olan tek form da yine dramaydı.

Lewis'in resim sanatından ödünç alıp da, tiyatroya karşı kullandığı başka bir nitelik de soyutlamadır. Kurmacalar ve karakterler yerine, Lewis'in oyunu, manifestolarından ve el yazmalarından alınmış olunan soyutlamalarla doludur. *Düşman*, kozmos boyutlarının ve soyut fikirlerin savaş sürdürdükleri bir *dünya tiyatrosu* [*theatrum mundi*] için yaratılmıştı. Bütün metin, "insanlık," "ölüm," "hayat," "Tanrı" ve etrafını çevreleyen manifestoların içinden oyuna sızan soyutlamalar tarafından çekiştirilmiş kuklalar gibi görünen karakterler ile doludur. Soyutlama ve şekillendirme, bazı yorumcuların, oyunu, etraflarını saran soyutlamaları şekillendirmek zorunda olan karakterlerin olduğu bir alegori olarak okumalarına neden oldu. Aslında, sabitlenmiş hiçbir alegorik anlam oluşturulamaz. Alegorinin başarısızlığı, Lewis'in, aynı zamanda da, yüzeyi ve dolayısıyla da yorumlama olarak yorum bilimi [hermenitik] reddeden saf yüzeyin resamsal estetiğine bağımlıdır.

Bu metnin okunmasını kolaylaştırmak için, Lewis, fikirlerin savaşını ve ana karakterlerin eylemlerini bir araya getiren açıklayıcı bir yoruma yer verdi. Mesela, oyun, iki karakterden bir tanesinin "Kronik felsefenin büyük çöküşündeyiz" şeklindeki açıklamasıyla açılır (59). Daha ileride de, bu karakterin, "cehennemsel biyolojilerinin insan tabakaları gibi serildiklerini" okuruz (61) ve daha da ileride anlarız ki, daha açıklayıcı bir şekilde, "içine doldurulmuş olunan, insanlığın genişliğinin bilinmeyen şekillerinin bilinç ile küstahlaşmış ve güçlendirilmiş" olduğunu anlarız (71). Hikâyedeki anlatıcının sesi, dolaysız bir şekilde okuyucuya

yönelmiş bir şekilde ve kendi temsiliyet dağarcığıyla oyunun kendisinin açık bir şekilde iletemediği şeyi anlatmaya çalışır. Bu anlatma tekniği içerisinde, benim, “diegetic tiyatro”²²⁷ olarak adlandırdığım birçok dolap dramalarında da var olan bir özelliği görülür. Fakat sahneyi açıklayıcı geçişler ve sahne direktifleri aracılığıyla kontrol etmek yerine, anlatıcının bunu yapamama başarısızlığını, sloganları, vecizeleri ve zoraki metaforları bağırarak karşılar. *Düşman*, başarısızlık yaratan bir tanesi kadar “diegetic” bir tiyatro değildir.

Fakat *Düşmanı*, başarısız bir oyun gibi okumak yerine, ancak, manifesto sanatının özellikle de kafası karışık ve semptomatik bir anı olarak okuyabilir, çünkü oyunun bazı dramatik başarısızlıkları, manifestonun etkisine bağlanabilmirler. Drama türünü geliştirmekten daha fazla, bu metin programlı ve söz dalaşı içeren bir projeye iştirak eder, yani, Vortisizm denilen yeni bir hareketi ilerletme eylemine iştirak eder.²²⁸ Ancak, manifestolar aracılığıyla, böyle bir proje içerisindeki, Frederic Jameson’un, Lewis’in “saldırganlık hikâyeleri”²²⁹ olarak adlandırdığı terimin izleri bulunabilir. Çünkü bu saldırganlıklar, bu dramatik metinler etrafında gruplandırılan manifestolar içerisinden doğmuştur. *Düşman*, açık bir şekilde, derginin manifestoya benzeyen, dengesiz bir düzene sahip, montaj şeklindeki değişikliklerine sahip olan ve teori ve sanat arasında kolayca konumlandırılmayan programlı propagandasının hükmü altındadır. Hem başarısızlığı, hem de temyizi, dramının edebi formu ve manifesto türü arasındaki çarpışmanın birer ürünüdürler.

BLAST’İN ARTÇILARI

227 Puchner, Stage Freight.

228 Dasenbrock, bu oyunun programlı doğasının da altını çizer (*Literary Criticism*, 135).

229 Jameson, Fables of Aggression.

Kendi bütünlüğü içerisinde, *Blast I*, Marinetti'ye karşı olan gerici bir kuvvet olarak işlev gördü. Fakat Lewis'in hicivsel stratejisi, kısa bir zaman içerisinde, büyük bir engelle, yani, Birinci Dünya Savaşı'nın patlamasıyla karşılaştı. Marinetti, kendi savaş söyleminin, gerçek bir savaş söylemiyle olan açık benzerliğini kabul ederken, Lewis ve Vortisistler, patlatma ve bombalamanın kendilerine ait ve hicivsel olan dilini savunamayacak durumdaydılar: "Bütün Avrupa, bir savaş içerisindeydi ve benimkinden daha büyük bir *Blast*, yelkenlerimdeki rüzgârı alıp götürdü."²³⁰ Her ne kadar, ikinci bir "Savaş Sayısı" gibi görünüyor olsa da, savaşın, Lewis'e ait bir blöf olduğu söylenebilir.

Bu yenilginin ötesinde, *Blast*'in her iki sayısının da, şaşırtıcı bir ahiret hayatları oldu. Her ne kadar *Blast*, manifestoyu hicivlemiş olsa da ve her ne kadar ikircikli bir tavır sergiliyor olsa da, kendisini, İngiltere'de de var etti. Edebiyat ve görsel sanatlar alanındaki birçok sayıdaki figür, resmi olarak kendilerine, ister üye olmuş olsunlar isterse de olmasınlar, artık bir -izm ve manifestolar dizgisiyle ilişki içerisindeydiler. Kıtasal avangardın bir eki olarak *Blast*'in, 1914'ten sonraki bütün edebiyat ve sanat sistemini etkilediği söylenebilir. Bunun bir örneği, Ford Madox Ford tarafından temsil edilen Empresyonizmdir. Gelecekçilik ve Vortisizmden farklı olarak, Empresyonizm, bir öğretiyetrafında bir araya gelen bir grup sanatçı tarafından değil, akademik tarza karşı çıkan heterojen bir grup ressamaya yöneltilmiş eleştirel bir leke olarak ortaya çıkartılmıştır. Terim, böyle tanımlanan ressamlar tarafından yavaş bir şekilde kabul edilmişti ve ancak görsel sanatlarda bir yer edindikten sonra, edebiyat dünyasında herhangi bir anlama sahip olabildi. Bu tarih göz önünde bulundurulursa, edebi empresyonizm etrafındaki hiçbir programlı açıklamanın gelecekçi ve Vortisist manifestoların temellendirici hararetine

230 Lewis, *Blasting and Bombarding*, 85.

sahip olamayacağını görmek şaşırtıcı değildir.²³¹ Empresyonizm, temellendirici bir manifestoya değil, kademeli bir ortaya çıkışa ve uygun hale gelme tarihine sahiptir.

Bütün bunların hepsi, ancak, Marinetti ve manifestosu, İngiltere’de kabul gördükten sonra değişebildi. Artık, “empresyonizm” kelimesini on yıllar boyunca mutlu bir şekilde kullanmış olanlar birdenbire manifesto yazma konusunda kendilerini mecbur hissettiler. Ford’un “Empresyonizm Üzerine” (1914) başlıklı makalesi, *Blast* 1 basıldıktan ve Marinetti, Londra’daki üçüncü ziyaretini gerçekleştirdikten sonra yazılmış olunan empresyonizmin geç kalmış olunan ve geçmişe yönelen yarı-manifestosudur. Ford, daha sonra en çok tanınan romanı olacak olan *İyi Asker*’in ilk kurgusunu yaratmasını sağlayacak olan *Blast* ile oldukça yakın bir şekilde ilişkililiydi. Aslında, Ford -ya da o zaman ki adıyla Hueffer- *Blast*’in en çok bilinen ve en terbiyeli katılımcısıydı. Her ne kadar aşırı uçta ve tepede duran bir tavra sahip olsalar da, yeni nesle yardım etmek istemesine rağmen, kendi girişimi hakkında *Blast*’in editörlerine ve katılımcılarına karşı oldukça ataerkil bir tavır sergiledi. *İyi Asker*’in yeni sürümü için yazdığı bir mektupta, Ford, “edebi Kübistlerin, Vortisistlerin, *İmagistlerin* ve o erken yüzyıla ait isyankâr *Jeunes’lerin* ve *Tapageux’lerin* geri kalanlarının tutku dolu günlerini”²³² çağrıştırır. Fakat ateş dolu olan bütün bu sahne, geçmiş zaman kipiyle tanımlanmıştır ve bu kip, yeni nesil ile yapılan bir rekabeti ortaya koyar; neredeyse, zaferani bir

231 Her ne kadar “Empresyonizm Üzerine [On Impressionism]” metni, 1914’te yayınlanmış olsa da, terim çok daha önceden beridir kullanılıyordu ve bu yüzden, Vortisizmin de konumlanmış olduğu -izm’ler alanının bir kısmını oluşturdu. Ford ve empresyonizmin durumu hakkındaki genişletilmiş bir tartışma için bakınız Jesse Matz’in mükemmel kitabı *Impressionism and Modernist Aesthetics* (Cambridge: Cambridge University Press, 2001), özellikle ded 161-64.

232 Ford Madox Ford, “Stella Ford’a İthaf Edilen Mektup [Dedicatory Letter to Stella Ford],” *The Good Soldier*, ed. Martin Stannard (New York: Norton, 1995), 4.

şekilde, Ford, “iyi arkadaşları olan... Ezra, Eliot, Wyndham Lewis, H.D.”nin savaş tarafından boğulmuş olduklarından ve isyankâr tavırlarının artık devam etmediğinden bahseder. Sanki Ford, Empresyonizm’i avangard hareketlerin bir konseri içerisine sokarak yeni manifesto şekline katkıda bulunmak ve daha sonra da, kendi eski -izm’inin diğerlerinin hepsinden daha fazla dayandığını göstermek ister.

“Empresyonizm Üzerine,” geç kalmış ve geçmişe yönelmiş bir manifestodur, fakat az gösterme ve dogmacılık arasındaki bir karmaşa içerisinde gidip gelir.²³³ “Bunlar sadece, bir edebiyat yöntemi olarak empresyonizme ait bir çalışma kılavuzudurlar” cümlesiyle başlar ve devam eder: “neden özellikle Empresyonizm hakkında yazmamın rica edildiğini bilemiyorum; edebi Empresyonizm hakkında hiçbir ‘Papalık’ etme iddiasına sahip değilim.” Bu türden inkârlardan sonra -‘Papalık’ın inkâr edilmesi, *İyi Asker*’in anti-katolik söylemi içerisinde yankısını bulur- Ford, empresyonizm’in bir -izm, kendi ismiyle yakından ilişkili estetik bir yöntem olduğuna dair olan fikre yavaşça alışmaya başlar. “Benim satış depomu oluşturan ve Bay Conrad ile yaptığım söyleşilerden edindiğim birçok sayıda vecizem var” (261). Her ne kadar buradaki vurgu, söyleşi ve eylem üzerine de olsa, artık, Ford, kullandığı ve hatta icat etmiş olduğu empresyonizme ait birçok vecizinin olduğunu itiraf eder. Daha dogmatik olan bu pozisyona dönüş, roman rakamlarıyla işaretlenmiş olunan parçalara bölünen “makaleler”e ayrılmış metnin yapısı içerisinde kabul görür. Sonuç olarak, ikinci makaleyi yazma eylemi içerisindeki Ford, “Hayatımın büyük bir kısmını, bu belirli öğretiyi anlatmaya harcadım” diye bir iddiada bulunur ve yalnızca bir empresyonizm papazı gibi olmasa da, en azından, inancın yüksek öğretisini savunan ve

233 Ford, “On Impressionism,” 257.

daha fazla konuşan vaizleri gibi konuşmaya başlar.

“Empresyonizm”in, gelecekçi manifestolarla ne kadar akılda tutularak yazılmış olduğu; empresyonist Bay Conrad ile yapılan bir söyleşi olarak değil, kendisini, Bay Gelecekçi’ye karşı yapılan bir savunma olarak yazılmış olduğu nitelenmesinden de anlaşılabilir: “Gelecekçi arkadaşım, dün beni yeniden ziyaret etti ve bu dinleyici meselesini yeniden tartıştık” (270). Bu dinleyici meselesinin, yalnızca benzer kafadaki empresyonistlere karşı değil, yalnızca, açık bir şekilde düşmanca bir tavır takınmayan, aynı zamanda da, şüpheli de davranan bir seyirciye karşı da sunulmuş olması Ford’un metninin merkezindedir. Her ne kadar Ford, siyasi anlamda bir tutucu değilse ve tarzı, manifestonun tam olarak gelişmiş bir şekilde ortaya çıkışından önce oluşmuş olsa da, en azından estetik anlamda, manifestonun kararsız ve geç kalmış bir kullanıcısı olarak geçici ve geçmişe dönük bir gerici-kuvvetçi olarak tanımlanabilir.

Blast’in artçıları, Ford’un “Empresyonizm Üzerine” başlıklı makalesindeki gibi yarı-manifestolar şeklinde değil, aynı zamanda da, bu türü dolaysız bir şekilde kullanmadıkları zaman bile eserleri halen manifestodan etkilenen asıl Vortisistlerin daha sonraki eserlerinde de kendisini hissettirdiler. Mesela, modernizm ve avangard arasındaki bir çatışma olarak okunabilecek olan Lewis’in *Tarr*’i, manifestoya çok benzeyen bir metin sayesinde bir önsöz haline gelmişti. Manifesto’nun kolektif sesiyle tam bir uyum halindeyken bile, Lewis, “Bu ülkenin sanatçıları, kendi vatandaşlarına düz ve baskıcı bir temyiz sunarlar. Şu şekilde: Temyiz”²³⁴ diye yazar. Bunun devamı niteliğinde olan şey ise, Lewis’in “Mizah Üzerine Bir Saldırı” olarak adlandırdığı beş-ilkeli bir programdı. Bu program, manifestolarıyla İngiliz mizahını hedef alan *Blast*’ten alınan bir temaydı ve hem temasına hem

234 Wydham Lewis, *Tarr: The 1918 Version*, ed. Paul O’Keeffe (Santa Rosa, CA: Black Sparrow Press, 1996), 14.

de manifestosuna benzeyen kendi dağıtımı, romana aktarılmıştı bile. Şaşırtıcı olmayan bir şekilde, hedeflenen seyirci, yalnızca komik İngilizler değildi, bir kez daha, "İtalyan geleceği 'littérateur' ve Rus devrimci" idi (13). Lewis, romanlarında geleceği figürler kullanan D.H.Lawrence'a benzer bir şekilde, Marinetti ile olan ilişkisini düzeltme ihtiyacı hissetti.

Fakat *Blast*'in ve manifestolarının yankılarını kaydedecek olan tek tür roman değildi. Onlara daha uygun olan tür Pound'un, *Blast*'in her iki sayısında da açıkça kullandığı ve *Blast II*' nin yayınlanmasından hemen önce ölen Fransız heykeltıraşın hatıratı olan *Gaudier-Brzeska: Bir Hatırat*'ı idi.²³⁵ "Anavatana Ölüm. Henri Gaudier-Brzeska: Kahramanlık adına iki adet tanıtımdan ve yıllarca süren savaştan sonra, Henri Gaudier-Brzeska, 5 Haziran, 1915'te, Neuville Cad-desi'nde ölü bulundu" (*Blast ii*, 34); bu, aslında, kutu içerisine konulmuş olunan bir duyuruydu ve de oldukça duygusuz olan bir dergideki nadir duygusal anlardan bir tanesiydi de. İlki 1916'da ve ikincisi daha sonradan eklenmiş olunan bazı maddelerle 1970'de yeniden ortaya çıkartılan *Hatırat*, bu orijinal ölüm duyurusunun yeniden üretilmesiyle başlar. Fakat yeniden üretmek ya da alıntı yapmak, bir kez daha, Pound'un genç arkadaşının heykelsel ve edebi kalıntılarını bir araya getirmek adına bir çaba olarak, bütün metnin başlıca tekniği haline gelmişti. Kullanılan materyaller arasından en önemli olanları, Gaudier'in, *Blast* dergisinde yazmış ve yayınlamış olduklarıdır. Mesela, "Gaudier-Brzeska Girdabı," kendi bütünlüğü içerisinde yeniden üretilmiş ve ikinci bir "Girdap" olarak *Blast II*' deki ölüm fermanını önceleyerek "siperlerin içerisinde" yazılmıştı. Burada, Pound, ölü arkadaşını çevreleyen materyal kolâjın içerisine manifestoyu sokarak onu yeniden kullanır.

235 Ezra Pound, *Gaudier-Brzeska: A Memoir* (New York: New Directions, 1970).

Pound, harfler ve gazete makaleleri kullanır, heykeltıraş fotoğraflarını yeniden üretir ve Gaudier'in hayatının genç yaşlarındaki bazı olayları yeniden üretir. Ortaya çıkan sonuç, Pound'un tarzının en başlıca olan örneğidir: Hiçbir geçiş olmadan, ortaya çıkartılan materyalin, bir kolâj şeklinde düzenlenmesidir. Pound'un çırpıntılı kolâj tarzı ve manifesto arasında da belli bir akrabalık bulunabilir. Gaudier'in manifestoları gibi, Pound'un *Hatıratı* da, aniden üretilmiştir, sıkıştırılmıştır ve sentezlenmiştir. Bu manifestolar gibi, o da, parataktik bir düzen içindeki geçişler ve açıklamalarla ilgilenmez. Derinlik yerine, hızlı bir ateş parlaması gibi birbirini kovalayan terimleri ve düşünceleri kırık bir yüzey üzerinde düzenler.

Fakat Pound'un, Gaudier'in manifestolarını yeniden üretmesi ve taklit etmesi, belirli bir projenin hizmetindedir, yani, her ne kadar Pound, ölü arkadaşının yeniden bir bütün haline getirilmeyeceğini biliyor olsa da, ölü bir yoldaşın kalıntılarını yeniden bir araya getirmektedir. Pound, bu anı işiyle uğraşıyor olsa da, *Hatırat'*ını merkezi bir noktada toparlamaktan kaçınır, bunun yerine, önemleri ne kadar az olsa da ve kendi farz edilen konusunu birden çok kereler kaybediyor olsa da, farklı materyal hurdalarını takip eder. Başlangıçta, okuyucuya, "Vortisizm hakkında bir kitap yazmam gerekirdi ve bu kitapta onun [Gaudier] birçok bölümü doldurması gerekirdi" der (19). Aslında, *Hatırat*, gelecekçilik, empresyonizm ve kübizm gibi Vortisizm hakkındaki oldukça uzun olan birikimler içerir. Dolayısıyla, bütün metin, Gaudier'in olduğu kadar Vortisizm hakkında da bir hatırat sayılabilir. Bu açıdan bakıldığında, manifestoların geniş oranda yeniden üretilmelerinin belirli bir önemi vardır. Vortisist manifestolar, yeniden üretilirler ama aynı zamanda da, yeniden çerçevelenirler; unutulmadan kurtarılırlar ama aynı zamanda da, bir hatırlama eylemi içinde kendi

gelecekçiliklerini koruyan başka bir türe, bir hatıratı dö-nüştürülürler. Muhtemelen, bu durum, manifestoya dair olarak Pound'un en sinsi gerici kuvvet stratejisidir: Onu, geçmişte güvenli bir şekilde tutan bir arkeolojinin, bir tarihin, bir hatıratın parçası haline getirir. Manifesto'nun gelecekçiliği, geleceğin cenazesinin başlıca bileşeni olarak yüzünü tarihe doğru geri çevirmiştir.

GERİ KUVVETÇİLİĞİN SİYASETİ

Manifesto'nun gerici bir kuvvet içermesi, yalnızca, edebi forma ait sorun değildir, aynı zamanda da, siyasi ve ideolojik bir mahkûmiyettir; aslında, zamanın en ağır siyasi sorunları, yani, Mussolini, Hitler, Sorel, T.E.Hulme ve Marinetti de dâhil olmak üzere, Lewis ve Pound'un etrafındakilerin yazılarını ve düşüncelerini anlattıkları anlamındaki komünizm, Bolşeviklik ve faşizm ile örülmüş durumdadır. Önemli bir makalesinde, Anderson, evrim fikrinin, kendisinin, modernizmin ufkunu yarattığını söyler.²³⁶ Bu durum, başka hiçbir yerde, *Blast* ve onu takip eden süreç içinde olduğu şeklinden daha doğru bir şekle sahip değildir, fakat başka hiçbir yerde de, devrim kavramı ile bir arada tutulan -siyasi, toplumsal, estetik, ideolojik- farklı iplikleri birbirinden ayırmak bu kadar zor olmamıştır. Gerici kuvvetçiliğin sağladığı ideolojik desteği anlamak için modernizmin, siyasi boyutuna, gelecekçi avangard ve Vortisist gerici kuvvete geri dönmemiz gerekir. Onlar da, manifestonun, çeşitli sayıdaki, iyi ve kötü kullanımlarıyla, erken yirminci yüzyılın, bu kadar açık bir şekilde, siyasi ve ideolojik bir şekilde kullanılmasıyla ilişkilidirler.

Manifesto'nun siyasi ve ideolojik yükü, *Manifesto'dan*

236 Perry Anderson, "Modernism and Revolution," *Marxism and the Interpretation of Culture*, ed. ve önsöz Cary Nelson ve Lawrence Grossberg (Chicago: University of Chicago Press, 1988).

avangard manifestoya geçişin ne kadar şaşırtıcı olduğunu fark ettiğimizde ortaya çıkar, bu şaşırtıcı bir durumdur, çünkü sosyalizmin elindeki bir türden Marinetti gibi protofaşist tarafından kullanılan başka bir türe geçişin nasıl olacağını anlatır. Mesela, Ezra Pound, faşizmi, yalnızca, siyasi bir öğreti olarak değil, aynı zamanda da, Mussolini'nin eylemsel konuşmasını ve vahşi bir şekildeki aşağılamasını takip etti; Pound'un, Radyo Rome'da yarattığı farfara (bir tanesinde, *Blast'e* döner ve yarı lütfeder bir şekilde, onu, "bir dergi ya da bir manifesto" olarak tanımlar)²³⁷ kışkırtıcı konuşma sanatındaki çeşitli durumsal çalışmalardanır.²³⁸ Lewis, Pound'u, "doğmuş bir devrimci, yazılı kelimenin Trotsky'yi"²³⁹ olarak tanımlamıştır. Aslında, Pound, 1935 yılında, İtalya'da yazmış olduğu ve en kötü üne sahip el yazmasında, konuşma ve eylemin mükemmel bir birleşimini oluşturacak olan bir çeşit kışkırtılmış aşağılamayı teori haline getirdi: *Jefferson ve/ya da Mussolini: L'Idée Statale, Gördüğüm Şekliyle Faşizm, Ezra Pound tarafından, İradeye Dayalı Ekonomi*.²⁴⁰ Bu el yazması, kendi başlığında yer alan iki ismin bir araya getirilmesiyle oluşan faşist İtalya'nın, Amerika'ya satılma çabasıydı. Bu el yazması, Jefferson ve Mussolini arasındaki çapraz-tarihsel bir akrabalık için farz olan bir tartışma yaratırken, eninde sonunda, birazcık da Konfüçyüs'ün savrulduğu Amerikan, Rus ve faşist devrimler üçgeniyle oluşmuş olunan karşılaştırmalı devrime ait bir çalışmaydı. Pound'un iddia ettiği gibi bu üç devrim, teknik anlamda yönetmek için bir devlet kurmak ya da bir bürokrasi işletmek amacıyla

237 Pound, "Ezra Pound Speaking," 107.

238 Pound'un, İmagizmi ve radyoyu kullanması arasındaki ilişkinin şaşırtıcı bir şekilde tartışılması için, bakınız Daniel Tiffany'nin *Radio Corpse: Imagism and the Cryptaesthetic of Ezra Pound* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1995), 221ff.

239 Lewis, *Blasting and Bombarding*, 288.

240 Ezra Pound, *Jefferson and/or Mussolini: L'Idée Statale, Fascism as I have Seen It, by Ezra Pound, Volitionist Economics* (New York: Liveright, 1970).

değildiler, yalnızca, zaten var olan yapıların darbeyle ortadan kaldırılmasıyla alakalıydılar.

Bu metnin içeriği kadar şekli de önemliydi. *Cantos* ve *Hatırat* gibi, *Jefferson ve/ya da Mussolini* de parataktik bir kolâjdır; Pound'un kendisi bu durumu şöyle itiraf eder: "Bu cümleleri, tek, çizgisel ve kıyassal bir düzenleme içine koymuyorum" (28). *Jefferson ve/ya da Mussolini*, aynı zamanda da, manifestoların eylemsel konuşmaları hakkında bir uzlaşmanın nasıl olacağını da gösterir. Pound, Jefferson'u, Bağımsızlık Bildirgesi'nin temel yazarı olarak görür ve "sözlü formülasyonları araçlar" olarak kullanan konuşma eylemlerini yaratmış olmakla nitelendirir (62). Her üç devrimde de, Pound'un nitelediği gibi, "DOLAYSIZ EYLEM" ile güdülenmiştir ve bu eyleme katılan bir dil içerisinde açıklanır. Pound'a göre, böylesi bir konuşma eylemi farklı şekillere sahip olabilir. Faşist bir kışkırtmaya sahiptir, fakat aynı zamanda da, Bildirge'yi de niteler. Sonuç olarak, eylem konuşması başka bir ifadesini, Lenin'in devrimci söyleminde de bulur. Konuşma eyleminin her üç figürü ve şekli de, aynen Pound'un ısrar ettiği gibi, gerçekten de devrimcidirler ve kendi zamanları ve mekânları için doğru olan devrimi kundaklamışlardır; Mussolini, Jefferson'un Amerika için ve Lenin'in Rusya için yapmış olduğu şeyi İtalya için yapmıştır. Aslında "ve/veya" çözümlemesi bir zıtlıktan daha ziyade bir eşitliğin altını çizer; evrensel standartlar tarafından değil, yerel gereklilikler tarafından belirlenmiş olan eşit derecede geçerli olan metotlardır. "Ve/veya" en mükemmel faşist çözümleme olarak görülebilir, sundukları çözümler, farz edilen bir şekilde, ideoloji meseleleri tarafından değil, bölgesel ve ulusal tuhaflıklar tarafından zorla ortaya konulan parlamenterlik krizi için eşit derecede yarar sağlayan sebebidir.

Büyük Savaşı takip eden iki on yıllık dönem boyunca,

Lewis, estetik gerici-kuvvetçiliğinin siyasetini, Pound'un ya/ya da'sını hatırlatan bir şekilde açıkladı. En kötü üne sahip olan ve en açık şekilde faşist olan açıklamaları, dolaysız bir şekilde İngiltere için uygulanamasa da, halen, saygı görmeyi hak eden karizmatik bir liderin dengeli bir tavrını sunan *Hitler* kitabında da bulunabilirler. Lewis'in basılır basılmaz büyük bir pişmanlık duyduğu *Hitler* kitabı, yalnızca, Lewis'in geri çekme ihtiyacı duymadığı siyasal yazılardan oluşan bir buz dağının tepesinin uç noktasıdır. Gerici kuvvetçiliğin siyasal koordinatlarını en açık şekilde ortaya nasıl koymuş olduğu *Batılı İnsan* (1927) ve *Yönetilme Sanatı* (1926) gibi metinlerde bulunulabilir.²⁴¹

Pound gibi, Lewis de, devrimi modernizmin kaçınılmaz ufku olarak görür -"Günümüzdeki ciddi siyasetin hepsi devrimcidir" (17)- ve daha da ileride, Bolşevik Devrimi'ni bunun nasıl yapılabilineceğine dair bir yöntem olarak niteleyer: "Özette de belirttiğim gibi, Sovyetik sistemin en iyisi olduğunu düşünüyorum. Muhteşem bir şekilde, Avrupa'nın bütün geçmişiyle olan ilişkisini kopartmıştır" (320). Aynı şekilde, Lewis, çoğu zaman kabul eden bir tavırla, Marx, Karl Kautsky, Lenin, Shaw ve Bertrand Russell da dâhil olmak üzere birçok sosyalist teoriden alıntı yapar ve "bugünkü herhangi bir devrim... sosyalist eylem üzerine inşa edilmelidir ve belli bir ölçüde de ona dayanarak bir başlangıç yapmalıdır. Bu durum, faşist bir hareket ya da darbe için olduğu kadar başka her şey için de geçerlidir" (18).²⁴² Aynı zamanda, Lewis, Marinetti, Mussolini ve Marxizmin basit bir bileşimine dayanan bir Bolşevizme karşı başka bir seçeneğin

241 Wyndham Lewis, *The Art of Being Ruled*, ed. son söz ve notlar Reed Way Dasenbrock (Santa Rosa, CA: Black Sparrow Press, 1989)' Lewis, *Time and Western Man*, ed. Paul Edwards (Santa Rosa, CA: Black Sparrow Press, 1993).

242 Eliot, manifesto tarafından yönlendirilen devrimci gelecekçiliği, geçmişe bakan makaleleri aracılığıyla, özellikle de, *Tradition and the Individual Talent* (1919).

var olabilmesini de araştırır: “*Facismo*, Marxizmin kuyruğuna ya da kafasına sokulmuş olunan gösterişli bir Marinetti’ci tavır aracılığıyla gelişmek demektir. Bu makalesinin de göstereceği gibi, anglo-sakson ve sömürge ülkeler için en uygun rejim sosyalizmdir” (321). Tekrar edelim ki, faşizmin aritmetiğini oluşturan ve/veya formülüdür.

Marinetti ve Mussolini’nin de yaptığı gibi, Lewis’in de sosyalizmden faşizme geçişi, Sorel tarafından gerçekleştirilmiştir. Lewis’in ısrar ettiği gibi, “Bütün çağdaş siyasal düşüncenin en önemli kişisi”, *Blast*’in arkasındaki teorisyenlerin çevirilerini de yapmış olan T.E.Hulme tarafından doldurulmuş olunan George Sorel’dır (119). *Blast*’in birçok üyesi tarafından büyük bir saygı duyulan Hulme, Kıtasal estetiği, siyaseti ve felsefeyi, özellikle de, *Empati ve Soyutlama*’sı, soyut sanatın mihenk taşı haline gelmiş olan Henri Bergson ve Wilhelm Worringer’in yazılarını İngilizceye çevirerek oraya taşınmasında oldukça etkili olan isimdi. *Blast*’te ifade edilen birçok estetik öğretisi, Worringer ve Hulme’un Bergson eleştirisinde de bulunulabilir. Bu estetik etki, Hulme’un, Sorel’in *Şiddet Üzerine Düşünceler* kitabını çevirmesiyle ve Fransız faşist ve protofaşist basın ile girmiş olduğu ilişkiyle, buradaki anlamı protofaşist olan, siyasi fikirler tarafından yaratılır.

Kıtasal faşistler gibi, Lewis de, kendisini devrimci modernizm içine yerleştirdi fakat bulabildiği her yerde bu devrimci modernliğin sonuçlarını elde etmeye ve azaltmaya çalıştı. Bu edinim, oligarşik bir devrimin çelişkili şeklini aldı: “Devrim... toplumun çoğunluğunun yapabileceği bir iş değildir” (120) diyerek, “yenilikten yana, yaratıcı olan küçük bir zümrenin, modern dünyanın bütün mayasından sorumlu” olduğunu söyledi. Lewis, halen devrimci modernliğe saygı duyan “dünyanın mayası”nın en merkezi etkenlerinin, yani, toplumsal devrimin gerçekleşimini, kitlesel demokrasiyi

ve endüstriyelleşmeyi inkâr eder; bunun yerine, devrim faaliyetini yapabilecek olanları temiz bir şekilde hapsedilmiş olunan bir elit ile sınırlandırır. Daha Makyavelci bir tavırla, birçok insanın, kendi kaderlerini idare etmekten daha ziyade, yönetilmek ihtiyacı duyduğunu ve istediğini söyler. Lewis'e göre, bu durum, Mussolini'nin Roma yürüyüşünde olduğu kadar Bolşevik devrimi için de geçerlidir. Hem Lenin, hem de Mussolini, kendilerini avangardın mızrak ucu olarak ya da yalnızca II Duce olarak sunuyor olsalar da, devrimci bir azınlığa aittiler. Azınlığın yaptığı bu aristokratik devrime, Lewis'in, *Blast*'te ifade ediyor olduğu sanatsal bireyselliğin siyasi yüzünde de rastlanabilir.

Lewis, her tarafta, kendisini, José Ortega y Gasset'in "kitlelerin ayaklanması" olarak adlandırdığı şeyle, yani, kitlesel demokrasi, kitlesel savaş, kitlesel devrim, kolektif sanat hareketleri ile karşı karşıya buldu.²⁴³ Fakat yine her tarafta da, Lewis, kendisini, bütün bu kitlelere karşı çıkan bir tekillik ve yalnızlık içerisinde ortaya sundu. Bu noktada, Lewis'in gerici kuvvetçiliği ve estetizmi arasındaki fark ortaya çıkar. Lewis gibi, Mallarmé'den Wilde'a kadar birçok estetikçi, duran narin eserlerini kitlelere karşı bir tavır içerisinde konumlandırıdılar. Fakat onlar için, bu durum, dizgilenmiş romanlar ve dergiler gibi geniş bir şekilde yayınlanan sanat eserlerinden çekinmek anlamına da geliyordu. Tam tersi bir şekilde, Lewis için, kitle fikri, Bolşevik kitle devriminden, Birinci Dünya Savaşı'na kadarki her şeyle yeniden ilişkilendirilmişti. Bir estetik artığı olmanın ötesinde, Lewis'in metni, kendisinin, olağanüstü bir şey, tekil bir sanatçı ve siyasi bir lider olarak yönetmek istediği erken yirminci yüzyıldaki kitlelere karşı dolaysız bir tepki içinde hazırlandı.

Lewis devrim fikrini sınırlandırırken, aynı zamanda da, eyleme dayanan bir felsefeye ve estetiğe doğru yönelmeye

243 José Ortega y Gasset, *The Revolt of the Masses* (Notre Dame, IN: University of Notre Dame Press, 1985).

başladı. Faşizm ile olan siyasi yakınlığı göz ardı edilirse, Marinetti, geleceğe yönelmiş bir avangarda ve bir ilerlemeye saplanırken, Lewis, böyle bir gelişmeyi durdurabilecek olan, yavaşlatabilecek ve engelleyebilecek olan her şeyi yaptı. Mussolini'nin, etkilerini elde etmek için devrim fikrini kabul etmesi gibi, Lewis de, manifesto türünü sonuçlarını elde edebilmek için benimsedi.

AHLAK ÖTESİ ANLAMıyla Hiciv

Lewis'in yirmili ve otuzlu yıllardaki yazıları, kendisinin, modernist edebiyata karşı göstermiş olduğu gerici kuvvete ait olan duruşunu, geniş terimler ve teoriler aracılığıyla geliştirir ve açar. *Zaman ve Batılı İnsan* (1927), Joyce, Stein, Pound, Eliot, Proust, Lawrence ve Hemingway de dâhil olmak üzere kanon haline gelmiş olan "yüksek" modernistler anlamındaki "iyi" modernizmin bütün temsilcilerini ele alır.²⁴⁴ Buradaki işlevsel terim, "zaman", "zaman kültü" ya da "zaman aklı"dır ve bu kategori altında kapsanan olayın menzili gerçekten de şaşırtıcıdır: Proust gibi romancıların saplantı haline getirmiş oldukları hafıza, Pound'un "antika ve romantik eğilimleri" (38); ve Joyce'un bitmeyen kelime akışı tekniği, "disipline edilmemiş hayattan dökülen akıcı malzemesi" (112). "Zaman aklı," yalnızca, hafıza saplantısını değil, aynı zamanda da, süreçler, değişimler, durağansızlık, şekilsizlik ve akış ile ilgili olan her şeye de tekabül eder. Formel bir disiplin eksikliğiyle tanımlanabilecek olan zaman aklının böylesi bir şekilde

244 *Time and Western Man*'de, Lewis, faşizmi aşırı coşkulu bir şekilde kucaklayarak, liberal demokrasiyi çok çabuk bir şekilde sattığını itiraf edip, siyasi bir şekilde sözünden geri döner. "The Art of Being Ruled"u (1925) yazdıgımdan beri, o zaman 'demokrasi' olarak adlandırdığım şeyle ilgili olan görüşümü değiştirdim. Bugün, kendimi farklı bir şekilde ifade etmeliyim. Zannedersenem, terimi, Reklamlar'ın büyüleyici etkileri aracılığıyla histerik bir embesillik içerisinde hipnotize edilmiş demokratik kitleler olarak tanımlanan kalabalığı tanımlamak için 'demokrasi' kavramını çok gevşek bir anlamda kullandım" (25).

estetikleşmesinin başka bir karşılığı, Darwin'in evrimciliği ve Einstein'ın görecelilik teorisi de dâhil olmak üzere, fikirlerini, sıvı ve durağansızlık üzerine olan teorilerden ödünç alan Russell ve Sprengler'in felsefelerinde mevcuttur. Fakat zaman akli, felsefe ve sanatı birleştiren, yani, yaratıcı evrim fikrini, görecelilik, öznellik, akış ve hafıza gibi kavramlar etrafında dönmesini sağlayan bir figür olan Bergson'un felsefesinde özetlenmiştir. Burada, bu kıvrık ve sentetik metnin gerçek görevine, yani, "zaman"ın, moderniteyi örgütlediği oranda ilerleme veya ilerideki zaman fikrinin olduğu yerde duruyor olduğu gerçeğine yaklaşılmaya başlıyoruz: "Zaman-öğretisi kadar başka hiçbir öğretisi, devrimci insansal dönüşümünün ve sonsuz 'İlerleme'nin yüzyıllık siyasetinin amacına kendisini bu denli teslim etmemiştir" (422). Artık, Sorel ve Mussolini bile "saf-kan bergsoncu" olarak nitelendirilirler ve "zaman akli," edebi modernizmden, modernitenin gelecekçi, ilerlemeci yüzyıllık davasına kadar uzanır.

Lewis'in, Stein ve Spengler, Chaplin ve Proust, Joyce ve Russell, Einstein ve Mussolini'nin, aynı "zaman akli"ni paylaştıklarına bizi inandırmak adına yaptığı inanması güç tartışmadan daha da önemli olan şey, "zaman" kavramının kendisinin soyutlanmasıdır. Lewis, radikal modernizmin ve modernitenin sonuçlarını elde etmek istediği bir kalkan oluşturur. Gericici kuvvet fikri, Lewis'in, modernite ve modernizm de dâhil olmak üzere "zaman akli"nin her şeyi kapsayan doğasına dair neden bu kadar geniş kapsamlı bir terim oluşturma arzusunda olduğunu açıklar. Tyrus Miller, Lewis'in eserlerini "geç modernizm"²⁴⁵ olarak tanımladı. Bu geçlik ya da geç kalınlık fikrini, yalnızca, geride duran, kasıtlı olarak arka planda olan bir şey olarak değil, aynı zamanda da, korumacı bir saldırganlığı da kapsayan bir tavır

245 Tyrus Miller, *Late Modernism: Politics, Fiction and the Arts Between the World Wars* (Berkeley: University of California Press, 1999), 19ff.

olarak gerici kuvvet olarak adlandırdığım şeye ait bir tanım olarak ele almak isterim.

Miller'ın yaptığı tartışmanın temelinde olan ve sanat alanında Lewis'in gerici kuvvetçiliğini oluşturan hiciv kavramı ele alındığı zaman, böylesi bir tartışma, belirli bir açıklık içerisinde ancak yapılabilir. *Blast*'in çelişkili deneyimlerinden sonra, Lewis, kendi edebi eylemini yeniden düşündü ve hiciv kavramı adı altında *Sanatsız Adam*'daki (1934) geri-kuvvetçi sanat için tam-geliştirilmiş olan bir edebiyat programı oluşturdu. Lewis'in hiciv tanımı, bu türün genel anlamı ile çok küçük bir ortak noktaya sahiptir ve sadece kendi siyasi ve estetik evreni içerisindeyken bir anlam taşır. Hiciv, ilerici ve yüzyıllık-olan-modernist yönetime karşı, modernite, manifesto ve devrime adım adım karşı çıkan bir anti-eylem sanatı ortaya koyar: "Bu kitabı, çağdaş sanata ait bir savunma olarak tanımlayabiliriz" (13). Her ne kadar, Lewis'in hiciv olarak tanımladığı şey, bu türün genel özelliklerini içeriyor olsa da -grotesk sapmalar yaratarak; kusurları ve özellikleri abartarak, genel kaniya ve normal olana karşı sözsüz bir anlayış ortaya çıkartarak- kullanıyor olduğu hiciv, gerici kuvvet sanatı için kullanılan genel bir isimdir. Hiciv, Lewis'in gerici-kuvvetçiliğine ait olan farklı unsurları bir edebi form içinde bir araya getirir.

Bir savunma oluşumu olarak hiciv, değer yargılarını çevreleyen ifadelerin ve çözümlemelerin ev sahipliğini yapmaktadır. Lewis, estetikçiliği, Pater'den, Wilde ve Gide'e kadar, "ahlakçıların üç ardışık neslini - kendilerini kaybetmiş olan ahlakçılar" olarak niteler (145). Fakat ahlakçılık, sadece, estetikçiliğin ötesine gidebilir. Geleceğin tarihçisini düşleyerek, Lewis, edebiyat tarihini, ahlakçılığın farklı çeşitlerinin dizgisi, yaramaz ve "kötü" ahlakçılık veya görev sahibi ve iyi ahlakçılık olarak sunar: "O [geleceğin tarihçisi], 'yaramaz' yüzyılın büyük sonu olarak Wilde'in savunduğu

davayı anlayacaktır - ve daha sonra, Sosyalist sistem-yazıcılığının on dört yıllık monotonluğunu - ve daha sonra, savaşı - ve daha da sonra, ortaya çıkan daha fazla 'yaramazlığı' görecektir. Muhtemelen, düşünecektir ki -'insanlar, kemiklerine kadar ahlakçı bir şekilde buradaydılar, bir tanesi çocukça bir şekilde isyankâr, diğeri kör bir şekilde meşgul olan iki çeşit ifadeye sahiptiler'" (148). Hem estetikçilik hem de manifesto -ya da "sistem-yazıcılığı"- "yaramaz" ve "meşgul" olarak iyi ve kötünün sonsuz gidişi gelişi içerisinde ahlakçıydılar. Başka zamanlarda ise, Lewis, Marxizmi, "anti-sanat" olarak niteleyecek kadar berbat bir sanat üretmekle suçlayacaktır -"bizim *kötümüz*, hiçbir zaman, onların kötüsü kadar olmadı" der bir yerlerde- fakat kötülük ve ahlaki değer, sanatın zarar görmesinden başka bir şey sağlamaz.

Lewis'in, ahlaki ve siyasi anlamda, hicvin kendisini değer kavramından ayırmaya çalışması bu sebepten kaynaklanır. "Hiciv" kelimesinin anlamının, geleneksel olarak, içsel ve dışsal değer yargılamaları ve ahlakçılık ile iç içe olmasından dolayı, böylesi bir ayırma çabası, Lewis'in en sezgisel stratejisidir. "Hiciv gerçek midir?" başlıklı yazısını, "Ahlaktan yana olanın -her ne şekilde olursa olsun- bize, bir siyasetçi kadar sorun -her ne şekilde olursa olsun- yaratabileceği kesindir" (107) ve "Dolayısıyla, artık, Hiciv, etiksel olmayan hiçbir açıklamayla ilişkisi kurulmadan yargılanabilir" şeklinde bir gözlem yaparak sonuçlandırır (111). Hiciv ve onunla birlikte modernist sanat da, tamamen, yargı sorunundan çıkartılmalıdır ve sert, objektif, sabit, soyut ve değer yargılarından bağımsız bir hale getirilmelidir. Lewis, "metafizik hiciv" (232) kelimesini kullanır fakat daha doğru bir tavırla ifade edecek olursa, "ahlak-ötesinde anlamıyla hiciv" tabirini kullanması gerekir. Değerin ötesindeki bu metafiziksel sanat -ve Lewis bunun hakkında oldukça açık bir şekilde Nietzscheci terimlerle düşünür- ahlaki "yara-

mazlık"ın ve siyasi ahlakçılığın birbirine karışmasından, sosyalist ve faşist devrimlerden, kolektif avangardlardan ve sosyalist sistemler ve manifestolardan çıkmak için son ve nihai olan tek yerdir. "İyinin ve kötünün ötesinde" fikri, *Yönetilme Sanatı*'nın son bölümünde, Lewis'in Nietzscheci bir tire ile "ne 'iyi' ne de 'kötü' bir Avrupalı – fakat 'iyi ve kötü bir Avrupalı'nın ötesinde' diyerek kendisinin tanımını yapması", "Eylemin ve Tepkinin Ötesinde" başlıklı bölümde de oldukça sık bir şekilde karşımıza çıkar (359). Bu metafizik ya da iyi ve kötünün ötesindeki durum, manifesto modernizminin olduğu kadar yüksek modernizmin de ele almayı umduğu yerdir; başka bir deyişle, hiciv, artık, modernitenin "büyük tahkiyesi [récit]" olarak tanımlayabileceğimiz şeyi asabilme niyetinde olan ve dolayısıyla da Lewis'in mutlak gerikuvvetçiliğe ait olan yanılığını da barındırır.

Lewis, parçalara dayanan modernizmin bir sınır durumudur çünkü modernizmi ve etkisini sınırlandırmakla çok meşgul ve bir geç ve gerici kuvvet modernisti olarak, modernizmi sonlandırmak için de bir o kadar meraklıydı. Bizi ilgilendiren şey, bu sınır çizme hakkını kendisinde bulabilme konusunda haklı olup olmadığı değil, buna çabalamış olmasıdır. Lewis, "modernizm" terimini çoğaltmak için bir durum çalışması yapar ve modernizmlerin mutlu bir çoğulluğunu sunmak değil, "iyi" ve ya "yüksek" modernizm ve "kötü" veya manifesto modernizmi arasındaki çatışmayı ortaya serer. Kendisini, bu ikisine "ve/veya" ve aynı zamanda da, "ötesi" ve "ne... ne de..." olarak sunmak isteyen -iyi ya da kötü modernizm ya da iyi ve kötü modernizmin ötesi-gerici kuvvet modernizmi olarak üçüncü bir terimin de eklenmesi gerekir.

Fakat bize göre, Lewis'in hicvi, sıkıcı, grotesk bozumlarla dolu olmasından dolayı, saldırgan klişeler, ırkçı portreler, hükmedici nitelendirmeler, cinsiyetçi saplantılar ve yorucu

tekrarlamaların ötesindeki iyi ve kötünün ötesinde başka bir çözüm sunamaz. Kötü modernizmden daha da kötüsüne gitmeye çalışma isteği, muhtemelen, Lewis'in nihai çabasıydı. Lewis, iyinin ve kötünün ötesine geçemedi fakat çirkin bir şeyler yaratmayı başardı: *Blast*'in ve homeopatik gerici-kuvvetçiliğinin yüzünü geçmişe dönmüş bir şekilde hiç de kötü olmadığını bize inandıran ve de gerçekten ahlaksız olan bir modernizm.

BÖLÜM 3

GENİŞ AVANGARD

8.

DADA VE AVANGARDIN ENTERNASYOLİZMİ

Büyük Savaş'ın Avrupa avangardı üzerinde iki farklı etkisi oldu. Bir yandan, İtalyan ve Rus gelecekçiliğinin, Alman Dışavurumculuğunun ve İngiliz Vortisizmin ulusal kimikleştirmelerini yoğunlaştırdı. İtalya'nın savaşa girmesine ait olan gelecekçi kışkırtma, savaş propagandasıyla çakışan bir avangardın en aşırı uçtaki örneğiydi, fakat Alman Dışavurumculuğu ve İngiliz Vortisizmi, savaşın ulusalcılığına doğru yönlendirilmişlerdi. En önemli dışavurumcu dergi olan *Der Strum*, Berlin'deki savaşı destekledi ve basit bir propagandadan uzaklaşan *Blast*'ın savaş sayısı, ulusal ve basmakalıp başlık ve cümlelerle doluydu.²⁴⁶ Diğer yandan, Büyük Savaş, bu ulusalcılığa karşı çıkan hareketlere yol açtı. Döneminin ulusal olmayan ve ulusalcılığa karşı olan tek sanat akımı muhtemelen Dada idi. Amerikalı Dadaist Walter Conrad Arensberg, Dada'nın Amerikalı, Rus, İspanyol, İsveçli, Alman, Fransız, Belçikalı, Norveçli, İsviçreli, Monegasyalı olduğunu söyledi;²⁴⁷ Theo van Doesburg isimli bir Alman Dadaist, "Özü itibariyle, Dada her yerde aynıdır, yalnızca, açıklamalarında farklılıklar vardır. Fransa'da... Dada, en düşünce sahibi olan sanat akımıdır. Almanya'da... daha siyasidir, Amerika'da ise daha pratiktir ve yapıcıdır"²⁴⁸ demişti. Fakat Dadaist olmayan birçokları, bu enternasyonalizme, ulusal gözler aracılığıyla bakmayı seçtiler. Paris'te, Dada, ya Alman ya da Amerikalı olarak görülüyordu ve

246 *Blast* IP'nin savaş propagandası anlamındaki detaylı bir analizi için, bakınız, Peppis, *Literature, Politics and the English Avantgarde*, 96ff.

247 Walter Conrad Arensberg, "Dada is American," *Dada Total: Manifeste, Aktionen, Texte, Bilder*, Angela Merte'nin de yardımlarıyla ed. Karl Riha ve Jörgen Schäfer (Stuttgart: Reclam, 1994), 188'de.

248 Theo van Doesburg, "Characteristic of Dadaism," çev. Hansjürgen Bulkovski, *Dada Total*, 181'de.

Amerika'da ise, Fransız olarak algılanıyordu, Berlin'de ise bir İsviçreli, İsviçre'de ise -sabit kaldığı düşünülen tek özelliği ithal edilmiş, yerel olmayan ve yabancı oluşu olan- Fransız, Romanyalı ve Alman olarak görülüyordu.

Fakat bu ulus-ötesi karmaşalıklar, Dada denilen ve ele geçirilemeyen bu olayı oluşturan insanların ve şehirlerin, karmaşık ağının yüzeyini, ancak, kazıyabiliyorlardı. Dada dergileri ve yayınları, Kuzey ve Güney Amerika, Doğu Asya ve Avrupa'ya kadar uzanan bir ağ olarak, Zagreb, Zürih, Varşova, Weimar, Viyana, Triest, The Hague, Tarrenz, Tiflis, Tokyo, São Paulo, Santiago de Chile, Roma, Prag, Paris, Okayama, New York, Münih, Madrid, Mantua, Leiden, Ljubliana, Kraków, Hanover, Geneva, Florence, Cologne, Bükreş, Buenos Aires, Brüksel, Berlin, Barselona ve Antwerp şehirlerinde yayınlanıyordu.²⁴⁹ Dada, ulus-devletin hayal ettiği sınırlarını, çok dilli ve ulusal olmayan bir yöne doğru yeniden yönlendirmiş olarak ithal edilmiş ve geçici bir olay olarak her yerdeydi.²⁵⁰ Ulusalsızlaştırma olarak adlandırılabilinecek bütün bir program, Dada'nın ismi içerisinde de mevcuttur. Dilin öncesine ait gri bir alandan türeyen bir kelime olarak, Dada, henüz dilbilimine ait bir kod tarafından tamamlanmamış bir "saf" ses şiirine karşı olan Dadaist ilgiyi şekillendiren açıklayıcı bir dil ve saf bir ses arasında bir şeydir.²⁵¹ Birçok Dadaistin göstermekten yorulmadıkları gibi, Dada'nın, Romanca, Rusça, Fransızca, Almanca ve İtalyanca anlamları vardır. Fakat "Dada" hakkındaki en iyi şey, hiçbir merkezi dil içerisinde bir anlama sahip olmamasıydı: Hiçbir tanesine ait olmadan farklı dillerin

249 Bu liste, *Dada Global*, ed. Raimund Meyer (Zürich: Limmat Verlag, 1994)'a dayalıdır.

250 Bakınız, Anderson, *Imagined Communities*.

251 Uluslararası bir Dadaist olan Duchamp'ın tartışılması için, bakınız, T.J.Demos'un "Duchamp's *Boîte-en-valise*: Between Institutional Acculturation and Geopolitical Displacement," *Grey Room* 8 (2002): 6-73.

kıyılarında dolanan anlamsız bir kelimedir.

Burada, Dada'nın milliyetçilikle olan çetrefilli ilişkisi, İtalyan ve Rus gelecekçiliği ve İngiliz Vortisizminin birbiriyle ilişkilendirecek olan karşılaştırmalı bir çalışması kendisini ortaya koyar. Mesela, Dada Amerika, Dada Slovenya veya Dada Almanya ve Dada Japonya, bazı ilginç öngörülerde bulunabilir fakat genel bir yöntembilim olarak çok az bir anlama sahiptir, çünkü burada ele alınan olay, ulusal kimikleştirmelerle elde edilmiştir. Dada'nın enternasyonalizmi yalnızca ulus-devletlerin renk kodları ile donanmış olan zemin haritasının üzerinde yüzen olumsuz bir kategori değildir. Dada, ulus-devletler ve diller ile değil, şehirleri birbirleriyle birleştiren bir ağ figürü ile tanımlanabilecek olan bir enternasyonalizm tanımlamaya çalıştı. Ağ figürü, aynı zamanda da, Dada'nın kökeni ve merkezini aramanın ne kadar zor ve yersiz olduğunu gösterir. Kimin böyle bir kelimeyle ortaya çıktığını ya da bu kelimenin ne zaman ortaya çıkartılmış olduğu hakkında asla anlaşılamadılar ve Dadaistlerin hareketi tanımlamayı reddetmeleri, başlıca rakipleri arasında, New York, Santiago, Bükreş, Paris ve Zürih gibi şehirlerin olduğu kendi kökenine ait çoğul bir anlatının oluşmasına neden oldu.²⁵² Bu yüzden, gerekli olan şey, Dada'nın enternasyonalizm teorisinin ve eyleminin, ulusal sınırların arasından geçebilecek, ağları oluşturabilecek olan tuhaf durumları kapsayan bir yöntem olmasıdır. Her ne kadar, bu yapı, var olan ulus-devletlerarasındaki

252 Mesela, bir seçme, başka bir köken seçeneği sunmak için Huidobro'nun, 1912'deki *Musa Joven*'ini sunarken, 1902'deki *Camera Work* ile başlar. *Dada in Europe: Werke und Dokumente*, ed. Klaus Gallwitz (Berlin: Dietrich Reimar Verlag, 1977). Diğerleri, makine sanatı ve fotoğraf üzerine olan deneyimleri ile 291'in etkisini vurgularlar. Ileana B. Leavens, *From "291" to Zurich: The Birth of Dada* (Ann Arbor, MI: UMI Research Press, 1983), 5, 17. Aynı zamanda da, bakınız William Rozaitis, "The Joke at the Heart of Things': Francis Picabia's Machine Drawings and the Little Magazine 291," *American Art American Art* 8 (Summer/Fall 1994): 42-59.

ilişkileri olmasa da, bunların birbirleri içerisinde geçen bir ağı oluşturduğu için, bugün “ulusalcılıklar arası” olarak tanımlanabilecek ise de, çeşitli sosyalist Enternasyonaller ve Dadaistlerin kendileri tarafından daha iyi bir kelime bulunamadığı için kullanılan “enternasyonalizm” kelimesini kullanmayı tercih ediyorum.

391 – HAREKETTE OLAN BİR DERGİ

Francis Picabia'nın çıkarttığı 391 dergisinin tarihi, Dada'nın uzağa fırlatılmış olunan coğrafi eyleminin, bir enternasyonal hareket olarak Dada'nın nasıl ilişkiler ve ölü noktalar kurduğuna dair bir konu çalışması olarak temsil edilmesidir. Kübalı ve Fransız ebeveynlere sahip olan Picabia, Küba vatandaşlığından dolayı, Fransa'daki mecburi askerlik görevinden muaf olabilirdi fakat ayrıcalıklı olan bu durumunu, General de Boissons'da bir şoför olarak çalışmaya karar vererek geçiştirdi (bu işinden doğan ve bir tamirci olarak sahip olduğu nitelikleri, daha sonraki makine estetiğine dair olan ilgilerini de yaratacaktı). Ypres'teki savaşın büyüklüğü göz önünde bulundurulduğu için ona doğru yönelen bir piyade alayına nakledilmek üzere olduğu zaman, kendisiyle iyi ilişkiler içerisinde olan eşi, onu Karayipler'deki Fransız ordusu için şeker satın alması üzere görevlendirdi. Picabia, asla görevini tamamlamadı, bunun yerine New York'a gitti. Bu, oraya yaptığı ilk ziyareti değildi. En zengin Dadaistlerden birisi olarak, Arensberg etrafında yeni ortaya çıkan avangard grup ve ona neredeyse bir Fransız kültür elçisi gibi muamele eden Alfred Stieglitz tarafından oldukça sıcak bir karşılama ile ağırlandığı 1913'deki ilk Armory Gösterisi'ne [Armory Show] gitmek için yolculuk eden birkaç Fransız katılımcıdan bir tanesiydi.²⁵³ Artık, New York'a geri döndüğü zaman, bu

253 Bilgi, William Camfield, *Francis Picabia* (New York: Solomon Guggenheim Museum, 1970), 22'ye dayalıdır.

eski bağlarını göz önünde bulundurdu ve Stieglitz tarafından kurulan ve 291. caddedeki galeri konuşmasında ismi verilen 291 adlı avangard dergisini yayınladı. Fakat kısa bir süre sonra 291’de yayın yapmak, Picabia’yı tahmin etmemeye başladı ve 291’i model alarak kurulmuş ama başlığından da anlaşılacağı üzere onu da aşan 391 isimli, kendisine ait olan bir dergi yayınlamaya başladı.²⁵⁴

291’den farklı olarak 391, basit bir şekilde, bir New York dergisi olarak tanımlanamaz, daha ziyade, Tzara’nın *revue en voyage* olarak adlandırdığı şehirden şehire gezen Dada ağını oluşturmaya ve onun en iyi örneğini oluşturmaya çalışan ve bu amaç için yolculuk eden bir dergidir.²⁵⁵ İlk dört basımı, Picabia’nın bir sinir hastalığından kurtulmak için gitmiş olduğu Barselona’da üretilmişti. Mesela, kübizmin propagandacısı olan Albert Gleizes gibi New York grubunun çeşitli üyeleri de, bu ağın içerisinde bir kör nokta oluşturmak için oraya gitmişlerdi. Fakat kısa bir süre sonra, Picabia, 391’in daha sonraki üç sayısının da çıktığı New York’a gitti. New York’un kendisi üzerindeki olan kişisel büyük etkisinin ötesinde, Picabia, orada kalmadı ve orduyla olan bütün ilişkisini kestikten sonra Fransa’ya girmeye cesaret edemese de kısa bir süre sonra Atlantik’i geçti. Ancak, 1917 Kasım’ında eşi bir geçiş izni elde ettikten sonra Paris’e döndü. Paris’e gitmeyi istiyor olsa da, şehir onu uzun süre tutamadı. 1918’i çeşitli İsviçreli kasaba ve dinlenme yerlerinde geçirdi. Bunlardan bir tanesinde, Zürih Dadaistlerinin en çok konuşanı Tristan Tzara’dan, kendisini, şehri, ziyaret etmesi için davet eden bir mektup aldı. Picabia’nın bu daveti

254 Stieglitz’e yazmış olduğu bir mektupta, Picabia, 291’i, 391’in “çift”i olarak tanımlar; 391, *Revue publiée de 1917 à 1924 par Francis Picabia*, yeni sürüm Michael Sanouillet (Paris: Elfond and Losfeld, 1960), 46’dan alıntılanmıştır.

255 Tristan Tzara, “Chronique Zurichoise: 1915-1919,” *Dada Almanach: Im Auftrag des Zentralamtes der deutschen Dada-Bewegung*, ed. Richard Huelsenbeck (Hamburg: Edition Nautilus, 1987), 24’de.

takip etme kararı önemliydi çünkü görünümü ve içeriği artan bir şekilde, bir kolâja benzeyen 391'in bütün tarzını değiştiren bir Zürih sayısının oluşmasını sağladı. Aslında, bütün bu hareketler ve yerleşkeler, 391'in görünümü ve doğası üzerinde çeşitli izlerini bıraktılar. Bu dergi, makine estetiğini, New York şehrinde oluştururken, kendisine özgü olan o kaotik görünümü Zürih'te ortaya çıktı. Buna ek olarak, Zürih, ilkinin ismi "Küçük Manifesto" olan ve Picabia'nın eşi, Gabrielle Buffet tarafından yazılan 391'in manifestolara dönmesini sağladı. Aslında, 391'in belirli bir dağıtım şekli, aynı zamanda da, yayınladığı manifestolar üzerinde de izler bıraktı. Bu manifestolar da, yayımlandıkları diller arasında bir iletişim kurarak, artan bir şekilde bir kolâja benzediler. Sonuç olarak, Picabia, 391'i, derginin önümüzdeki birkaç sene içerisinde nihai şeklini bulacağı Paris'e yönlendirdi. (Böylesi bir şekilde, Paris'e yönelme, Tristan Tzara'nın, Picabia'yı kendi davetiyle takip etmesini de sağladı).

Atlantik'in ve Avrupa'nın etrafında hareket ederken, Picabia, Dadaist faaliyetlerin izlerini de bıraktı. Picabia, sınırlı sayıda dil biliyor olsa da, özellikle de, Atlantik arası gibi geniş bir erişime yayılan Fransızca, İngilizce, Almanca, İspanyolca ve İtalyanca dillerinde de metinler yayınladı ve çeviriler yaptı. Aslında, çeviri, Dada'nın enternasyonalizmi için hiçbir zorluk oluşturmadi. Çoğu zaman, birçok yayını, çeviri konusunda, hiç sorunla karşılaşmadan, birden fazla dile katkı sağlayan çok dilli bir yapıya sahipti. Karmakarışık, ince ve zor bir tarza sahip olan çeviri, modernizm için bir sorun olsa da, Dada için hiçbir sorun yaratmadı. Aslında, Dada edebiyatının büyük bir kısmı, yani, bu hareketin en çok bilinen edebi ürünleri arasında olan güçlü şiiri ve anlamsız kafiyelerinin hiçbir çeviriye ihtiyaçları yoktu. Dada'nın, *Manifesto*'nun içerisinde yayınlanmış olan niteliğini, yani, çevirinin engellendiğine ve hatta iptal edildiğine dair olan bir

edebi eylemini devam ettirdiği bile söylenebilir.

Derginin enternasyonalizmi, yaptığı yolculuklar ile şekillenmiştir. Mesela, üçüncü sayısı, kendisini, “her iki dünyadaki” okuyuculara da sunar ve Paris, Barselona, New York, Geneva, Metis City ve Haiphong şehirlerindeki Dada faaliyetleri hakkındaki raporları da açıklar. Her ne kadar, üç büyük kör nokta olarak Paris, Barselona ve New York’a ait bu türden raporları açıklıyor olsalar da, beşinci sayı, bu üç kör noktaya olan yönelimi devam ettirir. Sekizinci sayısından itibaren, Zürih’te bu listeye eklenir. 391, yalnızca, başka şehirlerde yer alan Dada faaliyetleri hakkında kısa hikâyeler üretmez, aynı zamanda da, yayın yapılan her mekân, küçük ama global olan bir seyirci için yönlendirilmiş bir enternasyonalizm olan Appadurai’nin “global hayal gücü” olarak adlandırılışının belirli bir şekle sahip olan görünümünü de yaratarak, derginin önceki mekânına dair bir bilgi de verir.²⁵⁶

Hedefe varma ve ulaşma hakkındaki kısa hikâyeler, Dada’nın kendi tarihini oluşturlar ve onun nasıl yolculuk eden bir hareket olduğunu gösterirler. Mesela, 1919’da, Duchamp, New York’a geri taşınma keşmekeşinin ortasında, Picabia, Duchamp’in apartmanının karmaşası ve ortaya dağılmış bavulları arasında paketlenmeye hazır bekleyen bir posta kartı buldu. Bu kart, bir bıyık ve “L.H.O.O.Q” kelime oyunu (Fransızca okunduğunda, “elle a chaud au cule” -sıkı bir götü var- dendiği duyulabilir) başlığı atılmış olunan Mona Lisa’ya ait bir posta kartından başka bir şey değildi. Picabia, bu kartı aldı, kopyaladı (orijinali hakkında hiçbir kaygı taşımadan) ve Dadaizmin en iyi bilinen ikonu olarak bir sonraki sayının kapağında yayınladı. Paketlemek ve paketi açmak, taşınmak, çeviri yap-

256 Arjun Appadurai, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996).

mak, gümrükler, vizeler, geçiş izinleri ve pasaportlar hakkında tasalanmak kadar kablosuz telgraf ya da posta aracılığı ile çeşitli şeyler yollamak, Dada'nın bir ağ içerisinde var olmasının doğurduğu sonuçlardır.²⁵⁷ Picabia'nın da belirttiği gibi, -"Ülkelerin ve şehirlerin içerisinde geçildiği gibi Fijilerin içerisinde geçmek için bir göçmen olmak gerekir"²⁵⁸- fikirlerin aralarından geçebilmek ise ancak Dadaizmin en mükemmel haline gelmiş şekli için uygun olan bir durumdur.

Bu yolculukların bazıları, savaşa ithaf edilebilirler. Savaş turizmi öldürürken, insanların ve eşyaların hızlı bir şekilde hareket edebilmelerini de sağlar. Askerlik hizmeti olmasaydı, Picabia, 1915'te New York'a gitmiş olmayacaktı. Savaş tarafından zemini hazırlanan ve birçok Dadaist'in Zürih'e taşınmasına neden olan başka bir hareket de askerlik hizmetinden kaçmak veya Birinci Dünya Savaşı'na katılan ulusların aşırı ulusalcı söylemlerinden vazgeçmeleri için duyulan büyük arzuydu. Savaş-delisi Avrupa'yı terk edenler için New York, bir varış mekânı haline dönüşmüştü. Fakat her ne kadar, Picabia, Büyük Savaş'ın sebebiyet verdiği her iki türden böylesi bir yolculuğa katılmış olsa da, Atlantik üzerindeki birçok gidip gelmesi, yalnızca, savaşın olmasından kaynaklanmamıştı. New York'a yaptığı ilk ziyareti, kısmen turizm kısmen de enternasyonal sergi çevreleri tarafından talep edildiği gibi, iş içindi. Bu türden yolculukları -sürgün, turizm, sergi- diğer türden yolculuklar takip etti. Picabia, kendi sağlığından dolayı hem Barselona'ya hem de İsviçre'ye gitti; abartılı kaplıca tatilleri ve bu tür yolculuklar, belli bir avangard kozmopolitanizmi şekli ile ilişkilendirilen sınıf ayrıcalığını açıklar (başka bir avant-gard'cı

257 Dada, Craig Spader'in, "ağ sanatı" olarak tanımladığı şeyin bir öncüsü olarak görülebilir, *Networked Art* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001).

258 Francis Picabia, *The Dada Painters and Poets*, ed. Robert Motherwell (New York: Wittenborn Schultz, 1951), 206.

olan Şilili Vicente Huidobro, Latin Amerika ve Avrupa arasındaki yolculuklarını kolaylaştıran daha ayrıcalıklı bir geçmişe sahipti). Ve Picabia'nın, Avrupa'ya geri dönmesi, orada ortaya çıkan avangard sahnesiyle bağlantılanma tutkusundan dolayı harekete geçmişti. Yolculuğun bu türden bütün etkilenimleri ve durumları, yolculukta olan bir dergi olarak 391 tarafından oluşturulan çok katmanlı uluslararası bir ağın oluşmasına katkıda bulundu ve bu oluşumun yerleşmesinde yerini aldı.²⁵⁹

DADA'NIN ENTERNASYONALİZMLERİ

Fakat enternasyonalizm, yalnızca Dada'nın yapmış olduğu eylemin tanımı değildir, aynı zamanda da, yaratmaya çalıştığı programın temel eseridir, yaratmak istediği bir mittir, bir değerdir. Birçok Dada dergisi ve diğer birçok Dada faaliyeti "enternasyonal" sıfatını taşıyordu. Mesela, Dada, Berlin'e vardığı zaman, kendi üyelerinin örgütlediği ilk şey, İlk Uluslararası Dada Sergisi ve birçok Dada faaliyeti ve olayı da uluslararasılığın açık başlığı altında yerlerini aldılar -ya da geçmişe yönelik bir şekilde uluslararası olarak tanımlanmışlardı.- Dada dergileri, "dünyanın bütün gazeteleri"nden kupürler yayınladılar ve 391 gibi Dada ağının gerçek ve açık olan parçalarını oluşturdular.²⁶⁰

Eğer bu türden bir uluslararasılık için yaratılan heves, ulusallaşan savaş ve onu takip eden döneme karşı çıkmak

259 James Clifford'un yolculuk eden teori kavramını kullanarak, burada, yolculuk eden bir dergiden de bahsedilebilir. *Traveling Theories, Traveling Theorists*, ed. James Clifford ve Vvek Dhareshwar (Santa Cruz: Center for Cultural Studies, Oakes College, University of California, Santa Cruz, 1989). Aynı zamanda bakınız, Clifford, *Routes*.

260 New York, Bologna, Nuremberg, Bari, Bucharest, Santa Cruz, Santiago ve Washington (28-29) dâhil olmak üzere elli iki şehrin bir listesi, *Dada Almanach*'ta yayınlandı. "Dünyanın bütün gazetelerinden" haber kupürleri aynı yayın içerisinde yayınlandı (41).

içindiyse, Dada, aynı zamanda da, kendi esinlenişlerinin modelini oluşturmak istediği uluslararasıcılığın eylemlerini ve teorilerini de araştırdı. Bu türden olan ilk modeli, kapitalizm ve özellikle de uluslararası şirketler oluştuyordu. Berlin'deki Dada Ofisi, "dünya karargâhı" olarak tanımlanıyordu ve Grosz ve Heartfield "Grosz-Heartfield-Eserleri" -Berlin, Londra, New York- gibi başlıklar kullanan mektuplar kullandılar. Dada bile bu kapitalist uluslararasıcılığın dilini, yani, finans sermayesini taklit etti: "Paranızı, Dada'ya yatırın" bu sebepten dolayı tercih edilen sloganlardan bir tanesidir; başka bir manifesto, okuyucuya, "Dada bankasının emirleri, bütün dünyada kabul görür"²⁶¹ başlığını iletir. Aslında, Dada, emperyalist şiddeti ortaya çıkartarak, enternasyonal kapitalizm kavramının acı sonunu da açıkladı. "Dada Sömürgeleri"nin oluşmasını açıklayan bir "Dada Sergisi"nin açıklanması esnasında, Dadaistler, Lenin tarafından özetlenen sermayenin global akışının sonucunu bir parodi haline getirdiler.²⁶² Ve *Dada Almanach*, Dada'nın yeni sömürgeci girişimlerini açıklamak için oraya gönderilmiş olunan bir izci tavrıyla, Japonya ve Çin'deki Dadaizmin baş propagandacısı olarak Alman Dadaist Walter Mehring'i seçti.²⁶³ Hicivler ve teatral pozları, kendi oldukları şekilleriyle, bu türden referanslar olarak göz ardı etmek oldukça kolaydır. Buna rağmen, bu uluslararası dili aramaya devam ettiler çünkü Dada'nın tamamen kabul etmiyor olduğu bu türden bir uluslararasıcılık, kendi dilini kurdu ve oldukça farklı olan, kendisine ait bir uluslararası proje oluşturdu.

Bu referans çerçevesine ait olan başka bir kıvrılma da mevcuttur ve bu kıvrılma, Dada'nın, daha rutin bir şe-

261 *Dada Berlin: Texte, Manifeste, Aktionen*, ed. Karl Riha, Hanne Bergius ile işbirliği içerisinde (Stuttgart: Reclam, 1977), 59.

262 Walter Mehring, "Enthüllungen: Historischer Endsport mit Pazifistentoto," *Dada Almanach*, 62-81.

263 *Dada Almanach*, 64.

kilde, uluslararası kapitalizmin mekânı olan ülkeyle, Amerika'yla yaşadığı aşkı anlatır.²⁶⁴ "Grosz-Heartfield-Eserleri," -Berlin, New York, Londra- Grosz ilk ismini Alman Georg'dan George'a ve Johann Herzfelde'de kullandığı bütün isimlerini John Heartfield'e değiştirerek (aslında, Grosz, diğer başka Dadaistler gibi, Birleşik Devletlere göç edecekti) kendi isimlerini Amerikanlaştırdılar. Her ikisi de, *Dada-amerika* kolâjının oluşumundan sorumluydular. Buna ek olarak, *City um 12 Uhr 05 mittags* (Evrensel Şehir'de 12:05 pm; 1919'daki Hayat) gibi Grosz'un, şehir görüntülerine ait olan en çekici birçok resmi, kolâjı ve çizimi, hayali bir Amerikan şehrinde kurgulanmıştı. "Uluslararasıılık" gibi, "Amerikanlaştırma" da, bir çeşit estetik vecizeye dönüşmüştü. İsmi Jean Arp şeklinde değiştirerek Almanlıktan kurtaran Hans Arp hakkındaki bir notta, Hugo Ball şöyle yazar: "Sanat, kendi ilkelerine, Amerikanlaşmaktan, her ne sızdırabilirse sızdırır, kaşlarını çatmamalıdır. Aksi takdirde, duygusal bir Romantizm içerisinde sıkışacaktır."²⁶⁵ Dada'nın, Amerika ile bu şekilde özdeşleşmiş olması, her ne kadar aslında öyle olsa da, yalnızca Avrupalı bir proje değildi. Mesela, Amerikalı Dadaist Arensberg, "Dada, Amerikalıdır"²⁶⁶ diye bir manifesto yazdı. Daha sonra adını Huelsenbeck olarak değiştirecek ve New York'ta bir psikanaliz olarak çalışacak olan Charles D. Hulbeck (Gerekli sınavlara girmeden, Albert Einstein'ın kişisel müdahalesi aracılığıyla tıbbi denkliğini almıştı) karmaşık bir şekilde şöyle yazdı: "Dada, Budizm'in Amerikalı tarafıdır."²⁶⁷ Duygu karşıtlığı, karmaşık faaliyet, kapitalist imha... bunlar modernite ve ilerleme ile özdeş-

264 Mesela bakınız, Karl Riha, "Amerika im Kopf der Dadaisten," *Sinn aus Unsinn: Dada International*, ed. Wolfgang Paulsen und Helmut G. Hermann (Bern: Francke Verlag, 1982), 249-64.

265 Hugo Ball, *Flucht aus der Zeit* (Lucerne: Joseph Stocker, 1946), 74.

266 Dada Total, 188.

267 *Dada Almanach*, 4.

leşmiş olan kelimelerdirler. Fakat Dada, yalnızca ilerlemenin melodisiyle dans etmedi; eşyaların, sermayenin, insanların ve işaretlerin, böylesi bir şekildeki devasal dağılımlarının enternasyonallığına de bağlıydı. “Amerika”, “Amerikancılık”, “Amerikanizasyon” -bundan sonra- devletsiz kapitalizm için topografik isimler ve coğrafi imla işaretleri haline geldiler.

Birinci Dünya Savaşı, Deleuze ve Guattari’nin, sermayenin yeniden sınırlandırması [reterritorialization] -ya da yeniden ulusallaşması- olarak adlandırdığı önemli anı oluşturdu.²⁶⁸ Her ne kadar kapitalizm -Marx ve Engels’in de kendi *Manifesto*’larında bahsettikleri gibi- ulusal devletin Çinli duvarlarını hasara uğrattıysa da, aynı zamanda da, sömürgeler, sınırlar, ticaret yolları ve pazarlar adına yapılan çatışmalarda da bir ulus devleti diğerinin karşısına koyabiliyorlardı. Bu çelişki, kendilerini ikinci ve birçok açıdan daha da çekici olabilen ulusalcılık ve uluslararasılık arasındaki kapitalizmin salınımını teori haline getirmek ve onların var olduklarını öngörmek gibi fazladan avantajlara sahip bir enternasyonalizm modeli üzerine inşa edebilecek olan Dadaistlerin gözünden kaçmadı.

En başından beri, komünizm, kendisini, kapitalizmin sınırsızlaştırma etkilerini yakalamak ve bunları, kendi mantıki aşırılıkları dâhilinde uzatmak ya da enternasyonalizmin bir çeşit yeni ve doğru şekline diyalektik bir şekilde çevrilebilecek olan bir noktaya doğru, yani, kapitalizmin enternasyonalizmine karşı bir seçeneği olarak konumlandırdı. Fakat her ne kadar komünizm teorik olarak sert bir enternasyonal olsa da, İkinci Enternasyonal, savaşın ulusallaştırıcı etkisine kapılmıştı. Avrupa’daki birçok sosyalist parti, özellikle de Alman sosyalistleri, savaş için yapılan yatırımları ve hareketlenmeyi destekleyerek hükümetlerinin

268 Gilles Deleuze ve Felix Guattari, *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, önsöz Michel Foucault (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983), 34.

savaş çabalarını da devam ettirmiş oldular. Dolayısıyla, Büyük Savaş, İkinci Enternasyonalı yeniden sınırlandırmaya [reterritorialize] ve yeniden ulusallaştırmaya çalıştı.²⁶⁹ Fakat İkinci Enternasyonal kriz halindeyken bile, Dada, enternasyonallığını oluşturmak için hem bir aracı olarak hem de karşı oldukları bir dayanak noktası olarak kendi işaretlerini kullanabilirdi.

Özellikle de, Dada'nın, 1918 yılının savaş sonrası Almanya'sındaki devrimci komünist Spartacus'e katıldığı Berlin'de, *Manifesto* ve birçok açıdan da (Üçüncü) Komünist Enternasyonal, Dada eylemleri için daha ciddi dayanak noktaları oldular. Berlin'de, Dada Devrimci Merkez Komutası tarafından imzalanmış olunan birçok el yazması buluruz.²⁷⁰ Kapitalizm ve "Amerikanlaşması" süreci içerisinde, böylesi bir enternasyonalist yönelme, ancak bu sefer, sanatın 'Bolşevikleşmesi' olarak estetik terimlere çevrilmiştir. Bu durum, ister küçük düşürücü bir söz isterse de bir onaylama olsun, Dada'nın enternasyonalizminin Dada'dan ne kadar çok şey ödünç almış olduğunu gösterir.

1917'de, günlüğüne yazmış olduğu bir yazısında, Dadaizm'in kurucularından bir tanesi olan Hugo Ball, açık bir sonuca varmadan, Dadaizm ve komünizm arasındaki ilişkiden bahseder:

Tuhaf olaylar: Zürih'teki, Spiegelgasse'de kabare şovlarımız sahnelenirken, yanlış hatırlamıyorsam, Bay Ulianow-Lenin, aynı Spiegelgasse, no.6'nın karşısındaki sokakta yaşadı. Her akşam bizim müziğimizi ve sert konuşmalarımızı, mutlulukla mı yoksa

269 İkinci Enternasyonal'den korkmasından dolayı dünyadaki ikinci en büyük parti olan SPD, savaş yatırımlarının yapılması için oy kullandı.

270 *Dada Berlin*, 62.

kâr amacıyla mı bilemiyorum ama mutlaka duymuş olmalıydı. Galerimizi, Bahnhofstraße'de açtığımız bir esnada, Ruslar, devrimi başlatmak üzere St. Petersburg'a gittiler. Sonuç itibariyle, Dadaizm, Bolşevizmin karşıtı olan bir işaret ve ifade midir? Dadaizm tamamen hayalperest, amaçsız ve anlaşılamaz olan dünya ile ilgili mutlak bir hesap ve yok edişi mi yaratır? Burada ve orada, nelerin olup bittiğini görmek oldukça ilginç olacaktır. (163)

Lenin, komünizmin enternasyonal niteliğini korumaya çabalarırken siyasi etkiselliğinin dayattığı emirler doğrultusunda ilerler, bu arada, Dadaizm ise hesaplanamayanı, aracısız ve "hayalperest" olanı davet eder. Fakat Ball'un tahminindeki böylesi bir fark, diyalektik bir farktır, çünkü Dadaizm, Bolşevikliğin, devrimi devam ettirmek için bastırması gereken şey olan "el hareketleri yapan" Bolşevizmin, "ikinci nüsha"sı haline gelir. Dada'nın karmaşık "işaretleri ve ifadeleri," devrimci güçsüzlüğü ya da burjuvanın çürümesini değil, etkili strateji hakkındaki Bolşevik ısrarını vurgulayan bir gerekliliğe sahip olan bir düzelticiyi anlatırlar. Burjuvazinin, kendisini, yok edecek olan proletaryayı üretmesi gibi, Lenin'in etkin düşüncesi de, Dada'nın kendi karmasını üretir. Ball'un tuhaf diyalektiğinin yeni sürümleri, gerçeküstücüler ve Üçüncü Enternasyonal ve altmışlı yılların devrimcileri ve Cominform arasındaki çatışma esnasında ortaya çıkacaktır.

YERLEŞTİRİLMİŞ OLUNAN ENTERNASYONALLIK (ZÜRİH)

Ball'un "tuhaf" diyalektiğini ele almak gerekir çünkü

Lenin'i ve Dada'yı bir arada tutan şey, coğrafi yerleşkeleri ve daha küçük bir ölçekteki bir sokaktır; Dada'yı ve Lenin'i, Spiegelgasse, no.1-6'nın enternasyonalizminin bir çeşit kategorisi olarak tanımlamak özendirici olabilir. Çünkü enternasyonalizm, ortaya çıkışı, özetleyici ve evrenselleştirici olan yerel kültür tarafından da oluşturulmuştur, bu yüzden de, hem Lenin'in enternasyonalizmini hem de enternasyonal Dadaizmi, coğrafi bir analize tabii tutmamız gerekir. Zürih, mülteciler, göçmenler, barışseverler ve askerden muaf olmak isteyenlerin olduğu kadar, kaçakçılar ve ajanlar için de güvenli bir cennetti -çeşitli durumlarda, birden çok şehir ve ülke arasında gidip gelen Dadaistlerin, ajan olmalarından şüpheleniliyordu.²⁷¹ Hem Hugo Ball'un eşi hem de Kabare Voltaire'in en yeteneklisi olan Emmy Hennings, savaş esnasında, "Zürih, hayal edilebilecek en enternasyonal mekândır"²⁷² diyerek bir hatırlatmada bulundu.

Böylesi bir enternasyonalizm, İsviçre'deki basın özgürlüğü aracılığıyla mümkün olmuştu. 1835 ile 1923 yılları arasında, yalnızca, 25 tanesi uzun süre var olabilecek olan 130 adet işçi hareketine bağlı olan dergi yayınlanmıştı.²⁷³ İsviçre ve Zürih, Büyük Savaş tarafından yeniden sınırlandırılan ve yıkıcı bir etki yaratan bir çeşit enternasyonalizmin oluşmasını sağladı. Fakat Zürih de, tehlikeye atılmış bir enternasyonalizm içinde bir sığınma mekânı değildi. İsviçre tarafsızlığının ötesinde ve hatta ondan da kaynaklanan bir şekilde, savaş partileri, Zürih'te, kırktan fazla sayıda propaganda dairesi buldular.²⁷⁴ Savaştan kurtulmak için gerekli olan bir yer olmanın ötesinde,

271 Mesela, Barcelona'daki Fransız Konsolosluğu, Francis Picabia'yı ajanlıkla suçladı. Bakınız, Sanouillet, 391, 11.

272 Emmy Ball-Hennings, "Das 'Cabaret Voltaire' and the 'Gallery Dada,'" *Das War Dada*, ed. Peter Schifferli (Munich: DTV, 1963), 117.

273 Reinhart Meyer et al. *Dada in Zürich and Berlin 1916-1920: literature zwischen Revolution und Reaktion* (Kronberg: Scriptor, 1973), 60.

274 Ibid.

uzun vadede ve iyi finanse edilen bir propagandanın ve kışkırtmanın da sahneleneceği bir mekân haline gelmişti. Zürih, enternasyonalizm ve ulusalcılığın birbiri içerisine geçtiği bir mekâna dönüşmüştü artık. Dadaizm, böylesi bir biraradalıktan doğan ahenksizlikle büyük bağ içerisindeydi.

Her ne kadar, yerel bağlamın büyük bir hassasiyet ile ele alınması gerekiyorsa da, böylesi bir bağlam önemli bir yerel bağlamdı. Birçok açıdan, İsviçre'nin kendi sosyalist partileri ve devrimci gayretleri de dâhil olmak üzere, Dada'nın, Zürih ve İsviçre ile bir arada olarak algıladığı çok az şey vardı. Dadaist Hans Richter, birçok Dadaistin, Zürih'te bir rastlantı eseri kaldığını iddia etti.²⁷⁵ Mesela, Huelsenbeck, çok büyük bir hayranı olduğu Ball ile çalışmak üzere Zürih'e gitti ve birçok Dadaist ise Zürih'e çeşitli kişisel nedenlerden dolayı gitmek istiyorlardı.²⁷⁶ Onların hareketlerini tetikleyen şey her ne idiye, Dadaistlerin hepsi, çeşitli başka yerlerden gelmişlerdi; aralarında bir adet İsviçreli bile yoktu ve bütün yerel ilişkilerden arınmış görünüyorlardı.²⁷⁷

Dadaizm, kendi enternasyonalini oluştururken, Lenin, yalnızca devriminin planını yapmakla kalmadı, aynı zamanda da, kapitalizmin uluslararası olan erişim ağı içerisindeki teorisini de ortaya çıkarttı. Voltaire Kabaresi'ndeki "müzik ve uzun nutuklarını [tirade]" dinlerken yaptığı karalamalar, sermaye birikimi sürecinde savaşın nedenlerini yerleştirme çabasını anlattığı en önemli eseri olan *Emperyalizm, Kapitalizmin En Yüksek Aşaması* (1917) başlıklı kitabının oluşmasını sağladı. Lenin'in, bu kitapta da dediği gibi, sermaye, savaşın amaçlarını ortaya çıkartan ulusalcılıklara

275 Hans Richter, *DADA – Kunst und Antikunst: Der Beitrag Dadas zur Kunst des 20. Jahrhunderts*, Werner Haftmann'ın son sözü ile (Cologne: DuMont, 1964), 25.

276 Richard Huelsenbeck, *Mit Witz, Licht und Grütze: Auf den Spuren des Dadaismus* (Wiesbaden: Limes Verlag, 1957), 14.

277 Ibid., 28.

inanmıyordu, onları, yalnızca enternasyonal proletaryaya karşı bir silah olarak kullanıyordu. Aslında, sermaye, Marx'ın da daha önceden belirttiği gibi, eşitlikler ve çevrilebilirlikler yaratarak genişlemeye inanıyordu. Lenin'in *Emperyalizm* başlıklı kitabı, kendisini, *Manifesto*'nun yazılımından beri gelişmiş olan emperyalizmin belirli bir şeklinin detaylarını açığa çıkartan bir art nokta olarak sunar. Dada'nın, kendi enternasyonal karşıtı projesi için kapitalizmi kullanması gibi, Lenin de, İkinci Enternasyonal'i yenileme çabaları için bir atlama taşı olarak kapitalizmin zaten enternasyonal olan doğasına vurgu yaptı.

Lenin, yalnız değildi. Barışsever enternasyonalizme dayalı İkinci Enternasyonalin ulusal şubesi olan İtalyan Komünist Partisi tarafından harekete geçirilmiş bir şekilde İsviçre'deki işçi hareketinin ulusalcı oybirliğine karşı çıkmak için konumlanmış olan enternasyonalist sosyalistleri dağıttı ve Sol'daki ulusalcı savaşa direkt olarak hitap eden 1915'teki ünlü *Zimmerwald Manifestosu*'nu kaleme aldı.²⁷⁸ Lenin ve birçok Bolşevik temsilci, enternasyonalizmin güvenilir bir destekçisi olan Karl Radek tarafından yazılmış olunan bir çözümü desteklediler. Her ne kadar, bu enternasyonalist kanat, konferansta üstün hale gelmediyse de, *Zimmerwald Manifestosu*, 1919'daki Üçüncü Enternasyonal'in temelini oluşturdu. Manifesto, Lenin'in, savaşın kendisine ait olan ulusalcı maskesi altındaki global yapısını saklayan "emperyalist bir savaş" olduğuna dair analizini tekrarlar:

278 Her ne kadar, genel olarak "Zimmerwald Manifesto" olarak alıntılansa da, metnin tam başlığı, "Eylül 1915'deki Zimmerwald Konferansı'ndaki Zimmerwald Sol'unun Önerilen Çözümlemesi – Dünya Savaşı ve Sosyal-Demokrasi'nin Görevleri [Proposed Resolution of the Zimmerwald Left at the Zimmerwald Conference in September, 1915 – The World War and the Tasks of Social-Democracy]." *Collected Works of V.I. Lenin*, vol. 20, kitap 2 (New York: International Publishers, 1929), 386-87'de İngilizce çevirisi bulunmaktadır.

Geçen sene içerisinde, Avrupa'yı mahveden Dünya Savaşı, dünyanın siyasi ve ekonomik sömürüsü, ithalat pazarı, işlenmemiş materyallerin kaynakları, kapitalist yatırım vs. için ortaya çıkmış olan emperyalist bir savaştır. Bütün dünyayı bir dünya ekonomisi altında bir araya getiren kapitalist gelişmenin bir ürünüdür fakat aynı zamanda da, birbirine karşı olan ilgilere sahip ulusal kapitalist grupların var olmalarına izin verir. Eğer burjuvazi ve hükümetler, *ulusal bağımsızlık* için yapılacak olan zoraki bir saldırı olduğunu söyleyerek Dünya Savaşı'nın bu niteliğini gizlemeye çalışırlarsa, yalnızca, *proletarya'yı* yanlış yönlendirmiş olurlar.²⁷⁹

Bu satırlarda ortaya çıkan şey, komünizmin, kendi enternasyonalizmini savaş aracılığıyla zeki bir şekilde saklayan eşit derecede enternasyonal olan bir çatışmaya girmiş olduğunu hayal ediyor olmasıdır. Richter'in savaşın ölü noktası olarak adlandırdığı İsviçre, Lenin'in, kapitalizmin enternasyonal olan önemini algılamasına ve ona karşı enternasyonal bir cevap verebilmesine izin verdi.²⁸⁰

Savaşın sonunda, sol enternasyonalizm, iki adet zorlukla karşılaştı: İkinci Enternasyonal, yalnızca, berbat bir şekilde başarısız olmadı, aynı zamanda da, sosyalist enternasyonalin kendi kaynağındaki nedenleri de çözmeye çalışan bir yarı-manifestoyle, yani, Wilson'un Ondört İlkesi ile rekabet etmek zorundaydı. Lenin ve diğerleri, yeni bir en-

279 *A Documentary History of Communism and the World: From Revolution to Collapse*, ed., önsöz, notlar ve orijinal çeviri, Robert V. Daniels (Hanover: University of Vermont Press, 1994), 5.

280 Richter, Zürih'i, "savaş olmayanın merkezi"ndeki şehir olarak tanımladı. Richter, *Kunst und Antikunst*, 11.

ternasyonal için kışkırtma yaratırlarken, birçok Avrupalı da, Wilson'un On Dört İlkesine, kendilerini, savaşın yıkıcılığından kurtarmak için destek veriyordu. *On Dokuz On Dokuz* başlıklı romanında, John Dos Passos, on dört ilkeyi, parantez içine alarak *Manifesto*'nun ön tarihine bağlar: "(Meester Veelson, Martin Luther'in, Wittenberg'deki kilise kapısına çivilediği doksan beş makaleden esinlenen bir basımın aracılığıyla meydan okumasından yüzyıllar önce, Avrupalı insanların, On Dört İlkenin basılmasına karşı çıkarak meydan okuduklarını biliyor mu?)"²⁸¹ Aslında, İkinci Enternasyonal dağılmıştı, fakat henüz sonu gelmemiş bir şekilde, Wilson'un Ondört İlkesi'ni resmi olarak onaylayacak kadar da ileri gitti. Fakat 1919 yazındaki Barış Konferansı'nın sonunda, bu yarı-manifestonun büyük vaatlerinin başarısızlığa uğramış olduğu açıklanmıştı. Wilson'un, bir Jamesci kadın kahraman gibi Versailles'deki aynaların kendi koridorlarının teatral parıltısıyla ve Avrupa'nın nazik ihanetiyle baştan çıkartılmış olmasından dolayı, John Maynard Keynes'in de, *Barışın Ekonomik Sonuçları* (1919) başlıklı el yazmasında belirttiği gibi bu yarı-manifesto gerçekten de büyük bir başarısızlığa uğramıştı; ya da, Margaret Macmillan'ın da yakın bir zamanda önerdiği üzere, Avrupa o kadar bölünmüş durumdaydı ki, Wilson gibi dürüst ve başarılı bir borsacı bile sıfırdan başlayamıyordu.²⁸² On dört İlkenin büyük prestiji, yalnızca, birkaç sene kadar sürebilirken, bu metin, Uluslar Ligi içerisindeki savaşın çözümü olarak ulusalcılığın güçlü bir açıklamasını da sundu. Uluslararasıılık, özellikle de *Manifesto*'dan türetilen uluslararasıılık, artık, Rus Devrimi tarafından güçlendirilmiş haliyle ulusal bir uluslararasıılık ile rekabet halindeydi.

²⁸¹ John Dos Passos, *Nineteen Nineteen*, önsöz Alfred Kazin'e ait olmak üzere Reginald Marsh (New York: Penguin, 1969), 253-54 tarafından resmedilmiştir.

²⁸² John Maynard Keynes, *The Economic Consequences of the Peace* (London: Harcourt Brace and Howe, 1920; Margaret MacMillan, *Paris 1919: Six Months That Changed the World*, önsöz Richard Holbrooke (New York: Random House, 2002).

SAHNEDEKİ MANİFESTOLAR

Uluslararası Dadaizm ve sosyalizm arasındaki tuhaf diyalektik kendi manifestoları hariç başka hiçbir yerde kendisini ortaya koymadı. Mesela, Huelsenbeck tarafından, Dadaist Voltaire Kabaresi'nde sahnelenen ilk konuşma, *Manifesto*'nun enternasyonalizmini tekrarlar: "Zürih'in saygıdeğer vatandaşları, öğrencileri, sanatçıları, işçileri, serserileri, bütün dünyanın boş gezenleri, birleşin!"²⁸³ Aslında, Dada, Lenin ve Wilson'unkinden farklı olan fakat aynı zamanda da, gelecekçilik etkisinin bir parçası olan hareketlerin içerisinden manifestonun, özellikle de, uluslararası olan eylemini oluşturdu. Marinetti'nin ulusal saldırganlık söylemine zıt bir şekilde, Lewis'in zalimce olan hicivleri ya da Rusçada yazılmış olunan şiirsel manifestoları ve Dadaist manifestoları, avangard manifestonun çeşitli şekillerde kullanılabilecek ve değiştirilebilecek bir şekilde daha oyuncul ve deneyimsel olarak görünürler. Doğrudur, Lewis de dâhil olmak üzere hem İtalyan hem de Rus gelecekçileri, çeşitli şekillerde, dramayı ve tiyatroyu araştırdılar fakat hiçbir hareket Dada kadar tiyatro ile özdeşleşmemiştir.

Voltaire Kabaresi, faaliyetlerinin, bütün satışları arttıracaklarını iddia ederek -ve gerçekten de birkaç ay için arttırmıştı- yerel bir bar sahibini, kendi kabarelerini sahnelemek için ikna edebilen bir-iki düzine sanatçı tarafından oluşturulmuştu. Bu açıdan bakıldığında, Voltaire Kabaresi, patronların dikkatini çekmek için, yani, bir reklam çeşidi olarak tamamen kapitalist bir girişimdi. Takipçiler, bu notu basına iletiler: "Kabare Voltaire: Bu isim altında, sanatsal eğlence için bir merkez yaratma amacı güden bir grup yazar ve sanatçılar tarafından oluşturuldu."²⁸⁴ Burada ifade edilen

283 Richard Huelsenbeck, "Erklärung," *Dada Zürich*, 29.

284 Ball, bu notu kendi günlüğü olan *Flucht aus der Zeit*, 71'de yeniden yazar.

amaç, ne devrim ne de sosyalizm değildi, yalnızca, eğlen-
ceydi.

Voltaire Kabaresi, kendi seçiminde oldukça türdeş olmayan cinstendi. Hiçbir programa, estetiğe, başlığa sahip değildi; kabare gecelerinde, Wassily Kandinsky ve Oskar Kokoschka'nın oyunları, Arnold Schoenberg'in besteleri ve Stéphane Mallarmé, Comte de Lautréamont ve uygulamacılar tarafından yazılmış olunan şiirleri sahneliyorlardı. Böylesi bir karışım, oldukça önemlidir çünkü epey talepkâr ve kurgulanmış olunan Schoenberg ve Mallarmé ile özdeşleştirilen "yüksek" modernizm ve Dada suarelerindeki çocukça performanslar ve şeytanlıklar seçenekleri arasında gidip gelen modernizm/avangard ilişkisini bıçakla ortadan keserek geçer. Dada sahnesi, resim sergilerinden ve şiir okumalarından, dansların, oyunların ve açıklamaların performanslarına kadar her şey için bir platform görevi gördü. 1916 Mart'ında, Hugo Ball kendi günlüğüne şöyle yazar: "Dün akşam, son yirmi yılın bütün tarzlarının randevuları vardı."²⁸⁵ Fakat türdeş olmayan bu karışım, yalnızca, saf bir karma değildi; sahnenin onları çerçevelemesi sayesinde bir arada duruyorlardı. Değişik türlerin ve oyunların "randevusu" için tiyatroyu bir mekân olarak kullanan Ball ve arkadaşları, tiyatronun belli bir özelliğini fark ettiler, yani, yalnızca belirli bir sanat çeşidi değil, diğer bütün çeşitlerinin bir araya getirebileceği bir durum, farklı türler ve sanat formlarının bir arada tutulabileceği bir mekân olabileceğinin de farkına vardılar.

Tiyatronun böylesi bir şekilde anlaşılması, *Gesamtkunstwerk* fikrine kadar uzanır. Tiyatro geçmişleri bulunan birçok Dadaist arasında, tiyatroyu bir bütün sanat eseri olarak kullanma konusunda en çok meraklı olan kişi Ball idi: "Benim tezim şudur ki, Dışavurumcu tiyatro, festi-

²⁸⁵ Ball, *Flucht aus der Zeit*, 79.

val tiyatrosunu doğurur ve Gesamtkuntswerk'in yeni bir anlayışını ortaya koyar."²⁸⁶ Bütün bu durum, oldukça Wagnerci gibi durur ve Ball, Wagner'in topyekûn sanat eseri anlayışının orijinal şeklindeki kavramlaştırmasını yeniden yaratmak ve etkisiz hale getirmek için Kandinsky ve diğerlerinden etkilenmişti.²⁸⁷ Fakat kısa bir süre sonra, topyekûn fakat türdeş olmayan bir sanat eseri hayal eden Erwin Piscator'unkine (ve Brecht'inkine) yakın olan, elementlerin birleşiminden ziyade parçalanmalarını vurgulayan Sergei Eisenstein'ın "çekiciliklerin montajı"nı umut eden topyekûn tiyatronun, bambaşka bir sürümü daha ortaya çıktı. Sanatları birleştirmek mi yoksa parçalamak mı gerekir diye ortaya çıkan estetik sorun, her zaman için oldukça siyasi bir sorun olarak kalmıştır, çünkü Piscator ve Brecht'in bölünmüşlükleri, eleştirisel ve devrimci bir etki doğururlarken, Wanger'in birleşimi, aynı zamanda da, Volk'un da birleşmesi anlamına geliyordu. Bu durum, özellikle de, Ball'un yeniden yönlendirilmesi için bir güdüleme oluşturuyordu, çünkü parçalanmış topyekûn bir tiyatroya karşı olan ilgisi, toplumsal muhalefeti hareketlendirebilme kapasitesini de belirliyordu: "Yalnızca, tiyatro yeni bir toplum üretebilir."²⁸⁸ Artık birleşme ve ahenk için gerekli olan sorular, sanatların mistik bir şekilde birleşmelerinin Volk'un da birleşmesine yol açtığı, yarı-kutsal, festival havasındaki Beyrut yoktur, yalnızca, kendi devrimci güçlerini seyirci ve oradan da toplumun geri kalanına uygulayan, çeşitli elementler arasından kurulan montaj, bitişiklik ve çatışma vardır.

Devrimci bir teatrallik gösteren bu saygı duruşu, Voltaire Kabaresi, avangard ve tiyatro arasındaki tuhaf ya-

286 Ibid., 12.

287 Mayıs 27, 1914'te, kız kardeşine yazdığı bir mektupta, Ball, Kandinsky'ye olan büyük hayranlığını belirtir. Hugo Ball, *Briefe 1911-1927* (Einsiedeln: Benziger Verlag, 1957), 30.

288 Ball, *Flucht aus der Zeit*, 11.

kınlığa da katkıda bulunur. “Herhangi bir değerin her şeyi teatraldır” (117) diye açıklama yapan Marinetti’dir, fakat bu ideali, tamamen eyleme geçiren ise Dada’nın kendisiydi. Huelsenbeck, dünyanın bir Dada kabaresi olduğunu söyleyecek kadar ileri gidecekti: “Dada’nın dünyanın kabaresi olması gibi, dünya da bir Dada kabaresidir.”²⁸⁹ Mesela, aynı derecede teatral ve sahneleme ile yönlendirilen gelecekteki özgürlük içindeki kelimeler ‘in [*parole in libertà*] mirasçısı olan eş zamanlı şiirin doğmasına neden olan erken Dada tarzları için teatrallık oldukça yönlendirici bir güçtü. Voltaire kabaresi, şiirden, resme kadar birçok sanatı tiyatronun emirlerine tabii tutarak sahneye koydu. Bütün bu sanat şekillerini teatralleştirme eylemi, ilk avangard hareketi için belirli bir neşe kaynağıydı, bu yüzden de, Dadaistler de büyük bir zafer içinde, “Dadaizmin, kübizmi, sahne üzerindeyken, bir dansa çevirdiğini”²⁹⁰ iddia edebilirlerdi. Bu teatralleştirme, Schoenberg ve Mallarmé de dâhil olmak üzere Dada ve temsil ettiği yüksek modernizm arasındaki farkı da oluşturuyordu: Dada, yüksek modernizmi ne kabul etti ne de onu teatralleştirdi.

Teatralleştirme süreci, kendi özel niteliğini, Dadaistlerin belirli bir teatral şekli ortaya koymaları gerçeği içerisinden, yani, kabareden çıkartarak elde etti. Peter Jelavich, Voltaire Kabaresi’nin en büyük örneğini oluşturduğu, bir “kabare modernizm”inden bahsetti.²⁹¹ Kabare, her zaman, seyirciyi kendiliğinden olan tepkilere, kısa girişlere ve revü-tarzı bölümlere -yani, gelecekçilik tarafından da kutlanan-yönlendiren bir tavrı sergileyerek açık bir şekilde siyasi ve kabaydı.²⁹² Mimari olarak bile, Manfredo Tafuri’nin

²⁸⁹ Richard Huelsenbeck, “Ein Besuch im Cabaret Dada,” *Dada Berlin*, 95’t.

²⁹⁰ “Manifest Dada,” *Dada Berlin*, 24’t.

²⁹¹ Peter Jelavich, *Munich and Theatrical Modernism* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1985), 139ff.

²⁹² Laurence Senelick, “Text and Violence: Performance Practices of the Modernist Avantgarde,” *Contours of the Theatrical Avantgarde: Performance and*

gösterdiği gibi, mesela, Neophathetisches Kabaresi hakkındaki manifestosu “Nietzcheci Bir Gülüşü” çağrıştıran Georg Fuchs ve Kurt Hiller gibi sahne sanatçılarının eserlerinde olduğu gibi kabare, burjuva sahnesini, etkisiz hale getirir.²⁹³ Daha da önemlisi, diğer sanatlara karşı topyekûn bir saygısızlık içerisindeydi. *Stilpe* (1897) başlıklı romanında, Otto Julius Bierbaum, yeni bir kabare için yazdığı bir el yazmasını -yeni yayınlanmış bir seçme içerisinde bir “manifesto” olarak geçmektedir- kullanır: “bütün sanat... müzikholler aracılığıyla yeniden doğmalıdır... Her şeyi kendi ağımıza çekeceğiz: Güzelliği ve hayatın neşesini barındıran her şeyi, resmi, şiirsel yazıyı, şarkı söylemeyi kendi ağımızın içine çekeceğiz.”²⁹⁴ Kabare, yeniden gençleştikleri ve doğdukları bir yer olarak diğer bütün sanatları çeken ve kendi ağı içerisine sürükleyen başlı başına ayrı bir ağ haline gelir.

Kabarenin bir özelliği de, özellikle de, Dada’ya karşı duyduğu ilgiydi, yani, sahne ve seyirci arasındaki etkileşimdi. Kabarelerde, yalnızca sanatlar sahneye konulmazlar, seyirci de teatralleşir. Sayısız Dada gecesinde, polisin gelmek zorunda olmasından ve sahne sanatçılarının seyirciden aldıkları şiddetli tepkiyle ve bu gibi gecelerin yarattığı skandallar ile böbürlenirler. Skandalların böyle anlatılmaları, daha da geniş bir ifadeyle, Victor Hugo’nun *Hernani*’si tara-

Textuality, ed. James M. Harding (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2000, 15-42.

293 Manfredo Tafuri, *The Sphere and the Labyrinth: Avantgarde and Architecture from Piranesi to the 1970s*, çev. Pellegrino d’Acerno ve Robert Connolly (Cambridge, MA, MIT Press, 1987), 98.

294 Otto Julius Bierbaum, “Manifesto for a Cabaret Theatre,” *Cabaret Performance, vol.1, Europe 1890-1920, Sketches, Songs, Monologues, Memoirs*, seçme, çeviri ve yorum Laurence Senelick (New York: PAJ Publications, 1989), 68. Bu metni, bir “manifesto” olarak başlıklandırmaya yönelik editöryel seçim, bu başlığı geçmişe yönelik bir şekilde uygulamakla ilgili olan daha geniş bir şablonun bir parçasıdır. Romanda, “manifest” kelimesine rastlanmaz; aslında, ister manifesto, isterse de bir el yazması olsun, farklı bir metnin oluşturulması, editöryel bir seçimdir.

fından tetiklenen ayaklanmalardan Ibsen ve Jarry tarafından elde edilen başarıya kadar uzanan modern drama yazıcılığı tarihinin içsel birer öğeleridirler. Modern drama, seyircinin aleyhinde olan ilişkisi aracılığıyla, Peter Handke'nin *Seyirciyi Savunmak* (1966) başlıklı oyunundaki tavır sayesinde, kendisini daha da özgün hale getirdi. Fakat kışkırtma da, Voltaire Kabaresi'nde olduğu gibi ikinci bir talep tarafından, yani, eğlence tarafından dengelenmişti.²⁹⁵ Dolayısıyla, Voltaire Kabaresi'nin, zaman zaman olduğu gibi, seyirciyi, açık bir düşmanlığı ile karşılaşmaya ait olan bir çaba olarak değil de, eğlence ve hakaretin, kışkırtma ve önlemenin dikkatlice hesaplanan dengeleyici bir eylemi olarak anlaşılması gerekir.²⁹⁶

Her ne kadar, Ball, seyirciyi dönüştürmek için iyi bir araç olduğunu düşünse de, tiyatro, uzun mesafeli propagandacı çabalar için uygun olamayan yerellikte ve elde edilmiş bir olaydır. Bir mektup olarak yollanamaz ya da telgraflaştırılamaz; dedikodunun dışındaki mesafe üzerinde pek de fazla etki yaratamaz; başka bir deyişle, enternasyonal Dada ağsı için hastalıklı bir nitelik taşımaktadır. Bu eksikliği fark eden ve Dada'yı ilk defa enternasyonal ve uzun mesafeli bir şeye dönüştüren Tristan Tzara idi. Romanya'dan, Zürih'e varan Tzara gözlerini, Paris'e diker ve oradaki genç yazarlar ile iletişim kurar. Muhataplarının listesini çoğaltmak için *Littérature* dergisinin üç editörü ile iletişim kurmaya hazır olana dek, Paris'teki arkadaşlarına -André Breton, Louis Aragon ve Phillippe Soupault- açık adreslerini ve giriş için hazırladıkları metinlerini sürekli ve sistemli bir şekilde devamlı sorarak oldukça fazla çalıştı. Nihayet Paris'e

²⁹⁵ Ball, *Flucht Audi der Zeit*, 71.

²⁹⁶ Burada, yalnızca "kabareci modernizm"den değil, aynı zamanda da, Peter Jelavich'in de yaptığı gibi "kabareci bir avangard"dan bahsetmek gerekir ki, *Chat Noire* ve *Die 11 Scharfrichter* gibi yüzyılın başındaki daha geleneksel kabareler, *Kabare l'oltairre*'in öncüleri olarak nitelendirilebilirler.

döndüğünde, Picabia, 391'i, Zürih'ten, Paris'e taşındığında oluşmuş olan Dada bağlantısını kullanabilirdi. Aslında, bir Dada dergisi bulan ve bir başlık icat eden Tzara, Paris avangardının dikkatini çekmek istiyordu.²⁹⁷ Bir kabare oluşturmak için bir -izm'e ihtiyaç yoktu, yalnızca, enternasyonal avangard çevresinde yaşayabilmek için -izm' e ihtiyaç vardır.

Fakat bir dergi ve bir isim yaratmaktansa daha önemli olan şey, belli bir mesafeden bir etki oluşturabilmek, bir başlık, bir hareket yaratabilmek ve Paris ve New York'un dikkatini kendi üzerine çekebilmektir ve bu durum, ancak, manifestolar aracılığıyla gerçekleştirilecek bir şeydi. Böyle bir fark ediş, *Komünist Manifesto* ve onu takip eden binlerce gelecekçi manifesto da dâhil olmak üzere çeşitli başarı hikâyelerine dayanıyordu. Marinetti, manifestosunu, Avrupa etrafındaki ve ötesindeki birçok dergide yerleştirebilmeyi başarabildi ve benzer bir arzuyla da, Tzara, bütün dikkatini tiyatronun dışına, yani, manifestoya doğru çevirmeye karar verdi. Hans Richter'in de gözlemlediği gibi, "Manifesto, Tzara için saldırgan bir söz dalaşı şekline sokulmuştu."²⁹⁸

Dada'nın, Zürih'teki ilk teatral durumu, Dada manifestolarının belirli teatralliklerinden sorumluydu. Mesela, Dada'nın teatrallığının anlamı, değiştirmeli olarak cezbedebilecekleri veya şok edebilecekleri manifestolarının seyirci için keskin bir anlama sahip olacağıydı. Gelecekçilik manifestoları gibi, kışkırtma ve eğlence arasındaki uzlaşmanın da işleme sokulduğu birçok Dadaist manifesto da aslında Dada suarelerinin birer parçasıydılar. Manifestonun bir performans türü haline gelmiş olduğunu, ilk Dada suaresinin Tzara tarafından yapılan geçmişe yönelik bir anlatısından

297 Kökene ait rakip hikâyelerden bir tanesinin de belirttiği gibi, Dada, kabare şarkıcısı olan Madame le Roy için de kullanılan bir isim haline gelmişti. Richard Huelsenbeck, "When Dada Began," *Das War Dada*, 110'da, Dada isminin kökenini hatırlar.

298 Richter, *Kunst und Antikunst*, 32.

daha iyi hiçbir şey ifade edemez, zaten, programı da (düzenli olmayan baş harfler kullanarak): “Müzikler, danslar, teoriler, manifestolar, şiirler, tablolar, kostümler, maskeler”²⁹⁹ vaat ediyordu. Manifesto, teori ve şiir arasında bir formdu, fakat daha da önemlisi, temel olarak performans türlerine ait bir listenin bir parçası olmasıydı. Manifestoların yeni önemlerini vurgulayan Tzara, Fransızcadaki *manifeste* kelimesinin hem bir yüklem hem de bir isim olarak kullanılabilineceğini söyler: “Tzara, küçük bir kalabalık önünde, bir manifesto sundu/manifestoladı... Huelsenbeck, bir manifesto sundu/manifestoladı, Ball, bir manifesto sundu/manifestoladı, Arp Erklärang.”³⁰⁰ Bütün büyük Dada figürlerinin manifestoları vardır ve manifesto yazma eylemi içinde bulunurlar ve bunun hepsi bir seyirci önünde gerçekleşir, düşmanca tavrı, -“Huelsenbeck 200 kişiye karşı”- ancak, polis tarafından durdurulabilinecek bir ayaklanmaya yol açacak “küçük bir kalabalık” önünde gerçekleşir. Çoğu zaman, Dada’da da olduğu gibi, seyircilerin, manifestolar aracılığıyla kışkırtılmaları, dikkatlice kurulmuş olunan bir eylemdir. Richter, “Tzara her şeyi öyle düzgün bir şekilde kurguladı ki, bu programın ilk kısmı, bu eş zamanlı şiirle sonlandı. Eğer böyle olmasaydı, şu an itibariyle bir ayaklanma başlatılırdı ve her şey patlardı”³⁰¹ dedi. Daha sonra, manifestoya benzeyen konuşmasının performansını tanımlar: “İkinci yarısına, bir konuşma ile başladım, ‘Karşı, Onunla Olmayan, Onun için Dada’. Bu konuşmada, seyirciye ölçülü bir şekilde küfür ettim.” Kışkırtma ve eğlence, saldırı ve ölçülülük, kabarenin bu iki direği, Dadaizmin daha önce de bahsedilen niteliklerini belirler.

Teatral poz verme, otoritesiz konuşma ve sergilenen

299 Dada Almanach, 13.

300 Ibid.

301 Richter, *Kunst und Antikunst*, 81.

bütün durumların hepsi, *Komünist Manifesto* da dâhil olmak üzere bütün manifestoların parçalarıydılar. Fakat Dada manifestoları, manifestoların mekânları işgal etmesiyle, iddialarda bulunmalarıyla, yeni hareketler yaratmalarıyla övünerek, bu durumu, uç bir noktaya taşır ve bu açıklama, temellendirme ve işgal eylemlerinin ne derecede etkili olacaklarına dair çok az bir kaygı taşıyarak kendi durumlarını açıklar. Sosyalist manifesto için, teatrallik ikincil ve çok da önemli olmayan bir göreve sahipken, -teatralliğin, yakın bir zamana kadar, halen, gerçekten sahnelenebilir bir güç tarafından destekleneceğine ait bir anlayış vardı- Dada manifestosu, teatralliği ileri plana, etkili bir sahnelenebilirliği ise geri plana iterek bu ilişkiyi tam tersine çevirdi. Fakat bu durum, sahnelenebilirliğin, tamamen yok olduğu anlamına gelmez. Bir isim ve hareket olarak Dada'nın sahip olduğu önem, basındaki sunuluş tarzı, bütün teatral duruşlarına rağmen, temellendirmeye ve isimlendirmeye ait başarılı eylemlerin halen yapıyor olduğunu pekiştirmesinden kaynaklanıyordu; muhtemelen, daha da şaşırtıcı olan şey, içerisinde bulunan bütün *teatrallikten* dolayı başarılı olmuş olmalarıydı. Teatrallik ve sahnelenebilirlik, basit bir şekilde, birbirlerine karşı değildirler; aslında, birbirlerini kapsarlar da. Bu dinamik, bütün manifestolarda mevcuttur, fakat özellikle de, Dadaist manifestolarda görülürler.

Aynen, Voltaire Kabaresi'nin çeşitli türleri ve modernist sanatları birbirine karıştırması gibi, Dada manifestoları da, etkilenirleri için tekrarlar yaratırken ve abartılar yaparken, modernist ve avangard manifestoların mekanizmalarını ve stratejilerini de açığa çıkartırlar.³⁰² Tzara'nın

302 Dada manifestosunun parodisel unsurlarının tartışıldığı yer olarak bakınız, Alfons Backes-Haase, *Kunst und Wirklichkeit. Zur Typologie des DADA-Manifests* (Frankfurt am Main: Hain, 1922), 27ff. Backes-Haase, aynı zamanda da, "meta sanatsal" manifesto olarak adlandırdığı bir meta manifestodan da söz eder (42ff).

bütün manifestoları da, statükonun eleştirilmesi, seyirciyi çekmek için kullanılan iyice hesaplanmış bir etkileşim tekniği ve Marinetti'nin "manifesto yapma sanatını [*arte di far manifesti*]" yaratırken sergilediği özgünlük ve açıklık gibi, manifestoya dair bütün tanımlayıcı niteliklere dair bir titizlik sergiler. Marinetti, kendi mektuplarında, manifestolar hakkında düşünürlerken, Tristan Tzara, mesela, "Bir manifesto yaratmak için: A.B. & C ve 1,2,&3'e karşı patlama yap... imzala, bağır, küfür et, mutlak ve reddedilemez bir şekilde göz önünde olan bir düz yazı düzenle"³⁰³ kelimeleleriyle başlayan *Dada Manifestosu* 1918'de olduğu gibi manifestonun kendisi içerisindeki böylesi bir düşünce yapısını göz önünde bulundurur. Birkaç sene sonra, Tzara, *Cıltz Aşk ve Acı Aşk Hakkındaki Dada Manifestosu*'nda, "Bir manifesto, tek iddiası, siyasi, astronomik, sanatsal, parlamenter, ergonomik ve edebi bir frengiye ait bir anın keşfi olan bütün dünyaya karşı yapılıyor olan bir iletişimdir" diye yazarak, halen, manifestoyu kendisi üzerine çevirmektedir (33).

Manifesto hakkındaki benzer bir tavır, birçok Dadaist'in kendi manifestolarının temel isimlerini ve terimlerini, 1921 manifestosu olan *DADA hebt alles auf* (DADA her şeyi aşar) gibi metinler üreterek, var olan bütün olumsuzluklarla yer değiştirmelerine neden olur: "DADA konuşmaz, DADA'nın hiçbir sabit fikri yoktur."³⁰⁴ Aralarında, Man Ray ve Marcel Duchamp gibi sanatçıların da bulunduğu imza atanlar grubu, yalnızca, "DADA" temel kelimesini hiçbir açıklama yapmadan kullanmazlar, aynı zamanda da, eve belirli bir gündem taşımak için bütün söylemsel güçlerini yoğunlaştırmak için "hiçbir şey" kelimesini kullanırlar. Dada manifestoları, bir manifesto olmadıklarını iddia edecek kadar ileri giderler. Bu tür durumlarda, öz-gönderiselliğin

303 Tristan Tzara, *Dada Manifesto 1918, Seven Dada Manifestos and Lampisteries*, çev. Barbara Wright (London: Riverrun, 1977), 3'te.

304 Edgar Varèse et al., "DADA hebt alles auf," *Manifeste*, 223.

kendisi, parodinin şekillerini oluşturmaya başlar. Belli bir sınıra kadar, hicve karşı takınılan böylesi bir tavır, Marinetti'den ve manifestolarından belli bir mesafede uzak durulmasını sağlar. Kendi manifestolarının heyelanını yaratırken, Francis Picabia, gelecekçi manifestolara da küfür etti. Charles Baudelaire'in ortaya çıkan sanatsal avangardlara ve kolektiflere karşı yaptığı eleştirilerden alıntılar yaptı.³⁰⁵ Fakat Picabia ve diğer Dadaistler, dogmatik bir kolektiflik olarak manifestoya saldırmanın, Marinetti'yi belli bir mesafede tutmak için gerekli olan mümkün, tek ve en iyi yol olmadığını, hiçbir acıma ve hiçbir inanç sahibi olmadan bir manifestoya sahip olabileceklerini anladılar. Daha iyi bir strateji, manifestoyu dogmatizmden soymak için parodisini yaratmak, teatralleştirmek ve mümkün olduğunca daha fazla sayıda manifestolar yayınlamaktı. Dadaistler, Lewis'in gerici kuvvetçi hicvini, Marinetti'nin manifesto manyaklığı ile birleştirirlerken, meta manifestoya tekabül eden yeni bir tavır içerisinde sonsuz sayıda manifesto yayınladılar.

Meta manifestonun icadı, Dada'nın, manifesto tarihi için yaptığı bir katılımdır; bıraktığı izler, bu türün teatralleştirilmesinin, sahnelenebilir ve dönüştürücü gücü pahasına teatral bir kapsayıcılığından gurur duyulmasının doruk noktalarını belirler. Lewis'in *Blast*'te sunduğu dolap dramasındaki yerinden edilmiş teatralite içerisindeki ve aynı zamanda da, gelecekçiliğin daha açık olan teatral manifestolarındaki yüksek teatralite de aşar. Her ne kadar, gelecekçiler, kendi *serate*'lerinde, (teatral geceler) manifestolar sahnelemiş olsalar ve bunları da kendi kolâjları içerisine

305 Picabia, 391, 20'de," Kişisel manifestolar ve meslekler, rüyayı hiç bir zaman, onun kardeşi olan eylemden ayıran uçurumun [abime] baş döndürücülük ölçüsünü ortaya koyamaz. / Fakat ben bir tarih anlatıyorum. [Les manifestes et les professions de foi ne nous paraissent écrits que pour donner la mesure vertigineuse de ce abîme qui sépare le rêve de celle qui – consultez Baudelaire – n'est acunement sa sœur: l'action. / Mais je conterai une histoire]" diye yazdı.

yerleştirmiş olsalar da, en azından, kendi zihinlerinde, gelecekçi sanatın üretiminin dışında kaldılar. Bunun dışında, Tzara ve diğer Dadaistler, manifestoyu, eş zamanlı şiir, dans ve müzikten daha üstün olan bir tür olarak tanımladılar. Gelecekçilik için, manifesto türü, içeriğın kendisini belirliyor olsa da -ilerleme ve kendi mekanizması ile olan saplantısı, geleceğın açık bir şekilde zikredilmesi- Dadaizm, böylesi bir modernleşme içeriğini göz ardı eder ve bunun yerine, bir hareket, bir başlık, kendi sonu içerisinde tanımlanabilecek bir kolektif oluşturmak için teatral meta manifestonun bir şeklini eyleme sokar.

DADAİST MANİFESTO SANATI

Tzara'nın, meta manifestoları uzun mesafelere ulaştırma için yazma stratejisi işe yaradı. Breton ve Aragon'un dikkatini çekti, kendisi, Paris'e yerleşti ve orada, yazı yazma, sahneleme ve manifestoların yayınlanması üzerine yoğunlaşmış olan Dadaizmin kurucu üyeleri arasındaki yerini aldı. Tzara, aynı zamanda da, avangard manifestonun, halka dağıtılan ya da seyircinin üzerine atılan bir el yazması ve bir performans metni olarak ne kadar gelip geçici bir şey olduğunu da anladı. Bu sebepten dolayı, manifestonun, Dada'nın geniş ölçekli öz-seçmeler yaratan çabaları arasında kabul görmesi gerekiyordu. Bu durum, en etkili Dada manifestolarından bir tanesi haline gelmiş ve manifestoların kendilerinden başka hiçbir şeye ithaf edilmemiş olunan *Yedi Dada Manifesto'su* (192) için de geçerliydi.

Yedi Dada Manifestosu, sahnelemeye tabii tutulan manifestonun içerisinde alıntılanarak yayınlanmış, dağıtımı yapılmış, yollanmış ve nihayetinde de seçmeleri hakkında bir fikir birliğine varılmış olunanlarına geçişin izlerini taşı-

yordu. Yedi manifestodan üç tanesi, Tzara'nın oyunlarından alınan bir karakter ile ilişkiydi: Bay Antipyrine. Birçok Dada manifestosu gibi, *Bay Antipyrine'nin İlk Gökyüzü Macerası*, Kabare Voltaire'den kovulduktan sonra (nihayet, kışkırtma ölçülülüğün üstüne çıkmıştı) Dadaistlerin kullandıkları tiyatro toplantı yeri olan Waag-Saal'da sahneye konulmuştu. Bay Antipyrine, Bay Blueblue, Bay Shriekshriek, Bay Bangbang, Hamile Bir Kadın, Pipi, Yönetici ve Npala Garroo gibi karakterler, özdeşleşecek bir konu başlığına sahip olmadan yapısal olarak dramatik olan bir değişime tabii tutulurlar.³⁰⁶ Bu karakterlerin yaptıkları kısa konuşmalar, gramer kurallarını takip etseler de çok düşük bir anlama sahiptirler, fakat bazen, nesnelerin bağlaç olmadan sıralanabilme özellikleriyle karşılaşırız, Bay Shriekshriek'in de dediği gibi, "evler flüt fabrika yerle bir edilmiş kafa" (79). Başka anlarda ise, bu konuşmacılar, Dada'nın en kötü üne sahip olduğu şekline ait olan ses şiirine bürünürler, Bay Antipyrine'in de bahsettiği gibi, "Soco Bgai Affahou / zoumbai zoumbai zoumbai / zoum" (78).

Fakat bu oyunun sonuna doğru, metni bütün diğer karakterlerden farklı olan Tristan Tzara adında bir karakter ortaya çıkar ve kendisini bir manifesto şekli içerisinde ortaya koyar. Tzara'nın bütün manifestoları gibi, gerçekten de, "birlik için birliğe karşı" (81) olduğunu belirten bir meta manifestodur ve "ne saçmalığa -ne bilgeliğe- ne de ironiye" (82) sahip bir bağlılığı vardır. Bu türden oyunbaz çelişkiler bile, birden çok seviyedeki düşünceye tabiidirler: "Zekice biliyoruz ki... anti-dogmatizmimiz bir bürokratınki kadar dışlayıcıdır ve özgür değildir ve özgürlüğün çılgınlığını atamayız" (81). Böylesi otoriter olan bir manifestonun yaptığı

306 Tristan Tzara, *The First Celestial Adventure of Mr. Antipyrine*, Tristan Tzara, *Œuvres complètes*, vol. 1 (1912-24), ed. Henri Béhar (Paris: Flammarion, 1975), 75-84.

konuşmanın daha önceki dramatik metinlerden daha farklı olması kadar, “çığlık atmak”, “bok”, “sirk”, “bangbang” ve “kutsal ışık halkası” ve ses şiirinin bir kısmı da dâhil olmak üzere, bireysel kelimeleri ve cümleleri geri dönüşüme tabii tutmak gibi bir dramatik şekil yaratmaya eğilimi olan referanslar da sunarlar. Sanki manifesto, dramatik karakterlerin anlaşılmasız olan konuşmalarını bir araya getirmiş ve onları bir çeşit anlaşılabilir bir manifesto şekline sokmuştur. Manifesto ve oyun arasında, bir değiş tokuş vardır; sanki manifesto, oyundan türemiş gibidir, onları sahnelenmiş bir manifestoya dönüştürse de, oyunun bazı kısımlarını da içerisinde barındırır.

Sahne üzerindeki bazı karakterlerle bir değiş tokuş yapmak yerine, manifesto, seyircilere dolaysız bir şekilde seslenir: “Fakat biz, DADA, onlarla aynı fikir de değiliz, çünkü sanat ciddi bir iş değildir, sizi temin ediyorum ki, iyi dinleyiciler, sizi çok seviyorum, sizi temin ediyorum ve size tapıyorum” (82). Bu, “biz”, “siz” ve “onlar” kolektif sesi, dolaysız sesleniş ve karşısında olandan farklılaşma - bütün bunlar, manifestonun merkezi niteliklerindendirler. Dolayısıyla, *Bay Antipyrine’nin İlk Gökyüzü Macerası*, bir manifestonun çalışma ilkesini ortaya çıkartır, manifesto ve oyun arasındaki akrabalığı ve farkı belirginleştirir ve Kabara Voltaire’in manifesto üzerinde bıraktığı teatral izlere işaret eder. Tzara’nın, aynı zamanda, bu manifestoyu oyundan çıkartmış olması ve manifestolar seçmesinde kullanmış olması, manifestonun tiyatroyu tercih edilen kendi ifade biçimi olarak kullanmış olduğunu da gösterir. Manifesto, bağımsız bir tür haline gelmiştir.

Manifestonun sanat üzerindeki etkisi, Tzara’nın *Yedi Dada Manifestosu* başlığı altında toparlamış olduğu diğer metinlerde de görülebilir. “Gösterişsiz Bildiri” başlıklı bir metni, manifestonun emirlerinin karakteristik özellikleriyle

aforizmayı birbirine eklemler ve “Filozof karşıtı Bay AA’nın Manifestosu,” manifestoyu bir metin üzerinde kurar. Seçme içerisindeki en sonuncu manifest olan “Cılız Aşk ve Acı Aşk Hakkındaki Dada Manifestosu” sahnelenen manifestonun dramatik kökenini, dramatik bir kişilik [personae] listesi ile açarak, onu ortaya çıkartır ve bir örnekle tamamlanmış şekilde de Dada şiirlerinin -kullanılan temel araçlar, bir çift makas ve bir gazetedir- yaratılmaları için otoriter bir kullanım kılavuzu sunar. Çeşitli yollar aracılığıyla, burada toparlanan manifesto, kendi şeklinin içerisine, şiir, teori, programlı açıklamalar, örnekler ve biraz da drama koyarak, türün sınırlarını da aşar. Kabare Voltaire, kübizmi, sahnelenen bir dans haline getirirken, Tzara, dramayı ve diğer sanatları da, bir manifesto haline getirir. Teatralleştirme yerine manifestolaştırma, ya da, manifesto sanatı haline getirme dediğim şey, bu eylemin içerisinde de mevcuttur.

Dada, manifestoyu ve sanatı, o kadar fazla bir şekilde karıştırdı ki, manifesto sanatı kategorisi, önemli sayıdaki Dadaist eserleri tanımlamak için kullanılabilir bir hale geldi. Dada dergileri de dâhil olmak üzere, medyada ve sokakta da olduğu şekliyle de, Tzara’nın kendi *Yedi Dada Manifestosu*, Huelsenbeck’in *Edebi Bir Dokümantasyon Olarak Dada* ve *Dada Almanach* gibi Dada seçmelerinin artan sayıları içerisinde de görülebilir. Bunlardan ikincisi, Dada manifesto sanatının en seçkin örneklerinden bir tanesi olan Walter Mehring’in “Enthüllungen”unu da içerir. “İfşa Edişler”, “Soymalar”, “Ortaya Çıkarışlar” olarak adlandırılabilinecek başlık bile ortaya çıkartma eylemi ile oluşur. “Ortaya Çıkartmalar,” [Manifestations] “Dada, bütün dünyayı kendisine çeviren merkezi bir beyindir” (63) gibi sloganlar kullanarak ve tipik bir Dada tavrında olduğu gibi “Dada’ya bahis koyunuz! / Dünya, yalnızca Dadaizm’in bir şubesidir. Bütün bankalar tarafından kâr olarak konulan tutarı ödüyoruz” (81) gibi

tipik bir Dada tavrına sahip olarak, aynen, birer manifesto gibi başlarlar. Bütün bu acımasız iddialar ve sloganlar, Dada'nın birçok manifestosunda da görülebilirler ve Dada manifestoları içerisinde de, geri dönüşüme uğrayan bir metin olarak "Ortaya Çıkartmalar" olarak nitelendirilirler.

Fakat "Ortaya Çıkartmalar" standart bir Dada manifestosu değildirler. Kabare Voltaire'in ve Dada'nın Birinci Dünya Savaşı'yla olan karmaşık ilişkisini de anlatan geçmiş zaman kipinde yazılmış olunan daha önceki Dada manifestoları içerisinde geçmişe dönük bir hikâyeleme vardır. "Açığa Çıkartmalar," geleceği kurmak için gerekli olan faaliyetleri çağırarak, geçmiş doküman olarak ortaya koysalar da, geriye olduğu kadar ileriye de bakarlar. Aslında, "Açığa Çıkartmalar," geçmişe ait bir hikâyeleme içerisinde, özellikle de, bir Dada sömürgesinin oluşmasını sağlayacak kadar hikâyesel olan "Asya-ötesi Dada sergileri" içerisine kendi konuşma eylemlerini yerleştirir. Fakat bu geçmişe yönelik hikâyeleme, birdenbire, yalnızca gündelik raporlar ve sergilerin geriye dönmesi için dünyanın Dada tarafından kuşatıldığı sekiz sahneyi düzenleyen bir film metnine dönüşürler. Mehring'de, daha önce yayınlanmış olan "Dadayama" başlıklı bir şiirin daha genişletilmiş ve yeniden gözden geçirilmiş bir sürümünü de bu karışımın içerisine ekler. "Dadayama," daha önce şiirsel bir şekle itaat ederken, artık, gösterişsiz bir düz yazıya dönüşmüştür. Manifesto sanatının bütün örnekleri de dâhil olmak üzere, "Ortaya Çıkartmalar," muhtemelen, sergi alanını, film metnini, raporu, düz yazı şiirini ve manifestoyu, bu türün içerisine yerleştirme için en saygısız olanıdır. Fakat bunlardan ikincisi, diğer bütün türler de dâhil olmak üzere, Dada manifestolarından alınan soyut terimler ve fikirlerle dolmuşlarken, halen, baskın olan unsurdurlar. Bu metnin konusu, Dada'nın kendisidir ve metin, Dada'nın doğasının detaylarını veren manifestoya benzeyen tanımlamalarla doludur.

MANİFESTO VE DEVRİM (BERLİN)

Picabia'nın New York'u, Zürih'e ve Zürih'i de Paris'e bağlaması gibi, Richard Huelsenbeck de, Dada'yı, Zürih'ten Berlin'e taşıdı. Zürih'i ve Paris'i koruma kaygılarından farklı bir şekilde, Berlin, Dada'yı, her geçen gün biraz daha büyüyen siyasi bir isyan iklimi ile karşıladı. Berlin'de yaşayan, Huelsenbeck, Raoul Hausmann, John Heartfield, George Grosz ve Hannah Höch gibi başlıca Dada figürleri oldukça siyasileşmişlerdi ve *Die Aktion* ve *Die Freie Straße* gibi çeşitli sol dergiler için çalışıyorlardı. Dada'yı, bir savaş ve devrim meselesi haline getirecek kadar yerel ve ulusal siyasetin içerisine yerleşmiş durumdaydılar. Lenin, enternasyonal sosyalizmi, Zürih'te temsil ederken, enternasyonal sosyalizm için çalışan başlıca kişi, Rosa Luxemburg'tu. Berlin'deki Kasım devrimi ve Dada arasındaki ilişkiye şahitlik edenlerden bir kişinin, bu ilişki hakkındaki yorumu, Ball'un, Kabare Voltaire ve Lenin arasındaki "tuhaf diyalektik" hakkındaki yorumuna benzer bir yorum yapan Hausmann'dı: "Birkaç ay sonraki askeri bozgun ve denizcilerin isyanı, generallerinin, 11 Kasım 1918 antlaşmasını kabul etmelerini sağladı. Bu bir devrimdi. Emperyalistlerin rüyalarının sonu, inanılmaz boyutlara varmış olan Alman hâkimiyetinin oluşmasına neden oldu. Spartacus, sokaklardaydı, her yerdeydi ve Dada, kıskırtılmış olunan Berlin'deydi."³⁰⁷ Zürih'te oluşması beklenen "tuhaf bir diyalektik" yerine, Dada ve Karl Liebknecht tarafından kurulan radikal komünist parti Spartacus arasında ve Büyük Savaş'ta Kaiser ile yaptığı ittifaktan sonra kurulan Büyük Alman Sosyalist Partisi ile Rosa Luxemburg arasında neredeyse kusursuz olan bir devamlılığın var olduğunu görüyoruz. Sokaklardaki ve sanat çeşitle-

307 Raoul Hausmann, "Dada empört sich, regt sich und stirbt in Berlin," *Dada Berlin*, 4.

rindeki devrimler, bir tanesi diğerini güçlendirir bir şekilde, birbirleriyle yan yana dizilmiştiler. Aslında, Hausmann, Dada'nın çökmekte olan sosyalist devrimin mirasçısı olduğunu ileri sürerek bir adım daha ileri gider: "Mutsuz bir günde, Karl Liebknecht ve Rosa Luxemburg'un ölümleri hakkındaki haberler ortalığa yayıldı. Proletarya, felç geçirmişti ve bu felçten kurtulamadı... Bu yüzden de, Dada-eylemine daha da güçlü bir hale getirmemiz gerekti: Affedilemeyecek felaketlerle karşılaşınca tepki göstermeyen bir dünyaya karşı çıkarak" (4). Dada, başarısız olan devrimi devam ettirerek, Spartacus'ün yerine geçti.

Hausmann'ın, Dada'yı Spartacus'ten ithal ettiğine dair olan iddiası, basit bir şekilde, bir kibirlilik olarak adlandırılabilir çünkü Dada, komünizmin devrimci tesirine karşı hayalperest, teatral bir ikize benzeyen bir şey oluşunu devam ettirdi. Fakat Berlin'de de, Rosa Luxemburg da dâhil olmak üzere Dada'nın güncel konular hakkındaki sosyalist kışkırtmalarının büyük bir kısmını özümsemişti; Dadaist meta manifesto, artık, siyasileşmişti. Zürih'te ise, "Dünyanın bütün serserileri birleşin!" sloganı uzaklaştırılmış ve çoğunlukla parodi şekline bürünmüş bir referans haline gelmişti, Berlin'de ise Dada ve sosyalizm arasındaki ilişki, daha da baskıcı ve ciddiye. Berlinli *Der Dada* (1919) dergisinin ilk sayısında, Jefim Golyscheff, Hausmann ve Huelsenbeck, kendisini dolaysız bir şekilde sosyalist nedenle ilişkilendiren bir manifestoyu imzalayarak yayınladılar: "Dadaizm şunları talep eder: 1. Dünyanın bütün insanların, radikal komünizm tabanında uluslararası ve devrimci bir şekilde birleştirilmelerini." Fakat aynı metin, böylesi bir mutluluk taahhüdüne, özellikle de, Dadaist olan bir dip not koyulmasına karşı çıkmıyordu: "Merkezi Komite şunları talep eder: ... e) Eşzamanlı şiirin, komünist devlet duası olarak

tanıtımlanması.”³⁰⁸ Hausmann, *Die Kommune* başlıklı sosyalist manifestoyu imzalayanlardan bir tanesiydi. Emin olunuz ki, Dada, hiçbir zaman için, Breton’un Fransız Komünist Partisi’ne üye olduğu şekliyle üye olmadı. Birçok Dadaist, mesela, proletaryan sanatın daha öğretisel şekillerini, mesela, Alexander Bogdanov’un manifestosu “Sanat ve Proletarya” (1919) gibi devrimci sanatın proletaryanın kolektif sınıf bilincini kavraması gerektiğini iddia eden Proletkult’unu reddetti. Yirmili yıllar boyunca, Rus gelecekçilerine tahammül edebilen ve daha az dogmatik olan Sovyet komiseri Anatoly Lunarcharsky’i de reddettiler. Buna rağmen, Berlin Dada’nın bütün üyeleri, kendi faaliyetlerinin, sosyalist bir devrime katkıda bulunduğunu düşündüklerine ve kendi durumlarını parti sosyalizmi ile ilişkili olarak tanımladıklarına dair hiçbir şüphe yoktur.

Dada’nın, Rosa Luxemburg’un başladığı şeyi bitirme arzusu, sosyalist propaganda ve kışkırtmalar, beyannameler ve manifestolar kültürüne de ne oranda katkıda bulunduğunu gösterir. Fakat bu katkı, aynı zamanda da, yaratılan bir rekabet anlamına geliyordu. Berlin’de ise Dada, kendisini, manifestolar, kışkırtmalar, konuşmalar, siyasi mitingler, çarpışmalar ve her türlü ayaklanmalar ile çevrilmiş bir durum içerisinde buldu. Kendisini hem Berlin sokaklarına hâkim olan sosyalist manifestolar ile aynı çizgide göstererek, hem de, kendisini, onlardan ayırarak sesini duyurdu. Bu manifestoların en önemlisi, ilk defa *Die Rote Fahne*’de, 26 Kasım 1918’de yayınlanan Rosa Luxemburg’un *Spartacus Manifestosu*’ydu. Sosyalist Enternasyonal’in bir parçası olan Spartacus Birliği, ulusal siyaset ile uğraşma gerekliliği ve onun enternasyonalist yönelimini elde etmek arasındaki derin bir tavır arasında bölünmüştü. Lenin gibi, Luxemburg da, savaşı, emperyalist ve ulusal bir komplo olarak gördü,

308 Jefim Golyscheff, Raoul Hausmann and Richard Huelsenbeck, “What is Dadaism and What Does It Want in Germany?” *Dada Berlin*, 61, 62.

fakat ulusal bir devrim adına bir kışkırtma yapması gerekiyordu. Bir yanda, ulussuzlaştırmanın ikiz stratejisi olan *Spartacus Manifestosu*, diğer yanda ise, ulusal bir devrim için kışkırtmalar yapmakla uğraşıyordu: “Bütün ülkelerin proletaryanları, şu anda, Almanya’daki proletaryanlar sizlerle konuşuyorlar. Onların adına, sizin yaptığınız bu oturma önünde, başvuru yapma hakkına sahip olduğumuzu düşünüyoruz. Bu savaşın ilk gününden beri, sabıkalı o hükümete karşı savarak ve onu, savaşın gerçekten tek suçlusu olarak damgalamaya çalışarak, kendi uluslararası görevimizi yerine getirmek için çabalıyoruz.”³⁰⁹ *Spartacus Manifestosu*, Alman ulusalcılığını feshetse bile, Alman devrimini desteklemek için diğer ülkelerin proletaryalarına müracaat etmek zorundaydı: “Almanya proletaryası, bu saatten sonra, yüzünü size çevirdi. Almanya, toplumsal bir devrime gebe- dir fakat sosyalizm, ancak, dünyanın bütün proletaryaları birleştiği zaman mümkün olabilir” (38). Bu manifesto, Almanya proletaryası ile savaşta olan diğer ülkelerin proletaryaları arasında, onları eşit değerdeki bir emperyalizme karşı konumlandırmaya çalışan dengeleyici bir eylem içerisinde- dir.

Spartacus Manifestosu, enternasyonal bir sosyalizmi yaratmaya çabalarken, Dada, kendi enternasyonal ağını oluşturuyordu. Fakat manifestolarında uygulanan stratejiler göz önünde bulundurulduğu zaman, yalnızca, tek bir büyük fark ortaya çıkar. Sosyalist manifesto, özellikle de, *Spartacus Manifestosu*, her ne kadar, *Manifesto*’nun orijinal gücüne geri dönme adına propaganda yapmak amacıyla yazılmış olsa da, manifestonun kendisinin yerine geçme kaygısı taşı-

309 Klara Zetkin, Rosa Luxemburg, Karl Liebknecht and Franz Mehring, *Spartacus Manifesto, The Weimar Sourcebook*, ed. Anton Kaes, Martin Jay ve Edward Dimenbergh (Berkeley: University of California Press, 1994), 37. İngilizce çeviri, *New York Times*, Kasım 29, 1918.

yordu. Bunun tersine, Dada, manifestonun kullanımını kısıtlayan hiçbir kaygıya sahip değildi; aslında, manifestodan yeterli payı da alamıyordu. Komünizmden ve aynı zamanda da, gelecekçilikten, Vortisizmden ve gerçeküstücülükten de farklı olarak, Dada, kendi temellendirici manifestosuna hiçbir saygı göstermiyordu; aslında, *Gelecekçiliğin Manifestosu ve Temeli* gibi bir *İlk Dadaist Manifesto* ortada yoktu. Dada'nın manifesto eylemi, sonsuz bir şekilde, birbiri ardına sıralanan tekrarları ve yinelemeleri överken, aynı zamanda da, bir hareket yaratmaya çalışmak için manifestoları kullanmak gibi çifte bir strateji uyguladı. Dolayısıyla, Dada'nın altını çizdiği nokta, manifestonun temellendirici gücünün, tekrarlanabileceği ve tekrarlanma ihtiyacı içerisinde olan sahneye bir etkiye sahip olduğuydu: Dadaizm, tekrardan bulmak ve yeniden ve yeniden ortaya çıkartmak demektir. Komünist manifestolar için, bu tekrarlama, temellendirici *Manifesto*'dan elde etme çabası adına bir tehdit yaratan acil bir gerekliliktir. Tam tersine, Dadaistler, bu temellendirme eylemleri, teatral terimler içerisinde algıladılar. Böyle bir temellendirmenin önceki yinelemesinin, silineceği ya da sorgulanacağını düşünmedikleri için de, her yeni manifestoda, bir hareketin, bir programın teatral temelini övdüler. Kendi tarihi boyunca, komünizm, köken ve yineleme sorunuyla savaştı çünkü orijinallerin sayısı kadar manifesto sayısı da mevcuttu; kökenlerin, hiçbir masraf yaratmadan teatral olabilecekleri ve ne kadar fazla köken ve manifesto varsa, o kadar mutlu olabilecekleri iddiasında bulunulabilirdi. Komünist manifestolar geleneği için trajik olan şey, avangard için bir güldürüye dönüşmüştü.

Hausmann ve Baader, Berlin belediye başkanına hazineyi teslim ederek ve şehir işçilerine yalnızca iki yazarın emirlerine itaat etmeleri gerektiğini emrederek, bir Dada cumhuriyeti "kurdukları zaman," Dada'nın en özenle ha-

zırlanmış eylemini, 1919 Nisan'ında gerçekleştirdiler.³¹⁰ Bir avangard hareket ve bir cumhuriyet oluşturmak iki farklı eylemdir -bir yanda, Baader ve Hausmann'ın elde ettikleri başarıları, diğer yanda ise o büyük başarısızlıkları, bu fikrin ne olduğunu gösterir- fakat her ikisi de, her ne kadar, teatral de olsalar, manifestonun, bu temellendirici gücüne dayanırlar. Bir kez daha, teatrallik, her zaman, temellendirici etkilerin beyhude olduğu, hiçbir sahneleme gücüne sahip olmadığı ve bu türden eylemlerin hiçbir zaman bir başarıya sahip olmayacağı anlamına gelmiyor olduğunu ispatlar. Daha ziyade, teatrallik ve sahnelenebilirlilik, iki farklı unsur tanımlar, bu geleceğin, kendilerine ait olduğunu iddia etmek için ellerinden gelen her şeyi yapıyor olsalar da, gelecek üzerinde yarattıkları etkiler hakkında, hiçbir zaman emin olamayan ve bütün manifestolarda da mevcut olan, iki farklı anı vurgularlar.

REKLAM EDİLEN DEVRİM

Eğer tiyatro, Dada manifestolarının içerisinde etkinin bir kaynağını oluşturuyor idiyse, diğer etkiyi de, kolâj ve fotomontaj oluşturuyordu. Birçok Dada manifestosu, görsel olarak göze çarpan bir araya getirilişler ya da yan yana dizilimler yaratmak için çizgiye veya cümleye sadık kalmadan, cümlecikler, tekil kelimeler ve ifadeler düzenledi. Dada kolâjının en önemli modellerinden bir tanesi reklam sanatıydı. Marinetti, manifestolarını, reklamlar şeklinde, gazetelerde ve ilan panolarında yayınlamadan ve el yazmaları şeklinde sokaklarda dağıtmadan önce gelecekçiliği, reklam teknikleri dizgilerinden geçirdiğinden itibaren, avangard manifesto, reklama bağımlıydı. Dada, bu teknikleri, kolâjı, fotomontajı

³¹⁰ *Dada in Zürich*, 249ff.

ve manifestoyu birleştirmek için uygulanabilececek olan yeni bir şekle getirdi.

Lider konumundaki Dadaistler, grafik tasarımdan oldukça etkilenmiş ve profesyonel olarak bu meslekte çalışmışlardı. Ticaret dilini düzenlemenin en iyi bilinen şekli, muhtemelen, ticaret anlamında kullanılan, *Kommerz* kelimesinin kesilmiş bir parçası anlamına gelen Kurt Schwitters'in "Merzkunst"uydu. Böylesi bir şekildeki indirgeme ya da kesme, Dada ve reklam arasındaki ilişkinin, çatışma ve güç kullanılan bir düzenleme olduğunu da gösterir. Manifesto, devrimci bir eylem arzusuyla dolu olan bir tür iken, reklam, görüntülerin ve kelimelerin ve bunların tamamen değiştirilebilirliklerinin dağıtımı üzerinde yoğunlaşıyordu.³¹¹ Buna rağmen, reklamın varlığı da, yalnızca, bir eylemi körüklemek, bir eylemi güdülemek için vardı: satın almak. Avantajlı bir noktadan bakıldığında, manifesto ve reklam, tamamen birbirine zıt bir konumundaydılar: Eğer manifesto, Marx'ın, devrimin şiiri dediği şey ise, o zaman, reklam da, kapitalizmin şiiridir. Fakat manifesto ve reklam arasındaki benzerlik, bir sözcük sırasının değişimi içerisinde de ifade edilmelidir, yani, manifesto, devrimin reklamı iken, reklam, kapitalizmin kendi manifestosudur.

Bir zamanlar solcu olan *Simplicissimus* ve hicivsel olan diğer dergilerin sağ ideolojiye yönelen eğilimlerini görünce, Kurt Tucholsky gibi sanatçılar foto-gazeteciliğe bağlı komünizm propagandasının yeni şekillerinin oluşturulmasını talep ettiler. Bu kampanyanın yarattığı bir sonuç, daha önce, yalnızca, metne dayalı olan şeklini terk etmiş komünist partisine ait bir dergi olan *Arbeiter Illustrierte Zeitung* (İşçilerin Resimli Gazetesi) gibi resimlendirilmiş parti kâğıtlarının ortaya çıkmış olmasıydı. Mesela, *Arbeiter Illustrierte Zeitung*'a oldukça fazla sayıda katkı yapan

311 Marx'ın düşüncesinin bu unsurunun detaylı bir eleştirisi için Baudrillard'ın *For A Critique*'ine bakınız.

Heartfield gibi birçok Dadaist, siyasi propaganda yaratmanın, bu yeni şeklini yaratmaya olan projeye katıldılar. Almanya Komünist Partisi tarafından belirlenen amaçlar doğrultusunda ilerlerken, hicvi, montajı ve cinsel kışkırtmayı birleştiren Dada'nın çıkartacağı yeni bir propaganda dergisi için yaptıkları çalışmanın başka bir örneği *Jedermann sein eigener Fussball* (Her biri Kendi Futbol Topudur) dergisidir.³¹² Bu türden çeşitlilik gösteren eylemlerin bir sonucu, hem teknik, hem de estetik seviyede, bu reklam tekniklerini kullanan fotomontajın ortaya çıkmasıdır -sloganları, görüntülere yazma, harf karakterleri ve dış düzenleme sanatı- fakat bunları kendi orijinal kullanımı adına tuhaf bir şekil içerisine sokar. Bu yüzden, fotomontaj, artık, reklam teknikleri ile foto-gazeteciliği bir araya getiren yeni bir propaganda tekniği adına yapılan bir arayıştır.

Bir fotomontaj içerisindeki metin ve görüntü, izleyicileri şaşırtmak, dikkatlerini çekmek ve alıkoymak için onları, yeni olan şaşırtıcı ilişkiler içerisinde bir araya getirmiştir. Görüntüler ve baskılar, dışarı atılmışlar, çerçevelenmişler ve yeniden kullanıma sokulmuşlardır. Kübist bir resim gibi, fotomontaj da, farklı perspektifleri bir araya getirir ve türdeş olmayan materyalleri eline geçirir ve kullanır. Aslında, fotomontaja ait genel bir anlayış, George Simmel tarafından tanımlandığı şekliyle eşzamanlı etkilenimlerin sel gibi bir akış içerisinde insanların duyularını mahvetmeye çalışan modern metropolisin bütün etkilerini yakalayarak, toplumun, bir arada tutulabilmesinin ne oranda imkânsız olduğunu taklit eder.³¹³ Aynı zamanda da, montajın, modernin deneyimi taklit ettiğine dair bir fikirle ilgilenen foto-

312 Daha detaylı bir analiz için, bakınız, Barbara McClosky, *George Grosz and the Communist Party: Art and Radicalism in Crisis, 1918 to 1936* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1997), 55ff.

313 Georg Simmel, "The Metropolis and Mental Life," *On Individuality and Social Forms: Selected Writings*, ed. ve önsöz Donald N. Levine (Chicago: University of Chicago Press, 1971).

montaja ait ikinci bir anlayışı da ortaya çıkmıştır. Birinci yerine, bu ikinci fikrin altını çizdiği şey, fotomontajın farklı yerlerden alınan materyalleri -siyasetçilerin ya da kalabalıkların görüntüleri, gazetelerden kesilen kupürleri, reklamları ve siyasi söylemleri; kısacası, gündelik hayatın bütün unsurlarını- bir araya getirdiği ama birbirleri içine geçmeleri için oldukça etkin bir şekilde onları kendi bağlamlarından koparttığıdır. Bu bir araya getirme eylemi, dış dünyada olan bir şey değil, montajın, kendisidir. Bu anlamda, montaj, bir ayırım eleştirisi, sosyal dünyanın büyük oranda bağımsız küreler ve sistemlere bölünmesinin ortaya çıkartılma çabası olarak da görülebilir.³¹⁴

Fotomontaj, ister moderniteyi yansıtsın, isterse de onu önceden şekillendirsın, böylesi bir çalışma için gerekli olan şey, Dada'nın en önemli iki ifade şekli olan manifesto-nun ve fotomontajın düzgün bir şekilde birbirlerinden ayrı durmadıkları fakat manifesto sanatının, en önemli şekli olarak onu ürettikleri ve birbirlerinin içerisine geçmiş olduklarıdır. Bu bağlamdaki en iyi örnek, en iyi bilinen fotomontaj olan Hannah Höch'un *Almanya'nın Bira Göbekli Kültürel Dönemi Olan Sonuncu Weimar'a Mutfak Bıçağı Dada ile Atılan Kesik* [Cut with the Kitchen Knife Dada through the Last Weimar Beer-Belly Cultural Epoch of Germany].³¹⁵ Carrà'nın *Müdahaleci Manifesto* [Manifestazione Interventista], *Kesik* [Cut], onları, bir mutfak bıçağı ile keserek ve bir montaj şeklinde eklemleyerek, kaynak materyaller olarak kullanır.³¹⁶

Kullanılan cümleler arasında, *Der Dada* (1919) dergisinin ilk 314 Mesela, Franz Mons, *Dada in Europa*, 3-31ff. Aynı zamanda bakınız Benjamin Buchloch, "Allegorical Procedures," *Neo-avantgarde and Culture Industry: Essays on European and American Art from 1955 to 1975* (Cambridge, MA: MIT Press, 2000), 43-56.

315 Aynı zamanda da bakınız, Maud Lavin's *Cut with Kitchen Knife: The Weimar Photomontages of Hannah Höch* (New Haven, CT: Yale University Press, 1993).

316 Marjorie Perloff, manifestoları çeşitli kolajlar ve metinler içerisinde kullanma sürecini *Dance of the Intellect: Studies in the Poetry of the Pound Tradition* (Cambridge: Cambridge University Press, 1985), 33ff kitabında inceledi.

sayısında yayınlanan temel kolektif olan bir manifestodan elde edilen ve “Dadaizm’in Merkez Dairesi” tarafından imzalanan, “Paranızı Dada’ya Yatırın” cümlesi, sol üst köşede yer alır. Sağ üst köşede yazan “Dada-karşıtı hareketin,” Hausmann ve diğer Dadaistlerin gerçekten de “Dada-karşıtı” olduklarına dair bir şekilde detaylarını açıklayan Hausmann’a ait “Kültürsüz Alman Üzülüyor” metninden alınmış olunabilir.³¹⁷ “Dada’ya Katılın” sloganı, önemli başka bir Dada manifestosunun da başlığıdır. Dolayısıyla, Höch, en önemli manifestoları bir araya getirir ve onları, kendi montajının içerisine ekler.

Höch’un manifesto-montajı, aynı zamanda da, manifestonun kendi cinsiyetini değiştirmesi için önemli olan bir çabadır. Valentine de Saint-Point’in, Dadaistlere, cinsel erkeklik gücünü öğreterek, Marinetti’nin kadın düşmanı olan söyleminin içerisine kadınları da dâhil etmek için gösterdiği çabadan daha da etkili bir şekilde, Höch, böylesi bir mirası, bir mutfak takımı ile ikiye ayırır. Aslında, “mutfak bıçağı Dada” terimini yaratmasıyla da, Dada’nın da kendisi bir ev nesnesine ve dolayısıyla da evcil bir küreye bağlanmış olur. *Kesik*’in kendisi de, Saint-Point’in manifestosunun alt başlığını oluşturarak, savaşın “erkeksi” erdemlerini rahatsız eden bir tavır içerisinde, “F.T.Marinetti’ye bir cevap” olarak görülebilir. O da, bir şiddet eylemini işaret ederken, erkeksi manifestoların içerisinden geçen ve onları tamamen farklı bir durumda yeniden düzenleyen bir şiddet içerir.

Manifestoları kullanmak için gerekli olan bir ek olarak, Höch, Hausmann, Grosz ve Herzfelde de dâhil olmak üzere başlıca Dada manifesto yazarlarının resimlerini kullanır ve bunları, -sanat manifestoları ve siyasi manifestoların yazarlarının bir birleşimini yaratmak için- Marx, Rathenau, Einstein ve Ebert’in resimleriyle yan yana getirir.

³¹⁷ *Dada Berlin*, 66.

Böylesi bir montaj içerisindeki, en büyük yoğunluk ve derinlik, bir araya getirmeler ve toplu gösterimlerin görüntüleri de dâhil olmak üzere, Berlin sokaklarında, Dada'nın kendisini özdeşleştirdiği sol alt ve sağ üst köşedeki kitlesel hareketlerdir. Höch, 1918 yılında manifestosunu yayınlayan Kasım Grubu olarak adlandırılan oluşuma katıldı. *Kasım Grubu Manifestosu*, "Devrimin üretken zemini üzerinde duruyoruz" cümlesiyle başlar ve sanatları "ortak nesneler" için kullanmayı talep eder.³¹⁸ Bu sonuncu talep, "sanat, artık, bir azınlığın eğlencesi olarak değil, kitlelerin mutluluğu ve hayatı olacaktır"³¹⁹ diye açıklama yapan, 1919'da yayınlanan *Sanat Manifestoları İçin İş Konseyi* manifestosuyla benzerlik gösterir. *Kesik*, fotomontajın, nasıl günümüzün siyasi manifesto kültürünün bir uzantısı olduğunun, Dada'nın nasıl toplumsal devrim için -sitüasyonistlerin "detourn" dedikleri-yeniden yönlendirildiğinin iyi bir örneğidir.

Montajın bir manifestoya dönüşmesinin en iyi örneği, Raoul Hausmann'ın *Resim Sanatının Sentetik Sineması* içerisinde [Synthetic Cinema of Painting] görülebilir. Fotomontaj hakkındaki bir manifesto olarak, "insanlar, kendilerinin ve yabancıları oldukları şeylerin, öncesi, sonrası ve şimdisi için eş zamanlı davranırlar"³²⁰ söylemindeki gerçekliğe karşı bir tepki olarak montajın, kendisinin, ortaya çıkışını açıklar. Manifesto, kendi derslerini uygulamaya çalışır ve bu yüzden de, fotomontaj hakkında bir manifesto olmayı bırakarak, manifestoların, montajı olmaya başlayarak, bir aciliyeti ve devamsızlık gösterir. Bu dönüşüm, Hausmann, bu manifestoyu, kendi fotomontajı olan *Dada Cino*'da bir materyal olarak kullandığı zaman, tamamlanmıştı. Başlıktaki

318 *November Group Manifesto, Weimar Republic Sourcebook*, 477. November Gruppe, Max Pechstein ve Ludwig Meidner gibi sanatçılar tarafından yönlendirilen siyasi bir birlik ve konseydi.

319 *Weimar Republic Sourcebook*, 478.

320 *Dada Berlin*, 30.

kelimeler, montajın yapıldığı türe ait olmayan materyalleri bir arada tutar ve onları bir araya getirerek, kendi ağırlığını ortaya koyar. “Cino” tarafından tanımlanan keskin kıvrım, benzer bir şekilde duran alt bölümü etkisi altına alırken, bütün sayfa doğrultusunda yatay bir şekilde uzanarak, “Dada” montajının üstteki bölümünün karesel olan bütün şekillerinden sorumlu hale gelir. Manifesto materyali, basit bir şekilde, başka herhangi bir materyal gibi kullanılamaz. Daha ziyade, bütün anlamını, manifestodan alsa da, montaja, kendi ismini veren şeydir.

Dolayısıyla manifesto ve fotomontaj arasındaki değişim, her iki çeşidin kendisini de etkiler. Avangard manifesto, *Manifesto*’nun *büyük tahkiye*’sinden [grand récit] vazgeçmiştir ve bir slogandan diğerine, bir ünlemden diğerine, hiçbir bağlaç kullanmadan sıralanarak, ani ünlemlerin ve birdenbire oluşan değişimlerin sanatı haline gelmiştir. Fakat bunun anlamı, manifestonun kendi söyleminin, kendi önermeleri ve teoremlerinin hiyerarşinin kontrolünde olmadığıydı. Aslında, bütün montajın, hiçbir bağlaç kullanmadan ve yatay bir çizgisellik içerisinde düzenlenmiş materyali ile iç içe geçerek birçok ses arasındaki bir ses haline geldi (Pound’un *Gaudier-Brzeska: Bir Hatırat* metninde de aynı şekle bürünmüştü). Aynı zamanda da, manifestolardan yapılan çıkartmalar, daha siyasi bir müdahaleciliğe yönelerek, bütün montaj çalışmalarını etkilediler. *Kesik*’in, parçalar haline bölünmüş manifestolardan elde edilmiş ya da bir montaj veya manifesto olarak tazeleştirilmiş bir fotomontaj gibi yeniden kullanılmış olduğu söylenilebilir.

Komünist partiler, daha üstün olan devrimci teorisinin sahibi ve daha sıkı örgütsel bir yapının emrinde olabilirler, fakat manifestoyu kontrol etme çabaları, onları, tekrarin ve farkın üstesinden gelemedikleri bir çelişkinin ağına düşürmüştür. Komünist partilerin ellerindeyken, manifesto,

öngörülebilir, tekrarlanan ve etkisiz bir alıştırma olarak daha kötü bir şekle bürünüyordu. Bir etki sahibi olabilmesi için, manifestonun, daha az öngörülebilir ve daha az geleneksel, sahnelenebilir gücü ile daha az saplantılı ve teatralliği daha fazla kucaklayabilecek bir hale gelmesi gerekiyordu ve bu gelinen, Dada'nın, kendi meta manifestoları ve manifesto sanatının sonucu olarak ortaya çıkmış olan bir şeydi. Manifesto sanatı, ikincisinin sahip olduğu kapasiteyi, sürpriz ve şok aracılığıyla yenileyerek ve birincisini, devrimci müdahale ile birleştirerek, hem geleneksel sanatlar, hem de geleneksel manifestodan birçok şey ödünç alır. Dolayısıyla, manifesto sanatının, ne başarısız bir devrim ne de başarısız bir sanat olarak değil, manifestonun, devrimci türü içerisindeki çelişkilere karşı verilebilecek bir cevap olarak görülmesi gerekir.

9.

HUIDOBRO’NUN BİR LATİN AMERİKALI ÖNCÜ KUVVET YARATMASI

Şilili şair Vicente Huidobro, hayatının büyük bir kısmını, Pierre Reverdy, Breton ve Tzara gibi birçok avangard yazarla tanıştığı ve birlikte çalıştığı, Latin Amerika ve Avrupa kıtaları arasında gidip gelerek geçirdi. Bilinen ünlü *Altazor* başlıklı şiiri ile Picabia’nın yolculuk eden 391’ine benzeyen *Creación* dergisinin yayınlanması ile kreasyonizmin şiirsel öğretisini ortaya koydu. Jean Franco’nun da bahsettiği gibi, Huidobro, “kendi Fransız, İspanyol ve İngiliz çağdaşlarıyla aynı çizgide”³²¹ çalışıyordu. Fakat formülasyonun arkasına saklanmak, bu Şilili yazarın, Latin Amerika ve Avrupa arasındaki ekonomik, kültürel, sömürgeci ve sömürge sonrası döneme ait ilişkiler hakkında nasıl davrandığı sorusuna dair herhangi bir yanıt veremez.

Avrupa ve Latin Amerika arasındaki avangarda dair ilişkileri inceleyen birçok çalışma, roman ve şiir ile ilgilidirler. Bu durum, kariyerinin doruk noktası ve gerçekten de kreasyonizmin elde ettiği en büyük kazanımı olan *Altazor* üzerine yoğunlaşan Huidobro üzerine yapılan çalışmalar için de geçerlidir. Kitabımda şimdiye kadar uyguluyor olduğum yöntemi takiben, bu türden çalışmalardan farklı olarak, Huidobro’nun manifestonun gittikçe artan şekilde kullanımı aracılığıyla değişen tavrı üzerinde durmak istiyorum. Eğer, tartıştığım gibi, manifesto, modernitenin kendisini en iyi ifade ettiği tür ise, o zaman, bu modernitenin, Carlos J. Alonso’nun “modernitenin sorumluluğu” olarak adlandırdığı Latin Amerika’daki algılanışının manifestonun

321 Jean Franco, *Spanish American Literature since Independence* (London: Ernest Benn, 1973), 173.

çeşitli kullanımları, adaptasyonları ve değişimleri içerisinde kendisini hissettirmesi beklenilir.³²²

LATİN AMERİKA'DA MANİFESTOLAR

Manifesto türü, diğer başka her yere olduğu gibi Latin Amerika'ya da, *Komünist Manifesto*'nun çevirileri şeklinde girdi. *Manifesto*, 1848'deki başarısız bir denemeden sonra 1872'de İspanyolcaya çevrildi ve daha sonraki on dokuzuncu yüzyıl boyunca Latin Amerika'nın her tarafında yaygınlaştı. *Manifesto*, Latin Amerikalı olan ilk sürümleri, Norveçli olan ilk sürümü ve beş sene sonraki Polonyalı sürümünden sonra 1888'de Meksika'da ilk defa ortaya çıktı.³²³ Birçok açıdan, Meksika, sosyalizme en uygun ülke olarak görülüyordu çünkü yalnızca *Manifesto*'ya değil, aynı zamanda da, Avrupa'nın dışında yapılmış olunan ilk devrime de sahipti. Haiti Devrimi için kısa süreli bir günah çıkartmak için Hobsbawn'ın da yazmış olduğu gibi 1910'daki Meksika Devrimi, "işçi kitlelerinin büyük bir rol oynadığı sömürgeci ve bağımlı dünyadaki büyük devrimlerin ilki"³²⁴ydı.

Aynı dönem içerisinde, Mexico City, Avrupa avangardı için (ve bu anlamda, New York'la da yarışır bir şekilde) bir çeşit görüntüleme ekranı oluşturdu. Ünlü bir şekilde, Breton, Meksika'yı gerçeküstücülüğün özüne yaraşır bir ülke olarak görüyordu ve Artaud, orada, vahşet tiyatrosunun izlerini buldu. Meksika, Diego Riviera ve Breton'un, *Manifesto: Devrimci Bir Sanata Doğru* kitabı da dâhil olmak

322 Carlos J. Alonso, "The Burden of Modernity," *Places of History: Regionalism Revisited in Latin America*, ed. Doris Sommer (Durham, NC: Duke University Press, 1999), 94-103.'de. Fernando, Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (Caracas: Ayacucho, 1987). *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation* (London: Routledge, 1992) başlıklı kitabında, Mary Louise Pratt, Latin Amerika'daki kültürelötesileşmenin tarihini ve karmaşıklığını gösterdi.

323 Andréas, *Le manifeste communiste*'e dayanan bir bilgidir.

324 Eric J. Hobsbawn, *The Age of Empire, 1875-1914* (London: Weidland and Nicolson, 1987), 286.

üzere, Tortsy'nin sayısız sayıda uzun mektuplar ve metinler yayınladığı sürgün ülkesi haline geldi. Aslında, Meksika, bilinen en iyisi, birçok manifesto ve manifesto dergileri dizgileriyle donanmış olunan *estridentismo* olan birçok avangard harekete ev sahipliği yaptı. Siyasi ve avangard dergilerin bir araya gelmesi, Xavier Icaza'nın *Magnavoz: Discurso Mexicano* (1926) başlıklı muhteşem oyunu da dâhil olmak üzere, birçok manifesto sanatı örneğinin oluşmasına sebep oldu. *Magnavoz*, sayılı Meksika volkanı üzerine yerleşmiş konuşmacıların Alplerdeki Lenin ile tartışmaya girdikleri gerçekten global boyutlardaki bir oyundur. Bu Atlantik ötesi ahenksizliği çözen ses, Diego Riviera'nin sesiydi. Vicky Unruh'un, Latin Amerikan öncül kuvvetleri hakkındaki çalışmasında, seyirciyle dolaysız bir şekilde konuşan ve hiçbir megafon kullanılmadan bir manifesto şeklini alacak olan ve gittikçe artan bir cazibe sayesinde Meksika'yı geliştirmek ve modernize etmek için seyirciye emir vererek, konuşan tek konuşmacı Riviera'dır.³²⁵ *Magnavoz*, manifestoda mevcut olunan teatralite ve sahnelenibilinirlik arasındaki rekabetin başka bir örneği olarak görülebilir.

Her ne kadar, Amerikan avangardı için ayrıcalıklı bir mekân olarak görülüyor olsa da, kıtanın güneyi olan Arjantin'de ve Huidobro'nun Şilisinde, ikinci bir ağırlık merkezinin oluşturulması gerekiyordu. Arjantin'in, sahip olduğu çok uzun bir sosyalist gelenekle büyük bir övünç içinde olduğunu söylemek mümkündür. Enternasyonal'in birçok şubesi, ilk defa, Buenos Aires'deki *Vorwärts* başlıklı sosyalist dergiyi kuran Alman göçmenler ve daha sonra da, Fransız ve İspanyol göçmenler tarafından oluşturulmuştu.

325 Vicky Unruh, *Latin American Vanguards: The Art of Contentious Encounters* (Berkeley: University of California Press, 1994), 51. Unruh'un mükemmel çalışması, avangard kabarelerinde sahnelenen Latin Amerikan manifestolarını tartışır.

Şili’de, Sociedad de la Igualdad’i kuran ve 1848 devriminin başarısızlığından sonra, oraya göç etmiş olan Francisco Bilbao’ydu. Bu topluluğun üyeleri, Latin Amerika kıtasında, sosyalist olduğunu ilk defa belirtme cesaretini gösterecek olan Demokratik Parti’ye 1887’de katıldılar. 1891 Devrimi’nden sonra, parti, birkaç üyesini, Millet Meclisi’ne yollamayı başardı. Sosyalizmin bu tarihi, daha ılımlı Demokrat Parti’den kopuş ile simgelenen Sol’u tarihi içerisinde oldukça sıklıkla görülen 1992’deki Sosyalist İşçi Partisi’nin oluşmasıyla sona erdi. Sosyalist Parti, 1919 yılında, Trotsky tarafından yazılmış olunan manifestoya bağlanarak yeni kurulmuş olunan Üçüncü Enternasyonal’e katıldı ve kendisini Komünist Parti olarak yeniden adlandırdı. Her ne kadar, Latin Amerika’da, Avrupa’da olduğundan daha fazla takipçileri olan Bakunin ve diğer anarşistler tarafından Marxizme karşı büyük bir meydan okuma var olmuş olsa da, *Manifesto*, her kanattan olan devrimcilerin önemli ve paradigmatic bir metni haline geldi.

Avrupa’da ve Meksika’da da olduğu gibi, sosyalistlerin, 1915 yılında, kendi resmi dergilerini, *La Vanguardia* olarak isimlendirme kararı aldıkları Şili’deki avangard ve sosyalizm arasında birçok ilişki kuruldu. Aslında, eğer, *Manifesto* daha sonra gelecek olan birçok manifesto için bir metot olarak görev görüyor olsa da, etkili ve yaygın olan ve başka şekillerde dağıtım yapılan diğer bir metin, Marinetti’nin *Gelecekçilik Manifestosu*’ydu. Birçok açıdan, Marinetti’nin, Avrupa’daki algılanışı, manifestonun hemen algılandığı Rusya ve İtalya, ama büyük bir şüphecilik ile karşılandığı İngiltere de dâhil olmak üzere Avrupa’nın taşrasındaki algılanışından çok daha farklıydı. Bu şüphecilik, *modernismo*’nun ele alınabilinen bir geleneğine, gelecekçiliğin en saldırgan ürününe, ikircikli bir şekilde bakan ve kendisini bu ağın bütünlüğünü korumakla hükümlü bulan Latin Amerikan modernizminin sembolist

çeşitliliğini oluşturmuştu.

Marinetti'nin manifestosuna verilen en erken cevap, en ünlü Latin Amerikan şairi olan, Rubén Darió'dan geldi. Marinetti'nin manifestosu, *Le Figaro* dergisinde yayınlandıktan kırk gün sonra, Darió, *La Nación*'da, Marinetti'nin on bir ilkesinin hepsinden büsbütün bir alıntı yapan ve Marinetti'nin, Latin Amerika'daki manifestosunun çekirdeğini oluşturan ilk yayın haline geldi. Eleştirinin tonu, yarı patronluk taslayan, yarı kıskançlık içerisinde, "Ah, muhteşem gençlik!" diye yazan eski modernistlerin haykırıışları arasındaki sersemletici bir sempatiye sahipti. Fakat Marinetti'nin "epey aşırıya kaçan" açıklamaları tarafından rahatsız edilmişti.³²⁶ Darió, manifesto şekli üzerinde yorum yapma zorunluluğu hissederken kendi ironik dengesini de kaybeder: "Lüzumsuz bulduğum tek şey, manifesto"dur (6). Darió, Marinetti'nin manifestosunun şekline olduğu kadar içeriğine de karşı çıkar: "Eğer, Marinetti, şiddet dolu eserlerinde, muhteşem bir yeteneğe sahip olduğunu gösterdiyse ve Güzellik adına olan görevini yerine getirdiyse, manifestosu, ... onu ilk defa yazanın dili ya da yeteneği var olmadan... aynısını yazmak isteyen birçok insanı üretmekten başka bir şeye yaramaz." Her ne kadar, Darió, Marinetti'nin şiirsel eserlerini, içerdikleri "şiddetten" dolayı, yüceltse de, yeni düşünce akımları ve taklitçiler üretmekten başka bir şey yapmayacak olan eş derecede şiddet içeren manifestoya hiçbir değer atfetmez. Özellikle de, Marinetti'nin şiiri de dâhil olmak üzere, şiirin kendisinin, manifestolardan korunması gereklidir.

Darió'nun kaygısı, Latin Amerikalı birçok modernist

326 Rubén Darió, "Marinetti y el Futurismo," *La Nación de Buenos Aires*, April 5, 1909; *Manifestos, proclamas y polemicas de la vanguardia literaria Hispanoamericana*, ed. Nelson Osorio T. (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1988), 6'da yeniden yayınlanmıştır.

tarafından da ortaya konmuştu. Aynı sene olan 1909'un Ağustos ayında, Amado Nervo, serbest bir şekilde, Marinetti'nin manifestosundan alıntılar yapan ve Nervo Darió'nunkine benzeyen bir makale yazar ve bu neşeli ve vahşi İtalyan hakkında (Marinetti'nin manifestosunda yer alan on bir ilkenin başka bir sürümü, Juan Mas y Pi tarafından çevrilen *El Diaro Espanol* dergisinde de yayınlandı) oldukça neşeli bir rapor hazırlar. Fakat Nervo, Marinetti'den daha fazla alıntı yaptıkça ve onun hakkında daha fazla yorum yaptıkça, birdenbire avangardın topyekûn bütün projesiyle birlikte çalışana ve "endüstriyel çağımızın ruhani nitelikleri yoktur"³²⁷ diye hayıflanana kadar, onu, ne ölçüde, daha az seviyor olduğunu gösterir. Artık, şimdiki zamanın, Homer ve Shakespeare gibi şairler üretilip üretemeyeceği konusunda endişelenir; geçmiş, bir defa daha, şimdiki zamanın ölçüsü haline gelmiştir.

Marinetti'nin manifestosuna dair modernist şüphecilik, akademinin içerisinden gelen daha sempatik olan ikinci bir tepkiye sebebiyet verdi. Batı Avrupa'daki avangard, kendisini, daha köklü bir üniversite sistemi içerisinde tanımlamak zorunda kaldı fakat ikisi arasında Latin Amerika'da olan sınırlar daha da akışkanlardı. Mesela, *Revista de la Universidad*'in editörü olan Rómulo E. Durón, manifestoyu çevirir ve sevinçli bir şekilde, "yeni bir ideal olarak, yeni sosyal devlet, yeni bir edebi ifade tarzına teka-bül eder"³²⁸ diye açıklamada bulunur. Bu yüzden de, her ne kadar, bir duygusal karmaşayla karşılaşılıyor olsa da daha ağır bir şekilde ortaya çıkan avangardın kabul edilen ya da en azından müsamaha gösterilen bir parçası haline geldi. Farklı yazarlar, gelecekçilik hakkında ne türden tavırlar takınırlarsa

327 Amado Nervo, "Nueva Escuela Literaira," *Boletin de Instrucción Pública* (Mexico), August 1909; *Manifestos*, 12'de yeniden yayınlanmıştır.

328 Rómulo E. Durón, "Una Nueva Escuela Literaira," *Manifestos*, 19-23, 20'de yeniden yayınlanmıştır.

takınsınlar, yaptıkları çevirileri ve alıntıları *Gelecekçilik Manifestosu*'nun kendisinin ve on bir ilkesinin dağıtımına yardımcı oldular. Buna ilaveten, birçok kişi, Marinetti'nin manifestosunu, orijinal haliyle okuyabildiler ve burada izi sürülen birçok çeviri ve alıntı, *Gelecekçilik Manifestosu*'nun ne denli etkili olmuş olduğunu gösteren bir şekilde buz dağının tepesini oluşturdular. Bu yüzden, kısa zaman sonra, Marinetti'nin metninin güdüsü tarafından kendinden geçen Henrique Soublette gibi ilk taklitçiler, manifestoyu eyleme geçirmek için "Haydi işe gidelim, haydi!" diye yazdılar.³²⁹ Yaygın olan bir direnişin ötesinde, manifestonun tonu ve tarzı, Latin Amerikalı yazarlar arasında yer edinmeye başladı. *Komünist Manifesto*'yu topukları üzerinde takip eden *Gelecekçilik Manifestosu*, Latin Amerika'ya giriş yaptı.

KREASYONİZMİN TARİHİ VE COĞRAFYASI

İlk başlarda, Huidobro da, kendi çağdaşlarının manifesto hakkındaki şüpheciliğini paylaştı. "El Futurismo" başlıklı bir söz dalaşında, Darió'nun oldukça sert saldırısından olumlu bir şekilde alıntılar yapar. Huidobro, kademeli bir şekilde, manifestoya ısınmaya başlar. "Non Serviam" (1914) başlıklı ilk manifestoya benzeyen metni, kendisini, öncülerinden bir tanesi olduğu *Manifesto*'dan sonrasına, yani Bağımsızlık Bildirgesi'ne bağlı olan bir tavır içerisinde sunar: "Kendi geçmiş ve geleceğinden tamamen haberdar olan şair, kendi bağımsızlık bildirgesini bütün dünyaya doğru yöneltir."³³⁰ Böylesi bir çözümleme içerisinde, kendi modernite öğütleri ve bağımsızlık açıklamalarıyla ortaya çıkan yarı küresel bir

329 Henrique Soublette, "El Futurismo Italiano y Nuestro Modernismo Naturalista," *Manifestos*, 28'de yeniden yayınlanmıştır.

330 Vicente Huidobro, "No Serviam," Osorio, T. *Manifestos*, 33. "Non serviam", aynı zamanda da, Satan'ın, Tanrı'ya karşı başkaldırırken kullandığı kelimedir.

bilinç ile karşılaşırız. “Non Serviam” sloganı, bu metne, bir aciliyeti ve ısrar hissi yükleyerek birçok defa tekrar edilir. Fakat Huidobro, başka birçok yazarda olduğu gibi üstün anlar ya da öncülleri hakkında değil, yalnızca, “doğanın kendisi” hakkında tasalanır. Bu anlamda, kendisini açıklayan bir manifesto ya da bilinçli bir manifestodan ziyade, daha sanatsal bir bağımsızlık bildirgesi, isyanın sömürge sonrasına ait olan bir ifadesidir.

“Non Serviam,” Santiago de Chile’de yayınlanmıştı. Fakat kısa bir süre sonra, Huidobro, manifestoyla, benzeri ikircikli bir ilişki kuran ikinci programlı metni olan “Arte Poetica”yi (1916) yayınladığı Buenos Aires’e gitti. “Arte Poetica” icat sanatını yüceltir ve bunu, saldırgan bir manifesto şeklinde değil, bir düz yazı şeklinde yapar (burada, Brecht’in, *Manifesto*’yu anlattığı düz yazı düşünülebilir). Buenos Aires, Huidobro’nun, Avrupa’ya devam etmeden önceki son durağıydı. Huidobro, Paris ve Madrid arasında yolculuk yapıp durdu ve daha sonra, taklitten ziyade, yaratım eyleminin üstünlüğünü anlattığı ve “kreasyonizm” olarak adlandıracağı programın düzeneği hakkında 1921’de bir ders verdi.³³¹ Bu ders, “şiir, yaratımın dilidir” gibi bazı sloganları içerir. Fakat numaralandırılmış noktalar, bir -izm’in oluşturulması, diğer hareketlerle yapılacak olunan bir rekabet ve gelecekçi konuşma eylemleriyle övünme gibi eylemler bu ders içerisinde yer almazlar. Aynı şey, başlığının da tanımladığı gibi, bir manifestodan daha ziyade bir makale olan “Saf Yaratım: Estetik Üzerine Bir Yazı” (1921) başlıklı dost bir metin için de geçerlidir.³³²

Her ne kadar, Huidobro, manifesto yazmaktan ka-

331 Vincent Huidobro, “La Poesia,” 1921 yılında Madrid’deki Ateneo’daki bir konuşmada sunulmuştur ve *Temblor del cielo* (Madrid: Plutarco, 1931) yayınlanmıştır; Osorio T., *Manifestos*, 90’da yeniden yayınlanmıştır.

332 Vicente Huidobro, “La Creación Pura: Ensayo de estética,” *L’Esprit Nouveau* (Paris), no.7 (April 1921): 769-76; Osorio T., *Manifestos*, 92-96.

çındıysa da, mesela, *Creación: Revista Internacional de Arte* başlıklı dergisi ile artan bir hızla, bu programlı metinde ortaya konmuş olunan estetik öğretiyi gerçeğe dönüştürecek olan hareketlerin, okulların ve -izm'lerin çatışması içerisine sürüklenmişti. Picabia'nın 391 dergisi gibi bu dergi de, Schoenberg, Brawues, Gleizes, Gis ve Picasso gibi kişilikler aracılığıyla Fransızcaya, İspanyolcaya, İngilizceye, İtalyancaya ve Almancaya yapmış olduğu nitelikli katkılarından esinlenilerek oluşturulmuştu. Ve Picabia gibi, Huidobro da, yayın merkezi olan Madrid'ten yaptığı çeşitli yolculuklarda ve ismini *Création* olarak değiştirmiş olduğu Paris'te de yanına alarak, bu dergiyle, sürekli yolculuklara çıktı.³³³ Huidobro'nun, başlığında "manifesto" kelimesini kullanarak metinlerinin ilkinin yayınladığı yer de, yine bu dergiydi. Fakat bu metin, taşıdığı "Manifesto tal vez" (Muhtemelen Manifesto) başlığından ötürü, tür hakkında halen ikircikli bir tavra sahiptir. Veyahut da, bu şüphecilik ya da ironik uzaklaştırma yeterince açık şekilde ifade edilmemişti, okuduğumuz ilk kelimeler, "Belirli Bir Yol Yoktur"³³⁴ derler. Ünlem işaretleri yerine soru işaretlerimiz vardır ve bütün metin, daha ziyade, manifestonun dilini kullanırken tedbirli davranır.

Huidobro, Paris'teyken, kendisini, yalnızca, avangard olan bir yazar olarak konumlandırmadı, aynı zamanda da, Fransızca dilinde yazılar yazmaya başladı. Bu seçim, oldukça belirleyiciydi çünkü Paris'e vardığı zamanki Fransızcası oldukça zayıftı (her ne kadar zengin ebeveynleri, çocukluk döneminde, onu, Fransa'da, uzunca bir yolculuğa yollamış

333 Huidobro hakkındaki bu türden veya her türlü biyografik detay için, Rende de Costa'nın muhteşem kitabı *Vincente Huidobro: The Careers of a Poet* (Oxford: Clarendon Press, 1984)'na çok şey borçluyum.

334 Vincente Huidobro, "Manifesto tal vez," *Obras Completas de Vincente Huidobro*, vol.1, önsöz Hugo Montes (Santiago, Chile: Editorial Andres Bello, 1976), 751'de.

olsalar da). Dolayısıyla, Huidobro, bir insanın avangarda ait olduğuna dair kendi iddiasını ortaya koyabileceği temel bir yerleşke mekânı olarak Paris'i seçti (Marinetti de, *Gelecekçilik Manifestosu*'nu Paris'te ve Fransızca dilinde yayınlamadığı zaman aynı şeyi yapmıştı). Her ne kadar, Huidobro, yirmili yılların başlarında halen manifestoyu reddediyor olsa da, kendi estetik öğretilerini ve dergisini tam teşekküllü bir -izm'e dönüştürmek, bir hareketi ortaya çıkartmak ve bunu bir manifesto aracılığıyla yapabilmek için büyük bir baskı altına girdi.

Huidobro, kendi dergisi ve yarı-manifestosu içerisinde, yaratımın ne olduğunu tanımlamaya yönelmiş olsa da, artan bir şekilde, söz dalaşı ve meydan okumalarla karşılaşılıyordu. Huidobro, *Nord-Sud*'deyken, böylesi bir projeye, bir başlık, bir isim, bir hareket ya da bir manifesto yapıştırma ihtiyacı hissetmemişti. Fakat İspanya'ya yaptığı ve Picabia'nın 391 dergisinin Barselona sayılarını fark ettiği bir gezi esnasında, İspanya'daki kübist teknikleri oldukça farklı bir tavırda kullanılıyor olduğunu fark ederek büyük bir şaşkınlık içerisinde düşmüştü. Aslında, 1921 yılında, Madrid'e yaptığı ziyaret ve estetik öğretisi hakkında yaptığı tartışmaları, *ultraizm*'in temellerini oluşturmasını sağladı.³³⁵ Huidobro'ya karşı *ultraizmi* savunan Şilili Joaquin Edwards Bello ve İspanyol Guillermo de Torre gibileri yaratım öğretisine karşı çıkarırken, önceki işbirlikçilerinden olan Reverdy gibi diğerleri, Huidobro'nun bu hareketi bulduğu iddiasına meydan okudular.

Ve nihayetinde, Huidobro da, manifesto manyaklığına sürüklenmişti ve ikircikli bir şekilde "El Creacionismo" başlığına sahip tipik bir manifesto yazmıştı. Bu metin, *Creación* ortaya çıktıktan dört sene sonra 1925 yılında ya-

335 Hanno Ehrlicher, *Die Kunst der Zerstörung*, bu etkinin en güncel olan tartışmasına yer verir (336ff).

ymlanmıştı. En azından, “El Creacionismo,” 1912’den beri var olduğunu iddia ederek, geç kalınmış olunan ortaya çıkışını çok hızlı bir şekilde örtbas etmeye çalışır. Huidobro, yalnızca, bu hareketi eski bir tarihle yazmaz, aynı zamanda da, kendi yerli ülkesinde olmasa da, en azından Latin Amerika’da, yani, Buenos Aires’te, bu hareketin kökenini de yerleştirmeye çabalar. Kreasyonizmin kökeni hakkındaki tartışma, gerçeküstücülük etrafındaki var olan birçok tartışmaya benzer. Yazdığı ilk *Gerçeküstücülük Manifestosu*’nda, Breton, kendisine meydan okuyanlara karşı, gerçeküstücülüğü, tarihin içerisine alıp, onu, yeniden yazarak tepki gösterdi ve Rus gelecekçileri, gelecekçiliğin kullanımını ve eylemini, Marinetti’nin Moskova ziyaretinden önce yazmaya çalıştılar. Bütün bu figürler, Marinetti ve Tzara gibi önceki modeller, öncüllerin ve rakiplerin olduğu farz edilen bir tavır içerisinde bağımsız bir avangard geleneğinin geçmişe yönelik olarak yaratılmalarını bir eylem haline getirdiler. Ve geçmişe yönelik bu türden eylemlerin temellendirildiği tek araç manifestonun kendisiydi.

Kreasyonizm hakkındaki tartışma da, kendisi hakkında olan, yani, orijinallik ve otantiklik hakkında, halen yürürlükte olan değerler üzerine inşa edilmişti. Taklit, kreasyonizmin kendisini tanımladığı değerdir. Kreasyonizmin bütün manifestoları, saf, aracısız ifade, orijinal yaratı ve tarihin ağırlığından kopmuş olan bir şiir hakkındaki hayal kurarlar. Bu anlamda, kreasyonizmin içeriği, onu çerçeveleyen tartışmanın bir semptomudur, Paris’e nazaran, bağımsızlık savaşı veren Latin-Amerikan avangardı tarafından karşılaşılan zorlukların bir semptomudur.

Bu coğrafi pozisyon, aynı zamanda da, Huidobro’nun, manifesto tarafından yönlendirilen avangarda karşı göstermiş olduğu en dolaysız çabayı, Fransız avangardı olarak adlandırılabilinecek *Manifestes* (1925) başlıklı manifestolar

koleksiyonunu açıklamaz bir şekilde ortada bırakma çabasıdır. Bu koleksiyon, manifesto şeklinde ve şaşırtıcı derecede yeni olan bir oyunla açılır:

Manifestes
 Manifeste
 Manifest
 Manifes
 Manife
 Manif
 Mani
 Man
 Ma
 M (2)

Açılıştaki, bu ihtiraz kaydı, Huidobro'nun manifesto karşısındaki duygu karmaşasını ve bütün çelişkileriyle manifesto tarafından yönlendirilen avangardı da açıklar. Bu kadar sayıdaki rakip manifestolara karşı yazı yazma hükmünlülüğüne, seçmenin her tarafında rastlanılabiliyor: "Tzara'nın Dadaist manifestoları, o kadar fazla yorum altına gömülmüşlerdir ki, onların üzerinden yeniden geçmeye gerek yoktur."³³⁶ Bu kadar sayıdaki yorum ve tarih, Tzara'nın manifestolarının hafriyat ihtiyacı içinde olduğunu gösterdi. Fakat Huidobro'nun en son olmak istediği şey, Dadaizmin arkeologuydu. Manifestolar, halen, Huidobro'nun savaşmak mecburiyetinde olduğu şeyler olarak görülürler; hatta diğer hareketlerden daha az manifesto ürettiği olduğundan dolayı çoğu zaman eleştiriyor olduğu gerçeküstücülüğü bile överler: "En azından ismen de olsa, gerçeküstücü manifestoların sayısından çok daha fazla sayıda, gerçeküstücü var"

336 Vincente Huidobro, *Manifestes*, Fransızcadan çeviri Gilbert Alter-Gilbert (Los Angeles: Green Integer, 1999), 8.

(8). Manifestolar, şiirden daha az değere sahiptirler; edebiyat tarihinin tepesinde toparlanan tarihin reddedilişidirler.

Manifestolar, ne kadar yersiz de olsalar, kaçınılmazdırlar. Huidobro, “Gözlerimin altında, Tristan Tzara’nın, Dada manifestolarını, üç adet Gerçeküstücü manifestoyu ve kişisel makalelerimi ve manifestolarımı tutuyorum” der ve “şiirin etrafında dolanan [*acerca de la poesia*] en sonuncu manifestoların ışığı altında, kendiminkini yeniden okumaya bşladım ve eski teorilerimin, her zamankinden daha fazla kabul edilmiş olduklarını anladım” diyerek, bir itirafta bulunur (7). Huidobro, en sonuncu ve doğru olan tek manifestosu “El Creacionismo”yu da niteleyen bu seçmede, “Muhtemelen Manifesto” da dâhil olmak üzere daha önce yazmış olduğu yarı manifestolarının hepsini bir araya getirir ve bunların hepsini geçmişe yönelik olarak yarı manifestolar olarak yeniden sunar. Başkalarının manifestolarını atarak ve kendi manifesto yazma tarihini de oluşturarak meta manifestonun aşırı bir şekli olarak görsel Dada şiirini, manifestoya uygulandığı zaman ortaya çıkan manifesto türünü yazarak, daha önceki bütün manifestolara üstünlük sağlar.

Huidobro’nun bu seçmenin yayınlanacağı dil adına yapmış olduğu seçim, Paris’i merkez olarak kabul ederken, aynı zamanda da, Şili, Arjantin ve İspanya’dan doğan kreasyonizmin bağımsız bir soyağacını, yine, bu merkez içerisinde kabul etmeye çalışır.³³⁷ Aslında, manifestoları, New York’a ve Arensberg’e ve Picabia’ya olduğu kadar Tzara ve Breton (ve daha ziyade Bağımsızlık Bildirgesi’ne de) gibi New York Dadaistlerine referans vererek yarı küresel bir bilinç sahibi olduğunu gösterir. Paris, avangard faaliyetin yoğunlaştığı düğüm noktalarından bir tanesi olacak kadar merkezi bir yer değildir. Huidobro için önemli olan diğer

337 “Kreasyonizm”de, Huidobro, şöyle yazar: “Kreasyonizm, 1912 yılları civarında oluşturmaya başladığım bir estetik teoridir” (*Manifestes*, 40) diye yazar.

düğüm noktaları, New York, Milan, Madrid, Barselona, Zürih, Berlin ve Buenos Aires'dir. Tzara, Picabia, Huidobro gibi kişiliklerin karşılaşma güzergâhları -Huelsenbeck, Duchamp ve Breton'da eklenebilir- kökenlere değil, karşılaşma ve çapraz-döllenme şablonlarına saygı gösterirler (her ne kadar, onları yaratmaya ve göstermeye çalışıyor olsalar da). Kökenleri değil, yolculukları, ödünç aldıkları dil değil, kendi orijinal dilleri daha uzun süre var olan bir etkiye sahiptirler.

Bu yolculuklar, yer değiştirmelerin ya da yeniden yerleşmelerin, farz edilen kökenlerinden kopartılmalarının ve bunların yerine yolculuklar ve geçici mekânların bileşkeleleri olarak yeniden tanımlanmaları olarak görülebilirler. Yerinden kopartılma ve yeniden yerine yerleştirme etkisi, manifestonun temellendirici gücüyle de yakın bir ilişki içerisindedir. İster Brüksel'de Marx, Londra'da Engels, Zürih'te Tzara, New York'ta Breton ve Picabia, Meksika'da Trotsky, Roma'da Pound ve Madrid ve Paris'te Huidobro -liste daha da uzayabilir- olsun, bütün manifesto yazarları, bu türü, yeni çıkış noktaları oluşturmak ve kurmak için kullandılar. Bu manifestolar, kayıp olanla yeninin yerine değiştirmek üzere mekânlar yaratmaya çalışarak, yerinden etme deneyiminin kendisine ait bir cevap oluştururlar.

Yerinden etme ve yeniden yerine yerleştirme, aynı zamanda, siyasi ve avangard manifestolar arasındaki ilişkileri de niteler. Her ne kadar, tarihsel olarak, sanatsal manifestolar için örnek oluşturan metin *Manifesto*'nun kendisi olmuş olsa da, Huidobro'nun durumu, farklı manifestolar arasındaki etkinin her iki yöne doğru gidebileceğini de gösterir. Şili'deki en zengin ailelerin bir tanesinden gelmiş olan Huidobro, Marx'ı, *Manifesto* her yerde bulunabilir bir hale geldikten sonra, yani, ancak Rus Devrimi'nden sonra okuyabildi.³³⁸ Ancak, avangard bir şair, bir manifesto yazarı ve

338 Volodia Teitelboim, *Huidobro: La marcha infinita* (Santiago de Chile: Ediciones BAT, 1993), 156.

kreasyonizmin kurucusu olarak bir kariyer sahibi olduktan sonra, otuzlu yılların başlarında komünist bir partiye üye olabildi. 1937 yılında, Cumhuriyet Ordusu'nun en önemli komutanlarından bir tanesi olan Enrique Lister'in kumandası altında savaşmayı gönüllü olarak kabul ederek, Madrid'i faşistlerden korumak için İspanya İç Savaşı'na gönüllü olarak katıldı. Huidobro'nun siyasi faaliyetleri, en çok Şili'de ifade buluyordu, çünkü burada, kısmen kendi avangard gazetelerine dayanan çeşitli sayıda siyasi gazete kurmuş ve başkanlık seçimine katılmıştı. Huidobro, bu dönem süresi boyunca, bir tanesi İngiliz İmparatorluğu'na karşı olmasından dolayı kendisinin kaçırılmasına neden olduğu sanılan birçok sayıda siyasi el yazması kaleme aldı. Daha sonra ortaya çıktığı üzere, siyasi stratejilerinin nasıl avangard eylemleri üzerine oluşmuş olduğunun başka bir örneğini oluşturur gibi, kaçırılma eyleminin kendisinin, Huidobro tarafından yapılmış olduğu anlaşıldı.

Hareket etme ve çevirme, yer değiştirme ve yeniden yerleştirilme dinamiği, modernizmin, hızlı modernizme karşı verilmiş bir cevap olduğuna dair az ya da çok belirleyici bir modele dayandığını gösterir. Bu model, Avrupa'nın taşrası, özellikle Rusya ve İtalya için oldukça uygun durumdayken, daha genel olarak, modernizasyona ve endüstrileşmeye dair farklı durumları ortaya koyan New York ve Şili'nin Santiago'su için daha az uygunluk içerir. Tamamlanmamış ve rekabet halindeki endüstrileşmeden doğan modernizm modeli, ilk modernizmin ortaya çıkışını da açıklarken, bu modernizmin görüntülenişini, kırılışını ve uygulanışını açıklamaz. Özellikle de, daha geniş ölçekte bakarsak, ne kökene, ne de kökensel dile saygı duyan, her ne kadar kökenler ve ana karargâhlar hakkında fanteziler kuruyor olsa da, kısa süreli ve sabit olmayan durumlar üzerine konumlanan sabitlenmiş kerpiçleri ve kültürel çerçeveleri,

ayrıcalıklı, bir konuma koymayan avangarda dair bir açıklama sunamaz. Bu dengesiz büyüme teorisine eklemlenmesi gereken şey, modernizmin ve avangardın kendi dinamiğidir, yani, bir zamanlar, Avrupa'nın taşrasında radikal bir modernizm, var olmuş olmasına rağmen, bu modernizm, üretimin yaygın durumlarına karşı saygısız bir tavır içerisinde olduğu daha geniş ölçekteki mekânlara ve yerlere doğru bir yolculuğa çıktı ve bu mekânlar ve yerler içerisinde dağıtıldı. Başka bir deyişle, Avrupa ve Amerikan modernizmi arasındaki bir çeşit geri besleme döngüsü oluştu. Bu durum, manifestoların kendilerine has olan bu durumlarından başka hiçbir yerde, bu kadar doğru bir şekilde ortaya konmamıştır çünkü burada, modernizmi kendisine çok has bir şekilde örnekleyen ve modernizmin çeşitli mekânlara yayılmasından sorumlu olan bir türe sahip olabilme şansına sahibiz. Üçüncü Enternasyonal, "tek bir ülkede sosyalizm" kuralını ortaya koyarken avangardlar da, kendi, *Manifesto*'larında, Marx ve Engels tarafından belli belirsiz bir şekilde sezinlenen enternasyonalizmin, dünya edebiyatının yeni bir şeklini oluşturdular.

BÖLÜM 4

ARAÇ VE AMAÇ OLARAK MANİFESTOLAR

10.

GERÇEKÜSTÜCÜLÜK, GİZLİ VE AÇIK

Hiçbir sanat kolektifi, gerçeküstücülük kadar devrime inanmamıştı ve yine, hiçbir tanesi, bu devrimin nasıl olacağı hakkında bu kadar kafa karışıklığı içerisinde değildi. İlk gerçeküstücü dergi olan *Gerçeküstücü Devrim* (1924-29), özellikle, gerçeküstücü olan koşulları, yeni hareket tarafından tanımlanan bir devrimi anlatıyordu. Fakat yalnızca birkaç sene sonra, *Devrimin Hizmetindeki Gerçeküstücülük* (1930-33) olarak değiştirildiği zaman, hareketin ismi, hâkim durumundan ikincil durumuna dönüştürüldü. Artık, özel doğasını ve varoluş sebebini devrime dayatan gerçeküstücülük değil, gerçeküstücülüğün özelliklerini belirleyen devrimin kendisiydi. Gerçeküstücü devrim ve devrimci gerçeküstücülük - bu iki oluşum arasında devam eden çatışmanın aşırı uçlarını temsil eden bu iki çözümlemenin kendisiydi. Mesela, 27 Ocak 1925 *Deklarasyonu*'nda, gerçeküstücüler, "3. Devrimi Yapacağız" ve "8. Ayaklanmalarda Uzmanız" diye iki madde üzerinden açıklamalarını yapmışlardı ve 50'li yıllar geldiği zaman da, Breton, ne çeşit bir devrim olacağını bilmeden devrimin amacının da var olduğunu açıkladı.³³⁹ Bu değişen ilişkiler, Breton'u ve manifestoları ve tiyatrosu bir sonraki bölümün ana konusu olacak olan ve 27 Ocak 1925 *Deklarasyonu*'nun yazarı Antonin Artaud arasındaki ünlü kavga da dâhil olmak üzere, gerçeküstücülüğün tarihinde birçok dışlama, kavga, ihbar ve bozulmuş arkadaşlık ve biraradalığın oluşmasına sebebiyet verdi.³⁴⁰

339 Caws, *Manifesto*, 450.

340 Breton, *Gerçeküstücülüğün İkinci Manifestosu*'nda, en sonuncu ayırımı ilan etti, André Breton, *Œuvres complètes I-II*, ed. Marguerite Bonnet, Phillippe Berbiere, Étienne-Alain Hubert ve José Pierre (Paris: Gallimard, 1988 - 92), 1: 786ff'da.

Bu tartışma, bir yandan, Üçüncü Enternasyonal (Comintern) ve Fransa'daki şubesi olan ve daha sonra Fransız Komünist Partisi [*Parti Communiste Français*] olarak adlandırılacak olan Fransız Komünist Partisi [*Parti Communiste de France* - PCF] tarafından talep edilen disiplin tarafından, diğer yandan ise, coşkulu ve Dadaist bir miras tarafından en az şekilde örgütlenmiş olan teatral bir başkaldırı tarafından sınırlandırılmıştı. Gerçeküstücülük, bilinçaltı ve gizemli olanın dışarı çıkması için, geleneklerin, türlerin ve kuralların özgür bir şekilde kırılabilmesi için avangarda ait olan deneyimin en büyük örneği olarak görülmüştürler. Otomatik yazım, rüya parçaları, gizli tutkular, ani dönüşümler ve zoraki ilişkilendirilmeler, bu harekete eklenen çeşitli anahtar kelimeler ve stratejilerdir. Fakat diğer hareketlerden farklı olarak, özellikle, Dada, gerçeküstücülük, avangard teatrallığı ve sosyalist strateji arasında denge kuran bir eylem olarak görülmelidir. Bu iki kutup, parti siyasetini ve kültürel anarşiyi, profesyonel devrimcileri ve amatör sanatçıları, stratejistleri ve bohem ayaklanmacıları, siyaseti ve sanatı karşı karşıya getirdi. "1. Bizim edebiyatla hiçbir ilgimiz yok" diye açıkladı ve Artaud'yu "lüks" içindeki sahnelendirmelerinden dolayı dışladı.³⁴¹ Aynı zamanda da, proletaryan sanatını basit bir şekilde savunmasından ötürü resmi parti yayını olan *L'Humanité*'ye de saldırdı ve edebiyatın, devrim-öncesi bir toplumun parçası olan çelişkilerle ilişkilendirilmiş olunan daha karmaşık bir deneyimini de talep etti.³⁴² Breton, yalnızca birkaç sene sonra büyük bir tiksinti ile terk etmek üzere, nihayet 1927 yılında, Üçüncü Enternasyonal'e katıldı

Breton'a yapılan bütün alıntılar, aksi belirtilmediği takdirde, bu sürüme aittir. Çeviriler, André Breton'un *Gerçeküstücülük Manifestoları*'na dayalıdır, çev. Richard Seaver ve Helen R. Lane (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1972).

341 Caws, Manifesto, 450; Breton, Second Manifesto of Surrealism, 1: 798ff.

342 Breton, *Second Manifesto of Surrealism*, 1: 798ff.

ve daha sonra sürgünde olan Leon Trotsky'yi ziyaret etti ve Moskova'dan devrimci sanatın özgürlük olmasını talep etti.

Dada'nın, Lenin (Zürih'teyken) ve Luxemburg (Berlin'deyken) ile olan "stratejik diyalektik"inden beri değişmiş olan tek şey, enternasyonal sosyalizmdi. Büyük Savaş'ın kargaşası ve *Zimmerrwald Manifestosu* gibi onunla yarışan enternasyonalci projeler içerisinde, disiplinli ve merkezi Moskova'dan yürütülen Üçüncü Enternasyonal ortaya çıktı. Avangard gruplar, halen kendilerini Üçüncü Enternasyonal ve onun sıkıca kontrol edildiği ulusal şubeleri ile ilişkilendirmemeyi seçebildiler. Fakat "garip diyalektik", Üçüncü Enternasyonal'in, ne Rus Gelecekçilerinin büyük zorluklardan sonra anladıkları gibi Rusya'da, ne de Breton'un daha sonradan fark ettiği gibi Fransa'da, kabul edebileceği bir şey değildi. Ve üstüne eklemenecek olan başka bir zorluk da, bütün ulusların üzerine gaddarca sürülen ve Üçüncü Enternasyonal tarafından benimsenen uluslararası yönetmeliğin sık ve temel değişimlere uğramış olmasıydı. Moskova'nın kontrolü, Batılı komünist partilerin Bolşevikleşmelerinin resmi yönetmelik haline geldiği ve sadık bir enternasyonalist olan Gregory Zinoviev'in 1927 yılında atılmış olduğu dönem olan Beşinci Komintern Kongresi'nden (1924) sonra kendisini hissettirdi. Bolşevikleşmeye razı olmayan birçok entelektüelin ve sanatçının partiyi terk ettikleri böylesi radikal bir kontrol ve dışlama döneminin hüküm sürdüğü bir zaman dilimi içerisinde, Breton, partiye katıldı.

Ulusal şubelerini kontrol etmek için Kominternin giderek arttırdığı çabaları, Sovyetler Birliği'nin, 1917 yılından sonra benimsediği iç yönetmeliklerin dolaysız bir sonucu. 1920'ye kadarki ilk yıllar, devrimin, Rusya'dan Almanya'ya yayılacağına dair bir umutla örülüydü; Üçüncü Enternasyonal'in bu ilk yıllardaki resmi dili, Almancaydı çünkü Avrupa'daki bütün umutlar, o ülkede yoğunlaşmıştı.

Almanya’da veya diğer başka Batılı kapitalist ülkelerde başarılı bir devrimin olmayacağı belli olduğu zaman, Komintern, yeni ve kırılğan Sovyet Devleti’nin taleplerini ortaya koyan “tek bir ülkede sosyalizm” ilkesini benimsedi. Ulusal partilerin tasfiyesi, yirmili yıllar (her ne kadar, bu Bolşevikleşmenin, Lenin’in 1924 yılında ölmesinden Stalin’in başa geçmesiyle başlamış olduğunu vurgulamak önemli ise de) geldikçe daha da yaygın bir hale geldi. Ancak, faşist tehlikenin daha da açık bir hal aldığı bir dönem olan Komintern’in 1935’teki Yedinci Kongresi yapıldığı zaman, Moskova, diğer antifaşist güçlerle işbirliğini savunan “popüler cephe” fikriyle birlikte dışlayıcı tavrını da değiştirdi. Daha sonra gelen otuzlu yıllar, Hitler’in 1941 yılında, Rusya’yı işgal etmesinden sonra, bütün Komintern partilerinin birdenbire faşizme karşı yapılan savaşın dışında durmaları gerektiğini anlatan ve mevcutları arasında en radikali olan 1939’daki Hitler-Stalin Antlaşması olan daha fazla sayıda dönüşüm ve vardiya gördü. Bu değişimin en absürt sonuçlarından bir tanesi, Almanlar, Paris’i ele geçirdikten sonra, PCF’nin resmi yayın organı olan *L’Humanité*, Hitler-Stalin Antlaşması tarafından ortaya konan terimler tarafından hibe edilmeyi umut eden işgalcilere açık bir şekilde yanaşmayı istemesiydi. Komünist manifesto için daha da önemli olan şey, Komintern içerisinde, *Komünist Manifesto*’nun doğrunun takdis edilmiş metni haline gelmiş olması ve artık herkes tarafından kapılmıyor olmasıydı. Artık, muhalefet edenleri bastırmaya hazır bir şekilde iyi yapılandırılmış olunan Enternasyonal’in resmi bir parçasıydı ve yönetmeliklerin en saçma olanlarına bile körü körüne bir bağlılık talep etmişti.

Bütün bunların anlamı, yirmili yılların sonunda, mesela, kendisini PCF ile ilişkilendiren Breton’un, Dadaistlerin, Spartacus ile ilişkideyken dayanabildiklerinden daha büyük bir girişimini başarabilmesini kabul etmek zorunda kalmış

olmasıydı. Uluslararası Sol'daki bu yeni tonu, dolaylı ve dolaysız olarak, gerçeküstücülük ve manifesto eylemlerini de etkiledi. Ne Dadaizmin parodisel anarşisine geri dönmek, ne de Üçüncü Enternasyonal tarafından yaratılmış olunan devrimci etkiyi takip etmekle mutlu olan gerçeküstücüler, resmi komünist öğretiyi tekrarlamadan, kendi üzerlerine ve yazımlarına bir çeşit disiplin dayatmak zorundaydılar.³⁴³ Bu disiplin meselesi, yani, Üçüncü Enternasyonal ve avangard sanatı arasındaki ara buluculuk, birçok gerçeküstücü yazımı etkiledi ve bu arabuluculuktan doğan gerilimler, gerçeküstücülüğün en üretken kazanımları için bir hızlandırıcılık görevini gördüklerini ispatladılar.

Gerçeküstücülük, en gerçeküstücü dergilerdeki editoryallar, kolektif deklarasyonlar ve durum yazıları da dâhil olmak üzere programlı ve söz dalaşı dolu yazılar ve özellikle de manifestolar üretti. Gerçeküstücü manifestolar, savaş arası dönemdeki Fransa'nın kültürel ve siyasi arazisinde şaşırtıcı zikzaklar çizdi. Bu manifestolar, Breton'un değişen ilişkilerini açıklamanın ötesine geçmiş olan daha farklı metinlerdir; manifestonun bir tür olduğuna dair eylem ve tavır, devrim ve sanat arasındaki çatışmalarda da kendi başına bir etken oluşturur. Breton'un, Dadaist meta manifesto ve sosyalist manifesto arasında dolaştığı söylenebilir. Aslında, gerçeküstücülüğün komünizme olan bağımlılığı ya da bağımsızlığı, bağımsız ve özellikle de gerçeküstücü olan bir manifestonun var olup olmaması gerektiği sorusunu gündeme getirdi. Gerçeküstücü yazarlar, devrimin farklı modellerini yürürlüğe koyacak olan manifestonun rekabet

343 1920 yılı söz konusu olduğu zaman, çok az siyasi deneyime sahip olan genç Dadaistler olan Breton ve Aragon, yardımlarını PCF'ye sundular, böylesi bir sunuş, daha sonraki birçok sunuş gibi büyük bir şüpheyile karşılanmıştı. Bu durum, uzun bir sunuşlar ve azarlamalar dizisi içerisindeki bir ilkti. Bu durumun açıklaması Alan Rose, *Surrealism and Communism: The Early Years* (New York: Peter Lang, 1991), 23'e dayalıdır.

içindeki modelleri arasında bir seçim yapmak zorundaydılar. Başka bir deyişle, artık devrimin şiirinin ne olması gerektiğine dair rekabet halindeki kavramlaştırmalar oldukları çok açıktı.

Breton'un yaygın olan önceki avangard kültüre getirdiği en önemli değişim, manifestonun kullanımını kontrol etme ve sınırlandırma çabasıydı. Gerçeküstücü bir bakış açısından bakılırsa, Dada'nın, sahnede ve yayınevlerinde çoğalan manifestoları ve bu manifestoların, sanat ve teorik disiplinlerinin kasıtlı nispetleri, hükmedilmesi gereken bir türün anlamsız bir şekilde kullanılmasını gerektirdi. Breton için, manifesto, diğer türler üzerine aşılarmış, parodileştirilmiş ve üzerinden geçilmiş ve kasıtlı bir şekilde de, değiştirilebilecek ve kullanılabilir olacak bir tür değildi. Breton, gerçeküstücülüğün kuş falları altında yayınlanan manifestolarının sayısını radikal bir şekilde azalttı. Gerçeküstücülük, *Gerçeküstücülük Manifestosu* (1924) başlıklı bir metin tarafından başlatılmıştı ve Breton'un *Gerçeküstücülüğün İkinci Manifestosu* (1930) ile de, büyük bir yön değişikliğinin işaretini vererek ortaya çıkması için altı senenin geçmesi gerekti. *Üçüncü Gerçeküstücülük Manifesto İçin Önsöz Ya Da Değil* (1942) başlıklı bir metnini büyük bir şüphe ile yazması için başka bir on iki yılın geçmesi gerekcekti. Böyle bir eylemin, kendi gücünü, zaman içinde pekiştirmesi için bir manifesto eyleminin temellendirici gücünün, her tür şart altında korunması gerektiği konusunda *Manifesto'*nun mirasçıları ile hemfikirdi. Bunu takip eden her manifesto, bir ilk ve temellendirici manifestonun altının çizilmesi gerektiğine dair bir tehditte bulunacaktı, böylece, yeni manifestolar yazmak yerine, ilk manifestonun, yeni önsözler aracılığıyla değişen koşullara uygun hale getirilmesi gerekiyordu. Gerçeküstücüler ve Dadaistlerin yaptığı gibi birbiri ardına yeni manifestolar yazmak yerine, Breton, zaten var olan manifestola-

rının yeni baskıları için önsözler yazarak Marx ve Engels'in örneğini takip ederek, 1929 ve 1946'da yaptığı gibi, sırasıyla, *Gerçeküstücülük Manifestosu* ve *Gerçeküstücülüğün İkinci Manifestosu*'nu hazırladı. Gösterişli bir şekilde, "her zaman ve her açıdan bir peygamber değilim" (1:401) diyerek kendisini suçlarken, Breton, beş senelik manifestonun halen geçerli olduğunu kabul etti.

Breton'un manifestoları ve sosyalist gelenekten beslenen diğerleri arasındaki benzerlik, yalnızca, tarihsel bir etki değil, aynı zamanda da, Breton'un PCF (Fransız Komünist Partisi) tarafından Üçüncü Enternasyonal ile olan ilişkisini açıklaması için yapılan basımın dolaysız bir sonucuydu. Bu basım, Breton'un iki temel komünist dergi olan *Clarté* ve PCF'nin *L'Humanité*'si ile işbirliği içinde olma çabasıyla daha da sağlamlaştı. İkincisi ile olan işbirliği, daha önce, gelecekte ünvanını kazanacak olan General Franco'nun emriyle Fransa, İspanya ordusuna katıldığı yıl olan 1925'te yaşanan Fas Krizi esnasında oluştu. Vatansever "Anavatandan Yana Olan Entelektüeller"e [*Les Intellectuelles aux Côtés de la Patrie*] cevap olarak birçok başka entelektüel Fas Savaşı'na karşı, editörü olan Henri Barbusse tarafından *L'Humanité*'de yayınlanmış olan bir manifestoyu imzaladılar. PCF'nin resmi dergisi ile güç birliği yapmış olması, gerçeküstücülüğün, siyasi olarak ortaya çıkmış olduğuna dair bir göstergedir.³⁴⁴ Buna rağmen, *L'Humanité* ile olan ilişkiler zorlanmaya devam edildiler; parti kâğıdı ve gerçeküstücülük arasındaki mesafenin, yalnızca, ortak bir düşmana karşı ayakta durulduğu müddetçe üstesinden gelinebileceği anlaşıldı. Benzer bir şablon, gerçeküstücülerin diğer bir komünist kolektif ve yayın organı olan ve Thomas Hardy, Sinclair Lewis, H.G. Wells ve Stefan Zweig'ın da dâhil olduğu enternasyonal bir

344 Gerçeküstücülüğün çeşitli tarihçileri, Fas krizinin önemine dikkat çekmişlerdir, mesela, Rose, *Surrealism and Communism*, 105ff.

heyet ile böbürlenebilen *Clarté* ile olan ilişkisi içerisinde de ortaya çıktı. *Clarté*'nin resmi bir parti yayın organı olmasından dolayı, gerçeküstücülerin, bu grupla ortak bir amaç için buluşmaları daha da kolaydı, fakat bu buluşma, ancak, ortak bir düşmanla karşılaştıkları zaman birleşik bir dergi haline gelen *Bir Vücut*'un [Un Cadaver] hedefi haline gelen Anatole France'in tanımlanması aracılığıyla mümkün olabildi.

Daha sonra, 1946'da yayınladığı, *Gerçeküstücülük Manifestosu*'na yazdığı önsözde, Breton, kendi metinlerinde yaptığı çeşitli işbirliklerinin etkilerini, hayıflanarak ve "devrimci edebiyatın... resmi etkisi" (1:837) diyerek dile getirecekti. Aslında, Breton, devrimci ve kışkırtmacı edebiyatın çeşitli türlerine ve şekillerine yakalanmıştı. Sosyalizm ve avangard arasındaki gidiş gelişleri, manifestolarının tonu, dili ve şekli üzerinde izlerini bıraktılar. Mesela, *Clarté* ile yapılan işbirlikleri, Breton'u enstrümantalist, yeterli ve otoriter manifesto yönüne fakat Dada'nın teatrallüğinden uzağa doğru iten belirli şekildeki uyandırıcı etkilere sahipti. Devrimci yazımın önceki etkileri hakkındaki belirtileri, "devrimci edebiyat"ın şekillerini ve enstrümantalist kurallarını dayattığı için sosyalist edebiyatı, özellikle de, sosyalist manifesto geleneğini suçlamak anlamına geliyordu. Bu etki ile doğru orantılı olarak, *Gerçeküstücülük Manifestosu*'nun kalın harfler ve çeşitli yazı karakterleri içindeki kısımları, Breton'un, gerçeküstücü şiir için kaynak madde olarak dâhil ettiği gazete kupürleridirler; diğer bütün parçalar, Dadaist (ve Vortisist) manifestoların abartılı bir teatrallığe ve kolâja benzeyen düzenlemelerini, büyük bir titizlikle göz ardı edecek şekilde yumuşatılmışlardır.³⁴⁵

Manifestonun, niceliksel olarak sınırlandırılmasından sonra, Breton, manifestonun geleneksel olarak bilinmeyen ama kolektif olan yazarlığını sağlamlaştırdı. Gerçeküs-

³⁴⁵ Breton *Œuvres complètes*, 1:341ff.

tücülük kolektif bir girişimdi, fakat Marinetti'nin geleceğiliği de dâhil olmak üzere karşılaştırılabilinecek olan diğer avangard akımlardan daha sıkı bir şekilde, lider konumundaki tek bir kişi tarafından kontrol ediliyordu. Breton, manifestoyu, kim kontrol ederse, gerçeküstücülüğü de onun kontrol edeceğini fark etti. Sırasıyla, Geleceği ve Dadaist manifestolara uyarlanabilinecek bir değerler dizisi yarattıktan sonra manifestoların yazımlarının farklı şekillerindeki dökümlerini oluşturmaktan mutluluk duyan Marinetti ve Tzara'dan farklı olarak, Breton'un, otoriter gerçeküstücü manifestoları yazmak için yetkili kişinin bir tek kendisi olduğuna dair hiçbir şüphesi yoktu. Kolektif deklarasyonlar ve küçük manifestolar mevcuttu, fakat *Birinci* ve *İkinci* de dâhil olmak üzere, ilkeleri belirleyen gerçeküstücü manifestolar, yalnızca ve yalnızca, Breton tarafından yazılmıştı; yeniden başlık verilen *Devrimin Hizmetindeki Gerçeküstücülük* dergisinin ilk sayısındaki gibi kolektif ifadeler, *İkinci Manifesto*'ya dair bir bağımlılık sağlamaktan daha fazla bir şey yapmadılar. New York'taki, David Hara tarafından editörlüğü yapılan gerçeküstücü bir dergi olan *VVV*'de yayınlanan, *Üçüncü Gerçeküstücülük Manifesto İçin Önsöz Ya Da Değil* de tamamen Breton tarafından kaleme alınmıştı.

Manifesto üzerindeki kontrol ile beraber, gerçeküstücülük üzerindeki kontrol mekanizmasının nasıl olacağı da belli oldu; bu kontrolü uygulamak, gerçeküstücü manifestoların en önemli görevlerinden bir tanesiydi. *Gerçeküstücülüğün İlk Manifestosu* ve daha sonra gelen diğer manifestolar, Dada'nın deliliklerinin ötesine geçmiş olduklarında ısrar ederlerken, gerçeküstücülüğün, Dadaizmin yasal ve belirli varisi olduğunu açıklayarak, Dadaizmin eleştirel ve zaman zaman söz dalaşı içeren tarihiyle ilişkilendiler. Mesela, *İlk Manifesto*'da, Breton, "açıklamalar ve ihtar kayıtları aracılığıyla lirisizme karşı gelme... ve şiirin reklama uygulanışını araştırır gibi yapma"

yanılıgına düştüğünü söyleyerek, kendi Dadaist geçmişini eleştirir (1:324). Aynı dönemde yazılmış ve Dada üzerine olan kısa bir yazısında, Breton, "bana öyle geliyor ki, kesinlikle geçersiz olan bir 'Dada' eylemleri serisi yaptırımı, benim en çok bağlı olduğum özgürlük inisiyatiflerinden bir tanesiyle, sert bir şekilde uzlaşma içerisindedir" diyerek Tzara'ya daha açık bir şekilde saldırır (1:260-61). Breton'un, en az devrimci etkiden yoksun olan "geçersiz" Dada muzipliklerinin hedefi, Dada meta manifestolarının teatrallığıdır; bu durum aynı zamanda da, Trotsky'nin Rus Gelecekçiliğine yaptığı saldırıya benzer (Breton, Trotsky'nin *Lenin* kitabını, 1925'teki *Gerçeküstücü Devrim* dergisinin beşinci sayısında eleştirir). Dada'nın, gerçeküstücülüğün karmaşıklığının ve teatrallığın öncülü olduğuna dair olan eleştirisinin, gerçeküstücülüğün ilk tarihçisi olan Maurice Nadeau ve daha sonraki birçok tarihçi tarafından altı çizilmişti; bu eleştiri, aynı zamanda da, bu tartışmayı gerçeküstücülüğün kendisine doğru çeviren Debord tarafından da tekrarlanmıştı.³⁴⁶ Bu tarih, resmi komünizme karşı mesafesini koruma cesareti gösteren her an için, Dada "eylemlerinin" gerçeküstücü manifestolar içerisinde de bir rol oynadığını anlatabilecek olan alternatif bir anlatıyı da bastırdı. Gerçeküstücülük, Dada'nın üstesinden gelmek yerine, teatral avangard manifestosunun, başka yollar aracılığıyla devam ettirilmesine dayanıyordu.

Gerçeküstücü manifestolar, söz dalaşı dolu olan kendi Dadaist tarihlerini, on sekizinci yüzyıla gidecek kadar ve Dadaizm'i tamamen engelleyecek şekilde gerçeküstücülüğün ön tarihi ile tamamladılar. Bir kere daha, manifesto, geleceği olduğu kadar geçmişi de şekillendirir, çünkü Breton'un burada sunduğu şey, gerçeküstücülüğün *harften*

346 Maurice Nadeau, *The History of Surrealism*, Fransızcadan çeviri ve önsöz Roger Shattuck (New York: Macmillan, 1965, 319, 66-67. Başka bir örnek Georges-Emmanuel Clancier, *De Rimbaud au surréalisme* (Paris: Seghers, '953).

önceki [avant la lettre] tarihidir: “Swift kötü niyetli bir Gerçeküstücüdür / Sade sadizm içerisindeki bir Gerçeküstücüdür... Poe maceraperest bir Gerçeküstücüdür. / Baudelaire ahlaki bir Gerçeküstücüdür. / Rimbaud her yerde ve yaşamın kendisi içerisindeki bir Gerçeküstücüdür. / Mallarmé sırlarını açtığı oranda Gerçeküstücüdür. / Jarry pelin otu içerisindeki bir Gerçeküstücüdür... vs.” (329). Bu ön tarih, manifestonun gelecekçi yönelimine dair merak uyandırıcı bir geri döndürücü olarak şaşırtıcıdır. Fakat *Komünist Manifesto* ve ondan beri yazılmış olunan birçok manifesto göz önünde bulundurulduğunda, temellendirici şimdiki zaman ve öngörülen gelecek zamanın her ikisini de önceden tasarlayan bir tarih içerisine yerleştirilmişlerdir. Gerçeküstücülük için böylesi bir ön tarih, “vs.” bağlacıyla, muhtemelen, son-suza dek devam edebilecek olan bir listede sunulan kısmını veya tamamlanmamış gerçeküstücü yazarlarını da içerir. Sıralanan bütün yazarlar, yalnızca belirlenen ölçüde gerçeküstücülüğe katkıda bulundular. Yalnızca, gerçeküstücülüğün bilinçli ve titiz bir şekilde bir hareket olarak temellendirilmesiyle, böylesi gizli ya da kısmi olan gerçeküstücülük, açık bir hal aldı ve açık bir isme, bir geleceğe, bir ön tarihe ve bir manifestoya sahip oldu. Manifesto açık olan geçmişi bir araya getirir, geleceğe yönünü dönmüş şimdiki zaman içinde var olan sahnelenebilir bir eylem aracılığıyla, onu, ön plana çıkartır.

Fakat bir temellendirme eylemi, nasıl, gelecek için geçmişi bir araya getirme gibi meydan okuyucu bir görevi yerine getirebilir? *Gelecekçiliğin Temeli ve Manifestosu* gibi *Gerçeküstücülüğün İlk Manifestosu* da gerçeküstücülüğün ortaya çıktığı temellendirici bir sahne ortaya koyar. Marinetti’nin yarış arabasını tanımlaması gibi bir yazın sahnesidir, yani, Breton ve Phillippe Soupault’un otomatik yazım oturumudur. Bu sahneyi tanımladıktan hemen sonra,

Breton da, Gérard de Nerval ve Guillaume Apollinaire gibi kavramlaştırmaya karşı kendi iddiasını savunmak için “gerçeküstücülük” kelimesinin rakip kullanımlarını göz ardı eder. Yaptığı en sonuncu hamle, manifestosuna gerçeküstücülük hakkında hayal ürünü olan ansiklopedik bir bilgiyi -gerçeküstücülüğün kesin bir tanımını- girmek oldu. Gelecekteki bitmiş zaman kipi [*future antérieur*] aracılığıyla geleceği, şimdiki zamanı ve geçmişi bir araya getiren en mutlak ve temellendirici eylemdir: Şu anda gerçeküstücülüğün temeli ve kökeni olmuş olan şeyi yasallaştırıyorum. Breton, *Gelecekçiliğin Temeli ve Manifestosu*’nda olduğu gibi, bu temellendirici metin içerisinde de, manifesto başlığını geçmişe yönelik bir şekilde ele aldı. Bu (ilk) *Gerçeküstücülük Manifestosu*, *Çözülebilir Balık* [*Soluble Fish*] başlıklı bir otomatik yazın sahnesi dizgisi için bir önsöz niteliğinde ortaya çıktı; *Gerçeküstücülük Manifestosu*, mesela, kendisine “önsöz” dediği zaman bile, bu ilk canlı örneğin izlerini taşıyordu (331). Ancak, daha sonraki bir dönemde, bu “önsöz” kendi kendisine ve yeni bir başlık ile yayınlanmıştı. Breton’un manifestosu, diğer bütün manifestolar gibi, geçmişe yönelik bir şekil içerisinde kökene dair bir başlangıç ve kırılma noktası yaratarak Rosalind Krauss’un “avangardın orijinallik” miti dediği şeye katkıda bulundu ve onu yarattı.³⁴⁷

Gerçeküstücülük Manifestosu, gerçeküstücülüğün bir ön tarihini ve kökenini oluşturduğu gibi aynı zamanda da, kimin resmi üyesi olduğu ve kimin olmadığını da belirleyerek diğer rakip hareketler ile olan ilişkilerinin sınırlarını da kontrol eder. Breton’un komünist manifestolardan alınan etkililik ve enstrümantallik yatırımından dolayı gerçeküstücülüğün de Dada gibi gevşek bir yapıya sahip olmaması gerekiyordu. Breton, *İkinci Manifesto* sayesinde, gerçeküstücülük hareketini, Üçüncü Enternasyonal’in saldırılarından

347 Rosalind E. Krauss, *The Originality of the Avangard and Other Modernist Myths* (Cambridge, MA: MIT Press, 1985).

uzak tutmaya çalışırken, en ünlüleri Georges Bataille ve Artaud olacak olan şüpheli dönemlerden de uzak tutmayı başardı.³⁴⁸ Breton, Artaud'yu, "kâr ve kötü ün sahibi olmak için çabalayan bir aktör" olarak nitelendirerek ve Artaud'nun manifestolarını ve açıklamalarını oldukça fazla sayıda farz edilen "roller" olarak tanımlayarak anti teatral söz dalaşı aracılığıyla göz ardı eder. Bu anti teatral söylem de, Breton'un, daha etkili, faydalı ve enstrümantal bir şey adına avangardın ve manifestonun teatralliğini reddetme çabasının bir parçası olarak görülebilir.

Artaud'nun teatral hilekârlıkları, ikinci bir tehlikeyi de bildirirler, yani, Breton'un sözleriyle, "aramızdaki hainler"i örtmek için bir kapak olarak işlev görebilirler (790). Tuhaf bir benzerliktir ki, aynen Stalin'in, iddia edilen sosyalistler rol yaparlarken, aslında, devrim karşıtı duyarlılıklara sahip olduklarına dair bir korkuyla saplantılı oldukları farz edilen hainleri, Parti'den temizlemek için kendi gücünü pekiştirmesi gibi, Breton da, aynı şeyi gerçeküstücülük sayesinde gerçekleştirdi. Breton'un elindeyken, manifesto, Dadaizm için hiç olmadığı şeye, yani, disiplin sağlayıcı bir enstrümana dönüştü: "Korkakların, dolandırma sanatçılarının, yanlış görgü tanıklarının ve ispiyoncuların, etrafta elini kolunu sallayarak dolaşmasına izin verme yetkisine sahip olmadığım hükmüne vardım" (790). Her ne kadar, teşkilatın yönetilen üyeleri olan gerçeküstücüler arasında da bu türden otokritik bir davranışa karşı takındıkları muhalif bir tavır varsa da, Breton, kendi durumuna sahip çıkabilecek durumdaydı ve kendi etkisini, daha fazla ya da daha az

348 *İkinci Manifesto*'da bahsedilen istisnalar, gerçeküstücülüğün bir arşivi olarak görülebilecek ve farklı üyelerden topladığı posta kartları, hazır nesneler [ready-mades], mektuplar ve diğer teçhizatlardan topladığı masasının arka tarafında duran Breton'un ünlü "duvar"ında eşliklerini buldular. Breton, duvarını, ihraç etmiş olduğu dönem üyelerden kalan bütün mektuplardan ve nesnelerden temizledi.

meydan okuyabilecek şekilde sürdürmeye devam etti. Stalin ve Breton arasındaki yazışma, bu saygıdeğer iki lider arasındaki eylem için konulan sosyalizm ve gerçeküstücülük arasındaki tuhaf ve ürkütücü benzerliğe, söz dinlemez üyelerin dizginlenebileceği, kovulabileceği ve cezalandırılabileceği bir enstrüman olarak manifestoyu kullanmalarına kadar uzanan bir benzerliğe hitap eder.³⁴⁹ Gerçeküstücülük ile birlikte manifestonun en erken işlevi olarak, devletin, basının, monarşinin ve liderlerinin iradesinin açıklamasını sağlamasına geri döndü. Her şekilde, Breton, manifestonun sahnelenebilen gücünün, yalnızca, temellendirici değil, aynı zamanda da, itaat talep eden, failleri cezalandıran ve hükümleri duyuran bir şekilde de otoriter olduğunu gösterdi.

Breton'un otoriter manifestoları, devrimin ortaya çıkışına yardımcı olmamış olabilir fakat gerçeküstücülüğün en çok bilinen bir avangard hareket haline gelmesini sağladı - o kadar ki, bazen, avangard için kısa bir yolun oluşmasını sağladı. Diğer hareketler, hızlı bir şekilde dağılırlarken ve rakipleri tarafından yürütülürlerken, Breton, gerçeküstücülüğü oldukça uzun bir zaman uzamı için bir arada tutmayı başardı. Başka bir deyişle, manifestonun enstrümantal bir şekilde kullanımı işe yaradı ve sityasyonistler de dâhil olmak üzere daha sonra gelen birçok avangardcı, bütün tuhaflıklara rağmen nasıl bir kolektif oluşturacaklarını ve bir araya getireceklerini de öğrendiler.

ENTERNASYONAL GERÇEKÜSTÜCÜLÜK

Manifesto'nun enstrümantalist bir şekilde kullanılması, gerçeküstücülüğün dayanıklılığını, yalnızca, zaman

349 Diğer eleştirmenler de gerçeküstücü ve Sovyet temizlemelerinin benzerliğini fark ettiler, mesela, Peter Wollen, *Raiding the Ice Box: Reflections on Twentieth-Century Culture* (Bloomington: Indiana University Press, 1993), 131.

boyutu içerisinde değil, aynı zamanda da, uzam boyutunda da var olmasını garantiledi. Dada'dan farklı olarak, gerçeküstücülük de, ayrıcalıklı bir şekilde Paris tabanlı bir oluşumdu. Bu coğrafi yoğunluk da, Breton'un kimin üye olacağını ve grubun yayınlarını kontrol etme arzusunun bir ürünüydü. Gerçeküstücülüğün enternasyonal bir şekilde dağılımı, Brükselli *Varietés* dergisinin 1929 yılındaki sayısı; Paris'te, İngilizce olarak yayınlanan *This Quarter*'in Eylül sayısı; Brüksel'de yayınlanan *Documents*'in 1934 yılındaki sayısı ve Londra'da yayınlanan *Contemporary Poetry and Prose* dergisinin, 1936 yılındaki çift yayını da dâhil olmak üzere, hiçbir hareketle bağı olmayan dergiler, gerçeküstücülük hakkında özel sayılar yayınladıktan sonra ortaya çıktı. Breton, orijinal dilinde olduğu kadar çeviriler aracılığıyla da, gerçeküstücü metinler sunan bu dergilere, en çok katkıda bulunan insandı. Aynı zamanda da, resmi olarak gerçeküstücü gruplarla ilişki içerisinde olmayan fakat çeşitli dönemlerde bu yaygın şekilde tanınan hareketle kurduğu bir ilişkisi olan Vicente Huidobro gibi enternasyonal avangardcılar da, gerçeküstücülüğün uluslararası erişimine katkıda bulundular.

Fakat artan bir şekilde, Breton'un gerçeküstücülük üzerindeki otoritesine ve dolayısıyla da, manifestolar üzerindeki tekeline, gerçeküstücülüğün merkezsizleştirilmesi olarak tanımlanabilecek olan bir süreç tarafından meydan okunmuştu. New York, Armory Show'dan, Alfred Stieglitz'in galerisinden ve Arensberg grubundan gelen daha ilkel bir gerçeküstücü geleneği kurarak geçici bir merkez gibi bir şey haline geldi. Diğer gerçeküstücüler, Latin Amerika'ya gittiler. Wolfgang Paalen, mesela, Alfonso Caso ve Miguel Angel Fernandez ve aynı zamanda da, Robert Motherwell ve Anaïs Nin gibi isimlerden yayınlar yapan *Dyn* dergisini kurduğu Meksika'ya gitti. Şili'de, Braulio Arenas, Benjamin

Péret'den ve Martinik'te *Tropique* dergisini kurarak ünlü olan Aimé Césaire'dan metinler bastığı *Leitmotifi* yayınlamaya başladı.³⁵⁰ Dolayısıyla, on yıllar boyunca, Avrupalı avangarda bağlı olan Kuzey Amerika ve Latin Amerika'daki büyük şehirler, gerçeküstücü ağın etkileyici erişiminin birer parçası haline geldiler.

Gerçeküstücülüğün enternasyonalist evresi, hareketin kendisini sunduğu organ tiplerinin, yani, *Gerçeküstücülüğün Enternasyonal Bülteni* (1935-36) [*Bulletin International du Surréalisme*] ile sonuçlanan ve açıkça enternasyonalist olan dergiler ve magazinler ile hızını arttırdı. Picabia'nın hareketli ve enternasyonal 391'i gibi, *Bülten de* [*Bulletin*] yayınlandığı yeri sürekli değiştiren hareket halindeki bir dergi haline geldi: İlk sayısı Prag'da, ikinci sayısı Tenerife'te, üçüncüsü Brüksel'de ve dördüncüsü de Londra'da yayınlandı.³⁵¹ Enternasyonalci akım geç otuzlu yıllarda, Paris'e, Brüksel'e, Amsterdam'a ve New York'a dağıtılan Londra tabanlı *Londra Galerisi Bülteni* (1938-40) [*London Gallery Bulletin*] ile devam etti. Katılımcıları arasında Samuel Beckett, Gertrude Stein, Lord Alfred Douglas, Charles Henri Ford, Djuna Barnes, Edward Wadsworth ve Kurt Schwitters (o zamanlar, Lake District'te yaşıyordu) olduğu gibi Diego Rivera, Pablo Picasso ve kuşkusuz her zaman olduğu gibi Breton'un kendisi de yer alıyordu. Savaş ve sürgün, bu enternasyonal eğilime karşı itici bir güç oluşturduğu kadar, New York gibi yeni bir varış noktası da dâhil olmak üzere farklı bir karakter de ekledi. New York'a göç eden en erken gerçeküstücü, Lionel Abel, Joseph Cornell, Vincente Huidobro, Wallace Stevens, William Carlos Williams ve Henry Miller gibi yazarlardan yazılar

350 Bu bilgilerin bazıları Jacqueline Chénieux-Gendron'dan alıntılanmıştır, *Surrealism*, çev. Vivian Folkenflik (New York: Columbia University Press, 1990), 78-79.

351 *Le surréalisme autour du monde: 1929-1947*, ed. Jacqueline Chénieux-Gendron, Françoise Le Roux ve Mairé Vienne (Paris: CNRS Éditions, 1994).

yayınlayan *View* dergisini, 1940 yılında çıkartmaya başlamış olan Roberto Matta'ydı. Matta, yalnızca bir başlangıçtı; çok kısa bir zaman içerisinde, André Mason, Wifredo Lam ve 1941'de, Breton'un kendisi, onun yaptıklarını yapmaya başladılar.³⁵² Varır varmaz, Breton, *Üçüncü Bir Gerçeküstücü Dergi İçin Manifesto Ya Da Değil'i* ve Arthur Cravan (amatör boksör ve eski Dadaist), Gerard Manley Hopkins ve Nicolas Calas gibi yazarlardan yazılar yayınlandığı *VVV* dergisini çıkartmaya başladı.

James Clifford, gerçeküstücülüğü, sabit bir mekânda durmayan, sürgün, kopuntu [diaspora], turizm, göç, kültürel hacılık ve etnografik keşif de dâhil olmak üzere, ama bunlarla da sınırlı olmayan bir kültüre dayanan yolculuk halindeki bir kültürün örnek teşkil eden modeli olarak ele aldı. Gerçeküstücüler bunların hepsine katkıda bulundular. Breton ve diğerleri, İkinci Dünya Savaşı sırasında geriye dönmek üzere -geçici bir sürgün için- Paris'ten kaçtılar. Artaud, ilk şeklini, Paris'teki Sömürgeci Sergi esnasında bulmuş olduğu bir çeşit vahşet tiyatrosunu, Tarahumaralar arasında bulmak için Meksika'ya gitti: Etnografik sömürgecilik. Vincente Huidobro, avangardın lider kişilikleriyle tanışmak için Şili ve Arjantin'den Avrupa'ya yolculuk etti: Kültürel hacılık. Daha da yerleştirilmiş olan kökeni göz ardı edilirse, gerçeküstücülük, Dada'nın ve başlangıçtan beri yolculuk halindeki dergilerin ve uluslararası ağın üzerinde inşa edilmişti; Clifford'un da yazdığı gibi, "Gerçeküstücülük yolculuk etti ve yolculuk esnasında çevrildi."³⁵³ Yolculuk

352 New York'taki Fransız sürgünleri hakkında daha fazla bilgi için, bakınız, Jeffrey Mehlman, *Émigré New York: French Intellectuals in Wartime Manhattan, 1940-1944* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2000). Mehlman, Amerikan hükümeti tarafından Fransız sürgünler için yaratılan zorlukların sebebinin, bu hükümetin, Charles de Gaulle'e karşı takındığı ikircikli tavırdan kaynaklandığını söyler.

353 Clifford, *Routes*, 30.

etmek, hareket etmek, gerçeküstücülük için temel hareketlerdendi, ister Aragon'un *Paris Görüntüleri*'ndeki [*Paysan de Paris*] gibi Paris alternatif bir topografi sunuyor olsun isterse de gerçeküstücülerin gerçek ve uzun vadeli yolculuk rotalarındaki gibi olsun, yolculuk etmek, hareket etmek, gerçeküstücülük için temel hareketlerdendi. Breton'dan, Alfred Jarry'den ve E.M.Forster'dan yazılar içeren kısa süreli bir Londra yayını olan *Hiçbir Yerden Gelmeyen Mesaj*, gerçeküstücülüğün kendi başlığı aracılığıyla yolculuk etmesini sağladı. Fakat gerçeküstücülüğün mesajları hiçbir yerden değil, New York, Santiago, Tokyo ve Fort-de-France'dan geliyorlardı. Gerçeküstücülük, Breton'un kontrolünden çıktıkça, Arjun Appadurai'den alıntı yaparsak, geniş ölçekte bir avangard olarak tanımlayabilecek bir şey haline geldi.³⁵⁴

Gerçeküstücülüğün merkezsizleştirilmesinin en şaşırtıcı temsilcisi, muhtemelen, kendisinin "kendi özel coğrafyam; kendi kullanımım için hazırlanmış olan dünya haritası"³⁵⁵ olarak tanımladığı şeyi bulan Aimé Césaire idi. Kültürün ve yerleştirmenin özlemlili bir şekildeki özcülüğüne karşı konumlanmış olarak bu kadar kişisel ve özel bir coğrafyanın kurulması bir eylem içerir; Césaire, bunu, hayal gücünün, kurgunun, oluşumun gerçeküstücü bir eylemi olarak nitelendirmekte ısrarlıydı. Césaire'in özel oluşumu olan *négritude* kelimesinin icadı, yalnızca, gerçeküstücü etnografiyi ve illikliği eleştirmez, hiçbir zaman verilmemiş olan bir yerellik, asla doğal olmayan, her zaman, hareketin bir ürünü, gelecek için bir proje olan hayali bir teşebbüs olarak coğrafya ile de sınırlandırılmıştı.³⁵⁶ Césaire, yalnızca,

354 Appadurai, *Modernity at Large*. Burada, Breton'un, "ilkelciliğin" daha belirgin örneklerinden şüphe duymuş olduğu ve bu yüzden de, Ocenia'nın, kendisine göre daha az törenselleşmiş olan heykellerini tercih ettiği söylenebilir.

355 Aimé Césaire, *Notebooks for a Return to the Native Land*, *Aimé Césaire: The Collected Poetry*, çev. ve önsöz ve notlar Clayton Eshleman ve Annette Smith (Berkeley: University of California Press, 1983), 77.

356 Léopold Sédar Senghor gibi *Négritude*'un diğer teorisyenleri ve eylemcileri,

Breton'un sömürge sonrasındaki bir eşdeğeri değildi. Césaire'in, gerçeküstücülük ile olan ilişkisi, kimlikleştiricilikten daha ziyade stratejik idi; onu kullanıyordu, onun üzerinde oynuyordu, ondan esinlenmişti ve aynı zamanda da, onu göz ardı etmeye, eleştirmeye ve temeldeki birçok varsayımını ve stratejisini değiştirmeye hazırdı. Dünya komünizminin, *Manifesto*'yu, Rusya'dan, Meksika'dan ve Çin'den yeniden yazması gibi Césaire ile birlikte, gerçeküstücülük de, Paris'ten yeniden yazılıyordu.³⁵⁷ Önemli olan şey, manifestoların kökenlerini yeniden oluşturuyor ve kurguluyor olmasıydı. Césaire'in gerçeküstücülüğü içerisinde de, komünizm içerisinde olduğu gibi, manifestonun temellendirici gücü de, sömürge sonrası bir sınır içerisindeki hayal ürünü olan kullanımlara açıktır.³⁵⁸

GİZLİ MANİFESTO

Eğer manifestonun merkezleştirilmesi, Breton'un manifestolarını hem doğruladı ve hem de etkinliklerinin altını çizdiyse, aynı şekilde, gerçeküstücü manifestoyu kendi içerisinden altını çizen ikinci bir dinamikte, çelişkili bir şekilde, Breton'un manifestonun enstrümantallığı hakkında yaptığı ısrardır. Gelecekçi ve Dadaist birçok manifesto, diğer

kavramın bu türden yapılaştırmacı bir şekilde algılanışını önemsizmiş gibi gösterdiler, fakat Césaire, daha özelleştirici teorisyenlere karşı olan bir tavır sayesinde, bu tavrını da destekledi.

357 Césaire, *Collected Poetry*, 4.

358 Gerçeküstücülüğün böylesi bir şekilde tartışılıyor olması, manifestolar için kendisine ait çeşitli sebepler doğurdu. Césaire'in *Discours le Colonialism*'i, *Manifesto* için gerekli olan iki temel geleneği oluşturan devrimin ve Aydınlanmanın tarihini, yeniden yazan başlıca metinlerden bir tanesidir. Daha önce, Césaire, Fransız Devrimi'nin çifte standardını ve *Touissant Louverture: la Revolution Française et le problème colonial me colonial* gibi metinlerdeki sömürgeyi ortaya çıkartmıştı. Aimé Césaire, *Œuvres historique et politique: Discours et communications*, 11-355.

türler ve durumlar ile özgür bir şekilde karışırken, daha öncede bahsettiğim gibi, gerçeküstücü manifestolar, daha ağır başlı bir şekilde daha sınırlı bir görevi yerine getirmekteydiler. Fakat bu sınırlandırma, gerçeküstücü manifestolar ve onlar tarafından ortaya konan yazı çeşitleri arasında göz ardı edilemeyecek bir ikilem yarattı. Breton'un otoriter manifestoları, kendilerini gerçeküstücü yazının en anlaşılmayan şekli olan *otomatik yazın* [*écriture automatique*] ile tanımlayarak, gizliliğe ait bir dilden, rüyalardan, çalışmamaktan, enstrümantalsiz olmaktan ve etkisizlikten bahseder. Otomatik yazın, en basit şekliyle, bir kayıt etme eylemi, akılcı düşünce ve eylemin erişiminin ötesindeki bir şeyleri yazıya dökme, gizli olanı saf bir hal içinde yakalayabilme çabası olarak tanımlanabilir. *İlk Manifesto*'nun o ünlü tanımında, Breton, otomatik yazıyı, "İnsanın... düşüncenin gerçek işlevini... ifade etmek istediği en saf halinde bulunan psişik otomatizm. Akıl tarafından uygulamaya konamayacak olan herhangi bir kontrolün eksikliğinde, bütün estetik ve ahlaki kaygının dışında duran, düşünce tarafından dikte edilen..." (1:328) olarak tanımlar. Kontrolün, estetik ve ahlaki kategorilerin eksikliği içerisinde olumsuz bir şekilde tanımlanan otomatik yazın, yalnızca, şekillendirmez ya da inşa etmez, aynı zamanda da, kayıt eder ve ortaya da çıkartır.³⁵⁹ *İlk Manifesto*, "genel bir yükselişten" (*révélation générale*; 321) ve rüyaların yükseltici etkilerinden bahseder. Manifestonun bu şekilde tanımlanmasında, Winstanley ve Münzer gibi kişiliklerin uyguladıkları eski, vahiysel manifesto geleneğini ve aynı zamanda da, Moréas'ın "Sembolcülük" manifestosunu nitelendiren belirsiz bir dilin çağrılışına da rastlanılabilir.³⁶⁰

359 Krauss (*Originality of the Avantgarde*, 96), Breton'un otomatizmini, temsiliyeti olmayan bir yazı olarak anlar.

360 Gizli ve açık arasındaki bu ilişki, Mary Ann Caws'ın gerçeküstücü şiirdeki gizli ve açık hakkında, diyalektik olarak tanımladığı şeyin başka bir sürümü olarak görülebilir. *Le Manifeste et le cache: Langages surréalistes et autres*, ed. Mary Ann Caws (Paris: Lettres Modernes, 1974).

Fakat Breton'un, otomatik yazımı, akılcı, etik ve estetik kontrolün göz ardı edilmesi olarak kavramlaştırılması dini vahiylerden değil, Sigmund Freud'dan alınmıştı. Freud da, Breton'un otomatik yazın tanımını içerisindeki ilişkilerden bahseder, çünkü Freud, bilinçaltının emirlerini saf ve dokunulmamış bir şekilde ele almanın imkânsız olduğunu düşünür. Tam tersine, herhangi bir ifade, bilinçaltıyla oluşturulabilinecek olan dolaysız bir ilişkiyi kurabilir ve böylesi dolaysız olan bir ilişki, genel bir semptomolojiye doğru yönelebilir: Hiçbir şey, yüzeysel değildir; hiçbir ifade saf ifade değildir ve hiçbir ortam saf ortam değildir; her şey semptomatiktir ve yorum ihtiyacı içerisindedir. Breton'un da iddia ettiği üzere, otomatik yazın, bir "yazın aparatusu" şeklinde işlev görebilir fakat umut ettiği gibi asla "filtre olmadan işlev göremez" (330). Bütün ifade araçlarının birer filtre görevi görmelerinden dolayı natür ya da saf bir ortam var olamaz; çünkü her ortamın, aynı zamanda da, bir aracı yaratmasından dolayı, otomatik yazın da, bir yorum, bir çeviri ve bir yeniden çeviri sistemi talep eder. Bazı şeyler ifade edilir, bazı şeyler dikte ve kayıt edilirler, bazı şeyler açığa çıkartılırlar fakat kodlarının çözülmesi ve yorumlanması gerekir. Otomatik yazın, saf gizlilik ve onun saf olmayan ortaya çıkışı arasındaki bir çelişki ile bozulmuştur.

Saklanma ve gösterme arasındaki bu gerginliğin, manifesto adına dolaysız sonuçları vardı. Her ne kadar, Breton, manifestoları iradenin enstrümantal açıklamaları olarak kullandıysa da, ikinci tip olan gizli gerçeküstücü yazın, gittikçe artan bir yoğunlukla manifestoları etkiledi. Başka bir deyişle, manifestonun enstrümantalist bir şekildeki kullanımı, gizli ve belirsiz olan bir ilgi ile açıklanarak ikinci bir aşama ile tamamlanmıştı. Böylesi çeşitli görevleri yerine getirme gerekliliklerinden dolayı, temel gerçeküstücü manifestolar, gerçek ya da hayali düşmanlara karşı yazılmış

olan sıkıştırılmış sloganlar dizinlerinden daha ziyade uzun soluklu makalelere benzemelerinden dolayı kendi gerçeküstücü ya da Dadaist öncüllerinden açık bir şekilde daha uzun sürmüşlerdir. Gelecekçi manifestolar, bir parçadan meydana gelme eğilimdedirler ve Dada meta manifestoları, daha da kısadırlar; gerçeküstücü manifestolar, ortada gezinmeye, amaçsızca dolanmaya, daha meyillidirler, böylece, asla bir defada ele alınamazlar. *Gerçeküstücülük Manifestosu*, kendi tarzını, "hilebaz ve dikkat dağıtan" olarak tanımlar (331). Gelecekçi ve Dadaist manifestoları okumak, okuyuculara, gelecekçiliğin öfkeli hızını veya Kabare Voltaire'in hızlı atmosferini dayatırken, soyut tanımlar, diyalog artıkları, metaforik oluşumlar, otobiyografik yükselişler, ilişkisel zincirler ve kaygı verici önermeler arasında gidip gelen gerçeküstücü manifestolar, kendilerini, daha çok labirente benzer bir yapı içerisine hapsederler.

Fakat gerçeküstücü manifestoların, kendi öncüllerinden ne ölçüde uzaklaşmış olduğunu gösteren özelliği, bazıları, oldukça ayrıcalıklı olan dipnotlara sahip olmasından kaynaklanır. Fakat gerçeküstücü manifestoları, açık bir şekilde akademik yapan bu dipnotlar, Breton'un farklı metin katmanları, söylem kayıtları ve tartışma durumları yaratmasını sağlarlar. Marinetti için manifestonun ana temasını oluşturacak olan şey, -akademik yazında dipnot kullanma yöntemi ile dalga geçmiştir- Breton için manifestoyu yeni ve özellikle de gerçeküstücü bir edebi tür haline getirmek için geçerli bir yöntem haline getirmenin yolu haline dönüşür.

Breton, otomatik yazın ile daha fazla ilişkiye geçtikçe ve artan bir şekilde, Üçüncü Enternasyonal'i, kendisinin başarısız ve disiplinsiz bir bohem olmadığına inandırmakla uğraştıkça, manifestonun edebi niteliği, daha fazla ön plana çıktı. Bu bağlam içerisinde, Breton, otomatik yazını ve manifestoyu, gizliyi ve açığı oluşturan bir ilişki içerisine

soktu. Paul Éluard ile işbirliği içerisinde, Breton'un, saf otomatik yazın fikri ile dalga geçiyormuş gibi görünen bir başlığa sahip olan *Tertemiz Kavramlaştırma* [*Immaculate Conception*] (1930) metninin yardımıyla bunu gerçekleştirdi. *Tertemiz Kavramlaştırma*, Freud'un kullandığı gizli ve açık dil içerisindeki gerçeküstücü manifestolar ile olan ilişkisini açıklayan bir not olarak ortaya çıktı: "Eğer, *İlk ve İkinci Manifestolar*, gerçeküstücü rüyanın açık içeriğinin ortaya konulmaları olarak tanımlanabileceklerse, o zaman, *Tertemiz Kavramlaştırma*, onun gizli içeriğinin açığa çıkartılmasıdır" (1632). Tipik bir gerçeküstücü manifesto, açık bir içeriği ortaya çıkartmaya, durumları açıkça belirtmeye çabalıyorsa, otomatik yazın, kendisini, hiçbir engel tanımadan saf bir dil üzerinde gururla kurar. *Tertemiz Kavramlaştırma*, gizliyi elinde tutan fakat gene de "ortaya çıkartmaya", görünebilir hale sokmaya, başka bir deyişle, gizli bir manifestonun çelişkili olan bir kavramını yaratmaya çabalayarak, bu ikisi arasında aracılık yapan bir metin olarak işlev görür.

Breton'un, manifesto ve otomatik yazın arasındaki mesafeyi kapatma çabası, Hegelci aracılık kurma ve aşma mirasını takip eder.³⁶¹ Bu yöntem içerisindeki en çok tanınan çözümleme, *İlk Manifesto*'da da ortaya çıkar: "Birbirlerine oldukça karışmış gibi duran, gerçekliğin ve rüyanın her iki durumu için de, ileri bir dönem içerisinde çözümleneceklerine inanıyorum" (319). Breton'un başka her yerde rüya ve eylem olarak tanımladığı rüya ve gerçeklik arasındaki fark, enstrümantalist manifesto ve otomatik yazın, sahnelenebilir eylem ve yükseltici güç de dâhil olmak üzere, karışıklıklar serisi bütünlüğünün bir parçasıdır. Gizli bir manifestonun kavramlaştırılması, gizli ve açık arasında aracılık eden bir

361 Caws, ne ölçüde, Breton'un ve diğer gerçeküstücülerin, aracı yaratma, ilişki ve iletişim kurma ve Hegelci aşma kavramı ile ilişki içerisinde olduklarını tartıştı. Mary Ann Caws, *The Poetry of Dada and Surrealism: Aragon, Breton, Tzara, Éluard and Desnos* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1970), 15ff.

çözümleme olarak, bu “gelecek çözümleme”yi yaratma çabalarından bir tanesi olarak görülebilir.

“Aracılıklar,” aslında, metnin sonuncu kısmına ait olan başlığıdır ve bu yüzden de, sanki metnin asıl amacını açıklayan kısımlarıymış gibi algılanabilirler. “İnsan,” “Mülkler,” “Aracılıklar” başlıkları ile üç ayrı parçaya bölünmüş olan *Tertemiz Kavramlaştırma*, tartışma yaratan kısımlar ve Freud sonrası dönem içerisindeki insanlığın durumunun şiirsel bir şekilde ifade edilmesi arasında hareket eder. Gizli ve açık arasındaki bu gidiş gelişler her yerde görülebilirler. Bu metin, otomatik yazının “saf” bir örneği, gizlinin saf bir yazımı değildir çünkü “aracılık”ın kendisi de dâhil olmak üzere, otomatizmi belirli bir yönde ilerletecek olan bölümün başlıkları hakkında Breton ve Éluar bir fikir birliği yapmışlardır.³⁶² Tematik olarak, bu metindeki temalardan bahsedecek olursak, *Tertemiz Kavramlaştırma*, doğumdan ölüme ve kavramlaştırmaya kadar uzanan hayat döngüsüne dair metinler serisi ile başlar; ikinci bir seri, çeşitli akli hastalıklar ile uğraşır ve sonuncusu da, gündelik hayattaki hayatın ve akli hastalıkların aracılaştırılmasıyla ilgilidir. Bütün metin, birçok sayıdaki değişik teorist ve felsefeciden alıntılar yapar. Doğum üzerine olan bölüm, Éluar’ın, yirmili yılların başında Breton’a önerdiği Otto Rank’ın *Doğum Travması*’na [*Trauma of Birth*] ve Freud’un *Cinsellik Teorisi Üzerine Üç Adet Makale*’sine [*Three Essays on the Theory of Sexuality*] dayanırken, kullandığı aracılaştırma kavramı Hegel’in *Ruhun Felsefesi*’nden [*Philosophy of Spirit*] alınmıştı.³⁶³ Akıl hastalıkları hakkındaki bölüm ise, Hans Prinzhorn’un *Akil Sağlığını Kaybetmiş Olanların Figürsel Sanatı* [*Bildneri der*

362 Jacqueline Chénieux-Gendron, “başlıklar tarafından oluşturulan bir otomatizm”den bahseder. “Towards a New Definition of Automatism: L’Immaculé Conception,” *Dada-Surrealism* 17 (1988): 76.

363 Bakınız Breton *Œuvres complètes*, 1: 1635.

Gesteskranken], Sylvain Eliasscheff'in *Yorumun Deliliğinde Yazın* ve Jean Piaget'nin çocuk psikolojisi üzerine olan çalışmaları gibi birçok sayıdaki çalışmaya dayanır. Bütün bu teoriler, bu metnin otomatizmine dayanan açık olana ait bir unsuru da barındırırlar.

Bu kaynaklardan daha da önemli olan şey, Breton ve Éluar'dın, bu kaynakların kendileri ile yaptıkları şeylerdir, yani, gizli ve açık olanı bir araya getirmek için yaptıkları zorlamalardır. Bu çabanın bir yanı, Breton ve Éluar'dın "akli rahatsızlıkları taklit etme çabası" [essia de simulation de la débilité mentale] olarak adlandırdıkları şeye tekabül eder. Akli rahatsızlıkların böylesi bir şekilde taklit edilme çabalarının ortaya çıkarttığı şey, onların semptomlarının da taklit edilmesi anlamını taşır. Bu semptomlar, genellikle, Prinzhorn'un gibi metinlerden alıntılar yapan görüntüler aracılığıyla ve aynı zamanda da, böylesi bir sözdizimi kurallına uygun bir şekilde yer değiştirme ve çarpıtma stratejileri aracılığıyla temsil edilirler. Fakat psikiyatrik kılavuzların semptomolojisi, yazarlardaki mantıksız olan şeye erişim sağlamak için gerekli olan bir tetiktir de: "Kendi içimizde, şimdiye kadar fark etmediğimiz, hayal edilemeyen kaynakların var olduklarını anladık" (1:849). "Taklit," aslında, akli olarak hastalıklı olan davranma oyunu şeklinde biri gibi yapma eylemi değil, aynı zamanda da, kişinin gizli kaynaklarının yapılması gereken bir taklidini içerir.³⁶⁴

Fakat Breton ve Éluar, taklit olan ve taklit eden bir otomatik yazın ile alakalı değildirler. Onlara, daha açıklayıcı ve programlı olan ve bu gizli semptomolojiyi açığa çıkartmaya yarayan bir katman da eklerler. "Mülkler" için italik harflerle yazılan bir önsöz, sahip oldukları genel niyetlerini

364 Chénieux-Gendron, belirlenmiş bir illüstratör olarak Dali'nin, bu metnin oluşturulmasına dâhil edilen üçüncü bir öznel özellik olduğunu söyler ("Toward a New Definition of Automatism," 81).

açıklar ve *Tertemiz Kavramlaştırma*'nın daha geleneksel olanlarının yerine geçmekle uğraşan bir edebiyat türü olarak görülebileceği noktaya kadar uzanan gerçeküstücü bir programla yerlerini değiştirir: "Bizim için, içimizdeki hastalıkları 'taklit etme çabası', baladın, sonenin, epiğin, kuyruklu ya da kuyruksuz şiirin ve gündemden düşmüş olan diğer türün yerine de geçebilir" (849). Bu önsöz, klasik bir avangard manifestoya, sıkıştırılmış açıklamaların ve emirlerin birkaç adet olan sayfasına bile yaklaşamayan *Tertemiz Kavramlaştırma*'nın en açık kısmını bile oluşturmazlar: "Çılgılık şeklinde çıkarttığınız kelimeleri hazırlamayınız" (880); "Noktalı virgüller; noktalama işaretleri haline geldiklerinde bile, ne kadar da, göz alıcıdır" (882); "Ebeveynlerinizi düzeltin" (883). *Tertemiz Kavramlaştırma*, sonsuz bir şekilde, açık ve gizli olan ve akli hastalıklar ve manifestolar arasında bölünmüştür. Bu bölünme mantığı, daha da ileri gider ve bu metnin açık olan kısmı hakkında da bilgi verir. Bu emirler listesi, belirli bir giriş ile başlarlar: "Okuma. Çeşitli satırlardaki kelimeler arasındaki uzam aracılığıyla çizilen beyaz şekillere bak ve onlardan ilham al" (880). *Tertemiz Kavramlaştırma*'nın en çok manifestoya benzeyen kesimlerinde bile, açık bir şekilde, bu kadar açıkça belirtilmeyen ama gizli olan mesajları okumamız gerektiği söylenir. Ortaya çıkan sonuç, manifesto ve edebiyat arasındaki yeni bir metin şeklidir. Gösterme ve saklanma, gizli ve açık olan Breton bu iki kutup arasında aracılık etmek için çok çaba sarf etti ve her ikisini de yerinden etti. Fakat topyekûn bir şekilde birleşimlerini etkilemek yerine, gizli olanı açığın içine, açık olanı da gizlinin içine sokan bölünmelerin çoğaltılmasını da sağladı.

Gizli bir manifesto projesi, *Tertemiz Kavramlaştırma*'nın ötesine geçti ve kâhinsel girizgâhlar olarak tanımlanarak gizli olana doğru yönelen ve çeşitli bölümleri de içeren *Üçüncü Manifesto İçin Önsöz Ya Da Değil* (1942) oluştu-

ruldu. Bu girizgâhlar, ortaya çıkartmaya ait olan çabalarını rahatsız etmek, etkilerini yok etmek ve gizli olanın açık olanın tam ortasında patlayabilmesi için manifestoyu nitelerler. “Kâhinsel” teriminin, yalnızca, sembollerin dilini ve tefsirini açıklamasından dolayı, gerçeküstücülük, psikanaliz ve din arasındaki ilişkilere işaret etmez, aynı zamanda da, gerçeküstücülüğün yavaş ilerleyen romantizmi, Shelley’nin kullandığı anlamdaki romantizmini de açıklar. Romantizm, burada, avangard manifestolarındaki bir şüphe, Moskova mahkemelerinden ve Hitler-Stalin paktından sonra sosyalizmin referans noktalarının gittikçe artan bir şekilde kusurlu bir hale geldiği ve bu yüzden de avangardın diğer ve eski öncülerini aramaya başladığı bir an olarak ortaya çıkar. Romantik bir kehanet fikri, kâhinsel, vahiysel yükseliş ve siyasi manifesto arasındaki tarihsel geçişe de işaret eder. Romantizm, Fransız Devrimi’ne bir yanıt olduğu ölçüde, avangard manifestoları da dâhil olmak üzere bütün avangardın ön tarihine de aittir. Aslında, romantizm, Shelley’nin “Şiirin Savunması,” William Wordsworth’un *Lirik Baladlar* için yazdığı önsöz, Ludwig Tieck’s *Atheneum Parçaları* ve Victor Hugo’nun *Cromwell*’i de dâhil olmak üzere sanat dünyasındaki ilk ilkel manifestoları üretti. Her ne kadar bu metinler, sanat içindeki devrimci bir esinlenmeden bahsediyorlar ve zaten var olan kültüre dair yeni bir muhalif duruş sergiliyor olsalar da, hiçbir tanesi, daha önceden var olan türlerden -savunmalardan, önsözlerden ve parçalardan- alıntılar yapan ve kendi kendine tanımlanan manifestolar değildirler. Ve de halen, kehanet ve ortaya çıkartma eyleminin yükseltici durumlarının içerisinde rahat bir şekilde oturmuşlardır. Breton’un yükseliş fikrini kullanması, modern manifestonun açık olanı kaytarması, romantik kehanete kısmen dönüş yapma olarak görülebilir. Fakat Breton için, böylesi bir geri dönüş, her zaman, yeni bir görevin hizme-

tindedir, yani, manifestonun nasıl edebi forma dönüştürüleceğinin ve nasıl tamamen Komünist Parti'nin baskısı altından kurtarılması gerektiğinin hizmetindedir.

Bütün bu zorluklar, Breton'un en açık şekilde Stalin karşıtı olan ve Breton'un Meksika'da sürgündeyken ziyaret ettiği Leon Trotsky ve Diego Riviera ile birlikte kaleme alınmış olunan ve ortalıkta en çok dolanan *Manifesto: Özgür Bir Devrimci Sanata Doğru* (1938) metninde ifade edilmişlerdir. Kötü zamanlar için yazılmış bir manifestodur ve "Abartmadan diyebiliriz ki, medeniyet hiçbir zaman, bugün olduğu kadar tehdit altında olmamıştır"³⁶⁵ cümlesiyle başlar. Fakat bu metnin amacı, sanatı, Üçüncü Enternasyonal'in dolaysız müdahalelerinden uzaklaştırmak ve böylece Breton'un eski sanat sorusuna ve bu sorunun devrim için yaptığı hizmete geri dönmesi anlamına gelir. Böyle bir hizmetin amacı korunmuştur, fakat artık şekli değişmiştir. Artık, parti üyeliği ve örgütlemesi değil, tam tersine, özgürlüğün, kendisi, işlevsel bir kelime haline gelmiştir. Böylesi bir özgürlük fikrinde ısrar ederken, yazarlar bazen benzer terimlerle ifade edilen bir tavırdan, yani, sanat için sanat ya da saf ve dolayısıyla da siyasi olmayan (devrimci olmayan) sanat tavrından kaçınırlar. Aslında, "gerçek sanatın, devrimci olabilme kapasitesi yok değildir, fakat toplumun tamamlanmış ve radikal bir şekilde yeniden yapılanmasını yaratamayacak durumda da değildir" iddiasında bulunurlar (44). Bu tanım, bir kıyaslama ile sona erer: "Sanatın bağımsızlığı -devrim içindir; / Devrim- sanatın tamamen özgürleşmesi içindir!" (47). Sürekli devrimin teorisyeni ve devrimci olan yazar, bu çaprazlama içerisindeki çatışmayı çözmeyi stratejik bir şekilde reddetti. Kendi otoritecilerini,

365 André Breton, Leon Trotsky ve Diego Riviera, *Manifesto: Towards a Free Revolutionary Art*, çev. Dwight MacDonald, *Longman Anthology of World Literature*, vol. F, s. 44.

özellikle, edebi ve sanatsal olan bir öğretiye teslim etmek üzere, parti disiplinin sınırlandırmalarını, hem içeriden, hem de dışarıdan, hem kumandan hem de tanık olarak deneyimlediler. Bir defaya mahsus ve sonsuza dek devrimci olan sanatın ne olduğunu tespit etmek yerine, bu manifesto, bizi sallantıda olan bir sözcük sırası değişimi içerisine bırakır.

Yazarların, diktatörce olan parti siyasetinden kaçmaları gibi, onlarda, otoriter manifestolardan kaçtılar. Neredeyse, Breton'un "Önsöz"ü gibi, bu metnin kendisi de, bu manifestoda sunulan tezlerin "yeni yöne doğru giden ilk adım olduklarına" dair bir açıklamayla başlar; aslında bu metnin, manifesto başlığını hak edip etmediği merak edilebilir, çünkü yazarlar, "bu manifestoda ortaya konulan her fikirde ısrar ederler" (46). Aynı zamanda da, türün özelliklerini, kendisini, Bağımsız Devrimci Sanatın Enternasyonal Federasyonu'nun temel metni olarak sunarak onu kucaklar. Her ne kadar tereddüt içinde olsalar da, yazarlar, bu manifestonun isimlendirdiği ve bu yüzden de ilk ve temel metni haline geldiği yeni bir örgütlenme, değişik şekillerdeki yeni bir Enternasyonal başlatmak isterler.

Sanatın ve devrimin nasıl bir araya geleceği sorusu muallâktayken, detaylandırılabilinecek olan şey, Breton'un bu kavramlar arasında amaçsızca dolaşmak için yarattığı patikadır, daha da ileri gidersek, zaman zaman bir güç enstrümanına ve başka zamanlarda ise gizlinin bir araç haline getirdiği şey, manifesto üzerinde yaptığı çalışmadır. Açık olanı, gizli olanın unsurlarıyla birleştirmeye çabalayan bir kavramlaştırma olan Breton'un yazı kavramı, bu gidiş geliş içerisinde şekillenir. Breton'un manifesto tarihine yaptığı katkısı, avangardlar süresince üretken kalan bir gerilim olan gizli ve açık arasındaki gerilimi daha da açık bir şekilde anlamamızı sağlar. Ve ikinci bir katkı, Breton'a teslim edilmelidir: Açıkça belirtilmelidir ki, manifesto aracılığıyla dev-

rim fikri, yirminci yüzyıl sanatının içerisinde girer ve onu değiştirir.

11.

ARTAUD'NUN MANİFESTO TİYATROSU

Bir yazar olarak Artaud'nun kariyeri, tür içerisinde yapılan önemli bir değişim sayesinde oluştu. *Nouvelle Revue Française*'in (NRF) editörü olan Jacques Rivière, Artaud'nun şiirlerini yayınlamayı reddetmiş olsa da, bu reddediş esnasındaki yazışmaların (1923-24) kendilerini yayınlamayı önerdi. Dolayısıyla, Rivière, Artaud'nun mektuplarında tanımlamış olduğu programın açılımının, "olağanüstü hassasiyet"i ve bu açılımı, şiir içerisinde gerçekleştirmeye çalışırken göstermiş olduğu yetersizliği ve "şekilsizliği" arasındaki "katı" farkı ortaya çıkartarak savunduğu şekliyle, Artaud'ya şiirden mektuba dönmesi için baskı yaptı.³⁶⁶ Rivière'in mektupları, "güç ve berraklık" ile doluyken, Artaud'nun şiirinin, "işkence edilmiş, sabit olmayan, dökülen" bir şekilde olduğunu iddia etti (31). Artaud, bir şekilde, şiirin başarısız olduğu yerde, şiir hakkında yazabilme başarısını gösterdi.

Şiirden mektuplara geçmek, Artaud'nun bütün çalışmasını etkileyecek olan genel yer değiştirmelerin ilkiydi: Artaud, tiyatrodan başarılı bir aktör olmak yerine, en etkileyici rolünü sinemada oynadı; film çekmek ve yönetmek yerine film senaryoları yazdı; dramatik şaheserlerden yoksun, yeni bir fiziksel tiyatro yaratmak yerine romantik bir dolap draması olan Percy Bysshe Shelley'nin *Cenci*'sini [*The Cenci*] uyarladı ve Wagner'in Bayreuth'una benzer bir eser olarak yeni bir tiyatro vizyonunu gerçekleştirmek ye-

366 Jacques Rivière'den Antonin Artaud'ya, Paris, March 25, 1924, Antonin Artaud, *Œuvres complètes*, vol.1 (Paris: Gallimard, 1956), 30. Artaud'dan yapılan bütün alıntılar, aksi belirtilmediği takdirde, bu sürümdendir. *Tiyatro ve İkiz*'nin çevirileri, Antonin Artaud, *The Theater and Its Double*, çev. Mary Caroline Richards (New York: Grove, 1958)'den alınmıştır.

rine kendisini, manifesto yayınlamakla huzurlu hissetti. Bu yer değiştirmelerden haberdar olanlar, bunları, talihsiz kazalar, Artaud'nun orijinal arzularının, olumsuz olaylar tarafından rayından çıkartılmış olunan anları olarak görme eğilimdeydiler.³⁶⁷ Aslında, Artaud, kendisini, bu türden ayırımların yanlış tarafında buldu; metinleri, tiyatronun aciliyetini ve canlılığını kutlarlarken, kâğıt ve selüloid üzerindeki ölü işaretler ile sonsuzlaşmaya mahkûmdular. Bu yüzden, Artaud'nun yaptığı çalışmanın bu türden eğilimini trajik bir başarısızlık, uzlaşmalarının ve hayal kırıklıklarının bir ürünü olarak görmek mümkündür.³⁶⁸ Fakat bu başarısızlığı anlamamanın iki yolu vardır. Ortak olarak paylaşılan bir görüşe göre, zihinsel ve fiziksel olarak gerilemesi sayesinde daha da kötüye giden Artaud'nun trajik başarısızlığı, büyük oranda, dışsal zorluklardan kaynaklıydı. Onun için, tiyatrodan daha ziyade sinemada para kazanmak, film senaryoları yazmaktansa film çekmek, yenilerini yazmak yerine zaten var olan dramatik metinleri uyarlamak ve yeni bir tiyatro oluşturmak yerine mektuplar ve manifestolar yazmak daha kolaydı.

Artaud'un eserini anlamak için, özellikle de tiyatrodan manifestoya doğru uzanan en ehemmiyetli ve sonuncu olan genel yerinden etmelerin gerekliliğine işaret eden başka bir seçenek sunmayı öneriyorum. Vahşet tiyatrosunu, manifestolar şeklinde algılatan Artaud, avangardın kalbinde ya-

367 Bir örnek, Eric Sellin, *The Dramatic Concepts of Antonin Artaud* (Chicago: University of Chicago Press, 1968). Sellin, "Onun [Artaud'nun] başlıca dramatik etkileri, [Artaud'nun Vahşet Tiyatrosu'nu eyleme sokmak anlamına gelen çabaları] mali ve eleştirel zorluklar tarafından minimum bir düzeye indirilmiştir" (109) diye yazar.

368 Maurice Blanchot, bu genel yönelimler içerisinde, daha gerekli bir gelişimin var olduğunu fark eden Artaud'nun okuyucularından bir tanesidir. Blanchot, yazışmaları, Artaud'nun kurban etmeye hazır olduğu şiirler için yazılmış olunan gerekli birer "ek" olarak tanımladı. Blanchot, "Artaud," *The Blanchot Reader*, ed. Michael Holland (Cambridge: Blackwell, 1995), 129.

tan manifestonun, sanattan daha baskın olduğunu ortaya çıkarttığını düşünüyorum. Tartışmasız, yirminci yüzyıl tiyatrosundaki en etkili isim olan Artaud, manifestonun tüm gücünün, tiyatroya tanıtılmasından sorumlu olan kişiydi. Patronları olmayan bir vizyona sahip olan için, en açık tek seçenek olan manifesto yazmanın, ikinci en iyi seçenek olduğu varsayımına karşı çıkmak, manifesto ve tiyatronun, gerçekleşmenin paralel ve eşit caddeleri oldukları anlamına gelmez. Aslında, Artaud, eseri, manifesto ve tiyatro arasındaki ham bir gerilime dayanmasından dolayı, edebi yazılarını, manifestolara benzetmeye çalışan gelecekçilerden ve Dadaistlerden farklılaştırmıştır. Aslında, manifesto ve tiyatro arasındaki çatışma, Artaud'nun eserinin oluşmasına izin veren şeydir.

Tiyatro ve manifesto arasındaki tartışma dolu fakat samimi ilişki, bütün manifestolarda, budala bir şekilde, otoriteye çanak tutmak, geleceği çağırmak ve henüz sahip olmadıkları bir zemini işgal etmek üzerine kurulu olan arzularında da mevcuttu. Yirminci yüzyılın ilk yıllarında, teatral olarak bağırıp çağıran manifestolarda olduğu gibi avangardın rotasını gelecekçilikten ve Vortisizmden Dadaizme, kreasyonizme ve gerçeküstücülüğe kadar işaretleyen manifesto oyunlarının, çeşitli şekilleri içerisinde de, teatrallık ön plana çıktı. Fakat manifesto ve tiyatro arasındaki ilişki, Artaud'un en uzmanlaşmış projesi olan vahşet tiyatrosunda (1931-38) olduğu kadar başka hiçbir yerde bu kadar sadeleşmemiştir. Bu tiyatroyu gerçekleştirmek adına yapılan birkaç denenmiş ve bırakılmış çaba, Artaud'nun yıllar boyunca yazdığı ve şiiri yerine yazışmalarını yayınladığı, aynı *NRF* dergisinde yayınlanan manifestoların, makalelerin ve mektupların gücü ile karşılaştırıldığı zaman oldukça zavallı kalırlar. Yeni bir tiyatro yaratma çabası olarak tanımlanan şey, özü itibarıyla, bir edebi proje, iki merkezi manifesto etrafında

gruplanan çeşitli türlerin türdeş olmayan bir koleksiyonu anlamına geliyordu. Artaud, özellikle de, bu manifestolar aracılığıyla tiyatronun tarihini etkiledi.

Artaud'nun tiyatrosu ve manifestoları arasındaki ilişki, birçok açıdan, Breton'un otomatik yazınları ve manifestoları arasındaki ilişkiyle karşılaştırılabilir. Aslında, manifesto tarafından önerilen perspektifin yan etkisi, Artaud ve manifesto yazmayı öğrendiği gerçeküstücüler arasında devam eden bir benzerliğe işaret edilmesine izin verir. Artaud'nun şiirleri gibi, otomatik yazını savunduğu ve tanımladığı manifestoları da programlı yazının hesaplanmış birer parçaları gibi "güçlü" ve "anlaşılır" olma eğiliminde olsalar da, Breton'un otomatik yazını da, çoğu zaman "şekilsiz" ve "sabit olmayan" bir düzene sahiptir. Her ne kadar Breton ve Artaud, oldukça fazla sayıda yayınlanmış bir moladan, sanatın, tiyatronun ve devrimin, avangard ve komünizm arasındaki ilişkisi hakkında olan bir moladan geçmiş olsalar da, her şeye rağmen, manifestoya ait olan bir bağımlılığı paylaşırlar. Breton gibi, Artaud da, gizli ve açık olan ile savaştı ve manifesto eylemini, kendisine ait olan diğer sanatsal işlerle uzlaştırmaya çalıştı.

Fakat Breton için, manifesto ve otomatik yazın arasındaki çatallaanma, iki metinsel tür arasındaki bir çatışmaya yol açarken, Artaud'un manifestoları, tamamen farklı bir sanat formu olan tiyatro ile karşılaşırlar. Dolayısıyla, Artaud, yalnızca edebi şekil ve tarz sorunu ile değil, aynı zamanda da, edebiyat ve tiyatronun, karmaşık bir şekilde birbirleri içerisine geçmiş olmaları sorunu ile de karşı karşıyadır. Tiyatronun, her zaman, bir yanda, oyunculuk, set tasarımı, ışıklandırma ve mimari uzam, diğer yanda ise, sahnede konuşulan ve bu yüzden de, yazı şekline dökülebilen kelimeler olarak tanımlanabilecek iki unsuru arasında var olan bir çatışması vardı. Hiç kimse, bu çatışmayı,

edebiyat rejimine ve dramatik şaheserlerin boğucu etkilerine saldıran Artaud kadar en uç noktalarına taşıyamadı. Fakat Artaud, edebi kanonu çürütmekle ve eleştirisini gerçeküstücü edebiyatın en güncel ikonları olan Arthur Rimbaud, Alfred Jarry ve Compté de Lautréamont üzerine iğnelemekle mutlu olmadı. Sonunda, bütün edebiyat şekillerine ya da, daha da özlü bir şekilde söylersek, yazılı edebiyatın bütün şekillerine saldırdı: “Yazılı metinler ve yazılı şiir gibi bütün hurafelerimizden kurtulmalıyız. Yazılı şiir, yalnızca, bir defalığına okumak içindir, ondan sonra, tamamen yok edilmelidir” (4:93–94). Edebiyatın kendisi de, acil bir şekilde yok edilmelidir ki, fosilleşmesin ve korunup, yeniden tekrarlanmasın. Tiyatro, “İfadeler ve resmi bildiriler ile ifade edilen ve ikinci bir defa asla üretilemeyecek olan” bir güç olarak, bu yazılı şiirin, “altında” bulunabilinecek olan “hayati bir güç”ü (94) açığa çıkartırken, yazılı metin “taslaştırılmıştır” ve “sabitleştiricidir.” Tanımı itibariyle, tiyatro tekrarlanamayan olandır ve her defasında yeniden üretilmesi gerekendir ve bu yüzden de, yazılı ve yeniden üretilebilen edebiyatın bütün sistemine, radikal bir şekilde, en çok karşı olan sanat formudur. En radikal anlarında, Artaud, ölü harfin otoritesine karşı bir çeşit ağızdanlığı [orality] hareketlendirerek bütün metinleri kınamaya çalışır.

Manifestolarının en belirgin özelliği olan edebiyata karşı saldırması sayesinde, Artaud, yirminci yüzyıl tiyatrosunda inanılmaz derecede bir etki yarattı. Son elli yılda, Artaud kadar, edebi metni yok etmek için yaratılan canlı bir olay, canlı bir konuşma şeklini kutlayarak şaheserleri eleştiren başka bir yönetmen bulmak çok zordur. Artaud’nun, yazılı ve yayınlanmış kelimenin mekanik ve kasvetli tekrara karşı, tiyatroyu, “hayati bir güç” olarak konumlandırması, kendisini, ayırmakla uğraştığı edebiyat bölümlerine karşı kurduğu kurumsal çatışma ile güçlenen tiyatro çalış-

malarındaki birçok teorilerin ve söz dalaşlarının arkasında durur.³⁶⁹ Metnin sabit olduğu ve sahnelemenin akıcı olduğuna dair olan fikir, performans çalışmaları alanında çalışan akademisyenlerin ilk nesli tarafından iki kere daha güçlendirilmişti. Edebiyat teorisi içerisinde açıklanan metnin ve yazının, çok farklı bir şekilde algılanmasının yaratacağı etki aracılığıyla bu metin-karşıtı önyargı ancak çok kısa bir süre önce dönüştürülebildi.

Canlı konuşmanın yazıya karşı olan baskınlığından dolayı, Artaud'nun vahşet tiyatrosu, ifade bulduğu şekil, yani edebiyat, yazın ve tekrar sisteminin bir parçası olan manifesto ile tuhaf bir ilişki içerisinde. Vahşet tiyatrosu ve manifesto arasındaki çelişkiyi çalışan birçok kişi tarafından varılan sonuç, bu tiyatroyu çağıran birçok manifestonun gerçekleşmesi için, yalnızca birer saf enstrüman halindedirler ve varılan bu teatral sonuç, edebi araçları haklı çıkartmıştır. Bu bakış açısı, Artaud tarafından yapılan birçok resmi açıklama ile de desteklenir. Şaşırtıcı bir şekilde, Wyndham Lewis'in manifestolar üzerine yaptığı eleştirisine benzeyen 1932 yılında yazdığı bir mektupta, "yalnızca, gerçekleştirmek istediğim şey hakkında ve onu nasıl gerçekleştireceğime dair teknik ve açıklayıcı bir makale yazmam gerekli" (86) diyerek manifestosunun işlevini, bir enstrümana indirgerken, Artaud, "çok fazla sayıda manifesto var ama yeterli sayıda sanat eseri yok. Çok fazla sayıda teori var ama yeterli sayıda eylem yok" (5:85) diyerek de bir açıklama yapar. Burada, Artaud, bu türün, 1909 yılındaki nefes kesici patlamasına tepki olarak ortaya çıkan manifesto şüphecilerinin o büyük korosuna katılır. Bu anlamda, manifesto, başka bir şeyin hizmetinde olan,

369 Tiyatro'nun ve sahneleme çalışmalarının kurumsal tarihinin muhteşem bir tartışması için bakınız, Shannon Jackson, *Processing Performance: Theatre in Academy from Philology to Performativity* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004).

tamamen sanat eserlerinin gerçekleşmesinin hizmetinde olan açıklayıcı ve teknik bir enstrümandan başka bir şey değildir. Aynı bakış açısı, Artaud'nun yeni manifestosu olan "Mizansen ve Metafizik" başlıklı manifestosunun yayınlanmasını ve açık bir şekilde görüntülenmesini istediği [La Mise en scène et la Metaphysique] *NRF*'nin yeni editörü olan Jean Paulhan'a gönderilen bir mektupla güçlendirilir. Bu manifesto hakkında, "Olması gerektiği gibi olduğunu düşünüyorum. Bunun anlamı, yeterince etkileyici olduğudur. Kendi fikirlerimizi, acilen anlamamıza izin veren ve arzuladığımız anlamda işe yarayacak bir metin" olduğunu söyler (98). Bağımsız bir değer, bir tür, bir ifade biçimi ve düşüncenin hiçbir örgütlenme veya açıklama şekli, bu manifesto ile bağdaştırılmış değildir. Görünen o ki, Artaud, Breton'dan, manifestoyu nasıl disipline edeceğini, belirli ve sınırlı etkilerini nasıl elde edeceğini gösteren bir enstrümana çevirmeyi öğrenmiş gibi görünüyor. Tek önemli olan şey, başka bir şeyin kendisinin yerine geçmesine izin veren etkisidir - vahşet tiyatrosunun gerçekten gerçekleşmesi.

Bu manifestonun elde etmesi gereken şeylerden bir tanesi, vahşet tiyatrosu için patronları ve destekleyicileri bir araya getirmesidir. Artaud'nun yazışması, Gaston Gallimard'dan, André Gide'e kadar, sanat ve kültür içerisindeki, sarsıcı ve hareketlendirici kişilikleri sıraya dizmekle ve onları, birer patronlar dairesi içerisinde örgütlemekle uğraşan kucaklayıcı çabalarla -yumuşak diplomasi, kesinlikle, onun güçlü olduğu bir alan değildir- doludur. Bu bireylerden birçoğu, Artaud'nun kendisine, resmi raporlarını vermeye hazır olduklarından dolayı, Artaud, bilinmeyen bir toplum yaratmaya karar verdi ve ilk önce, Vahşet Tiyatrosunun Bilinmeyen Topluluğu'nu [Société Anonyme du Théâtre de la Cruauté] duyuran bir el yazmasını da içeren on altı sayfalık bir el yazması olarak basılmış olan vahşet

tiyatrosunun ikinci manifestosunu, para kaynaklarını çekmek için oluşturdu. Aynı amaç için yazmış olduğu el yazması, Artaud'nun daha önceki teatral çabalarının yayınlandığı en değerli gazete kupürlerini de içeriyordu. Artaud'nun manifestoları, açık bir şekilde, para toplamak amacı için aracılık yapabilecek olan enstrümantal metinlerdiler. Muhtemelen, bu işlevinden ötürü, Paulhan, Artaud'nun manifestolarından bir tanesini, "hayal ürünü" [chimerical] olmakla suçladığı zaman, büyük bir şiddetle tepki gösterdi: "Benim tiyatro projemin hayal ürünü [chimerical] olduğuna dair bir suçlamada bulundun. Söylediklerini kabul edebilmekten çok uzakta olduğumu söylemem gereksizdir. İstediğim gösteri, materyal araçların bolluğuna dayanır, bu materyal araçların ödemelerinin yapılmaları gereklidir. Burada, hayal ürünü olan hiçbir şey yoktur" (5:170-71). Bu noktaya büyük bir özenle değinirken, nihayet, Artaud da, cömert bir mali destekle gerçekleşen tiyatro ütopyasının, en zoraki örneğini ortaya çıkartır: Richard Wagner'in Bayreuth'unun Bavyeralı Kralı'nın paraları ile yaratılmasını sağlar. Kesin bir tonla söylenirse, Artaud, "Wagner, Bayreuth'dan da önce ve Bavyeralı Ludwig II olmasaydı, Wagner'in kendisini asla göremeyeceğimizden dolayı, tamamen, ütöpik bir karakter olarak kalacaktı" der (171). Para ve manifestolar, ütopyayı gerçeğe çevirme araçlarıdır.

Artaud'nun, Wagner'in megalomanyak Bayreuth'unu ve Kral Ludwig II'nin sınırsız servetini çağırmış olması, bu projeyi gerçekleştirmek için ne kadar umutsuzca uğraştığını ve bu umudun, ne kadar boş olduğunu gösterir. Finansal aksaklıklar, kesinlikle çok büyük bir rol oynadılar. Eğer, vahşet tiyatrosu, Ludwig II'nin finansal desteği ile gerçekleşebiliyorsa, Artaud da bu hayalinden tamamen vazgeçebilir ve Wagner de patronu olmadan ne kadar ütöpik bir figür olarak kalacaksa, o şekilde kalabilirdi. Fakat "hayal

ürünü" ifadesi, yalnızca Artaud'nun gerçekleştirmek istediği tiyatronun masraflarına ithafen söylenmiş değildi; aynı zamanda da, önerinin kendi niteliğini de vurguluyordu, çünkü vahşet tiyatrosu, Wagner'in *Gesamtkunstwerk*'den daha fazla bir şekilde, böyle bir çaba için ne kadar miktarda bir paranın gerekli olduğu belli olmasa da, inançlı bir şekilde ve yeterli bir ölçü içerisinde gerçekleşip gerçekleşemeyeceğine dair şüpheler yaratıyordu. Bütün finansal zorluklarına ek olarak, teatral başka zorluklar da mevcuttu; bir sonraki bölümde yaptığım analiz, bu zorlukları açıklamak içindir.

TIYATROYA KARŞI TIYATRO

Vahşet tiyatrosunda, imkânsız bir şeyler olduğunu iddia ederken, Artaud'nun tiyatro için herhangi bir heyecan duymadığını söylemek istemiyorum. Tam tersine, "tiyatro," Artaud'nun hareket ettiği ve bu kadar sesli bir şekilde dramatik metni göz ardı ettiği durumun kendisidir. Artaud, şu anda sahneleme etkinliği olarak isimlendirilen tiyatroyu, on dokuzuncu yüzyıl içerisindeki bir dönemde başlayan bir gelişmeyi -tiyatronun çekirdeğini oluşturarak dramatik metne karşı duran teatral mizansenin ortaya çıkmasını- tamamlamaya çalışarak, onu, her şeyin üzerine koydu.³⁷⁰ Artaud, "mizansen", Wagner'in *Gesamtkunstwerk* geleneği içerisindeki her şeyi kapsayan bir terim olarak algıladı. Wagner, tiyatronun, yıldız aktörler, kolay olmayan dramatik yazarlar ya da otoriter besteciler gibi özel ilgilerin baskısı altında kırılmasının gerekli olduğunu talep etti; parça parça olması gerektiğinden dolayı, vazgeçilmesi ve bir tiyatro olmanın anlamının ne olduğu üzerine olan yoğunlaşmasını terk etmesi gerekiyordu. Gene de, Artaud'nun o kelimeyi

370 Pierre Bourdieu, (*Rules of Art*) mizansen kavramının, tiyatronun otonom bir unsuru olduğunun, natüralizm ve sembolcülük aracılığıyla ortaya çıktığını söyledi.

kullandığı zaman, hangi anlamda kullanmaya çalıştığını bilmeye çalışma tavrımızdan vazgeçmemiz gerekiyor. Bu anlamı en çok yorumlamaya çalışan çabalar bile “vahşet” kelimesini açıklamak üzerine harcanmışlardı, hâlbuki Artaud’nun vahşet tiyatrosundaki daha belirsiz ve zor olan kelime “tiyatro” kelimesinin kendisidir.

Artaud’nun tiyatro anlayışı, tiyatronun var olan bütün kavramlaştırmalarına karşı kullandığı teatral sunumların gereklilikleri ve gerçekleri ile karşıt olan bir tavır içerisindedir. Artaud’nun tiyatroya yaptığı saldırısı, iki kavramlaştırma etrafında döner: Hayat ve metafizik. Philip Auslander tarafından keskin bir şekilde teorileştirilen canlılık kavramı, tiyatroyu başka sanat formlarından, özellikle de, edebiyattan ayırmak için kullanılmıştır.³⁷¹ Bütün sahneleme sanatları gibi tiyatronun kendisi de, canlı bir şekilde, gerçek zaman içerisinde oluşur ve her ne kadar büyük bir özenle sahnelenmiş olsa da, Peggy Phelan’nın da belirli bir güç ve seçkinlikle belirttiği gibi hiçbir sahneleme, tam anlamıyla tekrarlanamaz ve bu yüzden de kendisine özgüdür.³⁷² Fakat isterse Fransızcadaki *tekrar* [*répétition*] anlamıyla kullanılan sahnelenen bir süreci belirtsin, isterse de belli bir orandaki tekrar, tiyatronun bir çerçeve ve kimlik elde etmesi ve tamamen çözünerek yok olması için gereklidir.³⁷³ Tiyatronun canlılığı, kesinlikle, tekrarlanamayan ve tekrarlar arasında belirlenmişken, gerçekten de acil ve kendisine özgü

371 Philip Auslander, *Liveness: Performance in a Mediatized Culture* (London: Routledge, 1999).

372 Peggy Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance* (London: Routledge, 1993).

373 Dil hakkındaki ikinci mektubunda, Artaud, “Benim gösterilerimin, Copeau’nun doğaçlamalarıyla hiç bir ilgileri yoktur” diye yazar ve hiçbir şeyin şansa bırakılmaması gerektiği konusunda ısrar eder (4:131). Artaud üzerine yazmış olduğu etkileyici makalesinde, Jacques Derrida, Artaud’nun mirasını sahiplenmeye çalışan doğaçlama tiyatrosunu uygulayan tiyatro geleneğini eleştirir. Jacques Derrida, “Le theater de la cruauté et la cloture de la représentation,” *L’écriture et la différence* (Paris: Éditions du Seuil, 1967), 341-68.

olan ve geri döndürülemeyecek ve tekrarlanamayacak olan hayatın kendisidir.³⁷⁴ Önerdiğim üzere, Artaud, yalnızca, tiyatronun canlılığını kutlamaz, aynı zamanda da, bütün tekrarı da göz ardı etmeye çalışarak, Maurice Blanchot'un çözümlemesiyle, "Onun [Artaud'nun] 'hayat' dediği aciliyet" içerisindeki tiyatronun *hayatsallığı* olarak adlandırılan şeyi arzular.³⁷⁵ Canlılıktan, *hayatsallığa* geçiş, tiyatronun ötesindedir, çünkü hiçbir tiyatro Artaud'nun talep ettiği *hayatsallığı* gerçekleştirebilme umuduna sahip değildir. Eğer, tekrarın hepsi göz ardı edilebilseydi, işaret edebileceğimiz ve teatral bir olay olarak adlandırabileceğimiz hiçbir şey kalmazdı.

Artaud'nun hayatsallık için var olan arzusu, tiyatronun ötesine işaret ederken, tiyatronun, kendisini aşan diğer bir kelime, Paulhan'ın "hayal ürünü" olarak adlandırarak cevap verdiği manifestonun başlığında görünen "metafizik"tir: "Mizanscen ve Metafizik" [La Mise en scène et la Métaphysique]. *Tiyatro ve İkizi*'nde toparlanan manifestolardan bir tanesi olan bu metin, Artaud'nun tiyatro olarak nitelendirilmesi gereken ya da nitelendirilebilecek olan şeyin sınırlarını zorladığı alanı gösterir. Artaud'nun, yalnızca edebi metinlerinin, seslerinin ve çılgınlıkların değil, aynı zamanda da, ifadelerin de, *fiziksel* tiyatro ile olan saplantısının ötesinde, vahşet tiyatrosu, aynı zamanda da ve her şeyden de önce, *fiziksel* olanın ötesindeki -meta- bir tiyatrodur. Aksi takdirde, manifestolar, defterler ve skeçlerin maddesel olmayan dünyasında kalacak olan kavramların ya da fikirlerin, sahnedeki gerçekleştirilme eylemlerinin kendisini tanımlar. Bir mizansenci, böylesi bir

374 *From Acting to Performance: Essays in Modernism and Postmodernism* (London: Routledge, 1997) başlıklı kitabında, Auslander, vahşet tiyatrosunun tamamen enstrümantal olan doğası hakkında "Artaud, tiyatroyu, amaçlar için kullanılan bir araç" olarak gördüğünü yazdı ve tiyatro'nun nihai amacının "daha sağlıklı terimler içerisinde hayatı yeniden kurmak olduğunu" söyledi (20).

375 Blanchot, "Artaud," 132.

somutlaşma ve gerçekleşme eyleminde var olan sorunlarla -bu vücutlar ve nesneler, ifadeler ve hareketler, sahnede nasıl dururlar; nasıl birbirleriyle etkileşirler; ne zaman ortaya çıkarlar ve yok olurlar gibi sorunlarla- uğraşan kişidir. Artaud'nun "mizansen" tanımı, kelimenin teknik ve tarihsel anlamının dışarısına çıkmaz; ona göre, *sahne* [*scène*] somutun, vücudun ve nesnelerin, kısaca, fiziksel olanın mekânıdır: "Sahne [*scène*] fiziksel ve somut bir mekândır [*lieu physique et concret*]" (4:45). Her şeye rağmen, teatral olayı gerçekleştiren böylesi bir süreç, bir metafizik alıştırmaya dönüşür. Tekrar ve yeniden, "fikirlerden" ve sahnede "dışarı vurulan" "ruhtan" bahseder (44) ve manifesto içerisinde, Plato'dan bir alıntı bile vardır.

Fiziksel ve fizikötesi (metafizik) olan arasındaki gerilim, her zaman, vücutlar ve nesnelere dayanan tiyatro ve onun ötesinde olan şey arasındaki bir gerilimdir. Artaud, uzun zaman boyunca, her tarafta, fiziksel ve somut olan ile dolu vücutlar, ifadeler ve çılgıklardan oluşan bir tiyatro talep etmek için çabaladı. Aynı zamanda da, ikinci bir zorlama, yani, sahnenin ötesini gösteren bir metafizik mevcuttu. Kariyerinin erken döneminde, tiyatronun kategorisel bir reddini ve hatta temel bir eleştirisini sunan bu ikinci zorlama, özellikle, telaffuz edilmiştir. Mesela, Artaud, "bütün büyük dramaturglar... tiyatro öğretisinin dışarısında düşünülmüşlerdir" (1:213) demiştir ve "tiyatronun, görsel tarafının bastırılması gerekir" (216) diye de ekler. Benzer bir şekilde, Artaud'nun, "Drama, ruhun en büyük şeklidir" (346) demesine yol açan Maeterlinck'e karşı olan hayranlığını da gizlememiştir. Artaud, burada, vücutların ve ifadelelerin fiziksel tiyatrosuna karşı açık bir şekilde yazılmış olunan sembolist dramaların yazarını kutlar.³⁷⁶

376 Maeterlinck'in teatral sunum hakkındaki gerilimi üzerine yapılan detaylı bir çalışma için, bakınız, Patrick McGuiness: *Maurice Maeterlinck and Modern Drama* (Oxford: Oxford University Press, 2000).

Artaud'nun bu erken ve çoğu zaman unutulmuş olan sembolist dönemi, aynı zamanda da, Théâtre Alfred Jarry ve vahşet tiyatrosu da dâhil olmak üzere Artaud'nun daha sonraki teatral girişimleri hakkında yeni bir perspektif sunar çünkü ancak bunların içerisinde, Artaud'nun daha önceki fiziksel ve görsel tiyatroya getirmiş olduğu sembolist eleştiri, yalnızca unutulmamış, aynı zamanda da dönüştürülmüştür. Resmi olarak bir dönem bağlı olduğu gerçeküstücülükten de etkilenecek, Artaud, bütün "dışsal" unsurları görünmeyen bir dilin işaretleri olarak göz ardı ettiği rüyalar ve büyüden oluşan bir tiyatro düşledi. Aslında, Théâtre Alfred Jarry tiyatrosunun amacının da, "tiyatronun kendisinden kopmak" (2:27) olduğunu söyleyecek kadar ileri gitti. Aynen, Maeterlinck gibi Artaud da, "tiyatro göçüğüne, teatral araçlar ile katkıda bulunmak" (37) istediğini açıkladı. Yöntemini değiştirmiş olabilir, fakat niyeti, yani, tiyatronun ötesine geçme arzusu, her zaman için aynı kaldı.

Artaud'nun tiyatro karşıtı olan sembolist tavrı, aksi takdirde, basit bir çelişki olarak kalacak olanı, yani, vahşet tiyatrosunun ilk örneği olarak, edebi gelenekten ve başlıca eserlerden uzaklaştırılmış olunan vahşi, fiziksel ve görsel bir gösteriyi değil, Shelley'nin *Cenci* [*The Cenci*] oyunu gibi bir dolap dramasına benzer bir şekilde oluşturulmuş bir edebi metni seçmiş olmasının nedenini de açıklar. Her ne kadar, Artaud, vahşet tiyatrosu için yazmış olduğu manifestolarında açıkladığı bazı öğretilerde yankı bulan bazı değişiklikleri açıklamış olsa da, *Cenci*'nin, vahşet tiyatrosunun gerçekleştirilmesini değil, yalnızca, belirsiz bir sezinlenişi olduğunu itiraf eder. Bu oyunun bıraktığı müthiş etki, bütün niyetleri ve amaçlarına rağmen, dolap dramasının, genel olarak vahşet tiyatrosuyla özdeşleştirilen bütün öğretileriyle çelişen bir metin olduğudur.

Vahşet tiyatrosu ve tiyatro karşıtı olan dolap draması

arasındaki şaşırtıcı ilişkiler, Artaud'nun dolap dramalarının, başka bir yazarı olan Seneca'ya karşı duyduğu hayranlık ile ölçülenebilir. Seneca'ya yaptığı referans sayesinde, Artaud, aslında, vahşet tiyatrosunu dolap dramalarının toplu okumaları ile bağdaştırmayı planladı: "Bir defa iyileştirilirlerse, dramatik okumaları -tiyatrodaki metin fikrinden vazgeçen bir insan için hiç de kötü bir fikir değil- ve Seneca'nın trajedilerini, halkın önünde okuyacağım okumalar olarak derlemeye çalışacağım ve Théâtre de la Cruauté'ye katılan herkesi davet edeceğim" (3:303-4). Okumalar ya da dolap draması ve vahşet tiyatrosu, yan yana dururlar çünkü "metafizik" olana dair bir arzu oluştururlar. Vahşet tiyatrosunun "metafizik" yani genel olarak beklenilenin çok ötesinde, Artaud'nun, dramatik şaheserlere ve yazılı edebiyata karşı yaptığı saldırısından daha samimi bir şekilde dramatik edebiyata bağlıdır.³⁷⁷ Artaud'nun, Maeterlinck'e ve Shelly'e olan hayranlığından, gerçeküstücü Théâtre Alfred Jarry'ye ve kavramsal vahşet tiyatrosuna kadar uzanan tiyatro teorisi ve eyleminin, sembolist dolap dramasından, metafizik mizansene, tiyatrodan ani bir kopuştan, her tür gerçek kılma çabalarına karşı olan tiyatronun ütöpik bir şekilde tanımlanmasına kadar uzanan bir uzam içindeki birçok perspektifin bakış açısından bakılarak, tiyatroya karşı olduğu söylenebilir.

Fiziksel olan ile metafizik olan arasındaki benzer bir gidiş geliş, Artaud'nun canını en çok sıkan konu olan dil konusunda da gerçekleşir. Her ne kadar, herhangi bir tane-

³⁷⁷ Artaud'nun, açık bir şekilde, en "vahşi" metni olan *A Jet of Blood* [*Le Jet de Sang*] bile, bir kadının, bir nesneler ve yaratıklar dizgisini doğurmasını talep ederek, tiyatronun sınırlarının ötesine geçmesinden dolayı, bir dolap draması olarak görülenebilir. RoseLee Goldberg, mesela, "Artaud'nun 1927'de yazmış olduğu *Le Jet de Sang*" ("The Jet of Blood") oyununun 'gerçeklik içerisinde gerçekleştirilebilmesinin imkânsız' (96) olduğuna dair bir vurgu yaparak, onu 'okumak için oyun' (95) sınıflandırmasından zar zor kaçırabildi. *Performance Art: From Futurism to the Present*, yeniden gözden geçirilmiş ve genişletilmiş bir sürüm (New York: Abrams, 1979).

sini ayrı olarak tanımlamaya çalışırlarken sürekli birbiri içerisine geçtiklerini fark ediyor olsa da, Artaud, dilin fiziksel ve metafizik olan yapısı arasında da bir fark yaratmaya çalışır: “Açık dilin metafiziği... fiziksel titreşimin [*ébranlement physique*] olanaklarını, dilin üzerine yüklemek anlamına geliyor olsa da... mutlak bir şekilde somut olan bir hal içerisindeki tonlamaların kullanıldıkları anlamına gelir” (4:56). Dil, fiziksel olabildiği oranda metafiziktir ve yalnızca metafiziksel olarak fiziki bir hale gelebilir. Aracısız, maddi ve fiziksel olan üzerinde yapılan ısrar, Artaud’yu, fiziksel olana geri itildiği, soyut, ruhsal, entelektüel, platonik dünyaya doğru iter. Bu gidiş geliş içerisinde geriye dönen ve açık dilin dışlanması oyununun içerisinde kalan şey, bir defa daha, *hayatsallığın* kendi değeridir: “Hayata dokunmak için dili kırmak, tiyatro yapmanın ya da yeniden yapmanın anlamıdır” (18). Hayat, aracısız, sunulmamış, tekrarlanmamış, ifade edilmemiş olandır ve bu sebepten dolayı, ona aracılık etmek, onu sunmak veya onu açıklamak isteyen her şey parçalara bölündükleri, rahatsız edildikleri, askıya alındıkları zaman, erişilebilir ya da “dokunulabilir” hale gelirler.³⁷⁸

O zaman, dil meselesine gelindiği zaman, fizik ve metafizik arasındaki ayırım yol almaya başlar ve Artaud, çöküşlerle ilgilenmez. Bu yüzden, Artaud, iki tür dilden bahseder, bir tanesi her gün kullandığımız, ortak ve geleneksel olan dildir, diğeri ise henüz var olmayan ve fantastik nitelikleri ancak uzaktan ölçülebilinecek olan gizemli, yeni ve özgürleştirici bir dildir: “Bu yeni dilin grameri, henüz, bulunabilmiş değildir” (132). Yeterince şaşırtıcı bir şekilde, Artaud’nun yazılı edebiyatı reddedişi ele alınırsa, bu dilin,

378 Benzer bir şekilde, Herbert Blau, “Kendisiyle birlikte üretim sistemini bir uçuruma sürükleyecek olan ayırımdan önceki bir öncelik -saf bir ortaya çıkartma olarak görünümün rüyasıydı- için yaratılmış olunan bir arzuydu.” Herbert Blau, *To All Appearances: ideology and Performance* (London: Routledge, 1992), 18.

bazen, bazı teorisyenlerin sahneleme metni -sahnedeki metin- olarak da tanımladıkları şeyin ruhuna uygun olan teatral ve geleceğe ait bir yazın olarak tanımlandığı bile söylenebilir. Mesela, insansızlaştırılmış aktörlerin ifadeleri, “hareketlendirilmiş hiyeroglifler” olarak tanımlanırlar (65).³⁷⁹ Jean-François Champollion’nun, 1882 yılında, Rosetta taşını deşifre etmesini göz ardı edersek, Artaud, “Babel kulesinin düşüşünden beridir kayıp olan bir dil”i³⁸⁰ yeniden, hayata döndürme umudu ile ilişkili olarak, hiyerogliflerin, daha ilkel bir şekilde algılanışlarıyla ilgilenir. Artaud’nun hiyeroglif fikri, on sekizinci yüzyıldaki dilin kökeni hakkındaki tartışmalardan alınmıştır. William Warburton ve Giambattista Vica gibi diğerleri, hiyeroglifleri, açıklanamayan çılgınlıklar ve geleneksel dil arasında bir yerde duran ifadelerin ilkel bir diline ait olan bir işaret sistemi olarak gördü. Fakat Artaud’nun dilin kökeni açıklamak için başvurduğu referans, sayesinde, hareket ettiği çelişkili nitelikleri bir araya getirmek ve onların imkânsız olan birleşimlerini etkilemeye çalışır; sabitlenmemiş olan bir yazındır; geleneksel olmayan bir dildir. Artaud’nun burada savaşmakla uğraştığı şey, gizli ve açık olanın başka bir sürümüdür. Artaud’nun hayal ettiği “yeni” ve gizemli dil, kendi sırlarını korurken, gizli ve dokunulmamış olanı ise geride bırakır ve gizemli olana değer

379 Jacques Derrida, “Bir aktörün hareketlerinin, kendi vücudu üzerine çizilmiş olunan oldukça fazla sayıdaki arabeskleler olarak kalmasından dolayı, resme benzeyen hareketli ve renkli bir grafikliği bir araya getirerek üreten aktörler, sahneye kendi çerçeveleri için sahip olurlar” diye yazdı. Jacques Derrida and Paule Thévenin, *The Secret Art of Antonin Artaud*, çev. ve önsöz Mary Ann Caws (Cambridge, MA: MIT Press, 1998), 13. David Graver, bu aktör-hiyeroglifisi fikrinin, ne ölçüde “başka koşullar altında yapay bir fiziksel oyun olarak adlandırılabilir olacak okuyabilirlik cezplerini sarkıttığını” fark etti. “Antonin Artaud and the Authority of Text, Spectacle and Performance,” *Contours of the Theatrical Avantgarde: Performance and Textuality*, ed. James M. Harding (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2000), 49.

380 Antonin Artaud, *Messages révolutionnaires* (Paris: Gallimard, 1971), 60.

verirken geleneksel dili de açığa çıkartır.

Artaud, dilden önce var olan böyle yeni ve gizli bir dilin örneğini, asla, bize verememiş ve bunu asla somut bir anlamda tanımlamamıştı ya da açıklamamıştı. Elimizde bulunan her şey, fiziksel olan ile metafiziksel olanı birleştiren, ruh ile “etin entelektüel kaygısı” olan maddenin kendisini birleştiren çelişkili tanımlardır; bu tanımlar, bir olamayan dilin tanımına işaret ederler. Böyle bir dili bulmamak ya da yaratamamak, vahşet tiyatrosunun kalbindeki mutlak imkânsızlığı açıklar. Bu imkânsızlık, Artaud’nun tiyatroyu terk etmesine ve kendi projesi için başka alternatifler bulmasına neden oldu. İlk önce veba vardı ve veba işe yaramadığı zaman, Balinez Tiyatrosu ya da Tarahumaraların törenleri vardı. Fakat vahşet tiyatrosu, Balines tiyatrosu değildir, Inka törenlerinin de kalıntısı değildir ve Marx Kardeşlerin filmlerinde vücut bulmamıştır. Vahşet tiyatrosu, acil olanın, dolaşıklık ve *hayatsallığın*, fiziksel olan ile metafizik olanın, aynı anda ve aynı şekilde var olabilmelerine ait olan imkânsız bir değerden dolayı, tiyatronun ötesindedir.

MANİFESTO TİYATROSU

Vahşet tiyatrosunun, yalnızca, dışsal etkenlerden dolayı değil, aynı zamanda da, içsel ve sistematik etkenlerden dolayı da, bir “hayal ürünü” olduğunu anladığımız zaman, Artaud’nun aksi yönde olan iddialarının ötesinde, vahşet tiyatrosunun manifestolarının da, tiyatronun gerçekleşmesi gibi bir sonun hizmetindeki saf enstrümanlar olmadıklarını görebiliriz. Bu son, ne kadar imkânsız hale gelirse, bu manifestolar da, kendi içlerinde ve kendilerinden kaynaklanan bir son haline gelirler. Artaud’nun manifestolarının kendilerine ait bir mantık ve dinamik içerdiklerini öneren tartışma, daha genel anlamıyla, avangard manifestoları-

nın tarihi ile yan yana sıralanır. Çoğu zaman yapıldığı gibi Artaud'nun manifestolarının, metinden bağımsız olan fiziksel bir manifestonun tanımını çıkartmak yerine, tiyatrosunun, tartışmalı bir şekilde olmasa da, daha samimi olarak, manifestolarına ve onların tonlarına, sahnelenebilirliklerine bağlı olduğunu fark ederiz. Eğer manifestonun enstrümantalist olup olmadığına dair görüşü terk edersek, manifesto ve tiyatro arasında bir rekabet olduğunu fark eder ve dikkatimizi, Artaud'nun manifestolarının kendi şekillerine de yöneltebiliriz. Ve iddia ediyorum ki, bu dil ve şekil, Artaud'nun istediği, fakat vahşet tiyatrosunda gerçekleştiremediği çelişkili değerler arasında da aracılık ederler.

Manifestolarının, vahşet tiyatrosunu gerçekleştirmeyi başaramamış olduğu gerçeği, tür adına oldukça büyük bir baskı yarattı. Artaud, manifestolarının, yalnızca, bir amaca hizmet eden araçlar ya da sadece para toplayan enstrümanlar olmadıklarını, aynı zamanda da, kendi içlerinde bir amaç taşıdıklarını ve bu yüzden belli bir dikkate ve ilgiye ihtiyaç duyduklarını fark etti. Birçok avangard manifestosu gibi, Artaud'nun manifestoları da, gelecekçi bir anlayış içerisinde, nihayetinde, *basitçe* [*tout court*] "geçmişe" dönmeden önce, ilk şaheserleri ve genel olarak da temsiliyetin kendisini feshederlerken "batsın," "artık bundan vazgeçelim," "yeter artık" gibi çözümlemeler kullanarak terk eden konuşma eylemleri de içerirler. Bu metinlerin dili, bir kopuş dilidir; "kopmak" ya da "ayrılmak" gibi yüklemeler, çoğu zaman, aynı cümle içerisinde sonuçlanırlar. Artık, Artaud, bu tür niteliklere daha fazla dikkat ettikçe, ne pahasına olursun olsun onları da korumaya çalışır. Editörü tarafından, bu manifestoyu, açıklamalar aracılığıyla tamamlaması istendiği zaman, Artaud, " [manifestonun] aksanının bekâretini bozacağı" nı [*d'en déflorer l'accent*; 120] iddia ederek bu öneriyi reddeder (120). Artaud, manifestonun kendisini ve onun

en nitelikli tavrı olan aksanlı konuşmasını, *NRF* editörleri tarafından, eski mektuplarında da olduğu gibi kendi dilini de kontrol etmeye çalıştığı şekle benzeyen bir format içerisindeki daha açıklayıcı olan teorik bir söyleme benzemesi için yeniden gözden geçirmesi üzerine yapılan bir baskıya karşı korumaya çalışır.

Manifestonun belli “aksanı” ile övünmek ve istenen değişime karşı direnmek, Artaud’nun başka birçok manifestosunda da görülebilir. Yeniden ve yeniden, kendi erdemleri hakkında aracılık ederler ve aynı zamanda da, her şeyi nihai ve kesinleşmiş bir açıklık haline getirme projesini de sorgularlar: “Onu [gerçek bir duygulanımı] ifade etmek, ona, ihanet etmek anlamına gelir... Gerçek ifade ortaya çıkarttığı şeyi gizler” [*chace ce qu’elle manifeste*] (86). Her ne kadar, burada, Artaud, manifestonun kullanımını savunuyor olsa da, gizli olanı, hiçbir şüphe duymadan, ortaya çıkartma, açığa çıkartma eylemini basit bir şekilde kabul etmez. Onun tiyatrosu, tamamen açıklanamaz, çevrilemez ya da açığa çıkartılamaz; bir şeylerin, her zaman için ondan gizli kalması gerekir. “Ortaya çıkartmama” [*de-manifestation*] olarak da tanımlanabilecek olan aksanın böylesi bir şekilde belirsizleştirilmesi eylemi, Artaud’nun, “beklenilmeyen” kalitesini doğuran eksik kalan manifestosunun, yeniden kurgulanışının eksik kaldığını itiraf ederek daha sonra inkâr ettiği şeydir (137). Her şeye rağmen, “Vahşet Tiyatrosu (*İlk Manifesto*)” başarısız olmuştu: “Bu manifestonun lehçesi, [diyalekt] zayıftır. Hiçbir geçiş yapmadan, bir fikirden diğere atladım. Ortaya koyduğum izleği, hiçbir içsel gereklilik haklı çıkartmadı” (137). Basit bir şekilde, belirsiz olanı kutlamak yerine, Artaud’nun, belirli bir oranda, geçişe, lehçeye [diyalekt] ve gerekliliğe bağımlı olduğu görülebilir.

Dolayısıyla, Artaud’nun manifestoları, iki çatışan talebin arasında sıkışmışlardır. Bir yandan, vahşet tiyatrosunun,

“gizli” dilini, manifestonun açık diline çevirirken, çok fazla açıklama yapmamaları ya da ifadede vermeleri gerekiyordu. Basitleştirme ve açıklama eğilimi geride tutularak, manifestonun açığa çıkartma eyleminin sınırlandırılması gerekiyordu. Diğer yandan, manifestonun çok belirsiz, kopuk ya da geçişsiz olmaması gerekiyordu; bir çeşit berraklığa sahip olması gerekiyordu. Artaud’nun ilk manifestosu, her ne kadar böyle bir başlığa sahip olarak, berrak olmanın, Artaud’nun manifestolarının başlıca özelliklerinden bir tanesi değil, yalnızca, tekil olanın sahip olduğu bir özellik olduğunu gösteriyor olsa da, yaklaşık olarak, “Temiz Bir Dil İçerisinde Manifesto” diye bir başlığa sahip olarak açıklama eylemine doğru yönelir. Burada da, Artaud’nun daha belirsiz olan manifestolara yönelmesi, eski arkadaşı Breton ile de paralellikler gösterir ve Breton’un bazı manifestoları gibi, Artaud’nun sonuncu manifestosu da Meksika’da yazılmıştır. “Serafin’in Tiyatrosu,” ilk manifestonun programlı “berrak dili”nden uzaklaştırılamayacak bir mezar taşına dayanır: “Onu anlamak için yeterli sayıda detay mevcut. Daha da açık bir şekilde ifade etmek, onu bozmak anlamına gelir” (175). Aslında, bu manifesto, her biri, “isyanın büyük çılgınlığına” katkı yapan, kutsanmış kendinden geçişleri, bağırışları ve nidaları kutlar ve adeta onları çağırıştırır. Yarısi manifesto, yarısi şiir olan bu metin, berraklıktan, geçişlerden ve açığa çıkartma arzusundan tamamen vazgeçerek yeni ve kutsal bir tiyatro yaratmak adına kendi ana konusuyla bir yarış içerisine girer. Manifesto, özellikle, kendi içinde bir amaç haline geldiği zaman bile, Artaud, açık olanın saf şiirselliğine karşı duran bir şüphe içerisinde kaldı. Burada, açık ve gizli olanın, özellikle de, gerçeküstücü olanın sorunu ile karşı karşıya kalırız. Aralarındaki birçok farklara rağmen, Artaud ve Breton’nun paylaştıkları tek şey, açık ve ortaya çıkmış olana karşı bir duygu karmaşası içerisinde olmalarıdır; her

ikisi de, gizli olanın, bir çeşit şekline dayanmaya çalıştılar, daha da doğrusu, gizli olanı, gizli manifestolar üreterek, manifesto türü içerisine yerleştirmeye çalıştılar.

Nihayetinde, Artaud'nun, manifestoya karşı hissettiği duygu karmaşası, manifestonun, onun için hem bir amaç hem de bir araç olduğunu gösterir. Manifestoları, oyunculuğun, mizansenin ve ışıklandırmanın teknik sorunlarını tartıştığı ölçüde araç haline gelirler. Bu manifestoların teknik doğaları, Jerry Grotowski ve Yaşayan Tiyatro'dan, Performans Grubuna ve Herbert Blau ve Richard Foreman'a kadar gerçek kılmanın yenilenmiş çabalarını oluşturdular.³⁸¹ Bu manifestolar, aynı zamanda da, gösterdikleri kadar gizlemeye de çalışan, kopuk, şiirsel ve "aksanlı" metinlerdir ve tiyatrodaki gerçekleştirilmesi imkânsız gibi görünen *hayatsallık* ve aciliyet gibi değerleri teşvik ederler. Arnold Aronson'ın da, yarattıkları etkiden dolayı, Aristotle'un *Şiir Sanatı Üzerine*'si [*Poetics*] ile karşılaştırılabilirinecek olduğunu detaylı bir şekilde gösterdiği gibi, Artaud'nun manifestolarının, yirminci yüzyıl tiyatrosu üzerindeki olağandışı etkisinin sebebinin, amaçları ve araçları bir araya getirebilme yetkisinden kaynaklandığı söylenebilir.³⁸²

Şiir Sanatı Üzerine'ye karşı bir tavır içerisindeki bu manifestoların, genel işlevleri ortaya çıkarlar. *Şiir Sanatı Üzerine*, Aristotle'in bildiği Yunan trajedilerini açıklayan yapılar ve çözümlemeleri bulmaya çalışır. Bu anlamda, tamamen, açıklayıcı olan bir metindir. Fakat aynı zamanda da,

381 Vahşet tiyatrosunun imkânsızlığı üzerinde, çok önceden beridir yorum yapan biri de, "Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation" başlıklı yazısıyla Jacques Derrida'dır.

382 Amerikan avangard tiyatrosunun, en canlı tarihini yazan Arnold Aronson, Artaud'nun etkisini vurguladı: "Artaud'nun yazıları, Oluşların en aracısız ve dolaysız müjdeleyicisi, Yaşayan Tiyatro'nun eserinin büyük bir kısmı, Açık Tiyatro'nun fiziksel-topluluğu ve diğerleri arasında da, Performans Grubu'nun çevreci tiyatrosunu yarattı." Arnold Aronson, *American Avantgarde Theatre: A History* (London: Routledge, 2000), 30.

bu türden yapıları ve çözümlemeleri bulma eylemi, değer yargıları tarafından oluşturulurlar; Aristotle, bazılarını göz ardı ederken, Sophocles'in *Kral Odipus* gibi trajedilerine ayrıcalık tanımakta da tereddüt etmez. *Şiir Sanatı Üzerine*, onları geleceğe taşımak için geçmişten kurallar damıtırken, manifesto, yeni olanın ortaya çıkması için yeni bir başlangıcın, bir sıfır noktasının bulunabilmesi için çağrıda bulunur. *Şiir Sanatı Üzerine*, kendi otoritesini geçmişten alırken, manifesto kendi otoritesini gelecekte alır. Geçmişteki hiçbir şey gelecekte kullanılmayacağı için, manifestonun, yalnızca kendi müdahalesinin ve sahneleyen konuşma eylemlerinin, öz-yerleştirici gücüne güvenen otoriter bir tavrı varsaymasına yol açacak olan bir öz-temellendirme eylemi içerisinde, manifestonun, kendi zeminini keşfetmesi gerekir.

Artaud'nun önemi, yalnızca, kendi manifestolarının, yirminci yüzyıl tiyatroları üzerindeki etkisinde değildir. Tiyatroya karşı geliştirdiği tavırlar olduğu kadar, tiyatroyla kurduğu bağları da, tiyatronun, daha genel olarak avangardın içerisinde nasıl işlev görüyor olduğunu gösterir. Eseri, avangard için tiyatronun değerinin mutlaki merkezîyetçiliğini gösterirken, aynı zamanda da, bu değer gerçekteki tiyatroyu nasıl kapsül içine koyduğunu ispatlar. Bu durum, gelecekçilik için olduğu kadar Dadaizm için de geçerlidir, fakat bu durum özellikle de tiyatroya olan bağlılığı, diğer avangardcılar hayli aşan Artaud'da açığa çıkmıştır. Avangardın kendi sınırlarını ve çelişkilerini ortaya çıkarttığı, bir tiyatroyu diğerine karşı koyduğu, hiçbir tiyatronun var olamayacağı bir teatrallik aradığı ve mümkün olduğu her yerde tiyatroyu aşmaya çalıştığı teatral durumun Artaud'da ortaya çıktığını görmek hiç de şaşırtıcı değildir. Artaud'nun eseri, avangard, tiyatrodan daha fazla talepte bulundukça, hâlihazırda var olan tiyatroyu daha da yetersiz bulacağını, daha fazla teatrallik değeri üzerine dayandıkça, bu değer

teatrallikten daha fazla ayrılacağı ve meselâ, manifesto gibi başka bir şekle dönüşeceğini gösterir. Tiyatroyu manifesto ile birleştirmesi devam ettiği müddetçe, Aratud'nun, avangardın teatral durumunu daha fazla özetleyeceği söylenebilir.

BÖLÜM 5

YENİ BİR DEVRİM İÇİN YENİ BİR ŞİİR

12.

ALTMİŞLİ YILLARDA MANİFESTO

Sanat manifestosu, yirminci yüzyılın başında, siyasi manifestodan ayrıldığı zaman, farklı manifestolar, zaman zaman ortak ataları üzerinde kurulmak için, zaman zamansa, birbirlerinden bağımsız olduklarını ilan etmek için, kendilerini oldukça zorlu bir rekabetin içerisinde buldular. Breton, Riviera ve Trotsky'nin ortak bir şekilde yazdıkları, *Manifesto: Özgür Devrimci Bir Sanata Doğru'su* (1938), sanat manifestosu ve siyasi manifestoyu bir araya getirme çabalarından bir tanesi olarak görülebilir. Oldukça yaygın bir şekilde kullanılan bu metnin konusu olan sanatın siyasete nasıl ekleneneceği sorusu, aynı zamanda da Breton gibi avangardcıların, Trotsky gibi profesyonel devrimcilerle ile nasıl bir işbirliği içerisinde olabileceklerine dair bir yazarlığın nasıl olabileceği ve sanat manifestosunun nasıl siyasi manifestoyla ilişki kuracağı ile ilgili bir sorundu. *Manifesto: Özgür Devrimci Bir Sanata Doğru*, otuzlu yıllardaki sanatsal ve siyasi avangardcılarının aralarındaki sorunlu ilişkileri açıklar; aynı zamanda da, devrimin ve manifestonun, çifte kavramlaştırılmaları ile nitelendirilen bir dönemin sonuna da işaret eder. Kırklı ve ellili yıllarda, İkinci Dünya Savaşı ve yeniden yapılanmanın ortasındaki avangard sanat ve manifesto siyaseti, hiçbir zaman, tamamen ortadan kalkmasalar da, en azından Batı Dünyası içerisinde geri plana çekildiler.

Bütün bu durum, avangard faaliyetin ikinci dalgasından başka bir şey olmayan yüksek altmışlar olarak tanımlanabilecek olan altmışlı yıllarda değişmeye

başladı.³⁸³ Bir defa daha devrimin ufkunun Avrupa, Kuzey Amerika ve önceki diğer sömürgelerdeki kültürü, siyaseti ve ifade şekillerini tanımlıyor olduğu görüldü ve bir defa daha devrimci sanat ve devrimci siyaset, dikkat ve etki çekmek için ölesiye bir rekabet içerisine girdiler. Sanatsal ve siyasi avangardın yeniden palazlanması, manifesto yazınının yeniden ortaya çıkmasından başka hiçbir yerde görülmemiştir. Altmışlı yılların kişisel özgürlüğü, uyuşturucu kültürü, protest davranışı, yeni avangard sanatını her nasıl eleştirirse eleştirsin, kendilerinin de manifesto için güçlü bir çözüm olduklarını kanıtladılar. Yeni manifestolar ve eski manifestoların yeni sürümleri yeniden, dergileri, magazinleri ve ilan panolarını işgal ettiler ve bazıları Marxist bir tavır içerisinde, devrimin yeni bir şiirini talep ettiler. Sanat manifestoları, siyasi manifestolar ve her şeyden daha da önemlisi, her ikisinin de birleşimi, muhalefeti, suçlamaları ve direnişi ortaya çıkartarak her alan içerisinde ortaya çıktı. Küçük, yerel gruplar adlarını duyurmaya başladılar ve çok kısa bir zaman süresinde ulusal sınırlar içerisinde çeşitli birlikler ve ağlar oluşturdular. Altmışlar ve erken yetmişler, yalnızca niceliksel bir artış değil, aynı zamanda da, manifestoya dair niteliksel bir değişime de tanıklık ettiler. Her ne kadar, birçok yazar, erken yirminci yüzyılın avangardlarına olduğu kadar on dokuzuncu yüzyılın siyasi manifestolarına da, rehber olmaları için gözlerini diktilerse de, devrimin şiirinin, yalnızca, geçmişe dayanamayacağını ve kendi dönemlerine meydan okumak adına yeni şekillerinin de gerekli olduğunu fark ettiler. Manifesto ile yönlendirilen ikinci dalga veya öncü bir kuvvet, Batı toplumlarını esaret altında tutuyordu.

Altmışlı yılların avangardı için kullanılan ortak bir

383 “Yüksek altmışlar” terimi, mesela, Arthur Marwick tarafından *The Sixties: Cultural Revolution in Britain, France, Italy and the United States, 1958-1974* (Oxford: Oxford University Press, 1998), 247ff.

terim, “neo-avangard”dır, fakat yalnızca, kendi anlamının tekrar üzerine olan vurgusundan dolayı değil, sanat akımlarını, sivil haklar mücadelesi içindeki kolektifleri, Vietnam Savaşı karşıtı protestocuları, Fransa ve Almanya’daki kitle üniversitelerindeki eylemcileri ve her yerdeki baskıcı ve yabancılaşmış toplumu, tek bir kategori içerisine koymasından dolayı da, bu terim biraz sorunludur. Sözüm ona bu neo-avangard olarak tanımlananlar tarafından yazılan manifestolar, erken yirminci yüzyıldaki sloganları tekrarladılar, mesela, Siyah Maske isimli bir grup, gelecekçiler gibi “Müzeleri Yok Edin” (37) talebinde bulunurken, Yaşayan Tiyatro, “Tiyatroları Terk Edin” (88) emrinde bulundu.³⁸⁴ Fakat bu türden tekrarlamalar yalnızca, tarihin belirli bir şekildeki sezgisine dayanan eski zamanlara ait bir nostaljiyi yönlendirmiyorlardı; avangard kadar tarihten şüphe duyan bir şeyin, kendisine ait bir geleneğe sahip olduğunun da fark edilmesini sağlıyorlardı.

Eğer avangardın tarihselliği bir ironi ise, altmışlı yılların avangardının bu tarihin kendisini de kâr amaçlı bir şekilde kullanmış olması üretken bir tavidir. Erken avangardlar tarafından sorumlu tutulması ya da felce uğratılmasından çok uzak bir tavır içerisindeki yeni avangardlar, kendi öncüllerinin, başarılarını ve başarısızlıklarını öğrendiler ve bunları, kendilerine ait olan tekniklerle değiştirmeyi başardılar. En çok Hal Foster tarafından eleştirilmiş olunan bir fark olarak, tarihsel ve otantik bir avangarddan ve neo-avangard içerisindeki beyhude tekrardan bahsetmek yerine, kitabın sonunda da, bahsedeceğim gibi, “neo” öneki içerisinde gösterilen tekrarın yeni ve zamansal açıklamaları keşfetmesi için üretici bir dönüşüm ve hatta bir durum olduğu-

384 Peter Stanstill ve David Zane Mairowitz, ed. *BAMN (By Any Means Necessary): Outlaw Manifestos and Ephemera 1965-1970* (Brooklyn, NY: Autonomedia, 1999), 37, 88.

nun göz önünde bulundurulması gerekir.³⁸⁵

Manifestonun tarihi içerisinde sunulan perspektif, avangard ile daha önce kurulan siyasi ve kültürel öncü kuvvetler arasındaki ilişkiyi belirlememize yardımcı olur. Daha da yeni olan bu gruplar ve oluşumlar tarafından kullanılan referans çerçevesi, manifesto tarihinin bütün her şeyini ve hatta türün ön tarihini de içerir. Mesela, San Francisco Kazıcıları, Kazıcıların kökenine kadar giden bir soy ağacı oluşturdular. Aynı zamanda da, manifestonun tarihi içindeki başka bir metne de, yani bağımsız, özgür bir şehrin “kehanet”ine dönüştürdükleri Bağımsızlık Bildirgesi’ne de yüzlerini döndüler.³⁸⁶ Dutch İnzibat Subayları (kışkırtmada uzmanlaşmış olan sinirli genç Amsterdamlı entelektüeller grubu), “provotariat” kelimesini icat ederek, *Komünist Manifesto*’yu tekrarlادılar. Bir kere daha, bu türden yapılan alıntılar, *Manifesto*’nun otoritesini kabul ediyormuş gibi görünüyordu, fakat zekâ kıvraklıkları, İnzibat Subaylarını, yetkinlikleri gittikçe içi boş hale gelen Ortodoks Marxist gruplardan ayırdı.

Aslında, daha erken yirminci yüzyıldaki öncülleri gibi, yeni avangard manifestoları da, sosyalizmin ve manifestolarının tarihi ile büyük bir uygunluk içerisindeydi. Fakat otuzlu yılların avangardları, Üçüncü Enternasyonal’in esareti altındayken ve onun oluşturduğu baskıya karşı mücadele ederlerken, altmışlı yılların yeni avangardı, Moskova’ya ve Cominform adı altında yeniden oluşturulan enternasyonale baş eğmeyi reddettiler. Batı’daki Komünizm ve Sosyalizm, büyük bir değişim ve parçalanma altındaydı. Bunun sebeplerinden bir tanesi de, Batı’daki komünist par-

385Hal Foster, yalnızca, neo-avangard olarak adlandırılan şeyin aracılığıyla, orijinal, tarihsel avangard’ın geçmişe yönelik bir şekilde yaratılmış olduğunu göstererek boş tekrar fikrine karşı çıkar. Hal Foster, *The Return of the Real: The Avantgarde at the End of the Century* (Cambridge, MA: MIT Press, 1996).

386 BAMN, 44.

tilerin, altmışlı yılların dönüştürücü gücünü hüznü bir şekilde küçümsemesidir. Avrupa'da olduğu kadar Kuzey Amerika'daki birçok muhalif hareket de, öğrenciler tarafından tetiklenmişti, komünist partiler ise bu hareketleri, küçük burjuva eylemleri olarak niteledi; PCF, öğrencilerin Charles de Gaulle tarafından yönlendirildiklerini bile iddia etmişti.³⁸⁷ Rusya'nın, 1956 yılında, Macaristan'ı işgal etmesinin parti tarafından onaylanmamasını takip eden toplu istifaya katılmayan birçok entelektüel, altmışlı yıllarda, nihayet partinin emniyet altına alınmış olunan dogmatizminden kurtulmuşlardı ve Yeni Sol olarak tanımlanan çeşitli bölüntü gruplarıyla kendilerini ilişkilendirmişlerdi.

Sosyalizmin parçalanması da, yirmili ve otuzlu yıllardan farklı olarak, artık, birden fazla sayıda komünist ülkenin var olması ve bu yüzden de Çin, Küba ve Vietnam gibi birçok sayıda sosyalizmin var olmasından kaynaklanıyordu. İkincisi, Batı Dünyası'nın Bolşevizme -aynı zamanda, Troçkizm'e de- karşı ciddi bir rekabet yaratmasını sağladı. Birçok insan için, Mao, eşitlik ve kolektiflik gibi Marxist değerlere dönüşü sembolize etti ve sosyalist ülkelerdeki sınıf mücadelesi adına yaptığı çağrı, "sürekli devrim"i [*jixu geming*], Yugoslavya'daki hafifletilmiş pazar sosyalizmi modelini uyarlayan Sovyetler Birliği ve birçok uydusunun hiyerarşik bürokrasinin yeniden elbise olarak üzerine geçirmeye söz verdi.³⁸⁸ Sosyalizmin böyle bir şekilde parçalanmasının, manifesto adına yarattığı büyük sonuçları vardı. Anlamı, hiçbir Enternasyonal'in ya da Parti'nin manifestola-

387 Donald Sassoon, *One Hundred Years of Socialism: The Wwest European Left in the Twentieth Century* (New York: New Press, 1996), 384.

388 Aynı zamanda da, Marx'a geri dönmek adına yapılan çağrı, Marx'ın yazılarına karşı, Christopher Hill, Louis Althusser, Herbert Marcuse ve Franz Fanon da dâhil olmak üzere, çoğu zaman akademik ve felsefi bir ilgi ve aktivizm şeklinde yenilenmiş bir ilginin ve çalışmanın oluşmasına yol açtı. Aslında, yöntembilimsel bir esinlenme olan Marx'ın *Manifesto*'sunun, dağılımına ve genel özellikleri üzerinde yoğunlaşmamızı sağlamıştır.

rın, ne çözümlemelerini, ne de içeriğini kontrol edemeyecek olmasıydı. Marx'ın yazılarına, yakın bir dikkat harcayarak bakmanın ötesinde, *Manifesto*'nun korunması ve acil yetkinliği, ikinci plâna itildi ve yeni manifestoları keşfetme ihtiyacı, sahnenin ortasına yerleşti. Ortaya çıkan sonuç, manifestoların, yarı-manifestoların ve manifestolar aracılığıyla sanat eserlerinin birbirleriyle karışmalarının birbirleriyle paralellik göstermeyen bir şekilde patlamalarıydı.

Altmışlı yıllardaki muhalif yazıların türdeş olmamaları, aynı zamanda da, sanatsal ifade ve siyasi aktivizmin gri bölümüne yerleşmiş olan ve bazen bir elin parmaklarını geçmeyecek sayıdaki üyesi ve tek bir üyesi olan sayısız sayıdaki küçük grupların toplumsal hale gelmelerinin de bir ürünüydü. Böyle bir parti, Valerie Solanas tarafından 1967 yılındaki *SCUM Manifesto* ile kurulan SCUM (Erkekleri Kesme Topluluğu) idi. Avital Ronell, çok kısa bir süre önce, Solanas'ın manifestosunun "hiçbir yer" kaplamadığını çünkü hiçbir partiyi ya da benzer kafadaki sempatizanı ya da savaşçıyı bir araya getirmediğini gösterdi.³⁸⁹ Kendisini destekleyecek hiçbir şey bulamayan Solanas, hiçbir yerin ortasından konuşuyordu. Bu kırılgan konum, Althusser'in, hedeflenen amaçları gerçekleştirmek için kendi konuşma pozisyonuna güvenmeyen ve bu yüzden de bu amaçları gerçekleştirmek için bir vekil olarak prensi tayin eden bir metin olan *Prens*'in, [*The Prince*] ütöpik bir manifesto olduğuna dair yaptığı bir belirlemeye benziyor.

Söylemeye bile gerek yoktur ki, Solanas, kendisini kurtarmaya gelecek bir prensi beklemedi. Bunun yerine, erkeklerin topyekûn imha edilmeleri için nasıl davranacakları zaten ataerkil toplum tarafından kendilerine öğretilen kadın elbiseli homoseksüeller, lezbiyenler ve kadınlar da dâhil olmak üzere çeşitli kişiliklere ve ayrımlara dayanan

389 Valeri Solanas, *SCUM Manifesto*, önsöz Avital Ronell (London: Verso, 2004), 15.

ve tamamen, hayal ürünü olan bir senaryo yazdı. Fakat böylece, sadece, üremenin başka seçeneklerini yaratarak yeni bir erkeksiz toplum yaratabilme kapasitesine sahip olan bir güce sahipti: Bilim. Başka bir deyişle, SCUM, yalnızca, zamana ait sorudur ve Solanas, yalnızca, kendi tarihinin, kendisini, ortaya koymasına yardımcı oluyordur. Tabii ki, bu durum, *Komünist Manifesto* da dâhil olmak üzere birçok manifestoda kullanılan bir stratejiydi. Fakat Marx'tan farklı olarak, Solanas, bu tarihi yönlendiren güçlerin bir kavramına ya da teorisine sahip değildir. Erkekler olmadan, üretimin ne zaman ve nasıl olabileceğine dair hiçbir ayrıntı ortaya koymamaktadır; yalnızca, böyle bir tekniğin bulunacağını ya da bulunması gerektiğini söyler.

Tarihe güven duyulamayacağına göre, yardıma koşacak olan tek şey şiddettir. Ronell'in de belirttiği gibi, Solanas'ın manifestosu üzerinde yorum yapanların bazıları, üzerine geçirdiği şiddeti, özellikle de, gelecekçilerin kadın düşmanı manifestolarının tarihinde olduğu gibi bir "geri ödeme" olarak görme eğilimindedirler.³⁹⁰ Solanas'ın gelecekçilikle olan ilişkisi karmaşıktır, çünkü tekno-tarihe olan inancı da bu tarihe borçlu durumdadır. Muhtemelen, SCUM'un, şiddet ve toplumsal cinsiyet ile olan ilişkisi, şüphesiz, erkek olan "Bira Göbekli Weimar" ile değil, kol kola olduğu Dada erkek kardeşleri tarafından yazılan manifestolarıyla da ilişki içinde olan Höch'ün *Almanya'nın Bira Göbekli Kültürel Dönemi Sonuncu Weimar'a Mutfak Bıçağı Dada ile Atılan Kesik* ile karşılaştırıldıkları zaman daha iyi anlaşılabilirler. Höch, kendi evcil mutfak aletini, manifesto türünün içerisinden geçirir; bu yüzden de, mesela, başlığı, özellikle, dişi bir manifestoyu çağrıştıran *Manifesto: Genç Kadınlar, Feminizm ve Gelecek* [*Manifesta: Young Women, Feminism and the Future*] başlıklı yeni kitap ile ifade edilen üçüncü-dalga feminizmini,

390 Ibid.,5.

önceden sezerek manifestoya, toplumsal cinsiyet üzerinden saldırır.³⁹¹

Fakat Solanas'ın bıçağı, gerçek bir mutfak bıçağı değil, sokak çatışmalarında kullanılan, değiştirilebilir bir keskidir. Bir forma sahip olan manifestoyu hafifletmeyi, eleştirisini yapmayı ya da cinsiyetini belirlemeyi gerekli görmez. Ona göre, yazmış olduğu manifesto, hiçbir şekilde, kusurlu ya da başka bir deyişle, yaratmak istediği erkeksiz bir toplum projesine uygunsuz değildir. Manifesto, yalnızca, var olan şeyi almak için oradadır, Solanas da, tarihin çağırılışı, gelecekçi bir teknolojiye inanış ve aşırı sabırsızlık ta dâhil olmak üzere, birçok niteliği uyarlayarak ve içerleyerek zaten var olan şeyi eline alır. Aslında, *SCUM Manifesto*, hiçte özür dilemeyen bir tavır içerisinde, evrenselci ve baskın bir duruşu sergiler. Muhtemelen, Solanas'ın ayrışması ve evrenselliği, bu metnin, her kelimesi içerisinde konuşan bir mutlakıyetçiliğin iki ayrı kolu olarak madeni paranın iki ayrı tarafına benzer. Bu anlamda, burada akla, pek o kadar da Höch ya da *Gelecekçi Kadının Manifestosu* değil, devrimi sürekli geriye ertelemesini diye manifestonun her kelimesini büyük bir sabırsızlıkla karşılayan Marx ya da Luxemburg gelir. *SCUM Manifestosu*'nu niteleyen oyunbaz şiddetin oluşmasına izin veren bu erteleme, onun "mekânsızlığını" bir ütopyaya dönüştürmek için kendi metninin güvendiği tek araçtır.

Şiddet, aynı zamanda da, *SCUM Manifestosu*'nun sahip olduğu o kötü ünün oluşmasını sağlayan şeydir, önerdiği şey, böyle bir şiddetin kendisi değil, yazarı tarafından oldukça fazla kereler yayınlanmış olunan eylemin içerdiği şiddettir: Andy Warhol'un vurulması. Bazıları için, bu eylem, Breton'un rastgele kalabalığa ateş açılması adı altında,

391 Jennifer Baumgardner ve Amy Richards, *Manifesta: Young Women, Feminism and the Future* (New York: Farrar, Straus ve Giroux, 2000).

gerçeküstücülüğe attığı kışkırtıcı eylem adına yaptığı tanımlama ile eşdeğerdir.³⁹² Diğerleri için, Kadınların Cehennemden Gelen Enternasyonal Terörist Komplosu [Women's Internationalist Terrorist Conspiracy from Hell] (WITCH), Hücre 16 [Cell 16], Öfkeliiler [the Furies], Kırmızı Çoraplılar [the Redstockings] ve Feministler gibi yetmişli yılların radikal feminist gruplarına benziyordu. Solanas, teslim olduğu zaman, kendi eyleminin manifestoyla ne kadar yakından ilgili olduğunu, kendisini tutuklayan polis memuruna anlatmaktan kaçınmadı. Buna rağmen, bu eylemi, manifesto-nun sahneye konulması, uyarıcı bir ateşin ve SCUM şiddetinin ilk kez ortaya çıkması olarak tanımlamak biraz basite kaçmak olacaktır. Ateş açılması eyleminin kaynağı manifesto değil bir oyundu: Daha önce, filmlerinde Solanas'a küçük roller vermiş olan Andy Warhol, onun yazmış olduğu tek oyun olan *Kıçına Girsin'in* [Up Your Ass] var olan tek bir kopyasını da kaybetmişti. Manifesto ile birlikte yazılmış olan bu oyunun, manifestonun sahneye konulmasının kendisi olması gerekiyordu. Açılan ateş, Warhol'un, manifestonun sahneye konulmasının imkânsız hale getirdiği an içerisindeki bir umutsuzluk ve bir kendisini onun yerine koyma eylemiydi.

Kıçına Girsin'in, [Up Your Ass] yüzünü, tiyatro tarihine yeniden çevirmesini sağlayan şey, Warhol'u vurma eylemi olmuş olması, tarihi bir ironidir. *Andy Warhol'u Vurdum* (1996) filmi üzerinde çalışan bir araştırmacı, artık Warhol müzesinin bir parçası haline gelmiş olan oyun ile karşılaştı.³⁹³ Gerçek başlığı, *Kıçına Girsin ya da Beşikten Bota ya da Büyük Batış ya da Balçıktan Aşağı* olan oyun, SCUM Manifestosu'ndan bazı nitelikler alır ve onları belirli karakterler haline getirir.

392 Jennifer M. Harding, "The Simplest Surrealist Act: Valerie Solanas and the (Re)Assertion of Avantgarde Priorities," *TDR* 45, NO.4 (2001): 142-62.

393 Dikkatimi, bu keşfe çeken Alexis Soloski'ye teşekkür ederim.

Elimizde, Liberalizm'in koyun derisi altındaki aptal şovenizmi ve ataerkil toplum tarafından öğretilenmiş olan kadın ve aynı zamanda da, Solanas'ın kendisinden nefret eden adam olarak tanımladığı kadın elbisesi giyen homoseksüellere ve Solanas'ın kendisi yerine kullandığı Bongi'nin kendisini dönüştürebilmeyi başardığı şaşırmış bir anne var.

Kıçına Girsin, komünizm propagandası ve bir dönüştürme hikâyesi de dâhil olmak üzere birçok şeyi içerir. Solanas'ın, kendisini, aşırı derecede ayırmasından dolayı, oluşturduğu programının, sahnelemenin hayal gücünü en çok içeren ve en hayalbaz şekli, muhtemelen, gerçek bir ateş açmayı değil, bir teatral sahnelemeyi talep ediyordu. Fakat tiyatro sahnesinde olsa bile, *SCUM Manifesto*'nun bir sahnelemesi neye benzeyebilirdi ki? Manifestonun, içerisinden konuştuğu mekânsız alan, bu kadar basit bir şekilde, tiyatronun kendisi tarafından doldurulamaz. Oyun sonuçlanır ve yalnızca, küçük erkek çocuğunun, Bongi'nin dönüşmüş olduğu anne tarafından hileli bir şekilde öldürülmesiyle birdenbire sona erer. Dolayısıyla, SCUM'a dönüşme eylemi, Warhol'un vurulmasından bile daha tiksindirici olan bir eyleme dönüşür. Aslında, şiddete ait olan her iki eyleminin de ortak bir yapısı vardır: SCUM'un, tiyatro sahnesinde bile sahnelenmesinin yanıltıcı olacağına dair gerçeğinin sonuçlarıdır.

Her ne kadar, manifestonun sahnelenmesini başarmasa da, *Kıçına Girsin*, manifesto tiyatrosunun bir çeşidi olarak tanımlanmalıdır. Oyun ve manifesto, birbirlerine dayanırlar, birbirlerini desteklerler ve birbirlerinin çevirileridirler. *SCUM Manifesto* ve *Kıçına Girsin*, aralarında Tzara, Lewis ve Artaud'unkilerin de bulunduğu yirminci yüzyıldaki manifesto dramasının birçok şekliyle karşılaştırılabilen iki kanatlı bir tablo oluşturur. Solanas'ın durumunda, manifestonun tiyatroya dayanması ve bu durumun tam tersi de, özellikle de, yoğunluk ve kırılganlık içerir. Burada, mani-

festö tiyatrosunun, yalnızca, tiyatrodâ sahnelenebilecek bir manifestonun aşırı bir şekildeki ayrımlaştırılması olsa da, bu tiyatronun böylesi bir sahnelemeyi, ancak, rastgele bir şiddet eylemi olarak kurabileceğine dair sınırsal bir durum ile karşılaşırız. Sahnelenebilirlik ve teatrallik, Solanas'ın durumu için, birbirlerinden, ancak, bu kadar ayrılabilirler ve ancak, böylesi bir belirlilik sayesinde tekrar bir arada tutulabilirler.

Solanas, herkesten uzaktaydı fakat yalnız değildi. Etrafı, farklı gündemlere ve programlara, dillere ve manifestolara sahip sayısız gruplar ve birlikler tarafından, Greenwich'te ve başka yerlerde sarılmıştı. Manifesto yazımının bu ikinci dalgasının türdeş olmayan doğası, niceliksel bir analizi ya da incelemeyi imkânsız kılar. Çok sayıdaki küçük grup, manifestolar ve açıklamalar yayınladılar, çok fazla sayıda ütopya oluşturulmuştu, çok fazla sayıda program tasarlanmıştı ve bunlardan çok fazla sayıda olanı, anında, çoğalabilirdi. 1971 yılında, altmışlı yıllardaki manifestolar, el yazmaları, broşürler ve açıklamalar oluştukları gibi yok oluyorlardı ve bunları bir seçme içerisinde toplamaya karar verdiler; bunun, Tzara'nın Dadaist manifestoları toplamasının ya da Huidobro'nun kreasyonist olanlarını toplamasının 68'li bir sürümü olduğu düşünülebilir. Ortaya çıkan sonuç, sitüasyonistler ve Weathermen'deki Yaşayan Tiyatro'ya kadar uzanan BAMN (*By Any Means Necessary – Her Açıdan Gerekli*): *Kaçaklar Manifestosu ve Efemeridler 1965-1970* başlıklı Malcolm X sloganından sonra adlandırılmış olunan muazzam bir seçmeydi.

Gerçekten ancak bir sene sonra, 1971 yılında yayınlanarak, olan olayların aciliyetini korumaya çalışıyor olsa da, bu editöryel proje, muhafaza ediciydi. Açış cümlesinde, iki editör de şöyle der:

Son altı senenin toplumsal çılgınlığı içerisindeki belirli bir anda, bu kitabın bir parçasını, elinizde tutuyor olabilirsiniz. Muhtemelen, okudunuz ya da bakıyorsunuz ve onu görmek, ancak, o ana ait bir şeydir, onu, sokaklarınızı dolduran büyük kâğıt okyanusuna eklemlediniz. Ya da muhtemelen, ağaca çivilenmiş olarak ve “şu anda görüyorsunuz şu anda görmüyorsunuz” tarzı bir gazete ya da haber kâğıdında yayınlanmış uçan bir poster olarak gözünüze takıldı...

Bu kitap, ikinci bir defa, bir keresinde yok olmuş olan ama artık kapaklarla mumyalanmış olan kâğıdın belirli parçalarını, size sunmak için yapılan bir çabadır (12).

Sokağın tehlikesi ve aciliyeti içerisinde kitap halinde “mumyalanmış” bir şekilde korunma altına alınmasına kadar, bu ikinci-dalga manifestolar, “ikinci defa” için yayınlandılar, bunun anlamı, aynı zamanda da seçmenin “doğası gereği, tamamlanmamış ve güncelliğini yitirmiş” olduğudur (13). Kısa ömürlü olanı mumyalamak, bir zamanlar aciliyet içinde olanı arşivlemek, bütün seçmelerin gerekli olan işlevidir fakat manifestoya atfedilmiş olan bir seçme, bu gerekliliği, büyük bir pişmanlıkla ele alır. Aynı zamanda da, editörler, bu manifestoların orijinal bağlamını devrimci bir mit olarak nitelerler. Salvador Dalí tarafından yazılan “Benim Kültürel Devrimim” üzerine yapılan bir açıklamada, bu seçmenin, bu seçme içine konulmadan önce “Paris’teki barikatların arkasında toplanmış” olduğunu söyler (130). Fakat Dalí’nin el yazması, kendisini özellikle de, bu barikatların arkasındaki romantizmden uzak tutmaya çalışmıştır: “En hoş ve en etkin kültürel devrimler, barikatlar olmadan ya-

pılanlardırlar.” Editörlerin barikat fantezisine, başka birçok manifestoda da rastlanılabılır: Kendi isminde yer alan bir eylemin izi olma arzusu. Manifestoyu “mumyalamak” gerekli bir şekilde geç kalmış ve “güncelliğini yitirmiş” olan bir kurtarma operasyonuyken -çatışmadan sonra sokakları temizlemeye ait eylemin bir parçası olarak- bu barikat fantezisi, manifestonun en gizli isteğini, yani, silahın kendisi haline gelme arzusunu yerine getirir: “[Bu kitabın bir kısmı] bir tuğlaya sarılmış olarak ve oluşturulmuş olan bir pencerede otururken başınızın üzerinden vızıldayarak geçebilir” (12). Dolayısıyla, “kültürel” olan bir manifesto, açık bir şekilde, kültürel bir şiddete, “en hoş ve en etkin” devrime, sokak çatışmasının gerçeklerine dönüştürülmüştür.

Bütün yirminci yüzyıl avangardları, bir anlamda siyasiydiler ve hepsi, ister Rus gelecekçiliğindeki, gerçeküstücülükteki ve Berlin Dadasında olduğu gibi sosyalist bir devrim olsun, isterse İtalyan gelecekçiliği ve İngiliz Vortisizmdeki gibi faşist bir devrim olsun, toplumsal devrimin belirli bir kavramlaşmasına yönelmiştiler. Fakat ikincidalga manifestoları, siyasi müdahale yapmaya daha fazla yönelmiş durumdaydılar. Breton ve Trotsky’nin deneyip de başarısızlığa uğradıkları sanatsal avangard ile devrimci siyasetin nasıl ilişkilendirileceği sorusuna ve sanatsal manifestonun, siyasi olanla ve yeni avangardın, yeni Marxism ile nasıl ilişkilendirileceği sorusuna yanıt bulmak, altmışlı yılların avangardının temel görevi haline geldi.

Atlantik’in her iki yakasında da, siyasi ayaklanma için gerekli olan önemli bir yöntem, Kara Panterler’in uyguladıkları olardı. Aynı zamanda da, BAMN’de toparlanmış olan ama her tarafa da dağıtılan manifestoları, manifestonun Amerikan ön tarihini, yani, Panterlerin, kelime kelime yazdıkları programlarının (1967) onuncu ilkesi olarak yeniden ürettikleri Bağımsızlık Bildirgesi’ni çağırıştırır. Seneca Şela-

leleri kongresinde, Bildirge'nin oy kullanma hakkından yana olan bir metin olarak yeniden yazılmasını sağlayan Panterler, bu stratejiyi on dokuzuncu yüzyıldaki kadınların oy kullanma hakkı hareketinden ödünç almışlardı. *Manifesto*'nun etkisi, Amerika kıtalarında, Avrupa'da olduğundan daha fazla bir şekilde bağımsızlık bildirgeleriyle birleşti ama çoğu zaman da, onunla yapıyor olduğu bir yarış içerisindeydi.

Panterlerin, Avrupa'daki en büyük savunucularından bir tanesi hırsızlıktan-dönme-yazar olan Jean Genet idi. Ünsüz bir roman yazarlığından, çok ünlü bir oyun yazarlığına geçen Genet, bir grup Filistinli özgürlük savaşçısı ve Panterler ile birlikte yaşayarak hayatının geç dönemlerinde siyasi bir aktivist haline gelmişti. Ölümünden çok kısa bir süre önce, Genet, bu deneyimleri, devrim ve tiyatro arasında muhteşem bir düşünüş biçimi sunan ve en sonuncu eseri olan *Aşk Mahkûmu* [Prisoner of Love] olarak yayınladı: "On İlke'de de belirttikleri üzere, Panterlerin talepleri, hem oldukça basit hem de oldukça çelişkilerle dolu. Yapılması gerekiyormuş gibi görünenden çok farklı bir şekilde yapılması gereken şeyin arkasındaki bir paravan gibiler."³⁹⁴ Bir paravan olarak manifesto -Genet'nin en ünlü oyunlarından bir tanesinin adı *Paravanlar*'dır- manifestonun teatrallliği adına bir figür oluşturur, aynı zamanda da, siyasi çatışmanın oluşmasını gerçekleştiren şeyi de ortaya koyar. Teatrallik ve devrim arasındaki bir ilişki, Genet'nin analizinin merkezi haline gelir:

Beyazlar, Panterler'in silahlarından, siyah deri ceketlerinden, devrimci saç şekillerinden, kelimelerinden ve hatta nazik ama tehditkâr ses tonlarından korkuyorlar -bu da, zaten, Panterler'in istedikleri şey. Dramatik

394 Jean Genet, *Prisoner of Love*, Fransızcadan çeviri Barbara Bray, önsöz Ahdaf Soueif (New York: New York Review of Books, 2003), 98.

bir görüntü yaratmak için büyük bir titizlikle çalıştılar. Görüntü hem bir trajediyi sahnelemek hem de mühürlemek için yaratılmış olan bir tiyatroydu- biraz kendileri için, biraz da, Beyazlar için hafif acı bir trajedi... Ve bunu başardılar. Teatral görüntü, gerçek ölümlerle desteklendi. Panterler, biraz ateş talimi yaptılar ve silahlarının açıkça görüntülenebilmesi polislerin de ateş açmalarını sağladı (97).

Her ne kadar, devrim tiyatrosu, “gerçek ölümlerle destekleniyor olsa da,” Genet, uyarlanmış olunan teatral görüntüyü, bunun tam karşısına konulan gerçek eylemi ya da başka bir tanesinin gerçekleştirilmesini anlayamaz. Bu ikisi, silahlı bir Panter’in “sağlam görüntüsü” gerçek bir kurşunla vurulmasına yol açtığı oranda, birbirini içerisine geçirler. Silahının da ait olduğu devrimcinin kostümü, görüntü, oyun ve devrim üzerine yapılan savaşın başlı başına bir silahı haline gelir. Genet’nin tanımlamaları, sahnelenebilir eylemi ve teatral pozu birbirini içerisine sokar. Aslında, Genet’den başka hiç kimse, Panterler’in teatral gerçekliğine, etraftaki devrimci savaşın zorluğuna ve sahnede görünen ırkın yapmacıklığına, kendisini bu denli adamamıştı. Sonuç itibariyle, ‘68’li birçok grup ve oluşum, çok az etki sahibi olmakla suçlanırlarken, Panterler, Amerika’da ırka ait bir söylemi değiştirebilme yetkisine sahip olan oldukça etkili, örgütlü ve disiplinli bir gruptular. Nevi şahsına münhasır ve hayalperest çağdaşlarının aksine, teatrallığın terimleriyle okunabiliyor olmaları, tiyatro ve sahnelenebilir eylemin, tiyatronun ve devrimin birbirleriyle ne kadar yakın bir ilişki içerisinde olduğunu ispatlar.

13.

DEBORD'UN GÖSTERİ KARŞITI TOPLUMU

Genet, *BAMN*'da bahsedilen ikinci-dalga grupların hepsini, analizleri, devrim ve tiyatronun birleştikleri noktayı hedefleyen bir tek grup altında birleştirdi: Sitüasyonistler. Doğal olarak onlar da, Fransa'da, Panterlere en çok destek veren grup içerisinde yer alıyorlardı.³⁹⁵ Sitüasyonistler, CoBrA (Danimarka, Belçika, Hollanda), Enternasyonal Lettristler (Fransa) ve Hayalci Bauhauscular (İtalya) dâhil olmak üzere 1950'li yıllardaki neo-avangard çeşitliliklerinden doğmuşlardı. Ellili yıllardan erken yetmişli yıllara kadar, kendilerini, üniversitelerin ve fabrikaların işgal edilme hareketlerine katılarak ve bu işgalleri savunarak tanımladılar. Birçok avangard hareketin olduğu gibi, tamamen Fransız olmasına rağmen, sitüasyonizm de, Paris'te doğmuştu. Önemli üyeleri, Hollanda, İskandinavya, İtalya, Romanya ve Tunus'tan ve özellikle de İngiltere ve Amerika gibi diğer başka ülkelerde oluşmuş olan küçük grupların içerisinde geldiler. Eylemlerinin kendisinden daha da enternasyonal olan şey, ilgi alanlarının eriştikleri uzamdı. Sitüasyonistler, Cezayir Savaşı, Los Angeles'taki Watts ayaklanmaları, Vietnam Savaşı ve Alabama'daki linç olayları, Berlin'deki kentsel fakirlik ve Paris'teki öğrenci hayatı hakkında yazılar yazdılar. '68 Mayıs'ı ünlendikleri dönem olduğu kadar yok oldukları bir zamandı da. Yeni bir devrime, yeni bir avangard eylemi yapıştırmaya çalışarak, öğrenci ayaklanmalarının, zaferlerini ve başarısızlıklarını kaldıramadılar ve erken yetmişli yıllarda ortadan yok oldular. Buna rağmen, İnzibat Subayları, Yippiler, Weathermen, Kara Panterler, Duvara Karşı / Aşağılık Herif

395 Genet, *Prisoner of Love*, 133.

(tutuklanışından sonra, onun adına bir sokak gerilla savaşı örgütleyen ve bir dönem Solanas'ın erkek arkadaşı olan kişi de Duvara Karşı/Aşağılık Herif grubunun bir üyesiydi) ve Sex Pistols'lara kadar uzanan, Avrupa ve Amerika'daki birçok direniş hareketleri üzerinde izlerini bıraktılar.³⁹⁶

Fakat sitüasyonistlerin önemi, manifestonun iki başlıca akımını, yani, komünist manifestoyu ve avangard manifestoyu, yeni bir bağlamda, bir araya getirme çabası olarak başka gruplar üzerinde kurdukları etkilerden kaynaklanmaz. Gündelik hayatın Marxist filozofu olan Henri Lefebvre'den etkilenen sitüasyonistler, kapitalizmin en yeni ve en aracılı halinin bir eleştirisine dayanan kültürel bir devrim yapmaya çalıştılar. Bu hali tanımlamak için, tanımı, Debord'un *Gösteri Toplumu*'ndaki [*Society of Spectacle*] (1967) en gelişmiş ve en etkili teorik uygulaması açıklanan "gösteri" kelimesini kullandılar. "Gösteri" terimi, yalnızca, savaş sonrası Batı kapitalizminin içerisinde bulunduğu araçlarını değil, topyekûn bütün ideolojisini de -televizyon, reklam, meta fetişizmi, üstyapı, gelişmiş kapitalizmin bütün yanıltıcı görüntüsü de- açıklar. Kısa bir süre sonra, Debord, Althusser'in ideolojik devlet araçları olarak tanımlayacağı şeyi önceden belirlemişti.³⁹⁷ Herbert'in *Tek-Boyutlu Adam* [*One-Dimensional Man*] (1964) kitabıyla birlikte, *Gösteri Toplumu*, Fransa'daki, 68 Mayıs'ı ve başka her yerde olan ayaklanmalar için temel teorik bir metin haline geldi - *L'Espresso*,

396 Uluslararası bağlantılar ve yazışmalar, *BAMN*'da metne dökülmüştür.

397 Louis Althusser, "Ideology and Ideological State Apparatus (Notes towards an Investigation)," *Lenin and Philosophy and Other Essays*, çev. Ben Brewster (New York: Monthly Review Press, 1971), 127-86. Debord'un anladığı şekilde gösterinin tarihsel olarak ortaya çıkması bir tartışma konusu olarak kalır. Jonathan Crary, "Spectacle, Attention, Counter-Memory" *October* 50 (Fall 1989): 97-107'de, bu durumu, yirmili yılların sonlarına doğru senkronize sesin bulunması ve televizyonun ilk defa ortaya çıkmasına bağlarken, T.J.Clark, *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1984) bu durumu, 1870'li yıllara kadar götürür.

bu metni, yeni neslin “manifestosu” olarak niteledi.³⁹⁸

Halen Fransa’da çağırıldıkları adlarıyla, birçok 68’li gibi, sitüasyonistler de, kendilerinin Marxist geleneğin birer parçası olduklarını düşündüler, fakat Ortodoks Marxizm’i ne içerik olarak ne de şekil olarak kabul etmediler. Daha detaylı bir şekilde söyleyecek olursak, *Manifesto*’yu devrimci yazının bir türü ve otoriter bir açıklaması ve kökeni olarak kabul etmediler. Hem açıklamalarının, hem de iddiaların yeniden gözden geçirilmesi, güncellenmesi ve değiştirilmesi gerekiyordu. Bu amaç için, komünist manifestoyu ve avangard manifestoyu birbirine eklemlenmek adına en kapsamlı çabayı gösterdiler. Emin olunmalıdır ki, avangard manifesto, hiçbir zaman sosyalist gelenekten dışarı atılmamıştır. Her ne kadar, Berlin Dada ve gerçeküstücülük gibi bazı avangard hareketler, kendilerini komünist partilerle ilişkilendirmiş olsalar da, yazınları, hiçbir zaman, Marxist teori geleneği içerisinde yer almadı. Manifestonun iki geleneği ile karşılaşmak ve bu karşılaşmadan üçüncü yeni bir gelenek çıkartmak için şimdiye kadar hiçbir zaman denenmemiş bir çaba sergilediler.

Manifestonun, sitüasyonistler tarafından geliştirilmiş olunan belirli bir şeklini ortaya çıkartmak için, manifestolarını, hem geleneksel komünist manifestolardan hem de tarihsel avangard manifestolardan ayırmak gerekir. Sitüasyonistlerin, *Komünist Manifesto*’yu kabul etmemeleri gibi, kendileri de, çeşitli avangard manifestolarını kabul etmediler. Tarihsel avangard meta manifestoya karşı olan sitüasyonistlerin, manifesto kullanımları, daha sınırlandırılmış, hesaplanmış ve ciddiye. Ve Breton’un benzer bir şekilde sınırlı olan manifestoları gibi, onlarınki de, daha az ortada dolanan, daha gizli ve dolaylı anlatan ve siyasi müdahale yapmak adına daha açık bir amaç güden bir yapıya

398 *L’Espresso*, December 15, 1968, *Situationist International Anthology*, ed. ve çev. Ken Knaab (Berkeley: Bureau of Public Secrets, 1981), 384.den alınmıştır.

sahiptiler. Bu sınırlandırmanın ötesinde, hiçbir zaman, temel ve otoriter bir “Sitüasyonist Manifesto” yazmadılar. Ancak bu sorudan vazgeçtikleri zaman, böylesi sentezci bir manifesto yazma fikrini, İtalyan Şubesi’nin üyesi olan Paolo Salvadori ortaya attı. Henüz yayınlanmamış, fakat dağıtımı yapılmış olan bir metnin de, böyle bir manifestonun, rastgele bir şekilde bir ‘manifesto’ olarak adlandırılacak “bir kitap ya da bir makale” (mesela, “Bütün Ülkelerin Devrimcilerine” gibi) olmaması üzerine uyarıda bulundu.³⁹⁹ Böyle bir manifestonun, Marxizmin tam teşekküllü bir şekilde yeniden gözden geçirilişini ele alması gerektiğini açıkladı.

Salvadori’nin önerisi göz önünde bulundurulmadı, çünkü açık bir şekilde fuzuliydi: Sitüasyonistler, kısa metinlerden, 221 sayısıyla numaralandırılmış paragrafları, avangard manifestolarının eşit sayıdaki kurşunlarını ve *Manifesto*’yu, teorik bir esinleniş ve tarihsel bir süpürüş ile çarpan *Gösteri Toplumu* gibi daha uzun incelemelere kadar bir metinler dizgisi içerisinde yeniden ve yeniden yazdılar. Her ne kadar, avangard manifestolarının daha oyunbaz aşırılıklarını reddetmiş olsalar da, tarihsel avangardın saygısızlığını kullandılar: Daha Ortodoks Marxistlerden farklı olarak, *Manifesto*’yu tamamlamak veya yerine geçmek, dolaşısıyla da, otoritesine meydan okumak hakkında hiçbir endişeleri yoktu. Aslında, anladılar ki bu anlayış, Salvadori’nin önerisinde de mevcuttur, yeni bir manifestonun, *Manifesto*’nun yerine geçmesi ve onunla açık bir şekilde yarışması gerekecekti. Tarihsel avangardın sayısız ve yaratıcı manifestosu, onları, kendi özel manifesto yazın şeklini icat etmeleri için cesaretlendirdi.

Fakat sitüasyonistlerin, tarihsel avangarddan çıkarttıkları en büyük ders, yirminci yüzyıl boyunca, *Manifesto*’nun en çok göz ardı edilen yönünü, yani, şeklini ve dilini vurgulamak

^{399b}Situationist International Anthology, 358.

zorunda olduklarıydı. *Manifesto*'nun içeriğinin güncellenmesi mi yoksa değiştirilmeden bırakılması mı gerektiği hakkında sosyalist gelenek, çok uzun bir tartışma süreci harcadı, fakat bu gelenek, *Manifesto*'nun dili ve şekli için aynı şeyi yapmaktan vazgeçti (benzer bir şekilde, avangard da, *Manifesto*'nun şekli üzerinde çok vakit harcarken, içeriği hakkında çok az şeye dokunmuştu). Dolayısıyla, Sitüasyonistler, kendi enerjilerini, manifestonun şeklini yeniden tanımlamak ve sadeleştirmek için harcadılar.

Manifesto reformlarını açıklamak için oldukça sıklıkla kullandıkları kelime, Marx'ın, devrimin yeni bir "şiir" için yaptığı çağrıdan başkası değildi. Aslında, sitüasyonistler, benim çalışmamda da var olan dilin bir eylemini ve teorisini türetmeye çalıştılar: Manifesto, devrimin şiir olduğu ölçüde, o şiirin devrimci bir teorisini de talep eder. Sitüasyonistler, "şiirin" devriminin ve daha genel olarak da dilinin, sosyal dünyanın devrimi ile kol kola gitmesi gerektiğini biliyorlardı: "İnsanlar, çalışmayı sürdürdükleri sürece, kelimeler de durmayacaktırlar."⁴⁰⁰ Fakat bu eşitlik, diğer yöne doğru da çalışmaya devam eder. Mesela, Sovyetler Birliği'nde olduğu gibi, bürokrasinin dilinin el değmemiş bir şekilde kaldığı bir devrim, eksik kalmış demektir. Dolayısıyla, dilin kendisinin devrimin temel konusunu oluşturması gerekir: "Eski dünyanın eleştirisi, bu dünyanın diline ve aynı zamanda da, bu dünyanın kendisine karşı elde edilmiştir" (462). Yeni bir manifestonun, devrimin yeni bir şiiri içerisinden, dolayısıyla da, dilin devrimci bir teorisi içerisinden doğması gerekir.

Devrimin bu anlamdaki bir "şiiri"nden bahsetmek, sitüasyonistlerin de fark ettikleri gibi, lirik şiir ile çok az bir ilişkiye sahiptir. "S.I.[Sitüasyonist Enternasyonal] için her

400 *Internationale Situationniste*, toparlanmış sürüm, ed. Patrick Mosconi (Paris: Libraririe Arthème Fayard, 1997), 467. Sitüasyonist metinlerden yapılan bütün alıntılar, aksi belirtilmediği sürece, bu sürümdendirler.

şey, bu gün şiir olmadan olabilen şiir için gereklidir" (327). Aslında, "şiir," dilin yapısızlaştırılması ve yeniden yapılması zorluğunu gösterdi. Böylesi bir yeniden yapıma ve yapısızlaştırma eylemi, Nietzsche'yi ve Foucault'yu hatırlatan bir dilin eleştirisi üzerine kurulmuştur. "Kelimelerin, gücün kendisi ile iç içe olduklarını" (325) fark eden sitüasyonistler, dilin bir baskı aracı haline gelmiş olduğunu da iddia ettiler. Böylece, kelimeler, sanki birer "kimlik kartları" gibi kullanan bürokratların elinde birer oyuncak haline dönüştü (325). Bunun anlamı, dili kontrol edenin, insanların kendisini kontrol edeceği değil, onu kullandığımız şekliyle dilin kendisinin de, birinci ve ikinci dünyadaki bürokratik güçlerin düzeni ve sabitliği sağlayan güçleri için çalıştığını gösterir.

Dil, devletin elinde oyuncak haline gelir, ama aynı zamanda da, devlete karşı çevrilebilir ve üzerinde yeniden bir iddia yaratılabilir. Bu yöndeki bazı öneriler, ütöpikti. Mesela, Mustapha Khayati, "bilgiyi çözebilecek ve ideolojik örtüyü kaldırabilecek bir makine çeşidi" (467) olan bir sözlük düşledi. Fakat diğer projeler ve eylemler, sitüasyonistlerin, dilin içerisindeki direniş anlarından avantaj sağlamak üzere "kelimeleri, uçmanın, açık direnişinin içsel teslimiyeti" (325) olarak tanımlamaları daha makul ve üretkendi. Sitüasyonistlere göre, bu durum, mesela, dilin "kendi zenginliğini yeniden kazanan ve kendi işaretlerini kıran, aynı zamanda da, kelimeleri, müziği, çılgınlıkları, ifadeleri, resmi, matematiği, gerçekleri yeniden elde etmesi"ne (327) yardım ederken, açık bir şekilde de, Artaudcu gibi görünüyordu. Sitüasyonistlere göre, dilin içerisinde "modern bir yazın [écriture moderne]" (325) ve "dil içerisindeki devrimci ana" (326) pençe vurabilecek ve dili devlete, düzene ve kontrole karşı duran bir eğilime yöneltebilecek bir "şiir" mevcuttu. Nihai olarak, "bütün devrimler, şiirin kendisinden, şiirin gücü içerisinde doğmuşlardı" (328) diye bir sonuca

varmıştı. Dil ve güç arasındaki işbirliğine dikkat çekerek, dil ve ideoloji, dil ve kapitalizm arasındaki ilişki de benzer bir araştırma konusunu oluşturuyordu ve sitüasyonistler, böyle bir analize yatırım yapmış olduklarına dair iddiada bulunamamışlardı. Fakat bu analizi sonuna kadar götürmek ve devrimin şiirinin, şiirin devrimi içerisinde doğacağının fark edilmesine dayanan yeni bir teori ve bir yazın eylemi yaratmak için gerekli olan bir çıkış noktası olarak kullanmak istiyorlardı.

Devrimin şiirini yaratmak için şiirin devrimini başlatmak, *Tel Quel* dergisi çevirisinde toparlanmış olan yazarlar ve teorisyenler ve özellikle de *Şiirsel Dil Devrimi* [*The Revolution of Poetic Language*] kitabını yazan Julia Kristeva tarafından da yapılmaya çalışılmıştı.⁴⁰¹ Kristeva, bu kitapta, dilin analizine, Marxist bir kelime hazinesi katar ve Marxist bir anlamdaki metalar ve ürünler olarak sabit isimleri ve terimleri gözden geçirmeye çalışır: Kelimelerin, kendilerini üreten gücü saklamaları gibi, metalar da, kendilerinin üretimine katkıda bulunan sosyal ilişkileri saklarlar. *Tel Quel* dergisinin ve sitüasyonistlerin, “modern bir yazı [écriture moderne]”yı devrimin şiirine ekleme çabalarından ve birbirlerine karşı göstermiş oldukları ilgilerinden hiçbir zaman bahsetmemelerinin ve bunları, asla fark etmemiş olmalarının altının çizilmesi gerekir. *Tel Quel*, altmışlı yılların sonlarında, kendisini, siyasi bir avangard dergi olarak sunduğu zaman bile neden *Tel Quel*’in ve temel sitüasyonist dergilerin, birbirleriyle hiçbir alaka kurmak istemediklerinin sorgulanması, Parisli avangard sosyolojisinin daha derin bir analizini gerektirir. *Tel Quel* ve diğerleri arasındaki apaçık benzerliklerden oldukça nadir bir şekilde bahseden sitüasyonist akademisyenlerin de belirttikleri gibi, oluşa-

401 Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique. L'avangard à la fin du XIX. Siècle: Lautréamont et Mallarmé* (Paris: Éditions du Seuil, 1974).

mamış olan bu ilişkinin büyük ölçüdeki sebebi, yapmış oldukları eleştirinin kendisidir. Yapısalcılık sonrasının “tutucu” doğası hakkındaki klişeler bir yandan ve göz ardı edici aktivizmin dil hakkındaki naif tavrı diğer bir yandan, aradaki bu kesiğin oluşmasının başlıca etkenleriydiler. Paris’teki rekabet ve bizim eleştirel geleneğimizin birbirinden ayrı tuttuğu şeyin, artık, bir araya getirilmesinin ve her ikisinin de, devrimin ve şiirsel bir dilin birleşmesi için gösterdikleri çabanın, ortak amaçları adına birbirlerini tamamlıyor olarak görülmeleri gerekiyor.

Güç ile lekelenmiş güce karşı duran bir dil yaratmak, devletin aracını devlete karşı çevirmek adına, sitüasyonistler tarafından mükemmelleştirilen ve geliştirilen özel teknik, *saptırma* [*detournement*] idi. Saptırma, her şeyin kendi bağlamından çıkartılabilineceğine, çevrilebilineceğine ve yeni kullanımlara konulabilineceğine dair bir inanç olarak eski materyalin yeni amaçlar için kullanılmasını amaçlıyordu.⁴⁰² Gösterinin, *Manifesto*’nun var olan yasal durumlaştırılmaları olarak kendilerini tanımlayan topluluklar da dâhil olmak üzere, her şeyi süzdüğünü düşünen sitüasyonistler, gösteri tarafından lekelenmemiş bir ayaklanma tekniğini, toplumun bir küresini, bir açıklama şeklini bulamayacaklarını iyi biliyorlardı. Fakat gösterinin, aynı an içerisinde, birden çok yerde var olabilme yeteneği, direniş için gerekli olan bütün umutlardan vazgeçmelerine değil, bu aynı an içerisinde her yerde olabilme durumunu bir çıkış noktası olarak ele alabilecek yeni stratejiler yaratmalarına sebep oldu. Saptırma, gösterinin ürünlerini, kendilerine karşı çevirebilme stratejisidir. Her şey gösterinin bir parçası olduğuna göre, direniş, ancak, gösterinin ideolojisinin, hem açığa çıktığı hem de meydan okunduğu bir şekil içerisinde, onları yeniden 402 “Saptırma” kelimesinin birçok anlamından bir tanesi de, uçak kaçırma ve küçük yaştakileri yoldan çıkartmadır.

tanımlayarak, yeniden düzenleyerek, yerlerini değiştirerek, saptırarak, kendi ürünleri aracılığıyla, gösterinin kendisini hedef aldıkları bir şekle bürünebilirdi.

Saptırma işlemi, gösteriye ve aynı zamanda da, gösteri tarafından kullanıldığı ölçüde dilin kendisine de uygulanıyordu. Ancak, gösteri, dile saldırıldığı ölçüde, gerçek bir devrimci strateji olabilirdi: “Hâkim dilin eleştirisi, saptırılması, yeni devrimci teorinin kalıcı bir eylemi haline gelecektir” (462). Hem bu eylem, hem de bu teori, yeni bir manifesto aracılığıyla bir araya getirilmiştiler. Burada da, sitüasyonistler, tarihsel avangardın içindeki bir gelişmeyi en aşırı ucuna kadar taşıdılar. Geçmişe dönük bir şekilde, Tzara’nın, Lewis’in, Breton’un ve Artaud’nun, manifestoyu hep birlikte saptırmaya çalıştıklarını, yalnızca, Debord’un, bu tekniği açık bir öğreti haline soktuğunu görüyoruz.

Saptırmayı tanımlamanın başka bir yöntemi de, onu, dile uygulanabilinecek diyalektik bir yaklaşım olarak algılamaktır. Marx’ın, Endüstrileşme güçlerinden bağımsız dünyaların hayalini kuran ütopyacı sosyalistleri takip etmemesi gibi, sitüasyonistler de, gösteri tarafından doku-nulmamış saf ve orijinal bir dilin var olabileceği konusunda umutlanmadılar ve Marx’ın, endüstrileşmenin merkezine devrimci bir potansiyel yerleştirmeye çalışması gibi, sitüasyonistler de, bu dili, devlet tarafından kullanılan dilin içerisinde bulmaya çalıştılar: “Konuşma (ve düşünme) uzmanının, evcilleştirilmiş ve mirası ele alınmış dilin... yeniden yerleştirilmesi, genel olarak, Marx tarafından eyleme sokulan ve Lautréamont tarafından sistemleştirilen ve S.I.’lerin bütün dünya için kullanılabilir hale getirdikleri saptırma için yeterli olabilecek olan ifadesini, dilin devrimci hücreleri içerisinde bulabilecekti” (463). Bu yolla, saptırma, Marx tarafından yerleştirilmiş bir eylemdi.

Buna rağmen, sitüasyonistler, saptırmayı, o ünlü,

devrimin “şii” imza cümlesi de dâhil olmak üzere Marx’ın bütün yazılarına uyguladılar. Dolayısıyla, sitüasyonist metinlerin birçoğunda, bu cümlenin parçalanmış şeklini bulmak mümkündür. Marx’ın *Onsekizinci Burimiyer*’inden alınmış olunan o ünlü cümlesine, yalnızca, anahtar kelime olarak “gündelik” kelimesini eklemleyerek onu göreceli olarak isabetli bir sürüm haline şu şekilde getirirler: “Gündelik hayatın devrimi, kendi şiiğini geçmişten değil, ancak gelecekte alabilir.”⁴⁰³⁹ (202) Başka bir metinde de, şunu, okuruz: “Gelecek devrimler, kendilerini anlamakla uğraşırlar. Tamamen kendilerine ait bir dil geliştirmeleri ve kendileri için hazırlanmış olunan iyileştirmeler için kendilerini savunmak zorundadırlar” (460). Ve başka bir metinde de, “gelecek devrimler, kendilerine özgü olan dillerini geliştirmek zorundadırlar” (467) iddiasına rastlarız. Başka hiç kimsede olmadığı gibi sitüasyonistlerin metinleri de, devrimin şiiğini oluşturmak olarak tanımlanabilinecek olan böylesi bir meydan okumayı ele alırlar ve böylece, Marx’ın kendileri için koymuş olduğu görevi devam ettirirler ve Marx’ın yeniden dönüştürülen alıntılarını kullanmaları, hem Marx’a olan sorumluluklarını hem de yeni bir şii, yeni bir manifesto, yeni bir devrim için geçmiş kullanma -saptırma- umutlarının çeşitli anlarını oluşturur.

SANATIN SAPMASI

Debord’un saptırma eyleminin hedeflediği metinlerden bir tanesi manifesto iken, diğeri de, avangard sanat da dâhil olmak üzere sanatın kendisiydi. Altmışlı yılların yeni avangardı ile ilişki içerisinde olan diğeri kişilikler gibi,

403 *Internationale Situationniste*, toparlanmış sürüm (Paris: Librairie Arthème Fayard, 1997), 202. Sitüasyonistlerden yapılan bütün alıntılar, dergilerinin bu sürümündendirler. Aksi belirtilmediği takdirde, bütün çeviriler bana aittir.

Debord da, gösteriyi rahatsız etmenin ötesinde, en rahatsız edici ve deneysel avangard sanatı, sanat müzayedeleri, müzeleri ve akademi dünyasını içerisine sokarak, rahat bir yer edinerek gösterinin bir parçası haline geldi. Daha da fazla bir şekilde, gösterinin kendisi, reklam ve pazarlama dünyası içerisinde rahat bir şekilde kullanarak avangard tekniklerinin birçoğunu içeren bir tavır sergiledi. Avangardın “ideolojik karmaşası”nı (36) ve başarısızlığını fark ederek, kendilerini birçok avangarddan ayrı tutan radikal bir sonuca vardı: Sanatın nasıl yapılacağını topyekûn olarak tanımlamak. Aslında, kendilerini, “sitüasyon” olarak tanımladıkları karşı-sanata ithaf ettiler. Karşı-sanat fikri, Dadaizm’den beri avangardın bir parçası olmuştu.⁴⁰⁴ Fakat manifesto şekli içinde de, sanatın üretimini sorgulamak hakkında birçok kişiden daha da ileriye gidebilme cesaretini gösterdiler. Bu amaç uğruna, gösterinin eleştirel bir teorisini yaptılar: Yalnızca, gösterinin eleştirel teorisinin ait olan araçlar sayesinde, karşı-sanatı, gösterinin kurnazlığı ile özümsemek durumdan uzak durabileceklerdi.⁴⁰⁵ Fakat stratejilerinin göreceli başarısı için önemli olan asıl şey, bu teorik öngörü değil, buradan çıkarttıkları pratik sonuçu: Sanat eylemini, teoriye ait olan ikinci bir eylemle karşılaştırmak. Ortaya çıkan sonuç, her ne kadar, teoriyi, daha ilgisiz olmaktan alıkoyacak olan sanatın mülkleştirilmesinden uzaklaştırmaya çalışıyor olsalar da, sanatın ve teorinin birleşimiydi.

Karşı-sanat ve teorinin bu şekildeki bir birleşimini elde etmek için gerekli olan şey oldukça pahalıydı: Böyle bir birleştirme, yalnızca, gösterinin en kurnaz şekildeki baştan çıkarıcılığına karşı direniş geliştirmek zorunda değildi, aynı zamanda da, gündelik hayatın dönüşümünü kısmen etkile-

404 Bakınız Ursula Meyer, “The Eruption of Anti-Art,” *Idea Art: A Critical Anthology*, ed. Gregory Battcock (New York: Dutton, 1993), 116-34.

405 Richter, *Kunst und Antikunst*.

mek ya da ona karşı bir ifade de oluşturmak zorundaydı. Kendi ütöpik heyecanları ve esinlenişlerinin ötesinde, sitüasyonistler, toplumun dönüştürülmesi hakkında şanslı değillerdi. Marx'tan, kendi dünyalarını, devrim öncesi olarak tanımlamayı öğrendiler ve bu tanım içerisinde ima edilen devrimci ufkun anlamı, gündelik hayatın, yabancılaşmanın sonunun, topyekûn dönüşümünün ya da kullanmayı tercih ettikleri tabirle "ayrışım"ın, ancak, tam teşekküllü toplumsal bir devrimden sonra mümkün olduğuydu.

Buna rağmen, sitüasyonistler, bir devrim tarafından elde edilebilecek topyekûn bir dönüşümü hazırlayan ve bunu umut eden ayrımsızlığın ve yabancılaşmasızlığın ceplerini yaratabilme imkânının var olabileceğini umdular. Geçici olan şey, bu yabancılaşmamış totallik için kullanılan terim, gruba ismini veren kelimeydi: Sitüasyon. Sanat eserine başka bir seçenek sunabilecek olan şey, sitüasyonun kendisiydi: "Sitüasyon, sanat eserinin karşıtı olarak algılanmıştır" (75). Karşıtlığın buradaki anlamı, yerinden etmektir: Avangard sanatın oybirliğine karşı çıkmasının başarısızlığından sonra, yepyeni ve tamamen farklı olan bir şeyin, onun yerini alması gerekir ve bu yeni eylem sitüasyonların yaratılmalarıdır. Her ne kadar, sitüasyonistlerin yaratılmaları, sanat eserinin "tersi" olması gerekiyor olsa da, özellikle de, sitüasyonistler, bir şekilde, tamamen, her şeyi kapsayan bir totaliteden esinlenen sanat olarak çeşitli sanat formlarını, oluşturulmuş olunan bu türden sitüasyonlar için kullanmaktan çekinmediler. Bunların arasındaki en önemli üç tanesi şöyleydi: Kentsel tasarım (kentselcilik olarak tanımladıkları), tiyatro ve sinema.

Sitüasyonistler, kentsel tasarıma daha fazla ilgi duydular çünkü kentsel tasarım, şehrin, temel yaşam çevrelerinin, gündelik yaşamla tamamen iç içe geçmiş olduğu tek sanattı. Fakat gerçek diyalektikçiler olarak, kentsel tasarım ile olan büyülenmelerine güvenmediler ve özellikle de, ya-

bancılaştırmadan ve memnuniyetten sorumlu olan bürokratik devletin araçları olarak gördükleri ve halen, baskın olan Bauhaus'a benzer bir şekilde, bu bürokratik araçların var olan bütün şekillerini eleştirmeye yöneldiler. Başka bir seçenek yakalamak adına ellili yıllarda ortaya çıkmış olan gruplardan bir tanesi olan Hayalci Bauhaus'a dikkat kestiler. Hayalci Bauhausculara (ve daha sitüasyonistlere) göre, orijinal Bauhaus'un hatası, devletle yapmış olduğu işbirliğiydi; her ne kadar, ilerlemeci ve ütöpik olsalar da, işçi şehirlerinin ve karargâhlarının kurulmuş olması, Bauhaus'un en sonuncu prefabrik teknikleri kullanması hakkında hiç etkin bir şey dile getirmiyor olsa da, kapitalizmin, varılan etkinliğini arttırdı. Gittikçe artan (ve genel sanat-karşıtı duruşlarıyla uyumlu bir tavır içerisinde) bir şekilde radikalleşen sitüasyonistler, yalnızca, belirli binalara ve bina tekniklerine değil, aynı zamanda da, binaların, *basitçe* [tout court] bir şekilde kuruluyor olmalarına da saldırdılar. Daha sonra, Debord, bir bina - daha da kötüsü, bu bir kiliseydi- için komisyon almayı kabul eden bir üyeyi gruptan kovdu. Hayali Bauhauscuların, 1956'da, Marx'tan aldıkları sayısız sapmalarından bir tanesi olarak iddia ettikleri gibi, "Sanat, kitlelerin afyonu" idiyse, o zaman, bir kilise inşa etmek de kabul edilemez bir doz aşımı yaratır.⁴⁰⁶

Sitüasyonistler, binalar inşa etmek yerine, var olan şehir alanı içerisindeki anarşik akışların örgütlenmesi anlamına gelen *dérive*'in [türeyiş] protokolünü geliştirdiler. Bu akış, yalnızca, sanatın afyonundan kurtulmasının değil; aynı zamanda da, yabancılaştırmış toplumun tabakalaşmasının daha fazla artmaması için şehrin dağıtılmasının aracı haline gelmişti. Bu akışlar, bazen, günler boyunca sürdüler ve yerel bir deneyimi, algıyı ve titiz bir yol kaybettirmeyi birleştir-

406 Anselm Jappe, *Guy Debord*, Fransızcadan çeviri Donald Nicholson-Smith, önsöz T.J.Clark ve yazar tarafından yazılmış olunan bir son söz ile (Berkeley: university of California Press, 1999), 57.

mek için anlatıcı ve çizgisel olmayan bir tavır içerisinde yeniden ele alındılar ve kaydedildiler. Hiçbir amaç ya da hedefe sahip olmadan, Paris'in içerisinde akmak, şehri merkezileştirmenin, merkezin, aksların, çevresindeki yüzüklerin ve gezici şehirlerin olmadığı bir labirente çevirmenin bir yolu olarak görüldü; kentsel mekânların, sınıfları, meslekleri ve ırkları ayırdığı ve insanları ve metaları belirli bir doğrultu da kanallandırdığı yolların hepsine direnç göstermek için gerekli olduğu bir faaliyet haline geldi. *Dérive* ile en azından umut edilen şey buydu, şehir, baskıcı devletten kurtulacak ve gerçek bir sitüasyon haline dönüşecekti.

Akışı detaylandırma işlemi esnasında, kentselliğin karmaşıklığını, toplumsal mühendislik ile harmanlayan kentsel mimarının bir unsuru -harita- ortaya çıktı. Fakat bir defa daha, ona karşı gelmek için en güçlü olan baskıcı bir sistemi kullandılar: Şehri, *dérive* için açık olan bir labirente dönüştürmek için haritaları saptırdılar. Haritalar kesilmişti-ler ve oklar ve çizimler eşliğinde yeniden birleştirilmişti-ler ya da orta çağa ait T-şeklindeki haritalar gibi eski haritalarla yan yana getirilmişti-ler. Bazen, merkezileştirilmiş olan bu haritalar, mesela, Debord ve Asger Jorn'un Çıplak Şehir ya da Constant Nieuwenhuis'in Yeni Babil'i gibi bütünsel olan şehirlerle birleşmişlerdi.⁴⁰⁷ Fakat "birleşmiş kentselcilik" in yeni başlığı altında ele alınan bütün bu projelerin ve oluşumların amacı, gösterinin yıkılışının devamlılığını oluşturmaktı: "Sitüasyonistlerin var olan durumu yıkmaları, aynı zamanda da, sitüasyonların oluşmaları anlamına geliyordu" (216). Yıkma ve oluşturma eylemleri, en aşırı örnekleri, amaçsız bir yıkıcılık ve başka saf bir ütopyacılık olabilecek olan denge sağlayıcı bir eylem olarak kaldılar. Akışın ve saptırılmış haritanın sahnelenmesi, bu iki aşırı uç arasında kalmıştır; hem bir şehrin yapısının bozulması, hem de "bu

407 Mark Wigley, *Constant's New Babylon: The Hyper-architecture of Desire* (Rotterdam: Witte de With, Center for Contemporary Art, 1998).

yapı bozulması”nın ortaya çıkışlarını oluşturdular. Saptırılmış harita, bir akışın sahnelenmesinin ve izinin ek parçasıydı.

Yıkma ve oluşturma eylemleri arasındaki gidip gelme, manifestonun, sitüasyonistler tarafından kullanılmasına tekabül eder. Harita ve eskiz gibi, manifesto da, hazırlayıcı ve geçici olan bir projenin açıklamaları olarak kaldılar. Aslında, sitüasyonist eskizler, modeller, haritalar ve taslaklar, çoğu zaman manifesto ile birleştirilmişlerdi.⁴⁰⁸ Mesela, Constant, Yeni Babil hakkındaki modellerini ve çizimlerinin, gerçekten detaylı bir plan olarak değil, kendi konuşmalarının, gösterimlerinin ve manifestolarının bir parçası, insanların, haritalar ve modeller hakkındaki düşüncelerini ve onları kullanmalarını değiştirecek olan hayali yollar olarak kullandı. Bu mimari ve kentsel manifestolar, gerçek mimari üzerine eklenilebilecek ekler olarak değil, bina inşa etmeyi, tek amacı olarak görmekten ziyade, artık, teori ve gerçekleştirme arasında gidip gelen bir mimarinin parçası olmalarından dolayı oldukça önemlidirler. Bu yüzden, sitüasyonist mimarinin haritaları ve modelleri, bir eylemin değil, birinci amacı var olmak olan mimari ve kentselliğin yapısını, devrimci bir şekilde bozmanın ve binaların inşa edilmesine ve kentsel alanların oluşturulmasına şüphe ile bakan bir teori eyleminin hizmetinde oldukları ölçüde bir manifesto olarak adlandırılabilinmeyi hak ederler.

Bu manifesto tarafından yönlendirilen kentsellik, yirminci yüzyılın avangard mimarisinden türedi. Bruno Taut’dan Walter Gropius’a kadar uzanan bu kadar geçici ve izdüşümsel olan mimarinin, Amerika’daki mimari otoritesi haline gelmiş Rem Koolhaas, Peter Isenman ve Bernard Tschumi gibi isimlerde yoğunlaşmış kavramsal, model-ta-

408 Bu türden mimari manifestonun tarihinden bir örnek, *Programs and Manifestoes on 20th Century Architecture*, ed. Ulrich Conrads ve çev. Michael Bullock (Cambridge, MA: MIT Press, 1970).

banlı ve teori-güdümlü yıldız mimarisini sömürmeyi uman bir geleneği vardı. Mimari tarihinin, en azından, yirminci yüzyıl içerisinde oldukça azımsanmayacak bir parçasının, gerçekleştirilmemiş projeler, çizimler, haritalar ve manifestolar aracılığıyla yönlendirildiğinin söylenebilineceği kadar ileriye gidilebilir. Bir kere daha, sitüasyonistler yepyeni bir eylem icat etmediler, fakat modernist kültür içerisindeki bir gelişmeyi fark ettiler ve bunu, en uç noktaya kadar götürdüler. Ellerindeki harita, model ve manifesto, manifesto kentselliği olarak adlandırılabilinecek nevi şahsına münhasır bir örnek yaratarak bir birleşme anına getirilmiştiler.

Gösteriye av olmadan sitüasyonları yaratma görevi, sitüasyonistleri, tiyatro gibi birleştirilmiş ve total olan bir deneyimi, vaat eden birleşmiş kentsellik gibi ikinci bir sanat formu ile deneyime girmelerine neden oldu. “Bir Sitüasyonun Oluşturulmasındaki Hazırlayıcı Sorunlar” başlıklı metinde, bir sitüasyonun yaratılmasının, “dekorasyon” olarak tanımlanabilinecek unsurların dizilimlerini “koordine edecek” bir “mizansenci”ye olduğu kadar, bir “yönetmen”e de ihtiyaç duyan “kolektif” bir çaba olarak arsız bir teatral durum olarak tanımlanmıştır (12). Buradaki sitüasyon, deneysel bir tiyatro olarak tanımlanmıştır.

Fakat sitüasyonistler, aynı zamanda da, tiyatroyu, gösteri ile tehlikeli bir suç ortaklığı ilişkisi içerisinde tanımladılar - sonuç itibarıyla, *gösteri*, Fransızcada, “tiyatro” anlamına da geliyordu. Bu suç ortaklığına, teatral temsilin gerçekten yaratılmış olduğu durumu göz ardı ederek gösteriyi taklit etmek isteyen tiyatrolarda da rastlanılabiliyordu. Bu kadar yanıltıcı olabilen teatral gösterinin en önemli örneği, üretimi için gerekli olan mekanizmaları saklarken, teatral, organik olan birliğin görüntüsünü yaratan şey Wagner’in topyekûn sanat eseri idi. Daha önce yazılmış olan bir metin içerisinde, Debord, Wagner’i, gösterişli fakat “beyhude” ve

hatta tehlikeli bir “estetik sentez” yaratmak ile açık bir şekilde kınar.⁴⁰⁹ Debord için kabul edilemez olan şey, Wagnerci tiyatronun böylesi bir “sentetik”e karşı olan eğilimidir.

Sitüasyonistlerin, teatral tonaliteye karşı yapmış oldukları eleştirisi, “gösteri” kelimesi ile şifresi kırılan bir şekilde, ister Wagnerci isterse de başka türlü olsun, kapitalizmin temsilci etkilerini ve eylemlerini tanımlamak için tiyatroyu ve teatrallliği kullanan Marxist düşüncenin uzun bir geleneğinin bir parçasıydı. Bu gelenek, Marx’ın yaptığı devrimin, teatral olan kendi analizi ve meta fetişizmi eleştirisi ile başlar ve Theodor W. Adorno, daha sonra, Wagner’in *Gesamtkunstwerk* ile ilişkilendireceği ama Walter Benjamin ve Lukács’a ait olan “fantazmagori” kavramı ile devam eder.⁴¹⁰ Bu üstünlük noktasından bakıldığında zaman, Debord’ un tiyatrodan esinlenen gösteri kavramı, kapitalizmin, yanıltıcı teatrallliğini kınamasının ve kimikleştirmesinin başka yollarından bir tanesidir.

Sitüasyonu tanımlamak için tiyatroya güvenmek ve aynı zamanda da, gösteriyle olan yakınlığından dolayı tiyatroya saldırmak arasında kalmış bir durum içerisindeki sitüasyonistler, tiyatroya belirli bir duygusal karmaşıklık ile baktılar. Bazı zamanlarda, onunla olan bağlarını tamamen kopartmak istediler: “Sitüasyonların oluşumu, tiyatronun yerine geçecektir” (12). Fakat böylesi bir tiyatro-sonrası durumu hayal edebilmek için, kendileri de, tiyatroyu eleştiren her türlü modernist tiyatro vizyonerlerinden ve uygulamacılarından birçok şey alıntılardılar. Dolayısıyla, tiyatro, uygulanılabilecek bir sanat formu olarak değil de, hem saldırılabilecek hem de kullanılabilecek bir kavram olarak

409 Guy Debord, “Architecture and Play” (*Potlatch* 20), *Potlatch* 1954-57, Guy Debord (Paris: Gallimard 1985), 157’de sunulmuştur. Simon Sadler, *The Situationist City* (Cambridge, MA: MIT Press, 1998), 106ff’de, sitüasyon ve *Gesamtkunstwerk* arasındaki farkı gösterdi.

410 Marx’ın teatral dilinin bir analizi için, bakınız, Derrida, *Specters of Marx*. Aynı zamanda da bakınız, Harries, *Scare Quotes from Shakespeare*.

*SI'*in sayfalarında yeniden ve yeniden yer aldı.

Mesela, *SI'*nin beşinci sayısında (1960), André Frankin tarafından imzalanmış olunan ve bildiğimiz şekliyle tiyatronun vefatını ilan eden bir metinle karşılaşırız. “Tiyatro ölmüştür” (173) cümlesiyle başlayan metin, Artaud’dan almış olduğu tekrarın bir eleştirisiyle tiyatroya saldırır. Tiyatroyu, bir akşamdan diğerine aynı sahnelemeleri yaratan bir makine ve karakterleri taklit eden aktörler ile dolu olan temsili, bir mekân yaratmak için kurulmuş olmakla açıklar: “Etkili, teatral bir karakter, ancak tekrarlanmış olan bir karakterdir” (174).⁴¹¹¹⁷ Gerçekten yeni olan bir tiyatro, dramatik metinlere, konulara ve dizilimlere dayanmaz; “dolayısıyla, hiç de dramatik değildir... Diyalektiktir.” Fakat diyalektik tiyatro, Artaud ile değil, aslında Frankin’in ikinci referans noktasını oluşturan Brecht ile özdeşleşen bir şeydir. Brechtci bir aktör gibi, Frankin de, sitüasyona katkıda bulunan aktörün, “izleyicinin olduğu kadar kendi duygularından da uzakta durması” gerektiğini talep etti (174). Dolayısıyla, Frankin de tiyatronun gösteriye doğru kaymaması için çeşitli modernist ve avangard tiyatrolardan alıntılar yapar, böylesi bir eğilimin, Wagner tarafından ortaya konmuş olduğu, fakat en fazla tiyatronun, varolan bütün şekilleri içerisinde örneklendiğini görmek mümkündür.

Artaud ve Brecht, sitüasyonistlerin, hem tiyatroya karşı hem de tiyatrodan yana olan savaşlarının iki ana referans noktasını oluştururlar. Frankin’in metninin argümanını destekler bir şekilde, *SI'*e yapılacak olan erken bir katkı, tiyatronun vefatını, Brecht içerisinde bulur: “Brecht’te... teatral gösterinin yıkılışına rastlanılabilir” (*spectacle*

411 Tekrarın benzer bir eleştirisini yapan ve muhtemelen, bir kitap uzunluğunda olan ikinci en önemli metin, Fransızca başlığı *Traité de savoir-vivre à l’usage des jeunes generations* - (Paris: Gallimard, 1967), 170- olan Raoul Vaneigem’in *Revolution of Everyday Life*’i içerisinde bulunabilir. Artaud’nun tekrara karşı verdiği savaş, kısmen Jacques Derrida tarafından da vurgulanmıştır, “Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation,” 341-68.

théâtral; 12). Ve daha sonraki birçok metin de, Brecht'e atfedilir: "Kültür dünyasındaki en değerli araştırma, izleyicinin kahraman ile kurduğu psikolojik kimlikleştirmeyi kırmaya, kendi hayatlarını alaşağı etmek için, izleyicilerin daha faal hale gelebilmeleri için onları kışkırtmaya çalıştılar" (699).⁴¹² Sitüasyonistlerin, Brecht'e geri dönecekleri gerçeği, aynen, Brecht'in kendisi gibi, kendilerini topyekûn sanat eseri ile karşı karşıya bir durumda bulmalarının ve sitüasyonlar aramalarının, modern tiyatroyu yöneten *Gesamtkunstwerk* karşıtı tavırlardan ancak bir tanesi olduğunun en iyi göstergelerindendir.

Aynı zamanda da, Artaud'nun yaptığı alıntılar, *Sl'*in her tarafında, hakaretler, göndermeler ve sapmalar olarak dolaşıyorlardı.⁴¹³ Tiyatronun ötesinin, bir temsile ve hayatın bir çeşit fikrine karşı olmaya yönelten şey, bu ikinci Artaud'cu mirastır: "Sitüasyonun kendisinin, yaratıcıları tarafından yaşandığına inanılır" (699). Hayat fikri, o kadar baskın hale gelir ki, aktör ve izleyici, "yaşayışçılar"dan [viveurs] (kendi hayatlarını yaşayan insanlar) başka bir şey olmaktan daha ileriye gidemezler. Sitüasyonistler için "hayat," çağrışım yapan bir kelime olmasına rağmen, onu çoğu zaman, Artaud'ya yabancı olan bir terim olan "gündelik hayat" kavramı ile önsöz haline getirdiler. Başlangıçtan beri, sitüasyon, Lefebvre ile birlikte sitüasyonistlerin iş bölümü ve yabancılaşma olarak anladıkları yeniden düzenlenmiş ve yeniden canlandırılmış bir hayat için kullanılan bir isimdi: "Gündelik hayat, bütün uzmanlaşmalar ortadan

412 Martin Jay'in de önerdiği gibi, sitüasyonistlerin saptırma kavramı içerisinde, Brecht ile kurulabilecek başka bir ilişki, yani, bir şeylerin hâkim kültürden alındıkları, yeniden kodlandıkları ve bu kültüre karşı konumlandıklarına dair bir süreci gösteren *Umfunktionierung* elde edilebilir. Martin Jay, *Downcast Eyes: The Degradation of Vision in Twentieth-Century French Thought* (Berkeley: University of California Press, 1923), 424.

413 Bunun bir örneği, Alexander Trocchi'nin, "Technique du coup du monde" (*IS*, 344).

kalktıktan sonraki geriye kalan şeydir" (219). Bu sitüasyon, her ne kadar, hazırlayıcı bir nitelikte olsa da, bölünmemiş, ayrılmamış bir hayatın anlık bir bakışıdır; gündelik hayatın ortaya çıkarttığı bir tiyatronun oluşturulmuş bir sürümüdür. Sitüasyonistler, sitüasyonları, hayatın kendisi haline gelen katılımcı bir tiyatronun bir şekli olarak algırlarken, tiyatronun olduğu gibi olan temsilci olma niteliğine de saldırdılar. Başka bir seçenek oluşturmak için kullandıkları modellerden bir tanesi, oldukça hoşlarına giden, New York'ta sokaklarında var olan oluşlardı: "Oluş [happening] aşırı çözülüm durumundaki gösterinin bir çeşididir" (316). Allan Kaprow ve John Cage'in oluşları gibi, sitüasyonun da, teatral temsilin tekniklerini ve yanılşmalarını göz ardı eden bir sahneleme sanatı çeşidi olması gerekiyordu; sitüasyonistler, Michael Kirby'nin, hayatın üzerine bükümleşen sitüasyon-oluş anlamındaki "matris olmamış sahneleme" olarak adlandırdığı şeyin hayalini kurdular.⁴¹⁴

Burada, bütün eleştirilere rağmen, sitüasyonistlerin, neden tiyatroya ve özellikle de, topyekûn tiyatroya yönelmeye de devam edeceklerini anlamaya başlıyoruz: Sitüasyon, bölünmemiş hayat, yabancılaşmama -bütün bu terimler, her şeyi kapsayıcı bir topyekûnluğa ve birliğe işaret ederler. Mesela, Frankin de, yanılış olan topyekûn tiyatroya karşı çıkarken, çok tehlikeli bir şekilde, *Gesamtkunstwerk*'e yakın duran "topyekûn temsil" (*représentation totale*; 174) ve "sahnesel birlik" gibi kelimeleri kullanarak bunları, aynen talep eder. Bu kelimeler, aynı zamanda da, Frankin, "Onun [bu tiyatronun] arzusu, bütün kronolojik düzenlemelerine rağmen ve bu düzenlere karşı duran bir şekilde, temsil edilmiş olunan bir eylemin, bütün anlarının temsiline doğru yönelir"

414 "Matris olmamış sahneleme" kavramı ile birlikte, Kirby, yalnızca, temsiliyetçi bir matrise dayanmayan, yani, temsiliyetin kendisi olmaktan ziyade, temsiliyetçi olan bir çeşit avangard sahnelemesi tanımlar. Michael Kirby, *A Formalist Theater* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1987).

(174) derken, *sintesi*'sini -anlatıcılığı ve kronolojiyi silen kısa ve sıkıştırılmış tiyatro parçaları- aklında tuttuğu başka bir Wagnerci olarak Marinetti'yi çağrıştırıyorlar. Topyekûnluğa doğru yapılan bir yöneliş, teorik bir seviyede görülebilir. Kapitalizmin bütünlüğünü, bir terim altında toparlamaya çalışan Debord'un gösteri fikrinin, gösterinin kendisi kadar topyekûnlaştırıcı olduğunu, eleştirmenlerin birçoğu zaten gösterdiler.⁴¹⁵ O zaman, burada, üçlü bir ifade mevcuttur: Tiyatro ve akrabalık arasındaki ilişkiyi tanımlamak; tiyatroya saldırmak; fakat aynı zamanda da, sitüasyon kavramını ve topyekûn tiyatroların en hırslı olanları kadar birleştirici ve topyekûncu olan bir gündelik hayatı, onun yerine geçirmek.

Bu zorunluluklardan kurtulmanın tek yolu, radikal bir anti tiyatro yaratarak tiyatroyu saptırmaktı. Artık, bir tiyatro yapmak mümkün değil iken, onu "partizan propaganda amaçları" için kullanmak mümkündü.⁴¹⁶ Dolayısıyla, sitüasyonist anti tiyatroyu kullanmak, gösteriyi saptırma, bir karşı gösteri -sitüasyon- yaratma çabalarından bir tanesiydi. Bu kadar gösteri karşıtı olan bir sitüasyon, mutlaki bir şekilde, gelecekte bir şey yaratmak zorundaydı: "Nihayet, sitüasyonlar yaratma evresine geldiğimizde, faaliyetlerimizin mutlak amacı doğrultusunda, onların şu ya da bu belirleyici durumlarını değiştirerek, sitüasyonları, titiz bir şekilde değiştirmek herkes için mümkün hale gelecektir,"⁴¹⁷ evet, sitüasyonistler, şehirlerin içerisinde akmaktan modeller ve haritalar yaratmaya, buldukları dünya ile çalışmaktan onu kendisine karşı döndürmeye kadar, bu türden faaliyetleri değiştirmek için gerekli olan her türden faaliyetin içerisine girdiler. Fakat gerçek ve mutlak bir sitüasyonun, gerçekten oluşturulması, gündelik hayatın bir tiyatrosu, faaliyetlerinin

415 Bakınız, mesela, Jean Baudrillard, *The Consumer Society: Myths and Structures* (Thousand Oaks, CA: Sage, 1998), 193.

416 Guy Debord, *Situationist International Anthology*, 9.

417 Guy Debord, *Situationist International Anthology*, 14.

“mutlak amacı” olarak kaldı.

O zaman, sınırlı bir süre için, sitüasyonların yaratılmalarının eleştirel teoriye, bütün hazırlayıcı sitüasyonların ise tiyatronun gösterisel tehlikelerinden korumuş olan Frankin ve diğerleri tarafından yazılmış olan metinlere dayanması gerekiyordu. Manifesto kentselliği durumunda olduğu gibi, eleştirel teorinin kendisi de bir manifesto şekli aldı. Manifestonun bu merkezi ve stratejik durumu göz önünde bulundurulduğu zaman, sitüasyonistlerin, tiyatroyu iyi ve kötü şekilde kullanmaları, manifesto tiyatrosunun başka ve en etkili şekli Artaud tarafından ortaya konulmuş olunan manifesto geleneğinin bir sürümü olarak görülebilir. Vahşet tiyatrosunun gerçekleştirilmesi gibi, gerçek sitüasyonların oluşturulmaları da, ikincil kaldılar ve bu manifestoların geçici şekillerini aldıkları şekil olan manifesto yazını haline dönüştüler.

Manifestonun böyle bir strateji içerisinde kullanılması, Paul Mann’ın “avangardın ölü teorisi” olarak tanımladığı şeyin bir parçası olduklarına dair bir ipucu olarak görülebilir.⁴¹⁸ Yalnızca teori yaratma görevi içerisinde değildirler, aynı zamanda da, bu tavır içerisinde teori yapıyor olmalarının, sanat aracılığıyla da müdahale edilmelerini de istediler. Fakat “teori ölüm” argümanı tarafından çoğu zaman fark edilmeyen şey, sitüasyonistler için, teorinin, yalnızca eyleme karşı gelen ve ondan bağımsız bir şeymiş ve *Guliver’in Yolcukları*’ndaki felsefeciler tarafından yaşanan bir bulutmuş gibi, yalnızca doğruluğu ispatlanmış soyut bir alan içerisinde gerçekleşen bir şey olmadığıydı.⁴¹⁹ Her

418 Paul Mann, *The Theory-Death of the Avantgarde* (Bloomington: Indiana University Press, 1991).

419 Bağlantılı bir tartışmada, Arthur Danto, manifestonun etkisini, sanatın sonuna bağlar. Arthur Danto, *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1997), 3ff. Danto, manifesto içerisinde, sanatın felsefenin yerine geçtiği, Hegelci bir senaryoya dayalı olan felsefe adına yeni bir bağlantı bulur. Atlanan şey, avangard sanatı

şeyden önce bir eylemdi ve yeni bir manifestonun aldığı şekillerden bir tanesiydi.⁴²⁰ Bütün zaman dilimi içerisinde, manifestonun sahip olduğu tek görev, en azından, Marx ve Engels'ten beridir, yeni bir tür yaratma, her ikisini tamamen birleştirmiyor olsa da, teori ve eylemi birbirine daha da fazla yakınlaştıracak bir şiir yaratmaktı. Eğer, manifestonun mirasını ve ürettiği çeşitli şekilleri ve üretimleri aklımızda tutarsak, ölümden ya da son bulmaktan daha farklı olan bir sonuca varabiliriz. Avangardın "teori ölüm" argümanlarına yol açmaktan çok daha uzak bir şekilde, en önemli örnekleri, manifestonun kendi kentselliğinin ve manifesto tiyatrosunun oluşturduğu manifesto sanatının çeşitli şekillerinin oluşmasına yol açtı. Sitüasyonistler, farklı bir şekilde de olsa, her şeyden önce, artık altmışlı yılların yeni avangardının doğuşu olarak adlandırılabilinecek teorisinin araçları sayesinde, avangardı yeniden canlandırmaya çabaladılar.⁴²¹

Sanatın ve manifestonun titiz bir çabayla bir araya

üzerinde, manifestoların etkilerinin formal ve formasyonel olan etkileridirler, yani, manifestonun kendisi, felsefeyi, devrimin bir şiiri haline getirerek, felsefeyle ilgili bir kopuşun işaretini vermiş olduğu gerçektir.

420 Debord'un, Baudrillard'ın geç döneminde olduğu gibi bazı teorisyenler üzerindeki etkisi, Debord'un teorisinin, yenilgiyi kabul eden bir tavır içerisinde oldukça özetleyici olduğunun ispatıdır. Her şey, bir taklittir ve bunun hakkında yapılabilecek hiç bir şey yoktur. Manifesto türü üzerinde çok da fazla yoğunlaşmadan, sitüasyonistlerin teori eylemleri, Anselm Jappe'nin *Guy Debord*, 45ff'de oldukça derinlikli bir şekilde tartışılmıştır. Sadie Plant, Debord'u, Baudrillard'ın son dönemi ile eşitleyen en belagatli eleştirisini yaptı. Sadie Plant, *The Most Radical Gesture: The Situationist International in a Postmodern Age* (London: Routledge, 1992). Bu savunmaya ekleyeceğim tek parça, Baudrillard'ın taklit [simulacrum] teorisi ve Debord'un eleştirel eylemi arasındaki farkı ortaya koyan manifesto üzerine yapılan vurgudur.

421 Eylemden ayrılmış bir teori anlayışı, sitüasyonistlerin, kendilerinin, eleştirel tavırlarından da bahseder, mesela, Sadie Plant'ın metinsellik [textuality] ve kışkırtma üzerine yaptığı vurguyu da eleştiren, Thomas F. McDonough's "Rereading Debord, Rereading the Situationists," *October* 79 (Winter 1997): 3-14. Plant'ın teori üzerine yaptığı vurgu hakkında haklı olduğunu düşünüyorum, fakat kendi çalışması içerisinde de, sitüasyonistlerin teorilerinin, eylem adına yaptıkları sistematik hiç bir kavramlaştırmaları yoktur ve bu yüzden teori/sanat ya da teori/eylem çatallaşması da oluşmuştur.

getirilmesi, sitüasyonistlerin, *gösteri*'nin ikinci anlamını oluşturan sanat şeklini kullanmaları esnasında ortaya çıktı ve bu kullanım tarzı, tiyatrodan (ya da kentsellikten) bile daha fazla bir şekilde, gösterinin kendisini kuracak bir şekle -sinema- büründü. Debord'un yapmış olduğu, gösteriye ait en önemli tanım, şudur: "Gösteri, birikimin belirli bir ölçüsü için o kadar önemlidir ki, kendisi, bir görüntü haline dönüşür."⁴²² Doğrudur, gösteri, yalnızca tek bir sanat çeşidi ile özdeşleştirilemez. Kitle iletişiminin görsel medyası olan sinema ve televizyon bile, zaman zaman, Debord'un ideoloji, yanlış bilinç ve daha geniş ölçekte de, kapitalist üretimin gerçeğini taklit eden her şey ile özdeşleştirdiği gösterinin, dışsal ve "yapay olarak ortaya çıkarılışı" dırlar (26). *Gösteri Toplumunun* 4. Tezi: "Gösteri, görüntülerin bir araya getirilmesi değil, insanlar arasındaki ilişkilerin, görüntüler aracılığıyla oluşturulmasıdır" (16) der. Bu tez, Marx'ın, bireyi toplumsal ilişkilerin bir araya getirilmesi olarak tanımladığı Feuerbach üzerine olan altıncı tezinden alıntı yapar ya da onu birazcık saptırır. Fakat sinemanın ve televizyonun, gösteri için olduğu kadar, kendilerinin de nasıl ortaya çıktıklarını da açıklayan birer figür olduklarına dair hiçbir şüphe yoktur. Sinematik görüntünün, gösteri ile ilişkilendirilmesine bağlı olarak, sinema, sitüasyonun yanlış ikizi -ya da "ikame"si- olarak görülür: "Sinema, kendisini, artık mümkün olan sanatsal, birleştirici faaliyetin pasif bir ikamesi olarak sunar. Hiçbir katılım olmadan gösteri tarafından kullanılan tutucu güce, yeni güçler eklemeler" (SI, 9). Sinema ve sinema kamerası, gösterinin kendi amaçları için çalıştırdığı araçlar olarak nadiren nitelendirilirler. Mesela, SI'nın en sonuncu sayılarından bir tanesi, bir sinema kamerasını tanımlarken bir reklam başlığı kullanır: "Gösterinin, hayat üzerindeki baskınlığı" (553). Kameranın, gösterinin etmeni olarak hayat

422 Guy Debord, *La société du spectacle* (Paris: Gallimard, 1992), 32. Aksi belirtilmediği müddetçe, bütün çeviriler bana aittir.

üzerinde bir baskınlık oluşturduğu ölçüde, sinema, karşı çıkılması ve yıkılması gereken her şeyi temsil eder.

Fakat kentsellik ve tiyatro durumunda olduğu gibi, Debord, yalnızca, sinemaya karşı çıkmadı, aynı zamanda da, onu saptırmak için de zorladı. Ortaya çıkan sonuç, olumsuz sinematografinin en taşkın işareti olarak göz önünde bulundurulması gereken filmler dizgisi ya da daha ziyade karşı filmlerdi. Emin olalım ki, böyle bir projeyi göz önünde bulunduran ilk kişi, Debord değildi.⁴²³ Kendi çağdaşları arasında, benzer bir yönde ilerleyen ve yaptığı iş, Peter Wollen tarafından “karşı sinema” olarak adlandırılan başka bir kişi de Jean-Luc Godard’dı. Şaşırtıcı olmayan bir şekilde, Debord, Godard’dan yakın bir rakipten nefret eder gibi nefret etti.⁴²⁴ En ısrarlı şekilde, nevi şahsına münhasır karşı filmler yaparak sinematik teknikleri, sinema aracılığıyla yapısızlaştırmaya çalışan kişi Debord’dı.

Yalnızca, kitle medyasının diyalektik bir şekildeki algılayışı, Debord’un en uzun ve en talepkar teorik metni olan *Gösteri Toplumu*’nu bir filme uyarlanmasını açıklayabilir. Bu filmi, saptırmanın ilişkili ve çeşitli teknikleri aracılığıyla yaptı. Bu, onun ilk kolâjıydı. Debord, kendi kendine film yapmak yerine, kendi materyalini, sinema tarihinden ve diğer kaynaklardan alan polisin, göstericileri copladığı canlı çekimlerden aldı; Giscard d’Estaing de dâhil olmak üzere siyasileri gösteren haber filmleri; Vietnam ve borsa pazarlarından görüntüler, fabrikalara ve inşaat sahalarındaki üretim sürecini gösteren belgesel çekimleri; savaştan aşka kadar her şeyi gösteren, özellikle de, Hollywood filmlerinden alınan ama aynı zamanda da, bütün sinema tarihinden de

423 Önemli bir makalesinde, Peter Wollen, Godard’ın eserini, karşı sinema terimleriyle açıkladı; “Godard and Counter-Cinema: *Vent d’Est*,” *Afterimage*, no.4 (1972): 6-17.

424 Wollen, *Raiding the Icebox*, 158.

alınmış olunan görüntüler de mevcuttu. Fakat buna ilaveten, bu çekimleri, yeni ve şaşırtıcı bir şekilde yan yana getiren Debord, gösteri -mesela, demokratik parti siyasetinden ve polis şiddetinden, Hollywood filmlerinden ve siyasi gerçeklikten bağımsızlığı öneren görüntülerin eleştirel bir kolâjı olarak- tarafından gizli tutulan ilişkileri ortaya çıkarttı. Bu gizli ilişkilerden en önemlisi, üretim süreci ve tüketim ürünü arasındaydı. *Das Kapital* ve meta fetişizmi teorisinden alınmış olunan bu ilişkinin arkasındaki eleştirel teori, tabii ki de, ürün elde edilirken ortaya çıkan üretim sürecinin ortadan kalkmasına dayanır. Fakat *Gösteri Toplumu*'nun film sürümü, reklamın en sonuncu sürümünü hedef alarak, bu eleştiriye bir adım daha ileriye götürür. Debord'un filmi, televizyon setlerinin ve sanki gösterinin alegorik figürleriymişler gibi tembel bir şekilde gösterinin içerisinde yaşayan çıplak kadınların bitmeyen dizilimleri de dâhil olmak üzere her türlü metali gösteren reklamlar kullanır.

Debord, bu tür figürler içerisinde kişileştirilen gösterinin cazibesine karşı koymak için ikinci bir teknik kullandı: Seslendirme. Appollodorus'un iyi bir okuyucusu olan Debord, Homer'in Odysseus'u gibi kendi kulaklarını bal mumu ile kapatmayı değil, Orpheus'un *Argonautlar* [*The Argonauts*] şarkısıyla deniz kızlarını boğması gibi, bu deniz kızlarına, bizzat, kendi sesiyle karşı çıkmayı tercih eder. Debord, kesinlikle, şarkı söylemez. Tam tersine, büyük bir ağırbaşlılığın sesini kullanır. Buna rağmen, onu (ve bizi), görüntünün baştan çıkartıcılığından kurtarması gereken şey, kendi sesidir: Saptırılmış görüntülerin topyekûn kolâjı, Debord'un *Gösteri Toplumu* metni içerisinde okuduğu sessiz mırıldanmaya eşlik eder. Debord, manifesto kentselliğinde ve manifesto tiyatrosunda da yaptığı gibi, sinemayı kontrol altına almak adına, en hurslı manifestosu olan kendi teorisine güvenir.

Manifesto tarafından her nasıl çerçevelenirse çerçevelensin, görüntüyü, görüntünün gücü adına kullanmak, manifestonun eleştirel köşesi üzerinde baskınlık oluşturmayı tehdit eder. Sanki saptırılmış görüntünün ve eleştirel manifestonun karşılaşması, gösterinin çökmesi için yeterli değilmiş gibi, Debord da, bu kuralı yıkmak için üçüncü bir teknik kullanır: Görüntüler dizisine birkaç defa siyah bir ekran ile müdahale edilmiştir. Fakat bu müdahalenin, yalnızca olumsuz bir amacı yoktur; aynı zamanda da, yalnızca Debord'un sesi şeklinde değil, metni şeklinde de, manifestonun kendisine mekân yaratmak amacıyla kullanılmıştır. Bu müdahale sırasında, ekranda gördüğümüz şey, *Gösteri Toplumu*'ndan alınmış olunan metin parçalarıdır: Teori, Debord'un seslendirmesinden ekrandaki yazıya doğru kayar. İlk ve en dramatik müdahale, Debord, anahtar sloganını yeniden sahneye koyduğu zaman oluşur: "Gösteri, öyle bir birikim halindedir ki, görüntüye dönüşür." Ekran, siyahla kaplandığı zaman şunu okuruz: "Eğer bu ritim devam ettirilseydi, bu film içerisinde, sinematik bir değer bulunabilirdi; ama devam ettirilemeyecek."⁴²⁵ Eleştirel kolâjın ötesinde, kendi ağırbaşlı sesiyle, *Gösteri Toplumu*'ndan satırlar okumasının ötesinde, gösterisel görüntünün kendi hislerini gizleyen gücünü de kullanacağından korkan Debord, fişi çekmek ve filmin yerini manifesto ile değiştirmekten başka ne yapması gerektiğini bilmez. Manifesto, gittikçe artan bir şekilde daha fazla yansıma yapar, yalnızca, görüntüyü süzgeçten geçirmez, aynı zamanda da, filme saldırır. "Eleştirel teorinin, kendi makul dilin içerisinde konuşması gereklidir. Bu durum, kendi şekli içerisinde olduğu kadar içeriği içerisinde de diyalektik kalan çelişkinin dilidir" (74). Bu türden öz-yansıyabilirlik anları, kendi içlerinde var olan birer araç

425 Guy Debord, *Œuvres cinématographiques complètes: 1952-1978* (1978; Paris: Gallimard, 1994), 73.

değil, gösteriyi parçalamak için gerekli olan birer araçtırlar. Bu amaç, Marx'ın "Feuerbach Üzerine Tezler"ini çağrıştıran başka bir görüntüsüz ekranda kabul görmüştür: "Gösterinin, gerçekten aldığı şeyin, kendisi içerisinden elde edilmesi gerekir. Bu gösterisel kamulaştırıcıların, kendilerinin de kamulaştırılmaları gerekir. Dünya, zaten filme alınmıştır. Artık, değiştirilmesi gereklidir" (78). Bu ifade, Debord'un en cesur ve en diyalektik stratejisidir: Kendi sesinin ağırbaşlılığına dayanmak değil, manifestosunun eleştirel metnini bir görüntüye dönüştürmek; bir kere daha, manifesto kendi yıkımı için kullanılmıştır; ekranın kendisini kınayan ve kendisinin yerine geçen metni göstermesi gerekir.

Gösteri Toplumu'nu, bu kadar olağanüstü bir deneyim haline getiren şey, teorinin ve sinematik görüntünün saptırılması olan iki tür saptırmayı bir araya getirmiş olmasıdır. Marx'tan alınmış olunan birçok sayıdaki saptırılmış alıntılar ile dolu olan manifestonun, konuşulan metni, görüntü kolâjına karşı konulmuş bir şekilde konumlanır. Fakat aynı zamanda da, bu eleştirel metin, görüntünün kendisinin içerisine, ekrandaki bir metin olarak girer. Eleştirel teori, görüntüyü kontrol altında tutma görevine devam eder, fakat bunu, görüntünün kendisine katkıda bulunarak, görüntünün kendisi haline gelerek yapar. Fakat bu katılım, görüntünün içerisine girmek olarak anlaşılmamıştır. Tam tersine, eleştirel teori, kendisini, gösterinin kavramalarından kurtararak, görüntünün yerine geçmek için kullanılır. Teorinin bir görüntü haline geldiği oranda, teori de, sinematik akışa müdahalede bulunabilme amacına ulaşabilmeyi umut eder. Aynı ilke, teori için de geçerlidir: Yalnızca, kendi sınırlarını ve bir görüntü haline gelme gerekliliğini bildiren teori, etkili bir güç haline gelir. *Gösteri Toplumu* filmi, bir ateş edip, vurup öldürme eyleminin ya da iki kere ateş ederek vurup öldürme eyleminin finali gibi bir şeydir: Sinemanın, kendi

saptırılmış haline karşı verdiği savaş ve manifestonun sinemaya karşı verdiği savaş. Her ne kadar, Debord, *Gösteri Toplumu*'ndan önce ve sonra da filmler yapmış olsa da, bu metin ve bu film, hem bir teorici, hem de bir sinematograf, bir teorik sinematograf ve sinematografik bir teorici olarak kendi kariyerinin en tepe noktasına çıkmasını sağladılar. Debord'un kariyeri, bir çift tarihin sonucu olarak görülebilir: Sosyalist manifestonun tarihi ve devrimci avangardın tarihi.

DEVİRİMİN GERİ DÖNÜŞÜMLERİ

Son yıllar, ana akım eleştirmenlerden oldukça büyük övgü alan Weather Underground üzerine bir belgesel film de dâhil olmak üzere 68 hakkında yeniden ortaya çıkan bir ilginin oluşmasına tanıklık etti. New York Film Forumu'nun açılış gecesinde, Mark Rudd ve daha önceki diğer üyeler ve şubeler, devrimci şiddetin etkinliği hakkında ateşli bir tartışmaya girdiler (Mark Rudd, bir defasında, artık değişim yaratmanın tek yolunun Demokratik Parti'den geçtiğini söyledi). Bu olay, 2003 yılının yazında yaşandı. Valerie Solanas da, geç kalmıştı. Kötü bir üne sahip olan *Andy Warhol'u Vurdum* (1996) [*I Shot Andy Warhol*] filminden sonra *Kıçıma Girsin* [*Up My Ass*] oyununun metni, yeniden gündeme geldi ve her ne kadar yayınlanmamış olsa da, seyirci çekmek için New York'taki küçük bir sahnede seyirciyle buluşmuştu. Ve *SCUM Manifesto*, önsözü, Avital Ronell tarafından yazılmış olarak Verso Yayınevi tarafından ihtişamlı bir yayınlanma hakkı ile onurlandırıldı. 68 gibi kısa ömürlü bir şeyin seçmesi olan *BAMN* bile, yeniden yayınlandı. Nihayetinde, onların eserlerinden esinlenen ya da onların eserlerine atfedilmiş olunan birkaç adet sergi ve teatral sahneleme sayesinde, sityasyonistler, büyük bir şölenle yeniden ortaya çıktılar. Böylesi bir şekilde geri dönüşü yönlendiren güçler nelerdir?

Ve bu güçlerin etkileri nelerdir?

Bu çalışmanın, şimdiki zamana doğru yaklaştıkça, manifestonun tarihten başka bir şey olmadığını önermeden manifestonun tarihinin nasıl yazılacağı, gelecekçi yazının, geçmişe ait bir şey olduğunu varsaymadan geleceğin tarihinin nasıl sunulacağı sorusuyla karşılaşması gerekir. Bu ikilem, bütün avangard tarihlerini, bütün devrimleri ve bütün manifestoları ilgilendiren bir ikilemdir. Bu ikileme karşı verilen kayda değer bir cevap, Debord ve sitüasyonistler, Greil Marcus'tan ve *Dudak Boyasından İzler: Yirminci Yüzyılın Gizli Tarihi* [*Lipstick Traces: A Secret History of the Twentieth Century*] (1989) başlıklı kitabından bir avukat karakteri yarattıkları zaman dilimi olan seksenli yılların sonlarında ortaya çıktı. *Rolling Stone* müzik dergisinin, daha önceki katılımcılarından birisi olan *Dudak Boyasından İzler*, bir çeşit rock yıldızı statüsüne erişti ve karşı kültür kitap raflarındaki sabit yerini aldı. Reddetmenin, tekrarın ve başarısızlığın ana konularını birleştirecek bir tarih olan avangardın tekil bir tarihini anlatmayı reddeden Marcus, "gizli bir tarih" yazar. Avangard, ister Birinci Dünya Savaşı'ndaki Zürih, '68 Paris'i ya da İngiltere ve Birleşik Devletler'deki yetmişli yıllar olsun ya da olmasın, farklı zaman dilimlerinde, farklı yerlerden ortaya çıkan bir yeraltı gücü olarak nitelendirilir. Bu türden patlamalar, onun bir parçası haline gelmeden, resmi tarih için rahatsızlık yaratırlar; ortaya çıkarlar, yok olurlar ve burada ve orada izler bırakarak yeniden ortaya çıkarlar fakat tek bir hikâye çizgisinde anlatılabilecek bir çizgisellik oluşturmazlar. Bu rahatsız etmelerin kısa ömürlü doğası, Marcus'un sahne sanatlarına karşı olan yönelimine karşı çıkar ve aslında, gizli tarihinin üç ana sergisi, Kabare Voltaire, Sex Pistols'un punk rock performansları ve sitüasyonist karşı gösterisidir. Bu üç çeşit sahneleme, Marcus'un, dolaysız şoka, sert kışkırtmaya, sahnelenebilinir saldırıya ve

cırtlayan ifadelere dayanan kısa ömürlü avangard görüşünü şekillendirir; bu, sahneleme içerisinde ve tiyatro sahnesinde de, kendi evinde olabilen bir avangarddır. Marcus, tekrarın bir tarihini, farklı zaman dilimleri içerisinde farklı şekiller alan ama gene de bir terim tarafından ele alınabilinen ve tekrarlanabilinen bir avangardı önerir.

Kısmen, benim manifestoya yaptığım vurgu, avangardın tarihinin, çatışmasının ortaya çıkışını sağlamasından dolayı, “gizli” tarih fikrini sorgularken, Marcus’un tekrar fikrini bir çıkış noktası olarak almayı anlamlı buluyorum. Manifestonun, avangard tiyatrosu ve devrimci sahneleme arasında gidip gelen bir tür olduğuna dair olan görüşüm, çizgisel gelişmenin tarihine ve de dolayısıyla da, kaçınılmaz bir yaşlanma ve avangard fikrinin çöküşüne de direnç göstermeye dair benzer bir çaba sunuyor. Marcus’un geri dönüş (ve teatrallik) kavramı, 1989’daki metnin geri dönüşü esnasında, Austin, Texas’taki küçük bir tiyatro şirketi, *Dudak Boyasındaki İzler*’i, New York, Wooster Sokağı’ndaki Ohio Tiyatrosu’na taşıdığı zaman, aynı zamanda da, kesinlikle ve de şaşırtıcı bir şekilde, onun ne kadar doğru olduğunu ispatlamıştı.⁴²⁶³² Ortaya çıkan sonuç şaşırtıcıydı. Kabare Voltaire’in yeniden yaratılmasının, “İngiltere’de Anarşi”nin sahnelenmesinin ve Debord’un bir film anlatısının da ifade ettiği gibi, sahne üzerinde “işe yarayacağını” kim düşünebilirdi? Eseri açıklamak için yaptılar; kuşkusuz, materyal, büyük karakterler ve sahneler yarattı. Aktörler iyiydiler; set anımsatıcıydı; her ne kadar, bir çeşit akademik çalışmaya dayanıyor olsa da, dramaturji, şaşırtıcı bir çeşitliliğe sahipti.

Her ne kadar, manifestoya benzeyen alıntıların, sahne üzerinde sunulduğunu görüyor olsak da, bunların hepsi,

426 *Lipstick Traces: A Secret History of the 20th Century*, Shawn Sides tarafından algılanmış ve yönetilmiştir, Kirk Lynn tarafından uyarlanmıştır, Rude Mechs of Austin, Texas tarafından yaratılmış ve Foundry Tiyatrosu tarafından sunulmuştur.

bir araştıracının duruşunu varsayan anlatıcının açıklamalarıyla çerçevelenmişler: “Benim çalışmalarına göre” cümlesi, kendisinin, en çok tekrarladığı cümleydi. Bu anlatıcı, bir konuşma programı sunucusu (aslında, bu sahnelemenin bir kısmı gerçekten de bir konuşma programı şeklindeydi) ile oldukça tepeden öğretici olan pedagojik bir ton içerisindeki belirsiz tarihsel bir olayı anlatan sabırlı bir öğretmen birleşmesiydi. Bu anlatıcı çerçeve, Debord’un, gösteriyi, nükteli teori, işaretlenmiş cümleler ve hedeflenmiş alıntılar aracılığıyla rahatsız etme tekniklerinden daha farklı olamazdı. Her ne kadar, Debord’un ikon-kırıcı filmlerine göz atmış olsak da, bu bakışı sahneleyen ve çerçeveleyen tiyatro, Debord’un rahatsız etmelerinden çok şey öğrendi ve hiçbir şüphe ya da kuşku duymadan ilerledi. Her ne kadar hoş bir sahne olsa da boş bir ekranla karşılaşmak yerine, filmin olumsuzluğunu yapısızlaştıran bir şekilde, Debord’un kendi komik tepkileri ve sahnedeki seyircinin tepkileri ile de eğlenebiliyorduk. Gerçek seyirci, karanlıkta bırakılmıştı ve tarihsel bir meraklılığı sindirmesi gerekiyordu; hiçbir tepki, davet edilmiş ya da beklenilmiş değildi. *Dudak Boyasındaki İzler*’in, teatral sahnelemenin saptırılması ve manifestonun rahatsız edici gücü ile birleşmesi gerektiği anda ortaya çıkan, tiyatroya dair sorgulanmamış, rahatsız edilmemiş bir inanç aracılığıyla Debord’un diyalektik stratejisinden eleştirel köşeleri çıkartan karşı gösterisinin yeniden teatral hale getirildiği söylenebilir.

Gösterinin, kendi yıkımını gerçekleştirmesi için kendisine güvenmesi gerektiği sorunundan umut bulan Debord, sitüasyonistlerin, gösterinin, devrime dönüşmesinden değil, “en sonuncu devrimci gösteri” olarak kalmasından korktular.⁴²⁷³³ *Dudak Boyasındaki İzler*’in teatral sürümü, bu

427 *Situationist International Anthology*, 368.

korkunun, doğru olduğunu kanıtladı. Her ne kadar, Marcus, dudak boyasındaki izlerin arkeolojisini çıkartmak gibi titiz bir görevi eline almış olsa da, sahnenin kendisi, bu izleri, olumsuzluğu olmayan bir sahnelemeye, pişmanlığı olmayan bir şova, rahatsızlık yaratmayan bir tiyatroya, kısacası, gösterinin eleştirisine değil, eleştirinin gösterisine dönüştürebiliyordu.

14.

AVANGARD ÖLDÜ: ÇOK YAŞA AVANGARD

Birkaç yaz önce, Lincoln Merkezi Festivali'nde yapılacak olan bir gösteri için istenen bir ödeme faturasına baktım ve ilk sayfada, "Kendi manifestonu yaz" emrinin takip ettiği "Isabella Rossellini'nin Manifestosu"nu gördüm. Bu, hiç de şaşırtıcı olmayan bir emirdir. Her şeye rağmen, bahsedilen şov, avangardın düşük sanat formlarına karşı duyduğu büyülenmesinin mirasçısı olan bir sanat sirkiydi ve Isabella Rossellini'nin kendisi de, çeşitli avangard filmlerinde oynamıştı. Elime bir kalem alarak yazmaya başladığımda, sayfanın üzerinde başka şeyler olduğunu gördüm: "Bloomingdale's'de Mevcuttur, 1-800-555-SHOP." Rossellini'nin manifestosu, bir kozmetik reklamı için kullanılmıştı ve kendi manifestonuzu, ancak, ekte sunulan dudak boyası ile yazabiliyordunuz. Ne Bloomingdale'i aradım ne de herhangi bir manifesto yazdım. Aslında, artık bir manifesto yazmanın tarihinin geçmiş olduğunu ve bir manifesto yazmak yerine, ancak, onun tarihini yazabileceğimi düşündüm.

Avangardın öldüğüne dair olan teorilerin bugünlerde ortaya çıkması hiç de şaşırtıcı değil. Manifesto, erken yirminci yüzyılın ütopyacı ilerlemeciliğini ve dolayısıyla da post modern olandan hiç bahsetmeyen şeyi özetlemeye çalışıyor gibi görünüyor. Perry Anderson, bu görüşü, belirli bir özlülük içerisinde ifade eder:

Yetmişli yıllardan beri, avangard ya da kişisel deha fikri, şüphe altına alındı. Yeniliklerin savaşçısı ya da kolektif hareketler, ina-

nılmaz bir şekilde daha az sayıdadır ve romanın brövesi olan öz-bilinç"çilik" daha da düşüktür. Çünkü post modernin evreni, sınırsızlaştırma değil, -üst üste bineni, melezi ve potpuriyi kutlayan- içsel bir karıştırmadır. Bu iklim içerisinde, çağın ruhuna aykırı bir hal içerisindeki iddialı saflığın bir kalıntısı olarak, manifestonun modası da gelip geçer.⁴²⁸

Manifesto modernizmi ve post-manifesto post-modernizmi arasında, manifestoyu, "çağın ruhunu" yakalayamayacak kadar "modası geçmiş" bir "kalıntı" haline getirecek olan bir aralık vardır. Bu ruh ile "aykırılık" içerisinde bulunmayan şey, muhtemelen, devrimin şiirinin, kendisi tarafından bozulmamış bir manifestoyu açıklayabilecek hiçbir yer bırakmayacak kadar yaygın olan bir kapitalizmin şiiri ile ne kadar işbirliği içinde olduğunu gösteren şey, Rossellini'nin reklamıdır. İster sevin, isterseniz de sevmeyin, günümüzdeki bütün manifestolar, çok kültürlü kapitalizmden bahseden Rossellini'nin manifestosunun farklı sürümleridirler.

Fakat kapitalizmin Marxist tarihine dayanan Anderson'un yazımının, manifestoların manifestosu olan *Komünist Manifesto*'dan, her ne kadar, dolaysız bir şekilde de olsa, kaynaklanıyor olduğunu söylemek gereklidir. Bu anlamda, en azından, modernitenin manifesto tarafından yönlendirilen tarihini geride bırakmaz - fakat bunu manifesto-nun kendisine uygular. Ve de Rosellini'nin reklamı manifesto ufuğunun tamamen dışında değildir.⁴²⁹ Marinetti'nin reklam kampanyası ile başlayan ve Dada'nın yeni reklam teknikleri kullanmasına kadar giden manifesto, çok yakın bir

428 Anderson, *Origins of Postmodernity*, 93.

429 Isabella Rossellini'nin reklamının daha detaylı bir tartışması için, bakınız, kendi makalem olan "Manifesto=Theatre," *Theatre Journal* 54 (2002): 449-65.

şekilde, reklamla ilişkilidir. Bu çizgiye, her ikisi de reklam dünyasında çalışmış olan Hannah Höch ve Raoul Hausmann da dâhildir ve bu şekliyle, benim, devrim için reklam olarak tanımladığım manifestoların bir unsuruna işaret eder. Post modern bir sürümden daha ziyade, Isabella Rossellini'nin manifestosu, yirminci yüzyıl boyunca süren tarihini tanımlamış olan manifestonun ve reklamın işbirliğinin en sonuncu sürümüdür. Aslında, muhtemelen, Rossellini'nin manifestosu, Marcus'un *Dudak Boyasındaki İzler*'inin en edebi şekliydi. Kabul edildiği gibi erken yirminci yüzyılın manifestolarını açıklayan "iddialı saflık" ilk başlarda henüz ortada yoktu.

Dönemselleştirme teorisyenleri, manifesto döneminin geçmiş olduğuna karar vermiş olsalar da, çeşitli, siyasi, sosyal ve sanatsal gruplar ve bireyler büyük bir gönül rahatlığı içerisinde manifestolarını yazmaya devam ettiler. Mesela, 1995 yılında, Danimarkalı film yapımcılarından oluşan bir kolektif, bugüne değin halen, uluslararası film yapımcılarını etkilemeye devam eden bir manifesto olan *Dogma Manifesto*'sunu yayınladılar. Diğer çağdaş grupların da, manifestoya karşı ilgileri olduğu söylenebilir. Jon McKenzie ve Rebecca Schneider tarafından yakın bir zaman içerisinde yapılan bir röportajda, sanatsal ve sivil itaatsizliğin yeni şekillerini araştıran bir kolektif olan Eleştirel Sanat Topluluğu'na [*Critical Art Ensemble*] (CAE), bugün manifestoyu nasıl kullandıkları sorulmuştu: "Yani, manifesto stili: O dönem içerisindeki manifesto, artık, geride kalmış kısa bir bakış olarak işlev görmüyor mu? Bir alıntı olarak? Ya da bir etkilenim olarak?"⁴³⁰ CAE, manifestoyu savunarak cevap verdi: "Aslında, manifestolar hiçbir zaman yok olmadılar" ve "onu, biz de seviyoruz, çünkü hızlı bir tarz, aslında tarzların

430 "Critical Art Ensemble: Tactical Media Practitioners: An Interview by Jon McKenzie and Rebecca Schneider," *TDR* 44, NO.4 (2000): 139.

en hızlısıdır" (140) diye de eklerken, "kitap, çok ağır ilerliyor" (141) diye de ısrarda bulunmuştu. Dogma gibi, CAE de, henüz manifestoyu gömmeye hazır değil. Manifestonun günümüz için olan önemini nasıl ölçebiliriz? Tarihsel olana ek olarak ele almaya çalıştığım coğrafi zorunluluk ele alındığı zaman, analizimi, şimdiki zamana ait yerleştirilmiş bir düşünce ile sonlandırmak yerindeymiş gibi görünüyor. O zaman, manifesto, manifesto yazmanın ikinci dalgası olarak altmışlı yıllardan beri, nasıl olup da Amerika, New York'a yolculuk yaptı?

Bu karmaşık tarihsel ve coğrafi arazinden geçen bir patika olarak, burada sunduğum kısa çalışma, başka hiç kimsenin yapamadığı şekilde, avangardın teatralleşmesine tanıklık eden ve CAE'nin manifestoyu savunmasını harekete geçiren bir derginin, alt başlığı, *A Journal of Performance Studies* olan TDR dergisini tarihidir de. Ellili yıllarda yayınlanmaya başlayan TDR, günümüze kadar, ana hatlarını tanımlamaya devam eden sahneleme [performance] çalışmaları şeklinde tanımlanan yeni bir disiplinin temel dergisi haline geldi. Bu süreç içerisinde, altmışlı yıllardan beri Amerika'daki teatral avangard ve manifestonun kaderini yeniden tanımladı ve açıkladı. TDR, önemli bir çalışma alanı oluşturur çünkü diğer akademik dergilerden farklı olarak, uzmanlaşma meselesinden uzak durdu ve kültürü, kendi genişliği içerisindeki ana konusu olarak belirledi. Daha geniş ölçekteki sahneleme çalışmaları disiplini gibi, TDR'de, her, sosyal, siyasi ve estetik olayı, kendi ilgi alanı içerisinde kalıyormuş gibi, ele aldı. TDR'nin, aynı zamanda da, avangardın genişlemiş bir fikrinde bir araya getirilebilecek şeyi desteklemek ve ileriye götürmekten başka bir anlama gelmeyen kendi görevine dair keskin bir hissiyatı vardı. Meydan okumak, şok etmek, yıkmak, bozmak, haddini aşmak, direnmek – bütün bunlar, tarihsel olan Avrupalı avangard

tekniklerinin, hem çalışılması gerektiğine dair bir uyanıklık, hem de bu çalışmaların, Amerika'da yeni bir avangard oluşturma amacına hizmet etmesi için değiştirilmeleri gerektiğine dair değişik vurgular aracılığıyla TDR'nin sayfalarında yer alan anahtar kelimelerdirler. Bunlar, avangarda atfedilmiş, onun tarihsel meydan okumalarına uyum sağlamış olan çok az sayıdaki dergilerdirler ve bu dergilerden başka hiçbir tanesi, günümüzde bile, manifesto yazmanın ne kadar gerekli ve ne kadar zor bir şey olduğunu göstermek için yeterli değildir.

TDR

TDR'nin tarihi, yakın bir şekilde, manifestoların ortaya çıkışlarının ikinci dalgasını ortaya koyar.⁴³¹ TDR, bir İngiliz Edebiyatçısı olan Robert Corrigan tarafından, Northfield, Minnesota'daki Carleton College'da, *Carleton Drama Review* adı altında 1955 yılında çıkartılan küçük bir dergi olarak yayınlanmaya başladı. Yalnızca birkaç sayıdan sonra, Corrigan ve dergisi, kendi gürültücü tarihi boyunca, o dönemdeki ismi, *Tulane Drama Review* olarak kendi baş harfleri olan TDR'yi kullanarak New Orleans'daki Tulane Üniversitesi'ne taşındı. Bu ilk durum içerisinde, dergi, siyasi amaçlarını, çok az açık bir şekilde ortaya konmuş ya da daha ziyade varoluşçuluk ve absürt tiyatrosu tarafından ana konusu oluşturulmuş olunan Eugène Ionesco, Samuel Beckett ve Jean Paul-Sartre gibi dramalistlerin yazmış oldukları makalelere, yüksek modernizme ithaf edilmişti. Aslında, Martin Esslin, *Absürt Tiyatro*'yu açıkladığı başlıca makalesini, 1961 yılında TDR'de yayınladı. Alman oyun yazarı

431 TDR'nin genel bir tarihi için, özellikle de kökeni için, bakınız Brooks McNamara'nın önsözüyle *The Drama Review: Thirty Years of Commentary on the Avantgarde*, ed. Brooks McNamara ve Jill Dolan (Ann Arbor, MI: UMI Research Press, 1986).

Friedrich Dürrenmart tarafından çevrilen bu parça, yüksek modernizme yaptığı ithafı ve bu dönemi anlatan manifesto tarafından yönlendirilen avangardların reddedilişini özetler: “Benim için, sahne, teoriler, felsefeler ve manifestolar için kurulmuş olunan bir savaş meydanı değildir.”⁴³² Bazı yazarlar, siyasi tiyatronun çöküşünden hayıflandılar. Fakat siyasi tiyatrodan anladıkları şey, avangard ya da onun manifestoları değil, daha ziyade, Clifford Odets, Grup Tiyatrosu ve Federal Tiyatro Projesi’ne yakın bir şey değildi. Çoğunlukla, bu dergi içerisinde, yansımacı eleştiri türündeki ellili yılların son yıllarını ele geçirmiş olan Lionel Trilling, Eric Bentley, Jacques Barzun ve Lionel Abel gibi önemli dramatistler, yazarlar ve entelektüellerden metinler yayınladı.

Fakat kısa bir süre sonra, dergi, ellili yıllar içerisinde, büyük bir çabayla göz ardı etmeye çalıştığı “teoriler, felsefeler ve manifestolar” a yakalanacaktı. İkinci durum, editörlerin değişmesiyle başladı: Aynı zamanda, Tulane’de de ders veren Richard Schechner, Corrigan’ın yerine geçti. *TDR*’nin yeni tonu, Schechner’in 1962 yılındaki ilk sayı içerisinde “Yorum” başlıklı yazısını yayınladığı zaman duyulmaya başlandı. Schechner’in yazdığı “Yorum,” “tiyatro hakkındaki görüşlerimizi büyük bir güçle ortaya koydu. Bu görüşler, çoğu zaman, kişisel ve etkili olacaklardır; bazen, sinirli ve acımasız olacaklardır. *TDR*... bu genç ve hevesli tiyatro-işçileri için bir toplantı yeri haline gelecektir. Bir anlamda, tiyatroya bekâreti ve tiyatro-işçilerine de bir amaç sunmayı umuyoruz.”⁴³³ *TDR*, tiyatroya, yalnızca onun “bekâretini” değil, aynı zamanda da ve daha da önemli olarak, yeni bir “amacı” yeniden yüklemek gibi yüksek bir gayeyi elde etmek için sinirli ve etkili olmanın şart olduğu karmaşık bir alan içerisine giriyordu. Schechner’in ve ortağı olan editör Theodore Hoffman’ın, tiyatroya böylesi

432 *TDR* 3, no.1 (1958): 3.

433 *TDR* 7, no.2 (1962): 8.

bir yeni amaç yüklemenin bir manifesto yazmak olduğunu anlamış oldukları birkaç sayı sonra ortaya çıktı:

Yeni tiyatrolar, birkaç istisna hariç, hiçbir açık ideolojiye sahip olmadan keşfedildiler. Toparlamak ve kesmek adına kullanılacak hiçbir manifesto yoktu, övünülecek olan bir tarz sahibi hiçbir yenilik yoktu. Fakat yeni tiyatrolar, yeni fikirleri talep ettiler ve eğer bu kıta üzerinde, sanatı ve tiyatroyu seve seve çevirecek yeni bir tiyatroya sahip olacaksak, özellikle de, Amerikan hayatının tarihsel, siyasi ve sosyal gerçeklerini olduğu kadar kendi tiyatro eylemimizin nevi şahsına münhasır estetiğini de fark eden fikirler mecburen ortaya çıkacaklar... Şu an içerisindeki görevimiz, yeni tiyatroları, üretken bir komploya (bir "hareket"e olmasa da) dayayacak olan üstü kapalı bir çerçeveyi keşfetmektir.⁴³⁴

Her yerde filizlenen yeni tiyatrolar, umut vericidirler, fakat henüz kendi rehber teorilerini bulmuş değildirler. Böylesi bir teoriyi elde etmek, yedi özlü noktası üstü kapalı olanı ortaya çıkartmak ve hayranlık yaratıcı şekilde karmaşık olan bütün bu faaliyetlerin birleşimi için gerekli olan zemini oluşturacak olan Hoffman ve Schechner'in manifestolarının yegâne amacıdır.

Bir manifesto yazma kararı, bütün manifesto, teori ve eylem çeşitleriyle ağzına kadar dolu olan yüksek altmışlar dönemine doğru giden "Amerikan hayatının tarihsel, siyasi ve sosyal gerçekleri"ne bağlıydı. Onlu ve yirmili yıl-

434 TDR 8, no.2 (1963): 10.

larda olduğu gibi, bu ikinci manifesto dalgasının önemi, karşılaştığı muhalefetin derinliğiyle ölçülebilir. Daha önceki editör olan Corrigan, oldukça “gösterişli,” “şişirilmiş” ve seyircileri “yabancılaştırma”ya mecbur olan bir manifesto yazmış olduklarından ötürü Schechner ve Hoffman’a saldırdı. “Manifestolar” diye başlamak ve kendi ağız kalabalığını bir sonuca vardırarak, “siyasetçiler için mutlak bir gereklilikler ve bizim halk kurumlarımızdan ve bazen de gündelik gazetelerimizden emindirler, fakat üç ayda bir yayınlanan bir dergi için gereksiz bir uzantıdır” der.⁴³⁵ Corrigan kaybettiği bir savaş için dövüşüyordu. 1964 yılında, manifestolar, gittikçe artan bir sayıda yazılmaya başlanmışlardı; mesela, Schechner, *TDR*’nin en çok sevdiği tiyatrolardan bir tanesi haline gelecek olan Yaşayan Tiyatro’nun kurucularından bir tanesi olan Judith Malina tarafından yazılmış olan bir manifestodan alıntı yapıyordu. Fakat Schechner’in manifestoyu savunmasının ve Corrigan’ın eleştirisinin, siyasi el yazmaları ile ilişkilendirilmiş olduğunu söylemek önemlidir. Schechner, kendi modeli olarak geleceği “kayıt eden, değer biçen ve etkileyen” siyasi el yazmalarını seçti ve Corrigan’ın saldırısı da, manifestoların, sanatçılar için değil, “siyasetçiler için gerekli” olduğu varsayımına dayanıyordu.⁴³⁶ Dolayısıyla, manifesto hakkındaki çelişki, *TDR*’nin siyaset ile olan ilişkisi hakkındaki bir çelişkiydi.

Eğer, altmışlı yılların sonları tarafından ellili yılların başlarında oluşturulmuş olunan manifestoya karşı bir muhalefet var ise, bu durum, manifestonun tamamen kazanmış olduğunu gösterir. Schechner ve Hoffman’ı savunmak adına, Paul Gray, “her gün için bir manifestomuz olsa bile yeni bir tiyatro aramak gibi gittikçe artan bir acıya kendisini bağlayan bir dergiden daha yaratıcı bir dergi ola-

435 *TDR* 8, no. 4 (1964): 16.

436 Schechner-Hoffman manifestosu, Artaud’ya ithaf edilmişti ve ortaya çıktığı bütün sayılar, Artaud’nun manifestolarının bazılarında bahsediyorlardı.

maz" diye yazmış olduğu bir mektubu, editöre gönderdi.⁴³⁷ Yüksek altmışlarda, Gray, "eğer" cümlecğini, bir intikam ile dolduracaktı: Aslında, her gün yeni bir manifesto yazılıyordu. Yüksek altmışlar, dönemin siyasi ve avangard ruhuyla olan bütün ilişkisine işaret eden *TDR*'nin tarihindeki üçüncü bir evre olarak tanımlanabilir. Aynı dönem etrafında, (*The Drama Review*'nin baş harflerini oluşturmak için değiştirilmiş olarak) *TDR*, Tulane'den, günümüze kadar geride kalan editörüyle birlikte New York Üniversitesi'ne geçti. Schechner'in 1963 yılındaki ilk manifestosu, ilerleyen yıllar içerisinde, *TDR*'yi dolduracak olan yazın çeşidine dair bir umudun da yegâne barındırıcısı oldu. Mesela, 1968 yılında, sahne sanatları ve sahneleme [performans] çalışmaları için temel nitelikteki bir manifesto olarak görülen "Çevreci Tiyatro İçin 6 Vecize" başlıklı metnini yayınladı. Bu üçüncü evre, manifestolardaki niceliksel bir artışa tanıklık etti ve *TDR* de, zaten, siyasi müdahale ve sokak tiyatrosu arasındaki gri alan içerisinde gelişmişti. Schechner, okuyucuların, kendi kendilerine gerilla tiyatrosunu nasıl yapacaklarına dair bir "el kitabı"ndan alıntılar sunarak, Ekmek ve Kukla Tiyatrosu ve gerilla tiyatrosu hakkında coşkulu bir şekilde yazılar kaleme aldı. 1968 yılındaki bir sayı, Kara Panterler'e ait bir kapak kullandı ve bir sene sonraki bir sayı, İnzibat Subayları'ndan bir manifesto yayınladı. *TDR*, manifestoların ikinci dalgası içerisinde merkezi bir oyuncu olarak *BAMN*'in editörlerinin kendi materyallerini seçtikleri bir dergi haline geldi. Bu değişken dönem, aynı zamanda, iki editöryel değişikliği deneyimledi: 1969 yılında, Schechner, bütün zamanını Performans Grubu'na adanmak için istifa etti ve dergide, daha sonraki on beş sene boyunca kalacak olan Michael Kirby tarafından iki seneden az bir süre içerisinde yerinden edilmek üzere Erika Munk Schechner'in yerine

437 *TDR* 8, no.4 (1964): 19.

geçti.

Benim sorunum, manifestolar ve avangard bilinci içerisindeki keskin bir düşüşe tanıklık edecek olan bir dönem olan yetmişli ve seksenli yıllardaki avangardın, kendi yönelimini nasıl kurtarmaya çabaladığıdır. Her şeyden önce, bu dönem, yüksek altmışların coşkuluğunun, polisin ve Weather Underground'un karşılıklı şiddet kullanmalarından dolayı sinirliliğe ve düş kırıklığına dönüştüğü bir dönemdi. Avangardı çöküşten kurtarmak için Kirby'nin uyguladığı ilk strateji, onu, onlu ve yirmili yıllardaki tarihsel öncülerini ile birleştirmektir. Schechner da, Artaud'nun ve diğerlerinin manifestolarının da dâhil olduğu tarihsel materyaller yayınladı, fakat yalnızca, Kirby, günümüzdeki avangardın tarihsel olan kökenlerini sistematik bir şekilde gösterdi. Birçok özel sayısı, Amerikan okuyucularını, erken yirminci yüzyılın Avrupalı avangardının özellikle olmasa da, genellikle saçma olan ürünlerinden haberdar eden açık bir "tarihsel" bölüme sahipti. Bu sergilemeler arasında, manifestolar, büyük bir öneme sahiptiler.

Kirby'nin, yirmili yıllardaki avangarda karşı olan tavrı, bu Amerikan avangardının kendi Avrupalı öncülleri ile nasıl bir ilişki kurmuş olduğu hakkında bir işarettir. Bu yılların, Amerika'daki ilk gerçek avangarda tanıklık etmiş olmalarından dolayı, Amerika'daki altmışlı ve erken yetmişli yıllardan bir neo-avangard olarak bahsetmenin ne kadar yetersiz olduğu tekrar ve tekrar tartışıldı.⁴³⁸ Bu tartışmaya, çeşitli eklemler yapılabilmektedir. Daha önceki bir bölümde de bahsettiğim gibi Picabia gibi yolcular, Stieglitz ve Arensberg gibi yerel patronlar ve Marcel Duchamp gibi sürekli sürgünler aracılığıyla, Dada, New York'ta olduğu kadar Zürih'te de ev sahipliği yapıyordu. Her ne kadar, onlu ve yirmili yıllarda, Kuzey Amerika'da tam teşekküllü bir

438 Bakınız Andreas Huyssen, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism* (Bloomington: Indiana University Press, 1986).

avangard var olmasa da, Kirby ve altmışlı yılların avangardı ve faal bir şekilde, bütün Atlantik boyunca uzanan bir miras, gelenek ve bir dizgi yaratan bu erken dönem Avrupa avangardını benimsemeyi başarmışlardı. Başka bir deyişle, özellikle de, bu “tarihsel” avangardın, büyük bir sıklıkla, zaten, Atlantik’in öteki tarafına geçmiş olmasından dolayı, hiçbir şey, Amerikan avangardını, özellikle de Avrupa’da yerleştirilmiş olunan daha erken bir avangardı, tarihe yönelen bir şekil içerisindeki uygun bir hale getirmekten alıkoyamazdı. Mesela Kirby, gelecekçiliği diriltmek için yoğun çabalar sarf etti; aslında, gelecekçi tiyatro ve gelecekçi manifestolar hakkındaki çalışması günümüzde de halen yayınlanır. Kirby, Amerikan avangardını, geçmişe yönelik bir şekilde, gelecekçi etki ile birleşmiş ve TDR’nin 1909 yılında Paris’te başlayan tarihin geç bir sürümünü sunduğu söylenilebilir. Öncüllerin ve tarihin böyle bir geçmişe yönelik ve faal bir şekilde oluşturulmuş olmaları, bir istisna değil, bir normdur. Benzer karşılıklar, Parisli avangardların, Rusya, İngiltere ve Latin Amerika gibi yerlerde kullanıldığı, değiştirildiği ve yeniden yerine konuldukları yerler boyunca uzanan bütün avangardları bilgilendirdi.

Kirby’nin kendisi, çağdaş oluşları [*happening*] gelecekçi manifestolarla yan yana koyarak, avangard fikrini, şimdiki zamana taşıdı. Jameson ve Anderson, avangardın geri döndürülemez kaybını teşhis ederlerken ve gerekli ve özellikle de, *tarihsel* olan bir avangarddan bahsederlerken, Kirby, *kalıcı* [*perennial*] avangarda benzer bir şeyi öngördü. TDR’nin tarihe dayanan bölümü, ikinci bir öğreti -belgesel tarzı- tarafından güdülenmişti. Kendi deneyimi aracılığıyla, Kirby, birçok avangard projesinin ne kadar kısa ömürlü ve geçici olduklarını ve dolayısıyla da, onları daha sonra yeniden kurmanın ne kadar zor olduğunu görmüştü. Dolayısıyla, neden gelecekteki avangardlara, altmışlı yılların öncü

kuvvetlerinin tam bir kaydını sunmak için şimdiki zaman belgelenmesin ve bu sürekli yok oluştan umut yaratılmasın? “Dünün geçmişi” olan gelecek için çalışan Kirby, kendi yazarlarına, radikal olarak tanımlayıcı, açık bir şekilde objektif ve titiz bir şekilde istediği görüşü bildiren bir tarzı dayattı.⁴³⁹ Bu tarz, her anlamda, manifestoya karşı çıkıyordu. *TDR*, bir tanımlayıcı cümlelerin diğerini takip ettiği, bir *yeni roman* [*nouveau roman*] olarak okunmaya başlandı. Hiçbir polemige, hiçbir değer yargısına, hiçbir eleştiriye, hiçbir manifestoya ve hiçbir yoruma izin verilmemişti. Bu belgesel tarzı, Schechner’in, *TDR*’nin “Yorum”u ve manifestoları ve *TDR*’nin, yüksek altmışların manifesto çılgınlığına aktif bir şekilde katkıda bulunduğu bütün yollar ile radikal bir ayırım çizmişti.

Kirby’nin açıklayıcı belgesel tarzı, günümüzdeki avangardı, gelecekte kullanılması için korudu ve aynı zamanda da, Kirby’nin, avangardın son bulduğunu duyuran histografi tarzından kaçınmasına yardımcı oldu. Kirby, kendi metodunu bazen formalist, bazense yapısalıcı olarak niteler; bu her iki kelimenin ortak olarak sahip oldukları şey, tarihsel değişimi hafifletmiş olmalarıdır. Her sahneleme, oluş, eylem ve olay, medyanın ve sanat formlarının karıştırıldıkları ve historigrafinin hiçbir algısı olmadan düzgün bir şekilde belgelenen her bir unsuruna kadar analiz edilir. Tarih, gelecekte kullanılmak üzere kayda düşülen ve korunan bir şey olsa da, yapılan bir şey değildir. Şimdiki ve daha önceki avangardlar arasındaki ilişkiler her taraftadırlar ve Kirby, yeni olduğu kabul edilen bir sahnelemenin daha öncekilerden ne kadar çok alıntı yapmış olduğunu hatırlatır. Fakat hiçbir durumda, böylesi ilişkiler, bir tehdit ya da bir sorun oluşturmazlar. Kirby’nin çözümlemesi, tarihte yer alan fakat asla onun tarafından tehdit edilmeyen ve kendi

439 *TDR* 15, no.4 (1971): 3.

geçmişinin sonsuza değin ne olacağından haberdar olan bir avangard fikri, formalizmin ve tarihin şaşırtıcı bir birleşimidir.

Fakat avangard sahnelemesi eylemi, zemindeki sert gerçeklikleri, yani, yetmişli yıllarda, çok daha az sayıda öz-tanımlı avangard grubun var olduğunu, tonlarının değiştiğini ve altmışlı yılların devrimci ruhunun yok olmuş olduğu gerçeğini değiştiremez. 1975 yılında, Kirby, "Bazıları, yeni fikirler için araştırma yapmaktan vazgeçtiler; bazıları kendilerini tekrarladılar; bazıları ise zaten yapılmış olunan şeyi taklit ettiler" diye şikâyet eder.⁴⁴⁰ Gelecek için sahnelemeler belgeleyerek *kendi* görevini yerine getiren avangard, böyle bir dikkat için değerli olabilecek çalışmalar üretmek için *kendi* işini yapmaz. Daha da açık hale geldiği üzere, ellerindeki görev, avangardın nasıl belgeleneceği değil, onun nasıl uyarılacağı ve nasıl yeniden yaşama döndürüleceğidir.

Böylesi bir ihtiyaç dönemi içerisinde, Kirby, yüzünü manifestoya döndü. Daha önceki avangardlardan almanın gerekli olduğuna dair inancı sayesinde, Kirby, "tarihsel" bölümde, çeşitli Rus gelecekçi manifestolarının ve onların tiyatro eylemi üzerindeki etkilerinin altını çizen belgesel bir ek yayınlayarak, acil bir şekilde, manifestonun tarihine doğru döndü. Bu dönüş, Kirby'nin, şimdi için barındırdığı bir umuttur. Çıkarttığı özel sayının başlığı *Yeni Sahnelemeler ve Manifestolar*'dı [*New Performances and Manifestos*] ve açık bir şekilde yorulmuş olan avangardı uyarmayı, bu yeni manifestoları aracılığıyla yapmak istiyordu. Fakat buradaki belgesel tarzı üzerindeki öğretisi, editörlük görevi üzerinde çeşitli kısıtlamalar getiriyordu. Schechner'in, altmışlı yıllarda yaptığı gibi *TDR*'nin sayfaları boyunca sanatçıları dizerek manifestoları onikişer gruplar halinde geri çevirdiği yerde, Kirby'nin elleri, zaten, orada olan şeyi, yalnızca, belgelemek

440 *TDR* 19, no.4 (1975): 3.

için oluşmuş olan öz-dayatmacı disiplin ile bağlıdır. Bu özel sayıda toparlanmış olunan manifestoların, özellikle de, *TDR* için yazılmamış olduğu, kendi etrafındaki avangard kültürün içerisinde doğal olarak çıkmış olduklarının da, ele alınması gerekir: “Yayınladığımız manifestolardan, yalnızca, Charles Ludham’inki, özellikle, *The Drama Review* için yazılmıştı.”

Fakat manifesto sayısı, Kirby’nin, manifestoları bir araya getirmenin ötesinde kurmuş olduğu işaretlerle çevrilidir. Yetmişli yıllar, manifestoların yerde yatmış bir şekilde bulunabilineceği ya da altmışlı yıllarda olduğu gibi barikatların arkasında toparlanabilinecekleri yıllar değillerdi: Kirby’nin bile kendi eleştiri yazısında belirttiği gibi, “Manifesto, muhtemelen bir zamanlar, avangard için olduğu gibi bu kadar popüler değildi.” Dolayısıyla, yeni manifestolar yayınlarak avangardı yeniden canlandırmak yokuş yukarı bir savaştı ve bir sonraki cümle, Kirby’nin bu iç görüye sahip olmasına sebep veren üzücü sebebi ortaya çıkartır: “Sayımıza katkı yapmasını istediğimiz bazı insanlar reddettiler.” Fakat manifestolarının, özellikle de *TDR* için yazılmamış ama editör olarak kendisi tarafından istenmiş olduğunu belirten Kirby’nin kendisi değil miydi? İstemek ve belgelemek arasındaki gidiş geliş, artık var olmayan gelişmiş bir avangardı belgeleme arzusu tarafından oluşmuş olan Kirby’nin stratejisi içerisindeki bir gerginliği ortaya koyar.

Bu özel sayıda yayınlanan manifestolar, yalnızca, bir gerilimin olduğunu kabul ederler. Ludham’ın istediğini itiraf ettiği manifestosunun ötesinde, yalnızca, üç adet daha manifestoya sahibiz ve bunları nitelemek oldukça zordur. En dikkat çekici olanı, başlığı sayesinde, Richard Foreman’ın geçmişte kendi isteğiyle manifestolar yazmış olduğunu ispatlayanlar tarafından yazılmış olunan “Ontolojik-Olarak-Histerik Tiyatro: Üçüncü Manifesto”dur. Fakat eğer Kirby, tarihsel manifestoların çağdaş olanlarını etkileyeceğini

umuyor olsaydı, bu umudun yerine gelmemiş olduğu açıktır; Foreman'ın metni, altmışlı ve yirmili yılların dolaysız metinlerinden daha dolambaçsız ve daha kinayelidir. Yalnızca, Shuji Terayama tarafından yazılmış olunan üçüncü bir manifesto, kışkırtıcı sloganları ve talepleri, güvenli bir ton ve söz dalaşı içeren bir keskinlik içerisinde ifade eder. Fakat ortaya çıkan şey, Kirby'den başka hiç kimse tarafından yazılmamış olunan dördüncü ve sonuncu manifestodur. "Yapısalcılık Manifestosu," kendi tanımlayıcı tarzı için oldukça işe yarar, fakat bir manifesto olarak vaazını verdiği öğretinin tanımlayıcı olan kısmına karşı çıkar. Kirby de, tanımlayıcı, belgesel tarzının keskin diyetinden vazgeçti ve başka hiç kimsenin, kendisi için yazmayacağı manifesto çeşidini yazma görevini üstlendi.

Belgesel tarzının çağdaş kurbanlığının ötesinde, Kirby'nin hazırladığı özel sayı, avangard tiyatrosunu yeniden canlandırma amacını gerçekleştirmedi. Ve bu yüzden de, seksenli yılların ilk yarısında, her şey en baştan başlamak zorunda kaldı. *TDR* dergisinin yüzüncü yılının kutlandığı 1983 yılındaki yıldönümü için, Kirby, 1975'deki deneyimini tekrarladı ve manifestolara atfedilmiş olunan başka bir özel sayı yayınladı. Bu ikinci özel sayı, birincisindeki bazı zorluklardan dersler çıkartmıştı. Editörün görevi hakkında, hiçbir hata bulamayız; Kirby, "birçok insana, gelecek için olan kendi rüyalarını, önerilerini ve manifestoları sorduk" diye itirafta bulunur.⁴⁴¹ Manifestoların kendilerine ek olarak rüyaları ve önerileri de dâhil eden bu değiştirilmiş stratejinin ve genişletilmiş kategorinin ötesinde, toparlanmış olunan birçok metin, manifesto türünü (bu yüzden de, ne rüyayı ne de öneriyi) kucaklamazlar ve bunun yerine, Kirby'nin, "gelecek için" istediği yazın tarzını reddederler, ona karşı çıkarlar ve onun hakkında şüphe duyarlar. Yal-

441 *TDR* 27, no.4 (1983): 2.

nızca, üç adet metin, manifestoya benzer. Birincisi, teknolojik olarak güncellenmiş Wagnerci topyekûn sanat eserinin rahatsız edici bir fantezisini sunar; ikincisi ise, metnin kendi şekline ve tarzına ilgi duymayan bir feminist tiyatro için yazılmış olunan esinlenilmemiş bir tiyatrodur; proletaryanın, “yeni bir dünya” yaratacak olan “halkın tiyatrosu”nun yeni bir öncü kuvveti ile yerini değiştiren *Manifesto*’nun bir pastiş olmasından dolayı, yalnızca, üçüncü manifesto, bu türle ilgilenir (73). Diğer metinlerin çoğunluğu, manifesto-nun gelecek devrimin şiirine benzeyen herhangi bir şeyden kaçınmak için kendi yollarından saparlar. Bütün kendi doğrultusu boyunca görünür olabilen bu direniş, “Geleceğin belirli bir görünüşünü ele alan bir manifesto yapılabilir” diyen “Anti-manifesto” başlıklı bir metin içerisinde açıkça belirgin hale gelir (32). Fakat Darly Chin isimli yazar, bunun yaratabileceği “saldırı eylemi”nden (35) dolayı böyle bir manifestoyu “yapmaya” karşı çıkar. Ne yazık ki, bu işaretlendirilmiş eleştiriyi takip eden şey daha iyi değildir, yani, yazarın eserinin oldukça utanç verici bir şekilde “ihmal edilmiş” olduğuna dair uzun-soluklu bir şikâyet vardır. Saldırgan bir manifesto yerine, pasif-agresif bir meta manifestomuz vardır.

İlk manifesto sayısına benzer bir şekilde, ikinci sayı da, Kirby’nin kendisi tarafından yazılmış olunan bir metni içerir. Fakat bu sefer, bir manifesto değil, ilk manifesto sayısındaki metinleri yayınlanmış manifestolardan bir tanesinin yazarı olarak hatırlayabileceğimiz Shuji Terayama’nın “Hatırasına” formatındaki bir yazıdır. Bu yazının, Kirby’nin, insanların, Terayama’nın yaptığı gibi manifestolar yazacağına dair olan rüyasının bir methiyesi olduğunu düşünmek akıl çelicidir. Fakat asıl anlamı bu değildir ve Kirby’nin görev süresi, *TDR* için önerdiği belgesel ve söz dalaşı içermeyen tarz ve toparlamayı umut ettiği dik başlı, söz dalaşı dolu

ve kapsayıcı manifestolar arasındaki çelişki tarafından iş-retlenmiş olarak kaldı. Seksenli yıllarda, *TDR*'de ortaya çıkmış olan en çekici ve en semptomatik manifesto, ikinci özel sayıya bile giremedi, fakat Wooster Grup'unun sahnelediği *L.S.D.* başlıklı sahneleme için Arnold Aronson tarafından kaleme alınmış bir makale olarak yeniden yayınlandı.⁴⁴² Bu sahnelemeyi takip eden *L.S.D. Manifestosu*, Dadaist bir tane-sinin üzerine yazılmıştı: "Dada" kelimesinin kendisi gibi yirmili yıllarda kullanılan diğer kelimeler de, yenileri tara-fından ortaya çıkartılmış ve onların yerine geçmiştiler. Bu manifesto el yazması, Kirby'nin, şimdi zamanın avangardını yeniden canlandırmak için tarihsel avangarda dönme strate-jisinin mantığına tekabül eder: Eğer daha önceki manifestolar, yenilerini taklit etmek durumundaysalar, o zaman, bu manifestolar da, yeni olanı, geçmişin bir pastişisi şeklinde yaratarak şimdiki zaman ve geçmiş arasında ikiye bölüne-ceklerdir.

Manifestonun bakış açısıyla söyleyecek olursak, her şey bir çıkmaza girmiştir: Belgesel tarzı, *TDR*'nin faal bir şekilde katkıda bulunmasına ve dolayısıyla da, yeni bir avangard yaratmasına izin vermedi; avangardın çöküşünü, yetmişli ve erken seksenli yıllar boyunca önlemek adına, *TDR*, manifestolar yazma eylemini kendi eline aldı. Semptomatik ve kaçınılmaz bir hareketle, Schechner'a kendi editörü olmasını rica ederek, avangardın çöküşüne bir cevap verdi. Bir kere daha, Schechner, *TDR*'nin, manifestolar savaşına bütün gücüyle katılacağını umut etti; bir kere daha, geleceği şekillendirmek ve onu öngörmek adına hataya düşecekti; bir kere daha, sahne sanatlarının yönetiminde, dik başlı, saldırgan ve iddialı olacaktı; bir kere daha, yeniden canlandırılmış "Yorum" aracılığıyla, avangardı (ya da eksikliğini) *pasif bir şekilde belgelemek yerine aktif bir şekilde müdahale etmek için* 442 *TDR* 29, no. 2 (1985): 66.

kendisine izin verecekti.

Manifestoları talep etmek ve yazmak adına yeniden elde edilmiş olunan bu kabiliyet, belgesel tarzı tarafından yaratılmış olunan zorluklarından çıkış için bir yol önermiş olsa da, *TDR* açısından, altmışlı yıllara geri dönmek, geniş anlamda, avangardın yeniden canlandırılışını otomatik olarak garantilemedi. Her şey değişti ve Schechner, şimdiki zamanı, "eski deneyimlerin steril bir tekrarı" ile lekelenmiş olarak buldu ve onlar hakkında hiçbir yanılsamaya kapılmadı. Vietnam Savaşı protestolarının bitmesinden sonraki yetmişli yıllarda, gerçekten de, avangard faaliyetinin "derin dondurucu" bir deneyimini geçirmiş olduğunu söyledi. "Çalışan genç insanlar var," dedi ve de hüznü bir şekilde de ekleyerek, "fakat bir grup ya da hareket olarak uyum içinde değiller" diye de ekledi.⁴⁴³ Özellikle de, Foreman tarafından yazılan ve *TDR*'nin yayınlanmış olunan sayıları gibi manifestoların kaderi hakkında teşhisini koydu: "Okumuş kimseler, onları [manifestolarını] 'M' şeklindeki bir çekmeceye diziıyorlar" (17). Fakat bu çöküş, artık, Kirby'nin saf belgeleme hakkındaki ısrarı sona erdikten sonra, daha da az tehditkâr bir hal almıştır; eğer, *onlar*, manifestolar yazmazlarsa, basit bir şekilde, Schechner, bunu, onlar için yapacaktır. Her şeyden önce, kendi kendisine bir program yaratamayan yeni bir tiyatro adına ve onun için yazmış olduğu 1963 yılındaki ilk manifestosuyla başlayarak yaptığı bu eylem, bütün zamanlar boyunca yapmış olduğu tek şeydir.

Aradaki tek fark, seksenli yıllarda, adına manifesto yazılabilecek yeni tiyatroların olmamış olmasıdır. Sonuç olarak, *TDR*, yalnızca, kendisi tarafından değil, kendisi için de manifestolar tanımlıyordu. *TDR*, artık, orada yok olan ve isteksiz bir avangard için kendisini ölümün karşısına atmıyordu; kendi kendisine, avangard meselesinin içerisine giri-

443 Richard Schechner, *The End of Humanism: Writing on Performance* (New York: Performing Arts Journal Publications, 1982), 17, 69.

yordu. Fakat kısmen, akademik olan bir dergi, nasıl olurda avangard *olabilirdi*? Schechner, artık, avangardın tiyatro sahnesinde olmadığını, “kültürlerarası ve teorik” olarak iki adet “sanat olmayan sahneleme cephesine” kaymış olduğunu söyledi.⁴⁴⁴ İkinci terim, Debord ve altmışlı yıllarda yayınlanan *Tel Quel* dergisi tarafından yapılmış olunan bir hareketi tekrarlar ve o zamandan beri, İngiltere ve Amerika’daki dil şairleri de dâhil olmak üzere, oldukça fazla sayıdaki gruplar ve sanat çeşitleri arasına yayılmıştır. *Tel Quel* ve *Situasyonist Enternasyonal*, yalnızca, avangardı tartışmaktan ve kaydetmekten uzaklaşarak, kendilerini, avangarda çevirmenin yöntemlerini bulmuşlardı, bu durum, manifestoları yazmak ve yayınlamak ile ilgili olan isteksizlikleri içerisinde de oldukça açık bir şekilde görülebilen bir gelişmeydi.

Teori yazmanın, manifestonun enerjisini ve şeklini kısmen sömürmüş olduğu sahneleme teorisinin patlamasında olduğu kadar, mesela, kültürel çalışmalar gibi akademinin bazı dilimleri içerisindeki daha aktivist bir tona da sahipti. Paul de Man, bu trendi, yetmişli yıllarda tanımlamıştı: “Manifestolar ve öğrenilmiş olunan makaleler arasındaki açıklık, bazı manifestoların oldukça fazla öğrenilmiş oldukları ve bazı makalelerin oldukça kışkırtıcı -asında hepsinin- oldukları ana kadar daraltılmıştı.”⁴⁴⁵ Cary Nelson’un *Görev Zamanı* [*Tenure Track*] Olan Bir Radikalin Manifesto’sundan bahsetmeye gerek bile yoktur, ama mesela, Judith Butler’in *Cinsiyet Belası* [*Gender Trouble*] kitabının sonuncu, en kısa ve en aktivist olan bölümü içerisinde olduğu gibi bazı akademik metinler, manifesto olmanın sınırlarında dolaşırlar.⁴⁴⁶ Nelson’un

444 *TDR* 30, NO. 1 (1986): 5.

445 Paul de Man, “Literary History and Literary Modernity,” *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, 2. sürüm, yeniden gözden geçirme ve önsöz Wlad Godzich (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983), 144.

446 Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*

başlığının da önerdiği gibi, manifestodan teoriye dönüşme, Kuzey Amerika üniversitesinin, kurumsal ve kültürel görevi ile ilgilidir. Avrupa'da oluşmuş olan çeşitli avangardlar, kendilerini, üniversiteye karşı konumlandırırken, her ne kadar, avangardın, üniversitenin yapısına girdiği andan itibaren kendisini satmış olduğuna dair tartışmalar da ortadayken, bu durum, Amerika'daki üniversiteler için geçerli değildi. Fakat Avrupa'daki avangardlardan alınmış olunan bu argüman, çeşitli zamanlarda avangard sanatçıları kendi bünyelerinde bulunduran Amerikan üniversiteleri için hiçbir işe yaramadı. Yüksek modernizmin ve avangard sanatının savunucuları, Harvard ve Columbia gibi okullardaki hocalar tarafından eğitilmişlerdi ve birçok dil şairi de, SUNY-Buffalo gibi okulların öğretim kadrosunda yer almışlardı. Richard Schechner'in, kendi kurumsal bağlantıları, bir istisnayı değil, bir kuralı belirlerler. MIT Press'e geçene kadar, en başından beri, özellikle de, TDR'nin finansal yükünü üstlenmiş olan üniversiteler tarafından işe alınmıştı. Geç altmışlı ve yetmişli yıllardaki, Performans Grubu gibi radikal bir tiyatroyla ilgilenebilir olsa da, Schechner, kendi konumunu ve maaşını, elinde tuttu.⁴⁴⁷ Bu türden bağları ve doğaları gereği, "anti-avangard" olarak kınanmaktan ziyade, onların farkına varmamız ve kendi avangard fikrimizi ona göre oluşturmamız gerekir.

Teorinin ötesinde, avangardın ikinci yeni cephesi olan kültürlerarasılık, özel bir ilgiyi hak eder, çünkü avangard sanatının, açık bir şekilde çöküşüyle uğraşmamıza dair yeni bir stratejiye işaret eder. Doğal olarak doğmasına izin verdiği sahneleme çalışmaları disiplini ile birlikte, kültürlerarasılık,

(New York: Routledge, 1990); Cary Nelson, *Manifesto of a Tenured Radical* (New York: NYU Press, 1997).

447 Karşılaştırılabilir bir tartışma, Sally Banes tarafından "Institutionalizing Avantgarde Performance: A Hidden History of University Patronage in the United States," *Contours of the Theatrical Avantgarde*, 217-38.

burada, yeterince yer ayıramayacağım kadar karmaşık bir başlıktır. Başlıca tutkusu, ritüeli ve tiyatroyu, çeşitli kültürler aracılığıyla analiz etmekte ve de aynı zamanda da, bu farkları, zeki bir şekil içerisine sokmaktı. Benim analizim, bu disiplinin, *TDR*'nin sayfalarında ortaya çıkması ve bu dergideki orijinal görevinden, yani, Kirby'nin yetmişli yıllardaki muammasından bir çıkış yolu aramasıyla sınırlıdır. Bu bakış açısından bakıldığında, kendisini, avangard fikrinin var olduğu halinden vazgeçmeden altmışlı (ve yirmili) yıllardaki avangardı açıklamak üzere meydan okuyan bir cevap olarak sunar. Kültürlerarası teori de dâhil olmak üzere kültürlerarasılık, yeni bir avangarddı ve *TDR* de, onun yeni caddesiydi.

Schechner, özel bir sayı olan *Kültürlerarası Sahneleme*'ye (1982) [*Intercultural Performance*] bir önsöz niteliğinde, Kirby'nin editörlüğünü yaptığı son günlerde, bir kültürlerarasıcılık manifestosu yazmıştı. Emin olalım ki, muhtemelen, Kirby'nin söz dalaşına karşı çıkmasını göz önünde bulunduran Schechner, bu metnin, manifestocu doğasını hafifletti. Fakat kültürlerarasıcılığın, tarihsel avangardın yasal mirasçısı olduğunu, açık bir şekilde belirten bir metindi:

Bu kısa bir nottur. Editörlüğünü yaptığım şey, kendi dilini kullanır ve onu, hiçbir uzun makale ya da manifesto aracılığıyla tanıtmak istemiyorum. Dünyanın, kendi ulusal evresinden kültürel evresine geçtiğini söyleme istisnası dışında: Gittikçe daha da anlamlı hale gelen işaretçiler, ulusları değil, kültürleri ayıranlardır... Bu yüzden, hem bir deneyimden, hem de geleneksel ve hatta çok eski değerlere dönmekten bahsediyο-

rum. Bu argüman, deneysel sanat içerisinde, uzun bir süre için, üstü örtülü bir şekilde var oldu: Bu, o sanatın “ilkelliğinin” kökenidir. Kültürlerarasıcılık, avangardın ve onun doğal mirasının öngörülebilir ama kaçınılmaz olan bir sonucudur.⁴⁴⁸

Kültürlerarasıcılık, her ne kadar, eski ve hatta “çok eski” değerlere doğru bir dönüşü gösteriyor olsa da avangardın “kaçınılmaz” ve “doğal” bir mirası olarak sunuluyor. Bu ikisini bir arada tutan kelime, her ne kadar çelişik dursa da, Schechner’in büyük bir titizlikle tırnak işaretleri içerisine koymuş olduğu “ilkellik” terimidir. İlkellik, gerçekten de, Gauguin’in ilkelci resimleri, Dadaizmin “negro” [zenci] uyakları ve Artaud’nun, Meksika’daki Tarahumaraların törenlerine karşı duyduğu büyülenme de dâhil olmak üzere tarihsel ve Avrupalı avangardı hatırlamanın en etkili yoludur. Schechner’in bütün programını, bu kadar önceki bir çözümlemeye indirgemek yetersiz kalacaktır. Topyekûn bir şekilde, sahneleme çalışmaları ve hatta kültürlerarasıcılığa bile indirgenemeyecek olan her şeyin, ilkelci olarak adlandırılması gerekir.⁴⁴⁹ Fakat bu terim, kültürlerarasıcılığı, en şüpheli hale gelmiş olan Avrupa avangardın o unsuru da dâhil olmak üzere bütün Avrupalı avangard ile ilişkilendirmesi açısından önemlidir.

Ortaya çıkan sahneleme çalışmaları disiplini, Avrupalı avangardın doğal mirası haline getirmek “ilkesel” kültürlerarasıcılığın bir görevidir fakat tek görevi değildir.

448 TDR 26, no. 2 (1982): 3-4.

449 Taşımacılığı, dağıtımı ve gücü çalışmak için gerekli olan sahneleme yönteminin ne kadar uygun olduğunu açıklayan birçok çalışmadan bir tanesi Joseph Roach’un *Cities of the Dead: Circum-Atlantic Performance* (New York: Columbia University Press, 1996). Schechner’in yaptığı kültürlerarası analizin daha gelişmiş bir sürümü için bakınız *Between Theater and Anthropology*, önsöz Victor Turner (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985).

Buna ek olarak -ve burada Kirby tarafından yapılan tarihe ve formalizme doğru atılan çift adımı da hatırlarız- avangardın sona ermiş olduğu iddiasına karşı bir koruyucu olarak da işlev görür. Tesadüf eseri olmasa da, bu durum, aynı zamanda da, ilkeselliğin, tarihsel avangardın, yani, modernitenin ilerlemeci zamanından kaçmak için oynamış olduğu bir oyundur. Bu erken zaman içerisinde, kültürlerarasıcılık, ilkelin doğal coğrafyası içerisinde bir şeyi öngörür. Bu an, göreceli bir kolaylık aracılığıyla bir kültürden diğerine hareket eden sahnelemenin, değişik türlerini birleştiren kategorilerle ve figürlerle donanmış Schechner'in o ünlü grafiklerinin, çizelgelerinin ve çizimlerinin geliştiği andır da. Önemli olan, ortadaki törenin ne kadar eski, "ilkel" ya da çağdaş olduğu, ne zaman ortaya çıktığı ya da ne tür değişimlerden geçmiş olduğu değildir; bu törenlerin, yalnızca ihraç edilmek için, ne kadar çağdışı ya da gizli olduğunun hiçbir önemi yoktur -hepsi, kendi yerlerini bulabilirler, soyut ve şematik doğaları, mutlak bir değiştirilebilirliği garanti eden çizelgeler ve grafikler aracılığıyla birbirleriyle uyum içerisindedirler.

Değiştirilme, yolculuk aracılığıyla olabilir fakat gerçek taşımacılık, çok karmaşık olduğu zaman, her türlü törenin iradeye bağlı bir şekilde değiştirilebilir olduğu dair bir hayal ürününü, "teatral" bir değiştirilebilirliği tercih edebiliriz. Schechner'in kültürlerarasılığı, davranış kavramı üzerine, yani, benimsenebilir ve tekrarlanabilir bir şey üzerine dayanır. Teatral veya sahneleme paradigmasının kalbi ve ruhu olan tekrarlanabilirlik, her nerede olursak olalım ya da kim olursak olalım, yapmamıza, davranmamıza ve denetimlememize izin verir.⁴⁵⁰ Tarih, tamamen silinmemiştir ama kültürleri birleştirirken, deneyimlerken ve tekrarlarırken içine düşünülebiyecek bir tuzak, bir

450 Bakınız Victor Turner, *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play* (New York: Performing Arts Journal Publications, 1982)'de tanımlanmış olunan teatral alıştırma.

uçurum, bir engel olmaması için ikincil bir duruma itilmiştir. Kültürlerarasıcılığın ilkeselliği, Schechner'in, Kirby'nin formalizmine vermiş olduğu bir cevap olarak görülebilir, çünkü o da, bütün avangard türlerinin, avangardın sona ermiş olduğunu iddia edenlere karşı korunuyor olduğunu ima eder.

Yeni bir ilkesellik şekline sahip yeni bir avangard, post modernin tarihçilerinin kolayca kabul edebilecekleri bir şey değildi. Eninde sonunda, iyi bir savaş için, TDR'nin rakibi olan *Theatre Journal*'da, Philip Auslander tarafından yazılmış olunan bir makaleye saldırarak bir çatışma başlatan Schechner'in kendisiydi.⁴⁵¹ Post modern geri-dönülemez tezini kabul eden Auslander, Lyotard'ın dil oyunlarına, anlamlandırma sistemleri ve söylemlerinin bağdaşmayan ve kıyaslanamaz teorisine dayanan bir post modern siyaset için gerekli olan bir argüman geliştirdi. Görünüşe göre, anlamın indirgenemez ve parçalanmış olan sistemlerine dayanan post modern inanç, Schechner'in kültürlerarasılığına mükellef olabilecekti. TDR, Anderson'un post modern olarak tanımlamış olduğu ruh içerisinde, yani, "üst üste bineni, melezi ve potpuriyi kutlayan" bir şekilde, Amerikalı, Avrupalı ve Batılı-olmayan kültürleri, özgür bir şekilde karıştıran bir tavır içerisinde, bazı sayfalarında törenler hakkında, diğer sayfalarında ise tarihsel tekrarlanmalar hakkında çok az sayıda makaleler yayınlıyordu. Buna ek olarak, Auslander tarafından sunulmuş olunan post modern teori, Schechner tarafından paylaşılan bir önermeden, yani, altmışlı ve yirmili yılların avangardlarına basit bir şekilde geri dönmenin, artık mümkün olmadığı fikri üzerinden yola çıktı.

Fakat Schechner ve post modernizm arasında bir fark vardı: Açık olarak, bir çeşit avangarda karşı sürekli yaptığı ithafı ve bunun, artık, bir avangard teori ve kültürlerarasıcılık

451 Philip Auslander, "Towards a Concept of the Political in Post-modern Theatre," *Theatre Journal* 39, no.1 (March 1987): 20-34.

şekline gelmesi. Buna karşı bir tavır içerisindeki post modernizm, şimdiki durumu, post modern ve dolayısıyla da post-avangard olarak tanımlayarak geçmişle yapılacak olan bir kırılmayı önerdi. Bundan ötürü, Schechner, Auslander'a karşı olarak, post modern parçalar, dil oyunları ve kültürler arasındaki bir "eklem" adına çağrı yaptığı zaman kültürlerarasıcılığın, kendi (avangard) teorisi ve bütün, bu, bir arada tutulamayan varlıkları bir araya getirmek için hazırlamış olduğu çizelgelerinden bahsediyordu.⁴⁵²

TDR'nin tarihine manifestonun lensi içerisinde bakmak, avangard fikri için yapılan sürekli bir ithaf tarafından yönlendirilen dolambaçlı bir yoldur. Altmışlı yıllarda kendisini manifesto tarafından yönlendirilen ve sorumluluk sahibi bir dergi olarak tanımladıktan sonra, *TDR*, değişen bir kültürel ve siyasi ortam içerisinde, o itici gücü elde etme yolları bulmak zorundaydı. Kirby'nin tarihsel olmayan bir formalizmde ısrar ederken, aynı anda da, tarihsel avangarda bakılması gerektiğine dair bileşkesi, avangardı kurtarmak için gerekli olan bir işlemi oluşturur; iki manifesto sayısı aracılığıyla avangardı yeniden canlandırma çabası, formalizmin sınırlarını da gösterdi. Altmışlı ve yirmili yılların sona erdiğini açıklayarak ve dikkatini, gerçekleştirebilme yöntemi, *TDR*'nin sayfaları arasında bulunan bir teori ve sahneleme avangardına kaydıran Schechner, Kirby'nin kalıcı avangardından vazgeçti. Manifesto, bu yön içerisinde bulunan bu türden değişimlerin merkezindeydi. Bu değişimler, *TDR*'nin altmışlı yıllardaki ortaya çıkışını tanımladılar, Kirby'nin çöküşte olan avangardı yeniden canlandırma çabalarının merkezi bir parçasıydılar ve de Schecher'in seksenli ve doksanlı yıllardaki *TDR*'ye dayalı bir avangard bulma stratejilerini oluşturdular.

Bir teori avangardı için yapılan ithaf, bugün, halen,

452 *TDR* 31, no.3 (1987): 5.

TDR'den bahsetmektedir. Haziran 2003'te, New York City'deki bir konferansta, Auslander ve dört ciltlik sahneleme çalışmaları seçmesi tarafından sunulduğuna dair bir fikir olan sahneleme çalışmalarının bir kutsal kitaplar listesi [canon] oluşturduğu ve artık temel metinlerin bir dizgisine dayandığına karşı çıktı.⁴⁵³ Schechner, geçmişten vazgeçmek yerine, sahneleme çalışmalarının yeni olanı davet etmesi için yalvardı. En sonuncu eserin geçmişteki klasikler üzerinde ayrıcalıklı bir konuma sahip olduğu bir kota sisteminin uyarlanması ve dolayısıyla da, bir kutsal kitaplar listesinin [canon] oluşmasının imkânsız olabilmesi için çabaladı. Bu çabanın kendi şiirini geçmişten çıkartmak yerine sahneleme çalışmalarının kendi şiirini gelecekte türetmesi gerektiğine dair bir tavır olduğu söylenebilir.

Bu tavrını, devamını oluşturacak olan gelecekçi ve avangardcı görevin bir parçası olan *TDR*'nin, kendi, kültürlerarasılığının globalleşme teorilerinin yardımıyla değiştirebildi. Schechner, doksanlı yıllardan beridir, kültürlerarası sahnelemenin, "ortaya çıkan globalleşmenin çeşitli sosyal sorunlarını, deneysel sahnelemenin çeşitli teknikleri ile bir araya getiren söylem"⁴⁵⁴ olarak tanımlasa da, bu söylemin kendisi, radikal bir şekilde yeni olan bir çıkış sunmuyordu. Böylesi bir birleşmenin savunucularından bir tanesi, en sonuncu *TDR* "Yorum"u, Hardt ve Negri'nin *İmparatorluk*'undan başka bir şeyi çağrıştırmayan Jon McKenzie idi.⁴⁵⁵ Bir kez daha, bir avangard gelenek, Marxizm ile birleşiyordu ve kendisini, avangard manifestoya atfetmiş olan bir dergi, yeni bir komünist manifesto için zemini oluşturan bir metni arıyordu. Bu iki geleneğin, gelecekte, nasıl birbirleriyle ilişki

453 Philip Auslander, *Performance: Critical Concepts*, 4 vols. (London: Routledge, 2003).

454 The Drama Review: Thirty Years of Commentary, 24.

455 Aynı zamanda bakınız Jon McKenzie'nin *Perform or Else: From Discipline to Performance* (London: Routledge, 2001).

kurabilecekleri ve iç içe geçmiş olan tarihlerinden ne gibi sonuçların çıkabileceği, kısa ve sonlandırıcı bir son söze ait bir konudur.

EPILOG

GELECEK İÇİN ŞİİR

Manifesto gibi gelecekçi bir türün tarihini yazmak, eğer çelişki dolu değilse bile, karşılıksız bir şekilde sapkın bir girişim olarak tanımlanabilir. Buna rağmen, yeni bir şiir, yeni bir manifesto, yeni bir ifade biçimi arayışı, geçmişteki ve benim, hatlarını çizmiş olduğum manifestonun tarihi içerisinde benzer çabalar elde edebilmelidir. Başarıların ve başarısızlıkların dolambaçlı ve çoğul kaydı içerisinde, şimdi zaman adına çıkartılması gereken bir ders vardır. En azından, bu ders, en sonuncu geri bakışın ve geleceğin tarihi için yazılan bir son söz ile önermeye çalışacağım şey olacaktır.

Siyasi manifestoların tarihi, tekrarın tarihidir ve *Komünist Manifesto*'yu uyarlama ve orijinal gücünü koruma buyruklarının arasında gidip gelen sayısız çabaların tarihidir. Tekrarlayacak olursak, daha da ilerisine geçmeye çalışırken manifestoların hepsi sırtlarını *Manifesto*'ya döndüler. Tekrarın böylesi bir tarihini, Marx'ın gelecekçi talebi -yani devrimin kendi şiirini gelecekte alması gerektiği- olarak değil de, bütün manifestoları tanımlayan gerekli ve üretken bir nitelik olarak ele alsak ne olurdu? Ortaya çıkan sonuç, devrimin "şiiri"nin, tekrarın şiiri olarak algılanması olacaktı. Aslında, tekrar, "devrim" kelimesinin orijinal anlamıydı. Kopernikus, onu, yıldızların tekrarlayan hareketlerini açıklamak için kullandı ve Fransız Devrimcileri de, kendi devrimlerini daha önceki bir döneme dönüş olarak tanımladılar. Devrimin bir tekrarı olan bu eski anlamı, Hobsbawm, Arendt ve Marx'ın kendisi de dâhil olmak üzere devrimin tarihçilerini ve felsefecilerini şaşırttı. Erken yir-

minci yüzyılın bakış açısından bakacak olursak mutlak bir kopuş olarak devrimin modern anlamı, modernitenin kopuşunun bir figürü tarafından değil, kopuşun tekrarı tarafından tanımlanması gerektiğine dair bir tarihi yaratmış olduğuydu. “Devrimi,” bir “tekrar” olarak çevirmek, geçmişin manifestolarına basit bir şekilde geriye dönmeyi savunmak anlamına gelmez. Tekrar, aynının mekanik ve sonsuz tekrarı ile sınırlı değildir, fakat farkı yaratan ve kucaklayan daha üretken bir tekrarı içerebilir.⁴⁵⁶ Böyle bir algılayış, manifesto-nun ufku içerisinde devrimin tam teşekküllü amacını [*telos*] uzaklaştırır ve bunun yerine, birbirlerini yeniden gözden geçiren, tekrarlayan ve birbirlerine dayanan çeşitlilikteki devrimci müdahaleleri ve devrimin gerekliliğini kabul eder. Fakat, ancak devrimin şiirini, tekrarın şiiri olarak algılayarak, en baştaki tekrarların çeşitli türleri arasında bir seçim yapabilmeyi umut edebiliriz.

“Devrim”i, “tekrar” olarak çevirebilmeye dair bir ipucuna, Marx’ın 18. *Brumiyeri*’nde, devrimin şiirinin gelecekte türetilmesi gerektiğini talep eden aynı cümlede de rastlanılabilir: “On dokuzuncu yüzyılın devriminin kendi içeriğine erişebilmesi için ölünün ölüyü gömmesine izin vermesi gerekir.” Çeşitli okuyucuların da belirttikleri gibi, “ölünün ölüyü gömmesi” ifadesi, İsa’nın kendi havarilerinden bir tanesinin, kendi babasını gömmesini engellemek için “Beni takip et; bırak, ölü ölüyü gömsün” (Matt. 8:21–2) dediği Matthew’dan alıntılanmıştır.⁴⁵⁷ Matthew de, İsa’nın gösterdiği gibi geçmiş ile olan bütün bağları koparmanın

456 Buradaki tekrar kavramını, Gilles Deleuze’un çok erken yazmış olduğu ve yeterince önem verilmemiş olunan kitabı olan *Difference and Repetition*, çev. Paul Patton (New York: Columbia University Press, 1994)’de kullandığı şekli içerisinde anlamıyla kullanıyorum.

457 Michel Chaouli, “Masking and Unmasking: The Ideological Fantasies of the *Eighteenth Brumaire*,” *Qui Parle* 3, no. 1 (1989): 53 – 72. Aynı zamanda bakınız Harries, *Scare Quotes from Shakespeare*, 87.

bir şekilde, onu tatmin etmek anlamına geldiği geçmiş ve gelecek arasındaki karmaşık bir uzlaşmanın parçasıdır. Bize yapmamamızı söylediği zaman Marx'ın da, kendisini geçmişten alıntı yapmaktan alıkoyamaması ve üstelikte bu alıntıyı, tekrar ve fark sorunuyla uğraşan bir alıntı aracılığıyla yapıyor olması şaşırtıcıdır. Marx, kendi metni içerisine gömülmüş bir şekilde, her ne kadar, tamamen farklı bir gelecek üretmek istiyor olsa da, devrimin şiirinin, aslında, tekrarın bir şiiri olduğuna dair bir ipucu buluruz. Buradan çıkartılacak ilk sonuç, gömülmüş ve gizli olunan bu tekrarın ön plana çıkartılması ve saklanmasıdan öte, devrimin şiirinin, aynı zamanda da, devrimin şiiri olduğunun ortaya çıkartılmasıdır.

Manifesto, kendi tarihinden öğrenebildiği gibi, kendi coğrafyasından da öğrenebilirdi. Yine tekrarlayalım ki, ister endüstriyel Londra isterse de avangard Paris olsun, bir merkezi pozisyonun var olduğunu varsayan ve bir sıfır noktası ortaya koyan manifestolar, ortaya konulan bir temel üzerinde ilişkilendirilirler. Fakat aynı zamanda da, birçok manifestonun gerçekten coğrafi durumu, bir yerinden etme eylemine dayanıyordu. Bu yerinde etme eylemleri, manifesto yazarlarının, sürgün edilmelerinden ve çeviriye ait teorilerinden avangard dergileri yaratmaları arasındaki bir uzama yayıldılar. Birçok manifesto yazarları, bu yerinden etme durumundan haberdardılar fakat manifestoları, kendi konumundan ve yerinden oldukça emin olan kendi coğrafyalarını eski manifestolardan aldılar. Geleceğin manifesto-sunun, bu manifestolarda zaten var olan yerinden edilme eylemlerinin farkına varmış olması gerekmektedir; bu yerinden etme eylemini, kendi dilinin ve ifade şeklinin merkezine yerleştirmek yerine, kendi yerinden edilme eylemini nasıl yaptığının farkına varması gerekir.

Fakat yerinden edilme, merkezsizlik kavramını,

ancak, olumsuz terimler aracılığıyla tanımlar. Avangard manifestoları ve hatta *Komünist Manifesto* bile, her ne kadar, ikircikli davranıyor olsa da, ister Dadaist, gerçeküstücü, Sitüasyonist enternasyonal, sahneleme çalışmaları enternasyonal ya da herhangi bir komünist ve sosyalist enternasyonal olsun, ülkesizlik deneyimini, enternasyonalin yeni şekillerine çevirmeye çalıştılar. Burada, *yerinden edilmeyi, yeniden yerleştirilmeye* dönüştüren yeni bir coğrafya için bir çıkış noktası olarak yerinden edilmiş olma durumunu kullanan farklı bir coğrafi eylemin tohumlarını bulabiliriz. Yeniden yerleştirilme, daha önceki merkezlere dönme anlamına değil, icat etmek ve sabitlenmiş olmak ve verilmiş olmak değil, yapılan ve yeniden yapılan yeni devreler ve ağlar oluşturmak anlamına gelir. Tekrarın önemi tarih için ne ise, yeniden yerleştirmenin anlamı da, manifestonun coğrafyası için o dur: Verili bir merkeze ya da bir köken noktasına geri dönüş değil, başka bir duruş noktasının faal bir şekilde yaratılması ve oluşturulmasıdır.

Fakat manifesto, tekrarı ve yerinden edilmeyi nasıl öğrenebilir? Tekrar ve yerinden etme, çoğul bir şekilde bir-biri içerisine geçmiş olan iki manifesto geleneği içerisinde -sosyalist manifesto ve avangard manifesto- doğarak her ikisinin de birleşiminden oluşur. Sosyalist ve avangard manifesto arasındaki ayırım, Marinetti'nin, Rus gelecekçiliği ve Sovyet Devleti, Dada ve Lenin arasındaki "tuhaf diyalektik," Breton ve Fransız Komünist Partisi ve Debord ve Cominform arasındaki kavgalar ve hatta kitabımın birinci bölümünün konusu olan *İmparatorluk*'un ikircikli yaklaşımı ve yine kitabımın sonuncu bölümünü oluşturan TDR arasındaki çarpışmalar içerisinden, gelecekçiliğin siyasal bir kanadını oluşturma çabasının içerisinden doğdu. Bu ayırım dizgileri, bölünmeler ve ıraksaklıklar, bir birleşim oluşturmaya da, üretici bir ittifak içerisine getirebilir mi?

Bu iki geleneği birleştirmek ya da bir tanesinin diğerinden bahsetmesi, sahnelenebilirlik ve teatrallik olarak tanımladığım baskın unsurların birbirleri içerisine geçmesi anlamına gelir. Sosyalist manifesto, dünyayı dönüştürme amacıyla yönlendirilirken, avangard manifesto, bu konuşma eylemlerinin teatral oyununda mest olur. Sahnelenebilirlik ve teatrallik arasındaki bu ayırım, amaçlar ve araçlar aracılığıyla tanımlanabilirler: Sosyalist manifesto, kendisini bir enstrüman olarak görürken, avangard manifesto, manifestonun kendisini kendisi için de bir amaç olarak gördü. Bu karşıtlık, bütün tarihleri boyunca her iki manifesto türü içerisinde de, her iki gelenekte de, hem sahnelenebilirlikte hem de teatrallikte, hem araçlarda hem de amaçlarda mevcut olan baskın zorlamaları tanımlar. Sosyalist manifesto, belli bir oranda kendi teatrallliğini itiraf etmiş olsa da, kendi baskın teatrallığının ötesindeki konuşma eylemlerini ve dönüştürücü müdahaleleri kazandı. Daha da önemlisi, teatrallığın ve sahnelenebilirliğin farklı şekilde birleşmeleri, kendi karşılıklı etkilerini elde etmek için merkezi bir öneme sahiptiler. Dolayısıyla, sahnelenebilirlikten vazgeçmesi, avangard manifestonun ya da teatralligi bir kenara bırakması, sosyalist manifestonun bir sorunu değil, her ikisinin de yeni ve öngörülemeyen birleşimleri ile ortaya çıkmalarına ait bir sorundu.

Bu iki geleneğin birbirlerinin içine geçmesi için bir çağrı yapan Sol'un, artık, daha önce hiç bir zaman olmadığı kadar, tamamen enstrümantalist olması gerektiği ve dolayısıyla da yeni, enstrümantalist bir manifestoda ısrarcı olması gerektiği fikrine karşı çıkıyorum. Aynı zamanda da, Giorgio Agamben tarafından "amaçsız bir araç" olan bir yazı ya da Jean-Luc Nancy'nin, "edebi komünizm"i, "yalvarmayı, bildiriye ve beyanı," yani, manifestonun kendisini, göz ardı ederek, tamamen, "rahatsızlık vermek" üzerine kurulmuş olunan

bir “işlevsiz toplum” kavramı gibi önermelere de karşıyım.⁴⁵⁸ Amaçsız araç, rahatsızlık, işlevsiz toplumlar - bunların hepsi, aksi takdirde, var olan dünyayı dönüştürmek için olumsuz olana güvenen bir *via negativa* olarak kalacak olan yeni bir manifesto üretmek için en baştan tanımlanmaları gereken olumsuz çözümlemelerdirler. Olumsuzun uzmanları olan Sitüasyonistler bile, bir silah haline gelmesi için olumsuzun da saptırılması gerektiğini fark ettiler.

“İşlevsiz” avangard manifestonun, teatralliği, sahnelenebilirlik ile birleştirmesi için sosyalist manifestodan öğrenebileceği bir yol var mı? Ve bu durumu tersine çevirirsek, sosyalist manifestonun, avangardın yaratıcı deneyimleştirmelerinden öğreneceği bir şey var mıdır? Bir metin, süreç içerisinde, hiç bir tanesi olmadan, bir amaç *ve* araç, teatral *ve* sahnelenebilirlik nasıl olabilir? Olumsuz ve şüphe dolu [aporetic] olsalar da, benim çözümlemelerim oldukça çelişkilidirler. Fakat bir sürpriz yaparak, beklentilerimiz, fikirlerimiz ile karşılaşan ve bir erdem sahibi olan bir tavır olarak geleceğin kendisinin de çelişkili bir şey olması gerekmez mi? Şu an için, bu çelişkiyi yaşamak ve yeniyi bir kere daha yaratmak için tekrara ve yerinden etmeye bağımlı ama geçmiş ve gelecek arasında sallanan bir dengeleme eylemi ya da dansı içerisinde, hiç bir çöküntüye uğramadan hem amacı hem de aracı bir arada tutabilmeyi başarabilirken, aynı zamanda da, hem amaç hem de araç olabilen, daha da doğrusu, amaç için bir araç ve araç için bir amaç olabilen bir manifesto talep etmek gereklidir.

458Giorgio Agamben, *Means without End: Notes on Politics*, çev. Vincenzo Binetti ve Cesare Casarino (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000). Agamben’in kitabı, “Haurasına” olarak Debord’a ithaf edilmiştir ve fakat Agamben, Debord’un etkileyciliğe ithaf edilmiş olduğu yönünü, henüz, fark etmemiştir. Jean-Luc Nancy, *The Inoperative Community*, ed. Peter Connor, çev. Peter Connor, Lisa Garbus, Michael Holland ve Smona Sawhney (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991), 71.

NOTLAR:**HENÜZ BİTMEDİ (BİTENE KADAR)****MARTİN PUCHNER**

1. Peter Bürger, Theorie der Avantgarde (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974).
2. Fredric Jameson, Postmodernism, Or, The Cultural Logic of Late Capitalism (London: Verso, 1991). Perry Anderson, The Origins of Postmodernity (London: Verso, 1998).
3. Martin Puchner, Poetry of the Revolution: Marx, Manifestoes and the Avantgards (Princeton, NJ: Princeton Univ. Pres, 2006).
4. Ellef Prestsaeter ve Karin Nygaard, eds. Rett Kopi Dokumenterer Fremtiden: Manifest (Oslo: Rett Kopi, 2007).
5. Ellef Prestsaeter, yazara yollamış olduğum bir email, Mayıs 27, 2010.
6. Tania Ørum, Kritiker, Rett Kopi'nin websitesi olan <http://www.rettkopi.no/eng/poster.htm>'den alıntılanmıştır.
7. Nicola Lees, ed. Serpentine Gallery Manifesto Marathon (London: Koenig Books, 2009).
8. Beni galeriye davet etmenin ötesinde, Stephen Squibb, aynı zamanda da, tarihini araştırmakla sorumludur. Kendisini her iki görev için de davet etmek isterim.
9. Çevirmen notu: International Pastimes, günümüzde, New York, Broadway 537'de, Stephen Squibb ve Bosco Blagojevic tarafından yürütülen düzenleme grubunun ismidir.
10. Philipp Meier'i, benimle Kabare Volatire hakkında konuşmasından dolayı teşekkür etmek isterim.
11. Bu metin ilk defa Rett Kopi Dokumenterer Fremtiden: Manifest (Oslo: Rett Kopi, 2007): 182-83 ve aynı

zamanda da, Ellef Prestsaeter'in yaptığı bir çeviride, "Fem teser om manifestets framtid," Klassekampen. June 29, 2007, 14-15 olarak yayınlanmıştır. Bu metni, burada yeniden yayınlamama izin veren yayıncıya teşekkür ediyorum.

12. Karl Marx ve Friedrich Engels, The Communist Manifesto and Other Writings, ed. Martin Puchner (New York: Barnes and Noble. 2005), 181.

13. Marx and Engels, Communist Manifesto, 66.

Giriş

1. Karl Marx, *Der achtzehnte Brumaire des Louis Napoleon*, Herbert Marcuse'den bir son söz ile (Frankfurt am Main: Insel, 1965). İlk önce, *Die Revolution: Eine Zeitschrift in zwanglosen Heften*, ed. J. Weydemeyer (New York: Deutsche Vereins-Buchhandlung von Schmidt and Helmich, 1852) yayınlandı. Aksi belirtilmediği müddetçe, bütün çeviriler benimdir. Karl Marx ve Friedrich Engels, *Werke*, vol.8 (Berlin: Dietz Verlag, 1960), 117'de. Bundan sonra, bu sürüm yerine, MEW kısaltmasını kullanacağım.

2. Aynı zamanda, bakınız, Jürgen Habermas, *Die Moderne –ein unvollendetes Projekt: Philosophisch-politische Aufsätze* (Leipzig: Reclam Verlag, 1981).

3. Geleceğe karşı böylesi bir açıklıkta ısrar ederken, Matthew'den alıntıladiğı "bırak, ölü ölüyü gömsün" cümlesini kullanırken, Marx'ın kendisi de, geçmişten alıntı yapar.

4. Fredric Jameson, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1981).

5. Raymond, Williams, *Marxism and Literature* (Oxford: Oxford University Press, 1977), 206ff.

6. Aynı zamanda, bakınız, Rienhart Koselleck, *Vergangene Zukunft: Zur Semantik geschichtlicher Zeiten* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989).

7. Manifestoların dağılımları takip etme projesi, birden çok antropolog tarafından paylaşılmaktadır, mesela, Mary Ann Caws'ın seçmesi olan *Manifesto: A Century of Isms* (Lincoln: University of Nebraska Press, 2001) ve David Norman Damrosch'un *Longman Anthology of World Literature*, vol. F, ed. Djelal Kadir ve Ursula Heise (New York: Longman, 2004) kitabında bulunan manifesto bölümü.

8. Marjorie Perloff, *The Futurist Moment: Avant-Garde*,

Avant Guerre and the Language of Rupture (Chicago: University of Chicago Press, 1986).

9. Luca, Somigli, *Legitimizing the Artist: Manifesto Writing and European Modernism 1885-1915* (Toronto: University of Toronto Press, 2003).

10. Janet, Lyon, *Manifestoes: Provocations of the Modern* (Ithaca, Ny: Cornell University Press, 1999). Son yıllardaki manifestolara karşı olan ilgi, Wolfgang Asholt ve Walter Fähnders, *Manifeste und Proklamationen der Europäischen Avantgarde (1919-1938)* (Stuttgart: Metzler, 1995) dâhil olmak üzere Avrupalı araştırmalara kadar uzanıyor. Tarihsel avangardı ve manifestolarını inceleyen bir çalışma olan Hanno Ehrlicher, *Die Kunst der Zerstörung: Gewaltphantasien und Manifestationspraktiken europäischer Avantgarde* (Berlin: Akademie Verlag, 2001) ile maalesef, projelerimiz arasında birçok metodolojik fark olduğu gibi oldukça fazla sayıda ortak alan bulunuyor olsa da, bu kitabı, yararlanabilmem için çok sonradan fark ettim.

1.

BİR TÜRÜN OLUŞUMU

1. Tür üzerine olan makalesinde, Jacques Derrida, bir türe katkıda bulunması için bir metnin hem tür yasalarından alıntı yapması hem de onları yasallaştırması gerektiğini söyler. "The Law of Genre," *Acts of Literature*, ed. Derek Attridge (London: Routledge, 1992), 221-52.

2. 1775'te, mesela, E. Allen şöyle der, "Ben... General'in yazılı manifestosunu Şeflere dağıttım." *OED*, Sparks Corr. Amer. Rev (1853) I, 463'te alıntılanmıştır.

3. Manifestonun bu otoriter kullanımının en uzatılmış tartışması için, bakınız Somigli *Legitimizing the Artist*, 29ff.

4. Metnin kendisi, "İnsanlarıma [To My Peoples]" (An meine Völker) gibi bir başlık taşıyordu ve genel olarak "Ortaya Çıkartma [Manifest]" olarak tanımlanıyordu.

5. Modern manifesto için Diggers'ların önemi, kimlik bilgilerinin anları olarak Lyon, *Manifestoes*, 16-22'de tartışılmıştır. Lyon, Digger broşürlerinin "grup-tanımlayan-metinler"i olduğunu söyler.

6. Tezler'inden, İncil'in çevirisine kadar ki Luther'in bütün metinleri, 1518 ve 1525 yılları arasındaki Alman dilinde yayınlanmış kitapların üçte birine denk geliyordu ve Anderson'un da gözlemlediği gibi, Luther, kendi ismine dayanarak kendi kitaplarını satabilen tek yazardı. Bakınız, Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (London: Verso, 1983), 40ff.

7. Thomas Müntzer, "Vindication and Refutation," *The Collected Works of Thomas Müntzer*, çeviri ve ed. Peter Matheson (Edinburgh: T&T Clark, 1968), 332.

8. Ibid., 330.

9. *Thomas Müntzer, Schriften und Briefe: Kritische Gesamtausgabe*, ed. Günther Franz, Paul Krin'in yardımıyla

(Gütersloh: Gerd Mohn, 1968), 464, 469, 470, 265.

10. Friedrich Engels, *Der deutsche Bauernkrieg*, Karl Marx ve Friedrich Engels, *Werke*, vol.7 (Berlin: Dietz Verlag, 1960): 327- 413.

11. Karl Marx, *Zur Kritik der Hegelschen Rechtstheorie*, MEW, vol.1, 386.

12. Ernst Bloch, *Das Prinzip Hoffnung* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1959); Bloch, *Der Geist der Utopie* (Munich: Duncker & Humblot, 1918).

13. Ernst Bloch, *Thomas Münzer als Theologe der Revolution*, *Gesamtausgabe*, vol. 2 (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1969).

14. Georh, Lukasc, *History and Class Consciousness: Studies in Marxist Dialectics*, çeviri Rodney Livingstone (Cambridge, MA: MIT Press, 1971), orijinal olarak *Geschichte und Klassenbewußtsein*, 1923.

15. Bloch'un, Münzer ile kimlikleşmesini fark eden Fredrich Jameson, Bloch'u, "devrimin teologu" olarak nitelendirir. Fredric Jameson, *Marxism and Form: Twentieth-Century Dialectical Theories of Literature* (Princeton, NJ: Princetoon University Press, 1971), 117.

16. Lyon, *Manifestoes*, 16ff. Bu türden bir karakterize etme, aynı zamanda da, Christopher Hill, *The World Turned Upside Down: Radical Ideas during the English Revolution* (New York: Viking, 1972), 86ff'e dayanır.

17. *The Leveller Tracts: 1647-1653*, ed. William Haller ve Godfrey Davies (New York: Columbia University Press, 1944) , 276, 286.

18. *The English Levellers*, ed. Andrew Sharp (Cambridge: Cambridge University Press, 1998), 54.

19. Gerrard Winstanley, "Tanrının Hizmetindeki Meslek Şeklindeki Bağımsız, Presbiteryen Kiliseler Olarak Adlandırılan İnsanların Çeşitli Topluluklarına [To All the Severall Socities of People, Called Churches, in the

Presbyterian, Independent or any other Forme of Profession, in the Service of SS.,God],” *The Works of Gerrard Winstanley*, ed. ve önsöz George H. Sbine (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1941), 445.

20. Eduard, Bernstein, *Cromwell and Communism: Socialism and Democracy in the Great English Revolution* (London: Allen and Unwin, 1930), 117. Aynı zamanda, bakınız, Winthrop S. Hudson, “Economic and Social Thought of Gerrard Winstanley: Was He a Seventeenth-Century Marxist?” *Journal of Modern History* 18 (1946): 1-21; John R. Kott Jr., *The Sword of Spirit: Puritan Responses to the Bible* (Chicago: University of Chicago Press, 1980).

21. Bloch, *Thomas Münzer*, (1969), 64ff.

22. Engels, *Bauernkrieg*, 382.

23. Haller ve Davies, *Leveller Tracts*, 1: Hill, *World Turned Upside Down*, 95; Don Marion Wolfe, *Leveller Manifestoes of the Puritan Revolution* (New York: T. Nelson and Sons, 1944).

24. Kenneth Burke, *A Grammar of Motives* (1945; Berkeley: University of California Press, 1969), 323.

25. Felsefi bir sorun olarak öz-temellendirmenin, çoğu zaman, Descartes ile başladığı söylenilir, *Söylem [Discourse]* eserinde, Chantal Mouffe ve Ernest Laclau tarafından geçmişe yönelik olarak “manifesto” başlığına sahip olmalarının sebebi budur. Ernesto Laclau ve Chantal Mouffe, *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*, çev. Winston Moore ve Paul Cammack (London: Verso, 1985), 2.

26. Cf. MEW, VOL.4, 640N237.

27. Friedrich Engels, “Grundsätze des Kommunismus,” ve MEW, vol.4, 361-80.

28. Letter of November 23-24, 1847, MEW, vol. 27, 107.

29. Hayden White, Marx’ın teorisini, “tarihin felsefi bir savunması” olarak niteler. Hayden White, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe* (Baltimore:

Johns Hopkins University Press, 1973), 281ff.

30. Karl Marx ve Friedrich Engels, *Manifesto of the Communist Party, Birth of the Communist Manifesto: With Full Text of the Manifesto, all Prefaces by Marx and Engels, Early Drafts by Engels and Other Supplementary Material*, ed. ve dipnotlar ve önsöz Dirk J. Striuk (New York: International Publishers, 1971), 113, 115, 116, 119. 120 içerisinde. Aksi belirtilmediği takdirde, *Komünist Manifesto*'ya ve bütün önsözlerine yapılan referanslar bu sürüme aittir.

31. Marshall Berman, *All That is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity* (London: Penguin, 1988).

32. Maurice, Blanchit, *L'amitié* (Paris: Gallimard, 1971), 116.

2.

MARXİST KONUŞMA EYLEMLERİ

1. Pierre Bourdieu, *Language and Symbolic Power*, ed. ve önsöz John B. Thomson, çev. Gino Raymond ve Matthew Adamson (Cambridge: Polity Press, 1991), 107ff.

2. J.L.Austin, *How to Do Things with Words* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1962), 164. J. Hillis Miller'a, dikkatimi bu alıntıya çektiği için teşekkür ederim. Miller, aynı zamanda da, bu çözümlemeyi, *Speech Acts in Literature* (Stanford, CA: Stanford University Press, 2001)'de de tartışır.

3. Jacques, Derrida, *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International*, çev. Peggy Kamuf (New York: Routledge, 1994). Aynı zamanda, bakınız, Martin Harries, *Scare Quotes from Shakespeare: Marx, Keynes and the Language of Reenchantment* (Stanford, CA: Stanford University Press, 2000).

4. İklimsel hesaplaşma, aynı zamanda da, iki metinsel tür içerisinde üretilirler çünkü hayalet ve parti arasındaki savaş "hemşirelik hikâyesi" ve manifesto arasındaki bir savaşa dönüşür. Daha sonradan da ortaya çıkacağı üzere, manifesto bir masal-karşıtıdır ve manifesto, kendisini, on dokuzuncu yüzyılın yeniden dirilişinin tepe noktasındaki masala karşı yapılan bir savaş aracılığıyla oluşturur.

5. Burke, *Grammar of Motives*, 200ff.

6. Karl Marx, *Die Deutsche Ideologies*, MEW, vol.3, 26-27.

7. Karl Marx, "Thesen über Feuerbach," MEWT, vol. 3,7.

8. Louis Althusser, Jacques Rancière and Pierre Macherey, *Lire le Capital*, vol. 1 (Paris: François Maspero, 1967), 14.

9. Louis Althusser, *Machiavelli and Us*, ed. François Matheron, çev. ve önsöz Gregory Elliott (London: Verso,

1999). Gramsci, *Prens'i* [*The Prince*], bu başlık etrafında hiç bir tırnak işareti yerleştirmeden, bir "manifesto politico" olarak nitelendirir. Antonio Gramsci, *Quaderni del Carcere*, vol. 3, ed. Valentino Gerratana (Milan: Einauchi, 1975), 1556.

10. Cf. *Otobiographies: L'enseignement de Nietzsche et la politiue du nom propre* (Paris: Editions Galilée, 1984), 19-20'deki benzer bir öz-temellendirme eylemiyle.

11. Gayatri Chakravorty Spivak, "Can the Subaltern Speak?," *Marxism and the Interpretation of Culture*, ed. ve önsöz Cary Nelson ve Lawrence Grossberg (Urbana: University of Illinois Press, 1988), 271-313.

12. Laclau ve Mouffe, *Hegemony and Socialist Strategy*, 151.

3.

KOMÜNİST MANİFESTO'NUN TARİHİ

1. Engels, *MEW*, vol.28, 118.

2. Karl Marx ve Friedrich Engels, Ernst Dronke ile işbirliği içinde, *Die Großen Männer des Exils*, *MEW*, col.8, 274.

3. Bert Andréas, *Le manifeste communiste de Marx et Engels: Histoire et bibliographie, 1848-1918* (Milan: Feltrinelli, 1963).

4. Bakunin, *Liberté*'ye yazdığı bir mektupta, K.J.Kenafick, *Michael Bakunin and Karl Marx* (Melbourne: A Maller, 1948), 276n.1'den alıntılanmıştır.

5. Ütopya ve manifesto arasındaki ilişki, Fredric Jameson ve Perry Anderson arasında yakın zamanda yapılan bir tartışma esnasında ortaya çıkmıştı. Jameson, iki tür arasındaki rekabeti fark etmeden, ütopyaları, manifestolara bağlar, Fredric Jameson, "The Politics of Utopia," *London Review of Books* 25 (January-February 2004):41. Anderson, bu ilişkiyi göz önünde bulundurur ve yirminci yüzyıldaki "ütöpik" metinlerin "manifestonun izleri ile iç içe geçmiş olduklarını" söyleyerek dönüştürücü bir ilişkiye ait bir ipucu verir. Perry Anderson, "The River of Time," *New Left Review* 26 (March-April 2004): 67.

6. Eşit bir öneme sahip olan, aynı zamanda da, Leo Tolstoy tarafından *Ne Yapmalı?* [What is to Be Done?] başlığıyla da adlandırılan ikinci bir metin ile kurmuş olduğu ilişkidir. Yarı-otobiyografik ve makalesel bir şekilde, fakirliğin köksel nedenlerindeki teorik bir aracılığa dönmeden önce bağış eylemleri sayesinde fakir takımın dertlerini hafifletmeye çalışan bir başkahramanın çabalarını yeniden anlatır.

7. Daha sonra, Marx, bu metnin Almanca çevirisine, "Ortaya Çıkartma [Manifest]" olarak atıfta bulunur. *Karl Marx Friedrich Engels Gesamtausgabe* (MEGA), seri 1, vol. 20

(Berlin: Dietz Verlag, 1977), 920.

8. Marx'ın köşelerde kullandığı notları, *MEGA 1*, Vol. 25, 468-86'da korunmuşlardır.

9. Leon Trotsky, *Manifesto of the Communist International to the Workers of the World*, Leon Trotsky, *The First 5 Years of the Communist International*, vol.1 (New York: Monad Press, 1972), 19.

10. Orijinal başlık, Solcu bir dergi olan *Die Rote Fahne*, Kasım 26, 1918'de yayınlanmış olunan "Richtlinien für die Arbeiter – and Soldatenräte Deutschlands" [İşçiler ve Askeler Konseyi İçin İlkeler] idi. Daha sonra, ancak, temellendirici bir güç elde ettikten sonra "manifesto" olarak adlandırıldı.

11. Rosa Luxemburg, "Unser Programm und die politische Situation: Rede auf dem Gründungsparteitag der KPD (Spartacusbund), Aralık 31, 1918", Rosa Luxemburg, *Politische Schriften*, ed. ve önsöz Ossip K. Flechtheim (Frankfurt am Main: Anthäneum, 1987), 395.

12. Klara, Zetkin, Rosa Luxemburg, Karl Liebknecht ve Franz Mehring, *Spartacus Manifesto, The Weimar Republic Sourcebook*, ed. Anton Kaes, Martin Kay ve Edward Dimendberg (Berkeley: University of California Press, 1994), 38 içerisinde. İngilizce çevirisi ilk defa, *New York Times*, Kasım 29, 1918'de yayınlandı.

13. *Writings of Leon Trotsky*, ed. Naomi Allen ve diğerleri (New York: Pathfinder Press, 1973); (1939-40), 183-222.

14. *Secret Diplocatic Documents and Treaties from the Archives of the Ministry of Foreign Affairs of the Former Russian Government*, Leon Trotsky tarafından yazılan bir önsöz ile, orijinalinden çevrilmiş (Petrograd: Bureau of International Revolutionary Propaganda, Commissariat for Foreign Affairs of the Provisional Workmen's and Peasants' Government of the Russian Republic, 1918), 2'ye yapııştırılmıştır.

15. *Writings of Leon Trotsky* (1937-38), 18.

16. Bir “ekte”, Zizek, Laclau’nun eserinin bu yarı manifesto şeklindeki statüsünü kabul eder, bu metnin, “post-” eserler serileri içerisinde, yalnızca, bir tanesi olmadığını ve özellikle de “ilk defa, gerçeğin etiğine dayanan siyasi bir projenin dış hatlarını ifade eden” *Hegemonya*’nın böyle bir statüsü olduğunu kabul eder (259). Aslında, Marx’ın geleceğin “şiiri” olarak kabul ettiği şey, Laclau ve Mouffe’nin “ifade” terimi olarak çevrilebilir. “Zamanımızın Devrimi Üzerine Yeni Düşünceler” bölümünde, Laclau’nun, “bir önsöz gibi bir şey ve bir manifesto gibi bir şey” olarak tanımladığı, 1989’dan sonraki bir Sol’u tanımlamaya çabalayarak yaptığı giriş bölümün bir kitap dizgisi haline getirdiği Phronesis dizgileri, tekrarlanan genel bir belirlemeden bahseder. Ernesto Laclau, *New Reflections on the Revolution of Our Time* (London: Verso, 1990), 5.

17. Michael Hardt ve Antonio Negri, *Empire* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2001).

18. Slavoj Zizek, *İmparatorluk*’un bir manifesto statüsünde olduğunu reddeder. Slavoj Zizek, “Have Michael Hardt and Antonio Negri Rewritten the Communist Manifesto for the 21st Century?” *Rethinking Marxism* 13, nos. 3-4 (2001): 190-98.

4.

KOMÜNİST MANİFESTO’NUN COĞRAFYASI

1. G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte, Werke 12* (Frankfurt an Main: Suhrkamp, 1986).

2. David Harvey, *Spaces of Hope* (Berkeley: University of California Press, 2000), 55. Harvey, “Burjuvazinin sınıf baskısı yaratmak için yaptığı arayış, bir coğrafi meseleyken, metindeki saf bir geçiciliğe ve tarihi bir konuya dönüş, oldukça şaşırtıcıdır. Görüldüğü üzere, birçok Marxist, zamanın,

‘mekânın tolere ve koordine ettiği şeyi dışlamasından dolayı bir diyalektikçinin ayrıcalıklı kategorisi’ olmasından dolayı, mekân hakkında, diyalektik olmak oldukça zordur (Ross, 1988, 8)” (55) diye yazar. *Spaces of Capital: Towards a Critical Geography* (New York: Routledge, 2001) başlıklı kitabında topladığı metinlerin içerisinde, ilk defa 1984’te yayınladığı ve maddelerinden bir tanesi, “5. Kapitalizmden sosyalizme geçişi tarihsel-coğrafi terimlerle gören bir proje tanımla” (120) diye emreden “Coğrafyanın Şimdiki Durumu ve Tarihi Üzerine: Bir Tarihsel Materyalist Manifesto” başlıklı olanını buluruz.

3. Johann Peter Eckermann, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, ed. Frits Bergmann (Wiesbaden: Insel, 1955), 211.

4. *German Romance*’daki (Edinburgh, 1827) önsöz. *Johann Wolfgang Goethe, Sämtliche Werke*, Müncher Ausgabe, ed. Karl Richter, vol.18.2 (Munich: Carl Hanser Verlag, 1985-98), 86’da.

5. Johann Wolfgang von Goethe, *Die Zusammenkunft der Naturforscher in Berlin*, Weimar Edition II, 13 (Weimar, 1828), 449.

6. Karl Marx, *Das Kapital: Kritik der politischen Ökonomie*, ed. ve önsözü ile Alexander Ulfig (Cologne: Parkland, 2000), 61ff.

7. Güncel bir örnek, ironik bir bölüm başlığı olarak “korkutucu hobgoblin” terimini kullanan Francis Wheen tarafından hazırlanmış olunan Marx’ın biyografisidir. Francis Wheen, *Karl Marx* (London: Fourth Estate, 1999), 115.

8. Karl Marx, *MEW*, vol.4, 465.

9. Erich Auerbach, “Weltliteratur,” *Gesammelte Aufsätze zur romanische Philologie* (Bern: Francke, 1967).

10. David Norman Damrosch, *What is World Literature?* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 2003). Alıntı yapılan

örnekler arasında, kültürel olarak baskın olan ve Fransız ve Anglo-Amerikan modernizmi tarafından kolayca tüketilsin diye yazılmış olunan Steven Own'un "dünya şiiri" olarak Bei Dao'yu eleştirmesi (19ff.); *English as a Global Language* (1997) başlıklı kitabı, eğer İngilizce, başka dillerin yerine geçerse ya da onları kendi yerlerinden ederse "dünyanın şimdiye kadar karşılaşmış olduğu en büyük entelektüel hezeyanın" olacağını söyleyerek benzer bir korku resmi çizen David Crystal vardır (225). Tim Brennan, "market realizm"i olarak tanımladığı uluslararası çöplük romanından hayıflanır (18). Edebi eleştirinin üretiminden ziyade, edebiyatın kendisinin üretimine dayanan paralel bir argümanda da, Jonathan Arac, dünya edebiyatı çalışmanın, ne ölçüde, çalışma dili olan İngilizcenin baskınlığı anlamındaki "Anglo-Globalism" olarak adlandırdığı şeye dayandığını gösterdi. Jonathan Arac, "Anglo-Globalism?" *New Left Review* 16 (July-August 2002): 35-45.

11. Achebe, David Crystal, *English as a Global Language* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997), 136'dan alıntılanmıştır.

12. Gilles Deleuze ve Félix Guattari, *Kafka: Toward a Minor Literature*, çev. Dana Polan, önsöz Réda Bensmaïa (Minneapolis: University of Minneapolis Press, 1986).

13. Eğer, Marx, Pentecostal bir fantezi yaratıyorsa, burada, daha sonradan, Protestan olan babasının etkisini görebilmek mümkündür.

14. George Steiner, *After Babel: Aspects of Language and Translation* (Oxford: Oxford University Press, 1975).

15. Damrosch, *What is World Literature?* 20.

16. Jean Baudrillard, kapitalin en sonuncu evresi olarak nitelediği işaret hakkındaki eleştiriyi, *For a Critique of the Political Economy of the Sign*, çev. Charles Lewis (St.Louis: Telos Press, 1981) ve *The Mirror of Production*, çev. ve önsöz

Mark Poster (St. Louis: Telos Press, 1975) kitabında geliştirdi.

17. Karl Marx, *The 18th Brumaire*, MEW, vol. 8, 115

18. Edward Said, *The World, The Text and the Critic* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1983), 241; James Clifford, *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1997).

19. P.N.Fedoseyev et al., *Karl Marx: A Biography*, Sovyetler Birliği Komünist Partisi Merkez Komitesi, Marxizm-Leninizm Enstitüsü tarafından hazırlanmıştır ve Yuri Sdobinkov tarafından çevrilmiştir (Moscow: Progress Publishers, 1973), 225.

20. Bu öneri için, Djelal Kadir'e teşekkürlerimi sunarım.

21. Perry Anderson, "Internationalisms: A Breviary," *New Left Review* 14 (March-April 2002): 4.

22. Karl Marx ve Friedrich Engels, Ernst Dronke ile işbirliği içerisinde, *Die Großen Männer des Exils*, MEW, Vol.8, 233-235.

23. Bruce Robbins, *Feeling Global: Internationalism in Distress* (New York: NYU Press, 1999).

24. *Manifesto*'nun, Amerika'daki yabancı sürümleri, İngilizce dışında yazılmış olunan Amerikan Edebiyatı'nı bir araya getiren Marc Shell ve Werner Sollers'in "Longfellow edebiyatı" olarak adlandırdığı şeyle ilişki içerisinde olabilir.

25. Franco Moretti, "Conjectures on World Literature," *New Left Review* 1 (January-February 2000): 54-68.

26. Manifestoyu yeni bir mekânda yeniden oluşturmanın ya da yeniden yönlendirmenin en çarpıcı açıklaması Spivak, "Can the Subaltern Speak?" 271-313'te bulunabilinen bir ifade krizini tetikler.

27. Hu Shih, "Some Modest Proposals for the Reform of Literature," çev. Kirk A. Denton, *Longman Anthology of World Literature*, 47-55.

28. Min-Chih Chou, *Hu Shih and Intellectual Choice in Modern China* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1984)

5.

MARİNETTİ VE AVANGARD MANİFESTO

1. Romantik vahiyle ilgili genişletilmiş bir tartışma için, bakınız, Ian Balfour, *The Rhetoric of Romantic Prophecy* (Stanford, CA: Stanford University Press, 2002).

2. Caws, *Manifesto*, 50; *Les manifestes littéraires de la Belle Époque 1886-1914*, ed. Bonner Mitchell (Paris: Éditions Seghers, 1966).

3. Bahsedilen okullar, romantizm ve doğalcıktır [natüralizm]. "Le Symbolism," *Figaro*, September 18, 1886, Jean Moréas, *Les première armes du symbolisme*, ed. ve dipnotlar Michael Pakenham (Exeter: Exeter University Print Unit, 1973), 29, 30.

4. Avangardın klasik çalışmaları, bu şablonu takip eder, mesela, Peter Bürger'in *Theorie der Avantgarde* (Frankfurt an Main: Suhrkamp, 1974) ve Maurice Nadeau'nun *The History of Surrealism*, çev. Roger Shattuck (New York: Macmillan, 1965).

5. Bu trend, *Les Manifestes littéraires de la Belle Époque 1886-1914* tarafından oluşturulmuştur. Hepsi, "Manifeste" başlığına sahip olan ve burada sunulan on dört manifestodan yalnızca bir tanesi, Marinetti, kendi "Le Futurisme"ini, *Fondazione e Manifesto del Futurismo* ya da *Primo Manifesto del Futurismo* başlığı altında yayınlamasından sonra, *Grande Revue*, Ağustos 25, 1909 dergisinde yayınlandığı ve Jean Royère tarafından kaleme alınan "Un Manifeste Symboliste" olan genel başlık altında yayınlandı.

6. Bir örnek, her ne kadar, kendisini bir "makale" olarak adlandırıyor olsa da, metnin gövdesi içerisinde kendisini "inanç mesleği" ya da "manifesto" olarak tanımlayan Fernand Desnoyers'in "Du Réalisme"dir (1855). *Documents of Modern Literary Realism*, ed. George J. Becker (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1963), 80'de.

7. Mesela, *manifeste* terimi, Anatole Baju tarafından editörlüğü yapılan ve kendisine “manifestolar” ismini koyan metinleri yayınlayan *Le Décadent* dergisidir. Editörlerin, “Manifeste Décadent” (April 1886) adını verdikleri metin, aslında, “Okuyuculara!” başlığına sahip olan bir başyazıydı. *Le Décadent*’ta, Ernest Raymond, manifestonun vahiyssel olarak algılanışını daha modern bir tanesiyle karıştırarak “Zaman geldi, ün kokusu ve silahların ateşleri arasında, bu yüzyılın sonunun hengâmesi içerisinde [L’heure a sonné, des manifestes parmi l’odeur de poudre et les bruits d’armes de cette fin de siècle tourmentée],” Mart 15, 1888, ser. 2, no.7, sayfa 10. Aynı zamanda da, *manifeste* terimi, bir fikir beyan etmenin daha geniş anlamıyla kullanılmıştı. Baju’nun kendisi, “Önceki çalışanların, bu adam ve bu adama karşı olan manifesto hakkında neden yanılıyor oldukları işte burada ortaya çıkar? [Voilà pourquoi la Jeunesse laborieuse méprise cet homme et manifeste contre lui],” Mayıs 1, 1888 serie 2, no. 10, p. 13 ya da benzer bir şekilde: “Boulangizm karşıtı olmakla yetinen duyarlılıkları da burada, farklı nakaratlar haline getirdik [Nous avons à différentes reprises manifesté ici-même des sentiments suffisamment antiboulangistes],” 4. sene, no.27, sayfa 27. Bu son anlarda, *ortaya çıkartma* [*manifeste*] yüklemi, henüz belirli bir tür olan *manifeste* türüne tekabül etmemektedir.

8. Manifestonun farklı sürümleri, Yale Üniversitesi’ndeki, Beinecke Kütüphanesi’ndeki Marinetti Kâğıtları arasında bulunabilir; Marinetti, +M137, ikinci kutu. Bakınız, özellikle, 51, 52, 59, 60 ve 61.

9. Farklı imzalar, Yale Üniversitesi’ndeki, Beinecke Kütüphanesi’ndeki Marinetti Kâğıtları arasında bulunabilir; Marinetti, +M137, ikinci kutu. Bakınız, özellikle, 51, 52, 59, 60 ve 61.

10. Çok önemli bir geçiş figürü olan Baju’nun daha

detaylı bir şekilde yaptığı tartışma için bakınız Somigli, *Legitimizing the Artist*, 57ff.

11. Marinetti, *Teoria e Invenzione Futurista*, ed. Luciano De Maria (Milan: Mondadori, 1968), 77. Aksi belirtilmediği takdirde, Marinetti'den yapılan bütün alıntılar bu sürümdendirler.

12. Perloff, *Futurist Moment*, 80ff.

13. Kenneth Burke, *Attitudes toward History*, yeni bir son söz ile (Berkeley: University of California Press, 1984), 32.

14. F.T.Marinetti, Severini'ye Mektup (1913), *Archivi del futurismo*, vol.1, ed. M. Drudi Gambillo ve T. Fiori (Rome: De Luca, 1958), 295.

15. Marinetti Papers, Beinecke, Mss Gen 133, kutu 28, dosya 1395.

16. Ibid., dosya 1389, sayfa 25 (fotokopi). Bu, Grand Hôtel Paris antetli kâğıt üzerindeki ilk gelecekçi manifestonun taslağın bir müsveddesinin otografisidir.

17. Poggioli'nin anti sosyalist, "nötr" siyasetinin, manifestonun bütün önemini kavrayabilmekten alıkoyan şey olduğu söylenebilir. Poggioli, kitabının en sonuncu bölümünde, böylesi bir nötralist duruşundan bahseder. Renato Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde*, çev. Gerald Fitzgerald (New York: Harper and Row, 1971).

18. Böylesi bir istisna, sembolcülüğün propagandasını yaptıktan sonra bir sosyalist olan Baju'dur. Başka bir örnek, Oscar Wilde'ın pro-sosyalist metni olan "Sosyalizm ve İnsan Ruhu"dur.

19. Matei Calinescu'nun da detaylandığı gibi, "avangard" terimi, sosyal savaşa, Fransız Devrimi'nin sonunda, 1794'te ortaya çıkan ve Jakoben fikirlerin savunulmasına adanmış olunan *L'Avant-garde de l'armée des Pyrénées orientales*'dir. Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Ktsch, Postmodernism*

(Durham, NC: Duke University Press, 1987).

20. Charles Baudelaire, *Mon couer mis à nu, Œuvres Complètes*, ed. Claude Pichois, 2 (adet) vol. (Paris: Gallimard, 1975-76), vol.1, 1961.

21. Zola hakkındaki detaylar, *Dreyfus Affair: "J'Accuse" and Other Writings*, ed. Alain Pagès, çev. Eleanor Levieux (New Haven, CT: Yale University Press, 1996).

22. Pierre Bourdieu, *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*, çev. Susan Emanuel (Stanford University Press, 1996).

23. Bu metinlerin hiç bir tanesi, manifesto olarak adlandırılmamışlardır. "Manifesto" olarak adlandırılan tam metin, Zola'nın düşmanları tarafından hazırlanmış olunan ve *Le Figaro* dergisinde, 1887 yılında yayınlanmış ve hiç de ünlü olmayan "Manifeste des Cinq" dir. Burada, bir kaç yazar, Zola'nın en sonuncu romanı, *La Terre*'i, güzel söz söyleme sanatını, pornografiye kurban etmesinden dolayı, yazarlık adına kınarlar.

24. Bürger, *Theorie der Avantgarde*.

25. Benito Mussolini, "Address to the National Corporative Council," *A Primer of Italian Fascism*, ed. ve önsöz Jeffrey Schnapp, çev. Jeffrey Schnapp, Olivia E. Sears ve Maria G. Stampino (Lincoln: University of Nebraska Press, 2000), 163-64.

26. Antonio Gramsci, Marinetti'nin "devrimci" sıfatına dair iddiasını, "Devrimci Marinetti," *L'Ordine Nuovo*, Ocak 5, 1921 yılında yayınlanan makalesiyle eleştirir.

27. Hannah Arendt, *On Revolution* (London: Penguin, 1965).

28. Robert Jackall ve diğerlerinin de göstermiş oldukları gibi, "propaganda" kelimesi, Nazi döneminden önce günümüzdeki olumsuz anlamına sahip değildi. Robert Jackall, "Introduction," *Propaganda*, ed. Robert Jackall (New

York: NYU Press, 1995), 5.

29. Georges Sorel, *Reflections on Violence*, izin verilmiş olunan çevirmen, T.E.Hulme (New York: B.W.Huebsch, 1914).

30. Bu alıntı, sorgulanabilinir bir kökene sahiptir. Donald DDrew Egbert, *Social Radicalism and the Arts: A Cultural History from the French Revolution to 1968* (New York: Knopf, 1970), 281'de bundan alıntı yaparken, Edward H. Carr'ın *Studies in Revolution* (London, 1950), 163'teki belgelenmemiş olunan bir alıntıya gönderme yapar.

31. Sergio Panunzio, "What is Fascism?" (1924), Schnapp, *Primer of Italian Fascism*, 88.

32. Gioacchino Volpe, "History of the Fascist Movement," Schnapp, *Primer of Italian Fascism*, 21.

33. Benito Mussolini (Giovanni Gentile ile işbirliği içerisinde), "Foundations and Doctrine of Fascism," Schanpp, *Primer of Italian Fascism*, 51.

34. Volpe, "History of the Fascist Movement," 22.

35. İtalyan ve Alman faşizminin, "Bolşevik tufanının baraj bendi" olarak tamamen açıklanabilinip açıklanamayacağı, Almanya'daki tarihçilerin savaşı anlamına gelen *Historikerstreit*'a yol açan tepkisel bir historigrafyanın doğmasına neden olan çelişkili bir meseledir.

36. Valentine de Saint-Point, *Manifeste de la Femme Futuriste suivi de Manifeste Futuriste de la Luxure, Le Théâtre de la Femme, La Métachorie*, ed. Giovanni Lista (Paris: Séguier, 1925).

37. Georges, Sorel, *La décomposition du marxisme* (Paris: Librairie des Sciences Politiques et Sociales, 1925).

38. Volpe, "History of the Fascist Movement," 21.

39. Adolf Hitler, *Mein Kampf*, ed. John Chamberlain ve Sidney B. Fay (New York: Reynal ve Hitchkcock, 1941), 708.

40. George L. Mosse, *The Nationalization of the Masses: Political Symbolism and Mass Movements in Germany from the*

Napoleonic Wars Through the Third Reich (New York: H. Fertig, 1975).

41. Günter Berghaus, *Italian Futurist Theatre, 1909-1944* (Oxford: Clarendon Press, 1988).

42. Giovanni Lista, *La scène futuriste* (Paris: Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1989).

43. Bakınız, benim kitabım olan, *Stage Freight: Modernism, Anti-Theatricality and Drama* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2002).

44. Berghaus (*İtalyan Gelecekçi Tiyatro*, 156ff) gelecekçi tiyatro üzerine 1913 ve 1914 yıllarında yazılmış olunan manifestoların, gelecekçi teatrallığın gelişmesinde bir dönüm noktasını, yani, *serate*'dan ve siyasi kışkırtma ve tahrik etrafında oluşturulmuş olunan teatrallikten ve drama, oyunculuk ve mizansen gibi geleneksel tiyatro konularına yeni bir ilgi alanı olarak dönüşen böyle bir dönüm noktasını oluşturduklarını söyler.

45. Wyndham Lewis, "The Six Hunderd, Verestchagin and Ucello," *Blast II: War Number*, July 1915 (Santa Rosa, CA: Black Sparrow Press, 1993), 25.

46. *Marinetti*, 148.

47. Bir ses kolâjı ve manifestosu şeklinde, bu metinlerden bir tanesi, Marinetti'nin *Zang Tumb Tuuumb*'u olarak tanımlanabilir. Kendi orijinal görünüm içerisindeki Carrà'ya ait kolâj, henüz "manifestazione interventista" olarak değil, daha ziyade *Dipinto prolivero (festa patriottica)* (Kelime kullanmayan resim [vatansever festival]) olarak anılıyordu. Sanki Carrà kendi gerçek icadının, özgür kelimeler kullanmak değil, manifestonun ve kolâjin birleşmesi olduğunu fark etmişti.

48. Modernizm ve avangard arasındaki bölünme hakkındaki var sayımlarını, Duchamp'ın *Cesme* gibi eserlerinin, yalnızca, birer sanat eseri değil, birer "ortaya çıkartma" olduğunu gözlemlediği anda, Bürger de bu yöne doğru ilerlemiş olur. Bürger, *Theorie der Avantgarde*, 71.

6.

RUS GELECEKÇİLİĞİ VE SOVYET DEVLETİ

1. Bu konu hakkındaki geniş literatür için, bakınız, Ken Post, *Revolution's Other World: Communism and the Periphery, 1917-39* (New York: St. Martin's Press, 1997); *Revolutionary Socialist Development in the Third World*, ed. Gordon White, Robin Murray ve Christine White (Lexington: University Press of Kentucky, 1983); *Marxian Theory and the Third World*, ed. Diptendra Banerjee (New Delhi: Sage, 1985).

2. Bilgi, Andréas'ın *Le manifeste communiste de Marx et Engels'e* dayalıdır.

3. Leon Trotsky, *Literature and Revolution* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1960), 126-27.

4. Jameson, "Modern sanat ... kendi gücünü ve olanaklarını, modern olmaya çalışan bir ekonominin bir su birikintisi ve ertelemesi olarak elde etti" diye yazar. Fredric Jameson, *Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism* (Durham, NC: Duke University Press, 1991), 307.

5. Perry Anderson, *The Origins of Postmodernity* (London: Verso, 1998), 55.

6. Igor Severyanin, *Ruchyi v liliyakh* (Brooks Full of Lilies), 1911. Bakınız, Vladimir Markov, *Russian Futurism: A History* (Berkeley: University of California Press, 1968), 63. Benim Rus gelecekçiliği hakkındaki fikirlerim, büyük oranda bu eserden alınmıştır. "Gelecekçiliğin İlk Yılı" başlıklı makalesinde, Kazansky, açık bir şekilde, Marinetti'nin "İtalyan-Fransız Gelecekçiliği"nin, ego-gelecekçiliğinin başlamasından üç sene öncesinde yaratılmış olduğunu itiraf eder. Ivan Kazansky, "The First Year of Futurism," *Russian Futurism through Its Manifestoes, 1912-1928*, ed. ve önsöz Anna Lawton ve son söz Herbert Eagle (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1988), 113.

7. "The Word as Such," Lawton, 55.
8. Markov, *Russian Futurism*, 150ff.
9. Bakınız ibid., 154.
10. "The Word as Such," Lawton, 55.
11. Markov, *Russian Futurism*, 283'ten alıntılanmıştır.
12. Roman Jakobson, "Linguistics and Poetics," *Language in Literature med.* Krystyna Pomorska ve Stephen Rudy (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1987): 64.
13. Markov, "Benim bilebildiğim kadarıyla, Marinetti'nin teorik olmayan eserlerinin ve şiirinin, yalnızca, bir adet Rusçaya çevirisi mevcuttur" diye yazar (*Russian Futurism*, 160).
14. Ibid., 144.
15. Cesare G. De Michelis, *Il Futurismo Italiano in Russia 1909-1929* (Bari: De Donato Editore, 1973), 30'dan alıntılanmıştır.
16. *Futurizm*, ed. M. Engelhardt (St. Petersburg: Prometej, 1914); F.T. Marinetti, *Guerra sola igine del mondo* (Milan: Edizioni Futuriste di Poesia, 1915); F.T. Marinetti, *El Futurismo* (Valencia: F. Sempere, 1916).
17. Panda, "Nabroski sovremennosti (futuristy)," *Večer*, Mart 8, 1909; De Michelis, *Il Futurismo Italiano in Russia*, 80'de yeniden yayınlanmıştır.
18. 1914'ten önce, Marinetti'den bahseden ve ondan alıntı yapan, en azından, yetmiş-altı adet makaleye ek olarak, Russolos'un *Arte dei Rumori* (1912); Pratella'nin *Manifesto dei musicisti futuristi* (1912); Marinetti'nin *La volontà d'essere fischiati* (1912); *Manifesto dei pittori futuristi* (1912) ve *Gli espositori al pubblico* (1912) gibi gelecekçi manifestoların, Rusçaya, dolaysız bir şekilde çevrilmiş olan sürümleri de mevcuttu. Bilgi, De Michelis, *Il Futurismo Italiano in Russia*'dan alınmıştır.
19. C.M.Fofanov ve Mirra Lokhvitskaya'nın,

“Masalar [The Tables]” olarak da bilinen “Ego-Şiiri’nin Akademisi [Academy of Ego-Poetry],” ilk defa 1912’de St. Petersburg’da yayınlanmıştı (Lawton, 109); I.V.Ignatyev’in “Ego-gelecekçiliği”, 1913’te (Lawton, 118) St. Petersburg’da yayınlanmıştı.

20. Alexei Kruchenykh’nin ‘Kelimenin Olduğu Gibi Açıklanması [Declaration of the Word as Such]’ 1913’ün yaz ayında bir el yazması (Lawton, 67) olarak yayınlandı; Victor Khlebnikov, Maria Sinyakova, Bozhidar, Grigory Petnikov ve Nikolay Aseyev tarafından hazırlanmış olunan “Marşlıların Trampeti [Trumpet of the Martians]” 1916 yılında bir tomar olarak (Lawton, 103) yayınlandı. *Virgin Soil*, Ekim 16, 1914’de (Lawton, 87-89) ortaya çıktı.

21. Bakınız, Markov, *Rus Gelecekçileri*, 131ff.

22. Yıllıklar ve antolojilerde görülen en ünlü Rus manifestoları, “Hâkimler İçin Bir Tuzak, 2 [A Trap for Judges, 2],” “Kelimenin Yeni Yolları [New Ways for the Word],” “Kelimenin Kurtuluşu [The Liberation of the Word],” “Cehenneme Git! [Go to Hell!]” ve “Katran’dan Bir Damla [A Drop of Tar]” idiler.

23. Lawton, 58.

24. Bazı örnekler, Kruchenykh’nin Explodity’si (Lawton, 65); “Kelimenin Yeni Yolları [New Ways for the Word]” (Lawton, 67) ve “Kelimenin Yeni Yolları [New Ways for the Word]” (Lawton 69) manifestoları; Burliuk’un “Şiirsel İlkeler [Poetic Principles]” (Lawton, 82); “Cehenneme Git! [Go to Hell!]” (Lawton, 85); Mayakovksy’nin “Biz De Et İstiyoruz! [We, Too, Want Meat!]” (Lawton, 87).

25. Trotsky, *Literature and Revolution*, 209.

26. Lawton, 193.

27. Sergei Tretyakov, “Lef’in Tribunu [Lef’s Tribune],” *Lef*, no.3 (1923), Lawton, 235’te yeniden yayınlandı.

28. Cf. chap.5, no.26.

29. Latwon, 192.

30. Osip Brik, "Bizler Gelecekçileriz [We Are the Futurists]," *New Lef*, no. 8-9 (1927): 49; Lawton, 251'de yeniden yayınlandı.

7.

İNGİLİZ MODERNİZMİ'NİN GERİCİ KUVVETİ

1. Wydham Lewis, *Blasting and Bombarding* (London: Calder and Boyars, 1967), 254.

2. Gerici kuvvet fikri, bir konferansın ve bu bölümün, daha kısa bir sürümünün de yer aldığı Wiliam Marx tarafından editörlüğü yapılan bir makale koleksiyonuna konu olmuştur. *Les arrière-gardes au XXe siècle: L'autre face de la modernité esthétique*, ed. William Marx (Paris: Presses Universitaires de France, 2004).

3. 1932 yılından gelen bir mektupta, Artaud, manifestolardan kaynaklanan rahatsızlığını, "Yeterli sayıda sanat eseri yokken, birçok sayıda manifesto vardır. Çok fazla sayıda teori var ama hiç bir eylem yok," Antonin Artaud, *Œuvres Complètes*, vol.5 (Paris: Gallimard, 1956), 85.

4. Bu iki manifesto, Asholt ve Fährnders, *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde*, 59, 63'te yeniden yayınlandı.

5. Bu çekince, aynı zamanda da, Richard Murphy, *Theorizing the Avant-Garde: Modernism, Expressionism and the Problem of Postmodernity* (Cambridge: Cambridge University Press, 1999)'de de tartışıldığı gibi, ekspresyonizmin, avangardın baskın tanımlarına neden çok kolay bir şekilde uyum sağlayamadığını da açıklar.

6. Estetik bir programın ve dramatik bir metnin oyuncu bir şekilde boyunduruk altına alınması, Oscar Wilde'ın diyalogu olan "Yalan Söylemenin Çürümesi [The Decay of Lying]"nde ortaya çıkar.

7. Pound'un, "İmagist İnanişin İlkeleri [Tenets of Imagiste Faith]" olarak tanımladığı metin, 1923 yılında yayınlandı, "Bir Kaç Adet Yapamazsınız [A Few Don'ts]", ilk olarak, *Poetry I*, no.6 (Mart 1913)'de ve "Amentu [Credo]"

olduğu gibi “Önsöz [Prolegomena]”de, *Poetry Review* ve daha sonra *Poetry and Drama* dergilerinde, Şubat 1912’de yayınlandı. Bütün bu manifestoya benzeyen ifadeler, Marinetti’nin Londra’yı üçüncü kez ziyaret etmesinden ve *Blast*’in yayınlanmasından önce yazılmıştı.

8. Lyon, *Manifestoes*, 124ff.

9. Pound, “Kelimeyi -Hulme’e ait taban üzerinden-yaptım ve ... özellikle de, Flint tarafından P[oetry R[evue]’da kataloglanan Fransız gruplarının, hiç bir tanesinden ‘biz’i ayırmamaya dikkat ederek Fransa’da asla kullanılmamış olan bir isim yarattım” diye yazar. Hugh Kenner, *The Pound Era* (Berkeley: University of California Press, 1971), 178’den alıntılanmıştır.

10. Somigli, *Legitimizing the Artist*, 162ff.

11. Hugh Kenner, *Wyndham Lewis* (Norfolk, CT: New Directions, 1954), 62’den alıntılanmıştır.

12. Lawrence Rainey, Marinetti’nin oldukça katılımcı bulunan derslerinin ve ününün, aynı zaman dilimi içerisinde, Provençal şiir gibi ezoterik konular hakkındaki küçük bir dinleyici grubuna ders veren Pound’un üzerinde ne ölçüde baskı kurmuş olduğunu gösterdi. Lawrence Rainey, *Institutions of Modernism: Literary Ethics and Public Cultures* (New Haven, CT: Yale University Press, 1998), 11ff.

13. Paul Peppis, *Literature, Politics and the English Avant-Garde: Nation and Empire, 1909-1918* (Cambridge: Cambridge University Press, 2000).

14. Reed Way Dasenbrock, Lewis’in manifestolarının oyunculuğu üzerine olduğu kadar, görüntünün de önemi hakkında yorum yapar. Reed Way Dasenbrock, *The Literary Vorticism of Ezra Pound and Wyndham Lewis: Towards the Condition of Painting* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1985), 25ff.

15. Ezra Pound, “Ezra Pound Speaking”: *Radio Speeches of*

World War II, ed. Leonard W. Doob (Westport, CT: Greenwood Press, 1978), 107.

16. *Blast I*, ed. Wyndham Lewis, önsöz Bradford Morrow (Santa Rosa, CA: Black Sparrow Press, 1997), 7.

17. Bakınız Karl Heinz Bohrer, *Suddenness: On the Moment of Aesthetic Appearance*, çev. Ruth Crowley (New York: Columbia University Press, 1994).

18. Burke, *Grammar of Motives*, 200ff.

19. David Kadlec, *Blast* için kadınların oy kullanması hareketine ait el yazmalarının önemini gösterdi. David Kadlec, "Pound, *Blast*, and Syndicalism," *ELH* 60 (1993): 1015-31.

20. Pound ve Lewis için Avrupa modernizminin önemi hakkında Vincet Sherry'e bakınız. Vincent Sherry, *Ezra Pound, Wyndham Lewis and Radical Modernism* (Oxford: Oxford University Press, 1993).

21. Kadınların oy kullanabilme hareketinin kullandıkları kışkırtmalar hakkında daha fazla detay için, bakınız, Mark S. Morrison, *The Public Face of Modernism: Little Magazines, Audiences and Reception, 1905-1920* (Madison: University of Wisconsin Press, 2001), 84ff.

22. Keith Tuma, *Blast*'in, olduğu haliyle olan sanat eserine değil, yalnızca, akademiye karşı olduğunu gösterdi. Keith Tuma, "Wyndham Lewis, *Blast* and Popular Culture," *ELH* 54 (1987): 403-19.

23. Yirmi seneden daha fazla bir zaman sonra, Virginia Woolf, *Three Guineas*'da (1938) kadınların oy kullanabilmeleri ve manifestolar arasındaki ilişki hakkında daha fazla inceleme yaptı. Bu metin için oluşturulan durum, savaşa ve bağımsız bir demokratik kültüre karşı bir manifesto imzalamaktı. İmza atmak yerine, Woolf, manifestonun içeriğine karşı çıkar ve onu oluşturan ve onun siyasi müdahalesinin oluşmasına izin veren kültürü ve toplumu incelemeye alır. *Three Guineas*,

Birinci Dünya Savaşı'ndan sonra olduğu kadar İspanyol Sivil Savaşı'nın da siyasi izlerini yeniden doğuran manifesto ile yönetilen siyasete karşı geç verilmiş olunan bir tepkidir. Aynı zamanda da, kendisi, feminizmin (her ne kadar Woolf, kendisini, bu terimden uzak tutmaya çalışsa da) tarihinde de güçlü bir iz haline geldi.

24. Bürger tarafından yapılan bir ayırımda, Vortisizmin, olduğu gibi olan sanata saldırma arzusu olarak tanımladığı avangarda ait değil, kendisini, yalnızca, ondokuzuncu yüzyıldaki ya da sadece "akademik" olan sanattan uzaklaştırmaya çalışan modernizme ait olduğunu söyler. Daha yakın bir şekilde yapılan bir incelemede, kıtasal avangarda ait olan *Blast*'in stratejileri, Bürger'in modernizm/avangard semasına göre sınıflandırılmak için çok fazla çelişki barındırmaktadırlar.

25. Wyndham Lewis, *Men Without Art*, ed. Seamus Cooney (Santa Rosa, CA: Black Sparrow Press, 1987), 231.

26. Douglas Mao, estetizmin, modernizm içerisinde kayda geçtiğini söyler: "Şiir sanatını savunmak adına, modernizmin geliştirdiği anahtar hareketlerinden bir tanesi -şimdiye kadar, araştırmacılar tarafından şaşırtıcı bir şekilde, çok az dikkat toparlayan bir tanesi olarak-, orta-Viktoryan, ahlaki düzgünlüğünün çizgileri aracılığıyla, yeniden yazarak, doksanlı yılların estetizmini yasallaştırmaktır." Douglas Mao, *Solid Objects: Modernism and the Text of Production* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1998), 38.

27. Lewis, *Men Without Art*, 225.

28. Fredric Jameson, *Fables of Aggression: Wyndham Lewis, the Modernist as Fascist* (Berkeley: University of California Press, 1979).

29. Cf. Janet Lyon, Pound'un, manifestoların, "biz"leri hakkındaki tartışması (*Manifestoes*, 133ff).

30. Metin, bir su girdabına giren bir karı ve koca

arasındaki kavgayı, eninde sonunda, kadının, bu kavgayı hiç bir zorlukla karşılaşmadan atlattığını anlatan bir hikâyeden örülüdür; girdabın, bir su sıçramasından başka bir şey olmadığı görülür. Bu metni, okurken verdiği önerilerden dolayı, David Damrosch'a teşekkürlerimi sunarım.

31. Lewis, *Blasting and Bombarding*, 14.

32. *Blast*'in pan-sanatı hakkındaki arzusu için kullandığı yollardan bir tanesi, etkileyici manifesto-dergisi olan *Der Blaue Reiter*'dir (Mavi Sürücü [*The Blue Ride*]) (1912). Aslında, *Blast*, sanatlar arasındaki ilişki hakkındaki teorisinin devamı olarak, kendi dergisinin kavramlaştırdığı şekil içerisinde, edebiyatı ve resmi birleştirmeye çalıştığı durum üzerinde etkisi olabilecek olan, *The Blue Rider*'ın [*The Blue Rider*] kurucusu olan Wassily Kandinsky'den metinler yayınladı.

33. Bu türden bir anti teatral gelenek hakkındaki oldukça geniş bir tartışma için, bakınız, benim kitabım olan *Stage Freight*. Yayımlanmayan bir makalesinde, David Kornhaber, *Düşman*'ı, "imkânsız bir oyun" olarak niteler.

34. Bu türden bir düzenleme, iddia edildiği üzere, bir hataydı. Her ne kadar başka bir bağlamda var oluyor olsa da, dolap dramasının ve resmin karıştırılmasının akla gelen başka bir örneği, 1941 yılında, Fransa'nın güneyinde yazılan ve resmedilen resimler ve kelimelerden oluşan Charlotte Salomon'un *Life? Or Theater? An Operetta*'sıdır. Bakınız Mary Lowenthal Felstiner, *To Paint Her Life: Charlotte Salomon in the Nazi Era* (Berkeley: University of California Press, 1994).

35. Bu pan-sanatı esinlenmesi, *Blast*'i, W.J.T. Mitchell'in *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*'da (Chicago: University of Chicago Press, 1994) yaptığı türden olan okumaları çağırın, metinsel ve resimsel işaretlerin montajına dönüştürür.

36. Puchner, *Stage Freight*.

37. Dasenbrock, bu oyunun programlı doğasının da

altını çizer (*Literary Vorticism*, 135).

38. Jameson, *Fables of Aggression*.

39. Lewis, *Blasting and Bombarding*, 85.

40. Her ne kadar "Empresyonizm Üzerine [On Impressionism]" metni, 1914'te yayınlanmış olsa da, terim çok daha önceden beridir kullanılıyordu ve bu yüzden, Vortisizm'in de konumlanmış olduğu -izm'ler alanının bir kısmını oluşturdu. Ford ve empresyonizmin durumu hakkındaki genişletilmiş bir tartışma için bakınız Jesse Matz'in mükemmel kitabı *Impressionism and Modernist Aesthetics* (Cambridge: Cambridge University Press, 2001), özellikle ded 161-64.

41. Ford Madoz Ford, "Stella Ford'a İthaf Edilen Mektup [Dedicatory Letter to Stella Ford]," *The Good Soldier*, ed. Martin Stannard (New York: Norton, 1995), 4.

42. Ford, "On Impressionism," 257.

43. Wydham Lewis, *Tarr: The 1918 Version*, ed. Paul O'Keeffe (Santa Rosa, CA: Black Sparrow Press, 1996), 14.

44. Ezra Pound, *Gaudier-Brzeska: A Memoir* (New York: New Directions, 1970).

45. Perry Anderson, "Modernism and Revolution," *Marxism and the Interpretation of Culture*, ed. ve önsöz Cary Nelson ve Lawrence Grossberg (Chicago: University of Chicago Press, 1988).

46. Pound, "Ezra Pound Speaking," 107.

47. Pound'un, İmagismi ve radyoyu kullanması arasındaki ilişkinin şaşırtıcı bir şekilde tartışılması için, bakınız Daniel Tiffany'nin *Radio Corpse: Imagism and the Cryptaesthetic of Ezra Pound* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1995), 221ff.

48. Lewis, *Blasting and Bombarding*, 288.

49. Ezra Pound, *Jefferson and/or Mussolini: L'Idée Statale, Fascism as I have Seen It*, by Ezra Pound, *Volitionist Economics*

(New York: Liveright, 1970).

50. Wydham Lewis, *The Art of Being Ruled*, ed. son söz ve notlar Reed Way Dasenbrock (Santa Rosa, CA: Black Sparrow Press, 1989)' Lewis, *Time and Western Man*, ed. Paul Edwards (Santa Rosa, CA: Black Sparrow Press, 1993).

51. Eliot, manifesto tarafından yönlendirilen devrimci gelecekçiliği, geçmişe bakan makaleleri aracılığıyla, özellikle de, *Tradition and the Individual Talent* (1919).

52. José Ortega y Gasset, *The Revolt of the Masses* (Notre Dame, IN: University of Notre Dame Press, 1985).

53. *Time and Western Man*'de, Lewis, faşizmi aşırı coşkulu bir şekilde kucaklayarak, liberal demokrasiyi çok çabuk bir şekilde sattığını itiraf edip, siyasi bir şekilde sözünden geri döner. "*The Art of Being Ruled*'u (1925) yazdığımdan beri, o zaman 'demokrasi' olarak adlandırdığım şeyle ilgili olan görüşümü değiştirdim. Bugün, kendimi farklı bir şekilde ifade etmeliyim. Zannedersen, terimi, Reklamlar'ın büyüleyici etkileri aracılığıyla histerik bir embesillik içerisinde hipnotize edilmiş demokratik kitleler olarak tanımlanan kalabalığı tanımlamak için 'demokrasi' kavramını çok gevşek bir anlamda kullandım" (25).

54. Tyrus Miller, *Late Modernism: Politics, Fiction and the Arts Between the World Wars* (Berkeley: University of California Press, 1999), 19ff.

8.

DADA VE AVANGARDIN ULUSLARARASICILIĞI

1. *Blast II*'nin savaş propagandası anlamındaki detaylı bir analizi için, bakınız, Peppis, *Literature, Politics and the English Avant-Garde*, 96ff.

2. Walter Conrad Arensberg, "Dada is American," *Dada Total: Manifeste, Aktionen, Texte, Bilder*, Angela Merte'nin de yardımlarıyla ed. Karl Riha ve Jörgen Schäfer (Stuttgart: Reclam, 1994), 188'de.

3. Theo van Doesburg, "Characteristic of Dadaism," çev. Hansjürgen Bulkovski, *Dada Total*, 181'de.

4. Bu liste, *Dada Global*, ed. Raimund Meyer (Zürich: Limmat Verlag, 1994)'a dayalıdır.

5. Bakınız, Anderson, *Imagined Communities*.

6. Uluslararası bir Dadaist olan Duchamp'ın tartışılması için, bakınız, T.J.Demos'un "Duchamp's *Boîte-en-valise*: Between Institutional Acculturation and Geopolitical Displacement," *Grey Room* 8 (2002): 6-73.

7. Mesela, bir seçme, başka bir köken seçeneği sunmak için Huidobro'nun, 1912'deki *Musa Joven*'ini sunarken, 1902'deki *Camera Work* ile başlar. *Dada in Europe: Werke und Dokumente*, ed. Klaus Gallwitz (Berlin: Dietrich Reimar Verlag, 1977). Diğerleri, makine sanatı ve fotoğraf üzerine olan deneyimleri ile 291'in etkisini vurgularlar. Ileana B. Leavens, *From "291" to Zurich: The Birth of Dada* (Ann Arbor, MI: UMI Research Press, 1983), 5, 17. Aynı zamanda da, bakınız William Rozaitis, "'The Joke at the Heart of Things': Francis Picabia's Machine Drawings and the Little Magazine 291," *American Art American Art* 8 (Summer/Fall 1994): 42-59.

8. Bilgi, William Camfield, *Francis Picabia* (New York: Solomon Guggenheim Museum, 1970), 22'ye dayalıdır.

9. Stieglitz'e yazmış olduğu bir mektupta, Picabia, 291'i,

391'in "çift"i olarak tanımlar; 391, *Revue publiée de 1917 à 1924 par Francis Picabia*, yeni sürüm Michael Sanouillet (Paris: Elfond and Losfeld, 1960), 46'dan alıntılanmıştır.

10. Tristan Tzara, "Chronique Zurichoise: 1915-1919," *Dada Almanach: Im Auftrag des Zentralamtes der deutschen Dada-Bewegung*, ed. Richard Huelsenbeck (Hamburg: Edition Nautilus, 1987), 24'de.

11. Arjun Appadurai, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1966).

12. Dada, Craig Spader'in, "ağ sanatı" olarak tanımladığı şeyin bir öncüsü olarak görülebilir, *Networked Art* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001).

13. Francis Picabia, *The Dada Painters and Poets*, ed. Robert Motherwell (New York: Wittenborn Schultz, 1951), 206.

14. James Clifford'un yolculuk eden teori kavramını kullanarak, burada, yolculuk eden bir dergiden de bahsedilebilir. *Traveling Theories, Travaleing Theorists*, ed. James Clifford ve Vvek Dhareshwar (Santa Cruz: Center for Cultural Studies, Oakes College, University of California, Santa Cruz, 1989). Aynı zamanda bakınız, Clifford, *Routes*.

15. New York, Bologna, Nuremberg, Bari, Bucharest, Santa Cruz, Santiago ve Washington (28-29) dâhil olmak üzere elli iki şehrin bir listesi, *Dada Almanach*'ta yayınlandı. "Dünyanın bütün gazetelerinden" haber kupürleri aynı yayın içerisinde yayınlandı (41).

16. *Dada Berlin: Texte, Manifeste, Aktionen*, ed. Karl Riha, Hanne Bergius ile işbirliği içerisinde (Stuttgart: Reclam, 1977), 59.

17. Walter Mehring, "Enthüllungen: Historischer Endsport mit Pazifistentoto," *Dada Almanach*, 62-81.

18. *Dada Almanach*, 64.

19. Mesela bakınız, Karl Riha, "Amerika im Kopf der

Dadaisten," *Sinn aus Unsinn: Dada International*, ed. Wolfgang Paulsen und Helmut G. Hermann (Bern: Francke Verlag, 1982), 249-64.

20. Hugo Ball, *Flucht aus der Zeit* (Lucerne: Joseph Stocker, 1946), 74.

21. *Dada Total*, 188.

22. *Dada Almanach*, 4.

23. Gilles Deleuze ve Felix Guattari, *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*, önsöz Michel Foucault (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983), 34.

24. İkinci Enternasyonal'den korkmasından dolayı dünyadaki ikinci en büyük parti olan SPD, savaş yatırımlarının yapılması için oy kullandı.

25. *Dada Berlin*, 62.

26. Mesela, Barcelona'daki Fransız Konsolosluğu, Francis Picabia'yı ajanlıkla suçladı. Bakınız, Sanouillet, 391, 11.

27. Emmy Ball-Hennings, "Das 'Cabaret Voltaire' and the 'Gallery Dada,'" *Das War Dada*, ed. Peter Schifferli (Munich: DTV, 1963), 117.

28. Reinhart Meyer et al. *Dada in Zürich and Berlin 1916-1920: literature zwischen Revolution und Reaktion* (Kronberg: Scriptor, 1973), 60.

29. Ibid.

30. Hans Richter, *DADA – Kunst und Antikunst: Der Beitrag Dadas zur Kunst des 20. Jahrhunderts*, Werner Haftmann'ın son sözü ile (Cologne: DuMont, 1964), 25.

31. Richard Huelsenbeck, *Mit Witz, Licht und Grütze: Auf den Spuren des Dadaismus* (Wiesbaden: Limes Verlag, 1957), 14.

32. Ibid., 28.

33. Her ne kadar, genel olarak "Zimmerwald Manifesto" olarak alıntılansa da, metnin tam başlığı, "Eylül 1915'deki Zimmerwald Konferansı'ndaki Zimmerwald Sol'unun Önerilen Çözümlemesi – Dünya Savaşı ve

Sosyal-Demokrasi'nin Görevleri [Proposed Resolution of the Zimmerwald Left at the Zimmerwald Conference in September, 1915 – The World War and the Tasks of Social-Democracy].” *Collected Works of V.I.Lenin*, vol. 20, kitap 2 (New York: International Publishers, 1929), 386-87’de İngilizce çevirisi bulunmaktadır.

34. *A Documentary History of Communism and the World: From Revolution to Collapse*, ed., önsöz, notlar ve orijinal çeviri, Robert V. Daniels (Hanover: University of Vermont Press, 1994), 5.

35. Richter, Zürih’i, “savaş olmayanın merkezi”ndeki şehir olarak tanımladı. Richter, *Kunst und Antikunst*, 11.

36. John Dos Passos, *Nineteen Nineteen*, önsöz Alfred Kazin’e ait olmak üzere Reginald Marsh (New York: Penguin, 1969), 253-54 tarafından resmedilmiştir.

37. John Maynard Keynes, *The Economic Consequences of the Peace* (London: Harcourt Brace and Howe, 1920; Margaret MacMillan, *Paris 1919: Six Months That Changed the World*, önsöz Richard Holbrooke (New York: Random House, 2002.

38. Richard Huelsenbeck, “Erklärung,” *Dada Zürich*, 29.

39. Ball, bu notu kendi günlüğü olan *Flucht aus der Zeit*, 71’de yeniden yazar.

40. Ball, *Flucht aus der Zeit*, 79.

41. Ibid., 12.

42. Mayıs 27, 1914’te, kız kardeşine yazdığı bir mektupta, Ball, Kandinsky’e olan büyük hayranlığını belirtir. Hugo Ball, *Briefe 1911-1927* (Einsiedeln: Benziger Verlag, 1957), 30.

43. Ball, *Flucht aus der Zeit*, 11.

44. Richard Huelsenbeck, “Ein Besuch im Cabaret Dada,” *Dada Berlin*, 95’te.

45. “Manifest Dada,” *Dada Berlin*, 24’te.

46. Peter Jelavich, *Munich and Theatrical Modernism* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1985), 139ff.

47. Laurence Senelick, "Text and Violence: Performance Practices of the Modernist Avant-Garde, *Contours of the Theatrical Avant-Garde: Performance and Textuality*, ed. James M. Harding (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2000, 15-42.

48. Manfredo Tafuri, *The Sphere and the Labyrinth: Avant-Garde and Architecture from Piranesi to the 1970s*, çev. Pellegrino d'Acierno ve Robert Connolly (Cambridge, MA, MIT Press, 1987), 98.

49. Otto Julius Bierbaum, "Manifesto for a Cabaret Theatre," *Cabaret Performance, vol.1, Europe 1890-1920, Sketches, Songs, Monologues, Memoirs*, seçme, çeviri ve yorum Laurence Senelick (New York: PAJ Publications, 1989), 68. Bu metni, bir "manifesto" olarak başlıklandırmaya yönelik editöryel seçim, bu başlığı geçmişe yönelik bir şekilde uygulamakla ilgili olan daha geniş bir şablonun bir parçasıdır. Romanda, "manifest" kelimesine rastlanmaz; aslında, ister manifesto, isterse de bir el yazması olsun, farklı bir metnin oluşturulması, editöryel bir seçimdir.

50. Ball, *Flucht Audi der Zeit*, 71.

51. Burada, yalnızca "kabareci modernizm"den değil, aynı zamanda da, Peter Jelavich'in de yaptığı gibi "kabareci bir avangard"dan bahsetmek gerekir ki, *Chat Noire* ve *Die 11 Scharfrichter* gibi yüzyılın başındaki daha geleneksel kabareler, *Kabare Voltaire*'in öncüleri olarak nitelendirilebilsinler.

52. Kökene ait rakip hikâyelerden bir tanesinin de belirttiği gibi, Dada, kabare şarkıcısı olan Madame le Roy için de kullanılan bir isim haline gelmişti. Richard Huelsenbeck, "When Dada Began," *Das War Dada*, 110'da, Dada isminin kökenini hatırlar.

53. Richter, *Kunst und Antikunst*, 32.

54. *Dada Almanach*, 13.

55. Ibid.

56. Richter, *Kunst und Antikunst*, 81.

57. Dada manifestosunun parodisel unsurlarının tartışıldığı yer olarak bakınız, Alfons Backes-Haase, *Kunst und Wirklichkeit. Zur Typologie des DADA-Manifests* (Frankfurt am Main: Hain, 1922), 27ff. Backes-Haase, aynı zamanda da, "meta sanatsal" manifesto olarak adlandırdığı bir meta manifestodan da söz eder (42ff).

58. Tristan Tzara, *Dada Manifesto 1918, Seven Dada Manifestos and Lampisteries*, çev. Barbara Wright (London: Riverrun, 1977), 3'te.

59. Edgar Varèse et al., "DADA hebt alles auf," *Manifeste*, 223.

60. Picabia, 391, 20'de, "Kişisel manifestolar ve meslekler, rüyayı hiç bir zaman onun kardeşi olan eylemden ayıran uçurumun [abîme] baş döndürücülük ölçüsünü ortaya koyamaz. / Fakat ben bir tarih anlatıyorum. [Les manifestes et les professions de foi ne nous paraissent écrits que pour donner la mesure vertigineuse de ce abîme qui sépare le rêve de celle qui – consultez Baudelaire- n'est acunement sa sœur: l'action./ Mais je conterai une histoire]" diye yazdı.

61. Tristan Tzara, *The First Celestial Adventure of Mr. Antipyrime*, Tristan Tzara, *Œuvres complètes*, vol. 1 (1912-24), ed. Henri Béhar (Paris: Flammarion, 1975), 75-84.

62. Raoul Hausmann, "Dada empört sich, regt sich und stirbt in Berlin," *Dada Berlin*, 4.

63. Jefim Golyscheff, Raoul Hausmann and Richard Huelsenbeck, "What is Dadaism and What Does It Want in Germany?" *Dada Berlin*, 61, 62.

64. Klara Zetkin, Rosa Luxemburg, Karl Liebknecht and Franz Mehring, *Spartacus Manifesto*, *The Weimar Sourcebook*, ed. Anton Kaes, Martin Jay ve Edward Dimenberg (Berkeley: University of California Press, 1994), 37. İngilizce çeviri, *New York Times*, Kasım 29, 1918.

65. *Dada in Zürich*, 249ff.

66. Marx'ın düşüncesinin bu unsurunun detaylı bir eleştirisi için Baudrillard'ın *For A Critique'*ine bakınız.

67. Daha detaylı bir analiz için, bakınız, Barbara McClosky, *George Grosz and the Communist Party: Art and Radicalism in Crisis, 1918 to 1936* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1997), 55ff.

68. Georg Simmel, "The Metropolis and Mental Life," *On Individuality and Social Forms: Selected Writings*, ed. ve önsöz Donald N. Levine (Chicago: University of Chicago Press, 1971).

69. Mesela, Franz Mons, *Dada in Europa*, 3-31ff. Aynı zamanda bakınız Benjamin Buchloch, "Allegorical Procedures," *Neo-avantgarde and Culture Industry: Essays on European and American Art from 1955 to 1975* (Cambridge, MA: MIT Press, 2000), 43-56.

70. Aynı zamanda da bakınız, Maud Lavin's *Cut with Kitchen Knife: The Weimar Photomontages of Hannah Höch* (New Haven, CT: Yale University Press, 1993).

71. Marjorie Perloff, manifestoları çeşitli kolâjlar ve metinler içerisinde kullanma sürecini *Dance of the Intellect: Studies in the Poetry of the Pound Tradition* (Cambridge: Cambridge University Press, 1985), 33ff kitabında inceledi.

72. *Dada Berlin*, 66.

73. *November Group Manifesto, Weimar Republic Sourcebook*, 477. November Gruppe, Max Pechstein ve Ludwig Meidner gibi sanatçılar tarafından yönlendirilen siyasi bir birlik ve konseydi.

74. *Weimar Republic Sourcebook*, 478.

75. *Dada Berlin*, 30.

9.

HUIDOBRO'NUN LATİN AMERİKAN ÖNCÜ KUVVETİNİ OLUŞTURMASI

1. Jean Franco, *Spanish American Literature since Independence* (London: Ernest Benn, 1973), 173.

2. Carlos J. Alonso, "The Burden of Modernity," *Places of History: Regionalism Revisited in Latin America*, ed. Doris Sommer (Durham, NC: Duke University Press, 1999), 94-103.'de. Fernando, Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (Caracas: Ayacucho, 1987). *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation* (London: Routledge, 1992) başlıklı kitabında, Mary Louise Pratt, Latin Amerika'daki kültürelötesileşmenin tarihini ve karmaşıklığını gösterdi.

3. Andréas, *Le manifeste communiste'e* dayanan bir bilgidir.

4. Eric J. Hobsbawn, *The Age of Empire, 1875-1914* (London: Weidland and Nicolson, 1987), 286.

5. Vicky Unruh, *Latin American Vanguard: The Art of Contentious Encounters* (Berkeley: University of California Press, 1994), 51. Unruh'un mükemmel çalışması, avangard kabarelerinde sahnelenen Latin Amerikan manifestolarını tartışır.

6. Rubén Darió, "Marinetti y el Futurismo," *La Nación de Buenos Aires*, April 5, 1909; *Manifestos, proclamas y polemicas de la vanguardia literaria Hispanoamericana*, ed. Nelson Osorio T. (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1988), 6' da yeniden yayınlanmıştır.

7. Amado Nervo, "Nueva Escuela Literaira," *Boletín de Instrucción Pública* (Mexico), August 1909; *Manifestos*, 12'de yeniden yayınlanmıştır.

8. Rómulo E. Durón, "Una Nueva Escuela Literaira," *Manifestos*, 19-23, 20'de yeniden yayınlanmıştır.

9. Henrique Soublette, "El Futurismo Italiano y

Nuestro Modernismo Naturalista," *Manifestos*, 28'de yeniden yayınlanmıştır.

10. Vicente Huidobro, "No Serviam," Osorio, T. *Manifestos*, 33. "Non serviam", aynı zamanda da, Satan'ın, Tanrı'ya karşı başkaldırırken kullandığı kelimedir.

11. Vincent Huidobro, "La Poesia," 1921 yılında Madrid'deki Ateneo'daki bir konuşmada sunulmuştur ve *Temblor del cielo* (Madrid: Plutarco, 1931) yayınlanmıştır; Osorio T., *Maniifestos*, 90'da yeniden yayınlanmıştır.

12. Vincente Huidobro, "La Creación Pura: Ensayo de estética," *L'Esprit Nouveau* (Paris), no.7 (April 1921): 769-76; Osorio T., *Manifestos*, 92-96.

13. Huidobro hakkındaki bu türden veya her türlü biyografik detay için, Rende de Costa'nın muhteşem kitabı *Vincentre Huidobro: The Careers of a Poet* (Oxford: Clarendon Press, 1984)'na çok şey borçluyum.

14. Vincente Huidobro, "Manifiesto tal vez," *Obras Completas de Vincente Huidobro*, vol.1, önsöz Hugo Montes (Santiago, Chile: Editorial Andres Bello, 1976), 751'de.

15. Hanno Ehrlicher, *Die Kunst der Zerstörung*, bu etkinin en güncel olan tartışmasına yer verir (336ff).

16. Vincente Huidobro, *Manifestes*, Fransızcadan çeviri Gilbert Alter-Gilbert (Los Angeles: Green Integer, 1999), 8.

17. "Kreasyonizm"de, Huidobro, şöyle yazar: "Kreasyonizm, 1912 yılları civarında oluşturmaya başladığım bir estetik teoridir" (*Manifestes*, 40) diye yazar.

18. Volodia Teitelboim, *Huidobro: La marcha infinita* (Santiago de Chile: Ediciones BAT, 1993), 156.

10.

GERÇEKÜSTÜCÜLÜK, GİZLİ VE AÇIK

1. Caws, *Manifesto*, 450.

2. Breton, *Gerçeküstücülüğün İkinci Manifestosu*'nda, en sonuncu ayırımı ilan etti, André Breton, *Œuvres complètes I-II*, ed. Marguerite Bonnet, Phillippe Barbier, Étienne-Alain Hubert ve José Pierre (Paris: Gallimard, 1988 - 92), 1: 786ff'da. Breton'a yapılan bütün alıntılar, aksi belirtilmediği takdirde, bu sürüme aittir. Çeviriler, André Breton'un *Gerçeküstücülük Manifestoları*'na dayalıdır, çev. Richard Seaver ve Helen R. Lane (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1972).

3. Caws, *Manifesto*, 450; Breton, *Second Manifesto of Surrealism*, 1: 798ff.

4. Breton, *Second Manifesto of Surrealism*, 1: 798ff.

5. 1920 yılı söz konusu olduğu zaman, çok az siyasi deneyime sahip olan genç Dadaistler olan Breton ve Aragon, yardımlarını PCF'ye sundular, böylesi bir sunuş, daha sonraki birçok sunuş gibi büyük bir şüpheyile karşılanmıştı. Bu durum, uzun bir sunuşlar ve azarlamalar dizgisi içerisindeki bir ilkti. Bu durumun açıklaması Alan Rose, *Surrealism and Communism: The Early Years* (New York: Peter Lang, 1991), 23'e dayalıdır.

6. Gerçeküstücülüğün çeşitli tarihçileri, Fas krizinin önemine dikkat çekmişlerdir, mesela, Rose, *Surrealism and Communism*, 105ff.

7. Breton *Œuvres complètes*, 1:341ff.

8. Maurice Nadeau, *The History of Surrealism*, Fransızcadan çeviri ve önsöz Roger Shattuck (New York: Macmillan, 1965, 319, 66-67. Başka bir örnek Georges-Emmanuel Clancier, *De Rimbaud au surréalisme* (Paris: Seghers, '953).

9. Rosalind E. Krauss, *The Originality of the Avant-Garde*

and Other Modernist Myths (Cambridge, MA: MIT Press, 1985).

10. *İkinci Manifesto*'da bahsedilen istisnalar, gerçeküstücülüğün bir arşivi olarak görülebilecek ve farklı üyelerden topladığı posta kartları, hazır nesneler [ready-mades], mektuplar ve diğer teçhizatlardan topladığı masasının arka tarafında duran Breton'un ünlü "duvar"ında eşliklerini buldular. Breton, duvarını, ihraç etmiş olduğu dönek üyelerden kalan bütün mektuplardan ve nesnelerden temizledi.

11. Diğer eleştirmenler de gerçeküstücü ve Sovyet temizlemelerinin benzerliğini fark ettiler, mesela, Peter Wollen, *Raiding the Ice Box: Reflections on Twentieth-Century Culture* (Bloomington: Indiana University Press, 1993), 131.

12. Bu bilgilerin bazıları Jacqueline Chénieux-Gendron'dan alıntılanmıştır, *Surrealism*, çev. Vivian Folkenflik (New York: Columbia University Press, 1990), 78-79.

13. *Le surréalisme autour du monde: 1929-1947*, ed. Jacqueline Chénieux-Gendron, Françoise Le Roux ve Maité Vienne (Paris: CNRS Éditions, 1994).

14. New York'taki Fransız sürgünleri hakkında daha fazla bilgi için, bakınız, Jeffrey Mehlman, *Émigré New York: French Intellectuals in Wartime Manhattan, 1940-1944* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2000). Mehlman, Amerikan hükümeti tarafından Fransız sürgünler için yaratılan zorlukların sebebinin, bu hükümetin, Charles de Gaulle'e karşı takındığı ikircikli tavırdan kaynaklandığını söyler.

15. Clifford, *Routes*, 30.

16. Appadurai, *Modernity at Large*. Burada, Breton'un, "ilkelciliğin" daha belirgin örneklerinden şüphe duymuş olduğu ve bu yüzden de, Ocenia'nın, kendisine göre daha az törensel olan heykellerini tercih ettiği söylenebilir.

17. Aimé Césaire, *Notebooks for a Return to the Native*

Land, Aimé Césaire: The Collected Poetry, çev. ve önsöz ve notlar Clayton Eshleman ve Annette Smith (Berkeley: University of California Press, 1983), 77.

18. Léopold Sédar Senghor gibi *Négritude*'un diğer teorisyenleri ve eylemcileri, kavramın bu türden yapılaştıracı bir şekilde algılanışını önemsizmiş gibi gösterdiler, fakat Césaire, daha özelleştirici teorisyenlere karşı olan bir tavır sayesinde, bu tavrını da destekledi.

19. Césaire, *Collected Poetry*, 4.

20. Gerçeküstücülüğün böylesi bir şekilde tartışılıyor olması, manifestolar için kendisine ait çeşitli sebepler doğurdu. Césaire'in *Discours le Colonialism*'i, *Manifesto* için gerekli olan iki temel geleneği oluşturan devrimin ve Aydınlanmanın tarihini, yeniden yazan başlıca metinlerden bir tanesidir. Daha önce, Césaire, Fransız Devrimi'nin çifte standardını ve *Touissant Louverture: la Revolution Française et le problème colonial me colonial* gibi metinlerdeki sömürgeyi ortaya çıkartmıştı. Aimé Césaire, *Œuvres historique et politique: Discours et communications*, 11-355.

21. Krauss (*Originality of the Avant-Garde*, 96), Breton'un otomatizmini, temsiliyeti olmayan bir yazı olarak anlar.

22. Gizli ve açık arasındaki bu ilişki, Mary Ann Caws'ın gerçeküstücü şiirdeki gizli ve açık hakkında, diyalektik olarak tanımladığı şeyin başka bir sürümü olarak görülebilir. *Le Manifeste et le cache: Langages surréalistes et autres*, ed. Mary Ann Caws (Paris: Lettres Modernes, 1974).

23. Caws, ne ölçüde, Breton'un ve diğer gerçeküstücülerin, aracı yaratma, ilişki ve iletişim kurma ve Hegelci aşma kavramı ile ilişki içerisinde olduklarını tartıştı. Mary Ann Caws, *The Poetry of Dada and Surrealism: Aragon, Breton, Tzara, Éluard and Desnos* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1970), 15ff.

24. Jacqueline Chénieux-Gendron, "başlıklar tarafından

oluşturulan bir otomatizm”den bahseder. “Towards a New Definition of Automatism: L’Immaculé Conception,” *Dada-Surrealism* 17 (1988): 76.

25. Bakınız Breton *Œuvres complètes*, 1: 1635.

26. Chénieux-Gendron, belirlenmiş bir illüstratör olarak Dali’nin, bu metnin oluşturulmasına dâhil edilen üçüncü bir öznelsellik olduğunu söyler (“Toward a New Definition of Automatism,” 81).

27. André Breton, Leon Trotsky ve Diego Riviera, *Manifesto: Towards a Free Revolutionary Art*, çev. Dwight MacDonald, *Longman Anthology of World Literature*, vol. F, s. 44.

11.

ARTAUD'UN MANİFESTO TİYATROSU

1. Jacques Rivière'den Antonin Artaud'ya, Paris, March 25, 1924, Antonin Artaud, *Œuvres complètes*, vol.1 (Paris: Gallimard, 1956), 30. Artaud'dan yapılan bütün alıntılar, aksi belirtilmediği takdirce, bu sürümdendir. *Tiyatro ve İkizi'nin çevirileri*, Antonin Artaud, *The Theater and Its Double*, çev. Mary Caroline Richards (New York: Grove, 1958)'den alınmıştır.

2. Bir örnek, Eric Sellin, *The Dramatic Concepts of Antonin Artaud* (Chicago: University of Chicago Press, 1968). Sellin, "Onun [Artaud'nun] başlıca dramatik etkileri, [Artaud'nun Vahşet Tiyatrosu'nu eyleme sokmak anlamına gelen çabaları] mali ve eleştirel zorluklar tarafından minimum bir düzeye indirilmiştir" (109) diye yazar.

3. Maurice Blanchot, bu genel yönelimler içerisinde, daha gerekli bir gelişimin var olduğunu fark eden Artaud'nun okuyucularından bir tanesidir. Blanchot, yazışmaları, Artaud'nun kurban etmeye hazır olduğu şiirler için yazılmış olunan gerekli birer "ek" olarak tanımladı. Blanchot, "Artaud," *The Blanchot Reader*, ed. Michael Holland (Cambridge: Blackwell, 1995), 129.

4. Tiyatro'nun ve sahneleme çalışmalarının kurumsal tarihinin muhteşem bir tartışması için bakınız, Shannon Jackson, *Processing Performance: Theatre in Academy from Philology to Performativity* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004).

5. Pierre Bourdieu, (*Rules of Art*) mizansen kavramının, tiyatronun otonom bir unsuru olduğunu, natüralizm ve sembolcülük aracılığıyla ortaya çıktığını söyledi.

6. Philip Auslander, *Liveness: Performance in a Mediatized Culture* (London: Routledge, 1999).

7. Peggy Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance* (London: Routledge, 1993).

8. Dil hakkındaki ikinci mektubunda, Artaud, "Benim gösterilerimin, Copeau'nun doğaçlamalarıyla hiç bir ilgileri yoktur" diye yazar ve hiç bir şeyin şansa bırakılmaması gerektiği konusunda ısrar eder (4:131). Artaud üzerine yazmış olduğu etkileyici makalesinde, Jacques Derrida, Artaud'nun mirasını sahiplenmeye çalışan doğaçlama tiyatrosunu uygulayan tiyatro geleneğini eleştirir. Jacques Derrida, "Le theater de la cruauté et la cloture de la représentation," *L'écriture et la différence* (Paris: Éditions du Seuil, 1967), 341-68.

9. *From Acting to Performance: Essays in Modernism and Postmodernism* (London: Routledge, 1997) başlıklı kitabında, Auslander, vahşet tiyatrosunun tamamen enstrümantal olan doğası hakkında "Artaud, tiyatroyu, amaçlar için kullanılan bir araç" olarak gördüğünü yazdı ve tiyatro'nun nihai amacının "daha sağlıklı terimler içerisinde hayatı yeniden kurmak olduğunu" söyledi (20).

10. Blanchot, "Artaud," 132.

11. Maeterlick'in teatral sunum hakkındaki gerilimi üzerine yapılan detaylı bir çalışma için, bakınız, Patrick McGuiness: *Maurice Maeterlinck and Modern Drama* (Oxford: Oxford University Press, 2000).

12. Artaud'nun, açık bir şekilde, en "vahşi" metni olan *A Jet of Blood* [*Le Jet de Sange*] bile, bir kadının, bir nesneler ve yaratıklar dizgisini doğurmasını talep ederek, tiyatronun sınırlarının ötesine geçmesinden dolayı, bir dolap draması olarak görülebilir. RoseLee Goldberg, mesela, "Artaud'nun 1927'de yazmış olduğu *Le Jet de Sange*" ('The Jet of Blood') oyununun 'gerçeklik içerisinde gerçekleştirilebilmesinin imkânsız' (96) olduğuna dair bir vurgu yaparak, onu 'okumak için oyun' (95) sınıflandırmasından zar zor kaçırabildi. *Performance Art: From Futurism to the Present*, yeniden gözden

geçirilmiş ve genişletilmiş bir sürüm (New York: Abrams, 1979).

13. Benzer bir şekilde, Herbert Blau, "Kendisiyle birlikte üretim sistemini bir uçuruma sürükleyecek olan ayırmadan önceki bir öncelik -saf bir ortaya çıkartma olarak görünümün rüyasıydı- için yaratılmış olunan bir arzuydu." Herbert Blau, *To All Appearances: ideology and Performance* (London: Routledge, 1992), 18.

14. Jacques Derrida, "Bir aktörün hareketlerinin, kendi vücudu üzerine çizilmiş olunan oldukça fazla sayıdaki arabeskler olarak kalmasından dolayı, resme benzeyen hareketli ve renkli bir grafikliği bir araya getirerek üreten aktörler, sahneye kendi çerçeveleri için sahip olurlar" diye yazdı. Jacques Derrida and Paule Thévenin, *The Secret Art of Antonin Artaud*, çev. ve önsöz Mary Ann Caws (Cambridge, MA: MIT Press, 1998), 13. David Graver, bu aktör-hiyeroglifi fikrinin, ne ölçüde "başka koşullar altında yapay bir fiziksel oyun olarak adlandırılabilirlinecek olan okuyabilirlik cezplerini sarkıttığını" fark etti. "Antonin Artaud and the Authority of Text, Spectacle and Performance," *Contours of the Theatrical Avant-Garde: Performance and Textuality*, ed. James M. Harding (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2000), 49.

15. Antonin Artaud, *Messages révolutionnaires* (Paris: Gallimard, 1971), 60.

16. Vahşet tiyatrosunun imkânsızlığı üzerinde, çok önceden beridir yorum yapan bir tanesi de, "Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation" başlıklı yazısıyla Jacques Derrida'dır.

17. Amerikan avangard tiyatrosunun, en canlı tarihini yazan Arnold Aronson, Artaud'nun etkisini vurguladı: "Artaud'nun yazıları, Oluşların en aracısız ve dolaysız müjdeleyicisi, Yaşayan Tiyatro'nun eserinin büyük bir kısmı, Açık Tiyatro'nun fiziksel-topluluğu ve diğerleri arasında da,

Performans Grubu'nun çevreci tiyatrosunu yarattı." Arnold Aronson, *American Avant-Garde Theatre: A History* (London: Routledge, 2000), 30.

12.

ALTMİŞLİ YILLARDA MANİFESTO

1. “Yüksek altmışlar” terimi, mesela, Arthur Marwick tarafından *The Sixties: Cultural Revolution in Britain, France, Italy and the United States, 1958-1974* (Oxford: Oxford University Press, 1998), 247ff.

2. Peter Stanstill ve David Zane Mairowitz, ed. *BAMN (By Any Means Necessary): Outlaw Manifestos and Ephemera 1965-1970* (Brooklyn, NY: Autonomedia, 1999), 37, 88.

3. Hal Foster, yalnızca, neo-avangard olarak adlandırılan şeyin aracılığıyla, orijinal, tarihsel avangardın geçmişe yönelik bir şekilde yaratılmış olduğunu göstererek boş tekrar fikrine karşı çıkar. Hal Foster, *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century* (Cambridge, MA: MIT Press, 1996).

4. *BAMN*, 44.

5. Donald Sassoon, *One Hundred Years of Socialism: The West European Left in the Twentieth Century* (New York: New Press, 1996), 384.

6. Aynı zamanda da, Marx’a geri dönmek adına yapılan çağrı, Marx’ın yazılarına karşı, Christopher Hill, Louis Althusser, Herbert Marcuse ve Franz Fanon da dâhil olmak üzere, çoğu zaman akademik ve felsefi bir ilgi ve aktivizm şeklinde yenilenmiş bir ilginin ve çalışmanın oluşmasına yol açtı. Aslında, yöntembilimsel bir esinlenme olan Marx’ın *Manifesto*’sunun, dağılımına ve genel özellikleri üzerinde yoğunlaşmamızı sağlamıştır.

7. Valeri Solanas, *SCUM Manifesto*, önsöz Avital Ronell (London: Verso, 2004), 15.

8. *Ibid.*, 5.

9. Jennifer Baumgardner ve Amy Richards, *Manifesta: Young Women, Feminism and the Future* (New York: Farrar,

Straus ve Giroux, 2000).

10. Jennifer M. Harding, "The Simplest Surrealist Act: Valerie Solanas and the (Re)Assertion of Avantgarde Priorities," *TDR* 45, NO.4 (2001): 142-62.

11. Dikkatimi, bu keşfe çeken Alexis Soloski'ye teşekkür ederim.

12. Jean Genet, *Prisoner of Love*, Fransızcadan çeviri Barbara Bray, önsöz Ahdaf Soueif (New York: New York Review of Books, 2003), 98.

13.

DEBORD'UN GÖSTERİ KARŞITI TOPLUMU

1. Genet, *Prisoner of Love*, 133.

2. Uluslararası bağlantılar ve yazışmalar, BAMN'da metne dökülmüştür.

3. Louis Althusser, "Ideology and Ideological State Apparatus (Notes towards an Investigation)," *Lenin and Philosophy and Other Essays*, çev. Ben Brewster (New York: Monthly Review Press, 1971), 127-86. Debord'un anladığı şekliyle gösterinin tarihsel olarak ortaya çıkması bir tartışma konusu olarak kalır. Jonathan Crary, "Spectacle, Attention, Counter-Memory" *October* 50 (Fall 1989): 97-107'de, bu durumu, yirmili yılların sonlarına doğru senkronize sesin bulunması ve televizyonun ilk defa ortaya çıkmasına bağlarken, T.J.Clark, *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1984) bu durumu, 1870'li yıllara kadar götürür.

4. *L'Espresso*, December 15, 1968, *Situationist International Anthology*, ed. ve çev. Ken Knaab (Berkeley: Bureau of Public Secrets, 1981), 384.den alınmıştır.

5. *Situationist International Anthology*, 358.

6. *Internationale Situationniste*, toparlanmış sürüm, ed. Patrick Mosconi (Paris: Libraririe Arthème Fayard, 1997), 467. Sitüasyonist metinlerden yapılan bütün alıntılar, aksi belirtilmediği sürece, bu sürümdendirler.

7. Julia Kristeva, *La révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIX. Siècle: Lautréamont et Mallarmé* (Paris: Éditions du Seuil, 1974).

8. "Saptırma" kelimesinin birçok anlamından bir tanesi de, uçak kaçırma ve küçük yaştakileri yoldan çıkartmadır.

9. *Internationale Situationniste*, toparlanmış sürüm (Paris: Librairie Arthème Fayard, 1997), 202. Sitüasyonistlerden

yapılan bütün alıntılar, dergilerinin bu sürümündendirler. Aksi belirtilmediği takdirce, bütün çeviriler bana aittirler.

10. Bakınız Ursula Meyer, "The Eruption of Anti-Art," *Idea Art: A Critical Anthology*, ed. Gregory Battcock (New York: Dutton, 1993), 116-34.

11. Richter, *Kunst und Antikunst*.

12. Anselm Jappe, *Guy Debord*, Fransızcadan çeviri Donald Nicholson-Smith, önsöz T.J.Clark ve yazar tarafından yazılmış olunan bir son söz ile (Berkeley: University of California Press, 1999), 57.

13. Mark Wigley, *Constant's New Babylon: The Hyperarchitecture of Desire* (Rotterdam: Witte de With, Center for Contemporary Art, 1998).

14. Bu türden mimari manifestonun tarihinden bir örnek, *Programs and Manifestoes on 20th Century Architecture*, ed. Ulrich Conrads ve çev. Michael Bullock (Cambridge, MA: MIT Press, 1970).

15. Guy Debord, "Architecture and Play" (*Potlatch 20*), *Potlatch 1954-57*, Guy Debord (Paris: Gallimard 1985), 157'de sunulmuştur. Simon Sadler, *The Situationist City* (Cambridge, MA: MIT Press, 1998), 106ff'de, sitüasyon ve *Gesamtkunstwerk* arasındaki farkı gösterdi.

16. Marx'ın teatral dilinin bir analizi için, bakınız, Derrida, *Specters of Marx*. Aynı zamanda da bakınız, Harries, *Scare Quotes from Shakespeare*.

17. Tekrarın benzer bir eleştirisini yapan ve muhtemelen, bir kitap uzunluğunda olan ikinci en önemli metin, Fransızca başlığı *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes generations*-(Paris: Gallimard, 1967), 170- olan Raoul Vaneigem'in *Revolution of Everyday Life*'ı içerisinde bulunabilir. Artaud'nun tekrara karşı verdiği savaş, kısmen Jacques Derrida tarafından da vurgulanmıştır, "Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation," 341-68.

18. Martin Jay'ın de önerdiği gibi, situasyonistlerin saptırma kavramı içerisinde, Brecht ile kurulabilececek başka bir ilişki, yani, bir şeylerin hakim kültürden alındıkları, yeniden kodlandıkları ve bu kültüre karşı konumlandıklarına dair bir süreci gösteren *Umfunktionierung* elde edilebilir. Martin Jay, *Downcast Eyes: The Debigration of Vision in Twentieth-Century French Thought* (Berkeley: University of California Press, 1923), 424.

19. Bunun bir örneği, Alexander Trocchi'nin, "Technique du coup du monde" (IS, 344).

20. "Matris olmamış sahneleme" kavramı ile birlikte, Kirby, yalnızca, temsiliyetçi bir matrise dayanmayan, yani, temsiliyetin kendisi olmaktan ziyade, temsiliyetçi olan bir çeşit avangard sahnelemesi tanımlar. Michael Kirby, *A Formalist Theater* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1987).

21. Bakınız, mesela, Jean Baudrillard, *The Consumer Society: Myths and Structures* (Thousand Oaks, CA: Sage, 1998), 193.

22. Guy Debord, *Situationist International Anthology*, 9.

23. Guy Debord, *Situationist International Anthology*, 14.

24. Paul Mann, *The Theory-Death of the Avant-Garde* (Bloomington: Indiana University Press, 1991).

25. Bağlantılı bir tartışmada, Arthur Danto, manifestonun etkisini, sanatın sonuna bağlar. Arthur Danto, *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1997), 3ff. Danto, manifesto içerisinde, sanatın felsefenin yerine geçtiği, Hegelci bir senaryoya dayalı olan felsefe adına yeni bir bağlantı bulur. Atlanan şey, avangard sanatı üzerinde, manifestoların etkilerinin formal ve formasyonel olan etkileridirler, yani, manifestonun kendisi, felsefeyi, devrimin bir şiiri haline getirerek, felsefeyle ilgili bir kopuşun işaretini vermiş olduğu

gerçeğidir.

26. Debord'un, Baudrillard'ın geç döneminde olduğu gibi bazı teorisyenler üzerindeki etkisi, Debord'un teorisinin, yenilgiyi kabul eden bir tavır içerisinde oldukça özetleyici olduğunun ispatıdır: Her şey, bir taklittir ve bunun hakkında yapılabilinecek hiç bir şey yoktur. Manifesto türü üzerinde çokta fazla yoğunlaşmadan, sitüasyonistlerin teori eylemleri, Anselm Jappe'nin *Guy Debord*, 45ff'de oldukça derinlikli bir şekilde tartışılmıştır. Sadie Plant, Debord'u, Baudrillard'ın son dönemi ile eşitleyen en belagatli eleştirisini yaptı. Sadie Plant, *The Most Radical Gesture: The Situationist International in a Postmodern Age* (London: Routledge, 1992). Bu savunmaya ekleyeceğim tek parça, Baudrillard'ın taklit [simulacrum] teorisi ve Debord'un eleştirel eylemi arasındaki farkı ortaya koyan manifesto üzerine yapılan vurgudur.

27. Eylemden ayrılmış bir teori anlayışı, sitüasyonistlerin, kendilerinin, eleştirel tavırlarından da bahseder, mesela, Sadie Plant'ın metinsellik [textuality] ve kışkırtma üzerine yaptığı vurguyu da eleştiren, Thomas F. McDonough's "Rereading Debord, Rereading the Situationists," *October* 79 (Winter 1997): 3-14. Plant'ın teori üzerine yaptığı vurgu hakkında haklı olduğunu düşünüyorum, fakat kendi çalışması içerisinde de, sitüasyonistlerin teorilerinin, eylem adına yaptıkları sistematik hiç bir kavramlaştırmaları yoktur ve bu yüzden teori/sanat ya da teori/eylem çatallaşması da oluşmamıştır.

28. Guy Debord, *La société du spectacle* (Paris: Gallimard, 1992), 32. Aksi belirtilmediği müddetçe, bütün çeviriler bana aittir.

29. Önemli bir makalesinde, Peter Wollen, Godard'ın eserini, karşı sinema terimleriyle açıkladı; "Godard and Counter-Cinema: *Vent d'Est*," *Afterimage*, no.4 (1972): 6-17.

30. Wollen, *Raiding the Icebox*, 158.

31. Guy Debord, *Œuvres cinématographiques complètes: 1952-1978* (1978; Paris: Gallimard, 1994), 73.

32. *Lipstick Traces: A Secret History of the 20th Century*, Shawn Sides tarafından algılanmış ve yönetilmiştir, Kirk Lynn tarafından uyarlanmıştır, Rude Mechs of Austin, Texas tarafından yaratılmış ve Foundry Tiyatrosu tarafından sunulmuştur.

33. *Situationist International Anthology*, 368.

14.

AVANGARD ÖLDÜ: YAŞASIN AVANGARD!

1. Anderson, *Origins of Postmodernity*, 93.
2. Isabella Rossellini'nin reklamının daha detaylı bir tartışması için, bakınız, kendi makalem olan "Manifesto=Theatre," *Theatre Journal* 54 (2002): 449-65.
3. "Critical Art Ensemble: Tactical Media Practitioners: An Interview by Jon McKenzie and Rebecca Schneider," *TDR* 44, NO.4 (2000): 139.
4. *TDR*'nin genel bir tarihi için, özellikle de kökeni için, bakınız Brooks McNamara'nın önsözüyle *The Drama Review: Thirty Years of Commentary on the Avant-Garde*, ed. Brooks McNamara ve Jill Dolan (Ann Arbor, MI: UMI Research Press, 1986).
5. *TDR* 3, no.1 (1958): 3.
6. *TDR* 7, no.2 (1962): 8.
7. *TDR* 8, no.2 (1963): 10.
8. *TDR* 8, no. 4 (1964): 16.
9. Schechner-Hoffman manifestosu, Artaud'ya ithaf edilmişti ve ortaya çıktığı bütün sayılar, Artaud'nun manifestolarının bazılarında bahsediyorlardı.
10. *TDR* 8, no.4 (1964): 19.
11. Bakınız Andreas Huyssen, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism* (Bloomington: Indiana University Press, 1986).
12. *TDR* 15, no.4 (1971): 3.
13. *TDR* 19, no.4 (1975): 3.
14. *TDR* 27, no.4 (1983): 2.
15. *TDR* 29, no. 2 (1985): 66.
16. Richard Schechner, *The End of Humanism: Writing on Performance* (New York: Performing Arts Journal Publications, 1982), 17, 69.
17. *TDR* 30, NO. 1 (1986): 5.
18. Paul de Man, "Literary History and Literary

Modernity," *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, 2. sürüm, yeniden gözden geçirme ve önsöz Wlad Godzich (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983), 144.

19. Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (New York: Routledge, 1990); Cary Nelson, *Manifesto of a Tenured Radical* (New York: NYU Press, 1997).

20. Karşılaştırılabilir olacak bir tartışma, Sally Banes tarafından "Institutionalizing Avant-Garde Performance: A Hidden History of University Patronage in the United States," *Contours of the Teatrical Avant-Garde*, 217-38.

21. *TDR* 26, no. 2 (1982): 3-4.

22. Taşımacılığı, dağıtımı ve gücü çalışmak için gerekli olan sahneleme yönteminin ne kadar uygun olduğunu açıklayan birçok çalışmadan bir tanesi Joseph Roach'un *Cities of the Dead: Circum-Atlantic Performance* (New York: Columbia University Press, 1996). Schechner'in yaptığı kültürlerarası analizin daha gelişmiş bir sürümü için bakınız *Between Theater and Anthropology*, önsöz Victor Turner (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985).

23. Bakınız Victor Turner, *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play* (New York: Performing Arts Journal Publications, 1982)'de tanımlanmış olunan teatral alıştırmalar.

24. Philip Auslander, "Towards a Concept of the Political in Post-modern Theatre," *Theatre Journal* 39, no.1 (March 1987): 20-34.

25. *TDR* 31, no.3 (1987): 5.

26. Philip Auslander, *Performance: Critical Concepts*, 4 vols. (London: Routledge, 2003).

27. *The Drama Review: Thirty Years of Commentary*, 24.

28. Aynı zamanda bakınız Jon McKenzie'nin *Perform or Else: From Discipline to Performance* (London: Routledge, 2001).

EPILOG

GELECEK İÇİN ŞİİR

1. Buradaki tekrar kavramını, Gilles Deleuze'un çok erken yazmış olduğu ve yeterince önem verilmemiş olunan kitabı olan *Difference and Repetition*, çev. Paul Patton (New York: Columbia University Press, 1994)'de kullandığı şekli içerisindeki anlamıyla kullanıyorum.

2. Michel Chaouli, "Masking and Unmasking: The Ideological Fantasies of the *Eighteenth Brumaire*," *Qui Parle* 3, no. 1 (1989): 53 – 72. Aynı zamanda bakınız Harries, *Scare Quotes from Shakespeare*, 87.

3. Giorgio Agamben, *Means without End: Notes on Politics*, çev. Vincenzo Binetti ve Cesare Casarino (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000). Agamben'in kitabı, "Hatırasına" olarak Debord'a ithaf edilmiştir ve fakat Agamben, Debord'un etkileyciliğe ithaf edilmiş olduğu yönünü, henüz, fark etmemiştir. Jean-Luc Nancy, *The Inoperative Community*, ed. Peter Connor, çev. Peter Connor, Lisa Garbus, Michael Holland ve Smona Sawhney (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991), 71.

Savrulmuş metinler, yüz yıllar boyunca manifestolar olarak adlandırıldılar fakat Marx ve Engels'in Manifesto'su, bu metinleri ayrı bir tür olarak bir araya getirdi. Manifesto'nun, türün daha sonraki tarihi içindeki üstünlüğünün anlamı, manifestonun tarihinin, aynı zamanda, sosyalizmin tarihini de şarta bağlaması gerektiği idi. Antonio Gramsci, Kenneth Burke, Louis Altusser ve Perry Anderson da dâhil olmak üzere, birçok Marxist eleştirmen, manifestoların, toplumsal teoriyi, siyasi eylemleri ve şiirsel ifadeleri nasıl bir araya getirdiklerini belirlerken bana oldukça yardımcı oldular. Bu kitabın başlıca önermelerinden bir tanesi manifestonun nasıl ve neden yirminci yüzyıldaki sanat dünyasına girdiğini açıklamaktır. -M. Puchner

- >Devrimin Şiiri >Komünist Parti'nin Manifestosu
- >Marxist Konuşma Eylemleri >Komünist Manifesto'nun Tarihi
- >Komünist Manifesto ve Dünya Edebiyatı >Gerçeküstücülük
- >Marinetti ve Avant-Garde Manifesto >FAŞİZM VE DEVRİM
- >Eylem, Konuşma ve Tiyatro >Rus Gelecekçiliği ve Sovyet Devleti
- >İngiliz Modernizmi'nin Gerici Kuvveti >Blast, 1914
- >Eylem, Konuşma ve Tiyatro >Artaud >Jean Genet Tiyatrosu
- >Artaud'nun Manifesto Tiyatrosu >Tiyatroya Karşı Tiyatro
- >Manifesto Tiyatrosu >Dada ve Avant-Garde'in Enternasyonalizmi
- >Manifesto ve Devrim >Huidobro/Latin Amerika'da Manifestolar
- >Yeni Bir Devrim İçin Yeni Bir Şiir Altmışlı Yıllarda Manifesto
- >Aktivist hareketler >Neo-avangard >Erkekleri Kesme Topluluğu
- >Özgür devrimci sanat Genç Kadınlar, Feminizm ve Gelecek
- >Kıçına girsin -up your ass >Debord'un Gösteri Karşıtı Toplumu
- >Devrimin Geri Dönüşümleri >TDR
- >Avant-Garde Oldu: Çok Yaşa Avant-Garde



45.00 TL