

ÖZGÜR

UÇKAN

“GÖÇEBE BİLGİ”



“Copy/Paste” e-kitap serisi, yazarları tarafından çeşitli zamanlarda, çeşitli mecralarda yayınlanmış yazıların bir araya getirilerek, meraklısına derli toplu bir kaynak oluşturmak adına gerçekleştirilen bir projedir.

Elbette bu yazıların kitaplaştırılma niyetiyle ortaya çıktığında zamana göre yeniden ele alınmaları, güncellemelerinin yapılması gibi gerekliliklerin farkındayız. **“Copy/Paste”**, yazarının kaleminden çıkmış ve hedef kitlesiyle zaten buluşmuş yazıların, yeniden ambalajlanarak ticarileştirilmesi “ahlakına” karşı bir “ahlakın” ürünü. Bu nedenle Copy-paste serisinde yer alan yazılar, yeni okuyucusuna yayınlandığı gün her nasılsa o halleriyle ulaşacaklar.

Daha açık anlatımla, bu **“Copy-Paste”** için tek bir amaç söz konusu: o da benzer konuda yapılan ve ağ içerisinde dağılmış yazıların bir araya getirilerek kullanıma sunulması.

Bu metinleri istediğiniz gibi kopyalayabilir, çoğaltabilirsiniz. Kaynak göstermek sizin ahlaki değerlerinize kalmış olup, göstermediğiniz takdirde, serinin doğası gereği “ağ” sizi affetmeyecektir.

“Copy-Paste” “üretmiş her şey, hepimiz içindir” anlayışıyla oluşturduğumuz, tamamen ücretsiz bir yayın ağı. Yazarının iznini almak koşuluyla, çevrenizdeki kişilerin yazılarını veya kendi yazılarınızı **“Copy/Paste”** logosu altında aynı formatta yayınlamamız için bize gönderebilirsiniz.

İyi okumalar dileriz...

“Göçebe Kültür”de yer alan yazılar, Özgür Uçkan’ın kendi bloğunda ve çeşitli dergilerde yayınlanan yazılarından derlenmiştir.

İçindekiler

Bir "eylem" olarak "yeraltı edebiyatı" _____	6
Şehrinyaşlıadamı:WilliamS.Burroughs_____	14
Amerika'da hakikat avı: Richard Brautigan _____	20
Bir nefret ve hız distopyası: "Kaplan! Kaplan!" _____	28
Rimbaud Burcunda Bir "Büyük Oyun" - I _____	32
Roger Gilbert-Lecomte ve "Büyük Oyun" - II / Bir Yoksunluk Krizi Olarak Hayat _____	42
Şehir cangılında uçan kertenkeleler: John Lurie & The Lounge Lizards _____	50
Fas, Tanca, Beat ve Joujouka _____	56
"Gösteri Toplumu" ve Guy Debord _____	64
Göçebe Yazı'nın "yeni" serüvenleri : S/Z ve Göstergeler İmparatorluğu _____	68
"Dans edemediğim bir devrim, devrim değildir" Emma Goldman _____	78
Birleşik Kaplar _____	84
"Enformasyon mimarileri"...._____	90
Arakhne Daidolos ile buluşuyor: AğKent _____	96
Labirent-Kent _____	110
Evrenin Yeni Belleği: Sanal Kitaplık _____	114
Turizm Mekanı / Mekansız Turizm _____	124
"Koruma"dan "Yeniden-İşlevlendirme"ye Sürdürülebilir Kent ____	128
Tarihin Fay Hattı: Berlin Yahudi Müzesi _____	132
İstanbul: "daha kurulurken yıkılan yapı"....* _____	138

Silinen sınırlar, karışan diller: İnter-media/Performanssanatınınindünü,bugünü,deneyimler... ____	144
Makinedeki Hayalet: Ağ ve Sanat _____	160
68 - 98: "Kaotik Retorik" _____	170
Bir plastik sanatlar ekonomi politikası: "Süs ve suç", stil ve tasarım _____	176
İstanbul'dan Bir Cyborg Geçti: Stelarc _____	184
Haritadaki boş noktalar: Deneysel coğrafyacı Trevor Paglen İstanbul'daydı _____	188
Sanat, Süre ve İşlevsellik: Cihat Burak'ın "Şairin Ölümü" triptiği hakkında bir okuma ____	194
Etik, kozmetik, estetik, şiddet... _____	200
Timur Çelik: Bir bakış düşüncesi _____	206
"Kuvvetleri Resmetmek" ⁽¹⁾ : Erdoğan Zümrütoğlu'nun "Ya Da Resimleri" _____	210

Bir "eylem" olarak "yeraltı edebiyatı"

"Yeraltı edebiyatı", edebi bir türden çok yazıyla girişilen bir "eylem"dir: Hayatla, hayatın hakikatiyle, toplumların gösteri düzenine direnişle, otoritenin reddiyle ilgili bir eylem... Hayati bir eylem...

Yeraltı Edebiyatı: Bir "tür" mü?

"Yeraltı edebiyatı" ilginç bir niteleme. Doğrudan muhalif. Yasadışı. Tehlikeli de. "Yeraltına inmek" deyimi, direnişçi politik örgütler için kullanılır. Yeraltına inenler, "yeryüzü"nü kurallarını reddeder ve direnişin kurallarına göre hareket eder; yeryüzüne ancak onu değiştirebildiklerinde veya başarısız olup yakalandıklarında çıkarlar.

Yeraltı edebiyatı başka bir çok şeyin yanı sıra politika da yapar; direnir. Eh, Gilles Deleuze'ün veya Stéphane Hessel'in da dediği gibi, "yaratmak direnmektir". Bazıları yaratabilmek için yeraltına iner, bazıları da yeraltının hakikatine inandıkları için. İki durumda da bu iradi bir seçimdir; yeryüzünün, ve kurallarının reddidir.

Bir de zaten yeraltında olanlar vardır; yeraltı onların dünyasıdır; kültürü, hayat tarzı, cemaati, ekmeği, suyu, soluduğu havadır: Hırsızlar, pezevenkler, orospular, ibneler, müptelalar, torbacılar, katiller, çeteler, anarşistler, gerillalar, direnişçiler, korsanlar... Hepsi yeraltında, ama kendi yeraltında yaşar. Aralarından bazen yazar da çıkar. Onların yazdıklarına da "yeraltı edebiyatı" deriz. Kendi dünyalarını anlatırlar. Ama dünyaları zaten yeryüzünün reddidir. Evrenleri alternatif olduğu ölçüde yeryüzünün hakikatini ve düzenini sorgular.

Yeraltına inenlere pek çok örnek verilebilir: Nelson Algreen, Allen Ginsberg, William Burroughs, Richard Brautigan ve bütün bir Beat Kuşağı; Roger Gilbert-Lecomte, René Daumal, Richard Weiner, Arthur Adamov, Robert Desnos, Georges Ribemont-Dessaignes, Saint-Pol-Roux gibi iki savaş arasında Dada'dan anarşizme, gerçeküstücülükten Büyük Oyun'a (Le Grand Jeu) savrulan bir çok yazar; ama onlardan da önce Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont, Nerval, Rilke, Musil, Poe, Celine, Thomas Wolfe, Dylan Thomas, hatta Keats, Byron, Shelley, Blake ve hatta Novalis ve daha bir çoğu... Bunların büyük kısmı indikleri yeraltı dünyasına karışır da: uyuşturucu, eşcinsellik, tımarhane, hapishane, trenler, yollar, intihar...

Yeraltından çıkanlara bu kadar çok örnek vermek zor. Jean Genet mesela: Hırsız, eşcinsel, mahkum... Bambaşka bir açıdan Antonin Artaud: Bedenin ve zihninin yeraltında yaşayan "deli"... Bu kanattakiler yazmaktan çok plastik sanatlarla veya müzikle uğraşırlar; muhtemelen imge ve sesin dilsel niteliklerinden dolayı. Genet ve Artaud yazının yeraltı yerlileridir...

"Yeraltı edebiyatı"nın edebi bir "tür" olarak adlandırmak doğru değil. Bu saydığım isimlerin her biri çok farklıdır, yaşam tarzlarında benzerlikler vardır, ama yazıları birbirine benzemez. Benzer konuları

anlatabilirler, ama dil evrenleri farklıdır. Dolayısıyla onları böyle toptancı bir bakışla sınıflamak adil olmaz.

"Yeraltı edebiyatı", edebi bir türden çok yazıyla girilen bir "eylem"dir: Hayatla, hayatın hakikatiyle, toplumların gösteri düzenine direnişle, otoritenin reddiyle ilgili bir eylem... Hayati bir eylem... Buradan yeraltı edebiyatının asli özelliklerinden ilkinin çıkarsayabiliriz: Politika. Yeraltı edebiyatı, politikadan bahsetse de bahsetmese de, kimliği itibarıyla politiktir. Çünkü toplumsal kurallara direnir ve peşine düştüğü sosyal hakikat yeryüzünde bize gösterilenden radikal olarak farklıdır.

İkinci özellik ise avangart olmasıdır: Öncüdür, farklıdır, kendi tarzını, dilini, kültürünü, kültürü yaratır; etkisi farklılığı ölçüsünde büyüktür. Zaten avangardın tanımı da budur. Yeraltı edebiyatı avangart olduğu kadar, avangart olan her şeyin de yeraltıyla şu ya da bu düzeyde ilişkisi vardır.

Bu iki özellik de birbiriyle ilişkilidir aslında. Çünkü avangart olan da genellikle politiktir. Avangardın yeraltından çıkması boşuna değildir; politik bir işlevi vardır: Tekerek izlerinin kolaylığına sığınmaz, kendi yolunu açar ve geçtiği yerde hiç bir şey eskisi gibi olmaz.

Dolayısıyla yeraltından akan, öncü, ezber bozan bir edebiyattan söz ediyoruz. Bir "tür" değil, bir "eylem"... Özü itibarıyla politik bir eylem. Dil içinde bir eylem...

Dil ve politika: Olumsuzlama, bilme ve tedavi etme

Yeraltı yaşantısının dile vuran politik eylemi olarak "yeraltı edebiyatı"nın, yazı yoluyla bize yaşattığı nedir? Önce dilimizi, sonra da bu yolla sızdığı zihnimizi içinden mayınlar. Bu dil, öncelikle bir olumsuzlamadır; Batı uygarlığının logos-merkezci, söz-merkezci, akıl-merkezci dilini ve dil üzerine kurulu düşünsel sistematüğini olumsuzlar. Ama bu olumsuzlama, yeni bir bilme biçimine yer açmak için, bir boşluk deneyimi yaratmak, temiz bir sayfa, bir tabula rasa açmak içindir. Yeraltı edebiyatı, tıpkı olumsuzladığı logos-merkezci sistem gibi, dili bir bilme biçimi haline getirir. Dolayısıyla edebiyat da bir bilme biçimi haline gelir.

Yeni bir dil yaratmak için dili bozuma uğratmak, hakikate, uygarlığın gösteriye indirmediği hakikate yeniden ulaşmanın bir yoludur. Hakikatin, logosun sakatladığı insan algısıyla sınırlı olmadığını bilerek başlar bu dil kurulmaya; zaten logosun tahakkümünü sınırlayan bir ara-bölgeden, yeraltından konuşur; yeraltı deneyimi algıyı sarsar ve açar... Çünkü bu deneyim, Rimbaud'nun dediği gibi "tüm duyuların uzun süren, titiz ve sistematik bir bozumu" anlamına gelir. Bu dil, hakikate yaklaştıkça bizde de tanımadığımız, bilmediğimiz, ürkütücü, öteki, çıplak, beden sınırlarıyla işleyen, elektro-kimyevi uyarınların titrettiği, yasa-akıl-söz dışı bir hakikatin uyanmasına neden olur.

En azından kitabı yeterince erken kapatmayı yeraltı dilinin zihnine virüs gibi sızmasına izin verenlerde... İşte bu viral etki, aslında bir "tedavi"dir. Sanat, gerçek sanat, her zaman asli bir bilme biçimi olduğu kadar bir tedavi de olmuştur. Hem sanatçının kendisi hem de sanatın ulaştığı insanlar, yani toplum için bir tedavi.

Çünkü uygarlığın bizi kapattığı hayat bir hastalıktır; hastalık yeryüzünde olduğu kadar yeraltında da hüküm sürmektedir; yeryüzünün iki yüzlü, "normopat" hayatına katlanamayanların suçlu, katil, ibne, orospu, sapkın olarak ötekileştirilip sürüldüğü yeraltı da acılarla doludur. Hastalık her yerde, özellikle de zihinlerimizdedir.

Yeraltı edebiyatının dili, logosu bozuma uğratıp algıları açarak, bilinen en eski tedavi biçimini uygular: "Similia similibus curantur" / "bir şeyi kendisiyle tedavi et", "hastalığı hastalıkla, acıyı acıyla iyileştir".⁽¹⁾ Yeryüzü ve yeraltı arasındaki sınırı geçiren kılan bu yeni dil, kan, ter, gözyaşı, sperm, idrar, şiddet, acı, delilik, tahakküm, suç, katliam, faşizm, utanç, işkence, sömürü, vecd, kötülük, mutluluk... tüm bu insani "hal"leri "bilir" ve viral bir aşı halinde zihinlere zerk ederek sosyal organizmayı tedavi eder.

Bu tedavinin kendisi de sonucu da politik eylemdir. Çünkü, Guy Debord'un dediği gibi, "varlığı gösteri hakikati de yalan olan toplumun" köküne kibrit suyu döker. Yüzyıllar boyu titizlikle, ahlak, iman, korku, bilim, teknoloji, savaş, devlet gibi sistematik iktidar mekanizmalarıyla inşa edilmiş, normapatolojiyi kural, ataleti hayat tarzı haline getirmiş "uygarlığın" köküne...

"Etiğin olmadığı bir sanat kozmetikten ibarettir"

Yeraltı edebiyatının dilsel eylemi ve politik karakterini bir kaç örnekle göstermek yararlı olabilir. İlk örnek, burada saydığım isimler kadar tanınmayan, ama benim çok önemseydiğim birinden, Roger Gilbert-Lecomte'dan gelsin: "Büyük Oyun" akımının kurucusu, sürrealizmin ve Breton'un belalısı, "Rimbaud burcunun" şairi, uykunun, esrimeğin ve uyuşturucuların tanrısı "Monsieur Morphée"nin müridi, "mistik tetanoz"un kurbanı Lecomte, hayatıyla da diliyle de hem ölümü hem de "uçsuz bucaksız doğum-öncesi stepleri" anlattı. Artaud, onun ilk kitabına önsöz olarak şunları yazmıştı: "Lecomte, "Oluş'a ve Kaos'a ait olan ve onlardan gelen hakiki şiiri bulmuştur. Kaynağını her zaman gerçek lirizmde bulan bu organik tona, bu yırtılmış organların atmosferine, bu nemli, yakıcı fetüs havasına yeniden kavuşur. (...) Roger Gilbert-Lecomte, Uzakdoğu geleneğinin en yüksek kutsal şairlerinin örneğini izleyerek, eserinde metafizik ve şiiri özdeşleştirir. İmgelerin oluş'taki kaynağına dek çıkar; aşk gibi, ölüm gibi, lirizmin de aynı şiddet dolu kaynaktan çıktığını ve böylece bizi de bu kaynağa yaklaştırdığını bilir. Roger Gilbert-Lecomte'un şiirinde, kayıp bir geleneğe duyulan özlem ve Jacob Boehme ya da Novalis'in yazılarında tehditkâr bir tonla gürleyen bazı büyük mistik çılgınlıkların uzak yankısı var."⁽²⁾

Lecomte'un hayatı en uç deneyimlerle kuruldu, yazısı da her zaman peşinde olduğu "deneysel metafizik" in vücut bulması oldu. Lecomte'un eseri toplumun hayatta kalmak için kuşandığı ikiyüzlülüğün tescili olarak, ancak yıllar sonra ve mahkeme kararıyla gün yüzüne çıkabildi.⁽³⁾

Öyleyse, ikinci örnek de Artaud olsun: "Vahşet Tiyatrosu" nun yaratıcısı, Tarahumaras yerlilerinin peyote ayinlerinin tanığı, Van Gogh'un avukatı, Rodez Tımarhanesi'nin sakini Artaud resmen yeni bir gramer yarattı: "Soluk, çılgılık, jest, mimik gibi öğelerle kurulan ve hayatın gerekliliği olarak bir 'vahşet duyumu'nu ileten 'gövde dili'nin fizik gramerini" ...⁽⁴⁾

Artaud , Paris'te "Toplumun intihar ettirdiği Van Gogh"u ve "Tanrı yargısının işini bitirmek için"i okuduğunda, kelimeler dinleyenlerin zihninde temiz hava delikleri açıyor, nefesinin, tonlamasının çıplak vahşeti dile organik olmayan bir hayat veriyordu.

Buradan bir başka gramere, William Burroughs'un "cut-up", "kes-yapıştır" tekniğine geçmek yerinde olacak: "Dilin serüveni, 'başlangıçta var olduğu iddia edilen Söz"den kitle iletişim araçlarına, bir özgürlük yitiminin tarihidir'. Şunu iletmeye çalışır Burroughs: 'Bütün denetim sistemleri'ni ve 'Gerçeklik Stüdyosu'nu sarsın. 'Gevşek makina'lara imgeler gönderen kitle iletişim araçları özel bir düşmandır. Burroughs'a göre, polis, uyuşturucular ve hatta dil de birer denetim aracıdır. 'Konuşmak, yalan söylemektir' diyen Burroughs, okuruna karşı dürüst olabilmek, 'konuşmamak' için 'cut-up' tekniğine yönelir. Kökeni, Eudoxia'nın 'İsa'nın Yaşamı'na ya da altıncı Yüzyıl dilbilimcisi Vergillus Maro'nun 'Ars Scissendi'sine dek götürülebilecek, Dadacı sözel kolajlara ya da Sürrealist 'lezzetli kadavra'lara benzese de ciddi farklılıklar taşıyan, bir 'kesip yapıştırma' tekniğidir bu. Aç bir makas, gazete kupürlerinden Kutsal Kitap'lara, Shakespeare'den Burroughs'un bir 'cut-up" başyapıtı olan 'Çıplak Şölen'ine kadar, hemen her türlü dilsel malzemeye saldırır. 'Oyun kuramı'nda konumlandığı biçimiyle 'Rastlantısal Eylem', savaş oyunlarından gerilla taktiklerine, pokerden ağır edebiyat mahsullerine dek, 'hayat strateji'sinde Burroughs'un baş köşeyi verdiği kurucu öğelerden biridir zaten. Söz konusu olan 'kendiliğindenlik kazasını üretmek'tir. 'Aslında bütün yazılar, kulak kabartılmış oyunların ve ekonomik davranışların cut-up'larıdır. (...) Bu, Rimbaud'nun seslilerin rengiyle gittiği yerdir. Yani duyuların sistematik bozumu. Meskalin halüsinasyonunun konumu: formları koklayan sesleri tadan renkleri gören. (...) ...gör ve yerleştir. Geriye doğru kes. Formları kes. Sözcük ve imgeyi yazıdan başka alanlara doğru yeniden-düzenle'. Bu bir 'silip yeniden-yazma operasyonu'dur. (...) Yazar-ressam-mucit Brion Gysin, 'kafanda yaptığın her şey, kafanın önceden-kaydedilmiş şebekesine dayanır. Yeni bir şey istiyorsan, bu şebeke ve bütün şebekeler boyunca kes... Sayfadan yükselen yeni bir ses işitmek istiyorsan, sözcüğü çizik çizik kes', der. 'Yazgı yazılıdır... Yazgıya meydan okumak istiyorsan,

sözcükleri kes. Bırak yeni bir dünya kursunlar'."⁽⁵⁾

"Piç, yetim, hırsız ve ibne" Jean Genet ile bitirelim: "Bu günlükte beni hırsızlığa iten nedenleri gizlemek istemiyorum; bu nedenlerin en basiti karnımı doyurma zorunluluğu idi; ama seçimime hiç bir zaman başkaldırma, acı, öfke ya da herhangi bir benzer duygu eşlik etmedi. Tam tersine, serüvenimi çılgınca bir özenle, 'kıskaç bir özenle' sevişmek için bir yatak, bir oda hazırlar gibi hazırladım: Suç işlemek için kalktı kamışım."⁽⁶⁾ Gerçek yeraltı edebiyatı, toplumun ikiyüzlü ahlakının tersine gerçekten de etikdir. İçinden hayat akar, hiç bir şeyi dışlamadan. Marina Abramovic'in dediği gibi, "etiğin olmadığı bir sanat kozmetikten ibarettir"...

NOTLAR

1. Joseph Beuys, "La mort me tient en éveil" (Achille Bonita Olivia'nın bir söyleşisi), Par la présente, je n'appartiens plus a l'art, Editör: Max Reithmann, Çeviren: Olivier Mannoni ve Piere Borassa, L'Arche, 1988
2. Antonin Artaud, "sur La Vie L'Amour la Mort le Vide et le Vent par Roger Gilbert-Lecomte," Belgenin yeniden basımı: Roland Dumas (Christine Piot ile birlikte), Plaidoyer pour Roger Gilbert-Lecomte, Gallimard, 1985, sf. 191-193 (ilk basımı: N.R.F., no: 255, Aralık 1934, sf. 250-253.)
3. Bkz. Özgür Uçkan, "Rimbaud Burcunda Bir "Büyük Oyun" – I", Kitap-lık, S: 26, Mart – Nisan 1997, Yapı Kredi Yayınları, sf. 26 – 30 -<http://www.ozguruckan.com/kategori/sanat/22207/rimbaud-burcunda-bir-buyuk-oyun>; Özgür Uçkan & Hüseyin Alptekin, "Roger Gilbert-Lecomte ve "Büyük Oyun" – II / Bir Yoksunluk Krizi Olarak Hayat", Kitap-lık, S: 27, Mayıs – Haziran 1997, Yapı Kredi yayınları, sf. 28 – 31 - <http://www.ozguruckan.com/kategori/sanat/22206/roger-gilbert-lecomte-ve-buyuk-oyun-ii-bir-yoksunluk-krizi-olarak-hayat>
4. Özgür Uçkan, "Silinen sınırlar, karışan diller: İnter-media / Performans sanatının dünü, bugünü, deneyimler...", Arredamento Dekorasyon, Mayıs 1996 - <http://www.ozguruckan.com/kategori/sanat/22212/silinen-sinirlar-karisan-diller-inter-media-performans-sanatinin-dunu-bugunu-deneyimler>
5. Özgür Uçkan, "Şehrin yaşlı adamı: William S. Burroughs", Ex-press, Ekim 1996 - <http://www.ozguruckan.com/kategori/sanat/22210/sehrin-yasli-adami-william-s.-burroughs>
6. Jean Genet, Hırsızın Günlüğü, Çev. Yaşar Avunç, Ayrıntı yayınları, 1997, sf. 12

Şehrin yaşlı adamı: William S. Burroughs

Dilin serüveni, "başlangıçta varolduğu iddia edilen Söz"den kitle iletişim araçlarına, bir özgürlük yitiminin tarihidir. 'Bütün denetim sistemleri'ni ve 'Gerçeklik Stüdyosu'nu sarsmak gerek! 'Konuşmak, yalan söylemektir' diyen Burroughs, okuruna karşı dürüst olabilmek, 'konuşmamak' için 'cut-up' tekniğine yönelir... "Aslında bütün yazılar, kulak kabartılmış oyunların ve ekonomik davranışların cut-up'larıdır." Yani 'duyuların sistematik bozumu'... Bu bir "silip yeniden-yazma operasyonu"dur. "Yazgı yazılıdır... Yazgıya meydan okumak istiyorsan, sözcükleri kes. Bırak yeni bir dünya kursunlar"...

"Postanelere ve polis karakollarına bomba mı; nedir bu, 1916'da IRA mı? Özgürlük Heykeli'ni de havaya uçur istersen? Bu yaşlı ayıyı patlatmak için ne kadar iyi jelatinli dinamit gerektiği hakkında bir fikrin var mı? Aynı patlayıcı madde, ihtiyatla yerleştirildiğinde, Batı'nın ekonomik sistemini çökertebilir. Nasıl olduğunu, İzci El Kitabı gösterecek sana..." Gözden Geçirilmiş İzci El Kitabı⁽¹⁾

William S(eward) Burroughs, bu aykırı adam, yirmi küsur yıl önce anarşist izcilerle Dünya Devriminin Genel Planı'nı açıkladığı, çeşitli şehir, kır, jungle stratejileri ve kullanışlı silahlar hakkında pratik bilgiler verdiği, hatta kimyasal, biyolojik ve genetik savaş nosyonlarının gelişimini şaşırtıcı bir kesinlikle öngördüğü El Kitabı'nda, "devrimin verimli toprağı" olduğunu bugün bir kez daha kanıtlamış Güney Amerika'nın önemli bir bölümünde İspanyolların egemenliğine son veren Garibaldi ve Bolivar'ın yaptığı vahim hataları şöyle sıralıyor: Hıristiyan takvimine, İspanyol diline, İspanyol bürokrasisine dokunmamaları ve İspanyol ailelerin mallarına mülklerine el koymamaları. Ona göre, hiçbir izcinin unutmaması gereken, yabancı sömürücülerin egemenliğini tümüyle yıkmak ve devrimin kazanımlarını sağlamlaştırmak için zorunlu beş adım var: "1) Yeni bir dönem ilan et ve yeni bir takvim uygulaması başlat; 2) Yabancı dili değiştir; 3) Yabancı tanrıları yok et ya da etkisizleştir; 4) Yabancı yönetim ve denetim mekanizmasını yık; 5) Zenginliği ve toprakları yabancı bireylerin elinden al". Daha sonra Garibaldi bu beş adımı atsaydı neler olacağını anlatıyor ve Güney Amerika'nın yerel dillerinden herhangi birinin birleştirici dil olarak seçilmesinin ayrımcılık yaratacağını ileri sürüp, en elverişsiz bölgelerde bile tutunma gibi önemli bir göçebe bilgeliğini taşıdığı için Çince'nin seçilmesi gerektiğini söylüyor! Devrimcilerin kendi bağışıklık sistemlerini güçlendirip ölümcül virüsleri ortalığa salmaları gibi "kullanışlı" yöntemlerin yanı sıra, tam bir eko-anarşist olarak, hızla vahşi hayvan nüfusunun arttırılmasını öneriyor, gerilla mücadeleleri sırasında ortalığa yayılan kaplan ve leoparların devrimin yandaşları olacağı, çünkü "ideal hayvan gıdası" olarak önce "daha şişman ve yavaş olan" CIA ajanlarını yiyeceklerini düşünüyor...

Yirminci Yüzyıl edebiyatına Beat yoluyla virüs gibi sızıp yayılmış, "edebiyat" kavramını içinden mayınlamış, dilin her türlü imkanını

tepe tepe kullanmış, dili bozup, "kesip-yapıştırıp" onun ötesine, nihai sessizliğe ulaşmayı kafasına takmış, ilk romanı "Junkie" den son sahne performanslarına "yeraltının topografyasını çıkaran" bu silah tutkunu anarşist, strateji kuramcısı, tekinsiz alet edevat mucidi, uyuşturucunun bin bir çeşidine vakıf junkie, narkotik polisinin azılı düşmanı ve daimi

"müşteri"si, "güzel ve vahşi oğlanlar"a düşkün "sapkın", Guillaume Tell'cilik oynarken karısını alnından mıhlayan kazara "katil", kendisini sorguya çeken askeri psikiyatrin gözleri önünde kestiği parmağını adamın suratına fırlattığı söylenen, "paranoyak, görünenin arkasındaki hakikatin farkında olandır" diyen "ruh hastası", soyu tükenen hayvan dostu militan ekolojist.. Onu tanımlamanın en kısa yolu: YASADIŞI. 1991'de yayınladığı "Şans Hayaleti"⁽¹²⁾, Usta'nın sözünün keskinliğinden hiçbir şey kaybetmediğini ortaya koyuyor. Özgürlük yanlısı ilk ünlü isim korsan Kaptan Mission'un Madagaskar jungle'larında geçen serüvenini, kurduğu anarşist koloni Libertatia'nın başına gelenleri, hayalet-lemurları, yerel uyuşturucu "indri"nin açtığı hüznü kapıları, güncel, tarihsel, eskatolojik, düşünsel çıkmalar, kes-yapıştır'larla anlatan bu kitap, aynı zamanda, "milyonda bir ele geçirilen bir şansın" yitirilmesinin, "Yüce Pan"ın ölümünün, "mucize taciri" İsa'nın ve onun soyundan gelen hain casusların, "küresel" iktidarın, "Kurul"un ve onun ne pahasına olursa olsun önlemeye çalıştığı "muhtemel muhalefet"in, "Kaybolan Türler Müzesi"nden, Pandora'nın kutusu misali yayılan ölümcül virüslerin ve daha adı sanı duyulmamış dehşetli hastalıkların, sürüsüne bereket peygamberlerin ve "savaş beyleri"nin, içinde "Çirkin Ruh"u, "Çirkin Hayvan"ı taşıyan "Homo Sap"a duyulan katıksız tiksintinin egemen olduğu öyküsü... Burroughs'un, dostu ve "kahramanı" Brion Gysin'den aktardığı "motto", tiksintiye kozmik boyutlara taşıyor: "Brion Gysin'in her amaca uygun nükleer bir başucu hikâyesi vardı. Trilyonlarca yıl önce, pasaklı, pis bir dev parmaklarına bulaşan kuyruk yağını atıvermişti. İşte bizim evrenimiz tam da yere düşmek üzere olan bu yağ topaklarından biridir"⁽¹³⁾.

Madagaskar yerli dilinde "hayalet" sözcüğüyle karşılanan, "düşünme ve hissetme tarzları" "zamana, belli bir mantık zincirine ve rastlantılara bağlı" olmayan güzel, ince, oyuncu lemurlarla biz Homo Sap'lar arasındaki karşılaştırma kitabın ve Burroughs isyanının eksenlerinden birini veriyor: "Zaman bir insan illeti, insan icadı değil, ancak bir hapishane. Öyleyse yüz altmış milyon yıl zamansız olmanın anlamı nedir? Burada yırtıcı hayvan yok, korkacak fazla bir şey de yok. Lemurların birbirlerine karşı gelen başparmakları var, ancak yeni aletleri yok, alete gereksinimleri yok. Homo Sap silahı eline aldığı anda içine akan ve onu dolduran kötülük lemurlara dokunmamış. Şimdi Homo Sap'ın bir üstünlüğü var. Bu, anladığını bilmekten kaynaklanan, şeytanca haz verici, müthiş bir duygu"⁽¹⁴⁾. Ve onu diğer tüm hayvanlardan ayıran bir diğer önemli nitelik de, bildiğini dil ile diğer Sap'lara ve "gelecek" kuşaklara aktarabilmesidir; bu, onu "zamana-bağlı-

hayvan" haline getirmiştir. Dil..., yani "bir nesnenin veya bir sürecin simgeler, işaretler ve seslerle ifade edilmesi... kendisi olmayan bir şeyle"⁽¹⁵⁾. Burroughs, beynin baskın ve baskın olmayan yarıküreleriyle, Madagaskar ile anakara Afrika'yı birbirinden ayıran yarılma arasında bir paralellik kurar. Bir yanda zamansız bir masumiyet, öte yanda dil, zamanın getirdiği yıkım, silahlar, savaş, sömürü... "İkisinin birleşmesi olası görülüyor ve Brion Gysin'in söylediğini tekrarlamaya kışkırtıyor: 'Sözü gebertin'. Fakat 'gebertmek' belki de yanlış sözcük. Formül oldukça basit. Manyetik alanı tersine çevirin, böylelikle iki yarı birbirleriyle kaynaşacaklarına, karşı kutuplar gibi birbirlerini itsinler. Bu insanın tüm 'sorunlarının' kaynağı olan dil sorununa kesin çözüm olabileceği gibi, nihai özgürlüğe de bir yol olabilir."⁽¹⁶⁾

Dilin serüveni, "başlangıçta var olduğu iddia edilen Söz"den kitle iletişim araçlarına, bir özgürlük yitiminin tarihidir. "Şunu iletmeye çalışır Burroughs: 'Bütün denetim sistemleri'ni ve 'Gerçeklik Stüdyosu'nu sarsın. 'Gevşek makina'lara imgeler gönderen kitle iletişim araçları özel bir düşmandır. Burroughs'a göre, polis, uyuşturucular ve hatta dil de birer denetim aracıdır. 'Konuşmak, yalan söylemektir' diyen Burroughs, okuruna karşı dürüst olabilmek, 'konuşmamak' için 'cut-up' tekniğine yönelir"⁽¹⁷⁾. 1959'da Paris'teki "Beat Hotel"de Burroughs'un komşusu olan Gysin'in icat ettiği ve Burroughs'la birlikte geliştirecekleri Cut-Up tekniği, sözü geçen "dilsel manyetik itim" projesinin önemli bir parçasıdır, yalnızca bir edebiyat yöntemi değil. Kökeni, Eudoxia'nın "İsa'nın Yaşamı"na ya da altıncı Yüzyıl dilbilimcisi Vergillus Maro'nun "Ars Scissendi"sine dek götürülebilir, Dadacı sözel kolajlara ya da Sürrealist "lezzetli kadavra"lara benzese de ciddi farklılıklar taşıyan, bir "kesip yapıştırma" tekniğidir. Aç bir makas, gazete kupürlerinden Kutsal Kitap'lara, Shakespeare'den Burroughs'un "bir 'cut-up' başyapıtı olan 'Çıplak Şölen'ine kadar, hemen her türlü dilsel malzemeye saldırır. "Oyun kuramı"nda konumlandığı biçimiyle "Rastlantısal Eylem", savaş oyunlarından gerilla taktiklerine, pokerden ağır edebiyat mahsullerine dek, "hayat strateji"sinde Burroughs'un baş köşeyi verdiği kurucu öğelerden biridir zaten. Söz konusu olan "kendiliğindenlik kazasını üretmek"tir. "Aslında bütün yazılar, kulak kabartılmış oyunların ve ekonomik davranışların cut-up'larıdır. (...) Bu, Rimbaud'nun seslilerin rengiyle gittiği yerdir. Yani 'duyuların sistematik bozumu'. Meskalin halüsinasyonunun konumu: formları koklayan sesleri tadan renkleri gören. (...) ...gör ve yerleştir. Geriye doğru kes. Formları kes. Sözcük ve imgeyi yazıdan başka alanlara doğru yeniden-düzenle"⁽¹⁸⁾. Bu bir "silip yeniden-yazma operasyonu"dur. Tanca'da kif âlemlerine ve Jajouka müziğine yakın olmak için restaurant işleten, "amulet"lerle, [kara]büyül karelerle kovulduktan sonra sözcüğün canına takıp dil içinde sufi yolculuklara dalan, Burroughs'un resmi hakkında "zamani mekansal olarak görünür kıldığı bir sinir sisteminden geçerek zamansız mekana ulaşıyor" dediği yazar-ressam-mucit Gysin, "kafanda yaptığın herşey, kafanın önceden-kaydedilmiş şebekesine

dayanır. Yeni birşey istiyorsan, bu şebeke ve bütün şebekeler boyunca kes... Sayfadan yükselen yeni bir ses işitmek istiyorsan, sözcüğü çizik çizik kes", der. "Yazgı yazılıdır... Yazgıya meydan okumak istiyorsan, sözcükleri kes. Bırak yeni bir dünya kursunlar"⁽⁹⁾. Ulaşmak istedikleri yeni dünya, Burroughs ve Gysin'in 1965'de birlikte yazdıkları "Kesişen Eser / Üçüncü Zihin"de çoğul-anlamalı bir isim bulur:

"Hiyeroglifik Sessizlik"...

Burroughs ve Gysin, "aydınlanmanın kaleleri"ni kurmaya çalıştılar. Rimbaud'nun, Baudelaire'in izini sürdüler. Ama ikisini de özellikle esinleyen, Burroughs'un sözcüğün en derin anlamında "devrimci bir model" olarak önerdiği, 11. yüzyıl sonunun efsanevi İsmailî pîri, "Dağın Yaşlı Adamı" Hassan Sabbah (ölümü 1124) ve Kuzey İran'da, Alamut dağında kurduğu kartal yuvası Kale'ydi. Eski kaynaklar, "halifelerin ve sultanların korkulu rüyası" Sabbah ve "terörist", "suikastçı" müritlerini, "haşhaşın" (haşhaş içiciler) ya da oldukça "yanlı" bir yorumla "assassin" (katiller) diye adlandırırlar.

Hassan Sabbah'ın Kalesi, "Alamut Bahçeleri", İsmailî eskatolojisinde önemli yeri olan "Da'wat" mekanı, "Bilkuvve Cennet"in girişiydi. Müridler, ölüm korkusu bilmez, işkenceden etkilenmezlerdi. Sabbah'ın bir emriyle gönderilen tek bir suikastçının hanedanları sarstığı anlatılır. Alamut, yıkıldıktan çok sonra bile, hatta hâlâ bir "efsaneler kuyusu" olmayı sürdürdü, sürdürüyor. Burroughs ve Gysin'in Sabbah'ın çekiminde olmaları anlaşılır bir şey. Burroughs, Gysin'da ve hatta kendisinde Sabbah'ın renkarnasyonundan izler görür. "Kızıl Gece'nin Şehirleri"nin kitaba girmemiş bir bölümünde, Alamut'un devrimcilere (bu arada uzak görüşlü gizli servis mensuplarına da) sunduğu stratejik modeli anlatır uzun uzun ve onun ağzından konuşur: "Bir hayat için bir hayat kaybetmeye gücüm yeter. Askerlerim işkenceden korkmaz. Evleri bu dünya değildir. Herhangi bir şey kurmaya yeltenmeyeceğim. Kale düşecek. Arkamda hiçbir metin bırakmayacağım".⁽¹⁰⁾ Burroughs, Allen Ginsberg'e gönderdiği "Yage Mektupları"ndan birini (21 Haziran 1960) "Hassan Sabbah İçin" diye imzalar ve Sabbah'ın ağzından onun son sözlerini aktarır: "Hiçbir şey doğru değildir. Her şey meşrudur"⁽¹¹⁾.

Şehrin Yaşlı Adamı...

NOTLAR

1. W. S. Burroughs, The Revised Boy Scout Manual, Otuz bir saatlik kasetler halinde (1970). RE/SEARCH, William S. Burroughs, Brion Gysin & Throbbing Gristle – Özel Sayı içinde, No: 4/5, 1982, sf. 5.
2. W. S. Burroughs, Şans Hayaleti, Türkçesi: Funda Önkol, Altıkırkbeş Yayın, 75 sayfa.
3. a.g.y., sf. 37
4. a.g.y., sf. 23-24
5. a.g.y., sf. 60
6. a.g.y., sf. 61
7. Halil Turhanlı, "Çıplak Şölen'in Görkemli Konuğu", Müzik ve Muhalefet, Altıkırkbeş Yayın, sf. 92.
8. W. S. Burroughs, "The Cut-Up Method of Brion Gysin", RE/SEARCH, sf. 36.
9. Aktaran: Terry Wilson, "Brion Gysin – Abiography/appreciation", RE/SEARCH, sf. 40-41.
10. W. S. B., "Cities of the Red Night", kitaba girmemiş bölüm, yazarın özel izniyle, RE/SEARCH içinde, sf. 29. Bu arada Burroughs, Sabbah'ın ardında yazılı metin bırakmadığına inanmak istese de, bu pek doğru değildir. Bir kitabının dört bölümünün yazmaları bulunmuştur (Bkz. Henry Corbin, "L'Ismaélisme réformé d'Alamut", Histoire de la Philosophie Islamique, Gallimard, 1986, sf. 140-145).
11. W. S. Burroughs&Allen Ginsberg, the Yage Letters, City Lights, 1963, 1975, sf.59, 61.

Amerika'da hakikat avı: Richard Brautigan

"O kadar güzelsin ki, yağmur başladı."

Richard Brautigan

Richard Brautigan (1935, Washington, Tacoma - 1984, Bolinas, Marin County). Amerikalı hakikat avcısı. Avın anlamını tuttuklarının toplamında aramadı. Avcılığı "başarı"yla ölçmedi. Avlanmak, yalnızca bir yaşama biçimiydi. İrmaktan ırmağa, balıktan balığa, günlüğünü tuttuğu avı bir hayat topografyası oldu çıktı, kendisi de avının avladığı avcı, bir hayat balığı.

Sonra... "Yeşil bir balçık küvetin kenarlarında büyüyordu, etrafta yüzen düzinelerce ölü balık vardı. Gövdeleri ölüm nedeniyle beyaza dönüşmüştü, tıpkı demir kapılardaki buz gibi. Gözleri iri ve sabitti. Balıklar çaydan aşağıya doğru çok fazla yüzme hatasına düşmüş, 'Paranı kaybedince, kaybetmeyi öğren' şarkısını söyleyerek kendilerini sıcak suda bulmuşlardı"⁽¹⁾. Ya da, (aslında her Brautigan kitabında olduğu gibi) bir başka alternatif son: ırmağı fazla yukarı çıkan bir balık kaynağında vecd haline geçmiş, kalıbını bırakıp göçmüştür. Ya da, kaynağa ulaştığında artık gereksinim duymadığı ölü gövdesi kendi kendine aşağıya, insan çamurunun radyoaktif çözülümüyle ısınan sığ sulara sürüklenmiştir, kim bilir?

Bu satırlar, Brautigan'ın Kürtaj: Tarihi Bir Romans'da ⁽²⁾ (The Abortion: An Historical Romance) anlattığı, insanların gecenin üçünde bile zili çalıp, "Otel Odalarında Mum Işıyla Büyüyen Çiçekler", "Deri Giysiler ve İnsanlığın Tarihi" ya da "İki Kere Yumurtlanan Yumurta" gibi başlıklar taşıyan elyazmalarını, fotokopilerini, özel basımlarını bıraktıkları Kütüphane'ye teslim edilebilecek bir "Alternatif Hayat Hikayeleri Sözlüğü"nden alınmış olabilirdi. "Gerçek" Amerikalı yazar Brautigan, 1954'de, 19 yaşındayken San Fransisco'ya yerleşmiş, kendisini, Beat Kuşağı diye adlandırılan yazarların arasında bulmuş, Edebiyat tarihine "San Fransisco Rönesansı" olarak geçecek sanatsal üretim sürecine katılmıştır. Beat Kuşağı, Anatole Broyard'ın, Büyük Depresyon yıllarının "Kayıp Kuşağı'nın gayri meşru oğlu", Norman Mailer'ın, "toplumsal gövdedeki asi hücre", "beyaz zenci", "psşik yasadışı" olarak nitelediği "hipster"lardan oluştu ⁽³⁾. Hipster prototiplerine, Brautigan'ı da hayli etkilemiş olan Nelson Algren'in Neon Çölü (Neon Wilderness-1947), Vahşi Tarafda Bir Yürüyüş (A Walk on the Wild Side-1956) gibi kitaplarındaki, Chicago ve New Orleans barlarının, genelevlerinin ayyaş, pezevenk, uyuşturucu düşkün, işsiz taifesi arasında sıklıkla rastlanır. Büyük Depresyon yıllarının ortalama, düzene saygılı, anti-komünist Amerikan yurttaşının tiksinti ve korkuyla bucak bucak kaçtığı bir "mikrop", işçi sınıfı hareketinin "ihmal edilmiş piç kardeşi"dir. Celine ve Genet gibi Avrupalı kardeşlerinden ayrı düşünülmemesi gereken hipster, "mistik ve romantik bir muhalefet"i temsil eder ⁽⁴⁾. Allen Ginsberg, New York'daki San Remo barında bir araya gelen ve aralarında, Julian Beck, John Cage, Gregory Corso, Merce Cunningham, Miles Davis, Dorothy Day,

Paul Goodman, Jack Kerouac, Judith Malina, Jackson Pollock, Gore Vidal gibi müdavimlerin bulunduğu hipster'ları "yeraltından gelenler" (subterraneans) diye adlandırdı¹⁶¹.

Malina ve Beck'in the Living Theater gösterimleri, Miles'in ve diğer uçuk cazcılarının konserleri, Goodman'ın grup terapileri sonrası barda toplanılıyor, Pollock ve Cage ses ve form hakkında tartışırken, Reich'in "ogon kuramı"ndan alıntılar, eşcinsel özgürlük sloganları, cazla uyuşturucu ilişkileri üzerine varoluşçu söylevler araya karışıyordu. Bu ekibin bir kısmı, Beat'in yolcu ruhuyla Güney'in sıcaklığına doğru göçtüler. Onları çeken yalnızca sıcak iklim, okyanus ve rehabet vaadi değildi. San Fransisco'da da bir şeyler oluyordu.

Frisco Bohemya'sı daha 1946'larda oluşmaya başlamıştı. Liberter Çevre adı altında bir araya gelen pasifist-anarşist bir grup, Emma Goldman, uluslararası anarşist örgütlenme, Stalinizmin çöküşü gibi konuların yanısıra sanat hakkında da tartışıyordu. Kenneth Rexroth, Robert Duncan, Philip Lamantia, Jack Spicer, Muriel Rukeyser, William Everson gibi "yerel şairler" bu Çevre toplantılarına katılmaya ve giderek bir tür "şairler tarikatı"na dönüşmeye başladılar. Rexroth'un çıkardığı The Ark adlı derginin etrafında toplandılar ve William Carlos Williams, James Laughlin, Paul Goodman gibi "dışardan" gelen katılımlarla güçlenerek Körfez Topluluğu'nun çekirdeğini oluşturdular. Blake, Baudelaire, Rimbaud, Artaud'nun yanısıra, Stein, Joyce, Whitman, Pound, Lawrence gibi "modern ustalar"ın seslendirildiği "session"lar yapılıyor, marihuana gırla gidiyor, caz, blues dinleniyor, eşcinsellik dünyanın en doğal davranışı olarak görülüyordu. Paris'den, Sorbonne tahsilinden dönen Lawrence Ferlinghetti ve New York'tan gelen Ginsberg ve Kerouac gibileriyle, Black Mountain College'da toplanan Cage, Cunningham, Monte Young, Robert Creeley, Charles Olson'ların yakın etkisi bir araya gelince neşeli ve patlayıcı bir karışım çıktı ortaya ve Beat Kuşağı'nın "San Fransisco Rönesansı" başladı. Artık Frisco, sürekli yaşanmasa da mutlaka uğranılması ve feyz alınması gereken bir "yuva" haline gelmişti: Anarşizm, Zen Budizm, Varoluşçuluk, Kabbala, Dada, Caz, Homeros, Marihuana, Rock'n Roll, otomatik yazım, performans sanatı, herşey füzyona uğruyordu. Ve kuşkusuz, bir de Kaliforniya şarabı. Bu yuvanın iki bekçisi vardı ki, herkes bir biçimde onların mekanından geçiyordu. Biri, Al Capone'un Chicago'da kendisine hediye ettiği ceketle dolaşmayı pek seven, "egomanyak bir empreseryo" olmanın yanısıra ender rastlanan bir şair de olan Rexroth'un evi ve kurduğu Six Gallery, diğeri Ferlinghetti'nin, Amerika'nın ilk "paperback" kitap basan yayınevi, Beat edebiyatının "fener"i, halen hafta içi 24:00, hafta sonu 02:00'ye kadar mesai yapan ve Charlie Chaplin'e atfen City Lights adını alan kitabevi... Rönesans'ın doruğu Ginsberg'in Uluma'sıyla (Howl) tarihlendirilir. İlk kez Six Gallery'de şairin kendisi tarafından okundu ve City Lights'ın "cep şairleri" dizisinin dördüncü kitabı olarak basıldı (1956). Brautigan Uluma'yı Ginsberg'den dinledi ve taze basımından okudu. Amerika'da

Alabalık Avı'nın (Trout Fishing in America) anlatıcısının, "hayatı Dostoyevski ve fahişelerden öğrenen" kitapçının pişirdiği kahveyi içip, kitap okuyup, "iğrenç 1959 yılının bitmesini beklediği" dükkân, Ferlinghetti ve City Lights'a bir şeyler borçludur. Aynı evi paylaştığı "Kırmızı kulaklı Buda" Philip Whalen ve dost olduğu Michael McClure, Gary Snyder sayesinde Beat'lerin ortasına daldı. "O günlerde yalnızca şiir yazıyordu. Kendi parasıyla yayınlattığı şiir kitaplarını sokaklarda satıyor, bazen de yoldan geçenlere armağan ediyordu.

Brautigan, şiiri düzgün cümleler kurabilmek, romanları için ön çalışma ve 'ev ödevi' yapmak için yazdığını söyleyecekti"¹⁶¹. McClure'un deyimiyle, "San Fransisco, 'alabalık bakınmak' için zengin bir akıntılar ağıydı"¹⁷¹. O da, her rönesans gibi bu canlanma da sönmeye yüz tutuncaya kadar, orada hakikat avı temrin etti. Uluma'nın sansüre uğraması, Ferlinghetti'nin tutuklanması ve 1957 yazında her ikisinin de beraat etmesinin ardından, Bohemya'nın yavaş yavaş "temiz" Amerika'nın kolluk kuvvetleri tarafından kuşatılması operasyonu başladı. "Polisler, burada Rönesans'a falan izin vermeyecek" diye manşet atıyordu bir gazete. Uyuşturucu kullanımı ve eşcinsellik baskının görünür nedenleri oldu. Bu arada "iç" çatışmalar da hızlandı. "Eskiler" ve "yeniler", "yerliler" ve "dışarıklıklar", ihanetler ve boşanmalar, kıskançlıklar derken, önce Rexroth ile Kerouac ve Ginsberg'in araları açıldı, sonra da genel bir dağılma gözlemlendi. Haziran 1960'da topluluk New York'a, Kuzey Kaliforniya'daki Balinas'a, Big Sur'e, Venice Beach'e ya da daha uzaklara, Oregon'a, Meksika'ya, ya da daha da uzağa, Paris Beat Hotel'e, Tanca'ya vb. "taşınmaya" başladı. Frisco'ya yine de arada sırada uğranıyordu gerçi, ama "doğuş" bitmişti.

Brautigan, 1961'de karısını, bebeğini ve daktilosunu alıp "ava" çıktı. Idaho ırmakları boyunca elden düşme Plymouth'unu sürdürdü. Kendi "Yol(un)da", Huckleberry Finn ya da Neal Cassady'yle aynı soydan kahramanı, Amerika'da Alabalık Avı'nın serüvenlerini yazdı. Evet, avcı avlanma süreciyle aynı adı taşıyordu. Olağanüstü keyifli bir kitaptı bu. Ama bir ırmak kadar da tekinsiz. Girdaplar da vardı. Blues gibi akan huzur ve hüznü ırmakları da, kan kokan "orospu çocuğu çay"lar da. Alternatif Amerika'nın simgesi Koyote'lerin kafasını siyanür kapsülleriyle uçurmaktan ve üç kitap yazıp idam cezasına karşı mücadelenin simgesi haline gelen Caryl Chessman'ı St. Quentin'de gaz odasına göndermekten haz duyan orospu çocuklarını hatırlatan "tuzlu" çaylar. Burroughs'un deyimiyle Pis Ruh'un keyifle yüzdüğü "barsak çamuru" nun aktığı çaylar. (Joseph Beuys Amerika'ya geldiğinde yalnız Koyote'yle konuşmayı seçmişti. Chessman'la da konuşmanın tek yolu buydu belki de.) Çocukluğundan beri bir "Amerika'da Alabalık Avı teröristi" olan Brautigan, yanında kadını, kucağında bebeği temiz su arıyordu, onu kaynağa götürecekti.

Romanın dokuz bölümü ünlü Beat dergisi Evergreen Review'de,

üçü City Lights Journal'da, tamamı da Four Season Foundations tarafından yayımlandıktan sonra, Brautigan artık karşı-kültürün gözde yazarlarından biri haline gelmeye başlamıştı. Beat Kuşağı'ndan, Amerikan yayıncılık endüstrisinin ve genelde medyanın "Sputnik" misali türettiği Beatnik'ler sarmıştı ortalığı. Ginsberg, bunu Frankenstein'in doğuşuna benzetiyordu. Öte yandan Hippie'ler ve Yeni Sol geliyordu, daha derinden. Woodstock yaklaşıyordu. Merry Pranksters, sonra da Grateful Dead yola koyulmak üzereydi. Yeni Sol kuşkuyla karşılasa da, Hippie'ler Brautigan'ı çok sevdiler. Öfkeli bir şiddetin izi yoktu onda. Herşey pespembe de değildi. Hakikati arıyordu, ama onu zorla yaratmayı düşünmüyordu. Yolda karşısına çıkarsa şanslı sayacaktı kendini.

Kitapları ardı sıra yayımlandıkça, okuyucu kitlesi de hızla artıyordu. Bütün bir Woodstock tayfası potansiyel okuruydu neredeyse. Big Sur'ün Güneyli Generali (A Confederate General from Big Sur), Kerouac'ın Cassidy'si gibi bir tipte, Thomas Wolfe'un hemşehrisi Lee Mellon'la, Frisco'dan Big Sur'e doğru yapılan bir yolculuğun öyküsüdür. Yalın, gündelik hayatın şiiiriyle yüklü. Politik değildir, çünkü politika "saldırgan bir biçimde orada"dır hep. Yazıldıktan dört yıl sonra, 1968'de yayınlanan Karpuz Şekerinde ⁽⁸⁾ (In Watermelon Sugar), en çok sevilen, en keyifle okunan kitaplarından biri oldu. Hemen herşeyin karpuz şekerinden yapıldığı, uçucu, parlak, duysal değişime uğramış, içgörüsüyle davranan ve bunu büyük bir doğallıkla yapan, ailesini parçalayan kaplanlarla karşılıklı anlayışa dayalı bir sohbet girebilen insanların yaşadığı bir dünya anlatılır bu kitapta. Satırlar, ses-imgelerden örülü bir iç müzikle akar. Aşk ve çiçek çocuklarının istediği, iyimserlik ve LSD'yle gördüğü herşey... Kürtaj'dan sonra Hawklins Canavarı: Bir Gotik Western ⁽⁹⁾ geldi. Tam bir "Beat kimyasallar karışımı". Shelley ve Poe, Blake ve Wolfe karışımı bir "Gotik Western" (Jim Jarmousch'un Dead Man'i bana fena halde bu kitabı hatırlatmıştı).

68 Ruhu kırılmaya, ortalık kararmaya, artık yollar tehlikeli olmaya, otostopçulara ateş edilmeye başlamıştı. Willard ve Bowling Kupaları: Sapkın Bir Giz (Willard and His Bowling Trophies: A Perverse Mystery), Sombrero'nun Düşüşü: Bir Japon Öyküsü (Sombrero Fallout: A Japanese Novel), Babil'i Düşlemek: Bir Dedektif Öyküsü-1942 (Dreaming of Babylon: A Private Eye Novel 1942), Artık Onu Rüzgar Alıp Götürmeyecek (So the Wind Won't Blow it All Away), Tokyo-Montana Ekspresi (The Tokyo-Montana Express), 1970-80'lerin ruh karartıcı ortamında yavaş yavaş, sessiz sedasız yayımlandı.

Kaybolan umutlarla birlikte, Brautigan'ın okuyucuları da seyreilmeye yüz tuttu. Ama Amerika dışında, Japonya ve Avrupa'da zevkle okunuyordu. Özellikle Japonlar ondaki hayku tadını almışlardı, tıpkı onun da hayku'nun tadını aldığı gibi. Sık sık Tokyo'ya gitmeye başladı. Montana'daki bir çiftlik evinde yaşıyordu. Tokyo-Montana Ekspresi

bu dönemin ürünüdür. Oltasına takılan hakikat, cüceleşen bir yıldız gibi giderek kendi içine doğru büzülmeye, o da daha sık depresyon geçirmeye başladı. Melankoli'nin Astro-Fiziği... Ve bol bol alkol...

"1984 yılında Bolinas'a döndü. Evine kapandı. Uykusuzluk çekiyor ve yakın dostu Thomas McGuane'nin kıyaslamasıyla 'Dylan Thomas'dan bile daha çok içiyordu'. Her yerde ölümü görüyordu. Daha yerinde bir anlatımla, ölümün ona yüzünü gösterdiğini düşünüyordu. Duyarlılığı bu hayatı kaldıramayacak kadar keskinleşmişti. Evinin yarı açık penceresinden içeri girmeye çalışırken boynu kırılan bir kuşun uzun süre can çekiştikten sonra ölmesini günlerce unutamadı. Bir gün kumsalda yürürken, kıyıya vurmuş ölü bir fok balığı gördüğünde eğilip onun açık kalmış gözlerine uzun uzun baktı ve sonra hıçkırarak ağladı. Nihayet uzun bir av yolculuğuna çıkacağını söyleyerek dostlarıyla vedalaştı. Onun yine alabalık avına çıkacağını düşündüler. (...) Brautigan'ın cesedini ise 'Ava çıkıyorum' diyerek dostlarıyla vedalaşmasının üzerinden üç hafta geçtikten sonra, Bolinas'daki evde özel dedektif David Fechheimer buldu. Başına kurşun sıkarak intihar etmişti.

Brautigan'ı anmak için bir araya gelen ve bol bol içen dostları, seçmiş olduğu intihar üslubundan dolayı Hemingway'i suçladılar. Belki de gerçekten alabalık avına çıkmak istemiş, ama son anda vazgeçmişti. Amerika'nın nehirlerinde artık alabalıkların yaşamadığını ve bütün akıntılarının durduğunu anlamıştı belki de" ⁽¹⁰⁾.

Beat edebiyatı içinde bir çok ayırım yapıldı. Bunlardan biri, 1945 Sonbaharı'nda yaşandığı söylenen bir anekdota dayanır. Bir kulübede, bir yatakta Ginsberg ve Hal Chase, diğerinde Burroughs ve Kerouac yatıyorlarmış. Kerouac ve Chase, Thomas Wolfe soyundan geldiklerini (Wolfean), diğerleri de bu soya ait olmadıklarını (non-Wolfean) ilan etmişler (Ginsberg ve Burroughs'un, Eski Dünya'nın kozmopolit "occult" geleneğinden, "Baudelaire soyundan" geldikleri söylenir ve "Kara Papaz" diye adlandırılırlar). Bu, aslında oldukça işe yarar bir ayırımdır. Bu bakımdan, Brautigan'ın da, yeni ufukların vaadini dillendiren Amerikalı öncülerin epik geleneğinden, Wolfe soyundan geldiği söylenebilir. Bu kuşak hakikatin kaynağını ararken "yolda" ölmüş, yolun hakikatine göçmüştür. Kara papazlar ise, öfkeyi ve şiddeti hiç eksik etmemişlerdir içlerinden, savaştıkları tam da bu "Çirkin Ruh" olsa bile. Burroughs, bu "gerçekçi paranoyak" kendi içindeki yaratıklarla nihayet yüzleştiğini ve Şaman'ın ona, artık bu ezeli korkudan kurtulduğuna göre, tipik Amerikalı'nın en alt düzeyde temsil ettiği kapitalist İğrenç Ruh'la daha etkili bir biçimde savaşılabileceğini söylediğini ifade eder. Biri 49'unda, aradığı kırılğan hakikati incitmemek için kendi ruhunun uçurumuna eğilip baktı ve göçtü, diğeri 82'sinde, lemurların soyu tükenmesin diye gizli servislere uğraşılıyor ve hâlâ silah koleksiyonunu genişletip sahneye çıkıyor (1997'de göçene kadar). Hakikat avının iki yolu. Hassas denge.

Ama bunun mutlaka bir "seçim sorunu" olması gerekmiyor. "Şeylerin hali" de olabilir. Sarkaç salınımı...

"Ölümü çalarsın çünkü
Canın sıkılmıştır
İyi Filmler gösterilmeyordur
San Fransisco'nun
sinemalarında
Hız yaparak dolaşırsın bir süre
dinlersin
radyonu ve sonra ölümü terkeder
uzaklaşırsın
uzaklaşırsın, bırakırsın polis
bulsun..."

R. Brautigan
Türkçesi: Halil Turhanlı

NOTLAR

1. Richard Brautigan, Amerika'da Alabalık Avı, Türkçesi: Zekeriya Şen, Altıkırkbeş Yayın, 1995, sf. 56 [Aynı kitabı hemen hemen aynı tarihte Can Yayınları da yayınlamıştır. Kullandığımız 645 basımına, A.A.A.'nın sonradan bulunan kayıp iki bölümü de eklenmiştir.]
2. Bkz. Richard Brautigan, Kürtaj: Tarihi Bir Aşk Romanı, Çev. Belma Baş, Armoni, 1992 ("Romans"ın "Aşk Romanı"ıyla karşılanması gibi oldukça serbest bir yorumda bulunsa da, rahat okunur bir çeviri olduğunu belirtelim. Bu arada, kitaptaki "yayınlanmamış eserler için kütüphane" fikrinin, 1990 başlarında Vermont, Burlington'da hayata geçirildiği yolunda bir enformasyon aldık. Verilen adreste böyle bir kuruluşa rastlanmamış. 28 Ocak 1996 tarihli New York Times Magazine'e göre, kütüphane kapanmış ve "eserler" bir halk kütüphanesine devredilmiş. Bir İnternet şakası olup olmadığını bilmediğimiz bu söylentinin dışında, yine Burlington'da elyazmaları toplayan gerçek bir Kütüphane varmış: Fletcher Free Library. Brautigan'ın gözlükleri ve daktilosu da burada bulunuyormuş. Maalesef Kütüphane dolup taşıdığı için yeni elyazmalarını kabul etmiyorlarmış. Ama "mayonez"le biten Amerika'da Alabalık Avı'na nazire olarak, bir kitabı okuyup bitirene mayonez servisi yapıldığı, yine internet söylentileri arasında.)
3. Steven Watson, The Birth of the Beat Generation / Visionaries, rebels, and hipsters, 1944-1960, Pantheon Books, New York, 1995, sf. 121.
4. Bkz. Halil Turhanlı, "Zenci, Hip ve Caz", Müzik ve Muhalefet, Altıkırkbeş Yayın, 1996, sf. 123-129.
5. Steven Watson, a.g.y., sf. 119-121 [San Fransisco Rönesansı'yla ilgili bilgi özellikle bu kaynaktan derlenmiştir].
6. Halil Turhanlı, "Beat kuşağı'nın önde gelen yazarlarından Richard Brautigan dilimizde", Amerika'da Alabalık Avı'nda, sf. 154.
7. Aktaran: Steven Watson, a.g.y., sf. 193.
8. Richard Brautigan, Karpuz Şekerinde, Çev. Ayşe Nihal Akbulut, YKY, 1994.
9. Richard Brautigan, Hawkline Canavarı: Bir Gotik Western, Türkçesi: Şebnem Vitriyel, Altıkırkbeş Yayın, 1996 [Bu kitabın bir başka çevirisi, Türkçe'deki ilk Brautigan kitabı olma özelliği taşır. Adı, kitabın çekimini yoğunlaştırmayı hedefleyen bir romantik-pop müdahaleye uğramıştır: Şatodaki Canavar, çev. Nurten Arakon, Hürriyet Yayınları, 1979].

[10] Halil Turhanlı, Amerika'da Alabalık Avı içinde, sf. 157. (Ölümünden sonra çıkan bir Seattle gazetesinde, kesin ölüm tarihinin 25 Ekim 1984, kullandığı silahın bir 44'lük olduğu ve yazarın cesedinin yanında sonuna kadar içilmemiş bir şişe alkol bulunduğu yazıyor. Markası ve türü belirtilmemiş. Cesedi bulan özel dedektifin, sürekli düşlerinin Babil'ine uçtuğu için silahına mermi bile alamayan dedektifin öyküsünü okuyup okumadığını, okuduysa ne hissettiğini hep merak etmişimdir.)

Bir nefret ve hız distopyası: "Kaplan! Kaplan!"

Kaplan! Kaplan!, Alfred Bester, Türkçesi: Serap Şenkul Tezcan, Altıkırkbeş Yayın, Kasım 1996 Nasıl ütopya, insanlığın "olumlu" enerjisinin "şimdi"nin olumsuzluklarından soyutlanarak yansıtılacağı "hiç varolmamış" bir dünyaya gönderiyorsa, "distopya" da, "şimdi"nin sürekli ve uçsuz bir ayrılma, farklılaşma, dağılma, çözülme hareketiyle, bir 'kendine burkulan dünya'ya dalar. Ütopya ne kadar "burada ve şimdi"nin dışına savrulursa, distopya da o kadar onun içine burkulur, bükülür, kıvrılır...

"Bir adama bir maske ver, sana hakikati söylesin..."

Oscar Wilde

1913'de New York'da doğan Alfred Bester'in, görece az ama nitelikli üretimiyle, özellikle de yazdığı iki önemli romanla, bilimkurgu edebiyatında, 2. Dünya Savaşı öncesinin popüler tekno-fütürist eğiliminden, teknolojik ilerleme nosyonuna yönelik eleştirel tonun derinleşip keskinleştiği 60'ların "Yeni Dalga"sına geçişi işaretlediği söylenir. Bu romanlar, yani "The Demolished Man" (1953) ve "The Stars My Destination" (1956 - İngiltere'de "Tiger Tiger" adıyla basılmıştır; Türkçe basımında da William Blake'in aynı adı taşıyan şiirine göndermede bulunan bu ad tercih edilmiş), 80'lerin kült filmi "Blade Runner" ya da William Gibson'un "siberpunk" romanı "Neuromancer"a aşina olanlara hayli tanıdık gelecek bir atmosfere sahiptirler: telepat dedektifler, lobotomiyle beyin yakma "ceza"ları, psikiyat-engizator karışımı "itiraf"çılar, "yasadışı" hastalıklar edinerek "eğlenen" sefahat düşkünleri, nörotiklerin hayran oldukları hayvan türüyle özdeşleşmelerini sağlayan "analojik" uyuşturucular, androjin fahişeler, gösteri dünyası için "insan hammaddesi"nden "hybrid" canavarlar üreten fabrikalar, hızlandırılmış zaman duygumuna sahip zaman-yaratıkları, özel nörolojik ameliyatlara sinir sistemleri elektro-manyetik iletişim sistemlerine dönüştürülmüş, normal algı boyutunu aşacak kadar hızlı hareket eden savaş makinası komandolar, beşbin yıllık strateji ve oyun teorilerinin sibernetik sentezine sahip, "imaj-yaratıcısı", "batıl inanç ustası", "gizli gövde-dili" konuşan Merkezi Haberalma ajanları, "kötülüğün kaynağı" duyularını özel ameliyatlara körelten gizli çilekeş tarikatlar, yeraltı hıristiyanları, süregiden "güneş savaşı",.... Bester'in deyimleriyle, "eğlence, fantazyaya, karmaşa ve felaket"...

DC Comics, Superman, Batman, Kaptan Marvel gibi çizgi romanların senaryo ekiplerinde çalışmış, radyo dizileri için senaryolar yazmış Bester'in 1950 sonrası edebi üretimi, bir bakıma, bilimkurgunun, Karl Krauss, Yevgeniy Zamyatin, Aldous Huxley gibi yazarların, Fritz Lang gibi yönetmenlerin eserleriyle karakterize olan, derin toplumsal eleştiriyi yüklü "Avrupalı" bir geleneğe dek izi sürülebilecek bir entellektüel bakışla bağlarını yeniden kurmaya başlamasının işaretlerinden biridir. İki savaş arasında yeniden filizlenip hızla boy

atmaya vakit bulmuş "iyimser" coşkunun ta yüreğinde patlayan "Atom Bombası"ndan sonra, soğuk savaşın her yere sirayet eden paranoyak atmosferi içinde, bilimkurgunun ibresi de "ütopya"dan "distopya"ya vurur. Nasıl ütopya, insanlığın "olumlu" enerjisinin "şimdi"nin olumsuzluklarından soyutlanarak yansıtılacağı "hiç varolmamış" bir dünyaya gönderiyorsa, "distopya" da, "şimdi"nin sürekli ve uçsuz bir ayrılma, farklılaşma, dağılma, çözülme hareketiyle, bir 'kendine burkulan dünya'ya dalar. Ütopya ne kadar "burada ve şimdi"nin dışına savrulursa, distopya da o kadar onun içine burkular, bükülür, kıvrılır...

"Kaplan! Kaplan!", uzayda bir harabe halinde sürüklenen S.S. Göçebe'nin kayıp tayfası Gulliver Foyle'un, tipik 'Sıradan İnsan'ın, kendisini almadan geçip giden bir gemiye duyduğu nefretin içinde açtığı intikam kapısından fırlayan cehennem makinasına dönüşmüş bir kaplanın hikayesini anlatır: yüzünde eski bir maori dövmesi gibi öfkenin ve kinin kan kırmızısı dövmesini, mahkumu olduğu, silinmez bir kaplan maskesini taşıyan bir adamın, ilk "Güneş Savaşı"nyı yaşayan, endüstriyel klanların ve tekno-militer iktidar mekanizmalarının ortaklaşa ve çatışarak yönettiği, "dromokratik" [hız-yönetimli] bir mantıkla, "muhteşem ve kinci bir mantıkla" biçimlenmiş dünyalardaki serüvenini... Düşünce, irade ve algı mekanizmalarının uğradığı teknolojik dönüşümle, önce anlık mekansal yerdeğiştirmelerden "jeodezik uzay-zaman çizgilerinde algı ötesi bir hızla kaymaya" doğru evrilen bir hareket nosyonunun ("jauntelemek") egemen olduğu bir evrende, "kaplan", "kendini çizgilerinden yukarı çekerek", "daha hızlı ve ölümcül" bir kaplan olmak için hızla dönüşür: önce bu evreni kıyametin sınırlarına dek getirecek bir "halk düşmanı"na, "ışıl ışıl yanan parlak yalaza" (kendisinin peşinde uzay-zaman sürgünü) bir kaplana, sonra iktidarı yokoluşun anahtarını kitlelere vererek mayınlayan anarşist bir yalvaca, sonunda da... Neyse, "son"u açık kalsın.

24. Yüzyıl'dan "Burada ve şimdi"ye kıvrılalım: "Zenginlik hızın, hız zenginliğin gizli yüzüdür... hıza sahip olan güce de sahip olur.(...) En temel özgürlüğün, hareket özgürlüğü olduğu söylenir hep. Doğru, ama hız özgürlüğü değil. Aşırı hızlı gittiğinde kendinden tamamen soyulursun, tümüyle yabancılaşmış bir hale gelirsin. Bir hareket diktatörlüğünden söz edilebilir... Hareket özgürlüğünden hareketin tiranlığına geçiyoruz... Modern savaş çoktan uzaydan zamana hareket etmiş durumda." (Virilio / Lotringer, Pure War)

KAPLAN! KAPLAN!

Kaplan! Kaplan! gecenin ormanında
Işıl ışıl yanan parlak yalaza,
Hangi ölümsüz el ya da göz, hangi,
Kurabildi o korkunç simetrini?

Hangi uzak derinlerde, göklerde
Yandı senin ateşin gözlerinde?
O hangi kanatla yükselebilir?
Hangi el ateşi kavrayabilir?

Ve hangi omuz ve hangi beceri
Kalbinin kaslarını bükebildi?
Ve kalbin çarpmaya başladığında,
Hangi dehşetli el? ayaklar ya da

Neydi çekiç? ya zincir neydi?
Beynin nasıl bir fırın içindeydi?
Neydi örs? ve hangi dehşetli kabza
Ölümcül korkularını alabilir avcuna?

Yıldızlar mızraklarını aşağıya atınca,
Göğü sulayınca gözyaşlarıyla,
Güldü mü o, görünce eserini?
Kuzu'yu yaratan mı yarattı seni?

Kaplan! Kaplan! gecenin ormanında
Işıl ışıl yanan parlak yalaza,
Hangi ölümsüz el ya da göz, hangi,
Kurabildi o korkunç simetrini?

William Blake
(Türkçesi: Selahattin Özpallabıyıklar)

Rimbaud Burcunda Bir "Büyük Oyun" – I

Hüseyin Alptekin'in anısına...

"Büyük Oyun" (Le Grand Jeu), 1928 – 1930 arasında ancak üç sayısı yayımlanabilen bir derginin çevresinde kurulup dağılan bir "hareket" in, bir "akım" ın adı olarak geçti tarihe ve grubun hedeflerinin tutkulu görkemiyle karşılaştırıldığında, şimdilik yalnızca edebiyat, sanat ve düşünce tarihinde görece olarak "küçük" bir yer bulmuş görünüyor. Rimbaud'nun çocuklarının "kaybederken kazandıkları" Büyük Oyun'un hak ettiği ilgiyi bir gün yeniden göreceğini umuyorum.

- Hayat nedir ?
- Rüzgarın aşkı.
- Ölüm nedir ?
- Boşluğun aşkı.
- Ya aşk nedir ?
- Rüzgarın hayatı, boşluğun ölümü.

Roger Gilbert-Lecomte ^[1]

"Büyük Oyun'un devası yoktur; tek bir kez oynanır. Biz, hayatımızın her anında oynamak istiyoruz onu. Bir kez daha, 'kaybeden kazanır'. Çünkü söz konusu olan, kendini kaybetmektir. Biz kazanmak istiyoruz. Oysa, Büyük Oyun bir şans oyunudur, yani üstalık, ya da daha iyisi 'lütuf' oyunu: Tanrı'nın lütufu ve jestlerin lütufu."

1.sayısı Haziran 1928'de, Paris'te yayımlanan Le Grand Jeu [Büyük Oyun], bu paragrafla açılıyor ve şu tonda devam ediyordu: "Bütün gücümüzle tüm yeni devrimlere adayacağız kendimizi. (...) Çünkü, bir edebiyat grubu değil, aynı arayışa bağlanmış bir insanlar birliği oluşturuyoruz." Bu satırları, derginin yönetmeni Roger Gilbert-Lecomte yazmıştı; "emeceğiz herşeyi, kayıplara karışınca dek saydamlaşmak için Tanrı'yı yutacağız" sözcükleriyle biten "önsöz"ün^[2] altında, "oyuna katılanların" "tam onay" ını bildiren dokuz imza daha yer alıyordu: Hendrik Cramer, René Daumal, Artür Harfaux, Maurice Henry, Pierre Minet, André Rolland de Renéville, Josef Sima, Roger Vailland. Le Grand Jeu'nün basın ilanında, ikinci sayının "mistik, okültist, devrimci, şair Arthur Rimbaud'ya adanacağı" haber veriliyor ve "Yönetim" imzalı bir bildiriyle dergi şöyle tanımlanıyordu: "LE GRAND JEU, ne edebi, sanatsal, felsefi, ne de siyasal bir dergi değildir. Le Grand Jeu yalnızca asli olanı arar."^[3]

"Büyük Oyun", ancak üç sayısı yayımlanabilen (Haziran 1928, Mayıs 1929, Ekim 1930) bir derginin çevresinde kurulup dağılan bir "hareket" in, bir "akım" ın adı olarak geçti tarihe ve grubun hedeflerinin tutkulu görkemiyle karşılaştırıldığında, şimdilik yalnızca edebiyat, sanat ve düşünce tarihinde görece olarak "küçük" bir yer bulmuş görünüyor – Minerva'nın ironisi mi, bu "efemer" topluluğun kendini adadığı Oyun'un hilesi mi, bilinmez.

Etkinliği yalnızca aynı adı taşıyan dergiyle sınırlanamayacak Büyük Oyun, uzun bir süre gerçeküstücülüğün bir türevi, bir alt kolu olarak nitelendirildi ve kimi yazarlar, eskisi kadar güvenle ifade etmeseler de, hala bu bağlantıyı kurmaya devam ediyorlar.

Ama, akımın ortaya çıkışı dönem olarak La Révolution surréaliste [Gerçeküstücü devrim] ve Surréalisme au service de la Révolution [Devrimin hizmetinde gerçeküstücülük] dergilerinin yayımı arasındaki süreye denk düşmüş, iki grup birbirleriyle çeşitli (ve çoğunlukla gergin, fırtınalı) ilişkiler kurmuş ve grubun dağılmasında gerçeküstücülük "etkin" bir rol oynamışsa da, gerek düşünsel eğilimler, gerekse edebi, sanatsal, siyasal yönelimler bakımından derin farklar taşıdıkları, artık pek tartışılmayan bir konu. Aslında Büyük Oyun'un daha yeni tartışılmaya başlandığı söylenebilir.

Oyunun kuralına sonuna dek sadık kalarak bunu "trajik" hayatlarıyla ödeyen oyuncuların ikisinin (Lecomte ve kimi "zaaflarına" rağmen Daumal) 2. Dünya Savaşı'nın orta yerinde ölümünden, bir diğerinin ciddi (ve haklı) bir sarsıntıya uğrayarak üretimine uzun bir ara vermesinden (Sima) sonra, savaşın yıkım gücüne de çok şey borçlu olan derin bir sessizlik kuşattı akımı. Kuşkusuz, bir şimşek çakımında yaydığı ışığın hayran bıraktığı, dostlarının hayatlarına/eserlerine inanan üç beş insanın, onu unutulmuşan çekip çıkarmak için gösterdiği zorlu ve inatçı çabaları bundan ayrı tutmak gerek. Zaten, bugün Büyük Oyun ve onu yaşayan insanlar hakkında ne biliyorsak, bu çabalarla gün ışığına çıkan eserler, belgeler sayesinde biliyoruz.

Sis perdesi altmışlı yılların sonuna doğru dağılmaya başladı. 1963'de Reims Güzel Sanatlar Müzesi'ndeki "Le Grand Jeu" sergisini bir yana bırakırsak, 1968 yılında Sima'nın Paris'te, Modern Sanatlar Müzesi'ndeki ilk retrospektif sergisi, Lecomte'un "Bütün Eserleri"nin yayımlanabilmesi için kurulan derneğin, Kültür Bakanlığı desteğini alarak yazarın "yasal" mirasçısına karşı açtığı büyük yankı uyandıran davayı kazanması^[4] ve L'Herne dergisinin "Le Grand Jeu" özel sayısı^[5] gibi üç "majör" olayın bir araya gelmesi ve dönemin anti-konformist ilgi odaklarıyla çakışması sağladı bunu. Ama bu "arkeoloji"de başrolü, Lecomte'u son ana dek terk etmeyen vefalı dostu Arthur Adamov'a vermek gerek. Koltuğunun altında bir yığın elyazmasıyla çalmadığı kapı bırakmayarak, inatla uğraşıp didinen, Lecomte'dan yaptığı bir derlemeyi "Testament" [Vasiyet] adıyla 1955'de yayınlamayı başaran^[6], söz konusu dava için Pierre Minet'yle birlikte bir dernek kurarak kültür ve sanat dünyasından önemli bir destek sağlayan hep o oldu. Antonin Artaud için de aynı çabayı göstermişti. Ne yazık ki, Lecomte'un "Bütün Eserleri"ni göremeden öldü.

André Breton'un ("böl ve yönet" planının bir parçası olarak) "İkinci Sürrealist Manifesto"da getirdiği eleştirilerden sonra, René Daumal, "André Breton'a açık mektup"unda şu kehanette bulunmuştu:

"Dikkat edin André Breton, ilerde edebiyat tarihi elkitablarında yer alacaksınız, ama eğer biz bir onura diktiysek gözümüzü, bu, gelecek kuşaklar için kıyametlerin tarihine yazılmak olacak."^[7] Bugüne kadar, çoğu monografi formunda önemli bir kaç çalışma yapıldı, birkaç özel sayı yayımlandı. Artık belgeler, eserler, kısacası "malzeme" ortada. Ama bu "malzeme"nin "hayat"ının, akademik/tarihsel "yorum"lardan çok farklı coğrafyalarda süreceği kehanetinde bulunmak için yeterli "işaret" var gibi görünüyor (bundan yalnızca, 68 Mayıs'ında Daumal ve Lecomte'dan cümlelerin Breton'unkiler gibi duvarlara yazılmış olmasını, "Beat ruhu"nda okumaları, ya da şimdi, genelleşmiş bir savaş içindeki bu "yüzyıl sonu"nda, "iki savaş arası isyankarları"na yönelen ve giderek artan ilgiyi kastetmiyorum).^[8]



Kısa, hızlı bir kolaj (bir "akıntılar haritası" için boşuna mim koyma çabası): "Büyük Oyun'dan önceki oyunlar", "Büyük Savaş"ın antik yıkıntılara çevirdiği Reims şehrinin lise sıralarında, 1921'de başladı. Lecomte, Roger Vailland ve oyunu ilk terk edecek bilmecemsi kişilik Robert Meyrat (üçü de 1907 doğumlu), sacayağı gibiydiler, "Apollo" adlı bir "fanzin" çıkarıyorlardı. Ertesi yıl, Charleville'den (Rimbaud'nun şehri) yeni biri katıldı aralarına: René Daumal (d. 1908). Bir Buda gibiydi, Lecomte hemen "evlat" edindi onu. Pierre Minet'nin (d. 1909) de katılımıyla "gizli tarikat"ları yaşamaya başladı. Alfred Jarry'nin "patafizmi" mistik deneylere davet çıkarıyor, onun "Kral Übü"sü gibi bir de totemleri oluyordu: Bubü. Kendilerine "Phrères Simplistes"^[9] [Basitlik yanlısı Kardeşler] adını verdiler. "Basitlik" kavramı, "çocukluk" bilgisine, yetişkin uygarlığın bağlarını kopardığı mantık-öncesi primitif algı ve sezgi boyutuna gönderiyordu. Özel bir jargonları, özel "melek" adları, kodları, işaretleri, kendilerine özgü ritüelleri vardı. Her şeyi denediler; "deneyim" başlangıçtan sonuna dek asli vurgunun taşıyıcısı oldu. "Rimbaud burcunda" yoğun ve tehlikeli deneyler: "uzgörü" ve "içgörü"ye ulaşmak, ölmeyi öğrenmek ve "doğum-öncesi"ne göz atmak için, "bütün duyuların sistematik bozumu"nu sağlayan deneyler: karbon tetraklorürden ethere, kifden afyona binbir madde kullanımı, geçici koma halinde bedenden çıkış, benlik bölünmesi... René Guenon'dan Novalis'e, Mallarmé'den Lautréamont'a, Tibet ve Mısır "Ölümler Kitabı"ndan Poe'ya, Hegel'den Marx'a bir yığın şey okudular, ama öncelikle "uzgörülü yalvaç Rimbaud"nun çocukları oldular.

1925-26 döneminde Vailland ve Daumal Paris'e "çıktılar". "Düz, ruhsuz Reims"de kalan Lecomte, bir şampanya üretim şirketinin yöneticisi olan babasının zoruyla tıp okumaya koyuldu. Ama mektuplarıyla, kaçamaklarıyla "liderlik" konumunu sürdürüyor, çıkaracakları dergi ve kuracakları "simpliste hareket" in düşleriyle ve androjin güzelliğiyle herkesi büyülüyordu. Zaten, avant-garde etkinlikleriyle ünlü "Kra" yayınevini Philippe Soupault'yla birlikte yöneten Léon Pierre-Quint'in

onun bir fotoğrafını görüp Reims'e gelmesiyle, dergiyi maddi açıdan olanaklı kılacak serüven, bağıntılar akımı başladı. Lecomte, ailesini parlak geleceğinin "düş kırıkları"yla baş başa bırakıp Paris'e geldi. Gerçeküstücülük en ateşli günlerini yaşıyor, Paris Sacco ve Vanzetti yanlısı anarşist gösterilerle kaynıyordu. Bu "gözüpek melekler"e vurulan Çek yazar, gazeteci Richard Weiner (onun sayesinde "Le Grand Jeu" daha dolaşıma girmeden, Paris'ten önce Bohemya'da tanındı), oluşmakta olan grubu aniden, neredeyse panik içinde terk etmeden önce, onları Paris'e yerleşmiş yurttaşı ressam Josef Sima'yla buluşturdu. Aralarında sıkı bir bağ örüleceğini öngörmüştü. Sima'nın atölyesinde yapılan Perşembe toplantıları Büyük Oyun'un kurulduğu mekan oldu.

Bu arada ayrılmaz beşliye Maurice Henry, Artür Harfaux, "Kaptan" Hendrik Cramer ve karısı (daha sonra Cramer ortadan kaybolunca Daumal'ın karısı olacak) Vera Milanova, Vailland'ın sevgilisi Marianne Lams (Mimouchka), André Rolland de Renéville de katıldılar. Özellikle Daumal uzun süre "La Voie" [Yol] adını savunduysa da, Vailland önerir önermez oybirliğiyle kabul edilen "Büyük Oyun"da karar kılındı (o sıralarda çıkan Michel Leiris'in aynı adlı kitabıyla tümüyle rastlantısal bir çakışma da yaşandı) ve uzun hazırlıklardan sonra 1928'de birinci sayı çıktı, ağırlıklı konu "isyanın gerekliliği"ydi. Grup üyelerinin yanısıra, Robert Desnos, "eski tüfek dadacı" Georges Ribemont-Dessaignes, Saint-Pol-Roux, Gomez de la Serna, (1984'de Nobel alacak olan Çek yazar) Jaroslav Seifert ve Man Ray gibi "ağır toplar"ın ürünleri de vardı dergide. Dergi çıktıktan sonra, eski gerçeküstücüler Monny de Bouilly ve Dida de Mayo, Claude Sernet ve Arthur Adamov'un tek sayılık dergileri "Discontinuité"yi [Süreksizlik] bırakıp gruba katıldılar. Pierre Audard, André Delons, Zdenko Reich ve ressam Mayo da daha sonra katıldılar.

Bütün bu isimler, grubun iddialı çıkışı ve Leiris, Artaud gibi "eski" gerçeküstücülerle kurdukları bağlar, Breton ekibiyle aralarında ciddi bir gerilim yarattı. Hiçbir zaman "açık savaş"a dönüşmeyecek, ama her iki topluluğun da serüvenini önemli ölçüde belirleyecek bir "gizli çatışma". Önce, 11 Mart 1929'da ünlü "Bar du Château" toplantısı (tarihe "duruşması" olarak geçti) yaşandı. Gerçeküstücüler, Troçki'nin durumunu görüşmek ve bir ortak eylem planı hazırlamak gerekçesiyle birçok kişi ve gurubu, bu arada "Büyük Oyun"cuları da Château Barı'na çağırıldılar. Ama asıl amaç, aynı zamanda Paris-Midi gazetesinde takma adla yazılar yazan Vailland'ın, o sıralar nefret odağı olan Paris Emniyet Müdürü Chiappe hakkında yazdığı övücü bir yazı dolayısıyla, hem onu hem de grubu mahkum etmektir. Plan geri teptiyse de, Breton ve yakın çevresi düzenledikleri entrikadan dolayı ağır tepkiler aldıysa da, Lecomte, Daumal ve diğerleri önce dostlarını savunmaya çalışıp, birliklerinden ödün vermeseler de, bu "duruşma", Vailland'ın gruptan dışlanması ve onu bütün kariyeri boyunca saplantılı bir biçimde etkileyecek olan bir yara almasıyla sonuçlandı. Bir başka

sonuç da, birçok tanıklığın doğruladığı gibi, gerçeküstücülüğün parlak döneminin bitişi oldu, bir tür "sonun başlangıcı"...

İkinci sayı, bildirildiği gibi "Rimbaud özel sayısı" oldu. Tema, "uzgörü" etrafında dönüyordu ve çok çeşitli, uzun süren tartışmalar, yankılar doğurdu. Lecomte ve Daumal'in birlikte imzaladıkları "Casse-Dogme" [Dogma-Kırımı] manifesto tonunu sürdürüyor ("Not edin: Tanım: 'Le Grand Jeu tamamen ve sistematik olarak yıkıcıdır...'") ve Rimbaud'dan ileriye, "deneysel metafizik" adını verecekleri kuram-eylem bağlamına uzanıyordu: "Bu güzelim katliamdan fıskırarak olan, sanılandan çok daha gerçek ve dokunulabilir birşey olabilir, yürümeye başlayan bir boşluk heykeli, dopdolu ışık kitlesi. Yeni bir ölümcül göz açarak alınları delegecek bilinmeyen bir ışık, anlamı 'hayır!' olan tek ışık..."^[10] Hemen hemen aynı tarihlerde Renéville'in yankı yaratan kitabı "Rimbaud le Voyant" [Kahin Rimbaud] çıktı; Lecomte da Rimbaud'nun yayınlanmamış mektuplarını önemli bir sunuş yazısıyla kitaplaştırdı. Dergiyi eş zamanlı olarak Prag'da da yayınlama fikri sonuç vermemiş olsa da, Karel Teige'in önemli dergisi "RED" Aralık 1929'da bir "Le Grand Jeu özel sayısı" yayınladı.

Dergide, grup üyelerinin Lautréamont'un "Maldoror Şarkıları"nın Çekoslovakya'da sansüre uğramasına karşı protestosu da yer alıyordu.

Üçüncü sayı, aynı tasarımı geliştiriyor, bu kez primitif algı mekanizmaları, eski mistik deneyimler, ritüeller ele alınıyor, "logos-merkezli" Batı uygarlığının "kopuş"u şiddetli bir biçimde eleştiriliyordu. "Mitler evreni"ne açılan bu sayı, bir sonraki sayıda açığa vurulacağı bildirilen, grubun kendi "deneysel metafizik"inin sonuçları hakkında ipuçları veren vurucu bir yazıyı da barındırıyordu.. René Daumal'in "Nerval le Nyctalope" [Gündüzkörü/Gecegören Nerval] adlı bu yazısı, bugün akımın özgün karakterini anlamak açısından asli bir belge olarak kabul ediliyor: "Ölümden sonra ikizin durumunun bu hayatta şimdiden, kısmen tanınabilmesi, benim için aynı zamanda metafizik bir kesinlik ve bir deneyim olgusu"^[11]. Ayrıca, bu sayıda, Arp'ın yanı sıra, Sima'nın sonraki gelişimini haber veren ilk "saydam peyzaj"larından örnekler yer aldı. Bu arada, başta Sima olmak üzere, Le Grand Jeu üyelerinin plastik ürünlerinin, primitif heykellerle beraber yer aldığı iki önemli sergi düzenlendi, katalogları yayımlandı.

Dördüncü sayı ışığı göremedi; yıllar sonra, belki, solgun bir huzme düştü üzerine. Adamov, "deneysel metafizik"le ilgili metinlerin önemli bir bölümünü kaybetti. Ama tam olarak neyin söz konusu olduğuna dair yeterince ipucu var bugün elimizde. Büyük Oyun'un açtığı dolambaçları, söz, eylem, deneyim ilmeklerinin durmadan bağlanıp çözüldüğü göçebe coğrafyaları bir başka vakte bırakıp, "doğum-öncesi" ile "ölüm sonrası" arasındaki hayati/ölümcül "zon"da, "Morpheus'un ülkesinde" olup bitenlerin, göçüp gidenlerin "uykusuna yatıp" sözü bağlayalım.

Renéville ile Delon arasında büyüyen siyasal tavır tartışması, 1932'de Aragon'un "Front rouge" [Kızıl cephe] şiirinden dolayı beş yıla mahkum edilmek istenmesine karşı yayınlanan bildiriye Renéville'in imza koymak istememesi, Delon'un da onu "karşı-devrimcilik"le suçlamasının ardından büyüüp, bütün grubu içine aldı ve dağılma aşamalı olarak başladı. Lecomte, bir "bağımlılıktan arınma tedavisi"nden ötekine giriyor, "hayat-ölüm" yolculuğunda giderek daha uzaklara doğru gözden kayboluyordu. Daumal, Lecomte için "Monsieur Morphée" ile uzun ve acılı mücadelelerden sonra, bir gün Gurdjieff'in mesajını taşıyan Alexandre de Salzmann'la tanıştı ve bir "Yol"a girdi, zihninde tuttuğu adın içini doldurmaya başladı. 1933'de yolları ayrıldı. Savaş koptu. Herkes bir yana dağıldı. Lecomte, çok uzun zaman önce yazdığı şiiri "Mistik Tetanoz"u hayata geçirdi. 31 Aralık 1943'de, sık sık yüksek dozda Laudanum yapması sonucu oluşan abselerden tetanoz kaptı ve üç gün "gerçek" bir komada kaldıktan sonra, Broussais Hastanesi'nde beş parasız, "yalnız" öldü (komaya girdiği gün, teyzesinden, o zamanlar için önemli bir miktar olan 500 000 frank miras kaldığını bildiren bir noter mektubu geldi!). Daumal, bir yıl sonra, 1944'de, uzun yıllar kullandığı maddelerin de payı olduğu ileri sürülen bir tüberkülozden öldü, "temiz", yanında karısı, Vera Milanova, tanık. İkisi de otuz altı yaşındaydı. Rimbaud'yu yakalamalarına yalnızca bir yıl kalmıştı.

Büyük Oyun'u 24 Temmuz 1971'deki ölümüne dek oynayacak ve Lecomte'u sözün, yazının da ötesinde tuvallerinde "yaşatacak" olan son oyuncu Josef Sima'ya (d. 1891) bırakalım sözü: "Gerçek çözülme 1939'da yaşandı. Delon Dunkerque'de öldürüldü, Lecomte 1943 sonunda, Daumal 1944'de öldü. 1952'de yeniden başlamadan önce, yaklaşık oniki yıl resim yapmayı ve sergilemeyi bıraktım. Allak bullak edici bir yalıtım içinde buldum kendimi o zaman. Tek imkanın şiirsel esin olduğunun farkına vardım; okültist bir anlamda değil, bir bilme biçimi olarak şiirsel. Ve burada, dostlarım hakkındaki bu anılara alınlık olarak, Gérard de Nerval'in Aurélia'sından şu alıntıyı yapmak istiyorum: 'Ne olursa olsun, insanın hayal gücünün, bu dünyada ya da diğerlerinde gerçek olmayan hiçbir şeyi icat etmediğine ve böylesine belirgin olarak gördüğüm şeyden kuşku duyamayacağıma inanıyorum.' " [12]

Notlar

1. Roger Gilber-Lecomte, OEuvres Complètes, II. cilt - Poésie, Gallimard, Paris, 1977, sf. 6.
2. "Avant-Propos", Le Grand Jeu, n 1, Yaz 1928, sf. 1-3. Le Grand Jeu - Collection Complète içinde, (ilk üç sayının tıpkıbasımı ve yayınlanamayan dördüncü sayının düzeltme kopyalarından hareketle yeniden kuruluşu), Yayına hazırlayanlar: H. J. Maxwell - Claudio Rugafiori, Edition Jean-Michel Place, Paris, 1977.
3. Belgenin reproduksiyonu: Sima - Le Grand Jeu (3 Nisan-21 Haziran 1992, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris), Sergi Kataloğu, sf. 242.
4. 14 Kasım 1968'de Reims Mahkemesinde sonuçlanan "Lecomte Davası", 1991'deki "Artaud Davası" gibi telif hakları ve yasal mirasçılardan yayıma (sansüre dek varan) müdahale haklarını ilgilendiren bir dizi davaya "örnek" oluşturacak bir biçimde Fransız hukuk tarihine geçti. Yazarın ölümünden sonra babasıyla evlenen kahya kadının, "yasal mirasçı" niteliğiyle, Lecomte'un haklarını Arthur Adamov'a bıraktığı elyazmalarının Gallimard Yayınevi tarafından yayımını, babasının bu "toplum ahlakı için yıkıcı" yazıların dolaşımını girmesini yasakladığı gerekçesiyle engellemek istemesi üzerine açıldı. "Lecomte Dostları Derneği'nin ve Kültür Bakanlığı'nın avukatı, yıllar sonra sosyalist hükümetin Dışişleri Bakanlığı görevini üstlenecek Roland Dumas, bu son derece ilginç ve burjuva ahlakı konusunda çok öğretici dava için yaptığı savunmayı, önemli belgelerle zenginleştirerek kitap haline getirdi: Roland Dumas (Christine Piot'nun işbirliğiyle), Plaidoyer pour Roger Gilbert-Lecomte, Gallimard, Paris, 1985.
5. "Le Grand Jeu", Marc Thivolet yönetiminde hazırlanan özel sayı, L'Herne, n 10, 1968.
6. R. Gilbert-Lecomte, Testament, derleyen ve sunan: Arthur Adamov, Gallimard, Paris, 1955.
7. René Daumal, "Lettre ouverte à André Breton sur les rapports du surréalisme et du Grand Jeu", Le Grand Jeu, n 3, Sonbahar 1930, sf. 82 (Le Grand Jeu - Collection Complète içinde).
8. Kastettiğim, "tarihsel" bir akımın şaşırtıcı "aktüalitesi" değil. Büyük Oyun'un zaman anlayışı, "devrimci deneyim"i tarihin dışına yerleştirirken zaten "aktüalite"ye hiç gönül indirmiyordu. Daha çok, Blake'in, Rimbaud'nun, Artaud'nun, Burroughs'un, hatta Boehme ya da Novalis'in sözü nasıl öngörülemez mecralar bulmuşsa, buluyorsa, öyle bir "hayat bulma"dan söz ediyorum. 1992'de bir yazarın, Daumal'in izini mitleştiren "neomistik" bir tonlamayla da olsa, "Büyük Oyun her zaman yeniden keşfedilecek" diye yazması yalnızca bir gösterge (Michel Camus, "Les enjeux du Grand Jeu", Sima - Le Grand Jeu sergi kataloğu içinde, sf. 259). Jean-Michel Besnier'nin, "zamanlarını geri döndürülemez bir yüzyıl sonu olarak yaşayan" 1930 kuşağının "şiddetli bir imgesini sunduğunu" söylediği "Büyük Oyun"u, Bataille'i "geri kazanmayı" gözetken çalışmasının zeminine yerleştirdiği "kargaşa" nosyonunu aydınlatmak için, "tarihsel bir örnek olarak "kullandığı" sayfalar ise yukarıdaki mitleştirmenin öteki kutbunu temsil ediyor (La Politique de l'Impossible (L'Intellectuel entre révolte et engagement), Découverte, Paris, 1988, sf. 28-32). Bu son örneği vermemin bir nedeni de, geçtiğimiz yıl Türkçe'ye çevrilmiş olması (İmkânsızın Politikası (İsyanla bağlanma arasında entellectuel), çev. Işın Gürbüz, Ayrıntı, İstanbul, 1996). "Büyük Oyun" hakkında oldukça indirgemeci ve tartışılır bir yaklaşım sunsa da, Türkçe de bu akımın adının geçtiği ilk araştırmalardan biri olması önemli. Ne ilginçtir ki, "Büyük Oyun"un tarihinde sıklıkla rastlanan şanssızlıklardan biri de bu kitapla yasandı. Adi değişti, "Büyük Takım" oluverdi! (sf. 37) "Oyun" kavramıyla ilgili olarak yapılan çalışmaların tarihine de geçmiş bir grubun, sırf çevirmen "entelektüel topluluk" gibi "ciddi" bir oluşumla "oyun" gibi bir kavramın ilgisini kuramadığı için, kalkıp "jeu"yu (pek ender ve özel durumlarda kullanılan) "takım" anlamıyla karşılayarak düşünce tarihine yeni bir akım hediye etmesi, ancak gülmememle karşılanabilir. Çevirideki tuhaflıklar bununla bitmiyor. Ama bu konuyu, dönemin [80'ler, "yeniden-inşa" yılları!] oldukça gürültü koparan polemiklerinin, özellikle de "cogito"yu temizleyip "özne"yi ve "hümanizmi" kurtarmak için, Foucault, Bourdieu, Derrida, Deleuze gibi "bozguncu"lara karşı açılmış "meydan savaşı"nın izlerinin fazlasıyla hissedildiği, ama kuşkusuz "aktüalite"si geçmiş bu patırtıya kurban

Özgür Uçkan "Göçebe Bilgi"

edilmemesi, önemsenmesi gereken Besnier'nin yaklaşımını tartışacağım bir başka yazıya bırakmayı uygun buluyorum. "Büyük Oyun" ve önde gelen "oyuncu"larına bir "giriş" olmaktan öte bir iddia taşımayan bu yazıda bu notla yetinelim.

9. "Frère" (kardeş) sözcüğünü "phrère" olarak yazmaları, kurdukları oyuncu jargonunun bir parçasıdır.

10. René Daumal – R. Gilbert-Lecomte, "Mise au point ou Casse-Dogme", Le Grand Jeu, n 2, Bahar 1929, sf. 2 (Le Grand Jeu – Collection Complète içinde).

11. René Daumal, "Nerval le Nyctalope", Le Grand Jeu, n 3, Sonbahar 1930, sf. 30 (a.g.e. içinde).

12. Sima'yla görüşen Michel Random. Le Grand Jeu, Denoël, Paris, 1970, 1. cilt, sf. 231-232.

**Roger Gilbert-Lecomte ve "Büyük Oyun" – II /
Bir Yoksunluk Krizi Olarak Hayat**

Hüseyin B. Alptekin ile birlikte...

Lecomte, "Oluş'a ve Kaos' a ait olan ve onlardan gelen hakiki şiiri bulmuş"tur. "Kaynağını her zaman gerçek lirizmde bulan bu organik tona, buyurtulmuş organlan atmosferine, bunemli, yakıcı fetüs havasına yeniden kavuşur. (..) Roger Gilbert-Lecomte, Uzakdoğu geleneğinin en yüksek kutsal şairlerinin örneğini izleyerek, eserinde metafizik ve şiiri özdeşleştirir. İmgelerin oluş'taki kaynağına dek çıkar; aşk gibi, ölüm gibi, lirizmin de aynı şiddet dolu kaynaktan çıktığını ve böylece bizi de bu kaynağa yaklaştırdığını bilir. Roger Gilbert-Lecomte'un şiirinde, kayıp bir geleneğe duyulan özlem ve Jacob Boehme ya da Novalis'in yazılarında tehdikâr bir tonla gürleyen bazı büyük mistik çılgınlıkların uzak yankısı var'. (Antonin Artaud)

"Hayat, bir hastalıktır, bir tutku edimidir"

Novalis

"Gerçek hayat, yolculuktur."

Rimbaud

"Kaybeden kazanır" motto'suyla girdikleri Büyük Oyun' da, başından sonuna dek sürekli "risk" alarak oynayan en tutarlı oyuncu, yarık, uçurumlardan uçurumlara açılan hayatıyla Roger Gilbert-Lecomte (1907-1943) oldu. Bir ucu ölüme, diğer ucu "hiç değişmeden süregiden, uçsuz bucaksız doğumöncesi stepleri"ne bakan trajik hayatı, daha ölmeden ona Verlaine'in gözde sıfatı "lanetli şair" payesini kazandırdı; ama "yokluk"ta yaşayarak "asli olan"ı gözeten eseriyle Lecomte, Rimbaud'nun kendisinden sonra geleceğini öngördüğü o "dehşetengiz işçiler"den biri olarak nitelendirilmeyi çok daha fazla hak ediyor. Doğum öncesiyle ölüm arasında sürekli gerili duyan hayatı için aldığı, benimsediği, yaşadığı, yaşarken yaz(gı)sı olan risk, bir trapezci ya da bir matadorun ancak performansları sırasında aldıkları ölüm riskinden çok daha fazlaydı. Çünkü yazdığı yazgısı, yazgısı yazıydı ve bu performans sürekli ve her an yaşama karşı duran, yaşamı karşısına, ölümü yanına alan trajik bir yoldu. Sürekli ölümü yaşayan hayatı bir seçimdi, hiçbir zaman hayata teğet geçen bir "gözlem ve deneyim" olmadı. Roger Gilbert-Lecomte, 1925

İnsanlık "hal"lerini birer bilme yolu olarak kavramak, ele geçirmek, Lecomte için "öznel"likten soyutlanamaz. Yani hakikatin bilgisine açılan "deneyim", zorunlu olarak "iç deney(im)" dir. Dolayısıyla da hayatı bir bedeli vardır. Lecomte hep "kendisi"yle, daha doğrusu ancak kendisinden geçerek ulaşabileceği özel bir "hal"le ilgili bir hakikatin peşinde olmuştur: tereddütsüz bir etiğin tutarlılığında yaşanabilecek, uçlar arası gerilimin "ideal" dengesinde bir hayat tarzının beklentisiyle yüklü bir hakikat. Lecomte iki uç "hal" den söz eder: "yaşamak-istemek" ve "durmak / eylememek". Her ikisi de sınırlarda gezinen bir "kaygı"nın kaynağıdır. İkisinin çatışması, onda, ancak acı ve çileyle

varılan "ürkütücü bir biçimde açık-seçik bir bilinç"i uyandırır. Çünkü insan, "var olmanın ve kendisinin bilgisine sahip olamayacak kadar sınırlanmış olmanın dehşeti" önünde durmaktadır.

Bu katlanılmaz durumdan kurtulmanın tek yolu, Lecomte için, "uyuşarak donup kalma hali" olarak adlandırdığı bir ara-durumdur, hep bir sabitlik, hareketsizlik, eşit iki "hal" arasında nötr bir "zon" diye gördüğü bir durum: "hayat-içinde-ölüm" ... Çok erken yaşlardan beri kullandığı uyuşturucular da, ne aşkın ne de fenomenal bir durum yaratmak amacını gütmeyiz, karşıt "hal"ler arasındaki gerilimi "oyuna getirerek" iptal etmeye yönelir: Bunu da, "çok güçlü bir yasa" uyarınca hareketsizliğin bile bir "dıştan içe doğru kıvınlma hareketi" haline geldiği "yeni bir varlık düzlemi" yaratarak yerine getirir. Bu güçlü yasa, Lecomte'a göre, "özyıkım (kendini-ortadan kaldırma) güdüsü"dür. Yani, "hayat-içinde-ölüm-hali", kendi ifadesiyle bir tür "yavaş intihar yolu"dur. Kısaca, hayat ile "ölüm" olarak adlandırdığımız bilinmedik "hal" arasında bir "seçim" değildir söz konusu olan; daha çok, organizmanın yıkımıyla olduğu kadar, bir insan hayatını karakterize eden her şeye karşı derin bir tiksinti ve unutuşla gelişen, tüm varlığın bu çürümüş hayatın sona ermesine doğru geri döndürülemez evriminden söz edilebilir. Lecomte'un hedefi, Hayatın ve Ölümün kıyasında nihayet yavaşça unutulmuş gömülebileceği "hakiki bir ölüm yaşantısı"yla "uçların bilgisi"ne ulaşmaktır: "Hal değişimleriyle oynayarak ve tüm dikkati sınırlara yönelterek, ezeli-ebedi hale gelinceye dek yaşama-isteğinin akış süresinden yaşantı olarak kaçmak mümkündür." [1]

Bu, hayattan kaçış ya da hayatı reddediş değil, her an hassas, uyanık ve hayatın her yüzünü gören, bu yüzden de acı çeken bir "hayatı evetlemenin", yazgıyı kendi elleriyle yazmanın sonucudur. Böylelikle yazgı bir "boyun eğme" değil, tam tersine yazının, şairin hayat karşısındaki "ödev duygusu"dur. Hayat reddedildiği, karşı durulduğu kadar da yaşanır olur, ama çileye, ama görmenin verdiği acıya rağmen. Yaşanan bu çile ve acının bilgisidir hayatı her şeye rağmen yaşanılır kılan, şiirdir. Lecomte'un şiiri kendi hayatından, kendi hayatı kendinden, hayat-ıç-i-ölüm duygusundan kaynaklanır. Coşku bu şiirin hayatla ölüm arası gidip gelen bir yerindedir. Ölüm bir son-uç değil, hayatın nedenidir. Ölümü yaşamak hayatı bilmenin bir başka yoludur.

Lecomte'un hayatının büyük bir bölümünün olduğu kadar ölümünün de tanığı, soluk bir el yazısıyla kendisine miras bıraktığı eserinin gün yüzü görmesi için yıllar süren zorlu bir uğraş veren (aynı uğraşı Artaud için de üstlenmişti) ezeli dostu Arthur Adamov'un kaleminden onun "son günleri"ni aktarmak, tek kelimeyle "elzem" görünüyor. Uzun süren bir hastalık sırasında kaleme alınan bu "anılar", eprimiş ama hakikatiyle iç burkan "yırtıcı" bir tanıklık. Adamov'un Lecomte'a adadığı, o olmadan asla üstesinden gelemeyeceğini "itiraf" ettiği ("başyapıtı" İtiraf'ın iç kapağında da Lecomte'a benzeri bir ithaf bulunur) Rilke

çevirisi "Yoksulluk ve Ölümün Kitabı"nın "Uyarı" yazısında, kendine en çok yakıştırdığı "rol" olan "tanıklık" şöyle tanımlanır: "şehit, kurban anlamına gelir tanık. Tanıklık eden her insan yarıdır, etiyile ve ruhuyla iki kez yarıdır. Önce, varlığının doruğundaki yüce tanık ve sürdürdüğü hayat boyunca üstlendiği acınacak bireysel varlığı arasında yırtılır. Sonra, tanıklık ettiği hakikat ile, tanıklığını kabul etmeyen, ondan yüz çeviren dünya arasındaki uçurumla yırtılır." [2] Roger Gilbert-Lecomte, 1943

Şimdi "söz"ü, 1942-43, işgal yıllarının Paris tanığı Arthur Adamov'a bırakalım: "Roger Gilbert-Lecomte'un evine gidiyorum, bulamıyorum. Atölyesinin karşısında, içerek, konuşarak saatler geçirdiği Bistro'nun patronuna, yaklaşık yetmiş yaşında bir kadın olan Madam Firmat'ya soruyorum. Bana, Roger'nin kendi evinde kaldığını söylüyor: 'İçeri girin, sizi gördüğüm için çok mutlu olacak.' İğrenç, kir pas içinde bir odaya giriyorum; raflara yayılmış, parkeyi kaplayan izmaritler, kül, kitaplar. Onu yataкта buluyorum, tabii her zamanki gibi uyuşturucu almış ve başını çevirip bakmadan el yazmalarını attığı çanta yanında, açık. Girmemle yüzü değişiyor. Ona Ruth'u, Yahudi kız arkadaşını soruyorum; bir çocuk gibi ağlıyor. Carcassone yakınlarında milis tarafından tutuklandığını ve Gestapo'ya teslim edildiğini öğreniyorum. 'Onunla evlenebilseydim, ona Fransız vatandaşlığını verebilseydim keşke, Daladier'nin çıkardığı yasaları, kararnameleri biliyorsunuz.' Biliyordum. Bu kararnamelerden biri bütün Fransızlara vatansız biriyle evlenmeyi yasaklıyordu. Fransa daha o zamanlar faşistti. (...) Roger, gerçekten de Madam Firmat tarafından 'evlat edinilmiş'. Her gün tekrarlanan sahne. Roger bana X'e gitmem için yalvarıyor, kendi sözleriyle onu 'sıkıntıdan kurtarmam' için. Zavallı ve güzel yüzü, küçülmüş, güvenle bana doğru çevriliyor. Roger, mavi gözleri dışarı fırlamış, yüzü emaye gibi saydam, zayıf, kambur, bastonuna yaslanmış. Hayatım bir kabusu dönüşüyor. XIV mahallede, saatler boyu muayenehanesinde beklediğim, herhangi birinin adına bir laudanum reçetesi düzenlemesi için yalvarmadığım tek bir doktor kalmadı. Erol, hatta morfin Paris pazarından tümüyle kaybolmuş. Roger, onun küçük kız nezaketi... Tüm evreni tekil bir sisteme indirgemeyi isteyecek kadar çılgın oluşu. Bitiremeyeceği, yalnızca taslağını çıkaracağı kitabın adı: Tüme Dönüş. (...) (Ama) şiirleri olağanüstü. Madam Firmat'nın bistrosunda bir masada oturuyor, gözleri kapanıyor, yarı uyukluyor, ama bardaki işçilerin ona seslenmesi yetiyor, hemen ayağa kalkıyor, onlara içki ısmarlıyor, hikayeler anlatıyor. Her şeyi biliyor: atlar Avustralya'da nasll koşarlar, fabrikada grev nasll düzenlenir? Kazanan müşteriler ona içki ısmarlıyorlar, şimdi sıra onlarda. Sevilen, herkesin hayran olduğu Roger. Ter içinde topallayarak yürüyen Roger. Doktor S.'den bir reçete isteme sözü verdiğim Asnieres'de, birlikte korkunç gezintiler. Daha dün bir reçete istemişti ondan. Şiddetli itirazlarıma rağmen, kendisine laudanum enjekte etmeye devam ediyor. Bu bir çılgınlık, ama aslında iğnenin

etkisi çok daha şiddetli. Roger tetanoz gelinceye kadar inat ediyor. Yatağımda, nereden geldiği belli olmayan -daha önce hiç görmediğim- iri bir kara kedi buluyorum. Kovuyorum onu. Braussais Hastanesi'ne acilen kaldırılan Roger Gilbert-Lecomte ölüyor. Bir mirasa konmuştu oysa. Hikaye klasik... " [3]

Tarih, 31 Aralık 1943 ... Birkaç yıl tıp eğitimi de aldığı için hijyenik koşulları yokluğunda tetanozun geleceğini bilen Lecomte, daha 17 yaşındayken mistisizmine dizeler adadığı tetanoza yakalanır. "Yalnız bir köpek gibi öleceğim bir hastaneye götürmeyin beni" demesine rağmen hastaneye kaldırılır ve rastlantı eseri Verlaine'in de öldüğü Broussais'de, acılarını biraz olsun dindirecek her türlü uyuşturucudan vahşice yoksun bırakılarak, kapısı kilitlenmiş bir odada, "savaş koşulları"nda, acının yol açtığı halüsinasyonlar içinde bir başına ölmeye bırakılır.

Bir "yoksunluk" olarak yaşadığı hayattan, gerçek bir "ihtiyaç" haline gelmiş olan ölüme, belki de ihtiyacın doyurulması demek olan "doğum-öncesi stepleri"ne geçer. Cesedi ancak bir gün sonra, doktorlar viziteye çıktığı zaman fark edilir.

1924' de yazdığı "Tetanoz Mistik" adlı şiirinde yatan kehanet hayli mürekkep akıtmış, "lanetli şair" sıfatını daha da koyultmuştur, ama uzgürsünün, "uç-görü"sünün daha da erken örnekleri, içinde yaşadığı "pasajlar simyasal"nın boyutlarını biraz olsun hissettirebilir: On dört-on beş yaşlanıncaya, arkadaşlarına "Afyon içerek kendimi yavaş yavaş öldürecek" dediği söylenir. Reims Yıllarında, Grand Jeu henüz kozasında, "basitlik yanlısı kardeşler" dönemindeyken, sınıf arkadaşları olan Jean DufLOT, çarpıcı bir anekdot aktarır: "Bir gün Lecomte bana bir kehanette bulundu. Dedi ki: 'Aramızda, (Roger) Vailland yazacak, kuşkusuz değerli bir yazar olacak; bana gelince, hiç söz etmeyelim daha iyi, çok genç öleceğim, uyuşturucu bağımlısı olarak öleceğim ve (René) Daumal, sanırım yaşayacak, kısa bir hayatı olacak, yazık, söyleyecek o kadar da çok şeyi var ki.' " [4] DufLOT, tüm bunların birer birer gerçekleştiğini görmekten duyduğu şaşkınlıktan hiçbir zaman kurtulamadığını söyler.

Lecomte, kendi "efemer" varlığını ve kurduğunu, bir "şimşek çakımı" süren akımı, Büyük Oyun'u, "hakikatin kahini" olmak için, "tüm duyulan uzun süren, titiz ve sistematik bir bozumu"nu hedefleyen ve bu ölümcül yaşantının risklerini göze alan Rimbaud'nun burcunda açarken, "yokluğun metafizigi"nde, bu "yaşantıya sindirilmiş metafizik"in gerilimli paradokslarında "yalnızca aslı olanı" aradı. Gençlikken usta bellediği, ölümünden sonra "uç yaşantı"sından süzdüğü zaman-dışı bilgeliği esinleyeceği, hatta "ruh peyzajları"nda yaşayacağı ressam Joseph Sima hakkında yazarken, yaz(g)ısının ağzından, kendi fragmanter, kaotik, apokaliptik, "elmas tozu" eserinin / hayatının "epitaphe"ını "alın yazısını" da sunar: "Rimbaud'nun ya da

Nerval'in şiirlerini yazmak için, Chirico'nun, Masson'un ya da Sima'nın tablolarını yapmak için, büyük serüveni yaşamış, duyuların derme çatma dekorlarına bıçak darbesini indirmiş olmak, biçimlerin metamorfoza uğradığını, dünyanın uykuda buharlaştığını, halüsinasyonun algıdan farklı olmadığını ve kurala dönüşecek bir sağlık halinin patolojik olduğu söylenen başka hallerin karşısına çıkarılamayacağını bilmek gerek. (..) Kahinlerden başkasına yazmak ya da resmetmek hakkını asla tanımayacağım. Yani, "Devrim- Vahyi" ni almış olan, kusursuzca ve bilinçli olarak umutsuz insanlardan, yani, kabul etmeyen, her şeyin karşısına dikilmiş ve bir yol aradıklarında, bunu insanın sınırları içinde bulamayacaklarını çok iyi bilen insanlardan başkasına tanımayacağım bu hakkı. Bunlar her zaman bizden olduklarını bileceklerdir. Ve aniden, onlar için Tin'in eli, tuvaleri ya da kağıtları üzerine, dünyaları zora koşan işareti, tılsımı, tanıklığı çizecektir. Bu tekil arayışta sabitlenmiş varlıklara inanıyorum. Ve onların eserleri alev alev yanan patika üzerindeki yol işaretlerinden başka bir şey değildir. Onlar kılavuzlar: Ne gördüklerine bakarak, yolun neresinde olduklarını biliyorum." [5]

Antonin Artaud

"Lanetli şair" antolojilerinde sayfa komşusu, Montparnasse tepesinde uyuşturucu satıcısı gazetelerken yaşanan "yoksunluk ritüelleri"ndeki yoldaşı, aynı trajik yazgının ve tutkulu başkaldırının "kahin"i Antonin Artaud'nun, Lecomte'un basılı halini gördüğü ilk kitabı (bunların sayısı ikiye geçmeyecek, sağa sola dağılan eseri ancak ölümünden sonra, binbir güçle, mahkeme kararıyla yayımlanabilecektir) Hayat Aşk Ölüm Boşluk ve Rüzgar adlı şiir derlemesi üzerine yazdıklarıyla, kendi soyundan gelen bir "kılavuz"un yoluna övgü dolu bir işaret taşı diker: Bu kitap, "bir tür iç gök haritası", "çekimler ve akımlar çeşitliliği içinde yön bulan ve bize yön gösteren manyetik bir Rüzgar Gülü" dür. Lecomte, "Oluş'a ve Kaos' a ait olan ve onlardan gelen hakiki şiiri bulmuş"tur. "Kaynağını her zaman gerçek lirizmde bulan bu organik tona, bu yırtılmış organların atmosferine, bu nemli, yakıcı fetüs havasına yeniden kavuşur. (..) Roger Gilbert-Lecomte, Uzakdoğu geleneğinin en yüksek kutsal şairlerinin örneğini izleyerek, eserinde metafizik ve şiiri özdeşleştirir. İmgelerin oluş'taki kaynağına dek çıkar; aşk gibi, ölüm gibi, lirizmin de aynı şiddet dolu kaynaktan çıktığını ve böylece bizi de bu kaynağa yaklaştırdığını bilir. Roger Gilbert-Lecomte'un şiirinde, kayıp bir geleneğe duyulan özlem ve Jacob Boehme ya da Novalis'in yazılarında tehditkâr bir tonla gürleyen bazı büyük mistik çığlıkların uzak yankısı var'. Bu ona adayabileceğim en güzel övgü." [6]

"Şiir mutlak hakikattir ... şiirin anlamı, kehanetle ve genel bir tarzda, dinsel anlamla, kâhinin sezgisiyle aynı soydandır." Novalis'in bu sözlerini, savaş sırasında, milliyetçilik rüzgarları fırtınaya dönüşmüşken, Adamov'la birlikte Alman Romantizmi üzerine yayımladığı ve unutulup gitmiş bir yazı dizisine alınlık olarak seçer Lecomte. Genelde Hölderlin, Morike gibi Alman romantiklerinin, ama

özellikle de Nerval'in yakını Rimbaud'nun öncüsü olarak gördüğü, "Tümüyle kendi bilincinde olan insan, Kahin olarak adlandırılır" diyen Novalis'in eserinden söz ederken seçtiği ton, kendi eserine de eşlik edecek bir vasiyet gibidir: "Alman romantizmi, yalnızca, ama yalnızca bir büyük önseziydi. Nesnel olmak için, gerçekleştirme, tamamına erdirmeye duyumunun onda eksik olduğunu kabul etmek gerek. O olağanüstü bir tasarılar, taslaklar alanıdır. Bir çoğu çok genç ölen şairleri, çoğu kez yalnızca fragmanlar, karışımlar kaleme aldılar. Frederic Schlegel'in Novalis'in notları hakkında söylediklerini tekrarlırsak: 'düşünce atomları'. Bu aslında çok büyük düşleyen herkesin eksikliğidir. (...) Öte yandan, bu felsefi Fragmanlar 'düşünce atomları' olabilirler, tozurlar, ama elmas tozları."^[7]

Birçok yazar, Lecomte'un eseri hakkında, "yaşasaydı" diye başlayan hüznü cümleler kurdular. Tıpkı Artaud hakkında yazdıkları gibi, ardında, "dikkat etseydi", "hayatına çekidüzen verseydi" tonu yatan cümleler. Oysa, Beckett, Burroughs, Cage ve daha birçok "kılavuz" dan beri, "Büyük Serüven" in ("Büyük Oyun" diye de okunabilir) aradünyasında, interzon'larında, ölüm ve hayatın gerilimli uçurumları üzerinde kurulan baş dondurucu mimarilerin, kıvrımlardan oluştuğu biliniyor. Orada "eser" in hakikati sonuç'uyla değil, hayatıyla, vücuda geldiği ve Oluş'a doğru emilip yok olduğu süreçle ölçülüyor. Trajik olan, bu göçebe coğrafyada yaşayıp üretmenin bedeli. "Trajik olana inanıyorum -asemptot'una (sunuşmazlığa) ulaşmak isteyen -evet, isteyen- ve ulaşamayan hiperbolün umutsuz istencine inanıyorum," diye yazmıştı Lecomte.^[8] Ama, bir kez daha, "kaybetmek kazanmaktır".

NOTLAR

1. Aktaran: Michel Random, Le Grand Jeu, Cilt I, Denoel, 1970, sf. 116-117.
2. Arthur Adamov, "Advertisement", Rainer Maria Rilke – Le Livre de la Pauvreté et de la Mort içinde, Actes Sud, 1982, sf. 7.
3. Arthur Adamov, L'Homme et l'enfant, Gallimard (Folio), 1968, sf. 78-80
4. Aktaran: Alain ve Odette Virmaux, Roger Gilbert-Lecomte et le Grand Jeu, Belfond, 1981, s. 27.
5. Roger Gilbert-Lecomte, "Ce que devrait être la peinture ce que sera Sima," Oeuvres Complètes, Cilt I (Prose), Yayına hazırlayan: Marc Thivolet, Gallimard, 1974, sf. 138-139. [1. basım: "Grand Jeu" Sergisi Kataloğu, Galerie Bonaparte, Paris, 1929]
6. Antonin Artaud, "sur La Vie L'Amour la Mort le Vide et le Vent par Roger Gilbert-Lecomte," Belgenin yeniden basımı: Roland Dumas (Christine Piot ile birlikte), Plaidoyer pour Roger Gilbert-Lecomte, Gallimard, 1985, sf. 191-193 (ilk basımı: N.R.F., no: 255, Aralık 1934, sf. 250-253.)
7. R.G.-Lecomte, "Le Romantisme Allemand," "Les Pressentiment d'une métamorphose de l'esprit humain," "Novalis ou le message du poète: rendre à l'homme sa noblesse primitive," Poèmes et Chroniques Retrouvés, Hazırlayanlar: Alain ve Odette Virmaux, Rougerie, 1982, sf. 31, 40-41, 42, 50 (ilk basımlar: Comoedia, 4 Temmuz 1942, s. 7; 11 Temmuz 1942, s. 7; 15 Ağustos 1942, s.5).
8. RG.-Lecomte, Oeuvres Complètes, Cilt I (Prose), sf. 172.

**Şehir cangılında uçan kertenkeleler:
John Lurie & The Lounge Lizards**

"Füzyon" bu müziğin adı olabilir. Ama erime, karışma, organik bir bütün oluşturma gibi "kimyasal" bir tarzdan değil, birbirine indirgenemez atom çekirdeklerinin gerilimli etkileşimi sonucu ortaya çıkan bir patlamadan ya da daha iyisi ilişkiye giren parçaların hakkını veren bir tür "siklonik" kolajdan, karıştırılan iskambil destesi hisyrtısının, bu "şans müziği"nin egemen olduğu bir ses "cut-up"ından söz ediliyorsa.

"Rüzgârda savrulan bir yaprağım ben"
John Cage, Writings through Marcel Duchamp
"Buldozerler yağmur ormanlarını, sinmiş lemurları, uçan tilkileri, bir kara hayvanının söyleyebileceği en güzel ve en renkli müziği yaratan, şarkı söyleyen Kloss maymununu, karada çaresiz, akıp giden uçan lemurları yok ediyor. Hepsi insan stoklarının her gün daha da değer kaybetmesine yol açarak yok olup gidiyorlar, paha biçilmez ögeler, her gün daha az vahşi ışıltı ile – maddeye dönüşen enerji. Ruhsuz sulu çamurun en büyük heyelanı."

William S. Burroughs, Şans Hayaleti ⁽¹⁾

New York'un, kuşkusuz Rio, Buenos Aires, Mexico, Tokyo, ve daha bir çok megalopolün, bu arada herhalde İstanbul'un da jargonunda, "kerkenkele olmak" diye bir deyim vardır. Şehir bilgeliğinin her ifadesi gibi, çok şey anlatır: birine, bir şeye, bir duruma kerkenkele olunur, sahip olmadan sebeplenmenin, bir sürünüp bir uçmanın en yakışıklı yoludur. Başarılı kertenkele, otel lobilerinde cangıldaki kadar rahat eder. 10 Ekim'de Cemal Reşit Rey salonu da koca bir lobiye döndü [10 Ekim 1996]. 1979'dan beri gerektiği zaman, yusufcuk, semender, iguana, timsah, bir araya gelip hayatın bekleme salonunda performans gösteren kertenkelelerden de biz sebeplendik bu kez.

Şehir cangılında ince ince sızlayan, ruhunun eşiğini arayan saxo'nun kışkırtmasıyla yağmur ormanlarının şakacı intikam fırtınası gibi patlayan caz bandın ortasında, 1950 patentli bir mafiosi tangodan bıçak kravatıyla upuzun çıkagelen, ne istediğini bilen kemikli ve şiddetli yüzüyle John Lurie ve "Lobi Kertenkeleleri", ruh kardeşlerinin hakkını aradı. Borsa ya da politika kaşalotlarına adını sanını kaptırmamakta direnen gerilla köpekbalıklarının, hâlâ blues ırmağında yıkanan görmüş geçirmiş timsahların, gökdelen inşaatlarından büroları gözleyen yalnız kızıl kartalların, şehri basmayı bekleyen öfkeli hayalet buffaloların, gettolardan taşan kara panterlerin hakkını. Kloss maymununun ve bütün soyu tükenen lemur kardeşlerinin hakkını. Buzdolabında bekleyen bir kek uğruna ekmeğini vermek istemeyenlerin hakkını.

İki savaş arası bir Doğu Avrupa kabaresinden sızan tangoyla

distorsiyonu aksak ritmlendiren yeraltı rockunun cazın kendisini ayırık otu misali kapladığı bir gangsta latin.... Brezilya vurmalarıyla İtalyan çellosunun, Pennysylvania sokaklarının çöp varillerinde temrin etmiş davulun her zaman aynı şeyi söylemek zorunda kalmadan anlaşabildiği rahat füzyon...

(Bir kara çocuğa, Mumia Abu Jamal'in ölüm hücrelerinde beklediği eyalet hapishanesiyle polisin crack sattığı arka sokaklar arasında hayatın çok kısa olduğu bir şehirden İstanbul'daki bir caz festivaline kestirmeden adresi göstermesi bile bir kertenkele bilgeliği.)

"Füzyon" bu müziğin adı olabilir. Ama erime, karışma, organik bir bütün oluşturma gibi "kimyasal" bir tarzdan değil, birbirine indirgenemez atom çekirdeklerinin gerilimli etkileşimi sonucu ortaya çıkan bir patlamadan ya da daha iyisi ilişkiye giren parçaların hakkını veren bir tür "siklonik" kolajdan, karıştırılan iskambil destesi hisyatsızlığının, bu "şans müziği"nin egemen olduğu bir ses "cut-up"ından söz ediliyorsa. Zaten konser vermekten çok "performans" gerçekleştiren grubun müziğinde, "şans" ve "belirlenemezlik" kavramlarını sürekli bir deneyimin "ilke"leri olarak gören, "müzik yazmak istiyorsanız, Duchamp'ı etüd edin" diyen John Cage kadar, "uygarlığımızı dev bir karnaval, bir 'orgy' olarak" gösteren "yeryüzünün arka sokakları"nın düş satıcısı, "aşırı dozdan ya da 'soğuk hindi'den ölen Melankoli Bebeği"nin, "yapışkan yeşil semenderlere dönüşen güzel oğlanlar"ın, "eski bir vodvil finalini oynayan akrobatlar, soytarılar, büyücüler ve ortadan dikiş ipliğiyle dikilmiş kadınlar"ın sahne aldığı durmadan "devam eden gösteri"nin, o uçsuz bucaksız "sirk kapısında çılgın çılgına bağırarak bizleri gösteriye davet eden çığırtkan"ı ve biletçisi Burroughs'un, "çiçek dürbünü kinetizmi" kes-yapıştır tekniğinin ⁽²⁾ de payı var. Dixie ve New Orleans'ı bir yana bırakalım, yalnız caz-dışı referansları saysak liste uzar gider: Erik Satie'nin temiz ve ironik minimalizmi, Bela Bartok'un Doğu Avrupa folkloru, Kurt Weill'in arka sokakların, dokların ruhunu bıçak gibi çeken politik kabaresi, aynı kabarenin müşterisi Nino Rotta'nın sirk detonasyonlu latin "Dolce Vita"sı, Louis Gardel'in Buenos Aires sokaklarında kol gezen bıçak, gül ve hüznün tangoları, Brezilya'nın sürekli karnavalı, New York ("velvet") underground rocku... Zaten bu müzikte dile gelen New York siber megalopolis cangılının gündelik, fragmanter hikayeleri. Çete savaşlarının şiddetini, yangın merdivenlerinin gölgesinde sevişenleri, boğulurken yüzmeye uçamayı karıştırma becerisini gösterebilen "barfly"ları, tüketim toplumunun ilahî kahramanı junky'nin acısını, süper markette ağlayan çocuğun korkusunu anlatan kertenkele bakışı şehir turu. "Cennetten de tuhaf"...

Lurie, ne tür müzik yaptığını soranlara "sahte caz" demişti. Küçük hayatlarını titretirecek ufak heyecanlar arayan yuppie'lerin (retro) caz algısına duyduğu tepkiyi ifade etmişti. Varlığı görünüş, hakikati de yalan olan bir toplumda, medyanın belleğin, malın hayatın, Mafya'nın

Devlet'in, kopyanın modelin yerini aldığı bu "gösteri toplumu"nda, cazın sahtesinden söz ederken, onun "hâlâ küçük dünyaları sarsan" ⁽³⁾ ruhuna duyduğu saygıyı dile getiriyordu.

Poe'nun, Burroughs'un, Brautigan'ın olduğu kadar, David Lynch'in, Dennis Hopper'ın, Jim Jarmusch'un, Ornette Coleman'ın, Don Cherry'nin, John Cale'in, Tom Waits'in, Laurie Anderson'ın ve tabii John Lurie & Lounge Lizards'ın ve adlarını burada sayamadığımız nice göçebe mahlukatın, Amerikalı oldukları kadar bizden de olmaları boşuna değil.

NOTLAR:

1. William S. Burroughs, Şans Hayaleti, Altıkırkbeş yayın, 1996
2. Halil Turhanlı'nın, Burroughs'un ruhuna saygılı metninden kesilip yapıştırılmıştır: Müzik ve Muhalefet, Altıkırkbeş yayın, 1996, sf. 86-87
3. Cem Yegül'ün Akbank 6. Uluslararası Caz Festivali broşür metninden. Bu sıkı program (Mark Dresser Trio için ayrıca teşekkürler) ve zorlu çabaları için Pozitif'i kutlamak gerek. Bu arada, Lurie ve grubunun "neyi çalmadığı"nı anladığını binbir teknik lafazanlıkla anlatan disiplin düşkünü ("başiboş kertenkeleler"!) Gültekin Karaşin'e ve bu yazıyı "caz eleştirisi" diye sayfalarına koyan Yeni Yüzyıl'a (12.10.96) buradan bir selam gönderelim. Yazarımız, "kulağını da beynini de" fazla yormasaymış da, onbeş dakika sonra konserden çıkmakla yetinseymiş iyi edermiş. Yorulmak istemeyenlere küçük bir öneri: iki doz Cage, bir doz Coleman, bir doz Velvet Underground ya da Prince, on beş dakika ara, bir doz Lurie: artık rahatlayabilir, piyasada bol bol bulunan "fake-retro" caz disklerinden ömür boyu dinleyebilirsiniz.

Fas, Tanca, Beat ve Joujouka

Her yıl 15 Mart'ta yapılan Joujouka ayininin özü, Erkek ve Dişi güçler arasındaki doğal dengenin korunmasıdır. Yani cinselliğin kutsal anlamlar yüklendiği, islam öncesi "animist" kökenlere dayanan, tasavvufu kuşatılmış bir verimlilik ayinidir ve baharın gelişini, bitki örtüsünün uyanışını canlandırır. Sürekli gelgitlerle uzun bir döneme yayılan Burroughs'un Tanca dönemi, verimli bir zihinsel ortaklık kuracağı Brion Gysin sayesinde, Joujouka müziğiyle, Rolling Stones'dan Bill Laswell'lara, hip hop'a, hatta rap'e çağdaş rock müziği arasında bir köprü kurulmasına vesile olmuştur.

"Bütün İslam dünyası, pratikte müziğin denetimi altındadır"

William Burroughs

1950'lerin "Beat Rönesansı", yalnızca edebiyatta değil, plastik sanatlar ya da performans ve gösteri sanatlarında olduğu kadar, müzikte de yeni yollar açtı. Kimi zaman kesişen, kimi zaman da farklı uçlara yönelen göçebe şebekeler.

"Nesnel rastlantı"larla bir araya gelen çok farklı zihinlerin kurduğu bu neşeli ve ölümcül muhalefet, hem coğrafi hem zihinsel olarak farklı yönlerde doğru dağılmaya başladığında, müzikal etkileri de bu ayrışmayı izledi. Beat Kuşağı'nın bir bölümü Amerika'yı terk etti. Daha 1953'de Meksika'dan Fas'a giden, Tanca'ya yerleşen William Burroughs'u, benzeri bir yol izleyerek Paris'e, Beat Hotel'e kapağı atan Allen Ginsberg izledi. Yaşlı kıtanın bu efsanevi noktası, Kuzey Afrika, Katmandu, Meksika sacayağının Beat merkezi haline geldi.

Üçgenin Meksika ayağını paylaşan bir başka grup ise Amerika'da kaldı ve New York, San Fransisko, Meksika hattında mekik dokumaya başladı: Thomas Wolfe'un, "yeni ufuklar" vaadi peşindeki Amerikalı öncülerin epik geleneğini canlı tutan Kerouac'ın yolunda ilerlemeye devam ettiler. Bu yol, San Frisco'da başka bir canlanmaya, Ashebury komününe, Merry Pranksters'e, Grateful Dead'e, LSD, marihuana ve çiçek çocuklarına, The Doors'a, Woodstock'a, Yeni Sol'a ve 68 Kuşağı'nın günümüzdeki doğal ya da sentetik kalıtlarına kadar uzadı.

Bu kolla Beat kuşağı arasındaki en tipik ve mitolojik bağlantı, Kerouac'ın "Yolda"sının efsanevi Dean Moriarty'si Neal Cassady'dir. "Guguk kuşu" Ken Kesey ve ilk "death head" Jerry Garcia, içerden yeni çıkan Cassady'le tanıştıklarında kahramanlarına kavuştular. "Hız sınırı" adını taktıkları Cassady, Merry Parnksters'in psychedelic otobüsü "İleri"nin doğal şöförü oldu.

Jerry Garcia, "bir kozmos aygıtı" dediği Cassady'nin şöförlüğü hakkında şunları söyler: "Cassady'nin kullandığı bir arabayla gittiğinde, korkabileceğin kadar korkarsın, yani hayatın için korkarsın." (aktaran: Steven Watson, The Birth of the Beat Generation, sf. 289)

Cassady'nin ölümü de bu yolda doludizgin koşan nicelerinin ölümünün bir prototipi gibidir. Pranksters dağıldıktan, Kesey marihuana bulundurmaktan kodese, Garcia Grateful Dead'in kurulmasıyla sonuçlanacak Frisco hayatına daldıktan sonra, ezeli yolcu Cassady Meksika'ya gider. Bir tek sırt çantası vardır, yanından ayırmadığı ünlü "magic bag". 3 Şubat 1968'de Celeya kasabasına varır. Çantasını on beş mil ötedeki San Miguel de Allende tren istasyonunda unutmuştur. Bir Meksika düğününde yüklüce "pulque" içtikten sonra, bu yolu yürümeye karar verir. Güneşin altında, attığı her adımı sayarak ilerler. Efsaneye göre, "64,928 der ve yığılır. Külleri küçük bir kutuyla evine gönderilir.(a.g.e., sf. 292-293)

William S. Burroughs'un, "şehrin yaşlı adamı"nın öncülüğünü yaptığı ve hala dimdik ayakta tuttuğu diğer karanlık, okkült eğilim ise nice yeraltı kanalı açmıştır.

Bu eğilimin müzikal açılımı da çok çeşitlidir: "Stones" Brian Jones'dan Dawid Bowie'ye, "Velvet" Lou Reed ve John Cale'den Marianne Faithfull ve Tom Waits'e, Patti Smith'den Laurie Anderson ve Bill Laswell'a, Kurt Cobain'den Scanner, Material ya da Chuck Prophet'e, karmaşık ve öngörülemeyen bir açılım.

İsimlerini Burroughs kültünden alan toplulukları saymak bile bu etkinin boyutları hakkında bir fikir vermek için yeterlidir: Soft Machine, Throbbing Gristle, Steely Dan, Thin White Rope, Nova Mob... Kendisi pek de "rocker" olmayan Burroughs'un (Viyana valslerini tercih ettiği söylenir), gerek edebi ve düşünsel üretimiyle, gerek ayrıksı hayatıyla, gerekse bizzat katılımıyla (mesajını dillendirmek için birçok müzikal projede bilfiil yer almıştır) rock müziğin halet-i ruhiyesine hatırı sayılır bir etkide bulunduğu açıktır.

Onca müzisyeni etkileyen bu çağdaş mitolojik figürün hayatında valslerin dışında başka bir müziğin de önemli bir yeri vardır. Fas'da yaşadıkları onun için fazlasıyla belirleyici olmuştur. Savaş sonrası Fas, özellikle de Tanca, homoseksüelliğin, uyuşturucunun, entelektüel ve aşkı ilişkilerin özgürce yaşanabildiği bir "hazlar bahçesi" ("gardens of delight" / G.O.D.) olmanın yanı sıra, kökleri İslam öncesine uzanan popüler şenliklerin, heterodoks tasavvuf ayinlerinin, Gnoua tarikatının, marabout'ların ve Joujouka trans müziğinin de vatanıdır. Sürekli gelgitlerle uzun bir döneme yayılan Burroughs'un Tanca dönemi, verimli bir zihinsel ortaklık kuracağı Brion Gysin sayesinde, Joujouka müziğiyle, Rolling Stones'dan Bill Laswell'lara, hip hop'a, hatta rap'e çağdaş rock müziği arasında kurulacak bir örgünün de parçasıdır.

Bütün hayatını altüst eden trajediden, Meksiko'da karısı Joan'ı kazayla alnından vurarak öldürmesinden (Guillaume Tell'cilik oynadıkları söylentisi yaygın) hemen sonra, Burroughs önce New York'a kaçar, sonra da, o zamana dek yalnızca Paul Bowles'in hikayelerinden

tanıdığı ve çekimine kapıldığı Tanca'ya gelir.

Yıl 1953. 1946 ile 1956 arasında Tanca sekiz ülkenin yönettiği bir "uluslararası bölge"dir. Burroughs'un ünlü "interzone"udur burası. Casusların, oğlancılardan, uyuşturucu düşkünlerinin, heyecan arayan sanatçıların, yazarların, kaçakların, sürgünlerin şehri.

"Her köşede satılan naylon gömlekler, İsviçre saatleri, Scotch ve seks ve uyuşturucu bolluğuyla, bir dünyanın-sonu duygusu var Tanca'da. Tam bir 'bırakın yapsınlar' ruh hali içinde uğursuz bir şeyler" diye yazar, Meksika'daki Ginsberg'e (a.g.e., sf. 170).

Güzel oğlanlar ve köşedeki eczanede satılan morfin, dolophine, eukodol, tümüyle yasal esrar macunu, kif vs. Burroughs'u yutar. Kısa süre sonra emektar portatif daktilosunu bile uyuşturucu için satar. Artık o Tanca'nın "görünmez adam"ıdır.

Sahara'nın kıyısında kendi "iç çöl"üne göz kamaştırıcı bir yolculuk başlar: sodomi orjilerinde batılı soydaşlarıyla birlikte, ama morfin orjilerine solo takılır: "her gün girdiğim damarı açık bırakıyorum, kırmızı, aç bir ağız gibi, şiş ve açık saçık..." (Ginsberg'e mektup, a.g.e., sf 239).

Giderek bir hayalete dönüşür, Bowles gibi ender birkaç dostu için bile. Alarm zillerinin hayli yüksek çaldığı bir gün, başarılı uygulamalarını duyduğu Londra'lı bir doktorun "apomorfin" tedavisine girmek için yola çıkar. Acılı bir "detox" sürecinden sonra, morfini bırakmış olarak Tanca'ya döner. Artık bol bol yazmakta ve yalnızca kendi özel imalatı bir esrar macununu kullanmaktadır, bir de alkol.

Ünlü "Çıplak Şölen" romanı belirmeye başlar. Her yana dağıttığı elyazmaları ziyaretine gelen Kerouac ve Ginsberg'in yardımlarıyla temize çekilir. Sonra kolunun altında kağıt tomarı, Paris Beat Hotel'e doğru yola koyulur.

Burroughs'la hemen hemen aynı dönemde, bir kaç yıl sonra Beat Hotel'de başlayacak uzun bir düşünsel işbirliğine gireceği, onu "cut-up" yazı tekniğiyle olduğu kadar tasavvuf mistisizmi ve marabout tılsımlarıyla da tanıştıracak olan ressam, şair Brion Gysin da Tanca'dadır. O da Burroughs gibi, yazar olduğu kadar besteci de olan dostu Bowles'ı izlemiştir. Açtığı "Tanca'da 1001 Gece" adlı restaurant şehrin en önemli entellektüel, artistik ve diplomatik buluşma odaklarından biri haline gelmiştir.

Buranın açılmasına vesile olan şey, Gysin'in popüler bir şenlikte duyar duymaz gönül verdiği müziktir. Arayıp tarayıp müziğin kaynağına ulaşır: Tanca civarında bir dağ köyü, Joujouka. Diğer Arap ülkelerinin tersine ortodoks islam fıkıhının hiç bir zaman yeterince

güçlü olmadığı, bu yüzden de tasavvufun serpilmek için verimli bir zemin bulduğu, onlarca tarikatın, sayısız azizin ve 'büyücü doktor' marabout'ların yurdu Fas'ın tümüyle kendine özgü bir yöresi Sufi aziz Şeyh Sidi Achmed'in türbesi etrafında kurulmuş heterodoks bir kültün ve bu kültün özel ayin müziğinin merkezi. Kendisi de bu yöreden gelen ressam Hamri götürür Joujouka'ya Bowles ve Gysin'ı.

Her yıl 15 Mart'ta yapılan Joujouka ayininin özü, Erkek ve Dişi güçler arasındaki doğal dengenin korunmasıdır. Yani cinselliğin kutsal anlamlar yüklendiği, Fas'ın çeşitli yörelerine yayılmış "jebâla" ayini, "Ennaïr" ya da "Herama" karnavalı gibi, islam öncesi "animist" kökenlere dayanan, tasavvufla kuşatılmış bir verimlilik ayinidir ve baharın gelişini, bitki örtüsünün uyanışını canlandırır (Edmond Douité, Magie et Religion dans l'Afrique du Nord, Alger, 1908, sf. 505-559).

Gysin bu ayinin kökünü Antik Roma'da Pan'a adanan Lupercalia törenlerinde görür. Kurban edilen bir keçinin postuna bürünen bir gencin ormana, "Küçük Keçi Tanrı" Pan'la buluşmaya gönderildiği bu törenler gibi, Joujouka'da da Posta bürünerek Erkek gücü, Bou Jeloud'u temsil eden bir genç, elli vahşi flütün (raita) ve küçük davulların (ta'arîja ya da agoual) yaptığı müziğin eşliğinde, Dişi gücü temsil eden ve (kadınların dans etmesi yasak olduğundan) genç bir oğlanın canlandırdığı çılgın Aisha Homolka'yla dans eder. Günlerce süren ve bolca kif tüketilen bu bahar ayininde, el çırparak, şarkı söyleyerek müzisyen ve dansçılara eşlik eden bütün köy halkı vecde girer.

"Pan Halkı" adını verdiği bu insanların trans müziğini sürekli dinleyebilmek için, bu yoksul insanların da önerisiyle 1001 Gece'yi açar Gysin. Joujouka'nın usta müzisyenleri burada sürekli konserler vermeye başlarlar.

Bu dönem Gysin için pek hayırlı sonuçlanmaz. Joujouka'lılardan ve marabout'lardan öğrendiği büyüleri, tılsımları bir kitapta toplamayı kuran Gysin'in notları müzisyenler tarafından bulununca kıyamet kopar. Yemeğine iki kez zehir koyarlar. Nihayet bir gün restaurant'da gizlenmiş bir tılsım, bir büyü kare (djedouel) bulur. "Dumanın ateşi terkettiği gibi, Massa Brahim (Brion Gysin) de bu evi terketsin ve bir daha dönmesin" yazılıdır bu büyü formülde. Fas'ı bu büyüye ciddiye alacak kadar iyi tanıyan Gysin, uğursuz önsezilerinde haklı çıkar: Fas'ın bağımsızlığı ilan edilir ve bir gecede tüm müşterilerini kaybeder, restaurant'ı kapatır ve Paris'e gider (tılsımlar ve büyü kare artık hayatından hiç çıkmayacak, bütün resimlerine sızacaktır). Burroughs'la karşılaşır ve Beat Hotel'e yerleşir.

Buradaki cut-up'dan "dreamachine"e uzanan deneylerde, büyü, tasavvuf, mistik deneyimler ve Gysin'in ucuz teyplerle yaptığı Joujouka müziği kayıtları da hayli yer tutar. Gysin, deneyimleriyle, "iş ilişkisi"nin

dışında tutulması gereken bir saygı duymayı öğrendiği Joujouka müzisyenleriyle yeniden dost olmayı başarır. Bir çok kez oraya geri döner. Bu kez yanında Burroughs da vardır. Bowles da onlara zaman zaman eşlik eder. İki de, düşlerinde kimi zaman "Alamut'un yaşlı adamı" Hassan Sabbah'ın hayaletiyle birleşen Keçi Tanrı Pan'ın sufi tezahürünün çekiminden kolay kolay kurtulamazlar.

Gysin, 1967'de Ornette Coleman'ı ve 1970'de Brion Jones'u da götürür Joujouka'ya. Her iki müzisyen de kayıtlar yaparlar. Jones'la önce Marakeş'deki El Fna meydanına, bir zamanlar "derin Afrika"dan gelen köleler olan siyahi Faslıların kurduğu Gnoua tarikatına mensup sokak müzisyenlerinin funky ritmlerle örülü müziğini dinlemeye giderler. Rolling Stones'un kayıt prodüktörü Glyn Johns'un dediğine göre: "Brian'ın fikri Gnoua'yı kaydetmek, Londra'da sonuçları dinledikten sonra, kayıtları Amerika'ya götürüp, buna eşlik edecek bir siyah soul ritm topluluğu bulmaya çalışmaktı. Brion Gysin Brion Jones'u, Gnoua trans müziğini dinlemek için Marakeş'deki ünlü Djemma El Fna meydanına götürdü. Marakeş'in Gnoua kardeşliği, Fas'ın en büyük gizli tarikatlarından biri. Gysin ve Jones, siyah kardeşlerle tozun içinde oturarak, El Fna'da saatler geçirdiler. Paul Bowles, 60'larda Gnoua müziği kayıtları yapmıştı." (10%, File Under Burroughs, CD kitapçığı, Sub Rosa. Bill Laswell'in de Gnoua müzisyenleriyle ilginç çalışmalar yaptığını söyleyelim.).

Sonra ayini görmek için yanıp tutuşan Jones'la Joujouka'ya çıkarlar. Çok etkilenen Jones, "festivalin inanılmaz sürekli gerilimine dayanacak gücü bulup bulamayacağımı bilemiyorum, Batı uygarlığı bizi öyle bir ruhsal zayıflığa sürükledi ki" demekten kendini alamaz (a.g.y.). Jones'un yanında bir de ses mühendisi vardır. Yapılan kayıt, "Brian Jones Presents The Pipes of Pan at Joujouka" adıyla, Rolling Stones Records'dan 1971'de çıkar. Yeniden basım için yirmi yıl beklemek gerekir. Jones'un ölümünden sonra, yayım hakkı Stones'da kalır (bu arada müzisyenlere beş kuruş ödenmediğini de eklemek gerek). 1995'de CD formatında ikinci basım yapılır. Gysin'in dediğine göre, müzisyenlere atılan kazık kadar bu uzun sessizliğin de sorumlusu, Stones'u Fas'ın tasavvuf müziğine açmaya çalışan Jones'un tersine, R&B içinde kalmayı önündeki yirmi yıl için kazançlı gören Jagger'dır (Re/Search, n.4-5, 1982, sf. 50).

Joujouka Batılı sound'lara sızmaya devam ediyor. 1992'de Dublin'de, gerek 80'lerin sonunda bir bağırsak kanserinden ölen Gysin'ı anmak, gerekse 80'li yaşlarını süren Burroughs'u kutlamak için yapılan "Here To Go Show"da, Joujouka'nın usta müzisyenleri de vardı. Joujouka'yı gerek Jones'un kayıtlarından tanıyan, gerekse ona Burroughs ve Gysin'in "underground" deneyimleri dolayısıyla açılan birçok rocker'la jam yaptılar. Referansını yukarda verdiğimiz, "10% File Under Burroughs" adlı etkileyici kayıt çıktı ortaya. Hip ve rap gençliği, Burroughs ve Gysin'dan geçerek Joujouka ve Hassan Sabbah'la buluştu.

Başlarken söz ettiğimiz "hız sınırı" Neil Cassady kadar efsanevi bir figür olmuş birinin, bir zamanların LSD Peygamberi Timothy Leary'nin Joujouka ağzından söyledikleriyle kapatalım: "Duy bizi Allah, diye şarkı söylüyor flütler. İnayet sonsuzdur, diye şarkı söylüyor keman. Sen herşeyin Yaratıcısısın, diye vuruyor davullar. İyilik çölden geniş, okyanusdan derindir. İyiliğini dağıtırken, biz alçakgönüllü Joujouka müzisyenlerini unutma. Biz zavallı Joujouka müzisyenleri, sürülerimiz çoğalır, karınlarımız doyarsa, dualarımızı daha tatlı okuruz." (Timothy Leary, Jail Notes).

"Gösteri Toplumu" ve Guy Debord

İmgelerin yumuşak tiranlığı ve genelleşmiş gönüllü kölelik giderek daha da fazla yayılıyor, üstelik hiç bir coğrafi sınır tanımadan. 'Gösteri toplumu'nun bu yeni formunda, Debord'unki gibi keskin bir bakış ve hakiki bir duruşa, rahatsız edici bir eleştirelliğe her zamankinden çok ihtiyacımız var.

"Gösteri toplumu ve yorumlar", Guy Debord, Fransızcadan çevirenler: Ayşen Ekmekçi – Okşan Taşkent, Ayrıntı yayınları, 199 sayfa. "Tarihin ve hafızanın felce uğramasının, tarihsel zaman temeli üzerinde kurulu olan tarihin terk edilmesinin mevcut toplumsal örgütlenmesi olan gösteri, zamanın yanlış bilinci'dir." (158. tez, sf. 88)

Debord, bu ideoloji-sökücü, 1967'de 'Gösteri Toplumu'nu yayınladığında, önermelerinin katılığı çoğu kişiyi şaşırtmış, 'kahince' gelmişti. Varolan dünyanın, yani modern kapitalizmin ve onun genel yanılısına yaratma sisteminin bütünsel bir eleştirisini amaçlıyordu. Artık yasayı kuran meta değil, onların gösterilerinin birikimiydi. İmge hakikatin, medya belleğin yerine geçmişti. Hegel'in diyalektiği, genç Marx, Feuerbach ve anarşist kuramcılardan hareketle daha 60'lı yılların başından, kurucularından olduğu L'Internationale situationniste grubunun bir araya gelmesinden beri 'Gösteri toplumu'nun çözümlenmesiyle uğraşmaktaydı. Bu toplumun varlığı görünüş, hakikati de yalandı.

Debord, daha o zaman 'gösteri' fikriyle, kopyayla modelin birbirine karıştığı, imge tüketiminin refahla özdeşleştiği, medyatize edilerek dolayimsız haklarından yoksun bırakılan atıl köleler topluluğunun tam bir bellek yitimine uğrayarak hakikat duygumunu yitirdiği sahte-uygarlığın asli öğelerinden birini kavramış bulunuyordu.

Yayımindan onca zaman geçmesine rağmen, Debord'un 1994'deki ölümüne kadar hiçbir yerini değiştirme gereği hissetmediği bu zihin açıcı kitabın yüzü hiç kırışmadı. Öngörülerinin çoğu artık açık seçik hakikatler olarak algılanıyor. İmgelerin yumuşak tiranlığı ve genelleşmiş gönüllü kölelik giderek daha da fazla yayılıyor, üstelik hiç bir coğrafi sınır tanımadan.

Debord karamsardı, sadece ileri görüşlü olduğu anlaşıldı. O, gösteri açlığıyla kudurmuş arena yamyamlığı ve bir topluluk oluşturmak arasındaki asli ilişkiyi kendine dert edinen bir zihin-çözücüydü. İşte gündelik hale gelmiş faşizan şiddet, devlet terörü, mikro-savaşlar, etnik çılgınlıklar, organ ticareti, ekolojik yıkımlar ve içine gömüldüğümüz mutlak bir atalet hali... İletişim teknolojilerinin hızlı gelişimi ve daha da hızla yaygınlaşmasının, bir çoğul yalnızlık ve atalet halini milyarlarca insana yayarak, onları post-endüstriyel, post-nasyonal, post-kentsel bir getto karşı-kültürüne kapatarak bir 'küresel köy'den kozmik bir getto doğurduğu, dahası mutlak edilginleştirme yöntemleriyle her bireyi kendisi için bir getto haline getirdiği, 'Gösteri toplumu'nun bu

Özgür Uçkan "Göçebe Bilgi"

yeni formunda, Debord'unki gibi keskin bir bakış ve hakiki bir duruşa, rahatsız edici bir eleştirellığe her zamankinden çok ihtiyacımız var.

"Bu kitabı, gösteri toplumuna bilinçli bir şekilde zarar vermek amacıyla yazıldığını göz önüne alarak okumak gerekir. Bu kitap asla abartılı bir şey söylemedi."(Önsöz) Debord'un 1988'de yayınladığı 'Gösteri toplumu üzerine yorumlar' ve 1979'da 'Gösteri toplumu'nun İtalyanca dördüncü baskısı için yazdığı önsözün de eklendiği bu kitabı ciddiye almakta sonsuz yarar var.

Her şey birbirine giriyor: Devlet Mafya'yla, hayat malla, şimdiki zaman onu meşrulaştırmak için yeniden yazılan geçmişle, hakikat gösteriyle karışıyor. Hilekarlık her yerde.

Belleğinizi yitirmeyin.

**Göçebe Yazı'nın "yeni" serüvenleri :
S/Z ve Göstergeler İmparatorluğu**

"Bir ilk ve son kitap için, Yazının Sıfır Derecesi ve Aydınlık Oda (Camera Lucida) mutlu adlar. Dehşetli mutluluk, rastlantı ve alınyazısının dehşetli bir biçimde kararsızlaştırdığı. Şimdi hüznün, bugün benimkinin ve onda her zaman duyumsadığıma inandığım hüznün içinden geçerken, Roland Barthes'ı, gülyüzlü ve bezgin, umutsuz, yalnız, derinden inançsız, incelikli, kültürlü, epikürücü, her zaman bırakıp gitmeye hazır ve hiç sabırsızlık belirtisi göstermeyen, öze ilişkin sürekli, temelli bir düş kırıklığına uğramış biri olarak düşünmeyi seviyorum, hüzne rağmen, (kuşkusuz) hiçbir zevkten vazgeçmeden, aslında hepsini kendisine veren biri olarak düşünmeyi seviyorum onu. Sanki, ama emin olabileceğim izlenimini taşıyorum, ve yas tutan ailelerin safça söyledikleri gibi, bu düşünceyi severdi. Çevirin: Barthes'ın içime yazdığı, ama ne benim ne de onun gerçekten asolanla ilgili bir etkimizin bulunmadığı, benim Barthes hakkındaki imgemim bende bu düşünceyi sevdiğini, şimdi burada ondan haz duyduğunu, bana gülümsediğini söylüyorum şimdi kendime." ⁽¹⁾

Jacques Derrida

Roland Barthes'ın "kazayla" ölümünden bir yıl kadar sonra, onun ilk ve son kitaplarını yanına alarak bir adaya çekilen Derrida'nın, ondaki ölümlerin çoğulluğuna bakarken dostlukla çizdiği bu "imge", bütün para-doksal görünümü ile, iki kitap arasında geçen bir yaşamın çoğulluğunu açığa vuruyor, Barthes'ın onca metinde (texte, 'betik'), "metin olarak dünya" da okuduğu ve çok önemseydiği çoğulluğu, özellikle de "göstergekirici" özelliğini onun "kişiliği" ne yansıtıyor. Barthes'ın dilimize yeni çevrilen iki kitabına "kapılar" açmaya yeltenen bu yazıya, onun kişiliğini gerçekten yansıtmadığını bilemeyeceğimiz ve bunu umursamadığımız, ama metinlerin düzenlamalara indirgenmeyip yananamlarının çoğulluğunda yeniden, yeniden okunması/yazılması gerektiğini savunan birine yakıştığını düşündüğümüz bir imgeyi kapı olarak seçmeyi uygun bulduk. Derrida'nın dediği gibi, sanırsız , "bu düşünceyi severdi".

Barthes Kitaplığı'ndan dilimize iki yeni üye katıldı. İkisi de aynı yıl, 1970'de yayınlanmalarına rağmen, birbirlerinden oldukça farklı kitaplar. S/Z, Barthes'ın "göstergebilimsel serüven"inde özgün metin çözümlemesinin sağlam bir örneği olarak önemli bir aşamayı belirtirken, Göstergeler İmparatorluğu, adı üzerinde, bir ülkeyi, Japonya'yı çok farklı bir göstergeler dizgesi olarak okumakla birlikte bu serüvenin "kıyısında" yer alan bir tür, ama Barthes'a özgü bir tür "yolculuk albümü". Ama her ikisi de Barthes'ın çözüme (déchiffrement) dayalı bakışıyla, "Büyük Dünya Metni"nin, ya da "metinler yığılması olarak dünya"nın⁽²⁾ çoğul okumalarının iki durağı. Zaten Barthes'ın en çarpıcı yanlarından biri de, bakışının kuşattığı alanın çoğulluğu. Açık Yapıt'ın yazarı Umberto Eco'yu, klasik Ortaçağ estetiği, avantgarde yazarlar ve kitle iletişim dünyasıyla eşzamanlı olarak ilgilenirken, yani kimilerine göre Tanrı'yla Şeytan'ı yüzleştirirken kapıldığı

şizofreni duyumundan kurtaran etkenlerden biri de, Michelet'yle Brigitte Bardot'nun, Yazının Sıfır Derecesi'yle Mitolojiler'in bir arada bulunabildiği Barthes'in evrenini tanıması, onun izini sürmesi olmuş¹³⁾.

Bir yanda Michelet, Racine, Sade, Fourier, Loyola, Balzac, Goethe gibi aralarında birçok farklılıklar taşıyan yazarların metinleri, öte yanda birer metin olarak moda söylemleri, aşk söylemleri, çağdaş gündelik mitolojiler, Japonya, fotoğraf ... Metinler, diller ve siyaset...

S / Z : Mitlerden kodlara

"Yapısal dilbilimin kurucusu" Ferdinand de Saussure'ün göstergebilimden de ilkesel olarak söz ettiği ve onu toplumbilimin, ya da bir tür toplumsal-ruhbilimin kapsamına soktuğu bilinir. Saussure'e göre dilbilim göstergebilimin alanına girer ve onun en gelişmiş dalıdır. Barthes ise göstergebilimin dilbilimin bir dalı olduğunu savunur, ama onun toplumsal boyutla olan dolaysız bağına vurgularken Saussure'ün önermesini izler. İlk bakışta şaşırtıcı gibi görünen, Mounin, Buysens, Priéto gibi ortodoks Saussure'cülerin Barthes'ı dilbilim çevresinden dışlamak için ellerinden geleni yapmalarındır; ama bu tutumun nedenleri kolaylıkla anlaşılabilir. Saussure'ün izinden gittiklerini öne süren bu göstergebilimciler, sözde bilimsellik görünümünü altına yerleştirdikleri kuramlarının onu zora koşacak olgularla yüzleşmesini engellemek için alanlarını bile isteye sınırlandırıyorlar ve armalar, telefon kodları gibi toplumsal boyuttan kopartılmış kurgusal dizgeler üzerinde çalışmayı yeğlerler. Barthes bu dizgelerde bile toplumsallık yatırımlarının biraz zor "temizlenebileceğini" söyler ince alayla ve trafik işaretlerinin toplumsal anlamlarından söz eder. Mounin, Barthes'ı göstergebilimle değil, "toplumsal ruhçözümlemesi"yle uğraşmakla suçlarken, aslında farkında olmadan usta bildiği Saussure'den kendisinin ne kadar uzak düştüğünü açığa vurmaktadır.

Barthes'ın, bilimsel hiyerarşi sorunu dışında, Saussure-sonrası dilbilimden ayrıldığı ve kendi göstergebilimsel yaklaşımının siyasal boyutunu kuran nokta ise, iletişimin dilin tek işlevi, dilin de yansız bir aygıt olarak görülmesine ve dilde yalnızca iletişimi olanaklı kılan düz anlamın gözetilmesine karşı çıkmasıdır. Hjelmslev'den ödünç aldığı yananlam anlayışını zenginleştirerek, Barthes dilin bir yananlamlar çoğulluğuyla kurulduğunu belirtir. Siyaset de burada belirir, ama konusal değil yapısal bir siyasettir bu: Yananlam, egemen sınıfın ideolojisinin ortaya çıktığı yerdir. Mitolojiler bu durumun örnekleriyle doludur. Bir reklâm afişinde, ya da bir basın makalesinde düz anlamı katlayan yananlam vardır ve yananlam ideolojinin yayılmasının en ayrıcalıklı aracıdır. Bu bakımdan, göstergebilimin "bilimsellik" savı aslında ideolojik bir eylemdir. Barthes'ın da içinde bulunduğu "Tel Quel" çevresinden Julia Kristeva bunu açıkça gösterir: "Göstergebilim'den söz ettiğimizde, (...) örnekçeler geliştirmeyi de düşünüyoruz: yani, yapısı bir başka dizgeye (incelenen dizgeye) benzer

ya da eşbiçimli biçimsel dizgeler"¹⁴⁾. Kendini ele aldığı dizgenin içine kapatan "bilimsel" göstergebilim, yananlamlarıyla egemen ideolojiyi taşıyan biçimsel (formel) dizgeler kurarak bu ideolojiyi yeniden üretir. Bu yapısıyla, ideolojinin sözde apaçıklığını doğal bir hakikat olarak konumlamasına, tarihsel kimliğini gizlemesine yardımcı olur. Barthes, özellikle Mitolojiler'de ideolojinin bu maskesini düşürmeye çalışmıştır. Yani, S/Z'in göstergekiricisi olmadan önce işe mitkırıcılıkla başlamıştır.

Ama pek de kolay bir iş değildir bu. Eleştirel olması amaçlanan söylemin kurulduğu dil tarafından uysallaştırılması, mit üreticisi ve tüketicisi toplumsal makine tarafından sürekli "geri kazanılması" düş kırıcı olabilir ("öze ilişkin sürekli, temelli bir düş kırıklığı"). "Açığa vurmak, gizemi bozmak ya da mitselliği kırmanın kendisi söylem, tümce derlemesi, inandırmaya dayalı bildirime dönüştü.", der Barthes 1971 tarihli bir makalesinde¹⁵⁾; bu makale, küçük-burjuva mitolojilerinin göstergebilimsel sökülümünden, Mitolojiler'den, metin çözümüne, metni sözelbirimlere (lexie) ayırarak, yananlamların oluşturduğu kodları çözerek gösterge dizgelerini açığa çıkartma girişimine, S/Z'ye, hatta Göstergeler İmparatorluğu'nda açığa çıkan Batı eleştirisine geçişin ardındaki nedenler konusunda oldukça aydınlatıcıdır. "Gösteren bilimi yalnızca yer değiştirebilir ve daha ötede (geçici olarak) durabilir: göstergenin (çözümsel) ayrışımında değil artık, tam da onun kararsızlığında: Maskesi düşürülmesi gereken mitler değildir artık (doksa (sanı) bunu üstlenir), göstergenin kendisini sarsmak gerekir: bir bildirim, bir çizginin, bir anlatının (gizil) anlamını açığa vurmak değil, anlamın temsiliyetinin kendisini çatlatmak; simgeleri değiştirmek ya da arındırmak değil, simgeselliğin kendisini tartışmak."¹⁶⁾ Doksa, sanı, ortak kanının dili, "doğal" dilin yerini almıştır, onun masumluğunu örtünür. "Doksa'nın karşısına, para-doksal bile olsa bir başka doksa çıkartmak tuzağa düşmektir. Gerçek paradoksal, kendi gösterilenlerinin pıhtılaşmasını engelleyen, kırılmış, ufanmış, parçalanmış bildirimdir. Söylemin bu parçalanması, dogmacılığın, kuralcılığın öteki yüzüdür; onlardan temelden ayrışıktır. Yalnızca bu ayrışıklıktan hareketle, kabullenilmiş düşüncelere, kültürel engellere karşı savaşım sürdürülebilir; o halde söylemi uyuşturucu çizgiselliğine yaranmaya bırakmayalım, gizli temsiliyet örnekçesini geçersiz kılmak için kiralım onu, bir 'kıрма' ethiği üzerine kurulu yazısal ve/ya da eleştirel uygulamanın görev kuramı (déontologie) budur: 'kırıcı' olarak yazar."¹⁷⁾

Öteki'nin metnine gizlice girip onu parçalara ayırıp (lexie / sözelbirim'ler), onu yorumlayarak, değerlendirerek, göstergelerini "kırarak", ağlarında, labirentlerinde yayılan kodları (düzgüleri) çözüme uğratarak, onunla "oyunarak" yeniden-yazmak. S/Z'de Öteki Balzac'tır, yeniden-yazılan "klasik metin" ise, bir dönemin kuramsal, etik, siyasal, estetik bilgisini oluşturan kültürel içeriklerin, bildirimlerin yığılmasını, yani bir ideolojiyi açığa vuran Sarrasine. Ama

bu seçim keyfi değildir, metnin sunduğu geniş olanaklar da göz önünde tutulmuştur. Georges Bataille'in bir yorumu Barthes'in dikkatini bu metne çekmiştir. Bataille'a göre, Sarrasine ayrıcalıklı bir anlatıdır: "yaşam olanaklarını" ve aynı zamanda, "yazarının o anı yaşamadan bu aşırı olanakları göremeyeceği bir öfke anını açığa vuran" bir anlatı⁽⁸⁾. Metnin, içerdiği "yaşam olanakları"yla bağıntılı olarak, Barthes'in "mikro-ruhçözümsele" yaklaşımına uygun, yeniden-yazım aşamasında metinlerarası katmanlarda yazıyı erotikleştirme olanakları sunan zengin bir yapısı vardır (Kristeva'ya göre, bütün Barthes metinleri bir "dizgeleştirici katman" içerir⁽⁹⁾). S yontucu Sarrasine'dir, Z ise iğdiş edilmiş (castrato) Zambinella. Kitabın adı birçok olası anlamı içermesi bakımından, aynı zamanda girişilen çözümleme uğraşının tasarılarında birini de yansıtır: klasik bir metnin bir çok yan anlamını açığa çıkartmayı amaçlayan çoğulcu bir eleştirinin sunduğu olanakları ortaya koyar.

Bu olanaklar, metnin içinde "yaşam bulurlar". Ayraç işaretine gelince, dilbilime ait bir işaret olarak bir paradigmanın iki ucu arasındaki ardışıklığı gösterir; ayrıca, dilbilim dilinde bunu "S Z'ye karşı" diye de okumak olasıdır (ki bu, S ile Z arasında bir geçirgenlik ilişkisini de öngörür, paradoksu olanaklı kılar) ve bu durum kitapta örneklenen birçok eleştirel okuma olanağı yaratır.

S/Z, yayınlandığı dönemde birçok eleştiri almış olsa da, kimsenin ("bilimsel" göstergibilimcileri belki bunun dışında tutabiliriz, onların duyduğu olsa olsa öfkeydi) karşı çıkmadığı birşey varsa, bu da metnin verdiği haz oldu. Bu, basit bir "okuma hazzı" değil, Barthes'in yazısına içkin bir arzu boyutudur. Barthes'in metninin, "kırmayı" amaçladığı gösterge düzeninden, ele aldığı klasik metnin temsiliyet ideolojisinden, sözmerkezçiliğin gizil etkisinden tümüyle kurtulamadığı, yeterince yıkıcı bir söylem geliştiremediği biçiminde eleştiriler getirilebilir, getirildi. Hatta bunların bazılarını, tıpkı Mitolojiler'i için yaptığı gibi Barthes'in kendisi geliştirdi (belki "düş kırıklığıyla", ama gülümseyerek). Okurken duyulan karşı konulamaz hazzın yanı sıra, kitapta geliştirilen çoğulluk anlayışının belli boyutları, çoğul arzunun yerleştiği "dizgeleştirici katman"lar, son derece özgün "açıklamalı olarak içindekiler" in haritasını çıkardığı metinlerarasılık, "yazılabilir metin", parçalanmış, sürekli kurulup bozulan devingen, göçebe, yayılan ve yayılırken başkalarını da "dölleyen" uçsuz metin düşüncesi verimliliğini koruyor, düşünülme bekliyor⁽¹⁰⁾. Ve "yazılabilir"...

Bunlarla beraber ve bunların ötesinde, metinle yaşanan deneyimin, eğer okuyucu anlam ya da dizge birliği peşinde değilse, hiç de düşkırıcı olmadığını ekleyelim: S/Z, onu iğdiş etmeye kalkmazsak, düşlere göstergelere davrandığı gibi davranmaz. "Betik, olduğu sürece, gözlerimizin önünde dantelci kızın parmaklarının altında doğacak bir Valenciennes danteline benzer: başlatılmış her kesit, yanındaki çalışırken geçici olarak devinimsiz bekleyen bir iğ gibi asılır; sonra

onun sırası geldiğinde, el ipliği yeniden alır, kasmağın üstüne getirir; ve desen ortaya çıkmaya başladıkça, her iplik, onu tutan ve yavaş yavaş yerini değiştirdiğimiz bir iğneyle ilerlemesini belirtir: kesitin öğeleri de böyledir: ilerleyen bir anlam yatırımı amacıyla doldurulmuş, sonra da aşılmış konumlardır bunlar. Bu süreç tüm betik için geçerlidir. Çalışmanın içine alınır alınmaz, düzgülerin bütünü okumanın ilerleyişi içinde bir örgü oluşturur (betik, dokuma ve örgü, aynı şeydir*); her iplik, her düzgü bir sestir; örülmüş -ya da örücü- bu sesler yazıyı oluştururlar: yalnız olduğunda ses çalışmaz, hiçbir şeyi dönüştürmez: dile getirir; ama el devinimsiz iplikleri bir araya getirmek ve birbirine dolamak için araya girer girmez, çalışma vardır, dönüşüm vardır. (...) Betik sonuçta bir tapınma nesnesidir; ve fazlasıyla kaypak bir okumayla onu anlam birliğine indirgemek örgüyü kesmektir, iğdiş edici edimi gerçekleştirir."⁽¹¹⁾

Göstergeler İmparatorluğu : anlam yitimine doğru bir yolculuk

Daha önce de söylediğimiz gibi, bu bir "yolculuk albümü". Okuma olarak yolculuk, eğretilmelerle kurulu bir metin/yol'da. İlk bakışta, kavrayışı ne kadar keskin olursa olsun, bir kaç haftalığına konferans vermek üzere gittiği bir uzak ve tümüyle yabancı ülkeden getirdiği imgeleri "değerlendiren" bir batılının hoş, "egzotik" bir "yolculuk albümü". Ama metnin sunduğu yolculuk olanakları bu ilk izlenimi kısa zamanda siliyor. Silinme, boşluğa ulaşma, "anlam yitimi", satori, metnin eğretilmeler dizisi yaratan "kaynağı" zaten. Barthes'in metinleri arasında "kıyıda" olması da önemini azaltmıyor. Bir başka kıyıya doğru yolculuğa çıkan bir metin. Yola çıkılan evrenin en az iki yüzyıldır egemen sözmerkezçiliğinin, etnikmerkezçiliğinin, özseverliğinin ağır bagajını arkada bırakmayı gerektiren, onları anlam yitimine uğratarak arındıkça ilerlenen bir yolculuk. Bir tür boşlukla yüzleşme deneyimi. Ve dönüşte, yazarken/yeniden-okurken, çıkılan yolun anısının, yolcunun içinde oluşan boşluğa saldıran özsever Söz'le yeniden-yüzleşme deneyimi. Yersiz-yurtsuzlaştırıcı bir merkez-kaç deneyimi. Barthes metinlerine özgü o hazzı, bu metinde yolculuğun verdiği bütün bir serüven duyumu eşlik ediyor ("yoldaşlık" mı demeli?).

Barthes'in metnini, onca sinologun, "japonolog"un o tarihe dek (yaklaşık yirmi yıldır) sürdürdüğü çalışmaların bir türlü arınmadığı batı sözmerkezci ideolojisinin yatırımından ("Zen'in yeni-hristiyan özümsemesi", Heianedebiyatının 'ruhbilimci' nitelikleri" vb.) kurtaran, neredeyse bir Marcel Granet'nin "materyalist" Doğu okumalarının derinliğine yaklaştıran, yine onun metinlerarası çoğulluğun peşinde olmasıdır. Bu, metnini, fantazm üretici örnekçelerin kurgulanmasının değil, "materyalist" bir bakışla farklılıkların kavranmasının ortaya çıktığı bir yapısalılık düzeyine çıkartır. Japon toplumsal praksislerinin Barthes tarzında okunması, bu yüzden, (eski ve "yeni" oryantalizmlerin çekiminden tümüyle arınmış olarak) Batı'da egemen olan temsiliyet dizgelerinin, belli bir "Akıl" anlayışının kendini "doğal"lık maskesiyle gizlediği sözmerkezci ideolojinin yörüngesindeki gösterge düzeninin

kusursuz bir biçimde tutarlı eleştirisinin olanaklarını kurar.

"Bir Doğu özüne aşkla baktığım yok. Doğu beni ilgilendirmiyor, yalnızca bir çizgi birikimi sunuyor bana, bu birikimin eyleme geçirilmesi, bulgulanmış oyunu, bizimkinden tümüyle kopuk, işitilmedik bir simgesel dizge düşüncesini 'okşamamı' sağlıyor. Doğu'nun ele alınışında amaçlanabilecek olan şey, (gözümüze çok çekici de görünseler) başka simgeler değil, bir başka doğa-ötesi, bir başka bilgelik değil; simgesel dizgelerin özelliğinde bir fark, bir değişim, bir devrim olanağı. Bir gün kendi karanlığımızın tarihini yazmak, kendi özseverliğimizin (narcissisme) yoğunluğunu ortaya çıkarmak, yüzyıllar içinde bazı bazı işitebildiğimiz birkaç farklılık çağrısını, ister istemez bunları izlemiş olan ve Doğu'ya ilişkin bilgisizliğimizi bildik diller (Voltaire'in, Revue Asiatique'in, Loti'nin ya da Air France'in Doğu'su) yardımıyla yumuşatmaya yönelik düşüncüsel düzeltmeleri elden geçirmek gerekir."⁽¹²⁾ Metin kendisini bildik dillerden arındırmaya çalışırken yüzleştiği Göstergeler İmparatorluğu'nu iki eğretilene dizisinden hareketle anlamaya çalışır: Yazı ve Boşluk eğretilmeleriyle... Zaten göstergelerin boş oldukları oranda güçlü olduğu bir İmparatorluk'tur söz konusu olan.

Batı gösterge yönetiminin (sémiocratie) tiranca çalışan aklının alamayacağı bir para-doksa. "Yazar hiçbir zaman, hiçbir anlamda, Japonya'nın fotoğrafını çekmedi. Daha çok bunun tersi olmalı: Japonya onu sayısız ışıltılarla benekledi; daha da iyisi: Japonya onu yazı durumuna getirdi. Bu durum da kişinin kimi sarsılmalarının, eski okumaların tersine dönüşünün, nesne hiçbir zaman anlamlı, çekici olmaktan çıkmadan, anlamın bir sarsılışının, yeri doldurulamayacak bir boşluk noktasına parçalanıp tükenişinin gerçekleştiği durumun ta kendisi. Gerçekte, yazı da, kendi yordamınca, bir satori'dir: satori (Zen'de olay) bilgiyi, özneyi sarsan az ya da çok güçlü (hiç de görkemli olmayan) bir yer sarsıntısıdır; bir söz boşluğu gerçekleştirir. Yazıyı oluşturan da bir söz boşluğudur; Zen'in her türlü anlamdan bağışık bir durumda, bahçeleri, devinileri, evleri, demetleri, yüzleri, şiddeti yazmakta kullandığı çizgiler buradan kalkar."⁽¹³⁾ Her şey yazı olur, öğrencilerin şiddeti bir "kitle yazısı", Zen bahçesi, çiçek, ayak izleri gibi bildik sözden arınmış bir "dilsiz yazı", kent süregelen boş-merkezli bir metin, bir "düşüncüyazısı", tümü "söz boşluğu"nun havalandırdığı bir dilde yazılan.

Sonra hayku'nun, göstergeleri boş ve güçlü bu İmparatorluk'un "boşluk ekonomisi"nin, Zen'in gerçeğinin iyi bir örneğini oluşturduğu, "dil durduğu" an gelir. "Böylece tüm Zen (haykai yalnızca yazınsal dalıdır onun) dili durdurmaya, içimizde sürekli biçimde, uykumuzda bile (alıştırmacıların uyuması belki de bu nedenle engellenir) yayın yapan şu bir tür iç telsizi kırmaya, tinin önlenemez gevezeliğini boşaltmaya, uyuşturmaya, kurutmaya yönelik uçsuz bucaksız bir kılıgı olarak belirir; belki Zen'de satori diye adlandırılan ve Batılılarca ancak

hafiften hristiyan sözcüklerle (esin, açıklama, sezgi) çevrilebilen şey de dilin ürküntü veren bir askıda-kalmasından, içimizde İzgelerin egemenliğine son veren beyazlıktan, kişiliğimizi oluşturan şu iç ezberin kesilmesinden başka bir şey değildir; bu dil-sizlik durumu bir kurtuluşsa, Buddhacı deneyde ikincil düşüncelerin (düşüncenin düşüncesi) hızla çoğalması ya da, isterseniz, durmamacasına fazladan gösterilenlerin eklenmesi -dil elinde tuttuğu ve örnekçesini oluşturduğu daire- bir tıkanma olarak belirdiği içindir: dilin kusurlu sonsuzluğunu kıransa, tersine, ikinci düşüncenin yokoluşudur. Öyle görünüyor ki, tüm bu deneylerde, dili söylenmez gizemsel sessizliği altında ezmek değil, onu ölçmek, döndükçe şu saplantılı simgeyle yer değiştirme oyununu getiren bu sözsöz topacı durdurmak söz konusudur. Kısacası saldırılan şey, anlambilimsel işlem olarak simgedir."⁽¹⁴⁾

O sözsöz topaç, bu metnin yazıldığı tarihte olduğundan çok daha hızla dönüyor. "Teknolojik hız" kavramı, başta görsel-ışitsel teknoloji olmak üzere, savaştan cinselliğe yaşamın her alanını giderek daha hızla yönetiyor. Gürültüden sağırlaşmış, görsel bombardımandan körleşmiş, en dehşetli şiddetin, kendini "doğa" mıza yatırarak yasalaştıran gündelik şiddetin iğdiş edilmiş atıl seyircilerine dönüştüğümüz bir zamanda, satorinin boşluk deneyiminin şoku sanal gettolarımızın kalın duvarlarını delemek bir araç olabilir.

Ne olursa olsun bir an durmaya gereksinimimiz var. "Gösteri toplumu" nun kesintisiz olarak yeniden-ürettiği yanılısama girdabını, Bashô'nun haykusu an'ın zamansız sürekliliğine açılan bir şimşek çakımı süresinde durdurabilir:

"Gel de hayran kalma
'Yaşam Geçici' diye düşünmeyene
Bir şimşek görünce!"

NOTLAR

1. Jacques Derrida, "Les morts de Roland Barthes" , Psyché, Galilée, 1987, sf. 275
2. Françoise Gaillard, "Roland Barthes 'Sémioclaste'?", L'Arc – Barthes, 1974, sf. 17
3. Umberto Eco'yla söyleşi : Jean-Jacques Brochier ve Mario Fusco, "De L'OEuvre ouverte au Pendule de Foucault", Magazine Littéraire, Şubat 1989
4. Julia Kristeva, Tel Quel, Théorie d'ensemble içinde, Seuil, 1968, sf. 81
5. Roland Barthes, "Changer l'objet lui-même", Esprit, Nisan 1971
6. R. Barthes, a.g.y.
7. F. Gaillard, a.g.y.
8. Georges Bataille, Le Bleu du ciel, J.-J. Pauvert, 1957, sf.7
9. J. Kristeva, "Comment parler à la littérature", Tel Quel, N: 47
10. "Yazılabilir betik hiç bitmeyen bir şimdiki zamandır, sonuç bildiren hiçbir söz üzerinde yer alamaz (çünkü bu, kaçınılmaz olarak geçmişe dönüştürdü onu); yazılabilir betik, tekil bir dizgenin dünyanın sonsuz oyununun (oyun olarak dünyanın) içinden geçerek onu kesip, durdurup, eğip büküp girişlerin çokluğuna, ağların açıklığına, dillerin sonsuzluğuna gelmeden önce, yazmakta olan biziz. Yazılabilirlik romanlaşmamış romansılık, şiirleşmemiş şiirsellik, yazıya dökülmemiş deneme, biçemi olmayan yazı, ürünleşmemiş üretim, yapılaşmamış yapılanmadır. (...) Bu ölküsel betikte, ağlar çok sayıdadır ve, hiçbiri diğerinin üstünde olmaksızın, kendi aralarında işlerler; bu betik gösterilenlerden oluşmuş bir yapı değil de gösterenlerden oluşmuş bir galaksidir; başlangıcı yoktur, tersine çevrilebilir; hiçbirinin kesinlikle en önemlisi olduğunu söyleyemeyeceğimiz bir çok girişten geçerek varırız oraya..." (S/Z, YKY, sf.3) Ya da, Barthes'ın yakın etkileşimde olduğu bir düşünürün, Jean-Joseph Goux'nun deyişiyle, "... henüz düşünülmemiş şebeke düşüncesi, çokdügümlü ve temsiliyet-dışı bir düzenleme, bir metin düşüncesi... hiçbir şeyin adlandıramayacağı metin. Adsız, bölümsüz. Başsız, büyük harfsiz." ("Numismatique II", Tel Quel, N: 36) * metin,betik-texte, dokuma-tissue ve örgü-tresse. Bu ilişki Hint-Avrupa kökenli dillerin çoğunda gözlenir. Gerçekten de texte, textile, texture... dizisi arasındaki geçirgen ağısı-ilişki çok çarpıcıdır.
11. S/Z, sf. 68
- 12 Göstergeler İmparatorluğu, YKY, sf. 12
- 13 a.g.e., sf. 12.-13
- 14 a.g.e., sf. 79-80

**"Dans edemediğim bir devrim, devrim değildir"
Emma Goldman**

"Anlaşılması gerekir ki, Rus devrimi ile Sovyet rejimi arasında büyük bir uçurum vardır. Hayır, başarısız olan devrim değildir, Sovyet rejimidir, diktatörlüktür."

Emma Goldman (1869-1940) ⁽¹⁾

"İktidarın bile bile dışında kalan bir mantık" demiştik bir yerde. Anarşizmin bir tanımı ne kadar olursa, bu da o kadar "tanım" işte; ve mantık gereği anonim. Hap değil, komprime etmiyor, bir "delik" daha açıyor. Adı üstünde, bu başka bir "mantık".

Mantık, "dil" de demek. Akla uygun kurulmuş, dolayısıyla akla sahip olan, onu paylaşanlarca anlaşılabilir bir "sistem", yalnızca tarihin belli bir anında "kâdir-i mutlak"lığını ilan etmiş bir aklın buyruklarını taşıyan bir araç değil. Paradoksal olarak ve meşruiyetini bu paradokstan alarak, düzenlemek yerine, tam tersine, ilişkilendirip dağıtan, çözerek yayan bir sistem.

Kaygan, yerleşik olmayan bir "göçebe ilişkiler ağı"...

Dolayısıyla "yörünge dışı", yörüngeden kaçtığı ölçüde de bir karşı-güç uygulayarak yörüngeyi oluşturan merkezi gücü ortadan kaldırma eğiliminde.

Muhalefet fiziği.

Bu gücün onu içinde duyan kişiye verdiği ahlak.

Enzensberger yaşlı anarşistlerden bahsederken, acılı, ama hiç de acınası olmayan bir tarihin sonunda ellerinde kalan şeylerden biri olarak anar ahlakı: "Ahlakları dilsizdir, ama iki anlamlılığa yer vermez" ⁽²⁾. Enzensberger, hasretle ansa da, hüznle sözetmez onlardan. Onlar belki de susmuşlardır artık, ama "devrimin yaşlı adamları, kendilerinden sonra gelmiş her şeyden daha güçlüdürler".

Giderek daha da ender bulunan bu dilsiz ahlak, hâlâ konuşmaya ve asla iktidar olmayı seçmeyecek bir gücü yüreklere ve zihinlere üfleme devam ediyor. Soluktur o, can veren soluk. Sesin ve dilin maddesi... Kropotkin'in sözünü ettiği "örf ve âdet fiziği" ⁽³⁾...

Devrimin, tehlikeli dansından hiç vazgeçmediği için yaşanacak zaman bulamamış kadınlarından Emma Goldman'ın otobiyografisinin yayınlandı bir süre önce. Anarşizmin bu önemli figüründen, onun fırtınalı tarihine ilişkin birinci elden bir tanıklık. Ya da, Kropotkin ve Proudhon kadar, Nietzsche, Freud, Oscar Wilde gibi "kahramanlar"ın da yerlerini aldıkları hakiki bir "kültür tarihi". Ordusu, polisi, "gladio"lara gebe gizli servisleri, mafya ası, medyası, "iş dünyası", grev kırıcıları, tetikçileri ve Başkan'larıyla, katliamları, suikastleri, fail-i meçhulleri, zindanları ve bütün terörüyle iktidarın "polisye

belgeseli"... Bütün bunların arasında, hayatın orta yerinde kabarak akan devrim, sürekli devrim...

Bir insanın, yerinde duramayan bu kadının yaşama temposuna uygun bir ritimle, yüzyıl dönümünün insanlığın avucunda açtığı hayat çizgisinde dans ederek akan, aşklar, ayrılıklar, ölümler ve ihanetlerle geçen hakiki hayatı.

Goldman'ın, St. Petersburg'dan Amerika'ya, oradan da Rus Devrimi ve bozgununa ve İspanya İç Savaşı'nın en hararetli günlerine dek uzanacak bir sürgünde yol alan bu yahudi kızın hayatı, hiç dinmemiş, sürekli bir fırtına.

1. Cilt, özellikle Amerika yıllarına, 1879'da Çar Trepov suikastıyla suçlanarak asılan nihilistlerden sonra onu en çok etkileyen ve Amerikan anarşist ve sendikalist hareketinin dönüm noktasını oluşturan "Kara Cuma"nın (11 Kasım 1887), Haymarket kurbanı Chicago anarşistlerinin idamına duyduğu öfkenin onu orta yerine fırlattığı anarşizm yıllarına ait. Hâlâ bazı (karşı-Devrim Ansiklopedileri gibi) yayın organlarının "sayısız terör eyleminin elebaşısı" olarak "aradığı", devlet terörünün hayatı boyunca peşini hiç bırakmadığı, anarşizmin bu ateşli hatibinin hayatını uzun uzun anlatmanın hiç gereği yok. Kitabı ortada.

Londra'da "Prens" Kropotkin'le uzun tartışmalar; Viyana'da girdiği Freud'un dersleriyle, Nietzsche'nin son yayınlanan kitabıyla ilgili düşüncelerini aktardığı mektuplar; Paris Komünü'nün "kızıl bakiresi" Louise Michel'le Paris günleri; New York'ta Rus Yeni Yıl Balosu'nda Çaykovski'yle vals; "Leon Czolgosz adlı genç anarşisti ABD Başkanı McKinley'i öldürmeye azmettirmek" suçundan FBI'ca fellik fellik aranışı; dayaklar, sorgular, hücreler, linç girişimleri; "halk düşmanı cadı" hakkında kanlı manşetler:

"Anarşizmin kökü kazınmalı!" "Tümü denize dökülmeli. Bayrağımızın altında bu leş kargalarına yer yok. Emma Goldman'ın ölüm tacirliği yapmasına daha fazla göz yummayalım. O da hempalarının kaderini paylaşmalı."(sf. 305).

Nerede bir kral, bir devlet büyüğü, anarşist bir bombayla patlasa, gizli servislerin aklına ilk gelen isimlerden biri oldu. Amerikan polisi, şeflerinin deyimleriyle "bu allahın belâsı anarşist karı"dan kurtulmak için bin bir dolap çevirmek zorunda kaldı.

On iki yıl boyunca yayınladığı "Mother Earth" (Yeryüzü Ana) dergisiyle, düzenlediği tarihin ilk doğum kontrolü kampanyasıyla, "özgür aşk"a ilişkin düşünceleriyle, her şeyden çok da kendi özgür kadınlığıyla anarşist feminizmin ve tüm kadın hareketi tarihinin öncülerinden biriydi Goldman. Ama aynı zamanda, Homestead grevinde Carnegie Çelik Fabrikası menajeri faşist Clay Frick'i öldürmeye teşebbüsten

on yedi yıl yatan Alexander Berkman'ı (Saşa) her zaman sevmiş olan, yıllar sonra, kendisi sevgiliyle yolculuğa çıktığında Saşa bir lolitayla yattığı için (kendi kendine) kıskançlık krizleri geçiren bir kadın. Lou Andreas Salomé'nin anarşist versiyonu.

İşte çarpıcı bir anekdot: Goldman, Amerikan anarşist hareketinin önemli liderlerinden, kendisinin de bir zamanlar "benim için Tanrı gibiydi" dediği Johann Most, biraz da, tutulduğu Emma'nın kendisine tercih ettiği için bozulduğu Berkman'ın davası sırasında, onu ve eylemini kötüleyen yazılar yazdığı için köpürür ve adamın "hakkından gelir": "Most'un konuşacağı bir toplantıda, ön sırada, kürsüye yakın bir yere yerleştim. Elim, uzun, gri pelerinin altına gizlediğim kamçının sapındaydı. Most konuşmak için kürsüye gelince, yerimden kalkarak yüksek sesle, 'Alexander Berkman'a yönelik suçlamalarınızı ispat etmeniz için geldim buraya,' dedim. Salonu ani bir sessizlik kapladı. Most, 'İsterik kadın,' gibi bir şeyler mırıldanmaktan başka bir şey söylemedi. Beklediğim an gelmişti; kamçımı çekerek üzerine atladım, yüzüne ve boynuna adamakıllı vurduktan sonra kamçıyı dizimde kırarak parçalarını suratına fırlattım. Her şey öyle çabuk olup bitmişti ki, kimsenin müdahale edecek vakti olmamıştı."(sf. 111)

Bu kitap birçok nedenden dolayı ilgiyi fazlasıyla hak ediyor. Ayrıca, kitapta "dördüncü güç" medya, "ölüseven", "savaş kışkırtıcısı", "muhbir", linç taciri kapitalist "tekelci" basının iktidarla kurduğu (hükümetler üstü) stratejik ilişkiler hakkında anlatılanlar başka bir yazının konusu olmalı. Bugünlerde iyice sivrilen "Mafya-Polis-Siyaset" üçgeninin köşeleri nasıl bir "dörtgen"e tamamlanacak diye merak ederken, böyle bir değerlendirme, köşelerin tümü Amerikan "gizli" tarihine stratejik açılar çizdiğine göre, özellikle öğretici olabilir.

Bu "belge" hayat dolu...

NOTLAR

1. Aktaran: Gün Zileli, "Emma Goldman'ın devrim anlayışı ve İspanya İç Savaşı'na bakışı", Amargi, S: 13 (Ağustos 1994), sf. 19.
2. Hans Magnus Enzensberger, Anarşinin Kısa Yazı, çeviren: Mehmet Aşçı, Ayrıntı, sf. 274-275.
3. Peter Kropotkin, Etika, Türkçesi: Ahmet Ağaoğlu, Kavram, sf. 18.

Birleşik Kaplar

Bileşik kaplar hiçbir zaman boş değil. Medyum masum değil. İletişim imkanını ethiğin paylaşımına dönüştürmek mümkün, iki ya da daha çok insan arasında. Bu iletişimin modelleri iki kişilik aşk da olabilir; Chiapas'da toplanan, Tarahumaras mirasçısı Zapatista'ların "Neo-liberalizme karşı 21.Yüzyıl Enternasyonalı" de; sanatın göçebe sezgisiyle nüfuz edilebilir "ara-dünyalar" da... Ve tümü birden. "Şimdi ve burada"...

"Aralarından irtibatta bulunan kaplardaki sıvıları dengede tutma prensibi" olarak formüle edilen ve Galileo'nun ortaya koyduğu mekanik nosyonlar üzerinde temellenen "birleşik kaplar" kuramının iki sonucu vardır :

1. İki veya daha çok birleşik kapta denge halinde aynı sıvı bulunursa, sıvının serbest yüzü aynı yatay düzlem içindedir;
2. Birleşik kaplarda birbirine karışmayan çeşitli sıvı bulunursa birleşme kabını en yoğun olanı doldurur, ayrılma düzleminin üzerindeki yükseklikler, sırayla her sıvının yoğunluğu ile ters orantılıdır" (Meydan Larousse).

Bu sonuçlardan ilki birçok iletişim formülüne masumane bir meşruiyet sağlayan, mesajın iletimiyle ilgili ütöpik varsayıma kusursuz bir fizik model sunar: mesajın çıkış noktasından varış noktasına "aynı" kalmasının iletişimin "hakikat"ini kurduğu varsayılır; böylece verici ve alıcı "kap"larda "denge", yani "hakiki" bir iletişim kurulmuş olacaktır.

İkincisi ise, özellikle "kitle iletişimi" söz konusu olduğunda yaşanan iletişimsizlik durumlarına zihin açıcı bir metafor oluşturabilir: kitle iletişim teknolojileri dolayısıyla tek yönlü hızlı enformasyon akışı içinde kodlanmış en "yoğun" mesaj, sayısız alıcı "kabi" dolduracaktır. Kuramın kendisi zaten iletişim durumunun bir fizik tezahürüne referansta bulunurken, "birleşik" -ki söz konusu kaplar Fransızcada "les vases communicants" diye anılır- sözcüğüne vurgu yaparak verimli bir "irtibat" imkânı açar.

McLuhan'ın "mesaj medyumdur" aforizması da dolayımın, yani iletişim şebekelerinin, iletinin içeriğini değiştirip dönüştürdüğü saptamasını içerir. Temsil edici bir dolayım olan dil, onu ortaklaşa kullandığı varsayılan iki birey arasında gönderilen bildirim dönüştürerek iletir, çünkü aynı sözcükler iki ayrı zihinde aynı temsiliyet düzenini kurmazlar. Dil tek başına bir bireye ait olamaz, çünkü bireyler arasında varolur; ama bireylere "ortak" da değildir, çünkü iki birey hiç bir zaman sözcükler dolayısıyla aynı şeyi temsil etmezler.

Dil uzlaşmış bir oyun kuralıdır, oyuna katılım arttıkça kurala uyulması zorlaşır, kural etikten boşaldıkça hile kuralın boşluklarını doldurmaya başlar. İletişimin paradoksu da buradadır: birleşik kaplar,

yani bağıntı imkânı iletişimi mümkün kılan şeydir, ama iletişimsizliğin kendisi de bu aynı imkândan pay alır. Sözcüğün en yalın anlamıyla iletişim, kişinin kendi mekanından öteki'nin mekanına geçme imkânıdır. Dolayısıyla "yolculuk"tur, "ulaşım"dır.

Dili devreye sokarsak, zihinlerarası, algılar, duyumlar, durumlararası bir "çeviri"dir. Hatta "değiş tokuş"tur, "ticaret"tir, nesnelerin ya da paranın olduğu kadar duyguların, düşüncelerin, inançların, kültürlerin değiş tokuşu. İletişime bir tanrı bulunmak istendiğinde, yolların, özellikle kesişmelerin, dört yol ağızlarının, mesajların ve tüccarların tanrısı Hermes gelir akla. Sözün ve yazının mucidi Mısırlı Toth'un mirasçısı Hermes, mesajların iletimini, değiş tokuş anlaşmalarını gözetken dolayımlayıcıdır. Ama aynı zamanda "tanrıların sırrının koruyucusu" olarak, yönlendirmeyi, yanıltmayı, yol kaybetmeyi de üstlenir. Bu kimliğiyle, tüccarların olduğu kadar hırsızların da tanrısı olması boşuna değildir.

"Hermetik" kapalı, gizli anlamına gelir. İlk medyaların da hermetizme yatırımda bulunarak yanıltıcı, çözüm anahtarı tanrıların öğretilerine kabul edilmiş olanlarda saklı simge, sözcük, sayı kombinezonlarıyla kurulu "kriptogram"ları kullanmaları şaşırtıcı değildir. Antikite'nin iletişim araçları hızlı koşan mesajcılar, geçtikleri her dört yol ağızında Hermes'e dua ederek anahtarını bilmedikleri kriptogramlar taşırlardı.

Bir iletişim vektörü olarak yazı bir inandırıcılık kaynağıdır, tanrısal "yazgı"dan pay alır. İncil'in basılıp dağıtılmasıyla, 19. Yüzyılın büyük Amerikan gazetelerinin "İncil sözü" olarak algılanmaları, kendisini "büyük ahlaki organ" olarak tanımlayan "New York Tribune"ün 1860'da Luther Mott tarafından "hemen İncil'den sonra" sınıflanması arasında doğrudan bir ilişki vardır.

"Yazılmış" olan (fatum) gerçekleşir.

Medya tanrısal vektörlerin yerine geçer. Her yerde hazır ve nazır olan (ubique) medya yazgıyı yazar: Daha basın tarihinin başlangıçlarında, gazeteler Robespierre ve arkadaşlarının tutuklanması ve idamını üç gün önceden haber verir; savaşsever basın vatansever yurttaşları Jean Jaurès'i katletmeye çağırır (ki bu 31 Temmuz 1914'de gerçekleşir)... Birinci Dünya Savaşı'nı çıkartan olaylarda basının rolü ya da Sivas Katliamı'ndaki lokal medyatik kışkırtmalar gibi örnekler çoğaltılabilir.

Mekânsal ve zamansal uzaklığı ortadan kaldırarak, yeni, anlık, "canlı" (live) bir sanal algı boyutu kurarak geleceği yaratmak, öngörmek değil (telegrafın icadından sonra basın çoktan kendisini şimdi'nin değil geleceğin mekânına transfer etmişti). CNN'in kimyasal silahlarla, petrole bulanmış ördeklerle ilgili düzmece enformasyon yayarak Körfez Savaşı'na meşru dayanaklar sağlaması, yani geleceği kurgulaması, savaşı "naklen" yayınlamak yarattığı hakikat yanılmasıdır.

beslenir (birkaç yıl sonra haberin düzmece olduğu ortaya çıktığında kitlesel bellek, medyanın asli görevlerinden biri olan sürekli amnezî yaratma işlevi -her enformasyon bellekte bir öncekini siler- sayesinde silindiğinden hemen hiçbir "kitlesel" tepki uyanmadı)...

Bir yığılı aldatmak, her zaman bir kişiyi aldatmaktan kolaydır. Endüstriyel medyanın Nazi propaganda kuramlarını en iyi anlayıp uygulamaya koyan güç olduğu çok yazıldı. Medya Hermes'ten iyi tanrı bulamaz kendine: ama O'nu hırsızların sırrının koruyucusuna indirgeyerek...

Medyanın kaçınıcı iktidar olduğu bir yana, büyük harfle İKTİDAR'ın sırrına erdiği, hatta yeni bir "iktidar" kavramı geliştirdiği ve bu yüzden nice küçük iktidarı devirip yerine yenilerini geçirdiği ortada. Medya "hız" nosyonu ile beslenir ve artık ışık hızına ulaştı. Hiçbir şeyin kalıcı olmasına tahammül edemez.

Yeni bir savaş teknolojisi, yeni bir devlet sistemi. Politik bir dolayım: artık televizyon seyrederek savaşa katılıyoruz, onları atalet içinde onaylayarak birinci sınıf katiller hâline geliyoruz; artık televizyon seyrederek oy veriyoruz, "kamu oyu" denen köleler topluluğu endüstriyel medyanın "sondaj"larıyla belirleniyor. Telematik stratejik "savaş oyunları" gibi, bir gün etkileşimli "seçim oyunları" da yasallaşacak (çalışmaları uzun zamandır süren bu oyunların yasallaşmasının en ateşli destekçilerinden birinin Watergate gazisi Richard Nixon olması yeterince anlamlı).

Birini katile dönüştürmek için, kimliği ve gövdeyi yok eden, cemaate katılımı sağlayan "giriş ritüelleri", bir tür simyevi trans durumunu yaratan ortaklaşa ayinler gerekir. Yeni görsel-işitsel tekniklerle, görsel yeteneklerimizi aşan bir algı boyutu, bir tür görelî körlük/ sağırılık, temsiliyet mekanizmalarının, dolayısıyla iletişimin temelini yerleştiriliyor. Aynı teknikler hem savaş endüstrisinde hem iletişim endüstrisinde kullanılıyor. Görünmez uçak F 117 gibi sentetik iletişim silahları yaratılıyor. Barutun ve matbaa mürekkebinin ya da (enerji ve enformasyonu füzyona sokan) atom bombasının ve bilgisayarın eşzamanlı icadı; sibernetiğin, enformasyon, oyun, gösterge ve nörobiyoloji kuramlarının bir sentezi olması; bütün bunlar herhalde rastlantı değil.

Teknikler gövdesiz organların egemenliğine doğru ilerliyor. Duyusal sakatlar için yeni algısal protezler.

Dilin bir oyun kuralı olduğunu ve ethiğin bıraktığı boşluğu kaçınılmaz olarak hilenin doldurduğunu yazdım. Bileşik kaplar hiçbir zaman boş değil. Medyum masum değil. İletişim imkanını ethiğin paylaşımına dönüştürmek mümkün, iki ya da daha çok insan arasında.

Medyanın geleceğini kurduğu, düşüncenin ve düşgücünün siberetik köleleştirilmesini hedefleyen, fiziğin ve enformasyonun birbiri içinde eriyeceği, sanal, "telekratik", "psiko-coğrafi" imparatorluğun atıl, tek kişilik gettoları olmaya direnmenin yolu da bağıntı imkânından, bireyler arası göçebe şebekelerden, farklı bir etik iletişiminden geçiyor.

Bu iletişimin modelleri iki kişilik aşk da olabilir; Chiapas'da toplanan, Tarahumaras mirasçısı Zapatista'ların "Neo-liberalizme karşı 21.Yüzyıl Enternasyonalı" de; sanatın göçebe sezgisiyle nüfuz edilebilir "ara-dünyalar" da... Ve tümü birden. "Şimdi ve burada"...

Bu yazının kendisi, iç içe geçen şebekelerin, bir paylaşımın mekânı. Uzun bir kaynakça çıkarılabilir, tırnak işaretleri çoğaltılabilirdi. Tamamen kişisel (ve keyfi) bir etik saygı seçimi, "Gösteri Toplumu"na direnişinin bedelini şaibeli intiharıyla, bir tüfek mermisiyle ödeyen Guy Debord'dan bir alıntı / nokta:

"Gösteri kendini, hem bizzat toplum olarak, hem toplumun bir parçası olarak ve hem de bir birleştirme aracı olarak sunar. Gösteri, toplumun bir parçası olarak, özellikle, bütün bakış ve bilinçleri bir araya getiren sektördür. Bu sektör ayrı olduğundan, aldatılmış bakışın ve yanlış bilincin yeridir; ve gerçekleştirdiği birleşme genelleştirilmiş ayrılığın resmî dilinden başka bir şey değildir."⁽¹⁾

NOT

1. Guy Debord, Gösteri Toplumu ve Yorumlar, Çev.: Ayşen Ekmekçi – Okşan Taşkent, Ayrıntı, 1996, 3. önerme, sf. 14

"Enformasyon mimarileri"...

Enformasyon mimarisinin, öncelikle bir "ağ mimarisi" olduğu ve gerçekte de, kendileri kılcal ağlardan oluşan düğümleri (zonlar) birbirine bağlantılayarak "kurulan" bir ağ biçiminde büyüdüğü söylenebilir. Bu zonlar kombinasyonunun oluşturduğu ilk mega-düğüm, tam da bir kentin topografyasını, siber-haritasını verir.

Mekanın organizasyonu anlamında "mimari", enformasyonla füzyon ilişkisine girmesi bir yana, iletişim teknolojileri ve sibernetiğin evriminin başlangıçlarından beri, aynı zamanda enformasyonun mekansal organizasyonu için de kullanılır. Devasa bir enformasyon ağının, bir bilgisayar sisteminin, bir anakartın ya da bir işlemcinin "mimarisi"nden de söz edilir.

Yüzyılın ortalarında, iki dünya savaşı arasında ve son savaş boyunca, bugünün iletişim teknolojilerini doğuran bir takım "bağlantılı" faaliyetler oldu: Norbert Wiener'in sibernetiği insan bilimleriyle kaynaştırma çabası ve Yapay Zeka (AI) pratikleri; Enigma, Colossus, Turingaygıtı ve diğer kriptografi çalışmaları ve nihayet ENIAC, ARPANET ve telekom tekeli MaBell kanalıyla iktidarın kuşatması altındaki üniversiteler ile askeri tesisleri birbirine bağlayan ilk enformasyon ağları, bunların en belli başlı örnekleri. Bu faaliyetlerin jargonunda, daha baştan beri "mekanın enformasyonel organizasyonu"nu ifade etmek için, "mimari" ve "enformasyon terimleri birlikte kullanıldı. Yine en baştan beri, bir ağ gibi yayılan bu "enformasyon mimarisi"nin tüm dünyayı kaplaması öngörülüyordu.

İktidarlar her zaman kendilerine ait bir merkezin ve bu merkezden yayılarak tüm evreni kuşatan ve her noktasını denetleyebildikleri bir ağın düşünüyü kurarlar, anonim akıllarıyla. Özel (ve genellikle askeri amaçlı) bir çok yapının temelinde, bu merkez düşü yatar. A.B.D. Savunma Bakanlığı'nın merkezi karargahı Pentagon, mimaride pek sık rastlanmayan bu yapı formunun en ünlü örneğidir. Merkezinden geçmeden bir noktadan diğerine ulaşmanın çok zaman almasından dolayı, pek uygun bir mimari form olarak görülmeyen beş yüzlü poligon, II. Dünya Savaşı'nın başlangıcında, A.B.D. ordusunun merkezi ve halen dünyanın en büyük ofis yapılarından biri olan Pentagon için seçilmiştir.

Altın Ölçü ya da Pi sayısının, yalnızca en bildik mimari formlardan biri olan dörtgenlerin değil, beşgenlerin de boyutlarında iş görmesinde ve diğer bazı derin mitlerde temelini bulan Pentagon da, bir tür 'merkez' olarak tasarlanmıştır. "Pentagon, yani beş yüzlü poligon, daire ile doğrudan bağlantılıdır, ve bu merkez/daire, birbiri ardınca açılan poligonların ilkidir." ⁽¹⁾ Veriyollarının matrisiyle dünyayı kaplamayı amaçlayan bu merkez, tümüyle bir "akıllı bina" olarak tasarlanmıştır. Hem de öyle "sivil" mimarinin 1980'lerde akıl etmeyi başardığı türden ⁽²⁾ bir "akıllılık" değildir bu, daha "kapsamlı", daha "kuşatıcı", daha "bütünleştirici"dir (total-isant).

Mark 1, Eniac ve ArpaNet'ten, soğuk savaş döneminin nükleer denetim ağlarına, oradan da Pentagon'un süper bilgisayarları ve uydu bağlantılarına, "yıldız savaşları" denemelerinden, mitlerle örtülü, asla "resmen onaylanmamış" küresel gözetim/denetim sistemi "Echelon Projesi"ne ⁽⁹⁾, İktidar Matriksi her zaman iş başında olmuştur. 1985'de, Pentagon Bilgi-İşlem ve Teknik Daire Başkanı, "Yirmibirinci yüzyılda bu bilgi-işlem alanına hakim olan millet, dünya liderliğinin de anahtarını elinde tutuyor olacaktır" derken, oldukça açık konuşmuştur ⁽⁴⁾. "Enformasyon üstünlüğü" konseptiyle doğrudan bağlantılı bir "dünya liderliği" hedefi, çoğu kişiye tanıdık gelecektir. Söz konusu olan, yalnızca dünyanın değil, onu bir paralel evren gibi kuşatan siberuzayın da liderliğidir. Çünkü bu dünyanın denetimi, siberuzayın denetiminden de geçmektedir artık. Bir başka mekanın, başka bir mimariyle yeniden-düzenlenmesi...

Bu enformasyon mimarisinin, öncelikle bir "ağ mimarisi" [Network Architecture] olduğu ve gerçekte de, kendileri kılcal ağlardan oluşan düğümleri (zonlar) birbirine bağlantılayarak "kurulan" bir ağ biçiminde büyüdüğü ⁽⁵⁾ söylenebilir. Bu zonlar kombinasyonunun oluşturduğu ilk mega-düğüm, tam da bir kentin topografyasını, siber-haritasını verir. Kent, bu haritada, bir "metafor" olmaktan çok uzak, gerçek bir "ağ mimarisi" olarak belirir. Kodlanmış verinin yeni dolaşım mekanı...

Hangimiz, bir bilgisayar kartının üzerindeki devrelere, switch'lere, mikroçiplere vb. bakarken, kuşbakışı bir kenti düşünmedik? Kentte dolaşırken, kendimizi kesintisiz devrelerde akan sinyaller, 'bit'ler gibi algılayacağımız çoğu kez aklımıza gelmediyse de, aramızdan birilerinin kente bakarken (hatta planlarken) veri ağlarının devre ve switch'lerden oluşan topolojisini gördüğü açık.

Kimilerinin "megapol", kimilerinin de "megalopol" dedikleri yeni kentsel mekan, belirgin bir merkezin olmadığı, yayılğan bir amipsi oluşum nosyonuyla karakterize edilir. Kentsel algıya başka bir boyut katan "Çarpışma"nın yazarı J. G. Ballard, bir kısa öyküsünde ⁽⁶⁾, uçsuzca uzayan, "yoğunlaşan" bir kenti anlatır. "Kent'in bir merkezi ve başlangıcı yoktur; uzangaçlarıyla sonsuzluğun sınırlarına yayılan teknolojik bir organizmadır" ⁽⁷⁾.

Siber kültürün kült filmi Blade Runner'ın Tyrell Corp'u gibi bir yapı, "enformasyon mimarileri" söz konusu olduğunda, sivil ve askeri sınırların nasıl eridiği konusunda gösterilebilecek en iyi metaforlardan biridir. "Kentsel mekan, elektronik veri dolaşım mekanları için bir metafor haline gelmiştir. Vivian Sobchack'ın dediği gibi: 'Çok uluslu şirketler hayatlarımızı bir tür etersi, başka ya da öte uzaydan denetliyor gibi görünüyörlar. En açık seçik ifadesini, Blade Runner'ın Tyrell Corp'unun imkansızca kuleleşen güzelliğinde bulan bir mekandır bu – karmaşık cephesi bir mikroçipi andıran müthiş bir mega yapı.' " ⁽⁸⁾

William Gibson'ın "Sprawl"u, bu distopik Babil Kulesi'nin merkezi olmayan bir kenti kaplayan uzangaçlarla gelişigüzel yayılmış halidir ve ufukta görünmektedir.

Askeri / kurumsal karar verme mekanizmaları içli dışlı olmuş, Mini-Maksi stratejileri şans ve riskin retoriğini kuran bir oyun teorisinin temel iletken çarkları haline gelmişti. Soğuk savaşla birlikte işlemeye başlayan süreç, yalnızca Pentagon'u değil, son on yılda özel mülkiyete tabii, (veri) korumalı zon'lar halinde kentte cepler oluşturan 'iş iyileştirme alanları'nı da yaratmıştı. ⁽⁹⁾

Şirket hedefleriyle ulusal hedeflerin birbirine karıştığı birçok mega-şirketi besleyen Pentagon, hem veri, hem de finans ilişkisi içinde bulunduğu çokuluslu kurumsal ağlarda, bu ağ mimarisinde, irice de olsa bir düğüm. ⁽¹⁰⁾

Siberuzay, tıpkı bildik, fiziksel dünyamız gibi kendine "Matrix"de yer açan topluluklarla dolu. Bir ağ ne kadar yayılğan ve karmaşık olursa, o kadar "karanlık nokta"larla örülür. Artık ağı kuran örümcek bile, ağına sahip çıkan, onun içinde başka alternatif ağlar kuran bu karanlık noktalardan çekinir. Tıpkı kentlerde oluşan bir Merkezi İş Alanı'nın etrafında ayırıkotu gibi bitiveren, kendi ritüelleri, kendi haritası olan alternatif topluluk zon'larının hem ürkütücü, hem de çekici kuyuları gibi. Veri ne kadar korunursa, ne kadar özel mülkiyete geçirilmek istenirse istensin, Pentagon'un Matrix düşüne sızan, ona nörolojik olarak bağlanan siber kovboylar bulunur her zaman. Sibernetik devletin kapalı devresinin etrafında, içinde bir başka köksapsı ağ kuran, ona nüfuz ederek sürekli dönüşen ikinci bir uzay...

Binyıl dönerken, alternatif "enformasyon mimarileri"nden birinde şöyle bir şey duyarsanız şaşırmayın: "Veri alış verişi yoğunluğunu, her bin megabaytı geniş bir ekran üzerine tek bir piksel boyutunda yansıtarak tanımlayacak bir harita programlayın. Manhattan ve Atlanta bembeyaz parlar. Kısa sürede titreşmeye başlarlar, artık trafik yoğunluğu simülasyonunuzu aşırı yüklemek üzeredir. Haritanız her an patlayabilir. Ölçeğinizi yükselterek onu biraz soğutun. Bu sefer her piksel bir milyon megabaytı temsil etsin. Saniyede yüz milyon megabayt ölçeğinde. Manhattan merkezinde belli noktaları ve Atlanta'nın yaşlı çekirdeğini kuşatan yüz yıllık endüstriyel parkların ana hatlarını seçmeye başlarsınız." ⁽¹¹⁾

Ne de olsa gigabyte'ların rant değerleri emlak borsasında hızla yükseliyor. Kendinize Matrix'de şimdiden bir zon seçin.

NOTLAR

1. http://www2.gvsu.edu/~bartera/Geometry_in_Architecture.htm (dokuman artık mevcut değil)
2. Genellikle ilk "akıllı bina" olarak, yapımı 1983 tarihinde biten CityPlace gösterilir (Hartford, Connecticut).
3. Örneğin, NSA'nın (Ulusal Güvenlik Ajansı) geliştirdiği iddia edilen "The Echelon Project" için, internetteki belli başlı arama motorlarında "echelon" anahtar sözcüğüyle kısa bir arama yapıldığında da karşılaşılabilecek kaynakların yanı sıra, bkz. : <http://fire.net.nz/echelon.htm>; <http://mprofaca.cro.net/echelon01.html>; <http://www.fas.org/irp/program/process/echelon.htm>; <http://www.euronet.nl/~rembert/echelon/xex.html>; http://www.fas.org/irp/eprint/sp/sp_c2.htm; ayrıca bkz.: <http://bbs.thing.net>, "echelon" ve "hacktivism" konulu e-posta mesajları... [yeni link: Remembering Jam Echelon Day 2001/1999", <http://post.thing.net/node/655>]
4. Aktaran: David Morley & Kevin Robins, Kimlik Mekanları (Küresel medya, elektronik ortamlar ve kültürel sınırlar), çev. E. Zeybekoğlu, Ayrıntı yay., 1997, sf. 291
5. Bu 'yeni' zaman/mekan matrisinde, mimari "yükselmez", "büyür", dikey/düşey boyutun silindiği bir mekan boyunca "yayılır" (-Sprawl).
6. J. G. Ballard, "The Concentration City", The Best Short Stories of J. G. Ballard içinde, Holt, Rinehart & Winston, New York, 1978, sf. 1-20 (ilk basım: 1957)
7. Scott Bukatman, Terminal Identity (The virtual subject in postmodern science-fiction), Duke University Press, London, 1993, sf. 128
8. a.g.y., sf. 149
9. M. Christine Boyer, CyberCities / Visual Perception in the Age of Electronic Communication, Princeton Architectural Press, 1996, sf. 24.
10. "Military-Industrial Complex Revisited / New Military Mega-Companies: Corporate Interests or National Interest", In Focus / Foreign Policy, <http://www.foreignpolicy-infocus.org/papers/micr/companies.html>
11. William Gibson, Neuromancer, Çev. Melike Altıntaş, Sarmal Yayınevi, 1998, sf. 65

Arakhne Daidolos ile buluşuyor:
AğKent

Tüm yaşamını bir örümcek olarak geçirmeye mahkum edilen nakış ustası, ağların göçebe ruhu Arakhne ile, ilk kent planlamacısı, labirentlerin efendisi Daidolos, bugün nerede buluşurlardı dersiniz: elbette Internet'le, uluslararası kurumsal ağlarla, uydular ve fiber-optik kablolarla tüm kentleri birbirine bağlayarak küreselleşen, siber kimlikler, topluluk ilişkileri ve yeni ekonomiyle içinde "yaşamaya" başladığımız sanal AğKente ...

"Fakat, sibermekan da neydi? Nereden gelmişti? Sibermekan, dünyanın tüm bilgisayarlarından sahne sisi gibi sızivermişti. Sibermekan, bir değişken gerçeklik seçeneği idi, Dünya gezegenindeki bilgisayarların gece gündüz hep birlikte, bağlantılı olarak yürüttükleri bir işlemdi. Sibermekan, Enformasyon Ağı'ydı; ama sibermekan, Ağın da ötesinde, Ağ'ın fiziksel mekan olarak paylaşılan vizyonuydu."

Rudy Rucker, The Hacker and the Ants, 1994

"Sibermekan" teriminin yaratıcısı William Gibson'la birlikte siberpunk akımının önemli temsilcilerinden biri olan Rudy Rucker'in sözünü ettiği vizyon, bugün giderek daha çok insan, topluluk, kurum ve kent planlamacısı tarafından paylaşılıyor. Aynı zamanda bir kent planlamacısı olan düşünür Paul Virilio'ya göre, "bir tür sanal kent doğuyor... Dünyanın gerçek merkezi, hipermerkezi olabilecek bir kentler kenti; artık bir ülkenin başkenti değil, New York'u, Singapur'u, Londra'yı, belli başlı borsaları ve kentleri birleştiren bir başkentler başkenti." Virilio, öteki ile ilişkinin ve dolaylımsız enformasyonun yitimi olarak nitelediği bu "görselleştirme gelişimi" karşısında kötümserdir: "Bugüne dek bir süpermarket ya da bir alışveriş merkezi neydi? Kentin varolmadığı bir kent merkezi. Bu başlangıç aşamasında bir görselleştirme biçimidir. İkinci aşama evde çalışmaktır. Artık evinden çıkma, evde çalış, evde alışveriş yap, evde eğlen, vesaire vesaire... Ben bir kent planlamacısıyım ve bu beni derinden kaygılandırıyor."⁽¹⁾ Duruma bakılırsa, bu kaygıyı paylaşmayanlar şimdilik çoğunlukta ve daha etkili görünüyorlar.

Kent mekanı / ağ mekanı

Konuyla yakından ilgili bir başkası, Massachusetts Teknoloji Enstitüsü (M.I.T.) Mimarlık ve Şehircilik Okulu dekanı William Mitchell, daha iyimser bir vizyona sahip: Ticaretten cinselliğe, çalışmadan eğlenceye fiziksel mekandaki işlevlerin giderek sanal mekandaki işlevlerle yer değiştirdiği bir dünyada, "yeniden biraraya getirme mimarisi" (recombinant architecture) ile inşa edilen, "elektronik agoralar" da sanal gerçeklik deneyimi aracılığıyla gerçek topluluklar yaratan, küresel bir "bitler kenti"⁽²⁾... Mitchell, bundan böyle artık mimarın harç ve tuğla yerine yazılımla inşa edeceğini, kent planlamacısının da sokaklar yerine enformasyon ağlarıyla düşüneneğini ileri sürer. Komşuların yerini siber toplulukların, yüzyüzeliğin yerini arayüzün, kamusal alanın yerini kamusal giriş hakkının ve gayrimenkulün yerini

sibermekanın almakta olduğunu söyler.

Peki, yolları, bina blokları, meydanları, iş alanları, metrosu, bantlılarıyla içinde fiziksel olarak yaşadığımız gerçek kentlere ne olacak? Kent ve kent planlamasıyla ilgili teorilere bakılırsa, kent zaten ağ fikrine pek yabancı durmuyor. "Ur'dan bu yana, kentsel mekanlar çeşitli türlerde hareket kanallarıyla birbirine bağlıdır: kapılar ve geçitler binaların odalarını birbirine bağlar, sokak şebekeleri binaları birbirine bağlar, yol ve demiryolu ağları uzak kentler arasındaki iletişimi sağlar. Bu bildik fiziksel bağlantılar, insanların yaşadığı, çalıştığı ve eğlendiği yerlere giriş imkanı verir. (...) Herhangi bir ağ sunucusunun (www server) ana sayfası, tıpkı Alis Harikalar Diyarı'ndaki gibi, beni Ağ'ın (Web) uçsuz bucaksız enformasyon bit pazarına adım atmaya kışkırtır – artık sayısız milyonlarca birbirine bağlı sayfadan oluşan bir sibermekan bölgesidir bu. Şaşırtıcı olan, ekranımda görünen www sayfasının internet üzerinde herhangi bir yerde bulunan bir makinadan gelebilmesidir. Aslında, sayfadan sayfaya geçerken, dünyaya dağılmış bilgisayarlara bağlanmaktayım. Fakat bir bakıyorum ki, Londra Metrosu boyunca bir yolu istasyondan istasyona izleyebileceğim gibi, programcıların kurdukları hiperbağlantıları izleyerek anında bir sanal yerden diğerine sıçramaktayım. Bu bağlantıların diyagramını çıkarsaydım, sibermekanın bir tür metro haritasını elde ederdim."⁽³⁾

"İzgara", bir ağ, bir şebeke biçimi, rasyonel bir bağlantı tasarımı olarak, kent planlamasının en eski fikirlerinden biridir. Miletli Hippodamus, "ızgarayı kültürün ifadesi olarak gören ilk kent inşacısı" olarak tanınır⁽⁴⁾. Enformasyon Ağ'ının sibermekanının en iyi kent planlamacıları tarafından algılanabileceğini savunanlar, Hippodamus ile, "gelecek akıllı bir biçimde birbirine bağlanan sistemleridir" diyen mimar Jean Nouvelle arasında bir süreklilik görmekteler⁽⁵⁾. Buna göre, ağ mekanında inşa edilen sanal kent, kent planlamasının doğal uzantısıdır.

Fiziksel kent ile sanal kent arasında bir kopuş mu, yoksa bir paralellik mi olduğu sorusu, ancak elektronik mekansallığın tanımıyla ilgili olarak aydınlatıcı olduğunda anlamlıdır⁽⁶⁾. Yoksa, bilgisayar sistemleri ve enformasyon ağları fiziksel olarak çağdaş kentlerin hayatında zaten önemli bir yer tutmaktadır. İstanbul gibi farklı ağlarla dokunmuş, planlama yoksulu bir kentte yaşayanlar bunu pek hissedemeseler de, Batı metropollerinde arsa değeri ve nüfus yoğunluk değişimlerinin simülasyonu (CAD), trafik akışının uydu yoluyla izlenmesi (GPS), ulaşım, enerji, atık sistemlerinin ağ üzerinden denetimi, iş alanlarının, üniversite ya da üretim komplekslerinin enformasyon altyapısı gibi konular artık kent planlamasının bildik uğraşlarındanır⁽⁷⁾.

Sibermekanın fiziksel mekandan farklılığı, öncelikle zaman ve uzam algısının "yer" nosyonundan kopuşuyla karakterize olur. Mekan, fiziksel bir "yer"e bağlı olmaktan çıkar. Bir "geçiş mekanı", bir "ara-

mekan", bir "ağ mekanı" olarak sibermekanın gelişimine giden yol, aslında Ortaçağ'ın doğal olayları, yerleri, hatta insanları "resmeden" haritalarının yerini alan günümüzün soyut haritalarına uzanan sapaklardan da geçmiştir. "Mekanın yerden bu şekilde kopuşu, mekanlararası iletişimle de buluşunca, yer artık 'düşselleşmiştir' (phantasmagoric).

Diğer bir deyişle, mekan kavramsallaştırmalarının somut bir yere olan bağlılığının zaten koptuğu bir dünyada, mekanlar artık kendilerinden çok uzakta olan etkilerle şekillenmeye başlamıştır. Mekanı yapılandırıcılar görünürde olup bitenlerden öte uzaktaki ilişkilerdir de. Mekanın sıkışması olarak da isimlendirilebileceğimiz bu olgu günümüzde faks, televizyon, bilgisayar gibi elektronik iletişim teknolojisinin hayata girmesiyle daha da ivme kazanmıştır."⁽⁸⁾ Artık ağ mekanı ile kent mekanı arasındaki benzeşlik, salt "metaforik" olmaktan çıkmıştır.

Ağ Ontolojisi: Monadoloji

Eğer elektronik mekânın temel özelliklerini "akışkanlık", "esneklik" ve "maddesel olmayan" (immaterial) olarak belirlersek, De Arte Combinatoria'sı ve "elektrik dil"iyle filozof Leibniz'in ta 1666'da, Ağ'ın, yani "Matris'in düşünüyü kurduğunu" söyleyebiliriz. Elektrik dil, düşünce hızıyla işlenmek üzere tasarlanmış bir simgeler takımıdır ve çağdaş simgesel mantığın tarihsel kökeninde yer alır. Bu ideografik imler sistemi mantıksal çıkarımlarla çalışır ve yeni fikirlerin üretimini mekanize etmek üzere tasarlanmıştır. Leibniz'in evrensel im takımı (characteristica universalis), tıpkı bilgisayar sistemleri gibi, ikili mantık silsilesiyle çalışır (açık/kapalı, 0/1) ve yıllar sonra John von Neumann tarafından Princeton'da ilk bilgisayar yapılırken söz konusu ikili mantığın bir türü kullanılmıştır. Leibniz, simge ve anlam arasında herhangi bir kopuşun yaşanmadığı evrensel bir bilgi ağını düşlemiştir: "Evrensel calculus, tüm doğal dilleri tek bir paylaşılmış veribankasına götürerek tüm insani kültürü derleyecektir"⁽⁹⁾. Tanıdık, öyle değil mi?

Ağ mekânının ontolojik konumuna en uygun düşen nosyonlardan biri de, Leibniz'in dünyasının temeli olan "monad" sistemidir. Monadlar fiziksel değildirler, bir tür "üstmekan"da (metaspace) varolurlar, ama etkinlikleri aracılığıyla fiziksel tözler üretirler ve üç temel nosyona sahiptirler: "madde akışkanlığı, gövde esnekliği ve yay mekanizması"⁽¹⁰⁾... Bir tanıdık fikir daha...

Monadların "pencereleri yoktur", ama sibermekanın ontolojisini çıkarmaya çalışan Heims'a göre "terminalleri vardır": "Monadoloji sibermekanın nasıl olup da geniş bir ağlaşmış, bilgisayarlaşmış varlıklar dünyasına tekabül ettiğini açıklayabilir". Bu varlıklar yüzyüze gelmezler, bir arayüzde buluşurlar; temel bir işletim sistemi sayesinde tümü uyum içinde varolur; tıpkı "Tanrı" olarak bilinen Merkezi Sonsuz Monad'ın tüm sonlu monadları uyumlulaştırması gibi,

Merkezi Sistem Operatörü de (sysop) terminalleriyle sisteme bağlanan varlıkları uyumlu kılar, ama ağı merkezileştirmez, o her yerde hazır ve nazır olan (ubiquitous) ağ mantığıdır. Kısacası, Monadoloji, Ağ Mimarisi'nin atasıdır⁽¹¹⁾. Deleuze, Leibniz'in "örümceksi" (arachnéen) monadolojisinde Daidolos labirentinin en küçük birimi olan "kıvrım"ı (pli) görmüştür. Post-kentsel ağ mekanı, monadolojik bir sistemdir.

Heterotopik Netropolis

"Metafor yoktur", der Deleuze. İnsan zihni uçsuz bucaksız enformasyon yığınına doğal olarak bir "bilişsel harita" (cognitive map) içinde yerleştirme ihtiyacı duyacaktır. Kendisini de bu haritada dolaşan bir gezgin ya da yerleşik olarak konumlayacaktır. Burada ağ artık "metaforik" değildir. Ağ ile kent, metaforlar sisteminin sentaktik bir gerçeklik dokusu ürettiği, kendisi mekanın bir üst-metaforu (meta-metaphor) olarak görülen "siberkent"te örtüşür⁽¹²⁾. İkonlarla haritalandırılan bir "NETROPOLIS".

"Modernizmin makine-kentinden postmodernizmin enformasyon kentine" gerçek kentleri ve küresel ağ kavramını, fiziksel mekan ile sibermekanı tek bir "siberkent" nosyonu içinde ele alan Boyer'e göre, "Siberkent, merkezi olmayan dev bir megalopolis, hem uzangaçlarıyla her yere yayılan bir kent (Sprawl) hem de kentsel bir cangıl olarak adlandırılabilir. (...) Bu matris, gerçeklik mekanının üzerinde konumlanmış bir üstmekan ya da hipermekandır - gerçekliğin ekrandan bellek bankasına, video diske, imgesel ağlara taşındığı bir mekan."⁽¹³⁾ O bir "akışlar ve bağlantılar mekanı"dır. Bu kentte "norm" değil, "kod"dur önemli olan, kente giriş (login) parolayla (password) belirlenir. Bir etkinlikler ve gizli yan yollar labirenti, görünür hiç bir merkezin olmadığı bir kentsel mekan kurarak kıvrılır.

Siberkent mekanının biçimlendirilmesinde, ağdaki akışkanlık kadar, geçici kesintiler ya da boş, ara-mekanlar da işlev yüklenir: verinin sunuluşuyla alınışı arasında geçen sürenin (lag time) yarattığı mekanlar: uzam atlamalarıyla matrisin düğümlerinde oluşan kimsesiz mekanlar... "İmgesel matris, kimi yaşamları ve yerleri temel çağdaş kent oluşumlarının dışında ya da berisinde bırakan iradi bir yoksunlaştırmanın etkisinden çok, kararsız bir gelişmenin doğal olarak çift kutuplu yerlerymişler gibi, uzamsal ve zamansal kopuşlar gerçekleştirir."⁽¹⁴⁾ Bu, Virilio'nun, alışılmış zaman-mekan algısını kıran "teletopik teknolojilerin hiçbiryeri"nde "kentin gözden kayboluşu" olarak adlandırdığı durumu yaratır. Coğrafi mekan, immateryal elektronik yayının yer duygumunu dağıttığı ve sildiği kronolojik topografilerle yer değiştirir. Teletopolojiyle, insanın doğal topografik belleği yitime uğrar. Bilgisayar matrisinin ikili mantığı (0/1) bunu kolaylaştıran bir süreç yaratır. Kent bir "orada"dır, bir "orada-değil"dir, bir görünür bir kaybolur (açık/kapalı). İnternet üzerinde görmeye alıştığımız dijital haritalardaki açık/kapalı seçeneğine benzer bir durum yaşanmaktadır sanki: kentin kara delikleri gözden

kaybolur, izlediğimiz tek şey enformasyonun süregiden dolaşım ağıdır⁽¹⁵⁾.

Küresel ekonominin "ağ" etkisiyle, tüketim toplumunun bireylere saldırdığı atalet halinin kamusal alanı yıkıma uğratmasıyla, kentlerde giderek birbirinden keskin sınırlarla ayrılan şiddet ve suç gettoları ve "güvenli bölgeler"le, zihnin ve kentin, gerçekliğin ve sanallığın labirentleri birbirine karışır: "... mekan immateryal halini alır; biz medya-değişken alanlarımızdaki özel hayatlarımıza çekildikçe, dolayimsız kent deneyimi ortadan kaybolur. Artık kenti bir bütünsellik olarak okuyamayız: o heterojen, parçalı, organsız, merkezsizdir."⁽¹⁶⁾

Genellikle, Pierce ve Apel'in "kısıtlanmamış saydam iletişim topluluğunun mantıksal sosyalizmi" rüyasının, yani "iletişim ütopyasının" gerçekleşmesi olarak sunulan AğKent, bir "netopya" olmaktan çok, kentlerde giderek artan kutuplaşma ve atalet halinin açığa çıktığı bir "heterotopya" olarak belirir. Netopya'nın bu yeni sürümü, "saydam" olmakla birlikte, bir tür "distopya"dır.

Foucault'nun "baskıcı bakışın mekanı" olarak nitelediği Panoptikon'uyla birlikte anılan "heterotopya", birbirleriyle uyumlu olmayan alanların üst üste bir araya gelebildiği, zaman dilimleriyle birbirine bağlı süperpose anlamların hipermetinsel (hypertextual) mekanıdır. Virilio'nun "aşırı ifşa edilmiş kent"idir bu (overexposed city). Bu "sürekli akışkanlık mekanı", tele-gözetleme sistemleri ve enformasyon yoksulu yalıtılmış bölgelerdeki kara deliklerle, giderek daha çok çağdaş kentlerin ikili yapısını çağrıştırmaktadır: güvenli "kıyı kentler" (edge cities) ve görünmez "bölgeler"iyle (zones) kent, uzangaçlarıyla yayılan, devasa, merkezsiz bir "ağ"a dönüşür.

Yani, her şey tersine dönmektedir: "topluluğun olmadığı çağdaş kent ve kentsel mekan, artık bedensizleşmiş, bilgisayarlaşmış sibermekanın bir metaforu haline gelmektedir. (...) Fiziksel ve kamusal mekandaki yüz yüze iletişimden, Netropolis'deki kişilerarası iletişim sistemlerine doğru ilerledikçe, kent ve kamusal küresi, daha da sanal hale gelmektedir."⁽¹⁷⁾

Boyer'e göre, gerçek New York ve Los Angeles, bunun iyi örnekleridir. Harlem ve Chinatown ile New York ve Los Angeles, giderek Ballard'ın ucu bucağı olmayan fraktal coğrafyası Concentration City'ye, Ridley Scott'un kült filmi Blade Runner'ın "jenerik distopya"sı Los Angeles'a, ya da William Gibson'un Sprawl'ına ve ChibaCity'sine benzemektedir. Bu örnekler, yıllardır "heterotopik distopya"lar olarak kentlerin sosyo-ekonomik dönüşümü ile ilgili teorilere dayanak olmaktadır. Artık şehircilerin bilim kurguya ihtiyaçları kalmamış görünmektedir: "Kentsel alan, sonsuz mekanlarla, çoğul yüzeylerle kurulur; zaman bir eylemsizlik alanına sürgün edilir ve, sonunda, kent, evren olarak atalet, kapalı bir geribeslemeli döngü içinde kendi üzerine

kapanır; sitüasyonistlerin diliyle, kent-devlet, siberetik devlete dönüşmüştür."⁽¹⁸⁾

Sibermekanın Ekonomi-Politiği: Ağ Olarak Kent

Siberkültür ve siber ekonomi-politika üzerine yazan sosyolog John P. Barlow, Gibson'ın "sibermekan" nosyonunu alıp, "toplumsal, kültürel, ekonomik ve politik bir sanal insan etkileşimi mekanı, yani gerçek bir sibermekan" olarak yorumlar. Barlow'a göre bu, Gibson ve diğerlerinin betimlediği, ama enformasyon ağları, özellikle de BBS'ler (Bulletin Board Systems) ve internet üzerinde "zaten varolan" bir mekandır. Bu yüzden, bu "gerçek" mekan, "Barlowcu sibermekan" olarak terminolojiye geçmiştir⁽¹⁹⁾.

Bilimkurgunun dünyası çoğunlukla gerçekliğe uzanan köklerle beslenir ve bir bakıma Barlow haklıdır. Çünkü Ağ gerçek bir mekana sahiptir: yeni küresel ekonominin dolaşım mekanı, çokuluslu kurumsal odaklar ve iktidarların güç alanı, siber toplulukların etkileşim mekanı ve gerçek kablolar, uydu sistemleri, enerji çözümleriyle enformasyon-temelli üretimin altyapısı... İşin bu tarafı da hayli yoğun tartışmalara ve kutuplaşmalara sahne olmaktadır. Ama "ulusötesi ağ sistemleri" artık onsuz edilemez bir gerçeklik olarak kendini dayatmıştır ve hızla totalize olmaktadır: "Bir danışman, dünya çapındaki fiber-optik kablo pazarının 1997-2000 arasında hemen hemen iki katına çıkarak, mevcut 35 milyon 'fiber-kablo kilometre'nin, yaklaşık 66 milyona çıkacağını tahmin etmektedir."⁽²⁰⁾

Her ne kadar, dünya borsalarında son zamanların heyecanını duraksatan bir "dot com krizi" yaşanmışsa da, şu sıralar patlayan "petrol krizi'nin küresel ekonomideki dengeleri nasıl etkileyeceği bilinmese de, "ağ ekonomisi'nin (neteconomy, e-commerce, e-business, e-trade vb.) "yalnızca bir başlangıç" olduğu ve doğrudan tüketiciye yönelik yapılan ticaret (B2C – Business to Consumer) bir yana, kurumlararası ağ ekonomisinin (B2B- Business to Business) hızlı ve emin adımlarla geliştiği söylenebilir.⁽²¹⁾

Wall Street Journal'ın "sibermekanın ilk büyük düşünürü" olarak lanse ettiği Manuel Castells'in 1996-1998 yılları arasında yayınlanan üç ciltlik kitabı, konuyu özellikle sosyo-ekonomik açıdan irdeleyen, yoğun ve çok-katmanlı bir yapı sergilemekte: "Enformasyon Çağı: Ekonomi, Toplum ve Kültür"⁽²²⁾. Tarihsel referansları, teknik altyapı analizleri, demokrasi krizi ve Boyer'in de sözünü ettiği toplumsal kutuplaşma konusundaki uyarılarına rağmen, Castells'in çalışması "21. Yüzyılın klasiği" gibi abartılı övgüler kadar, "teknolojik determinizm" yollu eleştirilere de hedef oldu⁽²³⁾.

Castells'in bu kapsamlı çalışması, küreselleşme ve kimlik çelişkilerinin yarattığı gerilim içinde, enformasyon teknolojilerinin etkisiyle biçimlenen, bir yanda demokrasiye sekteye uğratıp tüm

dünyayı enformasyon zengini/yoksulu olarak kutuplaştıran, öte yanda Chiapas'lı Zapatista'ların internet mücadelesi gibi radikal toplumsal oluşumlara imkan tanıyan "ağ toplumu'nun tarihsel ve küresel gelişimini ele alıyor ve geleceğe yönelik öngörülerde bulunuyor.

Castells'in daha eski, ama ele aldığımız boyutla daha yakından ilgili kitabı, "Enformasyonel Kent: Enformasyon teknolojisi, ekonomik yeniden-yapılanma ve kentsel-bölgesel süreç" (1989), aslında tüm bu analizin kökeninde duruyor⁽²⁴⁾. Burada uzun uzun kapsamlı kitabın analizine girmesek de, Castells'in tarımsal, endüstriyel ve enformasyonel gelişim tarzlarını karşılaştırarak, günümüzün enformasyon-temelli teknolojisinin süreç-yönelimli üretiminin, üretim, tüketim ve yönetimde artan bir organizasyon esnekliği taşıdığı saptamasında bulunduğunu söyleyelim. Castells, bu enformasyon-temelli üretimin asıl mekanını ağ sistemlerinde görüyor ve bu gelişmeden hareketle, kentsel mekanın kaçınılmaz olarak ağ mekanına dönüşmekte olduğunu ileri sürüyor:

Castells'e göre kentlerimizi artık kent planlamacıları değil, "...ağlardan ve akışlardan oluşmuş bir etkinlikler hiyerarşisi boyunca gelişen... yeri olmayan bir mantık...", yani ağ mantığı kuruyor.⁽²⁵⁾ Özellikle hizmet sektörünün küresel gelişimiyle, hem ağ ekonomileri, hem de ağlarla birbirine bağlanan, bir yanda askeri kompleksler – eğitimsel araştırma merkezleri – yüksek teknoloji üretim parkları, öte yanda uluslararası finans ağları ve sermaye hareketleri, AğKent'e uzanan yolları çiziyor (New York'un dışarıya ihraç ettiği en önemli ürünün 'hukuk bilgisi' olduğunu biliyor muydunuz?) Ama yeni ekonominin gelişim mantığı, Castells'e göre, aynı zamanda kutuplaşmayı körükleyerek "ikili şehirler" (dual cities) yaratıyor. Bunun en iyi örneği ise yine New York. Toplumsal gruplar bölünüyor, farklı kültürler yalıtılıyor ve kutuplar arası "etkileşim" dinamik bir kaosa doğru evriliyor. Bu bölümlenimin küresel ölçekteki gelişimi ise, öngörülemez toplumsal krizlere gebe.

Ülkemiz de burada aktardığımız gelişimlerin dışında değil elbette: Turkcell hisselerinin New York Borsası'nda arzı, NASDAQ'ın İMKB ile flörte başlaması, altyapısal sorunlara rağmen mobil-ticarette Avrupa ülkelerinin yaratmaya başladığı farklılığa entegre olma çabalarımız ve tüm bunların üstüne televizyon reklamları ve "chat"lerle Ağ'ın popüler kültürde edindiği "türklere özgü sibermitoloji" (aynı zamanda topluluk ilişkileri ve kamusal açıdan internet kullanımını konusunda bizi avantajlı kılacak bir özellik).. Henüz AğKent'in küresel etkilerine maruz kalmasak da, internet hepimize "bizim memleket" gibi görünüyor. Toplumsal kutuplaşma risklerinin, bizimki gibi bolca "ithal teknoloji" tüketen ülkelerde daha büyük olduğunu gözardı etmemek gerek.

AğKent'te Agora'lara "yer" var mı?

Her ne kadar Castells konuyu enine boyuna incelemişse de,

teknolojik ve ekonomik determinizm sorunundan tümüyle kurtulmuş görünmüyor. "İletişim ve Politika Laboratuvarı" (CNRS-Paris) yöneticisi Dominique Wolton'un da dediği gibi, "... içkin ya da açık seçik bir topluluk teorisi olmaksızın bir iletişim teorisi de olamaz, kültürel ve sosyal karakteristiklere bağlamaksızın teknik bir iletişim sistemini düşünmek imkansızdır" ⁽²⁶⁾. Söz konusu "ağ etkisi", kimilerine göre; (oldukça Hegelci bir bakış açısından) "ağ üzerindeki Akıl Çağı"nın başlangıcıdır ⁽²⁷⁾; kimilerine göre ise "yeni elit kesimin toprağa bağlı olmayan (kadiri mutlaklık, fiziksellikten arınmışlık ve gerçeklik oluşturma gücü ile dünya ötesi oluşun garip, bir o kadar da korkunç) güç deneyimidir" ⁽²⁸⁾.

Bu iki (ve paradoksal bir biçimde doğruluk payı taşıyan) konumun ortasında yer alan bir üçüncü konumdan söz ederek bitirelim: toplumun (ve kentin) bir ağ olarak temsil edilmesi bir yana, toplumun parçaları zaten ağ biçimde yapılaşmamış mıdır? "Suç şebekesi", "gizli örgüt", "çete", "aile", "Devlet", "sivil toplum" vb; bunların tümü bir biçimde, ağ mantığını içselleştirmiyorlar mı?

Michael Ostwald, "Sanal kent geleceklere" adlı aydınlatıcı makalesinde ⁽²⁹⁾, AğKent'i öncelikle, kökensel topluluk bağı üzerinde temellendiriyor. Teknoloji kullanımı, ağ imkanını cisimleştirse de, bunu dinamize eden, gerçek insanların arzuları, istekleri, ihtiyaçları vb. oluyor. Gerçekten de, ekonominin baskın bir gelişim itilimi sunmasına rağmen, "iletişim" in olduğu yerde "topluluğun" da olduğu ve iletişim kısıtlandığında topluluğun kendini savunduğu gerçeği ortada.

Ostwald, bu "simüle edilmiş yeni gerçeklik" in zamansalığını, bir ROM çipindeki belleğin enerji kesildiğinde silinmesi ve yeni bir vizyonla yüklenmeyi beklemesine benzetiyor. Burada vurgu, algısal zaman-mekanın belirleyiciliğine yapılmakta. Ne sibermekan, ne de orada birbirine bağlanan topluluklardan soyutlanamayacak olan siberkent, algı boyutu hesaba katılmadan düşünülemez. Ostwald bir süre Virilio'nun kulaklarını çınlattıktan sonra (televizyon ekranı, bir 'pencere' olarak çağdaş mimarinin tamamlayıcı unsuru haline gelmiştir), algılanan mekanı ve orada kurulan topluluk ilişkilerini irdeliyor.

Alışveriş merkezinin, Bourbon Street'den denizaltılara ve gerçek penguenlere uzanan imkansızlar birlikteliğini, kurgusal, ama gerçek mekana yayılan "sanal" uzamını (West Edmonton Mall – Kanada) bir model olarak irdeledikten sonra, sibermekanda oluşturulan ilk ciddi topluluk deneyimlerinden olan, LucasArt'ın Habitat'ını örnekliyor. Aynı anda 20.000 kişinin bağlanabildiği, tıpkı gerçek bir kentte olduğu gibi, Commodore 64'ün iki boyutlu grafiklerinden oluşan bir arayüzde, kullanıcıların sokaklarında dolaşım (çizgi karakterler olarak– Avatar) aralarında çizgi roman baloncuklarıyla iletişim kurabildikleri Habitat, bugün VRML (Virtual Reality Modelling Language), Open GL vb.

tekniklerle kurulan üç boyutlu dünyalarda yaşayan, iş edinen, sevişen, etkileşen milyonlarca insanın "bağlandığı" online sanal topluluklara da yol açmış bir deneyim.

İki bilgisayar birbirine bağlandığı anda başlayan ve çok farklı kanallardan devam eden bu sanal topluluk ilişkileri, enformasyon toplumunun içinde, alternatif AğKentler kurularak büyüyor: BBS'ler (Bulletin Board Systems), MOO'lar (Multi-user Object Oriented Platform), MUD'lar (Multi-user Dungeons/Dimensions), WELL (Whole Earth 'Lectronic Link), online oyunlar ("Ultima Online" gibi insanların içinde sanal kimliklerle tekil karakterler olarak yaşayabilecekleri siberdünyalar), sayısız konuda yazışan usenet haber grupları, Bosnalı, Kosovalı savaş kurbanlarının, Sırp muhaliflerin ya da Zapatistaların anlık bilgi akışını sağladıkları ve örgütlendikleri internet grupları, vb ⁽³⁰⁾.

Ostwald, bu toplulukların çoğunun kökensel Agora işlevini yüklenme potansiyeli taşımalarına rağmen, niçin genellikle gölge bir arayüzün ardında ticaretin gereklerine teslim olduklarını sorguladıktan sonra, interneti bir imkanlar ağı olarak konumlayıp sorunu, olması gerektiği gibi, "açık" bırakıyor: "Agora'nın en yeni enkarnasyonu ne alışveriş merkezidir ne de kapalı elektronik ortam, ama bu Internet'in ta kendisi olabilir. Agora zorunlu olarak bir yer duyguyu yaratmaz, daha çok, bir geçiş, çeviri ve kişisel özgürlük duyguyu sağlar.

Eğer Internet etkileşim, boş zaman ve ticareti doğru bir biçimde dengeleyebilirse, gerçek bir topluluk mekanına doğru evrilebilir. Kartezyen dünyanın alışveriş merkezlerini, tema parklarını ve ofis binalarını yansılamayı sürdürürse, asla Homeros'un İliada'da betimlediği efsanevi 'toplama mekanı' haline gelemesiz." ⁽³¹⁾

NOTLAR

1. Paul Virilio – Friedrich Kittler, "La Bombe Informatique", ICONS / localiser 1.3, Die Gestalten Verlag, 1998, sf. 171 (Arte Tv kanalı için yapılmış söyleşi)
2. Bkz. William J. Mitchell, City of Bits – Space, Place and the Infobahn, MIT Press, 1995; Ayrıca bkz: Mitchell'in kitabının Domus M,'in bu sayısında yer alan "Elektronik Agoralar" adlı bölümü; Erhan Muratoğlu, "Kentsel bir uzam: SiberUzay", Domus m, s: 2, Aralık-Ocak 1999-2000, sf. 83-85 ; Özgür Uçkan, "Tıkla satın al!", Domus m, s: 1, Ekim-Kasım 1999, sf. 110-114
3. Mitchell, a.g.y., sf. 117-118
4. Bkz. Richard Sennett, Gözün Vicdanı / Kentin Tasarımı ve Toplumsal Yaşam, Türkçesi: S. Sertabiboğlu-C. Kurultay, Ayrıntı, 1999, sf. 65-82
5. Bkz. Özgür Uçkan, "21. Yüzyılın ilk 'dünya gösterisi': Expo 2000", Domus m, s: 6, Ağustos-Eylül 2000, sf. 96
6. Bu konuda daha ayrıntılı bir analiz için bkz.: Domus m,'in bu sayısında yer alan, Susan Tanney'in "Elektronik uzamda mekanın apaçıklığı" adlı yazısı. Tanney, "fiziksel işlem", "sosyal yapı" ve "anlam merkezi" olarak üç farklı mekan kavramı üzerinde durarak, fizik mekan ile elektronik mekan arasındaki ilişkileri kategorize edilmiş bir biçimde açıklıyor.
7. Bkz. Michael Batty, "The Computable City" (4. Uluslararası Kent Planlaması ve Kent Yönetiminde Bilgisayar Kullanımı Konferansı'na sunulan bildirge -11-14 Temmuz 1995, Melbourne, Avustralya) http://www.acturban.org/biennial/doc_planners/computable_city.htm ; Stephen Graham ve Simon Marvin, Telecommunications and the City : Electronic Spaces, Urban Places, Routledge, 1996; Thomas A. Horan – Benjamin Chinitz – Darrene Hackler, "Stalking the invisible revolution: The impact of information technology on human settlement patterns", (Lincoln Arazi Siyaseti Enstitüsü – 1996) <http://www.cgu.edu/inst/cguri/stalking.html> (artık yayında değil); Ayrıca, "online planlama", "hücrel otomatik veri analizi"(Cellular Automated Data analysis -CAD) gibi teknik konular ve projeler için bkz.: CASA (Gelişmiş Mekansal Analizler Enstitüsü – University College London) internet sitesi: <http://www.casa.ucl.ac.uk/>
8. Esra Akcan, "İletişim ve tüketim toplumunda mekansal farklılığa ait çelişkiler" , Toplum ve Bilim, s: 64-65, Güz-Kış 1994, sf. 43-44; Ayrıca bkz. A. Giddens, Modernliğin Sonuçları, çev. Ersin Kuşdili, Ayrıntı, 1994, sf 24
9. Michael Heim, "The Erotic Ontology of Cyberspace", (yazarın, The Metaphysics of Virtual Reality adlı kitabından bir bölüm – Oxford, 1993, sf. 82-108), online yayın: www.northampton.edu/nr/rdonlyres/0830baaa-8361-472c-8586-9d45019febd1/0/heim7.pdf
10. Gilles Deleuze, Le Pli: Leibniz et le Baroque, Minuit, 1988, sf. 7
11. Michael Heim, a.g.y.
12. "Mekansız mekansallık" ([Dis]spatiality), enformasyonun mekana bağlı doğası ve insanın enformasyona sızdırdığı boyutlarla ilgili bir durumdur. Sartre'in paradoksal "hiçbirşey olmak" fikrinde olduğu gibi. "Meta" (üst) öneki, hiçbir şey olmayı varsayar. Bu metaforu "kıran" bir boyuttur. Siberpunk bilimkurgu yazarı Neil Stephenson'un "Snow Crash" adlı romanı, insanların "mekansız mekansallık" boyutu aracılığıyla yer değiştirebildikleri, sanal/gerçek ayrımının eridiği bir siberkent örneği sunar: Metaverse . Ama, sırf kentlilerin kafası karışmasın diye, bu yer değiştirme önceden belirlenmiş yerlerde yapılır, yoksa, Stephenson'un deyişiyle, "metafor kırılacaktır". Metaverse'de "metafor", salt bir metafor olmaktan çıkmış, bir bağlantı, geçiş imkanı, hatta "ulaşım aygıtı" haline gelmiştir. Tıpkı, "ağ metaforu"nun bugün kent planlamasında bir analiz yöntemi olarak kullanılması gibi. Bkz: Neil Stevenson, Snow Crash, Bantam, 2000 (1992).
13. M. Christine Boyer, CyberCities / Visual Perception in the Age of Electronic Communication, Princeton Architectural Press, 1996, sf. 14-15

14. Boyer, a.g.y., sf. 21

15. Bkz. P. Virilio, "The Overexposed City", ZONE, s: 1-2, 1984 sf.15-31; Ayrıca, "temsiliyetin sıfır derecesi"nde "topografik belleğin yitimi" konusunda bkz. Virilio, "Une amnésie topographique", La Machine de Vision, Galilée, 1988, sf. 13-46; dijital haritalar ve kent ilişkisi için bkz. Dani Cavallaro, Cyberpunk and Cyberculture, Athlone, 2000, sf. 140-145.

16. Boyer, a.g.y., sf. 119

17. Boyer, a.g.y., sf. 220

18. Scott Bukatman, Terminal Identity / The virtual subject in postmodern science-fiction, Duke University Press, London, 1993, sf. 128; ayrıca, bu önemli kitabın yanı sıra, siberpunk akımında kentin heterotopik ve distopik karakteri için bkz. Dani Cavallaro, "Cyberpunk and the city", a.g.y, sf. 133-163; Mike Davis, "Beyond Blade Runner: Urban Control / The Ecology of Fear", <http://www.mediamatic.net/page/6147/en> ; iktidarın panoptik ağ mimarisi için bkz. Ö. Uçkan, "Enformasyon Mimarileri", Domus m, s: 2, Aralık-Ocak 1999-2000, sf. 68-72

19. Bkz. Tim Jordan, Cyberpower: The culture and the politics of cyberspace and the internet, Routledge, 1999, sf. 55-58

20. Dan Schiller, Digital Capitalism: Networking the global market system, MIT Press, 2000, sf. 60

21. Solveig Godeluck, Le Boom de la Netéconomie: Comment Internet bouleverse les règles du jeu économique, La Découverte, 2000, sf. 318 (özellikle ABD'nin Avrupa pazarlarına girişi – Küresel netekonomi ve "Barbarların istilası" hakkında bkz. sf. 225-229); Ayrıca, ağ ekonomisinin detaylı ve teknik altyapıyla ilgili bir açılımı için bkz. Nicolas Curien, Économie des Réseaux, La Découverte, 2000

22. Manuel Castells, The Information Age – Economy, Society and Culture, Blackwell. Vol.I: The Rise of the Network Society (1996); Vol.II: The Power of Identity (1997); Vol.III: End of Millennium (1998)

23. Bkz: Alain Touraine – David Lyon – Craig Calhoun , "Forum: The Information Age", Prometheus, s: 03, sf. 27-69

24. M. Castells, The Informational City: Information Technology, Economic Restructuring, and the Urban-Regional Process, Blackwell, 1989 [Bu arada, Castells'den önce, 1980'de, sosyolog Hanners'in kent ile "enformasyon ağları" kavramını, toplumsal rol ve etkileşim analizleriyle ilgili olarak bağlantılamış olduğunu belirtelim: U. Hanners, Exploring the city: Inquiries toward an urban anthropology, Columbia University Press, 1980]

25. Castells, a.g.y., sf. 71

26. Dominique Wolton, Internet, et Après?, Flammarion, 2000, sf. 18

27. Don Tapscott, Dijital Ekonomi: Ağ üzerindeki akıl çağında umut ve tehlike, çev. Ece Koç, Ed. Ahmet Buğdaycı, KoçSistem, 1998, sf. xv (söz konusu tehlike, "dijital ekonomi"nin içerdiği değil, ondan dışlanmanın getireceği bir tehlikedir)

28. Zygmunt Baumann, Küreselleşme: Toplumsal sonuçları, çev. Abdullah Yılmaz, Ayrıntı, 1999, sf. 27

29. Michael Ostwald, "Virtual Urban Futures", The Cybercultures Reader, der. David Bell – Barbara M. Kennedy, Routledge, 2000, sf. 658-675

30. Sanal topluluklar hakkındaki en kapsamlı çalışmalardan biri, Howard B. Rheingold'un "Virtual Communities" adlı kitabıdır (Virtual Communities: Homesteading on the Electronic Frontier, Addison-Wesley, 1993 / online yayın: <http://www.rheingold.com/vc/book/>) ; ayrıca [Cybercultures [a.g.y.] içindeki bir çok ilgili makalenin yanı sıra bkz: Heather Bromberg, "Are MUDs Communities? Identity, belonging and Consciousness in virtual worlds", Cultures of Internet: Virtual Spaces, real histories, living bodies, der.

Özgür Uçkan "Göçebe Bilgi"

Rob Shields, Sage, 1996, sf. 142-152; Steven G. Jones (der.), Cybersociety: Computer-mediated communication and community, Sage, 1995; F. Randall Farmer – Chip Morningstar – Douglas Crockford, "Electric Communities", <http://www.crockford.com/ec/>; "Les environnements virtuels collaboratifs en réseau qui utilisent le langage VRML (Virtual Reality Modeling Language)" <http://tecfa.unige.ch/staf/staf9597/pilard/staf23/ev.html>; Volker Grassmuck, "Into the muddy waters of Touring Galaxy", http://www.race.u-tokyo.ac.jp/RACE/TGM/Texts/tg_e.htm (artık yayında değil); ve bir kaç ilginç örnek: Active Worlds 3.0 -<http://www.activeworlds.com/> ; blaxxun – Home World-<http://www.blaxxun.com>; ChibaMOO – William Gibson'un Neuromancer'ını tema olarak alıyor / The Weyrmount – Ultima Dragons Internet Chapter / Snow Neil Stephenson'un Snow Crash'ı üzerine kurulmuş / Rupert Douglas Adam'ın Hitchhikers Guide'ı temalı: <http://sensemedia.net...> [Elbette bu günlerin "Second Life" gibi sanal dünyaları]

31. Ostwald, a.g.y., sf. 672



Labirent-Kent

Kent ve Dil arasında, metafor-ötesi bir bağ, bir benzeşlik ilişkisi kurulabilir. Bu ilişki, hayat ve hakikat üzerinde her zaman amaçlanmamış, kimi zaman da paradoksal etkileri olan ideal kent ve ideal dil tasarımları (kurmacaları, ütopyaları) için geçerli olduğu gibi, kökenlerine inme çabalarının genellikle hipotez sınırlarını aşmadığı yaşayan (ya da yaşamış) kentler ve diller için de geçerlidir.

Bağ, yalnızca 'yapı' (insan yapısı), 'kurgu', 'düzen', 'anlam', 'iletişim' gibi nosyonlarla sınırlanmaz. Kent ve dil üzerine üretilen düşüncelerin tarihi, bu bağın daha derinlere gittiği yolunda bazı ipuçları verir. Her ikisini de rasyonel bir sistem olarak açıklamak, anlamlandırmak, dahası kurmak eğilimine sıklıkla rastlanır; kodlanmış imlerin dolaylımlarla çözümlenerek iletiminin oluşturduğu dilsel ağların, kent planlarının grafizminde görselleşen fizik iletişim şebekeleriyle benzeştiği doğrudur; yazının fiziksel hakikati graphein alanında yeniden-temsili yeteneğiyle, coğrafi haritaların, kent planlarının, kartografinin fiziksel mekanı yeniden-temsili yeteneği arasında daha doğrudan bir ilişki vardır. Ama şu çok çekici 'sistem' sözcüğünü dile getirmeden önce, rasyonel hipotezlerimizin bağlı olduğu ipuçlarının karanlıkta kaybolduğu, hiç de bir kökü tamamlamayabileceğini unutmamak gerek. Kök/köken nostaljisi ve her şeye bir ata bulma hastalığı, Oedipus'laştırıcı bir paranoyanın doğurabileceği tehlikeli sonuçlara açıktır (Deleuze-Guattari). İmleyenin tiran olduğu bir dil sistemi, dilin kendisine tekabül etmeyen kapalı bir yapısalci sistemde anlam bulabilir ancak ve yalnızca kendisini açıklayabilir.

Bilgi'den daha derindir dil kuyusu. Örneğin harfin canlılığı nosyonu, metaforun ta kendisidir, hatta dilin kökenine metaforu yerleştirir : Metaforun koşulları, öte-metafor, Varlık ve Hiçlik hiç bir zaman kendi anlamlarına gelmezler. "Metafor ya da harfin canlılığı, imleyenin Hayat'la ilk ve sonsuz eşanlamlılığıdır. Atıl sözcüklüğü, yani doğanın ya da doğaya dönüşmüş sözün psişik yıkımı. Hayat olarak imleyenin bu aşırı gücü, bilgiden her zaman daha zengin olan, huzurlu ve yerleşik kesinliğin ötesine geçen bir harekete sahip dilin tedirginliğinde ve göçünde ortaya çıkar." (Derrida) "Nasıl söylerim bildiğimi / anlamı çoğul sözcüklerle?" (Edmond Jabès) Dilin hayatla ve ölümlle olan ilişkileri nasıl rasyonalizasyon çabalarını belirsizliğe sürerse, insan yerleşimleri de her zaman bir aklın izlerini sürmemize izin vermeyecek, işlev yada geometri gibi nosyonların kuşatıcılığına sığınma özlemlerimizi boşa çıkartacak tezahürlerle doludur. Çatalhöyük duvar resimlerindeki kent çizimleri, ya da Hattuşaş planlarının gösterdiği gibi, hiyerarşik bir rasyonel düzenlemeden çok, yerin durumu, doğayla kurulan farklı bir inanç bağı, savaşlar ya da ticaret ilişkilerine tabi koşullar, üst üste katmanlaşan tarihsel kültürlerin bir arada ortaya çıkardığı çokbiçimli oluşumlar gibi rastlantısallığı barındıran ve asla kesinlikle belirlenemeyecek birçok etken işbaşındadır.

Ama bu, dilleri ve kentleri rasyonel hiyerarşik sistemler olarak

yapılandırma çabalarının hiçbir hakiki etkisinin olmadığı anlamına gelmez.

Leonardo'nun 'ideal kent'ini Kolomb'un Yeni Dünya'da kurma çabaları yer-li kültürün toprağında tutunamamışsa da, Ortaçağ'dan beri geliştirilen ütöpik ideal kent tasarımları, On sekizinci Yüzyıl'ın polis raporlarında beliren, kente ve giderek ülkeye yönelik merkezi-optik-hiyerarşik 'gözetim/yönetim sanatı' düzenlemelerini esinleyerek hakiki hapishanelere, kışlalara, fabrikalara rasyonel modeller oluşturmuşlardır (Bentham'ın Panopticon'undan Paris La Petit Roquette Hapishanesi'ne- Foucault). Esperanza ya da Balaıbalan gibi iletişim mucizeleri yaratacak kurmaca dil düşlerinin, kabalistik kod sistemlerinin mantıksal gramatik ilkeleri, sibernetik enformasyon teknolojisinin yarattığı sanal dillerde vücut bularak medya komplekslerinin ağlarıyla küreselleşmiş, dahası Körfez Savaşı'ndan bu yana bilim-kurgu alanının çoktan dışına çıktığı anlaşılın, militer kullanıma yönelik 'iletişim silahları'nın 'çok gizli' simyevî dünyasına evrilmişlerdir.

Kendisi çoğul ve paradoksal anlamların belirip yittiği bir meta-metafor olan Labirent imgesinin görselleştirdiği de, kentlerle diller arasındaki, metaforun da ötesine geçen bu gel-git ilişkisidir. Kimi zaman doğayı romantik bir idealizasyonla yeniden-yansılama işlevini taşısa da, genellikle rasyonel bir estetiğin egemen olduğu kişiye özel minyatür geometrik krallıkların, bahçe mimarilerinin bilmecemsi figürü maze geleneğinde kurulmuş labirentler, dolambaçlarında dile ve kente dair nice düşünceyi yitirirken dillendirir. Labirentin kendisi zaten bir yazıdır, paradoksal olarak anlam yitimi ilkesi üzerine kurulmuş, okuyanın kendisini yitirdiği tuzaklarla dolu bir yazı. Amacın merkeze ulaşmak mı, yoksa dışarı çıkmak mı olduğu belirsiz bir oyun mimarisi. Selçuk kültürüne ait kufî yazı-labirentler, Tanrı'nın Bir ve Her şey olduğunu dile getirirken, birlik ve çokluk, akıl ve yer, söz ve yazı, hayat ve ölüm üzerine sorular üretiyor. Sözün sessizliklerle, yazının boşluklarla, bahçenin çölle, kentin doğayla anlam bulduğunu, ancak akıldışının varlığını kavrayabilecek bir aklın, çoğulluğun hakikatine ulaşabileceğini hatırlatıyor.

Maze, yazı-labirent, aklın bir başına, kendi hipotetik birliğini merkez alarak, çoğulluğu zorla birliğe götürmeyi hedefleyerek kurmaya çalışacağı bir kentin ancak içinde yaşayanları yitiren şeytani bir labirente, devâsa bir gettoya dönüşebileceğini, kentin de dil gibi yalnızca içinde akan çoğulluklarla, farklı kimlikler ve kültürlerden insanlarıyla, hayvanları, bitkileri, havası suyu, taşı toprağıyla yaşayabileceğini düşündürüyor. 'Yer' kavramının kendisinin altının oyulduğu, görelî bir 'rant değeri' kavramıyla yerin, toprağın, fiziksel çevrenin kendisinin ortadan kaldırıldığı, şematik ve ithal 'post-modern' mimari uygulamaların bile arazi mafyası tipi özgün sitelerin yanında ehven-i şer sayıldığı, kanser hücrelerinin uygun bir büyüme

modeli sayılabileceği bir kentte yaşıyorum. Kafamdaki labirent kentin ağ haritasına denk düşüyor...

'Küremiz'in sorunları daha da karmaşık ve uzaklıklar giderek daha da hızla siliniyor. Sivil bir demokrasinin anti-merkeziyetçi yeri olarak kent düşü, 'vahşi kapitalizm'in aşırı zenginlik tutkusundan çok daha tehlikeli bir düşmanla karşı karşıya : Enformasyon teknolojilerinin, teleteknolojinin aşırı hız tutkusuyla, demokrasi, post-endüstriyel ve post-kentsel bir kapitalist otokrasiden de öte, 'yer' kavramı üzerine kurulu topik Site'nin yerine post-endüstriyel bir teletopik Metasite'yi, bir Media-Site'yi geçirerek, bir 'mesaj aktarım devrimi'yle fiziksel hareket kavramını ortadan kaldırıp demokratikleştirilemeyecek bir atalet durumunu bireyler için birer getto kılarak, mutlak hız nosyonu ile eksilenen, gelecek savaşların militer ve lojistik mantığının insan hakları kavramını içinden mayınladığı bir dromokrasie (hız yönetimine) doğru evriliyor (Paul Virilio).

"Aklın düşleri canavarlar doğurur."

David Sylvian

Evrenin Yeni Belleği: Sanal Kitaplık

Kitap, bellek olarak kağıt ortamını kullanan bir bilgi mekanıdır. Basılı yazının çizgisel ve artzamanlı mekanı. Kitabın, bellek olarak kağıttan daha "yumuşak" bir ortamı, "bit"lerin elektronik ortamını kullanan yeni bir türü, yazının bu kez ne çizgisel, ne de artzamanlı olan bir başka mekanını ortaya çıkartmıştır: elektronik kitabın bilgi hipermekanı.

"Web, ışıkları yanmayan ve bütün kitapların yerde yığılı olduğu bir kitaplığa benziyor..."

Gerry McGovern ^[1]

İskenderiye Kitaplığı'ndan, hatta belki de en başından beri, kitaplıklar bellek ile ilişkilendirilmiştir. "Çok sayıda cilt toplanmalıydı çünkü görkemli kütüphanenin amacı insan bilgisinin tümünü bir yere toplayabilmektir. Aristoteles için kitap toplamak bilim adamının çalışmalarından biriydi ve bir 'anımsatma aracı olarak' gereklidir. Öğrencilerinden biri tarafından kurulan kütüphane ise genişletilmiş bir türdü: bu 'Evrenin Belleği' olacaktı."^[2]

Kitap hep bellek taşıyan bir ortam olarak görülmüştür. Bu düşüncenin uçları, Borges'in "Babil Kitaplığı"nın hayali "merkez"lerinden birinde buluşturulabilir. "Letizia Alvares de Toledo, engin Kitaplık'ın yararsız olduğunu gözlemlemiş: açık söylemek gerekirse, tek cilt, genel düzene uyan, dokuz ya da on kadrata dizilmiş, sonsuz sayıda, sonsuz incelikte yaprağı olan tek cilt yeterliymiş. (Onyedinci yüzyılın başlarında Cavalieri, som gövdelerin tümünün sonsuz sayıda düzlemlerin eklentisiyle oluştuklarını söylemişti.) Gerçi bu ipeksi vade mecum'u taşımak kolay olmazdı: görünen her sayfa benzerlerine açılırdı: düşünülemeyen orta sayfanın da arkası olmazdı."^[3]

Kitap ile bellek ilişkisi, kağıdın kaynağına, ağacın dokusuna, köklerine dek sürülebilir. Boş kağıdın, orada yazılı olabilecek her şeyin muhtemel toplamını içerdiğini ileri süren yazarlar çıkmıştır. Bu "toplam yazı"nın evrenin ta kendisi olduğuna inanan tarikatlarla doludur tarih: Tanrı, geçmişin, bugünün ve geleceğin belleğini taşıyorsa, evreni yarattığı alfabe belleğin toplamına eşit ve sonsuzdur.

Kitap, bellek olarak kağıt ortamını kullanan bir bilgi mekanıdır. Basılı yazının çizgisel ve artzamanlı mekanı. Kitabın, bellek olarak kağıttan daha "yumuşak" bir ortamı, "bit"lerin^[4] elektronik ortamını kullanan yeni bir türü, yazının bu kez ne çizgisel, ne de artzamanlı olan bir başka mekanını ortaya çıkartmıştır: elektronik kitabın bilgi hipermekanı.

Ağaç dokusundan silisyum temelli silikon çiplere kitabın yaşadığı bu dönüşüme, kitaplıkların dönüşümünün eşlik etmemesi düşünülemez. Aslında kitaplıklar elektronik ortamlarla kitaplardan daha önce tanışmışlardır. Kitaplık düşüncesinin doğuşundan beri çok çeşitli konuda çok sayıda kitabı okuyucu için erişilebilir kılmak adına

geliştirilen katalog, kart vb. arama sistemleri, enformasyon ve iletişim teknolojilerinin sunduğu kapsamlı, hızlı ve esnek sınıflandırma yeteneklerinin çekimiyle yavaş yavaş elektronik ortama taşınmıştır. Katalogları ve arama motorlarını elektronik ortama aktarılan kitaplar izlenmiştir.

Birer enformasyon mekanı olan kitapların mekanı olarak Kitaplık, enformasyonun mekansal metaforu olmanın da ötesinde saf enformasyon mekanı haline dönüşmeye başlamıştır. Enformasyon dolaşımı üzerine kurulmuş, maddesel-olmayan, akışkan ve esnek bir ağ mekanı.

Elektronik kitaplar ve sanal kitaplıklar, yazılı kültürümüzün yeni bir evresine mi işaret ediyor, yoksa bitişine mi? Bu soru farklı bağlam ve niyetlerle bir çok kez sorulmuştur. Henüz cevabı belli olmayan bu sorunun çözümü, belki de gizlediği değişim göstergelerinde yatmaktadır. "Sözel olandan yazılı olana -Sokrates ve izleyicileri tarafından uyarıyla karşılanan- tarihsel geçiş, entelektüel işleyişin kurallarını da tamamen değiştirdi. Yazılı metinler dolaşıma sokulabilir, incelenebilir ve notlarla zenginleştirilebilirdi; bilgi istikrarlı bir temele oturabilirdi. Yazılı olandan mekanik baskıya geçiş ve buna bağlı olarak okuryazarlığın halk arasında yayılışı, çoğu kişi tarafından Aydınlanma'yı mümkün kılan şey olarak gösterilir. Ve şimdi de bilgisayarlar, bir anlamda uygulanmış akılsallığın kusursuz örneği olarak, basılı sözcüğün otoritesini sarsıp, bizi spiralin farklı bir bölgesinde de olsa, sözel kültürleri karakterize eden süreç odaklılığa geri döndürüyorlar."^[6]

Aslında kağıt üzerindeki yazıyla ekrandaki yazı arasında belli bir süreklilik ilişkisi de mevcuttur. İnsanlar bilgiyi gelecek kuşaklar için erişilebilir kılmak için yazıyı, bilgi temelli bir iletişim teknolojisi olarak kullanmışlardır. Antik Yunan'ın "alfabetik zihni", bir teknolojik paradigma dönüşümünün ürünüdür. "Benzeri tarihsel boyutlara sahip bir teknolojik dönüşüm de 2700 yıl sonra meydana gelmiştir, yani farklı iletişim tarzlarının etkileşimli bir ağ yapısıyla bütünleştirilmeleri. Bir başka deyişle, Üst-Metin ya da bir Üst-Dilin ortaya çıkışıyla, tarihte ilk kez, insan iletişiminin yazılı, sözel, görsel-işitsel tarzları tek bir sistemle bütünleştirilmiştir. (...) [Gerçek ya da ertelenmiş] seçili bir zamanda erişimi herkese açık küresel bir ağ içerisinde bir çok noktada etkileşime giren metin, imge ve seslerin aynı sistemde olası bütünleştirilmeleri, iletişimin niteliğini temelden değiştirmiştir."^[6]

Belleği kayda geçiren yazı, aynı zamanda belleğin yıkımını getireceği iddiasıyla eleştirilmiştir, tıpkı bugün elektronik ortam için ileri sürüldüğü gibi. "Phaedrus'ta Platon, Sokrates'in ağzından yazının insani olmadığını; gerçekte sadece insanın zihninde var olan düşünceyi zihnin dışında kurmaya kalkıştığını söyler; yazı bir nesne, imal edilmiş bir üründür. Elbette aynı söz, bilgisayar için de geçerlidir. Daha sonra

Platon, yine Sokrates'in ağzından yazının belleği çürüttüğünü söyler. Yazıya alışan unutkan olur, kendi öz kaynaklarından yararlanacağına dış kaynaklara bağımlı kalır ve öz kaynaklarını yitirir. Yazı zihni zayıflatır. Bugün aynı sözleri anne-babalar, öz kaynak sayılan çarpım cetvelini ezberleyeceğine hesap makinesi kullanan çocuklar için söylemektedirler."^[7]

Elektronik ortam, birlikte anıldığı "enformasyon hızı" boyutuyla, yazılı kültürün değerlerini tehdit eden bir güç olarak da görülmekte ve alınan her enformasyon paketinin bir öncekini silen hızlı akışıyla, insan algısını ve bu arada belleğini de dönüştürmekle suçlanmaktadır. Hız ile bellek, bildiğimiz tanımlarıyla birbirilerini itmektedir.

"SİBER-MEKAN, ya da daha doğrusu, 'sibernetik zaman-mekan', gazetecilerin pek sevdiği şu doğrulamada kendini bulur: enformasyon, yerine ulaştırılmasındaki hızla değerlendirilir, daha da iyisi, hız enformasyonun ta kendisidir. (...) Bugün, ENFORMASYONUN madde-zaman-mekanın nihai boyutu haline gelmesiyle birlikte, bilişimcilerin, mekanın var olmadığı bu zaman derinliğini, sınırlı olmayıp genelleşmiş enformasyon ile, fizik ve bilişimin tümüyle birbirlerine karıştığı bir ENFORMASYON-DÜNYA ile özdeşleştirme eğilimleri artmıştır."^[8]

Kitap ile elektronik kitabı, metin ile hipermetni Paul Virilio'nun kavramlarıyla konumlayacak olursak; bir yanda elektronik enformasyon iletiminin "hız-yönelimli psiko-coğrafi imparatorluğu" "enformasyon-dünya"da sürekli akan "sibernetik ideografi" ya da "elektro-optik enfografi" olarak Hipermetin (hypertext); öte yanda "bilgi"nin gövde bulduğu, algılanabilir zaman-mekana tabi, çizgisel-artzamanlı, optik-grafik topografya, yani Kitap bulunmaktadır.

Basılı yazının mantığı sentaks kurallarıyla belirlenir. Söylemin temel yapısı olarak sentaks, insan zihninin dil aracılığıyla anlama ulaştığı bir haritalandırmadır. Basılı yazı aslında bir tür çeviri işlemi gerektirir: Basılı yazı okunurken anlama doğru çevrilir. Okurun deneyimi tümüyle mahremdir. Sayfaların belli bir sırayla çevrilmesi ve sayfa boyunca dikey hareket, basılı yazının zaman eksenini belirler. Basılı kitap durağandır, okur kitap boyunca hareket eder, kitap değil.

Oysa elektronik ortamda enformasyon, bir özel vericiden özel bir alıcıya doğru değil, açık bir ağ üzerinde hareket eder. Özel ağlar dışında, bu deneyim, kamusal bir nitelik taşır. Elektronik iletişim etkileşimlidir. Ekrandaki içeriğin bir noktasından bir başka noktasına, bir başka içeriğe ve oradan bir başkasına ulaşmak mümkündür; enformasyon potansiyel olarak her zaman ağ üzerinde mevcut olsa da basit bir tıklama ya da tuş darbesiyle silinebilir, değiştirilebilir. Okuma hızı ekranın kaydırma hareketiyle artmıştır. Temel hareket, daha ziyade birleştiricidir, dikey olarak toplayıcı değil. Sunum algıyı yapılandırır ve algı enformasyonun nasıl düzenlendiğine göre belirlenir.

Kitaptan ekrana doğru bu geçiş, neleri değiştirecektir? "Eski tarz, tek bir yazar tarafından daktilo edilmiş, yeniden gözden geçirilmiş, dizilmiş, basılmış, kitapçılar aracılığıyla dolaşıma sokulmuş, okur tarafından satın alınmış, yine eski tarzda, sayfaları baştan sona çevirerek, yazarın seçtiği çok sayıda mevcut imkan arasında gerekli yapı sayılan bir anlam yapısına doğru birleştirilmiş A Metni. Şimdi de B Metni, bir ya da bir çok yazar tarafından seçenekleri çoğaltan bir yazılım kullanılarak bilgisayarda oluşturulmuş hipermetin.

Ortaya çıkan metin, eski tarzda çizgisel olarak da okunabilir, ama aynı zamanda açık bir metindir. Okuyucu çok sayıda alt anlatı patikalarına sapabilir, belli anahtar tanımlamalarla görsel unsurları çağırabilir, farklı bir çok olası sondan herhangi birini seçebilir. B metni ile yaptığımız nedir? Bunu hala 'okumak' olarak adlandırabilir miyiz? Yoksa, 'metinlemek' (texting) ya da "sözcük-pilotluğu" (word-piloting) gibi bir terim mi uydurmamız gerek?"^[9]

Roland Barthes, "S/Z"de, "ideal metin" olarak da adlandırdığı "ağ olarak metin" in, yani hipermetnin düşünüyormüşür: "Bu ideal metinde, hiçbir diğere üstün gelmeksizin, ağlar çok sayıda ve etkileşim halindedir; bu metin, gösterilenlerden oluşmuş bir yapı değil, bir gösterenler galaksisidir; başlangıcı yoktur; tersine çevrilebilir; hiçbirinin asıl giriş olmadığı çeşitli girişlerden geçerek ulaşırız oraya; harekete geçirdiği kodlar göz alabildiğince uzanırlar ve önceden belirlenemezler...; anlam sistemleri bu mutlak olarak çoğul metin üzerinde egemenlik kurabilirler, ancak dilin sonsuzluğuna bağlı olarak sayıları asla sonlu değildir."^[10] Dünyadaki her şeyin bir Kitaba ulaşmak için varolduğunu düşünen Mallarmé gibi, metni henüz kurulmamış bir ağ olarak gören Jean-Joseph Goux da benzer bir yaklaşım içindedir: "henüz düşünülmemiş bir ağ düşüncesi, temsiliyetçi olmayan ve çokdöğümlü bir örgütlenme, bir metin düşüncesi... hiçbir şeyin başlıklandırılmayacağı metin. Başlıksız, bölümsüz. Başsız, büyük harfsiz."^[11]

Bir çok farklı metni kendi içlerinde ve birbirleri arasında etkileşimli olarak bağlantılayan hipermetin, kendisini görsel enformasyon, ses, animasyon ve diğere veri biçimleriyle bütünleştirerek genişleten "hipermedya" terimiyle doğrudan bağlantılıdır. Bu durum, elektronik ortamın kitabı dönüştürdüğü bir başka noktayı ele verir. Elektronik kitap multimedya haline gelmektedir. Ya da, "multimedya giderek kitaba benzemektedir, katlayıp yatağa götürebileceğiniz, sohbet edebileceğiniz ya da size bir hikaye anlatabilecek bir kitaba."^[12] Günümüzde, tümü internet erişimli olmak üzere, önce PDA (Personal Digital Assistant) adı verilen cep bilgisayarlarıyla, sonra kitap biçimi verilmiş tablet PC'lerle ve son olarak da bükülebilir, kullanılıp atılabilir "elektronik kağıt"la^[13], e-kitaplar artık tümüyle birer hipermedyaya dönüşmektedir.

Gerek hipermetin, gerekse hipermedya kavramları dolaysız olarak ağ mantığına bağlı oldukları için, hipermedya olarak elektronik kitapların birer düğüm oluşturarak kurdukları ağı, "sanal kitaplık" diye adlandırmak yanlış olmaz. Bu öylesine bağlantılı bir kitaplıktır ki, erişilebilirlik bakımından içerdiği kitapların toplamı olan bir Sanal Kitap haline gelmektedir.

Aslına bakılırsa, bağlamı biraz zorlayarak, "ağların ağı" internetin kendisinin devasa bir sanal kitaplığa benzediğini söylemek mümkündür, ama "ışıkları yanmayan ve bütün kitapların yerde yığılı olduğu" bir kitaplığa... Sağladığı hızlı enformasyon birikimi ve kayıt yeteneğiyle internetin, tıpkı İskenderiye Kitaplığı gibi, "evrenin belleği" olarak görülmeye aday bir konumu vardır. Ama aynı devasalık, gayri merkezi yapı ve bağlantı imkanlarının sonsuzluğuyla birleştiğinde, İnternet "enformasyon çöplüğü" olarak da adlandırılabilir.

Oysa zamanımızın sanal kitaplıkları, internet içerisinde oluşturdukları özel enformasyon mimarileriyle, sınıflandırma, arama ve erişim araçlarıyla bu kaosun içerisinde birer "düzen adası" olarak belirmektedir. Kütüphanecilik ve bilişim, başka bir çok alanda olduğu gibi iç içe geçmektedir. Bunu üniversitelerin kütüphanecilik bölümlerinin sunduğu uzmanlık nitelermelerinden de anlamak mümkündür: Enformasyon aracılığı, enformasyon erişim uzmanlığı, referans kütüphaneciliği, bilgi yöneticiliği, kitaplık enformasyon yöneticiliği, kitaplık medya uzmanlığı, internet kütüphaneciliği vb.

Sanal kitaplığın, birbiriyle sarmal bir ilişki kuran iki temel eksenidir: Bu eksenlerin biri, fiziksel kitaplar barındıran fiziksel bir kitaplığın, kayıtlarını, kataloglarını ve giderek kitapların elektronik versiyonlarını barındıran sanal uzantısıdır. Nitekim, iletişim ve bilişim teknolojilerinin gelişimiyle, önce British Museum and Library, Bibliothèque Nationale de France, Library of Congress gibi Batı'nın prestijli ulusal kitaplıkları, daha sonra da ilkökul kitaplıklarına kadar bir çok kamusal kitaplık, arama işlevleri başta olmak üzere, kayıt, erişim sağlama vb. işlevleri aşamalı olarak elektronik ortama taşımışlardır.

Diğere eksen ise, yalnızca elektronik kitapların bulunduğu, tüm mevcudiyeti ağ üzerinde olan sanal kitaplıklardır. Bu tür kitaplıkların öncülleri, genellikle telif yasaları kapsamı dışında kalan klasiklerin elektronik versiyonlarını barındıran ve hedeflenen kapsamıyla cüretkar "bellek" nitelermesine göz diken projelerdi. Hız kesmiş de olsa halen varlığını sürdüren "Gutenberg Projesi" bunların en ünlüsüdür. ^[14] 1971'de Michael Hart tarafından, kendisinin "kopyalayıcı teknoloji" (replicator technology) adını verdiği, "bir bilgisayara girilebilen herhangi bir şey sonsuzca çoğaltılabilir" ilkesinden hareketle başlatılan "Gutenberg Projesi", bilgisayara girilen herhangi bir kitabın (bu arada resimlerin, seslerin, hatta üç boyutlu nesne taramalarının) dileyen

herkes için (hatta uydu aracılığıyla bu dünyada olmayanlar için bile) erişilebilir olması fikri üzerinde kuruldu.^[15] Erişilebilirlik adına, herhangi bir işletim sistemi tarafından tanınabilecek basit metin formatında^[16] yüklenen e-kitapların, herhangi bir internet tarayıcısı ile okunabilmesi esas alınmıştı.

Zamanla bu tür kitaplıklar giderek arttı. Bugün, fiziksel/kamusal ya da sanal/kamusal nitelikli kitaplıkların yanı sıra, çok sayıda özel, akademik, vb. sanal kitaplıklara, hatta farklı kategorideki bir çok sanal kitaplığı bünyesinde barındıran ya da erişim sağlayan sanal kitaplık "portal"larına rastlamak mümkün. Bu zincire, giderek hacim kazanan elektronik yayıncılık sektörünün, e-kitap üretim, satış ve dağıtımıyla uğraşan şirketlerin oluşturduğu elektronik ticaret siteleri de katılınca, kapsam tahmin edilebilir. Henüz, kitaptan e-kitaba, kitaplıktan sanal kitaplığa doğru hareketin başlangıç aşamalarında olduğumuz ve bilgi ve iletişim teknolojilerinin gelişim ivmesi hesaba katılırsa, kültürel bellek olarak sanal kitaplığın yol açacağı değişimin boyutları konusunda çok silik bir imgeye ulaşmak zor olmayacaktır.

Sanal kitaplıkların önünde, tıpkı e-kitap yayıncılığının olduğu gibi, güçlü bir fikri hak mülkiyeti engeli vardır. İnternet ortamında dolaşıma giren e-kitabın kopyalanabilir olması bakımından, telif kapsamı dışında kalan eserler haricindeki kitap, makale vb. malzemenin kamusal dolaşımı sorunu henüz tam olarak çözülememiştir. Sanal kitaplıklar, özellikle fiziksel kitaplıkların sanal uzantıları, bu sorunu üyelik vb. sistemlerle, giderek de kopya koruma teknolojisi gibi önlemlerle çözmeye çalışmaktadır. Yine de yayıncılar fikri hakları konusunda kamusal kitaplıkları önemli bir tehdit olarak algılıyorlar. Ancak, tıpkı okulların elektronik öğrenime, kitapçıların e-kitapçılara, müzelerin sanal müzelerle dönüşmesi, daha doğrusu sanal paralel evrenini yaratması gibi, koruma, hacim yönetimi ve depolama, erişim sağlama gibi pek çok sorunla boğuşan kitaplıklar sanal uzantılarını oluşturmaya devam ediyorlar. Kitaplık portallarıyla birbirine bağlanan sanal kitaplıklar, internet içinde ikinci bir ağ kuruyor, evrensel kütüphanecinin dünyadaki tüm kitapları birleştirme düşü bir bakıma yeniden hayat buluyor.

Evrenin belleği olarak kitaplık, hep sonsuzluk imgesiyle düşünülürdü. Ağın içerdiği ve içereceği düğümlerin birleşimindeki olasılıkların uçsuzluğuyla kurulan hipermekanda, kitaplar, yazı, kültür fragmanları, taklitler, simülasyonlar, unutulmuşlar durmaksızın birbirine bağlanabilir. Ama enformasyon hızıyla ataletle tutulan algının zaman-mekanı ya da kamusallığın kaygan zemini, bu çizgisel ve artzamanlı olmayan boyuta nasıl açılacak? Kütüphanecinin bile, hızla dokunan ağın her anını kuşatamadığı sonsuz bir kitaplıkta, ancak "zahir"den bakanın küresel bakışlarıyla her anı ve noktasını "okuyabildiği" ve çıldirdiği o imkansız kitabı kim okuyacak? Siborg mu? "İnsan-sonrası" (post-human)...

Peki ya e-kitaplara da, kitap kurtları gibi, virüs, internet solucanı türü haşarat bulaşırsa? Ya virüs, elektronik ortamda kodlanmış bilgiyi tüm ağ boyunca kendisini sonsuz sayıda kopyalayarak sonsuza dek dönüştürürse? Sorular açık, imkan da...

NOTLAR

1. Gerry McGovern, "Egovernment: Epublisher", NUA White Paper, Şubat 2001, <http://www.nua.com> (Artık yayında olmayan bu web sitesi yerine belgeye şu adresten ulaşabilirsiniz: <http://www.veribaz.com/viewdoc.html?egovernment-epublisher-446310.html>)
2. Alberto Manguel, Okumanın Tarihi, çev. Füsun Elioğlu, Yapı Kredi Yayınları, 2001, sf. 223
3. Jorge Luis Borges, "Babil Kitaplığı", Ficciones – Hayaller ve Hikayeler, çev. Tomris Uyar – Fatih Özgüven, İletişim Yayınları, 1998, sf. 75, dipnot 4
4. Bit: B(inary) (Dig)it, yani ikili sayı sözcüklerinin kısaltılmasından türetilen "bit" sözcüğü, bilgisayar dilinde en küçük enformasyon birimini belirtmek için kullanılır. 0 ve 1 lerden, yani açık / kapalı mantığından oluşan dijital enformasyonun en küçük birimi, 0 ve 1 değerine sahip olan bit'tir. Normal boyutlarda bir kitabın elektronik versiyonu, yaklaşık 10 milyon bit'ten oluşur.
5. Sven Birkerts, "Hypertext: Of Mouse and Man", The Gutenberg Elegies – The Fate of Reading in an Electronic Age, Faber and Faber, 1994
6. Manuel Castells, The Rise of the Network Society (The Information Age: Economy, Society and Culture – Volume I), Blackwell Publishers, 1996, sf. 328
7. Walter J. Ong, Sözlü ve Yazılı Kültür: Sözü'nün Teknolojileşmesi, çev. Sema Postacıoğlu Banon, Metis Yayınları, 1995, sf. 98
8. Paul Virilio, L'art du Moteur, Galilée, 1993, sf. 180-181
9. Sven Birkerts, "Hypertext: Of Mouse and Man", a.g.y.
10. Roland Barthes, S/Z, Seuil, 1970 (1996), sf.11-12
11. Jean-Joseph Goux (Numismatique II), aktaran: Jacques Derrida, La Dissémination, Seuil, 1972, sf. 203
12. Nicholas Negroponte, "Boks without Pages", Being Digital, Coronet Boks, 1995 (1996), sf. 71; ayrıca bkz. "The Future of the Book", Wired 4.02, Şubat 1996, <http://www.wired.com/wired/archive/4.02/negroponte.html>
13. "Elektronik Kağıt": Yüksek kontrastlı, düşük maliyetli, okunabilir/yazılabilir/silinebilir ortam
14. Project Gutenberg, <http://www.promo.net/pg/>
15. Bkz. "History and Philosophy of Project Gutenberg", 1992, <http://www.promo.net/pg/history.html>
16. "Plain vanilla ASCII" – Enformasyon Değişimi için Amerikan Standard Kodu'nun düşük bir türevidir.



Turizm Mekanı / Mekansız Turizm

Osman Denker ile birlikte...

Yolculuk, özellikle de gezi, "turizm" olarak tanımlandığından bu yana, daha önce benzerleri olmayan yeni, "özel" mekanlar gelişti. Turiste özel mekanlar... Oysa hala gidilen yere özel mekanların arayışında yola çıkmak, hatta mekansız, yalnızca yolculuk fikrinin ve eyleminin anlamına varmak için gezgin olmak da mümkün...

Turizm Mekanı

Geçtiğimiz yüzyıl, "tatil" ve "kitle turizmi" denilen iki ayrıcalıklı olguya sahne oldu... "Jules Verne'in 1873'de yayımlanan ünlü romanı Seksen Günde Devr-i Âlem dünyanın çevresinin araba, tren ve gemiyle seksen günde dolaşılabilirliğini iddia ediyordu - bugün ses duvarını aşan jetlerle dünyanın çevresini dolaşmak yalnızca birkaç saat sürüyor. 20. yüzyıla damgasını vuran teknoloji, kitle turizminin de önünü açtı."⁽¹⁾ Sonrası malumunuz.

Çok hızlı bir biçimde, kitle turizminden nasibini alan coğrafyalar dönüştü, yeni mekansal düzenlemeler ortaya çıktı. Turistin öngörülen ihtiyaçlarını güven ve alışıldık bir atmosfer içinde yerine getirmesini sağlayacak ve bölgenin kendine has niteliklerini bir seyirlik olarak konumlayan mekanlar, bir anda, birbirlerine mimari açıdan olmasalar da anlayış bakımından benzeyen "tesisler" tüm dünyada çoğaldı. Buldukları mekanı da genellikle kalıcı bir dönüşüme uğratan bu mekansal düzenleme anlayışı ile, bugün yeterince kitlesel talep görmeyen, nasıl iyileştirileceği belirsiz ve sorunlu mekanlar, hayatımızın bir parçası haline geldi.

"Sürdürülebilirlik" kavramıyla birlikte anılmaya başlanan turizm, giderek destinasyon coğrafyalarının kendine has özelliklerine daha fazla ihtiyaç duymaya başladı. Dünün yalıtılmış "gösteri mekanları" tatil köylerinin yerini, bugün yeraldıkları coğrafya içinde gizlenmeye çalışan "çevresel çözümler" ya da "nötr zonlar" da tümüyle sıfırdan yaratılan yeni tatil / boş zaman alanları, yeni küresel turizm ağlarının sinir düğümleri, tematik parklar, kültür kompleksleri vb. alıyor. Ama, bu dönüşüm tek yönlü, çizgisel bir gelişim halinde sürecekmış gibi görünmüyor. Trend belirlemek eskisinden çok daha zor ve "ilerleme" dediğimiz şey, kaos fiziğinin olasılık modellerini andıran bir ufukta, algılanamaz bir halde. Kitle hareketleri de son derece değişken dinamiklerle belirleniyor. Küresel turizm sektörü, "mekan" ve algı sorunuyla kuşkusuz daha çok ilgilenmek durumunda.

Bu noktada durup, "yol" ve "yolculuk" kavramlarının tarihine, algısal ve öznel çeşitliliğine, yani kültürel zenginliğine bir bakmak gerekiyor. Birbirinden farklı itilimlerle (savaş, gıda, ticaret, merak, kaçış ya da yalnızca yola çıkma dürtüsü) harekete geçen birey ya da grupların yolculukları, aynı zamanda iletişimin ve sınırların da tarihidir. Onca yer-leştirme çabasına rağmen niçin bazı grupların göçebe kalmakta

direttiğini anlamaya çalışmak, aslında turizm erbabının, özellikle de mekan düzenlemesiyle ilgilenenlerin de sorunudur.

Ya da tasavvufda "yol"un simgesel anlamının hangi hakikat haritalarında hangi yolları gösterdiğine akıl sır erdirmek...

Göçebe haritasında, bir "yer" ancak oraya ulaşıldığında varolur. Ama o haritada gidilebilecek tüm yerler imkan olarak zaten mevcuttur. Boş bir kağıdın, hatta o kağıdın yapıldığı ağacın dokusunun, o ağacın can aldığı toprağın, suyun ve havanın elementlerinin tüm yazılı bilgiyi imkan olarak barındırması gibi. Ya da çölün tüm yolculukların (ve yolcuların) imkan haritası olması gibi...

Geriye merak kalıyor. Bir yeri keşfederken kendine ait bir imkanı daha keşfetmenin cazibesine kapılarak, harekete geçme "dürtüsü".... Hepimizin, (bu arada turizm sektörünün ve turizm mekanı yaratan mimar ve tasarımcıların da) ihtiyaç duyduğu, özenle korunması gereken bir dürtü...

Mekansız Turizm

Osman Denker⁽²⁾ Ambon havaalanı, Maluku, Endonezya.

"Sıcak ve nem... havanın ağırlığını üzerimde hissediyorum. Sabah saat dokuz olmasına rağmen dışarıda kimseler yok. Ada ekvatorun birkaç derece altında. Terminal binası Eminönü'ndeki vapur iskelelerini hatırlatıyor. Alanda iki pervaneli küçük bir uçak bekliyor. On iki yolcu kavurucu havayı yararak uçağa doluşmaya çalışıyoruz. Her kez kendine bir yer buluyor, uçak bir minibüsü andırıyor, pilot kabininin kapısı yok, en arkada bagajlar üzerine ağ gerilmiş, havalanıyoruz, eskilik ve dökülmüşlük güven veriyor, en azından buna inanmak zorundayım. Uçsuz denizin üzerinde yarım saat uçtukten sonra bulut kümelerinin arasından yükselen iki ada gözüküyor, aralarında bir kaç yüz metre var, karınca tepesine benzeyen, denizin içinden fıskıran adanın tepesinden dumanlar çıkıyor. Diğerinin boyu bir kilometreyi bulmuyor bile. Adaların etrafından dönüyoruz. Pilot haftada bir kez geldiği bu adayı yolculara gururla gösteriyor. Denize inen bir sokağı andıran sadece iki yüz metrelik hava alanına iniyoruz. Karşımda küçük de olsa bir volkan tüm görkemiyle duruyor, bir hafta buradayım, artık benim de bir yanardağım var."

Bir gezi nasıl başlar? Nasıl çıkılır yola? Bazen bunun nasıl olduğunu anlamak imkansızdır. Dünyanın herhangi bir köşesinden bir çağrı alırsınız, bu kimin gönderdiğini hiç bir zaman bulamayacağınız ve ne zaman gönderildiğini de bilemediğiniz bir şeydir. Belki de siz oraya yıllar önce çağrıldınız, ama çağrı size yeni ulaşmış olabilir. Bir yere gitmenin hep bir nedeni vardır, bu nedeni araştırmak gerekmez. 'Ben niçin bir yerlere gidiyorum' diye sorduğunuzda, gezinin büyüsunü bozarsınız. Mantıklı bir cevap aramanın hiç bir anlamı yoktur. Gezi

içseldir, heyecanların ve duyguların zirveye ulaştığı anlardır.

İnsan gittiği yere hayatını da taşır. Kaldığı yerlerde yaşamını yeniden kurar, sanki yıllardır orada yaşıyormuş gibi günlük yaşamın içine karışır, orada yaşayanlar gibi davranmaya başlar, onlarla aynı yemekleri yer, giyimini oraya uydurur, onlardan biri gibi olur. Bu her değişen coğrafyada yenilenir. Bu nedenle gidilen yerden turistik bir amaç çıkarmak gerekmez. Bir gezgin için tatil bölgeleri girilmemesi gereken zonlardır, buralarda tatil aktiviteleri ve eğlenme zorunluluğu vardır. Gezgin tatilde değildir, bu onun için harcanması gereken bir zaman değil, yaşanan ve üretilen bir zamandır.

Bu günün hızlı ulaşımı gezi kavramını, yol almak değil, bir noktaya ulaşip oradan başlamak, daha çok zaman kullanmak olarak değiştirmiştir. Büyük İskender'in yıllar süren Hindistan seferi onun için uzun bir geziydi, bilmediği yerleri keşfetmek gibi bir amacı vardı. Bugün onun izlediği rotayla Hindistan'a gitmemiz gerekmez. İskender'in yola çıktığı yerden Hindistan uçakla altı saat sürüyor, bir saat içinde bir kaç yılı kat ediyorsunuz.

Hava yolu ışınlanmak gibi bir şey, ortalama on saat sonra başka bir kıtada, farklı bir iklim, anlamadığım diller, tanımadığım insanlarla kaynaşacağım, geride bıraktığım şehir ve insanlardan hızla uzaklaşıyorum, kabindeki hareket sınırlılığı, insanı oturduğu koltukta bir zamandan başka bir zamana götürüyor. Bulutların arasında anılar dolaşıyor, yolculuk dingin sürdükçe dalıyorsunuz, uyandığında geçilmiş bir okyanus ve yeni bir kıta var karşımda, uçak daireler çizerek alçalıyor, birazdan alana inmiş olacak, neler yapacağımı, başıma nelerin geleceğini, buradan başka nerelere devam edeceğimi bilemiyorum, bildiğim yalnızca içimde garip bir heyecan olduğu.

Not

1. Winfried Löschburg, Seyahatin Kültür Tarihi, türkçesi: Jasmin Traub, Dost yay., Ankara, 1998, sf. 139

2. Profesyonel gezgin, sinema yönetmeni

"Koruma"dan "Yeniden-İşlevlendirme"ye Sürdürülebilir Kent

"Kentsel sit" kavramını modernist korumacı anlayışın himayesinden çıkararak ve farklı kamusal biçimlerine, kentli katılım modellerine yol açan, planlama anlayışlarını değiştiren dönüşümler, yeni ekolojik / toplumsal sürdürülebilirlik platformları yaratabilir. Korunmalarını genellikle korumacıların unutkanlıklarına borçlu olan ve giderek tüketilen bir kentsel mirasa sahip ülkemizde, konuyla ilgili uluslararası gelişimin enine boyuna tartışılması, bu coğrafyaya özgü katılımcı çözümlerin geliştirilmesine yardımcı olabilir.

Kent planlamasının bir parçası olarak "koruma" (restoration), kavramı en azından rönesansa dek izlenebilse de, kamusal ve siyasal otoritenin düzenlemeleriyle yapılan kent planlamacılığının asli işlevlerinden biri olarak ayrıcalıklı konumunu 18. yüzyıldaki kentsel sosyo ekonomik gelişmelere borçludur. "Kentsel sit" kavramı, neyin korunup, neyin korunmayacağına karar veren "uzman" kent planlamacılarının seçkin değerlerinden biri olagelmıştır. Ulus-devletin yükselişiyle, "mimari miras" kavramı etrafında biçimlenen kentsel sit tanımı, bu ideolojiye uygun olarak öncelikle anıtsal, gösterişli, "ulusal gurur"u okşayan yapılar ya da kentsel dokuların korunması amacıyla geliştirildi. Kent arkeolojisinin bir disiplin olarak ortaya çıkmasıyla birlikte, çoğu toprakaltında bulunan arkeolojik değere sahip kentsel dokuların çıkarılmasıyla daha geniş bir kapsama doğru evrildi.

Ama önce kentsel gündelik yaşam pratiklerini ulusal gururun anıtsallığına tercih eden bazı öncü akımların (Bauhaus vb.) etkisiyle, sonra da ulus-devletlerin yaşadıkları kimlik bunalımları ve küresel boyutta gelişen yeni sosyo ekonomik dinamiklerle, "kentsel sit" kavramının kapsamı giderek daha katılımcı yeniden-işlevlendirme pratikleriyle genişledi. Bunda sanayi devrimi sonrası yaşanan kentsel dönüşümlerin zedelediği kamusal yitiminin yarattığı kaygının da büyük bir payı oldu.

Kentsel sit, postendüstriyel kentlerde ürktücü kayıp alanlar (urban wastelands, friches) bırakarak çekilen endüstriyel dokuların, belli bir mimari kimliği taşıyan bölümünün "endüstriyel sit alanı" olarak tanımlanmasıyla dönüşüme uğradı. Özellikle "postmodernizm" sıfatının coğrafya ve kentsel doku ile giderek daha fazla anılır olmasından sonra, bu kavram yalnızca tarihsel miras değerinin ötesinde, ekolojik ve kamusal değerlerle daha fazla ilişkilendirilir oldu. Bugün Avrupa'nın ortasında "IBA Emscher Park", gibi bölgesel ölçekte yeniden-işlevlendirme projeleri, ya da "Tate Modern" gibi kentsel ölçekte rehabilitasyon çalışmalarının giderek daha fazla gündeme gelmesinin ardında bu gelişme yatmakta.

Bu sıçrama, epistemolojik bağlamda iki kavram kümesinin karşı karşıya konumlanmasıyla daha iyi anlaşılabilir: Restoration (Koruma) / Restitution (İtibar iadesi) / Reconstruction (Yeniden-İnşa) / Renovation

(Yenileme) Refunctioning (Yeniden-İşlevlendirme) / Re-Use (Yeniden-Kullanım) / Rehabilitation (İyileştirme) / Regeneration (Yeniden Hayat Verme) / Revalorisation (Değer Kazandırma) / Conversion (Dönüştürme) / Readaptation (Yeniden Uyarlama) / ve biraz tartışma götürür bir düzlemde Recycling (Geri Dönüşüm –bu bağlamda- Geri Kazanım)

Bu iki kavram kümesi, hem kentsel sit tanımı hem de sit alanına müdahale etme anlamında birbirlerinden temelden farklı iki yaklaşımı temsil etmektedir. Bir yanda korumacılığın seçkinci söylemi, öte yanda kentsel büyüme ve kamusallık yitimine çözüm arayan katılımcı planlama modelleri....

Kuşkusuz her iki kümede yer alan her bir kavram epistemolojik düzlemde ve uygulama boyutunda birbirlerinden farklı anlamlar taşımaktadır, ama ideoloji bir yana, birinci grup temsili bir ütopyanın değerleri ölçüt alınarak fiziksel bir yenilemeye yönelirken, diğeri kentsel yaşam kalitesini arttırmayı hedefleyen toplumsal katılım modellerinin işlevsel yaklaşımını benimsemektedir. Aslında bu iki farklı eksen kent planlamasındaki tarihsel bir dönüşümü de gözler önüne sermektedir: Merkezî fiziksel modelden katılımcı işlevsel modele doğru yöneliş... Bu evrimin "kentsel sürdürülebilirlik" anlayışıyla doğrudan bağlantılı olması hiç de şaşırtıcı değildir.

Seçkinci ütopyalar, uzangaçlarıyla her yöne yayılan merkezî metropollerle (sprawl), korkunun ve eşitsizliğin birbirini beslediği distopyalara, privatopyalara (özel mülkiyet ütopyalarına), zıtların yanyana barındığı heterotopyalara evrildikçe, agorafobik yerleşim modellerine de tepki olarak, kamusalığın siyasal düzlemde yeniden keşfi ile beslenen yeni yerellikler, planlamayı "uzmanlar"a daha az bırakır oldu.

Sürdürülebilirlik anlayışının kökeninde yatan biyolojik sistemlerle benzerliğin ve ekolojik evrim süreçlerinin kent ölçeğine uyarlanması, kentsel yaşam kalitesini iyileştirmek için kentlinin katılımını öngörmekte. Bu katılımın en yoğun olması gereken alanlardan birinin de planlama olması doğal. İşlevini yitirmiş ama kimliklerini koruyan endüstriyel yapıların yeniden işlevlendirilmesi örneğini ele alalım: Bu yeniden-işlevlendirme, diğer kentsel sit alanlarında da olduğu gibi, üç farklı ölçekte gelişebilir: Mimari-kentsel-bölgesel ölçekler. Eski depoların konutlara dönüştürülmesi (Soho Loft'ları), bir gazometrenin dalış okuluna ya da deneysel müzik laboratuvarına dönüştürülmesi ve yarattığı çekim odağıyla bulunduğu semtin rehabilitasyonuna katkıda bulunması, ya da devasa bir endüstriyel kompleksin tüm bölgenin çehresini, toplumsal yaşamını ve ekonomisini dönüştürecek rekreasyon alanları olarak yeniden-yapılandırılması gibi...

Tüm bu ölçeklerde sürece katılan bir çok etken bulunmaktadır.

Mimari estetik kaygılar, maliyetlerin düşürülmesi, yeni sürdürülebilir ekonomik dinamiklerin yaratılması (kültür turizmi, zanaatkarlığın yeniden değerlendirilmesi, ekolojik üretim parkları vb.), bölgenin kentsel dokuya geri kazandırılması, kentsel ekoloji sistemlerinin oluşumu gibi... Bu bağlamda, işlevini yitirmiş ve kayıp alana dönüşmüş bir binanın ya da bölgenin yeniden-işlevlendirilmesinde eşzamanlı olarak farklı düzlemlerde birçok ölçüt sürece katılır: Mekanın ruhunu mimari egoya kurban etmeme, bölge halkının uyum dinamiklerini hesaba katma, ekolojik dengeye katkıda bulunma, yeni ve sürdürülebilir sosyo-ekonomik dinamikler yaratma vb... Bu planlama müdahalelerine olumlu ve olumsuz bir çok örnek verilebilir.

Her ne kadar henüz tüm dinamikleri belirlenmemiş ve tartışılmaya devam eden bir yaklaşım olsa da, burada önemli olan "sürdürülebilirlik" ölçütü ve toplumsal/sivil katılım modellerinin işlerliğidir.

Konuyla ilgili daha şimdiden engin bir kaynakçaya ve uygulanmış, uygulanmakta olan ya da geliştirilen bir proje denizine sahibiz. Kentsel planlama, sanayi üretiminden hizmet ve bilgi üretimine geçiş aşamasında giderek daha az "uzman", daha çok "disiplinlerarası" hale geldiğine göre, konuyu tüm katmanlarında ele almak ne bu yazının, ne de bu yayının sınırlarına sığar. Hep birlikte yapmamız gereken, bu tartışmalardan ve projelerden yararlanarak kendi coğrafyamıza özgü katılım modellerini geliştirmektir. Bu, her ne kadar umut kırıcı bir çaba gibi görünse de...

Daha bırakın tarih yazımını, envanteri bile çıkarılmadığı için tam olarak hangi "kentsel sit alanı"nın yeniden işlevlendirilmesi gerektiğini bilemediğimiz, siyasal ve toplumsal kirlenmeyle meşruiyet kazanan rant simsarlarının yağmaladığı bir ülkede yaşıyoruz. Kentsel sorunları göçten, trafikten vb. ibaret sanan ve asıl sorunu kendilerine yeterince güvenilmemesinde bulan planlamacıların derdimize çare olmayacağı da açık. Bizi, ya sorunların giderek yoğunlaşan yükü, ya da kendi yaşam kalitemiz hakkında söz sahibi olmak kararı yeni bir kent kültürü ve kendimize özgü bir kentsel sürdürülebilirlik anlayışı geliştirmeye yöneltecek ve bunu hep birlikte yapmamız gerekecek. Umarız bunun için vakit çok geç değildir.

Tarihin Fay Hattı: Berlin Yahudi Müzesi

Her ne kadar Tarih öyle değilse de, Soy çizgiseldir. Berlin'in "karşı-anıt"ı, Yahudi Müzesi de kırık bir çizgi parçasından oluşuyor. Kırılmış bir soy, hafıza ve hatıra kırıkları... Mimarının, sanatın, tarihin, gelecekbilimin, dilbilimin, hatta ve belki de en çok terapinin bulunduğu bir fay hattı...

Amerikalı mimar Daniel Libeskind tarafından yapılan [ve 2001 yılında açılan] Berlin Yahudi Müzesi, "farklı" bir bina. Hikayesi on yıl aşkın bir zamana yayılan bu ödüllü⁽¹⁾ proje hakkındaki en yaygın konumlama, binanın bir "karşı-anıt" olduğu yolunda. Hatta onu bir "heykel" olarak görenler de var.

Soykırım kurbanı bir Polonyalı aileden gelen mimarının deyimiyle, Alman ve Yahudi tarihini, "katkı, özümlenme ve yıkım" referanslarıyla kurgulayan bu binanın kendisi de bir "sergi".

Berlin yahudi Müzesi, Libeskind'in inşa ettiği ilk mimari proje. "Radix-Matrix"⁽²⁾ın yazarı, uzun yıllar, bir eğitimci, bir kuramcı, bir tasarımcı olarak tanındı, "inşa eden" bir mimar olarak değil. Halen sürdürdüğü dekor ve kostüm çalışmaları bile, onu tanımlamak için "bina" nosyonundan daha çok kullanılmıştı. 1989'dan bu yana ise, Berlin'de açtığı bürosu, Yahudi Müzesi'nin yanı sıra, Oslo'dan Tokyo'ya, bir çok başarılı projeye imza attı. Londra'da Victoria and Albert Museum'a yaptığı "spiral" eklentiyle, övgü ve eleştiri rekoru kırdı. [Son olarak New York Dünya Ticaret Merkezi'nin yerine, "ground zero"ya inşa edilmek için seçilen proje de onunki. Sanırım bunda Yahudi Müzesi projesinin de katkısı var.]

"90'ların en önemli binalarından biri" olarak selamlanan Berlin Yahudi Müzesi'ni tanımlamak için ilk akla gelen sözcükler, kaygı verici, irkiltici, rahatsız edici, düşündürücü vb. oluyor⁽³⁾. Dar açılı yüzeyleri ve keskin kenarlarıyla, zaman içinde yeşi-gri bir renk alacak parlak çinko yüzeyi ile bu bina, kente şiddetli bir el hareketiyle çizilmiş bir zigzag gibi.

Yırtıcı bir aletle açılmış bir yara gibi...

Kendisinden sürgün edilmiş göçebe bir soyun kırılğan serüvenini kırık bir çizgiyle ifade eden bu konsept-bina, Üçüncü Reich'in başkenti olmuş, soykırımın iktidarını belleğinin toprağına gömmeye çalışan bir kentin, keskin şiddetle yarılmış tarihini bir elektrik arkı gibi bağlamaya çalışıyor.

Berlin yönetiminin fonları kısıp müzeyi "ehliştirmeye" çalıştığını söyleyerek istifa eden eski yönetici Amnon Barzel'in deyimiyle, "soykırımı ifade edebilecek hiç bir sanat biçimi yok". "Yahudi müzesi bir ölüm anıtı olmaktan çok bir yaşam kaydı olarak çok güçlü, çünkü hayal edilemez olanı bir kapsüle hapsetmeye kalkışmıyor."⁽⁴⁾

Berlin'in eski merkezi Alexanderplatz için geliştirdiği etkileşimli projeye, tıpkı Fassbinder ve Wenders gibi, Alfred Doblin'in tıbbi bakış açısını izleyerek kenti "tedavi" etmeye çalışır⁽⁵⁾ Libeskind, Yahudi Müzesi ile kentin belleğindeki kırılmayı "teşhis" ediyor.

Tarihi bir barok yapı olan Kollegienhaus'da konumlanmış Berlin Şehir Müzesi'nden bir yeraltı geçidiyle girilen yapı, kırılmalarla ayrılan üç ana eksen izliyor. Daha kurulurken sökülen ekspresyonist çizgilerin baş döndürücü ritmiyle oluşan bir yönütlü, keskin bir kapatılma kurgusuna dönüşüyor. Işık ve sesleri güçlendiren, boşluğu enerjiyle geren akustik, yapının bütünü bir labirent serüveni haline getiriyor. Bakışı yarararak algı boşlukları açan dış yüzeyinin keskin çizgilerinden dolayı kendilerini fiziksel olarak da tehdit altında hisseden mahalleliye mimarın cevabı, "sizin de tarihiniz keskin", oluyor.

Berlin ve yahudilerin kopuşlarla işaretli tarihini yeniden buluşturan, kentin "göbek deliği"ni kaotik rahmine yeraltı kanallarıyla bağlayan bu tasarım, Libeskind'e göre, "Berlin ve yahudilerinin tarihini ancak bir felaketin ayırabileceğine" işaret ediyor. "Eğer neo-naziler Yahudi Müzesi'ni uçurmak isterlerse, kendi tarihlerini de uçurmak zorunda kalacaklar"⁽⁶⁾.

Haider'lerin, Le Pen'lerin "Post-Faşist Avrupa"sında yeniden başkent olmanın gururunu arayan, "hafta sonu faşistleri"nin yadırganmadığı, duvarın anısını sosyal dokusunda barındırmayı sürdüren bu kentte, belleği tedavi etmenin yolu "unutmak"tan geçmiyor belli ki. Bu sergi-bina, sergileyecekleriyle de, bir tutanaklar galerisinden çok, özünde tüm dinsel referanslarıyla yapısal unsur olarak içerdiği bir "Jacob Merdiveni"ni modelleyecek⁽⁷⁾. 18. yüzyıl Alman düşünürü Johann Georg Hamann'ın, "imge ordularının tırmanarak aklın kalelerine saldırdığı, kavram ordularının duyular dünyasının derinliklerine indiği"ni söylediği⁽⁸⁾ o şaşırtıcı yapının düşünüyü kuruyor / kurduruyor şimdiden.

Berlin Yahudi Müzesi, disiplinlerarası, bakışlararası kesişmeler mekanı olarak yaşayan bir konsept. "Burada, edebiyat, matematik, müzik, astroloji, felsefe, tümü, insani bir bilgi dünyasının parçaları. Mimarının görevi bu bilginin haritasını çıkarmak ve daha önce orada olmayan bir şey eklemek olmalı. Soykırım ve Hiroşima sonrası bir dünyada yaşıyoruz ve 'hepimiz hayatta kaldık, ölümü dönüştürdük.'⁽⁹⁾"

NOTLAR

1. 1999 Deutsche Architekturpreis
 2. Daniel Libeskind, Radix-Matrix: Architecture and Writings, Prestel, 1997
 3. Bernhard Schneider, Daniel Libeskind – Jüdisches Museum Berlin, Prestel, 1999
 4. Rowan Moore, "The Arts: A place to remember the life before", The Daily Telegraph, 11Ekim 1997 (<http://architectstore.com/news/jewish-museum-berlin.htm>)
 5. Daniel Libeskind, "Berlin Alexanderplatz: ideologies of design and planning and the fate of public space", The Journal of International Institute, Vol. 3, No. 1, Sonbahar, 1995, (<http://quod.lib.umich.edu/cgi/t/text/text-idx?c=jii;cc=jii;q1=Berlin%20Alexanderplatz;rgn=main;view=text;idno=4750978.0003.101;hi=0>)
 6. Rowan Moore, a.g.y.
 7. Arthur Lazare, "Jewish Museum Berlin", (<http://www.culturevulture.net/ArtandArch/JewishMuseumBerlin.htm>)
 8. Pierre Klossowski, Le Mage du Nord, Fata Morgana, 1988, sf. 19
 9. Marc Schoonderbeek, "Daniel Libeskind", homepage, (<http://www.ooo.nl/libeskind/home.htm>)
- Müzeninin web sitesi: <http://www.juedisches-museum-berlin.de/>
- Daniel Libeskind'in sitesinde proje sayfaları: <http://www.daniel-libeskind.com/projects/show-all/jewish-museum-berlin/>

Rahim/Giriş

Hijyenik bir restorasyonla parıldayan barok Berlin Şehir Müzesi'nden yeraltı geçidiyle girilen Yahudi Müzesi, keskin zigzag ritmine uygun ve yine yeraltı sokaklarından oluşan, her biri Berlin Yahudi yaşantısının farklı bir yönünü simgeleyen üç ana eksene ayrılıyor. İncelikle dengelenmiş iki uç arasında zigzaglar çizen müze, zaman ve yasanın paylaşımıyla göçebeliği yazgı edinen bir soyun, yazı ve çizgiyle olan ilişkisini, yine grafik bir işaret, bir "çiziktirme"yle ele veriyor.

"Soykırım Boşluğu"

Birinci eksen yeraltından düz bir çizgiyle, uzun, ince, ısıtılmamış, düzensiz dörtgen bir mekanda son buluyor. Yükselen çıplak duvarları, adımların altında çitirdayan dökme tabanı, şehrin yankılanan uzak uğultusuyla gerçek bir "çıkma". Gökyüzünün bakışa yasaklandığı bir boşluk-kule.

"Sürgün Bahçesi"

İkinci yeraltı ekseni yine zeminin altında konumlanmış bir alana, "sürgün bahçesi"ne ya da diğer adıyla "E. T. A. Hoffmann Bahçesi"ne ulaşıyor. Ne yatay ne de dikey bir yüzeyin olmadığı, insana deniz tutması hissi veren, sık aralarla eğimli olarak dikilmiş 49 kalın beton kazıktan oluşan bir bahçe. Beton kazıkların içlerindeki toprak (yalnızca birinde Alman, diğerlerinde ise İsrail toprağı) birer söğüt ağacını besliyor. "Kök" teriminin mümkün anlamlarını kurup bozan bir "havai bahçe". **Göçebe Bahçe...**



İstanbul: "daha kurulurken yıkılan yapı"*...

Korhan Gümüş ile birlikte...

Bir tarafta uzmanların temsil ettiği bürokratik ve meşruiyete dayanmayan bir akıl. Diğer tarafta asgari bilimsel fırsatlardan, uzmanlardan yararlanmayan bir yerleşim düzeni... Bir tür "sürekli inşaat" hali... Öyle "elektronik agora"lara, GPS sistemlerine ihtiyaç duymayan, kendine özgü mitsel "enformasyon ağları"yla kurulan topluluk yapılarına, artık göçebe olmadıklarını unutturan, ezeli bir "kurulma" dönemi yaşayan, oldukça "unutkan" bir kent: İstanbul...

Önce göçebelerin geçici göçü olduğu sanıldı, ama bitmek bilmedi... Başlarını sokmak için yapıldıkları söylendi, nasıl olsa bir gün kalıcı konutlarına geçeceklerdi. Ama öyle olmadı. Kalıcıdan daha çok kalıcı oldular, çünkü giderek kalıcı konutları da yutmaya başlayıp, tüm kenti "sürekli inşaat"ın mekanı haline getirdiler.

1. Ulusalçı Akım Osmanlı klasisizminden yola çıkmıştı, 2. Ulusalçı Akım ise hem seçkinci modernizmden hem de yerel mimari kalıplardan etkilenmişti, oysa 3. Ulusalçı Akım kentlerin yaygın yapılaşma düzenini oluşturan bu kendine özgü dekonstrüktivist eğilimle kendini bulmuş oldu. Böylece, bu sonuncu akım, şimdiye dek hiç bir ulusalçı akımın rüyasında bile görmediği tam bir "halkla bütünleşme" hareketini başarmış oldu. Kentlerin % 70'i de sizlere ömür... Diğerleri % 30'luk bir oranı bile tutturamamışlardı! Neyse, artık kendimize ait bir "ulusal mimari"ye kavuştuk. 3. Ulusalçı Akıma şükürler olsun!

Dünya "enformasyon toplumu"ndan söz ederken, kent planlamasında iletişim ağlarının imkanları kullanılmaya başlanmışken, bizim şöyle en basitinden bir "plan" nosyonuna bile bunca yabancı kalmamızın ardında ne olabilir? "Göçebe" karakterimiz mi?

Gerçi "ağ" fikrine uzak olduğumuz söylenemez. Toplumsal etkileşimin inanılmaz hızlarla örgütlenebildiği karmaşık bir ağ mantığımız var. Bu bizim, ulusal, yerel "network çözümümüz" olsa gerek. Toplumsal etkileşim kanallarıyla bir Ağ şeklinde örgütlenen toplum karşısında, uzmanlarımız ne yapıyorlardı? Onlar kendilerinin de bir cemaat şeklinde örgütlendiğini fark etmeyip uzun süre kamu adına, neredeyse bir "üst dille" konuştuklarını zannettiler. Cehaletle etkilerden uzak kalmayı birbirine karıştırdılar. Aslında en büyük başarılarını da cehaletlerine borçlular, çünkü bir de etki altında kalsalardı ne olurdu acaba? Fransız İhtilali gibi büyük devrimlerle elde etmiş oldukları 'hayali' iktidarlara da sona ererdi herhalde.

Plancılar, mimarlar yıllarca 'çarpık' dedikleri bu kaçak yapılaşmadan yalnızca şikayet ettiler, sanki kendileri 'doğru' kentleşmeyi biliyorlarmış gibi... Sorumluluğu başkalarının üzerine yıktılar. Böylece sorumluluktan sıyrıldılar. Ama farkında olmasalar da, 3. Ulusalçı Akımın baş döndürücü başarısında büyük payları oldu. Çünkü kendi

üzerine kapanan bir planlama, projelendirme faaliyetini alternatif gibi gösterdiler.

Bu yüzden kentsel hareketliliği kavramaktan giderek uzaklaştılar. 19. yüzyıldan kalan tasarlayıcı bir kafa ile kentlere baktılar. Kimi zaman sorumlu 'kötü niyetli rant çevresi' oldu, kimi zaman popülist siyasetçi ama hiç bir zaman planlama faaliyetinin kendisi sorumlu olmadı. Böylece kentsel hareketliliği temsil edebilecek, onu kavrayabilecek bir bilgi üretilmedi. Gelişmeleri tanımlayamayan, anlayamayan, temsil edemeyen 'bilgi' de bilgi olmaktan çıktı.

Medeni dünya tepeden inme, marjinal aklın yerini alan meşruiyete dayanan temsil pratikleri ile kurulmadı mı?

Türkiye Cumhuriyeti tarihinde uzmanlık ve bilim kadrolarının 'akılcı' bir yönetim talebi ile diğer tarafta geniş toplulukları etkileyen popülizm, görünüşte sürekli bir gerilim hattı oluşturur. Bu açıdan bakıldığında Türkiye'de siyasal demokrasinin tarihi siyasetle uzman kadrolar arasındaki gerilimin tarihidir.

Bilim kadrolarına göre Türkiye'de çok partili demokrasiye geçişle birlikte siyasette popülizm hakim oldu, planlar, programlar, projeler ile siyaset arasında bir uçurum oluştu.

Örneğin imar konusunda eğer kimse yasaları takmıyorsa, hatta her türlü yağma yasalar çerçevesinde yapılıyorsa, sorun toplulukların atıl bir biçimde onayladığı siyasal zihniyette.

Bugüne kadar 'çarpık' kentleşme söyleminin yeterince sorgulanmamış olması, Türkiye'ye özgü siyasallaşma biçiminin giderek marjinalleşen, kısırlaşan ve mesleki topluluklarda hakimiyetini koruyan bir çerçeve oluşturmasının bir göstergesi. Mesleki çevrelerin şehirlerin denetimsiz gelişmesi karşısındaki düşünsel yetersizliklerinin nedenleri de bu zihniyette aranabilir.

Önce toplulukların projeye ihtiyaç duyması gerekli. Projeye ihtiyaç duyması için de mimarların mesleklerini topluluklara kabul ettirmesi, yani mesleklerinin hayalini halkın yerine koymayıp yaşam tasarımına katılmaları... Yerel yönetimlerin planlama pratiklerinin katılımcı, sorumlu, hesap verebilir ve şeffaf olması... Planlama faaliyetinin bir dayatma değil, bir temsil faaliyeti haline gelerek "plan" ile "şehir" in anlaşılması...

Uzmanlara göre Türkiye'de kimse 'iş bilenleri' dinlemiyor. İş uzmanı bırakmıyor. Vatandaşlar gündelik hayatlarında kişisel olarak yararlandıkları 'bilimsel fırsatlar'dan, bir araya geldiklerinde nedense yararlanamıyorlar.

Oysa şehirlerin planlarını uzmanlar yapsaydı, yerleşim kararlarını onlar verseydi, sorunlar çözülemez miydi? İşin garip tarafı bu sorunun cevabı şu: Zaten çoğu zaman onlar yapıyor, ama kimse dinlemiyor!

Türkiye'de uzman olmak demek, ilk önce bu gerçeği bilmek demek!

Uzmanlar, bilim insanları 'doğruları' bilirler, 'bilimin ışığında' karar verirler. Fay hatlarının nereden geçtiğini, hangi zeminlerin güvenli, hangi zeminlerin güvensiz olduğunu, şehirlerin, yapıların nasıl yapılması gerektiğini bilirler. Siyasetçiler doğruları uzmanlar kadar bilmedikleri için bilimin söylediklerini dikkate almazlar. Halkı doğru yönetmeyi de bilmezler. Bilmedikleri için de yanlış kararlar alırlar. Örneğin dolgu toprağın üzerine inşaat izni verirler, çevreyi kirletenlere, kültür mirasını yokedenlere, rantçılara, hırsızlara göz yumarlar. İş bilenler elbette ki bu durumdan rahatsızdırlar. Ama ellerinden bir şey gelmez. Yeri geldiğinde 'çarpık' şehirleşmeden şikayet ederler. Planların bilimsel esaslara göre uygulanmasını isterler. Ancak siyasetçiler tarafından çoğunlukla ve sürekli arka plana itilirler.

Sözlerini dinletemezler. Karar vericiler üzerinde yeterince etkili olamazlar.

Mesele şöyle özetlenir: Vatandaş bu işi zaten bilmez. Devlet onun adına ve ülke yararına doğru kararlar verip, uygulamalıdır. Bunun için siyasetçiler 'halk'ı değil, uzmanları dinlemelidir!

Yapı denetimi ise yerel yönetimlerin görevi. Yani imar planı yapıldıktan sonra belediye inşaat izni veriyor. Ancak küçük veya büyük inşaat işleri için proje hazırlamak ve proje hazırlamak da milyarlarca lira tuttuğu için bir çok inşaat kaçak yapılıyor. Ancak 'büyük lokma' tabir edilen yeşil alanları imara açmak gibi işlerin bir bölümü, bu nedenle 'proje' aracılığıyla yapılıyor. Proje denince de aklınıza mimarlık veya mühendislik projesi falan gelmesin. Projeden anlaşılan belediye ile mal sahibi arasında dolaşan bir takım evrakların takip edilmesi, inşaat sahibinin elde edebileceği ayrıcalıklar, kuruluşlar arası pazarlıklar falan anlaşılıyor. Sizin anlayacağınız iş artık mimarlık veya mühendislik işi değil, doğrudan doğruya 'sosyal içerikli' bir konu haline gelmiş durumda. Bu son derece doğal bir durum. Artık karşımızda devlet örgütlenmesinin hukuki ilişkilerine yönelik işlevler yok, yalnızca bir feodal yapılanmanın yatay ilişkileri var. Al takke, ver külah ilişkiler yıllardır böyle sürüyor. Bugünkü durum, son derece doğal ve dengelere dayanan istikrarlı bir durum.

Cumhuriyet'in seçkin mimarları, şehircileri akademisyenleri elli yıl boyunca kendi fil dişi kulelerine kapandılar, gelişmeler karşısında kendilerinden başka herkesi suçladılar, düşünmek ve çözümler üretmek yerine şikayet ürettiler ve başka hiç bir şey yapmadılar.

Özgür Uçkan "Göçebe Bilgi"

Bu yüzden Türkiye'de uzmanların, mimarların, plancıların dayatan kişiler değil, toplulukların ihtiyaç duyduğu insanlar olmaları için başkalarını suçlamaktan çok galiba kendi yaptıklarına bakmaları gerekiyor.

Yani, ilk önce toplulukların projeye ihtiyaç duyması gerekli. Projeye ihtiyaç duyması için de mimarların mesleklerini topluluklara kabul ettirmesi... Yerel yönetimlerin planlama pratiklerinin katılımcı olması... Planlama faaliyetinin bir dayatma değil, bir temsil faaliyeti haline gelmesi...

NOT

* "Einstürzende Neubaten": "Dekonstrüktivist endüstriyel müzik yapan ünlü bir Alman rock grubunun adı ve "daha kurulumken yıkılan yapı" olarak çevrilebilir.



**Silinen sınırlar, karışan diller:
İnter-media / Performans sanatının dünü, bugünü, deneyimler...**

Hüseyin Katırcıoğlu'nun anısına...

"Deneysel sözcüğü, başarı ya da başarısızlık terimleriyle yargılanmaya yazgılı bir edim değil, yalnızca sonucu bilinmeyen bir edim olarak anlaşıldığında anlamını bulur."⁽¹⁾

John Cage

Deneyim, sanatsal üretim sürecine içkin olduğu ölçüde, bu süreç verili dillerin sınırlarını zorlayacak, farklı düzlemlerdeki ifade biçimlerini birbirleri içinde eriterek yeni dillerin yaratılmasını mümkün kılacaktır. Klee sanat eserinin yol olduğunu ileri sürerken, bitmiş işin değil, üretim sürecinin bütününe sanat olduğunu söylemek istiyordu. Varılacak yer, gidilecek yönün değil, yolda-olma-halinin kendisinin belirlediği bir süreç; deneyim, eylem, hayat, hakikat, durum, duruş gibi nosyonlarla kurulan ve bizzat sanat eseri olan bir yol... 1960'ların "happening"lerinden "living theatre"a, "eylem resmi"nden "gövdesel sanat"a, "Fluxus aksiyonları"ndan yüksek görsel-işitsel teknolojinin kullanıldığı ve kimi zaman sanal gerçeklik ortamında gerçekleşen performanslara kadar birçok farklı tarzı belirtmek için, her ne kadar yetersiz kalsa da, giderek bu tarzlar arasında zaten belirsiz olan sınırların geçirgenleşmeye başladığı göz önünde tutulursa, gerektiğinde farklılıkları vurgulamak koşuluyla genellikle tercih edilen "performans" terimini kullanmak uygun olur. Sanatın çeşitli türleri arasında çok-boyutlu ilişkiler kurarak yeni bir ifade tarzı, giderek farklı bir dil oluşturmaya yönelik, daha doğrusu bu dilin akışkan imkanlarını sürekli bir deneyimin konusu haline getiren "performans sanatı", inter-medial (disiplinlerarası) karakteriyle, aralarında gidip gelerek ince bir ağla birbirine bağladığı, video ve fotoğrafı da kapsayan plastik sanatların, müziğin, dansın, tiyatronun kendilerine özgü dillerine de dönüştürücü etkilerde bulunmayı sürdürüyor. Nesne enstalasyonunun, videonun, müzikal öğelerin, metnin, dansın ya da gövdesel ifadenin bir arada yoğun ilişkilere girdiği performanslar, bir plastik sanat sergisinin mi, bir tiyatro oyununun mu, bir konser ya da dans gösterisinin mi gerçekleştiği sorusunu anlamsız kılıyor. Canlı bir performansın bazı teknik müdahalelere uğramış video kaydı anlık bir olayı farklı bir mekan-zaman boyutunda plastikleştirerek bir sergi mekanında gerçekleştirilen enstalasyonlardan oluşan bir düzenlemenin (agencement) parçası olabiliyor. Bu düzenleme söz, müzik ve dansla kurulan bir performansın "sahne"sini oluşturabiliyor. Bu tarz oluşumların örneklerini son yıllarda Türkiye'de de görmeye başladık.

1959'da New York, Reuben galerisinde açtığı "18 Happenings in 6 parts" adlı sergiyle "happening" teriminin isim babası sayılan Allan Kaprow'un öngördüğü bir geçirgen ilişkidir bu: "Bugünün genç sanatçısı artık 'bir ressam', 'bir şair' ya da 'bir dansçı' olduğunu söylemeye gerek duymuyor. O yalnızca bir 'sanatçı'dır.

Önünde açılacak olan hayatın bütünüdür."¹²⁾ 60'lı yılların özgürlükçü atmosferinin ruhuna uygun düşen kuralsız, kendiliğinden karakteriyle hızla yaygınlaşan, görsel ve plastik sanatlarda kökenini bulan ve bir dada etkisini açığa vuran happening akımı; aynı dönemin önemli oluşumlarından, Antonin Artaud'nun "Vahşet Tiyatrosu"nu yaşama geçirmeye çalışan ve "oyun anını gerçek yaşamla özdeş kılmayı" hedefleyen "the Living Theatre" deneyimi; resimde konvansiyonel sınırlardan özgürleşilmesini savunan, tuvali yere yayarak çıplak gövdelerle yaptıkları monokrom resimleriyle, "havai gövde heykelleri"yle Piero Manzoni ve Yves Klein'in "eylem resmi"; ve özellikle, farklı bir bağlamda düşünülmesi gereken ve halen etkinliğini sürdüren Fluxus, değişik alanlardan birçok sanatçıyı derinden etkileyerek, 70'lerden itibaren önce gövdesel sanatın, sonra da kavramsal performansların doğuşuna zemin hazırladı.¹³⁾

Buserüvende besteci John Cage'in merkezi bir figür olduğunu belirtmek gerek. Dansçı Merce Cunningham'la birlikte 1948'den itibaren Black Mountain College'in yaz okullarında gerçekleştirdikleri etkinlikler ve deneyler, Allan Kaprow dahil birçok sanatçıyı happening'e yöneltirken, "the Living Theatre"ı da dolaysız olarak esinledi. Ayrıca, rastlantı kavramının asli ögesi olduğu sınırsız bir deneyim fikriyle Duchamp'ı yeniden düşünmeyi öneren, "hazırlanmış piyano"suyla sessizliği ya da gürültüyü müzik olarak deneyimleyen Cage'in en başından beri Fluxus sanatçılarıyla yoğun bir ilişkide olduğu, birçok etkinliğe katıldığı unutulmamalı. Performansın inter-medial karakterinin süreç içinde yoğun olarak ortaya çıkmasına sahne olan Fluxus serüveni, George Maciunas'ın 1962'de Wiesbaden Şehir Müzesi'nde düzenlediği "Uluslararası En Yeni Müzik Festivali"yle başladı ve süregeliyor. Geçtiğimiz yıl 4. İstanbul Bienali sırasında Almanya'daki gelişimini bir toplu sergiyle izleme fırsatını bulduğumuz Fluxus'un belirli bir anlamı yok, ama "ciddi ve steril sanatsal yaklaşımları, sanatın yüceltilmesini reddederek, hayatın sanatın ta kendisi olduğu düşüncesiyle herşeye açık ve deneysel bir tarzda yaklaşmaktan, 'eser'i bir yol gibi algılayıp, bitmiş işin peşinde koşmak yerine üretim sürecinin kendisini bütün kiri pası içinde gözler önüne sermekten çekinmeyen bir 'akım'lar (flux) ağı" kurduğunu ya da Lewis Carroll'un sergiye adını veren ifadesiyle "çok düğümlü uzun bir öykü" olduğunu söyleyebiliriz.¹⁴⁾

Fluxus eylemleriyle happening'ler arasında günümüz performans sanatını da belirleyen ciddi bir fark vardır. Happening'ler tamamen kuralsız, "seyirci"yi orada oluşan anlık olayın içine çekmeyi hedefleyen kaotik bir görünüm sunarken, Fluxus eylemleri oyun ve ritüeli buluşturan, sosyal sorumluluğu ön plana çıkartan daha teatral bir yapı içerir. "Sosyal plastik" kuramıyla ve kendi hayatını sanat nesnesi haline getirerek halen yoğun etkisini sürdüren Joseph Beuys ise Fluxus sanatçıları içinde de tikel bir konuma sahiptir. "60'lı yılların başlangıcı Fluxus hareketinin ve happeninglerin zamanıydı. Fluxus ile happening arasındaki ayrım aslında tam açıklanmıyor, birbirine

çok karışmış durumda. Söyleyebileceğim şey, Fluxus'un teatral bir form olmasıdır. Ve Fluxus hareketi içinde, sahne üzerinde sanatçılar topluluğa karşı bir düzenleme yapıyorlar ya da bir konser veriyorlar. Beuys bu ikisinin arasında performanslarıyla bir yer seçti kendine.

Ne sahne üzerinde seyirciden çok ayrı bir yerde, ne de seyirciyi tam anlamıyla kendi işi içine müdahale ettirebilecek bir düzenleme yaptı. Daha çok enstalasyonların olduğu mekanlarda çalıştı."¹⁵⁾

Beuys, insanların performansla yüzeysel katılımının yeterli olmadığını, bunun içerikten yoksun bir etkinlik olduğunu düşünmekte, onları harekete geçirmek için çok daha güçlü bir enerjinin gerektiğini, bütün yaratım sürecinin etkin hale getirilmesinin zorunlu olduğunu ileri sürmekteydi. Onun sorunu gerçek bir iletişimdi ve bunun bir tinsel amaçlılık halinde gövdeden geçerek gerçekleşebileceğini savunuyordu. Eylemleriyle ve seçtiği temel malzemelerle, hayvanlar ve bitkilerle, kısaca hayatla ilişki kurarak kendini yapan bir "sosyal heykel"den yayılan iletişim ve terapi imkanı... Bozucu etkilerini her yerde gördüğü derin bir yaraya sosyal plastiğiyle şamanist bir tedavi uygulamak: "Entellektüele, insan olarak, uç bir konumda bulunduğunu ve yer yer hasta olduğunu göstermek gerek. Bu bakış açısından eylemin gerçekten tedavi edici bir karakteri var."¹⁶⁾ Beuys'un birbirinden ayırdedilemeyecek sözü ve eyleminin açığa vurduğu dilsel imkanlar, performans sanatı için hala keşfedilmeyi bekleyen inter-medial bir plastik gramerin varlığını sezdirir. "Burada geleneksel eser kavramı ortadan kalkar, çünkü Beuys'tan sonra, yaratıcı süreç sosyal pratikle zorunlu bir bağ kurar, terimin genişletilmiş anlamında her türlü sanatsal etkinliğin enerji üreten bir süreci gerektirmesi gibi. Bu yüzden, o, hayatın bütün alanlarına yaygınlaştırılmasını zorunlu kılan bir dil etkinliği olarak düşünülebilir. Tıpkı, Beuys için dil alanının genişlemesi demek olan desen gibi, her türlü yaratıcı etkinlik, sosyal olan ile dünyayı kavuşturacak etkinlikten, bıraktığı dilsel izden ayırdedilemez."¹⁷⁾

70'lerin başından itibaren performans sanatçıları daha çok minimalist bir tarzla, yeniden-temsiliyet mantığını dışlayarak kavramsal bir ifadeye yöneldiler. Bu ifadenin en etkin araçlarından biri de insan gövdesiydi ve Wilhelm Reich, Herbert Marcuse gibi düşünürlerin etkisi altındaki 68 sonrası "gövdenin özgürleşmesi" söyleminin de getirdiği cesaretle bazı sanatçılar gövdenin ifade imkanlarını zorlayan deneyimlere giriştiler. Kurban ritüellerini çağrıştıran kan ve şiddet görüntülerinden (Hermann Nitsch), mazoşizmin sınırlarında gezen bir cinsellikle yüklü eylemlere (Chris Burden, Gina Pane, Marina Abramovic, Stelarc) gövdesel sanat, Artaud'nun soluk, çılgılık, jest, mimik gibi öğelerle kurulan ve hayatın gerekliliği olarak bir "vahşet duyumu"nu ileten "gövde dili"nin fizik gramerini sezdirenen yeni boyutlar açtı. 4. İstanbul Bienali'ne piton yılanlarıyla gerçekleştirdiği performansını aktaran bir video enstalasyonu katılan Marina

Abramovic, Batı Alman sanatçı Ulay ile olan oniki yıllık işbirliğini "Aşıklar" adı verilen bir performansla sona erdirdi. Her ikisi de Çin Seddi'nin iki yanından yola çıkarak uzun bir yürüyüşten sonra ortada buluştular ve orada ayrıldılar. Abramovic'in geçtiğimiz Aralık ayında New York'da gerçekleştirdiği son performans, Meryem'in İsa'yı tuttuğu gibi kollarına aldığı çok eski bir iskeleti sabun ve fırçayla iyice beyazlayana kadar temizlemesini çeşitli açılardan görüntüleyen bir video enstalasyonuydu. Stelarc, uzun süre çengellerle astığı gövdesini bir enstalasyon nesnesi gibi kullanarak boşlukta sallandırdıktan sonra, bir süredir karmaşık tıbbi elektronik aygıtlar ve robotik yardımıyla geliştirdiği siber-protezlerle gövdesinin "yeniden-inşa"sına yöneliyor.

Hızla gelişen görsel-işitsel teknoloji ve sibernetiğin, hatta uzay teknolojisinin performans sanatına giderek daha çok eklenmesi günümüz fenomenlerinden biri. Ama performansın yalnızca teknolojik gelişimle belirlendiğini ve medya komplekslerinin egemenliğine girdiğini düşünmek acelecilik olur. Bir yandan inter-medial arayışlarını aklı gelebilecek her türlü imkanı değerlendirerek sürdüren performans, geçmiş deneyimlerin sonuçlarını sürekli yeniden irdeleyen, sosyal sorumluluk ve sağlam bir etik duygumunu yitirmeyen sanatçıların girişimleriyle, oyun ve ritüel boyutlarını genişleten, hayatla hakikat bağını sanal bir gösteri vizyonuna feda etmeyen, şatafatlı kurgularla boğulmayan minimalist ve keskin bir bakışı korumayı sürdürüyor. Laurie Anderson'un yüksek görsel-işitsel teknolojinin kullanıldığı performanslarında underground kült yazar William Burroughs'un dillendirdiği söz yıkıcı eleştireliliğini koruyor ve Anderson'un sanatsal müdahalesiyle güçleniyor.

Geçtiğimiz yıl Assos Gösteri Sanatları Festivaline de katılan , New York La MaMa Etc. topluluğundan yönetmen, koreograf ve oyuncu Erica Bilder'in geçen yıl Ocak ayında New York'da, Kasım'da da Roma'da sahnelediği Samuel Beckett'in "Eh Joe" ve "Cascando" oyunları, tiyatro dışı diğer sanat dallarının yanısıra performansın da öğelerinin yeni bir tarzda kullanımı vurgulamaya çalıştığımız inter-media ortamının ulaştığı noktaya iyi bir örnek oluşturuyor. Oyunlar, heykeltraş, film yönetmeni ve ses tasarımcısı Peter Ungerleider'in bir enstalasyonu içinde oynanıyor. Oyun sırasında canlı çekim yapan video kamerası ve bu görüntülerin anında aktarıldığı geniş bir video gösterim ekranı yarattıkları görsel etkilerle oyunun asli öğelerinden. Joe'yu oynayan oyuncu, Laurie Anderson, William Burroughs, Philip Glass, Frank Zappa, Sonic Youth gibi isimlerle çalışmış bir şair, John Giorno. Oyunların kendileri geleneksel sahne sanatlarına uzak, inter-medial bir bakış açısıyla yazılmış, ayrıca Bilder tarafından performans sanatlarının dilsel imkanları geniş bir biçimde kullanılarak sahnelenmiş. Bu tür örnekler diğer sanatsal üretim süreçlerine de yayılabilir.

Performans karşı çıktığı medya tarafından satın alınmakla

suçlandı. Ama satın alınan, ya da "çalınan", onun anlık karakteri, plastikleştirdiği fikir, deneyimlediği hayati hakikat duygumu değil, ardında bıraktığı potansiyel türevleri, salgıları, tortuları. Son yıllarda Türkiye'de yerli ya da yabancı sanatçıların katılımıyla gerçekleşen performans ağırlıklı etkinlikleri, Batı'daki gelişimini ana hatlarıyla aktarmaya çalıştığımız otuz-otuzbeş yıllık bir sürecin geç (kalmış) yansıması olarak değerlendirmek yanlış. Merkez-Periferi, Batı-Doğu gibi ikilemlerin anlam yitimine, çizgisel zaman nosyonunun dönüşüme uğradığı, sanat açısından coğrafi sınırların kayganlaşarak silinmeye yüz tuttuğu, nomadik kaçış çizgileriyle belirlenen bir dönemde, tam da inter-media nosyonunu ön plana çıkartan, hızla değişen hakikati diller ve disiplinlerarasında göçebe ağlar kurarak anlamaya ve ifade etmeye çalışan performans sanatının burada ve şimdi kendi kimliğini araması, bu arayışı yaşamış ve yaşamakta olan başka deneyimlerle ilişkiye sokması doğaldır.

Bu arayışın ve diyalogun izini bazı örneklerden hareketle sürmeye çalışalım. 24-25 Eylül 1994'de, İnterdisipliner Sanat Grubu olarak bir araya gelen 45 sanatçının Yıldız Sarayı'nda "Ah, Güzel İstanbul..." adıyla gerçekleştirdiği 1. Disiplinlerarası Sanat Etkinliği birçok performans bünyesinde barındırıyordu ve felsefe, sosyoloji, şehircilik gibi sanat dışı alanlarla da ilişkiye girerek bir kentlilik bilincinin iletişimini amaçlıyordu. Örneğin, Genco Gülan'la Alican Yaraş'ın "Yıldız-Burun" adlı işi, Abdülhamit döneminde yasaklanan bu iki sözcüğü tam da yasaklamanın merkezinde plastikleştirip canlandırarak gelenektengüç alan iktidar mekanizmalarını sorunsallaştırıyordu. Emre Başoğlu'nun Saray'ın bahçesinde yumuşak malzeme ile gerçekleştirdiği "Sessizlik Köprüsü", Muammer Ketencioğlu'nun müziği ve Meltem Tezmen'in dansıyla, şehrin şiddetine ve gürültüsüne bir cevap oluştururken, iki kıtayı bağlayan insan hareketini de yansılamaktaydı. Yağmur Denizhan, Levent Öget ve Erkan Şimşek'in "Abes bir muvazene" adlı işlerinde ise, Tanpınar'ın yıkık bir medreseyi anlatan bir pasajından hareketle oluşturulan konstrüksiyon, seyircilerin bir yapı taşını hareket ettirmesiyle bütünü sürekli değişip, "zaman içinde gittikçe groteskleşen fakat yıkılmayan, her an 'uçurumun kenarında abes bir muvazene' içinde duran bu kentin dinamiği"ni ifade ediyordu. Bu konstrüksiyonun karşısında, restorasyon halindeki Saray misafirhanesinin duvarına kurulu inşaat iskelesinin üzerindeki, seyirciye sırtını şehrin yıkıntı bir başka duvarına yüzünü dönmüş çıplak erkek figürünün yer aldığı büyük boy fotoğraftaki "statik potansiyel, önce başlamış olan yapı taşlarını oynatma hareketinin devamında, karşılaşmanın üç boyutlu yeni bir resminin ivmesini sağlıyordu. Fotoğraftaki figürün arkasına geçtiğiniz anda göreceğiniz kendi yüzünüzü ve bulunduğunuz boyut tarihsel sorumluluğun zaten içinde olduğunuz misafirhanesiydi."(L. Öget) Bir yandan edebiyat, mimarlık ve plastik sanatları ilişkiye sokan bu kavramsal performans, ayrıca farklı anların ve dillerin biraradallığına güzel bir örnekti. Kendisi bir performans anını saptayıp plastik bir biçimde

ifade eden "donmuş" görsel imge, o anda gerçekleşen bir başka performansın içinde anın zamansızlığından beslenen bir süreklilik ve farklı bir iletişim boyutu kazanıyordu. İlki 1993'de Frankfurt'da, üçüncüsü geçtiğimiz ay Darmstadt "Yeni Müzik Günleri" uluslararası festivalinde yer alan, kavramını Edwin Hermann'ın kurduğu "Xample" (Örnek) etkinliğinin ikincisi, yerli ve yabancı sanatçıların katılımıyla, 4-22 Nisan 1995 tarihleri arasında AKM Sergi Salonunda "Xample-Disiplinler Arası Sanat" adıyla gerçekleştirildi. Düzenleyicilerinden Beral Madra'nın deyişiyle, "serginin kavramı ve sergi boyunca oluşturulan yapıt ve gösteriler, aynı tekniklerde ve disiplinlerde çalışmasalar, aynı dili konuşmasalar, farklı kültürden olsalar bile, sanatçıların ortak söylemleri olduğunu kanıtlamayı amaçlıyor, farklı teknikler, malzemeler ve disiplinlerin karşılıklı etkileşim yoluyla, beklenmedik bütünler oluşturmasını hedefliyordu."⁽⁸⁾ Bu yazının etrafında kurulduğu inter-medial dil arayışlarının, farklı kültürel yapılanmalar arasında diyalog imkanları yaratarak tenlenmesinin ülkemizdeki önemli tezahürlerinden biri olan bu etkinlik, rastlantı ve kendiliğindenlik öğelerini işin içine karıştırarak öngörülmedik yollara açılan birçok ilginç performans da kapsıyordu. Öncelikle, Norbert Grossmann, Charles Neuweger, Nikolaus Heyduck, Frank Fiedler, Michael Harenberg gibi Darmstadt Ton Akademisi çevresinde etkinlikte bulunan ve Fluxus'un inter-medya deneylerini farklı boyutlara taşıyan sanatçıların doğaçlama müziğine koreograf Aydın Teker ve Tuğçe Ulugün'ün doğaçlama danslarıyla eşlik etmelerinin performansın asli öğelerinden biri olan rastlantısallık boyutunu diyalog ortamı haline getirmesi bakımından taşıdığı anlamı belirtelim. Yurtiçi ve yurtdışında önemli uluslararası öncü tiyatro etkinlikleri düzenlemiş, gerek yönetmen gerekse oyuncu olarak ustalığını kanıtlamış bir sanatçı olan Hüseyin Katırcıoğlu ise, "Mastikasyondan Defakasyona" adlı, Selçuk Gürışık'ın tasarımı, Onur Eroğlu, Nikolaus Heyduck, Charles Neuweger'in ses ve görüntüleri, Aydın Teker ve öğrencilerinin performanslarıyla oluşumuna katıldıkları devasa bir sindirim sistemi kurarak gerçekleştirdiği happeninge, seyircilere sindirim süreci sırasında harcanan enerjinin boyutlarını duyumlama imkanı sundu. Katırcıoğlu'nun farklı kültürlerde tiyatronun ritüel ve oyun temellerine yönelerek harekete geçirdiği gövde dili, kurduğu, geleneksel anlamda sahne ve dekor nosyonlarını çok aşan etkileyici plastik oyun alanının içinde fiziksel ifadesini buluyor, bu dilin jestlerle kurulan sözcüklerini performansın kendine özgü zaman-mekan boyutunda ritüelin hakikat duyumuna açılan düşündürücü bir oyunu kurmak üzere biraraya getiriyordu. Oyuncul bir eleştiri, neşeli bir bilgi... Bir örnek de çok farklı bir boyuttan: "İran doğumlu, Almanya'da yaşayan sanatçı Nuschin Shayegan'ın, Charles Neuweger ile birlikte yaptığı iki performans insanın tinsel evreninin karanlıklarına bir gezinti yapıyordu. Bu karanlıklardaki ikilem 'animus' ve 'anima' (her insanın içinde var olan erkek ve dişi) arasındaki ilişki, Shayegan'ın elleriyle yaptığı bir dansla anlatılıyordu. Shayegan, insanın içindeki animus ve anima arasında bir uyum sağlanmadıkça, karmaşanın ve bunun

sonucu olan savaşların sürüp gideceğine inanıyor ve performansı insanlara çözümler öneriyordu. İkinci gösteri ise 'Pyrotel' adını taşıyordu. Nuschin Shayegan, plastik bir giysi giyip, maske takarak bir sehpaye çıkıp, üstüne bir tualin sıkı sıkıya gerilmesine izin verdi. Bu tual Charles Neuweger, Frank Fedler'in tını müziği eşliğinde ritmik bir biçimde boyadı. Ortaya çıkan desen bir ana rahmi gibiydi. Burada resmin işlevine bir gönderme yapıyordu; resim organik bir eylemdi ve sözün işlevini taşıyordu. Shayegan bu tualı yırtıp dışarı çıktığında, onu bir karanlık bekliyordu; karanlığın içinde tek bir ışık (bir kemiğin oluşturduğu bir meşale) onu yönlendirebilirdi, ama ışık belli bir süre sonra söndü; yaşam, doğum ve ölüm arasında çok kısa bir 'alev'di!"⁽⁹⁾ Salt sembolik göndermelerle yetinmeyip hakikati içinde gizli, kapalı bir teatral dili seçen, insana içkin hayvan-oluş, erkek-oluş, kadın-oluş arasında gidip gelen akışkan harekete nüfuz ederek bir ritüel kuran Shayegan, performans sanatının oluşumuna doğrudan etkisi olmuş eylem resmi, gövdesel sanat, kavramsal performans, fluxus eylemi gibi akımların arasında dolaşıyordu. Genel olarak "Xample" disiplinler arasında ilişkiler kurarken, onları başka bir ışık altında anlamlandırabilmemizi sağlayacak ve yeni dilsel imkanları açığa çıkartabilecek ayrımları da belirginleştiriyordu.

Özellikle genç sanatçıların sanatın farklı alanları arasındaki geçirgen zarda öncelikle enstalasyonun sonra da performansın sunduğu çoğul imkanlara duydukları ilginin yoğunluğunu işaretlemesi açısından, 1-9 Temmuz 1995'de Tüyap Fuar Merkezi'nde Uluslararası Plastik Sanatlar Derneği'nin düzenlediği ve tam da "Sınırlar ve Ötesi" adını taşıyan, 35 yaşın altındaki bütün sanatçılara açık tutulmuş "Genç Etkinlik-1" bir gösterge oldu.

Performansın özünde bulunan sürekli deneyimi göze almak durumu, devamlılığının bir garantisi olmasa da gençliğin özelliklerinden biridir ve özellikle 60'lı yılların özgül ortamında performans sanatının genç sanatçılar arasında yoğun bir deneyim sürecini başlattığı söylenebilir. "Yeni Eğilimler" ve "Günümüz Sanatçıları İstanbul Sergileri"nin başlattığı süreci devam ettiren workshop karakterini ön plana çıkartan bu sergi, "düşünsel ve coğrafi sınırlar kapsamında kimlik, iktidar, suç, cinsellik ve medya ile ilgili toplumsal olguları sorguluyordu."⁽¹⁰⁾ 240 sanatçının katıldığı bu etkinlikte yer alan performanslardan bir kaç örnek verelim. Genco Gülan'ın, hakikat duyumunun televizyonun sanal ufkunda yitip gittiği, savaşın oyun haline geldiği bir atalet evreninde bir Sırp sniperını simüle ederek seyircileri Bosnalı kurbanların yerine koyduğu performansı minimal bir savaş oyunuydu. 'Katil' üzerine bir kağıt top atıyor ve eğer siz de bu topu yakalayıp açarsanız, "BANG !.. Şu anda Bosna'da olsaydınız, siz de vurulmuş olabilirdiniz" yazısıyla karşılaşılıyor ve simüle bir ölü haline geliyordunuz. Oyunlaşmış bir savaş gösterisinin atıl seyircisi olduğunuz için de edilgenliğin sizi gömdüğü ölü toprağının ağırlığını duyumlamaya başlıyordunuz. Nadi Güler'in "Otoportre" adlı performansı ise bir martıyla yaşadığı

yaşantıyla kurduğu bir duygusal alan içinde kristalize oluyordu. "Alt katta yarım daire biçiminde dizilmiş mumların ortasında, uzun boylu adam elinde martısıyla dramatik bir performans sunuyor. Bir gözü kör, çevre kirliliğinin, insanın doğayı yok edici kıyımının kurbanı olan martı zorlukla ayağa kalkmaya çabalıyor. Sonra kapılar açılıyor, gün ışığı içeriye doluyor, uzun boylu adam martısını alıp uzaklaşıyor, herkes bu ölüme yazgılı martının birden uçup gideceğini umut ediyor. Sadece bir saniye, böyle bir mucizenin olabileceği bütün kafalardan ve yüreklerden geçiyor, ama hayır. Sınırlar umutsuzluksa, ötesi bir saniyelik umut."⁽¹¹⁾ Sanatçının performanstan önce iki gün bu sakat martıyla kapalı bir mekanda yaşamasının getirdiği paylaşamadığımız yalıtılmışlık yaşantısı ve eylem sırasında mumların sınırladığı alanda onunla kurduğu anlık eşduyum ilişkisi teatral bir ritüel atmosferi içinde seyircilerde dramatik bir duyum uyandırıyor. Yeşim Özsoy "Ayakta Uyku" adlı performansında yerdeki bir yol çizgisi üzerinde gidip geliyor ve ritimli, kimi zaman dansa dönüşen uzun bir teatral monologla kendinden, cinsellikten, çevresiyle, toplumla arasındaki ilişkilerden, medyadan, kilitlenmiş insanlardan ve kırmızı şeylerden söz ediyordu. Kırmızı performansın tümüne egemen oluyordu. Yerdeki poşetlerin içindeki kırmızı elmalar, gövdesine bulaştırdığı kırmızı ruj, sırtından çıkartıp attığı kırmızı T-shirt... Kimi zaman eline aldığı makasla bu kırmızı şeylere müdahalede bulunuyordu. Makro ve mikro iktidar mekanizmalarında, medyada, yüz yüze insan ilişkilerinde, cinsellikte yaşanan, hatta insanın kendi kendisiyle yaşadığı şiddetin sersemletici etkisini ifade ediyordu.

Daha çok teatral öğelerin ön plana çıktığı performanslarıyla "Genç Etkinlik" sınırların kolektif bir biçimde deneyimlenmesinin yoğunlaştığı bir andı.

Geçtiğimiz Ekim Ayının ilk haftasında, genel sanat yönetmenliğini Hüseyin Katırcıoğlu'nun yaptığı, yerli ve yabancı sanatçıların katılımıyla düzenlenen ve alanında ilk olan "Assos Gösteri Sanatları Festivali", son yıllarda artan bir eğilimin, farklı kültürlerden gelen sanatçıların hem çevreleriyle hem de kendi aralarında daha dolaysız ilişkiler kurmak için metropollerin dışına çıkıp güçlü bir ruhu olan yerleri buluşma ve üretim mekanı olarak seçme eğiliminin bir örneği oldu. Uzun bir süredir geleneksel sahne sanatlarının tümüyle dışında alternatif yollar arayan ve bu arada birçok performans ögesini kendisine eklemeyen öncü tiyatronun disiplinlerarası bir bakış açısıyla tercih ettiği bir ad "gösteri sanatları". Bu festival de, yolda buluşma ve etkileşim içinde birlikte üretme fikrini başarıyla hayata geçirerek inter-medial oluşumlara kapısını açık tuttu. Festivalin en önemli karakteristiği gösterilerin "sahne" fikrini dışarda bırakıp hareket halinde, yolda kurulmaları, "sahnelenmemeleri", yola koyulmalarıydı. New York La MaMa Etc. topluluğundan yönetmen, koreograf ve oyuncu Erica Bilder'in kukla tasarımcısı Jane Catherine Shaw, genç oyuncu Perry Yung ve diğer festival sanatçılarıyla birlikte

gerçekleştirdiği, eski bir Türk masalından uyarladığı "Ölümsüz Yaşam Kasrı" adlı gösterisi, bu kasrı ararken kendi ölümüyle yoldaş olan genç oğlanın serüvenlerini Behramkale Köyü'nün yollarında, köyün masalcısı Hasan Dede'nin kılavuzluğunda bütün seyirciler için ölüm ile hayat arasındaki eşığa açılan bir giriş ritüeline dönüştürdü. Mistik bir yolculuğu anlatan Faridud-din Attar'ın ünlü "Mantık Al Tayr" (Kuşların Dili) kitabından hareketle Hüseyin Katırcıoğlu'nun Behramkale köylüleriyle birlikte gerçekleştirdiği, dev kuş kuklalarını Selçuk Gürışık'ın tasarladığı, arınma güzergahını metaforik işaretlerle kuran çevre tasarımını Çağla Ormanlar'ın yaptığı kitle tiyatrosu "Simurg", gerek yolcu-oyuncular gerekse seyirci-yolcular için, köklerini oyun ve ritüelin bir olduğu çok eski zamanlarda bulan, gösterinin temel ihtiyaçlardan biri olduğu zamanların oyuncu belleğinin kendiliğinden performansları kışkırttığı büyük bir şenlik haline geldi. Koreograf Aydın Teker'in, Erica Bilder, Perry Yung, köy ilkokulu öğrencileri, bir yolcu ve Behramkale koyunlarının katılımıyla eski Selçuk köprüsü üstünde ve altında gerçekleştirdiği "Assos Yolu" adını taşıyan performans ise yolculuğun o en uzun anını, ayrılan, terk eden ile öteden yeni gelen arasındaki aşkın pek sevdiği karşılaşma anını performansın devingen plastiğiyle derinleştiriyor, zamansız kılıyordu. "Levent Öget'in üç yıl önce Truva Öyküsü'nde çektiği bir fotoğrafı bez üzerine uygulayarak gerçekleştirdiği metal konstrüksiyonlu enstalasyon, gün batarken, yerleştirildiği sur içinde, arkasında yanan meşaleyle bir hayal perdesine dönüşüyor, kendi hayalini, yansıttığı Assos'un ateşten hayaliyle karıştırarak, Sabine Jamet'nin dans eden gölgesiyle canlanıyordu. Perdedeki imge, belki bir daha dönmeyecek aşklarının ardından ağlayan iki kadın; bir zamanlar böyle imgeleri çok görmüş bir mekanın ruhundan yükseldiği izlenimi veren bir müzik; gün batımının kızılıyla can verdiği derin hüznü, ağlayan kadınların yüzlerinde gezinerek koyultan, ışıtın, uzayan, yayılan, silinen, dans eden bir gölge-gövde; 'sahne'yi içine alan, acıya, ölüme, geride kalan hayata kol kanat geren korunaklı sur içi... Öget'in bu etkileyici gösterisi, enstalasyon ve performans arasında güç bir denge kuruyor, bu iki ayrı 'duruşu' birbirini kullanmadan birbirine yaslanmadan füzyona uğratıyordu. Birbirine karışan geçmiş imgeler, zamansız gölgeler, Assos'un etkileyici atmosferi içinde şenliğin doğumunu kutluyor, gidenin ardından duyulan acının yeni dönüşlere açılabilceğini hissettiriyordu.

Bir anlamda Festival'in yolunu da işaretliyordu."⁽¹²⁾ Öget'in "İkili Figür" adını taşıyan bu gösterisi geçtiğimiz Mart ayında AKM'de açtığı fotoğraf sergisi "Sahne"nin açılışında tekrarlandı. Ayrıca yine dansçı Sabine Jamet'nin performansıyla bu ay Uluslararası Tiyatro Festivali bünyesinde Rumeli Hisarı'nda gerçekleştirilecek. Oyun ve ritüel öğelerinin yoğun bir deneyimin konusu kılınarak alternatif göçebe gösteri kültürlerinin gelişimine katkıda bulunan ve şimdiden kendine özgü karakterini vurgulayan Assos Gösteri Sanatları Festivali'nin bu yıl yapılacak ikincisinde performans sanatçılarının daha geniş bir

katılımını bekliyoruz.

Daha önce de sözünü ettiğimiz, Bienal ile eşzamanlı olarak AKM'de açılan "Çok Düğümlü Uzun Bir Öykü / Almanya'daki Fluxus 1962-1994" adlı büyük serginin kapsamındaki Fluxus eylemleri'ne ait geride kalan nesnelere, belgesel filmler, video gösterimleri, fotoğraflar ve boyutlu bir katalog, performans sanatları açısından bu son derece önemli hareketin gelişimini ve bugün içinde bulunduğu durumu yakından izlememize imkan tanıdı. Ayrıca İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı'nın bu sergiyle ilgili olarak düzenlediği "Fluxus'la İki Gece" adlı etkinlik, Benjamin Patterson'un ve diğerlerinin düzenlediği ve yorumladığı eski ve yeni Fluxus eylemlerini tanımamızı ve bazı "kendiliğinden" performanslara tanık olmamızı sağladı. Bienal'de sergilenen Beuys'un, Ben Vautier'nin ve Nam June Paik'in enstalasyonlarıyla birlikte bütün bu etkinlikler, Fluxus'un Türkiye'de daha dolaysız bir biçimde tanınmasını sağlayarak performans sanatçılarımıza ya da gelecekte performansla ilgilenecek olanlara hatırı sayılır bir birikim oluşturma ve hala süregelen bu önemli deneyimle hesaplaşma imkanı sundu.

4. Uluslararası İstanbul Bienali'nde sergilenen video enstalasyonları, performans ve plastik sanatlar arasındaki özgül ilişkinin açtığı inter-media boyutu konusunda düşündürücü işlerdi. Marina Abramovic'in saatlerce dimdik oturarak piton yılanlarının gövdesinde, başında gezinmelerine izin verdiği ve "Ejderhabaşı" adını koyduğu performansın video kaydıyla Yerebatan Sarayı'nda, baş aşağı Medusa heykelinin karşısında onu başka bir boyutta, suda ters yansılayan enstalasyonu, bir yandan tehlike, risk gibi nosyonların göreceliğine işaret ederek verili korkuları ironize ediyor ("Araba kazasında ölmektense, yılan sokmasından ölmeyi tercih ederim"), öte yandan bu korkuları besleyen bir mitik imgeyle, karanlık, soğuk ve ıslak yeraltındaki Medusayla yüz yüze çapraz bir ilişki kuruyordu. Burada, kaydedilerek anlık karakterinden boşaltılmış performans, bir "belge" olmanın ötesine geçerek, bir başına yalıtıldığı ve sürekli kendini tekrarlamaya mecbur bırakıldığı bir mekanda başka plastik öğelerle ilişkiye girerek, paradoksal bir biçimde hareketli bir plastikleşmeye uğrayarak zamansızlaşıyor. Performans ve video sanatı ilişkisine sokularak üretilmiş düzenlemelerin en ilginç inter-medial ilişkilerinden biri de bu. Bruce Nauman'ın Antrepo'da sergilediği, "İş" (Work) adını taşıyan sürekli tekrarlanan söz ve hareketten oluşan heykelsi video enstalasyonu, bir trambolin üzerinde sürekli zıplayan birinin video kameranın kadrına ritmik bir tekrarla bir girip bir çıkmasından ve görüntüye girdiğinde "work" sözcüğünü tekrarlamasından oluşan ve kaydın kendisinin performansın algılanabilmesi için asli öge olarak sürece girdiği, nesneden arındırılmış, canlı algısal bir plastik duyum heykeliydi.

Bu iş, sanat dışı malzemeleri işin içine sokarak sanatsal dil konusunda

derinlemesine bir inter-media çözümlemesi sezgisi veriyordu. Düşünsel plastik, plastik düşünce... Aynı zamanda canlı bir ironik salgıyı da iletişime sokuyordu: Çalış !.. Çalış !.. Ceal Floyer'ın Aya İrini'nin ikinci katına çıkan sağ merdivenin altına gelen bir yerde, duvarın dokusuna karışmış video projeksiyonu, "Bitmemiş" adını taşıyordu ve başparmakların sürekli birbirleri etrafında döndükleri şu bildik bilinçsiz tiki duvara yansıtıyordu. "Ceal Floyer'ın çalışmaları, iç işleyişleriyle kendi kendilerini anlatır. (...) Floyer'ın başparmakların çevrilmesini gösteren videosu, film süresinin doğrudan yansımaları olarak görülür: film sürekli bir halka gibi, sonsuza dek sürer. İş ise bir yandan parmaklarını çevirerek, geçmişin olmasını bekler."⁽¹³⁾ Bu sürekli tekrarlanan sıkıntı hareketi, başparmakların tedirgin edici dansı kaotik bir imge olarak seyircinin zihnine çakılıyor ve orada dönmeye devam ediyordu. Bulantı kaydı bir continuum mobil. Yine Aya İrini'de Tony Ourslers'in video-kukla enstalasyonu, sanki kuklanın içine hapsolmuş ve bu iktidarsızlıktan dolayı isteri krizi giderek yoğunlaşan bir annenin, ortalarda görünmeyen ama bir yerlerde yaramazlık yaptığından emin olduğu küçük kızına, elindeki, daha doğrusu dilindeki tek silahla, sözel şiddetle saldırırken içinde tortulanan öz-yıkım gücünün kasılmış yüzüne vurduğu bir dehşet performansıyla karşı karşıya bırakıyordu seyirciyi. Ruhumuza sinmiş mikro iktidar yatırımlarının dünyayı tutuşturan makro şiddet yangınına nasıl körükleyebileceğinin apaçık bir duyumunu ürettiyordu. Kukla kullanımının yüzü, gövdeyi video aracılığıyla ikinci bir kez kendi simülasyonu üzerinde dolaylı olarak onları kendi metaforlarına dönüştürerek yarattığı görsel etki bu duyumu daha da güçlendiriyordu.

Bienal sırasında ve gerek Bienal'in "orient/ation" formunda konumlanan kavramına gerekse Fluxus'a referanslarla, 14 Kasım-1 Aralık 1995 tarihinde Yıldız Yüksel Sabancı Sanat Merkezi'nde açılan, küratörlüğünü Stephan Mc Donnell's'in yaptığı, İsmet Doğan'ın enstalasyonlarıyla, Genco Gülan'ın video sanatı ve performansla katıldıkları "Orientalux" sergisi kendisini "bir kavram oyunu" olarak tanımladı. "Orientalux kavramı çağrışımları da dahil (Ex Oriente lux) kitsch haline gelmiş kavramların yeniden kitsch'leştirilmesi olarak düşünülmüştür. Bu bir sözcük oyunu değildir, bir kavram oyunudur. Hem grafik olarak hem de içerik olarak Fluxus'a göndermesi vardır. (...) Bu sergideki sanatçılar ne Doğuda, ne de Batıda yaşamaktadırlar burada yaşıyorlar. Ne Doğulu ne de Batılı diyebiliriz. 'Batılı' olduklarının bilinci ve kendi içinde öteki olan 'Doğulu'yu (ruhsal) sorgulamaları bu farkı işaretler. Bu bir yanılısama olsa bile..."⁽¹⁴⁾ Doğan'ın içbükey ve dışbükey aynaları önünde durmadan dans eden oryantal bebekleri ve yere serilmiş, ünlü dansözlerin imgeleri, hikayeleri, Edward Said'den "Oryantalizm"le ilgili alıntılarının yer aldığı kağıtların bir bölümünü çevrelediği sergi mekanının ortasına yerleştirilmiş piyanoda doğaçlama müzik yapan Gülan, bir yandan da piyanonun üstündeki televizyonla oynuyordu. Bir başka televizyon olayı izleyen seyircilerin görüntülerini canlı olarak aktarıyordu. Bienal'de ön plana çıkan "yön",

"yönlendirme" nosyonlarının anlamlarından boşaldıklarını, "Biz" ve "Öteki"nin birbirine karıştığını işaretlemeyi amaçlayan performans sırasında televizyon ekranında Bienal'in küratörü René Block'un belirmesi ilginç bir rastlantıydı.

9 Kasım 1995 gecesi Çubuklu Hayal Kahvesi'nde "Crystal Night" adıyla düzenlenen etkinlik, çevre, giysi, ışık tasarımları, görüntü projeksiyonları, müzik kurgu, enstalasyon ve plastik müdahalelere eklenen performanslardan oluşuyordu. Çağla Ormanlar, Levent Öget, E. Çiğdem Demir, Marsel Eskinazi ve benim katılımımla gerçekleşen etkinlik, halen, her gece, birçok yerde yaşanmaya devam eden, tarihe "Kristal Gece" olarak geçen ve nazilerin Berlin'de kitlesel bir "arındırma" operasyonuna giriştikleri 9 Kasım 1938'in yıldönümünde, "sanatın hayal gücü ve kavramsal kapasitesinin ortak belleği tazelemek için kullanılacağı bir oyun gecesi" olarak tasarlandı. Olay, farklılıkların biraradalığından duyulan paranoyanın beslediği şiddete karşı sanatın "neşeli bir bilgi" üretmesi imkanı üzerinde kuruldu ve paradoksla oynadı: Ortak belleğin uyarılarak arındırılmasını (bir tür karşı arındırma), ruhsal yaranın geriye doğru bir süreç başlatılarak kapatılmasını, suçlu anıların hatırlanarak tedavi edilmesini bir gece için bile olsa deneyimlemeyi amaçladı. Şiddetle deforme edilmiş metal levhalarla kaplanan duvarlar, fiziksel engellerle belirlenen bir mekan, büyük boy bir kolaj, seyircilerin üzerine düşen, kırmızı rengin ağırlık taşıdığı görüntü projeksiyonları, özel bir müzik kurgusu ve saldırganlığı ya da çıplak çaresizliği simüle eden kısa, anlık performanslar, kökü derinlerde olan bir hastalığı açığa çıkartmaya çalışıyordu.

New York'da yaşayan sanatçı Şükran Aziz'in geçtiğimiz ay AKM'de açtığı "Titreşimler, Sesler Etrafımızda" adlı sergisi, video, film, , metin, dia, fotoğraf, ses enstalasyonundan oluşan bir inter-media etkinliği olarak performansı da bünyesinde barındırıyordu. İletişim sürecinin derinliklerinde minimal öğelerle, "simgesel iletişimin başlangıç noktaları"yla, "zaman, ışık ve seslerin dalgalanmaları ve titreşimleri"yle oynayan sanatçı, kültürler arası ve içi farklılıkları dil boyutunda kavramsal olarak yakalamaya ve bunları algılanabilir hale getirmeye çalışırken, iki yıl süren ve gerçek bir etnografik/sanatsal performansla dönüşen bir süreç sonucunda çok sayıda dilsel ağız-dudak performansları ve mesaj kaydetmiş. Sergi bu anların inter-medial bir kurgusundan oluşuyordu. New York Fluxus gurubuyla yoğun ilişkileri olan ve birlikte karma sergilere katılan Aziz'in bu sergisi için, 1962'den beri Fluxus içinde etkinlik gösteren uluslararası performans sanatçısı, katılımcı sanatın öncülerinden ve mikro-çevre çalışmalarıyla tanınan Eric Andersen, 25 ve 26 Nisan tarihlerinde 29 kişiden oluşan bir gurupla özel bir performans gerçekleştirdi. Türk alfabesindeki harf sayısına referansta bulunan ve "Opus 29" adını taşıyan bu performans alfabemizdeki fonemlerin resitali üzerine kuruluydu. İtalya'da yaşayan ve "çöp ithalatı-ihracatı"yla uğraşan

aykırı sanatçı Safa, "prodüktör/provokatör"lerinin de katkılarıyla, 22 Nisan'da, Bekar Sok. No: 9, Beyoğlu'ndaki 'dükkan'ının, "Safa's Multihate Imp.&Exp. International Inc."in açılışında "İftira" adını verdiği oldukça farklı, gastronomik bir performans gerçekleştirdi. "Her adımda bir ahlak, her duvarda bir sanat" yaratmayı hedefleyen, "dekorunu, oyunculuğunu, işletmeciliğini, kapıcılığını kendisinin yaptığı bir tiyatro" anlayışı üzerine kurulu, geçtiğimiz yıllardaki "Serotonin" etkinliklerindeki "One Man Show"larının izini sürebileceğimiz bir performans. Zaten bu eylem de artık sürekli hale gelecek olan Serotonin 96 etkinliklerinin bir parçası.

Güvenilir bir tıbbi rapora dayanarak, muz, domates, patlıcan, avakado, ananas ve cevizin serotonin maddesi içerdiğini öğrenince, açılıştaki 300 adet domates ve patlıcan dolmasını satan Safa, bu dolmaları yerken dileyenlerin fotoğraflarını çekip portrelerini Osmanlı usulü tasarlanmış karton çerçevelere koyarak 50-100 milyondan satışa çıkardı. Ticaret ahlakına uysun diye galeri değil de 'dükkan' açtığını söyleyen sanatçı, sanatın sahtekarca yüceltilerek büyük paralara tezgahlanmasına karşı olduğu ve bu sanatın "ruh kanseri"ne yol açtığını düşündüğü için, tıpkı kolestrol ya da kafeinden arındırılmış ürünler gibi, dükkanında "sanattan-arındırılmış" (art-free) "sanat?.." eserleri satıyor.

Performans sanatının inter-medial serüvenini ana hatlarıyla izlemeye ve Türkiye'de son zamanlardaki tezahürlerinin kuşkusuz kuşatıcı olmaktan uzak bir dökümünü yapmaya yeltenen bu yazıya en uygun kapanış, tam da onun kuşatılmazlığını, kaçış çizgileriyle kurulan "çok düğümlü" bir şebekede yol almayı seçmiş göçebe karakterini vurgulayacak bir nosyon olur: Bir bitki, ama ağaç değil; herhangi bir noktası başka herhangi bir noktasiyla bağıntılanabilecek, heterojen, çoğul, sapiyla uzayan, kökünü saptıran, uçsuz bir zeminde durmaksızın kayan yersizyurdsuz bitki: Rhizome, Köksap, Ayırkotu... "Bir köksap ne başlar ne de biter. O hep ortadadır, şeylerin arasında, bir aravarlık, intermezzo. (...) Orta-yer, artık ortalama anlamına gelmez. Tersine nesnelere hız kazandığı bir alan olup çıkar. Şeyler arasında, bir yerden bir başkasına giden, yeri saptanabilir bir ilişki türü değildir. Bir sarkaç salınımıdır, bir o yana bir bu yana süregelen bir hareket. Başı sonu olmayan, kıyılarından taşan ve ortasında her zaman daha hızlı coşan bir akarsu."⁽¹⁵⁾

NOTLAR

1. John Cage, *Silence*, Wesleyan University Press, 1961, sf. 13
2. Allan Kaprow, "Assemblages, Environments and Happenings"den, *Art in Theory, 1900-1990 / An Anthology of Changing Ideas*, Editörler: Charles Harrison ve Paul Wood, Blackwell, sf. 703
3. Bkz. Aysin Candan, *Yirminci Yüzyılda Öncü Tiyatro*, YKY, sf. 184-187, 237-244
4. Özgür Uçkan, "Fluxus: İnanılmaz bir sessizlik", *Express*, S: 95, 11 Kasım 1995, sf. 9
5. René Block, "Berlin-New York Aksiyonları 1964-1979", 5 Kasım 1991 Salı, 6 Kasım 1991 Çarşamba, 7 Kasım 1991 Perşembe (Üç Gün), PSD'nin "Beuys Etkinlikleri" dolayısıyla yayınladığı kitap, 1992, sf. 78
6. Joseph, Beuys, "La mort me tient en éveil" (Achille Bonita Olivia'nın bir söyleşisi), *Par la présente, je n'appartiens plus a l'art*, Editör: Max Reithmann, Çeviren: Olivier Mannoni ve Piere Borassa, L'Arche, 1988, sf. 70-71
7. Max Reithmann, "Postface", a.g.e., sf. 156
8. Beral Madra, "Xample-Disiplinler Arası Sanat", *Anons*, Mayıs 1995, sf. 16
9. B. Madra, a.g.y., sf. 17
10. Tomur Atagök, "Gençlere göre 'Sınırlar ve Ötesi'", *Genç Etkinlik-1 / Sınırlar ve Ötesi*, Sergi Katalogu, PSD yayını, Şubat 1996, sf. 9
11. Canan Beykal, "Sınırlar ve Ötesi", a.g.y., sf. 11
12. Özgür Uçkan, "Göçebe kültürün bir durağı", *Gösteri*, S: 180, Kasım 1995, sf. 63
13. Greog Muir, *Orient/ation*, 4. Uluslararası İstanbul Bienali Katalogu, İKSV yayını, Kasım 1995, sf. 128
14. Stephan Mc Donnels, *Orientalux*, Basın Bülteni
15. Gilles Deleuze – Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Minuit, 1980, sf. 36-37

Makinedeki Hayalet: Ağ ve Sanat

Sanat ve dil arasındaki karmaşık ve katmanlı ilişki sanat hakkındaki teorik literatürün ayrıcalıklı bir bölümünü oluşturur .⁽¹⁾ Bu doğaldır, çünkü sanat "medyum"suz yapamaz ve sanatın medyumla ilişkisi dil(ler) ile olan ilişkisine bağlıdır. Sanat, ister nesne üretsin ister üretmesin, kendisi sayesinde vücut bulduğu, içine nüfuz ettiği veya sızdığı ya da yaratılmasına katıldığı medyumla ilişkisini dil içinde kurar. Bu dil(ler) semantik, plastik, görsel, işitsel, eylemsel (kinetik) veya teknolojik olabilir ya da tümü / bir kısmı etkileşim içinde bulunabilir... Sanatın yaptığı da genellikle budur: dilleri etkileşim içine sokmak ve yüzleştiği bu kaosu anlamaya/anlamlandırmaya uğraşırken yeni diller kurmak, yeni düzenlemeler (agencement) üretmek, yeni kaçış çizgileri bularak bu düzenlemelerden özgürleşmek...

Sanatın dil ile olan ilişkisi, kullandığı medyum kadar yaratım süreciyle olan ilişkisini de belirler. 20. Yüzyılın avangart akımları, farklı dillerin iç içe var olduğu ve yaratım sürecine izleyiciyi de katan işleriyle, sürecin bitmiş işten (nesneden) daha önemli olduğu vizyonunu miras bıraktı. Sanatsal dil yaratım sürecini bakışa açar. Nesne ise bu süreci örterek, gizleyerek "değer" kazanır. Sanatın nesne üretirken bile nesneden özgürleşmesinin arkasında yine bu dil bağı bulunur. Sanat üretilen "iş"te konuştuğu dili görünür kılarak süreci dışa vurur ve işin nesneye dönüşmesine engel olur. Bir Rönesans resmindeki boya katmanlarını kat eden fırça darbelerini, bir Bacon resmindeki akışkanlığı, bir Dada sistemindeki işlemselliği düşünün. Performans sanatı ise, eylemi bir dil ve bedeni bir medyum olarak "kullanırken" nesneden kurtulup süreci plastikleştirmeyi hedefliyordu. Ama Joseph Beuys'un deyimiyile sürekli devinim içinde olan bir "sosyal plastik"ti bu .⁽²⁾

Performans sanatçısı Marina Abramovic'in öngörüsü gerçekleşiyor sanki: "21. Yüzyılda sanat nesnesiz olacak. Nesnelere aslında izleyici ile sanatçının niyetleri arasında birer engel. İzleyici ve sanatçı arasındaki dolaysız enerji alışverişi için nesnelere aradan çekilmek zorunda."⁽³⁾ Bu yüzyıl başında sanat giderek "makinedeki hayalet" haline geliyor, sanatçı da bir tür "ağ göçebesi".

1980'lerde ilk kıpırtıları başlayan ve 90'lı yıllarla "sanat sahnesine" çıkan "ağ sanatı", teknolojik dillere ayrıcalıklı bir rol yüklüyor, diğer dilleri de (plastik, sosyal, semantik vb.) teknolojik diller aracılığıyla dönüştürüyor. Ağ üzerinde sanat artık nesne değil süreç (ya da "işlem") üretiyor.⁽⁴⁾

Bu durumu anlamlandırmak için konumlanması gereken birkaç kavram var. Bunların ilki, Fluxus sanatçısı Dick Higgins'in 1964'te yeniden canlandığı "InterMedia" (mecralar arası) kavramı. Özellikle performans sanatı için ayrıcalıklı bir konum kazanmış olan ve birer iletişim ortamı olarak "medyum"ların kesişme ve etkileşimiyle yeni işlevler kazanmasını temsil eden bir kavram olarak, her türlü sanatsal ifadenin vücut bulabileceği "plastik" bir "gamer"e referansta

bulunur. Bu kavram "ara-da olma"yı, "ara-varlık"ı anlamlandırıcak ve ifade edecek göçebe dili, üslubu, tarzı konumlar. Kavram, yalnızca farklı sanat dillerinin arasında gidip gelen, onları sürekli birbirlerine bağlayarak ya da aralarındaki

karşıtlıklardan yararlanarak yeni dile getirme yolları keşfeden bir "ara-dil"i belirtmenin ötesinde, sanatın yüceltilmesi ve sonrasında giderek çoraklaşmasına uzanan, steril, kimi zaman da faşizan yolu tersine yürüyerek, ara patikalara girmeyi, tekerlek izlerinden sapmayı göze alarak, sanatsal eylemler ve gündelik hayat pratikleri, sanatsal dil ve sosyal süreç, sanat ve politika arasında, kısaca sanat ve hayat arasında göçebe, akışkan bir akımlar ağının tecrübe edilmesine referansta bulunur. "InterMedia", bir sanat akımı, bir sanat yapma türü, bir sanatsal dilden çok; hayat, dil, birey ve topluluk arasındaki ilişkileri hakikatle aynı özden ilmeklerle, diller ve medyalar arasında kodlanmamış, dolayısıyla da deşifre edilme gereği duyulmayacak bağıntıları kullanarak dokuyan bir "ağ bilgisi"dir.

Bu kavramların ikincisi müzikten ödünç alınan "InterMezzo" kavramı⁽⁶⁾. Müziğin akışkanlığını sağlayan, ritimler arasında ara-ritim kıvraklığında göçebe bağlar dokuyan bir düzene referansta bulunur. "InterMezzo" kavramının müzikal bağlamını genişletir ve disiplinler arası bir etkileşime sokarsak, serbest vezinde kurulmuş, hiyerarşik olmayan bir "katmanlar" çoğulluğuna referansta bulunuruz: "Bölüm"lerden değil, birbirlerinden bağımsız, aynı göçebe bakışın mekânları olabilecek, "başı ve sonu olmayan, ama hep 'arada' olan" "yoğun süreklilik bölgeleri"nden, "geçici otonom bölge"lerden⁽⁴⁾ oluşan bir "arabölge"⁽⁷⁾; hep aradan akan, düşünceyi her yandan topladığı zihinsel alüvyonla verimli kılan bir zihinsel akımlar deltası... "Intermezzo" kavramı ile, "dır" fiili yerine "ve" bağlacıyla iş gören, gösteren'in egemenliği yerine bildirim'in özgürlüğünün geçtiği bir akımlar şebekesi olarak düşünebiliriz dili; bu dil, hareketli, otonom zihinsel bölgeler arasında etkileşim kuran bir "ağ mantığı"; göçebe bir düşünce, bir tür "göçebebilim" in dilidir.

Bir başka kavram da botanikten ödünç alınmış "köksap" (rhizome) kavramıdır⁽⁸⁾. "Bir köksap ne başlar ne de biter. O hep ortadadır, şeylerin arasında, bir ara-varlık, interMezzo. Ağaç soy zinciridir, ama köksap birleşmedir, yalnızca birleşme." "Köksaplı yönelim", şeylerin arasında kayarken, ağ düğümü olarak "VE" mantığıyla "ontolojiyi tersine çevirmek, temeli azletmek, sonu ve başlangıcı iptal etmek"tir. "Orta-yer, artık ortalama anlamına gelmez. Tersine nesnelere hız kazandığı bir alan olup çıkar. Şeyler arasında, bir yerden bir başkasına giden, yeri saptanabilir bir ilişki türü değildir. Bir sarkaç salınımıdır, bir o yana bir bu yana süregelen bir hareket. Başı sonu olmayan, kıyılarından taşan ve ortasında her zaman daha hızlı coşan bir akarsu." Kökü seyyare, herhangi bir noktası başka herhangi bir noktaysıyla bağıntılanabilecek, sapıyla uzayan, yayılırken kök söktüren, yörünge

kaçını "yersizyurdsuzlaştırma (déterritorialisation) vektörleri"⁽⁹⁾ üzerinde kayan ayırık otu; heterojen bir "ara-varlık": birbiri üzerinde kayarak ilerleyen farelerin oluşturduğu sürü; çete bağıyla hareket eden kurt sürüsü; akıncıların sızma hareketi; bilgi ve iletişim teknolojilerinin "organik-olmayan bir hayat" bulduğu "silisyum-düzenlemeleri"ni kat eden bildirim sürülerinin hareketi; gerilla hareketleri...

Son kavram ise "akım-dil" (flux-language)⁽¹⁰⁾. "Yersizyurdsuzlaşma", alışlageldik "dil sistemleri"nde imleyen-implenen formülüne bağlı olarak birbirlerinden kesin sınırlarla ayrılan 'ifade' ve 'içerik'i öyle geçirgen bir komşuluk ilişkisine sokar ki, aralarındaki ayırım kalıcı olmaktan çıkar. İfade ve içerik, imleyenden vazgeçerek, Hjelmslev'in dil kuramında haber verdiği akışkan ilişkiyi kurarlar. Sürekli birbirleri "haline gelirler". Dil, ifade ve içerik akımlarının süregelen sistemi haline gelir. "Intermedial" dilin dile-getirme ve düşünce arasında kurduğu anlık hayati ilişki "sürekli birbiri haline gelme" ilişkisidir. Dil, bu akımlar mantığında bulur göçebe gramerini... Bu Akım-Dil, hayat – hakikat – sanat arasında akan kesintisiz bir "haline-gelme" sürecidir.

Bu dört kavram, ağ içinde sanatın kurduğu "göçebe dil"i anlamlandırır. İktidar aygıtının bireyleri yersizyurdsuzlaştırdığı, ama bunu onları "mülkiyet", "para", "statü" ya da "meslek" gibi kimlik konumlamalarıyla yeniden "yerli-yurtlu" kıлып, daha doğrusu "yurt" simülasyonlarına bağlayıp denetim altına almak için yaptığı ve çoğunlukla da başarısız olup bireyin kaçış çizgilerini şiddetle, terörle kesmeye çalıştığı bir dünyada, bu göçebe dil, dillendirdiği başka bir hakikatle, bu çatışmaya koşullanmış durum karşısında hakiki bir "duruş" alma imkânı sağlar. Çoğullukların, çocuk, kadın, erkek, hayvan-oluşların birbirine geçerek, tektip "normapatolojik" bireysel gettolarımızdan kaçış çizgileri açtığı, kesişen yersizyurdsuzlaşma vektörlerinin göçebe ağlar kurduğu başka bir dünyanın hakikatini dillendirerek duruş alma imkânını...

Sanatın ağ içinde kurduğu göçebe teknolojik dil bir "hiper-dolayım"ı (hypermediacy) mümkün kılar. İnternetin hiper-medyumunda, HTML (dil), TCP/IP (protokol), DNS (düğüm) takımııldızlarından oluşan hiper-galakside sanat, "intermedial" bir gramer ve "köksapsı" bir dolaşım hareketiyle "intermezzo" bağlantılar üzerinden kayarak göçebe bir "akım-dil" kurar ve bu dil sanatın hem "nesnesi" hem de "süreci"dir.

Sanat ve ağdan söz ettiğimizde teknoloji ve sanat ilişkisini konumlandırmak gerekir. Ağ sanatının teknolojiyle ilişkisi, sanatın teknik ile kurduğu çok eski ilişkinin yeniden canlandırılmasıdır bir bakıma; bu bağlamda daha çok Heidegger tarzı, "teknolojik kuşatma"yı boşa çıkaracak bir "poiesis" (sanat) ve "techne" (teknik) ilişkisine referansta bulunur⁽¹¹⁾; ya da Foucault'nun gördüğü gibi, araçsal aklın şiddet yüklü alanından çok "şeyleri yapma tarzı" olarak "techne"

kavramını ayrıcalıklı kılar .¹¹²⁾ Ağ sanatı teknolojiyi bir gündelik hayat pratiğine, "öteki"ne dönüşmek için kimlik politikalarını ve Kartezyen "ikili mantığı" içinden oyan yaşamsal bir stratejiye, ağ üzerinde "geçici otonom bölge"ler yaratarak insanlarla buluşmasını sağlayacak bir akımlar mantığına dönüştürür.

"Sanat" ve "teknoloji" ilişkisinde kategoriler ve türler çeşitleniyor: "Etkileşimli sanat", "internet sanatı", "elektronik sanat", "yeni medya sanatı", "dijital sanat", "multimedya sanatı", "bilgisayar-temelli sanat", "işlemsel sanat", "telematik sanat", "oluşumsal (generative) sanat", "enformasyon sanatı", "sanal gerçeklik (veya "genişletilmiş gerçeklik") sanatı", "yazılım sanatı", "e-posta sanatı", "veri sanatı",

"viral sanat"... hatta "siberformans", "tele-kinetik heykel", "ağ-şii", "yapay zeka happening'i", "sanal dünya performansı", "siber-beden sanatı", "bilgisayar-oyun-sanatı", "etkileşimli multimedya enstalasyonu", "sosyal ağ plastiği", "robotik sanatı", "genom sanatı", "hack'leme sanatı" vb... Bunların hemen hemen tümü şu ya da bu biçimde ağ, özel olarak da bilgi ve iletişim teknolojileriyle kurulan küresel ağ ile ilişkilendiği için, "ağ sanatı" terimini kullanmak doğru görünüyor. Ağ, gerçeklik üzerinde, içinde, etrafında ikinci bir "sanal" gerçeklik yarattığı için de, bu sanatı "sanal" olarak adlandırabiliriz. "Sanal" evet, ama "gerçek"... Çünkü bu sanat gerçeklik üzerinde gerçek etkilerde bulunur. Artık hayatımızı kuşatan ağın da yaptığı gibi...

Sanat, "gerçeklik" ve "sanallık" arasındaki bildik kutuplaşmayı reddeder ve ikisinin arasında geçişken bir algıyı (hiper-algıyı) ortaya koyar. Bu bağlamda, "ağ" gerçektir, gerçekliğin temsili değil. Enformasyon matrisi içinde sanat "nesnesiz nesnelere" (sanal nesnelere) yaratır; yaratımı işlemin kendisidir ve ağ yapısından ötürü doğasında etkileşimlidir. Ağ üzerinde sanat, tıpkı "makinedeki hayalet" gibi, ağ üzerinde insana ulaşır. Ağa bağlı insan, bir tür "insan-sonrası"dır (posthuman) . İnsan-sonrası, belki de en iyi ifadesini performans sanatçısı Stelarc'ın işlerinde bulur. Stelarc, kendisini harekete geçiren temel itinin, bedenini aşılabilir ve atıl olduğuna duyduğu inanç olduğunu söyler.¹¹³⁾ "Amacının 'bir düşünceyi, onun dolaysız deneyimiyle ifade etmek' olduğunu belirten Stelarc, bunun yolunu siber ağa, sanal şebekeye dolaysız olarak bağlanmakta, bedenini siber sistemlerle uzatmakta görüyor."¹¹⁴⁾ Bedenin uzantısı olarak ağa bağlı protezler performans sanatının ağdaki en ilginç ifadelerinden biri. İlk bakışta fütüristik gelen bu yaklaşım, Palo Alto'daki teknolojik inovasyon üssü Xerox Park'ın baş bilim adamı Mark Weiser'in beden ve ağ arasında kurulan "rahat teknoloji" (calm technology) ilişkisinde "bilgisayarların her yerde" (ubiquitous computing) ve "bedenin de bir dijital arayüz haline gelmekte" olduğundan 1996'da söz ettiğini bilince gerçeklik kazanıyor.¹¹⁵⁾ Sanat artık genlerle, nano-teknolojiyle, deri altı RFID çipleriyle, hiper-algı makineleriyle, kablosuz GPRS

sistemleriyle, gözetim teknolojileriyle oynuyor ve sanılanın aksine bunu yaparken insanı insanlığından soyarak bir yana, tam da "makinedeki hayalet" gibi küresel kapitalizmin araçsal aklını "hack 'liyor", bir "ağ gerillası"na dönüşüyor. Örneğin, Brett Stalbaum'un bir "elektronik sivil itaatsizlik" eylemi olarak ürettiği etkileşimli "Zapatista Tactical FloodNet" projesi Meksika hükümetine ait web sitelerine yönelik bir DOS (Denial of Service) saldırısı başlatarak sistemlerin "bu sitede insan hakları bulunmamaktadır" tarzı hata mesajları vermesine neden oluyor.¹¹⁶⁾ Marie Sester'in "ACCESS " projesi, tele-gözetim sistemlerine sızarak kamusal alanlardaki insanların üzerine bir spot ışığı düşürmenizi ve yalnızca onların duyacağı fısıltılar göndermenizi, böylece gözetlendikleri gerçeğini sarsıcı bir biçimde hissetmelerine yol açmanızı mümkün kılıyor.¹¹⁷⁾

Ağ sanatı, Dada'dan Pop Art'a, Kavramsal Sanat'tan Video Sanatı'na, Performans Sanatı'ndan Hacker Etiği'ne çok katmanlı bir geçmişe sahip ve içinde yaşadığımız küresel kapitalizm ağının içindeki göçebe ve muhalif bir hayalet. Elbette bütün bu sanat akımları kadar sistemik ehlileştirme riskine açık bir hareket, ama aynı zamanda bir o kadar da yoldan çıkarma

kapasitesine sahip. Ne de olsa, Fluxus sanatçısı Robert Fillou'nun deyişle, "sanat, hayatı sanattan daha ilginç kılmaktır."

Dada'dan sürrealistlere, fütürizmden Bauhaus'a coşkulu düşüncenin ve "neşeli bilgi"nin ütopyaları, 2. Dünya Savaşı'nın uzun ve derin acısının karanlığında patlayan atom bombasının köreltici şokuyla soğuk savaş ortamının popüler algısını biçimleyecek paranoid distopyalarla yer değiştirdi. Önce 1950'lerin özgürlük yolları, sonra da 1960'ların iyimser coşkusu topluluk düşlerini bir ara havalandırırsa da, Sovyetlerin Çekoslovakya'yı işgalinin ve daha sonra yuppie'lerin "borsa devrimi"nin kalıcı etkileri bu kez "küreselleşen" ve topyekun bir "bilgi ve iletişim ağı"yla kaplanan dünyamızda "topluluk gettoları" oluşturmaya başladı. Savaş giderek mikro olmaya, muhalefet geçici otonom bölgelerden oluşmaya ve iktidarın enformasyon dağılımından oluşan hızı "kaos pisikozu"ndan atalet üretmeye başlayınca, ütopyalar da distopyalar da, kimi zaman iç içe geçen paralel evrenlerde eşzaman boyutları içinde var olmaya başladılar. Yansıtıcı düzenekleriyle "gerçekliğimizi" sindirirken iç içe geçerek yeni evrenler kuran iki ağ, iki "matrix" gibi... Tıpkı 1920-1935 arasında, özellikle Avrupa'da ortaya çıkan bazı sanat hareketlerinin deneyimlerinin bugünü haber verircesine, "sınırdaki", "ara-bölgede" denge ve birlikte-yaşam (symbiosis) kurmak arayışları gibi, bugün de özellikle iletişim yeteneği üzerine kurulu bir takım "topluluklar", bu kez yeni yüzyıla özgü ütopya ve distopyalar arasında farklı yaşam kolonileri oluşturma arayışındalar. Bunlar, bir yanda 50'li yılların farklılık ve eleştiri kuran sityasyonizm, beat gibi oluşumlar, diğer yanda 1980'lerin finans-egemen popüler kültürüne muhalefet oluşturmuş punk, tekno-

anarşizm vb. karşı-kültürlerden beslenerek, farklı ve kendilerine özgü -iletişim kültürünün simgeleriyle örülmüş- şebekeler kurmaya başladılar. Siberpunk, siber-sitüasyonistler, siber-anarko aktivistler, "hactivist'ler", küreselleşme-karşıtları vb. toplulukların her biri kendilerine özgü algı ve iletişim evreninde bir araya gelip dağılmayı -paylaştıkları iletişim-egemen toplumun hızlı ritminde- sürdürüyorlar. Ağ sanatçıları kapalı bir topluluk oluşturmaktan çok bu geçici bölgelere dağılıyorlar. "Denetim mekanizmaları kendi viral etkilerini şebekenin tümüne salarken, bir yandan da kendisini dönüştürecek, mutasyon geçirerek yayılıp denetimi yeniden ele geçirecek bir anonim akla hizmet ettiklerinin farkında değillerdir. Ağın tümüne göz diken viral, sentaktik iktidar, varoluş/yayıllık eylemi sırasında kurduğu sistemi başka viral etkilere de açar. Virüs virüsü dönüştürebilir. Denetim karşıtı viral etki, bulaşıcı düşüncelerle, merak "solucan"ları ve muhalefet etkileriyle yayılmaya başladı mı, durdurmak zordur. (...) Denetim merkezleri ve güvenlik uzantıları tüm şebekede bu zonları arar. Şebeke yeni düğümler, düğümlerden oluşan kompleksler ve veri bankalarıyla, alternatif şebekeler oluşturarak kesişen çokuluslu şirket ağlarıyla büyüdükçe, göçebe zonların sayısı da, anonim özgürlüğü ve etkisi de artar. (...) Enformasyon mülkiyetiyle can bulan yeni egemen sanal sınıflar, bilgiyi ve teknolojiyi tekellerine almaya çalıştıkça, bu viral zonlar söz konusu enformasyonu örten buzu deler, verinin kaynak kodunu kırarak şebekeye salar ve teknolojiyi erişilebilir kılar. (...) İnternet iyi ki e-ticaretten, sıkı denetlenen özel mülkiyete haiz kurumsal şebekelerden ibaret değil. 'Sibernetik devletin kapalı devresinin etrafında, içinde, bir başka köksapsı ağ kuran, ona nüfuz ederek sürekli dönüşen ikinci bir uzay'... " (18)

Papa'dan devlet liderlerine, uluslararası kuruluşların yöneticilerinden çokuluslu elitlere "sözcü ağızlar", uygarlıkların, kültürlerin, coğrafyaların, toplumların arasında yeni duvarlar ören devasa bir inşaat şirketinin hakla ilişkiler diliyle konuşuyorlar. Bu söylem, küresel ekonominin denge oyunlarında son zamanlarda baskın çıkan taraf olan askeri-endüstriyel kompleksin, yani enerji-silah-kitlesel üretim-sağlık-iletişim-güvenlik-ulaşım kartellerinin meşruiyet zeminini, kamu(oymu)-pazar(lama)-talep ayağını da oluşturuyor. Tahterevallinin diğer "taraf"ı, yani finans-bilgi ve iletişim teknolojileri-biyogenetik-tarım-mikroüretim şebekeleri de artık karşı tarafla farklı ittifaklar kurduğundan, şimdilik durum pek de biz "sıradan küre vatandaşları"nın lehinde görünmüyor. Ama "sistem" dediğimiz şey, bize "istikrar" gibi görünen, aslında istikrarsızlık potansiyelini her an taşıyan, sistem tarafından kodlanan, kapsama alınan veya dışlanarak etkisizleştirilen bir akımlar mantığı, bir hareketler mekaniği ve aslında tam da bu yüzden bir denge-sizlik geometrisidir. Bu geometri bir ağ-yapısı ve sanatçı da bu yapıyı kıran bir "hacker"... Yaptığı, imkânlara açık olmak, sınırları aşan bağlantılar kurmak, iletişim halinde olmak, etkileşime girmek, kapsamak, kavramak, anlamak, çoğul olmak...Ağ sanatı "dır" fiili yerine "ve" bağlacıyla konuşarak

etkileşim kuran, "ara bulan" bir sosyal linguistik. "Sanatdünyası. Teoridünyası. Medyadünyası. Enformasyondünyası. Turistdünyası. Olimpikdünya. Foxdünyası. Bushdünyası. Tekdünya. Sanatdünyası (herhangibirdünya) bir yer değildir; hakikati içselleştiren bir düzenleme sistemidir, şeyleri bilinir kılmak ve yerlerini saptamak için bir sınıflandırma prosedürüdür. Sanat söylemini oyuna sokma imkânının koşullarını belirler. Sınırlarda devriye gezer, söylemsel mekân önceden kaydedilmediği sürece kimsenin geçmeyeceğinden - ya da gitmeyeceğinden- emin olur. Yeniden giriş vizesi olmadan çıkış yok. Oyunun kuralları." (19)

Hareket halinde bir 'plastik', kaygan, çoğulluklar arasında kayan çoğul bir dil, kurallarıyla değil değişkenliğiyle belirlenen 'intermedial' bir gramer... 'Düşünceyi harekete geçirmek' için, intermedial bir (plastik) grameri sürekli, her defasında başka bir tarzda yeniden keşfeden, sistemleşmiş olmayı umursamayan düşünceyi eyleme dökerek sürekli tecrübe eden bir dil, bir sanat... Terimin durağan anlamını içinden mayınlayan canlı bir "plastik". Eylemde... Kuvvesinin farkında bir "fiil". Düşünceyi hayati bir hakikat duyumuyla tecrübe eden bir "sanatsal" ifade... Başarı ya da sonuç gibi ölçütlerle iş görmeyen, tecrübeyi göze alan, eski tekerlek izlerinin kolaylığını bir yana bırakıp kendi açtığı yolda ilerleyen; yolunu yürürken, yolda kuran bir "göçebe" (sanat, politika, ekonomi, kültür)... Geçtiği yere temiz hava dolar. Arada olup, aradan geçerek, ikilemlerden kurtulup, kendi göçebe "yer"ini, "yersizyurdsuzlaşma vektörleri" ve arzuyla belirlenen "kaçış çizgileri" üzerinde kuran göçebe bir diller çoğulluğu... Göçebe kalın... Ağa girin ve hayaletle etkileşin...

NOTLAR

1. Konuyla ilgili genel bir sunum için bkz. G. L. Hagberg, *Art As Language: Wittgenstein, Meaning, and Aesthetic Theory*, Cornell University Press, 1995
2. Bkz. Joseph, Beuys, *Par la présente, je n'appartiens plus a l'art*, Editör: Max Reithmann, Çeviren: Olivier Mannoni ve Piere Borassa, L'Arche, 1988
3. "Marina Abramovic in Conversation", *New Moment*, özel sayı:"La Biennale di Venecia", N: 7, Spring 1997
4. Bkz. Burak Arıkan&Ali Miharbi, "İşlemsel Sanatlar Sunumu", http://wiki.dugumkume.org/index.php5?title=%C4%B0%C5%9Flemsel_Sanatlar_Sunumu [Bkz. Etkileşimli Sanat için Sınıflandırmalar",<http://dugumkume.org/etkilesimli-sanat-icin-siniflandirilmalar>]
5. Gilles Deleuze – Félix Guattari, *Milles Plateaux*, Minuit, 1980
6. Hakim Bey, T. A. Z. *The Temporary Autonomous Zone, Ontological Anarchy, Poetic Terrorism*,http://www.hermetic.com/bey/taz_cont.html [Hakim Bey'in ufuk açıcı kavramı, şebeke-ağ içinde sürekli dolaşan ve kendisine geçici bağımsız bölgeler yaratarak faaliyet gösteren göçebe muhalefet odaklarını tanımlar]
7. William S. Burroughs, *interzone*, Viking Press, 1989
8. Gilles Deleuze – Félix Guattari, *agy* (İzleyen alıntı bu kitabın "rhizome" bölümünden kolajlanmıştır)
9. "Yersizyurtsuzlaştırma" (déterritorialisation), G. Deleuze ve Felix Guattari'nin "Anti-Oedipus" (L'Anti-Oedipe, Minuit, 1972) adlı eserlerinde konumladıkları bir kavramdır. "Térritorialisation", yani "yerli-yurtlu kılma" anlamına gelen sözcüğün karşıtı olan bu kavram, iktidarın yerleştirme, bir düzene tabi kılma eyleminin tersini ifade eder. Yersizyurtsuzlaşma, iktidar kodlarının kırılarak göçebe arzusunun devrimci kaçışına referansta bulunur. İkili, "Bin Yayla" (Milles Plateraux) adlı eserlerinde ise kavramı bu kez görelî ve mutlak yersizyurtsuzlaşma olarak ayırt etmişlerdir. Görelî yersizyurtsuzlaşmada her zaman bir yeniden-yerliyurtlu kılma varken, olumlu bir biçimde mutlak olanı, dünya ile kurulan bir "içkinlik alanı" içinde göçebe arzusunun mutlak özgürleşmesini ifade eder. Bunun yanı sıra, olumsuz bir mutlak yersizyurtsuzlaştırma da söz konusudur.
10. Gilles Deleuze – Félix Guattari, *agy*; G. Deleuze, "Entretien 1980", *L'Arc* No. 49, 1980, sf. 99-100
11. Konuyla ilgili derinlikli bir çözümleme için bkz. R. L. Rutsky, *High Techne: Art and Technology From The Machine Aesthetic to The Posthuman*, University of Minnesota Press, 1999 ; Edward A. Shanken, "Telematic Embrace: A Love Story? Roy Ascott's Theories of Telematic Art", http://telematic.walkerart.org/timeline/timeline_shanken.html
12. Bkz. Sue Golding, *the eight Technologies of otherness*, Routledge, 1997, sf. xiii ; Arthur Kroker, *The Will to Technology and the Culture of Nihilism: Heidegger, Nietzsche and Marx*, University of Toronto Press, 2004, chapter 8: "The Digital Eye"
13. "Extended-Body: Interview with Stelarc", Paolo Atzori – Kirk Woolford, *CTHEORY*, e-zine,<http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=71>
14. Özgür Uçkan, "68 – 98 / 'Kaotik Retorik'", *Sanat Dünyamız – Dosya: Performans*, Sayı:67, Yıl: 1998, YKY Yayınları, İstanbul. sf. 201
15. Mark Weiser & John Seely Brown, "THE COMING AGE OF CALM TECHNOLOGY[1]", Xerox PARC, October 5, 1996,<http://www.ubiq.com/hypertext/weiser/acmfuture2endnote.htm>
16. Brett Stalbaum, *Zapatista Tactical FloodNet*, <http://www.thing.net/~rdom/ecd/ZapTact.html>

17. Marie Sester, "ACCESS " project, <http://www.accessproject.net/>

18. Özgür Uçkan, "Hacker'lar: Viral Kültürün 'Semantik Gerillalar'ı mı, Enformasyon Toplumunun Veri Hırsızları mı?", *Est&Non*, Sayı:6, Ekim-Kasım 2000 (net sürümü: <http://www.geocities.com/guncelsanat/ou.htm> [kapandı], <http://ozguruckanzone.blogspot.com> ve [KaotikRetorik:http://kaotikretorik.wordpress.com](http://kaotikretorik.wordpress.com))

19. Susan Buck-Morss, *Küresel Bir Karşı Kültür*, Çev. Süreyya Evren, *Versus*, 2007, sf. 81-82

68 – 98: "Kaotik Retorik"

"Bir köksap ne başlar ne de biter. O hep ortadadır, şeylerin arasında, bir ara-varlık, intermezzo. (...) Orta-yer, artık ortalama anlamına gelmez. Tersine nesnelere hız kazandırdığı bir alan olup çıkar. Şeyler arasında, bir yerden bir başkasına giden, yeri saptanabilir bir ilişki türü değildir. Bir sarkaç salınımıdır, bir o yana bir bu yana süregelen bir hareket. Başı sonu olmayan, kıyılarından taşan ve ortasında her zaman daha hızlı coşan bir akarsu."⁽¹⁾

"Bağlı olmak", artık antinomik dengesini yitiriyor. Bir şey "ile" bağlı olmak, bir şey "e" bağlanmak lehine erozyona uğruyor. Üstelik bağlanılan "şey" artık bizden sorumluluk talep edemeyecek kadar belirsiz. Uçları nöral düğümler oluşturarak açılan kanserojen bir sinir sistemi kadar karmaşık ve uçsuz... Ve bir o kadar da "canlı"..."Ara"daki gerilim, hatlardaki iletken titreşime dönüşüyor belli belirsiz.

Fizik dünyadaki "kaotik davranış"larla ilgilenen bilim adamlarının ⁽²⁾ üzerinde fikir birliğine vardıkları ender çıkarsamalardan biri, tüm kaotik sistemlerin rastlantısallık olarak ortaya çıkan bir öngörülemezlik gösterdiğidir. Rastlantısallığın ortaya çıkış süreci, duruma göre, fark edilemeyecek denli yavaş ya da son derece ani olabilir. Kimi zaman "yasa"ların rastlantıdan ibaret olduklarının algılanması kadar ağır, kimi zaman hızı yasalaştırabilecek kadar rastlantısal... Bu yüzden, son derece yeni olmasına rağmen en hızlı gelişen bilim dallarından biri olan ve artık teorik fizikte önemli bir yer işgal eden "kaos teorisi", fizik dünyanın şimdiye dek iddia edilen aksine, düzensizliğe doğru eğilim gösterdiği varsayımına dayanır.

"Performans sanatının bugünü ile kaos teorisi arasında ne ilişki var?" sorusunu gereksiz kılacak kadar canlı bağlantılarla kurulup dağılan bir göçebe dünyada yaşıyoruz. Ne bir zamanların teorik fiziği ne de sanat teorileri, bugün üzerinde düşündükleri alanı anlayabilecek kadar zaman bulabiliyorlar. Bunun nedeni, yalnızca değişim hızının artması değil, bağlantı potansiyelinin kolay kolay rasyonalize edilemeyecek kadar büyük ve karmaşık olduğunun artık açığa çıkması.

Kaos teorisinin de, bugünün performans sanatındaki temel eğilimlerin oluşmasına kaynaklık eden deneyimlerin de 70'li yıllarda ortaya çıkması ise bir rastlantı değil. Günümüzün audio-visual teknolojisindeki gelişmeyle sonuçlanan patlama da o tarihlerde yaşandı. Bilme biçimleri, teknoloji ve sanat arasında daha sıkı bağların kurulması da aynı döneme rastlıyor. Burada söz konusu edilen "başlangıç"ların, kuşkusuz son derece önemli olan bir takım bireysel deneyimler değil, genel eğilimlerin ortaya çıkması olduğunu özellikle belirtmek gerek. Yoksa, elbette çok farklı alanlarda bir Norbert Wiener, bir John Cage ya da bir William Burroughs'un yaşadığı deneyimler, son derece önemli değişimlere yol açtı. Ama önce marjinal görünen bu tür değişimlerin trendlere dönüşmesi 70'li yıllarla başladı. 80'lerin dar ve sığ yuppie zihniyetiyle görece "kısa" bir süre gölgelense de,

daha da hızla akmakta gecikmedi. Bir zamanlar alay konusu olan, 1968 kuşağının yaşadığı zihinsel dönüşümün gerçek etkileri ancak bugün biraz olsun anlaşılabilir. Gerçeklik algısının, dolayısıyla da insan deneyimlerinin sınırlarının "aşıldığı" bir dönemdi bu.

Kendisini "performans sanatının büyükannesi" olarak adlandıran Marina Abramovic, son Venedik Bienali'nde Yugoslavya Pavyonu'nda 400 canlı fareyle gerçekleştirdiği sarsıcı performans hakkında sorulan bir soruya, "ethiğin olmadığı bir sanat kozmetikten ibarettir" diye cevap veriyorsa, bu bakışı kesinlikle 20 yıl önceki deneyimlerine borçlu. ⁽⁹⁾ Kuşkusuz bazı şeyler değişmiyor; "kozmetik sanat"a her zamanki kadar sıklıkla rastlanıyor. Bu da performans sanatının oynadığı, oynayabileceği rolü biraz daha ilginç kılıyor. 70'lerde yoğun olarak yaşanan "bedene yolculuk" deneyimi, bugün artık performans sanatına damgasını vurmuş görünüyor. Kozmetik sanat nesne yaratıyor, bedeni bile nesneleştiriyor, en azından metaforik olarak ya da onu bir metafora indirgeyerek. Bedene nüfuz etmek, fiziksel ya da sanal olarak bedeni uzatmak, yoğunlaştırmak, onunla kurulan anlık ilişkiyi öngörülemez yolculuklara dönüştürmek, performans sanatçısı için neredeyse zorunlu bir yaşantı. Performansın hakikati kozmetik cilayı kazımak zorunda. Kozmetik ise bedenin kaosuna dayanamıyor.

"21. Yüzyılda sanat nesnesiz olacak. Nesnelere aslında izleyici ile sanatçının niyetleri arasında birer engel. İzleyici ve sanatçı arasındaki dolaysız enerji alışverişi için nesnelere aradan çekilmek zorunda."⁽¹⁰⁾ Abramovic'i bu "kehanet"te bulunmaya zorlayan da bedeniyle yaşadığı deneyim olsa gerek. Nesneyi tümüyle ortadan kaldırmaya yönelik ve bunu izleyiciye fiziksel ve zihinsel değişimi deneyimleme imkanı vermek için yapan performans sanatı, bugün ilk bakışta paradoksal gibi görünse de, yoğun olarak "sanal gerçeklik" ya da "siber mekan" dediğimiz ele avuca gelmez alana doğru ilerliyor. Bedenden uzaklaşıyor mu? Hayır, nesneden kopuyor, ağa bağlanıyor. Bedeni uzatıyor. Bedenle girilen her hakiki deneyim, zaten bedenin verili "doğa" sını reddetmek, onunla yetinmemek anlamına gelmiyor mu?

70'lerin başında beden(iy)le çıktığı yolculuğunu bugün artık neredeyse kendisine yeni bir siber beden yaratarak sürdüren Avustralyalı performans sanatçısı Stelarc, kendisini harekete geçiren temel itinin, bedenin aşılabilir ve atıl olduğuna duyduğu inanç olduğunu söylüyor. ⁽¹¹⁾ Fiziksel ve teknolojik olarak bedeni kusursuzlaştırmaya çalışmasının, "üçüncü el"ler, "lazer gözler", "asılma deneyimleri" gibi çalışmalarının ardında tekno-şamanist bir yönelim var. Bugün üçüncü el, kendisini siber mekana "bağlayan" bir "sanal el"e, lazer gözler etkileşimli bağlantılar kurabildiği HMD kaskına, derisine saplayarak boşlukta asılı kaldığı kancalar, kendi içindeki boşluğu dışa vurmak için yuttuğu alıcı-verici "microbot"lara dönüşmüş durumda. Amacının "bir düşünceyi, onun dolaysız deneyimiyle ifade etmek" olduğunu belirten Stelarc, bunun yolunu siber ağa, sanal şebekeye dolaysız olarak

bağlanmakta, bedenini siber sistemlerle uzatmakta görüyor.

"Sanal gerçeklik" denilen şeyi yalnızca bir enformasyon akışından ibaret olarak görmek yanlış. Stelarc'ın "ifade ettiği" en ilginç düşüncelerden biri, elektronik mekanın enformasyondan çok bir eylem medyumu haline gelmesi. Bu performans için ufuk açıcı bir düşünce. ⁽¹²⁾ Aslında, çok eski bir düşüncenin yeni bir medyuma ifade edilmesi olarak da algılanabilir.

Slavoj Žižek'in, kendimizi dışa vurduğumuz her biçimde zaten sanal bir fenomenin bulunduğunu, en fiziksel dışavurumda bile her zaman sembolik, sanal bir takım öğelerin var olduğunu hatırlatması⁽¹³⁾, akla hemen Swedenborg'un düş ve hakikat arasında kurduğu bağlantıyı ya da Suhreverdi'nin "sekizinci iklim" teorisini getiriyor. Hakikatin insan algısıyla sınırlı olmadığını ileri süren yüzlerce teorinin vücut bulması sanki "siber mekan"...

Nano-teknolojiden "insan-sonrası" (post-human) gözetilen siber kültürler, performans, sanatın diğer alanlarından farklı olarak, zaten sürecin bir parçası. Belki de bunun bir nedeni, performansın işe zaten "sanat" tanımlarını ve sanatın alışılmış kapsamını umursamamaya işe başlaması. Félix Guattari'nin, insani bir gereklilik olarak gördüğü "post-medyatik ekoloji"yi açıkladığı, bir tür "vasiyet" olarak da görülebilecek bir yazısından alınmış şu cümle, deneyimi göze alan performans sanatının da hakikatini dile getiriyor: "Ethik ve estetik değerler, zorunluluklar ve aşkın kodlar üzerine oturamaz. Sürekli yeniden fethedilmesi gereken bir içkinlikten hareketle varoluşsal bir katılımı gerektirirler."⁽¹⁴⁾

Performansın göze aldığı deneyimin anlamı da, "sürekli yeniden fethedilmesi gereken bir içkinlik"ten hareket eden "varoluşsal bir katılım"ı gerektirmesi değil mi? Yalnızca "gösteri"den ibaret kozmetik "performans"la, enerji alışverişine imkan tanıyan katılım üzerinde kurulmuş bir sürekli deneyim olarak performans arasındaki fark da bu içkinlikte yatıyor. Vaktinden evvel "cybernaute" William S. Burroughs'un deyişiyle, "iç ve dış gerçekliğin kesiştiği bir nokta" da... ⁽¹⁵⁾ Köksap deneyimi, bir ara-varlıkta mutlak göçebelik... Performans, daha başlangıçtan itibaren, temel medyumu olarak nöral ağlara benzeyen bir şebekeyi öngörüyordu. Burroughs'un "kaos örgüsü" adını verdiği, Cage'in rastlantısallığın hakikatini aradığı bir şebekeyi. Eylemle varolunan, aktıkça vücuda gelinen, kod kırıcı bir iradenin oyun alanı...

Belki de "Performans Sanatı" deyişinin "sanat"la ilgili bölümü fazlasıyla sınırlayıcı, hatta indirgeyici. Bugün performansla uğraşan kişinin ilgi alanları antropolojiden genetik bilimine, jeolojiden bilgisayar mühendisliğine çok farklı alanlarla kesişiyor. Kaos Theatre'ın Leonardo da Vinci'ye adanmış ve 2000 yılında doruk noktasına ulaşacak

olan "Millenium Üçlemesi"nin son bölümünde sanatçılar kadar, nano-teknoloji uzmanları, bilgisayar mühendisleri ve jeologlar da çalışıyor. Avustralya'daki devasa bir kaya çölüne su verilmesiyle başlayacak bir performans projesi bu: "Terraforming"⁽¹⁰⁾ ...

Kuşkusuz, bu kadar "büyük" bir eylem alanı zorunluluk değil. Bu yalnızca bir örnek. Şimdilik "uç" bir örnek... Şebekenin kendisi zaten çok büyük. İnsani etkileşim alanları sınırsız, heyecan verici ve bu sınırları zorlayan deneyim bir o kadar da haz verici. "Oyun" her zaman sanatın devr-i daim motorlarından biri olmuştur.

Performans da bir "oyun"dur. Devasa bir performans şenliğine dönüşen Nevada'daki "Burning Man" festivalinde olsun, "Assos Gösteri Sanatları Festivali"nde olsun, insanlar oynamaya, "bağlanmaya" ve şebekede dağılmaya devam ediyorlar. Kaos teorisinin temel hipotezinin canlı kanıtları olmak istercesine:

Dünya, düzen ve kaos, yaşam-öncesi ve tam bir yıkım arasındaki gergin hatta ilerleyen, birbirleriyle sürekli etkileşim halinde bir dizi dinamik sistemdir...

NOTLAR

1. Gilles Deleuze – Félix Guattari, Mille Plateaux, Minuit, 1980, sf. 36-37
2. Bilim adamlarının fizik ile davranışı ilişkilendirmeleriyle, doğada ruhlar gören şamanlar arasında, kronolojik olamayacak kadar "tarihsel" bir ilişki görmek mümkün...
3. "Marina Abramovic in Conversation", New Moment, special issue "La Biennale di Venecia", N: 7, Spring 1997
4. a.g.y.
5. "Extended-Body: Interview with Stelarc", Paolo Atzori – Kirk Woolford, CTHEORY, e-zine, <http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=71>
6. Kuşkusuz, bilim ve teknoloji için de...
7. "Civil Society, Fanaticism, and Digital Reality: A Conversation with Slavoj Žižek", Geert Lovink, CTHEORY, e-zine, <http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=79>
8. Félix Guattari, "Demokratik kaos yeğdir..." [Medyaların Çöküşü, Uygurluk Bunalımı, Modernliğin Kaçışı -2], Çev. Özgür Uçkan, Express, 24 Eylül 1994
9. Robert Walker'ın fotoğrafları hakkında yazdığı bir yazıdan. Bkz: Nicholas Zurbrugg, The Parameters of Postmodernism, Routledge, London, 1993, sf. 160
10. bkz: Kaos Web, "Leonardo / Millenium Trilogy", <http://kali.murdoch.edu.au/~kaos/> [artık yayında değil]

**Bir plastik sanatlar ekonomi politikası:
"Süs ve suç", stil ve tasarım**

Sanatın "iş yapması" ile "işe yaraması" arasındaki fark, "süslü" / "stilize" ve "minimal" arasındaki farktan çok daha radikal.

Adolf Loos'un 1908'de yayınladığı ünlü modernist manifestosu "Süs ve Suç", kültürün evrimini süslemeden arınmaya bağlarken, döneminin sanat ve mimarisindeki stil abartısına tepki olarak işlevi erişebilir kılma idealini dile getiriyordu. Loos'un sergilediği "yüksek" kültürel ilerlemeci yaklaşımın şoven, kolonyalist, neredeyse faşizan çıkarımlarına katılmaya bugün kimse cesaret edemese de, süsleme ve her türlü dekoratif unsuru suçlayan tavrı yüzüncü yılında hala etkisini sürdürüyor. "Süs ve Suç", özellikle sanat söz konusu olduğunda süslemenin şüpheli bir şey olduğu yolundaki popüler yargının oluşmasında çok etkili oldu.

"Süslü" deyince aklımıza hemen "yüzeysel", "işlevsiz", "abartılı", "ağdalı", "gereksiz", "boşuna" gibi sıfatlar gelir (Divan edebiyatının "vazgeçilmez ikilisi" "süs ve sanat"ı hatırlayın!). Plastik sanatlarda "dekoratif" bir aşağılama olarak kullanılır. Süsleme ise ya "yerel renk" ya da "kitsch" olarak kabul görür. Süsün karşıtı olarak kullanılan "minimal" ise genellikle anlayış kıtlığımızı örtmek için başvurduğumuz bir övgüdür. Bu, geçirdiğimiz onca post-modern "hastalığa" rağmen, modernizmin doruğunda zihnimize kakılmış "yüksek-alçak", "merkez-çevre" kavram çiftlerinin mirasıdır.

Oysa "süs" tanımakta değil ama tanımlamakta zorlandığımız bilmecemsi bir kavramdır. Yüzeysel ve boşuna gibi görüldüğünde kişiyi yakalayan simgesel bir güce sahip olabilir, çünkü genellikle popüler kültürdeki mitler ve inançlardan beslenir. Süs aynı zamanda "soyutlama"dır, "örgü"dür, "düzen"dir, "gramer"dir. Gombrich, "Düzenin Anlamı"nda süslemeyi insan algısının kendisini kuşatan çevreyi düzene sokmak için başvurduğu bir örgü, karmaşa ve düzen arasında kurduğu "dikkatli bir denge" ihtiyacı olarak tanımlar. ¹¹ Heidegger, daha da ileri giderek, "Sanat ve Mekan"da dekoratif sanatı sanatın bir türü olarak görmenin ötesinde tüm sanatların dekoratif bir karakteri olduğunu söyler; çünkü "sanatın hakikati" onun "marjında", dekoratif unsurlarında yatar; bu "hakikat, "öz" (Wesen) hiçbir merkez, çekirdek içermeyen, tersine "süslemelerin" üst üste gelmesiyle olay/hakikatin ontolojik kalınlığını oluşturan bir biçimin ortaya çıkışıdır. ¹² Aynı şekilde, "süssüz" anlamında "minimal" de yalın, işlevsel, basit, temiz, arı, derin gibi sıfatlarla ilişkilendirilebileceği gibi, katı, muhafazakâr, püriten, seçkin, boş gibi nitelere de bağlanabilir. Kavramlar Dr. Jykell ve Mr. Hyde gibidir, ikili bir hayat sürerler ve asla masum değildirler.

"Süs" kavramından kurtulmak pek kolay değildir. Loos'un bile, minimal görünen cephelerinde mermer gibi malzemelerin doğal dokularını kullanarak aslında süsü yeniden icat ettiğini ileri sürenler çıkmıştır. Bu yazıda "süs" ve "minimal" kavram çiftinin sanatlarla

olan ilişkisinin derinliklerine girmeye niyetim yok. Tersine, Loos gibi biraz "ekonomi politika" yapmak istiyorum. Loos'un "arınmaya çalıştığı", bugün süsten anladığımız şeyden çok, bir "stil abartısı", bir tür "aşırı doluluk" ve işlevsizleşerek "genelleşmiş" (küresel) "israf ekonomisi"ydi.

Loos'u "modernliğin potası" Viyana ile birlikte düşünmek gerekir: Yakın arkadaşı Karl Kraus'un "insanlığın sonu için bir laboratuvar", Herman Broch'un kötümser, ürpertici bir ironiyle "neşeli bir kıyamet" mekânı olarak adlandırdığı, "verimli" bir kimlik bunalımıyla yüklü yüzyıl döngüsündeki Viyana ile; Mach pozitivismi, Freud'un psikanalizi ya da Wittgenstein'in "Tractatus"u kadar Otto Wagner'in kadın ve yahudi düşmanlığı, siyasal siyonizm ve giderek Nazizm gibi "modern" düşüncelere, Gustav Klimt'den Gustav Mahler'e, Herman Broch'tan Robert Musil'e, Loos'un kanatları altındaki Oskar Kokoschka'dan Egon Schiele'ye sanatın her alanında yüzyılı etkileyecek benzersiz yaratımlara, bu arada yeni bir insan türünün, Musil'in "nitelsiz insan" dediği garip yaratığın doğuşuna ve bu soyun yadsınamaz bir payının bulunduğu ilk dünya savaşının çıkışına, Avusturya tarzı "sosyal demokrat" Marksizme, Almanlardan da almancı bir Nazizme tanık "dekadans" Viyana'sı ile... "Süs ve Suç", belki de "küçük zengin insanın" sanatı hayatına yedirerek "tamamlanmaya" çalışırken aslında "bittiği"ni söylediği, Art Nouveau'nun süslemeleriyle dolu bir hayatta aslında yaşayacak yer kalmadığını iddia ettiği için hala etkilidir. Tam bir yüzyıl sonra, benzeri bir "dekadans" atmosferi içinde aynı dertlerden muzdarip değil miyiz?

"Süs ve Suç"u plastik sanatların bugünkü konumunu anlamak için hala kullanabiliriz. Elbette Loos'un kullandığı "süs" kavramının içeriğini bugüne "kaydırmak" koşuluyla. Kavramlar "yaşar", zamanı ve dolayısıyla olayları içselleştirerek dönüşür; diğer kavramlarla farklı ilişkiler geliştirerek anlam kaymasına uğrar. Loos'un "süs"ü, popülerlik ve kültür kavramlarıyla ilişkisi içinde, bugünün "gösteri"si, "imge"si, "stil"i, "tasarım"ı, "marka"ı, "kimlik"i, "pazarlama"ı ile bağlantılanmıştır.

Bu noktada, Loos'un süs ve suçu bir araya getirirken yarattığı kışkırtıcı etkiyi izleyen Hal Foster'ın "Tasarım ve Suç"una başvurmak yerinde olur.¹³⁾ "Estetik ve yararlı olanın birbiri içinde erimekle kalmayıp ticari olanın bir parçası haline geldiği ve her şeyin - sadece mimari projeler ve sanat sergilerinin değil, jean'lerden genlere kadar her şeyin- tasarım olarak görüldüğü bugün, eski tartışma yeni bir tınıya kavuşmuştur. Art Nouveau tasarımcısının altın çağından sonra modernizmin kahramanı mühendis-sanatçı ya da üretici-yazar oldu, ama bu figür de desteklediği endüstriyel düzen tarafından devrildi ve tüketim dünyamızda tasarımcının hâkimiyeti başladı."¹⁴⁾ Foster, tıpkı Loos gibi, ekonomi politika odaklı bir bakış ve sanat eleştirisinin terimleriyle, "toplum tasarımı dünyası"nın özellikle medya dolayısıyla bir "kültür

pazarlaması" ve "pazarlama kültürü" kurarak hayatın her alanına ve bu arada plastik sanatlara da sirayet ettiğini, yaratıma ve direnişe yer (boşluk, imkân) bırakmadığını; sadece metaların, ürünlerin değil insanların da birer tasarım nesnesi haline geldiğini düşünür (tasarım ilaç ve uyuşturucular, cerrahi tasarım, genetik tasarım vb.). Yani Loos'un israf ekonomisini taşıyan "süs"ü Foster'da küresel tüketim toplumunun nihai aracı "tasarım"a dönüşür. "Kitabımın başlığı, yüz yıl önce "Süs ve Suç"ta fark gözetmeden her şeye yayılan süslemeyi suçlayan mimar Alfred Loos'un ünlü saldırısını yankılar. Buradaki mesele mimari ya da sanatın 'özü' veya 'bağımsızlığı'nı talep etmek değil; daha ziyade, arkadaşı Karl Kraus'un vurguladığı gibi, herhangi bir eylemin olabilmesi için gerekli, kültüre 'koşma odası' verecek mekânı oyup çıkarmaktır.

Sanatsal bağımsızlığın ve onun karşı koyuşunun siyasal konumlanışlığı anlamını, eleştirel disiplinin ve onun mücadelesinin tarihsel diyalektik anlamını yeniden yakalamamız gerektiğini düşünüyorum - yine kültüre bir koşma odası sağlamak için."¹⁵⁾ Kraus'un burjuva "oturma odası"nın ataletine karşı önerdiği dinamik "koşma odası" metaforu işimize yarayabilir. Çünkü plastik sanatlar özelinde artık süsün, bezemenin vb. değil belki, ama bir anlamda "tasarım"ın, yani "bir marka kimliği kuran imaj" halinde pazarlanan stilin ve giderek bu pazarlama yönetimi kültüründe işlevsizleşen, klişeleşen "sanatsal tavrın" "suç" ile bir ilişkisi olduğunu düşünüyorum. Çünkü sanatın mutlaka bir işe "yaraması" gerektiğini, bu işlevin ancak, "gösteri toplumunun" yasalarını izleyen "tasarım sergiler"de, "markalaşmış bienaller"de, birer "tasarım tapınağı"na dönüşmüş müzelerde medyatize edilen "stil gösterisi"nden kurtularak yerine getirilebileceğini ve bu "dekadan" dünyada söz konusu işlevin mutlaka "siyasal" olabileceğini düşünüyorum.

Sanatın "iş yapması" ile "işe yaraması" arasındaki fark, "süslü" / "stilize" ve "minimal" arasındaki farktan çok daha radikal.

Sanatta süs gibi görünen şeyin bir işlevi olduğunda, simgesel veya ironik bir gramer ya da semiyotik bir örgü/ağ kurmaya yaradığında artık süs olmaktan çıktığının farkında olduğum gibi, minimal olanın siyasal işlevi yerine getirmek için daha verimli olduğunu da düşünüyorum. Minimalde beni çeken şey, Japon kültürünün "satori" olarak adlandırdığı "boşluk duyumu" (boşluk deneyimi). Yani minimale anlamını veren, hakikatin ifadesi için gereken, yaratım sürecinin hareketi için zorunlu olan boşluğun ta kendisi. Bunun ne modernizmin minimalizm idealiyle ilgisi var ne de günümüzün elit (ve cehaletin koşullaması altındaki) "yüksek beğeni nesnesi yalınlık"la... Ancak kendine ait bir işlevi, yani derdi, hakikati olmadan pazarlanabilen pahalı ya da ucuz plastik sanat "ürünleri", ister "glocal kitsch" kullansın ister "mimimalizmin sessiz müziğini" tıngırdatsın, aslında siyasal bir işlev yükleniyor. "Tarihin ve hafızanın felce

uğramasının, tarihsel zaman temeli üzerinde kurulu olan tarihin terk edilmesinin mevcut toplumsal örgütlenmesi olan gösteri, zamanın yanlış bilinci'dir." ⁶⁾ İmgenin hakikatin, medyanın belleğin yerine geçtiği, kopyayla modelin birbirine karıştığı, imge tüketiminin refahla özdeşleştiği, medyatize edilerek dolayimsız haklarından yoksun bırakılan atıl köleler topluluğunun tam bir bellek yitimine uğrayarak hakikat duyumunu yitirdiği "gösteri toplumu"nu sanat dolayımıyla yeniden üretmek siyasi bir işlemdir. Modernizmin geri döndüğü falan yok. Önümüzdeki dönemi "post-insan" olarak adlandırmamız da mümkün!

"Sanat ürünleri"nin nerede asılı olduğu veya "enstale edildiği", hangi yolla tüketildiğinin hiçbir önemi yok. "Tasarım", plastik sanatları hiç olmadığı kadar popüler kıldı. Artık "yıldız tasarımcıların", "marka mimarların", her alıcı için ürün çizgisine sahip "tasarımcı sanatçıların" dünyasındayız. Hepsi "stilllerini konuşturuyor"!

Ama bu popülerliğin elbette bir bedeli var. Hakikatin ta kendisi! Bu popüler "işler", "bitmiş"tir. Yeniden, yeniden ve yeniden pazarlanabilirler. "Sanatın hakikati", bitmiş işte değil, süreçte yatar.

"Deneyisel sözcüğü, başarı ya da başarısızlık terimleriyle yargılanmaya yazgılı bir edim değil, yalnızca sonucu bilinmeyen bir edim olarak anlaşıldığına anlamını bulur." ⁷⁾

Minimalizmin siyasal işlevi muhalefettir. Sürekli yeniden tasarlanan gösteri duvarında hakikat için delikler açar, temiz hava içeriye, zihnimize dolar. Bu "boşluk deneyimi", süreci deneyimlemenize imkân verdiği için aynı zamanda rahatsız edicidir. Ama dikkat edin! Dolu gibi görünenin ardında da boşluğun yaratıcı tuzakları gizlenebilir. Bu sayfalardaki resimlere bir bakın. Erdoğan Zümrütoğlu'nun minimal dışavurumlarında sürecin ve zamanın izini sürün, ki boşluk ruhunuza aksın. Bu boşluk biraz da ölümün boşluğudur. Ölümü reddeden yaşam hırs ve şiddet ile doludur ve kibri ölüm getirir. Başkalarının ölümüne kör olmak, ruhunuzu öldürür. Gösteri açlığının kışkırttığı arena yamyamlığı ve bir topluluk oluşturmak arasındaki asli ilişkiyi kavrayamaz olursunuz. Ruhunuz öldüğünde katilden ne farkınız kalır? Hiçbir "medyum" (ortam) masum değildir. Önemli olan "mesaj"dır ve mesaj "form"dur (Ama form stil değildir). Bu, her zaman siyasal bir dolayımamadır: artık ekranlara bakarak savaşa katılıyoruz, gösteriyi atalet içinde onaylayarak birinci sınıf katiller hâline geliyoruz; artık "çevrim içi" oy veriyoruz; "kamuoyu" denen köleler topluluğu endüstriyel medyanın "sondaj"larıyla belirleniyor. Birini katile dönüştürmek için, kimliği ve gö vdeyi yok eden, cemaate katılımı sağlayan "giriş ritüelleri", bir tür simyevi trans durumunu yaratan ortaklaşa ayinler gerekir. Yeni görsel-işitsel tekniklerle, görsel yeteneklerimizi aşan bir algı boyutu, bir tür görelî körlük/sağırılık, temsiliyet mekanizmalarının, dolayısıyla iletişimin temeline

yerleştiriliyor. "Tasarım olarak sanat" da bu mekanizmadan pay alıyor ve onu yeniden üretiyor. Gösteri imparatorluğunun atıl, tek kişilik gettoları olmaya direnmenin yolu ise bağıntı imkânından, bireyler arası göçebe şebekelerden, farklı bir etik iletişiminden geçiyor. Sanat hala bu dolayım gücüne sahip...

Notlar

1. E. H. Gombrich, *The Sense of Order: A Study in the Psychology of Decorative Art*, Cornell University Press, 1979, sf. xii
2. Bkz. Gianni Vattimo, *La fin de la modernité: Nihilisme et herméneutique dans la culture post-moderne*, Seuil, 1987, sf. 83-93
3. Hal Foster, *Design and Crime (And Other Diatribes)*, Verso, 2002
4. Foster, *agy*, sf. 17
5. Foster, *agy*, sf. xiv. Foster'ın (ve bu arada Loos'un da) yaklaşımının "tasarım (ve süsleme) yanlısı" bir eleştirisi için bkz. Mr. Keedy, "Style is Not a Four Letter Word," *Emigre* (Graphic design vs. style, globalism, criticism, science, authenticity, and humanism), No. 67, 2004
6. Guy Debord, *Gösteri Toplumu ve Yorumlar*, Çev.: Ayşen Ekmekçi – Okşan Taşkent, Ayrıntı, 1996, 158. tez, sf. 88
7. John Cage, *Silence*, Wesleyan University Press, 1961, sf. 13



İstanbul'dan Bir Cyborg Geçti: Stelarc

Stelarc 5 Haziran 2009 tarihinde Akbank Sanat'ta bir seminer verdi. 1996'dan bu yana yaptığı işlerini anlattı. Esprili, performansın antik teatrallliğini ve retorik sahnesini yerinde kullanan bir performanstı. Ama sahnede konuşan, kolundaki üçüncü kulağına da konuşan bir Cyborg'du. Kendi bedeni artık kendisine ait olmayan, ağa uzayan, "Makine" ile aramızda bir "Arayüz" haline gelmiş bir Cyborg. İnsan-sonrası...

Şu sıralar İstanbul'da güzel bir etkinlik yapılıyor. 2-12 Haziran 2009 tarihleri arasında, Akbank Sanat, Santral İstanbul ve Talimhane Tiyatrosu'nda gerçekleşen faaliyetleriyle "Kurye Uluslararası Video Festivali"... (Festival programına www.kuryevideo.org dan ulaşabilirsiniz.) Festivalin onur konuğu, dünyaca ünlü performans sanatçısı Stelarc'tı. Evet, İstanbul'dan bir cyborg geçti...

5 Haziran 2009 tarihinde Akbank Sanat'ta bir seminer verdi. 1996'dan bu yana yaptığı işlerini anlattı. Esprili, performansın antik teatrallliğini ve retorik sahnesini yerinde kullanan bir performanstı. Ama sahnede konuşan, kolundaki üçüncü kulağına da konuşan bir Cyborg'du. Kendi bedeni artık kendisine ait olmayan, ağa uzayan, "Makine" ile aramızda bir "Arayüz" haline gelmiş bir Cyborg. İnsan-sonrası...

Bedenin atıl, boş, hatta yok olduğunu, aşılması, genişletilmesi, protezlerle uzatılması, iyileştirilmesi ve yeniden tasarlanması gerektiğini düşünen Stelarc işe bir şaman gibi bedenini çengellerle asıp insanların üzerinde sallandırarak, ipler ve raylar üzerinde dolaştırarak başladı. Bu bakımdan, Stelarc'ın işleri 70'lerden bu yana performans sanatçılarının yeniden-temsiliyet mantığını reddederek kavramsal ifadenin yeni biçimlerini ararken ayrıcalıklı medyum olarak bedeni kullanmaları geleneğinin içinde değerlendirilebilir.

Antonin Artaud'nun, soluk, çılgılık, jest mimik gibi bileşenlerle "vahşet duyumu"nu iletişime dönüştüren "beden dili"nin fizik grameri ya da Joseph Beuys'un, gerçek iletişimin ancak sanatla "tedavi edilmiş" bir gövde kullanılarak gerçekleştirilebileceğini savunan "sosyal plastik"i bu kavramsal ifadenin duraklarıydı. Stelarc'ın bedenle hesaplaşması da, Nietzsche'den Deleuze'e, Descartes'dan von Neumann'a uzanan felsefi serüvenin bir parçası olarak düşünülebilir.

Stelarc, "asılı bedenler"den insan-makine etkileşimine yöneldi. Üçüncü Kol, URL Beden, Ping Beden, Hayalet Beden, Parazit gibi işler, bedenin robotik ve/veya siber uzantılarla (protezlerle) genişletilmesi esasına dayanıyordu. Örneğin, internete bağlı bir beden, kullanıcıların siber etkileşimi ve atıkları ping'lerle gayri-iradi bir şekilde deviniyordu. Kullanıcılar bedeni "kullanıyordu".

Zaten Stelarc'a göre beden hem zombi hem de cyborg. İstemsiz, istila edilmiş, ele geçirilmiş bir organizma ve "sanal sinir sistemleri" (VNS),

dış iskeletler (Exoskeleton), protez kafalar, kollara monte edilmiş bluetooth takılı üçüncü kulaklar, kas makineleri ve bilgi ağlarına entegrasyonla geliştirilebilir bir arayüz.

İnsan türünün devamı için üreme fonksiyonu da insan-makine arayüzü ile geliştirilmiş kadın-erkek ilişkisiyle yer değiştirebilir o halde... Hatta bedeni veya parçalarını bir "yazıcıya" gönderip "çıktı" alarak onu yeniden üretebiliriz!

Stelarc'ın teknoloji vizyonu daha çok bir "yapma biçimi" olarak "techne" kavramını düşündürüyor. Nasıl bir zamanlar "techne" ve "poiesis" arasında asli bir ilişki varolduysa, bugün Stelarc gibi sanatçıların teknolojiyle kurdukları ilişki de sanatı tekrar "techne"ye bağlıyor.

Siber "mekan", bana hakikatin insan algısıyla sınırlı olmaması gerektiğini hatırlatıyor; Stelarc'ın işleri de bedenin ille de "verili" bir organizma olması gerekmediğini... "Organsız" bir beden de mümkün. Bir "avatar"...

Bedenin kendisi bir arayüz ve mükemmel değil. Tıpkı bugün kullandığımız dijital arayüzlerin henüz mükemmel olmadıkları gibi. Nasıl etkileşimi tasarlamak için arayüzü tasarlamamız gerekiyorsa, daha etkileşimli bir hayat için bedeni tasarlamamız gerekebilir.

Neyse, ara sıra bir Cyborg'la karşılaşmak iyi geliyor...

NOT

Stelarc'ın işleri ve yazıları için: www.stelarc.va.com.au



Haritadaki boş noktalar:
Deneysel coğrafyacı Trevor Paglen İstanbul'daydı

Trevor Paglen, karanlık, varlığı asla itiraf edilmeyen, haritalarda işaretlenmeyen, derin ve gizli bir dünyanın "deneysel coğrafyası" ile uğraşiyor. Alışıldık, sıradan dünyamızı paralel bir evren gibi kuşatan, varlığı hakkında ancak zaman zaman belli belirsiz işaretler aldığımız, yerlilerinin "kara dünya" adını taktığı bir mekanın izlerini sürüyor, topografyasını görselleştiriyor. Zor ve "riskli" bir av.

"Deneysel coğrafyacı" ve sanatçı Trevor Paglen, 26 Haziran 2009'da İTÜ Taşkışla'da "Haritada Boş Noktalar: Devletin Gizliliği ve Görünürlüğün Sınırları"adlı bir sunum yaptı. Etkinlik Garanti Galerisi, Platform Garanti'nin "Disiplinlerötesi" konferans dizisi ve 11. Uluslararası İstanbul Bienali'nin "Kırmızı İplik Konuşma ve Sohbetler" dizisi kapsamında, İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi işbirliğiyle gerçekleştirildi. Paglen, 12 Eylül-8 Kasım 2009 tarihleri arasında yapılacak 11. Uluslararası İstanbul Bienali'nin de sanatçılarından biri.

Sanatçı, yazar Trevor Paglen kendisini aynı zamanda bir "deneysel coğrafyacı" olarak tanımlıyor. Bizi çevreleyen dünyayı anlamak üzere alışılmadık, ancak üzerinde titizlikle çalışılmış yöntemler inşa etmek için sosyal bilimler, güncel sanat ve daha karanlık disiplinler arasındaki sınırları kasıtlı olarak bulanıklaştırdığını söylüyor. Six CIA Officers Wanted in Connection with the Abduction of Abu Omar from Milan, Italy, 2007-sm

Paglen Berkeley Kaliforniya Üniversitesi Coğrafya Bölümü'nde öğretim üyesi ve işleri Pittsburgh The Andy Warhol Museum'da, Philadelphia Institute of Contemporary Art'da, San Francisco Yerba Buena Center for the Arts'da, Munich Kunstraum Muenchen'de, Massachusetts Museum of Contemporary Art'da, the San Francisco Museum of Modern Art'da sergileniyor; BerlinTransmediale.08 Festivali gibi bir çok platforma katılıyor. Paglen'in yayınlanmış üç kitabı var: Araştırmacı gazeteci AC Thompson ile birlikte yazdığı ve CIA'nın dünya çapında yasadışı tutuklama, işkence ve kaybetme amaçlı "olağandışı teslimat" uçuşları hakkındaki ilk kitap olan "Torture Taxi: On the Trail of the CIA's Rendition Flights" (İşkence Taksisi: CIA'nın Teslimat Uçuşlarının İzinde); "karanlık" askeri programların görsel kültürünü incelediği "I Could Tell You But Then You Would Have to be Destroyed by Me: Emblems from the Pentagon's Black World" (Sana Anlatabilirdim, Ama Sonra Seni Yoketmem Gerekirdi: Pentagon'un Kara Dünyasından Amblesmler); ve son kitabı, İstanbul'daki konuşmasının da çıkış noktası olan, "Blank Spots on the Map: The Dark Geography of the Pentagon's Secret World" (Haritadaki Boş Noktalar: Pentagon'un Gizli Dünyasınının Karanlık Coğrafyası). Ayrıca, editörlüğünü Nato Thompson'un üstlendiği "Experimental Geography: Radical Approaches to Landscape, Cartography, and Urbanism" (Deneysel Coğrafya: Peyzaj, Kartografi ve Şehirciliğe Radikal Yaklaşımlar) adlı kitapta bir denemesi yer alıyor. Sanatçıyla yapılmış

çok sayıda söyleşiye kişisel web sitesindenulaşmak mümkün .

Kitaplarından ve işlerinde de anlaşılacağı üzere, Trevor Paglen gerçekten de karanlık, varlığı asla itiraf edilmeyen, haritalarda işaretlenmeyen, derin ve gizli bir dünyanın "deneysel coğrafyası" ile uğraşiyor. Alışıldık, sıradan dünyamızı paralel bir evren gibi kuşatan, varlığı hakkında ancak zaman zaman belli belirsiz işaretler aldığımız, yerlilerinin "kara dünya" adını taktığı bir mekanın izlerini sürüyor, topografyasını görselleştiriyor. Zor ve "riskli" bir av.

Burak Arıkan'ın deyişle bu bir tür "askeri altyapı sanatı": "Sanatçı Trevor Paglen CIA ajanlarının dünya üzerindeki hareketlerini, belirsiz zamanlarda kalkıp inen istihbarat uçaklarını, gizli askeri üsleri, faili meçhulları buluyor. Paglen'in işleri günümüz sanat alanında sık görülen karıştırma, araya girme, tersine çevirme, üstüne alma, ekstra kullanma, tarife yazma, harfi harfine uygulama, "appropriation" gibi yöntemlerden farklı olarak "olmayan" merkezleri araştırıp belgeleme (askeri kamplar), şüpheli takip etme (milli istihbarat teşkilatının hareketleri), saklı altyapıları ortaya çıkarma (devletler üstü çalışan Ergenekon vb.) gibi eylemlerden oluşuyor. Belki Leonardo da Vinci ortaçağda bir Mason locasının işleyiş şemasını ortaya çıkarmış olsaydı veya son zamanlarda Türkiye'nin holding müzelerinde yedirilen Dali, Picasso gibi sanatçılar geçtiğimiz yüzyılın Soğuk Savaş örgütlerini bir gerçeküstü bir dışavurumcu kompozisyona gömseydi benzer bir etki sözkonusu olabilirdi."

Trevor Paglen, "kara dünya"ya yaptığı yolculuklarda "deneysel coğrafya" araştırmaları için astronomiye de başvuruyor. Astronomik mercekle yatay olarak kullanarak askeri sit alanlarının, gizli hapishanelerin, inip kalkan işaretsiz uçakların, gizli test pistlerinin, elektronik savaş üslerinin "telefotoğraflarını" çekiyor. Bazen de bu mercekle asıl amaçlarına göre kullanıp gizli istihbarat uydularının geçişlerini kaydediyor.

Paglen'in deneysel coğrafyası bir yeraltı haritasını açığa vuruyor. Ona göre, ileri teknolojiyle artık gündelik dünyamızda nimetlerinden sıkça yararlandığımız haritacılık yeterli değil. Haritalar "boş nokta"larla dolu. Enformasyon haritalarımız da öyle. Ya da "sahte nokta"larla... Dezenformasyon noktalarıyla dolu, bizi içinde kaybeden haritalar.

Paglen, "kurumların, devletin ve ulusal güvenliğin kurduğu, ifşa edilmemiş sınırlar, gölgede kalmış haydut yatakları ve yeraltı finans peyzajlarından oluşan devasa ağın izini sürmek için kullandığı bir 'deneysel coğrafya' inşa ediyor. Kimi zaman dikenli tellere takılsa da, genellikle taktikleri onu, kamunun normal gündelik alanı dışında kalan askeri-endüstriyel kompleksi yöneten iktidar ekolojisinin haritasını çıkarmaya yeterince yaklaşıyor." (Bryan Finoki, "Hitching Stealth with Trevor Paglen", Archinect.com)

Trevor Paglen'in "deneysel coğrafya"sı ile güncel sanat arasındaki ilişki ise "mekan üretimi" kavramında düğümleniyor. Coğrafyacı-filozof Henri Lefebvre'e atfedilen bu kavram, mekanın yalnızca içinde yer alan insan etkinliğinin kabı olmayıp, aynı zamanda bu etkinlik tarafından akif bir biçimde üretildiği düşüncesini içeriyor.

Üretilen bu yeni mekan da insan etkinliğini derin bir şekilde dönüştürüyor. Bu açıdan bakıldığında, sanat ve kültür üretimi de farklılaşıyor. Deneysel coğrafyacı "sanat nedir" diye değil; "sanat olarak adlandırılan bu şeyin üretildiği mekan nasıl bir mekan" diye soruyor. Yani soru, "sanat dediğimiz bir şeyi oluşturmak ve dahası 'sanat dünyası' olarak bildiğimiz bir mekanı üretmek için bir araya gelen özel tarihsel, ekonomik, kültürel ve söylemsel birleşimler nelerdir" sorusuna dönüşüyor. (Trevor Paglen, "Experimental Geography: From Cultural Production to the Production of Space", The Brooklyn Rail, 2008) Bu yaklaşım ise, tüm üretimler gibi kültürel üretimin de aslında bir mekan üretimi olduğu sonucuna ulaştırıyor. Bu bakımdan "kültür mekanı", Paglen'in Ruth Wilson Gilmore ve Clayton Rosati'ye referans vererek adlandırdığı gibi, bir "duygular altyapısı" haline geliyor. (a.g.y.)

Paglen'e göre coğrafya sadece bir sorgulama yöntemi değil. Coğrafya mekan üretimini inceleyebilir, ama aynı zamanda bir mekan da üretir. Yani "coğrafyacılar yalnızca coğrafyaları incelemekle kalmaz, coğrafyalar üretirler" (a.g.y.). Bu bağlamda "deneysel coğrafya" mekanın üretimi bir ontolojik koşul olarak ele almakla yetinmeyip, mekan üretimini aktif bir biçimde deneyimler.

Bu noktada Paglen, Walter Benjamin'in 1934'de yazdığı önemli bir denemeye referansta bulunuyor: "The Author As Producer" (Üretici Olarak Yazar) . Benjamin'in yaklaşımı, kültür üretiminin dönüştürücü yapısına vurgu yapıyordu. Üreten yazar üretimiyle birşeyleri değiştiriyordu. Paglen'e göre Benjamin, "dönüştürücü kültürel üretimin görevi, insan özgürlüğünü genişletmek için tasarlanacak bir şekilde duyguların 'altyapısı'nı yeniden icat etmek amacıyla kültürel üretimin bağlantılarını ve aygıtlarını yeniden kurgulamak olduğunu düşünüyordu. Eserin aktüel içeriği ise ikincildi. (... Bu bağlamda) 'deneysel coğrafya', Benjamin'i izleyerek, politikanın dışında bir şeyin olmadığı, çünkü mekan üretiminde politika dışı hiçbir şeyin olmayacağı (ve mekan üretiminin aslında politik olduğu) olgusunu doğal kabul eder. (...) O halde, deneysel coğrafyanın görevi, kültürün mekansal pratiklerinde açığa çıkan imkanları yakalamaktır. Eleştirel düşüncenin, salt eleştirinin ve politik tavırların ötesine, pratiğin alanına geçmek için. Yeni mekanların, yeni varlık biçimlerinin yaratımını deneyimlemek için." (a.g.y.)

Bu açıdan bakıldığında Trevor Paglen'in deneysel coğrafyası ve sanat işleri ciddi bir biçimde "işe yarıyor". Bizi körelten karanlık

Özgür Uçkan "Göçebe Bilgi"

bir coğrafyanın izdüşümünü ışığa çıkararak ürettiği alternatif mekan, coğrafi, enformatik, zihinsel haritalarımızdaki boş noktaları doldurarak bizi özgürleşmeyi deneyimlemeye kışkırtıyor.

İyi avlar Trevor Paglen!

Not

Trevor Paglen'in İstanbul sunumunu kaçıranlar şu Google Tech sunumunun videosunu izleyebilir (YouTube'a hala giremeyenler, opendns, tünel, kalkan vs. kullansın artık - mesela <http://www.vtunnel.com/> - videonun youtube adresi: http://www.youtube.com/watch?v=mApBa2qKVDM&eurl=http://www.paglen.com/pages/media.html&feature=player_embedded)



**Sanat, Süre ve İşlevsellik:
Cihat Burak'ın "Şairin Ölümü" triptiği hakkında bir okuma**

Ne Cihat Burak ne de "Şairin Ölümü" "tarihe ait" olmayacaktır. Tarihe geçmekte ve oradan bize çıkagelmektedir. İşte bu yüzden Cihat Burak'ın sanatı işlevseldir.

Cihat Burak'ın "Şairin Ölümü" adlı triptik tablosu, ilk kez 1968 Kasım'ında Taksim Sanat Galerisi'nde sergilenir.⁽¹⁾ "Nazım Triptiği" diye de bilinen bu resimde Cihat Burak, beş yıl önceki ölümünden kısa bir süre önce tanımış olduğu Nazım Hikmet'in simgesel ölüm sahnesi odağında ülkesinin düşünce, ifade, özgürlük, baskı ve şiddetle yaşadığı serüveni sahnelemektedir. Ressam, triptiğin anlatı akışı içinde, şair Nazım Hikmet'in düşünce suçuyla hapse tecrit edildiği 1938'den, yazar Şadi Alkılıç'ın ⁽²⁾ düşünce suçuyla mahkûm olduğu 1968'e Türkiye'de özgürlükten yana bir değişimin olmadığını ortaya koyar. İroni bu ya, bugün 1 Mayıs 2008. [1 Mayıs 2009'da da farklı olmadı...] Dışarıda gaz bombaları patlıyor. İnsanlar hala düşünce suçuyla hapsi boyluyor. Yani ressam resmini 40 yıl önce değil bugün de yapmış olabilirdi! 70 yıl sonra sahne de aynı, oyun da... Ama şairin ölümü boşuna değil. Bu resmin bizi bugün bu kadar etkilemesinin bir nedeni de bu ve bu "sanat dışı" bir neden değil. Bu topraklarda özgürlük mücadelesi bir türlü "tarih" olmadığı gibi, bu resim de bir türlü "sanat tarihi"ne kapatılamıyor! ⁽³⁾ Bu, "işlevsel" bir resim.

Cihat Burak'ı naiflikle niteleyen çok olmuştur, onu "gerçeküstü" bulan da. Ama "yalnızca çocuklar, deliler ve ilkeller için görülebilir olan ara-dünyalar"ı ⁽⁴⁾ resmeden Paul Klee ne kadar naifse o da o kadar naiftir; insanların ve figürlerin içini yüzüne vuran Max Beckmann ne kadar gerçeküstüyse o da o kadar gerçeküstü... Cihat Burak resimleri oldukça karanlıktır, ama renkler karanlığın içinde patlar. Cihat Burak resimleri gerçekçidir, ama gerçeklik figürler arasındaki duygusal ilişkide hayat bulur. "Şairin Ölümü", sürenin, akışın ve duyuların kristalleştiği bu gerçekliğin kesintisiz bir anını ifade eder.

Burak'ın "triptik" formatını kullanması boşuna değildir. Bizans ya da Kelt sunak triptiklerinden Memling ve Bosch gibi Rönesans ressamlarına, oradan da Beckmann ya da Bacon gibi modernlere, triptik formatı sunduğu anlatı ekonomisi ile sanatın işlevsel hakikatini arayanların tercihi olmuştur. Triptik size eşlik eder, taşınabilir, hareketli bir "sahne"dir. Sizi kuşatır. Üç katmanlı akışı içinde anlatısını yeniden ve yeniden canlandırır. Sizi "içine alır". Triptik, tipik işlevsel sanattır. Duvara ihtiyaç duymaz, ayakta durur...

Burhan Uygur ile birlikte Cihat Burak Türk resminde triptik formatını en iyi kullanan sanatçılardandır. "Şairin Ölümü" bunların en güçlüsüdür. Bu resimde triptik formatının akışı bir Diego Rivera duvar resminin boyutla büyüyen anlatı gücüne erişir. Bu güç işlevseldir. Triptik taşınabilirliği, duvar resmi ise sabitliği ile hep göz önündedir. Kamusaldır. Özel mülkiyetin duvarları üzerindeki eğretiliğe gönül indirmez.

Triptik aynı zamanda anlatı akışı bakımından edebiyattaki "üçleme"ye de yakın durur. Üçlemenin gücü kenarların hep merkeze dönerek onu koyultması ve ondan beslenerek anlatıyı katmanlaştırmasında yatar.

"Şairin Ölümü"nün merkezinde şairin ölümü vardır elbette. Ölüm sokakta, parke taşlarının üzerinde, taşların derz aralarında akan kandadır. Taşların bir kısmı sökülmüş, birer mücadele silahı olarak hazır durmaktadır. 68 Mayıs'ının simgesi parke taşları, şairin ölümünü "protokolden", yaldızlı koltuklarından izleyen "ölümün muktedirlerine" doğru fırlayabilir her an. Taşları harekete geçirebilecek gizli güç, şairin çıplak göğsünden fışkıran çiçeklerin gölgesinde "cilveleşen" beyaz güvercinlerin temsil ettiği yaşamda saklıdır. Bu güç şairin elindeki ak sayfada vücut bulan memleket hasretiyle beslenir. Bu güç tükenmez.

Triptiğin sol tablosu düşünce ve baskı arasındaki tersine ilişkiyi resmeder. Nazım'ın 1938'de Ankara Merkez Komutanlığı Cezaevi'nde yazdığı "Bir Cezaevinde, Tecritteki Adamın Mektupları"nın ünlü satırları, yine şairin yaptığı "parmaklıkları pencere önündeki saksıda tek bir çiçek" resminin tıpkısı üzerinde akar. Karyola, yazı masası, kucağında bir Van kedisinin yoldaşlığı, ayakları beyaz güvercinlere ermiş şair, baskıya gelmeyen düşüncenin can çiçeği alnında açmış... "68'lerin tohumlarını taşıyan, 38'lerin patlayacakmışçasına büyük ve oransız resmedilmiş kafası - yazacakları, düşünceleri ile dolu alnına resmedilen çiçek; orta panodaki görkemli çiçek patlaması ile hemen ilişkilendirilebilmektedir..."¹⁶ Şair tecrittedir ama düşünceleri çiçek açar.

Sağ tabloda aynı parmaklıkları pencere önündeki aynı tek çiçeği bu kez 1968'de hapsedilen Şadi Alkılıç'ın ardında görürüz. Alkılıç parmaklıklardan taşar gibidir, zor zapt edilir. Sol tabloda tecrit varsa, sağ tabloda da hayat vardır. Öncelikle Nazım'ın hayatı: Babiâli baskınında öldürülen dedesi, kucağında çocuk Nazım'la ressam annesi, arkadaşı Vâla Nurettin, yeni yetmeliği, gençliği, sevgilileri... Sokak: henüz sökülmemiş, kanla ıslanmamış, 68 yürüyüşçülerinin adımlarını yankılayan parke taşları... Ve hep beyaz güvercinlerin tutkuyla titreşen kanatları. Bu, yukarıdaki protokol koltuğundaki seyircilerden birini pabuçlarını bırakıp kaçtıracak kadar güçlü bir hayattır. Ama biliriz ki, hayat oradaysa şiddet de oradadır. Nitekim askerlerin, süngülerin silüetleri belli belirsiz seçilir. Bu mücadelenin resmidir.

Nazım triptiği "duyusal"dır. Duyuların gücüyle donanmıştır. Zaman, sürenin kesintisiz akışında yoğunlaşarak üst üste binmiştir. Bu resim, yapısı itibarıyla "anakronik"tir. Hem 1938'de, hem 1968'de, hem de 2008'de "geçer". Çünkü bir "ara-zaman"da akmaktadır. Anlatısı da akışın "ara-dünyası" hakkındadır. Zamanı tarih olmaktan çıkarıp süreye dönüştüren, anı kesintisiz kılan bir akışı resmeder. Düşüncenin baskıya gelmemesinin, şiddetle bastırılmamasının nedeni de

akmasıdır. Düşünce zamanın, engellerin, duvarların, parmaklıkların, taşların, vücutların "arasından" akar. Düşünce zihinden zihne akar ve vücutları birleştirip harekete geçirir. Onları sokağa çıkarır. Bu dün de olmuştur, bugün de olmaktadır, yarın da olacaktır. Çünkü düşünce "oluş"tur.

Ne Cihat Burak ne de "Şairin Ölümü" "tarihe ait" olmayacaktır. Tarihe geçmekte ve oradan bize çıkagelmektedir. İşte bu yüzden Cihat Burak'ın sanatı işlevseldir. Parke taşlarındaki ölümün kızılında, bir kedinin yumuşaklığında, göğsüne para takılmış politikacının ruhsuzluğunda ya da Lautreamont'un asılı bedeninin katılığında hep aynı duyuşal işlevselliğe sahiptir. Sanat "işe yaramalıdır"... Yoksa nasıl "hayatta kalabilir" ki?

Sanat bizi hayata kışkırtmalıdır. Çünkü sanat nakaratın gücüne sahiptir. Hatırlanır ve tekrarlanır. Enderdir...

"Bugün pazar,
Bugün beni ilk defa güneşe çıkardılar.
Ve ben ömrümde ilk defa gökyüzünün bu kadar benden uzak bu kadar mavi
bu kadar geniş olduğuna şaşarak
kımıldanmadan durdum.
Sonra saygıyla toprağa oturdum,
dayadım sırtımı duvara.
Bu anda ne düşmek dalgalara,
bu anda ne kavga, ne hürriyet, ne karım.
Toprak, güneş ve ben...
Bahtıyarım..."

Nazım Hikmet
"Bir Cezaevinde, Tecritteki Adamın Mektupları"ndan

NOTLAR

1. "Şairin Ölümü", son olarak İstanbul Modern'de Levent Çalıkoğlu küratörlüğünde 13 Aralık 2007 – 23 Mart 2008 tarihleri arasında gerçekleştirilen Cihat Burak Retrospektif Sergisi kapsamında sergilendi. Resim halen İstanbul Modern koleksiyonunda bulunuyor.

2. Lütfullah Şadi Alkılıç, 1963 yılında Cumhuriyet gazetesinin açtığı bir yarışmada yazdığı "Türkiye'nin tek kurtuluş yolu sosyalizmdir" başlıklı yazı nedeniyle soruşturma geçirmiş, komünizm propagandası yaptığı gerekçesi ile tutuklanıp yargılanmış, 6 yıl 3 ay ağır hapis cezası almıştır. 1968 de kesinleşen karar üzerine hapse konmuştur.

3. Burada Haşim Nur Gürel'in resmi 30. yıldönümünde okuduğu yazısını anmadan geçmek olmaz: "'Şairin Ölümü' veya Son 60 Yılın Eleştirisi" (1 Mayıs 2008'de erişildi). Gürel, "Düşünce özgürlüğü konusundaki temel yaklaşımların hala pek değişmediği 1998 yılında, 1938 tarihli "Bir Cezaevinde, Tecritteki Adamın Mektupları"nın yazılışının 60. yıldönümünde, "Şairin Ölümü" resminin gerçekleştirilişinin ve 68 olaylarının 30. yıldönümünde Nazim Hikmet Ran'ı ve Cihat Burak'ı birlikte saygı ile anmak, genç kuşaklara Türk Resminin bu tartışılmaz başyapıtını tanıtmak, yirminci yüzyıl sonunun "hava cıva yapıtlarına" hadlerini bildirmek bu yazının hedefleri arasındadır" diyordu. On yıl sonra aynı resmi tekrar okurken benim amacım da pek farklı sayılmaz.

4. Paul Klee'den aktaran: Gilles Deleuze ve Félix Guattari, L'Anti-Oedipe, Minuit, 1972, sf. 289-290

5. Haşim Nur Gürel, "'Şairin Ölümü' veya Son 60 Yılın Eleştirisi", agy



Etik, kozmetik, estetik, şiddet...

"Etiğin olmadığı bir sanat, kozmetikten ibarettir..." Marina Abramovic⁽¹⁾

Erdoğan Zümrütoğlu'nun Türk resminde yeni, başka ve çok farklı bir şey yaptığına inanıyorum. Onu ayrıcalıklı ve ayrık yapan en önemli şey ise, resimlerinde beliren "kuvvetler": Bunlar, hem resmin plastik dilinde ifadesini bulan kuvvetler, hem de dünyayı resimle kavrarken resmin plastiğine giren dünyanın kuvvetleri.

Bu kuvvetleri duyularımızla, şiddetle ve bir anda "kavırıyoruz". Erdoğan Zümrütoğlu tuval üzerinde kuvvetin boyutları, şiddeti ve hareketi üzerine düşünüyor. O resimle düşünürken biz resmi duyularımızla kavırıyoruz. Bu kavrayış, duysal temellere oturan kavramlarla gerçekleşiyor ve anlık bir şekilde olup bitiyor. Kavrayış, sinir sisteminin elektro-kimyasal iletim hızında çakıyor... Resmi "duyumsuyoruz". "Resmin görevi de "görünür olmayan kuvvetleri görünür kılmak" değil midir? ⁽²⁾

Resim her hangi bir şeyi "konu" edinmez, bir şeyi "temsil" etmez. Resim duyuları, algıyı, düşünceyi ve duyguyu ilişkiye sokarak başka türlü kavranamayacak bir hakikati ifade eder. Bu resimlerde ifadesini bulan şey de kuvvetlerin hakikati.

Zümrütoğlu genellikle büyük boyutlu çalışıyor ve resimlerinde algılanan hareket, dikey bir hareket. Bu hareket, tuvalle yüzleşen beden hareketi... Kendisiyle yaptığım bir söyleşide, Antonin Artaud'nun beden anlayışından bahsederken şu cümleyi kurmuştu: "Gözden çok bedene hitap eden bir görsellik oluşturmak"... Ve şöyle devam etmişti: "Tuvalin ebatları, tuvalin boyanışı, tuvalin üzerinde uygulanan asimetric, birbirini kesen sertlikler, -ki aslında hayatın içinde de hep böyle bir şey vardır, hiç bir zaman doğrusal bir şiddet bize gelmez. Ummadığımız bir açıdan gelir ve her zaman bunun karşısında apansız yakalanırız. Verebildiğimiz kadar tepki veririz. Gövdemiz, zihnimiz, kültürel duyularımızla... Yani, yaşamın bu tarafına benzer bir şiddeti üretme, şiddetli bir görselliği üretme arzusunun doğurduğu Artaud bende." ⁽³⁾

Zümrütoğlu'nun büyük boyutlu tuvallerinde boyayan bedensel kuvvetin hareketini izlemek, sanatsal yaratım sürecini yaşamak mümkün. Bu da bizi, Klee'nin deyişiyle, "varılacak bir yer değil yoldur eser" anlayışına getiriyor. Bu resimlerde oluşum sürecini bir yolculuk olarak yaşayabiliyoruz ve yaşadığımız, hem güçlü hem de şiddetli bir yolculuk oluyor. Eugen Schönebeck ya da Francis Bacon portrelerinin akışlar ve lekeler geriliminin dışı vurduğu türden bir şiddet bu. Veya Anselm Kiefer peyzajlarında ufku erişilmez kılan keskin, kavruk floranın, ölmüş toprağın, ağır gökyüzünün içine fırlatıliverdiğimizde yaşadığımız türden bir şiddet...

Bu resimler dünyanın şiddetine, bir iç şiddetle, plastik bir şiddetle

karşılık veriyor. Şiddeti hareketi içinde algılanabilir kılan, duyulur bir şiddetle. Şiddetin hakikatini kavramak için kuvvete, onun şiddetine, boyutlarına ve hareketine ihtiyacımız var.

Kuvvet, kimi zaman hayati bir enerji kimi zamansa "şiddet" olarak ortaya çıkar. Şiddetle dolu bir dünyada yaşıyoruz. Tek tek algılandıklarında etikten nasibini almış herkesi isyan ettirecek, ötekine, kadına, çocuğa, hayvana, dünyaya uygulanan zalim, sistemleşmiş bir şiddet hayatımızın içinde tortulanıyor. Ama bu şiddeti etik bir duruş alabilecek kadar derinden algılayamıyoruz. Şiddetin gündelik hayatımızın sıradanlığı içerisine gömülü hale geldiği, o yüzden görünmezleştiği bir zamanda yaşıyoruz. Yanı başımızda cereyan eden şiddet, medya tarafından görsellik, tasarım, arınma, haz gibi mekanizmalara dayanan kozmetik müdahalelerle estetikleştirilip onayımıza sunuluyor. Kanıksıyoruz, etikten yoksun bırakılıp kozmetik şiddetin suç ortakları haline geliyoruz. Kozmetik, estetik müdahaleyle üretilen şiddet simülasyonları bizi kitlesel bir ataletle mahkum ediyor.

Erdoğan Zümrütoğlu'nun resimlerinde ifadesini bulan şiddet, bu atalet halini kırabilecek bir iç şiddet üretiyor. Ama bu şiddet hikayeleri, resimlerin "konu"suyla ilgili değil. Bunlar, figüratif olmayan "figüral" bedenlerin, resimlerdeki renk, doku, leke, dikey hareket ve bedene uygun boyutlarla etkileşiminde dile getirdiği hikayeler...

Resmin ritmi, figür-gövdelerin ritmik iç-dış hareketi, "duyuların ritmik birliği"ni uyandırarak bakışa açılıyor. "Formlar", resmin süresi ve kesitini kat ederek içlerinde ve birbirleri arasında süren "figüral" ritmik hareketin "haline-gelme" akışı içinde gövdeleşiyor. Organizma olma ihtiyacı duymayan, kendi içlerindeki oluş ritmini izleyerek hep bir başkası haline gelen göçebe gövdeler...¹⁴⁾

Bu resimlerdeki figürler, resme içkin kuvvetlerin dinamikleriyle biçimlenen, akışkan, geçirgen, hareketli figürler; daha doğrusu, Lyotard'ın deyişiyle "figürü figüratif olandan çekip çıkartarak ona özgürlüğünü veren" bir "imgeler dili" olarak "figüral dil"in kurduğu cümleler...¹⁵⁾ Zümrütoğlu'nun resim dili, "figürü her türlü figürasyondan söküp alarak, yalıtarak, saf figürale ulaşan" bir görselliğe denk geliyor. Bu görsellikte, Antonin Artaud'nun "vahşet tiyatrosu"nda dile gelen bedensel / figüral dilden de çok şey bulmak mümkün: "...ideografik bir değeri olan işaretler, jestler ve tavırlarla vücut bulan bir dil... Zihinde doğal (ya da tinsel) bir şiirin imgelerini uyandıran bu dil, eklemlenmiş dilden bağımsız bir mekan şiiri..."¹⁶⁾ Zümrütoğlu'nun tuvallerinin derinliğinde, fırça darbelerinin, boya katmanlarının ardında akan mekan şiiri ise beden hareketlerinin vücut bulduğu figüral hikayeler anlatıyor. Zamanını sinir sisteminin elektro-kimyasal hızında, mekanını figüral gövdelerin tuval içindeki hareketinde bulan tinsel şiir...

Zümrütoğlu'nun büyük boyutlu resimlerinde, triptiklerinde çıktığımız yolculukta bize eşlik eden "figüral dil"in algımıza sızdırdığı ise, şiddetin çıplak, yalın, soyunmuş doğası; şiddetin sanatın kavrayışı olmaksızın bilinemeyecek iç dinamikleri; insan doğamızın etik duruşuyla yüzleşmedikçe kanıksamaktan kurtulamayacağımız sıradan, gündelik, faşizan şiddet... Kozmetikleştirilince dünyayı daha da adaletsiz, özgürlüksüz, boğucu kılan şiddet.

Zümrütoğlu'nun resimlerinde görünür hale gelen kuvvetler gerilimi, şiddet, etik ve kozmetik arasındaki gerilimin ta kendisi. Şiddet bu resimlerin konusu değil, plastik dili; ve "kuvvetleri resmeden" bu dilin yaptığı, dünyamızın şiddetini kozmetik süsünden arındırıp suçun etikle yüzleşmesine fırsat tanımaktan başka bir şey değil...

NOTLAR

1. "Marina Abramovic in Conversation", New Moment, Special issue: "La Biennale di Venecia", N: 7, Spring 1997
2. Gilles Deleuze, Duyumsamanın Mantığı, Çeviren: Can Batukan - Ece Erbay, Norgunk, 2009, sf. 58
3. Özgür Uçkan, "'Kırık Hava': Erdoğan Zümrütoğlu ile 'Ya Da Resimleri' hakkında bir sohbet", Katalog: Erdoğan Zümrütoğlu, ya da / or, Kasım 2009, PiArtworks Publication
4. Bkz. Jean-François Lyotard, Que Peindre? Adami Arakawa Buren, Editions de la Différence (la Vue le Texte), 1987, Cilt I
5. Bkz. Jean-Francois Lyotard, Discours, Figure, Editions Klincksieck, 1971
6. Antonin Artaud, Le Théâtre et Son Double, Editions Gallimard, 1964, sf. 59-60



**Timur Çelik:
Bir bakış düşüncesi**

Timur Çelik, büyük boyutlu, hiper-gerçek portreleriyle tanınıyor. Portrelerindeki yüzler, gerçekliklerinin hiper algısıyla yaklaşırken, pas, asfalt ve diğer şehir renklerinin oyunuyla içine çekildiğimiz birer kuyu gibi derinleşiyor.

Bu yüzler birer eşik: bakışınız o eşikten içeriye, bir insanın, herhangi bir insanın derinliklerine adım atarken, yüz kendi içinden size bakıyor, sizinle konuşuyor...

Timur Çelik'in resimleri birer eşik. Algı eşığının altında ve üstünde titreşerek bakışımızın menziline giren hakikatin eşığı.

"Ruh algısı"...

Büyük boyut, sadece işlerin boyutlarıyla ilgili değil; her durumda tuvaldeki boyutlar büyüyor: Çünkü her şey yakın-plan ve bu, bakışın menziline yakınlaştırıyor, bakışı yavaşlatıp derinleştiriyor, algıya nüfuz etme gücü veriyor. Bu resimlere "hiper-gerçek"ten çok "hiper algı eşikleri" demek daha doğru olur. Gerçekliğin derinliği ancak derinlemesine bir algıyla kavranabilir çünkü. Algılanan, ruh gerçekliği... Bakışımızın artık kaybetmeye yüz tuttuğu bir yetenek, gözün sezme, hissetme ve düşünme yeteneği...

Maurice Merleau-Ponty, "bütün gördüklerim ilke olarak ulaşabileceğim bir yerdedir, hiç değilse bakışımın ulaşabileceği bir yerde, 'yapabilirim'in haritasında saptanmış olarak" der; ve ekler: "Resim, görüşün kendisi olan bir sayıklamayı uyandırır, en yüksek gücünü verir ona, değil mi ki görmek uzaktan sahip olmaktır ve resim bu garip sahip oluşu Varlık'ın bütün yönlerine yaymaktadır." (Göz ve Tin, Çev. Ahmet Soysal, Metis, 1996, 33, 38-39) Merleau-Ponty'nin dikkat çektiği bakış ve erişim ilişkisi, yani görünür olanın haritasında bakışın varlığa sahip olma, nüfuz etme imkanlarının zenginliği, giderek köreliyor.

Hızlı bir dünyada yaşıyoruz. Aslında her şeyin giderek daha da hızlandığı bu dünyaya, "hız-dünya" desek yeridir. Paul Virilio'nun "hız mantığı" (dromologie) adını verdiği bir bilim ve teknolojinin egemenliğinde, zaman ve mekan algımızı sezdirmeden dönüştüren bir dünya bu. Akışın, hareketin ve hızın dünyası. "En temel özgürlüğün, hareket özgürlüğü olduğu söylenir hep. Bunun doğru olmadığını gösterdim: Belli bir sınırın ötesinde bir hareket diktatörlüğü ortaya çıkar... Hareket özgürlüğünden hareketin tiranlığına geçiyoruz..." (Paul Virilio & Sylvère Lotringer, Pure War, Semiotext(e), 1997, 74).

İşte böyle bir dünyada, bakışın kendi zaman ve mekanı içinde "durup", "süre" içinde hareket ederek, yani hareketin hareketine (hıza) teslim olmadan kendi hareket özgürlüğü içerisinde yavaşlayarak yüzeyin ardına, derinliğe nüfuz etmesi, varlığı çeşitliliği içinde kavraması

giderek zorlaşıyor. Resmin kendine özgü zaman-mekanı bu imkanlar haritasının hala hayat bulduğu ender boyutlardan biri.

Timur Çelik'in, ifadesi yüzde, yüzeyde değil, yüz eşiğinin ardında yatan portrelerinde olsun, insansız yalnızlığının sisinde tekinsizliğini ifade eden kenar mahalle peyzajlarında olsun, kendisini algıya açan bir ruh var. Bakışınız bu eşikte adımlarını tecrübe ediyor ve içeriye, derinliğe giriyor. Takınabilecekleri ifadelerden geniş zamanda yakalanarak arınmış yüzlerin pasında, yalnız sokakların pusunda, yıldıya çıkmış bir polis atının bezginliğinde, bir ampulün aynasından yansıyan mekanın durağan anında, bu resimlerin eşiğinden geçmeden yakalanamayacak bir ruh var.

Bu ruh, "Varlık'ın bütün yönlerine" nüfuz edebilecek bir bakışla yakalanabilir ancak ve Timur Çelik'in resimleri bakışı ruha sahip olmaya kışkırtıyor.

Görüş düşüncedir. Beden tarafından bakışımızın hareketi içinde düşünmeye itiliriz ve düşünceye genellikle imgelerin eşlik etmesi bu yüzdendir. Görüş düşüncesi, "rasyonalist" ve Kartezyen olmayan, yani duyu, sezgi ve algı üzerinde tiranlık kurmayan, tersine onlarla birlikte "çalışan" bir düşüncedir. Resim, ışığın, rengin, dokunun, boya katmanlarının ve elbette resmeden beden hareketine tutunarak yüzeyin ardındaki derinliğe açılabilen bir bakış düşüncesini mümkün kılar. Resim, aslında bir şeyi "resmetmez", temsil ettiği bir şey yoktur. Resim, başka türlü orada olamayacak bir şeyi var eder.

Timur Çelik'in resimlerinin ruh zamanında yakalanan yüzler, sokaklar, canlılar, cansızlar, ancak o resimlere bakarken görüşe, yani düşünceye, duyguya, sezgiye ve algıya hakikatini açan varlıklar. Bu varlıkların bir Berlin havasıyla kuşatılması ise boşuna değil. Karl Krauss, geçen yüzyıl döngüsünün Viyana'sı için "dekadans şehri" derdi. Berlin ise bu yüzyıl döngüsünün "dekadans-sonrası şehri". Duvarıyla da duvarsızlığıyla da bu yüzyılın sınırlarını insanlığın belleğine çizen bir ütopya, bir distopya, bir "no-mans-land"...

Sanat her zaman en temel bilme biçimlerinden biri olmuştur. Bu resimlere bakarken kavradığımız ise bir ruh gerçekliği. Acılı, korkmuş, umutsuz, zeki, ironik, hin, kıvrak, bezgin, tekinsiz, sisli, değişken, derin, yalnız, kalabalık, yakın, uzak, ama canlı, gerçek ruhlar...

Orada, "bakışınızın 'yapabilirim' haritasında" sizi bekliyorlar...



**"Kuvvetleri Resmetmek"⁽¹⁾:
Erdoğan Zümrütoğlu'nun "Ya Da Resimleri"**

"... yeniydi, yeni olansa her zaman fırtınaların öfkesini ve yıkımın acılarını taşır."⁽²⁾

Zümrütoğlu'nun resimlerinde görünür hale gelen üç kuvvet var: 1) Dikey hareket (düşme / yükselme, spazm, kasılma, gerilme, açılma, asılma, ritim, vücut çizgisi) ; 2) Şiddet (boyanın, ifadenin, duyumun, boyayan vücutun şiddeti); 3) Boyut (espas, alan, büyüme, boşluk, vücudu içine çeken bir açıklık)...

Zümrütoğlu bu kuvvetleri "ele geçirerek" doğrudan sinir sistemimize hitap ediyor. Kuvvetleri duyularımızla, şiddetle ve bir anda "kavırıyor". Erdoğan Zümrütoğlu Türk resminde yeni bir şey yapıyor. Kuvvetin boyutları, şiddeti ve hareketi üzerine düşünüyor. O resimle düşünürken biz resmi duyularımızla kavırıyoruz.

"Sanatta, müzikte olduğu gibi resimde de, söz konusu olan biçimleri yeniden üretmek değil, kuvvetleri ele geçirmektir. (...) Klee'nin ünlü formülü 'görüneni vermek değil, görünür kılmak' da bu anlamdadır. Resmin görevi, görünür olmayan kuvvetleri görünür kılmaya denemesi olarak tanımlanır."⁽³⁾

"Ya da" resimleri, bakışa çokluğu taşıyor. "Dır" fiilinin kibirli akılcılığından arınmış, bakışa, duyulara, dolayısıyla zihne seçenekler sunan, "ya da" bağlacının imkanlar çoğulluğunda ifadesini bulan resimler bunlar.

Danimarkalı dilbilimci Louis Hjelmslev, dili, "dır" fiili yerine "ve", "ya da" bağlaçlarıyla iş gören, gösteren'in egemenliği yerine bildirim'in özgürlüğünün geçtiği, farklılıkların bir aradalığının imleyen tahakkümünü kırdığı bir akımlar ağı olarak düşünür⁽⁴⁾. Bir "yananamlar çoğulluğu" olarak dil, bizi seçeneklerle yüzleştirir. Nesne-dilin ardında "mitolojiler" iş görür...⁽⁵⁾ Dilin siyasallığı da burada ortaya çıkar, ama konusal değil yapısal bir siyasettir bu.

Zümrütoğlu'nun resimleri buyurgan değil, sorulara yer açıyor. Hep bir "ya da" boşluğu bırakıyor, es veriyor. Resimler kendilerini anlatıyor. Hikayesi anlatılan, boyanın öfkesi, algıyı büyüten espasın boyutları, asılan, yanan, eriyen, "biçimsizleşen" vücutun dikey ritmi, duyumun şiddeti...

Dil hakkında konuşan bir dil gibi... Mümkün bütün hikayelerin toplamı olan bir dil.

Resimleri kışkırtan sorular, olaylar, yaşanmışlıklar, durumlar ve duruşlar var. Sanatçının yaşadığı ve onu kuşatan coğrafyada yaşanan olaylar ve bunların siyasal anlamları var.

Kemiklerin fıskırdığı asit kuyuları, parçalanmış küçük kız çocukları,

ölümleri "ek hasar" olarak kayda düşülen çocuklar, "intihar ettirilen teröristler", yanan, eriyen, biçimsizleşen vücutlar, işkenceler, sorgular, tek kişilik gettolar, kitlesel ataletin suç ortaklığı...

Varlığı görünüş hakikati de yalan olan "gösteri toplumu" nun ⁽⁶⁾ algısına girmeyen derin ve cerahatli bir yara...

Ama resimler bu siyasal yaşamışlıklar "hakkında" değil. Resimler bu olayların hikayesini "anlatmıyor".

Francis Bacon, "hikaye anlatan" ve "duyumsanan" resim arasındaki ayrımı önemser. Bazı resimler anlattıkları hikayelerle beyne hitap ederler, bazıları ise duylara: ""Bazı resimler beyinden akan uzun sözlerle size hikaye anlatırken, bazılarının neden doğrudan sinir sistemine etki ettiği, sıkı ve cevaplanması zor bir sorudur." ⁽⁷⁾ Bazı resimler, tek bir anda "kavranır". Bu "kavrama", duysal temellere oturan kavramlarla gerçekleşir ve anlaktır. Kavrayış, sinir sisteminin elektro-kimyasal iletim hızında çakar... Resmi "duyumsarsınız".

"Ya da" resimleri de olayların oluş biçiminin taşıdığı şiddete şiddetle, yani bir iç şiddetle karşılık veriyor. Şiddetin boyutlarını algının özüne taşıyarak, figürleri biçimsizleştiren bir iç şiddetle vücutları yeniden keşfederek, "olay ufku"nu bakışımızın sınırlarına yaklaştırıyor. Sosyal yarayı açarak, hava ve ışıkla "tedavi ediyor". "İnsanlık yaralarını açarak iyileştiren", bunun için de, insanlığın kaybolan birliğini duysal kavramlarla çağırın antroposofik bir şaman gibi... "Sosyal gövdenin iyileştirilmesi için tedavi edici önlemler alıyor". ⁽⁸⁾

Tesadüfen aynı gün İstanbul'da sergi açan ⁽⁹⁾ Hermann Nitsch'in çarmıha gerilen et üzerinde çalıştığı "mezbaa atölyesi"ndeki "boyama şiddeti"yle bir ruh ikizliği var Zümrütoğlu'nun. Anselm Kiefer'in yanmış, kararmış yeryüzü ile kaçışı imkansız kılacak kadar uzaklaşmış karanlık gökyüzü arasındaki gerilimi resmettiği soykırım peyzajlarıyla da. Ama en çok Francis Bacon'ın triptikleriyle... Yüzleri tersine çevirip başları ortaya çıkaran, çılgın atan ağzın içinden fıskıran şiddeti, biçimsizleşen gövdelerin arkaik kuvvetini resmeden Bacon'la...

"Şiddetin birbirinden çok farklı iki anlamı vardır: 'Resmin şiddetinden bahsettiğimizde bunun savaşın şiddetiyle hiç ilgisi yoktur.' [Bacon] Duyumsamanın şiddeti temsil edilenin (sansasyonel, klişe olanın) şiddetine zıt durumdadır. Bunlar ancak geçtikleri düzeylerle, katettikleri alanlarla, sinir sistemi üzerindeki doğrudan eylemleriyle aynı şey haline gelirler. Figürün kendisiyse figüre edilmiş bir nesnenin doğasına hiçbir şey borçlu değildir. Tıpkı Artaud'da olduğu gibi: Zulüm aslında sandığımız şey değildir ve temsil edilene giderek daha az bağımlı olmaktadır." ⁽¹⁰⁾

Resimler siyasal, ama konuları siyasal olduğu için değil; resimlerin konusu kendi sosyal plastiği olduğu için siyasal. Yapısal olarak siyasal...

"Ya da" resimleri büyük boyutlarda. Kendi dili üzerine katlanan plastik grameri bu boyutlara ihtiyaç duyduğu için bu boyutlarda. Bunlar tüm bedenine işe koşulduğu, vücudun dinamiğiyle boyanan resimler. Hareket halinde bir "sosyal plastik".

"Valéry, ressam 'vücudunu katmaktadır' der. Gerçekten de bir Tin'in nasıl resim yapabileceği bilinmez. Ressam, dünyaya vücudunu vererek, dünyayı resme dönüştürür." ⁽¹¹⁾

"Ya da" resimleri, özellikle triptiklerde bizi kuşatan bir sahne kuruyor. Resimlerin devasa boyutları daha da büyüyor ve "resmin dışında kalan"ı anlatmaya koyuluyor. Dikey hareketin ritmi zihni tamamlıyor. Zümrütoğlu'nun triptikleri başka türlü olamayacak kadar kendinde. "Bizans ya da Kelt sunak triptiklerinden Memling ve Bosch gibi Rönesans ressamlarına, oradan da Beckmann ya da Bacon gibi modernlere, triptik formatı sunduğu anlatı ekonomisi ile sanatın işlevsel hakikatini arayanların tercihi olmuştur. Triptik size eşlik eder, taşınabilir, hareketli bir "sahne"dir. Sizi kuşatır. Üç katmanlı akışı içinde anlatısını yeniden ve yeniden canlandırır. Sizi "içine alır". Triptik, tipik işlevsel sanattır. Duvara ihtiyaç duymaz, ayakta durur..." ⁽¹²⁾

Daha önce şöyle yazmıştım. "Erdoğan Zümrütoğlu'nun minimal dışavurumlarında sürecin ve zamanın izini sürün, ki boşluk ruhunuza aksın. Bu boşluk biraz da ölümün boşluğudur. Ölümü reddeden yaşam hırs ve şiddet ile doludur ve kibri ölüm getirir. Başkalarının ölümüne kör olmak, ruhunuzu öldürür. Gösteri açlığının kıskırttığı arena yamyamlığı ve bir topluluk oluşturmak arasındaki asli ilişkiyi kavrayamaz olursunuz. Ruhunuz öldüğünde katilden ne farkınız kalır?" ⁽¹³⁾

Hala böyle hissediyorum. Ama şimdi görüyorum ki, bu boşluğun içinde etin canlı ritmi de atıyor nabız gibi... Bu resimlerde figür yekpare bir vücut olarak ayağa kalkıyor. Ruhunu arayan, ruhandan umudunu kesmemiş bir vücut.

"Ruhu olmayan bir vücut kalacak, ruh, yani hasta" ⁽¹⁴⁾

NOTLAR

1. Gilles Deleuze, Duyumsamanın Mantiği, Çeviren: Can Batukan - Ece Erbay, Norgunk, 2009, sf. 58
 2. Jose Pablo Feinmann, Heidegger'in Gölgesi, Çeviren: A. Cengiz Büker, Doğan Kitap, 2009, sf. 13
 3. Gilles Deleuze, a.g.y., sf. 58
 4. Louis Hjelmslev, Prolegomena to a Theory of Language. Baltimore: Indiana University Publications in Anthropology and Linguistics, 1953 [1943]
 5. Roland Barthes, Mythologies, Seuil, 1970
 6. Guy Debord, Gösteri Toplumu, Çeviren: Ayşen Ekmekçi ve Okşan Taşkent, Ayrıntı, 2006
 7. Francis Bacon, David Sylvester, The Brutality of Fact: Interviews with Francis Bacon, 1962, 1973, 3rd edition: Thames & Hudson, 1987, sf. 18
 8. Joseph Beuys, ""Dernier espace avec introspecteur, interview de Gaya Goldymer at Mark Reihmann", Par la présente, je n'appartient plus à l'art, L'arche, 1988, sf. 105
 9. Hermann Nitsch, Galeri Dirimart, 5.11.2009 - ???
 10. Gilles Deleuze, a.g.y, sf. 44
 11. Maurice Merleau-Ponty, Göz ve Tin, Çeviren: Ahmet Soysal, Metis, 1996, sf. 32
 12. Özgür Uçkan, "Şairi renklerle okumak", Başka, S:4, Ekim 2008, sf.74
 13. Özgür Uçkan, "Bir plastik sanatlar ekonomi politikası: "Süs ve suç", stil ve tasarım", rh+sanart, S. 5 Temmuz-Ağustos 2008, sf. 41 (<http://www.ozguruckan.com/kategori/sanat/22215/bir-plastik-sanatlar-ekonomi-politikasi-sus-ve-suc-stil-ve-tasarim>)
 14. Antonin Artaud, "La Conférence au Vieux-Colombier - Histoire Vécue d'Artaud-Mmo", Revue l'Infini, n: 34, Eté 1991, sf. 22
- [Erdoğan Zümrütoğlu'nun 10-31 Aralık 2009 tarihleri arasında Pi ARTWORKS Galerisi'nde gerçekleştirdiği "Ya da" / "Or Else" sergisinin katalog yazısıdır. (Yazının İngilizce çevirisi: http://www.piartworks.com/english/sergiler_cc.php?recordID=64)]



Gelecek Sayı;

Sinan Dirlık

“Nankör Őu Kıbrıslılar, Nankör”

Copy / Paste



Copy / Paste



www.reportare.com