

Kendinden Geçme, Korku ve Sayı “Kalabalıkların Adamı”ndan Kendini Örgütleyen Çokluk Mitlerine

Brian Holmes

Tüm adalet talepleri, tüm eşitlik teorileri enerjilerini nihayetinde bir kalabalığın parçası olmuş olan herhangi birinin aşına olduğu gerçek eşitlik deneyiminden alır.

Elias Canetti, *Kitle ve İktidar*

“Çokluk, yalnızlık: Birbiriyle özdeş iki terim, aynı zamanda aktif, üretken şair tarafından birbiri yerine kullanılacak iki terim... Şair, aynı anda hem kendisi hem de uygun gördüğü başka birisi olmak gibi kıyas tanımaz bir ayrıcalığın keyfini sürer. Kendilerine bir beden arayan gezgin ruhlar gibi canı istediğinde başka bir insanın içine girer şair. Sadece onun için her yerde boş yer vardır: Ve şayet bazı yerler ona kapalıysa, bunun tek nedeni, bu yerlerin onun gözünde ziyaret etmeye değer olmamasıdır... İnsanların aş dediği şey, kendini, bir anda ortaya çıkan beklenmedik şeye, yoldan geçen bilinmeyene, şiiyle, hayırseverliğiyle tamamen teslim eden ruhun o kutsal fahişeliğiyle karşılaştırıldığında oldukça küçük, oldukça sınırlı, oldukça zayıftır.”

Bunlar, Charles Baudelaire’in 1869 yılında yayımlanan “Kalabalıkların Adamı” adlı nesir şiirinden alıntılanan sözler. Sanatçının şehir ortamıyla kurduğu tarihsel açıdan özgül, yine de yaygın bir şekilde deneyimlenen ilişki biçimini ifade ediyorlar. Sunduğu özgür ticaret ortamıyla, demokrasi talepleriyle ve keskinleşen sınıfsal ayrımlarıyla sanayi şehrinde kaybolup giden Baudelaire, şehri arşınlayan *flâneur*’ün liminal konumunu benimsemişti; *flâneur*, metaların sonsuz sergilenişini düşünömlere dalarak izleyecek boş vakti olan, sokaklarda dolaşan diğer kişilerin anonim hayatlarına sinsice nüfuz eden bir tiptir. Kendini bir *dandy*, öz itibarıyla tekil bir birey olarak gören Baudelaire, şehir hayatının hareketli ve gelir geçer çoğulluğu veya kendisinin “sayı” unsuru diye adlandırdığı şey karşısında büyülenmişti. Bu büyüleniş sanatsal bir teknikti aslında: Kişinin kendini algısal, hayali bir akışın içinde çözülmeye, silinip süpürölmeye bırakma, sonra yazma anında toparlanma ve yoğunlaşma kapasitesi. “Benliğin buharlaşması ve merkezileşmesi üzerine. İşte bu her şeyi özetliyor,” diye yazacaktı şair *Özel Günceler*’inde.

Kalabalık, Elias Canetti’nin gözlemlediği gibi, ilksel bir eşitlik deneyimidir: Benliğin katı bir şekilde kontrol edilen sınırlarını bir kenara bırakmak ve bir başkasının etiyile kaynaşmak için bir şans. Öte yandan bir kültür eleştirmeni bu *benlik* ile *öteki* arasındaki serbest değiş tokuşu, metropolde süregiden hayata hâkim olan ekonomik ilişkinin öznel bir yansıması olarak da okuyabilir: Her şeyin ve her sıcak bedenin, başka bir şeyle veya bedenle, soğuk nakit para karşılığında değiştirilebildiği genel eşitlik ilişkisi. Walter Benjamin işte böyle bir okuma geliştirdi; şairin istediği herkese dönüşme talebini, metanın, harcayacak parası olan herkesi kendine çekme gücünün öznel bir tercümesi olarak yorumladı. Öte yandan Benjamin’in filolojik çalışması, Baudelaire’in, Paris varoşlarından gelen lümpen proletaryanın ham enerjisinden, dilsel yeniliklerinden ve inatçı halk direnişinden nasıl beslendiğini de gösterdi. Kocaman amorf şehrin gece hayatına ait çatlaklarına doğru çekilen *flâneur*, kendi şiirsel diline yeni lügatçeleri, yeni ritimleri devşirme şansı buldu. Alman yazar böylece kapitalizmin hâkimiyeti altındaki sanatın potansiyelini anormalleştirici baştan çıkarmalara açık olmak olarak tanımladı. Ama Benjamin yine de Baudelaire’i, “‘yaratıcılık’ ilkesi adına yaratıcı kişiye fazla yüklenilmesi” diye adlandırdığı şeye bulaşmakla eleştirdi. Marx’ı anımsayarak Benjamin, yaratıcılığın yüceltilmesini bohem sanatçının kendinin yönettiği bir tuzak olarak görür: “Bu aşırı yüklenme, üreticinin gururunu okşayarak, aslında ona düşman bir toplum düzeninin yararlarını çok iyi koruduğundan, çok tehlikeli bir durumdur.”¹

Benmerkezci bir yaratıcılığın beslediği toplumsal körlük, bugün bizim de ortak deneyimimizin bir parçası olmaya devam ediyor, tam da mutenalaştırılmış şehrin hâlâ bir *flâneur* dünyası olması ölçüsünde. Öte yandan şayet Baudelaire kendi pratiğini eleştirdiyse, benmerkezci olmakla değil daha çok aşırı saçılma, aşırı buharlaşmayla eleştirdi: Merkezileşmiş benliğin, sayı unsurunda korkutucu bir şekilde kayboluşu. “Bir insan istediğinde esin her zaman gelir onu bulur, fakat her

¹ Walter Benjamin, *Charles Baudelaire, A Lyric Poet in the Era of High Capitalism* (Londra: New Left Books, 1973/Almanca Baskı 1938), s. 71. [Walter Benjamin, “Charles Baudelaire: Kapitalizmin Yükseliş Çağında Lirik Bir Şair”, *Pasajlar* içinde, der. Rolf Tiedemann, çev. Ahmet Cemal (İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 3. Baskı, 2001), s.165.]

istediğinde onu bırakmaz," diye yazar şair *Özel Günceleri*'nde. Fahişelik olgusu karşısında, fahişe olarak yazar figürü karşısında büyülenmiştir, zira anonim ötekini kendi kucaklayışı, hafızasında ve kimlik algısında kökü kazınamaz izler bırakmıştır. Şair ve sokaklarda yürüyen kişi figürünü birleştiren erken dönem şiirlerinden birinde ("Je n'ai pas pour maîtresse une lionne illustre"), aşkını parayla satın aldığı sevgilisi hakkında şu dizeleri yazar:

Sevgilimin, gecenin vahşeti içinden iki iri huzursuz gözü,
Dar geçitte görür ışıldayan iki başka göz,
Kalbini açtığı için tüm misafirlerine
Karanlıktan korkar, inanır hayaletlere.

Gece gündüz yatağa kitaplarıyla giren bir bilgeden
Daha fazla mum yakar,
Ve açlık çekmekten kaygılanmaz,
İktidarsız âşıklarının bir gün geri dönmesinden kaygılandığı kadar.

Demokratik birey ile şehirli çokluk arasındaki ilişkinin yapısını kuran kendinden geçme (*ecstasy*) ve korkunun, kaygı ve arzunun eski tarihinden bizim kişisel ve politik hayatlarımızda ne gibi izler kaldı? Bu korkuyu boğup durdurmak, bu kaygıyı bastırmak için şehrin tam da dokusunda, hatta insan tenlerinin ve psikelerinin tam içinde ne gibi tuzaklar ve çıkmaz sokaklar inşa edildi? Sayı unsurunun içinde kendinden geçen bir özçözülme veya hatta sokaklarda olup biten şiddetli çatışmalarda özyıkım riskine rağmen metropolde politikleşmiş bir kamusal alan açmak için elimizde hâlâ ne gibi olanaklar var? Bu soruları biraz daha irdelemek için yakınlarda İstanbul'da DEPO'da açılan, küratörlüğünü Jelena Vesić ve Claire Staebler'in üstlendiği *No More Reality [Crowd and Performance] (Gerçeklik Bitti [Kalabalık ve Performans])* başlıklı kayda değer güncel sanat sergisinde bir araya getirilen bir dizi sanatsal ve politik öneriyi inceleyeceğim.² Bu sergideki sanat eserlerinin gün ışığına çıkardığı şey, bir altüst edici jestler, politik konuşma ve doğrudan eylem tiyatrosu olarak şehir deneyimimizin bir matris tarafından belirlendiğidir. Bu matris hâlâ üç büyük figürden, eşitliğin cisim bulmasına yönelik korku ve kendinden geçme arzusuna dair üç ucu açık olasılıktan oluşur.



Sergi görüntüsü, *Gerçeklik Bitti [Kalabalık ve Performans]*, DEPO, İstanbul, Ocak 2009

² Serginin dokümantasyonu için bkz. http://www.depoistanbul.net/tr/activites_detail.asp?ac=10

Sanat eserlerine geçmeden önce bu üç figüre bir göz atalım. Elimizde ilk olarak 19. yüzyıl bireyinin kalabalıkla olan ilişkisi var ve bu ilişki genel eşitlik ilkesini temel alır. Pozitif yüzünü *flâneur*'ün gönüllü metamorfozlarında, negatif ikiziniyse şuursuz kalabalıkların kendisini seyreden kişiyi öngörülemez, şiddetli bir panik patlamasına sürükleyebilecek ani anaforlarında gösterir. İkinci olasılık, biyolojik dürtülerin otoriter bir liderin hayatın ötesindeki bedeninde yarı hipnotize halde erimesi hali tarafından yönetilen yirminci yüzyıl kitleleriyle ilgilidir. İster Sovyet Konstrüktivistlerin ajitatif propaganda posterlerinden hatırladığımız kurucu söz imgesinde olsun, ister bugün iflah olmaz şekilde Hitler'in tarihsel anısıyla ve Leni Riefenstahl'ın sinemasıyla ilişkilendirilen tamamen kendinden vazgeçme ve boyun eğme tehdidinde olsun. Son olarak üçüncü figür, bir kendini örgütlenme ilkesi tarafından yönetilen çağdaş çokluktur. Bu ilke Paolo Virno ve Antonio Negri gibi yazarların geçtiğimiz yıllarda kucakladığı pozitif, yükselen kolektif akıl maskesinde ortaya çıktığı gibi; şehirli gösterinin hep var olmuş olan dallanmaları arasındaki sonsuz sayıda farklarla örgütlenen, aşırı bireyselleştirilmiş bir tüketim nüfusunun içi boş, amaçsız yapısında da ortaya çıkar. Bu farklar, Jean Baudrillard'ın ısrarla savunduğu gibi, siparişe göre biçimlenmiş mitlerden hiç de geri kalır şeyler değildir. Ve aslında giderek *bizim tarafımızdan* mikro bireysel bir ölçekte yönlendirilmiş katılım süreçlerinde *üretirler*. Öyleyse elimizde ne var? Kalabalık, kitle ve çokluk: Bir olasılıklar matrisi kuran üç figür, hepsi canlı ve aktif, hepsi günümüzde süregiden politik hayatın kaygı ve kendinden geçmelerine musallat olmaya devam ediyor.

Koreografin Paradoksu

Hırvatistan'ın başkenti Zagreb'de güneşli bir öğleden sonra, hareketli bir sokak. Sarı tişörtlü bir dansçı gökyüzüne yönelen bir jest yapıyor, zarifçe topukları üzerinde dönüyor, sonra aniden ve şiddetle yere düşüyor. Ayağa kalkıyor, yine zarif bir dönüş yapıyor, trafiğin içinde dolambaçlı zikzaklar çiziyor ve ardından sağa sola havaya vurmaya, vahşi tekmeler atmaya başlıyor. Bu arada yoldan gelip geçenler dehşete düşüyor ve onu görmezden gelmek için çaba sarf ediyor. Baudelaireyen bir şair gibi o da kıpır kıpır kalabalık içinde yalnız olmayı bilen bir insan; ve dahası, kendi yalnızlığını nasıl kalabalıklaştıracığını biliyor. Bir isyana olmasa da bir kavgaya dahilmiş gibi hareketler yapıyor. Ama kiminle kavga ediyor, veya kurbanları kim? Ve pırıl pırıl bir gün ışığı altında ortalarda olmayan biriyle kavga etmek ne anlama geliyor olabilir?



East Side Story [Doğu Yakası Hikâyesi], Igor Grubić, 2008

Paradoxe sur le comédien (1773) adlı metinde, büyük aktör "soğukkanlı ve sakin bir seyirci"dir diye yazar 18. yüzyıl filozofu Diderot. Sahnede başarılı olabilmek için aktörün "duyarlılığa değil nüfuz etme" yeteneğine sahip olması gerekir; "her tür karaktere ve role" bürünebilmek için açık, kesin ve mesafeli olmalıdır. İstenen, tutkuyla kendini verme veya histerik bir mimesis değil, mesafeli bir kesinlik ve kendine hâkimiyettir: Sanatçının herhangi bir anda herhangi bir kişi olabilme, herhangi bir duyguyu herhangi bir üslupta ifade edebilme yeteneği, aynı virtüöz bir müzisyenin hayranlık uyandırıcı çeşitlilikte tonlar, tınlar ve renkler çıkarabildiği bir enstrüman gibi.³ Zagreb sokaklarındaki dansçılar işte bu soğukluğun, şiddet patlamaları arasındaki bu sakin halin performansını yapıyorlar. Sanatçı Igor Grubić, dansçıların jestlerini kaydeden videonun yanına hareketlerini donduran bir dizi fotoğraf yerleştirerek özkontrollerinin altını çizmiş. Onları o halde, aşırı bir hareketliliğin ortasında donup kalan heykeller şeklinde görmek neredeyse tekensiz. Fakat mesafeliliklerini öylesine sinir bozucu yapan şey, sanatçı-koreografin hareketleri bulup çıkardığı kaynak. Zira dansçılarından tuhaf, uzak yalnızlıklarının baloncuklarının içinde tutkularını taklit etmelerini istediği figürler, Belgrad ve Zagreb'de düzenlenen Eşcinsel Onur Yürüyüşü'ne katılanlara saldıran ve onları döven neo-faşist bozgunculardır. Bu şiddet edimleri bu performansta yeniden sahnelenir.

Kayıtsız, normatif liberal tolerans atmosferinde kulaklarımızda çınlayan başka çağlardan gelen çığlıklardır: Eriş kimlikler adına yapılan ve ahlaki hak taleplerini son dönemlerde yapılan savaşlarda ulusa hizmet etmeye dayandıran homofobik saldırılar. Yumruklar uçuşur, havada silah sesleri yankılanır, yürüyüşe katılanların yüzlerinden kanlar akar, polis onları korumak için olay yerine koşar, ama nedense hep geç kalır, saldırganlar bastıramadıkları kolektif öfkelerini akıtıp bitirdikten sonra gelir. Sergide bu sahnelerin görüntüleri diğer video ile yan yana gösteriliyor ve aşırı uçta bir gerilim oluşturuyordu.

East Side Story (Doğu Yakası Hikâyesi) başlıklı iş, Balkan toplumunda süregiden sağcı şiddete yönelik bir protesto ve aynı zamanda da Batı'ya sorulan bir soru niteliğindedir. (Bu sorgulamaya AB adaylık süreci devam eden Hırvatistan'da başlandı.) Grubić'in klasik Aydınlanma aktörünün soğukkanlı seyirci olma durumuyla *aşırı özdeşleşme* fenomeni üzerinden sorduğu soru, liberal toplumun, genel eşitliğin hâkimiyetindeki kişilerin ve yerlerin sonsuz sayıda yer değiştirebilmesi sayesinde düzenli aralıklarla salıverilen saldırgan ve öz savunmaya yönelik tutkularını kontrol edebilme kapasitesiyle ilgili. Modern *flâneur*'ün Zagreb ve Belgrad gibi mutenalaştırılmış şehirlerdeki dükkânların önünde her gün dolanırken unuttuğu şey nedir? Yumuşakça akan trafikte ve kişinin bir dükkân vitrininde sergilenen tasarım ürünü mallar arasından yansıyan imgesinde pusuda bekleyen şiddet nasıl bir şeydir? Sokaklarımıza ve hatta kendi jestlerimize güpegündüz hangi hayaletler musallat oluyor?

Kitle ve Mitos

Fransız psikolog Gustave Le Bon, kalabalığın hipnotik telkine yatkınlığı üzerine yazmıştı. Bu düşünceye göre kalabalık içindeki birey "artık kendisi değildir, kendi iradesiyle hareket etmeyi bırakmış olan bir otomata dönüşmüştür." Le Bon, atomize olmuş bireyin antitezi, fakat aynı zamanda apoteosizi (yani tanrı mertebesine çıkarılması) olarak algılanan kitlenin erken dönem tezahürleri karşısında kaygının ve ikaz edici bir korkunun pençesine düşen Avrupalı entelektüellerden örnekler verir: "Yalıtılmış bir birey, tek başına bir sarayı yangına veremeyeceğini veya bir dükkânı yağmalayamayacağını ve şayet içinden böyle bir dürtü olursa, kolayca karşı koyabileceğini pekâlâ bilir. Bir kalabalığın parçası olduğunda, sayının ona verdiği gücün farkındadır; o zaman onun suça davete aniden cevap vermesi için cinayet veya yağmalama fikrinin ima edilmesi dahi yeterlidir. Kalabalığın karşısına çıkan beklenmedik bir engel, taşkın bir öfkeyle yıkılır."⁴

³ Philippe Lacoue-Labarthe'in bu metin hakkındaki yorumu için bkz. "Diderot: Paradox and Mimesis," *Typography: mimesis, philosophy, politics* içinde (Stanford University Press, 1998).

⁴ Gustave Le Bon, *The Crowd: A Study of the Popular Mind* (Londra: Unwin, 1903/Fransızca 1. Baskı 1895), s. 36 ve 43. Metnin İngilizce baskısı için bkz. <http://tinyurl.com/Le-Bon-pdf>.

Freud *Group Psychology and the Analysis of the Ego*'da (Grup Psikolojisi ve Egonun Analizi) Le Bon'a bolca referans verir. Le Bon ile hemfikir olmadığı tek nokta, yüzyıl sonu psikologları tarafından, bireysel bilincin önderin büyüleyici kişiliğinde soğurulması durumunu açıklamakta kullanılan, çok geniş kapsamlı "telkine yatkınlık" fikridir. Freud bu kavram yerine Eros mitini ve klinik hipnoz fenomeninde ortaya çıktığı şekliyle libidonun birleştirici gücünü koyar:

Âşık olmaktan hipnoza giden yolda besbelli sadece kısa bir adım vardır. Aşk ve hipnozun birbirine benzediği noktalar aşıkârdır. Hipnozu yapana yönelen ile âşık olunan nesneye yönelen alçakgönüllü tâbiyet, suç ortaklığı, eleştirmeme durumu aynıdır. Her ikisi de benzer şekilde öznenin kendi inisiyatifine saldırır; hipnozu yapanın, ideal egonun alanına adım attığından kimsenin şüphesi yoktur... Hipnotik ilişki, âşık birinin kendini sınırsız adaması gibidir, sadece cinsel tatmin yoktur.⁵



50,000,000 Can't Be Wrong [50,000,000 İnsan Yanılmaz], Susanne Bürner, 2006

İlginçtir, Baudelaire'in kalabalıkla ilişkisi, Freud'un kitle psikolojisi portresinde neredeyse 180 derece tersine çevrilmiştir. Şairin sayı unsurunun içinde buharlaşması yerine, dağınık kalabalığın bir çekim gücü ve bir aşk-nesnesi olarak gördüğü mitsel önder figürü bünyesinde merkezileşmesi vardır Freud'da. Şimdi önder, örgütleyerek ve yüzler denizini birleştirerek kalabalığa musallat olur. *No More Reality* sergisinde, Igor Grubić'in işindeki neo-faşist göstericiler dışında bu tip saldırgan bir totaliter kitleyi doğrudan temsil eden bir iş yoktu. Ancak sergide bu bağlamda başka bir şey gördük: Alman sanatçı Susanne Bürner'in *50,000,000 Can't Be Wrong* (50,000,000 İnsan Yanılmaz) başlıklı sessiz videosundaki sallanan kollar ve haz peşinde kadın yüzleri. Bürner, Leni Riefenstahl'in çektiği korkunç Nuremberg sahnelerine liberal demokrasinin verdiği cevabı göstermek üzere 1950'li yıllara ait arşivlerde hayran kitlelerinin görüntülerini taramış. Bunlar, kendinden geçme hallerine Theodor Adorno ve Max Horkheimer'in daha 1940'lar Hollywood'unda tanık olduğu Fordist kitleler: Tüketen öznelere salt duygusal şekil verilebilir yapısı. Sanatçı bu yapıyı, arzuladıkları nesnenin kimliğini hiçbir şekilde açığa çıkarmadan

⁵ Sigmund Freud, *Group Psychology and the Analysis of the Ego* (New York: Norton, 1959/ Almanca 1. Baskı 1922), s. 58-59.

gösteriyordu. Sanki görünmez önder şimdi sadece bir şifre, anlamsız bir simülakr veya kapitalist bir güçmüş gibi.

İnsanoğlunun bu şekilde manipülasyona hazır hale gelmiş doğal bir malzemeye indirgenişi, Adorno ve Horkheimer’a göre “Aydınlanmanın diyalektiği”nin vardığı son noktaydı: “Aydınlanma, kendi özbilincini kendine rağmen, acımasızca, en ufak bir iz dahi kalmayacak şekilde bertaraf etti. Mitleri kırmaya yetecek derecede sert olan tek düşünme türü, nihayetinde özyıkıcı olur.” Toplumun bu özyıkıcı niteliğini önderin biricikliğine değil, metalar arasında var olan genel eşitlik ilişkisine atfettiler: “Her şeyin diğer her şeyle eşit olması durumunun bedeli, hiçbir şeyin aynı zamanda kendine eşit olamamasıdır.” Üretim aracılığıyla kendini doğadan özgürleştirme yolunda dur durak bilmez arayışında insanoğlunun nihayetinde kendini – bedenini, kültürünü, politik ilişkilerini – yeniden, bu sefer makinenin bireysellikten arı imgesi olarak yarattığı görüşünü savunurlar: “Bugün kitlelerin içinde bulunduğu regresyon, daha önce duyulmamış olanı kendi kulaklarıyla duyamamaları, anlaşılamayana kendi elleriyle dokunamamaları hâlidir... Tüm ilişkileri ve duyguları kapsayan total toplum aracılığıyla, insanlar bir kez daha toplumun evrimci yasasına karşı, benlik ilkesine karşı çevrildi: Zorla biraraya getirilen kolektivite içindeki yalıtılmışlıkta her biri ötekinin tıpatıp aynısı bir canlı türü.”⁶

Adorno ve Horkheimer’in tüm formlarıyla sanayileşmiş kültüre – veya Lewis Mumford’un daha ileri bir tarihte “makine miti” diye adlandıracağı şeye – yönelttikleri itirazın, 1980’lerden itibaren neoliberal toplumun tam da normu haline gelmeye yazgılı oluşu ironiktir. Bu norm zaten dünyayı liberal demokrasi için güvenli bir yer haline getirmeyi amaçlayan dünya savaşlarının yapılarında barınıyordu; ve Frankfurt Okulu’nun 1950’lerin başlarında ortaya koyduğu “otoriter kişilik” eleştirisi tarafından güçlendirilmişti.⁷ Fakat 1950’li yılların kitle kültürü ve Holywood düş fabrikasının standartlaştırılmasının ta kendisi, liberal bireyselliğin kıvrımları arasında bir tür kolektif müphemlik olarak kaldı ve bu müphemlik 1960’larda ve 1970’lerin başlarında yapılan kitlesel isyankâr rock konserlerinde de devam etti. Sanayi makinesi, savaş sonrası Fordist toplumun yapısal ilkesiydi. Frankfurt Okulu’nun kitle kültürüne yönelttiği itiraz ancak 1980’lerde esnek birikim – ve onunla beraber Japon mikromedya – zafere ulaşınca, ortalama kültürel oluşumların, özellikle de güncel sanatın tartışmasız norm ve dogması haline gelebildi. Savaş sonrası sanayi patlamasından doğan ve sonra kendi insani sermayesinden ufak tefek kârlar elde etmeyi ümit etmeye başlayan şu gezegenimizin küçük burjuvazisi açısından, kitleden çıkan herhangi bir şeyi reddetmek zorunlu oldu.

Johanna Billing’in *Project for Revolution* (Devrim Projesi) veya Fia Backström’ün *Herd Instinct 360°* (Sürü İçgüdüğü 360°) başlıklı işlerinde kolektiviteyle olan ilişki, “korku” veya hatta “kaygı” gibi güçlü sözlerle tarif edilebilir mi emin değilim. Bu işler daha çok, bağlamları ve öğretmenleri unutulmuş olan zorunlu bir dersin ezberden tekrarlanması gibi görünüyor. *Project for Revolution* adlı videoda, Antonioni’nin *Zabriskie Point* filmindeki üniversite öğrencilerinin bir sınıfta toplanıp ateşli bir devrimci kalkışmaya hazırlandığı ünlü başlangıç sahnesi yeniden sahnelenir. Fakat, kendinin farkında olmaktan rahatsız ve aynı zamanda yabancılaşmış olan öğrenciler arasındaki tipik postmodern toplumsal karşılaşmanın zoraki belirsizliğinin tam ortasında hiçbir şey olmaz ve bu kısa videonun sonunda fotokopi makinesinden çıkanlar insanları galeyana getirecek broşürler değil, boş kâğıtlardır. Fia Backström’ün çok daha iyi işlenmiş işi, bir PowerPoint slayt gösterisiyle tamamlanan dört başı mamur bir ders formundadır; sanatçının açıklamasına göre, New York’ta organize ettiği komün toplantılarında bir vaaza benzer biçimde sunulur. Sergi alanında ise, seyircinin hangi kolektif politikanın alaya alınmak istendiğini anladığından emin olmak istercesine iki kırmızı bayrak arasında gösteriliyordu. Bir başka yüzyıl sonu psikoloğuna, İngiliz Wilfred Trotter’a referans veren *Herd Instinct* sizi, aşâğılık bir cemaatin 360 derecelik bir perspektiften temsiline götürür. Cemaat Nazizm’le zirveye ulaştıktan sonra, sıradan bir İsveç banliyösünde zina ve cinayetle son bulur. Tüm bunlar bizi, Freud’un haklı olduğuna ve Le Bon’un otoriter kalabalığının dramının ardında, sadece rezil bir regresif cinsel heyecan hikâyesi olduğuna ikna

⁶ Max Horkheimer ve Theodor W. Adorno, *Dialectic of Enlightenment [Aydınlanmanın Diyalektiği]* (New York: Continuum, 1988/Almanca 1. Baskı 1947), s. 4, 12, 36.

⁷ Otoriteriyenliğin ve onun normatif sonuçlarının bir eleştirisi için “The Flexible Personality” başlıklı metnime bakınız. <http://transform.eipco.net/transversal/1106/holmes/en>.

etmeye çalışıyor gibidir: Kolektiviteningin, anlamsız bir ölümdedeki sıfır derecesi. İşte bu noktada – post-Fordist nihilizmin en düşük noktasında – serginin adı tam anlamına bürünüyor gibidir.



Herd Instinct 360° [Sürü İçgüdüsü 360°], Fia Backström, 2005-2006

Aslında serginin adı 1991 senesinde Fransız sanatçı Philippe Parreno tarafından yapılan bir videoyu hatırlatır. Bu işte, çocuklardan oluşan minyatür bir kalabalık, üzerlerinde "No More Reality" yazan bir sürü pankartın altında yürürken gösteriliyordu. İmge-toplumunda regresyon, çocuklaştırılma ve güçsüzleştirilme imaları aşikâr. Fakat Parreno'nun işi, söz konusu sergide yoktu. Onun yerine serginin adı, kültürel ve politik bir meydan okuma yerine işaret ediyordu; kendi dönemimize girdiğimizi belirtmek için kuma çizilen bir çizgi gibi. Gerçekten ilginç şeylerin başladığı yer de işte burası.

Postmodern Kristaller

Peki artık gerçeklik yoksa, ne var? 1989'dan sonra, Jean Baudrillard'ın postmodern teorilerini dolduran kemirici kaygı – gözlerimizin önünde katmanlarından açılan hayat gösterisinin, bir dizi simülakrdan öte bir şey olmadığı kuşkusu – kapitalist Avrupa'nın doyum noktasına ulaşmış tüketici cennetlerinden o zamanlar Doğu deneni yere doğru akmaya başladı. Baudrillard bundan on yıl önce Borges'in resmettiği emperyal topraklarla bire bir örtüşen harita fablını hatırlatmış, bilgisayar ortamında simülasyon süreçlerinde modelin, bu aşırı temsil durumunun ötesinde yeni ve üretici güce sahip rolüne işaret etmişti:

Günümüzdeki soyutlama biçimlerinin haritacılık, suret çıkarma, aynadan yansıma ya da kavramla bir ilişkisi kalmamıştır. Simülasyon kavramının harita üzerindeki bir toprak parçası, bir töz ya da referans sistemiyle hiçbir ilişkisi yoktur. Bir köken ya da bir gerçeklikten yoksun gerçeğin modeller aracılığıyla türetilmesine hipergerçek yani simülasyon denilmektedir. Bir başka deyişle ne harita öncesinde ne de sonrasında bir toprak parçası vardır. Bundan böyle önce harita, sonra topraktan – yani *gerçeğin yerini alan simülakrlardan* – söz etmek gerekecektir. Borges'in masalını günümüze uyarlayacak olursak artık harita üzerinde lime lime olmuş toprak parçalarıyla karşılaşıldığını söylemek

gerekecektir. Bundan böyle sağda solda karşılaşacağımız harabe ve yıkıntılar haritaya değil gerçeğe, çölde karşımıza çıkan kalıntılara İmparatorluğa değil bize yani *çöle dönüşmüş bir gerçeğe ait olacaklardır*.⁸

Eskinin komünist toplumlarındaki milyonlarca yurttaş, kendilerine demokrasi yolunu gösteren Anglo-Amerikan haritasını minnettarca takip etti. Orada buldukları şeyse, tüketim kapitalizmine girişlerinin önceden hesaplanmış, organize edilmiş bir şey olduğu ve bu tasarımın politik anlamda halkların kendi kaderini belirleme pratiğini engellediği idi. Bunun bir sonucu olarak Olga Kisseleva'nın Paris, New York ve Kiev şehirlerinde çektiği ve *(In)visible* (Görün(me)) adını verdiği halk gösterileri fotoğraflarının üzerinde güçlü bir şüphe asılı durur. Ellerinde üzerinde yazılı şeylerin flulaştırıldığı veya silindiği pankartlar ve dövizler olan insanları gösteren bu siyah beyaz imgeler bizden, sokaktaki halka karşı coşku duymamızı, onları demokrat insanlar olarak sevmemizi talep eder; ama aynı zamanda imgenin taşkınlığının ardında yatan görünmez toplumsal güçleri merak etmemizi de sağlarlar. Özellikle Kiev fotoğrafları insanın aklında şu soruları uyandırıyor: Diğer eski Sovyet cumhuriyetlerinde gerçekleşen "renkli devrimler"de olduğu gibi, 2005'te Viktor Yuşçenko'yu iktidara getiren Ukrayna'daki seçimlerin de hiç de spontane, halktan gelen bir hareketin sonucu olmadığını bugün herkes gayet iyi biliyor. Ian Traynor'un *The Guardian*'da yazdığı gibi, "turuncu tonlarında 'kestane devrimi'nin kazanımları Ukrayna'ya ait olsa da, kampanya Amerikan menşeli, Batılı marka yaratma ve kitle pazarlama teknikleriyle yapılan sofistike ve zekice düşünülmüş bir girişim. Bunlar, dört yılda dört ülkede hile karışmış seçimleri kurtarmak ve istenmeyen rejimleri bertaraf etmek için kullanılan hep aynı yöntemlerdir."⁹

Halktan gelen toplumsal hareketlere ait imgelerin ardında, tabur tabur Amerikan sivil toplum ve hükümet örgütleri var: National Endowment for Democracy, Freedom House, Albert Einstein Institute, the International Center on Nonviolent Conflicts vs gibi kuruluşlar. Sırp direniş hareketi Otpor'dan ödünç aldıkları sloganlar, sticker'lar, renk kodları ve havada yumruklarla bezeli posterlerle bu örgütler, sanki kalabalığa demokrasi tohumları ekiyorlardı; tıpkı Hava Kuvvetleri'nin, yağmur yağdırmak için havadaki bulutlara minik kristaller ekmesi gibi. Burada söz konusu olan, güçlü bir üretken kapasiteye sahip idealize edilmiş bir modelin sunulmasıdır.

Bu ince yöntemlerle yontulmuş davranış biçimleri ve kalıplarının stratejik bir şekilde uygulanması yoluyla "barış getirme" kapasitesiyle ilgili pek az sayıda ciddi araştırma yapılmış durumda. International Center on Nonviolent Conflicts kurumunun başkanı Peter Ackerman, ABD Dışişleri Bakanlığı'nın 29 Haziran 2004 tarihinde düzenlediği Açık Forum'da yaptığı heyecan verici konuşmada başka şeylerin yanında şunları söyledi:

Breakaway Games adlı bir şirketle anlaştık. Şirket uygarlık kurma oyunları yaratıyor ve zamanında çeşitli çatışma meselelerinde Savunma Bakanlığı ile de çalışmış... Biz de bir yılı aşkın bir süredir bu şirketle, şiddete başvurmeyen direniş hareketlerinin simülasyonu konusunda çalışıyoruz. Bu simülasyonda kendi ülkenizi seçebiliyor, oyun çerçevesinde onu temsilî olarak yeniden yaratabiliyorsunuz. Demografisini, coğrafyasını, temel kurumlarını ve barındırdığı toplumdaki her bir bireyin eğilimlerini oyunda tanımlayabiliyorsunuz. Tüm bu verileri oyuna girebiliyorsunuz, sonra, bir nevi taraf seçebiliyorsunuz; taraflardan biri rejim rolünü, öteki direniş tarafını seçebiliyor. Sonra oyun süresince sürekli olarak çeşitli taktikler üzerinde çalışabiliyor, bunların etkilerini görebiliyorsunuz... Oyunda yüzlerce değişken var... Şimdi, bu simülasyonun önemi sadece neyin işe yarayıp neyin yaramayabileceği bilgisini aktarmakta değil, temel olarak bir sonraki adımı görmekte zorluk yaşayan insanların önüne olasılıkları dökmek, bu insanlar

⁸ Jean Baudrillard, "The Precession of Simulacra," *Simulacra and Simulation* içinde (Michigan University Press, 1994), s. 1. [Jean Baudrillard, "Gerçeğin Yerini Alan Simülakrlar," *Simülakrlar ve Simülasyon* içinde, çev. Oğuz Adanır (Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2003), s. 15-16.]

⁹ Ian Traynor, "US campaign behind the turmoil in Kiev," *The Guardian*, 26 Kasım 2004. Yazıya <http://www.guardian.co.uk/world/2004/nov/26/ukraine.usa> adresinden ulaşabilirsiniz.

arasında bir bağlılık yaratmakta yatıyor. Bu oyun tüm dünyada dağıtılacak. Herkesin katılımına açık bir mimari yapısı olacak. Hem kâğıt üzerinde hem bilgisayarda oynanabilecek. Ve kendilerini baskıdan kurtarmak için çalışanlara son derece önemli bir olanak sunacağını düşünüyoruz.¹⁰

Bu demokrasi oyunu, bir düşünme biçimini, operasyonel bir mantığı, bir refleksler dizinini doğallaştırmak üzere tasarlanmış bir eğitim/propaganda aracı. Michel Foucault'nun, liberal kontrol stratejilerinin "oyuncular değil oyunun kuralları"¹¹ düzleminde işlediği görüşüne daha doğrudan bir örnek bulmak zordur herhalde. Peki özgürlüğün joystick'i *sizin* elinize verilmiş olsaydı ne olurdu? Avrasya Kitası'nın kontrolü için üretilen Büyük Oyun'un yeni ve tamamen sibernetik versiyonu, R.E.P grubunun, 2004 sonbaharında Ukrayna'da gerçekleşen Turuncu Devrim sırasında başladıkları çalışmalarının son derece pragmatik bağlamını oluşturuyor. R.E.P grubu ellerinde dövizler, hoparlörler, ağızlarında sloganlar kamusal alana koşturdu – dikkatleri ünlü bir New Yorklu sanatçıya çekmek istiyorlardı.

Bu aktivist grubu ve protestocu Ukraynalıları Andy Warhol'a *dönüşmeye* davet ettikleri o tuhaf siyah-beyaz kostümlü performanslarını nasıl anlamlandırmalıyız? Onları manipüle edilmiş özneler, gazeteci Jonathan Mowat'ın "postmodern darbe" diye adlandırdığı stratejiler üzerine kaleme aldığı sivri dilli makalesindeki tabiriyle "isyankâr histeri"ye kapılmış "kaynaşmış ergenler"¹² olarak suçlamalı mıyız? Bu Ukraynalı Warholcüler gerçekte, Amerikan rüyasının uzaktan kumandalı isyancılarından fazlası değil mi? Ya da bu performans, uluslararası sanat pazarına girmek için yapılan bir oyun mu sadece? Veyahut Walter Benjamin'in "yaratıcılık ilkesi"ne "aşırı yüklenme" haline verilecek klasik örneklerden birini mi teşkil ediyor? Benjamin'e göre, "Bu aşırı yüklenme, üreticinin gururunu okşayarak, aslında ona düşman bir toplum düzeninin yararlarını çok iyi koruduğundan, çok tehlikeli bir durumdur" demiştik.

Postmodern koşullar altında demokrasi ve kamusal alanın müphemliklerinin sonu yok. Fakat bu ikili, toplum oyununun kurallarını değiştirmeye oynayabilir. Başka bir deyişle, çatışma üretme stratejisinin meta düzeyinin tam da kendisi, halk tabanında süregiden deneylere açık bir çatışma tiyatrosuna dönüşebilir. R.E.P grubunun bir araya gelmesindeki amaç da budur; keza adları bile manidardır: Revolutionary Experimental Space (Devrimci Deneysel Mekân). Bu birbirine sıkıca bağlı küçük sanat grubunun jest ve eylemlerinde gözümüze ilişen, Canetti'nin *kitle kristali* diye adlandırdığı şeyin çağdaş bir biçimidir:

Kristalin netliği, yalıtılmışlığı ve değişmezliği, onu çevreleyen kitlenin heyecanlı değişkenliğiyle esrarengiz bir karşıtlık oluşturur. Kitleye kendine özgü huzursuzluğunu veren hızlı ve denetlenemez büyüme süreci ve çözülme tehlikesi, kristalin içini etkilemez. En büyük heyecanın ortasında bile, kristal bunun dışında kalır. Doğurduğu kitlenin doğası ne olursa olsun, bu kitleyle ne kadar bütünleşmiş görünürse görünsün, kendi kimlik duygumunu asla bütünüyle yitirmez ve kitlenin çözülmesinden sonra her defasında kristal olarak yeniden biraraya gelir.¹³

Böyle bir kristal oluşturma ihtiyacı – ki bu ihtiyaç benzer şekilde, Inventory adlı grubun 2000 yılında Londra'da gerçekleştirdiği *Coagulum – a momentary clot in the heart of commerce* (Koagulum – ticaretin kalbinde geçici bir pıhtılaşma) başlıklı performansta da açıkça görülür – kamusal alandaki sıradan akışın ortasında, akışı kesintiye uğratan bir sorunsal veya bir mevcudiyet

¹⁰ Peter Ackerman, "Between Hard and Soft Power: The Rise of Civilian-Based Struggle and Democratic Change," Dışişleri Bakanlığı'nın Açık Forumu'nda sunulan düşünceler, Dışişleri Bakanlığı, Washington, DC, 29 Haziran 2004. Metin Dışişleri Bakanlığı'nın resmi sitesinden kaldırıldı, fakat şu adresten bulunabilir:

<http://web.archive.org/web/20080306095926/http://www.state.gov/s/p/of/proc/34285.htm>

¹¹ Michel Foucault, *The Birth of Biopolitics: Lectures at the College de France, 1978-1979* (New York: Palgrave-Macmillan, 2008), s. 260. Güncel gözetleme ve simülasyon toplumlarında bu denetim türünün nasıl işlediğine dair kaleme aldığım metne bakınız: "Future Map", <http://brianholmes.wordpress.com/2007/09/09/future-map>

¹² Jonathan Mowat, "The new Gladio in action?" Bkz. http://www.onlinejournal.com/artman/publish/article_308.shtml

¹³ Elias Canetti, *Crowds and Power* (New York: Farrar, Strauss and Giroux, 1984/Almanca 1. Baskı 1960), s. 74. [Elias Canetti, *Kitle ve İktidar*, çev. Gülşat Aygen (İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 3. Baskı, 2006/Almanca 1. Baskı 1960), s.77.]

aracılığıyla cisim bulan bir eşitlik deneyimine duyulan kökten bir arzudan kaynaklanır. R.E.P performansının ortaya attığı ve yanıtız bıraktığı kafa karıştırıcı soru şudur: O üretken modelleriyle ve demokrasinin her yere nüfuz eden simülakriyla postmodern imge-dünyalar içinde nasıl faaliyet göstereceğiz? Popüler oyun, bir iktidar tekniğı olarak içselleştirildiğinde, artık 1960'lı yılların alt üst edici stratejilerinin, statükonun yönetilen dönüşümleri üzerinde herhangi bir etkisi olabilir mi? Ya da hepimiz basitçe bu özgürlük ve demokrasi rollerini oynamayı kabul mü etmeliyiz?

Sistemi Oyunsallaştırmak

Geçtiğimiz yirmi yılda İtalyan *Autonomia* filozofları, halktan gelen denetim toplumuna müdahale etme stratejilerini anlayabilmemiz için bir dil önerdiler. Çalışmaları, çokluk figürünün büyük ölçüde yaygınlaşmasıyla zirveye ulaştı. Çokluk, onların görüşüne göre, eski zamanların işçi sınıfının doğrudan üretken faaliyeti, "maddi olmayan" veya entelektüel emek ile iç içe geçmeye başladığında ortaya çıkıyor. Marksist gelenekte tamamen heretik kabul edilen bu "entelektüel emek" fikrini meşrulaştırmak için Paolo Virno, Marx'ın *Grundrisse*'de her geçen gün fiziksel emek gücünü daha da gereksiz kılan bilimsel ve teknik bilgi birikimini tarif etmek için kullandığı "Genel Akıl" fikrine başvurur. Virno bunu şöyle açıklar:

Marx genel akılı, bir makineler sistemi bünyesinde nesneleşen "bilimsel bir kapasite" olarak, dolayısıyla sabit bir sermaye olarak algılar. Böylece, aklın dışsal veya kamusal niteliğini, doğa bilimlerinin üretim sürecinde teknolojik uygulamasına indirger. Hayati aşama daha çok genel aklın kendini canlı emeğin doğrudan bir sıfatı; dağınık bir entelijensiyanın repertuarı; bir çokluğun üyeleri arasında ortak bir bağ oluşturan bir "orkestrasyon" olarak sunma biçiminin vurgulanmasından oluşur.¹⁴

O halde temel olan şey – çokluğu *bu anlamda* vareden eylem – dağınık ama iletişim halinde olan bir ağı, kendi davranışlarını koordine etme veya orkestre etme kapasitesidir. Ancak bu kapasite her zaman, çokluğun üyelerinin koordine etme kapasitelerini, simüle edilen postmodern tüketim ve denetim ortamlarını fiiliyatta *yaratabilmek* için yıkıcı bir şekilde kullanmalarını talep eden, özellikle sinsi bir tür yabancılaşma biçiminin tehdidi altındadır. Virno bunu şöyle açıklar: "Fakat Akıl'ın iş birliğinin fazlalığı kapitalist üretimin baskılarını bertaraf edeceğine, sermayenin en güzide kaynağı olur. Onun heterojenliğinin ne sesi ne görünürlüğü vardır..." Vardığı bu sonuç, çok sayıda politik angajmana giren sanatçının hareket sahalarını, liberal toplumlarda sanatsal üretimin uzamını belirleyen sürüncemedeki bir inançsızlığın hayalî alanından, sokağın doğrudan çatışmaya açık alanına kaydırmasına neden olan şeyin tamı tamına aynıdır. Virno şöyle yazar: " 'Sivil itaatsizlik' bugün politik eylemin olmazsa olmazıdır. Beni burada ilgilendiren radikal itaatsizlik, belki tek tezahürleri olan bazı mitler kanalıyla Devlet'in tam da yönetme melekesini sorguya açmalıdır."¹⁵

Bu itaatsizliğe yönelen geçişi tam anlamıyla, 1990'ların sonunda London Reclaim the Streets hareketinin koordinatörlerinden biri olan John Jordan gibi bir sanatçının faaliyetlerinde görebilirsiniz. Jordan, *Carnivals of Resistance* (Direniş Karnavalları) başlıklı bir videoda Marcelo Expósito'ya bir röportaj vermiş. Video Expósito'nun, politik mücadelede yer alan yeni örgütlenme biçimlerinin ve halktan gelen pratiklerin henüz yazılmamış tarihini anlatmaya soyunan bir dizi filminin bir parçası.¹⁶ Bu uzun ve ayrıntılı röportajın en önemli anlarından biri, Jordan'ın karnavalesk gösterinin müphemlik potansiyeline yoğunlaştığı yerdir:

Elbette bu bir politik eylemdi: Arabalardan bize sokakta yer açmalarını talep ediyorduk, insanlar arasında farklı toplumsal ilişki formları yaratıyorduk; örneğin değıştokuş aracı olarak para kullanmayalım diyorduk; kamusal alanı talep

¹⁴ Paolo Virno, "Virtuosity and Revolution: The Political Theory of Exodus," *Radical Thought in Italy: A Potential Politics* içinde, der. Paolo Virno ve Michael Hardt (University of Minnesota Press, 2006), s. 193.

¹⁵ A.g.e., s. 194, 196.

¹⁶ Bu işin daha kapsamlı bir irdelemesi için "Marcelo Expósito's *Entre Sueños*: Towards the New Body" başlıklı metnime bakın. *Open* 17, Yaz 2009. <http://brianholmes.wordpress.com/2009/01/19/marcelo-expósito-entre-suenos> sitesinden metne ulaşılabilir.

ediyorduk vs. Fakat tüm bunlar bir çok insan için bir partiden ibaretti. Dolayısıyla biz de bu karnavalı olabilecek en az karnavalesk yerlerden birinde – küresel sermayenin, finans sisteminin temel düğüm noktalarından biri olan Londra'da – yaptık ki bizim sadece arabalara karşı olan, parti yapmayı seven insanlar değil, anti-kapitalist insanlar olduğumuz mesajını iletebilelim.

Son derece yakın bir açıdan çekilmiş olan konuşmacının yüzüyle olaylardan görüntüler montajlanmıştır. 18 Haziran 1999 günü Londra sokaklarında dolanan pek çok farklı kamerayla çekilen sekansları birbirine ören video, performatif müdahaleleri (kimileri bunu vahşi ve kontrolsüz bir isyan olarak yorumlayabilir) dörtlü görüntüler halinde birleştirerek sunar. Bu müdahaleler, 1999 Kasım'ında Seattle'da düzenlenen WTO zirvesinde açığa çıkan, beş günlük bir kentsel ayaklanmayı örgütleyen bir toplumsal ağ hareketine giden yolda katalizör görevi gördü. Tekil, retrospektif bir anlatıdan, simültane ve çeşitli perspektiflerin çokluğuna kayarak Expósito, kılı kırk yararak yapılan planların yeniden şekillenmek hatta bir anda tamamen terk edilmek zorunda kalabildiği küreselleşme karşıtı protestoların etkileşimli kompleks örgüsünü tercüme ediyor. Ancak, üzerinde bolca kafa patlatılan stratejiler ile anlık olarak ortaya çıkan taktiklerin birleştirilmesine yönelik istek, protestocuların, denetim şebekesinde akışkan bir şekilde hareket etmelerini ve çoğalan medya kanalları boyunca tınlayarak yeni bir aktivist kuşağına esin olacak kolektif hareketlerin gerçekleştirilmesini mümkün kıldı. Ve bu şekilde fişkıran imgeler, olayların kendisi kadar güçlüydü: Bu imgeler, 1997 yılında patlayan ve 2003'e kadar süren küresel protestoların miti, çok yüzlü aynaları haline geldi. Küresel kararların alındığı – ve herhangi bir demokratik süreçten koparılmış – kentsel mekânlarda, radikal itaatsizlik eylem ve imgeleri, gündelik hayatın "kişisel olarak politik" olan boyutlarının, politikanın resmî ve kurumsal alanlarıyla çatışma halinde bir temasa girmesine yardımcı oldu.

Yarın Şehirde



Patriotism [Yurtseverlik], R.E.P. Group, 2007-2009

Bu serginin gücü, ne çokluğun proaktif müdahalelerine ne de denetim toplumunda simülasyon ve simülakrların analizine ayrıcalık tanıyıp, bu ikisini, kendini parçalara ayıran *flâneur* figürü ile karman çorman kentsel kitleye ait erken dönem figürlerin tarihsel gölgeleri altında birbirinin

karşısına koymakta yatıyor. Şimdinin birbiriyle çelişen seçimleri, tam anlamlarına ancak ve ancak birbirine karşıt oldukları ve her ikisinin de kaynağı olan geçmişle paylaştıkları bir ilişki içinde kavuşur. İçinde bulunduğumuz ekonomik krizin katmanları açıldıkça, bu tarihsel matris içinden yeni kombinasyonların veya hatta belki yeni bir varoluşsal korku ve eşitlik arzusu figürünün ortaya çıkması beklenebilir.

R.E.P. grubunun hiyeroglif benzer görsel dilinin tuhaf imgesel kodlarıyla süslü duvarlarıyla sergi, Ligna grubunun epey tartışmalı *Radioballet* (Telsiz Balesi) başlıklı işiyle bir sonuca varıyor gibi görünür. Bu işinde grup, Leipzig'de özelleştirilmiş bir tren garına, ortak varoluş kiplerine ait yasaklanmış hareketlerle (oturmak, uyumak, aylıklık etmek, dilenmek, hoşçakal demek gibi) "musallat" olmayı hedefler. Bir korsan radyo tarafından yayınlanan performans metni, etrafa iyice dağılan kalabalık grubun, nötralize edilmiş hijyenik mekânda hareket eden atomize olmuş nüfusun birbirinden kopuk gündelik gerçeklikleri ile aynı düzeyde altüst edici bir müdahaleyi koordine etmesini mümkün kılar. Ligna bu yolla, Brecht'çi radyo vaadini gerçekleştirme iddiasında bulunur. Brecht'çi radyonun iki yönlü potansiyeli burada sinyal gönderme/alma şeklinde değil, onun yerine merkezleştirilmiş radyo yayını/dağınık performans kanalıyla kendini gösterir. Hareketler hayaletimsi, zarif, yapmacık, bazen güdültülü ve neşelidir.

Yetkililerin izniyle yapıldığı belli olan bu sahnelenmiş protesto, ilk bakışta, kendi kendine uygulanan postmodern kontrol gösterisine yeni bir sapkınlık katmanı ekliyor gibi görünür; ancak aynı zamanda, taptaze ve sıradışı bir deneysel eylem gibidir.¹⁷ Bu tuhaf şekilde uysal görünen muhalifler, tipik bir neoliberal güvenlik şirketinin devriyeleri tarafından baskıya tâbi tutulan gündelik hareketleriyle, garın kaygan, havalı mekânlarına musallat olmayı gerçekten de başarırlar mı? Yoksa esas 1930'ların, 40'ların radyo propagandalarındaki faşist emir-konuşmalar onlara derinden musallat mı olmuştur? Tüketicinin eksiklik duygusunun, çağdaş boşluğun aşırı doluluğunda yansıdığı sirkülasyonun ve ticaretin cilalanmış zeminlerine, steril koridorlarına ne tür unutulmuş aşklar ve dile getirilemez itkiler geri dönebilir?

Flâneur'ün, güncel şehrin post-sosyal mekânlarındaki verili rolüne dönersek, hepimizin şehir ortamında yaptığımız günlük turlarımızda bu bilmece üzerinde bol bol düşünecek vaktimiz olacak. Ta ki kriz baskısı nihayetinde metanın her yerde hazır ve nazır sözünü kırana ve biz, hangi kolektif deneylerin – hangi korku ve arzuların – ete kemiğe bürünmesini kucaklamaya hazır olduğumuzu anlayana kadar.

İngilizceden çeviren: Çiçek Öztekin

¹⁷ Hamburg'da daha eski bir tarihte yapılan izinsiz bir performans olduğunu da hatırlatalım. Bu sıradışı, heyecan verici performans hakkında fikir edinmek için şu sitelerdeki videolara göz atabilirsiniz:
<http://www.youtube.com/watch?v=q13pfa5QNZI> ve <http://www.youtube.com/watch?v=rpT-wb3TPXk>