

# Portedeki Hayalet

Müziğin Sosyolojisi Üzerine  
Denemeler

Ali Ergur

altKitap

Portedeki Hayalet  
Müziğin Sosyolojisi Üzerine Denemeler

Yazar: Ali Ergur  
Düzelti: Hande Ortaç - Aylin Sökmen  
Kitap Tasarım: Su Başbuğu

Tür: Deneme

1. Basım: Bağlam Yayınları, İstanbul, 2002
2. Sürüm: altKitap, 2013

© Ekim 2013 altKitap ve Ali Ergur

Yapıtın tüm yayın hakları saklıdır. Tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında yayıncının izni olmaksızın hiçbir yolla çoğaltılamaz.

[www.altkitap.net](http://www.altkitap.net)  
[altkitap@altkitap.net](mailto:altkitap@altkitap.net)

# **Portedeki Hayalet**

## **Müziğin Sosyolojisi Üzerine Denemeler**

Ali Ergur

*alt*Kitap  
Ücretsiz E-Kitap Yayınevi

## Ali Ergur

1966 yılında Atina'da doğdu. Galatasaray Lisesi'nden 1985'de mezun olduktan sonra, aynı yıl Marmara Üniversitesi Kamu Yönetimi Bölümü'ne kaydoldu. Lisans öğrenimini 1989'da tamamladı. 1992'de Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Siyaset ve Sosyal Bilimler Yüksek Lisans Programı'ndan Toplumsal Dönüşüm Sürecinin Göstergesi Olarak Televizyon Reklamlarında Aile İmgesi adlı tezi savunarak mezun oldu. Aynı yıl Orta Doğu Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Programı'na kaydoldu. Eylül 1997'de The Ideology-generating function and the political economy of television news: A case study on the prime-time news of six channels in Turkey (Televizyon Haberlerinin Ekonomi Politikası ve İdeoloji Üretme İşlevi: Türkiye'de Altı Kanalın Prime-Time Haberleri Üzerine Bir Vak'a İncelemesi) başlıklı tezini savunarak doktor ünvanı kazandı. Mart 1990'da Marmara Üniversitesi Fransızca Kamu Yönetimi Bölümü'nde Araştırma Görevlisi olarak çalışmaya başladı. Şubat 2000'de Galatasaray Üniversitesi Sosyoloji Bölümü'ne Yardımcı Doçent olarak geçti; bölümün kuruluşunda bulundu. Eylül 2003'de Doçent oldu. 2005-2008 yılları arasında Sosyoloji Bölüm Başkanlığı görevini sürdürdü. Ocak 2010 itibariyle Profesör ünvanı aldı. İletişim/teknoloji ve müzik sosyolojisi konularında yayınlanmış bilimsel makaleleri, çeşitli denemeleri mevcuttur. Ergur, aynı zamanda müzik sosyolojisi alanında denemeleri içeren iki kitabın yazarı (Portedeki Hayalet: Müziğin Sosyolojisi Üzerine Denemeler, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2002; Müzikli Aklın Defteri, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2009) ve toplumsal bellek üzerine bir diğer yayının editörüdür. (Görkemli Unutuş, Toplumsal Belleğin Kıvrımlarında Dumlupınar Faciası, Bağlam Yayınları, İstanbul, 2006). Ayrıca, Fransa'da L'Harmattan Yayınevi tarafından yayınlanan teknoloji ile ilgili konuların ele alındığı bir diğer kitabın (Le technocentrisme: Promesses et menaces de l'ère informatique (Tekno-merkezcilik: Enformasyon çağının vaatleri ve tehditleri), Éditions L'Harmattan, Paris, 2009) editörlüğünü de yapmıştır.



Portedeki Hayalet müziği toplumbilim bağlamında tarihselleştirirken diğer yandan içeriğinden ve ritminden arındırmadan irdeleyen denemelerden oluşan öncü bir kitap. İlk sürümü bundan 11 yıl önce basılı olarak okurlarıyla buluşan kitabın bu ikinci sürümüne Ali Ergur, daha önce hiçbir yerde yayımlanmamış 'Tren İmgelemleri' isimli denemesini ekleyerek yeni bir katkıda bulunuyor.

altKitap farklı türdeki eserleri bünyesinde barındıran bir platform/yayınevi olmaya devam ediyor. 2011 yılından bu yana deneme türünde yayınlanan ilk kitap olan Portedeki Hayalet, aynı zamanda çevrimiçi mecranın yeni misyonunun da müjdecisi. Geniş kitleler tarafından tüketilmeyen ve bu sebeple basılı yolla dağıtımın fiziksel olarak ortadan kalktığı noktada, tekrar basıl(a)mayan, basılı kopyayı edinmiş kısıtlı bir okur grubu dışında kimseye ulaşamayan değerli içeriklerin korunması ve dağıtımının yapılabilmesi konusunda önemli bir deneyim. altKitap'ın ikinci sürüm misyonunun ilk misafiri, yayımlandığı alanda öncü olmasıyla, istisnai bir yere sahip. Diğer yandan, bu seriye içeriği bu kadar güçlü bir kitapla başlamak, ikinci sürüm yayınlar için çıtamızı oldukça yükseklere taşıyor.

Ali Ergur'a kitabını bize teslim ettiği ve okurlarımızla paylaşma şansı verdiği için çok teşekkür ediyoruz.

altKitap adına  
Hande Ortaç



Portedeki Hayalet yayınlanalı on bir yıl olmuş. Bir çoksatar hızıyla patlamak yerine, yıllar içinde azar azar yayılan bir kitap oldu. Portedeki Hayalet, beklemediğim yer ve zamanlarda karşıma hep çıktı. Anadolu'nun çeşitli kentlerinde ders veya konferans vermeye gittiğimde, beni bir anda şaşırtan bir Portedeki Hayalet okuruyla tanıştım. Bu durum, kitabın geniş kitleye sağılarak yayılmaktan ziyade, hedeflenmiş okuruna incecik kanallardan ulaşabilen bir yayın olduğunu gösterdi. Niceliğin niteliğe yeğ tutulduğu bir düşünsel üretim ortamında, bir yazar için, nadir nesnelere özgü bir değer, üstelik sakın bir şekilde belirivermesinden daha mutluluk verici bir şey olamayacağını düşünüyorum. Portedeki Hayalet, kendince bir öncüydü. Elbette benden önce Türkiye'de müzik üzerine yetkin çözümlenmeler yapmış değerli düşün ve daha ziyade müzik insanları oldu. Aklımın ve kalemimin erebildiğinden daha iyi metinleri ortaya koydular. Ancak Portedeki Hayalet'in müzikle toplumbilimi buluşturma çabası o kadar sıklıkla görülen bir yaklaşım değildi. Müziğin toplumbilimsel boyutu üzerine de değerli çalışmalar yapılmıştı. Ancak, bu kitabı oluşturan denemeler, müziğin kendi dilini göz ardı etmeden böyle bir işe girişmeye çalışmıştır. Kitabı yayınlarken, bu kendimce farklı yaklaşımı ne kadar becerebileceğim konusunda ciddi kaygılarım vardı; doğrusu, bunlar bugün bile tamamen yatışmış değildirler. Ancak, zaman içinde, gizli ve mütevazı okurlarla her karşılaşmamda olumlu ve övgü dolu sözleriyle, beni hak etmediğim kadar desteklediler. Bu sessiz okurlarımın sözlerinin yalnızca boş övgü olmadığını samimiyetlerinden anladım. Zira eleştirilerini de, yeri geldiğinde gizlemediler. Sağ olsunlar! Buna mukabil, kitap, yine beni şaşırtan bir şekilde, kimilerince de 'ağır', 'zor', 'karmaşık' bulundu. Bu kanaldan gelen eleştirilerden en haklı bulmuş olduğum, uzun cümlelerin okumayı ve anlamayı zorlaştırmasıydı. Biraz üslûp nedeniyle, biraz da tartışmayı daha incelikli yapabilme gayretinin ağır basmasıyla, hakikaten metinlerin bazı yerlerinde, okuru çok zorlayan ifadeler olduğunu fark ettim. Bu ikinci basımda bu tür fazla uzun cümleleri mümkün olduğunca bölmeye çalıştım. Ayrıca gereksizce kullanılmış yabancı dildeki sözcüklerin mümkün olduğunca Türkçe karşılıklarını kullanmayı tercih ettim. Portedeki Hayalet yayınlandıktan sonra birkaç eleştiri yazısı yayınlandı. Her yazarın kuşkusuz kendi tavrı vardır. Benimki eleştirilere yanıt vermemek şeklindedir. Zira yazar söyleyeceğini kitabıyla ya da eseriyle söyler; gerisi onun 'üzerine' bir söylem haline gelir; oysa bence kitabın amacı bu değildir. Eğer bir yazar, 'hayır yanlış anlaşıldım' ya da 'öyle demek istemedim, aslında şunu demek istedim' diye açıklamalar yapmak zorunluluğunu duyuyorsa, kitabın ötesine geçip onun yayın sonrası yaşamına sürekli müdahale eder hale gelmekten kaçınmaz. Düşünsel tartışma elbette olmalıdır; ancak bu bir kitabın ilmihali ve savunusu biçimine dönüştüğü zaman, çoğunlukla polemiğin tadı içerikten daha lezzetli olur. Kişisel tavrım böyle bir sarmalın içine girmemek, diğer yandan kitabın doğal ömrü içinde doğal mecrasında akmasını sağlamaktır. Önemli bulduğum eleştirileri elbette bu ikinci basımda dikkate almaya çalıştım. Bununla birlikte, on bir yıl öncenin birikim ve aklıyla yazılmış denemeleri tamamen güncelleştirmek mümkünken böyle bir yola girmeyi tercih etmedim. Portedeki Hayalet belli bir dönemin, belli bir düşünsel bağlamın (kişisel ve toplumsal) ürünüdür; onu



bugüne taşımak esere haksızlık olacaktır. Üstelik bu şekilde ilksel ayarının, tasarım mantığının ve temel kerterizlerinin düzeltilemez bir şekilde kayacağını, yazınsal dengesini kaybedeceğini sanıyorum. İlk basım yapıldıktan sonra fark ettiğim eksik ve hataları bu basımda görebildiğim kadar gidermeye çalıştım. Bazı metinlere kısa da olsa eklemeler yaptım. O zaman çeşitli nedenlerle ulaşamadığım kaynaklara ulaşıp metnin bütünlüğünü oluşturmaya yönelik tamamlayıcılıklara başvurdum. Gözden kaçmış dilbilgisi, imlâ, vuruş gibi teknik hataların yanı sıra, anlam bozukluğu yaratan ifadelerin düzeltilmesi gibi daha içeriğe dair müdahalelerde de bulundum. İçinde yaşadığımız çağın ne kadar baş döndürücü bir hızla yenilikler getirdiğini bu ikinci basım hazırlıkları sırasında bir kez daha fark ettim: En eski metinleri, artık çoktan geçmişe mâl olmuş 3,5 inçlik disketlerde buldum. Onları o ortamdan yeni bilişim ortamına aktarmak için bile, özel bir çaba gerekti. Bütün bu çalışmalar, aynı zamanda beni bir geçmişe doğru yolculuğa çıkardı. Çok uzun bir geçmişten bahsetmesek de, arada, kişisel yaşam dünyam ve toplum gündemi bağlamında sayısız değişme yaşandığı göz önüne alınırsa, görece bir arkeolojik kazı zorunlu oldu. Portedeki Hayalet, yıllar içinde vefalı, samimi, etkileşimi esirgemeyen yetkin okurunu buldu. Ben, onların aslında çok daha iyilerini hak ettiklerini düşünüyorum. Umarım Portedeki Hayalet'i aşacak başka eserler ortaya koyabilirim. Umarım benim kısıtlı müzikal hayal dünyamı aşan, benden çok daha yetkin toplumbilimsel çözümler yapabilen genç meslektaşlarımı coşkuyla okuma fırsatını bulurum. Portedeki Hayalet'in Alzine'deki ikinci baskısı, yeni okurlarına ve eskilerden yeniden okuyanlara küçük bir sürprizi de var: Kitabın son denemesi, ilk baskıda yer almayan tamamen yeni bir metin. "Tren İmgelemleri" müzikte pek değinilmemiş bir olguya demiryolu ve müzik ilişkisine yer veriyor. Yazarın bilebildiği kadarıyla, lokomotifler ve trenler üzerine beste yapmış üç bestecinin eserleri bu bağlamda irdeleniyor.

2002 yılından bu yana, kişisel olarak, her insanın olduğu gibi, kazandıklarım ve kaybettiklerim oldu. Birinci basımda, kitabın temel esinleyici hayaletinin annem Yıldız Ergur olduğunu not düşmüştüm. O varlığını ve desteğini sürdürmeye devam ediyor. Bu süre zarfında, özellikle 2011 yılında, yaşamıma anlam katan önemli insanları çeşitli şekillerde ardı sıra kaybettim. Önce 'usta'sız kaldım. Henüz bir eksikli çırak iken, insanın ustası öldüğü zaman, kendini hiç olmadığı kadar ıssız hissediyor. O yüzden bu basımda, akademik babam da diyebileceğim, ustam, ağabeyim, dostum Prof.Dr.Hasan Ünal Nalbantoğlu'nu kalbimin derinliklerinden gelen bütün özlem duygularıyla anmama, duyarlı Portedeki Hayalet okuru hoşgörülle yaklaşacaktır sanırım. Onun gibi sözünü sakınmayan bir hocanın, her yerde Portedeki Hayalet'i methetmesi beni hep utandırmıştı. Ustamdan iki ay sonra, gençlik arkadaşım, değerli romancı ve öykücü Ali Teoman (Tataroğlu) aramızdan ayrıldı. Mütevazı bir çalgı ustası (çocukluk yıllarımda 'Gitar Ali'si) olan ve iyi müzik bilen Ali de, Portedeki Hayalet için hem sözlü hem yazılı fikirlerini esirgememiştir. Onlarla Portedeki Hayalet ve müziğin sosyolojisi üzerine söyleşebilmiş olmaktan dolayı kendimi şanslı addediyorum. Nur içinde yatsınlar!

Portedeki Hayalet'in yeniden basılması fikri, bir süredir aklımı işgal etmekteydi. Özellikle Gezi Parkı eylemleriyle, Türkiye'nin enformasyon toplumu içinde olabilenler ve olamayanlar olarak ikiye ayrıldığını açık bir şekilde görebildim. Siyasi retorik, bütün kabalığı, saldırganlığı ve küstahlığıyla aslında ne denli derin bir panik içinde olduğunu

kendisi teyid etmektedir. Terazinin gitgide ağır basmakta olan kefesinde ise yeni toplumsal eylemlilik mantığını, yeni politika yapma biçimini iyi özümseyen genç insanlar topluluğu var. Üstelik bunlar yalnızca 'tuzu kuru' 'iyi aile çocukları' değil. Öyle bile olsa, Türkiye'de, baskının, zulmün, otoriter rejimin, çoğunluk hegemonyasının çağdaş demokraside yeri olmadığına bilincinde olan hatırı sayılır bir kitle olduğunu bütün dünyaya kanıtlayan genç insanlar topluluğu, enformasyon toplumunun acımasız yasasının altını bir kez daha çizdiler: Enformasyon toplumunu anlayamayan ve onun içinde yer alamayan silinip gider! Bu nedenle, Portedeki Hayalet'in ikinci basımı vesilesiyle, aynı zamanda bu cesur, bilinçli, zeki, yeni dünyanın kapılarını aralayacak genç insanları sevgi ve saygıyla kucaklıyorum. Zekâlarına her zaman güvendiğim sevgili öğrencilerimin, Gezi destanına tereddütsüz destek vermelerini selamlıyorum. İşte o nedenle Portedeki Hayalet'in ikinci basımının e-kitap olması fikrini de coşkuyla karşıladım. Bu kitap, enformasyon çağında, gençlerin büyütecekleri demokrasiye yalnızca simgesel bir destek olarak yeniden elektronik olarak yayınlanıyor. İkinci basımın gerçekleşmesinde sevgili Su Başbuğu ve sevgili Hande Ortaç'ın hem destekleri hem emekleri oldu. Sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum.

Nihayet son söz okurundur. Portedeki Hayalet muhtemelen ilk basımın okurundan farklı genç bir kitlenin önüne çıkıyor. Onların, pazarlamacı indirgemeciliğiyle, olur olmaz adlandırmalar üzerinden sınırlandırılmak istenen dünyalarını biraz olsun kucaklamasını umarım.

Ali Ergur  
Eylül 2013

# Hicaz Taksim: Müziğin Toplumbilimsel Hayaleti

Yıllar önce, feminist müzikoloji metinlerinin varlığını keşfettiğimde, müziğin salt müzikal dokusunun altında tüm bir cinsiyet-temelli göstergeler bağlamının farkına varmış olmanın yarattığı heyecanla, o zamanlar sık görüştüğüm bir arkadaşşıma bu konudan bahsetmiştim. Anlattıklarımı tam olarak anlamak istediğini sanmıyorum. O yüzden olsa gerek, o sırada CD çalardan duyulmakta olan Brahms'ın üçüncü senfonisini kastederek, "evet ama, böyle bir müziğin güzelliğinin yanında bunların ne anlamı var ki?" demişti. Klasik müziğe özel düşkünlüğü olan bu arkadaşşımanın bu yanıtı karşısında hiçbir şey söylemedim; apayrı frekanslarda olduğumuzu anlamıştım. Ancak bu deneyim bana birkaç şeyi birden öğretti. Birincisi, genel-geçer beğenilerin eleştirilmesinin güçlüğünü. Ortalama gusto ölçülerinin kitle insanı değerlerinde ne denli tutucu hale gelebildiği, üstelik bu beğeni donmasının yalnızca bir toplumsal sınıfın özelliği olmadığını, her sınıfsal davranışta benzer tutuculaşmalar olabileceğini anlamıştım. Bundan öte bu sabitlenmiş kodların, çeşitli düzeylerde iktidar simgesellerine dönüştüklerini, biraz incelikli bir eleştirel bakış hemen görebilirdi. Bu nedenle de eleştirilmeleri, yalnızca bireylerin beğeni ölçülerinin zedelenmesi değil, bundan önemlisi, kişiliklerini yasadıkları kültürel iktidar dayanaklarını deviriyordu. İkinci olarak, söz konusu kültürel iktidarlarının aslında büyük oranda cinsiyet-temelli oldukları ortaya çıkmaktaydı. Zira, iktidar kavramının özünde gizlenen erillik, hangi temsil düzleminde olursa olsun, kendini belli etme gereği duyan, bu dünyada kimin söz sahibi ve egemen olduğunun altını çizen bir özelliğe sahipti; öyleyse her kültürel göstergede izleri aranabilir, ataerkil düzenin yeniden-üretim mekanizmaları açığa çıkarılabilirdi. Ortalama beğeni sahibi birey üzerinde bozulma etkisi yapan his, üzerine kişiliğini kurduğunu sandığı ifade katmanlarının dengesizleşmesinden çok, asıl bu, en temelden varlığını peşinen kabullenmiş olduğu ve kendi varoluş koşullarıyla sürekli yeniden ürettiği ataerkil iktidarın üzerinde bir tehdit algılamasıydı. Böylece sanatsal ifadelerin, ama kendi ilgi alanım içerisinde özellikle müziğin, 'güzel sesler'den başka şeyler de olduğunu düşünmeye, sonra da bu başka şeyleri, yani müziğin ideolojik alt-yapısını incelemeye başladım. Üçüncü katkı, toplum bilimlerinde bile (belki de özellikle orada), müziğe dayalı çözümlerlerin çoğunlukla hep, onun müzikal olmayan elemanları dolayısıyla gerçekleştirildiğini saptamam oldu. Her ne kadar toplum bilimlerindeki müzik incelemesi bir müzikoloji çalışması gibi olamazsa da (olmaması da gerekir), bütün bütün müzik-dışı öğelerin ele alınmasına da indirgenmemelidir. Bu müzikle ilişkilenen, ama asıl ifade biçimi olan müzik kurgusunun, tekniğinin ve dilinin temel bir ögesi olmayan elemanların merkeze alınması, müziğin kendi varlığını tâli, önemsiz varsayan, onu tam bir araçsallığa indirgeyen bir bakış açısına doğru ister istemez yozlaşıyordu. Sözün öncelendiği sosyolojik çözümler, ister istemez, müziği genellikle bir vesile ya da bahane olarak algılayan yaygın zihniyete katkıda bulunmaktadırlar. Diğer bir deyişle, müziğin içerdiği alt-retoriği deşifre etme arzusu, asıl kendisi başlıca bir retorik bağlam olan müziğin atlanmasına yol açmaktadır. Müzikte teşhis edilmek istenen sosyo-ekonomik ve çoğunlukla ideolojik açılımlara sahip göstergelerin, içinde yüzdükleri ifade evreninden, onun teknik ve söylemsel 'imkân ve kabiliyetleri'nden ayrı düşünülmesi, müziğin bir çeşit sahne, özünde nötr bir yapıda olan bir mecra gibi tasavvur edilmesine yol açar; bugün, bu

alandaki sosyolojik açıklama çabalarının bir çoğunda gözlemlenen eğilim budur. Kendi anlam üreteçlerine sahip, kendine özgü bir kodlama mantığı ve sistemi olan bir temsil evreni olarak değil de, düz ve değerliksiz bir zemin olarak düşünüldüğü için, müzik, sosyolog-çözümleyici için, benzerleri arasında herhangi bir ifade biçiminden bir tanesi olarak ele alınmıştır; bu nedenle vesile ya da bahane olarak kavramsallaştırılır. Saptanmak istenen ve müzikte kodlanmış olduğu varsayılan sosyolojik gerçeklik her ne ise, aslında başka bir temsil düzleminden de elde edilebilir. Müzik, bu noktada, yalnızca o gerçekliği barındıran alan olarak bir anlam kazanmaktadır; kendine özgü bir dil olduğu, bu dilin özgün kuralları ve düzeninin anlam üretimine, dolayısıyla, o ayrıntıları keşfedilmeye çalışılan toplumsal gerçekliğin ideolojik özüne doğrudan biçimleyici, dönüştürücü katkılar yapabilecek bir temsil düzlemi sunduğu göz ardı edilmektedir. Bu, müziği salt ikincil konumuyla değerlendirme eğilimi onu kaçınılmaz olarak bir epifenomen haline dönüştürmektedir. Onda görülmek istenen gerçeklik göndergelerinin sanki müziğe dışsalmışlar, ona yapıştırılmışlar gibi incelenmesi, onun kendisinin başlı başına bir gönderge üretme aygıtı olduğu olgusunu yok saymaktadır. Dolayısıyla, müzikten türeyen her türlü söylem parçasının, müziğin müdahalesinden sıyrılıp ayrıştırılabilir nesnelere dönüştürülmesi, aslında hiçbir zaman mümkün olamayacak bir çabadır; ancak öylemişcesine girilen bir çözümleme denemesi, daima bir kenara konulmak istenen müzikal dokunun bütün özelliklerini barındıracaktır; zira o dokudan ayrı bir toplumsal gerçeklik yoktur. O ayrıştırdığımızı zannettiğimiz gerçeklik temsil düzlemi, müziğin içinde, hatta onunla oluşmuştur. Bu nedenle müzik incelemelerinde yalnızca ya da ağırlıklı olarak, örneğin, söz, çalgı kullanımı, dinleyici, müzik politikaları, siyasal alanın müdahaleci gücü vs. temel alınarak yapılan çözümlemeler, eğer müziğin ontolojik varlığını yok sayarlarsa, sağlıklı bir çıkarsama yapmaları son derece güç hale gelir. Nitekim, bu tür girişimlerde, tartışma eksenini her ne ise o konuda yoğunlaşan bir okuma, düşünme, çözümleme görülür; müziğin kendi değeri yine ikincil konumda kalmıştır. Müziğin yine de kültür-merkezli çözümlemelerde ayrıcalıklı bir yerinin bulunması, açıldığı popülerlik denizinin cazibesinden olsa gerek; çünkü yığınsallığı, onun geniş bir toplum kesimine hitap edebildiğini göstermektedir. Burada söz konusu olan, yalnızca geniş kitlelerin beğenisini okşayan popüler müzik türleri değildir; endüstri boyutlarına ulaşmış, mekanik olarak yeniden üretilebilen ve tüketilebilen her tür müzik, kitle toplumunun özelliklerini içerir; incelenmesindeki sosyolojik kaygı, yaygınlık kazanmış olmasının vaad ettiği genellik göstergelerinin saptanması isteğidir.

Sosyologlar kadar müziğin tüketicisi olanlar da onu bir vesile, hayatın arka-planı, nötr bir akış olarak değerlendirirler; üretmek ya da üretir gibi yapmak için gereksinim duydukları katalizördür. Kendi özgün üretiminin özgün ritmini kendisi oluşturamayacak kadar kişiliksizleşmiş, tek-tipleşmiş kitle insanı, müziği, gündelik rutinin süregitmesi için tutunabileceği bir üretim bandı gibi algılamaktadır; müziksiz yapamayan kitle insanı, müziği, en müzik-olmayan işleviyle, daha doğrusu ona iliştilmiş bir toplumsal denetim işleviyle algılar. Müzik, kitle insanı için katalizör etkisinin yanı sıra, ondan çok daha dehşet verici bir işlev yüklenmiştir; boşluk doldurmaktadır! Üretimin gitgide sanallaşması, buna mukabil insanların her geçen gün daha fazla meşgul (busy) hale gelmeleri, yalnızca bu meşgulliyet üzerine kurulu bir ekonomik etkinliğe (business) mahkûm (ve, kelimenin her

anlamıyla, medyun) günümüz insanının dolan gündemine karşılık ruhunda açılan boşlukların yarattığı sıkıntı hissini en süreğen ve yüzeysel şekilde tatmin etmek için müziği başlıca kurtarıcı addetmesine yol açmaktadır. Müziğin bunca tekdüzeleşmesinin ardında böyle bir uyuşturucu etkisinin olması bizi şaşırtmamalı. Müzikle umutsuzca doldurulmaya çalışılan, zamanın aşırı doluluğundan, paradoksal olarak, türeyen zaman boşlukları ve önceden tasarlanmış yaşam biçimlerine bağlanmanın sonucunda gelen genel sıkıntı halinin yol açtığı akıl gedikleridir.

Kitle toplumunun sorunlarının, günümüz toplumsal gerçekliğini oluşturan diğer başka ya da bağıl oluşumlarla (kentleşme, göç, cinsiyet rollerindeki değişme, üretimin değişen koşulları, teknolojik değişme, vb.) birlikte anlaşılmaya çalışılmasında başta müzik olmak üzere, bütün kültür göstergeleri kuşkusuz çok önemli bir konuma sahiptirler. Ancak bunları, üretiliş koşullarından, bunları doğuran üretim ilişkilerinden ayrı, neredeyse özerk alanarmış gibi değerlendirmek ne denli yanlış çözümlemelere yol açabilecekse, ele alınan gösterge dünyasının kendi dilinin estetik bağlamının, içerdiği ideolojik özün yapılanmasına katkıda bulunduğunun dikkate alınmaması da o denli yapay çıkarsamalara yol açabilecektir. Zira her dil bir söylemsel müdahaledir; söylemin kurulduğu yerde ise ideolojik kodlama, doğası gereği, mevcuttur. Bu nedenle, müziğin toplum bilimlerinde anlaşılma çabası, onun özgün estetik bağlamından geçmek zorundadır; hatta teknik ayrıntı düzeyine inmekten kaçınamayacağı bile söylenebilir. Zaten asgari ölçülerde olsa da, tekniğin imlediği özgüllüklere yeterli özeni göstermeyen sosyolojik müzik çözümlemesi, o estetik bağlamın gizlediği anlam bütünlüğüne de pek kolaylıkla nüfuz edemez. Ancak, tekrarda pek sakınca yok, bu müziğe içinden bakış, onu salt teknik verilerden yola çıkılarak değerlendirme uzmanlığı olan müzikolojinin etkinlik zeminine bir taşma sayılmamalıdır. Müzikoloji, bir sosyolojik yaklaşımın hiçbir zaman edinemeyeceği kadar derinlikli bir teknik çözümlmeye girer; buna karşın, onda sosyolojinin ne çokdisiplinli yoğun kuramsal tarihsel bakış açısı, ne müziğin temsil düzleminin bir genel toplumsal olgular bütünü içine yerleştirilmesi ve bunların belli bir açıklanma çabası vardır. Farklı noktalardan, farklı ölçütlerle, farklı amaçlarla müziğe bakmak, elbette müzikoloji ve sosyolojiyi birbirlerine oranla daha değerli ya da daha değersiz kılmaz; tersine, kulaklarını birbirlerine tıkamadıkları sürece tamamlayıcı olurlar. Müziği, kendi donanımı, kendi dil özellikleri aracılığıyla anlamaya çalışmak ile onu bir toplumsal-siyasal eylem alanı içine yerleştirmek için gereken mesafelenme arasında bir başka çözümlenme düzleminin daha kurulabileceğini hep düşündüm. Fazla içten bir bakışla fazla dıştan bir bakışın arasındaki denge noktasının oluşturulması gerektiği inancını taşımaya devam ediyorum. Böyle bir yaklaşımın, ne sosyolojiyi kendi erekselliği dışına taşıyacağı ne müzikolojiyi banalleştireceği konusunda bir kaygım var; sonuçta müziğin teknik bilgisini haiz bir değerlendirme, başvurduğu kaynaklar ve açıldığı toplumsal olgular açısından elbette sosyolojinin bir parçasıdır.

Portedeki Hayalet'i oluşturan denemelerde hep bu zorlu dengede ilerlemeye çalışan bir çözümlenme niyeti güttüm. Belki bu nedenle başlığın çoğul bir okuması her zaman mümkündür. Belli belirsiz simgelerle dolu bir temsil düzlemini çözümlenmek bir kere başlı başına bir hayalet avcılığı sayılması gerekir. Çoğu zaman müziğin dilsel özelliklerinin ayrıntılarına takılı kalmış kodları yakalamaya çalışmak için yazarın kendisinin, müziğin

içinde saklı bir hayalet gibi davranması gerektiğini anladım. Sosyolojinin limanından çıkmadan müziğin ontolojik esintileriyle yelken şişirmeye ve dengede duran bir yaklaşımı sürekli ayakta tutmaya çalışmak, zaten müzik dolayısıyla okunur hale gelen toplumsal olguların belli bir hayal edilmesine denk düşmektedir.

Müzik üzerine düşünmek ve yazmak, belki de müziğin kendisini yazmaya oranla her zaman eksikli kalmaya mahkûm bir girişimdir; çünkü başka hiçbir dile benzemeyen bir kodlama sisteminin anlaşılmasını, doğal olarak, sözün ve yazının hayal ufku içinde gerçekleştirmeye çalışmayı gerektirir. Yalnızca müziğe özgü ve ancak onun ifade olanaklarıyla algılanabilecek, belki de sezilebilecek temsillerin sosyolojinin sorunsallarına eklemek bu yüzden her zaman tamamlanmamış bir veche barındıracaktır. Bununla birlikte, sosyolojinin eleştirel bakışı olmadan, duyguların catharsis'ten başka bir şeye pek açılmayan egemenliğinden kurtulup dinleme eyleminin bir kendinden geçme hali değil, tam tersine, bir düşünme, muhakeme süreci olduğunu idrak etmemiz için, eksikli de olsa yine o sosyoloji gözüne gereksinimimiz var galiba. Kitabı oluşturan yazılara deneme denmesinin başlıca nedeni bu tamamlanmamış kalmaya mahkûm çözümlenmeleri konu edinmiş olmalarıdır. Yöntemi pek de belirgin olmayan bir değerlendirme niyeti ile yola çıkmak, kuşkusuz biçim olarak da, içerik olarak da mütevazî ölçülerde durmayı gerektirir.

# O Durma Ânı: Esaretle Özgürleşme Arasında Barok Müzik

Rönesans müziğinin görece sade anlatımı ve müziğin salt müzikal öğelerden oluşması gerektiği fikrine dayanan kompozisyon düstürü, özellikle on altıncı yüzyıldan itibaren ciddi eleştirilere maruz kalmıştır. Nitekim, bu tarihten itibaren kurumsallaşmaya başlayan 'barok' tarz, metnin müzikal ifadeyi belirleyici olabileceğini hatta çoğu zaman belirlemesi gerektiğini vurgulamaktaydı. Bu bir anlamda ekonomik mayası tutmuş ve politik ağırlığını hissettirme çabasındaki kentsoylu sınıfın da kökleşmesi anlamına gelir; çünkü artık üretilen her şeyin ekonomik anlamda 'işlevsel' olması, diğer bir deyişle ekonomik ussallığın imbiğinden damıtılması gerekliliği erdemdi. Ayrıca müziğin, özellikle icrasının, farklı grupların üyelerinin yekvücut olarak aynı zihniyete, aynı estetik zevklere, aynı kültürel gereksinimlere katılmalarını sağlayan ilişki ve etkinlikleri düzenleyen bir toplumsal örgütlenmeyle çevrili olduğu<sup>1</sup> göz önüne alındığında, retoriğin egemenliğine tâbi kılınması, kuşkusuz kentsoyluların, kendi yükselişlerini kutsayan bir söylemi inşa etmeleri için gerekli en önemli ideolojik 'operasyon'lardan biriydi. On yedinci yüzyıla gelindiğinde, rönesansın müzik pratiği olan "Ut Harmonia sit Domina orationis" (müzik, metnin efendisi olsun), yerini yaygın olarak "Ut Oratio sit Domina harmoniae" (metin, müziğin efendisi olsun) fikrine terk etmekteydi.<sup>2</sup> Bundan sonra, müziğin yapısal kuruluşunda metne dair izler ve retoriğin 'gizli yüz'ünü aramak çok daha anlamlı hale gelecekti.

## Arie

Barok tarzın kayda değer getirilerinin belki en temel olanı, uyum (armoni) ve karşıezgi (kontrpuan) bileşiminin yepyeni anlatım olanakları, hacim duygusu ve simgeler evreni kurabilmesidir. Üstelik bu evren, yalnızca duyguların yoğun sarmalandığı bir dil yaratmakla kalmadı, aynı zamanda bütün o dilin içsel mantığının yapıtaşlarını çokkatmanlı bir matematikle donattı. Bu nedenle, metnin yönettiği bir müzik anlayışının hızla yaygınlık ve meşruiyet kazanması, bir anlamda insan usunun, doğa yasalarının gizini çözme dürtüsüyle (yeniden) uyanışının somutlaştığı alanlardan birisi oldu. Değil karşıezgi gibi 'sapkınlıklar', birkaç yüzyıldır iddiasız sürgünler vermeye başlamış olan uyum kavramı bile siyasal yetkeyi elinde mutlak ve baskıcı bir tavırla sürdürmek için direnen kilise için kabul edilebilir olmamıştır. Kilisenin itirazı, kuşkusuz uyumun ilahi düzenin süregitmesi gerektiği fikrini yeniden üreten işlevine değildir; uyum kavramının örtük bir biçimde duyurduğu 'farklılık'ın ifade edilebilmesinedir; çünkü uyum, eninde sonunda birbirlerinden gerek öz gerek biçim açısından farklı olan öğelerin 'sorunsuz' birlikteliğini gösterir. Her ne kadar temel bir tonik (merkezi siyasal yetke) var olsa ve mutlaka 'geri dönülmesi' gereken bir kadans olarak tezahür etse de, sonuçta özdeş başlangıç uygusuyla bitiş uygusu arasında birçok farklılığın belli katı kurallar (yazılı hukuk) içinde düzenlenmeleri gerekmişti. Basso continuo tekniğinin, önceleri yorumcuya fazla geniş inisiyatif tanıma tehlikesi içeren yazısının şifreli yazıyla kesinleştirilmesi<sup>3</sup> de bu yüzden hem toniklerin aralarındaki farklılıkların varlığını gerekli kılıyor, hem bunların merkezi bir yetkeyle uyumlulaştırılmalarını sağlıyordu.

## Recitativ

Bir yandan aynı anda hem merkezileşen hem farklılıkları sistemleştiren bir müzik dili filizlenirken, diğer yandan barok kompozisyonun adanmış bir 'evreni kodlama' çabası göze çarpmaktaydı. Retorik, müziği gerek yapısal kuruluşuyla gerek dayattığı genel bir biçim politikası aracılığıyla kuşatıyor, evrenin gizlerinin notaların birbiriyle ilişkileri sayesinde sezinlenebileceği sanısını yaratıyordu. Besteciler de, bu ilahi düzenin şebekesinde dönemin şifre kıran 'hacker'ları olarak canla başla çalışıyorlar, yaptıklarına da ağırbaşlı bir ciddiyetle inanıyorlardı. Ama tam bu noktada bir paradoks beliriyor, sanki; evrenin gizlerini insan usunun özgürleşimi yolunda müzikal matematiğin yasalarında arayan besteciler, bu uğraşın sonucunda yaratılan başka bir şifrelenmiş evrene esir olmuyorlar mıydı?

Arie

Bir gizler evreni tasarlamak, ister istemez yaratıcı ile yaratılan arasındaki o kırılğan ve kolay tersine çevrilebilir dengenin varlığını da baştan kabullenmek anlamına gelir. Özgürleşme ateşi ve özgürleştirme misyonu, sanatçıya, ama özellikle barok bestecisine ikili bir rol yüklemişti: Bir yandan gelişmekte olan bilimsel düşünce ve yöntemli araştırma sonucunda elde edilmeye başlanılan bilgilerden yola çıkılarak tasarlanan bir doğa kavramsallaştırılmasının müziğin diline aktarımını sağlamak, diğer yandan bu ifade düzlemi geçişkenliğini, çözülmekte olan evren gizleri gibi başka bilinmeyenlere açılan yeni kodlar halinde sistemleştirmek. Bir kapı açılırken bir başka (belki de birden fazla) kapalı kapı karşımıza çıkıyor, üstelik bu çözülürken yeniden dolaşan düğüm gitgide arayışçı bir ruh halinin müzikal söylenişi haline dönüşüyordu. Diğer bir deyişle müziğin şifre çözen / şifre yaratan özelliği aslında biçimin genel özelliği idi. Böylece doğaya esir insanın özgürleşimi taçlandırılırken, bu özgürleşim için tasarlanan ifade biçimi, ister istemez sonsuz sayıda simgeyle yüklü olduğundan, çoğu zaman insan usunun çözmesinin olası olmayabileceği bir bilinmezlik alanının kaldığını imliyordu. Nitekim, bilineni yeni bilinmezler halinde şifrelemek, onu hem keşfetmek hem yeniden örtmek anlamına gelir. Bu nedenle barok uyum ve karşıezgi teknikleri çoğu zaman bir sonsuz döngünün süregitmesi için gerekli temel araçlar olarak belirmişlerdir. Müzikle matematiğin görünür ve saklı tüm ilişki biçimlerini sergileyen barok besteciler, işte böyle bir esaret/özgürleşim diyalektiğinin sancağını taşımışlardır; çözülen bir sınıfın yerini yükselmekte olan bir diğerine tek etmemek için umutsuzca çırpındığı bir çağın müziği olarak doğaldı da bu. Her ne kadar yapılan müzik bir yanıyla teslimiyetçi bir strateji olsa da bir yanıyla aynı oranda devrimciydi; ama mutlaka dâhiyane!

Duett

Avrupa müziğinin bu doruk noktasında, ustalar, sayıların gizemiyle doğanın ve ilahi düzenin müzikal ifadesini anlatmaya çalıştılar. Çoğu çok özgün teknikler, denenmemiş seslendirme biçimlerini müzik yazınına kazandırdılar. Ancak aralarından yalnızca birisi 'söylenebilecek her şeyi söyleyip noktayı koyma' onuruna erişti: Johann Sebastian Bach. Bu saptama, Bach'ın tamamıyla ilerici bir besteci olduğu anlamına gelmez; tam tersine, onun ikili yapısını açığa çıkartmaya yardımcı olur. İlhan Mimaroglu'nun deyişiyle, Bach bir yenileyici olmaktan çok bir yerleştircidir.<sup>4</sup> O, o güne değin müzik adına yapılmış herşeyin bir özetini yaptı; yeni bir çağın açılması ve yeni bir besteleme zihniyetinin ortaya çıkması



için gereken koşulların ortamını yarattı. Bu anlamda Bach, müzik tarihinde bir 'durak noktası' (point d'orgue) oluşturur; o güne dek keşfedilmiş tekniklerin, yaratılmış müzikal ifadelerin ilahi bir uyumu simgeleyen bir 'mükemmel kadans' içinde tam füzyonu olan görkemli bir durak noktası. Buna karşılık, müzikal im olarak 'durak noktası', J.S.Bach'ın besteleme biçeminde daha sonraki dönemlerin bestecilerinin kullandıkları denli sık rastlanan bir uygulama sayılmamak gerekir. Yarattığı ses geometrisinin içinde gizliden gizliye uzanan 'Protestan ahlâkı', yaşamın zevklerinden çok 'düzen'in kuruluşu için gerekli iç disiplini kurumsallaştırmaya çalışıyordu. Böyle bir felsefi çerçeve içine çıkıştırılmış müziği yönetecek başlıca öge 'sürekli akış' olmalıydı; üstelik matematiğin hem simgeselliği hem işlevselliği ile donanmış bir akış. Bu müzik içindeki 'durma anları', ancak bu akışın dahi karşısında eğilmesi gerektiği kimi 'ilahi an'lardır; BWV 243 re major Magnificat'ın ünlü omnes generationes korusunun kırk sekizinci ölçüsündeki o 'ilahi an' gibi.

Arie

Özgün tonu 1723 Noel'i için mi bemol majör olarak yazılan Magnificat'ı Bach 1730'da yeniden ele alır; yarım ton aşağı indirerek kimi kısımlarını atıp yenilerini ekler.<sup>5</sup> Sonuçta bugün elimizde olan Magnificat toplam 579 ölçü olarak nihai halini alır. Bu sayı, Bach'ın sayılarla ilişkisi göz önüne alındığında hiç de tesadüfi değildir: 5, Meryem'e atfedilen kutsal sayı, 7, iyilikleri yedi kez yapan Tanrı'nın simgesi, 9 ise 3'ün (teslis) karesidir. Ancak Bach'ın müziğindeki şifrelemeyi bu kadar basit bir düzeyde ele almak yanılgı olur. Magnificat'ın 579 ölçüsünü 544 + 28 + 7 olarak okuduğumuzda çok daha anlamlı ve gizemli bir kodlamayla karşı karşıya kalırız. İlk bakışta on bir parçadan oluşan Magnificat'ın üçüncü (Arie: 51 ölçü) parçası quia respexit (24) ve omnes generationes (27) olarak ikiye; ortada yer alan (altıncı parça) fecit potentiam (35 ölçü), 28 ölçülük koro ve 7 ölçülü adagio olarak ikiye; son bölüm olan gloria patri korusu (42 ölçü), 19 ölçülük gloria sunuşu ve bunun 23 ölçülük korolu tekrarından oluştuğu düşünüldüğünde, toplam on dört parçalık bir yapı ortaya çıkar. Buna göre ortadaki (7 ve 8) parçaların ölçü sayıları 28 ve 7'dir. Geri kalanların toplamı 544'tür. Bütün bu sayılar, Bach'ın Gülhaç tarikatıyla ilişkisi bağlamında anlam kazanır. Zira, bu sayı Gülhaç'ların epitafı olan ACRC Hoc Universi Compendium Vivus Mihi Sepulchrum Feci'nin, Latince alfabe temel alınarak harf/sayı eşleştirmesi yapan bir düzene göre karşılığıdır. 28 Mihi sözcüğünün kaşılığı, aynı zamanda 28 7 olarak görüldüğünde Bach'ın ölüm tarihine (28 Temmuz 1750) denk gelmektedir!<sup>6</sup> Parçanın tek durak noktası (point d'arrêt\*) olan omnes generationes korosunun sustuğu an kırk sekizinci ölçüde yer alır. Buradan da kilisenin simgesi olan 12 sayısı hemen göze çarpar.<sup>7</sup> 48 (4x12) adeta boşlukta çarmıha gerilmiş bir Mesih resmetmektedir: Görkemli ama sade, ilahi ama ürpertici bir imge! Sanki "tüm nesiller" yaklaşmakta olan 'o an'a giden 'yol' boyunca eğilip marifet dilemektedirler (yedi kez vurgu akoru duyuran orkestra). 'O an' geldiğinde, 'oraya' ulaşıldığında tüm müminler susar; 'O'nun ürpertici imgesi karşısındaki huşu ânı dahi işlevseldir; Katolik öğretisindeki karamsarlıktan ve durağanlıktan eser kalmamıştır. 'Dünya işleri'ne geri dönmek gerektiği an ise ilk çığlık yine usun aydınlattığı yolda çalışacak olan İnsan'dan gelir (a capella söylenen "omnes generationes"); yaratılmış herşeyi (orkestra eşliği girer) yine ilahi düzenin mükemmel

uyumuna davet eder (elli birinci ölçü sonundaki kadans). Böylece Bach, bir yandan kulun esaretini diğer yandan bireyin bu dünyadaki belirleyiciliğini vurgular. Zaten müzik tekniği açısından da bir yol ayrımında konumlanmıştır; Bach; ezgiye öncelik veren yatay yapı ile uyumu birincil kaygı yapan dikey düşünüş arasında yeni bir yol açmıştır; Bach'ın biçiminin en özgün yanı da budur.<sup>8</sup> Her ne kadar ilahi düzenin süregitmesi için gerekli olan ruh halinin korunması gerekiyorsa da, artık ibadetin ve çalışmanın yeri ayrılmıştır. Seküler bir dünya kavramsallaştırmasında, ilahi olana derin bir saygı ve bağlılık duyulur; ancak üretimin örgütlenmesini düzenlemesine, bundan da öte, ondan pay almasına razı olunmaz.

### Choral

Barok çağ, özellikle on yedinci yüzyıl, yeni bir toplumsal sınıfın ekonomik yükselişine sahne olan bir dönemdir; siyasi yükseliş ise bir sonraki yüzyılın sonuna doğru mutlak egemenliğini ilan edecektir. Barok besteci, ama özellikle J.S. Bach, bir yandan siyasi egemenliğini henüz kuramamış olan bir sınıfın sesini gizli gizli duyurup feodal kalıplara yine örtük bir şekilde karşı koyuyor, diğer yandan kuldan bireye giden yolun taşlarını döşeyenlerden birisi oluyordu. Protestan ahlâkının gerektirdiği çalışma düzeni, bireyi, Katolik kararlılığından kurtarma dürtüsüyle artık kendi şarkısını söylemeye başlıyordu. Ama herşey yine de ilahi düzenin kutsanması temasına yaslanıyordu. Bu nedenle dönemin bestecisi, tüm bir matematik kesinlik (belki de noktalara değil soru imlerine açılmaktadır, bu kesinlik) içinde dahi olsa, bu ilahi düzenin belirleyiciliğine karşı çıkışla onu yüceltmenin, özgürleştirmeye esaretin arasındaki kırılma ve ikircikli ruh halinde bulunuyordu; zamandışı bir 'an'da boşluğa çivilenmiş bir Mesih gibi.

<sup>1</sup> Ivo SUPICIC (1988). "Les Fonctions Sociales de la Musique" in Henri VANHULST, Mabou HAINE (der.). *Musique et Société*, Editions de l'Université Libre de Bruxelles, ss.174-175.

<sup>2</sup> Frat KUTLUK (1997). *Müziğin Tarihsel Evrimi, Çiviyazıları*, İstanbul, s.93.

<sup>3</sup> Roland de CANDÉ (1987). *Dictionnaire de Musique, Microcosme/Seuil*, Paris, s.48.

<sup>4</sup> İlhan MİMAROĞLU (1987). *Müzik Tarihi, Varlık Yayınları*, İstanbul, s.65.

<sup>5</sup> Edmond BUCHET (1963). *Jean-Sébastien Bach, l'œuvre et la vie*, Les Librairies Associées, Paris, s.101.

<sup>6</sup> Kees van HOUTEN, Marinus KASBERGEN (1992). *Bach et le nombre*, Mardaga, Liège, s.49.

\* Sus üzerine konulan durak noktası.

<sup>7</sup> Gerhard Schmidt-Gaden tarafından yönetilen Collegium Aureum'un seslendirdiği Magnificat (BWV 243) ve Noel Kantatı (BWV 110) plağının tanıtım metninden (Deutsche Harmonia Mundi, DHL 21584).

<sup>8</sup> Philippe BEAUSSANT (1993). "Jean Sébastien Bach" in Jean & Brigitte Massin (der.) *Histoire de la musique occidentale*, Fayard, Paris, s.501.

## Introitus

Bireyin kul olarak doğuştan günahkâr olduğu önkabulüyle yola çıkan Katolik kültürü, doğal olarak ritlerinin önemli bir kısmında `arınma'ya geniş yer vermiştir. Avrupa-dışı toplumlarda da yadsınmaz bir yeri olan yas olgusu, zaten kirli addedilen bireyi kendisine merkez alan Katolik inancında neredeyse ibadetin bütün anlamı haline dönüşmüştür. Üzerinde tahammülü güç bir ağırlık gibi çöreklenmiş bu günahlar bütününü altındaki birey için, sürekli Tanrı'ya yakarmaktan başka yapılabilecek bir şey yoktur. Ancak umutsuz bir yakarıştır bu. İslam'ın bağışlayıcı ve rahatlatıcı Tanrı'sına karşın, kindar bir yaratıcı imgesiyle biçimlenir birey. Bu nedenle Katolik öğretisine genel bir karanlık, hüznün ve karamsarlık hâkim olagelmıştır. Kiliselerin mimarisinde gözlemlenen karanlık ve gölgeden yana olan tavır, içine giren bireyi o ilk günahın utancıyla baş başa bıraktığı gibi, bir daha da kolay kolay arınmasının mümkün olmadığı gerçeğini ona sürekli hatırlatan bir dinginlik sunar. Mum ışığının amacı kiliseye hâkim olan karanlığı aydınlığa dönüştürmek değildir elbette; tam tersine, o yoğun ışıksızlığın içinde aslında insanın ne denli âciz olduğunu tescil eder gibidir. Bu nedenle olsa gerek karamsar bir dinin en karamsar kertesini olan ölüm ritüelinde, ilk anda vurgulanan imge ışıktır; ebedi ışık.

## Kyrie

Günahlardan arınma gereksinimi bu konuda sayısız tören tasarlanmasına yol açmıştır. Üstelik Kilise'nin aracılığı olmadan pek arınmaz birey; bağışlayıcılık Tanrı'nındır; ama, Kilise'nin uygun gördüğü biçimde. Bütün bu karamsar bağışlanma arayışının en umut vaat eden aşaması, yine bu karamsarlığa uygun olarak ölümdür. Bireyin en hafiflediği, günahlarından arınmış olmasa da, başka günahlar işleme olasılığından en çok kurtulduğu zaman öldükten sonrasındır. Böylece Katolik düşlemi, aslında neredeyse bütün dinlerde olduğu gibi, bir öte dünya mitologyası kurar. Her ne kadar müminlere cennet yolu görünse de, kolay kolay ulaşılamaz o meretebe; sorguya çağrılan tüm bir insanlık önce bir ateş çağından geçecektir; insanlığın gördüğü en dehşet verici gün yaşanacaktır: Dies irae dies illa. "Bir öfke günüdür o gün." Öte-dünyada mevcut günahlarından ötürü yargılanıp acılar çekmeye mahkûm edilmek olasılığı karşısındaki bireyin tek çaresi yakarmaktır; Tanrı'ya bile hoş gelebilecek bir şiirle, tevazu ve arınma isteğinin dışavurulması bu nedenle önem kazanır. Çağlar boyunca bütün Avrupalı bestecileri esinleyen ağıt formu (Requiem) bu yüzden bunca çekici bir başyapıt fırsatı olarak değerlendirilmiştir. En ünlüsü, sonradan üzerine yapıştırılan gizem halesiyle özel bir çekicilik kazanmış olan W.A. Mozart'inki olan bir dizi Requiem, değişik çağlarda değişik bestecilerin ilgi odağı olmuştur. Hector Berlioz, Luigi Cherubini, Antonín Dvořák, Giuseppe Verdi, Anton Bruckner, Gabriel Fauré ve Maurice Duruflé, Requiem'leri en bilinen bestecilerdir. Çoğunlukla belli bir üne kavuştukları zaman ya da kariyerlerini noktalarken bestelemişlerdir, Requiem'i. İnançlarının şekli ve dozu farklı olsa, hatta başka mezheplerin mensubu olsalar da, birçok besteci için Requiem gizli bir çekim noktasıdır. Ancak başka türlerde kendilerini kanıtladıklarına yeterince inandıkları zaman bestelemeye girişmeye hakları olduğunu

düşündükleri bir temel yapıttır. Belki de Requiem'in büyüğü de buradaydı: O söylenmiş, noktası konulmuş bir yapıttı zaten. Her ne kadar ondan sonsuz kez yeni yorumlar üretmek mümkün idiyse de, aslında bu çaba, bestecinin yalnızca onu kendince dillendirmesinden ibaretti; her Requiem tamamlanmamış bir girişim olarak kalmaya mahkûmdu.

### Dies irae

Requiem adı, aslında Missa pro defunctis (Ölü için ayin)'in senfonik müzikle yorumlanmaya başlamasından sonra aldığı biçime verilmiştir. Missa pro defunctis ise, kökleri dördüncü yüzyıla kadar inen missa metinlerinin ilahiler şeklinde söylenmesiyle ortaya çıkmaktaydı. Dokuzuncu yüzyıldan on altıncı yüzyıla kadar plainchant (ritmsiz tek sesli şarkı) biçiminde söylenen missa'lar, orkestra çalgıları birer birer Kilise'ye girmeye başladıkça, aşamalı olarak senfonik bir ifadeye dönüştüler. Plainchant döneminde ise yeni metinler ve yeni müzikler eski missa'ya eklenerek bu türü zenginleştirdiler. Bu nedenle metnin önemli bir kısmı anonimdir. Özgün halinde Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus (bazan ikiye bölünerek Sanctus ve Benedictus) ve Agnus Dei bölümlerinden oluşan Missa'ya zamanla yeni bölümler eklenmiştir; hatta Gloria ve Credo'ya da gitgide daha az yer vermeye başlanmıştır. Requiem/missa geleneğinde önemli ve vazgeçilmez bir yer tutan Dies irae'yi ise missa'ya ekleyen şair, 1256'da öldüğünü bildiğimiz Celano'lu Thomas'dır. Dies irae, a/a/a, b/b/b, vs. biçimindeki üçlüklerden oluşan ve daha çok, kıyamet günü, nihai yargılanma, günahların ortaya dökülmesi, cezalandırma, acı temalarından bahseden bir bölümdür. Din terörünün gemi azıya aldığı bir çağda, engizisyon ateşleri arasından görünen dünyada, missa'nın başlangıcındaki, yola çıkmış ölümlerin üzerinde parlaması için dilekte bulunulan sürekli ışık (lux perpetua)'ın çağrıştırdığı hafif tedirgin ama yine de huzur dolu ölüm imgesi, yerini, korkuyu kurumsallaştıran bir hesap günü tahayyülüne terk etmişti. Yaşanan toplumsal gerçekliğe, egemen olması istenen ideolojik koşullanmaya, mevcut ruhban tiranlığının meşruiyetine uygun olarak dehşet verici bir öte-dünya, daha doğrusu ölüm-sonrası söylemi üretiliyordu. Akkor halindeki küllere çözülmüş bir dünya (solvēt saeculum in favilla), mezarlarından, trompetin (sûr) sesiyle kalkıp önüne hesap vermeye gelecekleri bir taht (Tuba mirum spargens sonum/per sepulcra regionum/coget omnes ante thronum), âdil ama gelişikle görülmedik bir titreme yaratan bir Yargıç (Quantos tremor est futurus/quando iudex est venturus/cuncta stricte discussurus?), içinde herşeyin yazılı olduğu ve bütün dünyanın ona göre yargılanacağı bir kitap (Liber scriptus proferetur/in quo totum continetur/unde mundus iudicetur.) gibi imgelerle bezeli bu hesap ve sorgu günü düşüncesi, elbette mutlak iktidarını daha da dehşet verici yöntemlerle perçinlemekten çekinmeyen Kilise'nin kitleleri terorize etmek için başvurduğu ideolojik kaynaklardan birini oluşturuyordu. Hele Yargıç tahtına oturduğunda, gizli kalmış her ne varsa ortaya döküleceği ve hiçbir şeyin cezasız kalmayacağı (Iudex ergo cum sedebit,/ quidquid latet apparebit;/ nil inultum remanebit.) bir sorgu (quaestion) öngörülüyor idiyse, bunu kuşkusuz bu dünyada, günahkâr kulları daha fazla günah işlemekten alıkoyacak öncülleri bulunacaktı. Öte yandan iktidar tutkusu, Kilise'nin sabırsızlığını artırıyor; öte-dünyada Tanrı'ya atfedilen Yargıç rolünü, daha bu dünyada

oynamaya hevesli taassup beyleri, bağışlayıcı Tanrı'dan çok daha gaddar ve ironik bir şekilde şeytani olabiliyorlardı. İnsan aklının yaratıcılığındaki en dehşet verici örnekleri üreten tüm bir işkence ve eziyet kültürü, kökenini bu, kendini Tanrı zannetme oyununda - elbette her benzeri durumdaki gibi kraldan çok kralcı bir tavırla - açığa çıkaran dinsel egemenlerin suretinde vücut buluyordu. Yaşanan dünya, sindirilmiş sıradan insan için ızdırap dolu bir sınavdı; bu nedenle ölüm bir huzura erme, günah işleme kaygısının sonuna varma anlamını taşımaktaydı; tabii kul, cehennem ateşlerinde kavrulmayı gerektirmeyecek kadar masumsa eğer. Ama günah zaten varoluşun özünde bulunduğu ve kaçınılmaz olduğu için Requiem, yakarışlarla dolu bir metin haline gelmişti (salva me fons pietatis (...) ne me perdas illa die (...) donum fac remisionis (...) supplicanti parce, Deus (...)) Inter oves locum praesta vb.).

## Offertorium

Requiem bestelemek için, inancı kuvvetli bir Katolik olmak gerekmiyordu. Protestan kültür evreninin bestecileri de Requiem'in çağrısına kapılmışlardır. Beethoven'ın, nedense senfonilerine oranla çok fazla rağbet görmeyen, asıl başyapıtı Missa solemnis bir kenara bırakıldığında, reformasyon muhalefetinin Latince-karşıtı tavrı missa konusunda da sürmüştür. Katolik dünyanın dışındaki bestecilerin Requiem'e yaklaşımlarında belirgin bir yorumlama isteği gözlemlenmekteydi. Johannes Brahms'ın Ein Deutsches Requiem'i, adının da açığa çıkardığı gibi alışılmış Latince şablonun yerine bir ulusal dili ilk kez öneren, bu girişimden de her anlamda, fevkalade yoğun bir orkestra dokusu, anıtsal bir yapıt yaratan bir yenilikti. Yirminci yüzyılın önemli müzikal yapıtaşlarından birisi olan Benjamin Britten ise, İkinci Dünya Savaşı'nın acılarını yansıttığı War Requiem aracılığıyla, gelenekselin güncelle buluşmasında bireşimci bir üslûp yarattığını gösteriyordu. Britten'ın yapıtı, açıkça savaş karşıtı bir tavırla yorumlar klasik Requiem'i. Britten, mâlum missa metnine ek olarak, Wilfred Owen'ın Birinci Dünya Savaşı'yla ilgili dokuz şiirini de kullanmıştı. Britten'ın savaş karşıtlığının kanıtı olarak, ateşkesten bir hafta önce ölmüş olan bir şairin dizeleri kadar etkileyici başka bir şey olmasa gerek. Britten'dan daha çekingen bir tavırla aynı bireşimci arzuyu Duruflé'nin, ama belki daha çok Heinrich Suttermeister'in Missa da requiem'inde gözlemleyebiliriz. Klasik koral örgünün ilahi derinliğinin ve uzamsızlığının ardına gizlenmiş yirminci yüzyıl orkestra dokusu, Suttermeister'in Requiem'ini çağdaş yorumlar arasında kayda değer bir konuma getirmiştir. Kimi zaman bakır üflemelilere, kimi zaman yaylılara, ama daha çok tahta üflemelilere emanet edilmiş kakışımlardan sürekli yeni bir tutti açılıma, genişlemeye fırsat veren bir yazı içinde, hesap günü, cehennem çukurları, cezalar, işkencelerden çok, iki büyük kitle kıyımını deneyimlemiş yorgun bir insanlık betimlemesi okunabilir. Temerküz kampları ve atom bombasının ertesinde yazılan Missa da requiem (1952-53), uzakta bir umut ışığı barındırsa da, genel olarak karanlık bir dünyanın yıkımdan sonraki uyanışını umutsuzca betimler. Örneğin, aynı ses derinliğini barındırsa da, Suttermeister'deki Recordare bölümündeki soprano partisiyle, aynı sözleri kullanarak çok daha coşku dolu, hüznle neşeyi birleştiren Verdi'nin Requiem'indeki soprano – mezzo-soprano ses bileşimi arasında derinden bir fark görülür; bir üslûp farkından öte, ciddi anlamda bir yaşam deneyimi farkıdır bu. Aynı farklılık, nefesiyle insanlık gücüne sonuna dek inanan bir

haykırış yükselten tenor partisinde dillenen Ingemisco bölümünün Suttermeister'deki karşılığının, yine aynı hüznü ve umutsuz soprano partisindeki sönüşüne tekabül etmesinde görülebilir. En coşkulu pasajlarda bile, müziğin gücü, duyarlılıktaki akıcılıktan, hacimden çok, fazla köşeli ses yükselmelerine yaslanır. Oysa Verdi'deki coşkuyu sağlayan unsur, parçanın fortissimo çınlaması değil onun ardındaki tüm bir müzikal ateşlilik. Verdi Requiem, ilahi olana son derece saygılı bir mesafede dursa da, ölümü handiyse arzulanır bir coşkuya dönüştürmesini bilmiştir. Verdi, ne kadar coşkulu bir çağın, ulusal birliğini geç de olsa sağlayan taze bir devletin vatandaşı idiyse, Suttermeister de o denli bahtsız bir kuşağın her iki dünya savaşını bütün etkileriyle yaşayan ruh haline sahip bir bireyiydi. Savaşmamayı ve tarafsızlığı en büyük erdemi bilmiş bir ulusun üyesiydi. Üstelik İsviçre, bu tavrını yirminci yüzyılın kıyımlarında da korumayı becerebilmişti. Yine de alevlerle çevrelenmiş bir küçük adada yaşamak bile savaşın psikolojik etkilerini sonuna kadar hissetmeyi mümkün kılar. Bu nedenle, Suttermeister'in müziğinde, özellikle flütlerin noktalayıcı vurgularıyla ya da belli bir düzeye tutunamayıp hep aşağı doğru ağır ağır kayan kromatizmlerinde, zaman zaman kendisini belli eden bir tedirginlik gözlemlemek olasıdır. Aslında çok da güvende olmayan bir mesafe arayışının yol açtığı bir tedirginliktir bu. Karamsar bir dünya kavrayışının yansıması olarak, özellikle ışık metâforu, Suttermeister'in Requiem'inde çok daha az vurgulu, sönük ve en ışık-olmayan halinde sunulmuştur: Auschwitz'den sonra şiir yazılamayacağı düşünülen yıkılmış bir dünyada en uzak kavram her halde ışıktı. Lux aeterna'yı coşkuyla betimleyebilmek için ebedi olan bir ışığın varlığına inanmak gerekiyordu.

## Sanctus

Missa'nın çağlar boyu süren evrimi sırasında, öte-dünyanın tasavvuru ve betimlenmesi, toplumsal örgütlenmenin özelliklerinin, bundan da önemlisi siyasi erkin yapılanma biçiminin bir izdüşümü olarak tezahür etmiştir. Mozart'ın efsanevi Requiem'indeki sade hüznün, yalnızca ölümün kaçınılmazlığı karşısındaki bir teslimiyeti değil, aynı zamanda kanlı bir şekilde kapanmış bir çağın hemen sonrasında tarihin ana faili olma hakkı elinden alınmış bir sınıfın tükenmekte olan soluğunu da duyurur. Görkemli ve korkutucu Confutatis bölümündeki sert yaylı arpejlerinin art arda iki kez kararlı bir şekilde kapıyı çalan yinelemeleri, trombonların, koronun tenor ve baslarının kontrapantik akışına sonsuzluk çağrışımı eşlikleri, sonunda bu kez üçlü yinelemelerden kurulu ama çok yumuşak, ilahi bir dinginlikte sönüyorsa, bu, yüzyıllarca mutlak egemen olmayı en doğal hakkı bilmiş bir sınıfın giyotinlerle, hapislerle, sürgünlerle, korkularla dolu bitişi yaşandığı içindir. Hâmiliğini yapan sınıfın kanlı sonunu gördükten hemen sonra, Mozart da, bu dünyayı yokulluk içinde terk edip gitti. Lacrymosa bölümündeki 12/8'lik yürüyüşte gizlenen aksak hüznünde kendi cenaze törenini hayal etmemiş olduğunu düşünebilir miyiz? Kendisiyle birlikte, toprağın merkez alındığı bir hiyerarşiyi, herkesin, toplumsal konumunun değişmezliğini peşinen bildiği bir düzeni, çok daha kaypak, görüldüğünden çok daha sömürgeci, herşeyi para cinsinden ifade eden bir başkasına terk etmek üzere, götürüyordu. O yüzden de mezarının yeri hâlâ tam olarak bilinmez.

## Agnus Dei

Her çağın Requiem'i kendi ideolojik meşruiyet kaynaklarını, ölüm gibi evrensel bir temanın içinden geçerek dile getirmiştir. Bu herkesi her koşulda mutlaka ilgilendiren konuyla, aslında bu dünyanın ışık kaynakları ifade edilmiş oluyordu. Cherubini'de vekar ve özgüven olarak tezahür eden bu anlamlandırma süreci, Mozart'ta uçarı bir hüzne, Verdi'de ulusal bir coşkuya, Brahms'ta çalışkanlığa, başarıya, Britten'da evrensel insani değerlerin öne çıkmasına yol açıyordu. Ölüm, çağların farklı duyarlılıklarına göre, doğal olarak farklı algılanmıştır; ama her birinde, onu en anlamlı kılacak değerlere göre kurgulanmıştır. Ölüm, uğrunda ölünebilecek değerlerin varlığı ve süregitmesiyle anlamlı kılınabilirdi. Son yargı kavramı, aslında bu dünyadaki yaşamı 'doğru' olarak tasavvur etmemize yol açan değerler sistemindeki işleyişin (ya da aksaklıkların) bir metâforuydu. Ölümün toplumsal işlevi, yaşamı oluşturan kültürel göstergelerin yanısıra ekonomik belirleyenlerin meşruiyetlerini kurmaktır. Requiem, bu nedenle, bu toplumsal örgütlenmenin bütün dialektiğini de barındırır. Çağdaş müziğin önemli isimlerinden birisi olan Krystof Penderecki'nin muazzam "Leh Requiem'i", 1981'de uluslararası boyutlar kazanan Dayanışma Sendikası'nın siyasi-tarihi misyonuyla, bestecinin, halkının çektiği bütün acıları anıtlştırma isteğinden doğan sanatsal güdüsünü birleştirmiştir. Bir zamanlar en yüce ölçü olarak bir toplum modelinin temeli kabul edilen değerler, gerçekte bir halkın acısı haline dönüşebilmişti. Sanatçının duyarlılığı, bu acıdan yeni değerler türetme ya da en azından önermeye doğru evrilmiştir. Pekiştirici olduğu kadar muhalif de olabilmesini, müzik daha çok, yirminci yüzyılın fırtınalı istikrarsızlığına, acı dolu deneyimlerine borçludur. Belki de yirminci yüzyılın lekeli tarihinin bize sanat dolayımıyla tek öğrettiği, kimi değerlerin toplumsal bir anlamı ve evrensel geçerliliği olabilmesi için uğrunda ölünebilmeleri değil yalnızca tüm insanlık için anlamlı olabilmeleri gerektiğiydi.

Lux aeterna

Yaşadığımız çağın en belirgin özelliklerinden birisi, artık yaşamın kaynağı ve anlamı olarak görülen bir tek merkezin bulunmaması gibi görünüyor. Yüzyıllar boyu süren mutlak bir aydınlatıcı arayışının sonuna gelindi. Işığın tek bir kaynaktan yaşamı aydınlatmadığını sezebiliyoruz. Eğer ebedi bir ışık olması gerekiyorsa, bunun, sürekli olarak yanıp sönen sayısız küçük ışığın bileşiminden oluşacağı kesindir.

Libera me

Libera me, Domine, de morte aeterna in die illa tremenda,  
quando coeli movendi sunt et terra;

dum veneris iudicare saeculum per ignem.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> O korkunç günde ebedi ölümden,  
âzâd et beni, efendimiz,  
gökler ve yer yarıldığında,  
Sen, dünyayı ateşle yargılamaya geldiğinde.

Bugün "Batı müziği" olarak tanıdığımız ses sistemi temel olarak on iki notalı bir düzene dayanır; yedi asal nota ve bunların 'arızaları'. Her türlü müzikal ifade bu tonlardan birini çıkış noktası kabul eden ve birkaç ilişki dizisinden birinin formülünü kullanarak geliştirilen ses inşa sürecidir. Bu formüller majör ve minör dizilerini oluştururlar.

(Scherzo)

Aslında belki yalnızca majör kalıp vardır demek yanlış olmayacaktır; çünkü minör kalıp, eninde sonunda majörün "kaburga kemiğinden yaratılan", ona ve onun ses aralıklarına (disiplininine), armonik frekanslarına (uyumluluğuna), donanımına (soyadına) tamamıyla tâbi formüldür; ve bu tâbiyet ilişkisinin belirleyici kuralları bilindiği zaman asal majör diziden "ilgili" minör diziye ulaşmak pek de zor değildir. Özerk bir dizi gibi görünen minör asla kendi özgün şarkısını yazabilecek bağımsızlığa sahip olamaz; kuruluşu ve majör karşısındaki rolü gereği başka türüsünü düşünmek de pek olanaklı değildir zaten. Her ne kadar minörün çeken sesi (toniği) belirleyici bir merkezi yetke bayrağı dalgalandırsa da, bu ister istemez "federe devlet" bayrağıdır; dış ilişkilerinde majöre bağımlı dış ilişkilerinde majöre bağımlı olmak bir yana kimi zaman esamisi bile okunmaz. Öyleyse minör tonlara neden gereksinim duyulduğu sorusu takılır aklımıza. Her türlü varoluş şekli sürekli olarak bağımlı olduğu ve içinden türediği majöre atıfta bulunuyor, bağımsız bir ifade kuramıyorsa nasıl bir 'çeşitleme' beklenebilir? Oysa 'çeşitleme', asıl tam bu sorunsalın varoluş nedeninden doğmaktadır. Zira minörün varlığı her fırsatta majörün tekilliğini vurgulamak içindir; tekilliğini ve belirleyiciliğini. Minör dizi, majör dizinin gerektirdiği ilişki şeklini vurgulamak için bir kontrast ögesidir. Yoksa bir tebâ olmadan nasıl hükümdâr olunabilir? Üstelik minörün kendine özgüymüş gibi duran ilişki türü ve kuruluş mantığı da aslında bir majör taklidi hatta karikatürüdür. Böyle bir tâbiyet ilişkisine dâhil olan minör dizi, doğal olarak, ezilene özgü kaypaklığa sahiptir; Minör dizinin tek bir yüzü yoktur; ondan beklenen role uygun bir diziliş formülü benimseyebilir. Majörün meşru ve kesin tek bir diziliş şekli varken, minör 'duruma göre' biçimlenebilir; öncelikle 'armonik minör' olur; egzotik etkileyici, büyüleyici, baştan çıkarıcı ama daima ikincil konumunun farkında, majörün egemenlik alanına asla aday olmayan bir aksesuardır; fazlasıyla güzel, çekici ve işlevi yalnızca bu güzellik olan bir dizi. Diğer majör tonlarla bir araya geldiğinde, majörünün övünçle yedeğinde dolaştırmaktan haz duyacağı bir çeşitliliği vardır. Her ikisi de rollerinden hoşnutturlar; her başarılı majörün gölgesinde ona çeşit katan, yeri geldiğinde sertliğini kıran bir armonik minör var olduğu düşünülebilir. Armonik minörü çekici yapan yeri, beşinci derecesinden altıncısına giderken duyurmaya başladığı o iç gıcıklayıcı beklenmedik yarım tonu ve onu izleyen daha da beklenmedik bir buçuk tonluk aralığıdır; bu cezbeden ve celbeden buğulu bir sestir; daha fazlasını arzulamamıza yol açar; onu da bir yarım tonluk aralık olarak duyurur aslında. Toniğe varıldığında ise pek toniğe varmış gibi hissetmeyiz kendimizi; gerilmişizdir; ama tam anlamıyla rahatlayamayız; duyurulan tonik bile olsa rahatlayamayız. Başka bir toniğe varmak isteriz sanki; majörünkine!

Böyle alımlı ama ikincilliği bâriz bir rolü sevmeyen minörler için bir başka seçenek vardır; 'melodik minör' olunabilir. Aslında tâbiyet ilişkisinin kuralları hiç değişmemekle



birlikte, majörün egemenlik alanında boy gösterdiğini düşünerek avunmak isteyen minörler için biçilmiş kaftandır bu rol. Bir kere armonik minörün o cilveli cazibesi yoktur bu dizilişte; bununla birlikte o kaçınılmak istenen egzotik kıvraklığı yok etmek kolay değildir. Bunun için altıncı ve yedinci derecelerini yarım ton yükseltmek gerekmektedir; maliyetine katlanmak şartıyla elbette; zira çıkarken uygulanabilen bu değişikliğe inerken tahammül edilemez; üstelik bundan da öte dizide ciddi bir tıkanmaya yol açar. Öyleyse bir de iniş için ayrı diziliş formülü gerekmektedir: Çıkarken yükseltilemler inerken yerli yerine konurlar. Yanılmış bir yaşamdır melodik minörünki; çıkışı olduğu zaman bir rol, inisi olduğu zaman bir başka rol. Yorucu bir diziliş olmakla birlikte, majörler dünyasında aşık atıyor gibi görünmenin hazzını yaşayabilir minör; bir majörün ilgili minörü olduğunu unutmamak koşuluyla elbet; çünkü kendi tınığını (majörün altıncı derecesidir aynı zamanda) var kılan, deyim yerindeyse, ekonomik ortamı sağlayan da müseccel ilgili minördür. Yine de günümüzde armonik minörün şarklı tâbiyetinden ve süslülüğünden hoşlanmayan minörler melodik dizi olmayı ehven-i şer kabilinden ya da tersine, bunu bir kazanım addederek şevkle, istekle kabullenmektedirler. Diğer bir deyişle, melodik minör birçok bakımdan modern bir dizidir; hiçbir şarklılık içermez. Birçok majörün, özellikle kendini 'batılı' hissedenlerin, armonik minörden hoşlanmadıkları ve çeşitleme için melodik minör dizileriyle birlikte oldukları da kayda değer bir gerçekliktir.

Melodik minör dizinin içerdiği ikileme de razı olmayanlar için son bir seçenek doğal minör olarak görünmektir. Ancak minör olmanın en trajik biçimidir bu; ne minöre özgü çeşitlemeler vardır onda ne tam anlamıyla minörlükten arınmıştır. Düz, tahta gibi bir dizidir. Trajiktir; çünkü özgünlük çabası sonucunda varılan nokta silik ve kişiliksiz bir diziliştir. Minöre atfedilen –ama yine de ondan beklenen- olumsuz özellikleri (kıvraklık, bölünmüşlük) içermemek için baştan aşağı minörlüğünü reddetmiş bir dizidir doğal minör. Majör gibi bir minör olup çıkmıştır; o yüzden kimsenin ilgisini çekmez. Öte yandan minörler arasında da ayrıksı durmaktadır. Bütün minör arızalarından kurtulmuştur, kıvraklıktan uzak –isterse de o anlamda çekici olamaz zaten- duruma göre ayarlamasının aşağılayıcılığına boyun eğmeme bilincine erişmiştir –istese de o anlamda becerikli olamaz zaten-. Ancak sonuç gerçek anlamda trajiktir; çünkü doğal minör dizi, kendi kalıbından pek emin olamayan, sorunlu majörler veya aykırı minörler dışında pek kimsenin yanına sokulmak istemediği, çoğu zaman buna cesaret edemediği, kenarda köşede kalmış, ayıp olmasın diye kuramda adı geçen bir ifade şeklindedir. Kendi aralıklarını (çelişkilerini) içeren majör gibi bir minörü hangi sağlıklı majör talep edebilir? Üstelik bu ayrıksılığını, majörünü tamamlamak, onu daha ilginç kılmak amacıyla değil de, majörün kusurlarını onun başına kakarak vurgulayan bir minör dizinin majörün egemen olduğu bir müzikal evrende pek şansı yoktur. Onun için doğal hep yalnızdır; ancak asla hüznü yansıtmaz, tersine gereğinden fazla katı bir görünümü vardır. Doğal minör dizisinin derecelerinde ilerledikçe, bir yandan majörde "ee yani?" dedirtecek bir etki oluşturur diğer yandan geri dönme hissini uyandırmayacak bir tonik duyurur. Doğal minör, en şaşırtmayan, en gerilmeden bizi tınığa götüren dizidir.

Doğal minörün ve aslında diğer minör dizilerin hep ikincil ve tâbi olmalarına yol açan olgu, bir tınığa geri dönmek zorunluluğudur; çünkü tınığa dönmek üzerine kurulu olan majör mantığı kendi kalıbı içinde anlamlıdır. Minörden de aynı hareketi beklemek minörü

çelişik bir yapıya itmektedir; bu da doğal olarak minörün özgün ve özerk bir ifade kurmasını engelleyerek onu ikincil, bağımlı, yer yer gülünç, majörün kötü kopyası haline dönüştürmektedir. Minör dizi, her ne kadar majörün 'ilgili'siyse de majörün öncelikli ilgileri farklıdır; herşeyden önce armonikleri olan üçüncü ve beşinci dereceleri vardır (üçüncü derecenin bir minör dizi olduğunu da unutmamak gerekir). Ayrıca 'çeken'i olmak hasebiyle partiyonun her yerinde onu çoğu zaman gölge gibi izleyen dördüncü derecenin ağırlığı da yabana atılamaz. Böylelikle ilgili minörün konumu majörün dünyasında çok bakımdan ikincildir. Hangi minör dizi kullanılırsa kullanılsın sonuçta amaç, hep bir majör toniğinin mutlak iktidarını teyid etmektir. Çeşitli müzikal ifade ve biçemlere uygun minör kalıpları, kendi bağlamları içinde kendi toniklerine varmayı amaçlasalar da, asıl duyurulmak istenen ilgili majörün toniğidir. Minör hangi biçimi alırsa alsın, majörün gölgesinde kalmaktan kurtulamayacaktır. Farklılaşmak için de (armonik ve melodik diziler), bu farklılaşmaya direnmek için de (doğal dizi) hep yanlış alterasyonları yapmaktadır. Sorun altıncı ve yedinci derecelerdeki çeşitlilik değil, üçüncü derecedeki eksiklik; çünkü üçüncü derece minörü 'minör' yapan basamaktır. Hoşnutsuzluk varsa yarım ton yükseltilmesi gereken üçüncü derecedir. Tabi bu takdirde bir minör diziden bahsetmek olanaksız hale gelir; minör artık majör ton olmuştur. Bu, elbette minörü ikincil konumdan kurgulayan majör mantığının varacağı çıkmazdır.)

Müziğin kuramının oluşumu toplumsal-ekonomik gelişme sürecinden ayrı düşünülemez. Göz önüne alındığında, majör-minör ilişkisi çok temel bir toplumbilimsel izdüşümdür. Kültür, bir toplumun ekonomik faaliyeti sonucu ortaya çıkan işbölümü ve örgütlenmenin, başta sanat olmak üzere, düşünsel düzeyde yarattığı tüm ifade şekilleri olarak tanımlanabilirse, müzik kuramının yapıtaşlarının da bu toplumsal boyut içinde belirlendiği saptanabilir. Mevcut ekonomi politiğin ürettiği müzik, kuşkusuz bu bölüşüm sürecinin öğelerini içeren, kuruluş mantığını sürekli olarak meşrulaştıran bir yapıyı dokur. Ataerkil işbölümü ve örgütlenmenin yansımalarını müzikal ifadelerde bulmak bu nedenle hiç de şaşırtıcı sayılmamalıdır. Batı müziği feodal düzenden kapitalizme geçerken, her türlü adem-i merkeziyetçi toplumsal ekonomik olguyu da kurulmakta olan merkezi yetkenin gerektirdiği düzene ve hiyerarşiye uyumlulaştırıyordu. Batı müziğinde on altıncı yüzyıldan itibaren 'uyum' sorunu gündeme geldiği için, bir araya gelen çeşitli çalgıların, üzerinde anlaşılmiş sesler çıkarmaları gerekiyordu. Bunun için de 'tampere' sisteminin kuramı oluşturulmaya başlandı. Her ne kadar Zarlino gibi kuramcılar doğal aralıkları koruyarak uygulanan 'eşitsiz tampereman', ya da Werckmeister gibileri oktav orasındaki sesleri sert bir şekilde on iki eşit parçaya (12<sup>√</sup> 2'lik parçalara) ayıran 'eşit tampereman' yöntemlerini ayrı ayrı geliştirdilerse de standartlaştırmanın sağlanması uzun sürmedi.

Tampere sisteminin Avrupa'da kurumsallaşması, başta bir merkezi yetke ve bunun karşısında tebânın mümkün ve izin verilen hal-tavır kurallarını meşrulaştırıyordu. Devletle bireyin ilişkisi, doğal olarak ailenin örgütlenmesinin bir göstergesiydi. Buna göre iktidar mevkiini işgal eden, bütün siyasi kararları alan, değer yargılarının ve ölçümlerin kendisine göre yapılmasını hatırlatan bir baba/erkek tahayyülü ile tâbi anne/kadın imgesi resmediliyordu. Bu resim etik kuralların düzenlemesinden, siyasetin söylemine, dinsel öğretilerden sanatsal ifadeler kadar yaygınlaşıyordu. Böylece berraklaşan müzik

kuralları, kurumlaştırdıkları formüller ve kalıplarda hep bu alegorik izdüşümleri ısrarla kalın hatlarda belirginleştiriyorlardı.

Müzik, yalnızca bir takım doğal ya da yapay seslerin, bestecinin serbest iradesine uygun bir araya gelişi değildir; zamanın toplumsal örgütlenmesini ve üretim ilişkilerinin düzenlenişini simgesel göndermelerle içerir. Bu nedenle, tampere edilmiş ve tonal düzenin kalıplarında hizaya sokulmuş bir müzik, kuşkusuz, içinden türemiş olduğu erkek-egemen mantığın bütün açılımlarını kodlama işlevi görür. Buradan yola çıkarak, tüm bir toplumsal-psişik ilişkiler ağının ayrıntılarını, ataerkil söylem kuşatmasının stratejilerini ve derinliğini ölçmek mümkün hale gelir. Tonik-merkezli müzik tahayyülünde, herşeyden önce cinsiyet rollerine ilişkin ipuçlarını keşfederiz.

Tonal müzikte tüm kurgunun bir tonik (merkezi yetke, muktedir ve erkek) üzerine oturması, müzikal retoriği, 'temel ses'in tartışılmaz üstünlüğünün kutsanması törenine dönüştürür. Müzik cümlelerinin dönüp dolaşıp 'aslolan'a düşümlenmesi sürekli bir güç teyididir. Sürekli teyid etmek gerekir; çünkü aksi takdirde, egemen olan, kontrolü yitireceğinden korkar. Erkeklerin, cinselliklerini her zaman hatırlamaları ve hatırlatmaları gerekir; o yüzden sürekli iktidarlarından bahsederler; bu nedenle onu sürekli yoklama gereksinimi duyarlar. Toniğe geri dönmek bu nedenle gereklidir. Bütün söylem ve övgü, teyid, kontrol ve yoklama üzerine kurulmuştur. Bir dehepsini soğuk kanatlarla kuşatan köklü bir korku üzerine... Korku, her zaman nefret ve akıldan kaçışı doğuran bir büzülme halidir. Korkularla yaşayan iktidar sahibi, karşıtından şiddetle kaçır; bu ise asıl mahvoluşudur. Tonal müziğin eril saldırganlığı (virilité), dışı olanı, bu çerçevede yalnızca kendi iktidarının teyid edilmesine hizmet ettiği sürece barındırmayı amaçlamıştı. Dolayısıyla dışı olana ancak 'minör' bir rol düşüyordu bu dünyada. On yedinci yüzyıl bestecileri, aynı dönemin hekimleri gibi, kadını, kadınsı olan her şeyi kusurlu, eksikli görüyorlar, öyle de tarif ediyorlardı. Müzik mükemmeliyetin sanatıydı; ama kuşkusuz eril mükemmeliyetin. Böylece her tür efemine müzikal tavır tamamlanmamış, kusurlu ve eksikli kabul ediliyordu. O nedenle de kadınların müzik tarihine katkıları hep göz ardı edildi; böylece kadın besteciler müzik tarihinin akışı dışında bırakıldılar.

Konçertoların yavaş tempolu (duygusal, iki güçlü arasında korumaya alınmış, kırılğan, sevilen, ama gücün ölçü birimi olduğu bir ortamda asla birincil konumda algılanamayan) ikinci bölümlerinin, görkemli ve 'ciddi' anlatımların ifade edildiği müzikal anlara oranla çok daha mûti bir dille yaratılmaları boşuna değildi elbette. Seslerin ard-anlamlarında erotik metâforlar gizlemek on yedinci yüzyıldan itibaren yaygın bir uygulama halini almıştı. Bunun belirgin olarak iki farklı görünümü vardı: Her olası kapanma ânının, sürekliliği garantileyen anlara dönüşmesini sağlayan ostinato'nun yaygın kullanımı. Aynı etkiyi, kapanmanın arzulanabilirliği olanağını yadsıyan makamsal belirsizliklerle de elde etmek mümkündü. İkinci strateji ise, on yedinci yüzyılın en özgün buluşlarından biri olan, cinselliğin pür eril algılanmasıyla biçimlenen 'kadans'tı. Hiç kuşkusuz kadans, erkek cinsel hazzının en dolaysız metâforuydu; klimaks-temelli bir sürekliliği meşrulaştırıyordu. Nitekim, kapitalist üretim ilişkilerinin doğurduğu toplumsal işbölümünün klasik anlamda, diğer bir deyişle sanayi devrimi aşamasında doruğa ulaştığı on dokuzuncu yüzyılda, kadansın en görkemli ve karikatüral biçimde sonu gelmez gibi görünen örneklerine sık sık rastlanacaktı. Viktoryen püritanizm ve onu biriktiren çağın biçimsel ahlâkı, bu mutlak eril

cinsel egemenliğin müzikal ifadelerinde en fütursuzca arz-ı endam edeceklerdi. Kimileri, bu cinsel-politik söylem çerçevesini abartılı bulup cinselliğin, diğer insan eylemlerinden farksız olduğunu düşünebilirler; bunların, feminizmin ortalık bulandırıcı toplumsal-ekonomik temelli bakışının ürünü olduğu kanaatini ısrarla savunabilirler; ya da daha sinsi bir ataerkil zihniyeti gizleyerek, müziğin evrenin güzellik üretmekten başka bir amacı olmadığı düşünülebilir. Zaten müziği salt ontolojik düzlemde tartışmak, onu oluşturan toplumsal-ekonomik bağlamı nötrleştirmez, bu konudaki her bilinçli yaklaşımı en usturuplu şekilde bertaraf etmenin yoludur. İdeolojik olmayan, özelleştirilmiş müzik kuramı, aslında mevcut cinsiyet rollerinin ve bunları yeniden üreten ekonomi politiğin "gerçek yaşam"ın kendisi olduğuna dair ısrarı imler; böylece müziğin cinsel-politik temellerini aramak da abesle iştigal olarak tanımlanarak küçümsenir.

Tonal müziğin ilkelerinin perçinlendiği on altıncı – on yedinci yüzyıllardan bu yana toplumsal değişme, tarihin diğer dönemleriyle karşılaştırıldığında hız kazandı. Ancak toniğin egemen olduğu ses sistemi, iktidarını tüm haşmetiyle koruyor. Özellikle yirminci yüzyılda göz ardı edilemeyecek darbeler aldığı bir gerçek elbette. Ancak kitleleri sürükleyip götüren müzikte hâlâ toniğin ve kesinleştirici ve belirleyici konumu rağbet görüyor. Kimbilir, belki kendi yaşamlarındaki cinsel-politik eksiklikleri, bunların farkında olmasalar bile, tamamlamak arzusundan besleniyordur bu zavallı içe kapanma dürtüsü. Hatta belki evrenin sonsuzluğunu düşünmenin korkutuculuğunu yatıştıran bir kaçıdır; önceden belirlenmiş bir yere geri döneceğini bilmenin güvencesi; çünkü yeni denizlere açılmak cesaret ve bundan öte bir yenilenme isteğini zorunlu kılar. Biz daha çok yinelemeyi seviyoruz. Ayaklarımızın altında sağlam gibi duran iktidar zeminimizi yitireceğimizden şiddetle korktuğumuz için bu bağlılık. Cinselliği bir iktidar alanı olarak öğrenmemizi ve uygulamamızı gerektiren toplumsal-ekonomik örgütlenme (yalnızca kapitalizm değil elbette; kadını dışlayan tüm bir işbölümü süreci) kökten değiştiği zaman, erkeklerin, cinsel arzusunun sürekliliğini yansıtmak için ostinato'lara ya da phallus iktidarlarını vurgulamak için kadanslara gereksinimleri olmayacak.

Acı verici bir arada kalmışlıkla, savaşa giden Radames'e "galip dön!" diyordu Aïda. Toniğe dönmemenin kulaklara itici gelmeyeceği bir çağda kimsenin geri dönmek gibi bir takıntısı olmayacak kuşkusuz. Ancak bugün hâlâ "müziksiz yapamayan" ortalama dinleyicinin kulakları hep o kadansı arıyor; tüketmek için arıyor aynı zamanda. Bütün müzik cümlelerinin düğümlendiği cinsel fetih metâforunu bulmak istiyor.

Tonikten çıkıp yine toniğe dönmek; kadansa dönmek; galip dönmek...

Kulaklıklarıyla yoldan geçen yağlı saçlı oğlana yapılan çağrı, coşkuları rolüne dar gelen patenli kız için de geçerli mi acaba?

"Ritorna vincitor!"

1.

Müzik tarihinin en ilginç dönemlerinden biri, felsefede ve edebiyatta olduğu gibi, on dokuzuncu yüzyıl sonudur. Yeni ve getirdiği teknolojiyle hızlı bir çağa doğru büyük umutlar beslenen bir yüzyıl arefesinde mevcut dünya kavrayışı da köklü bir değişikliğe uğramaktaydı. Aydınlanma çağının doğurduğu tüm toplumsal örgütlenme ve kurumlar, modern etik, bunların temelindeki ortaçağ tortuları sorgulanmaktaydılar. Sorgulama kısa sürede karşı çıkışı ve yeni bir dünya kavrayışı modeli üzerinde düşünülmesine yol açtı. Her ne kadar sanatta ve felsefede zaten sürekli bir arayış ve dönüşüm süreci var idiyse de, yirminci yüzyıl ufukta belirlediğinde, bir yandan içinde yaşanan çağın zihniyetini sorgulayan bir yandan yaklaşmakta olan yüzyılın kendisinden çok gelişinden etkilenen sanatçılar yavaş yavaş 'aykırı' seslerini yükseltmeye başladılar.

'Bozulmalar' birdenbire ortaya çıkmadı kuşkusuz. Resim sanatına rönesansın en önemli katkısı olan perspektif gerçekliğini yitiriyor, başka bir dünyanın, saklı bir dünyanın boyutlarını açığa çıkarmaya başlıyordu. Bu arada renkler olur olmaz düzlemlerde uçuşup durmaya başlamışlardı bile. Heykeldeki mükemmeliyetin üstünlüğü, yerini hazin bir şekilde ifadenin üstünlüğüne terk etmekteydi. Yaşanan dünyanın nesnel ve monolitik sunuluşuna ciddi ve köktenci itirazları vardı sanatçıların. Tek hakikat olarak tasarlanan dünyanın, gizli renklerini ve tersine çevrilmiş biçimlerini plastik sanatlar cephesi parçalarken, bu tekil düzlemin bastırılmış seslerini keşfetmek ise doğal olarak bestecilere düşüyordu. İlk olarak Claude Debussy'nin 'garip' akorlarında duyuldu bu kırılmanın sesi. Daha önce kulaklara tırmalıyıcı gelen (hâlâ birçoklarına öyle gelmeye devam eden) bir uyum kavramı, Dubois'nın kemiklerini sızlatarak, bir çeşit yirminci yüzyıl bildirisini seslendiriyordu. Debussy'yi dehşetengiz bulanların çoğu, kısa bir süre sonra 'kemik sızlama' seslerinin bile müziğe dönüştürülebileceği bir çılgın tını arayışının dörtnala yaklaşmakta olduğunu bilemezlerdi tabii. Debussy'nin kompozisyonlarının tek işlevi, alışılmış kalıpları kırmaya yönelik bir muhalefet değildi; aydınlanmacı kapsayıcılığın dışladığı ve yer yer lanetlediği kültürel öğeler, bu müzik sayesinde, saklandıkları karanlıktan çıkararak, sahnedeki, ipini-koparanların-akıldışlık-şenliğindeki-dansına katılmaktaydılar. Örneğin, Debussy'nin sık kullandığı beşli tam aralıklar, klasik armoni terbiyesi almış tüm iyi burjuvaların tüylerini diken diken edebilecek bir boşluk hissi yaratıyordu. "Nizam ve terakki"yi kılavuz edinmiş bir üretim örgütlenmesi, köksüzleşme ve uçuşma çağrıştıran her türlü sanatsal ifadeyi elbette tekil dünya kavrayışına aykırı bulup 'sapkın' olarak damgalayacaktı. Bu 'sapkınlık', zamanın doğrusal ve sürekli devinimli bir akış olarak tasarlandığı kurguyu parçalayabilir, böylece kurulu ekonomik evrenin çalışma mantığı alt-üst olabilirdi. Art arda sıralanan beşli ve sekizli tam aralıklar tutunabilecek bir temelin kalmadığını ilan eder gibiydiler. Kezâ klasik armoninin lanetlediği dörtlü tam, artmış dörtlü gibi aralıklar da, bu bozulan doğrusallığın parçalanmaya aday ses parçalarını olur olmaz tonlara sürüklemeye anlamında ciddi tehlike oluşturmaktaydılar; akl-ı selim sahibi bir insanı "kötülük çiçekleri" bahçesine, üstelik gizemli ışıltılar ve direnilmez kokularla davet eden şeytan gibiydiler. Sahi; şu uyuşumlu mu kakışumlu mı olduğu belli olmayan artmış dörtlü aralığın nâm-ı diğeri "şeytan aralığı" değil miydi? [1](#)

2.

Bastırılmış olanın geri dönüşünde ve ecinni taifesinin rağbet görmesinde Nietzsche'nin dionizyak yaşama övgüsünün göz ardı edilemez bir payı vardı. Nietzsche, yükselen çağın Dionizos'tan ve Eros'tan yana değil Apollon'dan ve Thanatos'tan yana olduğunu görmeden öldü, neyse ki. Debussy'nin muhalif uyumunun ve sonraki bestecilerin 'disonanssever' kompozisyonlarının da akılsızlığa övgü olmadığı kesindir. Oysa yaklaşan çağ, bu sanat ürünlerinde ifade edilen kopuşu, parçalanmayı, yeni ve barış içinde bir dünya kurmaya yarayacak muhalefeti canlandırmak için değil, tam tersine, yıkımın ve şiddetin kanıksandığı bir toplumsal ortamı kurumsallaştırmak için kullandı. Kısacası, o kadar büyük umutlarla beklenen yüzyıl, akılsızlığın taçlandırıldığı bir dönem olarak geliyordu. Değişir gibi görünen toplumsal kurumlar, öz itibarıyla kayda değer mesafeler kaydetmeyeceklerdi. Bu, belki de tarihsel evrimin doğal bir haliydi; belki de yeni yüzyıldan verebileceğinden fazlası beklenmişti.

3.

Sanatın muhalefeti bütünsel bir görümüm arz etmiyordu. Önceki çağlardan birikip gelen tüm alışkanlıklarla yoğrulan zihniyetler, doğal olarak zaman zaman dalgalanmalara yol açmaktadırlar. Dalgalanma, hem eylemlerin evriminde hem bireylerin bu eylemlere tekabül etmesi gereken düşünsel evrenlerindeydi. Değişmenin, manifestolardan çok başkalaşım birikimleriyle olduğu gerçeği, insan türüne çok zaman kabul edilmez gelmiştir; zira her insan, kendi ömür sürecinde tarihi derinden sarsacak bir âni değişiklik görmek ister; evrenin tarihinin yanında kendi varoluş serüveninin gülünç küçüklüğünü göremeyecek kadar ben-merkezci bir tür için doğaldır bu. Mevcut yapıları parçalayıp yeni bir doku oluşturmak isteyen yirminci yüzyıl başı sanatçıları da ayın çetrefil sorunsalın içine hapsolmuşlardı. Değişmenin sancıları, öz yaşam öykülerindeki iniş çıkışlarda, çelişkilerde ve bu dalgalanmaların sanatlarına yansımada gözlemlenebiliyordu. Değiştirilmek istenen, muhalif olunan, görece yakın çağların görece yüzeydeki yapılarıydı: Klasik armoninin kalıpları müzikte kırılırken, onu doğuran bölüşüm sürecine itirazlar felsefede sistemleştirilirken, hepsinin temelinden akıp giden ataerkil işbölümü ve bunun bağlı zihniyet kalıplarına yönelik muhalefet ya görünürde yoktu ya sesini çıkaramayacak kadar baskılanıyordu; üstelik değiştirme misyonunu yüklenenler tarafından. Hatta muhalefetin söylemini oluşturanların, bilimde sanatta tarihe yön veren ürünler ortaya koymaları, en derin çelişkilere itiraz etmemeleri ve bunları kendi yaşantılarında yeniden üretmeleriyle mümkün olabiliyordu. Bilimin ve sanatın erkek dünyası, muhalif, aykırı, değiştirici olmayı, bunları en çok yapması gereken yerde yapmayarak zafer kazanabilmişti. Muhalif sanatçı erkek, her yönüyle geleneksel ve sonuna kadar ataerkil bir destek düzeni kurmadan büyük sanatını icra edemezdi; Gustav Mahler'in karısı Alma'ya (Schindler), evlenmeden önce (Aralık 1901) uzun bir mektupta açıkça belirttiği gibi: "Bundan böyle senin tek bir mesleğin var: Beni mutlu etmek: Ne demek istediğimi anlıyor musun Alma? (...) "Besteci" rolü, "çalışanın" rolü bana düşüyor –seninki ise âşık eş ve anlayışlı partner!"<sup>2</sup>

4.

1902 Mart'ında evlendiklerinde Alma yirmi üç Gustav kırk iki yaşındaydı. Birbirlerinde farklı çekicilikler buldukları, farklı özelemlerin tatmini için böyle bir birlikteliği istedikleri açık gibidir. Gustav Mahler son derece disiplinli, bunun sonucunda çalışkan bir besteciydi; günün saatlerini kullanımında, yaşamın akışını kurgulayışında üretkenlik ilkesi ağır basıyordu; bununla birlikte sosyal yaşamda epey kuru bir adamdı Mahler. Viyana'nın sanatçı çevresiyle yakın ilişki kurması, büyük ölçüde Alma sayesinde olmuştu. Evlilik yıllarını ve Alma'yla "huzurlu" "uyum"unu dile getirirken, birbaşinalıklarından ve içlerine kapalı dünyalarından hoşnutluğunu çok iyi bir şekilde özetleyen bir tanım bulmuştu: "Harika yalıtım". Aslında ilkeleri önceden dürüstçe belirlenmiş bu "uyum"a pek bir itirazı yoktu Alma'nın; kendi besteci ruhunu öldüren bu adamın besteci olarak büyüklüğü karşısında eşsiz bir tatmin duyuyordu anlaşılır. Evlenmeden önce, Gustav Mahler istediklerini hem açıkça hem açık bir dille Alma'ya söylemişti. Üzerinde ısrarla ve ödünsüz bir şekilde durduğu konu, Alma'nın müziği kesin bir şekilde bırakmasıydı. Bu sorunu birkaç kez gündeme getirmiş; ve tamı tamına ne istediğini, ne istemediğini, altını çizerek belirtmişti. Roller belirgin olmalıydı: Besteci ve ona destek olan sevgili eşi. Sınırları tereddüte yer olmaksızın belirlenmiş bu dünyada, Mahler, karısının müziğini ne olursa olsun duymak istemiyordu. Buna karşılık müziğini, Alma'nın, kendi müziğimişçesine benimsemesini teklif ediyordu. Kendini Gustav'a hizmet etmeye adanmış Alma, kendisine yabancı bir müziği kendisininmiş gibi yapmak zorundaydı artık.<sup>3</sup> Bu anlaşmadan sonra gerçekten huzurlu bir yaşam sürdürdükleri söylenebilir; ama gerçekten mutlu muydular, tartışılır. Gustav Mahler'in pek belirgin bir mutsuzluk nedeni var olmasa gerektir; zira evlilik düzeni tam istediği gibiydi; bestelemesi için "harika yalıtım" gerekiyordu; o da gereken maddi ve manevi destekle mevcuttu. Ancak Alma için aynı saptamaların aynı rahatlıkla yapılamayacağı kuşku götürmez; çünkü her ne kadar Gustav'a âşık olsa da gücünün, aile köklerinin, hepsinden önemlisi müzik yeteneği ve eğitiminin (Arnold Schönberg'in hocası olan Zemlinsky'nin öğrencisi olmuştu) bir sonucu olan sanatçı duyarlılığı ve bu yöndeki hayalleri, içten içe ruhunu rahatsız ediyor olmalıydılar. Bu sanatçı duyarlılığının basit bir heves düzeyinde olmadığı muhakkaktır. Karısının bir tek notasını görmeye tahammülü olmayan Gustav Mahler bile, sekiz yıl sonra, 1910'da, Alma'nın "lied"lerini keşfettiği zaman hayretini ve hayranlığını gizleyemeyecekti. Kızı Gucki ile yürüyüşe çıktığı günlerden birinde, eve yaklaştıkları sıra on yıldır görmediği, çalmadığı, işitmediği lied'lerinden birinin ezgisini piyanoda duydu; orada kalakaldı; şaşırmıştı; utanma ve öfkeyi birlikte yaşıyordu. Az sonra Mahler yanlarına gelerek, "ne yaptım ben?" dedi. "Bu şarkılar iyiler – harikalar. Bunların üzerinde çalışman için ısrar ediyorum; ve bunları yayınlatacağım. Sen yeniden bestelemeye başlayana dek mutlu olmayacağım. Allah'ım, ne kadar kör ve bencilmişim o günlerde!"<sup>4</sup>

Gustav Mahler bu sözlerinde samimiydi kuşkusuz; ancak, soğuk kanatlarını daima üzerinde hissettiği ve artık pek de uzak olmadığını bildiği ölümünün gölgesinde söylüyordu bunları. Bir yandan Dr.Freud'un psikanaliziyle açığa çıkan kişilik travmalarını keşfetmenin doğurduğu pişmanlık, diğer yandan o eski sakin düzeninin hastalıkla bozulacağını bilmenin gerektirdiği 'iktidarı paylaşma' önerisiydi bu. Gustav Mahler bu olaydan sonra hiç mutlu olmamış olsa gerek; çünkü Alma yeni besteler yapmadı; hem Gustav'a hem kendine karşı

küskünlük ve kızgınlık arasında sıkışıp kalmıştı.

5.

Mahler'in, karısının müziğini istememesini, yalnızca huzur aramasına bağlamak pek doğru olmaz. Bu elbette önemli bir nedendi; ancak asıl neden çok daha derin bir çatışmanın tezahürüydü; yerini yepyeni bir dünyaya, yeni bir Zeitgeist'a bırakmamak için çarpınan ondokuzuncu yüzyıl kültür evreni ve özgürlük bayraklarıyla donanmış bir gemi gibi ufukta süzülüp gelmekte olan (ya da öyle olduğu hayal edilen) yirminci yüzyıl duyarlılığı arasındaki gizli savaşımdı bu. Gustav ve Alma, bir bakıma, bu iki uygarlık projesinin izdüşümleriydiler. Simgeledikleri tarihselliklerin bütün güzelliklerine ve kusurlarına da sahiptiler; biri eskiyle yeni arasında dalgalanıyordu, sanatında yenilikçi iç dünyasında gelenekçi bir çizgide ilerleyip romantizmin ve burjuva estetiğinin çözülüşüne katkıda bulunurken, diğeri, her ne kadar duyarlılık ve ifade açısından daha yirminci yüzyıla yakın dursa da, sonuçta çağın kendisinden beklediği role çıkmakta beis görmüyordu. Bu çelişkiler, geçiş dönemleri için doğal kabul edilebilirlerse de, aslında bir gerçeği gizlemekteydiler; tüm ekonomik örgütlenme süreçlerinin ve ideolojik konum alışların altından, görünmez bir ırmak gibi akan asıl çatışma alanı, ataerki dünya düzeni ve onu bozmaya aday her türlü tarihsel döngünün ivmesi arasındaki gizli kıvılcım atlamalarıydı. Gustav Mahler, Alma'ya, müziğini kendi müziği gibi hissetmesini isterken, bir anlamda iki yüzyıl arasında bir köprü oluşturan sanatını, yaşamında somutlaştırmayı hedefliyordu. Tek duyarlılık ve tek ruh olmak, Alma'dan beklediği başlıca duygusal yatırımdı. Birleşme arzusu, aynı zamanda karşısındakinin gücünü dengelemek anlamına gelir. Ayrı ve ister istemez birbirine meydan okuyan güçler halinde durmanın ne denli tehdit edici olduğunu ancak egemenler bilir; Mahler de biliyordu. Tehditkârlığı dizginlenmemiş bir iktidar adayından ise iktidarı elinde tutanın korkması kadar doğal bir şey olamaz; zira baskının olduğu her yerde korku ve buna bağlı geliştirilen politikalar yeşerir. Erkek iktidarı ise, kaçınılmaz bir şekilde korkulduğu kadar korkan bir egemenlik alanına hükmeder; yenilikten, dönüşümden yana olan her değiştirici ögeyi sistematik olarak dışlaması bundandır. Nitekim Alma Mahler de bu korkuyu ve dışlanmayı, bunlara bağlı olarak birleşme stratejisini etiyile kemiğiyle yaşamıştı. Yalnızca ruhun önem kazandığı bir evlilikte, Gustav Mahler, vahim boyutlarda, Alma'nın güzelliği ve gençliğinden korkuyor, bunları ehlileştirme için bir yandan yaratıcılığına ket vuruyor diğer yandan ne kadar yetersiz olduğunu imâ ederek onun eğitimini üstleniyordu.<sup>5</sup>

6.

Gustav Mahler'in özellikle müzik tekniği açısından gösterdiği ve kapsamlı senfoni külliyatının yanı sıra diğer yapıtlarını bir araya getirdiğiniz zaman, dünya sanat tarihine yön veren büyük bir ustanın karşısında hayranlıkla eğilmekten başka yapabileceğimiz bir şey yok. Her ne kadar aynı çapta olabilmesi, hem yetenek hem "kadınlık durumu" açısından pek mümkün görünmese de, Alma Mahler'in izlemesi olası seyir hakkında fazla bir veriye sahip değiliz. Yine de sanatçılığı engellenmemiş olsaydı yirminci yüzyılın sesini kocasına oranla daha iyi duyurması olası bir besteciye dönüşebileceğini iddia etmek çok yanlış olmaz. Bugün ondan elimizde kalan kısıtlı sayıda lied'lerin ezgisel ve armonik



dokularını, hatta içlerinde taşıdıkları çekinik içsel söylemi takip edebildiğimiz zaman, beklenmedik aralık değiştirmeler, tonu yer yer çok zorlayan akor bileşimleri, klasik şan tekniğini dönüştürmeye aday sürprizlerle bezenmiş bir ses yazısı çıkar karşımıza. Gustav Mahler'in ezici görkemlikteki senfonileri, ondokuzuncu yüzyılın burjuva estetiğinin temelini dinamitleyen, ama bunu onun dilinden konuşarak yapan bir taktik harekâtın son noktasını oluştururlar. Bununla birlikte ilk dört senfonide ve Kindertotenlieder'de gözlemlenen bu seyir, özellikle sekizinci senfoniyle ciddi yara almıştır;<sup>6</sup> Mahler'in, ikiyüzlülüğünü, yavanlığını, sıradanlığını, adiliğini ve yalanlarını yüzüne çarpmak istediği burjuva estetiği, bir süre sonra onu kazanır; müziğinde bu iğrenç dünyaya duyduğu nefrete karşılık öne çıkarttığı "öteki dünya" sesleri, imgeleri<sup>7</sup> bir süre sonra, hâlâ egemen olan beğeni ölçütlerine uyumlaştırılmışlardır. Bu gel-gitleri zamanın fırtınalı ruh hali içinde değerlendirdiğimiz zaman doğal karşılamak gerekir. Bu dönemde "[m]üzik dağılan, çözülmeye başlayan realiteyi anlatabilecek yeni bir anlatım dilinin arayışı içindeydi."<sup>8</sup>

Bu çalkantılı arayış hali içinde, Alma Mahler'in yazılmamış müziği bize ne anlatırdı bilemeyiz. Ancak hınzır bir sezgi, onun yokluğunun, yirminci yüzyılın öncü seslerinden birinin eksik kaldığını söylüyor bize; hatta bunu kendi söylüyor; işgüzar bir piyanonun üstünden cıva gibi akıp giden soprano partisi söylüyor; Alma Mahler'in, müzik tarihinin fazla dolaşılmayan yarı-karanlık galerilerinden birinde sürekli yankılanan sesi söylüyor.

Alma ve Gustav Mahler, tükenmekte olan bir çağın yeni umutlara evrildiği kavşakta buluşan iki besteciydiler; biri ne kadar geniş soluklu ve gürültülü bir başyapıt bıraktıysa bize, diğeri o denli uçucu handiyse görünmez ama yüzü başka bir duygulanıma dönük bir izle yetindi. Aynı partisyona yazılmış iki ayrı parti gibiydiler; ama ölçüsü belirli bir zamanda çalınması mümkün olmayan iki parti; hızları farklıydı çünkü.

7.

Şimdi ıhlamur ağaçlarının şehvet ateşleyen kokularıyla kuşatılmış bir bahçede dolaşmanın tam sırası. Fiskiye havuzun sularına baktığınızda, şarkı söyleyen bir kadının yansımalarını görebilirsiniz. Biraz dikkat ve incelikle dinlerseniz duyabilirsiniz onu; bir "Licht in der Nacht" olup aydınlatır içinizi; ya da "Ekstase" olup tutkularınızı alevlendirir. Kimbilir?

<sup>1</sup> Artmış dörtlü aralığın daha resmi bir diğer adı 'triton'dur, antik mitolojide Poseidon'un alâmet-i fârikası sayılsa da, ortaçağ şeytanının eline tutuşturulmuş 'trident' arasında garip bir benzerlik yok mu?

<sup>2</sup> Henry-Louis de La GRANGE (1973). Mahler, Vol. I, Doubleday & Company Inc., Gordon City, New York, s. 688.

<sup>3</sup> Karen MONSON (1995). Dahilerin Esin Perisi; Afa Yay., İstanbul, s. 56.

<sup>4</sup> Alma MAHLER (1969). Gustav Mahler, Memories and Letters, The Viking Press, New York, s. 176.

<sup>5</sup> Alma MAHLER (1969). Ibid., s. 43.

<sup>6</sup> Ulrich SCHREIBER (1975). "Gustave Mahler: une musique des contradictions sociales", Critique, sayı 339-340, Ağustos-Eylül, s. 936.

<sup>7</sup> Leylâ PAMİR (1989). "Mahler'in Mektuplarında ve Müziğinde Çifte Dünya Kavramı"; Argos, sayı 16, Aralık, s. 115.

<sup>8</sup> Ünsal OSKAY (1989). "Şu Yeryüzü Şarkısında Gustav Mahler"; Argos, sayı 16, Aralık, s. 120.

## Lanetlenmiş Bedenin Şarkısı

Bedenin gizlendiği en kuytu köşelerden biri ezginin kıvrımlarıdır. Müziğin büyülü evreni, hem bedeni ve onun çağrıştırdığı günah bahçesini hem bu aleniyet içinde gizlenmenin meşrulaştırıcı söylemini barındırabilecek denli güçlü bir toplumsal sığınaktır. En çok bilinenin en çok gizlenmesi istenen olmasının altında, kuşkusuz bedenin doğal olarak içerdiği iktidar gizilgücü yatar. Böyle bir izdüşümü olmasaydı, bedenin özerkliğinin denetlenmesi, egemenlerin insanlık tarihi boyunca gündemlerini işgal etmeyecekti. Bireyin kendi bedeni üzerinde tek söz sahibi olabilme özgürlüğü, aslında tartışılmasının bile son derece gereksizmiş gibi görüldüğü bir olguyken, tüm bir iktidar (siyasi, toplumsal, cinsel) söylemine hâkim olan bedeni ve onun toplumsal uzantılarını denetleme isteğini açıklamak için bunu bir zorunluluk sorunsalı olarak değerlendirmek gerekmektedir. Bedenin imgeleri ve düşünsel hinterlandında yer alan, yalnızca onun kendini algılayışı ve deneyimleyişi değildir; bundan çok daha derine uzanan ve bedeni bireyin öznel oluş alanı halinden çok daha fazla bir şeye dönüştüren özün ışıltısıdır. Beden ve onun toplumsal var oluş temeli, ayrıştırılabilir olmadıklarından, bedenin denetlenmemiş varlığında tekil bağımsızlık arayışı kadar, onu salt bireysel konumda sabitlemekle ekonomik çıkarını ve bunun ideolojik çerçevesini belirleyen hükmetme ilişkileri bütününe sistemli bir karşı çıkış yönelimi tehlikesi de vardır. Kendilik düzleminden öteye kaydırılıp nihai olarak işlenmemiş iktidar cevherine evrilen beden, böylece bir değerler ve işlevler taşıyıcısı özelliğini kazanır. Bu nedenle durağan ya da en azından tek düzlemli bir varoluş durumunu aşar; bir tarihsellikler aynasına, bir toplumsal simgesellik bağlamına ister istemez dönüşür; bu da siyasi bir ereksellikten başka bir anlam taşımaz; denetlenmemiş bedenin egemenlerin başlıca karabasanı olması bundandır. Bedeni üzerinde hak iddia eden birey, bu nedenle fizyolojik/ontolojik bir talepten çok daha fazlasını dile getirmektedir; bunu kendisi bilinçle istemese bile mevcut iktidar düzeninin egemenleri çok iyi bilirler; refleksiyle bilirler; var kalma refleksiyle.

Bedenin taşıdığı toplumsal/siyasi işlev, çoğu zaman onun başlıca çatışma alanı halinde tezahür eder. Bireyin üzerinde egemen iktidar düzeninin ve onun ideolojik bağlamının denetimi kesintisiz bir şekilde hissedilebilir haldedir. Özel yaşam alanı adını verebileceğimiz mahremiyet ve özgüllükler boyutu, böylece iktidarın belli başlı hedefi haline dönüşür. Bireyin birincil özgürlük bölgesine tecavüz ederek öncelikle bireysel özgünlüklerin mevcut iktidar yapısını tehdit edici düzeydeki muhalefet dozu törpülenmiş, bu olası direnme odaklarının çalışma mantığına nüfuz edilmiş olunur. Bu şekilde kuşatılmış bir bilinç ve onun somutlaşma mevzii olan beden, iktidar çatışmasının odak noktasında hem kendisinin dolaylımsız imgesi hem hükmetme stratejilerinin ilksel nesnesi hem bireyin toplumsal varoluş simgesi olarak çoğul bir anlam taşıyıcısı haline gelir. Hükmetme araçlarının bedenin muhalefet metâforu olabilme kuşkusuz çevresinde kurulmasına yol açan da, onun bu çoğul yapısının çağrıştırdığı tehditkârlıktır. Bedeni anatomik bir tariften öte, bir iktidar simgesi olarak kavramsallaştırdığımız zaman, mevcut iktidarın kullanıcılarının bireyin bedeni üzerindeki birincil öncelikli hedefi, onun özerkleşme girişimlerinin en keskin bir şekilde yoğunlaştığı cinsellik alanı olur. Bu kısıtlama ve denetleme stratejisinin cinsel ifadenin her boyutuna olanca gücüyle yüklenmesi,

cinselliğin yalnızca erotik eylemle sınırlı olmamasındandır; bundan daha derinde erosun evreninden daha geniş bir var oluş halkasını düzenleme yetisine sahip olduğu içindir, bunca şiddet dolu kuşatma. Zira cinsellik, aynı zamanda bir yaşam etkinliğidir; bir anlamlandırma ve kendi içinde arayış ve oluş sürecidir; bu anlamda canlı olan her şey cinseldir de. Canlının yaşam serüveni aslında onun cinsel tarihiyle özdeştir; deneyim ve bilgi biriktirerek damıtılan bir kendilik ideasına ulaşmaya çalışan insan, bu süreci hiç bir zaman tamamlayamaz kuşkusuz; ancak cinselliği yaşamın yenilikçi ve tatminsiz ruhu haline getiren bu arayış sayesinde var olduğunu, henüz ölmemiş olduğunu hatırlar. İşte bu temel işleviyle cinsellik, yaşam enerjisinin hem kaynağı hem görünümü olarak ikili yapısıyla döngüsel bir süreci oluşturur. Cinselliğin bu temel itici gücü bir yandan bireyi, kendi evrensel var oluşunu anlamlı kılacak, toplumsal çevresine ve kendisine (psikolojik çevresine) bunu meşrulaştıracak özgünlükler yaratmaya teşvik eder, diğer yandan bu arayışın kurulu ekonomik-politik düzenle ne denli uyumlu olduğunu anında ve sürekli olarak kontrol eden bir özdenetim mekanizmasını kendi içinde kurması gereğini dayatır.

Baskılanmış beden en çok denetlenen boyutu cinsel göndergeler üretebilmesi ise, bu temsil işlevini doğrudan belirginleştiren söylem çerçevesinin en somut olarak gözlemlenebildiği alan da bedenin çıplak hali ve oradan türeyen tüm bir ikonografyadır. Öyleyse iktidarın ideolojik bağlamı, çıplaklık temsillerini ya kalın bir ahlâk zırhının ardına gizleyecek ya onu kendisine karşı bir silaha dönüştürerek kamusalacaktır. Diğer bir deyişle, kuşatılmış bireye özgünlüklerini muhalefet olanağı halinde geliştirme şansı tanımamakta kararlı bir egemen ideoloji, sonuçta iki seçenek sunar: Teslim olmuş beden ve lanetlenmiş beden. Teslim olmuş beden için söylenebilecek bir şey yok; ama lanetlenmiş beden, bir kez lanetlendi mi çoğu zaman yer altına iner; iktidarın karabasanı olur çıkar; her zaman çok saldırgan bir dille yapmaz bunu üstelik; uysal bir üslûpla gündelik yaşam kültürünün dallarına tutunur; halkın dilinden konuşarak, o bastırılmış kitlenin ürkek suskunluğunun direnme biçimlerine dönüşür usulcacak. Bunu da, söylenmezi söylenir kılan yolla, sanatla gerçekleştirir. Soyutluğu bakımından bu karşı koyuşu en çok kolaylaştıran sanat müzikten başkası değildir.

Birçok kültürde müzik, erotik deneyimi gizleyen en uygun mecradır. 'Halk sanatı' adını verdiğimiz türden ifadelerde egemen ahlâk normlarından sıyrılıp kaçabilen aykırı seslere sıklıkla rastlarız. Erotik söylem, çoğu zaman direnme noktası olmada son derece başarılıdır; apaçık ve kamusal dile eklemlenmiş olduğu halde görünmezliğini korur; hatta kendisini bu şekilde daha da görünmez kılar. Kendilerini pek muhafazakâr sanıp bunun evrende var olabilecek en büyük erdem olduğuna iman etmiş ağır oturaklı pek çok kişinin, erotik göndergelerle donanmış türkülere el çırparak, mırıldanarak, hatta kimi zaman nefesi yettiğince bağırarak eşlik etmesi, bu nedenle aslında şaşırılmaması gereken bir manzaradır.

Sanatın doğallaştırıcılığı sayesinde bastırılmış olan, egemen ahlâk anlayışına aykırı düşen tüm direnme odakları gündelik yaşamın akışı içine geçerler. Kamusal mekânı kuşatma yeteneğini en fazla geliştirmiş olan müzik, bu özelliğiyle, bastırılmış söylemin gizlenerek ortaya dökülebilmesine en çok fırsat veren sanat dalıdır. Bu olgu, Türk Halk Müziği'nde olduğu kadar yeryüzündeki tüm halk müziklerinde de gözlemlenebilir. Zira, her ne kadar kültürler ve o kültürlerin bileşenleri içindeki dil, din, tarihsel geçmiş gibi öğeler

birbirlerinden çok farklı seyredip çok farklı sentezlere yol açmış dahi olsalar, sonuçta çok temelde bir yerde, bir ortak kesişme noktasında buluşmaktadırlar; o da, iktidarın evrensel karakteristiği olan ataerkil yapıdır. Erkek egemenliğini vurgulayan her türlü kültür nesnesi bir gizil ya da açık baskıyı duyurur bize; türkülerde billurlaşan muhalefet, her ne kadar kurulu iktidarın baskısından kaçan lanetlenmiş bedenın sığınağı ise de, bu dile gelişin, çoğu zaman o iktidarın varlığını meşrulaştıran ön-kabullerle yüklü olduğu gözden kaçmaktadır; bu nedenle, muhalif söylemi, özellikle erotik olanı gerçek anlamda bir köktenci karşı çıkışın uzantısı olarak değerlendirmek pek de doğru olmaz; çünkü bir yandan belirgin bir karşı çıkışı formülleştirirken diğer yandan ister istemez eleştirdiği iktidarın diliyle, ya da en azından onun dil bağlamındaki anlam evreniyle ve bunun bağlı metâforlarıyla varlık göstermektedir. Müzik bu noktada, yalnızca bir temsil düzlemi değildir; bir çatışma alanıdır. Öz itibariyle ataerkil olan egemen ideoloji, kendi gelişmelerinden ve baskısından türeyen muhalif söylem parçalarını evcilleştirmek için öncelikle onları bağlamsızlaştırır; dolayısıyla muhalefetin dilindeki kuruluş amacı ve eylemsel hedef noktasını belirsizleştirir. Gitgide bulanık bir hal alan direnme süreci, iktidarın söylem biçimleriyle eklemlenerek devrimci gücünü büyük oranda yitirir; nötrleştirilmiş olur. Bununla birlikte, lanetlenmiş bedenın gölgesi gizliden gizliye iktidarı korkutmaya devam eder; uysal ve sevimli hale getirilmiş erotizme bunca mesafeli duruş, işte bu yüzdendir. Yine de âsi söylem boyutlarının tamamen ortadan kaldırılması sağlanamaz genellikle; bu nedenle belli bir tür direnmenin sulandırılmış sürümünü yaygınlaşmaya başladığı anda daha köktenci başka bir dalı karşımıza çıkar. 'Erotik' söyleme karşı 'pornografi'nin, 'soft porno'ya karşı 'hard core'un daha köktenci bir dilin somutlaşmalarını sağlamaları gibi. Ancak egemen değerlerle yüklenme tehlikesi, köktencilleşme derecesi ne olursa olsun her zaman aynı dozda korunmaya devam eder. Muhalefetin dili, bu nedenle direnişçi sayılabilir; ama devrimci asla. Pornografinin yumuşatılmasında ve belirgin bir şekilde erilleştirilmesinde burjuva ahlâkının genel-geçer bir nitelik kazanmasının büyük payı olsa gerek; zira pornografik metinlerde kadın anlatıcının ortadan kalkmasıyla burjuvazinin fiilen iktidara gelmesi tarihsel olarak 'fazla' denk gelmektedir. Üstelik kaybolan yalnızca kadın-özne değil, onun söylemindeki tüm politik vurgulardır.<sup>1</sup> Bu şekilde asal amacından saptırılmış yeni bir ifadeyle karşılaşırız. Hükmetmenin araçları ikili bir müdahaleyle, muhalefetin sesini boğdukları gibi, onu kendisine karşı yatıştırıcı madde olarak da kullanırlar. Böylece dönüştürücü güç, status quo'yu korumaya yönelik bir köksüzleşme işleminden geçer.

Böyle bir bağlamsızlaştırmaya ilginç bir örnek, Orta Brezilya'daki Kalapalo törenlerindeki şarkılarda rastlanılan durumdur. Bölgenin kurak mevsimi olan Mayıs-Eylül arasında yapılan, haftalar hatta aylar sürebilen bu müzikli, oyunlu toplumsal ritüellerde iki temel tür vardır: Kadınların Yamurikumalu'ları ile erkeklerin Kagutu'ları. Her iki tür ritüelde de, cinsel saldırganlığın bütün aleniyetiyle sergilenebildiğine tanık oluruz; bu aynı zamanda, bir cinsiyetin diğerinin ruh halini deneyimlediği bir duyumsal travestizmdir de. Kalapalo törenlerinde gizli kalması olağan sayıla gelmiş her şey söylenir; egemen erkek mantığının sınırladığı ahlâk zemininde en aykırı seslerin çıktığı gözlemlenir. Özellikle kadınlar, cinsel istek yüzünden erkeklerin düştükleri durumları hicveden şarkılar bile söylerler. Sözlerin, müziğin çok önüne geçerek vurgulanmalarının amacı erkekleri toplum içinde utanılacak

durumlara düşürmenin pekiştirilmesidir<sup>2</sup>; böylece şarkılar, hem didaktik/eleştirel bir özellik kazanırlar hem toplumu kuşatan baskı mekanizmalarının (burada eril cinsel isteğin politik araç olarak sağladığı olanaklar) kamuya mâl edilmesini sağlarlar. Ama sonuçta eleştirel olmaktan çok katartik bir işlev oluşur; baskılanmış her şey söylenir; ortaya dökülür; bununla birlikte ataerkil iktidar düzeni süre gider. Değişen tek şey, birikmiş olması olası hoşnutsuzluk enerjisinin zararsız bir şekilde, meşru ifade subaplarından denetimli olarak boşaltılmış olmasıdır. Kalapalo ritüellerindeki 'öteki cinsiyet'i deneyimleme açılımı bile düzeni değiştirmeye yetmez; utandırılan erkekler utanılacak işler yapmaya, kadınlar da bunları yarı hoşgörü yarı işbirlikçilikle benimsemeye devam ederler.

Özellikle halk müziğindeki muhalif öğelere hak ettiklerinden fazla değer vermek, günümüzdeki, sayıları hayli fazla aydın takıntılarında birisi gibi görünüyor. Ancak 'lanetlenmiş beden'in, yani çıplak bedenin dönüştürücü gücünü de küçümsememizi gerektirmez bu; onun yıkıcı dili, her ne kadar ataerkil ahlâk ejderinin aleviyle çoğu zaman zarar görse de, yaralanmayan küçük bir parçası direnmeye devam eder; hep edecektir. İnsan zihninin gizli dehlizlerinde bir yandan tutkuları harekete geçirecek bir yandan erkek-egemen aklın kurulup köklendiği tahtın çatlaklarını genişletecektir.

<sup>1</sup> Manuela MOURAO (1999). "The Representation of Female Desire in Early Modern Pornographic Texts, 1660-1745", *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, c. 24, sayı 3, s. 597.

<sup>2</sup> Ellen B. BASSO (1989). "Musical Expression and Gender Identity in the Myth and Ritual of the Kalapalo of Central Brazil" in Ellen KOSKOFF (der.), *Women and Music in Cross-Cultural Perspective*, University of Illinois Press, Urbana, Chicago, s. 169.

# Eflatun Hayalet ve 'Aptallığın Tedavisi'

a

Hangi çağı ya da toplumsal bağlamı hedeflerse hedeflesin, kültürel saflık iddiası, gülünç olmak bir yana, sahip olunduğu sanılan tarih zemininin ayakların altından kolayca kayabileceği kaygısıyla yaralanmış, acınası bir acze açılan bir ruh yarılmasını gösterir çoğu zaman. İçerdiği abartılmış böbürlenme, köksüzlüğün, yerçekimsiz uçuculuğunda sürekli için için yanan korkusuna tekabül etmektedir. Belli bir tarihsel bütünlüğe ait olmayı, geçmişi tercihlerine göre ayıklayıp yeniden hayal etmek sananların yanılgısı, insanlığa hatırı sayılır miktarda zaman kaybettirmiştir. Üstelik sayısız insan, saflık ülküleri uğruna, düşman bildiği kendine benzemeyenleri ortadan kaldırmak için nice savaş meydanlarında heba olup gitmiştir. Şeytanın mezhebinden addedilenin adı değişse de (kâfir, düşman, barbar, vahşi), onu yok etme isteği her daim gücünü korumuştur. Hele taassubu besleyen düşünsel ufuk darlığı, görelî coğrafi bir yalıtılmışlıkla biçimleniyorsa kendine benzemeyeni anlamak büsbütün güçleşir. Ama etnik, dinsel, ırksal dünya kavrayışını belirleyen etken, kuşkusuz yalnızca etkileşimsizlikle açıklanamaz; mutlak üstünlüğünü sürekli hissetme arzusunda olan topluluk, geliştirdiği ortak bilincin köklenip kendi meşruiyetini sürdürebilmesi için, kendisine benzemeyenin imgesinde, kötülüğün olduğu kadar erdemin de izdüşümünü görmek ister. Bu imgede somutlaşan, karşıta bulunması istenilen kötülüğün sürgün edilmiş söylem parçalarıdır; ancak bu çoğu zaman abartılı ve abartıcı betimlemeler, karşıtlığı tanımlamaktan çok kendilik durumunun özgüllüğünü açığa kavuşturma çabaları olarak belirirler. Diğer bir deyişle toplumsal bilinç, farklı olanın aynasından kendi imgesini inşa edecek görüntüleri derlemeye çalışıp durur. Kötülük, doğruluğun kontrast maddesi halinde gizli bir atıf evreni olarak sıklıkla kullanılır. Böylece, tüm bir tek-boyutlu dünya kavramsallaştırmasının akıp gittiği mecradan doğal olarak, kıyıcılığın ve şiddetin meşruiyeti kadar, yok etmenin, özgüllüğü aşırı vurgulanmış kültürel bütünlük için ne denli tarihsel bir gereklilik olduğu gerçeğini dile getiren söylemin dayanakları da kopup gelir. Bu koşullarla yoğrulmuş toplumsal bilinç için farklı olanı anlamak kadar ıstıraplı bir eylem olamaz elbette. Zaten anlamak çoğu zaman fazla lükstür; onun yerine yok etme sevdası ağır basar. Etkileşim düzleminde farklılıkların eklemelenmesi ile varılabilecek bir bütünleşme, eklemelenebilecek kültür açılımlarının 'kökünü kazıma'ya oranla çok daha az tercih edilir nitelikte olmuştur. Farklı olanı anlamaya çabalamak, çoğu zaman, yerini, onun varlık nedenini ortadan kaldırmaya yönelik titiz 'katl' tasarımlarına bırakır çaresizce. Kendine benzemeyene yalnızca temas etmek bile cesaret ister; kendi özgüllüğünü evrenin merkezine yerleştirme çabası hamâsi bir coşkuyla birleşip gölgesinden bir türlü kurtulamadığı sarsıcı korkunun karanlığını maske edinerek tam tersini iddia etse bile.

β

Saflık ülküsünü kendini tanımlamada yaygınlıkla kullanmayı benimseyen toplumlar arasında, görece tarihsel-coğrafi yalıtılmışlıkla biçimlenmiş olanları anlamak, diğerlerine oranla biraz daha kolay görünüyor; bu 'anlama' eyleminin her tür mâzur görme olasılığını

dışladığını belirtmeye gerek olmasa gerek. Yalıtılmış bir geçmişe sahip toplumların saflık ülküsünü ideolojik düstur edinmeleri, yaşamış oldukları tarihsel deneyim göz önüne alındığında, mantık kıyılarına uzak sayılmayacağı için böyledir bu; yoksa saflığın kendisi mantık dairesinde yeşerdiğinden değil. Çoğunlukla endogamik evliliklerle biyolojik yeniden üretimini gerçekleştiren toplum için kendi fikriyatı ve hissiyatıyla çelişen, onları dönüştürmeye aday bir zihniyet oluşumu da söz konusu olmaz; bunun sonucunda, kaçınılmaz olarak kendi çıktısını yine kendine girdi edinen bir zihin çatısı kurulur. Böyle bir kültürel ortamda değişimin dinamizminden çok yinelenmenin durağanlığı gözlemlenir; farklı olanı algılamakta zorlanmanın ben-merkezci gerekçesi de buradan mayalanır. Ancak anlaması güç olan, yerleştikleri coğrafi konum ve ister istemez beslendikleri tarihsel bağlam çok katmanlı, birçok uygarlığın deneyimleriyle birikmiş bir yapı arz eden toplumların saflık ülküsü peşinde koşmalarıdır. Zira, bunun ne tarihsel yaşanmışlıkların gösterdiği gerçekliğe uyar yanı vardır ne aklın kucaklayabileceği derinliği. Bu nedenle, Anadolu'da damarlanan saflık ülkülerinin, sürekli olarak kendileriyle çelişecek kadar gülünç olmaları bir yana, sayısız uygarlık katmanından damıtılmış toplumsal etkileşimi yok sayma yanlışlığıyla yola çıkmalarından sakatlanmış bir mantık eğretiliğini barındırmaları da, onları gitgide ufalanan bir bütünlük tahayyülünün karikatürleşmiş parçaları haline getirir.

Y

Monolitik köken arayışının çaresiz çırpınışları, sürekli olarak bu otantik halin süregittiğine dair kanıtlar arama şeklinde somutlaşır. Bozulmamış, yozlaşmamış bir kültür peşinde koşmak, aslında 'kültür' kavramının ruhuyla peşinen çelişik bir çabadır; zira kültür, insanın doğa dışında (ve hatta onu dönüştürerek) ürettiği her şeydir; bir birikim sürecidir. O yüzden de, ne zaman içinde dondurulup belli bir otantisizm içine kapatılabilir ne bu birikme sürecinde tek bir kaynaktan beslenmiş olduğu iddia edilebilir. Ama tüm bu apaçık gerçekler, erdemi, tarihsel evrime direnerek, 'arı' kalmakta arayanları yollarından döndürmeye yetmez elbette. Onlar, bütün bilişsel etkinliklerini, duyularını tek kanaldan beslemeye, bunun sonucunda da, kaçınılmaz olarak, yaşamın her görüngüsünde kendi saflıklarının göstergelerini algılamaya ayarlamışlardır. Bu kesintisiz 'tarassut', yer yer paranoyaya dönüşerek, her insan etkinliğini, ama özellikle kültürün alanındakileri kendi tahayyül kalıbına dökmeye çalışmakla sonuçlanır. Böylece, 'katışıksız kültür' arayışı, biraz hüznü, biraz grotesk, ama daha çok baskıcı bir kişilik yapısını yeniden üretir. Bu kör çaba, kaçınılmaz olarak, kendine 'ait' olduğuna, kendisini kuran saf özden türediğine inandığı her çeşit göstergeyi sahiplenip bu kavramsallaştırmaya sığmayanları katı bir şekilde dışlamaya soyunur. Ancak bu, temelinde 'kültür' kavramının ruhuna aykırı eğilim, düz olduğu sanılan tarihsel akışın kıvrımlarına takılır kalır; zira o kıvrımlara gizlenmiş kültür bireşimleri, üst üste gelerek eklemlenen uygarlıkların izlerini taşımaktadırlar; hiçbirinin yekdiğeri üzerinde mutlak saflık iddiasında bulunamayacağı uygarlıklar.

δ

Saflık ülküsünün sahipleri kendi atıf evrenlerini oluşturacak alanları sürekli olarak yalıtıma çalışmışlardır. Bu alanlar, hamâsi siyasi söylem katmanlarının gerekli meşruyet

zeminini kurmaya yetemediğini sezgisel olarak fark eden zihniyetin zorunlulukla açıldığı teyit mekanizmaları şeklinde işletilmeye çalışılırlar; hem popülist açılımlara kolaylıkla fırsat yaratabilecekleri hem tarih-dışı birer imge olarak düşünüldükleri takdirde, kolayca ideolojik malzemeye dönüşebilecekleri için çoğunlukla kültür ve sanatın sınırları içinde kalmaları bundandır. Diğer sanat dalları içinde bu denli olmasa da, müzikte, çok belirgin bir saflık kuşatması söz konusu olabilmektedir. Müzikteki bu yoğunlaşmanın iki temel nedeni var gibi görünüyor: Birincisi, müziğin kuruluşunda nesir ya da nazım sanatlarından farklı olarak kendi diliyle yani evrensel bir nitelikle kendini ifade etme söz konusudur; karşılaştırmalar, en azından yüzeysel yaklaşımlarda, görece daha mümkün görünmektedirler. İkincisi Türk-İslam kültür havzası, Batı Avrupa'nın geliştirdiği kimi sanat dallarında, çeşitli nedenlerle, kendini ifade etmeyi pek fazla tercih etmemiş olduğundan, saflık arayışı, doğal olarak türdeş sanatlarda gözlemlenmektedir; müzik de bunların başında gelmektedir. İşte bu nedenle otantik atıf arayışı, "kendi öz resmimiz", "kendi öz heykelimiz" ya da "kendi öz ebrumuz", "kendi öz hattımız" yerine "kendi öz musıkîmiz" tanımında billurlaşmaktadır.

ξ

Türk müziği, en sanatsalından en popülerine dek mevcut türlerine varıncaya dek, sürekli olarak "bize ait olan", "özümüz", (daha çok 'halk müziği' söz konusu olduğunda) "halkın sesi", "Anadolu'nun hakiki sesi" deyişlerinde vücut bulan bir "en saf olan"ın arayışına sahne olmuştur. 'Bozulmamış'lığın çizgisi sürekli daha derinden çekilmeye çalışılmış, tarihsel derinliğe inmenin kaçınılmaz sonucu olarak karşılaşılan kültür bileşenleri ya tahrif edilmiş ya görmezden gelinmiştir. Sanki bunca uygarlık yığılmasının sürekli devinerek yeni bileşimler üretmeye muktedir olduğu bu topraklarda tek bir ulus, saflığını koruma yeteneğine sahip olabilmiş gibi bir tahayyül söz konusu olmuştur. Bu nedenle, örneğin Klasik Türk Musıkîsi olarak adlandırılan yaratım alanındaki otantisist eğilimler ya da bunun karşısına (bu eğilimi zımnen elitist divan sanatı olarak niteleyip 'asıl öz musıkî' olarak) Halk Müziği'ni çıkararak diğerleri, altından sayısız kültür bileşeni fıskıracağını bildikleri var oluş zeminini kazmadan, yapay çatışmalarla cephe açmaya çabalamaktadırlar. Bugünü biriktirmiş olan tarihsel süreçte 'biz'i (kendimize kimlik eksenini olarak neyi merkez almışsak onu) oluşturan kültür göstergeleri kadar, ister istemez mirasçısı olduğumuz zamandizinsel anlamda alt 'kültür katları' da belirleyici rol oynarlar. İşte bu nedenle İtrî Dede Efendi'nin zarif simli dantel örgüsü gibi işlediği Ferahfeza Mevlevî Ayini'nin yankısında, Kasia'nın Augustus ilahisinin, kasvetli olduğu kadar huzur veren bir boşluğa açılan sesi tınlar. Bu eşduyum ânı, herhangi bir ayrıştırma saplantısına takılmaksızın, tarihin bütünsel akışı içinde farklı çağların farklı duyarlılıklarının temas ettikleri noktadır.

ς

Hemşehrimiz Kasia, kuvvetli olasılıkla soylu bir ailenin kızı olarak Bizans pa'y-ı tahtında doğup büyümüş bir kişiydi. Dokuzuncu yüzyılın Ortodoks taassubu ve granit mezar taşı kıvamındaki erkek iktidarı içinde, bir kadın olarak hatırı sayılır bir iz bırakacak denli sivrilebilmesi için kişisel yeteneğinin yanı sıra aile nüfuzunun da etkisi olsa gerek. Nitekim babasının imparatorun çevresindeki danışmanlardan biri olduğu tahmin edilir. Kadınların,



entrikadan başka iktidarla bütünleşme olanaklarının olmadığı bir dünyada, Kasia'nın nasıl ve özellikle neden iyi bir eğitim aldığını bilmiyoruz. Ancak bildiğimiz, Kasia'nın klasik Yunanca'da uzmanlaşmış olduğudur. Bununla birlikte, Kasia'nın tanınmasını sağlayan alan müzik olmuştur. Özellikle ilahi bestecisi olarak tanınmış, zaman zaman yalnızca Bizansbilimcilerce hatırlansa da, yapıtlarıyla çağımıza dek uzanmıştır. Kasia'nın 810 yılında doğmuş olduğu kesin gibidir de, tam olarak ne zaman öldüğü bilinmez; 867'den önce bir tarih olduğu düşünülmektedir. Yaşadığı çağ, Bizans tarihinin pek çok dönemi gibi çalkantılarla doluydu; yüzyıl kadar önce yaşanmış olan ikonakırıcılık-ikonaperestlik çatışması yeniden alevlenmiş, daha çok halk kesimlerinin benimsediği İsa suretleriyle ibadet öğretisine karşı, sarayın ve soyluların, imanda suret olmayacağına ilişkin dayatmaları, toplumsal yaşamı etkileyen bir ideolojik çatışma odağı oluşturmaktaydı. Siyasi iktidar, ikonaperest din adamları üzerinde gitgide artan bir baskı oluşturuyor, muhalifler yeraltına çekilmek, ibadetlerini gizli yapmak zorunda kalıyorlardı. Bu istibdat ve çatışma dönemi Kasia'nın ergenlik yaşlarına denk gelmişti. Yalnızca söylenti düzeyinde kalan bir ifadeye göre, birçok sürgün ve mahkûm edilmiş ikonaperest rahibe 'yardım ve yataklık' etmişti; hatta bu yüzden dövüldüğü söylenir; ancak bunun Kasia'da somutlaşan aykırı kadın imgesine iliştilen bir efsane olma olasılığı yüksektir. Ancak 826 yılında, ikonaperestlerin başı rahip Studium'lu Theodoros'la temas kurmuş olduğunu, din adamının ona yazmış olduğu bir mektuptan biliyoruz; aynı mektup Kasia'nın Theodoros'tan başka ikonaperestlerle de yazıştığını belgelemektedir. İşbirlikçiliğinin gerçekten açığa çıkmış olmadığı daha sonraki gelişmelerden de anlaşılıyor: Kasia, imparator Theophilos'ın, aralarından eşini seçmek için çevresinde topladığı bir kadınlar grubu içinde yer alıyordu; erkek-egemen bir dünyada zekâsı ve yaratıcılığıyla var olmakta direnen her kadın gibi kişilikli bir tavır sergileyip sarayın dışına sürülmesiyle sonuçlanacak o meş'um olaya kadar.

η

'Nakilân-ı âsâr'ın rivayetine göre, imparator Theophilos, bir geleneksel 'gelin gösterisi' sırasında, söz konusu gruba mensup kadınlar arasından birini kendine eş seçmeye hazırlanır. Bu gelin gösterilerinde esas ölçüt, adayın fiziki görüntüsüydü; dürüstlük ve dirayet gibi özellikler pek etkili olmazdı. İmparator, grup içinden alımlı bir genç kadın olan İkasia'ya gözlerini dikerek, "kadınlar birçok kötülüğün vesilesidirler" demişti. Bunu biraz da İncil'deki cennetten kovulma öyküsüne atıfta bulunarak söylemişti. İktidarından emin erkeğe beklemediği bir çıkış geldi Kasia'dan: "Ve muhakkak ki efendimiz, aynı şekilde birçok iyiliğin de vesilesidirler!" Bu yanıtın sonra, Theophilos'un yüzünün ne şekil aldığını bilmemiz güç elbette; ancak tahmin edileceği üzere Kasia saraydan derhal kovuldu.<sup>1</sup> Bu diyalogda Theophilos Havva'nın elmayı yemesine göndermede bulunurken, Kasia Meryem'in İsa'yı doğurmuş olmasına göndermede bulunuyordu.<sup>2</sup> Bununla birlikte, tarihin bu daha az belgeli dönemine ait söz konusu olayda adı geçen İkasia ve Kasia'nın aslında aynı kişi olduğu, aynı ismin değişik yazılışları bulunduğu da kimi araştırmacılarca belirtilmektedir.<sup>3</sup> Buna göre, hakkında çok az şey bilinen İmparatoriçe Euphrosyne'nin yerine, yeni bir eş seçimi gerekiyordu. Theodoros'un annesi Thekla, âdet olduğu üzere bir

'gelin töreni' düzenlemişti.<sup>4</sup> Aslında akıyla Theodoros'u asil cezbeden kadın Kasia olmasına karşın, dik başlılığıyla onu hayal kırıklığına uğratmış olması, imparatorun Theodora'ya yönelmesine yol açacaktı.<sup>5</sup> Kasia ise kendi adıyla anılacak olan bir manastırı kurmak üzere kendini Tanrı hizmetine adayacaktı. Kasia ile Theophilos'un çatışması, yalnızca kadınların değeri ve konumuna dair bir fikir ayrılığı değildi. Daha derinde ideolojik bir kutuplaşmayı ifade ediyordu. Zira Kasia halk inancına daha yakın durarak ikonaperestliği savunan bir noktada duruyorken, Theophilos, resmi devlet ideolojisini temsil eden ikonakırıcı bir eğilimdeydi.<sup>6</sup> Tarihte talihsizlik olarak görünen birçok olay, aslında olumlu sonuçları olan bir çığır açabilmiştir. Kasia saraydan dışlanmasa, hele imparatoriçe olabilse, kamusal kişiliği özgüllüklerinden çoğunu törpüleyecek, bugün besteci ve şair Kasia diye birini tanımıyor olacaktık. Zira saraydan kovulması, Kasia'ya kendini ifade etme, sanatını yüzyıllar ötesine taşıma fırsatını verdi; üstelik Bizans'ın, pek az topluma nasip olacak denli zengin kültür magmasından akıp günümüze kadar gelebilen tek kadın besteci olma onurunu taşıyarak.

θ

Aslında Kasia tam anlamıyla bilinen tek kadın besteci değildir. Ondan başka, beşinci ilâ dokuzuncu yüzyıllar arasında yaşamış altı besteci daha olduğunu biliyoruz: Dokuzuncu yüzyılda Argos'ta yaşamış başrahibe Martha, kanones'leri ile tanınan rahibe Thekla, Azizi Yuanna adına bir şarkı bestelemiş olan Thedasia, şarkıcı ve bir kadınlar korosu yöneticisi (domesticos) Kuvuklisena, on dördüncü yüzyıl sonları, on beşinci yüzyıl başlarında yaşamış adı saptanamamış ancak Ioannes Klades'in kızı olduğu bilinen şarkıcı Bizans şarkı geleneğinin önde gelen bestecisi bir kadın, yine aynı dönemde yaşamış, muhtemelen Selanik'teki Aziz Theodora Manastırını kurmuş olan Paleologina. Ancak bu kadınların yapıtları günümüze dek ulaşamamıştır. Yalnızca Ioannes Klades'in kızına atfedilen bir şarkı bilinmektedir.<sup>7</sup> Erkek tarihinin ironik bir oyunu, adı bilinenlerin yapıtlarını, yapıtı bilenenin de adını unutturmayı başarmıştı. Kasia bütün bu aşındırıcı erkek söyleminin içinden sıyrılıp gelmişti. Buna karşın, Kasia'nın yaşam öyküsünün önemli bir kısmının karanlıkta olduğunu belirtmek gerekir. Tarihin, daha çok belge bırakanların, diğer bir deyişle çoğu zaman yönetenlerin tarihi olduğu savı, kolaylıkla reddedilecek bir yaklaşım değildir. 830 yılında saraydan kovulan Kasia'nın bir anlamda 'büyük tarih'in akışından da kovulduğu bir gerçektir; çünkü Kasia'nın yaşamında 830-843 yılları arasına ait hiç malûmatımız yok. Evlenip evlenmediği, çocukları olup olmadığı, nerede yaşadığı, neler yaptığı konuları tam bir karanlık. Kasia adına yeniden rastladığımız 843 yılında İstanbul'da bir manastıra girdiğini ve rahibe olduğu biliyoruz. Çoğu dini içerikli olan bestelerini bu dönemde ve manastırdaki ibadet için yazdığı tahmin ediliyor. Dini temalı olmayan bestelerini rahibe olmadan önce yazdığı tahmin ediliyorsa da bu konuda hiç bir kanıtımız mevcut değil. Kendisini dayanılmaz bir cendereye sokan erkek dünyasından kaçışı, zekâsını ve yeteneğini özgürce olmasa bile ortaya koyabileceği tek yer belki manastır yaşamıydı; ironik bir şekilde, erkek iktidarını tescil eden bir kaç temel ideolojik aygıttan biri olan dinsel öğretilere beşik olan saf ibadet yaşamı. Kasia, silinirken iz bırakmak

istemmişti.

I

Bugün elimizde Kasia'ya atfedilen kırk dokuz ilahi, kırk yedi troparia (kısa kantik) ve iki kanon bulunuyor. Ayrıca iki yüz altmış bir epigram ve gnomik dize (tek-satırlık) günümüze dek gelebilmiştir. Bu var kalma başarısında, Kasia'nın el yazmalarının kısmen mevcut olmasının yanı sıra, ilahilerinden otuz kadarının hâlâ Doğu Ortodoks Kilisesi'nde söylenmekte olmasıdır. Bu yazılı ve sözlü aktarım araçlarından elde ettiğimiz sonuç, dikkate değer bir ustalık, duru bir tını arayışı, son derece süssüz ama ince bir tiğ oyası gibi uçuşan ezgiselliktir. Böyle bir sesin sahibi, erkek Bizans'ın mor-mavi karanlığı içinden eflatun bir hayalet gibi süzülen yürekli bir kadın olabilirdi ancak. Billurun tınlaması kadar ince ve soylu, ancak 'kadın'a atfedilen geleneksel gözetici/küçümseyici özellikleri kendine zarf edinmenin kolaycılığına düşmemeyi becerebilmiş bir kadının, tarihe adını kazınmasına yardımcı olan bir müziktir bu; her ne kadar 'her yerde ve her zamanda mevcut' erkek iktidarı, bu farklı direnme gücünü sistemli bir şekilde yok saymaya çalışmışsa da.

K

Kasia'nın bilinen ilahilerinden birisi 'Augustus' başlığını taşıyan bir tür mersiyedir. İmparator Augustus'un başa geçmesiyle nasıl karmaşanın sona erdiği, nasıl huzur verici bir düzen tesis edildiğinden övgüyle bahsedilir. İkinci kıtada ilginç bir şekilde şu dizelere rastlıyoruz: "Sen ete kemiğe büründüğünde/yok oldu putların çokluğu." Kaçınılmaz bir şekilde, merkezi yetkenin yükselişine bir övgü de düzen Kasia'nın, manastır yaşamında, gençlik yıllarındaki muhalif eylemciliği bir ölçüde hızını yitirmiş gibi görünüyor. Karanlık dönemde neler yaşadığını bilmediğimiz için, Kasia'nın nasıl bir düşünsel evrim geçirdiğini bilemeyiz kuşkusuz. Ancak manastır yaşamının, çok daha uzlaşmacı bir dünya kavrayışı gerektirdiğini iddia etmek aşırı bir sav sayılmasa gerektir. Sonuçta sözler, çoğu zaman, müziği algılamakta güçlük çeken kitlelere ulaşmanın bir yolu olmuştur. Çağın ve sanatçının duyarlılığını asıl ortaya çıkaracak olan güç, doğal olarak, retoriğin altından akan müzikal özde gizlidir. Bu nedenle, Kasia'nın sözünde ne kadar yerel, geçici ve yüzeysel bir imleme bulunuyorsa, sesinde de o denli evrensellik dalga boyunda yanıp sönen bir bütünleştiricilik kudreti sezilir. Augustus ilahisinin başında, doğulu bir klavseni andıran, akordu hafif bozuk izlenimi veren tınısıyla 'beş telli lut'un girişini duyarız. Bu 'çalgısal girizgâh', Türk Müziği'nde sonraları 'taksim' adını alacak bir uygulamanın atası gibidir: Her ne kadar belli bir görkem kültürüne sahip olsa da, Batı Roma'nın mağrur kesinliğinin yanında, içinde bireyin eridiği görece mütevazı Bizans ruh halinin, bir yandan Ortodoks taassupla da beslenen bir yetingenliğe açılması, bireyin, sesini hemen ve doğrudan duyurmasını pek de makbul saymadığını hissederiz. Üstelik bu tevazu, yalnızca bireye cisim veren sözde değil ona ruh üfleyen müzikte de gözlemlenir: Sekiz ana cümleden oluşan 'taksim'in bize ilk duyurduğu üçlü majör aralık (mi-do-re-mi), doğulu bir yapı içerse de, bize batılı bir konumlanış sunar: "Burası; tam burası ve şimdi!" diyen bir kesinlik teyididir, bu vurgu. İkinci cümle, bunun daha çekingen bir tekrarını sunar. Ancak üçüncü cümleyle birlikte, yolumuzun la minör değil de başka bir şey olduğu iyice belli olur. Dördüncü cümleyle gelince, dizinin elemanları üzerinde çekinmeden gezinip asıl 'karar'ın la

olduğunu keşfetmemize yol açan bir açılım duyarız. Diğer cümleler bunu çeşitli perdelerden doğrulayan bir çeşitleme sunarlar; sekizincisi ise, altıncının sonundaki gibi, her ne kadar o 'muhitte' kalmaya devam etse de sopranonun girişini handiyse 'atonal' bir şekilde bağlayan bir kakışimli sıkışma duyurur. İkinci solistin girişiyile birlikte, la4 ile mi5 arasındaki dizinin, ezginin içinden sürekli dalgalanan bir tevekkülü dingin bir yumuşaklıkla duyurmasına tanık oluruz. Tüm bu yarı-tekdüze eksenin çevresinde kırık sarmallar halinde kendini ara sıra belli eden duyarlılık, en Müslüman makam sandığımız 'hicaz'dan başkası değildir; elbette Bizans'ının dile getirdiği şekilde hicaz, taşıdığı kasvet dekorunun altından, devrimci bir dalga olarak yayılmakta olan İslam'ın keskin titreşimlerinden başka bir aidiyet bağlamını da içermektedir. Kasia, bu bireşim ortamına bir de tarih boyunca sanatta ve bilimde nadir bulunan özelliklerden birini eklemeyi bilmişti: Kadın duyarlılığı.

λ

Kasia'daki bu cinsiyet-temelli ifade yeteneğinin ardında, genel bilgi süzülmesinin yanı sıra, özyaşam öyküsüne atıflarda bulunan bir öznelilik de yatıyor gibi. Zira, 'tövbe' döneminin ahlâki yapıtlarından başlıcalarından birisi olan "düşmüş kadınlar" başlıklı troparion'da fazlasıyla kendi yaşamına ilişkin çağrışımlar mevcuttur. Augustus'a oranla çok daha mütereddit ve hüznü bir taksimle açılan "Düşmüş Kadınlar", her perdeyi bir kez daha yoklayan (attığı adımdan emin olamayan), görece uzun değerli notalarla ilerleyen (sesinin toplumsal tepkisinden ürkmüş), parça boyunca karar perdesinin çevresinden pek ayrılmayan tek-düzelikte, ama bir o denli incelikli bir ezgi üzerine kurulmuştur. Ancak parçanın sonuna doğru, bir kaç kez üçlüden büyük aralıklar işitiriz; ses açıklığı da beklenmedik ölçüde tize kaçır. Böylece, yalnız sözleriyle değil, asıl müzikal dokusuyla kadın duyarlılığına açılan, hatta daha somut olarak bir 'kadınlık durumu' betimlemesi yapar Kasia; bunu çok da bilinçli örülmüş bir kurgu olarak tasarladığını sanmak doğru olmaz; zira kadınlığın evrensel koşulları, aklını kendini gerçekleştirmek üzere kullanan her kadında a priori bulunabileceğini düşündüğümüz sezgiyle deneyimlenmektedir. Tarih yazıcılığının sinsî bir ayrımcılıkla kadın bestecileri çoğu zaman yok sayması bile bazan işe yaramaz; ve Kasia gibi kimi aykırı kadınlar, erkeklerinkinden farklı kendi şarkılarını tarihe rağmen zamanın aşındırıcılığından korumayı bilirler.

μ

Epigramlarından çoğunda görülen ahlâkçı tavra, betimsel bir dozla birlikte katı bir alaycılık da hâkimdir. Aptallık üzerine yazdığı bir tanesinde şöyle diyordu: "Kesinlikle yoktur aptallığın tedavisi /ne de yardım, ölüm için olanın dışında. (...)Nasıl olanaksızsa büyük bir sütunu devirmek/aptal bir insanı değiştirmek de öyledir aynen."<sup>8</sup> Bu üslûp farklılığı, mahzen küfü, ahşap ve lavanta kokusu içinden, Bizans moru üzerine Osmanlı yeşili karışmış gökkubbede zamanlar-üstü bir gölge gibi uçuşan eflatun hayaleti çağırıyor günümüze; saflık ülküleri uğruna ölen ve öldürenlerin kaba ve kırılğan, kısaca erkek dünyalarına alaycı bir selam yollayan hemşehrimiz Kasia'nın hayaleti bu.

<sup>1</sup> Ann K. McNAMEE, "Kassia, CA 810 – CA 867", <http://music.acu.edu/www/iawm/pages/kassia.html> (12.12.2000).

<sup>2</sup> İse ROCHOW (1967). Studien zu der Person, den Werken und dem Nachleben der Dichterin Kassia, Akademie-Verlag,

Berlin, s.19.

[3](#) A.g.e., s.10.

[4](#) A.g.e., s.18.

[5](#) A.g.e., s.16.

[6](#) A.g.e., s.11..

[7](#) J. Michèle EDWARDS (1991). "Women in Music to ca. 1450' in Karin Pendle (der.) Women & Music, Indiana University Press, Bloomington, Indianapolis, s.20.

[8](#) Kaisa/Kassiane/Casia/Icasia (c.810-bef.867), "I hate silence when it is time for speaking", <http://home.infi.net/~ddisse/kassia.html> (12.12.2000).

# Doğuyla Batı Arasında Bir Başka Huzur

## Taksim

Batı müziğini düzenleyen sistem, diziliş formülü açısından birbirinin tamamen aynısı birçok gamdan oluşur; aralarındaki tek fark, her birinin ayrı bir ses konumundan başlıyor olmasıdır. Kuramsal olarak otuz altı sestten oluşan bir sekizliden türetilebilecek dizi sayısı da önceden belirlidir. On iki ayrı ton olduğu göz önüne alınırsa, her birinde, mevcut ses sisteminin temel elemanlarından birinin 'esas ses' olduğu diziler ortaya çıkar. Bu şekilde toplam otuz dizi oluşturulma olasılığı vardır. Bunlara, aslında müzik kuramı açısından (fizik-akustik değeri açısından değil) özdeşleri olan 'anarmonik' tonlar ile çift diyez ve çift bemoller eklenirse sayı artırılabilir. Kuramsal olarak elbette; çünkü kullanılabilir, diğer bir deyişle insan kulağının algılama nüansları içinde anlamlı sayılabilecek dizi adedi otuzu aşamaz: Yedi diyez ve yedi bemol ile oluşturulan on dört temel majör gam ve bunların ilgili minörleri; bir de arızasız do majör ve ilgilisi la minör. Buna mukabil, makamsal ses sistemlerindeki dizilişler tekdüze bir kalıbın mevcut ve kabul edilmiş konumlarındaki kısıtlı kombinezon olanağına mahkûm değildirler. Bu nedenle de, makamsal müzik her zaman sürprizlerin ifadesidir. Bunu, fazlaca değer yargısı yüklü incelemesinde Fonton açıkça dile getirmiştir zaten: Batı sanatı "ilke ve kesin kuralları olan bir sanattır." Şark müziğinde ise, Batı'da alışlagelmiş açıklık ve kesinlik mevcut olmadığından, müziğin fizik temelleri de bilinmez.<sup>1</sup>

Gerek teknik olarak önceden belirlenmiş olmamanın sağladığı esneklik, gerek, buna bağlı olarak, sanatsal yaratımdaki 'yerçekimsizlik' hissi, ilk bakışta besteciye geniş bir manevra alanı bırakıyormuş gibi gelebilir. 'Önceden belirlenmemiş'lik kuşkusuz kuralsızlık anlamına gelmez; tersine makamsal müziğin son derece ayrıntılı düzenlenmiş bir kodlar evreni vardır; Fonton'un çağında, 'Türk Musikisi' olarak adlandırılan ses evreninin bugüne oranla çok daha az yazılı olduğu bir gerçektir. Ancak bunu ilkesiz müzik ilan edebilmek için, daha sonra oryantalist zihniyette 'bilimsel kanıtlarla' ortaya konacak bir değer hiyerarşisini içselleştirmiş bir etnosantrizmle donanmış olmak gerekiyordu. "Şark müziği"nde genel hal ve hareket kuralları ya da ilkeleri dışında, icra birimleri olan makamlar düzeyinde yeni bileşimler elde etmeyi olanaksız kılan bir belirlenmişlik söz konusu değildir. Makamsal müzik, makam sayısını kısıtlı tutacak bir katılığa değil, eklemlenmeyi mümkün kılan bir esnekliğe yaslanır. Bu nedenle makamsal müzik bestecisi, yalnızca müzikal ifadeyi kurgulayan değil – her besteci için her eserde geçerli olmasa da -, içinde hareket edilen ses düzlemini inşa edebilen bir yaratıcı öznedir; en azından kuramsal olarak böyledir. Her bestecinin yeni makamlar keşfetmesi gerekmez; çoğu keşfetmemiştir de; ancak böyle bir olasılığı barındıran bir müziktir, makamsal müzik.

## Acemaşiran şarkı

"Şark"ın algılanmasındaki tek boyutluluğun, yalnızca değişik kültürlerdeki duyarlılık farklarını değil, aynı zamanda ses sistemlerindeki nüansları da görmezden gelmesi son derece doğaldı. Bu yanlı bakış açısının müzikteki yanlışlarına ilk temas edenlerden birisi Rauf Yekta Bey olmuştur. Ona göre, farklılık yalnızca icradaki değişik eğilimlerden ibaret

değildi; temel belirleyici etkide, bir "nazariyefarkı" söz konusuydu. Bu terimle Rauf Yekta Bey, açıkça ses sisteminin kuruluşu ve fizik temellerini anladığını belirtmiştir. Böylece, "Şark" adıyla kestirilip atılabilecek bir bütün olamayacağı ortaya konmuş oluyordu. Üstelik, böyle bir fark, ses sisteminin temelinde yatan kurucu mantığın tanımlanması işlevini yüklenerek, bir sekizli dizinin, on yediye ya da yirmi dörde bölünmesini, teknik olmaktan çok duyarlılık değişmelerinde anlamlandırmaktaydı.<sup>2</sup>

Bugün Türk müziğinde ses sistemi sorunu hâlâ güncelliğini korumaktadır. Standart bir tampereman henüz sağlanamamıştır. Yaygın görüş ve uygulama, yirmi dört eşit olmayan sestem oluşan dizi kavramı çevresinde oluşmaktadır. Ancak bunun karşı-savlarını dile getirenlerin on yedili sistemin doğru diziliş olduğu konusundaki ısrarları sürmektedir. Her ne kadar yirmi dörtlü sistemin "ilmî sebebi"nin "makamlarımızı vücuda getiren dörtlülerle beşlilerin bu taksimi zarurî kılması"<sup>3</sup> olduğu yaygınlıkla geçerli görülse de, karşıt görüştekilerce, gerçek Türk müziği sisteminin özgün bir yapıda olduğu, yirmi dörtlü sistemin yer yer zorlamalar içerdiği, nihayet yirmi dörde bölünmüş sekizlinin, aslında Batı'nın on ikiye bölünmüş düzeninin farklı bir görünümünden başka bir şey olmadığı, hatta bu yapıyla Batı tamperemanında mümkün olan otuz altı sesin de gerisinde kaldığı iddiaları dile getirilmektedir.<sup>4</sup> Sorunlar ister istemez bir Doğu-Batı gerilimi içinde değerlendirilmekte, teknik düzenlemeler bile kaçınılmaz bir şekilde yer yer ideolojik kutuplaşmalara açılabilir.

### Muhayyer saz semaisi

Doğu-Batı tartışmalarının en çok billurlaştığı alanlardan birinin müzik olması şaşırtmamalı bizi. Zira, kültürel üretim, ekonomik yapının gereklerinin tezahürü olmasının yanı sıra, ait olduğu bu bağlamın zihniyet kalıplarını belirleyen bir özellik de taşır. Kendi varlığını sürdürmek, kendi varoluş koşullarını sürekli olarak yeniden üretmek zorunda olan belli bir ekonomik düzen, ister istemez bu çabayı mümkün kılacak söylem mecralarını da yaratır; bu amaç doğrultusunda onları durmaksızın yeniler. Bu açıdan bakıldığında, müzik üzerine çeşitli konulardaki tartışmalar 'milli burjuvazi'sini oluşturmak isteyen bir yeniden yapılanma rejimiyle, kökleri uzak bir 'altın çağ'ın feodal/tarımsal artı-ürün biriktirme ve aktarma düzeninin şarklı emperyal duyarlılığı arasındaki gerilimi açığa çıkaran bir işlev görmektedir. Üstelik bu sonuncu, doğal olarak, tarihsel gelişme sürecinde çok farklı yönelimleri bünyesinde barındırma gereğinden kaynaklanan bir kozmopolit yapıyı kaçınılmaz biçimde içermekte, dolayısıyla savunucularının kimilerinin başvurmayı arzuladıkları 'saf'lık iddiası, tam aksi yöne kaçarak köklü bir yanılısama oluşturmaktadır.

Türk Musikisi<sup>5</sup> adı altında toplanan müzikal bağlam, saf olmak (otantik halinden farklılaşmamış) bir yana, başta Anadolu olmak üzere, Devlet-i Aliyye'nin hüküm sürmüş olduğu toprakların her köşesinden özgüllükler derleyerek varoluş zeminini genişletmiştir. Bu birikim, kuşkusuz görkemli bir çeşitliliğe açılma olanakları sağladığından paha biçilmez değerinde bir hazinedir. Zira her kültür bağlamı, yeşerip köklendiği coğrafi alanın kısıtlılığı, iklim koşullarının kapalılığa mahkûm edişi, dünyanın görece yalıtılmış ya da en azından toplumlar arasında daha az etkileşim fırsatları tanıyan koşullar yüzünden, Anadolu-merkezli bu çok-katmanlılığa eklemleme sürecinde olduğu kadar talihe sahip

olamamıştır. Bu nedenle, kültür heterojenliğini, bu sürekli kültür ergimesinden doğan alaşımı, 'saflık' ülküsüne ihanet addeden ya da bireşimin köklerini tarihin içinden cetvelle ölçüp cımbızla ayıklama sevdasına düşüp gülünç hale gelen zihniyet için, elbette böyle bir tarihsel kesintisizliği algılamak ıstıraplı bir çaba olacaktır; o yüzden de, bütünleşme ve birikim kalite değil defo olarak tasavvur edilecektir. Bu, nihayet kültürü bir etkileşim potası olarak görmek istemeyip sürekli bunun aksi örnekleriyle karşılaşarak bozulma durumunu doğal ruh halinin içselleşmiş hırçınlığı ve saldırganlığı ile yaşamaya mahkûm olanların sorunudur. Ancak bu huzursuz zihniyet, kaçınılmaz bir şekilde yıkıcı enerjisini açığa çıkarmakta, acınası olmaktan çok tahripkâr bir görünüme bürünmektedir. Eleştirinin bilimsel ölçütlere göre ve akıl dairesinde yapılmasının güç olduğu bir toplumsal ortamda, böyle düşünenler kuşkusuz yalnız değildirler; hasımları da aynı bağınazlığa saplanıp kalmışlardır! Türk Musikisi'nin terk edilmesini bir tarihsel zorunluluk olarak algılayan yaklaşımlar, ciddi bir şekilde, yaşamın diyalektiğini atlayarak, başka türlü bir ayıklama operasyonuna soyunmayı önermektedirler. Bu tür bakış açısı da, bir yanıyla üretimsizliğin doğal sonucunda beliren kopyacı eğilimleri beslemekte, diğer yandan tarihi ve ondan süzülüp gelen kültür bütünü'nün nedensellik zincirini yok saymaktadır; var saysa bile, bunu ancak kendi ifadesinin meşruiyetini kurmak için kullanmaktadır. Böylece, sayısız kültür filizlenmesinin yaşanmış olduğu Anadolu bireşim havzasında, bugün, her ikisi de bir anlamda tarihsel akışın bütünleştirici ve kesintisiz olduğunu idrak etmekte zorlanan zihniyetlerin son derece yapay çatışmasına tanık olmaya devam etmekteyiz; her ne kadar bu tartışmaların harareti son yıllarda azalmış gibi görünse de, bunu, kültürel çeşitliliğin erdemine ikna olmaktan çok, çatışma kutuplaşmalarını belirleyen atıf evrenlerinin eski bütünlüklerini koruyamamalarıyla açıklamak daha doğru gibi görünüyor; çünkü, bugüne değin sürdürülmüş olan bu tezat ekseninin temelinde yatan ekonomik paylaşım kavgasının aktörleri yer değiştirebilir olmuşlardır. Bu da, bir yanıyla dünya ölçeğinde ekonomik bütünleşme stratejileriyle buluşmaya diğer yanıyla ulusal ölçeklerdeki siyasi-ekonomik güç dağılımındaki değişmeler ve geçişmelere bağlıdır. Yine de dönem dönem bu Doğu-Batı geriliminin ilerici-gerici tezadına uzanması, bunun çeşitli söylem türlerine yansması tanık olunan bir gelişmedir. Hatta bu canlanma, dirilme durumları, zamanın değişen toplumsal güç dağılımı içinde, tamamıyla yer değiştiren retorikler olarak belirip grotesk manzaralara yol açabilmektedir: İlericinin gericiden farkı kalmadığı bir otantisizm tutkusu egemen olmakta, hatta gericinin söyleminin yer yer daha gelişmeci bir çizgiye yaklaştığı gözlemlenmektedir. Tüm bu yapay gerilim eksenini, aslında hiç bir zaman gerçek bir düşünsel çerçeveden türememiş olduğu için, kültürün siyasi manevra alanı olarak kullanılmasından başka bir sonuç doğuramamıştır; doğuramazdı da; zira, böyle bir çatışmanın dayanmış olması gereken toplumsal kutuplaşmayı mümkün kılabilecek bir ekonomik yapılanma hiç bir zaman var olmamıştır. Kimi cılız sanayileşme çabası bile kamu gücünün müdahalesine bağımlı gelişmiştir; bu nedenle de, kültür üretiminde sahici bir ekonomik çatışmanın tezahürü göze çarpmaz. Buna mukabil, her kavga kamu kaynaklarının paylaşımı konusunda ortaya çıkmakta olduğundan, kültürün düşünülmesinde, kavramsallaştırılmasında, üretiminde, onun asıl türeme bağlamı olan toplumsal ortam değil, devlet merkez olmuştur. Doğu-Batı sorunsalının öncelikle bir gerilim oluşturmasında, bunun da özellikle ilericilik-gericilik ekseninde belirlenmesinde bu



devlet-merkezli kültür anlayışı, tartışmanın her tip tarafı için aşılmaz bir düşünme zemini, vazgeçilmez bir ölçüt olagelmıştır. İşte bu yüzden, çatışma tarafları arasındaki farklılık temaları son derece stilizedirler; gerçek toplumsal duyarlılıkları temsil etmedikleri gibi, kültürü, seçilmiş göstergelerden oluşan ve kimi hatları aşırı vurgulanmış bir söylemden ibaret sayma yanlışlığına düşmektedirler. Oysa başta müzik olmak üzere, birçok kültür alanında karşıtlık yaratma yoluyla kültürel kimlik edinmeye didinenlerin atladıkları çok temel bir olgu vardır: Kültür, kesintisizliği ve zaman-mekân boyutlarında bütünleşmeyi gerektiren bir heterojenleşme sürecidir; bu anlamıyla, üretimle duyarlılığın eklemlendiği, korunması gereken bir dengeyi oluşturur. Dengenin süregitmesinde 'milli hasletler'den çok, kültürün ulusal mayasının bilincinde olmak, salt 'çağdaşlık'tan çok, kültürel bütünleşmenin geleneksel köklerinin hangi toplumsal gereksinimlere doğru evrildiğini algılayabilme yeteneğine sahip olmak gerekir.

### Sûzidilâra şarkı

Müziğin bir çatışma alanı haline gelmesinde, büyük oranda Tanzimat'tan bu yana gelişen yeni tür bir seçkinleşme çatışması yattığı düşünülebilir. Modernleşme sürecinin getirilerinden en fazla yararlanma yarışında, geleneksel devletlûdan farklılaşarak, görece rasyonel ilkelere göre yeniden yapılanmaya çalışan bir bürokratik aygıtın kurumsallaşmasına paralel olarak palazlanan bir bürokrat-seçkin sınıfının kendini her alanda dayatmasıyla ortaya çıkan bir gerilim vardır. Her ne kadar bu kesime, yaygın olarak 'sınıf' adı verilse de, bu, onun ekonomik bir birlik ve üretici güç sahibi olmaktan değil, devletin kaynakları üzerinde tasarruf yetkisine sahip olmasından kaynaklanır. Bu nedenle, bürokrat-seçkinler gerçek anlamda bir sınıf bütünlüğü de sergilemezler. Ancak tüketici bir 'sınıf' olarak toplumsal yaşamı belirleyen bu bürokrat-seçkinler, doğal bir varkalma refleksiyle, aslında ekonomik etkinliğin tekabül etmesi gereken kültür üretimi üzerinde söz sahibi olma dolayısıyla meşruiyet tesisine girerler. Üstelik doğrudan doğruya kültürü baskılayan bu müdahalecilik tesadüfi değildir; toplumsal kimliğini üretimle inşa edemeyen bir sınıf, kaçınılmaz olarak, tüketim ilişkisiyle üretimin izdüşümünde kendi aidiyet kıstaslarını belirler. Modernleşme ekonomik bir etkinlikten türemediği için de, modernlik üzerine gelişen çatışma alanı, yalnızca onun ifade kanallarıyla ilgili olabilmektedir. Kutuplaşmanın en belirgin izlenebildiği alanlardan birisinin müzik olması, onu, diğer sanat dallarından birçoğunda sürdürülen ilerici-gerici tartışmasının özel bir konumuna sürüklemektedir. Plastik sanatlar, tiyatro, kısmen edebiyat (nesir) ya daha önce hiç var olmayan ya yeni etkinlik alanlarıydı; ilerici-gerici ekseninde tartışılmaları, genellikle gerekli olup olmadıkları üzerine olmaktadır; oysa müzikte yürütülen tartışma onun 'nasıl' olması gerektiğine yöneliktir. Dolayısıyla, ayırt edilmesi daha güç ölçütler kullanılması, daha incelikli teknik ayrıntılarda farklılaşma düzlemi oluşturulması gerekmiştir; süregiden tartışmalar bu farklılaşmanın biçimsel görünümü üzerindedir; tekabül ettikleri bir ekonomik gerçeklik boyutu, elbette yoktur; ya da en azından anlamlı bir varlık göstermez. Bu nedenle de, tartışmaların düşünsel çapı, doğal olarak, müziğin çoğul dilinin farkında olanlara abes gelecek çekişme konularını kapsayabilmektedir. Bunların en belirginini kuşkusuz tekseslilik-çokseslilik çekişmesidir. Oysa hem Türk Musikisi'nin hem Batı Müziği'nin teknik olarak olduğu kadar ruhen de

'derûnuna' vâkıf bir bilinç, her ikisinin ayrı duyarlılık evrenlerinin işitsel temsilleri olduğunu, birbirlerinin cinsinden ifade edilmelerinin mümkün olmadığını bilir. Bu birinin diğeri aleyhine üstünlüğü anlamına gelmediği gibi, mutlaka bir 'sentez' içinde buluşturulmalarını da gerektirmez. Bu iki ana müzikal ifade biçimine aynı zamanda sahip olmak, tek-boyutlu, eleştirisiz, yetkeci bir zihniyet geçerli olduğu bir toplumsal ortamda hiç şaşırtıcı değil elbette; zira farklılıkları algılamak, hele onları aynı ortamda birlikte, ama birbirlerini yutmalarını istemeden yaşatmak, alışkın olduğumuz birlikte yaşama pratiğinin epey dışına düşmektedir. Her iki müzik türünün bu denli ayrıştırılması başta olmak üzere, onların üzerinden bu denli yoğun ideolojik kimlikler ödünç alınabilmesi, durumun varmış olduğu vehamet derecesini açığa çıkarmaktadır. Hatta kimi zaman, müzik üzerine biçim tartışmaları, ciddi polemik halini alabilmekte, müziğin doğusunda ya da batısında konumlanan sanatçılar, uzlaşmaz karşıtlıkların temsilcileri olarak belirlemektedirler.<sup>6</sup>

### Aranağme

Oysa Türkiye'nin modernleşme serüveninde kısır çatışmaların dışında konumlanmayı becerebilmiş entelektüelleri de olmuştur. Eski kültür dünyasıyla onun yerini almakta olan arasında köprü işlevi görmüş az sayıda sanatçı ve düşün adamı, Anadolu kültür bütünselliğinin, özgüllüklerden ortak ses üretebilen bireşimsel veçhesi kadar, benzersiz özgünlüklerin birbirlerini eritme saplantısına takılmadan birlikte var olabilme yeteneğinden de oluştuğunu görebilmişti. Yahya Kemal Beyatlı ve Ahmet Hamdi Tanpınar bunların en kayda değer örneklerini oluşturmuşlardı.

### Acembûselik peşrev

Mevcut Yahya Kemal imgesi, daha çok, ardına humbaracıları, sipahileri, lağımçıları ve daha birçok ocağının rengârenk taburlarıyla tüm bir Ordu-yu Hümayun'ü almış, sırmalı sancaklar, allı yeşilli İslam bayrakları, mağrur tuğlar, altında ilerleyen kararlı bir kudretin cisimleşmiş haline duyulan bir hayranlıkla özdeşleştirilmiştir; bir fetih ideolojisini besleyen, bununla birlikte hamaset anlamında pek bağırğan sayılamayacak bir şair imgesiydi bu. Aslında Yahya Kemal'de tarihe bu denli romantik bir bakışın duyarlılığına tekabül etmesi gereken duygusal donanım, temelini Şarklı bir 'eskiye hasret' yerine daha çok Batılı bir 'nostaljinin tadı'ndan kaynaklanmaktaydı. Her ne kadar kendisi bunu kesin bir dille reddetmiş olsa bile, poetikasını belirleyen temel öğelerden birisi Parnasyen etkiydi. Başvurduğu temel imgeler arasında, Ahmet Haşim'in aksine, aydan çok güneş vurgusunun öne çıkması, gökyüzünün sık ve pek doğalcı sayılmayan bir şekilde betimlenmesi, dünyanın hayal edilmesinde küçük ölçekler yerine geniş düzlemlerin kurulması, Parnasse etkisini teyit edebilir nitelikte özellikler olarak belirlemektedir. Bu açıdan bakıldığında, geçmişe özlem, imparatorluğun, her hayranlık söyleminde olduğu gibi, 'klasik' çağına bağlılık olarak ortaya çıksa da, özünde sorun tam anlamıyla ideolojik sayılamazdı; tarihin böyle değerlendirilişinin yabana atılamayacak bir estetik boyutu olduğunu, inşa edilen imge sisteminin özgül yapısı kadar biriktirilen atıf evreninin genel işlevselliği de açığa çıkarmaktadır: Yeni rejimin, ilişkilerini koparmak istediği eski kültürün, aslında bir süreklilik bağlamında, 'bugün'ü, 'yeni'yi ne denli belirleyici olduğunu dile getirmeyi arzulamıştı Yahya Kemal; ancak bunu kılıçları çekip Cumhuriyet

düşmanlığına yozlaştırmadan ve aslında tam da savunduğu 'süreklilik' fikrine uygun olarak, zımnî uyarı biçimi altında yapmaktaydı. İstanbul'a bunca düşkünlüğünün ardında estetik ve öznel nedenler kuşkusuz vardır; ancak Yahya Kemal'deki İstanbul'u, biraz da 'anti-Ankara' imgesi olarak değerlendirmek yanlış olmaz; en çok sevdiği şeyini "İstanbul'a dönüşü" olarak düşündüğü bir kent, Yahya Kemal için bozkır ortasında, çorak arazide, köyden bozma boyutta ve hepsinden önemlisi denizsiz olmasından öte, köksüz bir yenilenmeyi simgelemekteydi; aslına "geri dönmesi" gereği de bundan kaynaklanmaktaydı.

Kültürel bütünlüğü ve sürekliliği imlemesi açısından ele alınan bir tarihsel derinlik, bugüne dayanak oluşturan bir uzanımın çok boyutluluğunun ne denli vazgeçilmez olduğunu hayli romantik bir üslûpla dile getiren Yahya Kemal'in, bu özün hem arka planına hem 'ruh'unun dinamizmine sinmiş olan sesi işitmemesi düşünülemezdi; bu nedenle, Yahya Kemal'in eserinin gerek genel söylemsel akışına koşut seyreden gerek kendisi odak-tema olarak sıklıkla ortaya çıkan bir müziğin belirleyiciliği çoğu zaman açıkça gözlemlenebilir. Müzik, bu bağlamda, Yahya Kemal'in tüm tarihsel süreklilik fikrini şiirsel imge olarak teyit eden, hatta özetleyen bir işlevle donanmıştır. Geçmişten bugüne uzanan toplumsal gelişme çizgisini, belirgin bir nedensellik zinciri olarak bağlayan başlıca öge, Yahya Kemal şiirinden akan tüm bir imge sisteminin ardında kesintisiz bir şekilde kendisini duyuran kudümün belli belirsiz duyulan 'devr-i revan' çağrısıydı.

### Mahur peşrev

Doğu-Batı sorunsalına, romantik bir yaklaşımdan çok, deyim yerindeyse görece sentetik yaklaşabilen Ahmet Hamdi Tanpınar, nesir ve özellikle roman dokusunun her boyutuna nüfuz etmiş bir mizahı da yedeğine almıştır. Yeni bir yaşam biçimine, görece hızlı geçen bir toplumun bireylerinin yaşadıkları kişisel dramlar, yer yer gülünçlük yaratan çelişkiler, deneyimlenen ortak karşıtlıklar, Tanpınar romanında, tarihsel savrulmanın çeşitli görünümünü oluşturur. Mizah, bu gizli kültürel çatışma düzlemindeki yanlışlıkları uygun bir dille ifade edebilmenin bir aracı olduğu kadar, köktenci bir ahlâkçılık iddiasını taşımamanın da bir yoludur. Tanpınar tablosu, toplumsal ortamı, ana atıf merkezi ve soyutlanmış imge düzleminde oluşmaz; onu, stilize bir duyarlılığa açılmadan, canlı, devingen, kendisi de roman kişisi olabilen bir İstanbul dolayımıyla resmeder. Yahya Kemal'de 'temsil değeri' kazanan ve tema özelliği alan müzik, Tanpınar'da yaşamı yansılayan organik bir öge haline dönüşmüştür.<sup>7</sup> Bu nedenle de bu dekorun içinden süzülen, onu karşıtlıkları somutlaştıran bir metin-kent'e dönüştüren ses, tarihsel süreklilikle birlikte yürüyen bir tamburun kimi zaman yalnız, kimi zaman bir fasılın parçası olarak, betimlenen toplumsal doğaya eldiven gibi geçen serüvenini anlatır.

Her iki yazarda da ne hararetli bir otantisizm ne buna bağlı ideolojik bir konumlanma ne yol gösterici tavrını görebiliriz; en azından açıkça beliren bir yönelim görülmez bu alanda. Birincisi, "bir başka tepeden" baktığı manzaranın uzaktan gelen sesini dinlemeye çalışmış, diğeri, bu manzaranın ayrıntıları içinde boğulmuş karşıtlıkları eşeleyip durmuştur. Her ikisinin sanatsal yörüngeleri, tarihsel süreklilik ve bütünleşme tematiğini izleyerek, dönüşümün egemen düşünce bağlamının kıyasına oturtmuştur onları. Konumlandıkları bu yerde, müzik, yalnızca şiire ve romana sinematografik boyut, estetik kaplama sağlamakla

kalmamış, çoğu zaman romantik ya da ironik imâlarda buldukları toplumsal savrulmanın hüznünlü bir simgesi olmuştur. Müzik, hem yitip gidenin ifadesi hem toplumsal yapılanmanın derinindeki kopukluğun göstergesi olarak kullanılmıştır.

### Ferahfeza peşrev

Ahşap evlerin ağır başlı serviler gibi üzerlerine eğilerek neredeyse yok ettikleri sokaklarda dolaşırken, Tanpınar, ağzının kenarına tutturulmuş sigarasının dumanları arasından tül gibi bir hayal tasarlamış olmalıydı; süreklilikle süreksizlik arasındaki denge noktasından görülen bir dünyanın sesini o zaman işitmiş olmalı: "Zaman olurdu ki bütün hayatı sadece kaçışlardan ibaret kalırdı. Zavallı Mümtaz, İstanbul sokaklarında bir nevi hayalet gemi gibi yaşıyordu. Her özlediği yerden biraz sonra kendi içindeki rüzgâr onu kovuyor, haberi olmadan lengerler alınıyor, yelkenler şişiyor ve uzaklaşıyordu."<sup>8</sup>

<sup>1</sup> Charles FONTON (1987). 18. Yüzyılda Türk Müziği, Pan Yay., İstanbul, s.61.

<sup>2</sup> Rauf Yekta Bey (1986). Türk Musikisi, Pan Yay., İstanbul, s.19.

<sup>3</sup> Hüseyin Sâdeddin AREL (1993). Türk Mûsikisi Nazariyatı Dersleri, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, s.33

<sup>4</sup> Yalçın TURA (1988). Türk Mûsikisinin Mes'eleleri, Pan Yay., İstanbul, s.116.

<sup>5</sup> Günümüzde çeşitli adlar verilen bu geleneğin en doğru başlığı "Türk Makam Müziği" olmak gerekir. Kavram Prof. Ruhi Ayangil tarafından önerilmiş olup belli bir yaygınlığa erişmiştir. Yalnızca Makam Müziği denilebilirse de bu şekilde Türkiye dışındaki başka makam geleneklerini de içerir anlamına gelir; oysa kastedilen bu kadar geniş anlamda makam müziği değildir. Daha geniş bir tanım için Osmanlı/Türk Makam Müziği de denilebilir. Ancak buradaki 'Türk' sözcüğü Türkiye'nin bir sıfatı gibidir; ne etnik bir göndermesi vardır ne Türkiye Cumhuriyeti tarih ve coğrafyasıyla sınırlıdır.

<sup>6</sup> Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü (1988). Birinci Müzik Kongresi, Bildiriler, Ankara, s. 268.

<sup>7</sup> Tahir ABACI (2000). Yahya Kemal ve Ahmet Hamdi Tanpınar'da Müzik, Pan Yay., İstanbul, s.83.

<sup>8</sup> Ahmet Hamdi TANPINAR (1999). Huzur, Dergâh Yayınları, İstanbul. ss. 62-63.

Yirminci yüzyılı terk etmek ne denli güç bir süreçse, ona geçiş de öyle olmuştur. Taşınabileceğinden çok daha fazlasını vaad ettiği düşünülen büyük dönüşümler çağı, geçmişe yazılırken, gelirken haddinden fazla yüklendiği ve gerçekleştiremediği umutların çoğunu bir sonraki yüzyıla devretmiş görünüyor. Zaten, gerek kronolojik anlamda (1901-2000), gerek tarihsel kavramsallaştırma (1914-1989) açılarından yirminci yüzyıl, yaşanırken de büyük oranda yarına ertelenmiş ya da belki tam tersine yarını öncelemiş bir dönem olmuştur. Bütün bir "yarının dünyası" izleği, her tür alt uzanımlarıyla bilim-kurgu yazınının tamamı bile buna kanıt sayılabilir. Üstelik, yarını önceleme arzusu yalnızca fantezi dünyasıyla sınırlı kalmıyordu. Toplumsal yaşamın fonundan akıp giden tüm bir politika söylemi, bu, yarını bugünde yaşama şehvetini körükleyen ruh halinin gelişmesini sağlıyordu. Yirminci yüzyıl insanı tüm başka özelliklerinden öte belirgin olarak sabırsızdı. Çoğu toplumsal olgu, değişme süreci, sonu uç konumlanmalara varabilen, hatta yer yer sapkın arzunun açığa çıkarılmasını meşru kılan bir serbestleşme yönelimiyle sonlanabilmekteydi; bu sınırsız kayganlığı besleyen en önemli etkenlerden birisi yine sabırsızlık olmuştur. Yarını bugünde yaşama isteği, elbette, kaçınılmaz bir şekilde, yarını da bugünü de kendi ruhuyla yaşayamamanın hazin ve acıklı kapanışını getirmiştir. Oysa önceki çağların, iyi ya da kötü, az ya da çok karakteristik üslûpları, belirgin zeitgeist'leri vardı. Yirminci yüzyılın böyle bir özgüllük zemininin var olmadığı söylenemese de, önceki dönemlere oranla çok daha karmaşık, çoklu ve geçişken bir yapıdaydı. Bu farklılaşma, kuşkusuz birdenbire ortaya çıkmadı; sancıları bir önceki yüzyılın ortalarından itibaren hissedilmeye başlanan bir kabuk değiştirme sürecinin kaçınılmaz sonucuydu.

Sanayileşme ve kentleşme olguları toplumsal yaşamın geleneksel köklerini kapsamlı bir şekilde dönüştürmeye başladığından beri, tarımsal üretimin izdüşümü kültürel ifadeler de yerlerini makine uygarlığının temsillerine terk etmekteydiler. Bütün sanat dalları, uyum, denge, doğalcı ifade gibi özelliklerini yitirmekteydiler. İnsanın evrendeki konumu, bir had bilme ve Tanrı'nın görkemini yansıtmaya işleviyle sınırlı olduğu bir dünyadan, bireyin özgün varoluş alanlarını kendisine oluşturmaya hakkı olduğu bir başkasına doğru değişirken, ona, sanatın yeni yönelimleri eşlik etmekteydiler. Hatta çoğu zaman bu değişimin en ön saflardaki öncülüğünü yapma işlevini yüklenmekteydiler. Bu anlamda sanatın yeryüzündeki konumlanışı da kayda değer dönüşümlere mâruz kalmakta, var olanın kutsanmasından, onun eleştirisine yöneliyordu. Kurulu düzenin eleştirisi, doğal olarak yepyeni ifadeleri ve temsil düzlemlerini de mümkün kılmaktaydı. Artık mevcut kuralların içinde çeşitlemeler yapan sanat, yeni kurallar koyan ya da onları yalnızca yıkmakla yetinen sanata evrilmekteydi.

On dokuzuncu yüzyılın sonlarına yaklaşıldığında, bütün sanat dalları, kendi yol ayrımlarında, o güne dek geçerliliği kabul edilegelmiş estetik çerçevelerin dışında başka ifade yöntemleri aramaya doğru yönelmekteydiler. Müzikteki dönüşüm, kuşkusuz, onun alışıldık biçimlerini farklılaştıran değişikliklerle sağlanmaktaydı; armoni ve kontrpuanın (dikey ve yatay yapılar) kuralları, mutasyon geçirerek yavaş yavaş değişiyordu. Söz konusu değişme tam anlamıyla mutasyondur; çünkü köktenci ve âni karşı çıkışlardan çok,

var olan sistemin küçük başkalaşımalarla dönüşmesini sağlıyordu. Francis Poulenc'in Cocteau metinleriyle buluşan parçalı, keskin yazısına, Olivier Messiaen'in dingin ama huzursuz katolik kompozisyonuna, dahası, sonu Philip Glass'a varan elektronik duyarlılığa varılması elbette birdenbire olmamıştır. Çatlamanın sesini duyuranlar, farklı bir yere doğru yeni bir rota belirlenmekte olduğunun farkındaydılar; bu denli bozunmuş bir kompozisyon ortaya çıkacağını belki çoğu tahmin bile edememişlerdi; ancak mevcuttan bir hoşnutsuzluk vardı. Bu ise, yine mevcut kalıplar içindeki olanakların zorlanması yoluyla değiştirilebilirdi; bunun, özgünlük arayışının, çağının sesini yansıtmaya isteğinin ötesinde ideolojik bir işlevi de vardı.

Öncü dönüştürücü besteciler, her şeyin hastalıklı bir melankoli ya da anlamsız bir mutluluk dekoru içinde müziğe dönüştüğü romantizmin ateşi sönerken, ama onun ilkeleriyle yetişmiş olarak, varlık göstermeye başlamışlardı. Almanya birliğini sağladığı dönemde, Richard Wagner, tanrı Janus gibi, geçmişe ve geleceğe bakan iki yüze sahip bir anıt-efsane olarak yükselmekteydi. Tamperemanın sağlanması ve müzik öğelerinin ilişki kurallarının yasalaştırılmasından bu yana süre giden armoni yasalarını sonuna kadar genişleten Wagner, bir yandan romantizmin Excalibur'unu bilinen en yüksek tepenin zirvesine saplıyor, diğer yandan bu beklenmedik görkem gösterisinin kaçınılmaz bir şekilde yol açtığı dağılma sürecini de başlatmış oluyordu. Tonal armoninin sınırlarına varılmıştı. Bakır üflemeli çalgıların parlattığı kalabalık Wagner akorlarının, içerdikleri kromatik öğelere ayrışmaları kaçınılmaz görünüyordu. Wagner'in açtığı yeni damardan Töton ruhunun kutsanması kadar, onun, bir süre sonra, en yoz ve saldırgan halini oluşturacak ideolojik zemin de türeyecekti. Yine Wagner armonisinin uzantısı olan özgürleşmeci müzik eğilimlerinin ardından cadı avı başlatacak olan da aynı ideolojik zemindi. Romantik dönem sonrasında çiçeklenen yeni müzik duyarlılığı artık yeni bir manevra sahasına gereksinim duymaktaydı. Kimi besteciler bu sahayı görece sezgisel eğilimlerle belirlerlerken, kimileri yalnızca müziğin kendisini değil onun hakkında da yazdılar. İtalyan olmasına karşın, Almanca opera besteleyen Feruccio Busoni bunların başında gelmekteydi.

İtalyan bir baba, Alman bir anneden doğan Feruccio Benvenuto Busoni, besteci olarak ününü, daha çok entelektüel üstünlüğü ve müzik malzemesini işlemedeki ustalığına borçludur.<sup>1</sup> Çağının en büyük piyano virtüozları arasında anılan Busoni'nin besteciliği, eleştirmen ya da tarihçilerce pek de coşkuyla anılmaz. Aynı dönemde, kariyerini kompozisyona hasretmiş başka birçok besteci bulunmasından da kaynaklanan bir gizli burun bükmedir bu. Nitekim, beste verimi kısıtlı bir dönüştürücüdür Busoni; ancak bu, mevcut yapıtlarının küçümsenmelerini haklı çıkaracak bir neden değildir. Zira Busoni'nin müziğinden yansıyan genel tını, yirminci yüzyıl kompozisyonunun karmaşık yapısını hayli erken duyurmaya başlayan bir özellik taşır. Aynı zamanda romantik geleneğin önkabullerinden de çok fazla uzaklaşmamıştı; Busoni, mutasyonun ilk bestecilerinden biriydi. Ezgi akışı, genellikle yerel cümleler içinde, bildik klasik kalıpları yineler, ancak bu modüller arasında alışılmışın dışındaki sıklıkta modülasyonlar, ton değiştirmeler gözlemlenir. Aynı özelliği ritm kalıplarına da yaymak mümkündür. Aslında ezginin kuruluşunu da tamamen klasik ölçülerle değerlendirmek mümkün değildir; kısmen sık yinelenen modülasyonlar nedeniyle, ama kendi kurgulanış mantığından da kaynaklanan

sapmalar, Busoni'de neredeyse genel bir özellik olmuştur. Ezgi, hiç beklenmedik bir şekilde, klasik kulağın beklentilerine yanıt verecek derecelerden farklı basamaklarda da gezinebilir. Tonikten başlayan bir çıkıcı dizinin, beşinci, altıncı, sekizinci derecelere doğru 'mâkul' bir gezinti yapması yerine, ikinci dereceye geri dönüp kapanması, üstelik eksik ikiliye sığınıp toniğe de dominanta da meydan okuması pek geleneksel bir yürüyüş sayılamazdı. Romantizme karşı gelişen yeni üslûbun özelliklerine (kakışımı armoni ve kontrpuan, ezginin bozunması, düzensiz ritmler, yeni bir çalgı ve ses kullanımı, kaba, nörotik, mekanik temalara yaslanan metinler, yeni biçimler<sup>2</sup>) geçişi sağlayan bestecilerden birisi olarak, Busoni'nin müziğinde sürekli bir ılımlı kromatizm sezilir. Bunun, geleneksel kulakların palamarlarını fark ettirmeden çözerek, onların sıkı sıkıya bağlı oldukları limandan açılmalarını sağlayan bir strateji olduğunu söyleyebiliriz; çünkü Busoni, müziğini kurgularken sezgilerinden çok düşünsel donanımından hareket etmekteydi. Nitekim "Yeni Bir Müzik Estetiğinin Eskizi" adlı kitabında, müzikal eyleminin hiç de temelsiz olmadığını çok açık olarak saptayabiliriz. Gerek üslûbunda gerek düşünsel içeriğinde, müziğin evrendeki yerini tartışan derinlikte bir yetkinlik gözlemlenir. "Alman Tiranı" diye tanımladığı Wagner'de şahikasına varan 'program müziği'nin kıyasıya bir eleştirisini yapan Busoni, böyle bir temsil anlayışının duyguların, karakterlerin, insanî hallerin gidiş-gelişlerini yansıttığını, ama aslında aktarılan şeyin o kavramın, ruhsal etkilenimlerinin deviniminin nedenini değil, dışsal oluşumların içsel yansımaları gibi derinliksiz bir görüntüsü olduğunu kaydeder. Fırtına'yı örnek vererek, aşağı yukarı her bestecinin, bu doğa olayını bilinen tonlar içinde (tonal armoniye de uygun) resmettiğini belirtir. Oysa Busoni'ye göre müzik, fırtına gibi işitilebileni ve görülebileni değil, görülmeyeni, işitilmeyeni, tanıtılan kişiliğin ruhsal süreçlerini anlaşılır kılmalıdır. Dolayısıyla müziğin yaratıcısı, mevcut yasaları takip eden değildir; yasaları takip ettiği zaman yaratıcı olmaya son vermiş demektir.<sup>3</sup>

Busoni'nin eleştirisi salt eleştiri olmakla kalmaz; yeni arayışlara açılacak önermelerde bulunur. Ancak bundan önce, tamperemanın, on iki sese hapsolmek anlamına geldiğini, böylece Batı müziğinin son derece stereotipleşmiş bir ifade alanına sıkıştığını belirtir. Majör-minör, uyuşumlu-kakışimli ayrılığı, hep evreni iyi ile kötü arasında paylaşırma saplantısından kaynaklanır; oysa doğada böyle kesin ayrımlar yoktur. Doğadaki uyum tonal armoninin ayrıştırmalarından çok daha bütünleşik, dinamik ve şaşırtıcıdır. Bunun için, Busoni, önerdiği alternatif dizilerde anarmonikleri birlikte kullanır; bunu da, tampere sistemin aynılaştırdığı bu iki sesin aslında dikkatle ve ardışık sesler olarak bir dizi içinde birlikte dinleme olanağımız olduğu zaman, hiç de aynı duyguyu yaratmadıkları savıyla pekiştirir. Böylece Busoni'ye göre, bir do diyez, do, do diyez ve re bemol olarak bölünüp diziye dâhil olabilmelidir. Yarı-tonları devreye sokarak hem yeni bir ses evreni yaratmayı hem yeni bir yazı tekniği geliştirmeyi öneriyordu. Bir tonu üçe bölmenin, dörde bölünerek elde edilecek nüanslardan daha fazla fark edilebilir olduğunu düşünmekteydi.<sup>4</sup> Bu yenilikçi düşüncelerini beslediği düşünsel kaynak, teknik açıklamalar olduğu kadar iyi ve kötü üzerine en kışkırtıcı satırları yazan çağdaş bir filozoftan, Nietzsche'den yaptığı alıntılardı. Yaklaşmakta olan yüzyılın en uslanmaz çocuklarından birisi olan John Cage'in 'hazırlanmış piyano' düşüncesi henüz uzaktı, ama kökeni Busoni'nin önerilerindeydi.

Busoni, düşünsel anlamda müzikal yarat alanında olduğundan çok daha fazla ileri görüşlü ve devrimci bir bestecidir. Yarım tonların kullanıma sokularak, olanaklarının sonuna dayanmış ses sisteminin özgürce genişlemesini savunuyordu. Düşüncesi, birçok sanatçı, düşünür, bilim adamına olduğu gibi, çağının mevcut teknolojik olanaklarından nde gidiyordu. Yeni kıpırdanışlar olduğunda ise, bunların, gelecek için düşlediği özgürleşme stratejisi yolunda olanaklar yaratabileceklerini bildiğinden, yenilikler ve icatları yakından takip ediyordu; Dr. Thaddeus Cahill'in 'Dynamophon'unu, bu nedenle heyecanla anıyordu. Elektronik müziğe ilham veren öncülerden olan Cahill, titreşimleri sabit tutabilen ve istenilen tondaki sesi üretebilen bir aygıt geliştirmişti.<sup>5</sup> Busoni bu tür donanımın yepyeni bir müzik düşünüşüne yol açabileceğini sezmiş, ancak bu yeni duyarlılığın çağını yaşayacak kadar uzun ömürlü olamamıştı. 1924'te, yaşıtı ve Fransa'daki eşdeğeri Satie'den bir yıl önce öldüğünde, yirminci yüzyılın aykırı ses okyanusunu dalgalandıracak olanlar ya yeni doğuyorlar ya çocukluk devresini yaşıyorlardı. O, yeni bir dönemi başlatanlar arasına değil eskimiş bir diğerini sona erdirenler arasına yazılıyordu.

Busoni'nin çalgı müziğine yaptığı katkılar dışında, genel verimiyle oranlandığında önemli yer tutan yapıtları operalarıdır (Die Bautwahl, 1912; Arlecchino, 1918; Turandot, 1921). Bunlara bitiremediği Dr. Faust'u da ekleyebiliriz.) Yeryüzünün tanık olduğu en büyük ve vahşi insan kırımlarından biri sona ererken kaleme alınan Arlecchino başlıklı eserine tam olarak opera da demez Busoni; ona göre, bu "Tek perdelik bir teatral Capriccio"dur ("Ein theatralisches Capriccio in einem Aufzug"). Bu yapıt, Commedia dell'arte'nin, kaba saba şakalar yapan, ahlksız kaypaklıklara sahip<sup>6</sup> başkahramanı hinoğluhin Arlecchino'nun, karısına kur yaptığı yaşlı terzi Matteo'ya oynadığı bir oyun üzerine gelişen tipik bir fars öyküsünü anlatır. Özellikle Almanya'da dışavurumculuğun, absürdün, savaş sonrasının anlamsızlık hali içinde hızla yaygınlık kazandığı bir dönemde böyle bir abartılar ve karikatürler geçidi hiç de boş bir eğlencelik anlamını taşımıyordu. Oyun boyunca yaklaşmakta olan barbarların tehlikesinden dem vurarak Matteo'yu korkutup kaçıran, asker alma dairesinden gelen bir subay kılığında onu "göreve" yollayan Arlecchino, amacına ulaşmak için her türlü kurnazlığı yapabilecek kıvraklığıyla, aslında yaşanılan çağın pragmatist-liberal bireyini hicvetmekteydi. Hiçbir zaman var olmayan "barbar istilası" tehlikesi, savaşın ekonomi politiğine gönderme olduğu kadar sürekli beklenen, bir türlü gelmeyen (bütün gizemi ve iktidarı, gelmemesinde olan) Godot'nun bir öncülü sayılabilir. Yapıt, içerdiği karikatral tip ve durumlara uygun olarak, Batı müziğinin de çoğu yerde karikatürünün çizer. İlk tabloda, Matteo'nun evinin önünde Mozart'ın Don Giovanni'sinden küçük bir alıntı, Matteo askerlik şubesine doğru yol alırken Donizetti'nin bir marşı, grotesk sahnelerde Wagner akorlarını andıran bol bakır üflemeli emperyal vurgular, Colombina'nın aşığı Leonardo'nun kötü bir tenor olarak söylediği Napoliten aryanın bayağılığı (kmekte olan opera sanatına ya da en azından ağı kapanmış bir opera slbuna bir gönderme), bir çok yerde işitilen Verdi etkileri, hep bu büyük karikatürün ayrıntılarını oluşturmaktadırlar. Bir görkem gösterisi olarak opera sanatı sona ermekteydi; burjuvazinin en süslü aynası kırılıyordu. Opera, daha sonraki yıllarda bütün sınıfsal özelliklerinden uzaklaşacak, kimi zaman muhalif ifadelerin dolaşıma girmesine bile yarayabilecek bir kimliğe brnecekti. Bu aynı zamanda, operada en üst düzeyine ulaşan



burjuva sanatının, boş kahkahalar üretmeye yönelik stratejisinin bundan böyle pek işe yaramayacağını işaret etmekteydi. On dokuzuncu yüzyılın vahşi kapitalizmi, yerini daha görünmez bir kapitalizme terk etmekteydi. Operanın yıkılan dünyası, sınıf farklılıklarının belirginleştirilmesine yönelik bir tasavvurdu; oysa yeni yüzyıla gelen, kitleleşmiş, buna uygun olarak sanatsal dozu iyice seyreltilmiş bir kültürel üretim evreniydi.

Burjuva estetiğinin mutlak egemenliğinin kırılmasında Arlecchino'nun kurnazlıkları işe yaramıştı; ama yaklaşmakta olan yüzyılın çokuluslu kapitalizminin tuzaklarına direnecek gücü yoktu. Zira yaşanan yaygın şiddet, hicvedilemeyecek kadar yoğun ama bir o kadar görünmez olmaktadır. Bugünün her yeri kuşatan sanallıklar kurgusu içinde, Arlecchino, olsa olsa bir reklâm yıldızı, borsa spekülâtörü ya da televizyon yorumcusu olabilirdi.

Barbar istilası tehlikesiyle terörize olmuş küçük adamın, sahnedeki benzerine seyirci koltuğundan attığı kahkahayı yüzünde donduran Arlecchino, yine aynı küçük adamın, çok değil, on beş yıl sonra terörün istilasında barbar rolü oynayacağını bilmesede, maskesinin altından sahici bir kahkaha patlatıyordu.

- [1](#) Percy M. YOUNG (1954). A Critical Dictionary of Composers and Their Music, Dennis Dobson Ltd., Londra, s.68.
- [2](#) David D. BOYDEN (1956). An Introduction to Music, Alfred A. Knopf, New York, ss.387-388.
- [3](#) Feruccio BUSONI (1967). "From 'Sketch of a New Esthetic of Music'" in Elliott SCHWARTZ & Barney CHILDS. Contemporary Composers on Contemporary Music, Holt, Rinehart and Winston, New York, Chicago, San Francisco, s.9.
- [4](#) Adolfo SLAZAR (1946). Music in Our Time, W. W. Norton & Company Inc., New York, s.272.
- [5](#) Feruccio BUSONI (1967). A. g. e., s.15.
- [6](#) Joseph Spencer KENNARD (1964). The Italian Theater, II, Benjamin Bloom Inc., New York, s.65.

İkinci Dünya Savaşı'nın ilk vurduğu ülke kuşkusuz Polonya olmuştur. Wehrmacht'ın Gdansk'ı işgaliyle başlayan bu oyunun tek aktörü Nazi'ler değildi; 17 Eylül 1939'da da Sovyet birlikleri Alman ilerleyişinin karşısında ikinci bir işgal dalgası başlatmışlardı. İki dev arasında sıkışan Polonya'lılar, hem ülkelerinin en geniş cephe oluşuna tanıklık ediyorlar hem her koldan gelen işgal altında kalmanın acılarına mâruz kalıyorlardı. Nazi'ler kontrollerine aldıkları topraklardaki Yahudi'leri toplayıp sayıları, iktidara geldikleri 1933'den itibaren tedricen artan getto, temerküz ya da çalışma kamplarına sevk etmekteydiler. Benzer bir politikayı da Polonya işgalinden sonra Sovyetler Birliği izlemiştir: Sovyet-karşıtı etkinlik içinde addettiği, özellikle Polonya'nın askeri, bürokratik ve entelektüel elitinden 14.736 kişiyi tutuklayıp Starobelsk, Kozielsk ve Ostaşkovo kamplarında hapsedmişlerdi. Durum 'Yoldaş Stalin'e 5 Mart 1940 tarihli bir raporla bildirildiğinde, tutuklular, "karşı-devrimci partilerin mensupları", "direniş gruplarının üyeleri", "kaçaklar" olarak tanımlanıyorlar, aralarındaki subaylar ve polis yetkilileri karşı-devrimci ve Sovyet-karşıtı etkinlikler yürütmekle suçlanıyorlardı. Bunların dışında 11.000 kişi de karşı-devrimci örgütlere üye olmak, casusluk, sabotajcılık gibi suçlamalarla ya da yalnızca arazi, fabrika sahibi olmak gibi nedenlerle tutuklanmışlardı. Rapor, her iki grubun da, yani yaklaşık 25.000 kişinin, kurulacak özel mahkemelerde yargılanmasını ve bu suretle kuşuna dizilmelerini uygun görüyordu. Raporun altındaki isim, soğuk savaş çağrışımlarının bütün ürperticiliğini fazlasıyla taşıyordu: SSCB Halkın İçişleri Komiseri L. Beria.

Rapor, Stalin ve Sovyet erkinin en üstündeki beş kişi, Vorosilov, Molotov, Mikoyan, Kalinin ve Kaganoviç tarafından imzalanarak "gereği için" emre dönüştürüldü. Bu tutukluların tamamının halli mümkün olamadı; ancak Kozielsk'dekilerin bir kısmı bu hükmün sonucundan kaçamadılar. Kamplar kapatıldıktan sonra Kozielsk esirleri 1940'ın Nisan sonu, Mayıs başında Smolensk yakınlarındaki Katýn ormanında öldürülüp on iki ayrı toplu mezara gömüldüler. Alman birlikleri Eylül 1943'de bölgeye girdiklerinde, ağaçlık alanın ortasındaki tepenin çeşitli yerlerine açılmış çukurlarda, sonradan tam sayıları 4.253 olarak belirlenecek olan yüzlerce cesetle karşılaştılar. Açılan mezarlardan çıkartılan cesetler üzerinde yapılan patolojik incelemeler, öldürülenler ile gömülmüş olan çeşitli kişisel eşya ve resmi evrak üzerindeki araştırmalar, katliamın tarihini 1940 Mayıs'ı olarak gösteriyordu. Buna göre Sovyetler Birliği'nin sorumluluğu açıktı; ayrıca elde edilen tabanca mermisi kovanları da Sovyet silahlarını işaret etmekteydi. Alman soruşturmacılar bu olay hakkında ayrıntılı, fotoğraflı, belgeli bir rapor hazırladılar. Araştırmacılar yalnızca Nazi'lerden oluşmuyordu; İsviçreli bir patolog ve bazı müttefik savaş esirlerinden uzmanlar da aynı kanıdaydılar.

Bölge Eylül 1943'de yeniden Sovyetler Birliği'nin kontrolüne girdiğinde, bu kez Sovyet uzmanlarından oluşan bir heyet ikinci bir soruşturma gerçekleştirdi. Bu kez Nazi'ler sorumlu olarak tesbit edildi. Alman'lar çok daha inandırıcı kanıtlar sunmuş olmalarına karşın, "politik konjonktür gereği" olsa gerek, hangi rapora kimin inandığı sorusu, mevcut ittifaklara uygun şekilde yanıt buldu. Sonunda, savaşın bitimiyle birlikte Amerikan ve

İngiliz uzmanlardan oluşan bir heyet yeni bir soruşturma açtı. Bütün önyargılı yaklaşımlarına karşın, Nazi'lerin sorumluluğunu kanıtlayabilecek bir kanıt bulunamamıştı. Hatta, Katýn katliamı, Nürnberg Savaş Suçları Mahkemesi'nde bazı Alman yetkililerine isnat edilen suçları iddianamelere eklenmişti; ancak sonradan çıkartıldı. Bu inanılmaz toplu öldürmenin tek sorumlusu olarak parmaklar açıkça Sovyetler Birliği'ni göstermekteydi. Ne de olsa savaş sona ermiş, zorunlu ittifaklar bozulmuş, Dünya nüfuz alanları paylaşılırken, çok daha uzun sürecek olan ve kutupları değişen bir soğuk savaş dönemi başlamaktaydı. Sovyet yetkililer, katliamdaki açık sorumluluklarını asla kabul etmediler. Ancak 1989'da, SSCB yıkılırken, Mikhail Gorbaçov, resmen NKVD (Halkın İçişleri Komiserliği)'nin açık sorumluluğunu kanıtlayan belgeleri kamuya açıkladı. Sovyet yönetiminin üst kademelerini işgal etmiş bütün yöneticiler, Katýn katliamının üzerine kurulu büyük bir yalanın vebalini taşıyarak hüküm sürmüşlerdi.

Her ne kadar barbarlık tarihinin göz ardı edilmez bir olayı olsa da, Katýn Ormanı katliamı, çok daha kitlesel kıyımlara sahne olan bir savaşın içinde eriyip gitmişti. Üzerindeki tartışmalı giz perdesi de politik nedenlerle kaldırılamayınca, uzun yıllar, Soğuk Savaş boyunca, neredeyse yok sayılmıştı. Sovyetler Birliği çökerken Gorbaçov'un açıklamaları, Katýn'ı yeniden gündeme soktu; üzerinde yeniden tartışıldı. Polonya tarihinin bu karanlık sayfası, siyasal tarih tartışmalarına konu olmanın yanı sıra, sanat yapıtlarına da esin kaynağı olarak yön vermiştir. Bunların en dikkate değer olanı herhalde Nancy Van de Vate'nin Katýn başlıklı senfonik parçası olsa gerek. 1989'da katliamın ellinci yıldönümünden birkaç ay önce tamamlanan eser, orkestra ve koro için yazılmış, çok parçalı, heterojen dokuda bir kompozisyondan oluşur. Katýn katliamına bir ağıt olmakla olayı dramatikleştirmek arasında kalan yapıtın bu ikili yapısı, bestecinin müzikal malzemeyi kullanmasında da kendisini belli eder: Polonya halk ezgilerinin otantik, naif hüznü, çağdaş armonilerin sivri ve huzursuz kakışimlarıyla karışarak yeni bir ses bireşimi ortaya çıkarır. Ancak bu çelişik yapı, 'imtizac' etmiş bir doku olmaktan çok, sekanslar halinde ilerleyen yan yana duruşlardan oluşmaktadır. Bireşim sayılabilecek ses karışimleri, ancak 'geçiş' denilebilecek, dar zaman dilimlerine sıkışan bağlantı dokularında daha belirgin hale gelmektedirler. Yer yer korku filmlerinin efekt/müziklerini andıran, flüt ve klarinetlerle bilenmiş, âniden görüntüye saplanan karmaşık akorların, groteskliğe varan kullanımı bir yana bırakılırsa, Van de Vate'nin yapıtı, Katýn katliamının gerçek boyutları düşünüldüğünde pek de etkileyici sayılmaz. Sanatçıdan beklenen, kuşkusuz toplumsal gerçekliğin birebir anlatımı değildir; ancak yine de, eğer yapıt yaşanmış bir gerçekliğe temas ediyor ya da ondan yola çıkıyorsa asgari bir temsil edicilik aranabilmelidir. Van de Vate'nin Katýn'inde bu temsil gücü hem var hem yok gibi görünüyor: Bir yandan, sonradan devreye giren ve egemenliğini parçanın sonuna dek sürdüren koronun kıyamet günü söyleminin baskın hale gelmesi, diğer yandan bütün bu müzikal ifadenin gitgide daha çok tonal armoninin normlarına uygun bir yapı ortaya koyar hale dönüşmesi, yapıtın eleştirel dozuna az da olsa zarar vermiştir. Zira son sözün bağlandığı yer, inançların, politikaların, ulusal duyarlılıkların ötesine geçerek evrensel insanlık değerlerine açılmayı gerektirirken, ağır bir Katolik yası, yapıtı, biraz da umutsuz ve fazlaca ağıt kıvamında bitirir.

Van de Vate'nin yapıtı, benzeri birçok savaş betiminden bir tanesi. Hangi sanat yapıtı

savaşın gerçek dehşetini bütün acımasızlığıyla yansıtabilir? Tartışmaya değer bir soru. Ancak kesin olan bir şey var: Teknoloji gelişip ayrıntılandıkça, egemenlerin, savaş beylerinin denetleyebildikleri toplumsallıkların alanı gitgide genişliyor. Öte yandan bizzat savaş gereçlerinin nitelikleri her geçen gün daha kesin sonuç almaya elverişli hale geliyor. Oysa bütün bu incelikli kurgu, yine aynı şekilde ayrıntılanan iletişim teknolojilerinin içinde eriyip gidiyor; bir oyun gibi algıladığımız sanallıklar bütününü oluveriyor. Savaşın sınıfsal bir ayrıcalık olduğu çağların yerini, modern dünyada, savaşın sanayileşmesi olgusu aldı. Bugün bunun üzerine eklenen bir boyut daha var: Savaşın estetikleşmesi. Televizyonlardan bilinçlerimize akıp gelen imgelere artık yalnızca estetik kaygılarla bakar olduk; savaşın dehşeti karşısında o en samimi duygularımızda dahi, izlediğimiz dünyanın diliyle konuşuyoruz; savaşın asıl dehşeti de bu noktada beliriyor.

## Çelik Tekerlekler, Kırılğan Kalpler

Sanayi Devrimi, sağladığı teknolojik olanaklarla yalnızca üretim koşullarını ve ilişkilerini yeniden, kökten dönüştürmekle kalmadı; toplumsal yaşamın kuruluşu ve algılanışına dair temel önkabulleri, tahayyül zeminlerini, anlam evrenlerini büyük oranda yeni bir şekle büründürdü. Dolayısıyla, değişen yalnızca ekonomik etkinliklerin fiziki koşulları ve bunların verimlilik ilkesi çevresinde yeniden örgütlenişi değil, aynı zamanda bu düzlem değiştirmenin doğurduğu dünya kavrayışıydı. Gün geçtikçe daha karmaşık yapılarda ve daha hızlı bir gelişme içinde yayılan felsefî ve toplumbilimsel kuramlar bu değişen üretim ilişkilerini, onlardan türeyen düşünüş/yaşayış biçimlerini çözümlenmeye ve evrensel genelliği hedefleyen çerçeveler çizmeye çalışıyorlardı. Artık dünya, eskisi kadar basit, sade, mütevazı ve büyümlü değildi. Her geçen gün daha karmaşıklaşan bir toplumsal örgütlenme, yeni yaşam biçimleri ve bunların yeniden üretilmesini sağlayacak yeni erdemlerin ortaya çıkmasına yol açmaktaydı. Doğanın mutlak gücü karşısında daima ufalanmış olan insan türü, iki milyon yıldan beri ilk kez bu tâbiyet ilişkisinde bazı ileri mevzileri ele geçirmeye başlıyordu. Dünyanın görüngülerinin kavranışında ilk kez Tanrı'nın adı anılmadan, yeni oluşmaya başlayan özgül bilimsel terminolojilerle, nedensellik zinciri, en azından kendi oluşsal bağlamı içinde, bütünlüklü ve fizik temelleriyle oluşturulmuş açıklamalarla tarif edilmeye başlamıştı. Bu yeni anlamlandırma stratejisi, ister istemez garip bir iktidar hissinin mayalanmasına, hatta zamanla doğanın alt edilebileceğine samimiyetle inanmayı, insan beyninin tasavvur ufkuna köklenen bir hırs halinde yerleştirmeye evriliyordu. Çok kısa bir süre içinde, bu hırs, ciddi bir yok etme sanayinin ortaya çıkmasına yarayacak gerekli tüm koşulları olgunlaştırmıştı bile. Dünyanın tılsımı, karşısında hayran olunan bir gizemlilik durumu, algılanması pek mümkün olmasa da sezilmesi belli bir aşkınlık gerektiren bir varoluşsal töz değil; değerli bir taş gibi ele geçirilmesi, işlenip şekle sokulması, egemen ekonomik ideolojiyle bütünleşebilecek 'değer'e tahvil edilmesi zorunlu olan bir fetih nesnesi olarak kavramsallaştırılıyordu.

Doğanın 'işlenebilir', metâlaştırılabilir bir tüketim alanı olarak düşünülmesi, kuşkusuz bu biçimleme ve paketleme sürecini mümkün kılan üretim koşullarının ve ilişkilerinin de taltif edilmesi anlamına geliyordu. Evrenin anlaşılmaz gizemlerinin çözülmesinde kullanılan laboratuvar teknikleri, bunlardan elde edilen bilgiler, bilim insanlarının bilimsel meraklarını tatmin etmelerinin yanı sıra kendileri kadar masum olmayan başka teknikleri ve üretim biçimlerinin tasarlanmasına neden olmaktadır. Doğayla savaş ciddi bir işti; onunla iç içe yaşanan çağların araçlarından çok farklı ve güçlü bir teçhizatın varlığını zorunlu kılıyordu. Sağlam çelik gövdelere hapsedilen buhar, sanıldığından çok daha fazlasını yapmayı vaat eder görünüyordu. Kas gelişmişliğine dayalı insan emeğinin sonu gelmekteydi. Bu en ağır işleri, üstelik karşılaştırılmayacak kadar fazla güç ve verimlilikle yapmaya aday makineler sahneye çıkmaktaydılar. Uygarlığın bu yeni oyuncakları, toplumsal yaşama dâhil oldukları andan itibaren kendi fetişizmlerini de üretmekteydiler. Dolayısıyla, makineli üretim ilişkileri, aynı zamanda makineleşmesi arzu edilen bir toplumsal yaşam modeli kurgulanmasına yol açmaktaydılar. Makinenin fetiş-nesneye dönüşmesi, ona yer yer semavi bir özellik atfedilmesine de yol açıyordu, kaçınılmaz bir

şekilde. 'Her şeyi inşa eden' bir üretim aracı yaratıldığına göre Tanrı'nın, özellikle 'her şeye kâdir' özelliğinin transfer edilebileceği bir somutlama mantığı kurulmuş oluyordu. 'Her şeyi bilen' ve 'her yerde mevcut' makinelerin üretilmesi için yirminci yüzyılın ikinci yarısını beklemek gerekecekti; ancak onların gelişi Sanayi Devrimi'nin naif makinelerinin çıkışından çok farklı olacak, kendilerini yaratan insanlardan talepleri çok daha 'öz'e ilişkin olacaktı: 'Akıllı' makineler, insan ruhunun en derinlerindeki ışıltıya tâliptiler; benlik bilincinin, özgünlükler evreninin bütün gizemine nüfuz etmekten hiç çekinmeyecek kadar da hırslıydılar üstelik; hiçbir değer tanımayan, katı, güçlü, hızlı, acımasız bir hırs; insanın, Sanayi Devrimi'yle birlikte alevlenen kapitalist sömürme hırsının aynısı. İnsan türü kendi tuzağına düştü; aynı yok edicilik hırsı var oldukça orada kalmaya devam edecek.

Buhar çağıının makinelerinden bir 'makine mitologyası' türemesi, insanı bir kez daha, o aşılması arzusuyla yıkılan dinselliğe geri döndürmekteydi. En yıkıcı kuvvetler birleştirilerek taarruz edilen doğa, metâfizik kavranışından ötede yeni ama daha karmaşık bir yapıda, diğer bir deyişle akılla düzenlenmesi daha zor bir görünümde geri dönüyordu. Auguste Comte'un, adını koyduğu sosyoloji bilimini, düşünce evriminin son aşamasında bir dine dönüştürmek istemesi, belki eski rejimin zihniyet kalıplarının yıkılabilmesi için pozitivist düşüncenin insanlık ölçeğinde yaygınlaşabilmesi yolunda bir yöntem olarak düşünülebilir; ama doğayı alt etme serüveninden kısa sürede yenik çıkan insanın 'aslına rücû' etmesi de bunda etkiliydi. Zira Comte'un da saptadığı gibi din insanın kalıcı bir gereksinimiydi.<sup>1</sup>

Dinselliğe karşı maddi temellerle oluşturulmaya çalışılan yeni dünya kavrayışı, sonunda yeni bir dinselliğe dönüşmüş, makine uygarlığı, kendi panteonunu inşa etmekte gecikmemişti. Bu yeni tapınma pratiği, elbette yeni bir tapım hiyerarşisini de gerekli kılıyordu. Hiyerarşinin üst basamaklarında yer almak için, çok eski çağlarda olduğu gibi toplumsal yaşamı doğrudan belirleyebilme kudretine sahip olmak gerekiyordu. Doğanın insafına kalmış bir düzende tarımdan başka geçimi pek olmayan toplumlarda bereket, fırtına, yağmur, aşk tanrı ve tanrıçaları başköşeleri kapmış idiyeler, makine çağında da egemen ekonomi politiğin var kalabilmesini sağlayan öğeler, haklarında en fazla mitolojik anlatı üretilenler oldular. Coğrafi keşiflerin ardından durmak bilmez bir "hayâsızca akın" başlatan Avrupa devletleri, sınırsız ve ahlâksızca sömürmenin kapitalist esrimesi içinde, aynı emperyalist gözü dönmüştükle büyüyen bir kanser dokusu gibi, kendine sürekli daha fazla 'kan' taşıyabilecek, yayıldığı yerdeki varlığını köklendirecek ulaştırma kanallarına ve örgütlenme merkezlerine gereksinim duymaktaydı. Bu nedenle, on dokuzuncu yüzyıl kentlerin büyümesine ve demiryolunun yaygınlaşmasına sahne oldu. Kamu teknolojisinin ilk evresinin demiryolları ve kent aydınlatması ile anılması<sup>2</sup> kuşkusuz bu nedenledir.

Emperyalist dünyanın merkezleri, yoksul sömürgelerden emdikleri kaynaklarla daha da gelişip planlı metropollere dönüşürlerken, bu aktarımın en düşük maliyetle gerçekleştirilmesini sağlayacak ulaştırma ve örgütlenme düzeni, sömürge ülkelerin özellikle liman kentleri ve çevresinde kurulmaktaydı. Yalnızca ekonomik bir işlev değildi bu üstelik; aynı zamanda, sömürgelerin işbirlikçi zümrelerinin kendilerine 'medeniyet' getirmekte olan efendilerine daha da hayranlık ve sadakat hisleriyle bağlanmalarına yol açan bir sonuç ortaya çıkarmaktaydı. Böylece, ülkesinin kaynakları 'Batı'ya taşınırken, bu aktarımın kolaylaştırılmasına yetecek kadar 'modern'leşmelerine izin verilen kentlerinin caddelerinde

dolaşıp ne kadar 'onlara' benzemekte oldukları, nasıl 'onlar' sayesinde kalkındıkları yanılısamasıyla yaşayan bir azınlık türüyordu. Bu komprador burjuvazi, aynı şekilde, demiryolunun inşa edilmesini, askeri stratejik noktalardan çok hinterlandlardan liman kentlerine doğru inşa edildiğini görmezden gelerek, bir başka modernlik ölçütü addediyordu; bir yüzyıl kadar sonra aynı azınlığın türevi çevrelerin demiryolunu gerilik ve "komünistlik" göstergesi saymaları ne acı bir tecellidir.

Bu arada, demiryolu kapitalist dünyanın ulaşılmadık köşesi kalmayınca dek yaygınlaşmaya devam etmekteydi; üstelik mallar kadar insanlar da yer değiştirmeye, yolculuk kültürü kurumsallaşmaya başlamıştı. Toplumsal yaşam pratiğinin bu denli içinde belirleyici bir şekilde yer alan demiryolu ve onun bütün maddi, manevi öğelerinin, makine mitologyasının temel temaları arasında yer alması bu nedenle hem doğal hem kaçınılmazdı. Başta edebiyat olmak üzere, tüm sanat dallarında, şu ya da bu şekilde demiryolu teması asal ya da yan izlek olarak kullanılıyordu. "Şark Ekspresi'nde Cinayet"te asıl kahramanın trenin kendisi olduğunu söylemek pek de yanlış olmaz. Ancak, hiç bir yapıt her halde Arthur Honegger'in "Pacific 231"i kadar demiryolu mitologyasının kült ürünü olmayı hak etmez.

Her ne kadar, "Fransız Altıları"ndan biri olsa da, yeni müziğin bağımsızlarından sayılan Honegger, o günlerde bütün eleştirel ağırlığıyla müzik çevrelerinde tartışılmakta olan soyut müziğin açık hasımlarından biriydi. Beethoven'ci mirastan türeyen müzik anlayışı, onu, "saf" müziğin nasıl lirik ya da dramatik olabileceğini kanıtlamaya itmişti. Ona göre müzik "insani" olanla temasını yitirmemeliydi. Bu yanıt kuşkusuz, "müzik hiç bir şey ifade edemez; etmemelidir" diyen İgor Stravinsky'yeydi.<sup>3</sup> Böyle düşünen bir bestecinin, yaratılmış en güzel makine betimini üretmiş olması hayli ilginçtir. Pacific 231'in müzik dili Honegger'in müzik tarifine uyuyor olsa da, temanın kendisi makinenin kutsanmasından başka bir şey değildi; "insani olanla temas"ı yitirmemenin savunucusu, Webern'in ya da Berg'in cam kırıklarıyla dolu bir yolda yürümeye benzeyen ezgileriyle ürkmüş ortalama dinleyicinin karşısına, en insani olmayanın tanrılaştırılmasını sağlayan bir yapıtla çıkagelmişti. Kimbilir, belki de Honegger insani olanın medeni olanla özdeş sayıldığı bir çağda, demiryolunun "medeniyet" götürdüğüne inananlardandı.

Honegger, Pacific 231'i 1924 yılında bestelediğinde çok kısa sürede popüler bir yapıt olacağını düşünmüş müydü bilinmez. Ancak tematik olarak, Pacific 231 diğer yapıtlarından fark edilir bir şekilde ayrı bir yere sahipti. Zira Honegger, daha çok tarihi konuları ele alan operalar (Judith, Antigone, Nicolas de Flue), operetler (Kral Pausole'un Serüvenleri gibi), sahne oratoryoları (Kral David, Jeanne'in Yakılması) yazmıştır. Bütün bunların arasında bir lokomotif betimleyen garip bir yapıtı Pacific 231. Nitekim, bestecisinin iddia etmiş olduğu bir müzik anlayışına uygun şekilde, özünde istemeden ironik bir doz taşısa da, makinenin ruhunu ve duyarlılığını keşfeden şiirsel, lirik bir senfonik bölümdü. Yapıt aslında Honegger'in bir yıl önce Abel Gance'ın "La Roue" (Tekerlek) filmi için yaptığı müzikten türemişti.<sup>4</sup> Zaten Pacific 231'in 231'i lokomotifin tekerlek kompozisyonunu ifade eden bir kodlamadır.\*

Piyasası kadar tarih yazıcılığı da Avrupa ve diğer ülkelerin sanatlarını yok sayan Amerikan sinemasının unutturmaya çalıştığı dâhilerden biri olan Abel Gance'ın, yedinci

sanata getirdiği teknik ve anlatımsal yenilikler, hele o zamanın teknoloji düzeyi göz önüne alındığında çok önemli katkı yapmışlardır. La Roue, gerek bu teknik buluşların bolca kullanıldığı bir film, gerek 'modern zamanlar'ın, yoğun bir simgesellik düzlemi de barındıran bir melodramı olarak, Honegger'in müziğinin yabana atılmaz müziğinin eşliğinde sinema tarihinin temel taşları arasında yerini o günden almıştı. Sisif adında bir lokomotif makinistinin bir tren kazasında anne ve babası ölen küçük Norma'yı aynı kazadan sağ kurtarıp oğlu Elie ile büyütme başlaması, bir kaç yıl sonra, kız büyüyüp güzelleştikçe baba ve oğulun ona âşık olmalarıyla sonuçlanacaktır. Bir aile faciasına neden olmamak için Norma evi terk edip bir demiryolu mühendisiyle evlenir. Bir süre sonra Sisif, yardımcısının bir hatası sonucu yüzüne kızgın buhar yiyince kör olur. (Honegger'in Beethoven'dan köklenen müziği için bir başka gösterge: Sağır bir Beethoven neyse kör bir makinist de odur.) Demiryolu yetkilileri onu teleferik operatörlüğü yapabileceği bir dağa göndeririler; orada, ölümüne dek yanından ayrılmayacak olan Norma'yı yeniden bulur. Abel Gance'ın bu filmde uyguladığı kurgu tekniği bir yandan seyirciyi felaket ânına dek gitgide daha fazla rahatsız eden ve buharlı lokomotifin yavaş yavaş hızlanmasını (modern dünyanın tüm acımasızlığıyla yaşamın her alanını ele geçirmesi) simgeleyen bir niteliktedir; her plan bir öncekinden daha kısadır.<sup>5</sup> Honegger'in lokomotif betimlemesinde Gance'ın bu kurgu tekniğinin etkisini gözlemlemek mümkündür. Tekerlek metâforu, filmde konunun kapanan anlatı güzergâhlarını da (kurtardığı kıza âşık olma, oğulla aynı kıza âşık olma, aşkla sevilen makinenin sevenine oynadığı kader oyunu, kızın sonunda yine kurtarıcısıyla buluşması) çok başarılı bir şekilde sınırlayan bir geometrik kerteriz haline gelmişti.

Tekerlek, hem somut olarak tüm bir sınaî düzenin mekanik/teknik boyutundaki devinimi sağlayan öğeydi hem ilerlemeyi, durmaksızın 'devr' etmeyi, yol almayı, gelişme kaydetmeyi en anlamlı şekilde özetleyen bir simge – ilerlemenin böylece hep bir 'devir' süreci içinde, diğer bir deyişle önceden belirlenmiş sınırlar içinde ve geçmişe atıflı kavramsallaştırıldığı da unutulmamalıdır.- Birinci özellik, tekerleğin benzer ve özdeş tüm aksamının estetik bir ifadesiydi. Trenlerin ve başka (yürüyen) her şeyin devinimini sağlayan temel öge olarak her tür ve biçimde tekerlekler, değişik işlevler gören farklı boyutlardaki çarklar, rotüller, şaftlar, miller, pistonlar vb. hep mekanik devinimin dairesel yörüngeli, kendileri de dairesel olan parçalarıydılar. Demiryolunun o çağdaki toplumsal-ideolojik işlevi göz önüne alındığında, lokomotif tekerleğiyle simgelenmeleri bizi şaşırtmaz. Sanayi Devrimi'ne yaşam ve yön veren öğedir, tekerlek; bu yönüyle benzeri tüm parçaların bir temsilcisi olarak, devinimin de en dolaysız metâforudur. Onsuz coğrafi yer değiştirme, dolayısıyla yeni kaynaklar arayışı, aktarımı ve daha çok zenginlik olamayacağına göre, tekerlek diğer dönen parçalardan hiyerarşik olarak üstün bile sayılabilir. Zaten onu mekanikliğin estetiğinde temel biçim olarak referans kabul ettiren de işte bu 'meritokratik' egemenliğidir. İkinci ve daha felsefi özelliğine gelince; tekerlek, göndergesel işlevini pozitivistin motto'su olan 'düzen ve ilerleme'yi her iki kavramı lâıyıkıyla simgeleyerek yerine getirmektedir. Bir yandan imal edilmiş olduğu malzemenin (çelik) özellikleri (sertlik, sağlamlık, bükülmezlik) diğer yandan morfolojisi (mükemmel daire, sınırlarının iyi tanımlanmış olması, merkezin bütün dışsal noktalara eşit mesafede bulunması, merkezi oluşturan göbek noktasıyla dış halkayı birleştiren tek-merkezli



çubukların varlığı, parlak bir yüzey) tekerleği, sade görünüşünün ardına birçok anlamı gizleyen bir nesneye dönüştürmektedir. Çelik serttir; ödün vermeyen, kendisini yaratan koşulların, diğer bir deyişle ekonomik bağlamın gerektirdiği hukuk düzeninin kurallarından hiç bir surette sapmamanın erdemini ve zorunluluğunu o düzenin içinde konumlanan insanlara uyarı biçimde hatırlatır: 'Düzen' denen şeyin ödünsüz bir ortam olduğunu da bilmelidir yurttaş/birey. Düzen ona göre değişmeyeceğine göre, düzenin yasalarına uymayı kabullenmeli, uymadığı zaman nasıl kararlı ve ödünsüz bir yaptırım gücüyle karşılaşabileceğini idrak etmelidir. Düzen aynı zamanda sağlamdır; hem onu oluşturan doku hem varlık nedeni olan üretim örgütlenmesi kolay yıkılabilir bir özellik arz etmez; tam tersine, ebedi bir ömür vaat ettiği gibi ezeli bir köklülük de iddia eder; böyle bir yapı ise sürekli güven telkin edici bir güç kaynağı oluşturur. Dolayısıyla yurttaş/bireyin endişelenmesine mahal olamaz, bu ölçüde bir güven duygusu, kuşkusuz sertlik özelliğini bir başka açıdan, bir kez daha belirginleştirir; çünkü sağlamlığın teminatı bir anlamda sertliktir. Sağlam ve sert düzen bu özelliklerini belli bir ahlâki zemine oturtmayı ihmal etmemektedir kuşkusuz. Ne sağlamlık bir sözel ifadeden ibarettir ne sertlik yalnızca sert olma tutkusundan kaynaklanmaktadır. Çelik bükülemez bir maddedir; bükülmeye kalkışıldığı zaman kırılır; öyleyse düzen ödün vermez özelliğinin yanı sıra (olması düşünülemez ama) bükülmeye, amacından saptırılmaya, başka biçimlere sokulmaya kalkıldığı zaman onurlu bir şekilde kırılır. Bu anlamda düzenin, kahramanlığın en yüksek erdem sayıldığı toplumsal-ideolojik ve tarihsel bağlamlara gönderme yaptığı, onların model alınmasını istediği bir gerçektir. Bunun yanı sıra, tekerlek dairedir; mükemmel olduğu kadar gizemli bir biçimdir. n'in bitip tükenmez küsuratının böyle mükemmel bir biçim ortaya çıkarabilmesi bile hayranlık uyandıran bir özellik değil midir? Böylece herkese eşit mesafede duran (yasalar önünde eşit yurttaşlar) bir merkezi yetkenin de meşruiyetini simgesel düzeyde kuran söylemsel bir dayanak noktası haline gelir.

Honegger'in, Abel Gance'in dâhiyane sinema diline büyük bir ustalıkla oturan müzikten damıttığı partiyonun, tekerleğin ve ardından akıp gelen tüm simgesel evrenin bunca kutsanmasına yol açabileceğini tasarlayıp tasarlamadığını bilemeyiz. Ancak bildiğimiz, sonuçta ortaya çıkan senfonik bölümün bu işlevi tam anlamıyla yerine getirebilmiş olduğudur. Ayrıca Honegger'in lokomotiflere olan özel merakının da Pacific 231'deki coşkuyu doğallastırdığı ve sahici kıldığı ilk işitsel izlenimde duyulabilir. Pacific 231, baştan sona simetrik bir yazıyla örülmüştür. Farklı çalgı gruplarının ya da bileşimlerinin birbirlerine benzer ama her defasında yeni bir doku ortaya çıkarttığı kısa karşı-ezgi motifleri, bir yandan birbirlerine doğrusal bir şekilde eklemlenerek gelişen (basit, kısa, birebir betimlemelere daha uygun, görece bulanık) ve genişleyen (hem tınısal kesinliğin belirginleşmesi hem kompozisyonun gitgide daha yoğun bir hale gelmesi hem kullanılan ses açıklığının genişlemesi) bir genel akış oluşturmakta, diğer yandan somuttan soyuta, betimselden simgesele, göstergeden gösterene doğru bir düşünsel seyir de izlemektedirler. Başlangıçta lokomotifin ilk devinmeye başlama sesleri duyulur; düzenli, ritmik bir makine işleyişinden çok gelecek ivmenin duyurusu gibi küçük gürültüler duyarız; bir anlamda sıkışan buharın (kemanlar ve tahta üflemelilerin disonansları) ivme kazanmak için arzu duyduğu doğurma, fırlatma eylemi, sancılı bir olumluluk müjdesidir bu; geleceğin

'düzen ve ilerleme' içinde kurulabilmesi için gerekli bir sıkışmadır; o en kusursuz döngüsel devinimin başlangıçta gıcırtilarla duyurulan bir çeşit kaos olduğunu anlarız. Trombonların (tekerleklerle birlikte devinen ve devinimin kaynağı olan şaftlar) baslarla (tekerlekler ve lokomotifin kitlesel ağırlığı) birlikte ritmikleşmeleri ayırt edilmeye başlarken, üzerinde yuvarlanan tekerleklerle fiziksel tepki gösteren rayların (kornolar) sesi de arada duyulur. İvme yükseldikçe döngüsellik başlar; buharın basıncı, çelik boruların güneş ışığına rastladıkça parlak tınlamalara (trompetler) dönüşmeleri de işitilir. Bu hızlanmaya doğru düzenleniş süreci, ritmikleşmenin başlamasından kısa bir süre sonra bir geçiş sekansıya belli olur: Devinim ritminin üzerinden akan bir motifte birinci, ikinci, üçüncü ve beşinci dereceleri vurgulayan sekizlikler, devinimin başka bir haline geçilmekte olduğu uyarısını yaparlar. Ancak son vurgu beşinci derecede kalmaz; her defasında yarım ton yükselen bir çıkış duyulur; yedinci dereceye dayandığında buhar basıncı da manometrede kırmızı tehlike bölgesini (sansibl) zorlamaya başlamıştır. Böylece bir çözülme süreci başlar; ivme artarken karşı-ezgisel yazının içinden yansıyan karşı-devinimler tınlamaya başlarlar. Bundan sonrasında yapıt, her ne kadar temel betimsel niteliğini korusa da aşamalı bir soyutlama düzlemine geçer. Hızlanmış ritmin (normal seyir hızı) içinden, farklı aralıklar arasında salınarak kurulan bir ezgi, lokomotifin yardığı havanın oluşturduğu rüzgârı betimlerken aynı zamanda sanayi çağının bayrağını dalgalandırmaktadır; tüm haşmetiyle ve sağlamlık metâforlarıyla nitelenen, aslında kapanmakta olan bir çağdır; sonun başlangıcındaki acıklı kutsama. İdeal hızına ulaşmış lokomotif, böylece birçok devinim örüntüsünden oluşan ana akış boyunca yol alır; yapıtın bu kısmında akış, zaman ekseninden çok eşzamanlı iç içe devinim görünüşlerinin art arda sıralanmasından oluşmuştur; her sekans sanki lokomotifin ayrı bir parçasına yapılmış zoom çekimleridir. Üstten akan ve genellikle trompet grubuyla duyurulan ezgiler bütünü sona doğru daha görkemli hale gelir; ancak o oranda da acıklı. Kadansa doğru tempo yavaşlar; akorlar Honegger'in özenle korumaya çalıştığı tonalitenin yitirilmesine yol açacak yapıda oluşmaya başlarlar. Devinim sona erdiğinde pek de net olmayan ama toniğe umutsuzca çağırın bir kadans akoruyla Pacific 231 sona erer.

Honegger yapıtını tamamladığında, 231'lerin çağı da kapanmaktaydı; yerlerini daha güçlülere, bir süre sonra dizel ve elektrikliye terk etmek üzere müzelerin kör hattına doğru yol almaktaydılar; beraberlerinde 'düzen ve ilerleme' düsturunu da götürmekteydiler. Zira insanlık, düzen içinde ilerlemenin, kendisine sanıldığı kadar mutluluk vaat edemeyeceğini deneyimlemekteydi. Çelik tekerlekler çağı, içsel çelişkileriyle kırılğan duyarlılıklar üretiyordu; "düzen" denilen şey aslında düzensiz devinim parçalarının birleştirici bir söylemde buluşturulmaları çabasıydı; "ilerleme" ise bu çabanın, toplumun yalnızca belli bir kesiminin gönenmesine yarayan sömürü ideolojisi. Ama 231'i izleyen çağın, ondan daha özgürleştirici ve eşitlikçi olmadığı da kesindir; bugün sonsuz ray karmaşası üzerinde amaçsız devinen araçlara dikkatli baktığımızda hepsinin birer vagon olduğunu görüyoruz; tek ivmelerini birbirlerine çarparak edinen, dışları rengârenk içleri tekdüze hüzünlü vagonlar. Honegger, bu gerçeği, bilinçdışı bir şekilde de olsa hissetmişti; Pacific 231'in hem görkem betimlemesiyle övgü hem çelişkilerin gösterilmesiyle eleştiri sayılabilmesi, hem taçlandırma (güven) hem ağıt (yitiş) olması bundandır.

- 1 Raymond ARON (1967). Les étapes de la pensée sociologique, Gallimard, Paris, s. 122.
  - 2 Raymond WILLIAMS (1990). "The Technology and the Society" in Tony Bennett (der.). Popular Fiction, Routledge, Londra & New York, s. 13.
  - 3 Emile VUILLERMOZ (1949). Histoire de la Musique, Arthème Fayard, Paris, ss. 468-469.
  - 4 Roland de CANDE (1978). Histoire Universelle de la Musique, Editions du Seuil, Paris, s. 275.
- \* Büyük buharlı lokomotiflerde, değişik işlevlere sahip farklı boylarda tekerlekler vardır. Lokomotifin en ucundan başlamak üzere, değişik tekerlek gruplarının adetleri yan yana yazılarak aracın sınıfı sayılabilecek bir numara elde edilir. Honegger'e esin kaynağı olan ve Avrupa'da yüzyıl başında (1908-1921) yaygınlıkla kullanılmış yüksek hızda ağır yük taşıma yeteneğine sahip Pacific 231 lokomotifinde öndeki taşıyıcı tekerleklerden dört, eşlenmiş devindirici tekerleklerden altı, taşıyıcı arka tekerleklerden iki adet vardır. Lokomotif tipi belirlemede kimi ülkelerde dingil kimilerinde tekerlek sayısı esas alınır; Fransa dingil sayısını esas alanlardandı; bu nedenle 231'dir. Aynı lokomotif İngiliz sisteminde 462 olarak anılır..
- 5 Charles FORD (1987). Histoire Moderne du Cinéma, Marabout, Alleur, ss. 63-64..

Amerika kıtasına "yeni dünya" adının verilmesi, sonradan keşfedilen olmasından kaynaklanmakla birlikte, daha derin bir kavramsallaştırmayı da içerir: Eski dünya, coğrafi olarak bilinen, tanıdık olan, esas olan olmakla birlikte, aynı zamanda bir zamanlar vadedilmiş olduğuna inanılan umutları tüketmiş bir düşünsel kıtaydı. İnsan türünün kısa tarihi içinde daha da kısa olan Avrupa tarihi, küçük bir azınlığa her zaman refah, iktidar ve mutluluk dağıtmışsa da, büyük kitlelerin daima ertelenmiş umutlarını kalın bir taassup perdesiyle çevreleyen, onları yoksulluk, adaletsizlik, zulüm ve korkunun cenderesinde kıvrandıran baskı düzenlerinden başka pek bir şey içermiyordu. Amerika, bu nedenle, bütün ertelenmiş düşlerin gerçekleşebileceği yeni bir dünya, hatta her türlü olumsuzluğu tersine çevirebilecek denli büyümlü bir 'paralel dünya' şeklinde algılanmaktaydı; böyle düşünülduğünde, adeta bir öte-dünyaydı; yeryüzündeki cennetti. Diğer bir deyişle yeniliği coğrafi ve maddi olmaktan çok metafizikti. Amerika, bu yarı efsanevi yarı ideolojik özelliğiyle, keşiflerin ardındaki bütün bir ekonomiyi yok sayan bir hayal, zihinsel bir inşa ürünü idi; eski dünyadan değil farklı olmak, ondan çok daha acımasız bir eşitsizlik üretici, muazzam bir savaş makinası olduğu anlaşılana kadar yüzyıllar geçecek, bu da yeni yeni filizlenmeye başlayan kapitalizmin püriten tacirden hedonist girişimciye, merkantil uyanıştan ağır sanayi rutinine uzanan yolunun bütün haşmetiyle döşenmesi ve genel bir kapitalist ruh halinin bütün kurumlarıyla oturması için yeterli zamanı yeni çağın yeni egemenlerine fazlasıyla sağlayacaktı. Bu bakımdan Amerika, kapitalizmin, palazlanma süreci boyunca yedeğine aldığı söylemsel supaplardan biri olmuştur. Ulaşılamasa da öyle bir 'şey'in varlığının bilinmesi bile, hep daha fazla kâr aramaya, özel mülkiyet sınırlarında servet biriktirmeye yönelik sistemin yarattığı eşitsizlikler karşısında gün geçtikçe daha da huzursuzlaşan kitleleri, gizliden gizliye yatıştırmaya yarayan bir leitmotiv olarak epey hizmet vermiştir.

Bununla birlikte, büyük göç dalgalarıyla yerleşime açılan muazzam büyüklükteki topraklar üzerinde, Avrupa'daki yer kıtlığından doğan çatışmalara benzer kavgalardan uzak bir yaşam sürdürülmesine karşın, bilinmeyen bir kıtaya - hele o günkü koşullar göz önüne alınacak olursa - yerleşmeyi göze alabilecek denli cesur insanların vahşi doğayla mücadelelerinden, yepyeni bir direnme biçimi türemiştir. Çoğu, Avrupa'daki köken ülkelerinde pek de saygın sınıfsal konumlar işgal etmeyen binlerce insan, onyıllar hatta yüzyıllar boyunca, ekonomik ve toplumsal yükselme hayallerini fazlasıyla besleyen bu tanınmayan dünyaya, yeni heyecanlar taşıyarak gittiler. Zira Avrupa, her ne kadar feodal durağanlığın kabuğunu kırmakta idiyse de, aynı zamanda, görünüşte özgürleştirici ama ondan çok daha fazla belirsizlik içeren, kıvraklığın ardına gizlenmiş, meşru kısıcılığı erdem haline getiren yepyeni bir ekonomik örgütlenmeye doğru evrilmekteydi. Eski sınıf konumları büyük oranda değişmekteydiler; insan emeğinin kullanımı nitel değişmelere uğrarken ona duyulan gereksinimin ölçütü yalnızca piyasa değerleri olmaktaydı. Feodal dönemin 'onur', 'hakkaniyet', 'saygı', 'biat', 'yetingenlik', 'taassup', 'tevazu', 'vefa' gibi değerlerine, bu, tek amacı kâr peşinde koşmak olan girişimci bireyin yüceltildiği dünyada yer yoktu. Bu nedenle de emeğin tasavvuru, düzenlenişi ve kullanımında manevi

etkenlerin ağırlığı büyük oranda siliniyordu. Herkesin doğduğu andan itibaren sınıfını, dolayısıyla görevlerini, sorumluluklarını ve haddini bildiği eski düzen çözülürken, ona bağlı değerler de doğal olarak yok oluyorlar, daha çok biriktirme esasına dayalı bir ekonomik eylemin mantığında mündemiç coğrafi, konjonktürel, mali, hatta zihinsel/ideolojik seyyaliyet, servet edinmenin olanaklarını yazgıdan başarıya dönüştürüyordu. Böyle bir esneklik, hızlı değişkenlik durumu, kuşkusuz yol açtığı olanaklar kadar, hatta onlardan daha fazla, belirsizlikler yaratmaktaydı. En altta, toprağa bağlı serf bile olsa, sınıfsal konumunu ömrünün sonuna dek bilen bireydeki güvence hissi, elbette kapitalizmin şahlandığı yüzyıllarda çoktan yok olup gitmişti. Zaten ortada ne hizmet edilecek beyler kalmıştı ne kuşaklar boyu sadık kalınabilecek topraklar. Kıvraklık, ekonomi ve zihniyetlerde olduğu kadar, her türlü doğal kaynağı 'hammadde' olarak algılayan sistemin fiziki örgütlenmesinde de gözlemlenmekteydi. Dolayısıyla toprak, sadık kalınan bir kökeni, tarihsel mirasın billurlaştığı 'ev'i ifade etmekten çıkmış, işletilebilir, verim sağlayabildiği ölçüde 'değer' taşıyan, sömürülebilir bir metâya dönüşmüştü; böyle bir indirgenmenin yaygınlaştığı bir düzende, toprak insanının, köksüzleşmiş işçi kitlelerine dönüşmesi kadar doğal bir şey olamazdı. Ancak, eskisinden çok daha akılcı, işlevsel ve iyi yapılanmış olduğu iddia eden bu sistemde, üretimin birikim cinsinden ifade edilen bir etkinliğe dönüşmesiyle, aslında en önemli unsur olması gereken insan da bir hammaddeye, daha doğru bir deyişle metâya dönüşüyordu. İşçileşmiş, kırdan kente göçmüş toprak insanı, şimdi çok büyük belirsizliklerle karşı karşıyaydı; sistemin işleyiş mantığı açısından son derece hesaplı süreçlerdi aslında bu belirsizlikler; istihdam, daralıp genişleyebilen bir torba gibiydi; gereğinde taşarcasına doldurulur, verimlilik tehdit altına girdiği zaman da gereken miktar boşaltılırdı; kapitalizmin akılcı biçimciliği içinde sarfedilen kavramların içinde yok olup giden, insani olan her şeydi. Daralan, genişleyen istihdamın, umutlar yüklenip cehennemî koşullarda çalışmayı kabul eden insanların bir anda işlerinden olmaları anlamını taşıdığı gerçeği, bütün bu mekanik jargon içinde eriyip gitmekteydi. Sınıf konumlarının değişebilmesini mümkün kılan düzen, yukarıya doğru sınıf atlama anlamına geldiği kadar, daha da aşağıya düşebilme tehlikesi demek oluyordu. Açlık, başarılı olamayan herkesin sorunuydu; daralan istihdamın kurbanı olan işçi kadar, doğru yatırımları gerçekleştiremeyen, "yatırım araçları"ını gerektiği gibi kullanamayan girişimcinin de.

Çalkantılı piyasa koşullarında, Georg Simmel'in deyişiyle "toplum önünde silahsız"<sup>1</sup>, yalıtılmış ve köksüzleşmiş birey, yalnızca gündelik yaşam döngüsünün bileşenlerindeki istikrardan değil, aynı zamanda, zihnindeki 'yarın' imgesinde biriktirdiği umut ve hayal derinliğinden de kopmaktaydı. Bu kopuş, öncelikle birincil yaşam halkaları demek olan, kendisi, ailesi ve yakın toplumsallaşma çevrelerindeki düzenin kırılma anlamını taşımaktaydı. Birey, bunca kaygan bir düzlemde, ne istikrarlı dostluklar, sağlam akrabalık bağları, dayanışma ağları kurabiliyor, ne kendi iç tutarlılığını sağlayabiliyordu. Artık hiçbir rolün eskisi kadar katı hiyerarşilerin önceden kabullenilmişliğine dayanmaması; kadının, çocuğun, emek piyasası saflarına katılmak zorunda kalarak eski hane bütünlüğünün korunamamasında önemli rol oynamaları nedeniyle, aile içindeki görece uyum sürdürülemedi. Yaslanacak manevi değerler hem tamamiyle piyasaya güdümlenmiş hem son derece akışkanlaşmışlardı. Gelecek beklentisi büyük oranda

aşınmış, karanlık bir ufka hapsoldüğünü iyice fark etmiş, üstelik birçok vesileyle bir çeşit 'safra' olduğu kendisine hatırlatılmış birey, zincirlerinden başka kaybedecek bir şeyi olmadığını bilse bile, yeryüzünün tüm ezilenleriyle ittifak kurmak için bulamadığı cesaret ve şevki, henüz sömürülmemiş topraklarda köşe dönmek için fazlasıyla bulabiliyordu. İlk ve en vahşi akınlarla tarihin gördüğü en büyük açgözlülüğün arenası olan Amerika, değişim değerinin tam tersine kutsallık değeri yani kozmik bir anlamı olan altınlarının, bolca Aztek ve İnka kanıyla eritilip Avrupa'ya kaçırıldığına tanıklık ettikten sonra, zenginlik hırsıyla başı dönmüş kitlelerin istilasına hazırlanmış bir sahneydi artık. Avrupa'ya oluklarla akan altınların sağladığı refahtan yararlanamayan kitleler, en alttakilerden başlamak üzere, her şeyin hayal dahi edemeyecekleri kadar büyük olduğu yeni dünyaya göç ettiler. "Yeni Dünya" tanımlaması boşuna yapılmamıştı: Yenilikte simgelenen ötelenmiş hayalleri içeren bir yer olmasından başka, Amerika, gerçekten de hem fiziki hem manevi anlamda başka bir dünya gibiydi; başka bir gezegen.

Yeni Dünya imgesiyle gelen yeni bir yaşam biçimi, Avrupa'nın, hep birilerinin tebası olmaktan yorgun halkları için yeni bir aidiyet zemini anlamına da geliyordu. Bu nedenle, zaten çok büyük güçlükleri göğüslemeyi göze alacak denli gözüpek öncüler, Amerika'da hiç alışıldık olmayan bir ulus ve vatan kavramını kendileri yapılandırıdılar. "Birleşik Devletler'de vatanın kendisini her yerde hissettirmesi" bu nedenle, Avrupa'lı bir gözlemcinin ilk dikkatini çeken özelliklerden birisiydi. Üstelik bu bağlanma, tek bir üst-kimlikte cereyan etmiyor ya da yalnız ona yönelik bir söylemi inşa etmiyordu; köyden Birlik'in tamamına dek her türlü kamusal varoluş halkasında, Amerikan vatandaşı, kendisini çevreleyen toplumsal-siyasal örgütlenme biçimine ve ondan türeyen bütün bir değerler sistemine kendisini derinden, kalben bağlı hissetmekteydi. Ulusunun zaferiyle kendini muzaffer hissediyor, başarısında kendi emeğinin payını takdir ediyor, yararlandığı genel refahtan hazzediyordu. Ailesine duyduğu yakınlığın benzerini vatani için duyuyor, bir anlamda bir çeşit bencillik aracılığıyla devlete ilgi duyuyordu.<sup>2</sup> Kısaca, kendi bireysel çıkarını, refah olarak ona sağlayan devleti, hem bu çıkarların bir sonucu hem nedeni olarak algılıyordu. Oysa umutları ertelemekten tükenmiş Avrupa'nın sıradan vatandaşı için devlet, hiçbir zaman kendisine ait olmayan çıkarları ona karşı savunmak için oluşturulmuş ulaşılmaz bir şatoydu. Amerikan vatandaşının devleti ise içinde yaşadığı en küçük birimde, cemaatte bile mevcuttu; hatta bireyin özgül yönelimlerini bilemediği için, onun içinde bile.

Avrupa'ya oranla olumlu farklılıklar içermesine karşın, Amerika, yine de o hayalleri süsleyen altın-ülke olmaktan uzaktı; en azından ilk yüzyıllarda öyle görünmüş olmasına karşın, göçmenler yerleşik bir kültür oluşturup siyasi aygıtı köklendirmeye yöneldikleri ölçüde kuralcı ve sınıflı bir toplum olmaya doğru evriliyordu. Post-bellum Amerika'sı, artık ufukta beliren yeni yüzyılda dünya devi olmak için gereken kapitalist örgütlenmenin, o güne dek pek kurumsallaştırmamış olduğu emperyalizmle bütünleştiği dönemin başlangıcını oluşturmuştur. İç savaş, görüldüğü gibi bir eyaletler savaşı değil, özünde, ideoloji olmasa da, zihniyetler savaşıydı. Görece aristokratik bir yapının, bireyin başarısının taçlandırıldığı bu vatan kavramında yeri yoktu; refahtan alınacak payın ölçüsü kalıtsal ayrıcalıklar ya da bunların biçimsel de olsa uzantıları olamazdı; tek bir hakediş ölçüsü vardı; o da bireysel girişimin ürünü olan bireysel başarı. Amerika fırsatlar ülkesiydi.

Çağlar boyunca, Amerika'nın, sayısız olanak vadeden bir düş ülkesi olduğu fikri

zihinlerde yer etmişti. Ancak özellikle İkinci Dünya Savaşı'nın bitiminden 1960'lı yıllara, bütün bir Batı uygarlığı önemli ölçüde zihniyet değişikliğine uğrarken, Amerika, süper güç olma yolunda, o biraz eskimiş Yeni Dünya karakterini terk edip dünyanın hâkimi olmaya doğru evriliyordu. Özellikle altmışlı ve yetmişli yıllar boyunca, içeriden bile yükselebilen eleştirel seslerin günümüzde tükenmekte olduğunu görmekteyiz; zira bir zamanlar bir güç olan Amerika bugün artık bir model oldu.<sup>3</sup> Hayallerin ülkesi Yeni Dünya iken dünyanın kendisi oldu. Başlangıçta hayalleri gerçekleştiren büyülü ülke olan Amerika, yeryüzünün her bir parçası üzerinde incelikli bir hegemonya kurmaya başladığından beri, o kaçış diyarı, ütopya özelliğini de yitirdi. Yarattığı yaşam dekoru, kendisine atfedilen bütün ütopya açılımlarını, aşırı-görselleşmiş gerçeklik yansımaları halinde mümkün kıldığı için, hiçbir şekilde hayal gücüne yer vermeyen bir gösteriye dönüşmüş oldu. Ütopya, kendisini saran gerçeklik örgüsüyle boşuldu.<sup>4</sup>

Amerika'nın, halesini yitirmeye başladığı dönemde, çoğu siyasi zorunluluktan kaynaklanan bir dizi göç daha yaşanmıştır. Nazi rejiminden ve savaştan kaçan entelektüeller, 1930'lardan başlamak üzere, 'o güzel refah yılları' 1950'lerin sonlarına dek süren bu farklı göç, Amerika'nın düşünsel kaynaklarına taze kan getirmekteydiler. Her şeyin yeniden kazanıldığı, dönüştürüldüğü Amerika'da, birçok eleştirel yaklaşımı dışarıdan gözler olarak getiren entelektüellerin bu görüşleri de sistemi zenginleştiren eklemlenmeler olarak, toplumsal kurama ihmal edilemez katkılarda bulundular. Thomas Mann, Arnold Schönberg, Theodor W. Adorno gibi sanatçı ve düşünürlerden oluşan hayli kalabalık bir topluluk, Amerika'nın düşünsel yaşamının yeni yönelimler kazanmasında yadsınmaz bir rol oynamışlardır. İlişki kuşkusuz karşılıklıydı; bu düşünce adamları da, bir zamanlar yenilenme vadeden bu ülkeden çok şey öğrendiler. Düşüncelerinin sistematüğinde, temel önkabullerinde ne denli köklü değişiklikler olduğunu bizatihi Adorno belirtmiştir: Önceleri, ekonomik etkenlerin birincilliği yerine, zihnin –"Geist"- temel önemi fikrinin kendisi için neredeyse bir dogma oluşturduğunu, Amerika'da, bu naif yaklaşımdan kurtulduğunu belirtir. Amerika, Orta ve Batı Avrupa'da olduğu gibi, eğitimli adı verilen kimi sınıfların belirlediği entelektüel olan herşeyin önünde saygıyla eğilinilen bir yer değildir, Adorno'ya göre; bu saygı eksikliği de, entelekti, eleştirel kendine-bakışı geliştirmiştir.<sup>5</sup> Bu anlamda, toplumsal gerçeklik, Adorno'ya göre, onu, niteliğindeki yoğun düşünsel öz gereği belirleyebilecek, dönüştürebilecek, toplumca meşru yetkesi kabullenilmiş bir seçkin eğilimden mümkün olduğunca korunmalıydı. Kendiliğinden ayrıcalıklı bir düşünsel etkinlik, toplum tasavvurunda olduğu kadar deneyiminde de gerçek eleştirel bir bakışı dışlama tehlikesini içerebilirdi. Düşünsel etkinliği, ama belirgin bir kurgulama gücüne sahip olması nedeniyle özellikle sanatı toplumsal gerçekliğin dışında bir şey olarak betimleme eğilimi buradan kaynaklanmaktaydı. Bu dışta belirleme sayesinde sanatın toplumsal gerçekliğe müdahalesi engellenmiş olurdu.<sup>6</sup> Amerika'daki kutsallaşmamış entelekt sayesinde Adorno'nun tarif ettiği uzaklaşmanın mümkün kılındığı düşünülebilir; oysa özellikle yirminci yüzyılla birlikte, Avrupa'daki köklü burjuva entelektüalizminin yerini daha gizli bir hükmetme stratejisi almıştı: Düşün ürünlerini mekanik olarak yeniden üretebilen standartlaşmış bir kitle kültürü.

Amerika, bir yandan entelektüel ayrıcalığa yer vermeyen bir işlevselcilik üzerine

kültürünü harmanlıyor diğer yandan böyle bir seçkinciliğe gerek kalmadan, toplumsal gerçekliği belirlemek bir yana, onun içinde mayalanan bir yapı oluşturuyordu. Bu, kitleleri ortalama kültür potasında buluşturan, endüstriyel üretimin bütün katılığı ve çelişkileriyle sarılmış bireyin gündelik yaşamını tanıdık deneyimlerin stilize yapıntılarıyla çevreleyip sıradanlığın, yinelenmenin erdemini vurgulayan kültür düzlemi, kuşkusuz merkezinde temel bir ideolojik çekim alanı barındırmaktaydı. Bu ideolojik işlev, yalnızca içinde yaşanan toplumsal gerçekliğin doğallaştırılması için kullanılan bir araç değildi; aynı zamanda bilinçlerin, mevcut üretim ilişkilerinin yeniden üretimi için vazgeçilmez önemde olan bir imge sisteminin içinde biçimlenmelerini sağlayan bir söylem inşası süreciydi. Amerika'nın, tüm kitle kültürü ürünlerinden akıp giden imgelerinin sürekli beslenmelerinin altında, 'başarı' efsanesinin ayakta tutulma zorunluluğu vardı. Böylece hem genel bir Amerika imgesi yeniden üretiliyor hem herkesin kendi Amerika'sının bu ana imgeye atıflı olarak biçimlenmesi sağlanıyordu. Birincisi, Amerika'nın umutlar içeren, fisatlar vadeden düş-ülkesi olmaya devam ettiğine dair bir kanıt oluştururken, ikincisi, her ayrı yaşam deneyiminin, varlığını ve özellikle 'şanslarını' bu genel imgenin cinsinden algılamasını sağlıyordu. Bütün kitle kültürü mecraları bu Amerika kavramsallaştırmasına eklemlenen ürünlerle, Amerika'nın içinde ve dışındaki herkesin o özgürlük temasına yaslanmış düş-ülke imgesinde buluşmasını hedefliyordu. Ancak sanat, tarih boyunca uzlaşmacı olduğu kadar muhalif de olmuştur; onu sanat yapan da aslında bu sıradan ve bildik olana karşı koyma gücüdür. Yaygın bir düşsel Amerika imgesi yeniden üretilirken, bu imgeyi yerle bir eden pek çok ürün de ortaya çıkmıştır; alışlageldik standart sanatın dilini kullanmadıkları için kitleleri korkutan ürünlerdi bunlar; yok saymaya, hatta algılamamaya varan bir korkuydu bu. Çağdaş sanatın gücünü ve güçsüzlüğünü bir araya getiren dışlama eğilimine karşın, öncü sanatçıların katkıları olmasa, kitlelere dayatılan birçok konuda olduğu gibi, kurgulanmış Amerika imgesinin de aslında ne denli çoğul, bakışa göre değişen, çelişkilerle dolu, hepsinden öte kırılğan olduğunu anlamak olanaksız olurdu.

Amerika imgesinin müziğe izdüşümünün en bilinen örneği kuşkusuz Antonin Dvořák'ın "Yeni Dünya'dan" senfonisidir. Kulaklara ve dillere kolayca takılan ana tema ve armonik konvansiyonları ihlal etmeyen orkestra dokusuyla, sık çalınan, sevilen, tercih edilen bir yapıttır. Dvořák'ın Yeni Dünya'sı, genel olarak bir esinleniş Amerika'sıdır. Özellikle bakır üflemelilerin yarattığı dinamizm, zaman ve mekânı olabildiğince genişleten, derinliği sürekli pekiştiren hacimli akış içindeki gizli vekar, sınaî mekanikleşmenin sildiği özgüllüklerden, yok saydığı yoksulluklardan çok, gökdelenli silüetlerde, geniş topraklarda, Grand Canyon'da, Beyaz Saray'da, Lincoln Anıtı'nda, Özgürlük Heykeli'nde somutlaşan bir Amerika'dır. Oysa müzik, yirminci yüzyılda yeni ses okyanuslarına açılmaya başladıktan sonra, biçimsel yeni bir donanım, çok katmanlı ifade olanaklarının yanı sıra, özgül muhalif söylemlerin yeşerebilmesine öncülük eden bir yapı da kazanmıştır; bu nedenle Dvořák'ın, hayal edilenin yaşanana hâlâ üstün geldiği, göçmen akınlarının sürdüğü bir dönemde yazdığı senfonisindeki Amerika imgesiyle, kendileri de entelektüel göçün bir parçası olan Ernest Bloch'un ("America") ve Edgar Varèse'in ("Amériques") Amerika imgesi arasında çok köklü farklılıklar olması doğaldı.

Ernest Bloch "America" adlı senfonik eserinde (kendi adlandırmasıyla "an epic rhapsody") Yeni Dünya'ya 1920'lerin dünyasında atfedilebilecek bütün olumlu düşsel,



mitik anlamları yükleyerek, büyük bir tablo oluşturmaya çalışmıştır. America, günümüze kadar gelen Hollywood tarzı film müziği üslûbunu esinleyen kompozisyon anlayışının köklerinden birini oluşturur. Bloch, büyüklük ve görkem hissini belli bir asaletle yansıtmaya, bu ses arka-planı içinde Amerika imgesini tarihsel, kültürel kurucu olayların anılarıyla anıtaştırmaya çalışan bir senfonik anlatım kurmaya çalışır. Bloch'un America'sı bir Amerikan tarihi tabloları sergisi gibidir. Birinci bölümde yüksek noktaların geniş açılardan sonsuz ovalara bakan bir seyyah hayranlığı ile bu ıssız ve verimli toprakları romantik bir dille betimler. Önce toprağı anlatır ("The Soil"). Tocqueville de Amerika'daki demokrasi deneyimini çözümlmeden önce uzun uzadıya coğrafyadan bahsetmiştir. Amerika'nın büyüklüğü ve coğrafi çeşitliliği, düşün insanını da sanatçı kadar etkilemiştir. Her ne kadar Amerika'nın işgalini gerekli ve yararlı buluyor olsa da, sahneyi o toprağın hatırlanmayacak kadar eski çağlardan beri sahipleri olan Kızılderililer'le açar ("The Indians"). Sanki 'soluk benizli' istilasının hemen öncesindeki son sakin ve huzurlu günlerini yaşamaktadırlar. Nitekim aynı bölümün içinde Bloch İngiltere'ye gönderme yaptıktan sonra ("England"), Amerika'nın en önemli kurucu mitosunu olabilecek en romantik şekilde betimler. Ünlü Mayflower gemisinden Boston limanına inen öncülerini anıtaştırır ("The Mayflower", "The Landing of the Pilgrims"). İkinci bölüm, çağdaş Amerika'yı eski Amerika'dan ayıran kırılma ve bütünleşme sürecinin sesle betimlenmesidir: İç savaş bütün acı ve coşku anlarıyla dev bir tablo gibi kulaklarımızdan gözlerimize doğru yükselir ("1861-1865 Hours of Joy – Hours of Sorrow"). Üçüncü bölüm, göç ve sanayi dinamizmiyle şaha kalkan bir ülkeyi efsaneleştiren coşkulu bir eserdir. Artık o fetih, keşif ve yerleşme çabaları sona ermiş, çatışmalar dinmiş, dünyanın en üretken toplumu, bireyin piyasadaki becerilerinin en fazla olanıyla taçlandırıldığı bu liberal cennet yarına bütün ışıltılarıyla yön vermektedir ("The Present – The Future (Anthem)". Bloch rapsodiyi, milli marş olarak benimsemesini arzu ettiği bir koralle sona erdirir. Coşku doruğa ulaşmış, insan sesiyle güçlenmiştir. Ancak, koralin fazla Avrupalı tınısı ve bileşimi, sıradan Amerikalı'nın diline kolayca oturabilecek kadar basit değildir. Aynı armoni ruhunu Brahms'ta buluruz; ancak o da zaten ismiyle müsemma "Eine Deutches Requiem"ın bestecisidir. Bloch'un "Anthem"i, fazla tevazuyla fazla görkemi bir arada yansıttığı için, pragmatizmi "en hakiki mürşid" olarak benimseyen Amerikalılar için fazla soylu kalacaktır. Bloch'un "gelecek" olarak gördüğü parıltılı dünya, çağdaşı başka bir bestecinin müziğinde bambaşka bir şekilde somutlaşacaktır. Edgar Varèse, Bloch gibi bir göçmendi; üstelik neredeyse yaşıt olmalarına karşın, İsviçre Yahudisi Bloch'un Amerika'ya duyduğu vefâ ve hayranlık, onda eleştirel bir mesafeye dönüşecektir. Yirminci yüzyıl ne kadar çoğul düşlemlere ufuk açabilmiştir!

Çağdaş müziğin, kadri pek bilinmemiş, yer yer göz ardı edilmiş yalnız devi Edgar Varèse, oluşturduğu müzik diliyle, benzersiz bir anlatımı yakalayabilen az sayıda besteciden biridir. Verimi çok bol olmasa da, her biri ayrı özgünlükteki yapıtlarıyla yoğun ve düşünsel boyutlar içeren bir üslubu, kitlelere değilse de, kaliteyi gözetken bir dinleyici topluluğuna ulaşabilmiştir. Ancak, çok anılan, çalınan, anımsanan bir besteci değildir, Varèse. Anlatımdaki özgünlükten öte, teknik açıdan da cesur ve yenilikçiydi: Canavar düdüğünü orkestra sesleri arasına sokan ilk besteciydi. Tınıyı kendinde bir görüngü olarak değerlediriyordu; notalarla değil seslerle müzik yapmayı isteyenlerin öncüsüydü; zaten;

somut müziğe açılan yolu da böylece döşemiş oluyordu.<sup>7</sup> Vurmalı çalgılara orkestra içinde özerk bir var oluş alanı açan Varèse, yeni tınılar yaratmada öncü olduğu kadar yeni bir kompozisyon zihniyeti oluşturmada da farklı bir yerde konumlanmaktaydı. Şiddeti yüksek kakışimli akorlardan, özellikle üflemeli ve vurmalı çalgılar için o güne dek alışılmadık karmaşıklıkta çoksesli dokulardan, sürekli gelişme içinde olup bir türlü tamamlanmayan cümlelerden oluşan bir müziği, Varèse'inki. Ancak ne hiçbir yere varmayan kromatizmlerden oluşmuş, sonu gelmez ezgi ayrışmalardan oluşan bir salt süreğenlik söz konusuydu, ne aşırı vurgulu, bolca fortissimo çınlayan akorların armonisinden sui generis bir üslûp yaratmak amaçlanıyordu. Varèse daha ziyade, iyi kurgulanmış, hesaplanmış, şiddetin, teknik güçlüğü kendi erekselliğini kurduğu bir entelektüel derinliğe açılan bir müzik inşa etmiştir. Kimi yerde buğulu, puslu bir arka-plan oluşturan bakır üflemeliler, birkaç ölçü sonra, sakin akan ezgi katmanlarını kırbaçlayabiliyordu. Gitgide sıkışarak hızlanan parçalı ritm örüntüleri, vurmalı çalgılardan, o sıra en beklenmedik olanından (örneğin, görece yüksek perdelerde seyreden ksilofon ve ona yüksek gürlükte ona eşlik eden trampet ve ziller arasından, birdenbire fazla dipten patlayan orkestra davulu (grosse-caisse)). Varèse'in müziğinde trompet, pek nadiren olabildiği kadar dingin, yeri geldiğinde ise her zaman olduğundan daha parlak tınlayabiliyordu; bu parlaklık, gürlük ya da vurgulamadan kaynaklanmaktan öte, çalgının o örgü içindeki özel bir kullanımından türemekteydi. Klarinetin kaygan ses eksenini, kıvrak geçişleri duyurmaktan çok, birdenbire yırtılan kağıt duvarlardan fırlayıveren mekanik kuşların fazla köşeli şakımlarını yansıtmaktaydı. Bunun gibi birçok çalgı hem çok bildik kullanımları içinde hem bunların açıldıkları anlam evreninin çok dışında bir şekilde kompozisyona katılmaktaydılar. Frank Zappa'nın deyişiyle, 'fantastik olan, normal çalgılar için yazarken, onlardan, kimsenin o güne dek düşlemediği gibi sesler çıkarabilmesiydi.'<sup>8</sup> Varèse'in müziği karmaşık bir müziği; karmaşanın müziği değil. Varèse'in müziğindeki karmaşıklık, gerçek bir entelektüel titizlikten ve sentetik bir bakıştan kaynaklanır. Karmaşık yazının, orkestra kalabalığının darmadağın kakışımı içinde boğulmak anlamına gelmediğini göstermek için, çalgı topluluğunun bulunmadığı, solo flüt için yazılmış Density 21.5'i dinlemek bile yeterli olabilir. Bu son derece yalın yapının içinde dahi, kestirilemez bir ritm örüntüsü, akışkan ama dengesi sürekli bozulan ezgi düzeni (küçük aralıkların ardışık eklemelişinin uzun değerli, büyük sıçramalarla ulaşılan üst notalara bağlanması gibi) gözlemlenebilir; karmaşıklık, bestecinin zihnindeki karmaşadan değil, yaşamın karmaşasını algılayışındaki çok katmanlılıktan beslenmekteydi. Varèse'in sanatı, bu nedenle, dünyayı 'nizam ve esaslar'dan ibaret gören kitle insanı için fazla donanımlı bir itiraz oluşturmaktaydı. Biçim ve içerikte getirdiği yeniliklerin yanı sıra, Varèse, daha çok yaşamın algılanışında köklü bir yöntem değişikliği önermekteydi. Bu da yirminci yüzyılda kitle lanetine uğramış besteciler arasında bile özel bir sürgüne gönderilmesi için yeterli nedendi elbette.

Varèse'in Amerika'ya göçü siyasi olmadığı gibi, ana entelektüel göç dalgalarının da öncesinde olmuştu; Avrupa'da farklı kentlerde farklı besteci ve eğilimleri tanıdıktan sonra, Yeni Dünya'nın seslerini duymak amacıyla oraya göç etmeye karar vermişti. Elektronik müzik üreticileri tasarlayan ilk mucitlerin çoğunun Amerika'lı olmasının bu göçte payı olup olmadığını bilemeyiz; ancak Amerika'ya göçle birlikte, Varèse'in yeni bir ses evrenine

açıldığı kesindir. Önceki verimlerinin, iradi olarak olmasa bile, kayıp olduğu göz önüne alınırsa, ironik bir şekilde, Varèse'i Amerika'yla anmak pek yanlış olmaz. Nitekim, aynı ironinin uzantısı olarak, bilinen ilk yapıtının adı da "Amériques"di ("Amerika'lar"); "Amerikan rüyası"nın ne denli çoğul olduğunu Varèse, en başında anlamıştı.

Amériques, çok parçalılığın, süreksizliğin, yeniliğin ve tükenişin bir aradallığının, kısacası gelişkinin müziğidir. Müziğin genel kuruluşu, sakin, dingin, ama düzensiz ritm ve ezgi örüntülerinin hızlı yinelenmeler ve/veya kakışimli sıkışmalar içeren sestten duvarlara çarpmalarıyla belirginleşir. Varèse, bu farklı şiddet, vurgu, armoni, ritm, ezgi formlarını, birçok bestecide görüldüğü üzere, çalgılar arasındaki, çoğu zaman geleneksel olarak kabul görmüş şekilde, rol dağılımına göre yapmaz. O, böyle bir ayrışmanın özündeki toplumsal işbölümünün esaslarına kökten itirazı olan bir müzik tasarlıyordu. Hangi çalgının ince, duygusal (flüt, keman: ideal kadın), hangisinin kıvrak, ateşli (obua, klarinet: düşsel kadın), hangisinin uçarı, ele avuca sığmaz (pikolo: çocuksu kadın), hangisinin ciddi, ağır başlı (trombon, viyola, viyolonsel: ideal erkek), hangisinin otoriter, buyurgan (tuba, timpani, kontrbas: sert erkek), hangisinin komik, eğlenceli (fagot, trompet: güldüren erkek), hangisinin 'ince ruhlı' (arp: erkeksi kadın, korno: kadınsı erkek) olduğunun, gizli bir anlaşmayla bilindiği bir dinleme düzlemine de bir karşı çıkıştı Varèse'in müziği. Bütün bu geleneksel rollerden çalgıları kurtarıp onları nötrleştirerek kendi karmaşık yazısının birincil durakları haline getirmişti; ne de olsa çalgılar sesin doğrudan kaynağıydılar. Üstelik Varèse, 'zırtapoz takımı' addedilip marjinallikten başka role çıkamayan vurmali çalgıları baş tacı etmiş, onlara, bir ana yapıya 'eşlik' etmekten öte, kendi özelliklerini sergileyebilecekleri geniş bir alan açmıştı. Amériques, bütün bu özgün müzik düşünüşünün somutlaştığı en incelikle dokunmuş yapıtlardan biridir. Parçalı akış, hiçbir taktik unsurun anlamsızca aşırı kullanılmadığı, her sesin ölçülü bir işlevsellikle işitildiği, ama biçimselliğin uçlarını zorlamadan da köktenci olunabileceğini kanıtlayan bir kompozisyonu bütünleştirir. Varèse'in dramı da zaten buradaydı; o ne gelenekçiler kadar kitlelerin bildik beğenilerini okşuyor ne yenilikçilerin biçimciliği amaç haline getiren tepkiciliklerinin bir parçası olabiliyordu; bu gerçek bir entelektüel yalnızlıktı. Bu yalnızlık, bu kimsenin dinlemeyeceğini bildiği müzikler yazmanın sıkıntısı yüzünden, 1940'tan 1955'e dek bestelemeye ara verdi; dönüşü yine olağanüstü bir şekilde, çok ses getiren Déserts'le (Çöller) olmuştu; elektronik müziğin babası olarak taltif edilmesinde bu yapıt önemli bir yer işgal eder. Ardından, 1958'de, ünlü Poème électronique gelecekti. Yine de Varèse, 6 Kasım 1965'de New York'da, ardında Nocturnal ve Nuit adlı iki tamamlanmamış beste bırakarak seksen üç yaşında öldüğünde, bunun ne denli büyük bir ustanın kaybı anlamına geldiğini idrak edebilen az sayıda insan vardı.

Amériques'in biçimsel okunuşunun altında, ideolojik bir kodaçımlanması da mümkün olabilir: Yapıt, kendi başına ve kendisi için bir bütünlük olmaktan öte, Amerika görüngüsünün eleştirel bir betimlemesini de yapmaktaydı. Düşle gerçek, söylemle gerçek deneyim arasındaki çelişkiyi sürekli vurgulayan bir düşünce salınımları bütünü sergilenmekteydi. Her şiddet yükselişi, görece daha fazla ve belirgin kakışimli yoğunlaşma, kitlelere, standartlaştırılmış/standartlaştıran kültür aracılığıyla telkin edilen Amerikan rüyasının pek de öyle iddia edildiği gibi olmadığını bağırmandan söyler. Amériques'i bütünüyle bir karşı-Amerika kurgusu olarak da düşünemeyiz; zira aynı

zamanda, bu sürekli dağılıp bozulan, çözüme ulaşamayan gelişmelerle dolu betimleme, Amerika'nın barındırdığı çeşitliliği, Avrupa'nın yer yer kasvetli oturmuşluğuna karşı ürettiği heterojenliği de dile getirir aslında. Her yeni cümle başlangıcında, aslında, Amerika'yı oluşturan etnik kimliğin, bütünsel bir oydaşlığa izdüşümünü hissettirir. Amerika, iç içe geçen çelişki halkalarından oluşur: Bir yandan, tekdüze, standart bir ortalama kültür diğer yandan yenilenmenin olanaklarını içeren bir dinamizm; bir yandan bir genel yaşam ilkeleri bütününde buluşma gereği, diğer yandan özgül yaşam halkaları kurabilme olanakları; bir yandan bireyin tekil başarısı, diğer yandan bütünlüğe duyulan inanç. Üstelik her yaşam biriminin deneyimlediği farklı bir Yeni Dünya vardır; herkesin kendi Amerika'sı.

Keşfinden bu yana Amerika, belki de kaldırılabileceğinden çok fazla mitle yüklenmiştir. Onları sır perdesi olmaktan çıkarıp çelişkiler bütünü olarak göstermek için Avrupa'nın siyasi yetkeciliğinden ya da kültürel etnosantrizminden kaçan entelektüellerin yol göstericiliği gerekti. Amerika'nın çoğulluğunu, zenginliği, fırsatları olduğu kadar yoksulluğu, sefaleti olduğunu, buna karşın çoklu yapısı, çelişik yaşam biçimlerini barındırdığını, ama hepsinin altından, sözcüğün bütün anlamlarıyla şiddetli bir dinamizm akıp gittiğini, önemli ölçüde göçmen entelektüeller anlattılar. Varèse'in yapıtının başlığı bu nedenle "Amerika'lar"dı; Varèse Amerika'ya göç etmese herhalde hiçbir zaman "Europes" (Avrupa'lar) adında bir yapıt yazmayı düşünmezdi.

<sup>1</sup> Georg SIMMEL (2010). *Sociologie, Études sur les formes de la socialisation*, Presses Universitaires de France, Paris, s. 694.

<sup>2</sup> Alexis de TOCQUEVILLE (1990). *De la Démocratie en Amérique*, Tome I, Librairie Philosophique J. Vrin, Paris, s.78.

<sup>3</sup> Jean BAUDRILLARD (1996). *Amerika*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, s.134.

<sup>4</sup> Jean BAUDRILLARD (1993). "Hyperreal America", *Economy and Society*, c.22, sayı 2, Mayıs, s.246.

<sup>5</sup> Theodor W. ADORNO (1969). "Scientific Experiences of a European Scholar in America" in D. FLEMING & B. BAILYN (der.). *The Intellectual Migration: Europe & America 1930-1960*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, s.367.

<sup>6</sup> Besim F. DELLALOĞLU (1995). *Frankfurt Okulu'nda Sanat ve Toplum*, Bağlam Yayınları, İstanbul, s.46.

<sup>7</sup> "Edgar VARESE, Biographie", <http://perso.club-internet.fr/clborne/varese.html>.

<sup>8</sup> John DILIBERTO & Kimberley HAAS (1981). "Frank Zappa on Edgar Varèse", *Downbeat Magazine*, 21 Kasım.

Portedeki en hüzünlü manzaralardan biri, kuşkusuz içinde ünison (eşses) dediğimiz aralığın duyulduğu müzik cümleleridir. Tanım itibariyle eşses, müzikal değeri (hatta fizik-akustik değeri) tamamen eşit olan iki sesin üst üste gelişidir. Bir yanıyla ironik, yer yer acıklı bir bileşimdir bu; diğer yanıyla ise, ilk anda küçümsemeyle karışık bir gülümseme takınmamıza yol açan, bir sadeliğe açılmaktadır. İroniktir; çünkü kuramsal açıdan bir 'aralık' sayılan eşses, aslında gerçek anlamıyla (kulağın algıladığı şekilde) tek bir sestir. Eşit ve aynı olan iki varlığın, belli bir düzleme göre, tek bir varlıkmış gibi görünmesidir. "Belli bir düzlem" kavramı, elbette 'gerçeklik' adını verdiğimiz evrenin ses boyutunu tarif eder. Başka bir ses boyutundan dinlemek olanağımız bulunsaydı, bu iki notanın belki de sandığımız kadar 'aynı' olmadığını işitebilirdik. Bununla birlikte, algılayabildiğimiz evrende dahi, en azından kuramsal olarak, eşsesin 'farklı' iki ayrı sesin ilişkisi gibi düşünüldüğünü gözlemleyebiliyoruz; ancak, eşsesin ironisi de burada kendisini belli ediyor: Hem birbirinin sıfır noktasında durmak hem aralarında bir mesafe varmış gibi yapmak zorundadır, eşsesi oluşturan notalar. Böyle bir zorunlulukla kuşatılmış bir ilişkide öznenin kendi imgesiyle karşılaşmasının yol açtığı yarılma kadar doğal bir sonuç olamaz; ancak sıradan bir yarılma değildir bu; önce özdeş çift olup sonra bölünmekten kaynaklanan bir yitış sürecidir. En yıkıcı karşılaşmanın kendi imgesiyle yüzleşmek olduğunu bilenler için ironi de kalmaz artık; eşses ilişkisi düpedüz acıklı bir hal alır. Sadeliğe gelince, onu yalnızca tevazu, basitlik, gösterişsizlik olarak düşünmemek gerekir; çünkü bunların ötesinde, eşitlerin karşılaşması, varoluşun en temeline dair basit bir soru sormaktadır, üstelik beklemediğimiz denli basit bir şekilde sorar bunu. O zaman da, o dudaklarımızın kenarına yapıştırmış olduğumuz gülümsemenin birdenbire donuverdiğini hissederiz. Eşses, müzik kuramındaki yeri (ve daha çok kuramsal değeri) bir yana, öznenin benlik sorununa açılan bir konumu betimlemektedir; 'ben'in hem ne denli 'ben' olduğunu sorgular hem 'ben'in değişik hallerini yansılayan bir aynılık/farklılık ikilemi eksenini inşa eder. Böylece ben ile ben olmayanın zaman/mekân boyutunda nasıl aynı noktada çakıştıklarına hayretle tanık oluruz. Bir notanın portede aynı notayla üst üste gelişi, gözün aynada kendi imgesini görmesinden farksızdır; gözün 'an'da gördüğü, aslında bir olanaksızlıktır. "Aynaya baktığımızda gözlerimizi göremeyiz; ağızımızı, burnumuzu, saçlarımızı... görürüz de, sadece gözlerimizi göremeyiz; çünkü göz (kendi gözümüz) görülen değil gören'dir. Herkesin gözü kendi gözü olduğuna göre, herkesin gördüğü dışarıdır demektir. Aynaya gözlerimizi görmek için baktığımızda ise, "Ben" yiter gider, gözlerimiz başkasının gözleridir sanki, artık bize dışarıdan bakılıyordur. Dışarıdan bu gözün, aynada yakalanmış kendi gözümle karşılaşması korkunç bir şeydir, çünkü "Ben"i yok etmiştir bu karşılaşma ya da "Ben"in bundan başka bir şey olmadığını göstermiştir. Başka bir deyişle, onca saydığım, tek sandığım "Ben", bir başkası, bir nesne olup çıkmıştır." <sup>1</sup> Böyle bir yok oluşa yol açan göz, bu nedenle benliğin hem bir metâforu, simgesi, göstergesi olarak kendisini dayatır hem bu temsil düzleminden öte, adeta 'ben'in odak noktası, belki de denge noktası işlevini yüklenir. Gözün bir organ olarak konumu ve işleyiş ilkeleri değildir bu özelliği ona kazandıran; ama, aslında bir algılamalar ve yanılısalar galerisi olarak tezahür eden

dünya'nın kuruluşunda görmenin, görünür kılmanın ve görselleştirmenin çok önemli bir payı olduğunda pek kuşkuya yer yoktur.\* Öyleyse, bu görsellik tahayyülü içinde tasarlanabilen her tür ürünün de, ister istemez bu kavrayışın teyidini sağlayan bir gösterge niteliğini yükleneyeceğini ileri sürmek çok iddialı bir önerme olmaz. Görselleşmiş dünyanın sorgulanmasının bayraktarlığını yapacak olanakları da yaratacak olan paradoksal olarak yine bu dünyada biçimlenen fikriyattır. Bu nedenle umut kesilmeyecek son alan olarak bize sanattan başka pek bir şey kalmaz.

Bu dünyalı olmanın, görselleştirme stratejisinin doğal bir parçası olmak anlamına geldiğini saptayan ve bu olguyu derinlemesine irdeleyen sanatçıların büyük çoğunluğu yirminci yüzyılda yaşadılar; belki bu denli köktenci sorgulayıcı tavır, hiçbir zaman olmadığı kadar kurumsallaşan ve sınaileşen şiddetin gölgesinde yaşayanlar onlar oldukları içindir. Sanatsal ifadenin kurgulanması biçime ve yapıt ile sanatçının toplumsal-tarihsel ilişkisine doğrudan bağlı olarak büyük farklılıklar göstermiştir kuşkusuz; ancak kimi sanatçılar, bu eleştirelliklerini sanatın ontolojik sınırlarının dışına da taşıdılar. Kimileri felsefe düzleminden bakarak yarattılar sanatlarını. Çağımızın sanatçıları içinde, öznenin doğasını ve bu dünyadaki hallerini sorgulayan belli başlı sanatçıların arasında anılması gereken en önemli isimlerden biri kuşkusuz Ingeborg Bachmann'dır. Özellikle 'ben' ile 'dil' ilişkisi üzerine ağır bir kuramsal çerçeveyi dokuyarak yazınsal yapıtlar üreten Bachmann, kitleselleşen söylemin öznesinin basit bir 'ben' kavramı olmadığını, logos (söz) ile birlikte dönüşerek konuşmacının denetiminden çıktığını ve biçimselleşip retorikleştiğini saptamıştı.<sup>2</sup> Böylece, özellikle yazar olarak 'ben'in, artık o eski görkemli 'ben' olmadığını duyuruyordu. Daha doğrusu, 'ben'in yok oluşundan çok, kitleselleşmiş insan topluluklarının içindeki benliklerin, birbirlerinin tıpkısı olmayı erdem bilip bunu dehşet verici bir iktidar mücadelesinin gülünç oyun parçalarına dönüştürmelerine itiraz ediyordu. Bachmann, o kendi varoluş alanlarının görkemine kapılmış 'ben'lerin asıl en çok köleleşmiş olanlar olduğunu metinlerinin alt katmanı olarak hep duyururken, özgürleştirici gücün de yine 'ben' çoğulluğunun keşfiyle mümkün olabileceğini düşünüyordu. Bunun doğal güzergâhının ise yazından geçtiğini belirtiyordu. Kimse ona inanmasa, hatta o bile kendine inanmasa, kitleden kendini özgürleştirebildiği ölçüde insanlığın sesini duyurmaya devam edecek olan 'ben'e inanmamız gerektiğini coşkuyla duyuruyordu.<sup>3</sup>

Bachmann'ın 'ben'i sorunsallaştırmasındaki köktencililiği, toplumsal-tarihsel boyuttan uzak bir entelektüel temrin değildi elbette; çağdaşı düşün evreninin ve sanat arayışlarının tam ortasında konumlanan bir tartışmayı sürdürüyordu. Bu nedenle, yazın türünün kendi içindeki dönüşümlerle olduğu kadar diğer sanatların ontolojik-estetik kaygılarına teğet bir sanat dili üzerinde düşünen Bachmann, yer yer yazının olanaklarını genişletecek ve özgürleştirici içsel söylemin kurulmasına yol açabilecek bir işbirliğine girmekten çekinmedi; özellikle de müzikle. Köktenci kuramsal tavrı, Bachmann'ı, aynı köktenci konum alış yöntem olarak benimsemiş bir müziğe doğru itmeye başlamıştı. Her ne kadar diğer sanatlarda da aynı köktenci yeniden-yapılanma süreci gözlemlenmekte idiyse de, Bachmann, kendi sanatının bütünleşmek için gereksindiği estetik uyumluluğu, dilsel örüntü zenginliği bakımından en geniş tayfı sunabilen müzikte keşfetmişti. Ayrıca, tüm bu yazın dili örgüsünün altında oluşan ideolojik hareyi en sağlam bir şekilde inşa etme

yeteneğine sahip sanat dalı olarak müziğe, belki gereğinden fazla, güveniyordu. Bu dayanışmayı somutlaştırmak için açıldığı alan radyo oyunları türü oldu. Dramanın müzikselliğini hem dışsal müziğin kendi varlığında hem yazınsal metnin 'iç ses'inde arama serüveni, doğal olarak, hesapta olsun olmasın, müzikteki dramatik boyutun da tebarüz ettirilmesine yol açmaktaydı. Bu elbette, müzik ve nesrin yüzyıllardır sürdürdü geldikleri işbirliğinin her zaman var olan bir görüngüsüydü. Ancak, Bachmann'ın müzikle ilişkisi, aynı tür çabayı başka bir köktencilikle gösteren Bertolt Brecht'ten de farklı olarak, 'ben'in özgürleşiminde belirleyici olan bir 'çok-katmanlılık' ekseninde gelişmekteydi. Brecht'in "bilinçaltını eyleme geçirerek bilinci kuvvetten düşüren" türde müziğe ciddi itirazları vardı; oysa Bachmann, özgürleştiricilik gizilgücünün tam bu göndergeler dokusuyla kurulabileceğini düşünmekteydi. Üstelik müzikten yapılan alıntılarla, ona adreslenen göndermelerle ve çok boyutlu seslerin karşı-ezgisiyle – bunlara bir söyleşisinde 'bağcıklar' adını vermişti – karşıtlıkları buluşturmayı denemeyi istiyordu; böylece farklı tonların aynı anda çınladığı bir yazın biçimi geliştirmeyi – bu yazınla bitişen müziğin de aynı işlevi kendi ontolojik düzleminde yapması gerektiğini varsayıyordu – hedeflemişti; hatta bu nedenle, yazınına çoğu kez 'kompozisyon' olarak tanımladı.<sup>4</sup>

Bachmann, bu kompozisyon örgüsünü müziğiyle buluşturacağı besteciye bulmakta gecikmedi: Yirminci yüzyılın, tam anlamıyla biçimsel anlamda olmasa da, ideolojik öz taşıması itibariyle köktenci, yaşadığı çağın toplumsal ortamında politik mayası tutmuş bir müzik dilini kurma yolunda parlak başarılar kaydetmekte olan bir Alman besteciyle, davet edilmiş olduğu Gruppe 47'nin onuncu toplantısında, Niendorf'da tanıştı; Hans Werner Henze'yle.

Aslında üslûpları bir yana, sanata yaklaşımlarında bile tam bir fikir birliği olduğunu söylemek pek doğru olmaz; zira Henze, her ne kadar özgün müzik dili yaratmada yabana atılamayacak çabalar sarf etmekteyse de, Bachmann'ın o en temele ilişkin itirazlarıyla benzer kaygılar taşıdığı pek iddia edilemez; en azından müziğindeki ışma bunu göstermekteydi. O, kuşkusuz müzik estetiği açısından aynı yüzyılı paylaştığı kimi öncülerle karşılaştırılamayacak denli konvansiyonel bir müziği yaratmaya çalışıyordu. Ezgi tasarımlarında, bunların armonik ilişkilerini ele alışında hep 'rahatsız edici bir eleştirelilik' olduğu kadar, 'rahatlatıcı bir bildiklik' de süregitmekteydi. Tipik bir Henze ezgisi, her ne kadar tonallığın o katı hiyerarşisi ve önceden belirlenmiş aritmetiğini (buna bambaşka bir açıdan bertaraf edilemez bir yazgısallık da denilebilir) sistemli olarak dışlasa da, ona kontrollü bir şekilde göz kırpbilen bir yapıda kurulur. Henze, tonal mantığın meşruiyet zemininin üzerinde konumlanmasa da, onun çok uzağında durmaz. Yazısındaki özgürlük, yörüngesiz bir uçuculuktan (dolayısıyla 'yörünge'nin reddinden) çok, uzağında durmadığı yörüngeyle istediği noktalarda kesişebileceği daha atipik, daha zor tanımlanabilecek, daha hırçın bir başka yörüngeyi inşa etmeyi gerektiriyordu. Onda ne György Ligeti'nin bozunumu sürekli ayakta tutan yoğun kompozisyonuna ne John Cage'in parçalı söylemine benzer bir yazı vardır; Karlheinz Stockhausen'ın ya da Iannis Xenakis'in uçbeylikleriyle yan yana konulduğunda ise basbayağı 'terbiyeli' ve 'mûnis' bir müzik diliyle karşılaşırız. Dolayısıyla, Henze'nin köktencilliği göz ardı edilebilir bir dozda olmasa da, başka bir duyarlılıktan ve başka bir erekselleğe yola çıktığından, müzik malzemesini işleme tekniği hayli farklı olmuştur. Yüzyıl başı bestecileri yerleşik kuralları alt-üst

ettiklerinden beri, 'anlam' taşımak bir yana, müziğin neredeyse kendisi, en azından 'ses' kavramının o güne dek çağrıştırdığı bağlam içinde, ciddi bir şekilde görünmezleşmekteydi. Bununla birlikte, her karşı çıkış sürecinde olduğu gibi, yıkıcı dalganın ardından kimi 'gelenekselle barışma' eğilimleri yirminci yüzyıl müziğinde belirmeye başlamakta gecikmemişti; Henze, bir anlamda bu denetimli yıkıcılıktan yanaydı. Onun müziğindeki yıkma-bozma eylemi belli bir politik işlevle bütünleşirken, daha köktencilerin üslûpları 'nota nota üstünde kalmayınca' kadar mevcut ses düzenini yıkmayı hedefliyordu. Henze'nin müziği, romantist-özürlü kulakları yaşadıkları çağın sesine onların alışkanlıklarına uzak olmayan bir dille davet ediyordu; böylece yeni müziğin kitleselleşmesine çabalıyordu. Bu anlamda, tedirgin edici olmaktan çok, sorgulayıcı bir yöntem takip etmeyi tercih etmişti. Bu noktada, görece daha köktenci besteciler, daha fazla demokrasi talep eden ama her sıkıştığı anda faşizme destek veren kitle için kollarını bile kıpırdatmadıkları gibi onun bütün ikiyüzlülüğünü, çirkinliğini ve aydın düşmanlığını yüzüne çarpıyorlardı; bunu da, yer yer öfkeli, daima kayıtsız ve yıkıcı, genellikle karamsar bir müzikle yapmaktaydılar. Aslında karamsarlık çoğu zaman umutsuzluk değildi; ancak, bu müziğin ilk birkaç ölçüsünü işitince dehşete kapılan kitle insanı, değil bu gizli umudu alımlamak, onu dinlemiyordu bile; 'ruh'unu satmış olduğu burjuva estetiğine hanel gelsin istemiyordu. Beri yanda Henze, topluma inancını yitirmemişti; onun 'yanlış bilinçlenme'den arındırılabilceğini düşünmekteydi; bunu da, kendisinin gibi uysal bir reformculukla gerçekleştirilebileceğini düşünmekteydi.

Tam bu noktada, daha köktencilerle 'gelenekselle barışma'cılar arasında diyalektik bir ayrışma oluşuyor: Birinciler, bir yandan toplumsalın yer yer nihilist bir reddini temel alan tepkicilik gösteriyorlar diğer yandan karşı çıktıkları yapı, yalnızca gündemdeki toplumsal sorunlar değil bunları zaman-mekân boyutlarında sürekli yeniden üreten egemen kapitalist ekonomi-politik ve onun meşrulaştırıcı estetik bağlamı oluyordu; böyle ele alındığında, bu tür müzik son derece köktenci bir siyasi işlev yüklenmiş oluyordu. Bununla birlikte, siyasi işlevi aleniyet içinde tebarüz ettirmeyi başlıca yöntemsel amaç edinmiş ikinciler, her ne kadar güncel toplumsal ortamla çok daha somut ve yakın ilişkide bulunsalar da, bu çabaları, onları ister istemez karşısında mücadele ettikleri düzenin daha az köktenci bir eleştirisini yapmaya itiyordu. Bu, halledilmesi pek de kolay olmayan son derece çetrefil bir sorundu. Aslında Henze, tüm bu kutuplaşma içinde 'bir taraf' olmaktan çok "ne İsa'ya ne Musa'ya" yaranabilen bir besteciydi; müziği ne onu "fazla maceracı" bulan tutucu basına ve fazla bayağı olduğunu düşünen opera tutkunlarına ne "yeterince köktenci" olmamakla suçlayan öncülere yakın olabiliyordu.<sup>5</sup>

Bachmann'ın Henze'yle tanışması (1952) bu entelektüel hava içinde olmuştur; sosyalist sanatın işlevinin ve boyutlarının hararetle tartışılırken yeni bir tutuculuk dalgasının da aynı zamanda ortaya çıktığı bir ortamdı. Dünya'da yeni bir güç dengesi oluşmaya başlıyor, soğuk savaşın 'inquistator'ları 'komünist' avına çıkıyorlardı. Bu arada savaş-sonrası ruh hali, özellikle Almanya'da hâlâ çok belirleyici bir etken olmayı sürdürüyordu.

Henze ve Bachmann'ın işbirliğinden zaman içinde çeşitli türlerde yapıtlar ortaya çıktı: 1955'de 'Die Zikaden' (Ağustos Böcekleri), 1958'de 'Der gutte Gott von Manhattan' (Manhattan'ın İyi Tanrısı) adlı radyo oyunları, 1956'da Henze'nin 'Nachtstücke und Arien' (Gece Parçaları ve Aryalar) bestesi içinde yer alan iki şiiri, 1960'ta 'Der Idiot' (Budala) adlı



bale, 'Der Prinz von Homburg' (Homburg Prensi) adlı opera. Bachmann, metninin sesini bulduğuna inanıyordu; işbirliğindeki eşduyum açısından doğrudu da bu. Ancak, üslûpça ve sanatın algılanışı açısından pek de o kadar benzer yerlerde konumlanmıyorlardı; diğer bir deyişle, aslında aralarında gizli bir ideolojik düzlem farkı vardı; bu, yapıta siyasi bir tavır alış boyutu eklemekten çok daha derin bir yerdeki bir çatlaktan kaynaklanıyordu. Henze, öncüler kadar köktenci olmamanın getirdiği bir düzenle (siyasi düzeyde değil ama ekonomik düzeyde) barışıklık durumu içinde (ilkesel olmasa da fiili bir barışıklıktı bu), Bachmann'ın yazınındaki bağırğan olmayan köktenci muhalefetin ne dozuna ne ideolojik özüne yakındı. Bachmann, kapalı metinleriyle yalnızca mevcut düzenin ekonomik örgütlenmesine ve onun toplumsal sonuçlarına değil, onun da altındaki cinsiyetçi katmana itiraz ediyordu. Bu nokta, çoğu öncü bestecinin de atladığı ve pek de dikkate almak istemediği bir husustu; düzenin yeniden üretilme mekanizmasının kavranması açısından belki en kritik belirleyici de buydu. Her konudaki gibi, müzikteki devrim de yine erkekler tarafından yapılmaya başlanıyor; karşı çıkılan kavramsal yapıntıları, yine onların biçimlediği cinsiyet filtrelerinden kısmen ya da tamamen bakan iktidar sahipleri yıkmaya kalkıyorlardı; kadınlara doğal olarak yine çevresel bir rol düşüyordu. Bachmann ile Henze'nin arasındaki ideolojik fark, bu nedenle salt siyasi 'angajman'dan çok, köktencilik derinliğindeki ayrımlarda aranmalıdır. Nitekim, aynı temayı çok başka anlatı düzlemlerinde, çok farklı estetik bağlamlarda ele almış olmaları bu gerçeği teyid eder niteliktedir: Bachmann'ın bir öyküsüne ("Undine Gidiyor" - 1961), Henze'nin bir balesine ("Undine" - 1956-57) konu olan su perisi Undine, ikincisine hayli romantik bir izlek, trajik bir konuyu (librettosu Fredrick Ashton'a aittir) yansılayan bir müzik esinlerken, birincisine, cinsiyetçilik karşıtlığını en çok belirginleştirdiği en köktenci metinlerinden birini yazdırır. Erkek doğasının kadın düşmanlığını belirgin olarak kadın-yazar/özne gözünde sorunsallaştırılmasını Bachmann'da pek sıkça gözlemlemediğimiz bir sarahatle ortaya koyar. Cinsiyetçi düzene karşı tavır, alegorik yansıma olarak ele alınması mümkün olmayan bir şekilde metne hâkimdir.<sup>6</sup> Oysa Henze'nin 'Undine'si romantik dünya kavrayışıyla ve buna uygun düşen trajik sonuyla su perisine ve onun gibi bu dünyaya ait olmayan dişilere haddini fazlasıyla bildirir; müzik dili de bu ideolojik pekiştirmeye denk düşer elbette; Henze'nin özellikle çalgısal yapıtlarında görülen ezgisel sertlikler, armonik sıkışmalar bulunmaz pek; daha çok 'yuvarlak hatlı' bir müzik işitiriz; Undine'den beklendiği gibi. Bachmann'ın öyküsünün başlığı bile böyle bir Undine tasavvur edenlere şiddetle karşı çıkar; hatta "Undine git"tikten sonrasını bile, üstelik Hans Werner Henze için yazdığı bir şiirde dile getirmiştir Bachmann.<sup>7</sup> Kadın-yazar/özne'nin özlediği özgürlük, anlatıcı/özne'nin öfkeli sözcüklerinde somutlaşmaktadır: "Sanat perileriniz ve yük hayvanlarınızla, konuşmalarına izin verdiğiniz bilgiç ve zeki hanım arkadaşlarınızla sizler..."<sup>8</sup> Henze'nin müziğinde egemen düzenin cinsiyetçi temellerinin sorgulanmasına dair pek ipucu bulunamazken, Bachmann, böyle bir sorunsalın içinde erkek ruhunun çağdaş çelişkilerini bile mercek altına koymuştur. Ünlü 'Otuz Yaş' öyküsünde, sürdürdüğü yaşam biçiminin gereklerinden içsel olarak kopan bir genç babanın toplumdan tek başına kopmasının olanaksızlığının yarattığı sıkıntıyı göz önüne serer.<sup>9</sup>

Henze'nin müziğinde yirminci yüzyılın fırtınalı yarılımlar tarihi içinde tutunacak temelleri

yeniden kurmaya çalışan bireyin çeşitli görünümünü, Bachmann'ın metinlerinde ise Batı yazınında nadir görülen bir şekilde bir ben sorunsallaştırmasının tam merkezinde yer alan bir "ben" in sorgulanması gözlemlenir. Bachmann'ın metinleri, o düzenle buluşmamaya karar vermiş bir "ben" in konumundaki anlatı düzenini okurlar.<sup>10</sup> Belki bu nedenle, Bachmann'ın söylemi, müzikteki eşses durumunun çağrıştırdığı özdeşlik/farklılık ekseninde en iyi bütünleşen iç-müziği barındıran yazın sayılsa pek abartılı bir saptama olmaz bu. Yirminci yüzyılın sorgulayıcı sanatsal açımlarında, öznenin bütünlüğünün eleştirisine Henze'ninkinden çok Bachmann'ın müziği katkıda bulunmuştur.

Henze'nin sanatındaki gizli diyalektiğin kırıldığı yıl 1973 yılı oldu: Birçok bestesinde işbirliği yapmış olduğu Wyston Hugh Austen'la aynı yıl Ingeborg Bachmann da, intiharı çağrıştıran bir kazayla bu dünyadan ayrıldı. Gözün aynada kendi imgesiyle karşılaşmasını en iyi betimlemiş olan yazar, o imgenin yok edici gücü altında kuşkucu bir sorgulamayı yürüten bestecinin hayatından çıkmıştı. Ama pek de öyle değil gibi sanki; Henze'nin Bachmann sonrası dönemindeki yapıtları üzerinde hep "ben" in gözü yapı-bozucu bir ışıltak gibi dolaşıp duruyor. 'Bachmann'ın gözü', tüketimin ve yok oluşun fırtınasında "ben" ini yitiren modern insanın üzerinde hâlâ umutla geziniyor.

Eşsesin gizemini keşfetme serüveni boyunca yazılmamış bir Henze partiyonunun yarı-aydınlık bir odadaki ahşap masaya yansıyan izdüşümünde hep o müzik akıp gidiyor; iki obuanın birbirine DNA sarmalı gibi geçtiği örgünün içinden sıvı billur gibi akan ses; A. Adnan Saygun'un Yunus Emre Oratoryosu'ndaki o ürpertici ilahi: "Ağlamaktır benim işüm, ağla gözüm şimden gerû."

(n. b.: Almanca çeviriler için Uluer Emre Özdiğe teşekkür ederim.)

<sup>1</sup> Melih Cevdet ANDAY (1990). Sevişmenin Gündüklüğü ve Yüceliği, Çağdaş Yay., İstanbul, s. 106.

\* Dünyanın bir görselleştirme stratejisi olduğu gerçeği, 'görenler' için olduğu kadar 'görmeyenler için de geçerlidir; başka bir deyişle, görsel olarak algılanan dünyanın oluşturulmasında, gözün organ olarak doğrudan belirleyici bir konumu yoktur. Azimlerini ve çalışkanlıklarını insani kaliteleri kadar takdir etmiş olduğum ikiz 'görme engelli' kardeş arkadaşlarım olmuştur; birlikte devam ettiğimiz bir kursta, bir hafta derse gidememiş ertesi hafta gitmişim; ilk karşılaşmamızda "abi, neredeydin, gözlerimiz hep seni aradı" sözlerini unutamayışım, dünyanın görsel kuruluşu üzerine düşünmeme yol açtı.

<sup>2</sup> Ingeborg BACHMANN (1989). Frankfurt Dersleri, Bağlam Yay., İstanbul, s. 45.

<sup>3</sup> A.g.e., s.67.

<sup>4</sup> Karen R. ACHBERGER (1993). "Bachmann, Brecht und die Musik" in Dirk GÖTTSCHE und Hubert OHL (herausgegeben von). Ingeborg Bachmann, Neue Beiträge zu ihrem Werk, Königshausen & Neumann, Würzburg, s. 279.

<sup>5</sup> Guy RICHARDS (1995). Hindemith, Hartmann and Henze, Phaidon, Singapur, s. 147.

<sup>6</sup> Dagmar KANN-COOMANN (1997). "Undine verläßt den Meridian. Ingeborg Bachmann gegenüber Paul Celans Büchnerpreisrede" in Bernhard BÖSCHENSTEIN und Sigrid WEIGEL (herausgegeben von), Ingeborg Bachmann und Paul Celan: poetische Korrespondenzen, Suhrkamp, Frankfurt am Main, s. 254.

<sup>7</sup> BİLMECE//Gelecek bir şey yok artık.// Bir daha ilkbahar olmayacak./Herkese kehanetidir bin yıllık takvimlerin.//Ama yaz ve hani derler ya,/"yazdan kalma" diye, onlar da olmayacak-/artık hiçbir şey gelmeyecek.//Asla ağlamamalsın/der bir şarkı.//Onun dışında/bir şey/diyen/kimse yok. Ingeborg BACHMANN (1990). Bu Tufandan Sonra, Metis Yay., İstanbul, s. 14.

<sup>8</sup> Ingeborg BACHMANN (1989). Otuz Yaş, Bağlam Yay., İstanbul, s. 182.

<sup>9</sup> Stefanie GOLISCH (1997). Ingeborg Bachmann zur Einführung, Junius, Hamburg, s. 97.

<sup>10</sup> Sabine I. GÖLZ (1998). The Split Scene of Reading, Humanities Press, New Jersey, s. 33.

## Somut Müziğin Elektronik Düşleri

00'00" ↔00'46" (↑C#)

Kopyanın gerçeğe, suretin asla gitgide daha çok tercih edilir olduğu bir dünyada yaşıyoruz. Bir zamanlar otantiklikleri çıkış noktası kabul edilmiş gerçeklik atıflarından türetilmiş temsiller, kendi meşruiyetlerini kendileri kuran, bunu yaparken de herhangi bir mantık tutarlılığına gereksinim duymayan bir söylem güzergâhını takip ederek düşünsel ufkumuzun çerçevenemesine yardımcı olan toplumsal-kültürel göstergelere dönüşmektedirler. Bu saf temsiller evreni, yaşanan toplumsal deneyimi her geçen gün daha kökten, kapsamlı ve güçlü bir şekilde kuşatarak belirlemekte. Kuşatmanın yoğunluğu arttıkça toplumsal olan, çoğu zaman yapıntının tarih-dışılığıyla ölçülür ve ona göre ayarlanır oldu. Tarih bütünlüğünden bağımsızlaşmış göstergelerle dolu toplumsal deneyim, sağlam kerteriz noktalarına bağlanan tutarlılık zeminine değil, uçuşan imlerin çevrelediği bir hiper-esneklik evrenine açılır doğal olarak. Atıfsızlık, kökten kopuş, uçuculuk, hızlı ve kuralsız değişkenlik gibi özellikler, toplumsal deneyimin olduğu kadar onun izdüşümü olan sanatsal ifadede de doğrudan gözlemlenebilir olgular haline gelmektedirler. Sanat ürününün hem üslûba hem öze değin nitelikleri, bu genel esneklik dokusunun yaygınlık kazanmasıyla birlikte kaçınılmaz bir şekilde bağlamsızlaşmaktaydı. Üstelik ürünün 'nesne' tanımını sorgulayan bu serbestleşme pratiği ve söylemi, yaratma eyleminin alışlageldik önkabullerine de ciddi bir eleştiriyle karşı-strateji geliştirme yoluna giriyordu. Böylece sanatçının tekil, kesin ve mutlak yaratıcılığı eski kudretini hızla yitiriyordu. Sanatta yaratan/yaratı ilişkisinden serbestleştiren/serbest im ilişkisine geçiş süreci yaşanmaktaydı. Bu akış elbette tek parçalı, homojen, kesintisiz bir dönüşüm değildi. Bu nedenle, çeşitli akımlar çeşitli eğilimleri benimseyerek sanatsal üretimde çokkanallı bir ortamın oluşmasına katkıda bulundular. Ancak genel bir eleştirel eğilim, çevresel neo-klasisist üslûp gibi, yer yer tepkisel konvansiyonel yönelimlerin varlığına karşın, sanatın ana akım mecraını belirleyici güce erişebildi. Her ne kadar bağlamsızlaşmayla birlikte sanatçının 'özne'liğinin yitimi belirgin olarak geride bıraktığımız son otuz yılda yeşeren felsefi temeller ve bunların estetik uzanımlarıyla örtüşse de, bu dönüşümün sancıları zaten yüz yıldır hissedilmekteydi. Bütün bir modernleşme serüveninin biriktirdiği estetik donanım, kapitalizmin tek ve mutlak toplumsal proje olmayabileceği fikri kuramsallaştırılmaya başlandığından beri, içten içe çözülmekteydi. Yirminci yüzyıl, bu anlamda, içerdiği yoğun siyasal-toplumsal çalkantılara uygun olarak, bütün bu dalgalanmaların art arda yaşandığı bir sahne oldu.

00'47" ↔01'18" (↓F)

Hızla gelişmekte olan teknoloji, yeni yüzyılla birlikte her alanda olduğu gibi sanatta da etkisini hissettirmeye başlamıştı. Her ne kadar bu ivmeden daha çok bilginin metâlaşması damıtılmış, müthiş bir yok etme sanayii türetilmişse de, teknolojik yeniliklerin, insan türünün kültür birikimine katkısının en anlamlısı sanattaki yansımalarıyla gerçekleşmekteydi. Teknoloji, ya romantizmin iç bayılıcı hülyalarının yerini hızla alan bir gerçekçiliğin çeşitli türevlerinin temalarını değiştiriyor ya bilfiil sanatsal ifadenin kendisi

oluyordu. Dadaizmin, sanayi toplumunda yabancılaşmanın yinelenme ve rutinle gelen anlamsızlaştırıcılığına karşı çıkışında yine sanayinin 'ses'ini duyurması, buna mukabil fütürizmin makineleşmeyi kutsamasında, sanayinin estetik kültürünü yaratmasında, aslında hep aynı teknoloji-temelli dünya algılayışının uzantılarını gözlemlemek mümkündür. Makine ve endüstriye ait her gösterge, yirminci yüzyıl başındaki bu estetik inşa süreci içinde gitgide ayrıcalıklı bir yere kavuşmaktaydı. Romantik duyarlılıktan kopuş, kuşkusuz birdenbire olmamıştı. Bir önceki yüzyılın ortalarından itibaren filizlenen köktenci eleştirel konumlanmalar, felsefe ve sosyal bilimler düzlemlerinde yayılmaya başlamışlar, ancak sanatın ve daha genel anlamda estetik kabuller evreninin bu çatlamalardan etkilenmeleri uzun sürmemişti. Her ne kadar, özellikle on dokuzuncu yüzyılda yaşamış tüm sanatçılar, hızla değişmekte olan bir sanayi toplumu tasavvurunun sancılarını kodlayan ifadeleri, yapıtlarına çoğu zaman çekişen bir yumuşaklıkta yerleştiriyorlarsa da, handiyse içgüdüsel gelişen bu betimler, kuşkusuz sanatçıyı eleştirel olmaktan çok, kimi zaman üslûpçu kimi zaman fazla nötr bir konumlanışa itiyordu. Her durumda, sanat hâlâ yaygın olarak egemen ekonomi politiğin sözcülüğünü yapıyordu. Düzenin temeline, özüne, mantığına olan itirazların aynı köktencilikle savunulması için 'yüzyıl sonu'nun entelektüel ortamının yeşermesi gerekecekti. Bununla birlikte, sanatın karşı çıkış stratejileri, içinde konumlanmak zorunda oldukları siyasî-ideolojik havanın en yaşamsal özelliklerinden kaynaklanan bir tehlikeyle karşı karşıyaydılar. Marx-Engels depreminin şok dalgalarının sanatı sallaması görece uzun sürmüştü; ama, yüzyılların içinden bütün kurumları ve etiğiyle akıp giden bir ekonomik düzenin yerini bir başkasına terk etmesi kolay olamazdı. Üstelik kapitalizmin, kendisine eleştiri kılıcı sallayan her şeyi evcilleştirebilmek gibi bir hasleti vardı. 'Pazar'da her malın alıcısı bulunduğundan 'eleştirelilik' de tüketim nesnesine dönüşebilirdi; zaten egemen ekonomi-politiğin yaptığı da buydu: Eleştiriye demokrasi 'makrofaj'ıyla yutmak; ondan stilize bir tasarım üretmek; bunu da metâlaştırıp eleştiri sahiplerine satmak. Sanatın yaratımı ve onunla kamusal ilişki kurulması süreçlerinin, yerlerini, sanatın üretilmesi ve tüketilmesi aşamalarına bırakması kuşkusuz böyle gelişmiştir. Sanat yapıtı artık özgül ve uzmanlaşmış bir pazarın metâsıydı.

01'18" ↔2'27" (↑G#)

Sanat yapıtının metâlaşmasında teknolojik olanakların kullanıma girmesinin yadsınmaz bir rolü olduğu muhakkaktır. Kopyası mekanik yordamlarla üretilebilen sanat yapıtı, bu şekilde evrendeki tekilliğini yitirmekteydi; bu aynı zamanda, onun nesne olarak içinde barındırdığı tüm bir tarihselliği silmek anlamına geliyordu. Zira tarihsel yükünden arındırılmış bir sanat yapıtı ancak tüketildiği 'an'a ait olabilirdi; böylece hem hızlı bir dolaşıma konu olabilir hem demirlediği kültürel bağlamdan kopartılarak 'mutlak nesne' kılınabilir hem bu hafiflemiş hali sonsuzca yeniden üretilebilecek bir kopyalama düzlemine konu olabilirdi. Üstelik yalnızca 'an' cinsinden ifade edilebilen bir sanatsal söylemin ideolojik kerterizleri olabilmesi olasılığı büyük oranda saf dışı bırakılmış olacaktı. Sanat yapıtının tarihselliğinden kopartılması, aslında tam bu pusulasızlık siyasetinin meşrulaştırılmasına denk düşmekteydi. İdeolojik atıfları buharlaşmış yapıtın imleyebileceği ne toplumsal bir gelişki ne bir anlam bütünlüğü olabilirdi. İstenildiği kadar (piyasanın emebildiği kadar) kopyası çıkartılabilecek bir sanat yapıtının tek işlevi bu

değildi kuşkusuz; kuramsal olarak sonsuz sayıda birbirinin aynısı ürünün dolaşımında olduğu bir toplumsal ortamda yaşamak, yinelenmenin, farksızlaşmanın, rutinin, mekanik ilişkilenenin erdemini vurguluyordu. Benzer olmanın, büyük bir kitlenin içinde tektipleşmenin ve 'total' toplumsal eylemin 'asıl' olan olduğunun hatırlatıldığı bir yetkeciliğe açılan siyasetin yolları da bu şekilde döşenmiş oluyordu. Aynı malları tüketen farksızlaşmış bireylerin doğayı, evreni, varoluşu, hepsinden öte toplumsal deneyimin özünü algılayışları da kaçınılmaz bir şekilde, bu homojenleşmiş dünya kavramsallaştırmasıyla çakışmaktaydı. Böyle bir toplum kurgusunda ne farklılığa tahammül barınabilir ne bireyin kendi özgüllüklerini ifade etmek için gerekçesi olabilirdi. Oysa bu yönde gelişen sürecin vitrini bambaşka bir bezeme sistemi içeriyordu; kitle toplumu ortaya çıktıkça ona koşut, hatta onu her düzlemde kesen bir eksen olarak toplumsal bağlamın tüm veçhelerine yayılan bir demokrasi söylemi de büyümekteydi. Kitlesele üretimin biçimlendirdiği kitle insanı bir yandan gitgide daha fazla o kitlenin, önceden tasarlanmış düşünüş ve yaşayış kalıpları içinde eriyip gidiyor, diğer yandan bu indirgenme sürecini, olduğunun tam aksi yönde tanıtan çağdaş mitlere koşulsuz inanıyordu. Kitleseleşmenin üzerine çekilen söylem örtüsü, gelişen teknolojinin sağladığı olanakları, iletişimi, ifade kanallarının çoğalması ve serbestleşmesini, bireyin özgürleşmesinin asal koşullarını sağladığı olgusunu öne çıkartan ikna kanıtlarıyla doluydu. Kitlesele üretim çağı, bu gizleme perdesinden bakıldığında, bireyin özgüllüklerinin ortaya dökülebildiği, yaygınlıkla kamusallaşabildiği, farklılıkların özgürce sergilenebildiği bir toplumsal ortamı ve bunu mümkün kılan kusursuz bir siyaset aygıtını müjdeliyordu. Tektipleşme, maddi dünyadan zihniyetlere doğru kaydıkça, bireyler görünüş farklılıklarını ifade edebilen aşırı-yüklü göstergelere dönüşüyorlardı. Bu arada söylem, amacın da önüne geçip başlı başına bir özerk alan olmaya başlıyordu; vurguladığı temalar ne denli yinelenip dolaşıma sokulurlarsa o ölçüde sanallaşıyorlardı. Belki bu nedenle, yirminci yüzyılın son iki on yılı, 'demokrasi'nin, 'farklılık'ın, 'öteki'nin en çok telaffuz edildiği bir dönem olmuştur. Sanat yapıtının tekilliğini ortadan kaldıran kopyalama ve pazarlama olanakları, üzerinde özgül bir emek sürecinin biriktiği yegâneliği de tahrip etmiştir. Böylece sanat yapıtının Walter Benjamin'in deyişiyle 'aura'sı yok olmuştur. Emeğin tekilliğinin ve özerkliğinin parçalandığı bir dünyadaki özgünlük anlayışı da kuşkusuz, özünde şablon zihniyetlerden biçilmiş farklılık yanılsamalarından oluşmaya mahkûmdur.

2'28" ↔ 3'11" (↑D)

Kitle üretimi çağının hemen arefesinde, sanattaki kırılma hızla alan kazanmaya başlamıştı. Teknolojik yenilikler, mevcut sanat dallarını farklı yörüngelere yöneltmekle kalmıyorlar, aynı zamanda daha önce var olmayan yeni ifade olanakları yaratıyorlardı. İcadı on dokuzuncu yüzyılın ilk yarısına denk düşse de (1839) fotoğrafın yaygın kullanımı ve kalitesinin gelişmesi yirminci yüzyıla bağlanan çatlama döneminde gerçekleşiyordu. Yine aynı yoldan, bu kez daha farklı bir mecraya yönelen başka bir sanat daha yeşermekteydi. Devinin kaçınılmaz bir yazgı gibi, gündelik yaşamı belirleyen en temel ölçüt olmaya doğru evrildiği bir çağda, □□□□□□□□'un sanatının ortaya çıkışı şaşırtıcı sayılmamalıydı: Sinema, endüstrinin vazgeçilmezi olan devinimi barındıran tek sanat dalı olduğu için, uzun süre diğer tüm sanatları dümen suyuna alacaktı; en azından, sını

üretimi de aştığı ve içinde sanallığın erdem olduğu iddia edilen bir çağda 'multimedia' onun yerini kısmen alıncaya dek. Plastik sanatlarda durum doğal olarak farklıydı; her ne kadar sanat yapıtının tekilliklerinin (en azından nesne olarak) bozulması söz konusu değilse de, yaratının kendisi, hatta tüm bir yaratım sürecinin teknik olduğu kadar düşünsel altyapısı, sanatın pazar ölçüleriyle biçimlendiği bir toplumsal düzende son derece hızla metâlaşmaya başlamıştı. Plastik sanat yapıtı, mekanik yeniden üretimden çok, onu çevreleyen ideolojik temellerdeki indirgenme ve metâ olarak hızlı bir dolaşımın nesnesi olmaktan doğan bir dönüşümle karşı karşıyaydı. Modern kültürün işleyişi temel olarak saflığın amaç, dekorun etki, tarihselliğin operasyon ve müzenin bağlam oldukları varsayımından yola çıkmaktaydı.<sup>1</sup> Bu özellikler aşındıkça, günümüzde belirgin bir biçim almış olan özgün tekillikten uzak sanat kavramsallaştırmasına doğru bir evrim başlıyordu. Mimari, içerdiği maddi ve doğrudan toplumsal işlev nedeniyle, zaten piyasa koşullarının en kolay biçimlendirebildiği bir alan olmuştu; değişik 'akımlar' çoğu zaman 'gündelik yaşamın estetikleştirilmesi'ne katkıda bulunan stilize direnç noktaları olarak varolmaktaydılar. Tüm bu sanat dalları içinde, üretiliş ve icra aşamalarındaki önemli nitelik farklılığının diğerlerinde bu denli ayrışık olmamaları nedeniyle, özellikle müzik, teknolojinin müdahalesine en açık ifadelerden birisi olmaya adaydı. Üstelik birbirinden bunca farklı süreçlere bir yenisi daha, kitleselleşmesi için en elzem özellik olarak, müzik üretimi zincirine katılmaktaydı: Müzik artık yalnızca yazılan ve çalınan bir ürün değil kayıt edilebilen bir ses 'parça'sıydı. Bu nedenle, yirminci yüzyıl boyunca, hiç bir çağda olmadığı kadar, piyasa koşullarına göre biçimleri önceden tasarlanmış müzik ürünlerine "parça" adı verilir oldu. Bütünü (bütünlüğü) olmayan, tüketildikçe yenileri piyasaya sürülen, arz-talep dengesine göre imâl edilen, hatta çoğu zaman onu belirleyen, hızlı üretmek zorunda olduğu için hızlı tüketmeye mecbur sanayi insanının tahammül edebileceği sürede başlayıp biten, her geçen gün daha da karmaşıklaşan malûmat akışını algılamada zorlanan bireyi yormayacak basitlikte kompoze edilen "parça".

3'12" ↔4'05" (↓G#a)

Batı Avrupa müziği, Claude Debussy'den bu yana 'başka' bir yere doğru yol almaya başlamıştı. İlk işitildiği yıllarda dünyanın sonunun geldiğine işaret sayılabilecek, klasik tonal armoni kurallarını daha yeni öğrenmeye başlayan bir öğrencinin dahi kaçınılması gerektiğini bildiği ardıl beşli aralıkları duyuran 'acayip' bir müzik tahayyülü Debussy'ye tepkilerin oluşması için yeterli nedendi. Ancak bu, tarihsel olarak kaçınılmaz bir yarılmanın başlangıcıydı; Debussy'ye tepki gösterenler, onu mumla aratacak besteciler kuşağının gelmekte olduğunun farkında değillerdi. Ravel'de duyulan tehlike çanları Satie ve 'Fransız Altıları'nda iyice belirginleşiyordu. Zaten ardından ya da eşzamanlı olarak, bir yandan Schönberg, Berg, Webern üçlüsünde billurlaşan kentli entelektüalizm, diğer yandan Bartók ve Stravinsky'de somutlaşan, kırsal ve ilkel olanın içinde barındırdığı profan köktencilik aynı muhalefet mecrasında buluşuyorlardı. Koşut gelişen karşı-tepkisel akımlar (Hindemith, Honegger, Milhaud) bile, aslında son tahlilde aynı çatlamanın uzantılarıydılar; farkları, görece daha uzlaşmacı bir üslûp arayışlarındaydı. Değişen, yalnızca müziğin düşünülüşü değil, aynı zamanda genellikle tek bir ana akım estetik bağlamın genelgeçer olması durumuydu. Zira, yeni çağın eşiğinde değişik besteciler değişik müzik anlayışlarını

ifade edebiliyorlar, her biri bir akım ya da akımın bir parçası gibi görünse de, sonuçta aynı zamanda iç içe geçmiş estetik bağlamlar olarak var olabiliyorlardı. Egemen ideolojinin tek parçalılığı kırılmış ama yok olmamıştı; kitle toplumunun yükselişiyle birlikte ifade kanalları artarken bunları metâlaştırmak için teknolojiyi devreye sokan kapitalizm de pazarı genişletme ve çeşitlendirme politikalarını geliştirmekteydi. Başlangıçta az ya da çok eleştirel bir tavırla ortaya çıkan her bir yeni müzik anlayışı, ister istemez piyasanın aşındırıcı etkilerine mâruz kalıyordu; kaydedilebildiği andan itibaren müzik, sanatsal metâlaşmanın hep merkezinde yer almıştır. Her ne kadar egemen burjuva ahlâkı ve estetiğine en uygun seçenek olan on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıl müzikleri kadar popülerleştirilmiş olmasalar da, 'yeni müzik' ürünleri, piyasanın kendilerini talep ettiği oranda 'kayıt ekonomisi'ne teslim olmak zorunda kalıyorlardı. Yirminci yüzyıl başındaki bu ilk kitleselleşme eğilimleri, kısa sürede konser organizasyonu, plak satışı, basın haberleri, kamuoyu yönlendirme stratejileriyle birleşecek, bütünleşik bir pazarlama süreci haline gelecekti. Bu saptamadan kuşkusuz çağdaş müziğin hiç de muhalif boyutları olmadığı, kapitalizme yenik düştüğü sonucunu çıkarmak son derece yanlış olur. Ancak müzik kayıt edilebilirlik özelliğini edindiği zaman, en köktenci tavırlı akımı dahi etkileyebiliyordu. Bu süreçten belki en az etkilenenler, 'kaydetme'nin rasyonelini tersine çevirip kaydı, onu metâlaştıranlara karşı kullananlar oldu. Elektronik müzikle birlikte yepyeni bir 'müziği düşünme' düzlemine de sıçranmış oluyordu: Mevcut bir müziğin kaydı söz konusu değildi; müzik kayıta oluşuyordu. Diğer bir deyişle kayıt, ava giderken avlanmış, kendisi müzik üretme yordamına dönüşmüştü.

4'06" ↔4'52" (↑E)

Ses sentezlemenin bugüne dek dört ana aşamadan geçtiğini söyleyebiliriz: Birincisi, ilk elektrikli gereçlerle üretilen analog sentezleme dönemidir. Buradaki temel düşünce oynar dinamlar yardımıyla farklı frekanslarda elektrik akımları üretilmesiydi. İkinci aşamada manyetik şeride kayıt olanaklarının kullanılması belirleyici oldu. Bir kez kaydedilen ses değişik hızlarda yeniden kaydedilebiliyor, başka seslerle birleştirilebiliyordu. Üçüncü aşama, sayısal sentezlemenin dönemi olmuştur. Bilgisayarın gelişmesi sentezlemeye nüfuz etmeye başlamıştı. Nihayet dördüncü aşamada 'voltaj denetimi', ses sentezlemeye yeni bir boyut eklemiştir.<sup>2</sup> 1876'da Elisha Grey'in icad ettiği 'müzikli telgraf', elektronik müzik çalgılarının başlangıcı kabul edilebilir. Ardından 1897'de Thaddeus Cahill'in 'telharmonium'u ve 1899'da William Duddel'in ürünü 'şarkılı kemer' gelecekti. Bunlar, olanakları çok sınırlı da olsa, ses üretebilen basit elektrikli gereçlerdi. Ciddi anlamda elektronik müzik 'makinesi' sayılabilecek gereçlerin üretilmesi için bir süre beklenmesi gerekecekti. Belirgin bir yaygınlık kazanabilen elektronik müzik aletlerinden birisi kuşkusuz Maurice Martenot'nun 1928'de tasarladığı "Martenot Dalgaları" (Ondes Martenot) adlı çalgıydı; klasik orkestra yapısının içine yerleştirilebileceği düşüncesi onun en özgün yönlerinden birisiydi. Nitekim bu yönde kompozisyonlar da denenmiştir. Ancak tüm bu gelişmeler, burada adları anılması uzun sürecek diğer başka elektronik gereç icatlarıyla birlikte yalnızca sesin alışlageldik doğasını değiştirmeyi hedefleyen çalışmalardı. Asıl anlamlı kopuş, kayıt olanaklarının gelişmesiyle, somut olarak manyetik şerit üzerine ses kodlanabilmesiyle ortaya çıktı. Şeridin plaktan farkı, silinip tekrar kayıt

yapılabilmesi olduğu kadar, bir kaç ses kanalının üst üste (önce kaydedilmiş olanlar silinmeden) yerleştirilebilmesindeydi. Bu özelliğiyle şerit, o güne dek süregelen kayıt işlevini önemli ölçüde değiştirme gücüne sahipti; çünkü şerit yalnızca edilgen bir depolama aracı değil, aynı zamanda sesi üretebilecek kapasitede bir nesneydi. Şeride kaydedilen ses hem çeşitli sentezleyiciler ya da filtrelerden geçirilerek oluşturuluyor, hem bizatihi şerit üzerinde mümkün olan teknik düzenlemeler içinde (kanallar yaratabilme) seslerin üst üste bindirilmesi mümkün olabiliyordu. Ses üretme ve kaydetme teknolojisinin gelişmesi kesintisiz bir şekilde on dokuzuncu yüzyıl sonundan itibaren devam etmiştir. Bununla birlikte, tam anlamıyla bir elektronik müzikten, daha doğrusu bir yöntem olarak elektronik düzeneklerle gerçekleştirilen müzikten söz etmek için 1950'leri beklemek gerekecekti. İlk elektronik müzik bestecisi olmasa da Edgar Varèse "elektronik müziğin babası" olarak anılmaya başlanmıştır. Fransız Radyo ve Televizyonu'nun stüdyosunda ilk denemelerini gerçekleştiren Varèse, oraya elektronik müzik bestelerini vermeye başlamış olan Pierre Schaeffer'in davetiyle gitmişti. Aynı zamanda dünyanın değişik köşelerinde farklı besteciler bu yeni yöntemle müziğe yeni soluklar getirmekteydiler. Yine de Varèse'e, elektronik müzik camiasında 'baba' sıfatı yakıştırılıyordu. Buna diğer besteciler karşı koymadıkları gibi, aslında destekliyordular bile.<sup>3</sup> Varèse'i elektronik müzikte ölümsüz kılan başlıca yapıtı, Le Corbusier'nin mimari tasarımıyla uyumlu bestelenen ve 1958 Brüksel Sergisi'nde ilk kez duyulan Poème électronique'i (elektronik şiir) olsa gerek. Şiirin tükendiği bir çağda daha ironik bir adlandırma olamazdı kuşkusuz.

4'53" ↔ 5'07" (↓F)

Şerit müziğinin bir diğer adı, özellikle Varèse'in denemelerinden sonra, 'somut müzik'ti (musique concrète). Müziğin tasarlanması, üretilişi ve icrası aynı süreçte buluşturulunca soyutlama düzlemleri ortadan kaldırılmış oluyordu; icra eylemi aynı anda üretim eylemiydi de. Yeni müziğin talepleri özellikle icracılar açısından hayli zorlayıcı oluyor, yazılan yapıtların icrası handiyse yalnızca kuramsal olarak mümkün olabiliyordu. Oysa stüdyo ve manyetik şerit bu güçlüklerin aşılmasında kolaylaştırıcı bir etkiye de sahipti.<sup>4</sup> Yalnızca teknik olanaklarla sınırlı olmayan bir farklılık söz konusuydu: Sesin olduğu kadar sessizliğin de etkili bir ifade biçimi olarak kullanımı, müziğin toplumsal işlevini kapsamlı bir yeniden düşünüşü gerektiriyordu. Nitekim, John Cage, partiyonlarında çoğu zaman yalnızca zaman aralıkları, çalgı adı ve o süre içinde belirleyici olacak tonu belirttiğinden söz ederken, icracıyı "boşluğun" içine yerleştirdiğinden söz ediyordu; ona göre başka hiçbir şey eklememesi, yapıtın çalındığı âna dek varolmaması anlamına geliyordu; güzelliği de buradaydı zaten.<sup>5</sup> Böylece, yapıtın dayatmacı önceden belirlenmişliği de bir oranda bertaraf edilmiş oluyordu. Kayıt olanaklarının gelişmesi, manyetik şeridin işlevlerini ve ondan beklentileri de artırmıştı. 'Malzeme' kavramı, klasik kalıplar içindeki anlamından hayli farklı olarak ön plana geçmiş, müziğin ontolojisini ve onu belirleyen üretim sürecini doğrudan bağlayan bir kerte haline gelmişti. Bu nedenle, elektronik müzik bestecilerinin özellikle üzerinde durdukları hususlardan başlıcası, kullanılan malzemenin tanımına ilişkindi. Elektronik olarak üretilmiş seslerin yanı sıra kaydedilmiş doğal sesler ve klasik çalgılar bir arada kullanılabiliyordu. Bir başka öncü olan Vladimir Ussachevsky'nin A



Piece for Tape Recorder adlı yapıtında piyanoyla jet uçağı sesini buluşturması gibi örnekler, sıklıkla başvurulan bir yöntemin alışlageldik ses kullanım konvansiyonlarına karşı çıkışı anlamına gelmekteydi. Ussachevsky, bu karmaşıklığı dinleyicinin ruh halinin ikiliğiyle buluşturmayı denemişti: Bir yandan uzun, süreğen, inici bir ton değişmesini noktalı vurgularla bölerken, diğer yandan bundan alışlageldik ritm kalıplarıyla çağrışım bağlantısı kurabilen bir bütün oluşturmaya çalışıyordu.<sup>6</sup> Kitle üretimi ve tüketiminin toplumsal eylemin her türüne müdahale ettiği bir ortamda bunca bölünmeyle bütünlüğünü korumakta zorlanan çağdaş bireyin dramı, bölünmüş ve düzenlenmiş şeritler üzerinden okunmaktaydı artık.

5'08" ↔5'17" (↓G#)

Yapıntılarla dolu bir dünyadan yapıntı-dünyaya geçilen bir çağda elektronik müziğin tarihsel işlevini bir kez daha düşünmek gerekiyor. Karşı çıktığı gizli yetkeciliğin sinsi ve değişken yüzlerini, onun müziğe kurduğu tuzağın kendisini ifade aracı haline getirerek oluşturduğu aynaya yansıtan elektronik müzik, bugün belki en çok gereksindiğimiz soluklanma duraklarından birisidir. Ama böyle bir köktencilığe yaslanmak sanıldığı denli kolay olmasa gerek. Bütün bir değerler sistemini, yaşadığımız dünyayı anlamlandırılan ekonomik/ideolojik belirleyicileri yeniden tasarlamak ve yeni biçimlerle yeniden kurmak gerekiyor; üstelik onları mutlaklık cenderelerine sokmadan bunu gerçekleştirmek belli bir düşünsel incelik gerektiriyor. Aynı zamanda çağımız aydınınının pek sevdiği esnekliğin aslında mevcut üretim örgütlenmesinin bir Troya atı olduğunu da göz önünde tutmalıyız. Zira o atın içinden sanıldığı gibi "demokrasi", "çokseslilik", "özgürleşme" değil, yarınsızlığa, dolayısıyla asgari özgürlüğe sahip olmak için bile gerekli olan, kendini özgün ifade etme yetisinden yoksunluğa açılan güdükleşme ve kaypaklık çıkacak gibi görünüyor. (kayıt sonu)

- <sup>1</sup> Hal FOSTER (1992). "Re:Post" in Brian WALLIS (der.). Art After Modernism, Rethinking Representation, The New Museum of Contemporary Art in association with David R. Godine, Publisher, Inc., Boston, s.191.
- <sup>2</sup> Charles TAYLOR (1994). Exploring Music, The Science and Technology of Tones and Tunes, Institute of Physics Publishing, Bristol, Philadelphia, ss. 186-187.
- <sup>3</sup> İlhan MİMAROĞLU (1991). Elektronik Müzik, Pan Yayıncılık, İstanbul, ss.37-38.
- <sup>4</sup> Donald J. GROUT, Claude V. PALISCA (1988). A History of Western Music, W. W. Norton & Company, New York, Londra, s.528.
- <sup>5</sup> Joan RETALLACK (der.)(1996). Musicage, Cage Muses, Wesleyan University Press, New England, Hannover, Londra, s.179.
- <sup>6</sup> Vladimir USSACHEVSKY (1962). "Notes on A Piece For Tape Recorder" in Paul Henry LANG (der.). Problems of Modern Music, W. W. Norton & Company Inc., New York, s.71.

Yirminci yüzyılın son çeyreği, dünya tarihinde muhtemelen görülmemiş ölçüde geniş çaplı, yaygın, köklü toplumsal dönüşümlere yol açan bir dönem olarak anılacak gibi görünüyor. İlk bakışta ekonomik olarak algılanabilecek birkaç yapısal değişiklik eksenini, bu dönüşümler dizisinin nedeni olarak ortaya çıkıyor; oysa belki de yüzyıllardır oluşan bir birikim sürecinin kırılma noktasını yaşadık; yaşamaktayız. İçten içe kaynaklı bir magma rezervuarı gibi, belli bir ekonomik ve toplumsal yapılanma mantığının patlamasına tanık olmaktayız. Dünyanın katı ama görünür hiyerarşilerle yönetildiği bir düzenden, esnek, hareketli, çokça kaypak, bununla birlikte bilginin sistemleştirilmesi ve aklın mevcut sınırlarının aşılması çabasına yönelik bir arayışın da sahnesi olan bir başka çağa geçildiğinde, evrenin merkezine kendi varlığını fazlaca ben-merkezli bir şekilde yerleştiren insan türünü yepyeni bir serüven beklemekteydi. Bu yeni toplumsal deneyimde, daha önce inancın ve yazgının rüzgârına bırakılmış olan yaşam, bundan böyle doğaya karşı sorgulayıcı bir tavır edinmeye evriliyordu. Kendi varoluşunun temellerini kendini düşünebilmesinde bulan insan, artık aklının egemenliğine soktuğu merak kapılarını açarak bilinmeyeni keşfetme yoluna giriyordu. Bu anlamda akıl, özgürleştirici bir bilme sistematiğinin olanaklarına erişimi sağlaması açısından vazgeçilmez önemde ve merkezilikte bir konuma oturmaktaydı. Tanınan evrenin tanınmayan, soruşturulmasına çoğunluk dinsel kökenli baskıların ket vurduğu gizemli boyutları, aklın yol göstericiliğinde seçilir hale gelmekteydiler. Üstelik bu son derece hızla gelişen bilimsel arayış, edindiği bilgiyi kategorilere ayırıp sistemleştirebilecek denli sentezleme yetisine sahip bir hırsı da içeriyordu. Beri yandan, aynı kıskırtılmış bilme arzusu, aklın kılavuzluğu sayesinde edindiği düşünsel birikimi, onu mekanik ve araçsal hale dönüştürmek için kullanmaktaydı; bu kaçınılmaz bir durumdu. Zira bilgi üretimi ayrıntılandıkça, araştırmacının kendi olanaklarıyla karşılayamayacağı maliyetler gerektiriyordu. Mâli desteği sağlayanın merak kurgusuna takılan bilimsel araştırma ise, doğal olarak o desteğin içerdiği müdahaleciliğe karşı savunmasız kılınıyordu. Böylece bilginin oluşturulmasının bir ekonomisi yaratılmış oluyordu. Artık ne salt özgür merakla yönlendirilen bir bilimden ne bunun dayandığı akıl kullanımının tam bir bağımsızlığından söz etmek mümkündür; tersine, aklın, 'görünmez el'in yönettiği varsayılan piyasa koşullarında vücut bulabilen bir operasyon alanı olduğu anlaşılıyordu. Akıl, teknik ve her şeyden önemlisi işlevsel, diğer bir deyişle alınıp satılabilir metâlar üretebilen, kendisi de bir değer olarak ifade edilebilen bir nesneye dönüşüyordu; insani özünden, ondaki gizli özgürleştiricilikten arındırılmıştı. Galileo Galilei'nin tutkulu biliminden ölümün sınaileştirildiği temerküz kamplarına uzanan yolun taşları da böylece döşenmiş oluyordu.

Yirminci yüzyılı karşılarken hâlâ korunmakta olan geleceğe dair umutların yitirilmesi uzun sürmemiştir. İnsanlığın belleğine, bilinen en ustalıkla dehşet kaynağı olarak kazınacak olan Birinci Dünya Savaşıyla birlikte, kapitalizm de önemli değişiklikler geçirmeye başlıyordu. Öldürmenin kitlesel boyutlarda mümkün kılınabildiği bir teknolojinin müdahalesi, kuşkusuz, o güne dek bilinen savaşma kurallarını ve olanaklarını altüst ediyordu. Bireyin, hayatta kalma olasılığının biraz beceri çokça şansa bağlı olduğu, ama

görece eşit kuvvetlerin göğüs göğüse muharebe esasına dayalı siper savaşından kitlesel imha silahlarının egemenliğine geçilmekteydi. İnsanla teknoloji arasındaki fark hiç bu denli açılmamıştı. Bu bir yanıla korkutucu bir yanıla hafifletici bir etki oluşturmaktaydı. Hafifleticilik düşmanla olan mesafenin gitgide uzamasındaydı; bir süre sonra düşman, tamamen görünmezleşecek, savaş, bir savaş oyunundan farksız hâle gelecekti. Üstelik, insanın insanî olanla (bu savaş da olsa) temasını henüz tam olarak yitirmediği bir çağda sınırları iyi çizilmiş tanımlar, yerlerini geniş bir belirsizliğe bırakacaklardı; böylece herkesin herkesi düşman ya da en azından kuşkulu öteki olarak algıladığı yeni bir çağa geçilecekti. Birinci Dünya Savaşı, bir anlamda, sanayi kapitalizminin perdesini kapatmış, insanın özgüllüklerini sıyırarak, onu bir benzerlikler denizinde boğan kitle toplumunun yükselişini müjdelemiştir. Bunalım yıllarının ardından gelen İkinci Dünya Savaşı, güdümlü silahların denendiği, bâriz bir hava kuvvetleri-temelli yeni bir savaşma biçimiydi; insan unsuru gitgide kitleselliğe indirgenmekteydi. Nitekim, bu ölçek büyümesi, kitlesel kıyımın şahikasını oluşturan atom bombası yıkımlarıyla noktalanmıştır. Aslında, kitle toplumunun yükselişi yeni başlamaktaydı. Üretim bir yandan daha büyük miktarlarda yapılıyor, diğer yandan ürünler birbirine benzeyen özellikler içeriyorlar, mekanik bir yinelenme halinde topluma yayılıyorlardı. Bu üretime uygun biçimlenmekte olan kitle toplumunun başlıca özelliği, tekil farklılıkların bir önceden tasarlanmış tüketim kalıpları sistemiyle buluşarak özgünlüklerini yitirmeleriydi. Bu nedenle, sınıf ayrılıkları görünürde silinmeye, daha doğrusu gitgide görünmezleşmeye başlıyorlar, onların yerine bireyi, toplumdaki konumuna yerleştiren belirleyiciler yaşam biçimleri adı verilen toplumsallıklar olmaya başlıyorlardı. Diğer bir deyişle, üretime ayarlı tabakalaşma ölçüleri, ağır sanayinin gerilemesine bağlı olarak, yerlerini tüketimin belirlediği toplumsal oluşumlara bırakmaktaydılar. Üretim, sürekli olarak daha hafif bir teknolojiyle gerçekleştirildikçe, toplumsal sınıfların nirengi noktalarını oluşturan işlevleri de yok olmaya başladı; bunun yerine, sanallaşan bir ekonominin görünmezleşen ürünlerini hızla emebilen bir tüketim zihniyeti kurumsallaşmaya başladı. Üretimin metâfor değeri kaybolmuştu; toplumsal alanda kendini ifade etmenin olanakları artık yalnızca tüketimden geçmekteydi. Kapitalizm küresel bir bütünleşme stratejisine dönüştükçe üretime bağlı değerler de soyut bir düzeye taşındılar. Sanayi-sonrası çağ, yalnızca çalışmayı evrensel bir soyutlama haline sokmakla kalmıyor, çalışmayı kavram olarak soyut kılıyordu. Üstelik bu soyutlamayı bütün toplumlar için geçerli olacak bir yanılsamaya dönüştürmekteydi. Bugün geçerli olan çalışma kavramı, somut ve sınırlı bir anlamı barındıran analitik bir üretime bağlıdır; soyut ve sınırsız yani toplumsal değeri olan emek anlamındaki ideolojik çalışma ise yok olmuş görünüyor.<sup>1</sup>

Üretimin teknik bir olguya indirgenip tarihselliğini yitirmesiyle birlikte, toplumsal ifade ve temsil alanlarını oluşturan bütün unsurlar anlam bütünlüklerinden kopup başlı başına bir estetik erekselliğe dönüştüler. Zira tekabül ettikleri, ya da en azından içinden türedikleri bir üretim ilişkileri bütünü kalmamıştı. Üstelik tüketime yöneltilmiş kodlar haline geldiklerinden, hızla değişen, anlık, kendini imleyen göstergenin egemenliği ilan edilmiş oluyordu. Artık bütünlüklü bir metâ üretimi söz konusu olmadığı için, bütünlüklü anlam üretimlerinden de bahsedilemeyecekti. Hızla yaygınlaşan hizmet sektörü, küresel ekonomi içinde daha önemli bir yere sahip oluyordu; bunun bir anlamı da, emeğinin

somut gerçekleşmesinin soyut (ideolojik) izdüşümlerini algılamaktan gitgide uzaklaşan bir çalışanlar kitlesi oluşturulmasıydı; emekçi nitelikleri ortadan kalkmış bir çalışanlar sınıfı yükselmekteydi. Böyle bir tabakalaşma, kuşkusuz, zaman ve mekân boyutlarında serbestleşmiş ama aynı oranda süreksizleşmiş, piyasanın ekonomik parametrelere bağlı dalgalanmalarından çok spekülasyona dayalı gel-gitlerine bağımlı etkinlik alanlarında, eskisinden çok daha kırılğan bir yapı içinde beliren çalışmayı gerektiriyordu. Geçiciliğin genel bir çalışma ve yaşama ilkesi olarak merkeze alındığı böyle bir toplumsal tabakalaşma sürecinde, doğal olarak, tarihsel bir bütün oluşturabilen kitlelerden söz etmek olanaksızlaşır; onun yerine, her an sınıfsal konumu değişebilen bir bireyler topluluğu ikame edilmekteydi. Bu da, kapitalizmle sistem olarak sorunu olmayan bir birey tipinin biçimlenmesini gerektiriyordu. Birey, sistemle ilişkisi sürekli değişebilir bir teknik bileşene dönüştüğünden, üstelik o sistemin de yapısal bir seyyaliyet içine girmesinden dolayı, iyi kötü sabit bir kapitalist piyasa içinde, ona göre tarihsel tutarlılığı olan bir konum almak zorunda değildi artık. Ancak sanallaşmış da olsa, bütünleştiği üretim (bağlamı değilse de) ortamı, yalnızca kendi geçiciliğini de olsa (belki tam onu) bir toplumsal temsil düzlemi yaratmaya yöneldiği için, kendine yeni bir estetik yaratmaya girişiyordu. Bu estetiğin, bütünlüklü bir bağlam olmadığı muhakkak olmakla birlikte, toplumsal olguları kuşatan bir biçim oyununa dönüşmesi kaçınılmaz görünüyordu; çünkü, köksüzleşmiş bir üretim sürecinde başlıca belirlenim kertesi tüketim olmuş, bu da son derece hızlı bir şekilde değişen göstergeler inşasını gerektirmişti. Yönsüzleşmiş gösterilen, kendi olası gösterenlerinin çoğulluğu içinde ufalanıyor, toplumsal temsilini, ancak göstergenin salt kurgusal ve yüzeysel düzleminde bulabiliyordu. Artık en uyumsuz unsurlar bile sisteme dâhildiler; muhalefetin damarı en temelden kesilmişti. Kapitalizmin hegemonyasına direnebilecek, tortuları olduğu kadar yükselen güçleri de içeren bir karşı-kuvvetler manzumesinin getirdiği farklar ve farklılaşmalar, artık sistemin öngördüğü, önceden tasarladığı tüketim çeşitlemeleri olarak totolojik göstergeler evrenindeki nizamî yerlerini alıyorlardı.<sup>2</sup>

Kapitalizmin bu yeni aşamasında, bireyin toplumsal tanımı ne kadar ve ne tükettiğine bağlı olarak ortaya çıkan yaşam biçimleri aracılığıyla yapılıyor. Estetik üretimi bugün artık metâ üretimiyle bütünleşmiş durumda; çünkü bir yandan, üretimin doğal bir ifadesi olması gereken temsiller her geçen gün daha fazla piyasa müdahalesine tâbi oluyorlar, diğer yandan estetik üretimi başlı başına bir ereksellik taşıyor. Daha fazla metâ dolaşımı, daha hızlı tüketim, daha geçici toplumsal konumlar elde etme ve genel bir uçuculuğun önem kazandığı bu ortamda, estetik bağlamı da, kendi temellendirmesini kendisi kuran, varoluşunu asal amaç haline getiren bir özellik sergilemektedir. Böylece estetik üretimi, belirgin bir ideolojik özü içermeyen nötrlük işleviyle donanmaktadır. Son yirmi-otuz yıl içinde bu dönüşüm sürecinin, mevcut modernist önkabulleri önemli ölçüde geçersiz kıldığına tanık olduk. Siyasette belirsizleşme ve dağınımalardan toplumsal özgüllüklerin özerkleşmesine, sanatın öncü (avant-garde) misyonunu yitirışinden, kültür alanının üretim ilişkilerinden bağımsız varsayılarak değerlendirilmesine kadar, birçok belirtiyi ortaya çıkan çok tartışmalı bir dönem yaşamaktayız. Kimileri bunun tam bir özgürleşmenin, demokratik toplumun kurulmasının öncülleri sayılabilecek gelişmeler olduğunu iddia

ediyorlar; kimileri bu çağın bir geçiş oluşturduğu savını öne sürmektedirler. Nasıl bir geleceğe, nasıl bir düşünsel ortama evrileceğimiz belirsiz görünmekle birlikte, yakın gelecekte bu belirsizlik halinin dağılacağı pek olası görünmüyor. Kesin olan bir şey varsa, bu da 1960'lara kadar inen bu dağılma hattının, toplumsal yaşamın sayısız alanında yaptığı değişikliklerin yanı sıra, en belirleyici ve anlamlı görünümlerinin estetiğin biçimlenmesinde, sanatta ortaya çıkmış olduğudur. Sanat, belki de, paradoksal olarak, öncülüğünü redederek yine öncü bir işlevle yüklenmiş, toplumsal görüngülerin yine en ileri keşif kolu haline gelmiştir. Sanayi-sonrası toplumun sanal düzlemlere taşınan deneyim mecraları, yönsüzleşmiş göstergelerin hükmettiği söylemselleştirme stratejileri, ister istemez her tür bağlam inşa edici ölçüyü reddeden bir özellik sergilemişlerdir. Tüketimle belirlenen dünya kavrayışı, doğal olarak bir serbestleşme yönelimini gerektirmekteydi; böylece metâlar kadar onlara atıfta bulunan göstergelerin de serbestleşmeleri mümkün olacaktı. Sanatta sürgün veren köksüzleşme eğiliminin büyük oranda bu serbestleşme olgusundan türediğini saptamak pek yanlış sayılmasa gerek. Taşıyıcı vektörlerinden arınmış sanatın, belirli bir dünya kavramsallaştırmasından çok, farklı, çoğu zaman zıt bakış açılarının arasında mekik dokuyan, onları özleriyle değil biçimleriyle ödünç alıp her birine teğet geçen bir doku oluşturmayı hedeflemiş bir yeniden-inşa etkinliğine dönüştüğünü gözlemlemekteyiz. Bu tür bir yaratım süreci, kaçınılmaz olarak modern sanatın, üzerine kurulmuş olduğu icat, yenilik, gelişme, özgünlük kavramlarını sistematik bir şekilde dışlayan bir üslûp geliştirecekti; bu da üslûpsuzluktan ya da kaçınma eğiliminden başka bir şey değildi. Bu özelliklerin dışında, sanayi-sonrası toplumun sanatında, yokolan en önemli kerte muhalif olma zorunluluğuydu. Toplumun, mevcut baskılayıcı yapısal süreç, kurum ve aygıtlarına kimi zaman marjinalleşmesine yol açan yıkıcılıkta saldıran bir üslûp, yerini, kademeli olarak, uzlaşmacı bir tavra davet eden bir diğerine bırakmaktaydı. Zaten modern sanatın kapanış aşamalarını oluşturan kökten ve tepkici akımlar tüketimle evcilleştirilmiş, yaşam biçimleriyle tesviye edilmiş kitle insanı zihniyetine yeterince itici gelmekteydi. Tiyatroda Beckett'in radyasyon malulü ucube taifesinden dehşet kapılan ortalama beğeni sahibi orta sınıfı, müzikte, çok daha dehşet verici şeytan zekâlı bestecilerin gürültüleri bekliyordu; Schönberg, Stockhausen, Cage, Feldman gibilerinin yıkıcı sanatından tiksinen taşkınlıkları dizginlenmiş "yalnız kalabalık", pop çağının yükselişiyle birlikte, kendi çirkinliğiyle yüzleşmesine neden olan muhalefet damarının kesilmesini sevinçle karşıladı. Zaten yaşamı iş ve iş-dışı (üretim ve tüketim zamanları) olarak algılayan "içten-belirlenmiş" insanın üretim sürecindeki konumu ve işlevi, sanatla olan ilişkisini de büyük ölçüde tanımlamaktaydı: Üretirken, kapitalist başarıya yönelmiş, kışkırtılmış bir şekilde arzulu çalışan birey, tüketim kertesinde aynı ateşli motivasyonu koruyabiliyordu.<sup>3</sup>

Sarsıcı sanatın, en azından egemen akımlar olarak soluğunun kesilmesi, zamana ve mekâna ideolojik çengellerle tutunmayan serbestleşmiş bir yaklaşımın yükselişine olanak sağlamıştır. Yenilenmeyi temel amaç edinmemiş bir sanatın izleyebileceği kısıtlı sayıda yörengeden bir tanesi alıntılardan yararlanmaktı. Daha önce üretilmiş sanatsal ifadeler, üretiliş koşullarından, estetik bağlarından, tarihselliklerinden sıyrılıp yeni 'yapıt'ların yapıtaş haline geliyorlardı. Müzikte esinlenmeyle çalıntı arasındaki fark üzerine yürütülen

tartışma bir anda anlamsız hale gelmişti; artık alıntı üzerine kurulu bir yaratı söz konusuydu. Hatta kimi yapıtlar, birer alıntı kolajı halinde oluşturuluyorlardı. Farklılaşmanın başlıca amaç edinildiği bu toplumsal ortamda, ironik olarak, farklılık, farkın yittiği noktada aranıyordu. Farklılaşma, farklılıkların serbest dolaşımı anlamına geldiğinden, sonuçta amaçlanan, fark yaratmak değil, farklılıkların açığa çıkarılması oluyordu. Böylece, daha çok, yinelenmenin merkez alındığı bir müzik üretme dönemi başlamaktaydı. Gelişen teknoloji bu yönelimi sonuna kadar besleyebilecek olanakları kullanıma açmaktaydı. Bir ürünün, sesin, imgenin sonsuzca yeniden üretilebildiği bir çağda müzikal kompozisyonun düşünülmesi de, bu kopyalama ve bir araya getirme ilkesine yaslanmıştır. Ürünlerin yapısal elemanlarının yanı sıra, asıl bunların tekabül ettikleri zihniyetler yinelenir kılınıyordu. Özerkleştiği düşünülen toplumsal alan, özgürce ifade edilebilen bireyselliklerin demokratik bir model inşa etmeleri anlamına gelmez; çünkü sanayileşmiş kitle kültürünün başlıca özelliklerinden birisi "sahte-bireysellik"ler üretmesidir. Genelliğin gücüyle mühürlenmiş, sorgulanmadan kabul edilen farklılıklar, aslında standartlaşmanın izin verilmiş sınırlarından çıkmayan sahte-bireysellikler üretirler.<sup>4</sup>

Alıntının müzikal yaratı kaynağı ve malzemesi olması, kopya, taklit, pastiş kavramlarını çağdaş sanatın gündemine yerleştirmiştir. Pastic, sanayi-sonrası toplumsal duyarlılığın belirgin özelliklerindedir; parodiyle aynı işleve sahiptir; tuhaf bir maskenin taklidi, ölü bir dilin içindeki söylemdir. Ancak parodinin içerdiği satirik üslûbu nötrleştirecek denli renksiz bir taklittir; boş bir ironiyi yeniden üretir. Bu şekilde eleştiri, en çok muhtaç olduğu düşünsel tutarlılıktan yoksun kalmaktadır;<sup>5</sup> diğer bir deyişle, eleştiri yok olmakta, yerini mekanik bir eleştiri taklidine terk etmektedir. Aslında bu yönde bir evrim, toplumsal yaşamın sanayi-sonrası koşullarında yerleştiği yörünge göz önüne alındığında kaçınılmaz nitelikteydi. Müziğin tüm biçimsel donanımının ardında gizlenmiş işlevsellik siliniyor, yerini yinelenmeler ve metinlerarası gezintilerden oluşan derlemelere terk ediyordu. Müzik, bu noktada yinelenmenin ruhundan açığa çıkan genel bir dinginlik ve durağanlık kodlama cetveli konumuna yerleşmiştir. Gündelik yaşamda siyaset, makro dengeler ne denli geçici, kırılğan, geçişken idiyeler, toplumsal yaşamın örgütlenmesi, kültür simgesellerinin kuruluşu da o denli bileşik ve hibrid idi. Ancak bu heterojenliği belirleyen özellik farklılık arayışı değil, kopyalanmış, alıntılanmış, taklit edilmiş bileşenlerin çoğulluğu ve etkileşimselliğiydi. Üstelik kitle insanının, denetleyici gücü her geçen gün artan sistemle bütünleştirilmesi gerekmektedir. Bireyi izlenebilir, görüntülenebilir kılmanın en etkili yolu ise, onun sistemin sunduğu Troya atlarıyla buluşmasını kolaylaştıracak teknolojik donanım ve ideolojik güdülenme içinde konumlanmasını gönüllü bir çabaya dönüştürmektir. Yineleyici müzik, bu ruh halinin beslenmesi için vazgeçilmez araçlardan birisi olmuştur. Gerçekliğin sonsuzca çoğaltılmış kopyaları içinde yönsüzleşmek, köksüzleşmek, tarih-dışlaşmak kaçınılmazdı; sanallaşan bütünleşik bir dünya ekonomisi için, uzatılmış akorlar, basitleşmiş ezgi ve ritm örüntülerinden oluşan bir müzik kadar uygun supap mekanizması olamazdı. Yeni bir zihniyeti mayalayan "yeni çağ" başlamaktaydı; mistik olanın yeniden içine dâhil edildiği catharsis müziğine "new age" adının verilmesi bu nedenle hiç tesadüfi değildir.

'New Age', özellikle savunucularınca, bir müzik türü olmaktan önce bir toplumsal

hareket olarak değerlendirilmektedir. Gitgide karmaşıklaşan modern yaşamın, metropol ortamının bireyi her geçen gün daha fazla baskılayan yapısı karşısında açığa çıkan bir kaçış isteğinin sonucunda, basitlik, doğallık, tanımlılık, hızlı ve âni olmayan değişimler başlıca aranan özellikler olmuştur. New Age, tipik olarak, saydam, dinlendirici, karmaşa barındırmayan, akılda kalıcı ezgiler içermesine karşın o konuda bile fazla çeşitlemeye gereksinim duymayan bir ezgisellik, doğal armoniklerin kısıtlı sayıdaki akor kombinezonlarından oluşan bir armoni, neredeyse sabit örüntülü sayılabilecek bir ritm dokusu üzerine kuruludur. Savunucularınca dünyayı "biz" ve "onlar" olarak bölmeyen, totaliter olmayan bir müziktir, New Age.<sup>6</sup> Bunca karmaşık ve riskli bir dünyada, bireyin, Simmel'in deyişiyle nesnel kültür bütünlüğünün sınırsızca büyümesi karşısında acizleşen öznel kültürü, açılacağı güvenli denizler aramaktaydı. Böyle bildik kıyıları takip eden bir keşif, kuşkusuz yeniliği reddeden bir sadelik rotasına oturacaktı. Müzikteki basite indirgeme üslûbunun ardında bu gizli sıkıntı ve korku vardı. Sanayi-sonrası kapitalist toplumun, New Age ile koşutluklar gösteren minimalizm akımı ise modern-karşıtı tavırda kuşkusuz daha köktenci addedilmek gerekir; çünkü New Age her ne kadar konvansiyonel Batı müziği normlarına bir dönüş olsa da, yarattığı etki yalnızca rahatlatıcılık, gevşeticilik düzeyinde kalacak denli uzlaşmacıydı. Oysa minimalizmde gözlemlenen kurgulanmış yinelenme ve kapanma örüntüleri (uzun süreli değişmeden yinelenen, görece basit cümleler; çeşitlemeden mümkün olduğunca kaçınan bir kompozisyon; müzikal buluştan çok orkestranın farklı kullanımlarından elde edilen biçim oyunları; yinelemenin, tâli bir yöntem olmaktan çıkıp akışın kendisi haline gelmesi; vb.), çok daha iddialı ve köktenci bir direnmeyi kucaklamaktadır. Minimalizm, bir negatif politika olsa da, salt tepkisel olmaktan uzak, modernizm karşısında bir kararlı duruşla buluşmaktadır. Belki sunduğu belirgin bir proje yoktur; ancak zaten düşünsel/kuramsal düzeyde bağlandığı yapıbozumcu bakış açısı bunu sistematik olarak dışlamaktadır. Buna mukabil, minimalizmin odaklandığı eylem bağlamı, kendini bir kapsayıcı önkabul olarak dayatmaktan çok, neyin karşısında konumlandığını ya da ne olmadığını altını ısrarla çizen bir yöntem türetmektedir. Bu ölçüde temel bileşenlerinin ilkel hallerine indirgenmiş bir müzik, doğal olarak, etkili bir karşı duruşun gerektirdiği vurgulayıcı söylemsel araçları kullanan bir estetik bütünlük haline gelmektedir. Karamsar olmayan negatif estetiğin, kendini konumlamak zorunda kaldığı bu tür bir üslûp, ister istemez, biçimsel vecheleri ağır basan, bir o kadar da düşün-merkezli bir müzik halinde ortaya çıkar; dinlenir olmaktan çok, gelişmeye ayarlı dinleme politikalarına bir itiraz tasarlamayı hedefler; bizatihi dinlemeyi sorgulayan, müzik üretme kitlesel ideolojisine tepkili bir alternatif sunmak amacını taşıyan son modernlerin derdinden uzak bir duruştur bu.

Minimalistlerin önde gelenlerinden birisi, kuşkusuz, toplumsal gerçeklik içindeki yalınlıkla müziğine yön veren Gavin Bryars'tır. Endüstri-sonrası duyarlılığını, Philip Glass ve Arvo Pärt'tan sonra (belki onun fazla kuzeyli, buzlu duyarlılığından daha fazla) en iyi özümsemiş bestecilerden biridir, Bryars. Başka birçok yapıtının yanı sıra, Bryars'ı karakterize eden en tanınmış iki bestesi The Sinking of the Titanic ve Jesus' Blood Never Failed Me Yet başlıklarını taşır; özellikle ikincisi 1971'den bu yana birçok kaydı yapılmış olan, çok tanınmış bir minimalist yapıttır. Bryars, bu bestenin öyküsünü anlatırken, bir dizi

tesadüfün yapıtı ortaya çıkarmış olduğunu anlarız. 1971 yılında arkadaşı Alan Power'ın Londra'da Elephant and Castle ile Victoria Station civarındaki bölgede sokakta yaşayanlar üzerine bir film yapmak için bu insanlarla görüşmeler yaptığını, çoğu sarhoş gezen bu düşkünlerin söyledikleri çeşitli şarkıları kayda geçirdiğini belirtir. Bunların arasında sarhoş olmayan yaşlı bir adamın söylediği dini bir şarkı da vardır. Filmde kullanılmayan bu şarkıyı banttın dinleyen Bryars, yaşlı adamın sesinin evindeki piyanonun akorduna uygun olduğunu fark eder; bantla birlikte doğaçlama akorlarla eşlik etmeye başlar; bunun için de, aynı parçayı birçok kez art arda kayıt eder. Besteci, çalışmalarını sürdürdüğu Leicester Polytechnic Güzel Sanatlar Bölümü'nün stüdyosunda kaydı gerçekleştirir; stüdyonun kapısını açık bırakarak aşağıdan kahve almaya gider. Stüdyonun kapısı büyük bir resim atölyesine açılmaktadır. Bryars döndüğünde, atölyedeki insanların normalden yavaş hareket ettiklerini, bazılarının yalnız oturup sessizce ağladıklarını hayretle görür. Bu arada yaşlı adamın eşliksiz sesi banttın sürekli olarak yinelenerek duyulmaya devam etmektedir. Bu olay Bryars'a müziğin duygusal gücü hakkında önemli bir ipucu verir. Evsiz adamın sesine orkestra eşliği katarak bir yapıt oluşturma fikri böylece oluşur. On üç ölçölük ezgiden oluşan Jesus' Blood, sonraki yıllarda tekrar gözden geçirilerek toplam yetmiş beş dakikalık bir yapıtı dönuşmüştür.<sup>7</sup> Gerçek yaşamın kıvrımlarına gizlenmiş küçük bir ayrıntıdan ses getirici bir beste üretmek, sadeliğin açıldığı sanatsal ifade olanakları açısından Bryars'ı kayda değer sanatçılar arasına sokmuştur.

Jesus' Blood Failed Not Me Yet, deneyimlemesi acı verici, yüklenilmesi maliyetli, algılanması güç, karmaşık bir dünyada, karşı karşıya olduğu ayrıntılanma yığışımının despotizmine tâbi insanın, sadelik arayışına kaçmasını ifade eder. Bryars çizgisindeki besteciler, bu genel sıkıntı ve umutsuzluk halinin doğal tezahürleri olmuşlardır. Ancak beraberlerinde sahte ya da stilize bir tepkicilikte ifadesini bulan, kerterizlerini yitirmiş, ideolojik özü buharlaşmış bir zihniyeti de taşıma tehlikesini her zaman barındırmaktadırlar.

"İsa'nın Kanı"nın bizi hiç yanıltmamış olmasının nedeni, belki de bir ilk yapıtın sonsuz kez çoğaltılmış kopyalarından, gerçekliğin yönsüzleşmiş göstergelerle donanmış taklidinden ibaret olmasıdır.

<sup>1</sup> Jean BAUDRILLARD (1994). Le Miroir de la production, Gallée, Paris, s.59.

<sup>2</sup> Fredric JAMESON (1989). "Marxism and Postmodernism", New Left Review, sayı 176, Temmuz-Ağustos, s.39.

<sup>3</sup> David RIESMAN (1971). La Foule Solitaire, Arthaud, Paris, s.167.

<sup>4</sup> Theodor W. ADORNO & Max HORKHEIMER (1995). Dialectic of Enlightenment, Verso, Londra, s.154.

<sup>5</sup> Fredric JAMESON (1984). "Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism", New Left Review, sayı 145, s.65.

<sup>6</sup> Christos HATZIS (1997). "Towards a new musical paradigm", <http://www.chass.utoronto.ca/~chatzis/paradigm.htm>, s.5.

<sup>7</sup> [http://www.gavinbryars.com/Pages/jesus\\_blood\\_never\\_failed\\_m.html](http://www.gavinbryars.com/Pages/jesus_blood_never_failed_m.html) ve yapıtın Point Music 438 823-2 numaralı CD kaydının tanıtım metninden (1993).



Eski Mısır mezarlarının kimilerinde, ilk bakışta dikkat çekmeyebilecek bir mimari özellik vardır: Duvarların bazı noktalarında, diğer süslemelerin yanı sıra, kapı şeklinde süslemeler göze çarpar. Bunlar, aslında duvarın bir parçası olup kapı değildirler; daha doğrusu sahici kapı değildirler. Mısır'lıların öte-dünya inançlarına göre ölümden sonraki yaşamda tersine çevrilmiş bir dünya vardı. Bu dünyada belli bir şekil ve işlevle var olan nesnelere öte-dünyada tam tersi bir işlev yükleneceklerdi. Duvarlara kapı şeklinde çıkmalar yerleştirilmesi, bu, tersine döneceğine inanılan dünyevi düzeninin zıt bir durumda süregitmesi isteğine bağlıydı: Mısır'lılar, ölümden sonra gerçek kapıların sahte, sahte kapıların gerçek olacağına inanmışlardı. Anti-maddenin ancak 1932'de keşfedildiği düşünülürse, bin yıllar öncesine uzanan sarsıcı bir soyutlama gücü ve müthiş bir matematik zekâsıyla karşı karşıya olduğumuz daha iyi anlaşılabilir.

Tersine çevrilmiş bir evrenin varlığı, insan zihnini meşgul eden temel sorulardan birisi olmuş gibi görünüyor. Bizatihi bir öte-dünya ya da ölümden sonraki yaşam fikri, bir 'ötesi' kavramının varlığı bile bu tersine çevrilmiş evren varsayımının birer izdüşümüydüler. Her ne kadar ölümün gerçek anlamda son olduğunu algılamanın ve kabullenmenin güçlüğü karşısında, insan türünün geliştirilmiş olduğu doğal bir reddedişle karşı karşıya olduğumuzu bilsek de, öte-dünya temasında bu salt sonluluktan şiddetli korkma durumunda öte bir derinlik aramak gerekir. 'Bu dünya' dediğimiz yer, eşitsizliğin ön kabul, adaletsizliğin doğallaşmış uygulama haline geldiği bir toplumsal deneyimde, en azından sıradan insan için, aslında pek de çekilir bir yer olmamıştır, hiçbir zaman. Teknolojinin "hayatı kolaylaştırır" gibi görüldüğü, son derece örgütlü bir demokrasi simülasyonunun bütün ölçeklerde kendisini dayattığı çağımızda ise, yetkeci iktidarların kullarının korkusu, yerini koyu bir sıkıntıya terk etmişe benziyor. Korkmak yerine sıkılmak, ilk anda ölüme daha iyi bir direnme, daha doğrusu onu daha iyi unutmaya yordamı olarak düşününülebilir belki; zira, korkunun kemirici kımiltısının yerine sıkıntının güçsüz dinginliği geçmiştir. Ama insanı geliştirdiği kadar rahatsız da eden muhakeme yeteneği, onu en çok işte bu sıkıntı aşamasında rahatsız eder. Sonuçta modern insan, ölümü, eski çağların kolay boyun eğen bireylerinden çok daha zor kabullenir; onunla görece dolaylı yollardan ilişki kurmaya çalışması da bundandır. Ölümle teması, doğal bağlamından koparılmış tekno-bilimsel bir süreç olmuştur. Aklın, kapitalist kâr dürtüsünün yörüngesinde gayri-insanileştiği ve mekanik bir çözümleyici haline dönüştüğü bir var oluş düzleminde, ölümün doğallığı da yarı-bilimsel, beteri sahte-bilimsel bir örtünün gizlediği gizemciliklere yozlaşır. Modern çağın insanı özünde Sumer'liden, Mısır'lıdan çok farklı bir korkuya sahip değil aslında ölüm karşısında; farkı, onunla kurduğu ilişkideki dolaylılık ve mekanik aklın sıkıntıyla son bulan kaçış yeteneğinde. Ancak modern sıkıntı, antik çağ insanının ölümle tekinsizce, hatta belirgin, sınırları iyi tanımlanmış bir bilgiyle kurduğu ilişkinin sadeliğinden çok uzaktadır. Nesnelere kadar duyguların da birer tüketim aracına, değişilebilir metâyâ dönüştüğü çağımızın tacir zihniyeti, insanın en yalın durumlarını süslemekten başka bir şey yapamıyor. Müdahalesi bilgiye (episteme) ilişkin olmaktan çok mâlumata (informatio) ilişkin; önerdiği çözümler ise aynı tacir güdülenmeyi sürekli daha fazla yeniden

üretmekten öte bir şey ortaya koyamıyor. Dünyayı nesnelere tıka basa doldurmanın bir anlamsız koşuşturmacadan başka bir etkinliğe yol açmadığı yavaş da olsa anlaşılmaya başlanıyor günümüzde. Ancak bu nesne fetişizminin kaçınılmaz olarak neden olduğu bir başka olgu var; bu da, ağırlığını üretimden dolaşıma kaydırmış, sanallıklarla geçinen kitleler biçimleyen geç-kapitalizmin, içi boşaltılmış kavramların düşünce üretimi adı altında dolaşıma girmelerini sağlamasıdır. Bütün bu dolaşım ve yığışım karmaşası, sanallık üretimiyle gelen bir uçuşan kavramlar resm-i geçidi, insan zihninin derin, köklü, umutsuzca teslimiyetçi bir sıkıntıyla fethedilmesini garantileyip "bu dünya" dediğimiz mekân/zaman'ı bütün bir kaygı bulutuna dönüştürüyor; hiçbir zaman yağmur olamayacak bir bulut. Heidegger'in sözcükleriyle konuşursak, "(...) her şey sıkıcılaşmıştır; her şey eşçoklukta ya da eşazlıktadır; çünkü tüm Dasein'imizi derin bir sıkıntı kaplamıştır." <sup>1</sup> Bu derin sıkıntı, kuşkusuz salt ve insana dışsal bir ruh hali olarak, dolayısıyla bir gün ondan kurtulunabileceği umudunu barındıran bir özelliğe sahip değildir; çünkü birey, sıkıntıyı yalnızca belli bir yaşam konumunda değil, her zaman her koşulda hisseder; dahası onun vazgeçilmez bir parçası haline gelir. Bu, sıkıntının bireyin bir parçası olmasından çok farklı bir durumdur bu; çünkü, bireyin sıkıntıya eklenmesi, elindeki bütün varoluş hazinesini ona tahvil etmesi anlamına gelir. Böylece bir 'görmezden gelme' koşuşturması, gündelik yaşama, bireyin tek gerçeklik olarak algıladığı görüntüler alanına egemen olmaya başlar. Bu yüzeyselleşme, kişinin varoluş sorunsalını silmekle kalmaz, bu unutuştan doğan gelip geçiciliği, yaşamın sorunsallaşmasını önlemek için kullanır. Bu nedenle, "[y]aşamla, bu dünyayla derdimizin (Sorge) 'hafiflemesi', giderek de kalmamasını, gerçekte varsa bile bu durumla 'hiç' yüzleşmek istemeyişimizi, üstelik burada bir sorun görmeyişimizi semptomatik (belirtisel) okumamız pek mümkün. Şöyle ki: bir paradoks olarak, 'sıkıntı' yüklü bu durumun genelde bütün gereksinim ve konforu karşılanan çağdaş bireyin, özelde de şu ya da bu modern uğraşı ve mesleğin içine itildiği aşırı teknolojik tehlike (ungeheure innere Gefahr; Georg Simmel) ile yüklü, yuvadakine benzemez ve tekinsiz (unheimisch / unheimlich; Martin Heidegger) bir yol alışın üstünü örttüğünü söyleyemez miyiz?" <sup>2</sup>

Sıkıntının görmezden gelinmesi, bir yandan yönsüzleşmiş bir yaşam kurgusunu beslerken diğer yandan doğayla, kendi bütünlüğü içinde değil parçalı ve stilize bir şekilde ilişkilenenin yapaylığını barındırır. Doğum da ölüm kadar bu mesafelenmenin arazlarına sahiptir günümüzde; simgelediği umut, aşırı görselleşmiş bir teknik söylemin içinde yiter gider; yaygın bir rutinin parçası olur. Aynı şekilde ölüm, yaşama iradesini kıvılcımlayıp sanatta sezgiyi, bilimde yetkinleşmeyi mayalamaktan hayli uzak görünüyor; yarattığı derin korku mahiyet olarak değişmese de, onu ne tam olarak bir son, ne tam olarak bir başlangıç olarak tasavvur edebiliyoruz. Üstelik onun gerçekliğiyle olan bağlantımız da gitgide yapaylaşmakta. Böylece hep birçok kapının eşiğinde durup kendi yokoluşunu izlemekle yetiniyor, günümüz insanı. Modern-öncesi çağların insanı için eşik, ya sınıfsal haddini bildiği noktaydı ya korkusuzca yürüyüp ilerleyebileceği yeni bir duruma geçişin simgesi. Birincisi bu dünyayla olan ilişkisini, oradaki hiyerarşik konumunu, toplumsal eyleminin anlamını kavradığı düşün bağlamını, kısacası politik ifadesini, ikincisi, çoğu zaman günah ve sevap hesaplarıyla, ama mutlaka bir ölümsüzlük arzusuyla açıldığı öte-dünyayı, diğer bir deyişle bireyin tinsel özünü tanımlamaktaydı. Öte-dünyaya gidiş

çoğunlukla sarı ya da zımnî bir yolculuk söylencesiyle tamamlanırdı; çünkü bu dünyayla olan ilişkimizin bittiğini bize ölüm kertesinin (eşik) hatırlatması, ardından başka bir yaşamın geldiğine iman etmeye yeterli olabiliyordu. İçinde yaşanan, görüngüleriyle ilişkiye girilen evrenin, ölümden sonra tersine döneceğini düşünmek, aynı zamanda eşitsizliğin eşitliğe, adaletsizliğin adalete, savaşın barışa, esaretin özgürlüğe dönüşeceğine dair bir umuttu da; eksi sonsuzdan artı sonsuza kesintisiz mutluluk. Ölümden sonra duvarların kapı, kapıların duvar olacağına inanmanın öte-dünya nimetlerine bir çağrı olduğu kadar, bu dünyanın ödevlerine sırt çevirmemek anlamına geldiğini vurgulamakta yarar var; bunu, öte-dünya izlekli bütün varoluş kavramsallaştırmalarında ideolojik bir süreç olarak kullanan egemenler de çok iyi biliyorlardı.

Bilinmezin algılanmasını kolaylaştıran en önemli etkinlik, ölümlü insan türü için, eşikten ötesini görmeye çalışmak, eşik 'civarında', ama ayaklar hep bu dünyanın topraklarına basarak dolanmak olabilmıştır. Bu konudaki en olgun bilgiyi, günümüzün teknolojik bilinçli dünyasında bile sanat sağlamaktadır. Eşik, bir sezgiler yığılmasından başka bir şey olamayacağı için, sezgileri temel itici güç olarak kullanan sanatın ulaşabildiği betimlemelere hiçbir bilimsel girişim ulaşmamaktadır. Sanatın yüklendiği işlev, bilinmezin gizini açığa çıkarmak olmadığı için, 'ötesi'ni sorunsallaştıran zihinlere yeni sorular uçurmakla yetinir; bunlara yanıt vermez. Bu da tam öte-dünyanın dilinden konuşmaktır; gizemi gizemle dalgalandırmak!

Eşikte karanlığa gözünü diken resimden ne denli rengârenk bir imge şenliği türüyorsa, müzikten de o denli uç tınlara açılan bir ses ağacı dallanıyor. Ebediyete bağlanan bir müzik bestelemek, bütün çağların bestecilerinin düşü oldu; ama J.S.Bach dışında, bunu en donanımlı ve ustalıklı becerebilenler tonal-sonrası dönemin bestecileri oldu. Tınının, sesin, tonik hegemonyasında olmadığı bir ses evreni, yaşam ötesini sorgulamaya en elverişli müzikal araçları üretmekteydi; yoksa önceki çağların bestecileri daha az yetenekli ya da duyarlı olduklarından değil elbette. Yirminci yüzyılın karmaşa ve acı dolu, eşitsizlik ve sömürü üreten, ama bir o kadar da insani değerlerin doğası hakkında derinlikli düşünceler üreten toplumsal ortamındaki sanat, anlamın da gizemin de asıl bu dünyada bulunduğunu gösteren bir müzik türetmiştir. Böylece teknolojiye boğulmuş bireyin sıkıntısını yaratan çağ, ona en köktenci itirazlara da yol açabilmiştir. Aslında yaşadığımız dünyanın gözlemlenebilen tek gerçekliği, dünyanın bir gün sonlanacağı bir eşikten ibaret olmadığıydı; çağdaş müziğin en temel kazanımı, bu dünyanın, sürekli eşikten geçmelerin ardışık dizilişinden ibaret olduğunu göstremesindedir diyebiliriz. Hatta yaşamın, sanıldığı gibi doğrusal bir akış olmadığını, hep bir eşikten bir diğerine açılan yolları keşfetmek gerektiğini, çok geniş bir ses evreninde günümüzün bestecilerinin duyarlılıklarında hissedebiliriz. Toniğe mihlanmamış bir müziği anlama yetkinliği sanıldığı denli karmaşık ve gelişkin bir entelektüel altyapı gerektirmez aslında; alışılmadık tınlara önyargısız yaklaşım için gereken şey, yalnızca dinlemeye cesaret edebilmektir. Bilinmezin gizeminin, bilinenin yinelenmesiyle çözüleceğini sanmak artık pek gerçekçi bir varsayım addedilmiyor günümüzde. Yaşamın tek-merkezli, ölüme göre ayarlanmış bir süreç olmadığını anlamamız belki çok bilinmezi peşinen büyüünden sıyırmaya yeter.

Çağdaş müziğin görece genç isimlerinden birisi olan Marc-André Dalbavie'nin "Seuils"

(Eşikler) başlıklı yapıtı, bu anlamda özel bir ilgiyi hakediyor. Dalbavie, halen Paris Konservatuarı'nda orkestralama profesörü olarak görev yapan, 1961 doğumlu bir bestecidir. Çağdaş müziğin dünyadaki en önemli merkezlerinden biri olan IRCAM'da sayısal sentezleme ve bilgisayar eşlikli kompozisyon konularında araştırmalar yapmış, bu türdeki ilk yapıtı Diadèmes'le dünya çapında tanınmıştır. Tayf müziği olarak çevirebileceğimiz "musique spectrale"<sup>3</sup> tarzının önemli bestecilerinden birisi olan Dalbavie, özellikle Seuil's'de bu yönelimin belirgin özelliği olan kısa müzik cümlelerinin kaygan ya da vurgulu geçişlerle bağlanmaları tekniğini yoğun olarak kullanmıştır. Tını bütünlüğü, ritm, gürlük bakımından birbirlerinden farklı, çoğu zaman taban tabana zıt sekansların art arda gelişleri Seuil's'ün en dikkati çeken özelliğidir. Ancak asıl önemli özellik bu farklı bölge'lerin birbirlerine bağlanmalarında kullanılan vurgu çeşitlemeleridir; hızlı bir tempoda, birbirlerine açılan birçok odadan geçme izlenimi yaratan bir akış eksenini üstünden, müzikal öğeler kadar bunların anlık imgesel izdüşümleri de kayıp giderler. Her bir odadaki parıltılar, zamanın, bize göre, çok kısa bir diliminde var olabilen yapay elementlerin serüvenini andırır. Bir daha ortaya çıkmamak üzere yok olurlar; çünkü hemen arkalarından onlara tepki olarak ortaya çıkan bir başka tını grubu ana yapıyı baskılamaktadır. Yaşamın simgesel temsilini, henüz hiçbir bilimsel formülleştirmenin yapamadığı kadar gerçekçi bir şekilde resmeden yine sanat olmuştur.

<sup>1</sup> Martin HEIDEGGER (çev, Leyla Baydar, Hasan Ünal Nalbantoğlu) (2001). "Messkirch'in 700. Yılı, 22 Temmuz 1961 Yurtakşamında Hemşehrilerle Konuşma", Defter, sayı:42, s.49.

<sup>2</sup> Hasan Ünal NALBANTOĞLU (2001). "Teknoloji, Sıkıntı ve Öteki Şeyler", Defter, sayı:42, s.66.

<sup>3</sup> Fransızca'da "Spectre"nin iki anlamı olduğunu yine de göz ardı etmemek gerekiyor. Biri renk kuşağı anlamındaysa, diğeri 'hayalet' sözcüğünün karşılığıdır. Ancak her ikisinde de bir geçişkenlik, bir belli belirsizlik, eşiklerden oluşan geçişler yok mu? Sözcüğü "hayalet müziği" olarak çevirseydik anlamından ne kadar kaybederdi, ne kadar çoğul bir anlam kazanırdı; düşünmeye değer!

Kötülüğün temsili, çağlar boyunca neredeyse istisnasız bir şekilde çirkinlikle özdeşleştirilmiştir. Mide bulandıran, iğrenç, tiksinti kaynağı olan her türlü kavram, imge, söylem parçası, gündelik yaşamda genellikle görmeye alıştığımız estetik bağlamın sınırlarının dışına sürülmüş karşıt-imgeleme resmedilmiştir. 'Melek yüzlü şeytan' imgesi de edebiyatta ve gündelik yaşamda yabana atılmayan bir arketip olsa da, kötülüğü genellikle çirkinlikle özdeşleştirmek isteriz. Bu bir anlamda, insanın, karabasanlarını somutlaştırıp ruhunu en çok kemiren duyguyu, ölüm korkusunu, aşırı vurgulayarak uzaklaştırma çabasıdır. Aslında, insanın kendi varlığını anlamlı ve özgül kılmaya yönelik tüm etkinliklerinde, kısaca bilimde ve sanatta bu korkunun ürpertici gölgesi daima gezinmiştir. Varlığın bir gün son bulacağını bilmenin doğal olarak getirdiği ölümsüzlük arayışı sayesinde bilim ve sanat var olabilirler. Tufandan sonra kendisine ölümsüzlük bahşedilen Utnapiştim'in, sonsuzluk okyanusunda amaçsız kalakalmış olması her ne kadar son derece sıkıcı bir imgeyle betimlenmiş olsa da, Gilgameş'in kişiliğinde somutlaşan sonu gelmez hırsın sahibi insan, bu zaman-dışılığın açmazını göremez; ısrarla ölümsüzlüğün çaresini elde etmeye çabalar durur. Onca acı çektikten sonra koparttığı 'ölümsüzlük otu'nu yılanı kaptıran Gilgameş, sonunda Uruk'un çevresine aşılmaz duvarlar inşa etmenin, üretmenin, kalıcı yapıtlar bırakmanın ölümsüzlüğün ta kendisi olduğuna kendisini ikna ederek rahatlar; kendisinden sonra gelen tüm bir insanlığı da ikna eder böylece. Ama yaşama içgüdüsünün üretimde somutlanması ölüm korkusunu yatıştırmaya yetmez. Bu nedenle ölüme ait olan her şey yaşamın karasularından uzak tutulmaya çalışılmıştır. Bu çaba yok sayarak değil, tam tersine, yeryüzünde insanın hayal edebileceği tüm kötülüklerin imgelerini içinde toplayabileceği bir temerküz kampı yaratarak bir işe yarayabilir; zira, örtbas edilenler, eğer hiç yokmuş muamelesi görürlerse, mutlaka daha fazla korku yaratan bir güçle geri gelebilirler. Üstelik, tahayyül evrenindeki en tahammül edilmez çirkinlikler şeklinde betimlenmiş olsa da, ölüm korkusu, böyle bir somutlaşma olmadığı takdirde, bilinmeyen tanımlanamazlığının tedirginliğini de içerecektir. Var olduğunu bildiğini iddia eden tek canlı olan insan, kozmik ölçeklerde zaten esamisi okunmayan ömrünü bu gerginlikle geçirmeye dayanamaz elbette. Kötülük adını verdiğimiz alanın doğrudan ya da dolaylı olarak ölümlle bağlantılanan göndergelerle dolup taşması, bir yanıla korkunun dışlanması çabasıysa, diğer yanıla insan doğasının kendi ürettiği çirkinliklerin transfer edildiği bir aklanma aracı olarak görülmesindedir. Böylece yalnız ölüm korkusundan kaçmış olmaz insan; aslında çoğunun kökeninde kendi düşünce evreninden türeyen her türlü habis arzuyu ve bunların temsilini, ölümün suretleri arasına yerleştirerek, hiç olmayan bir insan imgesini yaratmaya çalışır; istenirse ulaşılabilecek, kötülükten arınmış, saf insandır bu; asıl insandır. İnsan böyle tanımlanınca, mevcut tüm kötülüklerin ona dışsal kabul edilmeleri kaçınılmazdır. Oysa kötülükle vücuda gelen, insanın görmek istemediği yanıdır; hep dışarıda, başkasında, moda deyişle 'öteki'nde billurlaşan mutlak kötülüktür. Ben-merkezli bir evren algılaması da başka türlü sürdürülemez. Tüketerek var olmanın erdem addedildiği kapitalist çağda, kötülüğün dışlanıp görselleştirilmesi psişik işlevlerinden başka ideolojik yüklerle donanmıştır; çünkü

artık, kötülüğün dışlanması, hiç bir zaman olmadığı kadar çelişki üreten bir sistemde kendi ekonomisini ve bunun meşrulaştırılması için çalışan devasa bir ideolojik aygıtın ayakta tutulması çabasına yaramaktadır.

Modern zamanlarda kötülüğün temsili, çoğu zaman gülünçlük derecesini aşan imge tasarımlarının, sanatsal üretim adı altında piyasada dolaşmasına yol açmaktadır. Yaşanan dünyanın çelişkileri arttıkça, temsil düzlemindeki figürler daha korkutucu olmaktadır; çünkü uzağa sürülmesi arzulan karabasanların hem sayısı artmakta hem yarattıkları ruhsal gerilimin dozu ve şiddeti dayanılmaz boyutlara ulaşmaktadır. Ancak bu kaçış, korku imgelerinin gitgide derinliksiz plastik yapıntılara dönüşmesini engellemez. Çağdaş mitologyanın üretilmesinde belki en doğrudan katkısı yapan sinema sanatının, kötülüğün böyle gülünçleşmiş örneklerinden geçilememesini salt ticari kaygılarla açıklamaya çalışmak kuşkusuz yetersiz bir girişim olur. Korkutmaktan çok sapkın bir pornografik haz uyandırmayı hedefleyen gore türünden hiç bahsetmeye gerek kalmadan, diğer korku filmlerine ya da korku ögesi barındıran diğer filmlere yüzeysel bir bakış bile estetikleştirilmiş kötülüğün, insanın bu dünyadaki yaşam deneyimindeki uçurumların derinleşmelerine paralel olarak keskinleştiğini açığa çıkarır. Yapıntı kötülüğün çirkinleştirilmesi, her geçen gün daha fazla boğucu hale gelen gözetim işlevleriyle donanmış üretim ilişkilerine mahkûm insanın, ayaklarına dolanan kendi cehenneminden kaçamayışının hazin öyküsünü dile getirmektedirler. Tasarlanmış ve dünya-dışlaştırılmış kötülük, ne kadar gülünç olursa olsun, ölüm korkusunun yatıştırılmasında bir ölçüde işe yarar görünmektedir. İnsanın, yüzleşmek istemediği diğer yüzü kurgusal dünyada, yine sanki evrenin başka bir köşesine aitmiş gibi rahatlatıcı olmaktadır. Ancak gerçek kötülük, aslında en içselleştirilmiş olan ve insanın kendi varoluş sınırlarının içinde alevlenendir. Bu yüzden, en korkutucu olan imge gerçeğin temsilinden başka bir şey değildir. Şehir müzesinin yarı karanlık büyük salonunda, kapatıldığı kafesten kaçışında kendisini korumakla görevli iki polis memurunun kafalarını tahta copla parçalarken Bach'ın, ölümsüzlük müjdesi gibi kendi kendini yeniden üreten klavsen müziğiyle öldürme ritmini ayarlayıp yaşama güdüsünü besleyen Dr. Hannibal Lecter, bu denli şiirsel derinlikte bir dehşet uyandırabiliyorsa, bu onun gerçek yaşama tekabül eden bir temsil olmasındandır; insanlık tarihinde var olmuş bir Albert Fish bulunmasındandır. Andrei Chikatilo, Issei Sagawa, Jeffrey Dahmer gibi, yarattıkları dehşete tapınan, modern zaman kişilerinin, insan ruhunun aklanmasına yaptıkları katkı, kapitalist dünyanın cenderesinde kişilik yarılmalariyla boğuşan bireyin vicdan yükünü hafifletmek bakımından göz ardı edilemez. Hannibal Lecter bu kandan tabloyu büyük bir sükûnetle çizerken, ona bir çeşit ayrıcalık ya da rüşvet olarak verilmiş olan küçük kasetçalardan işitilen müzik, Bach'ın Goldberg Çeşitlemeleri'nin girişi olan, ardından gelen otuz çeşitlemenin duyurusunu yapan ilk ve tek "Aria"dır. Bach bu çeşitlemeleri uykusuzluk illetinden mustarip Kont Kaiserling için yazmıştı. Çeşitlemeler ilerledikçe, dinleyene huzur, sükûnet ve nihayet uyku versin diye bestelenmişlerdi.

Yüzyıl başında, uzun yıllar yakalanamadan birçok çocuğu öldürüp yiyen Albert Fish, tam bir insan eti tutkunuydu. Gençlik yıllarında Asya'da gemicilik yaparken açlık nedeniyle tatmak zorunda kaldığı bu farklı lezzet, onu tüm yaşamı boyunca izleyecek bir saplantı haline dönmüştü. Kurbanlarını genellikle küçük çocuklar arasından seçmesinin nedeni,

körpe vücutların etinin daha lezzetli olmasıydı. Albert Fish'i diğer yamyam dizi cinayet katillerinin birçoğundan farklı kılan, öldürme eylemini amaç değil araç olarak kullanmasıydı. Öldürmekten, diğer bir deyişle, başkasındaki canlılıktan, kendi ruhunun nekroze yapısından kaçmak için, nefret eden bir kişilik söz konusu değildi; o, ete ulaşmak için doğal olarak öldürüyordu. Amaç o özel lezzetin hazzına ulaşmaktı; bu da, Albert Fish için kasaptan hayvan eti almak kadar doğaldı. Bu nedenle, Fish'in cinayetlerinde doğrudan cinsel bir güdü, dahası zevk alma isteği yoktu. Belki son tahlilde, her türlü insan eylemi, özellikle bedenle ilgili olanlar geniş anlamda cinsel etkinlik olarak kabul edilmelidirler; ancak Fish'in durumunda, muhtemelen somut oral hazdan ve bunun yaşam kaynağı (eros) oluşturmasından başka, özgül bir cinsel yönelim bulunmuyordu. Zaten yakalandığında ısrarla üstünde durduğu nokta, kurbanlarına asla tecavüz etmemiş olmasıydı; onun için 'sapkınlık' olsa olsa bu olurdu. Aynı dehşet soyağacının en dikenli başka dallarında başka kötülük imgeleri daima var oldular. 1981 yılında, Paris'te karşılaştırmalı edebiyat eğitimi görmekte olan Issei Sagawa, Hollandalı bir üniversite arkadaşını öldürmüş, vücudunu parçalara ayırdıktan sonra haşlayıp paketler halinde derin dondurucuya yerleştirmişti; ara sıra çıkarıp bir parçayı yiyordu. Kısa sürede yakayı ele verince, Japonya'nın nüfuzlu ailelerinden birine mensup Sagawa, önce bir akıl hastanesine kaldırıldı; sonra da Japonya'ya gitmesine izin verildi. Şiddetin sıradanlaştığı bu kapitalist dünya, yalnızca bireylerin değil devletlerin de kendi vicdanlarını aklamalarına olanak veren fırsatlarla doluydu. Issei Sagawa'nın öldürme güdüsünde de doğrudan bir cinsel hazdan söz etmek güçtür; ancak, öldürülenin etini yemenin onunla bütünleşmek anlamına geldiği, o kimsenin sahip olduğu yeteneklerin de ele geçirildiği<sup>1</sup>, bir kez daha kanıtlanmış oluyordu. Zira Sagawa, arkadaşına bir kötülük yapmak için değil, tam tersine onunla tam anlamıyla bütünleşmek için yediğini söylemişti; basit ve anlık cinsel haz, aşkın bir erotik süreçle ikame edilmekteydi.

Oysa ne Andrei Chikatilo'da ne Jeffrey Dahmer'da bu kadar 'ahlâklı' ve ilkeli bir yamyamlık yönelimi vardı; onlar hem öldürüyor hem tecavüz ediyor hem parçalıyor hem yiyorlardı. Birincisi, çöküşüne yaklaşmış olan Sovyet rejiminin bir simgesi gibiydi; öldürmeden ereksiyon sağlayamıyordu. İkincisi ise neo-liberal rüzgârların savurduğu Amerikan yeniden-doğuş yanılsamasının uç bir karikatürüydü sanki. Ne de olsa 'çözülme' çağının insanlarıydılar; Albert Fish ise, geleceğe yönelik umutların hâlâ korunduğu 'belle époque' estetiğiyle toplumsallaşmıştı. Chikatilo, bir yandan kapitalizmin nimetlerinden yararlanamamış diğer yandan 'nomenklatura'nın iliğine dek ezip sömürmüş olduğu bireyin ruh halinin kısa devresiydi; hem Stalin baskısı kurbanı bir babanın oğlu olarak travmatize olmuş, hem aynı baskıyı benlikleri ufalayarak sürdüren bir rejimin yarattığı zaafardan yararlanarak kurban bulan bir öldürme makinesine dönüşmüştü. Genellikle kalacak yeri olmayanlara barınma olanağı vaadiyle ya da piyasada kolay bulunmayan küçük kapris nesnelerinin (bonbon, çiklet gibi) ucuz çekiciliğiyle, çoğunlukla genç kızları tuzağına çekmekteydi. Jeffrey Dahmer ise, bireyin, özgürleşme söylemi altında, depolitizasyon temelli serbestleştirilmesinin uç örneklerinin yaşandığı bir 'refah' toplumunun haz labirentinde yolunu yitirmiş bir çılgınlık suretiydi. Özellikle genç erkeklere ilgi duyan Dahmer, onlarla eşcinsel çevrelerinde tanışıyor, çıplak fotoğraflar çektirmeye ikna ediyor, öldürüyor, tecavüz ediyor, vücutlarını parçalara ayırıp geniş derin dondurucusunda daha

ileride yemek üzere stokluyordu. Bu aşamaların her birinde fotoğraflar çekmeye devam ediyordu; görselliğin neredeyse tek atıf olarak dayatıldığı bir kültürde böyle bir törensel görselleştirme arayışı hiç de şaşırtıcı sayılmazsa gerek. Chikatilo, uzun yıllar süren takipten sonra yakalandığında kendisini, korkunçluğunun, yakalandığı zaman bile farkında olmadığı cinayetleri işlemesine engel olanlara minnet duyduğunu ifade ediyordu. 15 Ekim 1992'de, kanıtlanabilmiş (bir tanesinde yeterli kanıt bulunamamıştı) elli iki cinayet vakasından idama mahkûm olduğu zaman, "yalanlarınızı duymak istemiyorum!" diye bağıyordu yargıca, yine de; hiç bir zaman rejimin 'ideal insan'ı olamamanın yarattığı bozulma hissini kendi gerçekliğiyle telafi etmişti.

Fish, Sagawa, Chikatilo, Dahmer modern yamyamlık ve dizi cinayet tarihindeki örneklerden bir kaçıdır yalnızca; onların 'ustalığı'na yaklaşan daha niceleri var oldu; olmaya devam ediyor. Gerçeklik bu denli parodi halini aldığı için kurgu, sahicisinin yanında eriyip yok olmaya mahkûm görünüyor. Ancak yine de nitelikli yapıt, gerçeğin tamamını kaplamaya aday olmadığı zaman ya da vurgulamayı amaçladığı kavramı, duyguyu groteskleştirmeden kendini ifade ettiğinde, gerçeğe, en azından yan yana durma şansını elde edebiliyor. Bu nedenle, Dr. Hannibal Lecter ya da Yedi filminin ibret örnekleri tasarlayan katil-rahibi, cinnet bahçesinin azizlerinin adlarının kazılı olduğu granit anıta rahatlıkla yazılabilirler; çünkü onlar gerçeklikle kurgunun farkının kalmadığı bir sahicilik yapıntıları galerisinde dolaşmaktadırlar. Üstelik, inşa etmiş oldukları iç-gerçeklikten son derece hoşnut, 'normal' insanlar 'kimlik sorunları'yla boğuşurlarken, (gerçek sapkın katillerin çoğunun olduğu gibi) kendi kimliklerinde tutarlı imgeler olarak yerlerini sağlamlaştırmaktadırlar.

Kuzuların Sessizliği filminin ağıza değin saplantılarla dolu bir film olduğu hemen göze çarpar<sup>2</sup>; çünkü başkasının özü ancak bu şekilde ele geçirilebilir. Böylece kimlik yarılmalarından mustarip olanlar acınası bir çaresizlik, kalıplarında mutlu olanlar sınırsız bir egemenlik deneyimlerler. Filmin genel olarak bir 'kimlik' sorunsalı ekseninde kurgulandığını biliyoruz: Erkek kimliğinin tüm yalancılığı ve ikiyüzlülüğüne sahip bir FBI şefi, kasabalı kökeninden rahatsız, polis memuru babasının ölümünden doğan ruhsal açlığa sürekli umutsuzca ket vuran hırslı FBI özel ajan adayı bir Clarice Sterling, kadınlığını, erkek dünyasında yükselebilmek amacıyla acımasızca baskılayan bir Senatör Ruth Martin, kendini travesti zannedip kadınların derilerinden kendine yeni bir deri diken katil bir Jame Gumb ve psikiyatrik olarak ağır vaka sayılan ama filmin, paradoksal olarak, kimliğinden en hoşnut kişisi, tutarsız dünyayla dalga geçen bir Dr. Hannibal Lecter ("Hannibal the Cannibal"). Yalnızca bir sahne bile onun çelişkilerle dolu sisteme nasıl kafa tuttuğunu göstermeye yeter: Asansörde bir polis memuru özel ajan Clarice Sterling'in kulağına eğilip Lecter için "onun bir tür vampir olduğu söyleniyor; doğru mu?" diye sorar. Clarice'in verdiği yanıt filmi özetler: "Onun türü yok!"

Kendi türettiği kötülüğün dışsallaştırıldığı görsel şölenlerde röntgencilik yaparak rahatlayan modern insan, durmadan yinelenen bu ritüelde tüketici olmak için ne denli cömert olmuşsa, bu geriletici catharsis'in sarmalına gitgide daha fazla dolaşmayı erdem saymayı yeğlediyse, yaşamakta olduğu çirkinliklerle onu yüz yüze getiren ilerici sanatla da o denli mesafeli durmayı seçmiştir. Normalleştirme hep safra atmaya gerektirir; benim daha normal olduğumu hissedebilmem için bir başkasının bu sınırların dışında kaldığını



sürekli kendime anımsatacak göstergelere gereksinim duyarım. O nedenle birileri bir takım cinayetlere kurban giderken onların bunu bir şekilde 'hak etmiş' olduklarını düşünür sıradan birey. O yüzden, genç erkeklerin, cinsel yönelimleri genelden farklı olanların öldürülmeyi daha çok hak etmiş oldukları kanaati yaygınlaşır.<sup>3</sup> Gündelik yaşamın şiddetini severek benimseyen, onun sürekli meşrulaştırılmasına katkıda bulunan 'normal' birey, kendi cehenneminden kopup gelen kötülüklerin hepsini, yine sistemin tasarladığı gerçek ya da kurgusal kötülük suretlerine aktarmada olağanüstü bir beceri sağlamıştır. Ancak bu oto-narkotik etkiden kurtarabilecek derinlikteki düşünsel her tür etkinliğe de kapılarını sımsıkı kapatmakta beis görmemiştir. Tiksinişi gereken kendi çirkinlikleri iken, bunu ona duyuran seslere daima sağır kalmaktan yana olmuştur. Onun için, çirkin şeyler yaptığı için tiksindirici bulunduğu iddia edilen bir Jeffrey Dahmer imgesi gizli bir hayranlıkla karşılanırken, çirkinliklerin varlığını duyurduğu için hayran olduğu iddia edilen bir John Cage ya da Karlheinz Stockhausen, kimliğinden rahatsız çoğunlukça tiksindirici bulunmuştur. Diğer sanat dalları içinde, teknik ve estetik nedenlerle, öncü-yıkıcı söylemin daha keskin bir hal aldığı müzikte, beğenilerin uç duygularla ifade edilmesi doğaldır elbette. Kitle insanının beğenisinin biçimlediği genel estetik bağlamında, insanlığın en utanç verici eylemlerini yapanlarla en keşfedilmemiş denizlerine yelken açanlar arasında hiç bir fark kalmıyordu. Aynı dehşet söylemi içerisine kötülüğün temsili olarak sınıflandırılan çirkinlik biçimlerinde yamyam katil ile öncü besteci aynı şeytanileştirmeye tâbi tutuluyorlardı. Hatta hangisinin daha az çirkin olduğu sorusuna, kitle insanı, bilinçaltısında, tercihini muhtemelen daha gerçek oldukları için dizi cinayet ustalarından yana yapacaktır. Zira içselleştirilmiş demokratik refleksi sınavan bir sanat yerine, terorize ederek bütün kötülükleri kendisinde yoğunlaştırmayı kabullenmiş bir 'zanaat' daha az korkutucudur; çünkü bir katilin sürpriz bir kötülük yaratabilme yeteneği, çirkin seslerle beklenmedik talepler ortaya koyan bir müzikten çok daha güven vericidir. İki el için çalınması olanaksız bir piyano partisinde (Evryali), yapıta en az zarar verecek şekilde çalınmasını, ama piyanistin tercihinine göre bazı notaların atlanmasını zorunlu kılan Xenakis<sup>4</sup>, sanatı, bildik olanı yineleyen olmaktan çıkarıp her defasında yeniden kurulabilen bir düşünsel zemin şeklinde tasarladığı zaman, kötüyü çirkinle özdeşleştirmeyi alışkanlık haline getirmiş kitle insanına büyük eziyet etmiş oluyordu. Üstelik olur olmaz sesleri bir araya getirip müzik yapan bu garip insanlar, kuşkusuz bildik dünyaya, diğer bir deyişle güvenli kozaların yok ediciliğine sığınacak mazeretleri köktenci bir tavırla ortadan kaldıran anarşistler olarak, toplumsal gerçekliğe, sıradanlığın şiddetindeki diziselliğe uygun davranan katillerden daha uzaktadırlar. Onlar daha çok, başka ve - en tehlikelisi -, "olmasa da olur; hatta daha iyi olur" diye düşünülen bir eleştirelilik zemininin fazlaca 'gerçek-dışı' alien'ları olarak görülmektedirler.

Şiddetin sürekli meşrulaştığı bir dünyada kimlik yarımaları şeklinde tezahür eden gelişmeleri yatıştırmaya yarayan karanlık bölgelerin varlığı zorunludur. Kapitalizmin lanetlenmiş hayaletlerinin barındığı bu dış-dünyalarda 'normal' kitle insanının yüzleşmek istemediği halleri, düzene hep eğreti oturmuşluğunun tedirginliğinden türeyen gizli kıyıcılığı, kendi türüne, doğaya en büyük ihanetlerinin izdüşümleri barınır. Yansıtılmış kötülük, tasarlanmış çirkinlikler halinde bu korku mahzenlerine istiflenir. Nükleer atıkların

sanki başka bir dünyaya depolanıyormuşlarcasına yok sayılmaları gibi sonsuza dek oraya kapatılır; sürekli artarak gömülürler. Beri yanda bu dehşet aygıtının çarklarına çomak sokmaya çalışan öncü sanat, yalnızca rahatsız edici olmasından dolayı, karanlık bölgede somutlaştırılmış kötülükten daha fazla tiksinti uyandırır; üstelik 'normallik' en sinsice yöntemle yapar bunu; ona cephe alarak değil; onu yok sayarak.

Küçük konforlarından vazgeçemeyen kitle insanı, kendi temerküz kampının arınma odalarında, kulaklarını, onu farklılaşmanın cesaretle keşfedilecek güzelliğine çağıran başka seslere tıkadığı sürece, yarı-karanlık odalarda nice kurbanların çığlıkları, "iyi ıslah edilmiş klavye"ler eşliğinde yankılanmaya devam edecek.

[1](#) Sigmund FREUD (1984). Totem ve Tabu, Sosyal Yayınlar, İstanbul, s. 116

[2](#) Diana FUSS (1993). "Monsters of Perversion: Jeffrey Dahmer and The Silence of the Lambs" in Marjorie GARBER, Jann MATTLOCK, Rebecca L. WALKOWITZ (der.). Media Spectacles, Routledge, New York, Londra, s. 193.

[3](#) Diane RICHARDSON, Hazel MAY (1999). "Deserving victims?: Sexual Status and the Social Sonstruction of Violence", The Sociological Review, c.47, sayı 2, Mayıs, ss. 326-327.

[4](#) Hira OĞUL (der.) (1999). Alışılmadık Sesler, Dost Kitabevi, Ankara, s. 62.

Romantizmin, duygu fırtınalarını ya da gerçeklik kaçışlarını hülyalı izlekler halinde sanatın emrine vermesi, 'güzel' kavramının epeyce standartlaşıp indirgenmesine neden olmuştur. Günümüzde, özellikle müzik alanındaki algılama kalıplarımızın büyük oranda romantizmin inşa etmiş olduğu beğeni zemini üzerinde geliştiğini ifade etmek çok iddialı kabul edilmemelidir. Bugün bir müzik eserini beğeni alanımıza dâhil edip etmeme ölçülerimiz, önemli boyutta romantizmin çapalarıyla sabitlenmiştir. Ezgi kuruluşu, kulağımızın duymayı arzu ettiği olası seyir, kullanılan aralıkların itibar hiyerarşisi ve kullanılma sıklığı, armoni kalıplarının bildiklik dereceleri, orkestralama inceliklerinde kalıplaşmış yapılar, hatta müzik sanatına atfettiğimiz çeşitli anlamlar hep romantik bir duyarlılık gabarisıyla ölçülmüşe benzemektedirler. Üstelik sınırları ve biçimleri iyi tanımlanmış beğeni matrisi, sanıldığı gibi yalnızca, yanlış bir şekilde 'klasik müzik' tâbir edilen sanat alanını ilgilendiren bir olgu değildir. Romantizmin 'mücevir alanı' çok daha geniştir: Günümüzün birçok müzik deneyimi, bu romantizm tabanı üzerinde tasarlanmakta, üretilmekte, yayılmakta, alınılanmakta ve anlamlandırılmaktadır. Özellikle kültür endüstrisinin özel önem atfettiği alanlarda, beklentilerin en az riske girilerek metâlaştırılması kadar bir doğal bir şey olamaz; ne de olsa kapitalist bir etkinlik söz konusudur. Popüler müziğin bütün alt-türleri, eski-yeni bütün yönelimleri, nadir istisnalar dışında, beğenilirlik testinden, az ya da çok, açık ya da gizli romantik öğelerinin kılıktan kılığa sokulmalarıyla geçerler. Bugünkü egemen ezgisellik anlayışımız, ne modern-öncesi çağlarınkilere ne yirminci yüzyılın aykırı seslerine yakındır; onlardan özenle uzak durmaya çalışan bir basmakalıplaşma, bir müzik eserini 'güzel' bulup bulmamamızı belirleyen temel politik tercihtir. Bir yerlerde işitip kolayca mırıldanmayı arzulanacağımız ezgilerde, ne bütün kültürel çeşitliliğiyle tarım toplumunun günümüzde gözden düşen aralıkları ve seyir ilişkileri vardır, ne çağdaş müziğin kimi zaman bizatihi ezgi kavramını sorgulayan yapısal öğeleri. Belki bir anlamda bugün hâlâ şu ya da bu şekilde Chopin dinlemekteyiz. Ezgi kuruluşlarının, ezgisel ifadelerin, bunların yarattığı düşünülen duygu durumlarının kodlanması, romantizmin şemalaştırdığı kalıbın pek dışına düşmez. Bu şablonlaşmayı pekiştiren önemli bir kültür endüstrisi kolu da kuşkusuz, yirminci yüzyıl boyunca gelişen sinema sanatı oldu. Hareketli resimlerin anlatımı, çoğunlukla müziğin pekiştiriciliği olmadan düşünülemezdir. Elbette, sinemada müziği besleyen ciddi bir yan 'sektör' olduğunu unutmamamız gerekir. Böylece pazarın biçimlendiriciliğiyle alışkanlıkların kolaycılığı arasında yeniden üretilen bir beğeniler bütününü ve algı çerçevesi ortaya çıkmıştır. Özellikle sinemanın görselleştirerek somutlaştırması sayesinde daha da köklenen toplumsal müzik kullanım kılavuzumuz, yaşamına her ânında nasıl üzülmemiz, nasıl sevinmemiz, nasıl korkmamız, nasıl coşmamız, nasıl şaşırmamız, nasıl gülmemiz gerektiğine dair duygu kalıplarını yineleyip durur. Böylece belli ezgi kalıpları, tınılar, tını bileşimleri, bunların belli bağlamlarda özel kullanımları, icra biçimleri, vb. bize hep onların çağrıştırmaları üzerinde uzlaşmış duygu çerçevelerinin güvenli sularını işaret ederler. Eleştirinin emilmesini garantileyecek en kesin yollardan biri de budur.

Kalıplaşmış müzik ifadeleri, aynı zamanda güzelin tanımını da aynı darlıkta yapmak için

önemli araçlardır. Böyle bir romantizm hegemonyasında, tınılar ve icralar kadar müziğin esin kaynakları da epeyce indirgenmiştir. Müzik, romantik çerçevede, çoğunlukla adına müzik yapmaya değer nesne ve olgular için müteber bulunmuştur. Bütün bir dini müzik külliyyatını bir yana bıraktığımızda, romantik müzik izlekleri, ülke, toprak, vatan, bunlara bağlı öykülemeler (kahramanlık, savaş, gündelik yaşam görüntüleri, vb.), ya da tam tersine, en içsel boyutta, sanatçının melankolik ya da coşkulu dünya izlenimlerini içerir. Elbette din söylemi kadar ağırlıklı egemen izlek ise ezici çoğunlukla 'aşk' ve onu etrafında kurulan duygu durumlarıdır. Böylece dinsel, ulusal ve cinsel ölçeklerde makbul izlekler ve bunların 'münasip' sanatsal anlatımları etrafında yaygın bir müzikal söylem inşa edilmiş olur. Bir orkestra şefinin konser programı oluştururken tercihlerinden, bir dizi filmdeki her bir ilişki ve duygu durumuna uygun düşen müzikal anlatımına, bir kültür endüstrisi yöneticisinin belli bir yapımın içeriğinin nasıl olması gerektiğine dair kanaatinden ilk kez duyduğumuz bir müzik üslûbunu yadırgayıp reddedişimizdeki temel sâiklere kadar sayısız müzik üretim ve tüketim kararında, romantizm paradigmasının kurucu gücü kendini gösterir. Müzik tarihi, bu zamanı, mekânı, kültürleri aşan evrensel şemaları reddeden, onları kimi zaman sert bir köktencilikle eleştiren bestecilerin de sahnesi olmuştur. Yirminci yüzyılın önemli bir kesiminde, bu anti-romantizm tavrının değerli katkılarına tanık olduk. Acı deneyimlerin kitlesel ölçekte ve çok yoğun bir şekilde yaşandığı yirminci yüzyıl, aynı zamanda toplum eleştirisinin de doruğa çıktığı bir dönem oldu. Çağdaş besteciler, sanayi kapitalizmi, burjuva rasyonelliği ve onun estetik bağlamı olan romantizmin kurumsallaştığı bütün anlatım araçlarını yerle bir etmekte tereddüt etmediler. Bu aynı zamanda, küçük konformizmlerinden vazgeçmemek uğruna yeryüzünü mahveden savaşları, sömürüyü, otoriter rejimleri alkışlayan kitle insanı karşısında ikircikli bir tavrıdır. Zira çağdaş besteciler, çoğunlukla, 'küçük adam'ın faşizminden şiddetle nefret ediyor, ama ondan yana umutlarını da yitirmemeye çalışıyorlardı. Böylece çağdaş sanat hem yıkıcı hem gizlice yeniden inşa edici bir görevi kendine biçmişti. Her durumda romantik izlekler ve anlatım araçları, estetik ve ideolojik anlamda yok edilmeliydiler. Kuşkusuz her çağdaş bestecinin ne ideolojik tavrı, ne estetik önerisi, ne toplumla ilişkisi aynıydı. Tersine, çağdaş müzik, öncüllerinden farklı olarak, hiçbir çağda olmadığı kadar üslûp ve yöntem çeşitliliği barındırmaktaydı. Bununla birlikte yumuşak ya da sert yıkıcılık, çağdaş müziğin temel özelliği haline gelmiştir. Müziğin konusunun, burjuva ideolojisinin uygun gördüğü 'güzel' tanımının dışına taşmaya başlaması on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısına denk gelir. Kapitalizm, tıkanan sömürü kanallarını küresel düzleme taşımaya ve sanayinin egemenliğini finansa doğru kaydırmaya başlayınca, burjuva estetiğinin romantik şâkûlü de şaşmaya başlamıştı. Uçuşma, akışkanlık, kalıpların dışına çıkmak, artık sistemin bütünlüğüne tehdit değil, bilakis, onun yeniden üretimini destekleyen estetik ölçülerdi. Bu çatlamanın ilk sesleri izlenimcilerin, özellikle ve öncelikle Fransa'da akademik kuralları ihlal eden armoni ve ezgisellik anlayışlarında büyüdü. Debussy'den başlayan bir çizgi Satie'ye vardığında, yalnızca müziğin araçlarında değil betimlediği konularda da sıra dışı bir dizi anlatım aracının kullanımına başvurulduğu görülüyordu. Erik Satie'nin, günümüzde artık 'dinlenebilir' olarak kabul edilen piyano parçaları, o güne dek kabul edilmiş biçim adlarının (rapsodi, fantezi, sonat, muhtelif dans adları, vb.) hiçbirine sahip olmadıkları gibi, alabildiğince acayip, garip, handiyse sapkın, yer yer komik ya da ürkütücüydüler:

Gymnopédies gibi sentetik sözcükler, Véritables préludes flasques (Hakiki Pörsük Prelüdlar) gibi saçmayla komiği büyük bir ciddiyetle birleştiren bileşimler, Satie'nin, derin bir kaygıyı gizlice içinde taşıyan fazla umarsız ezgi kuruluşlarının sıra dışı adlandırmalarıydı. Nitekim klasik "prelüd" biçimi, Satie'de ancak "pörsük prelüd" halinde kullanılıyordu; bu zaten 'prelüd' adlandırmasının bir karikatürüydü. Bir başka eserinde "Köpek prelüdü" ("Prélude canin") adını da kullanacaktı örneğin. Satie, konusu çocukların yemek zevki olan "Menu propos enfantin" (Çocuğa uygun mönü) gibi bir başlık altında bademli çikolataya vals yaptırabiliyor ("Valse du Chocolat aux amendes") ya da havuçlar kralına savaş şarkısı söyletebiliyordu ("Chant guerrier du roi des haricots"). Beteri de vardı: Kurutulmuş ceninleri betimleyen bir müzik eserini ("Embryons desséchés"), bizatihi 'eser' kavramını yerle bir edercesine ve ondan burjuva âdâbına uygun beklentilerle eğitilmiş akıllara durgunluk verdirerek, yine aynı tedirgin ciddiyetle ortaya koyuyordu. Satie'nin yirminci yüzyıl başındaki bu yıkıcılığı, daha sonraki köktenci yıkıcılara oranla epeyce terbiyeli kaldığından, günümüzde, önemli oranda entelektüelin 'çağdaş müzik' dinleme kotasını doldurmasına da yardımcı olmaktadır. Hatta Funk'ın önemli isimlerinden Michael Franks, 1970'li yıllardan bir şarkısında ("Living on the inside"), "içeride, seninle ben ne rahatız, Perrier içip Satie dinlerken..." mealindeki sözleriyle, ince ve keskin Amerikan aydını eleştirisini yapıyordu. Günümüzün piyasa-kurgulu bilgi teknisyenlerinin yanında, Michael Franks'in tiye aldığı 68 bezgini aydınlar, artık elleri öpülesi figürler olarak saygıyı fazlasıyla hak ediyorlar. Satie'nin günümüzde entelektüelin kabul edilebilir tüketim nesnesi olmasının bir başka örneği de daha yakınımızdan: Sertab Erener'in "Sarıl Bana" adlı şarkısı Satie'nin meşhur 1 numaralı Gnossienne'ine ("Trois Gnossiennes; 1.Lent") Aysel Gürel'in sözlerinin eşlik ettiği bir eserdir. Satie'nin aykırı duruşu, günümüze gelindiğinde 'kabul edilebilir' sınırlarına gelmiş, hatta postmodern estetikle pek güzel uzlaşmışsa da, bütün besteciler aynı güzergâhı izlemediler. Sonuçta, çağdaş müzik, burjuva estetiğinin 'güzel'ini az ya da çok bozdu; yerine sanata konu olması pek düşünülemez olgu ve nesnelere koymaya tereddüt etmedi. Birbirlerinden çok farklı bağlamlarda, farklı estetik hatta ideolojik kaygılarla da olsa tren betimlemeleri yapan üç bestecinin eserlerinde olduğu gibi...

Satie'den hemen sonraki Fransız besteci kuşağı "Fransız Altıları" ("Les Six"), bir çeşit restorasyon müziğiyle, Fransız izlenimciliğini reddeden bir tavır ve Birinci Dünya Savaşı'nı iliğiyle kemiğiyle yaşayan kayıp kuşağın sesi olarak ortaya çıkmışlardır. Varoluşlarının temelinde Satie'nin müziği hafife alan tavır etkili olmuştur. Bununla birlikte hem her biri ayrı yollara devam etmişlerdir hem özellikle ikisi (Honegger ve Milhaud) Satie öğretisinden tam tersi yöne sapmışlardır.<sup>1</sup> Bu grubun içinde, yirminci yüzyıl Fransız müziğine önemli bir ivme verecek olan Arthur Honegger (1892-1955), 1921 yılında "Pacific 231" başlıklı bir senfonik bölüm bestelemiştir.<sup>2</sup> Müzik tarihinde ilk kez mekanik bir nesnenin, bir makinenin betimlenmesine yer veriliyordu. Sanayi toplumunun bir çeşit doruğu olarak "Pacific 231", Nazım Hikmet'in "makinalaşmak istiyorum / trum, trum, trum..." dizelerinin müzikteki izdüşümü gibiydi. Çağın kurucu araçlarından birinin gerçekçi ve görkemli bir betimlenmesi, mekaniğin bir çeşit romantikleştirilmesi, Honegger'in müziğinde, sabit bir imge olduğu kadar (lokomotifi oluşturan aksamın parıltılı bir şekilde

betimlenmesi), devinim içinde bir kinematik süreç (lokomotifin hareket etmesi, yol alması ve yavaşlayıp durması) olarak da vücut bulmuştu. Honegger'in lokomotifi, görkemli saray salonlarının ışıltılı yansımalarında, olduğundan daha da azametli görünen dev boyuttaki bir yağlı boya tablo gibidir. Grileri çelik parlaltısıyla, siyahları pürüzsüz aynalar gibi, olağanüstü gerçekçi bir üslûpla çizilmiş bir tren imgesi. Honegger'in lokomotifi, her şeyin eriyip akmaya başladığı bir dünyada sabit ve güven veren bir imgeydi; sanayi metropollerinin o devasa ve görkemli garlarında, içinden geçip gitmekte olduğu çağı en iyi simgeleyen araç olmanın ayrıcalığıyla zamanı, mekânı mühürleyen, nefes kesici bir resimdi. Çağdaş besteciler arasında trenleri müziklemeyi tercih etmiş olanlar pek azdır. Honegger'in Pacific 231'i en çok bilinen, hatta tek zannedilen lokomotif betimidir. Oysa trenlere ilgi duyan başka besteciler de olmuştur. Heitor Villa-Lobos ve Percy Granger'in trenleri, Honegger'in lokomotifi kadar bir modernlik anıtı olmasalar da, müzik trenleri arasında anılmayı hak ederler.

Brezilya'nın çokkültürlü toplumu, mümbit toprağı gibi çalışkan ve parlak zekâlı bir besteci üretmiştir. Villa-Lobos (1887-1959), Brezilya halk müziğinden çok sayıda (1500 kadar) çalgı, ses ve orkestra eseri damıtmayı başarmış bir müzik insanıydı. Besteci, bir yanıyla halk müziğinin kaynaklarından bolca besleniyorsa diğer yanıyla bu esinlenmelerini yeni bir duyarlılığın potasında eritebiliyordu. Sömürücülerinin sonu gelmez bir aç gözlülükle talan etmelerine rağmen, ayakları üzerinde durmaya çalışan modern Brezilya'nın gereksinimi olan yeni tınının bestecisi Villa-Lobos'un bir önemli esin kaynağı da J:S:Bach'ın müziğiydi. Villa-Lobos, eserlerinin birçoğunda hem teknik altyapı anlamında hem ezgisel kuruluş bakımından Bach'tan dikkate değer ölçüde esinlenme görülür. Bunların arasında, onu senfonik müzik dünyasında en çok popüler kılan eserler dizisi Bachianas Brasileiras ayrıcalıklı bir yere sahiptir. Adından anlaşılacağı gibi, Villa-Lobos, dokuz ayrı Bachiana'dan oluşan eserler grubunu bir çeşit Bach'a saygı anıtı olarak tasarlamıştı. Bachianas Brasileiras, 1930-1945 arasında, başka bestelerin üretimi sürerken, Villa-Lobos'un yaşamını, uzunca bir süre işgal eden bir büyük projeydi. Türdeş olmaktan ziyade, her biri farklı orkestra yapıları için tasarlanmış, değişik uzunluk ve çalgılama tercihleri olan Bachiana'lar, pek fazla folklorizm yolunda derinleşmeden, geniş bir Brezilya turu yapmamızı olanaklı kılar. Villa-Lobos, Bachiana'lar üzerinden, Brezilya tarihi ve coğrafyasında kısa filmlerden oluşan bir imgeler bütünü sergiler. Kimi Bachiana bir çalgıyı (piyano, viyolonsel, insan sesi) öne çıkarırken, kimisi de, örneğin 1 numaralı olanında olduğu gibi, yalnızca viyolonsellerden kurulu bir orkestra için yazılmıştır. Bir çoğunda Bach'ın kullandığı biçim adlarını çoğu zaman Brezilya halk danslarıyla ya da Portekizce kavramlarla özdeşleştirerek kullanmıştır. Preludio (Ponteio), Toccata (Desafio), Giga (Quadrilha Caipira), Fuga (Conversa), gibi özdeşleştirmelere Bachiana'larda bolca rastlarız. Villa-Lobos Bach'a bir saygı geçidi kurgularken, bu Protestan püriteni zanaatkârı, yaşadığı çağdan çağırıp, başından peruğunu çıkardığı gibi onu cangıl köyü meydanında dans eden yoksul köylülerin dostu bir halk adamı haline getirmiştir; ayağına delikli çarık eline renkli tukan tüyleriyle süslü bir baston tutuşturmayı da ihmal etmemiştir üstelik. Bachianas Brasileiras'ın 2 numaralı olanı (A 247), büyük orkestra için zengin tınılı ve armonik derinliği ustalıkla kullanan bir eserdir. Diğer Bachiana'ların çoğu gibi dört bölümden oluşur. Bunlar da yine Bach biçimlerinin Portekizceleştirilmiş ve Brezilya

kültürüne uyarlanmış karşılıkları olan başlıklara sahiptirler: Prelúdio (O canto do capadócio - Haylaz'ın şarkısı), Aria (O canto da nossa terra - Toprağımızın şarkısı), Dança (Lembranco do sertão - Çalılığın şarkısı), Toccata (O trenzinho do Caipira - Köylünün küçük treni). Bu son bölüm, betimselliği öne çıkarması, üstelik bunu yarı mizahi yarı şiirsel bir dille yapması nedeniyle diğer Bachiana'lar arasından sıyrılıp popülerleşmiş bir orkestra eseridir. Adının doğrudan anlattığı gibi, Toccata, Amazonlar'ın içinden, kâh geniş ovalar ve nehir kenarlarında, kâh viyadükler aşarak dağları tırmanan sevimli ve eski bir lokomotif ile ardından sürüklediği daha eski vagonlardan oluşan treni betimler. "Caipira" sözcüğü, Villa-Lobos'un sadece kavram olarak değil, ruh olarak da müziğine yansıtmaktan mutluluk duyduğu "köylü" anlamına gelir. Ancak bu, Brezilya'nın uzak bölgelerinde, ormanlık taşrasında yaşayan yoksul köylülere verilen özel ve yerel bir addır. Villa-Lobos, yaptığı memleket gezilerinden derlediği anılarını ve ezgileri Bach esin kazanına atıp ortaya türlü renkte eserler çıkarmıştı. O trenziho do Caipira, bu anıların en çarpıcı en resimsi olanlarından birinin, bütün sinematografik canlılığıyla orkestra diline tercüme edilmesiydi. 1930 yılında tamamlanan bu eser, yoksul köylülerin, küçük dünyalarını birbirine bağlayan, onları pazara, en yakın kasabaya, bazan nisbeten uzak bölgelerde çalışmaya götüren yegâne medeniyet aracı olan trenin, hüznülendirirken gülümseten betimidir. Honegger'in lokomotifinin bir modelini yapsaydık, muhakkak son derece düzgün şekillendirilmiş çelik ya da alüminyum kullanır, bunları pürüzsüz bir şekilde, özellikle siyah kısımların ışıpta göz alıcı bir şekilde parlaması için özenle boyardık. Böyle bir modelin bizde uyandıracığı his ise mükemmellik, erişilmezlik, dakiklik, incelik, zarafet ve kuşkusuz sanayi toplumuna özgü bir modernlik olurdu. Oysa Villa-Lobos'un 'küçük tren'inin modeli, tam tersine, pek de mükemmel kesilmek zorunda olmayan tahtadan, bezden, hatta çalı-çırpıdan yapıp eğri büğrü, muntazam olmayan hatlarla boyanabilir. Pacific 231 ne kadar sömürücü güçlerin şık ve anıtsal metropollerinin ana garlarına layıkça, O Trenzinho do Caipira da o oranda sömürülmüş yoksul halkların, sömürüle sömürüle tükenmemiş, vahşi güzelliğiyle nefes kesen toprağına, suyuna, havasına, dağlarına layıktır. Zaten Trenzinho yani küçük tren ya da trencik olmasının bir nedeni sahiden boyut olarak büyük bir trene göre daha küçük olması ise, bir diğer nedeni de mecazidir: Küçük insanların küçük mütevazı treni.

O trenzinho do Caipira'nın orkestralamasında Villa-Lobos, kalabalık bir vurmali çalgı grubu kullanır. Köylülerden eli biraz ritm tutan, basit tahta çalgılarla dans eden kim varsa orkestrasına çağırılmış gibidir. Ganza, Chocalhos, Raganella, Reco-Reco, Tamburello'dan müteşekkil kalabalık bir vurmali grubu, âdeta, senfoni orkestrasının parlak bakır, cilalı ahşap ve siyah elbise ciddiyetine, bütün köylü beden dili, hasır şapka, eprimiş gömlek ve çıplak ayaklarıyla eklenmiş gibidir. Ama eserin kompozisyon eksenini de cefakeş bir şekilde onlar yüklenirler. Honegger'in, lokomotifin hareketini emanet ettiği bolca bakır üflemeli yerine, Villa-Lobos, her biri ayrı farklı tınılar üreten bu özgün Brezilya çalgılarını kullanmayı tercih etmiştir. Eser, başladığı ilk ölçünün ilk vuruşundan son notaya kadar vurmali grubunun verdiği ivmeyle ilerler. Honegger gibi, Villa-Lobos da lokomotifine buhar basmakla işe başlar. Ancak Pacific 231 gibi saat misali çalışan bir makine olmaktan ziyade, O trenzinho, tıkırdayarak, gıcırdayarak, tıngırdayarak, ahlaya puflaya hareket geçen yorgun bir lokomotifir. Eskiliği, ormanla ve insanla bütünleşmişliği onu da manzaranın, toprağın, varoluşun bütünleşik ruhuyla iç içe geçirmiştir. Villa-Lobos,

geleneksel olarak Avrupa romantik müziğinde asaletin simgesi olan piyanoyu, mükemmelliğiyle kendisine hayran kalınacak bir çalgı gibi değil de, o Caipira vurmalarının peşine takılmış bir çeşit başka vurmali gibi kullanır. Piyano, eser boyunca hep ritmik bir işlev yüklenecek, salkım denilebilecek kadar kalabalık ve genellikle, en az bir kakışimli notayı içinde barındıran akorları sağ ve sol eller senkoplu bir şekilde duyuracaktır. Villa-Lobos, böylece piyanoyu hem ritm çalgı gibi kullanmış hem vurmaliye zengin bir tını derinliği eklemiş hem sürekli tıngırdama, şıkırdama, zıngırdama etkilerini veren bir konumda kullanmıştır. Ortaya çıkış koşulları itibariyle modernliğin rasyonelliği, ölçülülüğü, tahmin edilebilirliği, standartlığı üzerinde yükselen, üstelik bireyselliği vurgulayan simgesi haline gelen piyano, O trenzinho do Caipira'da tam tersi bir işlevle yüklenmiştir. Ekim Devrimi'nden kaçıp Paris'te taksi şoförlüğü yapan Beyaz Ruslar gibidir; düşmüş asilzade hali onu halka yakınlaştırmış ama asaletinden bir şey kaybettirmemiştir. Yaylılar ise abartılı olmayan bir hareket hissini yansıtırlar. Dağların, ovaların, trenin güzergâhındaki yeryüzü şekillerinin betimlenmesi genellikle yaylı grubuna emanet edilmiştir. Ancak kesin bir görev bölüşümünden bu anlamda söz edilemez; yaylılar hem trenin akıp gidişini hem etrafından akıp gidenleri betimlemekte kullanılmıştır. Yavaş tempoda trenin ilk devinmelerini hissettiğimiz ilk dört ölçü sonunda beşinci ölçünün başında, trenin tiz düdüğüyle birlikte (flüt ve klarinet tremolosu) yola çıktığını anlarız. Villa-Lobos eser boyunca, trenin hareketindeki hız değiştirmeleri ya da dönemeçlerde, köprülerde hafifçe zıplayışları, sekizlikler ya da dörtlüklerden oluşan ritmik akışı üçlemelerle bozarak basit ama ustalıklı bir şekilde çözmüştür. Honegger'in, lokomotif devinimi betimlemek için kalabalık bir bakır üflemeli grubuna uzun ve görkemli geçişler olarak yaptırdıklarını, Villa-Lobos hem önemli ölçüde diğer çalgılara yüklemiştir hem daha kısa ama vurucu teknik buluşlarla çözmüştür. Kornolara, daha sonra trombona, iki yakın nota arasında kısa glissandolar yaptırarak tekerleklerin raylar üzerindeki ağırlığını özet ifadeler halinde ortaya koyar. Çalgıların kesin bir rol dağılımı olmaması, tren ve kat ettiği topografyanın organik bütünlüğünü anlatmada en anlamlı tercihtir. Tahta üflemeliler bile, sıklıkla buhar düdüğünü ifade etseler de, aynı zamanda, trenin önünden, ardından ağaçtan ağaca gamsız bir şekilde uçan papağanların ve nice başka orman yaratığının sesi haline geliverirler. Tren olabildiğince hızlanıp boyaları dökük ahşap vagonlarını ardından sürükleyen, sağı solu vurulmuş, ezilmiş, çizilmiş kömürlü lokomotifini istem tuttuğu zaman (3. Bölümün başlangıcı), yalnızca birinci ve ikinci kemanlara çaldırılan yine basit bir inici ezgi sayesinde, önümüzde bir anda açılan orman denizini, geniş ovaları, anaç bir nehir kolunu görürüz. Tren, ardında sulu boya resimler halinde sabitlenen manzara parçalarını geçip giderken, çevre köylerdeki eşe dosta selam göndermeyi ihmal etmez: Klarinetin kıvraklığını, besteci, uzun bir buhar düdüğü dalgalanmasına dönüştürür. Başlangıçta kemanlara çaldırılan ezgiyi kısa ölçülerde trombon ve kornolar da tekrar ederler. Klarinet, düdüğü beyaz buharlar salarak canlandırırken, aslında lokomotifin, contaları eskimiş borularının kimi yerlerinden de buhar kaçakları vardır (flüt, obua, fagotları triller, on altılık kromatik gruplar, uzun legato notalar halinde sevimli bir karmaşa olarak işitiriz). Tren belki bir tünele girer, piyano ve celesta'nın karmaşık akorlarından oluşan bir geçişten sonra müzik trillerin, tremoloların üzerinde askıda kalıp duracak gibi olur, hatta baştan beri hiç yok olmayan vurmaliye teker teker susar, ancak tünelden çıktığımızda karşımızda



bambaşka bir manzara bizi beklemekte, etrafımızda türlü mahlûkat koşturmaktadır. Trenzinho ritmini bulup yoluna devam eder. Ancak bu kez viyolonsellerin arpejleri, diğer yaylıların üçlemeleri üzerine tahta üflemelilerden yine o geniş arazi betimlemesi olan basit ezgi duyulur; tanıdık dünyada dostlar arasındayızdır. Trenzinho menziline varırken, bakımsız bir dağ istasyonu onu beklemektedir. Peronda bekleyen Caipira'ları hem uyarmak hem selamlamak için son bir kez düdüğünü öttürür. Ancak, klarinetin kıvraklığına emanet edilmiş bu ezgi, bu kez kornolarca çalınır. Böylece daha yüksek basınçta buharın salıverildiğini anlarız; daha görkemli, daha kucaklayıcı. Tempo gitgide yavaşlar, tıngırtılar, zıngırtılar son kez duyulur. Son bir kadans akoruyla trenzinho durur; bir daha hareket edip edemeyeceği her zaman şüphelidir. Ancak o Caipira'ları pek düş kırıklığına uğratmaz, Pacific 231 kadar mükemmel çalışmasa da, son nefesine kadar idare edecek halk dostu bir makinedir; sömürücülerden arta kalmışsa da, artık yoksulların yanında mesafeleri ve umutları bağlamaktadır. Villa-Lobos'un treni, sıcak bir evin, güzel anılar biriktirilen bir köşesinde, abartılı olmayan bir mizahla gerçekçi bir şiirselliği birleştiren canlı renklerle boyanmış suluboya bir tablo gibidir; boyutu da iddiası da küçüktür. Yoksul insanların dilsiz tarihlerine tanıklık eder.

Bir başka tren betimini ise Avustralyalı besteci Percy Granger'ın (1882-1961) "Train Music" adlı eserinde buluruz. Her ne kadar Avustralya Demiryolları'nın şarkıları arasında zikredilse de<sup>3</sup>, Granger, bu eserini 1901'de on sekiz yaşındayken İtalya'ya yaptığı bir yolculuktan esinlenerek yazmıştır. Granger, Train Music için büyük bir orkestra hayal etmişti. Hatta standart senfoni orkestrasının sınırlarını genişleten bir yapı tasarlamıştı. Oysa müziğin kendisi yalnızca 1'35" sürer. Pacific 231 ve O trenzinho do Caipira'nın tersine, Train Music'teki tren hareketi izlenimi, ritmik bir senkoplu yapıyla verilmez. Tam tersine, büyük orkestranın, çalgı grupları arasında değişen bayrak yarışı şeklindeki ezgi aktarımı, bestecinin sergilediği kompozisyon ve kontrpuan becerisi, bizatihi trenin de dâhil olduğu bir genel manzara hissini dinleyicinin algı alanına sokar. Granger'ın müziğinin, bu anlamda tam olarak bir treni betimlediği iddia edilemez. Onun yerine treni ve ardında bıraktığı estetik hazzı deneyimleyen bir kişinin gözünden görülen mutlu ve mükemmel dünya izlenimi söz konudur. Train Music, Granger'ın birçok başka bestesinde gördüğümüz üzere, İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemde, özellikle 1950'lerde çekilen Hollywood filmlerinden âşinâ olduğumuz bir üslûba sahiptir. Genişlik, görkem, yaylıların ve bakır üflemelilerin mükemmel işbirlikleri, dinleyicinin kötü ve karamsar bir ruh haline düşmesine asla izin vermeyen, güven verici bir akış bu tür müziğin temel özellikleridir. Ayrıca, bir film müziği olsun ya da olmasın, içerdiği sürekli ve kesintisiz hareket, belli anlardaki duruşlar, yeniden harekete geçişler, dramatik bir örgüyü de mümkün kılar. Bu tür bir dolgun kompozisyonun amacı hem yoğunluk hem akış hissini sürekli olarak ayakta tutmasıdır. Kapitalizmin, finans ağırlıklı küresel bir düzene geçtiği Bretton Woods sonrası dönemi, bütün eşitsiz refah dağıtım süreci ve parıltılı mükemmeliyet görüntüsüyle yansıtan akışkan kompozisyon anlayışı, köklerini Mahler'de, kısmen Wagner'de, daha sonra Şostakoviç'te bulan, ancak onların, her birinin farklı tarihsel ve siyasi bağlamlarından kopuk, epeyce popülerleştirilmiş kötü kopyası olarak düşünülebilir. Granger'ın müziği, böyle bir üslûba yakın durmakla birlikte, betimlemeden ziyade izlenimi aktarması itibariyle, müziğin teknik

boyutunu daha ön plana çıkarır. Bir ölçüde, anlatılan şeyden ziyade anlatmanın kendisini önemseyen postmodern estetikle uzaktan akrabalığı sezilir. Granger'ın müziği yine de anlamı nesnelleştirmeye çalışan bir estetik tercihten yanadır. Bununla birlikte, özde taşıdığı temel bir iddiası, diğer bir deyişle siyasi bir projesi yoktur. Trenin öyküsünü anlatmayı tercih etmek yerine, trenin geçip gitme ânının yarattığı izlenimlerin bir toplamıdır. Bu açıdan, Train Music'in tek bir öznesi de yoktur; trenin geçtiği her manzara parçasında onu izleyen farklı bir öznenin gördüğü gibi bir tren imgelemi söz konusudur. Diğer bir deyişle, Train Music'te, Pacific 231 ya da O trenzinho do Caipira'da olduğu gibi trenin kendisi değil, trenin geçişi ve bıraktığı izlenimi önem kazanır. Toplumsal eylemin bir yandan kesintisiz bir akış diğer yandan fazla imgeleştirilmiş duruşlardan oluşması, hatta bu ikiliğin bizatihi kendisi olması, neden tren izleniminin tren betimine tercih edildiğini açıklayabilir. Aslında Granger'ın müziği, diğer ikisinden önce bestelenmiş, sanayi-sonrası toplumun ruhuna en uzak noktada durandır. Bununla birlikte, yirminci yüzyıl başında, yaklaşmakta olan çağın işaretleri çoktan alınmaya başlamıştı. Sosyolojide Simmel ve Veblen, Marksist kuramda Lenin, Kautsky ve Luxemburg gibi düşünürler, kapitalizmin ve modern dünyanın yeni yönünü farklı noktalardan sezmeye ve çözümlenmeye başlamışlardı bile. Sanayinin gitgide küçüldüğü, finans hareketlerinin önem kazandığı, küresel bir pazar ölçeğinde örgütlenen yeni bir kapitalizm doğuyordu; sömürü araç ve süreçleri eskisine oranla çok daha sinsî, görünmez, sınıf ayrımlarını başarıyla bulanıklaştıran, mülkiyetin kaynağını müphemleştiren ama çok daha acımasız, tahripkâr, daha gayri-insanî yeni bir kapitalizm. Granger'ın treni bu yeni düzene doğru son sürat geçip giderken, artık ne nesnenin kendisi (Pacific 231) ne insan ve doğayla bütünleşmiş öyküsü (O trenzinho do Caipira) önemliydi. Nitekim Honegger ve Villa-Lobos farklı tarih ve coğrafyalarda, farklı dertlerle, bir çeşit zaman-dışı resim çiziyorlardı. Granger'ın müziği ise, ustalıkla kara kalem çizgileriyle çağının ruhunu belki en iyi yansıtan treninin resmini çizmiştir. Bu kara kalem minyatür tablonun yakıştığı yer ise, küçük bir çalışma masasının üstü olsa gerek; en çok durulan ve kişiselleştirilen yerde en akışkan imgeyle karşıtlık yaratmak çağımızın ikili ruh haline en iyi uyan bir simge.

Müzikte az görülen konulardan biri tren betimlemeleridir. Honegger, Villa-Lobos ve Granger'ın tren imgeleri, çağımızın bütün garipliklerine rağmen yine de ayrıksı örnekler olmaya devam ediyorlar. Her biri yalnızca bir tren betimi yapmakla kalmadı; aynı zamanda bir tren imgelemi kurdu. Aynı dünyanın üç ayrı tren imgelemi, aynı dünyanın üç ayrı gerçekliğini anlatır: Sanayi modernliğinin rasyonel mükemmelliği, sömürülmüş kırsal yoksulluğun doğayla bütünleşikliği ve sanayi-sonrası toplumun akışkanlığı, ânın izleniminden ibaret estetiği. Her resimden öğreneceklerimiz farklı, her resmi yerleştireceğimiz yer farklı... Ama içimden trenzinho'nun suluboya tablosunun içine yürüyüvermek geliyor. Kalbimden istersem belki o trene binebilirim. Amazonlar'daki bütün ağaçlar kesilmeden, son Caipira açlıktan ölmeden, trenzinho ıskartaya ayrılmadan bu yolculuğa çıkabilirim. Yorgun, hüzünlü, kaba Caipira'larla bir emekçi türküsü söyleyerek cangılın içinden geçip dağlara tırmanırken, Villa-Lobos'un, purosunu tütürüp sağlam bir kahkaha attığını işitir gibi olacağım. Eminim...

- 2 Bu eser hakkında daha fazla bilgi ve çözümlmeye "Çelik Tekerlekler, Kırılgan Kalpler" başlıklı denemede yer verilmiştir.
- 3 <http://railwaysongs.blogspot.com/2008/12/train-music.html>.