cogito

FREDRIC JAMESON

antikler ve postmodernler

formların tarihselliği üzerine

Çevirenler: Özgüç Orhan, İlksen Mavituna, Öznur Karakaş

YKY
YAPI KREDİ YAYINLARI

F. JAMESON antikler ve postmodernler

YKY

ANTİKLER VE POSTMODERNLER
Formların Tarihselliği Üzerine

Fredric Jameson Duke University'de Karşılaştırmalı Edebiyat Profesörü ve Duke Center for Critical Theory adlı kuruma bağlı Edebiyat Yüksek Lisans programının başkanıdır. Jameson'ın, Marksizm, yazın-kuramı, post-yapısalcılık ve postmodernizm üzerine çok sayıda çalışması bulunmaktadır. Eserleri arasında *Marxism and Form* (*Marksizm ve Biçim*, YKY 1997); *The Prison-House of Language* (*Dil Hapishanesi*, YKY 2002); *The Political Unconscious* (*Siyasal Bilinçdışı*, Ayrıntı 2011); *The Ideologies of Theory: Essays 1971-1986*; *Fables of Aggression*; *Late Marxism: Adorno, or, the Persistence of the Dialectic*; *Jameson on Jameson* (*Jameson Jameson'ı Anlatıyor*, YKY 2016) ve *The Antinomies of Realism* (*Gerçekçiliğin Çelişkileri*, Metis 2018) sayılabilir.

Öznur Karakaş 2006 yılında Boğaziçi Üniversitesi Çeviribilim (eski adıyla Mütercim Tercümanlık) Bölümünden mezun olan Öznur Karakaş, Galatasaray Üniversitesi Felsefe Bölümü ve Europhilosophie Master Erasmus Mundus, Çağdaş Fransız ve Alman felsefesi programı kapsamında Toulouse II- Jean Jaures Üniversitesi'nde, Prag Karlova Üniversitesi'nde Felsefe yüksek lisans eğitimini tamamlamıştır. Araştırma görevlisi olarak çalıştığı Barselona Universitat Oberta de Catalunya'da (UOC) Bilgi ve Enformasyon Bölümü (Department of Information and Knowledge) kapsamında IN3 (Internet Interdisciplinary Studies/Disiplinlerarası İnternet Araştırmaları) programı, CARENET araştırma grubunda (Barselona Bilim ve Teknoloji Araştırmaları Araştırma Grubu) 2013 Gezi Hareketi'ni fail-ilişki (*agencement*) olarak ele aldığı doktora tezini teslim etmeye hazırlanmakta ve on yılı aşkın bir süredir çeşitli alanlarda İngilizce ve Fransızca yazılı ve sözlü çeviri yapmaktadır.

İlksen Mavituna 1986 İstanbul doğumlu. Galatasaray ve İstanbul Üniversitelerinde felsefe okudu. Çağdaş Fransız fenomenolojisi ve siyaset felsefesi yanı sıra ekoloji çalıştı, çeviriler yayımladı. 2005 yılından itibaren Açık Radyo'da çeşitli görevlerde yer alıp edebiyat, felsefe ve güncel sanat alanlarında radyo yayınları hazırladı. Halen Açık Radyo yayın koordinasyonunda bulunmaktadır.

Özgüç Orhan 1973 yılında Elazığ'da doğdu. İlk ve orta öğrenimini İzmir'de, liseyi İstanbul'da Kuleli Askeri Lisesi'nde tamamladı. Lisans derecesini Boğaziçi Üniversitesi Siyaset Bilimi ve Uluslararası İlişkiler'den (1998), yüksek lisans derecesini çevre siyaseti alanında Keele Üniversitesi'nden (1999) ve doktora derecesini siyaset felsefesi alanında Maryland Üniversitesi'nden (2007) aldı. 2008-2016 arasında Fatih Üniversitesi Uluslararası İlişkiler ile Siyaset Bilimi ve Kamu Yönetimi bölümlerinde öğretim üyesi olarak ders verdi. Diğer çevirileri arasında John Stuart Mill'in *Demokratik Yönetim Üzerine Düşünceler*'i (Pinhan, 2017) ve *Din Üzerine Üç Deneme*'si (Pinhan, 2017) ile Aristoteles'in *Politika*'sı (Pinhan, 2018) bulunmaktadır.

Fredric Jameson'ın
YKY'deki kitapları

Postmodernizm *(1994)*
Marksizm ve Biçim *(1997)*
Brecht ve Yöntem *(1998)*
Dil Hapishanesi *(2002)*
Jameson Jameson'ı Anlatıyor *(2016)*
Antikler ve Postmodernler *(2018)*

FREDRIC JAMESON

Antikler ve Postmodernler
Formların Tarihselliği Üzerine

Çevirenler
Özgüç Orhan (1. Kısım)
İlksen Mavituna (2. Kısım)
Öznur Karakaş (3. Kısım)

YAPI KREDİ YAYINLARI

Yapı Kredi Yayınları - 5053
Cogito - 232

Antikler ve Postmodernler - Formların Tarihselliği Üzerine / Fredric Jameson
Özgün adı: The Ancients and the Postmoderns - On the Historicity of Forms
Çeviren: Özgüç Orhan, İlksen Mavituna, Öznur Karakaş

Kitap editörü: Şeyda Öztürk
Düzelti: Filiz Özkan

Kitap tasarımı: Mehmet Ulusel
Grafik uygulama: Akgül Yıldız

Baskı: Orient Basım Yayın San. Tic. A.Ş.
İkitelli OSB Mah. Giyim Sanatkarlar 5A-6A Blok No: 315
Başakşehir / İstanbul
Sertifika No: 35724

Çeviriye temel alınan baskı: Verso, İngiltere, 2015
1. baskı: İstanbul, Şubat 2018
İSBN 978-975-08-4163-7

© Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş., 2015
Sertifika No: 12334
© Fredric Jameson 2015

Bütün yayın hakları saklıdır.
Kaynak gösterilerek tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında
yayıncının yazılı izni olmaksızın hiçbir yolla çoğaltılamaz.

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş.
İstiklal Caddesi No: 161 Beyoğlu 34433 İstanbul
Telefon: (0212) 252 47 00 Faks: (0212) 293 07 23
http://www.ykykultur.com.tr
e-posta: ykykultur@ykykultur.com.tr
İnternet satış adresi: http://alisveris.yapikredi.com.tr

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık
PEN International Publishers Circle üyesidir.

İÇİNDEKİLER

1. KISIM
Bizim Klasisizmimiz

BÖLÜM 1
Anlatı Bedenleri: Rubens ve Tarih • 9

BÖLÜM 2
Oyun Yazarı ve Alegorist Olarak Wagner • 32

BÖLÜM 3
Aşkınlık ve Mahler'de Film Müziği • 72

2. KISIM
Filmde Geç Modernizm

BÖLÜM 4
Angelopoulos ve Kolektif Anlatı • 143

BÖLÜM 5
Sokurov'da Tarih ve Ağıt • 162

BÖLÜM 6
Dekameron Gözüyle Dekalog • 173

3. KISIM
Postmodernde Deneyim Olarak Uyarlama

BÖLÜM 7
Avro-çöp mü *Regieoper* mi? • 193

BÖLÜM 8
Altman ve Ulusal-Popüler Olan veya
Çile ve Bütünlük • 218

BÖLÜM 9
Küresel Bir *Neuromancer* • 235

BÖLÜM 10
The Wire Dizisinde Gerçekçilik ve Ütopya • 254
BÖLÜM 11
Dresden'in Saatleri • 271
BÖLÜM 12
Karşı-olgusal Sosyalizmler • 285
BÖLÜM 13
Küçük, Kirli Sır • 296

Dizin • 311

1. KISIM

Bizim Klasisizmimiz

BÖLÜM 1

Anlatı Bedenleri: Rubens ve Tarih

Alexander Kluge, bir yerde şu tespiti yapar: Modernizm bizim klasisizmimiz, klasik antikitemizdir. Bu tespit, modernizmin bitmiş olduğunu farz eder; durum buysa, ne zaman başlamıştır? Tarihsel hikâyecilik hakkında değilse de, modernitenin kendisine dair daha derin sorulara yol açan bir soru ya da belki sahte bir sorudur bu. Kendi adıma, (olması gerektiği gibi) cüretkâr bir önermeyle başlamak istiyorum: Modernite, (1563'te biten) Trento Konsili ile başlar – bu durumda, Barok dönem de ilk seküler çağ olur. Üzülerek belirtmek isterim ki, ilk duyulduğunda zannedildiği kadar aykırı bir iddia değildir bu: Barok dönemi kaçınılmaz olarak Hıristiyanlık dünyasının tamamında olağanüstü kiliselerin inşası ve dinî sanatın benzeri görülmemiş bir şekilde olgunlaşmasıyla ilişkilendiriyorsak, bu önermenin de hazır bir açıklaması var demektir.

Din, modernite ve sekülerleşmeyle beraber, toplumsalın, yani farklılaşmanın alanına girer. Sayısız dünya görüşü ve birçok uzmanlıktan biri olur: Piyasada promosyonu yapılıp satılabilecek bir faaliyet. Protestanlık karşısında, Kilise reklam yapmaya ve ürünü için ilk büyük tanıtım kampanyasını başlatmaya karar verir. Luther'in ardından, din rakip markalar halinde piyasaya sürülür ve Roma, alışıldık "ödül ve ceza" ikili stratejisini kullanarak yarışmaya dahil olur: Kültür ve baskı, yani bir yanda ressam ve mimarlar, diğer yanda kumandanlar ve Engizisyon. Maravall'ın tezi –Barok dönemin bir kamusal alanın ve kitle kültürünün ilk büyük yayılması olduğu tezi– böylelikle destek bulmuş olur.[1]

Ancak bu dönemselleştirici tezi, daha farklı türden bir tezle genişletmek isteyebiliriz pekâlâ. Hegel, Mutlak'ı (*Absolute*) ifade etme vazifesinin dinden sonra sanatın üstlendiği bir uğrak (*moment*)

1 José Antonio Maravall, *Culture of the Baroque* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986).

olduğunu düşünmekteydi: Hemen ardından felsefenin hızla sanatın yerine geçtiği bir uğraktı bu.[2] Bu tarih teorisini şunu ileri sürerek tamamlamayı düşünebiliriz: Hegel'in bakış açısına göre dahi, muhtelif sanatların bu vazifeyi üstlenmesi farklı sürelerde ve farklı tarihsel dönemlerde gerçekleşmiştir (müziğe az sonra döneceğim). Bu arada, Mutlak kavramına karşı cepheden bir saldırıya şimdilik girişmemiz gerekli olmamakla birlikte, bu savın, dinin belirli bir evreden sonra vazifesini yerine getiremeyeceği yolundaki tuhaf içeriminden yola çıkarak bazı çıkarımlarda bulunabileceğimize şüphe yok. O uğrak, tabii ki, "dinin sonu" uğrağıdır: Bu son derece Hegelci fikri, yine bu formülleştirmelerde zımnen mevcut olan (ama Kojève'in kötü şöhrete sahip "tarihin sonu" teziyle bir ilgisi olmayan) meşhur "sanatın sonu" fikrini model alarak şekillendirebiliriz.[3]

O halde, sekülerleşme ve muhtemelen Luther'in devrimiyle birlikte, "dinin sonu"nun geldiği varsayımında bulunmak makul olacaktır: Her ikisi de, din tarafından örgütlenen bir kültürü, hâlâ "din" adıyla anılan şeyin esasen özel bir mesele haline gelmiş olduğu bir alana ve birçok öznellik biçimlerinden birine dönüştürmüştür. Bu durumda, Mutlak için bir vasıta olarak sanatın, Rönesans/Reform döneminde zirvesine ulaşmış ve en olağanüstü gelişimini, normalde Barok olarak nitelendirilen o yüzyılda yapmış olduğu sonucunu çıkarabiliriz. Bu yüzyıl, Shakespeare dramıyla başlar ve (yüzyıl kavramını biraz uzatırsak) Vierzehnheiligen [On Dört Aziz] Bazilikası'nın inşasıyla (veya belki de Bach'ın tonal sistemi geliştirmesiyle) sona erer.[4] Barok, teatralliğin en yüce evresidir: Elizabeth dönemi tiyatrosu, İspanyol tiyatrosu (Calderon) ve Fransız klasisizmine sadece bir prelüt işlevi görmüştür. (Walter Benjamin'in *Trauerspiel* kitabında belirtilen bir nebze daha az meşhur Alman piyeslerini de hariç tutamayız). Ancak dram aynı zamanda operanın ortaya çıkışını da içerir (ve belki de bu erken biçimlerde Wagnerci müzik tiyatrosunun (*musical drama*) önceden gelen bir gölgesini sezmek çok da abartılı olmayacaktır).

2 G. W. F. Hegel, *Aesthetics*, çev. T. M. Knox, 2 cilt (Oxford: Clarendon, 1998).

3 Alexandre Kojève, *Introduction to the Reading of Hegel* (Ithaca: Cornell University Press, 1980).

4 Wylie Sypher, muhtemelen, bu dönemselleştirmeleri edebiyatta ilk ileri süren kişidir. Bkz. *Four Stages of Renaissance Style* (New York: Doubleday, 1955).

Kanıksadığımız birçok şeyin ve deneyimin zayıf veya yetersiz olduğu bir çağdır bu; reklamcılık şöyle dursun, teknik yeniden üretim öncesi bir dönemdir ve imgeler açısından yetersizdir; radyo yok, gazete yok, bir burjuva sınıfı bile yoktur; insan sesi olarak adlandırılan ilkel alet dışında çalgılı sesler yetersizdir; kendi imge ve gösteri toplumumuzda, sanatı tanımlamayı oldukça zorlaştıran arka plandaki sürekli estetik duyum zenginliğinden eser yoktur; bu çağın arka planı, bunun yerine, temsil, festival, koral ve hatta (o dönemde hâlâ kilise ve saraylarla sınırlı olan) gösterişli mekânların özel ve kesintili anlarından ibarettir. Filmden ve televizyondan önceki bir zamanı hayal etmeye çalışmalıyız; romanın olmadığı ve dolayısıyla anlatının zayıf olduğu bir dünya. Teatrallik, bu nedenle, yeni sekülerleşmiş bu dünyada estetiğin tam zamanında bir patlama yapmasıdır; bu dünyanın başlıca heyecanı, yabancı paralı askerlerin acımasızca yağmaladıkları korunmasız köylere beklenmedik bir şekilde gelmesidir — unutulmamalıdır ki gerek Nietzsche gerekse ondan çok sonra gelen Artaud için zalimlik, estetik zevkin önemli bir özelliğidir.

Bunun dışında, göz kamaştırıcı lakabıyla *–barroco* (barok)– bugün, ulvi güneş ışınları ve gerek fiziki süsleme gerekse dil açısından aşırı bir zenginlik görmemize neden olan bu dünyanın küçük kasaba ve tarlalarında sanat, estetik haz beklenmedik bir karşılaşmanın şokuyla sınırlıdır: Örneğin, Santa Maria del Popolo'nun loş bir yan şapelinde Caravaggio'nun *Aziz Petrus'un Çarmıha Gerilişi*'nin görüntüsünün aniden parlaması. Bugün, bu şoku hayal etmek zorundayız; bu, bir tesadüf olmalı: Londra'da bir ikindi vaktinin sıkıcılığının *National Gallery*'deki (Ulusal Galeri) Rubens'in muazzam *Şimşon ve Delila*'sıyla aniden delinmesi. Ve aslında bütün bir yüzyıl, o uzun on yedinci yüzyıl, Caravaggio ve Rubens arasındaki kuvvet alanında, gördüklerine inanamayan gözlerimizin önünde göz kamaştırıcı bir yağlıboya çalışmada asılı duran bu anlatı bedenlerinin mücadelesinin enginliğinde ifade bulur.

Bu tür eserlerin olanaklığının tarihsel koşullarını incelemek istiyorum ama önce, Nietzsche'nin meşhur ya da aslında kötü şöhretli bir estetik genellemesini kayda geçireceğim. Nietzsche, ilk bakışta bu bağlamda en belirgin referans olarak görünmeyebilir, aksine çok farklı ilgi hatlarının birbirine karışmasının sonucuymuş gibi

görünecektir. Nitekim, bu Nietzsche alıntısı, on dokuzuncu yüzyıl edebiyatında duygulanımın (*affect*) ortaya çıkışı olarak kuramsallaştırmaya çalıştığım şeyi belgelemektedir ki, kendisini bu ortaya çıkışın hem kuramcısı hem de belirtisi olarak görüyorum. Onun estetiği fizyolojik bir mesele olarak nitelemesi bu noktada yeterlidir ve on dokuzuncu yüzyıla özgü (veya "dekadan") on yedinci yüzyıl görüşünün konumuzla ilgisini az sonra savunacağım. Her neyse, hatırlatmak istediğim pasaj şudur:

> Sanatın ya da herhangi bir estetik faaliyet veya algının var olabilmesi için, belli bir fizyolojik önkoşul şarttır: Sarhoşluk hali. Sarhoşluk, önce tüm makinenin uyarılabilme kapasitesini artırmış olmalı: Bu olmadan sanat olmaz. Kökenleri farklı olsa da, her türlü sarhoşluğun bunu yapacak gücü vardır; her şeyden önce, sarhoşluğun en eskisi ve en ilkel biçimi olan cinsel uyarılmanın sarhoşluğu. Aynı şekilde, bütün büyük arzuların ve bütün güçlü duyguların ardından gelen sarhoşluk; şölen, müsabaka, kahramanlık, zafer ve aşırı tahrikin sarhoşluğu; zalimliğin sarhoşluğu; yıkıcılığın sarhoşluğu; bahar sarhoşluğu gibi bazı meteorolojik etkiler altında ortaya çıkan sarhoşluk; veya uyuşturucunun etkisi altında ortaya çıkan sarhoşluk; nihayet, iradenin sarhoşluğu, doygun ve şişkin bir iradenin sarhoşluğu. Sarhoşluğun özü, dolgunluk hissi ve artan enerjidir. Bu hisle hareket eden biri, kendini diğer şeylere dayatır, onları kendisini kabul etmeye zorlar, onları ihlal eder: Bu işleme idealleştirme denir.[5]

Nietzsche'nin "tinselleştirme"den [*Vergeistigung*] kastı, "mesafenin *pathosu*", yani Gide'in hatırlattığı gibi, "dış hatların ürkütücü bir biçimde aşınması"dır; yoksa, herhangi bir ruhanileşme veya entelektüel soyutlama anlamına gelmez. Öte yandan, *Rausch* sözcüğünün çevrilmesi mümkün değildir; Kaufman bu terimi *frenzy* (çılgınlık), David Crell ise *rapture* (vecit) ile karşılar: İlki, aşırı değilse bile çok kinetik, diğeri ise aşırı resmi ve dini görünüyor. Heidegger, elbette terimi çevirmeye ihtiyaç duymaz ancak bu durumu güç istencinin temel biçimi olarak yorumlar ve Nietzsche'nin bahsettiği "dolgunluk hissi ve artan enerji"yi vurgular. Buna karşın, Nietzsche'nin tüm tasvirinin iletmek istediği düpedüz fizyolojik sarhoşlukla gerçek anlamda hesaplaşmaz.

5 Friedrich Nietzsche, *Putların Alacakaranlığı* #8, s. 71-72.

Dolayısıyla, Alman *Rausch* sözcüğünün belirsizliklerini ve çoklu çağrışımlarını, en iyi Hollingdale'in açık sözlü *intoxication* (sarhoşluk / mestlik) tercihinin muhafaza ettiğini düşünüyorum. Bu arada, bu terimi tekrar Nietzsche'nin eserleriyle sınırlandırıp basitçe Dionysosçu unsurlarla özdeşleştirerek daha kabul edilebilir bir hal vermeye kalkışacak olursak, Nietzsche'nin bir sonraki paragrafta, her şeyden önce gözlerde, görsel unsurlarda etkili olan Apolloncu denebilecek bir "sarhoşluk"tan da söz ettiğini eklememiz gerekir (Dionysosçu yüksek biçimler ise kulağı etkisi altına alır ve en yüce biçimini müzikte bulur).

Yine de, Apolloncu *Rausch* daha gizemli: "Gözlerin sarhoşluğu"nun nasıl bir biçim alabileceği açık değil; bu minvalde elimizdeki tek kavram dikizciliktir ki (*voyeurism*) burada ilgili olabilir de olmayabilir de; fakat resim deneyimine kendini adamış olanlar, kesinlikle özel olan bu deneyime dair bir adın eksikliğini hissedeceklerdir. Nietzsche'nin kendisi söz konusuysa, şunu belirtmek yerinde olacaktır: Gözlerinin kötü olması, kronik görme bozukluğundan mustarip oluşu ve neredeyse sürekli baş ağrısı çekmesi bir yana, genel olarak resim ve görsel sanatlara neredeyse hiç atıf yapmamıştır; diğer sanatlardaki zevki hakkında hiç durmaksızın konuşmaya istekli biri için tuhaf bir sessizliktir bu. Kısacası, Nietzsche *Augenmensch* (görsel insan) değil, fazlasıyla bir *Ohrenmensch* (işitsel insan) idi ve bu nedenle, Yunan heykeltıraşlığına basmakalıp göndermeleri dışında, konu üzerinde derin veya kuramsal düşünme eğilimi göstermemiştir. Bununla birlikte, estetik kavramları ve özellikle Apolloncu kavramı ile klasik tarza dair standart (Alman) görüşleri arasına mesafe koymak arzusunda ciddiydi. Dolayısıyla, doldurulmaya muhtaç kavramsal bir boşluk var ama bunu burada düzeltmem mümkün değil.

Ben şu anda, duygulanım (*affect*) ve duygu (*emotion*) arasında tarihsel bir ayrım yapmayı önemsiyorum ve dolayısıyla Nietzscheci *Rausch*'u veya sarhoşluğu, herhangi bir duygunun ifadesi ya da sempatik alımlaması yerine bir duygulanım patlaması üzerinden anlamak niyetindeyim. (Nietzsche de melankoli ile coşku arasında gidip gelen bir dizi adı konmamış bedensel durum skalası olarak formülleştirilebilecek bir duygulanım teorisine olanak tanır; böyle bir teori, muhtelif tarihsel ve geleneksel "tutku teorileri"nde sıralanan

şeyleşmiş (*reified*) bilinç nesnelerinden çok farklıdır.)[6] Duygulanımlar bedensel duygulardır, duygular ise bilinçli durumlar; bu muhtelif barok eserleri sorgulayışımın bir hattında, duygulanımın resim sanatına modernizm anında, Manet ve izlenimcilik anında, bedensel duygunun yağlıboya ile kaydedildiği anda girdiğini varsayıyorum. Bu durumda, Caravaggio veya Rubens'de, içerik olarak, sadece bir duygunun temsilinden ve belki de Aristotelesçi psikolojisi çizgisinde duygusal tepki vermeye retorik bir çağrıdan başka ne buluruz? Bir başka deyişle, Caravaggio'nun ışık-gölgesini ya da Rubens'in fırça darbelerini, modern sanattaki ortamın (*medium*) öne çıkarılmasının öngörüsü olarak anlayan basit çözümü kabul etmek istemiyorum.

Ancak bu eserlere yönelik herhangi bir yaklaşımda ortamın ve tekniğin tarihinin de rol oynayacağı bir o kadar açıktır. Öyleyse, bu tarih, toplumsalın tarihiyle, yani insan ilişkilerinin ve ürettikleri tarihsel öznelliklerin tarihiyle kesişimi üzerinden kavranmalıdır; bunun yanı sıra, özgül sanatın kendisinin anlatısallık ve anlatı araçlarının varlığıyla olan ilişkisini hesaba katması gerekecektir; böylelikle, her iki düzey de (ortamın ileri teknolojisi ile toplumsal alanda geliştirilen muhtelif insan ilişkileri ve etkileşimleri) tam olarak kullanılabilecektir. Ayrıca emsalleri biriktirmek için ayrı bir yer açmak isteyebiliriz: Anlatı sanatlarında, hikâyeler ve efsaneler; görsel alanda, öncü işler; işitsel sanatlarda, kuşaklar boyu müzik egzersizleri. Bu, zanaatkârın statüsünün toplumsal gelişimiyle ve ürünlerine yönelik ekonomik talebin, yani zanaatkârın kitlesinin evrimiyle özdeşleştirilebilecek veya ayırt edilebilecek bir düzeydir.

Münferit eser, tüm bu düzeylerin veya koşulların birleştiği yerde durur ve müzik, bir kez daha, bunlardan bazıları eksik olduğunda ne olacağına örnek gösterilebilir; tonaliteden önce, müzikal bir Mutlak'ın –örneğin, Beethoven'ın olağanüstü çok boyutluluğunun– ortaya çıkması henüz mümkün değildir. Aynı koşulların bir kısmının geri çekilmesi de ilginç bir tarihsel soruya yol açar: 17. yüzyıldan sonra epik dramın tam anlamıyla kökünün kuruması bir yana, trajik dramın giderek ortadan kaybolması gibi.

---

6 *Antinomies of Realism* (Realizmin Çatışkıları) adlı eserimde, duygulanım tartışmasının "duygu" olarak adlandırılan şeyle ikili veya yapısal karşıtlık içinde bulunması amaçlanmıştır. Bunun alegorik sistemlerini, ileride yayımlanacak, alegori çalışmamda incelemeyi planlıyorum.

Her halükârda, buradaki konumuz daha ziyade, daha önce bahsettiğim gibi, ilk büyük seküler çağ olan Barok'ta sadece eşsiz bir olanaklar bileşimiyle açıklanabilecek sanatsal başarıların olgunlaşmasıdır. Bu konuya, şimdi, hikâyeler ve emsallerin birikimi üzerinden yaklaşmak istiyorum. O halde, İsa Mesih'in bedeni kavramı diye anılan o tuhaf tarihsel ve kültürel mirasa bakalım. Batı'daki görsel sanatların gelişimi, doğumundan can çekişmesine ve ölümüne kadar (hatta Leo Steinberg'in kötü şöhrete sahip bir denemesinde gösterdiği gibi, cinselliği de dahil olmak üzere) bu bedenin kaynakları olmaksızın düşünülemez.[7]

Dolayısıyla, İsa Mesih'in bedeni, bedenin tüm duruş ve olanaklarıyla temsilinde sayısız deney için laboratuvar görevi görmüştür; ve bunlar, daha sonra, aynı derecede sayısız dramatik (yani anlatıya dayanan) sahnenin (Yüksek Rönesans döneminin çeşitli durağan ya da dondurulmuş anlar içeren resimlerinden çok daha dinamik ve sinematografik bir biçimde) teatral sahnelenmesine imkân sağlayacaktır. Bu anlamda bedenin (buna üç boyutlu beden yerine, anlatı bedeni diyeceğim) tam olarak sadece Barok dönemde Caravaggio'nun yağlıboyalarıyla ortaya çıkmış olduğunu iddia etmenin çok cüretkâr kaçmayacağını umuyorum.

Ama biz Batı ressamları için zengin ve olağandışı bir kaynak olan İsa Mesih'in çarmıha gerilişi hakkında daha ayrıntılı konuşalım. Çeşitli teolojik akrobasi hareketlerini bir yana bırakırsak (ki bunlar başlı başına Batı felsefesi için olağandışı kaynaklardır), bu konuyu özgün kılan şey, başarı ve başarısızlığı, aşkınlığı ve yok olmayı, yaşamı ve ölümü diyalektik olarak özdeşleştirmesidir.

Bu karşıtlıkların bundan önce birbirinden ayrı ve farklı olduğunu varsayabiliriz: Bir yanda, muzaffer, sağlıklı, yaşayan; öte yanda, ölmekte olan, yaralı, sakat ve acı çeken. Şimdi bu karşıtlıklar belki de ilk kez birleşmiştir: Ölümlülük, dirilişi ifade edebilir; fiziksel acı ve çile, dönüşüm geçirmiş yaşamı temsil edebilir; yenilgi ve idam, galibiyet ve zafere karşılık gelebilir. O halde temsil düzeyinde, çarmıha gerilme organik insan bedeninin temsilinin üstlenebileceği anlamlarda ve yapabileceklerinde bir devrimi mümkün kılar ve bu, sanatsal bir devrim olmanın yanı sıra kavramsal bir devrimdir;

7 Leo Steinberg, *The Sexuality of Christ* (New York: Pantheon, 1983).

ideolojide ve algıda bir dönüşümdür. Bu noktada, aynı dönemdeki tiyatronun tragedya türünün aynı derecede özgül olanaklarıyla bazı yorumlayıcı karşılaştırmalar yapılabileceğini sanıyorum, ancak bu konuya burada girmeyeceğim.

Çarmıha gerilmenin en bayağı bedenlerin ve bedensel hallerin olumlayıcı içeriği için sunduğu özgün ideolojik açılım bu şekildedir o halde. Fakat aynı zamanda bazı benzersiz fiziksel açılımlar ve yeni olanaklar da sunar. Ölü bir bedeni çarmıhtan indirmenin ne kadar sorunlu bir mesele olduğunu düşünün. Bu elbette komik bir mesele olabilir; örneğin, Sokurov'un *İkinci Çember*'inde, tabutun dar bir merdivenden indirilmesi esnasında her türden tehlikeli jimnastik hareketi gerekli olmuştur; son derece ateist karikatüristlerin aynı şeyi kurtarıcının cesedi için de yaptığını hayal edebiliriz. Fakat bu hipotez, büyük anlatı ressamlarının, karmaşık olduğu kadar nadir olan bu fiziksel konunun tüm olasılıklarını geliştirirken yüzleşmek zorunda oldukları ve yüzleşmek istedikleri şeyleri daha keskin bir şekilde anlamamıza yardımcı olur sadece.

Bedenin esnekliği, daha önce Pietà'da dramatik ifadesini bulmuş olabilir ancak az sonra göreceğimiz üzere, bu eser daha çok anneliği temsil etmenin vesilesi gibi görünmektedir. Bununla birlikte, yeni anlatı bedeninin (şimdiye kadar belki de büyük ölçüde heykelde elde edilmiş olan) önemli özelliği, saf ağırlık ve kütledir. Anlaşılacağı üzere, Pietà sadece cansız bir yük hissi uyandırırken İsa'nın yerde yatan ahşap tahtalara çivilenmesi bu açıdan sadece hileden ibarettir; halbuki, aynı şeyi, birçok farklı sebepten ötürü, Caravaggio'nun *Aziz Petrus'un Çarmıha Gerilişi* için söyleyemeyiz. *Çarmıha Yükseliş*'e gelince, kesinlikle yüce bir resimdir bu (meşhur Iwo Jima fotoğrafında yeniden hayat buluşu bunun göstergesidir, ancak ilettiği dünyevi ağırlığı sergileyen kahramanca gerilim ilahi formdan çok, İsa'nın cellatlarının bedenlerine yansır; elbette fizyolojik açıdan, yukarıdaki hareketin baş döndürücülüğü gibi, çok daha özgün bir şey iletiyor olabilir. Bunu, Flaubert'in *Salammbô*'sundaki infazlarda da görürüz ki bu açıkça buradaki insanlardan çok, on dokuzuncu yüzyıl dekadanlığına daha uygun bir duygulanımdır.[8]

8 Gustave Flaubert, *Salammbô*, Bölüm 14, "Balta Geçiti":
İlk başta bayılmış olan bazıları rüzgârın serinliğinde canlanmışlardı; ancak başları göğüslerine gömülmüş halde kaldı ve başlarının üstünde sabitlenmiş kollarındaki

Dolayısıyla, yalnızca *Çarmıhtan İniş* amaca uygundur: Bedenin mafsallarının birçok noktada eklemlenişi burada başka herhangi bir duruşta temsil edilmesi çok zor olacak çeşitli şekillerde dramatize edilmiştir. Konumuza uygun olan bu anlatı resmi açısından gerekli olan muazzam çeşitlilikteki hareket ve duruşun sağlanabilmesi için, insan bedeninin ancak bu alıştırmanın ardından hazır hale geldiğini varsayabiliriz. Başka bir deyişle, anatomi tiyatrolarının bedeni, bedenin anatomik olarak tek bir statik duruşta doğru bir şekilde temsil edilmesinin ön şartıydı; yalnızca hareket halindeki bedenin çarmıhtan zahmetle indirilirkenki anatomisi, bedenin yatkın olduğu birçok duruşu gösterir. Yalnızca bu çoklu esneklik, anlatı bedeni olarak adlandırdığımız şeyin ortaya çıkma ihtimalini ortaya çıkarmaktadır.

Bu ilk olasılıklar kompleksine, şimdi yerçekim meselesini, ağırlık ve kütle meselesini ve daha da iyisi, önceki resimlerde geliştirilen üç boyutluluğa dair soyut dersleri tamamlayan ölü bedenin ölü ağırlığı (*dead weight*) meselesini eklemeliyiz. Ölü beden ağırlığının anatomi tiyatrosunun yüzüstü veya sırtüstü figürlerinde değil de sadece burada dramatik bir şekilde deneyimlenebilmesi ve bunun insan biçimine anlatı hayatı imkânı katan şey olması bir paradokstur; ve kesinlikle kimse bu paradokstan felsefi hüner gerektiren yollara başvurarak (yani yalnızca zıtların birliğinin, ölüm ya da faniliğin hayatı mümkün hale getirmesi vs.) istifade etmek istemez. Belki de burada vurgulamamız gereken tek şey, bedenlerimizin sadece eylemde bulunma ve hareket etme değil, aynı zamanda salt bir inorganik nesne kütlesi

---

çivilere rağmen bedenleri sarkmıştı; topuklarından ve ellerinden kan, olgun meyvelerin ağacın dallarından düşmesi gibi, yavaş yavaş büyük damlalar halinde düşüyordu; ve Kartaca, körfez, dağlar ve ovalar, hepsi büyük bir tekerlek gibi dönüyor gözüküyordu; bazen yerden yükselen bir toz bulutu onları sarmalıyordu; korkunç bir susuzlukla yanıyorlardı, dilleri ağızlarında kıvrılmıştı ve ruhlarını teslim ederken buz gibi bir terin üzerlerinden aktığını hissettiler...

... Spendius'a gelince, ona garip bir cesaret gelmişti; şimdi neredeyse her an ulaşacağı ebedi kurtuluştan emin bir şekilde hayatı küçümsüyor ve kayıtsızca ölümü bekliyordu.

Baygınlıklarının ortasında bazen tüylerin ağızlarına sürtünmesiyle irkiliyorlardı. Üzerlerine büyük kanatların gölgeleri düşmekteydi; havada gaklama sesi yankılanıyordu; ve Spendius'un çarmıhı en yüksek olanı olduğu için, ilk akbaba onunkine kondu.

(Gustave Flaubert, *Salammbô*, 1964, s. 292.)

haline gelme potansiyeli de olmasıdır; belki de sadece bu potansiyel, insanbiçimci yanılsamalarımıza gerçek bir maddesellik katar ve bazı gerçekten maddeci resimleri mümkün kılar. Şaşırtıcı bir şekilde, resimdeki yeni ışık kullanımının çarpıcı bir biçimde işlevsel olmasını sağlayan bu muazzam tabloların önünde bizi şaşkınlığa uğratan ve duraklatan şey, ölü bedenin ölü ağırlığıdır. Bu ağırlık, yine aynı şekilde, bu formlarda Lyotard'ın "libidinal yatırım" olarak adlandırabileceği bir şeyi mümkün kılıyor ki bu, Michelangelo ya da Mantegna'da tüm yoğunluğuyla mevcut değildir. Örneğin: [Mantegna'nın *Ölü İsa'ya Ağıt* tablosunda] İsa'nın bacaklarının kısa gösterilmesi bence fevkalade bir imgedir; ancak [Caravaggio'nun *Meryem'in Ölümü* tablosunda] Meryem'in ölüm anındaki kirli ayağıyla aynı düzeyde değildir; ki bu, orijinal hamilerini şoke etmiş ve genç ve hevesli Rubens'in paha biçilemez bir Caravaggio'yu Mantova'daki kendi işverenleri için kapmasına imkân vermiştir.[9] Libidinal yatırımın (salt duyusal [*sensual*] ilgiden çok daha karmaşık bir şeydir) tamamen farklı ve tamamen yeni bir deneyim olduğunu ve belki de o görsel veya Apolloncu *Rausch*'un –Nietzsche'nin yalnızca söz arasında not edebildiği, o sarhoşluk ya da bakışın çılgınlığının– gerçek doğası hakkında bize bir ipucu verebileceğini tartışmak istiyorum. Bu, aynı zamanda, perspektifin salt daha teleolojik keşif ve gelişiminden de öte bir şey gibi görünüyor, ancak bu özelliği yeterince tartışabilecek teknik bilgiye sahip değilim.

Jestsellik (*gesturality*) ve ölü ağırlıktan (*dead weight*) sonra, şimdi, sayısız çarmıhtan inişin nihai ve tamamen farklı bir özelliğini eklemeliyiz. Bu özgül durumdaki yalnız ölü beden, henüz bahsedilmemiş çok özel bir niteliğe sahiptir: Çok sayıda ele ihtiyaç duyar; çevresinde başka birçok canlı olmaksızın var olması imkânsızdır; bu nedenle, ceset, ne kadar tuhaf görünse de, zorunluluk gereği son derece kolektiftir. Zira yalnızca burada, münferit nesne ve hatta münferit beden tek başına var olamaz veya, deyim yerindeyse, kendi portresi için poz veremez: Elle müdahaleye ihtiyaç duyar ve herhangi bir sayıdaki canlı bireyin emeğiyle ifade bulur; bunların bazıları uyarı ve emirler yağdırır, diğerleri beklenmedik bir şekilde sarkan kol veya bacağı tutar ve dikkate alınmamış yerçekiminin

9 Mark Lamster, *Master of Shadows* (New York: Doubleday, 2009), s. 34.

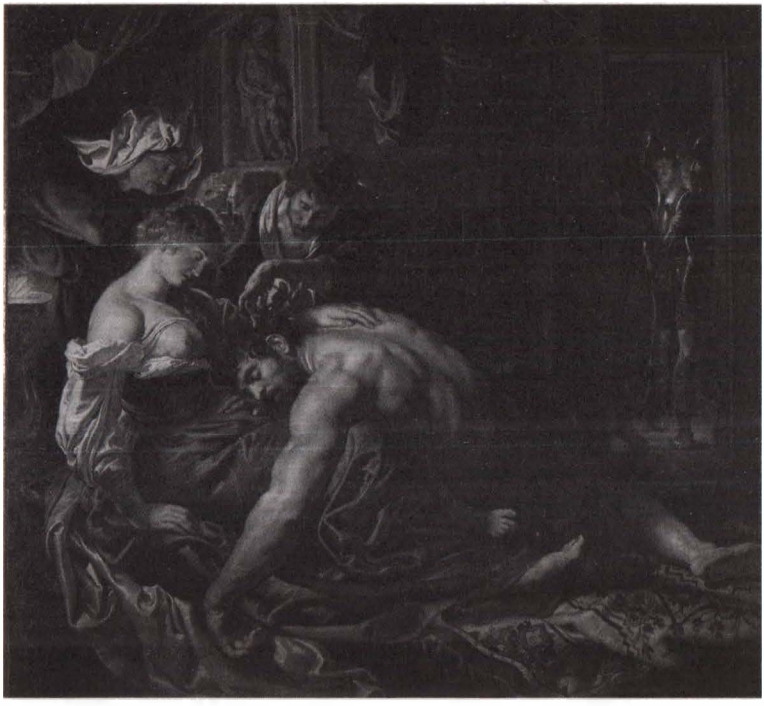
etkilerini dengeler ya da kendilerini dolaysız ancak neredeyse dayanılmaz bir yük için hazırlarlar. Böylelikle, cesedin kendisi –insan bedeninin kabiliyetinde olan tüm duruşların bulunduğu bir depo olarak– etrafındaki kolektif maiyette muazzam çeşitlilikte canlı poz ve duruşları var eder; bir veya iki erkeğin bir şeyi hareket ettirmek ya da ağır bir çarmıhı havaya kaldırmak için dahi verdiği mücadele esnasında sergilediği muhtelif gergin pozlardan çok daha fazlasını sunar. Dolayısıyla, çarmıhtan inişten söz ettiğimizde mutlaka toplumsal bir bütünlüğü hatırlatmış oluruz; bu müşterek topluluk ise bir bütün dünya olarak resmi kapatmanın ve çerçevenin içinde kalan ve gözümüzü dolduran şeyin tamlığının koşuludur.

O halde bundan böyle, ressamlar birincil metinsel bahane olarak çarmıha gerilişten kurtulup bu olanakları (Caravaggio'nun bu şekilde indirme eylemini içermeyen şehitliklerinde olduğu gibi) muhtelif farklı bağlamlarda yeniden yaratabileceklerdir. Nitekim, artık dini geleneğe ihtiyaç duymuyorlardır ve şimdi Kutsal Kitap kaynaklı olsa da icra ve sonuçları açısından olağanüstü derecede seküler olan esas vesikama, Rubens'in büyük *Şimşon ve Delila*'sına geçiyorum.

Burada da ölü bir ağırlıkla karşılaşırız ancak bu, uykudaki bir bedenin ölü ağırlığıdır ve yine de, eski bir halk deyişinde dendiği gibi, bir tür ölümü andırır:

> Le sommeil d'amour dure toujours...
> (Aşk uykusu sonsuza dek sürer)

Burada gerçekten de en yorucu haz olan aşk uykusu resmedilmiştir ve Caravaggio'nun (ve hatta Rubens'in de) herhangi bir resminden çok farklı olarak adeta buram buram seks kokmaktadır. Dolayısıyla, burada söz konusu olan libidinal unsur, postyapısalcılığın standart arzu kavramı değildir; belki de Freudcu olmayan ve Freud karşıtı ve Lacancı olmayan arzu öylesine tatmin olmuştur ki ardından gelen uykunun kendisi bir aşkınlık biçimidir. Bu, salt beden ağırlığı açısından, herhangi bir çarmıha gerilişten çok daha iyi bir yaşam ve ölüm birliğidir – ve Şimşon, herhangi bir İsa'dan kesinlikle çok daha cüsselidir, sarkan kolu salt kuvveti ve bırakmışlığıyla İsa'nın tüm bedeninden daha maddi ve şehevidir.



Peter Paul Rubens, *Samson and Delilah* © The National Gallery, Londra.

Sarkan tek kol, tasvir ettiğimiz [çarmıhtan] inişlerdeki gibi, uzuvların ve tüm bedenin konumunu belirlemekle birlikte bedenin endamını en az rakip şemalardaki ölüm ve dönüşüm kadar heyecan verici bir dinginlik içinde ifade eder.

Dolayısıyla, burada cinsel ilişki sonrası uykunun ölü ağırlığı organik hayatın kendisidir ve bu heyecanlandırıcı hareketsizlik Şimşon'un efsanevi ve kahramanca başarılarını, herhangi bir aksiyon resminden veya herhangi bir münferit başarıdan çok daha etraflıca ve çarpıcı bir şekilde betimlemiştir. Öte yandan, pornografik değildir; zira burada hangi varsayımsal cinsel olayın belgelendiği düşünülürse düşünülsün, kanımca, uyuklamakta olan anlatı bedeni üzerinden yaşamın kendisine aktarılmaktadır. Elbette Shama, "Delila'nın elbisesinin sıvı kızıl ipeğinde cinsel coşku sancılarının yinelendiğini" düşünür; ama aynı zamanda Şimşon'u, "zavallı bir yabani, iktida-

rını kaybetmiş bir muktedir"[10] olarak tanımlar ki "yabani" (*brute*) sözcüğü sadece insanın, beşeri kategorilerin ve karakterolojinin ötesinde bir kuvvet anlamına gelmiyorsa, bu kesinlikle benim bakış açımı yansıtmaz (ancak bkz. *Aziz Kristof*). Burada Şimşon'un tablo içindeki diğer insan figürlerinden herhangi biriyle genetik bir bağı yoktur elbette ama bunun nedeni, kahraman ya da Nietzsche'ci insanüstünün bu kategorilerin tamamen ötesinde oluşudur. Fakat İsa da böyleydi ve bu şekilde ilahlaştırılan anlatı bedeninin izleyicilerden büyük ve onlardan farklı olma zorunluluğunu anlamaya çalışmalıyız; aynı şekilde, resmin kendisi devasa boyutlarda, renkler de insanüstü olmalıdır: Barok kumaş şimdiye kadar dokunduğumuz hiçbir şeye benzemez; mücevher (varsa) normal insan gözlerinden daha yoğundur, eylemlerin kendileri ise bir deprem kadar sarsıcıdır. İzleyiciler duyuların bu muazzam genişlemesine (Dionysosçu müzik veya şiirsel dil çılgınlıklarından oldukça farklı olan) *Rausch* veya Apolloncu göz sarhoşluğu ile dalar. Bu, gerçekten de, Barok dilinde uygun karşılığın Shakespeare değil, Milton olduğu anlamına gelir:

> Geldi imdi sakin bir akşam ve gri alacakaranlık,
> Her şeye ciddi kıyafetlerini giydirdi;
> Sessizlik eşlik etti, yerdeki hayvanlara ve gökteki kuşlara,
> Onlar çimen kanepelerine, diğerleri yuvalarına sıvıştı,
> Hepsi ama bir tek uyanık bülbül hariç;
> O bütün gece aşk dolu melodisini (*amorous descant*) şakıdı;
> Ve sessizlik hoşnut kaldı.
>
> (*Kayıp Cennet* IV, 598-605)

Milton'ın lezzetli sessiz dili, yalnızca bir ressam dokunuşunu andıran İtalyan tarzıyla[11] süslenmiş olmakla kalmaz; izleyicisi de eksik değildir:

> Tarifsiz bir görme ve bilme arzusu
> Tüm bu harika eserleri, ama esasen insanı,
> Onun [Tanrının] başlıca sevinci ve lütfu...
>
> (*Kayıp Cennet* III, 661-664)

10 Simon Schama, *Rembrandt's Eyes* (New York: Random House, 1999), s. 142.

11 Şiirdeki *amorous descant* ifadesi kastediliyor (ç. n.).

Yalnızca bariz olanı eklesek yeter: Milton'ın Şimşon'u,[12] Rubens'in bu duyusal (*sensual*) zaferinin bir devamı değil, siyasi yenilgi deneyiminin, insanüstü devrimci coşkunun çöküşünü izleyen kasvetin ifadesidir.

Şimşon'un uykusunun (Pietà'nın bir varyantı olarak) ikonolojik düzeyinin ve bu figürün libidinal yatırımı olarak adlandırabileceğimiz şeyin yanı sıra, biçimsel ya da anlatı düzeyindeki değerini de dikkate alabiliriz. Anlatı sanatının bu anına yaklaşım, Lessing'in *Laokoon*'da ele aldığı bir sorunsalın içinden geçip ötesine varan yani hikâye anlatımının bir eylemde "en optimal an"ı seçmekten oluştuğu bir rota izlemiştir; bu, çeşitli münferit eylemlerin ve onların farklı zamansallıklarının eşsiz bir şekilde görünür olduğu ve kendisi de eşsiz olan bir kriz noktasında bir araya geldiği andır.

"Yan yana (*Nebeneinander*) var olan nesnelere ya da parçaları yan yana olan nesnelere beden denir. Dolayısıyla, bedenler görünür özellikleri ile birlikte, resmin uygun nesnesidir. Zaman içinde kendileri ya da parçaları birbirini izleyen (*Nacheinander*) nesnelere eylem (*Handlung*) denir. Dolayısıyla, eylemler şiirin [edebiyatın; burada, anlatının][13] uygun nesnelerini oluşturur... Resim, eşzamanlı mevcut kompozisyonlar arasından, yalnızca tek bir hareket anını kullanabilir ve resim, bu nedenle, en gebe anı seçmelidir; bu, öncesinde ve sonrasında ne olduğunu en net şekilde kavrayabileceğimiz (*am begreiflichsten*) andır."[14]

Açık olduğu üzere, burada öne sürdüğüm tez, bu iki boyutun bir sentezini ortaya koymak istiyor: Tam olarak anlatı bedenleri, Lessing'in zamansal *Nacheinander*'inin, birbirini takip eden anlarının, öncesi-ve-sonrasının doğrusallığını aşar. İma edilen şey şu ki, mutlak bir şimdi ve geçmişten geleceğe doğru hareket eden kronolojik veya ardışık bir zamansallık olmak üzere iki tür zaman vardır; fakat bunu burada daha fazla tartışamam.

O halde Lessing'in "an" vurgusu bir anlamda onu şeyleştirir ve bir tür doğrusal zamansallık üretir; bunun diğer ortamlarda çok daha açık eşdeğeri ya da yeniden üretimleri mevcuttur: Örneğin, filmdeki donmuş kare ya da bir zamanlar çok popüler olan on se-

12 Milton'ın *Samson Agonistes* (1671) adlı şiiri (ç. n.).

13 Yazarın eklemesi (ç. n.).

14 G. E. Lessing, *Laokoon* (Stuttgart: Reclam, 1964), s. 114-15.

kizinci yüzyıl tiyatrosundaki canlı tablolar (*tableaux*) gibi; burada tüm aktörler aniden ve beklenmedik bir şekilde bir araya gelir ve dönemin tanınmış bir tablosundaki pozları verirlerdi. (Bunun sinemadaki eşdeğeri, Buñuel'in *Viridiana*'sında, dilencilerin ziyafetinin aniden Leonardo'nun *Son Akşam Yemeği*'ndeki pozlarda duraklatıldığı meşhur an olurdu). Bu arada, sessiz sinema oyununun (*charade*) yüksek sosyete salonları için yeniden yapılandırılmış halini uyarlayan ilginç çağdaş eserler, bu biçimsel aracı temsil üzerine bir meditasyona, son derece modernist bir dönüşe çevirmiştir; filmde Raul Ruiz'in *Çalınan Tablo Üzerine Hipotez*'i ya da James Coleman'ın video yerleştirmeleri aklımdaki örnekler.

Canlı tablonun bu versiyonlarının arkasında, sadece "an" etrafında belirli bir zamansallık inşası değil, aynı zamanda özgül bir ifade biçimi (yani oyunculuk ve teatral öykünme) de vardır: Yani bir kodlanmış tarzlar tablosuna evrilen gösterişli jestlerle anlatım ve yüz buruşturmalar, sessiz-sinema oyunculuğunun (ve dönemin operasının) en kötü halini karakterize eder. O halde, en uygun ânın estetiğini tehdit eden çehrebilimsel tarzdır bu: İzleyici tarafından okunmak ve tabloda yer alan her bir katılımcının eylem veya tepkilerinin anlamını iletmek üzere tasarlanmış bir dizi işaret. Bu, daha sonra, düşük seviyeli barok anlatı resminin geleneksel tarzı haline gelir ve hatta Caravaggio'nun kendisi de bunun etkisinden muaf değildir: Resimlerindeki seyirci figürlerinin yüzündeki korku ya da şaşkınlık ifadeleriyle, onların tepkilerini retorik olarak paylaşmamızı ister.

Fakat Şimşon'un mevcut eserdeki uykusu bu estetiği tamamen atlar. Görünüşe göre, resim kendisini "en uygun an" estetiğinin tüm tehlikelerine maruz bırakmaktadır: Lambayı uzatan yaşlı kadın, bir lüle saç kesen genç bir adam, açık kapıda bekleyen silahlı adamlar. Yine de tüm bunlar zamansal süreçler olup gelişmekte olan bir olayın zamansallığı içinde birbirinden ayrı anlar değildir. Fakat her şeyden önce, burada toplanmış bedenleri dönüştüren ve konjonktürü normal toplamsal ya da doğrusal zamansallıktan çıkaran, Şimşon'un uyuşturulmuş uykusudur: Zira uyku tam da, fotoğraf üzerinden duraklatılabilecek bir olay değildir. Zamanda bile, bir nevi yerçekimi kuvveti gibi eyleme etki eder; hareketsiz yoğunluğu, her şeyi farklı bir dünyanın ve farklı bir temsilin za-

mansallığı içine çeker: Bizatihi anlatının doğasını dönüştüren bir anlatı bedenidir.

Öte yandan, bir anlatı perspektifinden, Şimşon'un önceki tarihinin sonraki kaderinden daha önemsiz olduğu ve çoğu insan için bu bölümün –saçların kesilmesi ve insanüstü gücünün kaybedilmesi– doruk noktası için bir girizgâhtan ibaret olduğu iddia edilebilir: Şimşon'un, kör olduktan çok sonra, kâfir tapınağını düşmanlarının (ve kendisinin) kafasına yıkmak için ihtiyaç duyduğu güçlerini mucizevi bir şekilde geri kazanmasıdır bu doruk noktası; bir nevi intihar saldırısı olan bu başarı, ona şanını ve efsanevi kahraman statüsünü geri kazandırır. Diğer bir deyişle, Şimşon'un gerçek kaderini belirleyen ve böylelikle bu anlatıyı unutulmaz kılan şey, Delila bölümünden çok, bu nihai kahramanca kendini feda etme eylemidir. Bu durumda, Rubens'in burada ölümsüzleştirdiği ânın kendisi, eksik olan çok daha büyük bir anlatı *kronolojisi* için ikincil öneme sahip olur.

Ancak Rubens'in resminin geleneksel anlatıyı kabul ederek onu bir şekilde yeniden yapılandırmanın yanı sıra, onu anlatısallıktan çıkardığı da (*denarrativize*) makul bir şekilde savunulabilir ki ben de burada bunu yapacağım. Kendi jargonumdaki ifadesiyle, Rubens kronolojik zamanı –kaderin geçmişini-şimdisini-geleceğini– bilincin ebedi şimdisi uğruna reddeder. Anlatının içeriğinin alegorik temsil yoluyla mümkün kıldığı bir ikamedir bu. Alegorik temsil (*figuration*), Hıristiyanlık'ın Eski Ahit'in hikâyelerini Yeni Ahit'in vahyine uyarlamak için kullandığı bir yöntemdi: Böylece, Şimşon'un körlüğü bir kâhin peygamber gibi İsa'nın ölümünün ve Cehenneme inişinin habercisi olacaktı ve Tapınağın nihai yıkımı İsa'nın yeniden dirilişini temsil edecekti. Fakat Rubens'in ustalarından biri olduğu o seküler çağda başlayan alegorik temsilin yitiminde, körlük artık Milton'ın hâlâ güçlü bir şekilde ifade ettiği temsil aracı değildir:

> Öğlenin parıltısının ortasındaki karanlık, karanlık, karanlık...
> Güneş bana karanlık
> Ve geceyi terk eden,
> Boş ve loş mağarasında saklanmış
> Ay gibi sessiz...
>
> (*Samson Agonistes*, 80, 86-89)

Rubens'in versiyonunda, tüm körlük ve ışık temasının tasvir etmekte olduğum bu libidinal uykunun yeni imgesine aktarıldığını ve yatırıldığını düşünüyorum. Bu imgenin kendisi, beden ve ruh arasında yeni bir sentez ve yaşamın içkinliğidir; burada görme her ne kadar diyalektik olarak dışarı yöneltilmiş olsa da izleyicinin görmesi haline gelir. Bu, tıpkı bilinç ve görmenin hem ruh hem de ışıktan ayrılıp Delila figüründe başka bir şey haline gelmesi gibidir. Şimdi, bununla beraber bu olağanüstü sahnedeki diğer oyunculara bakacağız.

Açık bir şekilde, Delila çoklu araştırmaya işaret etmektedir: Sadece genel olarak Rubens'in kadınları hakkında ya da özellikle bu resme dair daha feminist bir araştırma değil (ki bu resmin gerçekten cinsiyetler savaşını sahnelediğini düşünmüyorum), aynı zamanda Rubens'in özgül Kutsal Kitap okumasına dair bir araştırma.

Bu ikincisi, elbette Delila konusunda çok açık değildir (nitekim, Milton, Kutsal Kitap'ta bulunmayan evlilik detayını ekler); ve elinde mum olan yaşlı kadın, La Celestina'dan beri, arabulucu ve genelev patroniçesi şeklindeki geleneksel ikonografiye karşılık gelmesine rağmen, Kutsal Kitap anlatısı Delila'yı bir fahişe olarak tanımlamaz ya da onun İbrani olmadığı sonucunu çıkarmaz; ki saç kesme yasağının nedeni budur. (Öte yandan, tarihsel Şimşon, bilhassa çileci ve ortodoks bir mezhebe –Nasıriyye– üye olmasına rağmen, yabancı kökenli kadınlara bir zaafı olduğu görülüyor.) Bu nedenle, Delila'nın vatansever ya da yalnızca ücretli bir casus olup olmadığı açık değildir.

Delila'yı Kutsal Kitap hikâyesi ışığı altında ve perspektifinde görmeye artık hazırız: Daha önce de belirttiğim gibi, Hâkimler'deki hikâyede Delila'nın en eski mesleğin üyesi (bu arada ikinci en eski mesleğin ise casusluk olduğunu hatırlıyoruz) olduğunu teyit eden bir şey olmadığı gibi, kimliğini Filistinli[15] olarak teyit eden bir şey de yoktur. Bu nedenle, kendi katılımı da dahil olmak üzere hikâyeye farklı bir bakış açısından bakıp bakamayacağımız merak edilebilir. Nitekim, Susan Ackerman, konuyu incelemesinin başlığı altında tam olarak bu soruyu sorar: "Hâkimler bir Filistinli tarafından yazılmış olsaydı ne olurdu?" Ulaştığı sonuç şaşırtıcıdır:

15 *Philistine* ya da *Palestinian* (ç. n.).

"Şimşon, bir İsrailli kahraman rolünde o kadar beceriksizdir ki Hâkimler 14:1–16:22 sanki bir Filistinli tarafından yazılmış gibi görünmektedir."[16] Bu durumda, hikâyenin odak noktası değişir ve Delila hikâyenin kahramanı olur; bu perspektif, Delila'yı Milton'ın yaptığı gibi, erkek olsun yabancı olsun, zalimlere galip gelen Yudit ve Yael gibi diğer büyük Kutsal Kitap (ve İsrailli) kahramanlarla karşılaştırılarak doğrulanır:

> Kutsal festivallerde şarkıları söylenen,
> Kayıtlardaki yaşayan ve ölü,
> En şanlı kadınlar arasında adım geçecek;
> Ülkesini azılı bir bozguncudan kurtarmak için
> [Baharatlar ve mevsim çiçekleriyle ziyaret edilen mezarını]
> Nikâh bağının sadakatine tercih etti diye.
>
> (*Samson Agonistes*, 982-986)

Yine de, örneğin, Caravaggio'nun *Yudit*'inde [*Yudit Holofernes'in Başını Keserken*] bulduğumuz kahramanca figür tam olarak bu değildir. Ne de Delila (onu daha özgül olarak Rubens kanonunda konumlandırmak gerekirse) Rubens'in kötü şöhret sahibi şehvetli nülerindeki [*Marie de Medici'nin Marsilya'ya Gelişi*] özelliklerden herhangi birini örnekler; bu, birçok çağdaş izleyiciyi uzaklaştırdığı gibi, bir zamanlar "dünyanın en büyük ressamı" olan sanatçının batmakta olan şöhretine az katkı yapmamıştır. Delila'nın narin özellikleri, muhtelif vecde gelmiş ya da korku içindeki tanrıçalardan çok, Rubens'in kendi eşlerinin büyük portreleriyle [*Isabella Brant'ın Portresi*] karşılaştırılabilir: Teninin kıvrımları standart Rubens erkek kahramanının aşırı adale yapısını (ki bu aşırılık bu muayyen eserde bizatihi uyku tarafından hafifletilmiştir) andırır; zira anlatısallıktan çıkarmak (*denarrativization*), aynı zamanda, eylemin sanallaştırılması, zorunlu olarak geçmiş-şimdi-gelecek sürekliliği içinde var olması anlamına gelir. Ve, o zaman, (ister mücadele eden erkeklerden isterse sırtüstü yatan nülerden konuşuyor olalım) eylemin etkisizleştirilmesi gevşek kaslar demektir...

Delila'ya gelince, kahramanın dışında, bu sahnede hiçbir şey yapmayan, herhangi bir projeyle uğraşmayan tek karakter olduğu-

16 Susan Ackerman, "What if Judges Had Been Written by a Philistine?", *Biblical Interpretation* 8: 1 (2000), s. 33-41.

nu not edebiliriz (hatta Şimşon'un uykusu bile burada bir eylem ve haz [*jouissance*] halidir). Delila tam olarak (ayrıcalıklı olsun olmasın) bir gözlemci de değildir: Onunki seyirci olarak bizim bakış açımız değildir. Bunun yerine onun özelliklerinden doğaötesi bir sakinlik ve netlik salıverilir ki (mutlaka cinsiyet ile ilgili bir alegoriye dönüştürmeden) bunlar cinsel ilişki sonrası etkiler olarak Şimşon'unkinden farklı bir şekilde anlaşılabilir. Ayrıca, birçok yönüyle resmin bir bütün olarak atmosferini belirler: Trajedi veya dramanın ötesinde dingin bir anda asılı tutarken, aynı zamanda anlatının merkezinde sıkı sıkıya muhafaza etmeye devam eder.

En önemlisi, ifadesinin tarafsızlığıdır: Burada, maduniyetin benzer durumlarında pek yaygın olduğu gibi, erkek nefretini görmeyiz; ne de nihai zaferine dair büyük bir heyecanı. Kendisinin sadece bir araç olduğu bu gelişmeye karşı basit bir kayıtsızlık olabilir; (nitekim, ölümcül kırpmayı aslında icra eden figürün varlığı, Delila'nın merkeziyetini ve önemini azaltmış görünmektedir). Veya bir ölçüde iyi niyetle, burada tam anaç bir ifade olmasa da, bir sempati belirtisi tespit ettiğimizi bile tahayyül edebiliriz. Bu son yorum, sahnenin yukarısındaki heykellerde de (bir anne ve çocuk gibi görünüyor) muhtemel olmayan bazı deliller bulabilir; ancak aynı zamanda, bizi orijinal metne ve belki de orada Rubens için gerçek anlamda herhangi bir önem taşıyan tek ayrıntıya geri döndürür: "Ve dizleri üzerinde onu uyuttu" (Hâkimler 16:19); bu, aksi takdirde gereksiz ve belki de anlaşılmaz bir malumattır.

Ancak bu duruşun mevcut bağlamımızda yaptığı şey, daha önce bahsettiğimiz, tüm Pietà geleneğini yeniden canlandırmak; ve yalnızca Şimşon'u alegorik olarak İsa Mesih'e benzetmek değil, aynı zamanda uykusunu diğerinin ölümüyle geleneksel cinastan farklı bir şekilde özdeşleştirmektir.

Rubens'in Delila'sının tüm bu alternatif okumaları veya yorumları yerine şununla ikame etmeyi tercih ediyorum: Delila'nın ifadesi, Şimşon'un doygun uykusuna karşılık gelen belli bir ölçüde net ve kişisel olmayan bir bilinç taşır. Bu tam anlamıyla bir zihin ve beden alegorisi değildir; ancak metafizik bir düzeye yansıtacak olursanız, [zihin ve beden] bir aradalığının yoğunluğuna dair bize bir ipucu verebilir! Artık iki insan ya da karakter arasındaki bir ilişki değil, birbiriyle hiç kıyaslanamaz iki boyutun üst üste binmesidir

ve bu açıdan Spinoza'daki tözün iki özelliğine, düşünce ve uzama, daha yakındır (*Etik* elbette yine başka bir barok şaheserdir). Eğer öyleyse, o halde burada, sanatın doğru tarihsel anda, bir şekilde Mutlak'ı ifade edebileceğini iddia eden Hegel'in ne demek istemiş olabileceğine dair bir ipucu veren bir fenomen var elimizde. Ya da resmin soyut-felsefi türden olmasa da ressamca kavramlar ürettiğini iddia eden Deleuze'ün neyi kastettiğine dair bir ipucu elde ederiz.

Her nasılsa, kendi adıma ben, burada, Delila'yı algılayışımıza ancak tam bir dinginlik ve içeriği olmayan evrensel net bilinç denebilecek şeyi katarak Rubens'in vizyonunda olağanüstü olan şeyi fark etmeye başlayabileceğimizi iddia ediyorum. Bu, resmin zamansal kronoloji ile olan ilişkisidir: Lessing'in drama veya hareket veya eylemin optimal anı formülüne göre, zaman dışıdır; anlatı resminin donmuş karesi olmak şöyle dursun, şimdi bile değildir. Bu zamansal özellik, aynı zamanda, sergi mekânındaki baskın varlığını da açıklar.

Öte yandan, burada bir derece sınıf farklılaşması arzu edilir görülürse, bu, ihtişamlı Rubens'in geleneksel olarak ilişkilendirildiği geç feodal veya mutlakiyetçi kamular ile eser arasındaki mesafede yatar; bu kamuların içinde, ona portre ve tarihi tören alayı resimleri siparişleri veren saray çevreleri ile bazı dikkat çekici sunak parçalarında çalışma şansı tanıyan Karşı Reform Kilisesi yer alır. Bu muayyen resim, muhtemelen, Rubens'in kendisi gibi bir Katolik olan Antwerp belediye başkanı tarafından sipariş edilmişti. Yine de, eserdeki Kutsal Kitap tınıları ve sekülerlik, esere komşu Hollanda burjuvazisinde zafere ulaşan Protestanlık'ı hafif bir çeşnisi olarak katar ve böylelikle eseri Rubens'in diğer çalışmalarından fikirsel olarak uzaklaştırır. (Nitekim, gerçekte Rubens'e ait olmadığı ileri sürülmüştür.)[17] Ancak burada ima edilen sınıf dinamikleri, aristokratik olana karşıt bir burjuva sınıfı üyeliği öne sürmemektedir: Bunun yerine, geleceğin sınıf ilişkileri onu (burjuva devrimi, o sınıfı diğerlerinden biri olarak yeniden tanımlamadan önce) sınıfsız bir mekânda konumlandırmaktadır. Başka bir deyişle, burada devrimi tanımlayan feodal düzenin ortadan kalkması, (bu devrim, Hollanda ve Fransa'da olduğu gibi,

17 Bkz. Edward M. Gomez, "Is 'Samson and Delilah' a Fake?," 19 Aralık, 2005, salon.com'da.

gerçekten gerçekleştiğinde olanın aksine) sınıfların kendilerinin kaybolduğu ütopik bir perspektiftir hâlâ.

Her nasılsa, Delila'nın tuhaf sakinliğinin anlamı, kanımca, bunların hepsidir ve eseri başka bir anlamda birleştirir, çoğu dramatik sahneden tamamen oldukça farklı bir bütün haline getirir. Fakat şimdi, bu tablonun belki de en özgün ayrıntısına geçmeliyiz; Kutsal Kitap metni bunu, az önce alıntılamış olduğum satırlardan hemen sonra, ima eder: "ve bir adam çağırıp başındaki yedi örgüyü kestirdi" (Hâkimler 16:19). Evet, geriye dönük baktığımızda, Delila'nın kendi planladığı bir operasyonu düşündüğü ve genç adamın sanki bir tür hizmetkâr olduğu görünmektedir. Kendi çağdaş çağrışımlarımız, muhtemelen, onu devlet hizmetinde genç bir bürokrat, eğitim alan bir CIA ajanı veya büyük tekellerin, bankaların, sigorta şirketlerinin, çokuluslu şirketlerin, yani esasen siyasi komploda yaşamsal menfaatleri olan her türlü grubun, koyu renkli takım elbiseli bir stajyeri olarak tanımlama eğiliminde olacaktır. Ancak şimdi böylesi bir statü için bile oldukça bayağı bir figür olduğunu düşünüyorum: Elindeki göreve kendinden geçmişçesine verdiği dikkat, elini kullanmakta gösterdiği incelik ve ustalık (operasyona ışık sağlamak için tutulmuş yaşlı kadınla birlikte) onu Delila'nın kendi maiyetinin bir parçası haline getirme eğilimindedir. Bu da onun gücünü ve merkeziliğini artıran ve onu bu eserin ana karakteri haline getiren bir şeydir. O halde izleyicinin dikkatini Şimşon'dan Delila'nın kendisine çeken ve bizi ilk baştaki libidinal odaktan uzaklaştırıp taktik ve operasyon itibarıyla daha politik bir proje anlamına doğru yönelten bir hareket var.

Ayrıca, sağdan sola doğru bu kaymanın diğer ucunda, bakışımızı güçlü bir sıçramayla sağ üst köşedeki kapıya geri döndürür; burada, devlet iktidarının temsilcileri çözüm sahnesi ve kahramanın silahsızlandırılması ve etkisiz hale getirilmesi ile gerçekleşmesini umdukları güç ilişkilerindeki önemli kayma için beklemektedirler. Devletin sivil temsilcisi, hâlâ karanlıktaki bir gözlemcidir; ancak askeri personel uzakta duran kendi ışıklarıyla aydınlatılır. Tarihin kendisi buradadır, resmin mekânına girip her şeyi dönüştürmeye, yol boyunca her şeyi süpürmeye ve, Milton'ın ince tasvirinde olduğu gibi, yeni anlatı ve bölümlerin önünü açmaya hazırdır. Tarihin yeri böylece işaretlenir ve bu askıdaki bütünlüğe dahil edilir; varlığı,

geleceğin varışını önlerken, bütünlüğü tamamlar. O halde beklemek bütünün en güçlü unsurlarından biridir, bir tutku olmasa da kendi başına bir duygu türüdür. Beklemek, Zamanın kendisinin şimdiki varlığıdır, şu an için temsili bir figürde kişileştirilmiş ve duraklatılmıştır; yalnızca dahil edilmesi ile aşılır.

Öyleyse, geçmiş ve gelecek bu "şimdi" içinde çizilmiştir: Bu, kaderin zamansallığı ve onun kronolojik ardıllığıdır (Şimşon'un seçimi ve müteakip kurtuluşu); bunlar, şimdinin dışındaki zamanın dışsal boyutlarıdır, Husserl'in ifadesiyle, hafıza (*retention*) ve beklentidir (*protention*). Kaderin zamansal anlatılarının hepsi artık resmedilmiş şimdinin içine geri çekilir ve öylesine içselleştirilir ve anlatı dışına çıkarılırlar ki resmedilmiş bedenler artık onları içlerinde barındırır. Bu, tuvalin sürekli bir şimdiki zamanıdır, bir tür estetik özerkliktir ve Lessing'in anlatının görsel bir sanata aktarımının tek yolu olarak hayal edebildiği o seçilmiş ve donmuş andan oldukça farklıdır.

İmkân koşulları teknik perspektifçi temsilin Caravaggio'nun büyük atılımında tamamlanması ve tarihseldir –seküler bir çağın gerçekleşmesi ve bunun yanı sıra kader anlatılarının Shakespeare çağının öznellikleri tarafından zenginleştirilmesi–; geri gelmeyecek, ancak kesinlikle gerçekliğin ilk anı olarak tasvir edebileceğimiz, eşsiz bir tarihsel konjonktürdür.

Resmin anlamına gelince, belki de bu terim uygunsuzdur. Eski tarz bir alegorik okuma, daha önce önerdiğim gibi, resmimizi, (mutlakiyetçilik uğrağının/anının habercisi olarak) bürokratik teknolojinin ve devlet iktidarının ikiz dışsal güçlerinin tehdidi altında bilinç ve beden kesişimi olarak yorumlayabilirdi. Böyle bir okuma bizi rahatsız ediyorsa, bunun nedeni, resmin bu düşünceleri veya anlamları düşünebilecek olmasıdır; ancak öyle olsa bile, Deleuze'ün dediği gibi, resimsel bir şekilde düşünür; bu veya soyut aklın kavramlarıyla değil, yağlıboya kavramlarıyla düşünür. *Il n'y a pas de rapport sexuel*:[18] Tüm ideolojik ikilikler bu gedik veya boşluk üzerinden akar ve cinsiyetin doğallaştırılmasında irin veya toksin gibi yığılır: Elbette cinsiyetler savaşı ve neredeyse iki farklı türe dönüşmeleri; ama, aynı zamanda, zihin veya ruh karşısında beden veya madde; İs-

18 (Fr.) "Cinsel ilişki diye bir şey yoktur." Jacques Lacan'ın meşhur bir sözü (ç. n.).

railli karşısında Filistinli (Birinci Dünya karşısında Üçüncü Dünya); güzellik karşısında yücelik; devlet karşısında terör (veya göçebeler); politika karşısında cinsellik (kamuya karşı özel); kuvvet karşısında (şiddet içermediği sürece) güç; hatta küresel karşısında yerelin bile her an gelmesi beklenebilir; ve bunu takiben, toprak gasbı karşısında devrimin kendisini pekiştirmek üzere bütün bir metafizik yakın koruma olarak mekân karşısında zaman. Bu karşıtlıklarda, zıplayan "etik" topu ilk önce birine, sonra bir diğerine temas eder; (Tarih tarafından birbirine bağlı) bir uçla bir diğeri arasında gidip gelir ve kâh birini iyi kâh diğerini kötü diye onaylar ta ki kaçınılmaz değişim ve rol değişikliği gerçekleşene kadar; ve böylece iki ebedi figürün zamandışı Apolloncu dinginliği sürüp gider.

Alegorik formül, bu imgenin görsel tefekkürünü ancak fiziksel bir çarpışmanın tüm etkisine ve böyle bir olayın tüm yoğunluğuna sahip iki varlık boyutu arasındaki bir karşılaşmaya dönüştürmemize yardımcı olursa faydalı olur. Nietzsche'ci veya Diyonizyak sarhoşluk ile karşılanan olay böyle bir olaydır. Dolayısıyla, Barok'un anlatı resmi, içkinliğe (*immanence*) ilk yaklaşıma ve daha sonraki modernist döneminkinden çok farklı estetik bir özerkliğe işaret ediyor. Böylelikle, sanatın bir süreliğine Mutlak için bir vasıta teşkil ettiğine dair Hegel'in görüşünü tamamlar: Çünkü Mutlak, anlatı bedeninin tam da bu içkinliğinden doğar.

* Peter Fitting için.

BÖLÜM 2

Oyun Yazarı ve Alegorist Olarak Wagner*

Wagner'in, özellikle *Yüzük*'teki mimari ve metafizik aşırılığı, kendisi de belirli bir şey yerine her şeyi söylemek isteyen eleştirmeni mütevazılığa özendirmez. İyi bir akademisyen ya da filolog, bilgili bir yorumcu gibi, ilkini yapmam, yani belirli bir konuyla sınırlı kalmam gerekseydi, Wagner'deki sihirli iksirler hakkında bir şeyler söylemeye çalışırdım muhtemelen, ki bu konuya halen kısaca değinebilirim. Ama ben *Tristan*'ı daha merkeze almayı gerektirecek özel bir konu olarak değineceğim konuya ve burada, tam ve eksiksiz dikkatimizi *Yüzük*'e yöneltmenin zorunlu olduğu açık; bunun en önemli nedenlerinden biri de, yol açtığı yorumlama tartışmalarının devam ediyor oluşu.

Dolayısıyla, Wagner'in gerçekten "ne kastettiği"nden çok, "Wagner vakasında" yorumlama ve anlamın ne anlama geldiği meselesini temel kurallardan biri bellemeliyiz belki de. *Yüzük* hakkındaki geleneksel soruları, yani Wotan veya Siegfried hakkında mı olduğu ve yine (bir alacakaranlığa ve hatta büyük bir yangın ve yokoluşa maruz kalmalarıyla) "tanrıların" ne demek istemiş olabileceği gibi soruları büyük ölçüde aşan, diyalektik bir sorundur bu: Felsefi bir düzeyde, bu problem geleneksel olarak Feuerbach'la Schopenhauer'i karşı karşıya getirir; bu arada ormanın başka bir bölümünde, yüzüğün kendisinin ne anlama geldiği ve Shaw'un meşhur argümanında olduğu gibi, ne ölçüde kapitalizmi temsil ettiği sorusu saklanmaktadır.

Şimdi diyalektik olarak yapılması gereken şey, bu tür soruların aralarında seçim yapmamızı istediği tüm alternatifleri askıya almak ve bu soruların kendilerinin ne anlama geldiğini sormak üzere bir adım geri atmaktır. Bu durumda anlamın ne anlama geldiğini ve dolayısıyla nasıl bir yorumlama içerebileceğini sormamız gerekir. "Bu örnek özelinde" diye belirtmek ve tartışmanın sadece Wagner ile veya, daha doğrusu, onun tarihsel durumuyla ilgili olduğunu

hatırlamak önemlidir; yoksa, konumuz, genel olarak müzik, genel olarak tiyatro, genel olarak yorumlama ya da genel olarak okuma değildir (zira, burada odaklanmamız gereken şey okuma hakkındadır). Yine de, Wagner'in estetik durumundan sanatsal modernizmin erken bir anına genelleme yapmak çok da haksız olmayacaktır; dolayısıyla aşağıda buna dair kesin olmayan birkaç karşılaştırma yapmaya çalışacağım.

Modernizmin doğuşuna denk gelen bu tarihsel durumda yorumlamanın karşılaştığı ilk sorun, sosyolojik jargonun makro ve mikro dediği şeyler arasındaki boşluktur: Diğer bir deyişle, genel biçim, eylem ya da bir bütün olarak olay örgüsüyle (bu bağlamda yalnızca dili değil, müziği de kapsayan) münferit detay arasındaki boşluk. Bunu, tamamen doğru olmasa da, bir bütün olarak proje ile bu projenin sayfa sayfa icrası arasındaki karşıtlık olarak düşünmek yerinde olacaktır. Aslında, buradaki boşluk, bütünlük ile münferit veya ampirik fenomen arasında daha diyalektik bir ayrımı oluşturur. Bütünlük zorunlu olarak daima eksiktir; fenomen ise, adından da anlaşılacağı gibi, her zaman algısal olarak bir şekilde mevcuttur. Bu iki düzey hem diyalektik olarak ayrılamaz hem de aynı zamanda kıyaslanamazdır: Aralarında hiçbir sentez yapılması mümkün değildir ve yorumlama her ne kadar ayrıntı ve bütünün uyum içinde olacağı nihai bir birlik ya da bir organik biçim öne sürmeyi istese de nihayetinde her zaman bunlardan birini kendisine odak olarak seçer.

Bu diyalektik karşıtlık, şüphesiz, insan zihni için kalıcı bir ikilemdir (aksi takdirde diyalektiği icat etmek gerekli olmazdı). Fakat modern çağda ve özellikle de modernist olarak nitelendirdiğimiz tüm sanatlarda abartıldığını; ve modernist dönemde belirli bir tarihsel sebepten –yani genel olarak moderniteyi karakterize eden farklılaşma sürecinden– ötürü abartılmış olduğunu savunmak istiyorum. "Farklılaşma," Niklas Luhmann tarafından icat edilmiş kullanışlı bir terim ve kavramdır ve gerçekliğin modern dönemde kendini farklı yarı-özerk düzeylere ayırma eğilimini belirtir; biz bu düzeyleri her biri yarı-özerk ve birbirinden göreli olarak farklı kendine özgü akılsallıklara sahip çoklu ve birlikte var olan gerçeklikler olarak düşünmeye başlarız.[1] Nitekim, akademik disiplinleri

1 Bkz. Niklas Luhmann, *The Differentiation of Society*, çev. Stephen Holmes ve Charles Larmore (New York: Columbia University Press, 1982).

kolay bir örnek olarak verebiliriz: İlahiyat adındaki o ilk, ilksel magmadan farklılaşmaları belgelenebilir ve belli bir doğrulukla tarihlendirilebilir. Bu tarihsel sürecin güzergâhı muazzamdır: Felsefenin kendisi İlahiyattan, Hukuk ve Doğa Bilimleri ise Felsefeden ayrılmış ve ardından, Kimya ve Biyolojinin kendi başına ayrı disiplin haline gelmesi gibi, bunların kendileri de farklılaşmaya maruz kalmıştır. Bu süreç, kendi postmodern dönemimizde tersine dönmüş görünen türden farklılaşma dinamiğinin bir tür modeli olarak görülebilir (örneğin, bugün, Biyoloji Astronomiye, Dilbilim ve Antropoloji Teori dediğimiz şeye geri ekleniyor).

Bu sonuncusu sanatta da gerçekleşir. Böylelikle, Wagnerci *Gesamtkunstwerk*'in (bütünlüklü sanat eseri), bu postmodern farklılaşmanın kalkmasının bir işareti olup olmadığı ya da Baudelaire'in "Correspondances" (Uyuşumlar) şiirinde olduğu gibi (az sonra savunmaya kalkışacağım üzere) sadece birbiriyle özdeşleştirme yoluyla (sanatların içinde ya da fiziksel duyuların kendilerinde) farklılığı yoğunlaştırmak için tasarlanmış bir aygıt, biçimsel bir araç olup olmadığı yanıt aranacak ilginç bir soru olacaktır. Buna da geri dönebiliriz; bu arada Luhmanncı farklılaşmanın, bu tarihsel süreci ifade edebilecek felsefi dil veya kodlardan yalnızca biri olduğunu kısaca vurgulamalıyım.

Her durumda, *Gesamtkunstwerk*, birçok sanat türünü bir araya getirir: Elbette şiir ve müzik ama aynı zamanda tiyatro ve oyunculuk, olay örgüsü ve mit, dekor tasarımı, reji, bir biçim olarak opera ve hatta mimarlığın kendisi (Wagner Gottfried Semper'e çok yakındı; Semper, Bayreuth tiyatrosunu tasarlamasa da, tiyatronun mekân ve akustiği neredeyse müziğin içine inşa edilmiştir, özellikle de ilk olarak 1882'de sahnelenen *Parsifal*'e). Bugün, bütün bu sanatlara, altyazı veya üstyazılarıyla birlikte film ve videoyu da eklemeliyiz; yalnızca bunlar gerçek bir Wagnerci müzik tiyatrosunu, onun hiç beklemeyeceği şekillerde olanaklı kılar. Bu bariz listeyi sunarak iki noktayı işaret etmeye çalışıyorum. Öncelikle, bu düzeylerin ya da sanatların ya da medyanın her birinin kendine özgü bir tarihi vardır ve adına Wagner dediğimiz olay, bunların her birinde kendi eşsiz konumunu bulmak zorunda kalacaktır. Bu demek oluyor ki "Wagner", birbirine hiç indirgenemez ve aslında tek bir tarihe sentezlenemez çoklu pozisyonlar demektir. Onu yeni doğmakta

olan modernizmin içinde konumlandırmak, bunların hepsinin bir şekilde birleştirildiği bir mekânı icat etmek değil, listeye bir başka tarihsel çerçeve veya hikâye eklemektir.

İkinci olarak, bu gibi çoklu tarihlerin, yine de bir şekilde teleolojik olduğu söylenebilir: Eski modernist tarzda yeninin ilerlemesinde veya hatta Hegelci ya da Marksist (olduğu varsayılan) tarzda tarihin ilerlemesinde olduğu gibi. Sadece ("tarih felsefeleri" olarak adlandırılan şeyle ilişkilendirilen) bu daha genel teleolojiyi muhtelif düzeylere kaydırdık: Şimdi müzikal malzemenin, oyunculuğun, dekor tasarımının vb. bir teleolojisine sahibiz. Bence bir tür tarihsel plan gereklidir, aksi halde tarihin hareketi bizatihi tarih kavramının buharlaştığı rastgele bir hale gelir (ve tabii ki bazen bu görüşteki muhaliflerin başarmak istediği şey tam da budur). Ancak burada eleştirmenlerin birbirine karıştırdığı şeyler teleoloji ve teodise'dir; ikincisi, burjuva ilerleme düşüncesinde ya da İkinci Enternasyonal'in kaçınılmazlık düşüncesinde hâlâ görülebilir. Tarihsel ilerlemenin bir zaferden daha büyük bir diğerine doğru hareket olmadığını düşünen Adorno, bu açıdan, daha iyi bir rehber olacaktır: Tarihsel ilerleme, çelişkilerin hareketidir; üzerinde çalışıldığında, çözüldüğünde, hatta unutulduğunda ya da kendi kendine çürümeye terk edildiğinde yeni çelişkiler ve radikal olarak yeni durumlar üretirler (ve bunlar elbette daha iyi değil daha kötü olabilirler).[2] Tarih, bu yeni durumların ve yeni çelişkilerin üretiminin zamansallığıdır ve bu, az önce hatırlattığım çeşitli düzeylerin farklı hızlarda ve farklı ritimlerde ve tempolarda aynı anda çalışabileceği anlamına gelir (Pierre Boulez'inki gibi bir çağdaş müzik benzetmesi burada karşı konulamazdır). Elbette belli anlarda, bu çoklu tarih ve çelişkiler birbiriyle kesişir: Bugün çağdaş teori tarihinin yolu, opera sahneleme ve yönetiminin tarihi ile kesişiyor ve bunun sonucunda keyif aldığım *Regietheater* (yönetmen tiyatrosu) ve *Regieoper*'i (yönetmen operası) elde ediyoruz. Ancak bu bile, (herhangi bir Wagner üretiminin mutlaka bir tür ilişki içinde

2 Slavoj Žižek'in şu sözünü daima beğenmişimdir: "Hegel'in *Tinin Fenomenolojisi* öznenin projesini gerçekleştirme çabasının mükerrer başarısızlığı hikâyesinin aynısını bize tekrar ve tekrar anlatmıyor mu? ...' Bkz. *The Ticklish Subject: The Absent Centre of Political Ontology* (Londra: Verso, 1999), s. 76.

olması gereken) Bayreuth tarihinden bugün nispeten farklıdır (veya yarı özerktir).[3]

Üzerinde durulması gereken bir diğer nokta, bu düzeylerin birbiriyle hiç örtüşmeyeceği ya da tamamen birbirine geri eklenemeyeceğidir. Bu, *Gesamtkunstwerk* idealinin bir yanılgı ya da kusur içerdiği anlamına gelmez; ki bu sözcükleri bir estetik ya da bir stil ya da sanatsal bir uygulama için kullanmak tuhaf kaçar. Daha ziyade, her düzey arasında (ne kadar düşük ve hissedilmez ölçüde olsa da) asli bir mesafe olduğundan bahsetmeliyiz. Çağdaş teorik jargonu kullanmak gerekirse, bir düzeyin diğer biri üzerinde aşırıya kaçtığından bahsetmeliyiz: Müziğin sözcükler üzerindeki aşırılığı ve aynı anda sözcüklerin müzik üzerindeki aşırılığı; görselin işitsel üzerindeki aşırılığı ve bunun tam tersi; bedensel temsilin veya oyunculuğun karşılık gelmesi gereken içerik veya ifade etmesi gereken duygu üzerindeki aşırılığı; ve bunun gibi. Bu kıyaslanamaz boyutları birleştirmek, farklılıklarının altını çizmektir; onları birbirleriyle özdeşleştirmek, birbirleri arasındaki mesafeye dair algımızı artırmaktır.

Bu konulara, nispeten (anlaşılmaz bir şekilde) keşfedilmemiş görünen bir açıdan yaklaşmaya çalışacağım. Wagner'in kendisinin, müzik tiyatrosunu tarif etmekte bocaladığı bilinmektedir: Bazen müzik tiyatroya hizmet eder, daha sonra tiyatronun baştan beri müziğin hizmetinde olduğu anlaşılır. Aslında, alternatiflerin –müziğin analizi, tiyatronun analizi– çoğunlukla müzik ile bunun anlamı ya da felsefesi arasında bir alternatif olduğu ortaya çıkar (Feuerbach ve Schopenhauer'i burada tekrar anmamız zorunludur). Sözcüklerin, kolaylıkla söylenebilir (*singability*) olmalarının dışında, şiir kalitesi olarak utandırıcı bir düzeyde olduğu görülür (Wagner'in bu konuda da ünlü ve ünsüzleri içeren bir teorisi vardır). Fakat arkaik üslup, Ortaçağ hakkındaki genel 19. yüzyıl fantazisine (bu, belki, İngilizcede William Morris'in şiiriyle mukayese edilebilir) bağlanır. Sözcükleri de (ama şimdi sahnedeki karakterler arasındaki konuşmalar ve perdeler/bölümler olarak) içeren tiyatro oyununa (*drama*) gelince: Bu, şarkıcılarına sahnede yer vermesi ve onların oynamalarını sağlaması için Patrice Chéreau gibi yönetmenlerin

3 Bkz. aşağıda, Bölüm 7.

onu ciddiye almasına kalıyor. Aşağıda, Wagner tiyatrosunu ciddiye alan bir başlangıç yapmak istiyorum ve hatta bunu ona (başka ne sıfat taşırsa taşısın) büyük bir oyun yazarı olarak saygı gösterecek derecede yapacağım.

Elbette müzik ve sözcüklerin etkileşiminin yüksek bir öneme kavuştuğu başka örnekler bulunabilir. Ernst Bloch, en zarif ve uygunsuz derecede enfes müziklerin Beckmesser'in [*Die Meistersinger von Nürnberg*] gülünç tuhaflıklarına eşlik ettiği anları tespit etmiştir.[4] Deryck Cooke, Siegmund'un kılıcını ağaç kütüğünden çıkarma sahnesinin müziğiyle Alberich'in aşktan vazgeçiş leitmotifi arasındaki şaşırtıcı özdeşliğe dikkat çekmiştir.[5] En güzel *nouvelle vague* (yeni dalga) geleneğinde olduğu gibi, burada da, film müziği imge ile çelişir ve eşzamanlılığı saf ideoloji ile itham eder. Ancak her ne kadar geleneksel besteciler (örneğin) bu gibi etkileri örtbas etmeye, gizlemeye, çözmeye vs. çalışmış olsalar da, bunların olasılığı bile düzeyler arasındaki derin yapısal çatlağa veya boşluğa bağlıdır.

Bu, tabii ki, düzeylerin çelişki veya (bazen ahenksizlikle işaret edilen) farklılaşma üzerinden algılanmadığı, ama aslında bazı esrarengiz ve anlaşılmaz ahenk üreten anları dışarıda bırakmak anlamına gelmez: Yani mesafenin özdeşleşme yoluyla ifade edildiği anlar. Örneğin, Bloch tarafından da atıf yapılan, Siegfried'in ölüm esnasında yaptığı monologa eşlik eden müziğin (Valküre'deki) Brünnhilde'nin uyanışıyla özdeşleşen motif olması böyle bir an olabilir.[6] Bu tuhaf çağrışıma, bu dünyaya uyanış ile dünyadan ayrılış arasında görünen özdeşleşmeye ne anlam vermeliyiz? Ve gerçekten de, bu müzik parçası müzik-dışı veya felsefi-tematik anlamda bir anlam taşıyor mu? Siegfried, Brünnhilde'yi ona ilk göründüğü gibi mi –yani uyanırken– hatırlıyor sadece? Bu, aşk ve ölüm arasında bir nevi *Tristan* benzeri bir çağrışım mı (ki *Yüzük*'ün genelde *Tristan*'ın aşk mistisizmiyle uyuşmaz olduğu düşünülür)? Veya müziğin kendisi, tamamen müziksel bir tarzda, ölüm, uyanış, sevgi

4 Ernst Bloch, "Paradoxa und Pastorale bei Wagner," *Literarische Aufsätze* içinde (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1965), s. 294-332.

5 Deryck Cooke, *I Saw the World End: A Study of Wagner's Ring* (Oxford: Oxford University Press, 1991), s. 2–5.

6 Bkz. Bloch, "Paradoxa und Pastorale."

ve benzerleri gibi standart geleneksel felsefi aksiyomlara uymayan yeni ve genişletilmiş bir müzik kavramı mı üretiyor?[7] Aslında, bu gerçekten yüce bir andır; tüm döngünün çılgıncasına aşkın en yüksek noktalarından biri ve muhtemelen de doruk noktasıdır: Siegfried Brünnhilde'ye olan aşkına yeniden uyanır ve böylece o anda ölmekte olduğunu unutur. Her nasılsa, bu eşsiz olay, Tristan'ın ölümden farksız bir aşka batmasının neredeyse tam tersidir. Belki de, aslında, söz konusu çağrışımın hem uyanış hem ölüm anlamlarını netleştirdiğini; ya da bundan daha iyisi, uyanış, aşk ve ölüm olmak üzere üç müziksel kavramı özdeşleştirerek ayırt ettiğini diyalektik olarak öne sürebiliriz. Dinleyicinin bütün bunlara kendi başına karar vereceğini ya da müziksel anlamın böyle tematiklerle ortak bir özelliği olmadığı gerekçesiyle gözardı edeceğini düşünebiliriz. Yine de burada bir şekilde hesaba katılması gereken metinsel ve anlatı düzeylerinin çokluğu mevcuttur.

Şimdi bu sorunları yeni veya en azından farklı olduğunu umduğum bir perspektife oturtmak istiyorum. Bunun bir parçası olarak, burada bir parantez açıp, beni son zamanlarda meşgul eden ve Wagner ile sadece tesadüfen ilgili bazı diğer tema ve sorunlardan bahsedeceğim. Bunlar, esasen, kendine özgü bir şekilde anladığım ve büyük ölçüde iki ana kaynaktan istifade ettiğim, mevcut duygulanım (*affect*) konusu etrafında dönüyor; bir yandan, Eve Kosofsky Sedgwick ve "queer" teorisi ve diğer yandan, Deleuze.[8] Bu, burada özellikle katkıda bulunmak istediğim bir tartışma değildir; ne de (bazıları kendi öğrencim olan) genç akademisyenlerin bu başlık altında yürüttükleri çeşitli ve ilginç çalışmaların herhangi birine meydan okumak niyetindeyim. Sadece tartışmada bir üçüncü olası kaynağa değinmenin yerinde olacağını eklemek istiyorum; yani fenomenoloji ve özellikle Heidegger'in *Stimmung* veya ruh hali

7 Deleuze'ün, sanatların "yeni kavramlar" üretmesine yönelik ısrarına atıfta bulunuyorum; felsefenin soyut dilinde değil, sanatların kendi özel ortamlarında üretilen kavramlar: Sinematografik kavramlar, resimsel ya da işitsel kavramlar vs.

8 Bkz. örneğin, Eve Kosofsky Sedgwick ve Adam Frank (der.), *Shame and Its Sisters: A Silvan Tomkins Reader* (Durham, NC: Duke University Press, 1995); Eve Kosofsky Sedgwick, *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity* (Durham, NC: Duke University Press, 2003); Jonathan Flatley, *Affective Mapping: Melancholia and the Politics of Modernism* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2008); ve Sianne Ngai, *Ugly Feelings* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2005).

kavramı ve Sartre'ın duyguların analizi. Bu arada, hem Freudcu hem de Lacancı psikanalizin bu tür teoriler için doğrudan ilham kaynağı olmaktan çok uzak olduğu kanaatindeyim; onlar daha çok bu tür yeni kuramsallaştırma için bir tetikleyici ve mazerete benzerler.

İlgimi çeken yaklaşım, iki farklı sistem ya da deneyim türü olarak duyguyu (*emotion*) duygulanım (*affect*) karşısına koyan yaklaşımdır; ve bu önerme, bu arada, bütün bunlar hakkında tarihsel perspektif sorusunu da gündeme getirir, ancak bu şimdilik ikincil bir sorun olarak kalabilir. Bu yeni ikili düalizm, aynı zamanda, zamansal ayrımları ve belki de iki zamansallık sistemi arasındaki bir karşıtlığı da içerir; ancak bu da şimdilik arka planda kalabilir.

İlk olarak, duygu konusunu ele almama izin verin. Duyguların tarihsel olarak bir tür sistem olarak kavranmış olduğunu düşünüyorum ve bu geleneksel olarak bir dizi sistematik inceleme doğurmuş bir sistemdir: Aristoteles'in *Nikomakhos'a Etik*, muhtelif ahlat (*humor*) teorileri, Aquinas'ın duygular üzerine incelemesi, Descartes'ın (1649'da tamamlanan) *Ruhun Tutkuları* ve muhtelif modern akademik psikoloji ekollerinin türlü türlü daha yeni ve belki de daha kısmi katkıları. Elbette tüm sistemlerde olduğu gibi, duygular da burada ikili zıt çiftler halinde organize olma eğilimindedir, ancak bana göre daha önemli olan duyguların veya tutkuların terminolojisidir. Bunlar isimlendirilmiş duygulardır; karşılığı olduğu ruhsal malzemeyi organize eden ve düzenleyen ve bu şekilde belirlenen her bir duyguya bir öz veren şey isimdir. Bu, bu muhtelif ruhsal durumların nesneleştirilmesi ya da, daha kesin bir ifade kullanmak gerekirse, öznelliğimizin bütün alanlarının şeyleştirilmesi anlamına gelir. Ruhsal manzaranın haritasını çıkarma veya daha doğrusu ilk kez ortaya çıkmasını sağlama görevinin dile ve özellikle de isimlere ait olduğu büyük bir sürpriz olmamalıdır; Lacan bize isimlerin ve özellikle de özel isimlerin yabancılaşma ve aslında bir travma olduğunu daha önce öğretmişti. Söyle, Musa, Akhilleus'un öfkesini söyle! Aralarında "aşk" sözcüğü gündeme gelseydi, şaşardım! Ayrıca, bu taksonomik ve sınıflandırıcı sürecin yanı sıra, bütün bir ifade estetiğinin meydana geldiğini iddia etmek istiyorum: İsimlendirilmiş duygular "ifade edilmek" üzere hazırdır; ifade edilebilirlik, onların isimsel ve dilsel varlıklarının sadece daha genel bir uzantısıdır.

Bunların hepsi, duygulanımın (bu terimin kendi kullanımımda) çok farklı mantığı olduğunu iddia ettiğim şeyi yerli yerine oturttuğum zaman açıklığa kavuşacaktır. Kant hisleri (*feelings*) duygulardan (*emotions*) şu şekilde ayırt etmişti: Hisler bedensel hallerdir, duygular bilinç halleridir. "Hisler"i "duygulanımlar" ile değiştirirsek ve bunun devam ettirdiği zihin/beden ayrımını onaylamadığımız takdirde, bu kötü bir başlangıç noktası olmayacaktır. Fakat bana duygulanımla ilgili şu önermeyi öne sürmeme izin verecektir: Bedensel haller olarak duygulanımlar (duyguların aksine) isimsizdir. Duygulanımlar, isimsiz hallerin skalasında coşkudan depresyona, gürbüz sağlıktan durgunluğa ve aksi mizaca kadar uzanır (aslında, klasik duygu sistemleri arasında tanımlamaya çalıştığım bu yeni sisteme diğerlerinden daha çok yaklaşan varsa, bu, koordinatlarını bedende bulan ve çağlar boyunca karışımlar ve kombinasyonların tüm bir skalasını öngören ahlat sistemi olurdu). Aslında, çağdaş duygulanım teorisi için başlıca eleştirim, bedensel hallerin (yüksek ruh halinden kötü ruh haline kadar) neredeyse sonsuz derecede kaygan skalasını ihmal etmesidir; taraftarları tasvirlerini (Silvan Tompkins için) utanç gibi ya da daha genel bir şekilde melankoli gibi muhtelif temel duygulanımlar üzerinde yoğunlaştırmayı tercih etmektedir. Aksine, duygulanımlar bu şekilde özselleştirilebilir nitelikte değildir: Bunlar çoklu ve daimi olarak değişkendir, orkestranın kendisi gibi sürekli bir değişkenlikle parıldarlar.

Şimdi, duygular ve duygulanımlar –şu ana kadar fark etmiş olabileceğiniz gibi çoğul olarak kullanmayı tercih ettiğim bir sözcük bu– arasında (oldukça mutlak bulduğum) farkı anlatmak için tarihsel bir anlatı kullanayım. Bu, bu kez edebi (ve oldukça da aşırı) bir önerme olacak: Zira on dokuzuncu yüzyılın ortasından ve burjuva çağından önce, edebiyatta bedenin neredeyse hiç kaydedilmemiş olduğunu iddia etmek istiyorum; "kayıt" derken Geiger sayacının belirli bir ortamdaki radyasyon derecesini kaydetmesi gibi bir anlam kastediyorum. Flaubert ve Baudelaire'i bedensel duyumun edebiyat ve yazılı dilde ortaya çıkması gibi çok önemli bir olay için belirteçler olarak alalım: Bu andan önceki geleneksel edebi aygıtın, burada sadece kısaca örneklendirebileceğim türden duyumları kayıt etme kapasitesinden yoksun ya da kayıt etmek için

yetersiz donanıma sahip olduğunu iddia ediyorum. Baudelaire'in boyalı bir sokak tabelasını tasvirini örnek verebiliriz: "İnsanın içini acıtacak denli nefis yeşil";[9] ya da Flaubert'in *Salammbô*'nun (1862) tamamının belli bir safravi sarı tonu iletmek için yazıldığına dair sözleri (bu roman hakkındaki diğer bir sözünü de hatırlamak yerinde olur: Kartaca'yı diriltmeye kalkışmanın ne kadar hüzün gerektirdiğini çok az kişi tahmin edebilir.).

Fakat bazı itirazlar, bazı protestolar da dinleyelim. Balzac'a ne demeli? Hiçbir yazar, tasvirlerle ve fiziksel duyumlarla bu kadar dolu değildir (ve buraya kendi favori sayfanızı da ekleyebilirsiniz, ancak en bilineni, elbette küf kokusu ve yıpranmış kumaşları ve eski mobilyalarıyla *Le Père Goriot*'daki [1835] Pension Vauquer'dir). Bu, mükemmel bir hamle: Zira Balzac, demek istediğim şeyi ispatlar; yani tasvirinin bu özellikleri aslında duygulanımlardan çok, anlamlardır (dürüst bir sefalet, saygın bir yoksulluk, çürümekte olan bir geçmiş vb. anlamlarına gelirler). Bunlar, toplumsal ve psikolojik hallerin alegorik tasvirleri olup, duyumsal eşsizliğin, sınıflandırılamaz ve hatta isimlendirilemez *haecceitas* veya "buluğun," 1840'lar ve 50'lerin Baudelaire'ci ya da Flaubert'ci duyumların herhangi bir izi yoktur.

Şimdi tüm bunların anlatı için taşıdığı sonuçları çabucak vurgulamalıyız. Aslında, ana hatlarını belirttiğimiz şey esasen iki zamansallık teorisidir: İsimlendirilmiş ya da şeyleştirilmiş olan duygunun zamansallığı, geçmişe ve geleceğe, kader olarak anlatılabilecek zamana ilişkindir. Öte yandan, duygulanımın zamansallığı, sürekli bir şimdiyi ilgilendirir; buna bir nevi ebedi şimdi de diyebilirsiniz; ve bu, anlatının kendisini yok etmeyi hesaplayan zamansal bir perspektiftir. Duygulanımın zaman-dışılığının, anlatı zamanının yerini alışının en göz alıcı örneklerine realizmden modernizme geçişte rastlarız: İkisi arasındaki mücadele –*récit*'e (öykü/anlatı) karşı sahne, anlatmaya karşı gösterme, anlatıya karşı lirik şiir–

9 Jameson'ın atıf yaptığı cümle Baudelaire'in *Salon de 1846* içinde yer alan "De la couleur" (Renge Dair) başlıklı sanat eleştirisinde geçmektedir, ancak orijinali biraz daha farklıdır. Baudelaire burada, evinin karşısında bulunan kabareye atıfen, dış cephesinin kısmen çiğ yeşil ve kısmen çiğ kırmızı (*un cabaret mi-parti de vert et de rouge crus*) renklerden oluştuğundan ve bu renklerin gözlerine lezzetli bir acı (*une douleur délicieuse*) verdiğinden bahseder (ç. n.).

göreceğimiz gibi, on dokuzuncu yüzyıl boyunca sanatın (ve genel olarak sanatların) bizatihi tarihini oluşturur.

Şimdi Wagner'e geri dönebilir ve özellikle Tristan prelütünü (1857) modernitenin bizatihi başlangıcı ve bir nevi tema şarkısı ve ulusal marşı yapan o aşırı tanıdık masalı yeniden yazabiliriz belki. Evet, *Tristan* ve Tristan akoru bir şeylerin başlangıcıdır ve bu kesinlikle insanların hâlâ modernite dediği şeyi içerir; ancak benim çizdiğim çerçevede, Wagnerci kromatiklik, dünya kültür ve sanat sahnesinde yeni bir duygulanımın ortaya çıkışı, yeni bir içerik türünün ortaya çıkışı ve ifadesi olarak anlaşılmalıdır. Ancak bunu, duygulanım ile eski isimlendirilmiş duygular arasında bir karşıtlık üzerinden anlamak için, sonsuz melodi olarak adlandırılan Wagner ideali ile estetik fonksiyonu açıkça duygunun (ki isimlendirilmiş bir duygudur bu) ifadesi olan geleneksel (İtalyan) arya uygulamasını karşılaştırmalıyız: İntikam! Aşk! Kıskançlık! Wagnerci orkestranın, bitmek bilmeyen bir Proustçu veya Faulkner'cı cümle gibi, hiç durmaksızın müzik dilini geliştirdiği esnada sergilediği olağanüstü değişkenlik, bir şeyi güçlü ve tamamen ifade ettikten sonra durmak isteyen aryanın bitişinden belirgin bir şekilde ayrışır. Wagner'de de, elbette aralar ve sessizlikler vardır, ancak bunlar öylesine muazzam derecede önemlidir ki müziksel kumaşın bir parçası ve âdeta kendi başlarına yoğun müziksel olaylardır.

Ancak aynı şekilde açık olan bir şey var: Wagnerci sonsuz melodinin, bir duygulanımdan bir diğerine dramatik geçişler esnasında, ruh hali (*mood*) dalgalanmalarında olağanüstü değişkenlik göstermesi gerekir: Bu geçişleri daha eski duygu dilinde nitelendirme eğilimindeyizdir, çünkü duygulanımlara verecek bir ismimiz yoktur. Dolayısıyla, Brünnhilde'nin aşk müziği, Siegfried'in öfkesi, Alberich'in nefreti gibi çok önemli geçişler bizde hâlâ anakronistik bir şekilde çağrışım yapar. Ancak peri masalı motiflerinden birinin tam da korkmayı öğrenemeyen çocuğa dair olduğunu hatırlamak bu tartışmaya başka bir boyut katar: Korku elbette bir his (*feeling*) değil, bir duygudur (*emotion*). Siegfried'in korkuyla özdeşleştirmeye başladığı şey –cinsel farklılaşmanın kaygısı, o ana dek bilinmeyen cinsel isteğin karmaşası– aslında bir duygulanımdır. Dolayısıyla, peri masalı motifi, Wagner'de duygunun duygulanımla aşılmasının neredeyse bir alegorisi olarak görülebilir.

Her nasılsa, modernizm sanatlarındaki bu duygulanım değişkenliğinden doğan sorunun, kararsız ve neredeyse nevrotik bir şekilde değişen öznellik anlarının sanat eserinin anlatı dokusuna nasıl eklenebileceği olduğu açıktır. Müziksel olarak elbette üst üste bindirilebilirler ve zaten tek bir müziksel şimdinin çok farklı malzemelerden nasıl dokunabileceğinin örneklerine ve bunların daha sonra çalgılama ve tını ile muhtelif tempo ve zamansallıkların kompozisyonuna yansıdığına daha önce değinmiştik. Fakat müzik ya da roman gibi zamansal bir sanatta, temel kompozisyon sorununu teşkil eden şey, bu ruh hallerinin ya da çılgınca değişen duygulanımların birbirini izlemesi olacaktır. Örneğin, Tolstoy, karakterlerinin ruh hallerinin, hislerinin, izlenimlerinin ve tepkilerinin değişkenliğinde olduğu kadar başka hiçbir yerde şaşırtıcı değildir: Karakterler aynı sayfa içinde sinirlilikten dalgınlığa, meraktan dikkatlerinin gayet önemsiz bir düşünceyle dağılması arasında gelgitler yaşar.

Müzikte çok sayıda duygulanımın bu şekilde iç içe geçmesi Wagner'in, ünlü bir mektubunda (29 Ekim 1859) "geçiş sanatı" dediği şeyi gerektirir; bu, şairlerden Cézanne'a ve Flaubert'ci paralel kurgudan Eisenstein'ın montajına kadar, modernizmin tamamı için temel bir tabirdir.[10] Ancak Wagner'in mektubunda özellikle büyüleyici olan şey, aksi takdirde yazdığı kişiye (Mathilde Wesendonck) iletemeyeceği müziğe dair teknik bir problemi tasvir etmek için günlük yaşamı ve kendi ruh hali değişimlerini kullanma biçimidir. Bu, Wagner'de her zaman tutkulu duygular diye gevşek bir şekilde tanımlanan şeylerin gerçekte, duygulanım ve yoğunlukların fırtınalı silsilesi olduğuna dair sezgimizi doğrular; kendisi bunu hatta (biraz da komik olarak) bir sohbetin yürütülmesi üzerinden tasvir etmeye çalışacaktır (ancak unutulmamalıdır ki burada "kendini ifade etmeye" çalışan kişi aynı zamanda bir tiyatrocudur).

Şimdi buradaki temel konu başlığımız bu olacaksa, temamızı en az iki düzeyde birbirinden ayırmalıyız: Duygulanımın çekim etkisinin müziksel kumaşa nasıl kaydedildiği ve bunun oyun örgü-

10 Richard Wagner, *Selected Letters of Richard Wagner*, der. ve çev. Stewart Spencer ve Barry Millington (New York: Norton, 1988), s. 475-476.

sünü nasıl etkilediği. Bunlar iki ayrı tartışmadır. Müzik için, sonat mantığı ve gelişiminin bir duygulanım vasıtasına dönüşmesini uzman olmayanlar tarafından "kromatiklik" olarak tanımlanması belki yeterli gözükebilir. Fakat bu, bizi hemen merkezî bir sorun olarak *leitmotif* ile karşı karşıya bırakır ki Adorno bunu meşhur bir şekilde hızlıca yayılan ve yoğunlaşan metalaştırmanın imge ve belirtisi olarak kınamıştır (ancak bizzat Adorno bize modern sanat eserinin kendisini metalaştırarak veya şeyleştirerek çevresindeki metalaşmaya karşı korunduğunu öğretmemiş miydi?).[11] Ancak Deryck Cooke gibi, bestenin zenginliğini ve leitmotifin uygulanmasıyla mümkün olan yeni komplekslikleri göstermek isteyenler, onu Beethoven'dan doğan bir gelişimin ileri bir aşaması olarak tanımlamak istememelidir; Beethoven'ın sonat formunu mükemmelleştirmesi, farklılaştırması ve geliştirmesi bir doruğa işaret eder ve bu daha sonraki bestecilerin teknik açıdan ötesine geçemedikleri bir hedef ve icradır. Adorno, Wagner'i Schoenberg'de doruğa çıkan yeni bir müzik dilinin gelişimine ilişkin kendi hikâyesine dahil etmek ister; ancak onun için çok farklı bir hikâyeye, yani kitle kültürünün, kiçin (*kitsch*) ve film müziğinin ortaya çıkışına ait olan leitmotife katlanamaz bile.

Tarif etmekte olduğum zamansal sistemlerin ışığında leitmotifin biraz daha farklı bir okumasını önermek istiyorum. Bu perspektiften, leitmotifin kaderin müziksel şimdiye bırakmış olduğu bir yara izi olduğu açıktır. Elbette müziksel bir bellek vardır: Fakat burada dikkatli olmalıyız, çünkü sonat formunun talep ettiği müzik belleğinin genişlemesi bu görünüşte ham hatırlatmalardan çok farklı bir şeydir ve Beethoven'ın müzik zamansallığının partizanları açıkça bu kaba Wagnerci zamanı eski türden kompleksite ile özdeşleştirmek istemezler. Yine de *leitmotif*, özümsemesi, kendi içine çekmesi, muhteşem yeni dokusunun bir parçası haline getirmesi için kaderin yeni müziksel duygulanım diline verdiği bir şeydir ve bu anlamda şu anda *Yüzük*'ün temel *leitmotifleri* olarak tanımladığımız şeyler, duygulanımsal bir müziğin hazmedemeyip çıkardığı kemik ve kıkırdaktan başka bir şey değildir.

Bu arada, kader büyük formlar üzerinde de izini bırakır. Kader, bir bütün olarak *Yüzük*'ün bizatihi konusu olmasının yanı sıra,

11 Bkz. Theodor W. Adorno, *Versuch über Wagner* (Berlin/Frankfurt: Suhrkamp, 1952).

onun yeni bir felsefi anlam yaratmak istediği kavramsal malzemedir. Ayrıca, yol boyunca yerleştirdiği bir dizi daha küçük formun biçimsel şekillendirme gücüdür: Araya serpiştirilmiş ve çoğu zaman uzatılmış hikâyeler veya masallar, önceki eylemlerin özet anlatımları, (Gurnemanz anları diye adlandırabileceğimiz) sahne dışı veya temel olayların anlatıları. Aryanın zevklerini dahi sunmayan bu sıkıcı ve görünüşte statik açıklamalar esnasında yaşlı izleyicilerin zihninde neler geçtiğini ancak merak edebiliriz: Fakat şu anda alt yazılara veya üst yazılara sahip olduğumuza göre, genel olarak tekrar ile yeni ilişkiler kurmayı hayal edebilen bir kültürde bunları beğenmenin yeni yollarını icat etmek bize kalmıştır. Ne de olsa, bunlar, *part du récit* (hikâyenin bir parçası), bu gibi eserlerin daha eski masal anlatıcılığı kutbunun bizatihi çekim gücüdür. Wagner'in kompozisyonunun, *Götterdämmerung*'tan [Tanrıların Şafağı] *Rheingold*'a [Rhein Altını] doğru geriye dönük talihsiz izleri olmaktan çok, karakterlerin o anki yaşamlarına köstek olan kaderin ağırlığı ile yüzleştikleri kendi başlarına önemli anlardır.[12]

Bu noktada, bu dramların biçimlerini de dikkate alabiliriz; bu açıdan, *Nibelungenlied* [Nibelungen Şarkısı] şöyle dursun, herhangi bir epik gelenekle pek bir ilgileri olmadıkları gibi, on dokuzuncu yüzyıl realizminin çok sevdiği (ve tam bir Wagnerci olan Thomas Mann'ın ilk Wagnerci romanında doruk noktasına ulaşan) eski aile romanlarından daha fazla andırdıkları bir şey yoktur. Nietzsche, diğer on dokuzuncu yüzyıl çağrışımlarıyla eğlenmiştir: "[Wagner'i daha genç bir ölçekte tekrar anlatmak] sürecinde ne sürprizlerle karşılaşılır! İnanır mısınız? Wagner'in kadın kahramanlarından herhangi biri, kahraman kılığından çıkarılsın, neredeyse Madam Bovary'den ayırt edilemez hale gelir! Ve tam tersinden bakacak olursak, Flaubert kadın kahramanını İskandinav ya da Kartacalıya dönüştürse ve

12 Wagner'in ilk olarak *Siegfried's Tod* [*Siegfried'in Ölümü*] bölümünü (şimdiki *Götterdämmerung*'un yerinde olan bölüm) yazdığı ve bunu sonra (sırasıyla, *Siegfried*, *Die Walküre* ve *Das Rheingold* başlıklı bölümlerin senaryosunu içeren) tarihsel olarak daha önceye uzanan bir çerçeveye yerleştirmek zorunda hissettiği iyi bilinir. Daha sonra, bir nevi, sondan başa doğru müziği bestelemeye başladı: En son yazılmış *Das Rheingold* ile başlayıp *Siegfried*'in II. Perdesine kadar ilerledikten sonra durdu ve on iki yıllık bir ara esnasında *Die Meistersinger von Nürnberg* [Nürnberg'in Usta Şarkıcıları] ve *Tristan und Isolde*'yi besteledi. Uzun bir süre sonra, 1864'te ve kralın baskısı altında tekrar başladı ve *Siegfried*'in son Perdesini ve nihayet *Götterdämmerung*'u yazdı.

üzerine biraz mitoloji eklese Wagner'e libretto [opera güftesi] olarak sunabilirdi."[13] Nietzsche, dekadan ve nevrotik Wagner dosyasına, temel bir kültürel hastalık olarak Wagner aleyhinde bir parça kanıt daha koyarken, bize aynı zamanda ideolojik analiz veya maske düşürme (*unmasking*) yöntemine dair değerli bir ders sunmaktadır. Bu güçlü bir işlemdir ve hâlâ önemini korur (Adorno bunu faşizm ve otoriter kişilik terimlerine tercüme edecektir). Yine de, bugün kendi postmodernitemizde bu tür bir kültür eleştirisinin hâlâ uygun ve inandırıcı olup olmadığı görülmelidir. Değilse, neden? Neden bir zamanlar güçlü olan dekadans fikri artık bizim için anlamlı değil?

Aile romanı, artık çekirdek veya hatta çekirdek sonrası aile çağında o kadar da alakalı olmayabilir. Yine de kendi endogamilerine dolanmış bütün bu kuşaklar *Yüzük*'tedir; ne de olsa Brünnhilde, Siegfried'in teyzesidir (*Parma Manastırı*'nın tonları)! Transgresif ensest teması belki de çağdaş dünyada keskinliğini kaybetmiş ve bir sürü daha şoke edici "sapkınlıklar" tarafından ele geçirilmiştir. Buna rağmen, Wagner'deki bu görünüşteki geleneksel romantik motifin, şaşırtıcı bir şekilde çağdaş-ötesi (*post-contemporary*) yolla yeniden okunabileceği bir anlam vardır. Gerçekten de, *Die Walküre*'de, Fricka'nın Walsung ırkına mensup erkek ve kız kardeşin ensest birleşmesine duyduğu öfkeye ("Erkek ve kız kardeşin birbirine âşık olduğu / Ne zaman görülmüştür?"), Wotan kahince bir yanıt verir:

Heut'—hast du's erlebt:	Bugün bunun gerçekleştiğine tanık oldun:
erfahre so,	Böylece bir şey öğren;
was von selbst sich fügt,	daha önce asla
sei zuvor auch noch nie	olmamış bir şey,
es gescheh'n.	layık olabilir.[14]

Tüm bunlar amiyane tabirle "Tahmin bile edemezsin!" (*You have no idea!*) diye çevrilebilir: Wagner'in geleneksel açıdan skandal nitelikli aşk ve zina uygulaması, bu anlamda, 1960'ların çok daha devrimci ve ütopyacı "değerlerin altüst edilmesine" (Norman O.

13 Friedrich Nietzsche, "The Case of Wagner" (1888), *Basic Writings* içinde, çev. Walter Kaufmann (New York: Random House, 1995), s. 601-54, s. 632'de.

14 Richard Wagner, *Wagner's Ring of the Nibelung: A Companion*, der. Stewart Spencer ve Barry Millington (Londra: Thames & Hudson, 1993), s. 142. Bundan sonra parantez içinde *WR* olarak atıf yapılacak ve ardından Perde ve/veya Sahne ve sayfa numarası belirtilecektir.

Brown'ın polimorf sapmaları alkışlaması) ve sonraki bir vücut buluşunda, cinsiyet kategorisinin kendisinin de söküldüğü "queer" teorisine açılır. Fakat böyle zımnen ilerici bir perspektifin başka bir yüzünün oluşu, Lévi-Strauss'un *Yüzük*'ün akrabalık analizi tarafından tekrar vurgulanmıştır: Endogamiye geri dönüş, kan bağı çevrelerinin gitgide daraldığı bir hapishaneye işaret eder.[15]

Sosyo-ekonomik bağlama gelince, iki büyük ailenin –Wotan'lar ve Alberich'ler (Freia olayının ardından, Fafner'ler artık müzmin bekârdırlar)– mücadeleleri, eski soyguncu baronların (*robber barons*) devasa rekabetlerini hatırlatır. Wagner klanının destanı (Jonathan Carr'ın büyüleyici bir şekilde ifade ettiği gibi) bir tür kadim kaderin iyi ya da kötü talihinin orada da kuşaklar boyunca geçtiğini bize hatırlatır.[16] Ve bunların tümü Wagner'in Marksizmine dair klasik bir *Shavian*[17] (alaycı) açıklamaya dönüştürülebilir: *Yüzük* ilkel bir birikimdir; Devler aptalca bir şekilde sermayeye (yani kendini üreten paraya, "üretken" bir şekilde daha fazla üretken kâr yaratan kâra) dönüştürmeden altın istif ederler. Olay örgüsü ise, Augustus Myer'in *Büyük Amerikan Servetlerinin Tarihi* (1907) adlı (Brecht'in favorilerinden biri olan) ünlü kitabında anlatıldığı gibi soyguncu baronlar çağına karşılık gelir.

Bitiş ve bunun sadece tanrıların ve dinin sonuna mı yoksa dünyanın sonuna mı işaret ettiği, Siegfried karakteriyle birlikte, *Yüzük*'ün çözülmemiş iki sorunundan biridir. Onu burada ya da herhangi bir yerde çözemeyiz, çünkü (denildiği gibi) kararlaştırılamazdır (*undecidable*). Göreceğimiz üzere, Nietzsche ferasetli bir şekilde bizi iki alternatif arasında bırakır: Feuerbach veya Schopenhauer. Bununla birlikte Wagner, kompozisyonunun kronolojisi nedeniyle, kendisini sıkıştırmış ve Brünnhilde'nin son monoloğundaki üç varyant bile, yorumlayıcı çeşitliliğe fazla yer bırakmaz (ancak bu konudaki literatür çok fazladır). Brünnhilde'nin (her ne kadar artık insan olsa da ve bir yarı-tanrı olmasa bile) *sati*'ye (dul yakma töreni) mahkûm edilmesinin *eski rejimin* bir kalıntısı

15 Claude Lévi-Strauss, "De Chrétien de Troyes à Richard Wagner," *Le regard éloigné* içinde (Paris: Plon, 1983), s. 301-324.

16 Bkz. Jonathan Carr, *The Wagner Clan: The Saga of Germany's Most Illustrious and Infamous Family* (New York: Atlantic Monthly Press, 2007).

17 George Bernard Shaw tarzında. (ç. n.)

olduğunu varsayabiliriz: Eski tanrıların tüm izleri ve hurafeler süpürülmeli, yazı tahtası devrimci bir biçimde temizlenmelidir. Bununla birlikte Chéreau, Feuerbachçı çözümü uygulamak için farklı bir yol bulmuştur: 1976'da Bayreuth'daki büyük yüzüncü yıldönümü yapımında, Wagner'in düzen açıklamasını harfi harfine takip etmiştir; [sahnedeki] meraklı insan izleyici kitlesi, Valhalla'nın alevler içinde yok olmasının ardından seyircilere dönüp yüz yüze gelirler. Bu henüz Ütopya değil, yalnızca insan çağının başlangıcı, Almanya Sıfır Yılının (1945) molozları altında hayatta kalan nüfus gibi bir şeydir. Bu arada, Kasper Bech Holten'in muhteşem Kopenhag *Yüzük*'ü (2006) düğümü acımasızca kesip Wagner'in oyun bitişini atmış ve (Shaw tarzında) Brünnhilde'nin insanüstü çocuğu doğurmak üzere hayatta kalmasını sağlamıştır. Gerçekten de Wagner'in bitişi, (her durumda ideolojik olması gereken) bu ya da o çözüm yerine çelişkinin kendisini öne çıkarması itibarıyla büyük sanatın tipik bir örneğidir.

Fakat Siegfried karakterine dair söylenecek çok daha fazla şey var ve bu konuya iki zamansallık hipotezi açısından yaklaşacağız: *récit*'e (öykü/anlatı) karşı sahne, Beethoven'e karşı sonat formunun sonu. Leitmotif, böylece, geçmiş-şimdi-geleceğin, öncesi ve sonrasının, zamansallığını temin eder: Müzikli tiyatrodaki uzun soluklu *récit*'lerle birlikte, bir tür "anlatma"yı veya kısaltılmış olay örgüsü özetini güvence altına alır; ki bu Henry James'in romanın "sonsuz melodisi"nde hayıflandığı ama yerel zorunluluğunu istemeyerek de olsa kabul ettiği bir şeydir.[18]

Fakat leitmotif elbette farklı bir tür zamansallığı da işgal eder ve gerçekleştirir; bunu, Hegel'i uyarlayarak, "müziksel şimdinin muazzam ayrıcalığı" olarak adlandırabiliriz. Burada, muhtelif diğer motiflerle etkileşime girer ve eşsiz bir Wagnerci türden ses yoğunluğu içinde bestelenip orkestraya uyarlanır ve böylelikle işitme ve dinleme dikkatinin yeni bir alanı haline gelir. Böyle bir dikkat alanı, anti-Wagnerciler tarafından –hasmane çağdaşlarından Adorno'ya kadar– şiddetle eleştirilen ve yerini en iyi çağdaş müzikolojinin

18 Nitekim, James şöyle der: "Resmin neredeyse her fırsatta tiyatroyu kıskanması ve tiyatronun (genel olarak daha büyük bir sabırla da olsa bence) resmi kıskanması." Bkz. Henry James, *The Art of the Novel: Critical Prefaces*, Richard P. Blackmur (New York: Scribner, 1962), s. 298.

ince yorumlarının ve analizlerinin aldığı eski metalaşmış işitmeden radikal bir şekilde ayrılır. Ve müzik gibi zamansal bir sanatta saf bir şimdiyi tasavvur etmenin pek mümkün olmadığı itirazı yapılacak olursa, buna yanıtım bu saf şimdiyi şu hususlara dikkat gösterilmesi üzerinden tanımlamak olur: Müzik olayının tınısı ve rengi, çalgılama gövdesi ve ses deneyimini zaman içindeki hareketinden kaydırmak durumunda olan ses kombinasyonlarının özgünlüğü ve bunlardan çok daha kararlı bir şekilde bazı paradoksal yeni müziksel zaman-dışılık yaklaşımı.

Böylece iki zamansallık, müziksel bir artzamanlılık (*diachrony*) ve müziksel eşzamanlılık (*synchrony*) gibi bir şey haline gelir ve bu ruhla şu anda müzikten tiyatroya dönmek ve Siegfried sorununa, yani, nihayetinde, *Götterdämmerung*'un ilk perdesinde onu Brünnhilde'nin hatırasından mahrum bırakan sihirli iksir sorununa yaklaşmak istiyorum. Bu karakterle ne yapacağız? Büyük Doğu Alman yönetmeni Joachim Herz, insanın kurtuluşu perspektifinden bakıldığında, Siegfried'in bir rol dağıtım hatasından başka bir şey olmadığını belirtmiştir. Chéreau da bu arada kendi şaşkınlığını ifade etmiştir:

> Siegfried ile karşılaştığımda, sakinliğimi kaybettim; ama Siegfried ile sorun yaşamayan bir yönetmen de bilmiyorum. Yönetmenin, Wagner, kompozisyon sorunları ya da Cosima ve hayatlarında neler olduğu hakkında bir şey bilmesine gerek yoktur. Yalnızca sahnedeki karakterleri bilir ve hayat bulması gereken karakterler de bunlardır. Siegfried'i nasıl canlandırırsınız? Provalar için bana mümkün görünen tek rehber ilke, kendisinden ara sıra yüzleşemeyeceği, taşıyamayacağı kadar ağır bir şeyin beklendiğine dair bir şüpheyi gizlice yaşamasıydı. Ancak, eğer o gerçekten "korkuyu bilmeyen birisi" ise, bu türden naif bir aptallık nasıl az önce bahsettiğim rahatsızlıkla bağdaştırılabilir? Bu yüzden, aktöre kendisini ara sıra ve kısa bir süreliğine bir tür gerçekleşmenin eşiğindeymiş gibi göstermesini ve bu esnada kaygı, umutsuzluk veya daha genel olarak şüphe ile korkusunu ifade etmesini; bir şeyi kaçırdığı hissini, kendisi hakkında bir tür şüphe duyduğunu göstermesini ve düşünmeye çalıştığında dikkatinin dağıldığı anlar yaşamasını (Carson McCullers'ın diyebileceği gibi, iç odasına geri çekilip kullanabileceği bir şey bulamamasını) tavsiye ettim. Bütün bunlar açık bir şekilde

> fazlasıyla edebi yönü ilgilendirmekte: Rol kötü yazılmış, ulaşılabilecek tek sonuç budur.[19]

Bu ciddi bir ithamdır ve burada son sözü söyleyecek olanın yönetmen olduğuna dair bir anlayış vardır; çünkü yönetmen performans açısından dramatik bir anlaşılabilirlik sağlayamazsa o zaman (teorisyenler rolü ne kadar ustalıkla yorumluyor olsa da) hüküm kesindir. Bu nedenle, Chéreau gibi olağanüstü bir zekâya ve hayal gücüne, yaratıcılığa ve sahne bilgisi ustalığına sahip bir yönetmenin, Wagner'in dramatik talepleri karşısında çaresizlik içinde havlu attığını görmek gerçekten ümit kırıcıdır.

Kötü yazım gibi acele bir hükümle işin içinden çıkmaya çalışmak gerekmediği doğrudur. Aksine, T.S. Eliot'un eski "nesnel karşılık" (*objective correlative*) fikrine başvurabiliriz: Eliot, bu fikirle Hamlet'in annesi ve işlediği zinaya karşı duyduğu öznel tiksintiyi iletmedeki yetersizliği yüzünden *Hamlet*'i eleştirmiş ve Shakespeare'i bu garip duygular (veya, bana kalırsa, duygulanımlar) kompleksini temsil edecek nesnel (ve dramatik) bir form bulamamış olmakla suçlamıştı.[20] Bu, eserindeki birçok husus karşısında Wagner'e de yöneltebileceğimiz bir ithamdır; tabii, müzikli tiyatro bağlamında "nesnel karşılığın" sözcükler ve eylemle birlikte müziği içereceği anlaşılmalıdır. Dolayısıyla, *Das Rheingold*'un doruk noktasının çoğu zaman tam da bu açıdan eksik olduğunu hissettim. *Yüzük*'ün açılış bölümü olan bu *Vorabend*'ın (arife akşamı) büyük projenin sonlandırılmasıyla başladığını hatırlayacaksınız. "Vollendet das ewige Werk!" (*WR* i, 70) diye bağırır Wotan: Ebedi eser, büyük proje (Valhalla) zaferle tamamlandı! Proje yerine getirildi, yenilerini düşünme zamanı geldi; ve bu sondaki merak uyandırıcı başlangıçtan Hegel ve Marx'tan Heidegger ve Sartre'a kadar emek ve projeye dair felsefi analizleri görebiliriz: Proje tamamlandığında, dışsallaşmış olur, kelimenin nötr anlamıyla, yabancılaşmış olur ve bize ait olmaktan çıkar, vesaire. Wotan'ın *Die Walküre*'de kendinden başka bir şey üretemeyeceğini, gerçek ötekiliğin insan üretiminde söz konusu

19 Pierre Boulez, Patrice Chéreau, Richard Peduzzi ve Jacques Schmidt, *Histoire d'un "Ring": Bayreuth, 1976-1980* (Paris: Lafont, 1980), s. 76-77.

20 T. S. Eliot, "Hamlet and His Problems," *The Sacred Wood* içinde, 2. basım (Londra: Faber & Faber, 1997 [1928]), s. 81-87.

olamayacağını keşfinde *Entaüsserung* kavramının (dışsallaştırma ve nesnelleştirme birlikte) dikkat çekici bir proto-felsefi eleştirisini bile buluruz:

Zum Ekel find' ich	Tiksinti uyandırırcasına,
ewig nur mich	yaptığım her şeyde sürekli ve
in Allem, was ich erwirke!	sadece kendimi buluyorum!
	(*WR* II: ii, 152)

Ne olursa olsun, hepimizin bildiği gibi, geriye fatura konusu kalır ve bu nedenle uzun ve öngörülemeyen bir yolculuk başlar (tanrıların başta altın hakkında hiçbir şey bilmediklerini hatırlayın; aynı şekilde, diğer insanüstü türler olan devler ve cücelerin de, en azından Alberich'in keşfine kadar). Dolayısıyla, döngünün bu ilk arife akşamının bitiminde, Wotan, yeni bir proje icat etmekle yükümlüdür; ve bunun icrası (başarısı ve başarısızlığıyla) müteakip üç akşamı ve eserin geri kalanını meşgul edecek.

Peki bu yeni proje bize nasıl iletilmiştir ve "nesnel karşılığı" ne olabilir? Buna dair elimizdeki tek şey, Wagner'in *Das Rheingold*'daki düzen açıklamalarıdır: "wie von einem grossen Gedanken ergriffen, sehr entschlossen," yani "büyük bir kararlılıkla, sanki muazzam bir düşünceye tutulmuş gibi." Bu, muhtemelen yalnızca müteakip sözcüklere işaret eden bir betimlemedir: "Böylece kaleyi selamlarım / korku ve kederden emin" (*WR* iv, 116). Fakat bu, "güçlü düşüncenin" ruhunu hiçbir şekilde yansıtmayan bir jest ve bir eylemdir; ayrıca, insanüstünün bir yaratımı olarak bir sonraki bölüm *Die Walküre*'nin uzun açıklamalarına ve anlatılarına kadar gerçekten bize açıklanmaz. Bu, o zaman gerçekten Wagner'de bir biçim sorunudur veya buna biçimsel bir çelişki de diyebilirsiniz. Wagner'in temel temasının –gerçekleşmesi kaderi nesneleştirme ve yabancılaşmanın kaprislerine ve insanın imkânsız özgürlüklerine açacak bir projenin oluşturulması– temsil edilemezliği konusundaki bu ikilemi nasıl çözmeli?

Elbette Chéreau'nun Siegfried rolüne dair kararına geri dönersek, daima Üstatın [Wagner] cesaretlendirmesine geri dönebiliriz: *Kinder, macht Neues*! Çocuklar, yeni bir şey düşünün, icat edin, yeni yapın! Ve Wagner'in kendi zamanında imkânsız olan ve gerçekleştirilemeyen ancak bugün modern özel efekt sistemleri

tarafından başarılı bir şekilde gerçekleştirilen düzen açıklamalarını ve sahne şartlarını hatırlayabiliriz. Bugün otuz yılını doldurmuş olan Chéreau gerçekleştirmesinden büyük saygı ve hayranlıkla ayrılarak, *Yüzük*'ün gelecekteki yönetmenlerinin öngörülemeyen dehasını dört gözle bekliyoruz. Yine de, iki büyük temsil ikileminin –Wotan'ın "güçlü düşünce"si ve Siegfried karakteri– bizde teorik şaşkınlık nedeni olarak kalması gerektiğini hissetmeden edemiyorum.

Aslına bakılırsa, Siegfried rolünü yerleştirmek ve böylece yeniden değerlendirmek için birtakım teorik çerçeveler mevcuttur. Belirli bir tarihsel perspektiften –örneğin, üretim biçimleri ve toplumsal sistemler perspektifinden– klan sisteminin evrimini, ilkel sermaye birikimi ve doğmakta olan bireyciliğin yerine geçirebiliriz. Ayrıca, ikili kahramanların (Siegfried ve Hagen) rekabetini, iki düşman klanın evrim safhâları arasındaki bir rekabet olarak okuyabiliriz; bu düşman klanların her ikisi de olumlu bir figür olarak kabul edilebilir (*Nibelungenlied*'de Hagen'in merkezi kahraman karakteri, Siegfried'in ise şiirin başlarında sona eren geçici bir role indirgenmiş olduğunu hatırlamak yerinde olacaktır). Eğer öyleyse, o halde klanın varlığı zaman içinde geriye doğru totemik figürler üzerine yansıtılabilir ve böylece tanrıları ve liderlerini ("Licht-Alberich" ya da "Wotan") ve cüceleri (liderlerinin adı "Schwarz-Alberich") yeni bir bakış açısıyla görebiliriz. Bu arada, bu iki totemik liderin sıkıntıları ve kaygıları, "büyük adam"ın ya da daha sonraki feodalizmde benzerleri olan bu esasen ademimerkeziyetçi sistemdeki klan reislerinin konumunun istikrarsızlığına işaret etmektedir. (Kapitalizm açısından, Thorstein Veblen'in yirminci yüzyılın başlangıcındaki esasen feodal bir kapitalizm fikrini hatırlayabilir ve, ayrıca, Horkheimer'ın tarihi "vurgunlar" ve vurguncular silsilesi olarak gören yaklaşımı uyarınca, klanı suç çetesine dönüştürebiliriz).[21] Wagner'in arkaik unsurları, bu durumda, gerici ya da tepkisel bir milliyetçi kutlamadan çok, eleştirel bir teşhis anlamı kazanır.

Fakat şimdi, Siegfried karakteriyle doğrudan yüzleşmeliyiz, zira gerek gelecek için gerekse yüzük ve onun lanetinin uğursuz

21 Max Horkheimer, *Dämmerung* (Zürih: Oprecht u. Helbing, 1934).

etkilerini çözmek için umut anlamının taşıyıcısı konumundadır. Bu "kahraman"ı diğer karakterlerden ve hatta tamamen daha çekici ve trajik babası Siegmund'dan ayıran üç özellik olduğu görülmektedir. Birincisi, aynı adlı [peri masalındaki] Grimm karakteri gibi, korkuyu öğrenemeyen bir çocuktur. Daha sonra, belki de bu genç masumiyetin bir sonucu olarak, dünya ve kendi soyağacı hakkında daha genel bir cehalet barındırır; bu da, (örneğin, burjuva bir özne olarak) doğmakta olan bireyciliğine işaret eden bir şey olarak yorumlanabilir. Ve nihayet ve daha gizemli bir şekilde ve belki de bahsi geçen şeylerin toplamının bir sonucu olarak, "özgürlüğü" temsil ediyor gibi görünmektedir; bu, 1849'da Dresden'deki barikatları, Bakunin'i ve Wagner'in iddia edilen devrimci anarşizmini bir yana bırakırsak, Wagner ile genellikle ilişkili olmayan felsefi bir kavramdır. (Gerçekten de, Siegfried bazen Bakunin'inle özdeşleştirilmiştir; bu, yenilerine kıyasla, eski, geleneksel ve daha yontulmamış opera prodüksiyonları için daha makul bir şeydir: Hagen'i bir Viking sakalı ile hayal edebiliriz ama genç Siegfried için bu o kadar kolay olmaz.)

Ve bütün bu unsurlara gizemli unutkanlık iksirini –yoksa bir aşk iksiri mi? (Wagner bu konuda pek net değildir)– ve bununla birlikte daima gerektirdiği görülen estetik yargıyı da ekliyoruz. Mann, Wagner'in sihir iksirlerini dışarıda bırakabileceğini düşünmekteydi; diğerleri [Wagner'in] nihai müzikli tiyatrosunda hâlâ varlığını sürdüren geleneksel büyük opera mekânizmasıyla ilgili melodramatik bir zirva olarak görür; müzikli tiyatronun yeni şekillenmekte olan metni tam olarak kâğıda dökülmüş ilk tiyatro metniydi şüphesiz.[22] Dahası, nankör oğlu Nietzsche'nin ortaya attığı felsefi sorunla karşı karşıyayız. Siegfried üstinsan (*Übermensch*) mıdır? Değilse, neden olmasın? Nietzsche, tüm *Yüzük*'ün (ve Bayreuth tiyatrosunun kendisinin) 1876'daki prömiyerinden –ki bu Nietzsche'nin kendisini Üstattan büyük bir kararlılıkla uzaklaştırmaya başladığı yıldır– çok önce *Yüzük*'e ve özellikle Siegfried'e oldukça aşina olmalıydı: Özellikle de Wagner'in müzikli tiyatrolarını yakın çevresine sürekli çalıp söylediğini ve opera metinleri ve

22 Bkz. Thomas Mann, "Sufferings and Greatness of Richard Wagner," *Essays of Three Decades* içinde (New York: Knopf, 1947), s. 307-352.

bestelerini yayımladığını dikkate aldığımızda; ki böylelikle kendisi de yetenekli bir müzisyen olan şakirt [Nietzsche] bu besteleri kendi başına piyanoda çalabilmiş olmalıydı. Elbette Nietzsche'nin en temel tiksinti ve hayal kırıklığı, aşırı derecede dindar görünümlü *Parsifal* kaynaklıydı. Siegfried, Nietzsche'nin genel olarak Wagner için yaptığı temel dekadans teşhisinden muaf görünür; ve aslında, filozof muhtemelen (*Der Fall Wagner*'de [Wagner Olayı]) Feuerbach ve Schopenhauer arasındaki karşıtlık üzerinden Wagnerci yorumlamaya ilk girişen kişidir:

> "Eski toplum nasıl ortadan kaldırabilir?" Yalnızca "sözleşmelere" (gelenek, ahlak) karşı savaş ilan ederek. *Siegfried'in yaptığı şey de budur.* [...] Altın çağın doğuşu; eski ahlakın kaynaklandığı tanrıların alacakaranlığı: *Tüm kötülükler artık ortadan kaldırılmıştır.*
>
> Uzun bir süre, Wagner'in gemisi neşeli bir şekilde bu rotayı takip etti [Feuerbach-Bakunin devrimci rotası]. Wagner'in en yüksek hedefini burada aradığına hiç şüphe yok. Sonra ne oldu? Bir kaza. Gemi bir kayalığa çarptı; Wagner saplandı. Kayalık, Schopenhauer'in felsefesiydi; Wagner *aksi* bir dünya görüşünde mahsur kaldı.[23]

Bu eskizden çıkan Siegfried'in yalnızca gerçekten devrimci (ve modern seyirci için kaçınılmaz olarak biçilen komik figürden çok uzak) olmakla kalmayıp; dinin yok edilmesi, hukukun ve ahlakın sonu gibi temsil ettiği ilkelerin bizzat Nietzsche'nin bilinçli yaşamının sonuna kadar kararlı bir tutkuyla savunduğu idealler olduğu not edilmelidir. Bu anlamda, Nietzsche (entelektüel ve siyasi sahneden hayatının erken bir döneminde çekilen) Feuerbach'ın gerçekleşmesiydi ve Wagner'i baba figürü olarak idolleştirmesi, artık Tribschen'in evcilliğinde yaşayan Feuerbachçı devrimcinin izlerinden en azından kısmen ilham almış olmalıydı.

Ancak buradan daha ileri gitmek zorundayız. Ayrılıktan sonra dahi, Nietzsche tüm belirsizlikleriyle Siegfried figürü hakkında kuşku uyandırır bir şekilde sessizdir; bununla birlikte, Übermensch kavramı (isterseniz süperinsan veya üstinsan da diyebilirsiniz) 1880'lerin başlarında *Zerdüşt* üzerine eserine kadar ortaya çıkmaz. Wagner'in geleceğin kahramanının dramatik temsili ile ilgili tam

23 Nietzsche, "The Case of Wagner," s. 629-630.

da bu problemli belirsizliğin Nietzsche'yi yeni bir kuramsallaştırma teşebbüsüne sevk etmiş olacağını tahmin edebiliriz ki bu teşebbüs yeni figürün herhangi bir temsilinden çok Zerdüşt'ün ona yönelik çağrısıyla sonuçlanacaktır: "Sana insanüstünü öğretiyorum. İnsan aşılması gereken bir şeydir."[24] Zerdüşt'ün kendisi herhangi bir şekilde süperinsan olarak alınmamalıdır (ne de tüm eserleri *kendisini* aşma teşebbüsünden ibaret olan hastalıklı ve nevrotik Nietzsche). Geleceğe bu kahince *erteleme*, (gelecekteki bir komünizme dair pek bir değer içermeyen Leninist açıklamalarda olduğu gibi) tam bir somut tasvir şöyle dursun, herhangi bir somut detayın veya arzu edilir özelliklerin kasten ihmal edilmiş olması, Wagnerci deneyin dikkat çekici bir revizyonudur. Buna karşın, Wagner ile son derece beklenti dolu bir geleceği paylaşır; ve hatta, Bloch'u takiben, ütopik bir yönelimi paylaştıklarını söyleyebiliriz; ya da geç Nietzsche'nin iğneleyici ifadesiyle "ima" (*Ahnung*).

Dolayısıyla, bu anlamda, Nietzsche'nin, Wagner'in Siegfried'inde temsil edilemez (ve hatta komik) olanın yeterince farkında olduğu tahminini yapabilir ve bu yönde denediği kavramsal çabalarını buna dair tedbirler olarak yorumlayabiliriz. Yine de, Nietzsche'nin Wagner'de onayladığı (eski ahlak, gelenek ve Hukuktan uzaklaşarak) "tüm değerlerin yeniden değerlendirmesi"nin yanı sıra, Zerdüşt'ün kehanetinde bize ilginç dersler sunabilecek bir başka özellik daha var. Bu özellik, güç ve sevgi arasındaki klasik Wagnerci karşıtlığı zayıflatmayı amaçlayan meşhur "iktidar istenci" değildir; zira, Nietzsche için aşkın kendisi, diğer her şey gibi, iktidar istencinin bir tezahürüdür – burada çok daha incelikli ve cesur psikolog (kendisini adlandırdığı gibi) Nietzsche'dir. Hayır, Nietzsche'nin öğretisinin burada bizim için daha büyük öneme sahip özelliği ebedi dönüş öğretisidir.

Herhalde Freudcu ölüm-arzusunu farklı şekillerde yorumladığımız gibi ebedi dönüşü yorumlamanın da birçok yolu vardır; ve aslında kendine saygısı olan her entelektüel ve teorisyen kesinlikle yeni bir tane tasarlamaya çalışmak isteyecektir. Her neyse, burada, ebedi dönüşü, bilincin ebedi şimdisine olan bağlılık olarak okumayı öneriyorum; bunun geleceğe (veya geçmişe) yönelik sonuçları ne

24 Friedrich Nietzsche, *Thus Spoke Zarathustra (1883-85)*, der. ve çev. R. J. Hollingdale (Londra: Penguin, 1969), s. 23.

olursa olsun hızla değişen içerikleri ve konfigürasyonları her zaman onaylanacaktır. Yukarıda özetlediğim iki zamansallık teorisinin ana hatlarının bu yorumlamada belirdiğini görebilirsiniz. Kronoloji ile bilincin ebedi şimdisi arasında bir savaş var. Aynı şeyin ebedi geri dönüşü, bilincin (mümkün olduğunca gayri şahsi ve herhangi bir idealizm ya da maddecilik ile ilgisi olmaksızın) daima "aynı" olduğu anlamına gelir.

Böyle tuhaf ama tamamen felsefi bir kavramı Wagner'e uygulamak keyfi olur mu? Fakat Wotan'ın kendi yenilgisiyle olan mücadelesinin aşamalarında keşfettiğimiz gibi, bunu Wagner'in kendisi icat etmiştir; ve tam da Blanchot, Klossowski ve Deleuze tarafından kuramsallaştırılan bir çizgide. Genel bir düzeyde, felsefi sorun (eğer buna sorun denirse), tanrıların varsayılan ölümsüzlüğü ile onların zaman-dışılıklarının bile *moira* veya kaderden muaf olmadığı Herakleitos evrenindeki zamanın geçişi arasında görünen tutarsızlıkta (yani aralıkta) ortaya çıkmaktadır; (Heidegger'in çok sevdiği Anaksimandros fragmanı: *zamana olan borçlarını geri ödemeleri gerekir*).[25] Çelişki elbette temsili ilgilendirir. Zamansallıkların bölünmüş olduğu ve (temsil edilmeyen ve temsil edilemeyen) Tanrı'nın zaman-dışı kaldığı, İsa Mesih'in ise (insani temsilinde) zamanın ve kaderin geçişine boyun eğdiği Hıristiyanlık'ta mevcut değildir. Fakat eğer tanrılara insanbiçimci bir alegorik temsil verilecekse, onlara ya tektanrıcılık tarafından ya da onların bir nevi arka planını oluşturan daha kadim efsaneler tarafından bir şekilde meydan okunmalıdır. Böylece, Zeus Kronos'u tahtından indirmiş, tanrılar doğmuş, evlenmiş ve ta ki sonunda Hıristiyan himayesinde, İsa Mesih'in gelişiyle, bir dizi şeytan ve iblise dönüşene (bkz. Jean Sezneck'in kapsamlı açıklamasına) ya da şaşılacak bir şekilde Flaubert'de olduğu gibi soyları tükenene kadar.[26]

Bunun, tam da *Das Rheingold*'un bizim için dramatize ettiği

25 Anaksimandros: "Ve mevcut şeyleri ortaya çıkaran kaynak, zorunluluk gereği, onların yok oluşlarını da gözetir: Çünkü, Zamanın değerlendirmesine göre, haksızlıkları için birbirlerine ceza ve tazminat öderler." Bkz. Martin Heidegger, "The Anaximander Fragment," *Early Greek Thinking: The Dawn of Western Philosophy* içinde (New York: Harper, 1975), s. 13-58.

26 Jean Seznec, *La Survivance des dieux antiques* (Londra: Warburg Institute, 1940); ve tabii ki bkz. Gustave Flaubert, *La Tentation de St Antoine* (Paris: Charpentier et Cie, 1874).

süreç, yani Tanrıların Freia'nın "altın elmaları"ndan mahrum kaldıkları (ve geriye sadece ikincisinin müziğinin kaldığı) zaman, olduğu görülecektir. Ama ölümsüzlerin nihai yıkım ihtimalini hazırlayan şey, onların tam da bu zafiyetidir. Bu paradoksun, Sartre'ın *Les Mouches*'una [Sinekler] (1943) kadar tanrıların tüm modern temsilleri için geçerli olduğuna; ve bunun bizi bir bakıma Feuerbach'tan Hegel'e geri döndüren temsile dair bir ikilem olduğuna dikkat edilmelidir: Çünkü tanrıların temsili, yani dramatik figürler olarak (yoksa sadece putlar ya da imgeler olarak değil) var olması, onların insan zihninin hayalleri ve yansıtmalarından başka bir şey olmadıkları anlamına gelir. Dolayısıyla, Hegelci bir anlamda, gerçeklikleri varolmasa bile, görünüşleri bir gerçekliğe, kendi nesnelliğine sahiptir. Burada, istemeden de olsa, bu tür metinlerin nesnel bir görünüm olarak kendi dışsallaştırmalarının, eserin daha derin bir konusu haline geldiği özgöndergesel (*auto-referential*) bir boyutu olduğunu hissediyorum; ama şimdi eserin tanrıların varlığı hakkında açıkça iddia ettiği şey her ne ise (varlar veya yoklar) gerçekte öncelikle onları sanki gerçekten varmış gibi temsil etmek gibi bir sorunlu zorunluluğu ön plana çıkarmaktadır.

Bununla birlikte, bu nihai "yenilgi" ve Wotan"ın kendisinin de yok olması, özgöndergesel bir çağrışıma sahip olacaktır. Ancak daha acil olarak, burada İskandinav destanlarının büyük nihai savaşlarını izleyen metin, tanrıların liderinin bile kendi "ırkı" ile birlikte nihayetinde imha edebileceği ihtimalini varsayar. Zaten, Zeus gibi, Wotan'ın da dünya-dışbudak-ağacının runlarında kaderin yüksek gücüne tabi olduğunu öğrenmişizdir. Ancak o bu kısıtlamayı özgürce seçer: Mızrak yapmak için ölümsüz dünya ağacından bir dal koparır ve bunun ardından ağaç hemen (nihai felaketin bir nevi nedensel üstbelirlenimi gibi) yavaş yavaş ölmeye başlar. Ancak Wotan'ın *Die Walküre*'deki sonunda çağdaş-ötesi (*post-contemporary*) olan şey, planının başarısızlığının (yasa ve runlar seçilmiş temsilcisi Siegmund'u öldürmeye zorlar) sadece başta umutsuzluğa yol açmasıdır:

O heilige Schmach!	Ah yüce utanç!
O schmählicher Harm!	Ah utanç verici gam!
Götternoth!	Tanrıların çaresizliği!
Götternoth!	Tanrıların çaresizliği!
Endloser Grimm!	Ebedi öfke!
Ewiger Gram!	Bitmek bilmeyen dert!
Der Traurigste bin ich von Allen!	Yaşayan canlıların en kederlisi benim!
	(*WR* II: ii, 148)

Bunu daha sonra intihara meyilli bir itki izler:

Auf geb' ich mein Werk;	Eserimi terk ediyorum;
nur Eines will ich noch:	İstediğim tek bir şey var artık:
das Ende—	Son!
das Ende!—	Son!
	(*WR* II: ii, 153)

Umarım, Wotan "das Ende!" diye çağrı yaparken, tiyatro oyunun da kendisini toparlayıp sona erdirmenin bir yolunu aradığını önerirsem, özgöndergesellik kavramını suiistimal etmiş olmam. Bu anlamda, nihai büyük yangın sadece Adorno'nun Bakunin anekdotunu doğrulamakla kalmaz (büyük anarşistin *Uçan Hollandalı* [1843] operası hakkında şöyle dediği söylenir: Eğer bu suysa, ateşe ulaştığı zaman kim bilir nasıl olur?). Aynı zamanda, Brünnhilde'nin son monoloğunun üç varyantına dair geleneksel eleştirel tartışmayı yersiz kılar. Bu durumda önemli olan şey, ne anlama geldiği değil, ne dereceye kadar mutlak bir bitiş hissinin bir tür arketipi haline geldiğidir: Herhangi bir şeyin sonundan ziyade, bizatihi "das Ende" anlamına gelir.

Ardından, sadece olayların ve tarihin gidişatını öğrenmek için değil, aynı zamanda ölüme çare bulmak için son merci olarak Erda'ya danışır:

doch deiner Weisheit	ancak dönen bir çarkı
dankt' ich den Rath wohl,	nasıl durdurabileceğimi
wie zu hemmen ein rollendes	söylersen,
Rad?	bilgeliğine müteşekkir olurum.
	(*WR* III: i, 255)

Ancak burada son merci bulunmamaktadır; ve *Yüzük*'ün barındırdığı tarihsel vizyonun ilginç özelliklerinden biri, para (altın, yüzük) ortaya çıkar çıkmaz tarihin dinamiklerinde meydana gelen radikal kaymadır. (Bir nevi kapitalizm öncesi manzara gibi) döngünün erken anlarında, (tanrıların ya da insanların olsun) bu türden eylemleri, kuvvetleri harekete geçirir ve gerçek nedenleri teşkil eder: Alberich'in lanetinin, hatta Siegfried'in korkusuzluğunun ve tabii ki de Wotan'ın kumpas planlarının gücü bundan dolayıdır. Bu dünyada, yenilgi veya zafere bakılmaksızın, kuvvet hatlarının, praksisin neden ve sonuçlarının çok fazla etkileşimi vardır: Eylem ve olaylar hâlâ insan (belki, daha doğru bir ifadeyle, insanbiçimci) ölçeğindedir ve dolayısıyla "özgürlük" dili hâlâ meşrudur.

Ancak bu eylem ağının diğer yüzü yavaş yavaş kendini gösterir: Bu, tüm antropomorfik kontrolün ötesinde sistemik bir belirlenimdir. Burada kısmet (*destiny*) bile anlamını değiştirerek, bir bireyin kaderinden (*fate*) bir sürecin gerekliliğinin kör bir kuvveti haline gelir. Habermas'ın *İletişimsel Eylem Kuramı*'nda (1981) belirttiği gibi, para burada iletişim sistemindeki yeni gürültü unsurudur: Başka bir düzen ortaya çıkaran bir yabancı madde, bir kimyasal bileşendir. Para, Wotan'ın algıladığı gibi, "dönen çarkı" döndürür ve birbirinden tecrit olmuş toplulukların çoklu ve bağımsız tarihlerinden kimsenin kontrol edemeyeceği ya da etkileyemeceği tek bir kapsayıcı tarihsel bütünlük ortaya çıkarır; yüzüğün Rhein kızlarına geri verilmesinin, bu yeni ve ikinci (yani sistem ve hatta bizzat kapitalizm) anlamındaki tarihin öncesindeki orijinal durumu yeniden tesis edebileceği şüphelidir.

Bunun aslında metinde yazılı Wagner'in kendi vizyonu olduğu, yoksa bazı dışsal ve ilgisiz tarih felsefesi veya teorisi perspektifinden dayatılmış olmadığı, Erda ve kızlarının (Nornlar) *Das Rheingold*'daki tepkileri ile değerlendirilebilir. Erda, açık bir şekilde, tüm tarihsel olay ve sonuçların bilgisi olan *Wissen*'i temsil etmektedir:

Wie alles war, weiss ich;	Her şey nasıldı, biliyorum;
wie alles wird,	her şey nasıl,
wie alles sein wird,	her şey nasıl olacak,
seh' ich auch ...	onları da görebiliyorum ...
	(*WR* iv, 112).

Bu *Wissen* (bilgelik), açık bir şekilde, bireylerin kısmetine ve onların *récit*'inin (öykü/anlatı) kronolojik bilgisinin (*wissen*) örülmesine, nedenselliğin zamansallığına, şimdisi ve sonrasına, geçmiş-şimdi-geleceğine dairdir. Nornların ördüğü ağ, insan eylemlerinin tam olarak bu sistemi ve, hatırlanacağı gibi, *Götterdämmerung*'un "Prolog"unda dramatik bir şekilde kopan atkı-ve-çözgü ağıdır:

Zu End' ewiges Wissen!	Sonsuz bilgeliğin sonu!
Der Welt melden	Bilge kadınlar artık
Weise nichts mehr.	haberlerini vermiyorlar dünyaya.
	(*WR* 284)

Bu can alıcı kırılma, Erda'nın, (*Siegfried*'deki) ikinci sahnesinde, Brünnhilde'nin kaderini duyduğunda yaşadığı kafa karışıklığına tekabül eder:

Wirr wird mir,	Uyandığımdan beri
seit ich erwacht:	kafam karıştı:
wild and kraus	Vahşi ve çarpık bir şekilde
kreis't die Welt!	dönüyor dünya!
	(*WR* III: I, 256)

Bizzat *Wissen*'in; geçmişteki, şimdiki ve gelecekteki antropomorfik olaylara dair görüşün doğasındaki bu nihai kırılmayı, Tanrıların yaklaşmakta olan sonu açısından yorumlamak yanlış olur. Aksine, radikal olarak yeni bir tarihsel zamansallığın –paranın zamansallığının– ortaya çıkışıdır: Ve bundan sonra bireysel eylemlerin odağında bulanık görünen şey, artık insan olmayan, insanüstü olan ve bundan böyle ekonomik olan sistem açısından bakıldığında, "dönen çarkın" –yani şahsi olmayan bir determinizmin– tüm netliğini kazanır.

Dolayısıyla, *Yüzük*'ün buradaki kaydettiği şey, kapitalizmin tarihsel dinamiği ve aslında determinizmi ile köy kültürüne, ormanda birbirinden tecrit olmuş kulübelere, hatta tanrıların ve insanların, cücelerin ve devlerin kendi kendine yeten klanlarına kadar uzanan önceki üretim yöntemlerinin tarihsel dinamiği ve determinizmi arasındaki radikal farktır.

O halde Wotan'a ve ebedi dönüş beklentisine geri dönecek olursak, umutsuzluğu ve başarısızlığının temel değişen değerleri,

sadece pasiflikten Nietzsche'nin olumlama (*affirmation*) dediği şeye ya da başka bir deyişle ebedi dönüşe geçişi içerir. Bu, teslimiyet ya da Stoik bir kabulleniş değil, bundan çok daha aktif bir şeydir: Bu sonucu, sanki ilk başta sen istemişçesine, sanki onu tüm sonsuzluk nezdinde ("ebedi dönüş" diliyle: üst üste, tekrar tekrar) istemişçesine hoş karşılamaktır. Bu artık Wotan'ın yeni seçimidir; (*Siegfried*'de) ikinci Erda sahnesinin doruk noktasında ve döngünün sonuna kadar:

Um der Götter Ende	Tanrıların sonu korkusu,
grämt mich die Angst nicht,	arzum öyle istediğine göre,
seit mein Wunsch es—will!	artık beni tüketmiyor!
Was in des Zwiespalts wildem	Umutsuzluk içinde,
Schmerze	iç kargaşanın
verzweifelnd einst ich	yakıcı ıstırabında
beschloss,	aldığım kararı,
froh and freudig	şimdi memnuniyet ve sevinç içinde,
führe frei ich nun aus ...	özgürce icra ediyorum ...
	(*WR* III: i, 257-258)

Ancak Wotan bu olumlamayı kendi tercihiyle karıştırır; Tercih – Tanrıların sonu– onun için yapılmıştır; O bunu yeniden seçer, *amor fati*: yeni bir tercih ya da daha doğrusu olumlama şeklinde onu üstlenir. Bu anlam, [Marquis de] Sade'cı kız kardeşi Justine'le aynı işkence ve aşağılamaya maruz bırakılan Blanchot'nun Juliette'inin, bu aşağılamalara maruz kalmak yerine tam da onları seçerek kaderine hükmetmesinde karşımıza çıkar.[27] Ve bu yine Nietzsche'ci ebedi dönüş icadıdır, dehşeti ilk başta sanki siz istemişçesine çaresizce onaylamaktır (Schopenhauer'ci "irade" teriminin hem Wagner hem de sözde Schopenhauer'in ötesine ya da karşısına geçen Nietzsche'de etkin bir şekilde devam edişine dikkat edin).

Siegfried'in de Nietzsche'nin ebedi dönüşünün vücut bulmuş hali ya da en azından onu önemli ve açığa vuran bir şekilde öncülü olabileceği sorusuna dönerek bu uzun arasözü tamamlayacağım. Zira ebedi dönüşün ebedi şimdisinin bir diğer özelliği, güçlü unutkanlık, yani geçmişin (ve hatta muhtemelen geleceğin de)

27 Maurice Blanchot, *Lautréamont et Sade* (Paris: Minuit, 1949).

kasten silinmesidir. *Yüzük*'teki hiçbir olay, *Götterdämmerung*'da Siegfried'e içirilen sihirli iksir kadar eleştirel şikâyete yol açmamıştır; bu, Siegfried'in belleğinin ve özellikle Brünnhilde'ye dair anılarının silinmesi ve aynı anda Gudrune'ye aşık olması sonucunu doğurmuştur: Bunlar, tek bir eşsiz deneyim olarak özdeşleştirilmesi beklenen farklı sonuçlardır şüphesiz. Sonra, *Tristan*'daki tamamen farklı aşk iksiri kaçınılmaz olarak akla gelir (daha önce de belirttiğim gibi, Thomas Mann, Wagner'in her ikisini dışarıda bırakması gerektiğini düşünmüştür); bunun yanı sıra Alberich'in laneti gibi diğer doğal olmayan kuvvetlerde ince sihir çağrışımları bulunur. Örneğin, artık insan olan Brünnhilde'nin aynı zamanda (en azından aşkın niteliklerinden bazılarını ölümlü hayata getirmiş) bir cadı olduğunu öğrenmek rahatsız edicidir.

Ben kendi adıma bu değerlendirmelere katılmıyorum. Duygunun duygulanıma dönüşmesi (veya en azından üzerine yeni bir duygulanımsal ilave bindirmesi) için, dramatik entrikanın duygusal bir bileşeni olarak varolan her şeye sadece bedensel veya fizyolojik bir boyutun eklenmesi mantıklı görünmektedir: Bedenin zehrin ateşiyle kaplanması, kanın vahim bir şekilde kaynaması ve sarhoş edici ilacın ani etkisi. Burada adı verilen duyguyu (hafıza kaybı, vurulma/ilk bakışta aşk) kronolojinin ve "anlatma"nın bir yapıtaşı olarak alıyorum. O halde iksirin, duygusal olaylar üzerine duygulanımsal bir boyut ilave etmesi, sahnenin şimdisinin ortaya çıkışının ve artık birlikte var olan iki zamansal boyut arasındaki gerginliğin bir alegorisidir.

Ancak iksirin melodramatik mekânizması daha az teorik ve daha çok günlük-psikolojik bir düzeyde savunulabilir. Gerçekten de, Siegfried'in dikkati kolayca dağılan, ana ve anın sunduğu cazibelere hemen kapılan, çocukça bir zihniyet taşıdığı söylenebileceği için, böyle bir efsuna yenik düşmesi karakterine pek aykırı değildir; ya da efsunun kendisinin Siegfried'in kişiliğinin yalnızca mevcut bir durumunu, önceden var olan (hamlığı ve fevriliği birleştiren) bir özelliğini dramatize ettiğini ve abarttığını düşünebilirsiniz. Nietzsche, daha sonra *Übermensch* için "kuvvetli unutkanlık" önerecektir ancak bu gelecek varlığın bu yönünün iticiliğini kaçırmış olamaz –yine de, Zerdüşt'te ayrıntılı sevecen bir tasvir vermek yerine, bu figürü temsil edilmeden bırakması ve kahince cazibe-

nin bir nesnesi yapmamasının bir başka gerekçesidir. Daha sonra bir Cesare Borgia'nın yırtıcı gaddarlığı, Siegfried'in saflık izlerini defetmek için Nietzsche'nin "kuvvetli" çağrışımına eklenecektir; Perikles tarafından kutlanan Atinalı *rhathymia* ise ("cüretkârlık ve kötülük," "ifadesinde delice, saçma ve ani; girişimlerinin hesaplanamazlığı ve hatta inanılmazlığı"),[28] Bizet'nin Wagner'den uzak oluşu kadar Siegfried'in Alman korkusuzluğundan uzaktır. Elbette Siegfried'in gençliğiyle (*Götterdämmerung* şöyle dursun) onun adı taşıyan operanın üçüncü perdesi arasındaki on iki yıllık fark, karakterin olmasa da karakter tasvirindeki bir tür olgunlaşma sayılmalıdır; ayrıca, Siegfried'in ölümü ve aynı derecede tekrar uyanan Brünnhilde'yi tekrar hatırlayışı, elbette bu figürün evrimini işaret ettiği söylenebilir.

Şimdi Siegfried karakteri meselesine ve bunun anlamına biraz farklı bir açıdan bakmak istiyorum. Wagner'in müziğinin, basmakalıp tasvirinde olduğu gibi, görünüşteki keskin ve amansız kahramanlık tarzı, tiyatro ve müziğin birlikte diğer, çok daha ince ve zarif etkileri olan anların gözden kaçması eğilimini doğurmuştur; (birçok orkestranın geleneksel yüksek tonu –özellikle Boulez bu konuda iğneleyicidir– ve ayrıca Wagner'e dair sayısız siyasi karikatürize tasvir az önce bahsedilen basmakalıp izlenimi güçlendirmiştir). Bloch, müzikteki böyle etkiler üzerine özellikle iyidir.[29] Bestecinin bazen kendisinin sorumlu olduğu, tam bir Wagnerci tarzda, sesle boğulan tiyatronun bazı özelliklerini vurgulamak istiyorum.

Aşk düetinin (Siegfried'in III. Perdesinde) görünüşte sonsuz ertelemeleri, çoğu zaman, özellikle alt ya da üzt yazılar yoksa, en sempatik dinleyicileri/izleyicileri bile kızdırmıştır. Ancak bundan dolayı, iki bakirin kaygı ve tereddütlerine, baştan çıkarma diye adlandırmanın yanlış olacağı yaklaşma ve çekilmeye dair çok ince bir dramı gözden kaçırırız: Wagner bu "korku"nun dikkat çekici bir

28 Nietzsche, Perikles'in Thukydides'teki cenaze söylevinden, Atinalıların "cüretkârlık ... iyilik ve kötülük"lerini övgüyle alıntılarken. Bkz. Friedrich Nietzsche, *On the Genealogy of Morals, and Ecce Homo*, cev. Walter Kaufmann ve R. J. Hollingdale, der. Walter Kaufmann (New York: Vintage, 1969), Bölüm 1, Kısım 11, s. 41 — vurgu orijinal.

29 Bkz. Bloch, "Paradoxa und Pastorale bei Wagner."

tasvirini kasıtlı olarak cinsel farklılaşmanın (her iki tarafça) keşfine yedirmiştir; bu, Nietzsche'nin en keskin "psikologlar" diye övgüyle söz ettiği Racine'den Paul Bourget'ye varan Fransız geleneğine layık bir tasvirdir. Buna karşın, Wagner'in muhteşem müziğinin sözlerdeki ve karşılıklı konuşmalardaki bu çok daha samimi dramdan dikkatimizi dağıtma eğiliminde veya hatta tamamen gözden kaçırmamıza neden olduğu doğrudur.

Ancak Wagner tiyatrosunun bununla ilgili ama daha az dikkat çekmiş bir başka özelliğini ortaya çıkarmak istiyorum; bu, belirli sahnelerdeki karakterler arasında alegorik bir işbölümü diye adlandıracağım şeydir. Bunların başında, elbette *Die Walküre*'nin III. Perdesinin II. Sahnesinde başlayıp son perdesinin III. Sahnesinde doruğa çıkan Wotan'ın "arzusunun" yapıbozumu gelir. Bu, engellenmiş arzu ve hırsların sıradan bir tasviri değildir; ancak tasvirin ana hatlarında Wotan'ın Fricka'nın [kutsal evlilik] Yasasına boyun eğmesi ve bunun ardından Brünnhilde'nin bu yasadan ziyade Wotan'ın boyun eğmesine itaatsizliği teatral açıdan kullanışlıdır. Fakat burada, Wotan'ın uzun uzadıya ifade ettiği mesele tam da bu ayrımdır. Wotan'ın yasal eşi Fricka'nın, resmi işlevi Valhalla'yı diriltikleri ölü kahramanlarla doldurmak olan (ki bu becerisi esasen bu kullanım için tasarlanmamıştır) ve bunun dışında Wotan'ın sağ kolu olarak muhtelif rutin dışı görevleri olan bu gayrimeşru kızı [Brünnhilde] soğuk bir şekilde tasvip etmediğini daha önce görmüştük. Tüm bunlar dramı yoğunlaştırmak ve iç ilişkilerini uygun "dramatik" yollarla artırmak açısından oldukça etkilidir.

Ancak Wotan'ın itiraz ettiği şey, sıradan itaatsizlikten çok daha karmaşık bir şeydir. Wotan, *Die Walküre*'de, büyük veda sahnesinin doruk noktasında, Brünnhilde'nin itaatsizliğinin anlamını hemen hemen haz (*jouissance*) hırsızlığı olarak ifade eder:

So thatest du,	Ve sen de çok istediğim
was so gern zu thun ich begehrt—	ama iki kat zaruretten
doch was nicht zu thun	yapamadığım
die Noth zwiefach mich zwang?	şeyi yaptın?
So leicht wähntest du	Yakıcı bir acı
Wonne des Herzens erworben,	kalbimi delerken
wo brennend Weh'	ve korkunç zaruret

in das Herz mir brach,
wo grässliche Noth
den Grimm mir schuf ...

öfkemi uyandırırken,
sen kalplerin
böyle kazanılacağını düşündün ...
(*WR* III: iii, 186)

Wotan için tahammül edilmez olan şey, büyük projenin çöküşü, boyun eğmenin sefaleti, vazgeçmenin acısı ve hatta sevilen bir oğulun ölümü değildir. Tüm bunlar, deyim yerindeyse, çekilen normal acılar ve eziyettir. Bununla birlikte, onu gerçekten kızdıran şey, vazgeçmek zorunda kaldığı şeyden Brünnhilde'nin zevk almasıdır: Onun yerine, geçmiş ve gelecek arzu ve tatmin de dahil olmak üzere, olağanüstü libidinal doyumu yaşamasıdır:

Wo gegen mich selber
ich sehrend mich wandte,
aus Ohnmacht-Schmerzen
schäumend ich aufschoss,
wüthender Sehnsucht
sengender Wunsch
den schrecklichen Willen mir schuf,
in den Trümmern der eig'nen Welt
meine ew'ge Trauer zu enden—
da labte süss
dich selige Lust;
wonniger Rührung
üppigen Rausch
enttrank'st du lachend
der Liebe Trank—
als mir göttlicher Noth
nagende Galle gemischt?

Ben ıstırap içinde
kendime karşı dönerken,
âciz bir acıyla
dolup taşarken,
öfkeli özlem
yakıcı arzusuyla
feci kararıma yol açtı:
kendi dünyamın harabesinde
ebedi kederime son vermek.
Sen ise mesut şehvette
tatlı bir keyif aldın;
bu tatlı duyguyu,
şehvet dolu sarhoşluğu
aşkın iksirinden
neşeyle içtin.
Benim tanrısal zaruretim
can sıkıcı cefayla doluydu.
(*WR* III: iii, 186)

Bu, kuşkusuz, arka planda bireyselleşme artmaktayken gerçekleşir. Önceki sahnede, Brünnhilde (Tristan'ın kendisini Isolde ve Isolde'nin kendisini Tristan olarak özdeşleştirmesi gibi) kendisini babasının arzusuyla ve onunla özdeş olarak onaylamıştır. Bana en derin düşüncelerini söylediğinizde, başka bir kişiye, başka bir özneye söylemiş olmayacaksınız diye babasını temin eder; ve

Chéreau'nun yapımında Wotan'ın "kendini ifade edişi" bir aynanın önünde ve gerçek yüzünü göstermek için göz bandı kalkmış bir şekilde gerçekleşir; bu, iki yerine üç özne konumunun olduğu bir durumdur. Fakat sonraki bir anda, açık bir şekilde, Brünnhilde kendi başına bir özne olarak kendini ayırır.

Bu ilginç an basit bir kıskançlık olarak anlaşılmamalıdır; ama belki de burada Wagner'in psikolojik sistemi ve bunun özelliklerine dair bir parantez açabiliriz. Melodramatik görüntülere rağmen ve hatta iyiyi merkezî bir öznenin arzusunun onaylanması olarak gören Nietzsche'nin yorumunu hesaba katacak olsak bile, bu sistemin, iyiyle kötü arasındaki herhangi bir geleneksel karşıtlık etrafında örgütlendiğini sanmak yanlıştır. Zira *Yüzük*'te kötülüğün yerini tutan şey *Neid*'dır: Bu, kıskançlık ve imrenmenin yoğun bir karışımı olarak Wagnerci duyguların ve saiklerin tümüne nüfuz eder. Dolayısıyla, burada, büyük Nothung kılıcını "neidliches Schwert" –imrendirici kılıç (*enviable sword*)– olarak övmek gelenekseldir; Porter bu ifadeyi "muhtaç olduğum kılıç" (*sword of my need*) diye yanlış çevirmiştir (şüphesiz kılıcın adının anlamı budur, ama kutlayıcı sıfatın anlamı bu değildir). Kılıcın görkemi daha ziyade başkalarını imrendirmesidir: Gunther kibar bir şekilde Siegfried'in vasalı olmayı teklif ettiğinde (*mi casa es su casa*: benim evim senin evindir), Siegfried'in buna verdiği yanıt anlamlıdır: onun hizmetine verebileceği ne baba mirası bir ev ne de emrinde adamları vardır; sahip olduğu tek şey kendi bedenidir. İşte bu, şan ve kahramanca şerefin tam bir feodal anlayışıdır: Büyük bir adam olmak imrenilmeyi gerektirir ve biat, büyük adamlara duyulan asal imrenmenin içinde olan bir şeydir.

Neid burada bu feodal dünyanın ana itici kuvvetidir ve daha sonraki bir ahlak sisteminde kötü olarak tanımlanabilecek şey burada ona tabidir. Wotan'ın bir tanrı olarak üstünlüğü, kimseyi gıpta etmek zorunda olmayışıdır (hatta yüzüğün sahibi olarak Alberich'i bile). Bu arada, şu biyografik spekülasyonu da yapabiliriz: Wagner'in paranoyaklığı (ve anti-Semitizmi), yalnızca dünyanın ona bir gelir borçlu olduğu hissinin değil, aynı zamanda herkesin ve özellikle de diğer bestecilerin onu gıpta ettiği hissinin bir ifadesidir. Bu nedenle, takipçilerinin, başta Cosima olmak üzere sevgililerinin ve Kralın sözde imrenme hislerini aşırı hayranlığa

dönüştürdüklerini keşfettiğinde (genellikle kısa süreli de olsa) büyük bir rahatlama hissi duymuştur.

Wagnerci duyguların bir sistemini inşa edecek olsaydık, bu sistem, kuşkusuz, *Neid* ve "korkusuzluk" arasındaki temel karşıtlık etrafında örgütlenir ve bu birincil gerginlik etrafında (pek iyi tanımlanmamış) özgürlük, aşk ve Yasa kavramları semiyotik olarak kümelenmiş olurdu. Böyle bir sistemin detaylarına burada giremeyiz, ancak Wagner'in en büyük takipçisi olan Nietzsche'de nasıl bir değişikliğe uğradığına bakabiliriz. Çünkü Wagnerci sistem doğası itibarıyla hâlâ bireysel nitelikteydi. Nietzsche'nin özgünlüğü (ki Nietzsche, şüphesiz, aşırılığı seven Wagner'in yanında çok daha gösterişsiz ve mütevazı bir toplumsal varlıktı) *Neid* kavramını, kolektif bir kategoriye, yani *ressentiment*'a [hınç, kıskançlık], dönüştürmesidir; bu, şüphesiz, Nietzsche'nin en etkili felsefi başarılarından biriydi. O halde *ressentiment*'ın tam tersi, Nietzsche'nin elinde, farklı bir tür özgürlük (ve hatta korkusuzluk) haline, yani tek başınalığa (*solitude*), dönüşür; ve bu yeni sistem daha sonra kendi bağımsız talihini sonraki bir siyasi ve ideolojik evrende arayacaktır.

Fakat şimdi, bu uzun arasözden sonra, Wagner tiyatrosundaki "ruhsal alegori" olarak adlandırdığımız şeye geri dönmeliyiz. Kuşkusuz, bireysel karakterlerin şu ya da bu ruhsal dürtünün anlamını taşıması olağandışı değildir (nitekim, *Neid* için kaçınılmaz Iago figürüne sahibiz). Müzikli tiyatroya böyle bir yapı üzerinde olağandışı etki kazandıran şey, tüm karakterlerin ve birbirleriyle olan diyaloglarının, alegorik kişileştirmenin kurduğu geleneksel mesafeyi büyük ölçüde azaltacak şekilde müzik unsuru altında dahil ediliş şeklidir. Müzik, çeşitli itkilerin ortaya çıktığı, ayrıştığı ve tekrar bir araya geldiği bir psişe işlevi üstlenir; ve böylelikle, burada yerleştirme çalıştığım terminolojide, anlatıya dair farklı unsurların (isimlendirilmiş muhtelif duygular ve saikler) özdeşleştiği ve duygulanım akımına dönüştüğü bir ortam işlevi görür.

Gerçekten de, değinmek istediğim ikinci alegorik kesitte, yani (bir kez daha) Siegfried'in sonundaki aşk düetinde, bulduğumuz şey budur. Yaşça daha büyük kadın [Brünnhilde], bir nevi çömez ve hatta öğrenci olan genç adama [Siegfried] ne sunmaktadır? Garip bir şekilde (ya da diğer yandan şaşırtıcı olmayan bir şekilde) kendisine ait *Wissen*'i (bilgi). Bu, daha önce değindiğimiz sihirli

güçlerden – [Brünnhilde Siegfried'in] bedenini, artık iyi bildiğimiz üzere, sırtı dışında yaralanmaz kılacaktır– kader veya kısmet ağının bilgisine kadar uzanır ki bu [ikincisi Brünnhilde'nin] eksik olduğu bir bilgidir (Kopenhag *Yüzük*'ünde Brünnhilde daha önceki olayları bir tür kütüphanede araştırır). Aslında, *Yüzük*'te hiçbir karakter gerçek anlamda her şeyin bilgisine sahip değildir. Erda'nın dahi yüzüğün dökümünden sonra geleceğe dair bilgisini kaybettiğini görmüştük. Ve bir dizi bilmece ve sorgulama sahnesi (*weisst du wie das wird?* [ne olacağını biliyor musun?]) bu modu kendi başına bir tür olmasa bile, Jolles'in verdiği anlamda, neredeyse "basit [bir] biçime" yükseltir (Wotan bu muammalı biçimin en üst uygulayıcısıdır: Önce Mime ile, sonra da Siegfried'in kendisi ile).[30] Müzikli tiyatronun başında, çeşitli ve ayrı ilkel dünyaların sakinleri açısından nerdeyse bir ortaçağ cehaletinin olduğunu daha önce yorumlamıştık. Yine o zaman Erda'nın (ve daha sonra Nornların) sahip olduğu türden her şeyi bilmenin (bilgelik) mümkün olması için arka planda erken klanların ve türlerin neredeyse coğrafi cehaletlerinin olması gerektiğini belirtmiştim. Böyle bir olasılığın yitimi, yeni birleşmekte olan, bütünleşen tarihsel bir dinamiğin (paranın ya da hatta endüstriyel kapitalizmin) başlangıcının işaretidir.

Bununla birlikte, Brünnhilde'nin "Wissen"i hâlâ önceki türdendir: Muhtelif karakter ve kuvvetlerin kısmetlerini (yani *récit*'lerini, efsanelerini) bilmekte ve (*Siegfried*'de) onları bekleyen kaderlerini önceden görmektedir:

Was du nicht weisst,	Senin bilmediğini,
weiss ich für dich:	Senin için ben biliyorum:
doch wissend bin ich	Ama biliyorum
nur—weil ich dich liebe!	—çünkü seni seviyorum!
	(*WR* III: iii, 268)

Ancak tam da bu Wissen (öncesi ve sonrasının, geçmiş-şimdi-geleceğin zamansallığının "bilgeliği"), Siegfried'in kavrayamadığı bir şeydir; hatta bu kavrayamama onun naifliği veya hamlığı diyebileceğiniz şeyi tanımlar:

30 Bkz. André Jolles, *Einfache Formen* (Tübingen: Niemeyer, 1930).

Wie Wunder tönt	Söylediğin şarkılar çok tatlı
was wonnig du sing'st;	geliyor kulağıma;
doch dunkel dünkt mich	ancak anlamı anlaşılmaz
der Sinn.	geliyor bana.
	(*WR* III: iii, 269)

Bu kavrayamama hali, bunu ifade etmenin bahanesi olmasına rağmen, tamamen kendinden geçmeye ve tensel düşünceye, arzu ve onun hislerine, bağlanmamalıdır:

Nicht kann ich das Ferne	Hislerimle uzak şeyleri
sinnig erfassen,	kavrayamıyorum,
wenn alle Sinne	çünkü tüm bu hisler
dich nur sehen und	yalnızca seni görebiliyor
fühlen.	ve hissedebiliyor.
	(*WR* III: iii, 269)

Bu karşılıklı ifadeler, birbirine karşı duran iki farklı zamansallık kavramını teyit eder –*Wissen* karşısında *Sinnen* [hissetmek], hikâyenin temsilcisi Brünnhilde karşısında sahne ve şimdinin temsilcisi Siegfried; ayrıca, alegorik aslolan (*tenor*) ile vasıta olan (*vehicle*) arasındaki standart mekânik ayrımın Wagner'de nasıl zayıfladığını ve aynı zamanda (bir yandan aşk birliği ve diğer yandan müziksel doku sayesinde) statik bir yapıdan çok nasıl bir olaya dönüştüğünü örnekler. Böylelikle, Wagner, kendine özgü bir şekilde, *eski rejimle* birlikte edebi türün çöküşü ve tam endüstriyel kapitalizm içinde doğalcılığın (*naturalism*) ortaya çıkışı arasındaki tiyatronun büyük form (biçim) problemini çözer: Tikel ve evrensel ayrımı ya da bireysel deneyim ve daha genelleştirilebilir bir anlam ayrımı. Bu arada, Siegfried'in kendisi, birbirinden tecrit olmuş klanların heterojen dünya coğrafyasına dair eski cehaletlerinin, hanedanlar ve ittifaklar içeren yeni toplumsal dünyada devam edişini temsil eder: Deleuze'ün (Levi-Strauss'u takiben) dediği gibi, kan bağından (*consanguinity*) ilişkiye (*affiliation*) geçiş.[31] Bu cehalet, onun hem klan hem de ittifaktan ayrı bir birey olarak tecritidir; ve eğer varsa, *Yüzük*'te "özgürlük" anlamına gelebilecek tek şey budur.

31 Gilles Deleuze ve Félix Guattari, *L'Anti-Oedipe* (Paris: Minuit, 1972), s. 170 (Bölüm 3, Kısım 2).

Zira Wotan, Lykourgos'tan beri tüm yasa koyucular ve onların kuramsallaştırmalarına özgü bir siyasi ikilemle karşı karşıyadır: Özgürce tercih edilmesi gereken bir yasanın dayatılmasından nasıl kaçınmak gerekir.[32] Bu, çoğu zaman *Yüzük*'ün düğüm noktası olarak teşhis edilen ve çoğunlukla diktatörler veya iktidarı gaspedenlerle ilişkili geleneksel hukuk ve iktidar karşıtlığından çok daha karmaşık olan teorik bir ikilemdir. Bununla birlikte, burada, Wotan'ın gücü bile bu yeni insan dünyasında onun iktidarına tabi olanlar tarafından bir şekilde desteklenmeli ve onaylanmalıdır. Bu, silahlı kuvvetlerin örgütlenmesinden ziyade anayasaların benimsenmesi sorunudur ve Negri'nin kurucu iktidar ile kurulan iktidar arasındaki geçiş üzerinden incelikle analiz ettiği kendine özgü askıya alınma haline karşılık gelir.[33] Çağdaş bir referans vermek gerekirse, Çin'deki kültür devriminin çelişik dinamiklerini hatırlayabiliriz: Mao Zedong, bürokratik bir komünist parti devletinin eski iktidarını ve kurumlarını yok etmek ister. Ancak "karargâhı bombalayın!" çifte açmazın klasik bir örneğidir; çünkü, bir otoriteden (ve yeni bir "karargâh"tan) kaynaklanırken, halkın yeni emirleri özgürce takip etmesini ve eskilerini reddetmesini ister. Böylece, yurttaşlara özgür olmasını emretmiş olur: Gerçek özgürlük için pek de iyi bir formül sayılamaz!

Fakat Wotan tam da bu durumdadır: Önceden kurulmuş olan planını yürütecek ve bu planı ona bir gönderme yapmaksızın kendi başlarına bir ölçüde özgürce yeniden icat edecek özgür bireyleri yaratmalıdır. Yolcu [Wotan] ile tüm yetişkin hayatı boyunca yaşayan ve kendisine peşinen yenilmez bir kılıç verilmiş olan Siegmund, bu projeyi yürütecek konumda değildir. Ancak Siegfried bu konumdadır; tek şart, hiçbir şey anlamaması ve Wotan'ın en baştan neyi amaçladığına dair hiçbir fikrinin olmamasıdır. Bu bağımsızlık, pratik açıdan, Wotan'ın kendi gücünü (ve hatta tanrısallığını) bırakması gerektiği anlamına gelir. Böylelikle, Siegfried mızrağı parçalar (ancak Kopenhag *Yüzük*'ünde, mızrağı parçalayanın

32 Bkz. Fredric Jameson, "Rousseau and Contradiction," *Valences of the Dialectic* içinde (Londra: Verso, 2009), s. 303-315.

33 Antonio Negri, "Constituent Republic," Michael Hardt ve Paolo Virno der., *Radical Thought in Italy: A Potential Politics* içinde (Minneapolis: Minnesota University Press, 1996), s. 213-221.

Wotan'ın kendisi olması anlamlıdır). Dolayısıyla, Wotan, daha önce Lykourgos'un yaptığı gibi, pratikte intihar etmiş olur.

Bununla birlikte, Siegfried, bir kısmete sahip olmak için (ve hatırlamak için!) yeterli amel biriktirir biriktirmez, saf şimdinin zamansallığından kronolojinin zamansallığına geçiş yapar ve bunun sonucunda öldürülür. Brünnhilde'nin kendisi hâlâ eski dünyayla ve tanrılarla ilişkili olan kısmetin zamansallığına aittir ve sanki bu ölümlü dünyada ölümsüzlüğün hatırasına bile yer yokmuş gibi onunla birlikte yok olmayı seçer. Kahramanlar için de yer yoktur. Nietzsche'nin "son insanları"nın varışını dramatize etmekten çok, insanüstüler sanki burada yalnızca "insan"ın değil aynı zamanda insan kahramanların da aşılması olarak tanımlanmıştır.

BÖLÜM 3

Aşkınlık ve Mahler'de Film Müziği

İşte bu 1927 yılı, oda müziğinin yüce ve mucizevi verim yılı olacaktı. Önce üç yaylı, üç tahta nefesli ve piyano için bir *ensemble* geldi; uzun, zengin bir çeşitlilik içinde çalışılmış ve çözümlenmiş, düşsel temaların net biçimde tekrarlanmaksızın uçuştuğu bir eserdi, diyebilirim. Onun, o coşkulu, o öne atılan karakterinin romantik yanını yansıtan ve tonunu oluşturan özlemi ne kadar çok severim –gerçi modern metotlara sıkıca bağlı olarak çalışıldığı için tematikti– ama öyle güçlü sapmalar gösteriyordu ki, gerçek anlamda röprizlere yer bırakmıyordu. İlk bölümün adı, açıkça "Fantazi" konmuştu. İkinci bölüm, görkemli bir tırmanışla yükselen bir *adagio* idi. Üçüncü bölüm, hafif, neredeyse oynar gibi başlayan bir finaldi, kontrpuan olarak gelişip yoğunlaşıyor ve sanki gitgide trajik, ciddi bir karakter kazanıyor ve kederli, matem marşı havasında bir epilogla sona eriyordu. Piyano hiçbir şekilde armonik bir dolgu malzemesine dönüşmüyor, partisyonu bir piyano konçertosu kadar solistlik gerektiriyordu – bunda kendi keman konçertosunun da izleri okunuyordu. Fakat en hayran olduğum yanı, tını bileşimlerinde ortaya çıkabilecek sorunların giderilmesinde gösterdiği ustalıktı. Hiçbir yerinde üflemeliler, yaylıları bastırmıyor; bilakis işitilmelerine fırsat bırakıyor, onlarla bir dönüşüm içinde kalıyordu. Pek az yerde yaylılar ile üflemeliler *tutti* bir aradaydı. İzlenimimi özetleyecek olursam eğer, insan, sanki sağlam ve tanıdık bir çıkış noktasından giderek daha uzak bölgelere çekilir gibi oluyor – her şey beklendiğinden başka bir şekilde gerçekleşiyordu. "Ben sonat değil, roman yazdım," diyordu Adrian.

Thomas Mann, *Doktor Faustus*[1]

1 Thomas Mann, *Doctor Faustus*, çev. H. Lowe-Porter (New York: Knopf, 1948), s. 455-6 [Türkçesi: *Doktor Faustus*, çev. Zehra Kurtekin, İstanbul: Can Yayınları, 2013, s. 662].

1.

Bir eserin merkezinde yer alan biçimsel çelişkiyi teşhis etmek, onu eleştirmek değil, üretim kaynaklarını bulmaktır: Başka bir deyişle, Lukács'ın faydalı formülünü takiben, eserin çözmeye çalıştığı *biçim sorununu* ifade etmektir. Böyle bir biçim sorunuyla yüzleşmeden, başka bir deyişle, gerçek bir çelişkiyle uğraşmadan, bir eserin nasıl herhangi bir paye veya değer kazanabileceğini görmek zor. Biçim sorunu (ama çözümü değil, zira çelişkiler asla çözülmez ve sorunlar yalnızca ifade edilerek "çözülür") eserin tarihteki yerini temin eder: Öncelikle, biçimin tarihinde ve, bu yolla, toplumsal tarihin, öznelliğin ve üretim tarzının çeşitli düzeylerinde.

Mahler yorumcuları muhteşem ve gerçekten eşsiz olan şarkılarıyla başlar genelde; bu şarkılar, orkestra müziğinde önemli kesitlerin kaynağı olarak da tespit edilebilir. Bununla birlikte, sözel dilden oluşan şiir oldukları için, yorumları biyografik veya varoluşsal anlamlar yönünde yönlendirme ve kararlı bir biçimsel analizin önüne geçmek isteyeceği yorum batağına tehlikeli bir şekilde yaklaşma eğilimi gösterir.

(Şunu da eklemeye değer: Bu düşüncelerin şarkıları –her bakımdan, bir biçim olarak Alman *Lied*'in doruk noktasını temsil etmesi gereken o olağanüstü lirik eser külliyatını– ihmal etmesi bir yana, şarkılar senfonik eserden o kadar farklıdır ki tamamen farklı bir sanatın ya da ortamın pratiği olarak görülebilirler: Şarkı sözü yazan büyük bir ressam veya bir sone kesitiyle uğraşan büyük bir oyun yazarı, resim yapan bir romancı, film yapan bir şair veya hatta hikâye anlatan bir ressam gibi! Şarkılar, senfonik eserlerin ham malzemesini melodiler haline getirir ve böylece akış içindeki işitsel maddeyi akılda kalıcı lirik ifade anları olarak şeyleştirir. *Lied von der Erde* [Yeryüzü Şarkısı] yaşama vedadır: Yaşamın yoğunluklarının yası tutulmaz, bunun yerine, olağanüstü nitelikte unutulmaz –kültür sanat gazetecilerinin kullanacağı bir ifadeyle, "acı-tatlı"– onaylamalara yükseltilir. Burada, modası geçmiş türden yorumlayıcı anlamlardan –iyimserlik ve kötümserlik– bahsedebilir ve, senfonik eseri tarif ederken yapacağım gibi, duygulanım yerine duyguyu hatırlatabiliriz; ancak bu, Nietzsche'nin harika liriğinde [*Böyle Buyurdu Zerdüşt*] Üçüncü Senfoni'ye gömülü haliyle ya da

Yeryüzü Şarkısı'nın bazı pasajlarında, senfonik unsurların, Çince dizeleri ve o anda bu dizelerle bir olan şarkıcıyı bastırmaya tehlikeli bir şekilde yaklaştığı haliyle sesin temsil ettiğinden çok daha farklı bir dil veya ortamdır. Şarkılar, özel vesileler için eşsiz değerde anlardır: Senfonik detaylandırmalar, yeni sorular sormak ve yeni yanıtlar bulmak üzere her an içine dalınabilecek hiç bitmeyen, sürekli devam eden bir eserdir.)

Zira Mahler, bir besteciden çok bir orkestra şefiydi. ("Mahler'in müziğinin bir orkestra şefinin müziğinden izler taşıdığını bir aptal bile görebilir" diye uyarır beni Adorno[2] ve bu ölçüsüz ifade, ilerleyen sayfalarda Adorno'yu hedef alan eleştirilerimi mazur kılacaktır belki.) Sesin diğer müzik aletlerinin yanında bir başka müzik aleti olarak daha biçimsel bir incelemesinden başlamak meşru olabilirdi elbette; nitekim, diğer tüm çalgılar söyleyeceklerini söyledikleri ve imkânlarını tükettikleri anda sesin beklenmedik şekilde girişi (örneğin, Üçüncü Senfoni'nin dördüncü bölümünde), uzaktaki inek çıngıraklarının şıngırtısından çok daha büyük bir şoktur.

Bu arada, koral müdahaleler geleneksel olarak, başlığımızda konuşmayı vaat ettiğimiz aşkınlığa işaret eder; şarkı olgusu veya Lied'in kendisi ise orkestra gelişmelerine (şarkının bununla ilişkisi uzaktan kısa öykünün romanla ilişkisine benzetilebilir) elverişli olmayan bir tür kapanış olarak biçimsel açıdan kayda geçer ve daha geleneksel bir tam duruş (örneğin, Dördüncü Senfoni) sağlayarak sonlandırma sorunundan (bunu ileride ele alacağız) kaçınmaya hizmet eder: Bunun, senfoninin mahut neşeliliği ya da pastoralliğiyle bir ilgisi yoktur, tamamen biçimsel bir çözümdür.

Dolayısıyla, Wagner sonrası dönemlerde büyük oranda genişleyen ve beklenebileceği gibi (bütçesi, devletle ilişkisi ve bürokratik veya idari mevkileri –ki orkestra şefinin görece yeni statüsü bu mevkilerin en yükseğidir– açısından) on dokuzuncu yüzyıl şehrinde merkezi bir toplumsal kurum kimliği kazanmış orkestranın kendisiyle başlamalıyız. Adorno, orkestra şefini III. Napolyon ya da Bismarck'ın örnek teşkil ettiği yeni tür bir siyasi liderin (hatta diktatörün) ortaya çıkmakta olan rolüyle karşılaştırır; iktidar ve

2 T. W. Adorno, *Mahler: A Musical Physiognomy* (Chicago: University of Chicago Press, 1992), s. 30. Metindeki tüm referanslar bu edisyonadır.

onun tatmini hakkında spekülasyon yapmaya teşvik edebilecek bir gözlemdir bu ama dikkatimizi daha çok materyalist açıdan lojistik alana çekmelidir; büyük bir orkestrayı idare etmenin, bir roman yazarlığından çok bir ordunun idaresiyle kıyaslanabilecek yönlerine bakmak gerekir (öte yandan, bir Zola, eserinin yazımını araştırma, dosyalar, tetkik gezileri ve planlamayı içeren detaylı projelere dönüştürmekte hünerliydi).

Bu arada, dönemin diğer kıyaslanabilir sanatsal kurumu olan tiyatro için Darko Suvin'in altını çizdiği temel benzetmeyi de hatırlamak zorundayız; tiyatronun kendisi de karmaşık bir sanayi toplumunun mikrokozmosu idi: Maddesellikleri ve hiyerarşileri, işbölümleri, vasıflı ve vasıfsız ilgili meslekleri, yardımcı teksirciler ve bürokratik uyduları ve astları, önünde yargılama amaçlı oturan bir tür seçmen topluluğu da cabası. O halde tiyatro gibi, senfoni orkestrası da toplumsal bütünlüğün bir figürüdür, devlet ve işlevlerinin sembolik rol oynadığı bir toplumsal dünyadır ve dolayısıyla müzik ve orkestra kuramındaki tartışmalar özünde siyasidir. Tiyatroya dair tartışmalar zengin bir çeşitlilik gösteriyor: Suvin'in belgelediği Paris Komünü'nden[3] Artaud ve Brecht'in manifestolarına ve günümüzdeki *happening* [oluşum] kavramı ve performans pratiklerine kadar. Bu tartışmalar, gerçek dünyanın estetik yaşamı dışında tanıdık olan çeşitli siyasal felsefeler ve ideolojiler, stratejiler, anayasal ve devrimci krizleri yeniden oynarlar ve çoğu zaman bunları alegorik olarak temsil ederler.

Bu arada, bu vurgu üslup sorununu da yeni bir gözle görmemizi sağlar. Kuşkusuz, zaman içinde daha büyük orkestraların kullanımı üsluba dair yeni olanakların önünü açarken aynı zamanda bir kısıtlama olarak işler: Vasıtası olabildikleri eski basitlikleri ve melodili biçimleri dışlayıp yeni ve daha karmaşık ifade etme şekillerinin icadını gerektirmişlerdir.

Spitzer ve Sartre'ın gösterdiği gibi, üsluplar, kuşkusuz, ideolojilerin ve eskiden *Weltanschauungen* (dünya görüşleri) diye adlandırılan şeylerin örtük ifadesidir. Ancak aynı zamanda, bir eserin ne söyleyeceği ve tarihsel olarak nasıl alımlanabileceğine getirilen

3 Darko Suvin, *To Brecht and Beyond* (Brighton: Harvester, 1984), Bölüm 3: "Politics, Performance and the Organisational Mediation: The Paris Commune Theatre Law".

tarihsel sınırlar işlevi görürler. Hem Beethoven hem de Mahler'in kendine özgü üslupları vardır ama onların biçimsel başarıları bir bakıma, dönemin üslupları ve belli bir üslup (veya moda) tarihini içeren daha kalıcı ve kişisel ifade biçimleriyle gerilim içinde durur.

Ayrıca, "kurumsal üslup" gibi bir şey olduğunu da unutmamalıyız. Belki de, Barthes'ın münferit cümleler hakkında kullanıldığında "romanesk" veya "romanvari" sözcüğüne iliştirmeyi başardığı olumsuz kastı bir ölçüde tarafsız ve tasvir edici *senfonik* sıfatına da aşılayabiliriz: Bir bütünün inşasında sadece bir adım teşkil etmesi gereken bir cümle olarak bir parça ya da detayın icrasının görünen masumiyeti karşısında tüm kurumsal üslubun çağrışımsal bir şekilde akla gelmesi. Zira Barthes'ın söylemek istediği şudur: Nasıl süslü bir söz hemen "belagatli" olarak algılanabiliyorsa, aynı zamanda laf arasında geçen bir cümlenin "verilişinde" anlatma (ve romana özgü bir anlatı) niyeti de çoğu zaman sezilebilir. Romanvariliği açık eden işaret (başlangıç ve bitiş, piyesteki ani değişiklikler vb.) projenin büyük ve gerekli bileşenlerinde değil, en önemsiz ve vazgeçilebilir geçici ifadelerde tespit edilir; bu ifadeler tam da ideolojik olarak romanın işleyişi için gerekli olan bu *effet de réel*'i (gerçeklik etkisi) üretmek için oradadır.[4]

Dolayısıyla bu bağlamda belki de büyük bir orkestra besteden çok icrada, ifadelerini ve etkisini (*attack*) tam da "senfonik"in anlamını gösteren debdebe ve zenginlikle donatarak kendi kendini mağlup eder ve orkestranın, seyircinin ve bestecinin hepsinin suç ortağı olduğu kurumu ifşa eder; böylelikle, bu biçimi ortaya çıkaran ve performanslarını besleyen burjuvazi ile olan daha derin kurucu ilişkinin üstünü açmış olur. Bu, bir nevi, vesilenin özbilincidir, yetenekli ve iyi maaşlı prestijli sanatçılarının tatmini, salonun kent tarafından inşa edilmiş olması ve sezon biletlerinin fiyatıdır: Bourdieu'nün "temayüz"ünden (*distinction*) bile daha derin bir bakış açısı sunar; kısa bir anlığına kültürün suçunu ve sistemle olan suç ortaklığını ifşa eder ve bunu bir taşra orkestrasının asla yapamayacağı bir şekilde veya biraz daha az fevkalade mükemmel bir "etki" ile, parçayı (tüm güçlükleri itibarıyla) daha az rahat ve

4 Roland Barthes, "L'effet de réel", *Oeuvres complètes* içinde (Paris: Seuil, 1994), C. II, s. 479-84. Metin 1968 tarihli.

daha az kendine güvenen bir şekilde yönetmenin yetersiz kalacağı bir şekilde yapar. Elbette Mahler'in yakın döneminde olduğu gibi, müzik ne kadar az kanonik olursa, böyle önemli bir ifşa için daha az elverişli olur; repertuarın suyu çıkmış büyük parçaları olarak görülebilecek daha tanıdık parçaların ise, ustalığı sergileme vasıtaları olmaya devam etseler de, böyle aniden ve geçici bir süre için dikkat çekme ihtimali daha düşüktür (çünkü orkestranın ve şefin kıdemini önceden ve ezbere biliriz).

Zira, üslup (stil) kavramının kendisi ("stylus" [yazma amaçlı ucu sivri alet] ya da el yazısından türemiş olduğundan) görsel sanatlarda bir doğrulama yöntemi ve özellikle de boyanın kimyasal içeriğinin ve fırça darbelerinin şeklinin analizi ile (adli tıpta el yazısının analizine benzer şekilde) başladı. Ancak modernizmin her türlü sabit geleneğe karşı bireysel direniş olarak gelişmesiyle birlikte, eşsiz bir üslubun üretilmesi "deha"nın belirleyici bir işareti olarak değerlendirilmiş ve modernist telosun ve radikal yeniliğin koordinatlarının merkezine yerleşmiştir.

Ancak, örneğin, Beethoven zamanında, yenilik hâlâ biçimsel bir icat meselesi ve çeşitli müzik türlerinde neler yapılabileceğinin bir açılımıydı. Beethoven kesinlikle bir üsluba sahipti; bu üslup onun temalarına kaydedilmişti ama biçimlerinin hammaddesi olmaya da devam ediyordu: Dolayısıyla, kahramanca bölümlerinin *terribilità*'sı (dehşet) bu yeni enerjinin ifade edildiği tema türlerine indirgenemez – Haydn'da buna benzer bir şey yoktu; nitekim, Beethoven'ın, esasen, tamamen yeni ve farklı bir kaynak olarak Fransız devrimci müziğinden[5] esinlendiği ve ödünç aldığı söylenir.

O halde modanın, tarihsel ve toplumsal açıdan farklı bir anlamı derinden işaret ettiği yönüyle taşıdığı daha "kültürel" anlamda, temalar hangi özellikleriyle bir "üslup" olarak kalmaya devam eder? Devrim olan bu yeni tarihi şeyin eşsiz ruhunu iletmez, onun yerine, Barthes'ın *viennicité* ya da *viennicity* [Viyana-kentlilik] diyebileceği bir toplumsal kültürün izlerini taşır (Ren bölgesinden olan Beethoven'ın, ondan sonra gelen Moravya Yahudisi Mahler gibi, bu kozmopolit başkentte esasen bir yabancı olmasına rağmen). Bu

5 Scott Burnham, *Beethoven Hero* (Princeton: Princeton University Press, 1995), s. 123-4.

temalara özgü şiirsellik (lirizm) Brecht'in, müziği "çok tatlı" olduğu gerekçesiyle Schoenberg'e yönelik şaşırtıcı eleştirisini hatırlatır (belki de *Verklärte Nacht* [Aydınlanan Gece] gibi erken eserlerin daha dışavurumcu histerik acı-tatlılığı vardı aklında). Mahler'i de bir tür kişisel-kültürel üslubun bu ayrı ve özgül boyutundan ötürü suçlamak gerekir; öte yandan, geç dönemindeki bu *viennicity* kişisel kimliğin ifadesi yerine kısmen pastiş olarak düşünülebilir. Ama gerçek şu ki Mahler'in temaları her zaman (hatta veya bilhassa biçimsel bağlamın yokluğunda) tanınabilirdir ve bu bileşen ya da üretiminin düzeyi, sonunda dinleyiciyi yorabilir ve bir tür Mahler yorgunluğuna neden olabilir; bu yorgunluk ne bölümlerin bizzat biçimiyle ne de söz konusu anların özel orkestrasyonuyla ilgilidir.

2.

Şimdilik, bestecinin işlevlerini, belki iki tür beceriyle donatılmış ama kesinlikle iki farklı çalışma türüyle yükümlü, iki yazar arasındaki bir tür işbirliği olarak düşünebiliriz. Mevcut örnekte ve belki de çoğu zaman, her ikisini birden yapanın tek bir besteci olmasının bir önemi yok; normal işleyişte, müziksel kompozisyonun, temel temaları ve melodileri dışarıda bırakılmış bir ilk eskiz biçimini aldığı anlaşılır, tema ve melodilerin zaman içinde gelişimlerine ve ne yöne sürüklenecekleri ve yöneleceklerine ilişkin genel bir fikir edinilir. (Elbette operanın bestecisi için, librettonun [opera güftesi] kompozisyonu gibi ilave üçüncü bir veya daha doğrusu ilk aşama daha vardır; ancak burada da, başlangıç, orta ve son bölümler diye sıralamanın anekdot açısından önemi dışında pek bir önemi yoktur).

Bu bir nevi doğrusal eskizin ya da belki *fabula* [hikâye] veya anlatının bu noktasında, farklı bir süreç başlar, yani bu bölümün bestelenmesi: Bu, sadece (çoğu zaman ilk eskizin bir parçası olabilecek) armonilemeyi değil, farklı çalgılar arasındaki dağılımı, örneğin, ilave çalgısal gelişimlerin veya hatta bir nevi girdap diyebileceğimiz karşı bölümlerin ve buna benzer şeylerin eklenmesini içerir. O halde bu, önceki besteciler için, besteyi sınırlı bir orkestra ve çoğunlukla geleneksel bir şekilde dağıtılan sınırlı sayıda sesle doldurmak için

nispeten mekânik bir faaliyet olabilirken; bu orkestrasyon sürecinin Mahler ile sadece ölçülemez derecede daha karmaşık değil ama aynı zamanda dikkatimiz devamlılıklardan bir nevi sürekli bir şimdiye kaydırıldığı için çok daha önemli ve merkezi bir hal aldığı açıktır. Bu işbölümü, elbette bu müziğin büyük biçim açısından olduğu kadar işitme anı açısından da ikiz bir araştırmasını önermektedir. Mahler'in karşılaştığı iddia edilen zorlukların çoğu, bu bölümlerin uzunluğundan ve iyi dinlemenin gerektirdiği gibi onları üretken ve yaratıcı bir şekilde hafızada tutmanın zorluğundan kaynaklanmaktadır; ve Leonard Bernstein gibi gerçekten büyük Mahlerci orkestra şeflerinin üstünlüğü, her şeyden önce, müziğin ileri dönük hareketinin yansıtılmasında ve aktif belleğe saklanmak üzere işaretlenmesinde yatar. Şimdiye kadar pek çok kişiye kendine düşkünlük ve keyfiliği açığa çıkarır gibi gelen Bernstein'ın yorumlayıcı aşırılıkları, retorik bir vurgu olarak, dinlememizde, belleğimizde ve beklentimizdeki teşekkülleri göz önünde bulundurularak, belirli anları vurgulama yöntemi olarak da görülebilir. Bu da, göreceğimiz gibi, bir anlatı veya hikâye anlatma süreci olarak anlaşılabilir; ve bu süreç aslında sıklıkla yorumlamada suiistimale veya soyut bir yeniden anlatıma yol açabilir. Ancak bu anlatı anlamındaki perspektif zamansal olarak kavranabilir: Örneğin, (Birinci Senfoni'nin bitişiyle ilgili "Durchbruch" [atılım] tartışmasında merkezi öneme sahip)[6] yineleme bölümü, kendinden önce olanlara dair bir hatırlama olarak ve bir temanın zaman açısından olduğu kadar mekân açısından da tamamen silikleşmesi olarak kavranabilir.

Ve bu gibi özbilinçli jestler arasında elbette gösterişli tereddütler, duraklamalar, suslar sayılabilir; bunlar, yapılmak üzere olan bir sıçramayı, önemli bir kararı, ani bir atağı veya orkestrayı veya tamamen yeni bir şeye geçişi, anlık sessizliğin kendisi içe nefes çekme ve momentumun ayrılmaz bir bileşeni olduğunda genellikle ritim ve tempoda bir değişikliği dramatikleştirir. Bu tür anlık

6 Orijinal fikir için bkz. Paul Bekker, *Gustav Mahlers Sinfonien* (Berlin: Schuster & Loeffler, 1921), s. 44. Adorno'nun konuyu tartışması hemen sayfa 5'te başlar; tartışmanın detaylı analizi için bkz. James Buhler, "'Breakthrough' as a Critique of Form: The Finale of Mahler's First Symphony", *19th-Century Music* 20 (1996), s. 125-43 ve Adorno'yu değerlendirmesi için bkz. *Indiana Theory Review* 15 (1994), s. 139-63.

susların da kendine özgü bir üslubu vardır; sessizliğe yaptıkları katkı, gösterişli veya sıradan olabilecek bir jesttir: Bernstein veya Tilson-Thomas, aksi halde göz ardı edilebilecek bu anları iyi ve çarpıcı bir biçimde işaretler: Bunlar, bir nevi operatik Mahler'in, kendi efektlerini ön plana çıkaran ve kendi kendini dramatize eden besteci-şefin özellikleridir. Ancak her şeyden önce, devam etmekte olan kompozisyon niteliklerinden bir miktarını yeniliyorlarmış gibi görünüyor; doğaçlama olduklarını değil, eskiden denildiği gibi, bir nevi metinsel üretim olduklarını söylemek istiyorum; sanki şefin önünde sadece söylenmek veya tekrarlanmak üzere duran önceden kaydedilmiş bir beste yerine gelişim sürecinde olan bir konuşmaya tanık oluruz. Dolayısıyla, herkesin kabul ettiği üzere böyle kendine düşkün ve retorik olan sunum yöntemlerinde bir tazelik vardır; sanki Mahler'in zihninde tam olarak orkestre edilmiş ve tutarlı bir şekilde meydana gelmiş gibi, müziğin ilk ortaya çıkış anının farkına varmamızı sağlar; bu açıdan müzik, sözceleme (*enunciation*) sürecindeki eksik bir sözdür (*énoncé*) ve bir cümlenin onu daha önceden baştan sona planlamış ve onu söylemeye "niyet etmiş" sözceleyen (*enunciating*) bir konuşmacı olmaksızın kendi kendini düzenler bir şekilde (*autopoetically*) geliştirmesi gibi gelişir.

Bunu, farklı bir durumda hayal edebiliriz: Bir tiyatro kumpanyasında büyük usta bir aktörün bir yandan büyük rolleri, yani kahramanı veya romantik başrolü oynarken bir yandan da her türlü küçük rol veya karakteri üstlenmesi. Böyle bir oyuncu kendisi için nasıl bir oyun tahayyül eder? Elbette Lionel Abel'in Hamlet için önerdiği gibi, ustalığını sergilemek için hepsi tek bir kompleks rolde bir araya gelen, bir dizi muhtelif tonu olan bir oyun: *pathos*, komedi, tiyatro maskeleri, gülünç, dokunaklı, kasvetli ve melankolik tonlar.[7] Belki de Mahler'in profesyonel bir müzik yönetmeni olarak tecrübesi, bestenin ne başarabileceği konusundaki hissini etkilemiş ve kendi teknik becerilerini (virtüozluk ve ruh hali değişiklikleri, her türlü tutum ve duygulanım, ifade ve inşaya dair) olağanüstü başarılara teşvik etmiş olabilir.

Yine de, dikkatimiz, bestecinin olay örgüsünü planlamadaki rolünden, şimdiki zamanın buluş ve yeniliğin ve aslında, yeni bir

7 Lionel Abel, *Metatheatre* (New York: Hill & Wang, 1963), s. 47.

sesin sadece diğerlerinin üstüne eklenmeyip gerçekten onların arkasından çıktığı müziksel olayın mahalli haline geldiği bir orkestra şefinin rolüne kaydığında, mekânsal anlam veya müziksel perspektivizm muhtemelen baskın bir hal alacaktır. Aslında, bu noktada beste pekâlâ önce gelip doğrusal ilerleyen buluşu belirlemeye başlayabilir; her halükârda ben, oldukça büyüleyici bir hal alabilecek olsa da, pratik ya da biyografik bir sürecin kendisiyle değil, bu sürecin eseri dinlerken gösterdiğimiz dikkati nasıl etkilediğiyle ve yine aynı şekilde, müziğe, alan derinliğine sahip bir tür [André] Bazinci fotoğraf karesi gibi yaklaşmamızı, yani sadece seslerin eşzamanlılığının değil, eserin derinliğinde birbirinden muhtelif mesafelerde olan katmanlı çalgıların ayırdına vardığımız neredeyse görsel bir bakış açısını nasıl etkilediğiyle ilgileniyorum: Gitgide daha büyük, daha uzak, daha sessiz aralıklarla birbiri ardına tekrarlanıp tek bir solo çalgının minik sesleriyle doruk noktasına çıkan şey aynı tema olduğunda, bu elbette daha bariz bir hal alır (Wagner tarzında sahne dışında korno öttürme tekniğinin genişletilmesi, sanki efsanede veya tarihin derinliklerindeymiş gibi büyük ormanda kaybedilen avcının hatırlanması). Ancak burada, sanırım Altıncı Senfoni'de olacak, geri çekilen ses düzlemleri bizi zar zor duyulan çıngırakların sessizliğine götürür; Mahler bununla pastoral manzaradan çok, bizimkinin ötesinde kalan bir dünyanın mekânını ifade etmeyi amaçlamıştı.[8]

3.

Olay örgüsü yazarının eserinden, sahnedeki *metteur-en-scène*'e (sahneye koyucu) geçişle birlikte, çeşitli ses gruplarının birbirlerine karşıt durabileceği ve birbirleriyle mücadele edebileceği yeni çalgılama imkânlarıyla karşı karşıya kalırız: Tahta nefesli çalgılar yaylı çalgıları taciz eder örneğin; bakır nefesli çalgılar, *Tyrannosaurus Rex* gibi, diğer işitsel varlıkları korkutup kaçırır; arada sırada asayiş çağrısı yapılır: Bir ses türü –yüksek sesli veya yumuşak olmasına ya

8 "The last greeting from earth to penetrate the remote solitude of the mountain peaks": alıntılandığı yer Michael Steinberg, *The Symphony: A Listener's Guide* (Oxford: Oxford University Press, 1995), s. 317.

da samimiyet açısından anıtsal veya oda-müziğini andırır olmasına bakılmaksızın– orkestranın diğer bölümlerinin artan düzensizliğini azarlar ve bir araya gelip disiplin altında hareket etme çağrısı yapar; ya da bu çağrı başarısızlıkla sonuçlanırsa, birdenbire her türlü sesi boca ederek ortalığı velveleye boğar ve kaos heyecanını körükler.

Çünkü, orkestra meselesinin kendisine geri dönecek olursak, seyirciyi hayran bırakmaya ve büyülemeye devam etmesi gereken şey ses kombinasyonlarıdır ki onların nezdinde bu ses nitelikleri işitsel bir *görkemli gösteriye* karşılık gelir: Bu, havai fişek gösterisi veya sirk[9] gibi özel bir olaydır; dinleyicinin bezgin damaklarına kaydetmeleri için yeni ve şimdiye kadar denenmemiş kombinasyonlar içeren bir ziyafet sunulur ki bu, Mahler'in bedensel stilistik tavırlarının tekrarlarından ve onun içine hapis olduğu ama yeni tarihselci duyumlar arayışımızın sonucunda bizim kaçmayı arzulayabileceğimiz on dokuzuncu yüzyıl sonu tarihinden oldukça farklı bir şeydir. Tamamen müzik tarihi perspektifinden Mahler, yirminci yüzyıl modernliğinin dönüm noktasında bulunmakta ve on dokuzuncu yüzyıl tonal ve senfonik müziğinin sonu ya da bunun aşılmasına yönelik ilk güçlü itki olarak okunabilecek bir kararsızlığa işaret etmektedir – muhtemelen, bu kararlaştırılması zor ikili durum-ve-tepki yüzünden, bu müzik içinde geleneksel biçim terk edilip yerine başka bir şey konmadan, yenilik taleplerinin hep daha yeni yollarla karşılandığını görebiliyoruz. Haz ve acı, majör ve minör, notalar ve tonların yerine çalgıların uyumsuzluğu, "insanın içini acıtacak nefislikte bir yeşil" (Baudelaire), tatlı içinde ekşi, ham, pişmiş ve çürümüşün hepsi bir arada – işte Mahler'in orkestrasından talep edebildiği kombinasyonlar bunlardır. Bauer-Lechner'e şöyle demişti: "Yumuşak bastırılmış bir ses üretmek istiyorsam, onu kolayca üreten bir çalgıya değil, o sesi yakalamak için çoğu zaman sadece kendisini zorlayıp doğal sınırlarını aşmak suretiyle daha çok çaba sarf eden ve baskı altına giren bir çalgıya veriyorum."[10] Dolayısıyla, çalgılar dahi kendilerine karşı kullanılır,

9 Adorno sanat eserlerini havai fişeklere benzetir; bkz. T. W. Adorno, *Aesthetic Theory* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997), s. 81; Eisenstein'ın "atraksiyonların kurgusu" (*montage of attractions*) ise bizzat sirke gönderme yapar.

10 Nathalie Bauer-Lechner, *Recollections of Gustav Mahler* (Cambridge Cambridge University Press, 1980), s. 160.

hep daha yeni yenilikler için eziyete uğrar, duyulara yönelik hep daha yeni talepler, hep daha yeni duyumlar ve heyecanlar üretilir, ta ki nihayetinde (veya en azından geleneksel anlatıda) duyum tükenene, dinlenme ve mola için feryat edene kadar; mola esnasında ise geleneksele her türlü dönüşten tekrar faydalanılır, ta ki duyusal huzursuzluk dönene ve tüketim ve yenilik teleolojisi bir kez daha hakkını talep edene kadar. Ve bu, tüm sanatlar, duyusal deneyimin tüm boyutları için geçerlidir: Yeni hislerin ve duyguların temsil edilmesini isteriz, yağlıboya ve yeni renk kombinasyonlarına, yeni seslere, yeni baharatlara ve hatta dokunsal kombinasyonlara yeni bir dikkat isteriz; bunun yanı sıra yeni mekânlar isteriz, anıtsal kamusal alanlarla Biedermeyer'in kalabalık iç konforunun ezelden beri birbirini izlemesinden sıkılmışızdır. Perhiz, tabu, zorlanmış her türlü çileciliğin damak zevkini ne derece yenileyebileceği keşfedilmiştir; sessizlikler de sadece kitlesel orkestranın kitlesel farklılıkları ve uyumsuzluklarını değil, aynı zamanda işitsel deneyimi de artırabilir. Beden aşırılıkları arzular, uyarıldığı an tükenir: Burjuva bedeni, ortaya çıktığı anda doymak bilmezdir ve aynı anda yeni esrimelerde ortadan kaybolmayı, kendi yeni duyumları tarafından ortadan kaldırılmayı diler. Dünya yeni bir huzursuzlukla tüketilir:

> Ondokuzuncu yüzyılın son iki onyılının yüzeyi yağ gibi dümdüz ruhundan ansızın bütün Avrupa'yı tutuşturan bir ateş yükselmişti. Neyin oluşmakta olduğunu kimse tam olarak bilmiyordu; sonuçta ortaya yeni bir sanatın mı, yeni bir insanın mı, yeni bir ahlakın mı veya belki de toplumsal bir değişimin mi çıkacağını kimse kestiremiyordu. Bu yüzden herkes, işine geleni dile getirmekteydi. Fakat her yerde insanlar, eskiyle savaşmak için ayaklanmışlardı. Ansızın her yerde uygun olan bir adam belirivermişti; ve asıl önemlisi, pratik atılımlar yapma isteğine sahip adamlar, tinsel atılım isteklileriyle bir araya gelmekteydiler. Eskiden boğulmuş ya da kamu yaşamına hiç katılmamış olan yetenekler gelişmekteydi. Bunlar birbirlerinden akla gelebilecek en aşırı biçimlerde farklıydılar, hedeflerinin birbirine karşıtlığı da aşılmaz nitelikteydi. Üstün insan da, üstün olmayan insan da seviliyordu; bir yandan sağlığa ve güneşe, öte yandan ise göğüs hastası genç kızların sevecenliğine tapılıyordu; coşkuyla hem kahramanlık kültünden hem de toplumsal nitelikteki halk kültünden yana

> çıkılıyordu; insanlar inançlı ve kuşkucu, doğalcı ve yapay, sağlıklı ve ölümcüldüler; eski sarayların ve şatoların iki yanı ağaçlık yolları, sonbahar bahçeleri, yüzeyi cam gibi küçük göller, değerli taşlar, haşhaş, hastalık, cinler ve şeytanlar düşleniyordu; ama aynı zamanda da geniş ovaların, uçsuz bucaksız ufukların, demirhanelerin ve haddehanelerin, çıplak savaşçıların, köle gibi çalıştırılanların ayaklanmalarının, en eski insan çiftlerinin ve toplumun yıkılışının düşleri kuruluyordu. Bütün bunlar elbet birer çelişkiydi ve birbirinden son derece farklı savaş çığlıklarıydı, ama ortak bir solukları vardı; o zaman dilimi parçalarına ayrılabilseydi eğer, ortaya ahşap bir demirden yapılmış olmayı isteyen köşeli bir çembere benzer bir anlamsızlık çıkardı; gerçekte ise her şey hafiften parlayan bir anlamın içinde eriyip gitmişti. Somut ifadesini yüzyıl dönümü denen o sihirli tarihte bulan bu yanılsama öylesine güçlüydü ki, kimileri coşkuyla yeni, henüz kullanılmamış yüzyıla atlıyor, kimileri ise hâlâ eski yüzyılda, zaten çıkacakları kesin bir evdeymişçesine sağa sola koşuşturuyorlardı ve hiçbiri de bu iki davranış biçimini birbirinden çok farklı olarak algılamıyordu.[11]

Dolayısıyla, nihayetinde burada sunacağımız biçimsel tasviri açıklamak için bir durumsal motivasyon gerekliyse –görece tükenmişlik ve hummalı, nefessiz dinlenme dönemlerinin takip ettiği giderek artan bir telaş– bunun en az bir versiyonu burada, bizzat modernin mometumunda bulunabilir (ama bu tek açıklama değildir).

4.

Bu, aslında, modernizmin Standart Anlatısı diyebileceğimiz şeydir: Ancak (tonalitenin icadından sonra) Beethoven'ın sonat formunu tüketmesinin etrafında döndüğünü düşündüğüm özellikle müziksel bir versiyonu da vardır; Beethoven'ın ardından takipçileri bir kuşak boyu sadece hazır biçimsel çözümleri tekrarlayabildi veya bir sonraki kuşakta, senfonik şiir ve muhtelif betimleyici veya programlı müzik biçimleri için sonatı tamamen terk edebildi.

---

11 Robert Musil, *The Man without Qualities*, C. I, çev. Sophie Wilkins (New York: Knopf, 1995), s. 53. [Türkçe çevirisi: *Niteliksiz Adam*, Cilt I, çev. Ahmet Cemal, İstanbul: YKY, 1999, s. 142-43].

Thomas Mann'ın kahramanı Adrian Leverkühn, sonatta neden artık daha fazla neşe bulunamayacağına dair ikna edici bir açıklama sunar:

> ... dâhiyane bir sanat eserinin bile taşıyıcı iskeletinde, onu güçlendiren özünde bazı bayatlıklar bulunduğunu, güzelin peşinde koşarken bünyesinde herkese mal olmuş bir kültüre ait bir şeyler barındırdığını fark edeceğim. Bunu görüyorum. Bundan utanacağım, kızaracağım, bundan dolayı helak olup, baş ağrılarına yakalanacağım; hem de çok yakında.
>
> "Bunu anlıyor musunuz?" diye sormam çok budalaca ve iddialı olur. Nasıl anlamazsınız ki! Eser güzelse eğer, şöyle gelişirdi: Yalnız çellolar başlar çalmaya; dünyanın anlamsızlığını, bütün koşuşturmaların, gayretlerin, kovalamaların, samimi düşüncelerle birbirine yakınmanın boşunalığını son derece manidar bir şekilde sorgulayan hüzünlü bir temadır bu. Çellolar bir süre bu soruya üzülürmüş gibi bilgece baş sallamaya devam eder. Sözlerinin belli bir noktasında, çok iyi tartılıp düşünülmüş bir noktasında, nefesliler bölümü derin bir soluk alıp geri çekilip gerilir gibi, omuzlarını kaldırıp indirerek madenin yumuşatılmış gücüyle, ağırbaşlı, etkileyici, törensel ve görkemli bir armoni içinde koral bir ilahiye başlar. Kulağa hoş gelen bu ezgi, doruk noktasına böylece iyice yaklaşır; ama iktisat kuralları gereği bunu ilk seferde sonuna kadar tırmanmaktan kaçınır. Geri çekilir, yer açarmış, bir şeyler biriktirirmiş gibidir; derken iner; böyleyken de hep güzel kalır. Sonra yeniden geriye çekilir, başka bir şeylere yer açar; bir şarkı kadar sade, şakacı, ağır, halka özgü, görünürde kaba yapılı gibidir ama bunu umursamaz; birkaç çalgısal analiz ve renklendirme sanatı sayesinde, şaşılacak kadar ifadeli, incelmeye yatkınmış gibi gösterir kendini. Şarkıcılıkla bir süre daha akıllıca ve sevgiyle oyalanılır. Şarkı parçalarına ayrılır, bunların her biri incelenir, değiştirilir; orta seslerden alınıp baştan çıkarıcı bir figür olarak kemanların ve flütlerin en büyüleyici tizlerine tırmandırılır. Orada yukarıda, en okşayıcı olduğu yerde bir süre salınır. İşte o esnada nefeslilerin yumuşatılmış metalik, koral ilahisi yeniden söz alır, ön plana geçer, bu kez ilk seferinde olduğu gibi gerilip güç alır gibi başlamaz; sanki melodisi, daha az önce yine buradaymış gibi yapar. O ilk seferinde bilgece geri çekildiği doruk noktasına doğru huşu içinde ilerlemeye devam eder. Böylece

> duygu kabarmasının, ahh, etkisi daha da büyük olacaktır. Bas tubaların uyumlu geçiş notalarıyla zengin bir biçimde desteklenen bir tırmanışla, geriye dönüp yaptıklarından memnun, dürüstçe sona ermek üzere durdurulamaz bir şekilde başarıyla yoluna devam eder.
>
> Sevgili dostum, neden gülesim geliyor? Yaratılmış olan bu şeyden daha fazla deha kullanılarak yararlanılmaz, keskin köşeler yuvarlatılamaz mı? Güzele daha deneyimli bir anlayış içinde erişilemez mi? Ben, ben rezil, buna gülüyorum. Üstelik de vurmalı çalgıların homurtulu destek notalarıyla –Bum, bum, bum, bang!– neredeyse gözlerim yaşaracak; gülme krizi dayanılmaz.[12]

Beethoven'ın gerçek mevkidaşı, ne Viyanalı selefleridir ne de Alman halefleri; Dahlaus'un söylediğine göre, Rossini ve on dokuzuncu yüzyıl İtalyan opera bestecilerinden çıkan ayrı ama paralel akımdır.[13] Daha önce zaten opera konusuna değinmiştik (Mahler hepsini yönetmiştir) ancak Mahler'i bir opera bestecisi olarak ele almak yeni bir perspektif sağlayabilir.

Ancak müziğin kaynaklarının bu iki ayrı geleneğe ayrılması, Beethoven'dan sonra neden sadece Shklovsky'nin "at gambiti" türünden bir hareketin mümkün olacağını açıklar – Shklovsky'nin muhtelif sanatlar için önerdiği tarih kavrayışında, miras babadan oğula değil, amcadan yeğene geçer ve bir önceki kuşakta ikincil olarak kullanılmış ama ana kanalların tıkanmasıyla yeni kanallar olarak duran türsel (*generic*) olanakların etkinleştirilmesi ve kullanılmasıyla ilerler.[14]

Dolayısıyla, senfonik şiir ve programlı müzikten bahsetmekte bir sorun yok; ancak at gambitinde müzik tarihinin bu döneminin gerçek vârisi, Alman operasının tam olarak ifa edilmemiş mevkiine sıçrayarak haleflerine oynayacakları büyük bir orkestra oyuncağı yaratan Wagner'dir (müzik tarihinin standart anlatısında bu halefler, Adorno'nun geleneksellik ve icat kombinasyonlarını gayet klasik ve belki de oldukça kasvetli bir şekilde, bir neticelendirme

12 Mann, *Doctor Faustus*, s. 132-3 [Türkçe çevirisi: *Doktor Faustus*, çev. Zehra Kurtekin, İstanbul: Can Yayınları, 2013, s. 196-7].

13 Carl Dahlhaus, *Nineteenth-Century Music* (Oakland: University of California Press, 1991), s. 8.

14 Viktor Shklovsky, *Knight's Move*, çev. Richard Sheldon (Champaign: Dalkey Archive, 2005).

hikâyesi olarak anlattığı Schönberg ve takipçileridir elbette). Ama burada Shklovsky'nin "tarih teorisi"nin devam eden önemini takdir etmek için, Adorno'yu biraz daha farklı bir yönde tashih etmemiz gerekiyor. 1876 yılında ilk Bayreuth *Yüzük*'ünün yarattığı hayal kırıklığı ve *Parsifal*'de kendini tuhaf bir şekilde köşeye sıkıştırmasının ardından Wagner bundan böyle sadece senfoni yazacağına yemin etmişti; bunların gerçekleşmemiş olmasına üzüntü duymadan da neye benzeyeceklerini merak edebiliriz. Nitekim, bu konudaki tesellimiz tam da bu hayal edilmesi güç Wagnerci senfonik eserler topluluğunu Mahler'in bizzat yazdığı şeklinde bir fantazidir. Mahler böylece, tükenmişliği ve çöküşüyle Wagner'i en başta operaya yönlendiren biçimi diriltmiştir. Aynı dönemde, Mahler'in arkadaşı ve rakibi Richard Strauss gibi diğer on dokuzuncu yüzyıl müzisyenleri ise, artık tükenmiş sonat biçimi yerine senfonik şiiri koyma ihtiyacı hissetmiştir.

Fakat size post-Wagnerci orkestra gibi muazzam bir hediye sunulduğunda, yapmanız gereken onu bu veya şu kişisel ufak amaçlar uğruna kullanıp tüm orkestra icracılarını eşsiz bir melodiyi hızla yükseltmeye ya da doruk noktasındaki bir akoru şiddetli bir şekilde gümbürdetmeye mecbur bırakarak heba etmek olmamalıdır. Diğer bir deyişle, dinleyicilerin hislerini retorik ve teatral olarak istismar etmemeli ("beni çalmak kaval çalmaktan daha mı kolay yani?") ve keyfi bir biçimsel veya anlatısal veya hatta psikolojik uzlaşıma göre oraya buraya çekmemelisiniz. Yapmanız gereken, orkestraya bir bütünlük olarak saygı göstermektir: Felsefi kavramın kendisi ["bütünlük"] ve neyi ima ettiği konusunda Kant'a dönebiliriz (Kant burada "sistem"in ne olduğuna dair düşüncesini tasvir etmektedir; fazlasıyla kötülenmiş Hegelci-Lukácscı terim söz konusu değildir):

> Bu idea, kavramın hem çoklu ve çeşitli unsurların bütün kapsamını hem de parçaların birbirlerine nispi konumlarını *a priori* belirlemesi şartıyla, bir bütünün biçimine ilişkin akıl kavramıdır... Yani bilimsel akıl kavramı ereği ve bu erek ile çakışan bütünün biçimini kapsar. Ereklerin birliği –ki tüm parçalar onunla ve onun ideasında birbirleri ile ilişki içindedirler– geri kalanların bilgisinden çıkarak hiçbir parçanın yitik olmamasını, herhangi bir olumsal eklemenin ya da *a*

> *priori* belirlenmiş sınırları içerisine düşmeyen eksiksizlik konusunda büyük bir belirsizliğin yer almamasını olanaklı kılar... Dolayısıyla, *bütün* eklemlenmiştir (*articulatio*), bir yığın değildir (*coacervatio*); dışarıdan (*per appositionem*) değil, bir hayvan bedeni gibi içeriden (per intus susceptionem) büyüyebilir.

Buradaki bariz organikçiliğin Deleuzecü reddinin arkasındaki saik, ilkeli bir anti-Platoncu anti-idealizmden fazlasıdır; ancak kendi zamanımızın ruhunda derin kökleri olan o diğer itkileri bir kenara koyabiliriz. Bir "hayvan bedeninde" birleşen organların bir tür doğal birliğini şüphesiz onaylayan organik kavramının kendisindeki belirsizliği vurgulamak daha faydalıdır. Ancak bu kavram çeşitli organların kendileri ve işlevleri arasındaki radikal bir farkı da ima edebilir (bkz. örneğin, muhtelif "organlara" karşılık geldiği iddia edilen Joyce'un *Ulysses*'inin bölümleri);[15] bunun yanı sıra, organizmanın eko-sisteminden uzaklığı da ima edebilir ve aynı zamanda eko-sistemiyle olan çevresel ilişkisine de olumlu bir vurgu yapılır.

O halde orkestranın çeşitli organları da –farklı materyalden oluşan ve radikal farklılıkta ses ve tonlar yayan birbirinden ayrı çalgı grupları– bizi uyum ve birleşme kadar uyumsuzluk ve karşılıklı ahenksizliğe de yönlendirebilir. Fakat Kant'ın açıklaması, organikçi çerçevede eksiltmenin önemini hatırlatması açısından da değerlidir; bu eksiltme sadece "herhangi bir keyfi ilaveyi önlemeyle" değil, "herhangi bir parçanın eksik olup olmadığıyla" da ilişkilidir. İlki, bizi özerklikle ilgili geleneksel kaygıya yönlendirir (göreceğimiz gibi bu Adorno'yu hâlâ çok meşgul eder); ikincisi organizmanın genişlemelerini ve ayrıca tüm organlar doğru kullanıma ve egzersize tabi tutulmadığında ortaya çıkan eksiklikleri işaret eder. O halde, mümkün tüm çalgı sesleri ve kombinasyonlarından en kapsamlı faydayı sağlamaya çalışan tam anlamıyla Mahler'ci bir hırsı da teşvik eder (öte yandan ikincisi, çıngıraklar ve çekiçlere takıntı raddesinde önem vermeye yol açar).

Özel vesilelerde şu ya da bu arkadaşınızı tercih etmeniz gibi, bir bestecinin de çeşitli çalgılarla eşsiz bir kişisel ilişki kurabileceğini

15 Örneğin, bkz. Stuart Gilbert, *James Joyce's Ulysses: A Study* (New York: Knopf, 1930).

inkâr etmek anlamına gelmez bu. Fakat burada bir tür kendini koruma muhtemelen devreye girecek ve bu tarafgirlikleri gizleyip özel sembolizmlerinin çok belirgin olmasını engellemek adına onlara başka roller de atayacaktır. Yazarlarda bunun sözdizimi ve belirli türden cümleleri yeğlemeye yöneleceğini tahmin ediyorum ancak lirik gibi daha sınırlı boyutlarda en sevilen kelimeler gerçekten de bütün bir üslubu işaret edebilir ve tam da aynı nedenden ötürü, yani şeyleşme ve tanınmadan kaçınmak amacıyla, eşit derecede onlardan sakınma yönünde bir eğilim söz konusu olabilir.

Bu görüş orkestra bütünlüğünü her tür ses niteliği olanağını içeren muazzam bir depo olarak görmeyi teşvik eder: Maddeselliklerinin tam kapasitesine kadar kullanılan ve matematiksel açıdan oldukça karmaşık ve sonsuz sayıda belirlenebilir kombinasyonda olmasa da fazla sayıda kombinasyonda birleştirilen, cins ve tür olarak birçok farklı çalgıdan oluşan, Fourierimsi bir topluluk.

Bir zamanlar birisinin [Hamlet'in] söylediği gibi, "şu küçücük alette çok müzik var" ve Mahler'i incelemenin bu ilk yolunun çerçevesi şu şekilde çizilebilir: kendisine tarihsel yazgısı gereği verilen bu muazzam oyuncağın tüm olanaklarını tüketmiş, fiziksel olarak üretme kabiliyetine sahip olduğu tüm ses niteliklerini ve ses kombinasyonlarını sıkıp çıkarmış olarak görmek; bir başka ifadeyle, geleneksel anlamda müzik yerine, özellikle on dokuzuncu yüzyıl sonlarında müziğin verebileceği her şeyi verdiğinin ve tüm Avrupa'da şef ve orkestraların programlarını uzun süre dolduracak yeterli "şaheser"i sağladığının sanıldığı bir anda onu ses üretirken görmek. Uzunluk, elbette yeni üretim ihtiyacına dair rehaveti çürütmenin bir yoludur ve burada daha fazla ilgilenemeyeceğimiz maksimalizm ile minimalizm arasındaki önemli meseleyi ortaya koyar; sadece şu kadarını not edelim: Orkestrayı bir bütün olarak keşfetme hırsı kesinlikle Mahler'in bize yönelttiği en mutlak taleplerden biri olan müthiş uzunluğa tahammülü ifade eder.

Fakat meslekten olmayan biri dahi, sonsuz sayıdaymış gibi görünseler bile, bu çeşitli ses gruplarının kombinasyonlarında keşfedilecek diğer olasılıkları tahayyül edebilir: Birinin solosunun, diğer tarafın toplu sesini karşılamasının, minörün müthiş bir uyumsuzlukla çatışmasının (Baudelaire'den sıklıkla yaptığımız alıntıyı hatırlayalım: "insanın içini acıtacak denli nefis

bir yeşil"), tüm bunların, ekşi bir bitkisel bir töz gibi, mümkün olduğu kadarıyla tadı çıkarılmalı. Bu, yatay değil de dikey bir okuma ya da dinlemeyi gerektirir: Tabii ki bundan böyle temanın geçmişi şimdisi tarafından kapsanacaktır; [temanın şimdisi] tüm içe doğmaları, tüm hazırlayıcı varyasyonları, onun güçlü ve yakalaması zor biçimlerini içerir – tüm bu artzamanlılık mevcut biçimin dolgun şimdisinde zımnen vardır. Fakat bizim istediğimiz, temanın bir dizi başka temanın üzerine, (beraberlerinde getirdikleri, bu belirli müzik metni içindeki çeşitli geçmişlerle birlikte) diğer çalgıların bölgesel sesi üzerine bindirilmesidir: Böylelikle şimdiki an, her şeyin, bütün sistemin mevcut olduğu bir dolgunluğa erişir ancak bu dolgunluk da, şimdi gibi sürekli devinim halindedir ve bir varyasyon veya arayla iptal edilecek ya da düzeltilecektir. Orkestradan yeni ses kombinasyonları üretilecek, içinden çekip çıkarılacaktır. Ancak orkestranın ve çalgılar ve çalgı kümelerindeki çeşitli kaynaklarının uğradığı bu sistematik sömürü, çeşitli çalgıların tınılarına dair bir mesele, tek bir sesi varsayan bir kavram olarak düşünülmemelidir. Her bir çalgının, birbirinden çok farklı olan birkaç ayrı temanın (veya melodinin) virtüelliğini bizzat kendi içinde bulundurduğunu tahayyül etmeliyiz: Örneğin –hayali, azaltılmış, kurgusal, yapay bir örnek verecek olursak– tahta nefeslilerin neşeli bir temaya, bir marş temasına, romantik bir temaya, bir melankoli havasına vs. sahip olduğunu varsayalım. Bunlar gerçekten de muhtelif duygulanımları veya, daha da iyisi, Hint *rasa*'larını ve onların sekiz temel duygulanımını (sevgi, kahkaha, öfke, merhamet, tiksinti, korku, kahramanlık, hayret veya şaşkınlık) yeniden üretebilir; ancak bunlar organik olarak üretilmeli, diğer bir deyişle, dinleyicinin tamlık, tüm basların dokunulması, şu ya da bu olanağın yokluğu türünden sorularına fırsat vermeyecek bir şekilde yapılmalıdır (bu, illüzyon veya tamlık görünümünden bahsetmek için daha iyi bir yoldur). Majör ve minör, (deyim yerindeyse) bu sekiz melodi veya temayı çeşitlendirmenin muhtemelen sadece bir yoludur: Bunların yanı sıra toplu veya solo, dominant veya alt-dominant vb. de vardır.

5.

Böyle bir görüş sorunludur; gerçekten de, az sonra inceleyeceğimiz gibi, daha fazla sorun üretmek bu görüşün esas ilgisidir. Fakat aynı zamanda bir tamlık mefhumunun etkisi altındadır ve bu mefhumu bir değer olarak ayrıca ele almak gerekir. Bunun ilk şekli, Thomas Mann'ın "yalnızca inceden inceye anlatım gerçekten ilginçtir"[16] görüşünü onaylayan can alıcı sözüdür elbette; bu sözle Mann'ın üstatları olan Wagner ve Zola gibi her şeyi söylemeye çalıştığımız bir tür deneysel süreç önerilmektedir ve "her şeyi söylemek" onların tarihsel bağlamında, entropiye inançla ve her şeyi söylemeyi başardığımızı, ancak her şeyin sonuna geldiğimizde ve bu sonu daha lafzi bir anlamda (*Buddenbrooks*, *Götterdämmerung*, İkinci İmparatorluğun sonu), kendisi bir tür tamamlanma olan ama yeni bir doğum ve eskisinin yerine yeni bir dünya olasılığını dışlamayan bir sonuçta gözlemleyebildiğimiz noktaya ulaştığımızda bileceğimiz gibi dile getirilmeyen bir hisle renklenmiş bir estetiği ima eder.

Bu durumlarda da, tamamlama dürtüsü aynı zamanda bir tür güç istencidir ve orkestra şefinin, müthiş bir savaş makinesini oluşturup kullanan bir ulusal siyasi lider ya da –soyguncu baronlar (*robber barons*) çağının tam ortasında olduğumuzu dikkate alırsak– piyasadaki sanayi tekelini genişleten bir büyük işadamı misali bir kolektif çalışma icra etmek gibi imparatorlara yaraşır tutkusuyla tutarlı olduğu tahayyül edilebilir. Fakat esas olarak olayın psikolojik boyutuyla ilgileniyorsak, böyle bir "bütünlük özlemi"nin, sanatçı için, tüm bunları bünyesinden atmanın veya birçok itkisini ve şeytani hislerini kullanmanın veya barış ve huzura kavuşmak için sonsuzu dışsallaştırmanın bir yolu olabileceği ihtimalini de dikkate alabiliriz.

Her halükârda, bu saiklerin hiçbiri, böyle bir estetik zorunluluk tarihsel olarak tekrar ortaya çıktığında mevcut olmayacaktır; savaş sonrası yapısalcılığın ortaya çıktığı ve Barthes veya Greimas'ın birleşimsel estetiğinin (ki bu estetikte sanatsal başlangıç noktası, aynı zamanda, içinde zımni bir mantıksal permütasyon şeması barındıran, bir dizi belirlenimli kısıttır) eksiksiz bir örneğini teşkil ettiği anı

16 Thomas Mann, *Der Zauberberg* (Stockholm: Fischer, 1950), s. 2.

böyle bir an olarak görüyorum.[17] O halde sanat eserinin, bu permütasyon şemasını on dokuzuncu yüzyılınkinden daha farklı bir ruh haliyle "teferruatlandırdığı" anlaşılmaktadır: Çok fazla (fakat sonsuz olmayan) sayıda olasılığa dair değişiklikleri (örneğin, karakterler arasındaki ilişkilerde veya temel bir duruma içkin dönüşümlerde, ruh hali veya üslup çeşitlemelerinde, çalgısal geçişlerdeki ritmik dinamiklerde veya renk şemalarının sınırlarında) çember içine almak ve sonra durmak. Lévi-Strauss'un dört ciltlik *Mythologiques*'i, bu estetiğe adanmış bir anıt, onun Pirus zaferidir adeta: Sınırlar ve sonsuzluk arasındaki farkı ayırt edemediğimiz, maksimal unsurun nihai teste tabi tutulduğu ve "metinsel üretimin," metinselleştirmenin kendi cenazesini peşinen kutladığı bir noktaya ulaşır. Ancak Mahler'in senfonileri Morton Feldman'ın beş saatlik yaylı kuartet ruhuyla yazılmamıştır tam olarak; ve permütasyon ve/ya teferruatlandırma (*exhaustion*) estetiği, nihayetinde, münferit bölümlerinin ya da tamamlanmış münferit eserlerinin zamansal tatminlerinin ve gerçekleşimlerinin hakkını vermiyor gibi görünmektedir.

Bu esnada olup biten şey, dikkatimizin münferit anların ön plana çıktığı, münferit ses kombinasyonlarının ve olanakların bir seferlik gerçekleşmeler ve anların üretimi olarak kavrandığı bir modele kaydırılması olmuştur sanırım; bu anlar, Hegel'in "kötü sonsuz"una eklenmekten başka bir işe yaramaz ve artık kendilerinden yola çıkarak daha uzun biçimsel birimler veya süreklilikler üretemez gibi gözükmektedir. Bence, Mahler'in "şimdiciliği" (*presentism*) ve eserinin inşa edildiği süreksiz şimdilerde (*presents*) ısrarcı olmaya devam etmeliyiz: Böylelikle bu anlayışın tekrar ve tekrar içine düşme tehdidi altında olduğu tema-ve-çeşitlemeler gibi yaklaşımının cazibesine kapılmaya da zımnen karşı çıkmış oluruz.

Belki de tamamlanmış müzik cümlesi (*musical phrase*), Adorno'nun şu paradoksuyla bir nebze benzerlik taşır: Tamamlanmış düşünce aynı anda *Weltanschauung* veya ideoloji ile özdeşleştirilir:[18]

17 Örneğin, bkz. A. J. Greimas, *On Meaning: Selected Writings in Semiotic Theory* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987). Ancak, Barthes'a gelince, açık ve kapalı arasında tam bir diyalektiği yaşadığını söylemeliyiz.

18 Kant üzerine ders notlarında, "mutlak ilk" veya ontolojik köken arayışından kaçınmaya yönelik uyarısının anlamını bu şekilde anlıyorum: T. W. Adorno, *Kants Kritik der reinen Vernunft* (Frankfurt: Suhrkamp, 1959), s. 224, 284 – Gödel yasasının bir tür metodolojik tersyüz edilmesi.

Bazı parçaları ayrılarak kendi özerk gelişimlerini oluşturur ve sadece hayali anlar için yeniden bir araya gelir; tam bir yeniden ifadeyi (hatta cümlenin bir bütün olarak ilk kez ortaya çıkışını) tehdit eden şey, gerçekleşme değil, tekrarın sıkıcılığı veya daha da kötüsü, bu veya şu *kitsch* onaylamanın duygusallığıdır (ya da koral unsurların ağırbaşlı arkaizmidir). Stravinsky'nin Schönberg'in Birinci Kuartet'ini duyunca "kıvranmasına" neden olan şey de, bu türden hak edilmemiş bir tekrardı muhtemelen;[19] muz kabuğunun üzerine basıp düşen başarılmış kimliğin (*achieved identity*) gururlu yürüyüşü. Bunun bazen Mahler'in de başına geldiğini söylemeliyiz: Ancak sayısız yarı-özerkliğe parçalanma şevki, böyle aksilikleri savuşturmak için olduğu kadar motifte en baştan saklı olan şeyi "geliştirmek" için de mevcuttur.

Aslında, Thomas Mann'ın, zımnen yapısalcı estetikle karşılaştırdığımız (bunu açıkça ifade etmeye en çok yaklaşan Barthes olmuştur) can alıcı programı, yani verili bir permütasyon şeması olarak bir eserin, şemasının izin verdiği kadar olası sonuç üretmek suretiyle ilerlemesi ve daha sonra kendisini "tamamlanmış" ilan ederek sona ermesi – bu iki estetik aslında birbirinden oldukça farklıdır. Yapısalcı duruş, neticelendirmeden (*closure*) yanadır: Eser veya (bir permütasyon şeması veya Greimas'çı göstergebilimsel bir kare olarak tanımlanan) başlangıç noktası, aslında "tüketilebilecek" olan sınırlı sayıda olasılıktan oluşur; diğer yandan, bu denemenin düsturu işlevi gören Leverkühn alıntısı, tam da Viktor Zuckerkandl'ın önderliğinde,[20] bilinmeyenin ve keşfedilmemişin her zaman mümkün olduğu açık ufuklar önerir; buna göre, "gelişme" (eğer hâlâ bu bağlamda anlamlı bir terim ise), bizi o kadar uzağa götürür ki orijinal başlangıç noktamızı gözden kaybeder ve böylece tüm eski alışkanlıklarımızdan, geleneksel işitme usullerimizden, eski algılarımızdan, eski mekân hissimizden sıyrılıp gerçekten yeni ve bilinmeyen olana yaklaşırız. O halde yapısalcı estetik, bugün hâlâ bu şekilde adlandırabilirse, aslında modernist Make-it-New'un [Yeni Yap!] terk edilmesidir; bu da, yenilik veya yenilik yapma imkânını zımnen inkâr eder ve bir şekilde her zaman

19 Robert Craft, *Conversations with Stravinsky* (Londra: Faber & Faber, 1958), s. 71.

20 Viktor Zuckerkandl, *The Sense of Music* (Princeton: Princeton University Press, 1971).

başlangıç noktasına döner. (Umberto Eco'nun "açık eser" kavramını ve idealini tam da bu noktada icat ettiği itirazı yapılabilir; ancak bu, yapısal modelin kendi içinde diyalektik bir tepki ve onun belirli olumsuzlaması olarak görülebilir).

Böylece Mann, Yeni olanağının canlı kalmasını sağlar; ancak Mahler'in pratiği ve özellikle de maksimalizmi ve müziksel zamansallığı senfonilerinde karşımıza çıkan muazzam ölçeğe yansıtması, belleği iptal ederek ve hatta düşüncede dahi başlangıcımıza geri dönüşü (uzmanlara ve bestelerine danışmak yolu dışında) imkânsız hale getirerek "Yeni"ye ulaşır; ama bu, en azından, görece bir sonsuzluktur ki bu da sonlandırma pratik sorununu ortaya çıkarır ve böylece tamamen yeni bir diyalektik ikilem yaratır.

6.

Bu paradokslarla başa çıkmanın daha üretken bir yolunu belki de, David Green'in bu müziksel *devridaimi,* Mahler'in müzik etkinliklerini, sahneye koydukları zamansallıklar açısından kavrayan fenomenolojik okuması sunar: Müzik varoluş şekliyle gerçekten de zamansallığın gerçek bir inşasıdır (bu durumda, bir tema olarak zamansallık, öznelliğin daha açık bir okuması için bir dolayım sağlar ve bir köprü inşa eder – şayet burada yaklaşmaya çalıştığımız tematik buysa). Özellikle Greene, geleceğin mutlaka yazılmış olduğu ama "gelecekteki herhangi bir olayın önemini inkâr eden" bir zaman türünü tarif eder; bu, başka yerde melodi ve usul arasındaki karşıtlık olarak tanımlanmıştır. "Gelmekte olan hiçbir olay onu etkilemiyorsa ve hiçbir şey üretmiyor gibi görünüyorsa, bir şimdinin geleceksiz olduğu söylenebilir."[21] Mahler'in bölümü, "geleceğin önemini değiştirerek, farklı zamansal süreçleri",[22] "modal akorları (yani tonal işlevleri olmayan akorları)"[23] yansıtır. Fakat bu hâlâ bizim anladığımız anlamda zaman mıdır? Belki de buna anlatı demek ve "geleceğin önemini değiştiren", kendi çocuklarını

21 David B. Greene, *Mahler: Consciousness and Temporality* (New York: Gordon & Breach, 1984), s. 142.

22 *Age*, s. 143.

23 *Age*, s. 146.

yiyen Satürn gibi, bastırılamaz şimdileri sürekli olarak kendi içine masseden bir anlatı tasarlamanın bir yolunu bulmaya çalışmak daha yerinde olacaktır.

Mahler'in biçimleri, zaman sorununu birbiriyle ilgisiz olmayan iki farklı biçimde ortaya koyar. Bu ilk versiyon, daha önce tema-ve-çeşitlemeleri sorunu olarak adlandırdığım şeydir, yani bu veya şu temanın, kendini sürekli tekrarlıyormuş gibi algılanan bir kimliğe dönüşmesinin nasıl önleneceğine dairdir. Başka bir deyişle, metamorfozu basit bir tekrardan çok, bir olay olarak nasıl korumalıdır? Ancak belli bir temanın dönüşümü çok kesin ve çok başarılıysa, müziksel ardıllığın (eskiden müziksel bir "gelişim" olarak bilinirdi), zamanın birbiriyle hiç ilgisi olmayan, hep yeni bir şimdiler dizisine parçalanıp ayrılmasını nasıl önlemeli?

Bu arada, tema ve çeşitlemeler kavramının kendisinin aslında bir çözüm sunmadığını belirtmiştim çünkü Mahler'in pratiği, yapısalcılık sonrası paradoksu veya orijinali olmayan kopyanın, simülakrumun muammasını öngörür; çeşitlememiz var, ancak kimliğini çok sayıda dönüşüm boyunca tanıyıp teyit edebileceğimiz bir ilk temaya sahip değiliz. O zaman soru şu: Hepsi "aynı" mı? Yeni bir şey olur mu?

Rosen'in on sekizinci yüzyılın ikili ve üçlü biçimlerinden sonatın ortaya çıkışını analizinin büyük fazileti, yeni biçimin gerçekten de yeni bir şeyin meydana geldiği bir nevi anlatı olduğunda ısrar etmesidir ("üçlü biçimin mekânsal olarak tasavvur edilen esasen statik tasarımı, serimleme, kontrast ve yeniden serimlemenin karşıtlık, yoğunlaşma ve çözümleme olarak işlev gördüğü daha dramatik bir yapıyla değiştirilir").[24] Bu anlatısal tasavvura şu nihai ilave yorumu eklemekten kendimi alamıyorum: "Tüm baskın akorda çalınan materyal, akabinde [sonat formunda üçlü biçimin dönüşümü] bir uyumsuzluk olarak tasarlanır, yani daha sonra kök akora yer değiştirme ile çözülüm gerektirir. Sonat formları ile Barokun daha önceki formları arasındaki gerçek ayrım, bu yeni ve radikal biçimde artırılmış, aralık ve cümle seviyesinden bütün yapının seviyesine yükseltilmiş, uyumsuzluk tasarımıdır."[25] Kısacası,

24 Charles Rosen, *Sonata Forms* (New York: Norton, 1988), s. 18.
25 *Age*, s. 25-26.

Mahler'de sürecin öteki ucuna, basit sonat gelişiminin onun bizim için sakladığı müziksel etkinliklerin çeşitliliğini barındırmaya uygun olmadığı tarafa geçmiş oluruz. O halde bu, verili bir bölüm içerisinde sunulan zamansal bir sorundur; aynılık ve farklılığın dinamiği burada felsefi değil, müziksel bir ikilem olarak ortaya çıkar.

7.

Bu fenomenin farklı bir biçimi, muazzam ölçüde genişletilmiş ölçekte bir bütün olarak senfonide çıkar karşımıza. Diğerlerinden farklı olarak, Mahler bu biçimi terk etmedi ya da onun yerine başka bir şey koymak için çabalamadı; yine de, birçok senfoni bestecisinden farklı olarak, her yeni senfoniyi bir öncekinden oldukça farklı bir şey yapma vesilesi olarak gördü; dolayısıyla, Mahler'in üslubu ya da müzik stratejisinden genel anlamda bahsedebiliriz ama, bir "Mahler senfonisi"nden, örneğin, Zola'nın romanlarında (ama Flaubert'inkinde değil!) ya da Cézanne'ın tablolarında (ancak Picasso'nunkinde değil!) olduğu gibi, ilk ve tek seferliğine düzeltilmiş ve kodlanmış bir biçimden bahseder gibi bahsedemeyiz.

Yine de, radikal biçimde yenilikçi ve diğerlerinden farklı olan bu eserlerin her birinde, ortak bir zamansal sorunla karşı karşıya kalırız (senfoni bestecilerinin bir şekilde yüzleşmek zorunda kalmış olduğu bir sorundur bu herhalde); her bölüm ilkece müstakil ve tamamlanmış olduğundan, bir bölümden diğerine geçişin zamansal açıdan nasıl anlamlı kılınacağı sorunudur bu. Müstakil ve tamamlanmış müziksel ifadelerin birbirini izlemesi yoluyla ve aracılığıyla bir tahmin ve genel bir ritmik beklenti yaratmanın ve onların üzerine eklemenin yolu nedir? Burada da sorun birlik ve çokluktur: Bir orkestra şefini, dikkatimizin ve arzumuzun bir kısmının gelmek üzere olana ayrılmasını sağlamak için, herhangi bir ilk bölümde gerçekten tatmin edici bir atak yapmaktan kaçınmaya, doruk noktası efektlerini geride tutmaya, bölümün sonucu ve kesinliğinden en azından kısmen memnun olmamamızı sağlamaya teşvik etmeli miyiz? Bu, aynı zamanda, tamamlanmamış bir ürün sunmayı elbette istemeyen ama son bölümde daha da haz verici bir nihai tamamlamaya ve tam duruşa varana kadar ilk bölüm

sonuçlarını sadece geçici olarak belirtmesi gereken bestecinin de sorunudur. Tüm senfoniyi, César Franck tarzında bir tema ve çeşitlemeler haline getirmek en ucuz ve en kolay çözümdür kesinlikle; olanakların zıt ucunda ise, sadece birbiriyle ilişkisiz bir yığın parça bizi bekler. Peki sonatın bu açıdan fenomenolojik anlamı öncelikle neydi? Bir sorunun, bir üçlemenin, yavaş bir bölümün enerjik bir şekilde ortaya konması ve sonra uygun görülen bir şekilde bitirilmesi: bir nevi insani bir yapının koyutlandığı, psikolojik ruh hallerinin birbiri ardına geldiği, notadan durağa ve bunun tam tersi yönde hareket ederken gösterilen bir dizi yarı-fizyolojik tepki midir? Mahler'in çalışma alanının devasalığı göz önüne alındığında, bu sorunların onun için daha da çetinleştiğini öngörebiliriz: Eğer her bölüm aslında her şeyi söyleyecek ve tüm olası çalış türlerinden tüm olası durak türlerini kapsayacak olursa, o bütünlüklerden ya da müzikal monadlardan anlamlı ya da tatmin edici bir ardıllık oluşturmak için bunlardan geriye ne kalır? Beethoven için dört bölüm boyunca farklı ruh halleri ve ritimlerin ardıllığını kurmak çok daha basitti ve dinleyicinin öznelliğini, neşe, yas, özlem, zafer ve benzeri birkaç temel tecrübeyi içermesi gereken fenomenolojik bir bilinç olarak çok daha heykelimsi bir şekilde inşa etmişti. Mahler'in temel bileşenlerinin de, daha yakından incelendiğinde aynı şekilde dökümü yapılabilir; ancak burada asıl sorun sayıca fazla olmaları değil, Georg Simmel'in tasvir ettiği türden büyük şehir zihniyetinin yol açtığı sayısız oyalayıcı unsurudur: Dikkatimize sürekli yöneltilen bir dizi baş döndürücü talep, herhangi bir ruh halinde uzun süre kalmamıza mani olur ve nitekim nihayetinde biz de bu daimi değişimleri arzulamaya ve sıkıntı tehdidi altında değişkenliklerinden zevk almaya başlarız.[26]

Bu elbette zamansallık biçimlerine salt veya tarafsız fenomenolojik tasvirin oldukça ötesine geçen anlamlar vermektir; Mahler'in bu açıdan şu ya da bu postmodern "şimdiciliğin" öncüsü olduğu izlenimi vermemeye gayret ediyorum (hatta bugünkü popülerliğinin, kendi biçimsel özellikleri ile günümüzdeki *Zeitgeist* arasında önceden kurulmuş bir uyumdan kaynaklandığı izleniminden de kaçınıyorum – gerçi bu yanlış olmayabilir ki, Sartre da, *Madam*

26 Bkz. Simmel'in klasik makalesi "Metropolis and Mental Life".

Bovary'nin talihi özelinde, popüler başarının çoğu zaman kolektif yanlış anlama ve yanlış sahiplenmeye ne derece dayandığını işaret etmişti).[27] Mahler'in maksimalizminin (Nietzsche olsaydı, tıpkı Wagner'le yaptığı gibi, minyatürcülük diyalektiğini vurgulardı) ses kombinasyonlarında veya bir bölümün tamamında, şimdiye yönelik dikkate zorunlu olarak sorumluluk yüklediği yeterince açıktır; fakat sözde Mahlerci ebedi şimdinin incelemesinin bu noktasında, eserindeki temalar veya cümlelerden ne ölçüde söz edilebileceğine bakmak yerinde olacaktır: Bunlar, artık sonat biçimine müsait olmasalar bile, bugün seslere yüklediğimiz vurgunun görünürde yer açtığından çok daha uzun zamansallıkları ve genel biçimleri düzenlemeye yarayacak daha küçük zamansal birimlerdir. Birinci tema, ikinci tema, der bir sonat; ancak bunlar pasajlarla (*sentences*) kıyaslanabilir mi? Tonal sistem içinde oluştukları, yayıldıkları ve alındıkları sürece, daha derin, önceden verili bir anlatı yapısı taşırlar; bu yapı, dominant, *altdominant*, tonik anahtarlar temel alınarak düzenlenmiştir, majör veya minör olarak yeniden yazılabilir ve kaçınılmaz bir sonuç veya çözülüm vaat eder (ve elbette ihlal edilebilir veya en baştan asla tutulmasına niyet edilmemiş bir vaat olabilir). Bir Leonard Meyer'in müziksel "psikolojisi", beklentileri ve memnuniyetleri, geciktirmeleri ve arabayla yanınızdan geçerken sizin farkınıza bile varmadan el sallar gibi aşırılığa kaçışlarıyla – bütün bu arzu ve gerçekleşme mikro-anlatıları, tonal sistemin en şaşaalı günlerinde bol miktarda sunduğu ve gerçek anlamda modern kulağa artık usandırıcı gelen şeylerdir. Fakat bu sistem içinde, bir temanın bir tür pasaj (*sentence*), hatta gerçekten son söz olmaması ve içinizde son sözü bekleme arzusu uyandırması kaydıyla, tam bir pasaj olduğu tasavvur edilebilir kolaylıkla. Böyle bir pasajın tamamlanması gerçekten gerekli midir? Gerçekten de, Joyce'ta bile, Mr. Bloom'un bir telgraf metnini andıran ünlü düşünce cümleleri, George Eliot'un ve hatta Proust'un herhangi bir uzun retorik döneminden çok daha buyurgan bir şekilde, devam etmeyi talep eden sayısız kısaltmadan ibarettir.

Bazen tereddütlü bir konuşmacıya yapmaya kalkıştığımız gibi, Mr. Bloom'un cümlelerini onun için tamamlamaz mıyız? Peki ya

27 J-P Sartre, *L'Idiot de la famille III* (Paris: Gallimard, 1972), s. 421.

çoklu sonuçlar; çok yeni, yaratıcı bir şekilde yenilikçi olan sonuçlar ya da Chomsky'nin yeni olanakları, (Gertrude Stein'ın çok sevdiği ve Stanley Fish'in yorumsama döngüsüne sarsılmaz bir inançla bağlı olanlara takılmak için kullandığı) ayrıştırma ağacı veya şemasının bize açık tuttuğu varsayılan olanaklar? Nitekim, bazen, açılış bölümündeki parçalı bir müzik cümlesi (*musical phrase*), bizi daha sonra alacağı nispeten nihai biçime dair tamamen yanıltabilir, bu haliyle de yeniden şekillenerek ve tamamen farklı bir şeye "gelişecektir". Bu bizi, tema-ve-çeşitlemelerin mayın tarlasına ve orijinali olmayan kopyalar gibi kendimizi temasız çeşitlemelerle karşı karşıya bulduğumuz nispeten daha modern duruma geri getirir; şu ya da bu müzikologdan onu [temayı] tanımlamasını, yani esasen zamansal bir rahatsızlığı yatıştırmak için keyfi olarak bizim için icat etmesini istemek zorunda kalırız; bu bilim-kurgusal boyutları etrafımızda değişip duran ya da Greimas'çı "izotopileri" ayak altında kaymaya devam eden zamanın kendisinde yaşanan bir yön şaşkınlığıdır (*dépaysement*). Burada kendimizi Mahler'in sahasında, bir yere gidiyormuş gibi görünen, ancak kendi veya belki şefin kararı hariç olmak üzere, sıralı veya söylemsel mantığının kararsızlığı ortaya çıkan, eşsiz bir sürekli veya ebedi şimdi uygulamasında buluruz. Film eleştirisinde olduğu gibi bir müzik eleştirisinde de, "temel birim"in dilsel statüsü hakkında teorik (veya göstergebilimsel) soru merkezi öneme sahiptir: Tema veya cümle ("melodi") pasaj (*sentence*) ile kıyaslanabilir mi? Ünlü müzikolog Victor Zuckerkandl bu benzetmeyi ilk başta onaylar gibi görünmektedir: "Her müzik cümlesinin bir başlangıcı vardır, kendi doğal akışını izler ve az çok kesin bir sonuca ulaşır. Dilin sözlü veya tonal olmasından bağımsız olarak, sonsuz cümleler yoktur..."[28] Sadece birkaç başlangıç notasından belirli bir melodiyi tanımamız gibi iyi bilinen işitsel olgu da bu fikrin psikolojik teyididir, oysa aynı şey görsellik ya da konuşma için söylenemez. Fakat Zuckerlandl, daha sonra tonaliteden çokseslilige geri (veya ileri) döner ve bu görüşünü geri çeker: "sonlu bölümlerden (*movements*) ortaya çıkan sonsuz hareket (*motion*): Bir sonraki pasajında çoksesli müziğin esasına dair bir şey anlatılmaktadır. Çoksesli bir parçanın

28 Zuckerkandl, *Sense of Music*, s. 144–5.

sonu her zaman bir keyfiyet unsuru içerir: Bitimin dışarıdan dayatılması gerekir adeta. Tonlar, kendi başlarına bırakıldıklarında, kendi itkilerini takip ederek sonsuza kadar devam edecektir. Bu anlamda çoksesli müzik, tek sesli müziğe kıyasla, *zamanın* akışına çok daha yakındır."[29]

O halde, Mahler'de öne çıkarmak istediğimiz gerilimi ifade etmenin bir biçimdir bu: Tam veya anlaşılır bir "pasaj" (*sentence*) (yani sonattan aşina olduğumuz gibi, daha sonra geleneksel bir gelişmeye tabi olan nispeten eksiksiz bir tema) ile müzikal sesi iç "itkiler" vasıtasıyla sürdürebilen ve böylece diyalektik olarak yeni bir ikilem (yani o aynı iç mantıkla tutarlı bir bitime ulaşma ikilemi) üreten bu "sonsuz hareket" arasındaki gerilim.

8.

Müziğin kavranabiliriğini dile uydurmaya çalışmak yerine, Hegel'in Kant'ın kategorilerini dönüştürdüğü o soyut "uğrak"lar üzerinden düşünmek daha iyi olabilir: Kendi başına hiçbir mesaj iletmeyen ve bu veya şu Mutlak'ın (*Absolute*) modunda var olmayan, aksine belirli durumlar ve bağlamlarda, düşüncelerimizi belirli ve sınırlı bileşimlerde ifade eden kişisel mantıksal soyutlama biçimleri. Belirlenemez motifleri ve karar verilemez parçaları ile Mahler'in Dokuzuncu Senfoni'sinin ilk bölümünü bu anlamda ele almak istiyorum: Bakır nefeslilerin düzenli müdahaleleriyle kesintiye uğrattığı ve "kararlar" veya hatta kararlılık ve belki de Heideggerci bir "çözülüm/kararlılık" (*resolution, Entschlossenheit*) öne sürdüğü Kararsızlık kategorisinin kendisini yansıtır bu hali: Tam da Kararsızlık (ve bazen bu süreçte Kararlılık) gibi hâkim soyutlamaların *üretimi*dir. Bu soyut ve tamamen müzikal kategoriler, başka bir yere ya da Mahler'in yapıtına veya üslubuna bir bütün olarak aktarılmamalıdır; aksine, burada olabildiğinde saf ve anlatı-dışı (*non-narrative*) bir yaklaşımla anlatmaya çalıştığımız belirli bir müzikal etkinlik için biçimsel adlandırmalar olarak kullanılmalıdır (ancak bu pek mümkün değildir): Henry James'in

29 *Age*, s. 145.

şu ya da bu kısa öykü veya romanın yazılışını tetikleyen fikir ya da anekdotlar için kullandığı ifadeyle, müzikal "konular/özneler" (*subjects*) olarak.

Şimdideki (*present*) bir felcin o şimdilerin (*presents*) zaman içindeki neredeyse sonsuz ardıllığıyla birleştiği ve salt bir kopuştan farklı olarak bitim veya sonuç kavramının kendisini sorunsallaştıran bu estetiğe başka bir yerde değinmiştim; bu estetik, öte yandan, dinleyicilerinin zamansallığını üstün bir şekilde biçimlendiren ve yeniden yapılandıran, böylece öznelliği ve onun alışkanlıklarını dönüştüren, onları tarihsel olarak yabancılaştıran şeyleri (örneğin, modern kentin ya da modern kapitalizmin zamansallığındaki şeyleri) ve yabancılaşmanın kendisini en azından bir süreliğine yabancılaştıran, onu radikal farklı bir başka durumu, geçici süreliğine olsa da vücuda getirmek için hammadde olarak kullanan bestecinin esas mesleğini rehin alır gibi görünmektedir.

Bu durumda tema ya da müzik cümlesi meselesi, sanatta özdeşlik (*identity*) üzerine geniş kapsamlı felsefi tartışmaya bağlanır: İlk etapta, anlatılardaki karakterler üzerinden yürütülen tartışmayı, hatta bu karakterler çeşitli açılardan sunulduğunda –örneğin Proust, karakterlerinden birinin, bize başta sunulan haliyle tamamen çelişen bir veçhesini beklenmedik bir biçimde (onun beklendik beklenmezlik hamlesiyle de diyebiliriz) ortaya çıkardığında (örneğin, ahmak Dr. Cottard'ın büyük bir teşhis uzmanı olduğunu açıkladığında)– öznellik birliğinin kendini hep koruması, bir diğer ifadesiyle, bilincin merkeziliği, özdeşliğin kalıcılığı konusundaki tartışmayı andırabilir. Ancak edebi anlatı dışarıdan olduğu kadar içeriden de işlediğinden bu sorun sadece ötekine ve onun kimliğine dair anlayışımızı değil, bizzat anlatıdaki kişiliğe ve ona başlangıçta vakfedilen düşünce ve hisler ile sonraki tepkileri arasında gerçekten bir süreklilik olup olamayacağına dair anlayışımızla da ilgilidir. (Ve elbette bir de ironi meselesi var, zira "özdeşleştiğimiz" –bu her ne demekse artık– figürün ["dışarıdan bakıldığında"] aslında dayanılmaz bir ukala veya zorba ya da her neyse olduğunun yavaş yavaş bilincine varırız: Buna birazdan geleceğim.) Bunun dışında elbette resimde alegorik temsil (*figuration*) meselesi de var ama kurduğumuz analoji ve verimliliğiyle oldukça ilişkisiz kaldığı söylenebilir.

Her halükârda, buradaki esas meselenin tanıma (*recognition*) olduğuna şüphe yok. Uzun süreli zamansal süreklilik ve hatırlama dönemleri boyunca kendimizi tanır mıyız? (Bu, tam da bellek fikrinin bizzat şeyleştirilmesinden ötürü sık sık yanlış ortaya konmuş olduğunu düşündüğüm bir sorudur.) Kimliği belirsiz üçüncü şahıs,[30] tanımamızı paradoksal şekillerde engeller mi (çünkü karakterin bundan önce ne olduğunu asla bilemeyiz)? Bu, en azından başlangıçları içermesi ve "ilk defasında tanıma" sorusunu (ki bu ikinci defa tekrarlamaya benzeyen mantık ve felsefe paradokslarından birisidir) ortaya çıkarması sebebiyle, araştırmamız için uygun bir başlangıç noktası olabilir. Özdeşleştirme (*identification*) kavramı kendi başına yeterli değil mi? Neden ona tanıma (*recognition*) diyoruz? Bununla birlikte, bu, bir tikeli bir kavram (bu durumda, karakter veya müzik teması kavramının) olarak sınıflandırma meselesidir; tıpkı uzak mesafeden görülen tikel bir yeşilin organik bir şey olarak nitelendirilmesi için, bitki diye adlandırılan nesne hakkında önceden bir fikir sahibi olmanın gerekmesi gibi. Ancak anlatılarda, isim çoğu zaman kapsama sürecini harekete geçirmenin ve burada kullanılacak genel kavramı araştırmanın kısa bir yoludur.

Psikologlar ise bize tanımanın işitsel algılamada benzersiz bir rolü olduğunu söyler: Bir rengin ya da bir şeklin bir görüntüsü, söz konusu nesne hakkında yeterli bilgiyi vermede başarısız olabilir, tıpkı mırıldanmış birkaç sözcüğün konuşmacının aklında olan tüm cümleyi veya mesajı iletmek için yeterli olmaması gibi. Fakat tanıdık melodileri tanımlamak için iki ya da üç notanın yeterli olduğu söylenir; dolayısıyla müziksel tanıma süreci açıkça farklıdır ve diğer duyularınkinden farklı dinamikler ve gerekliliklere sahiptir (belki koku da birçok hayvan için böyledir).

Fakat buna ilaveten, müzikal birliğin sağlandığı süreç oldukça farklı ve daha karmaşıktır: Hangi noktada birkaç nota bir örüntü oluşturur veya bir bütün haline gelir ve bir cümle veya motif, bir tema veya bir melodi olarak tanımlanır? Ve bu, Batı müziği dinleme alışkanlıklarını ve yeni (yani bir zamanlar yeni olan) tonal sistemin gereksinimlerini aşama aşama biriktirirken, yüzyıldan yüzyıla nasıl

30 Bkz. *Antinomies of Realism* (Londra: Verso, 2013) adlı kitabım, Kısım I, Bölüm 8.

değişmiştir? Her neyse, Mahler'e geldiğimizde, bu artık kazanılmış bir kültür, ikinci bir doğadır; belki de artık yapıbozum için olmasa bile şen yeniden düzenlemeler ve işitsel oyunlar için olgun hale gelmiştir. Tema ve çeşitleme fikrini sıklıkla bu türden bir özdeşliğin dinamiklerine işaret etmek için meslekten olmayanların anlayabileceği bir kısaltma olarak kullandık: Aynı olan şey farklılık üzerinden veya hatta farklılık yoluyla algılanabilir ve farklılığın kendisine "aynıyı" inşa etmek için başvurulabilir.

9.

Her halükârda, Dokuzuncu Senfoni'nin ilk bölümünde olduğu gibi, tema bize ilk olarak kendisinin bir çeşitlemesi olarak sunulduğunda olan şey budur; bu açıdan belki de zamirin henüz ifşa edilmemiş bir isme gönderme yaptığı öngönderim (*cataphora*) ile kıyaslanabilir. Birkaç ölçü (*bar*) sonra, geriye dönük olarak, temanın ortaya çıktığını ve temanın ikincil bir parçası veya öngörülen bir gizleme yoluyla zaten önceden ilan edilmiş olduğunu anlarız; geriye bakıldığında bunlar temanın hazırlığı veya hazırlıklarına, anamorfik müjdelere, alaycı ve uyarıcı fragmanlara vs. dönüşmüş olur. Fakat Alman romantiklerinin çok sevdiği ve Deleuze'cü mekâniklikte canlandırılan "fragman" sözcüğü, bizi potansiyel ancak önemli teorik sorunlara dair ikaz eder: Burada aklımızda olan müzikal *Gestalt*'ın bu türden fragmanlarla iletilmesi mümkün değildir, organik biçim bu anlamda fragmanlardan oluşmaz; öte yandan, organik biçimin kısım ve parçalarının kendi başlarına organ olma ihtimali de yoktur. Başlangıçtaki tanıma odağımıza geri dönecek olursak, bu parçaların, ipuçları, eskizler olarak, bitirilmemiş, uzatılacak bir hat veya doldurulacak dokunuş olarak kavranma olasılıkları daha fazladır. Bunların hepsi elbette, geciktirici araçları ve diğer adı konmuş sözdizimsel yaklaşımlarıyla retorikte çoktan düzenlenmiştir.

Normal olarak, ya da bize dendiğine göre, sonat biçiminde tema (veya temalar) ilk başta tanımlanır, sonra gelişir ve değişir ve en sonunda yeniden onaylanır –ve buna çok daha eksiksiz bir tanınma eşlik eder–; tanınma bu aşamada artık aşinalık ve belki

de insanın toplumsal hayatından daha az aşina olunan, zorunluluk gibi kategoriler içerir. Mahler'in Dokuzuncu Senfoni'si, bu tür bir yörüngeden (bunu bir tür anlatı olarak tanımlamak isteğe bağlıdır) kaçınma konusunda eşsizdir ve belki de ya Platoncu "Dokuzuncu Senfoni" ideasına özgü o geleneksel fetişleştirmede ya da duygusal ve biyografik açıdan, Mahler'in hayatına ve eserlerine trajik vedası olarak görülmesinde kendisine yöneltilen dikkatten daha farklısını hak eder. Enfes anları vardır ancak kulağa aykırı gelse de, nispeten önemsiz bir eser olduğunu, bir Üçüncü ya da Yedinci Senfoni'nin önemine sahip olmadığını ve aslında özellikle eşsiz olan ilk bölümünde ilginç bir tür deney olduğunu öne sürerek işe koyulabiliriz.

Burada, daha önce de belirttiğimiz gibi, tema hiç tanımlanmaz ya da sadece bölümün sonunda kesin olarak tanımlanır; ve hatta bu nihai tanıma veya "adlandırma" bile, oldukça uzun bir müzik parçasının geri kalan ufak ve süreksiz gelişmelerine gerçekten yeni bir ışık tutmaz. Hiç şüphem yok ki, müzikologlar tüm parçaları yeniden tanımlamış ve neredeyse her bölümün nihayetinde ana temaya dönüşen şeyin bir şekilde yeniden işlenmesi olduğunu göstermiştir: Ancak bu biz dinleyicileri mutlaka ilgilendirmez; dinleyiciler, burada her şeyin sınırlı miktarda müzikal materyalden geldiğini ve kuzenlerin ailenin diğer kollarıyla ilişkileri üzerinden tanımlanması gibi, her şeyin geri kalanla ilişkili olduğunu kabul etmeye fazlasıyla isteklidir.

Fakat entelektüel olmayan bir tarzda ifade edecek olursam, bu deneyimden çok bilgidir; gerçekten de, deneyimsel olarak (ama kesinlikle nahoş bir şekilde değil) bölümün çoğunda kafamız karışır; bir delinin saçmalarını tutarlı bir ifade için tarar gibi, kesinlikle fragman olarak görünen şeyler arasında bir tutarlılık ararız. Şüphesiz, çağdaş incelemeler ya da en azından Mahler'in hatırasına ve onun trajik biçimde kısa kesilmiş kaderine saygı duymakta isteksiz olanlar, onu o şekilde, önceki eserlerinin daha sürekli olan enerjisini sürdüremeyen, artık kontrol edemediği karmaşıklıklar içinde bocalayan, besteleme kapasitesi düşmüş bir müzisyenin başıboş zihinsel gezintileri olarak görmüş olabilir. Ancak bu lezzetli bir karışıklıktır; bunu daha önce eserin içine biçimsel bir kategori olarak "kararsızlık" başlığı altında yeniden kaydetmek istemiştim; bunun mukabilini bakır nefeslilerin o nadir toplu müdahalelerin-

de buluruz: Davul seslerinin takip ettiği bakır nefesliler, her şeyi düzene davet ederler ve tüm bu kararsız dolaşmaların ortasında bir "karar" öne sürerler ancak sadece kesintiye uğratmakla kalıp düzeni sağlamakta başarısız olurlar. Daha da iyisi, bu müziğin karar ve kararsızlık kategorilerini *ürettiğini*, *après coup* (olaydan sonra) kavradığımız nitelendirmeler olmadığını, ancak bestenin kendisinin "düşünmekte" olduğu –Deleuze'ün ifadesiyle– müzikal "kavramlar" olduğunu savunuyorum.

Ve bunun kasıtlı olduğu, sadece enerji kaybının sonucu olmadığını, üçüncü bölümün sonunda inatla üretilen çeşitlemelerin olağandışı kuvvet ve enerjisiyle teyit edebiliriz; bu çeşitlemelerin amansız çeşitliliği, birinci bölümdeki bu dolaşmanın antitezidir ve onun daha kavramsal karşıtı ya da çözülümü olmayan bir şey üretir: Yeni tür bir momentum'dur bu ve uygun her tasvir onu betimlemekle yükümlüdür. Gerçekte, teklif etme süreci bir yana, bu tür bir betimlemenin, göreceğimiz gibi, sonuçta çeşitli modeller veya yorumlayıcı anlatılarla yapılmış bir oyundan başka bir şey olmadığı ortaya çıkar.

10.

Bunlardan birisi, bu müziğin sunduğu farklı cümle (*phrase*) çeşitleri, temalar veya motiflerin değerlendirilmesiyle ilişkilidir; sanki yüksek veya düşük üslup, popüler veya kültürlü söylem, lehçe, profesyonel jargon ve benzerleri gibi kategoriler halinde sıraladığımız pasajlar (*sentences*) topluluğu ile karşı karşıyayızdır. Tanıma diyalektiği burada da mutlaka işlemektedir; nitekim önvarsayılmıştır ve bir anlamda müzik dışıdır, dışsal ve estetik dışıdır. Uzun veya kısa, tam veya yarım kalmış ve beklenti yaratan açılış cümleleri, sadece eserin anahtarını oluşturmak ve çoğunlukla yaylılar veya bakır nefeslilerden oluşan belli bir çalgı grubunu fiili bir hâkimiyet imtiyazıyla donatmakla kalmaz, aynı zamanda dinleyicinin de "hoşuna gider" ve belli bir müzikal veya müzik dışı tını çağrıştırırlar. Bu biçimleri sıralayabiliriz elbette: Allegro / neşeli, andante / ağıra yakın, adagio / çok yavaşa yakın, largo / çok yavaş, trio / üç sesli beste, noktürn / gece müziği ve benzerleri gibi tempoların biçimlere

dönüştüğü müzikal olanlar ve daha popüler olan marşlar, *laendler* (Alp halk dansı), rondolar, halk dansları, kavallar, şarkılar, koraller ve benzerleri. Bütün bunlar, potansiyel olarak, illüzyon veya hatta alıntı statüsüne sahiptir; popüler olanlar olduğu kadar klasik referanslar da tamamen on dokuzuncu yüzyıl sonlarında tüm sanat türlerinde görülen bilindik üretim veya aşırı üretimin doygunluk ve birikim ikilemini yansıtır: Her şeyin zaten yazılmış olduğu yakınması, *Epigonentum* [takipçilerin ucuz taklitçiliği] farkındalığı ve bunlardan koparak yeni bir aykırı üslup yaratma noktasında bir proto-modern isyankârlığı. Burada, Adorno'nun rahatsızlığının yanı sıra İroni gibi edebi kategorilerin kendini beğenmişliğine yeniden dönüyoruz. Bunlardan ikincisi, esasen klasik alıntı ve göndermeleri ilgilendirirken, ilki, popülerin, bayağılığın ve *kitsch*'in güya müzik dışı statüsüyle ilgilidir.

Mahler'e yüksek sanat ve kitle kültürü arasındaki karşıtlık açısından bakarsak, müziğin dokusu alegorik bir hal alır: Gündelik müziğin (bayağı, laterna, bando ve hatta İtalyan arya ve opera şarkıları) bir senfonik orkestranın yüksek sanat bağlamının orkestral yoğunluğundan çıkmak için mücadele ettiğini görürüz; bu sadece biçimsel değil aynı zamanda maddi içeriğinde de (kurumsal, geleneksel olarak yapılandırılmış, konser salonu, orkestranın kendisi, abonelik ve localarıyla burjuva ya da aristokrat seyirci kitlesi, vs.) sanatçı özerklik istencini somutlaştıran bir projedir. Tüm bunlar yirminci yüzyılın başında senfonik müzik biçiminin içeriğidir (Barthes buna "yananlam" adını verirdi)[31] ve senfonilerde kullanılan sonat biçiminin kendisi toplumsal sınıfın (veya Bourdieu'nün ifade edebileceği gibi ayrımın) bir işaretidir.

Sadece kısmen otantik olan ile olmayan arasında bir karşıtlık olan bu gerilime (çünkü sözde popüler olan kültür unsurları basmakalıp ve ticari olup hiçbir şekilde gerçek anlamda "popüler" değildir) onu dramatikleştiren unsuru da eklemeliyiz: Yani müzikal bir dilin, temaların, melodilerin ve benzerlerinin artık sadece kitle kültüründe mevcut olduğu ve aynı şekilde edebiyatta öykü ve gerçek anlatıların, macera masalları, detektif öyküleri, korku, aşk ve benzeri alt türlere gömüldüğü hissi. Mallarmé veya

31 Barthes'ın (daha sonra reddettiği) *Mythologies*'deki merkezi kavramıdır.

Schoenberg'in sisteminde veya hatta alegorik olmayan resimde vücut bulan sanatın kendisi, artık anlatı değil, inşa alanıdır; ve müzik cümlesi nihayetinde dilsel olmasa da ve bir melodinin tamlığı tam ("yerinde olan") bir cümleye sadece benziyor olsa da, klasik sonatta bir temanın gelişimini bir tür hikâye anlatımı olarak düşünebiliriz.

Ancak Mahler'de senfonik biçim ve bununla birlikte bir tür müzikal anlatı gerekliliği devam eder; buna, opera aryasında olduğu gibi, anlatıdan ibaret diğer boyutu da eklersek (Mahler'in bütün profesyonel yaşamının operaya adanmış olduğunu asla unutmamalıyız) bu iki şeyin de –anlatımın hâlâ mevcut olduğu bir kitle kültürü; çeşitli "yoğun" hislerin opera türünde ifade edilmesine adanmış her türden ticari müzik– mevcut evinin "modernist" müziğin sessizlikleri ve biçimsel ihmalleri içinde kaybolmasına göz yumulamayacak bir durumla karşı karşıya kalırız. O halde bu anlatımsal unsurlar dünyası Mahler'in hammaddesi gibi bir şeydir, ancak Mahler onun otantik olmayan yönünü işaretlemeden ve "yüksek sanat"a mesafesini kabul etmeden onu üzerine alamaz. Dolayısıyla buna karşı mücadele vermeli, orkestra düzeyine çıkmak ve orkestrayı hak ettiği gibi idare etmek için ümitsizce çabalamalıdır, bir yandan da orkestranın rakiplerini kenara itmelidir, bandolar halk şarkılarını ve benzerlerini piyasaya sürmeye uğraşmaktadır. Bu mücadele, kanımca, müzikal temanın veya melodinin tamamlanıp tamamlanmadığına bakılarak tespit edilebilir: Tam anlatım (tamamlanmış bir cümle kavramının burada uygun düştüğünü düşünüyorum – bir melodinin tam olarak ifade edildiğini veya yarıda kesildiğini, bütünlüğüne tepki verip vermediğini vs. bir şekilde biliriz) bayağı-popülerin zaferine ve sanatın yenilgisine işaret eder. Dolayısıyla, biçime hâkim olacağı bu noktaya ulaşmasına izin verilmemelidir.

Dolayısıyla eserin daha başlangıcında, hakiki sanat olarak henüz-varolmayışıyla karşı karşıya kalırız ve sanki maksimalizm de minimalizm ile aynı noktadan başlamaktadır, Mallarmé'nin, kimsenin bir şey yazamayacağı boş sayfasının bu ikinciel müziğin muazzam zamansallıklarıyla diyalektik bir özdeşliği olduğu ortaya çıkar. Adorno, bizi buraya ulaştırmak için Mahler'in birinci senfonisinin başlangıcıyla şık bir şekilde uyumlu olan küçük bir

masal uydurur; bu senfoninin Gizemli durak noktası birçok ölçü boyunca devam ederken, müziğin kendisi ortalarda bir yerde çalmaya başlar. (Özellikle bu noktada, Mahler'de müzikal perspektifin, görsel perspektifte veya Bazin'ci "derin odaklı çekim"de olduğu gibi, ses katmanlarıyla nasıl bilinçli bir oyun oynadığını hatırlayalım – normalde yüksek sesleri diğer her şeyi bastıran kornolar ormanın derinliklerinden, sanki Schenker'ci kavramları veya Romantik manzaraları takip eder gibi müziksel yakın çekimler aracılığıyla duyulmaktadır.)

Her halükârda, Adorno, bu uzun süreli durak noktasını, arkasında ya da onun aracılığıyla her şeyin meydana gelmeye başladığı bir perdeye benzetir; cam altında sergilenen şeylerin etkisizleştirilmesine de benzetilebilir pekâlâ ya da (Derrida'nın Heidegger'den ödünç aldığı) "söküme alma" (*under erasure*) kavramında olduğu gibi, nesnelerin kabul edilemez adlandırmalarının kendi kendilerini hükümsüz kıldığı dizgisel uzaklaşmaya. Bunların hepsi, İroni işlevinin tasarlanma şekilleriyle belli bir benzerlik taşır: Aynı anda bahsetmek ve yok saymak, söyleneni konuşmak ve inkâr etmek, hep birden onaylama ve inkâr (tamamen sessiz kalma veya olumsuzlama veya düpedüz iddia yerine) ... Bu sahnelemeden ne sonuç çıkacağı kolaylıkla tahmin edilebilir: Adorno ile özdeşleşmiş meşhur "atılımın" (oysa o da bunu, Paul Bekker'in oldukça farklı kullanımından ödünç almıştır), Mahler'in müziğinin (otantik olanın, gerçek şeyin, hakiki parçanın) gönderme ve alıntılar perdesini delip geçerek (uygunsuz alıntılara ve *kitsch*'e atfedildiği kadar estetik dışı olan) sanatın ötesindeki gerçekliğe dokunduğu anı tasnif etmesi beklenir.

"Atılım" (*Durchbruch*) teriminin kendisine gelince: Bekker'in (1920 tarihli Mahler kitabında) daha önceki kullanımına rağmen, buradaki temel ipucu Thomas Mann'ın Adorno'nun sahiplenmesini sahiplenmesidir: Zira Mann'ın *Doktor Faustus*'unda bu sözcük, sadece Adrian'ın yalnızlığından (*um ihn war Kälte* [etrafı soğuklukla çevriliydi]) kurtulma yolundaki başarısız girişimlerini değil (romanın anlatıcısı olan hümanist-Katolik arkadaşı dışında, çevresindeki kişilerin yok olması pahasına), Orta Avrupa'da Batı ile Doğu arasında yapayalnız kalmış Almanya'nın, Hitler'in orduları vasıtasıyla, asla ulaşamayacağı bir dış dünyaya ve radikal ötekiliğe ümitsizce atılmaya çabalarken yaşadığı ölümcül çalkantıları belir-

tir.[32] Adorno'nun bu terim ve kavramı [Thomas Mann'dan] geri ödünç alışı ve kullanımı, Mann'ın geç romantik dönem *pathos*'undan tamamen arındırılamaz (bu belki Adorno'nun Schoenberg'in "özerk sanat"ını tasvirinde bir nebze görülebilir ki burada "özerk sanat" Adorno'nun kendi toplumunun "totalitarizm"ini temsil eder – bu da Mann'ın romanını yazarken okuduğu Adorno'nun elyazmasından geri ödünç almış olabileceği bir başka benzerlik noktasıdır). Ayrıca, Mann'ın *Hitlerzeit*'ı (Hitler Dönemi) Pacific Palisades'teki zengin başarılı sürgünüyle bizzat yaşamadığını unutmamalıyız ki *Doktor Faustus*, bu dönemi yaşamak zorunda kalan vatandaşlarını bir ölçüde tazmin etmeye çalışmasıdır.

11.

Bu nedenle, "atılım"ın (*breakthrough*) Adorno'nun kendi atılım yapma girişimi olduğunu öne sürmek isterim: Bu durumda, hayatı boyunca bağlı kaldığı sanatın mutlak özerkliği kavramını aşarak mührünü kırmak ve kısa bir süre için, eserin tanımı gereği yalıtılmış olduğu dışsal tarih ve toplumsal gerçekliğe dokunmak. Dolayısıyla, Beethoven'ın Fransız Devrimi'yle ilişkisi alegorik bir yorum, yani bir sanat formunun çalkantılı bir toplumsal-tarihsel olayla benzeşikliği değildir;[33] dolayısıyla, *Eroica*'nın biçimsel yeniliklerinin müzikal içeriğiyle örtüşmekle kalmayıp devrimin muazzam toplumsal-biçimsel yeniliğine mucizevi bir şekilde açıldığı bir andır; daha sonra, gerçeklik ve biçim bir kez daha kendi farklı alanlarına geri dönerler. Böylelikle kavram, Adorno'nun (modernist) sanatın özerkliğine beslediği neredeyse dindar inanca kilitlenmiş olan, tarih ile biçim arasındaki daha derin ilişkilere dair gerçekleşmemiş fantazisi olarak görülebilir.

Ancak gerçekte atılım –bu oldukça yüklü ve hatta lekeli terimi kullanmaya devam etmemiz gerekiyorsa eğer– ontolojik değil, sade-

32 Bkz. Thomas Mann, *Doktor Faustus* (Frankfurt: Fischer, 1947), s. 219, 266, 363, 365, 450, 459, 482, 723.

33 "Bir Beethoven senfonisine, müzikal seyrini kavramadan yetişilemeyeceği gibi, Fransız Devrimi'nin ondaki yankısını algılamadan da yetişilemez" (Adorno, *Estetik Kuramı*, s. 349).

ce biçimsel bir önem taşır çünkü Mahler'in gelişiminin bir anından bir sonrakine kadar gerçekleşir: Rahatsız edici ya da dingin olsun her yeni an aslında bir önceki andan ileri bir atılım ve aynı zamanda kopuştur ve sırası gelince bu kopuştan da kopuş olacaktır. O halde burada, atılımda zımnen bulunan o asgari gelişimi dahi öne sürmek yerine, beste sorununu farklı bir şekilde sahneye koyan, (tabii ki çeşitli uzunluklarda olan) özerk anlar dizisi fikriyle, şimdinin bir tür estetiği ya da montajıyla deney yapacağız.

Bu gelişme sözcüğünün bu bağlamda artık kullanışlı olmadığı ve anlardaki ritim ve zamansallıklara bir tür ikinci derece ritim –anların ardıllığı– eklendiği anlamına gelmektedir: Böylelikle anların şu veya bu ölü ya da eskiden kalma bir biçime (örneğin, bir marş veya bir arya veya bir allegro, andante, *stürmisch bewegt* [fırtına kadar hareketli] bir şeye) gönderme yaptığı zaman, dizilişleri bunların hiçbiri olamaz ve kontrol edilemeyen bir ardıllık içindeki farklı ruh hallerinden başka bir şeye benzemezler; doğa gibi boşluktan nefret eder ve uzamalarındaki sıkıcılıktan kaçıp önce gelenden tamamen farklı ve ilgisiz bir şeye sığınırlar. Bununla birlikte, tüm bunlar aynı ilk hammaddeden çıkar ve bunun sürekli yeniden şekillenmesinin, daha önce dediğimiz gibi, eski tema-ve-çeşitlemelerle ortak hiçbir yanı yoktur.

Dördüncü Senfoni'nin üçüncü bölümünün kapanış sayfalarında, bize uzunluğu bir nebze de olsa şefin mizacına bağlı olacak yavaş bir hareketi vaat eden ünlü Andante,[34] *ruhevoll* [sükûnet dolu] melodili açılış esnasında, garip ve beklenmedik şekilde değişken şeyler meydana gelir: Orkestranın küçük hayvanlarında tempoyu hızlandıran bir nevi kaçışma; sonra aniden olağanüstü derecede rehavet dolu lirik bir an ve hemen ardından orkestranın en yüksek sesiyle, tam anlamıyla aşkın bir patlama yapması ve yücelik ve yükseklik için yukarıya doğru büyük bir özlemle ulaşması; ve ardından Schoenberg'in Hollywood öğrencilerinin korku veya bilimkurgu filmlerinin müzikal arka planı için bestelediği o ürkütücü sesler;

34 "1900 yazında Mahler, Dördüncü Senfoni'nin üçüncü bölümüne dair bazen bir Adagio ve bazen de bir Andante olarak bahseder. Bu, Natalie'yi [Bauer Lechner] rahatsız eder. Ona bunu sorduğunda, Moderato, Allegro veya Presto olarak da rahatlıkla adlandırabileceğini söyler, 'çünkü senfoni hepsini içermektedir.'" Constantin Floros, *Gustav Mahler: The Symphonies* (Pompton Plains, NJ: Amadeux, 1997), s. 125.

sonra bütün (*whole*) sakinleşerek bölümün başladığı temaya geri yerleşir; ve *basta!* [yeter!], öyle ki bu geleneksel dönüşten memnun kaldığımızdan emin değilizdir; bu, daha önce de söylediğimiz gibi (ha! ha! ha!), bir sonraki ve son bölümün beklenmedik bir şarkıyla kapanışıyla bizim için çözülmüş bir sorun olur. Müzikologların bile, bu dizilişi biçimsel şekilde kalıcı teknik bir terimle adlandırıp, dağarcıklarına ekleyebileceklerinden kuşku duyarım; bu dizilişten başkalarının şu veya bu anlatıyı inşa edebileceklerinden ise hiç kuşkum yok.

Ancak ispatlama şöyle dursun, yalnızca senfoninin icralarının ve bunların karşılaştırmalarının gösterebileceği başka bir bakış açısı önermek istiyorum: Bu Brecht'in *gestus* [jest] adını verdiği şeyle (yani bir aktörün belirli bir eylem veya konuşma veya jestin "oynandığına" dikkat çekme şekli) bir tür analojidir; bu dikkat, kaçınılmaz olarak jesti eylemin akışından ve sürekliliğinden koparıp bir birim olarak nesneleştirmek ama bundan çok daha fazlasını yapmak için tasarlanmıştır. Bazı Brecht'çiler (Straub ve Huillet veya *Hamlet Makinesi*'nin Heiner Mueller'i aklıma geliyor), meşhur "yabancılaşma etkisini" (*V-effekt*)[35] bir azalma, tüm alışıldık hislerin nötrleştirilmesi olarak kavramayı uygun görmüşlerdir; bu sayede bir şeyin kendisini, sözcükleri, eylemi "gerçekte olduğu gibi" kavrarız: Bu yüzden meşhur ya da anlatılan bölümlerin aktarımı tonlama olmadan yapılır. Ben ise, tam tersine, *gestus*'un aşırılık yoluyla gösterildiğine inanıyorum: Teatrallik takviyesi daha "doğal" *mimesis*'e eklenir ve dolayısıyla *mimesis*'i kendisine olan uzaklığı yoluyla artık gerçekte olduğu gibi kavrarız. Laurence Olivier'nin bunun etkisindeki geç dönem tarzını daha önce tanımlamıştım,[36] ancak Mahler söz konusu olduğunda, Bernstein'ın, yukarıda tasvir ettiğim dizilişi en uygun anda, olağanüstü bir rehavetle üretişini dinlemek yeterlidir; bu, örneğin (çağdaş Mahler orkestra şeflerinin en iyisi ve kendi orkestrasının ses üretiminde usta olan) Michael Gielen'in dümdüz icrasına kıyasla müzikal cümleleri tam bir Brecht'çi sunumla alıntılayıp vurgulayan gerçek anlamda operaya özgü ve teatral bir rehavettir.

35 *Verfremdungseffekt*: yabancılaşma etkisi (ç. n.).

36 Fredric Jameson, *Brecht and Method* (Londra: Verso, 1998), s. 75.

12.

Mahler'ci unsurlara dair bu kavrayışla, birbirine denk olmayan üç farklı sonuca varabiliriz: Birincisi, Bernstein'ın çok bariz vurdumduymazlığına ve bazı materyalleri kullanırken gösterdiği katlanılmaz serbestliğe karşı şükran duygusudur; ki bu özelliği diğer zamanlarda rahatsız edici ve kabul edilmez bulunabilir, ancak tekrar tekrar hatırlattığım gibi, repertuarında her türlü opera olan ve ömür boyu orkestra şefliği yapmış bu bestecinin operacılık yönünü yakalar (ve denen o ki, biçimde sahneye dair her tür yenilikte önemli payı vardı; bu yenilikleri belki de sadece bugün yakalayabiliyoruz). Bu, bir nevi Pavarotti'nin Mahler'idir ve bence bu teatral gösterişliliği takdir etmeyen hiç kimse bu bestecinin ve hatta sanatının en kasvetli anlarının en gerçek ve en doygun keyfine ve hatta hazzına (*jouissance*) varamaz.

Rosen'ın klasik kitabının daha ufuk açıcı yorumlarından biri, Haydn'ın sonat biçimi versiyonunun –bu biçimi geliştiren Beethoven ve diğerleri için temel çıkış noktası bu versiyon olmuştur– replikleri, nüktesi, konuşma sırası, dönüşleri gibi unsurlarla tiyatro komedisinin müzikte taklit edilmesi olduğudur.[37] Bu ilginç benzetmenin, müziğe dair çeşitli aşırı anlatısal okumalara, karakterlerin, eylemlerin ve benzerlerinin insanbiçimsel tercümelerine yol açması, daha sonra başka bir bağlamda bu soruna tekrar döneceğiz.

Bununla birlikte, Mahler örneğinde böyle bir yorum gerçekten oldukça çarpıcı bir görüşe yol açar: Zira çoğu zaman (Boulez tarafından bile) bayağı ve aşırı olmakla suçlanan şeyin kendisinin bir tür mimetik sonuç olduğunu ve Mahler'in senfonilerinin dramaya değil de operaya *öykünmeler* olduğunu işaret eder. Ancak, burada ne tür bir operanın söz konusu olduğunu belirtmeliyiz: Mahler Wagner'e müzikal düzeyde ne çok şey borçlu olursa olsun, (Wagner belli bir tür müzik olanağının önünü açmasaydı, Mahler'in bestelerini yapamayacağı çok açıktır. Ancak bu da, herhangi bir doğrudan etki, benzerlik veya aile benzerliği işaret etmez) Wagner'ci operalar bestelemediğini söylemek isterim. Hayır, söz konusu operalar Wagner öncesi kanona aittir, daha doğrusu (Verdi'yi bu kategoriye muhakkak dahil etmek gerektiğinden) senfonik müzikle birlikte opera

37 Charles Rosen, *The Classical Style* (New York: Norton, 1972), s. 155.

müziğinin, Alman müziğiyle İtalyan müziğinin ya da, Dahlhaus'un versiyonunda, Beethoven geleneğiyle Rossini geleneğinin koşut gelişimi söz konusudur.

Bu durum, Mahler'de, şeylerin nakaratlarının, vals ruhunun, kırsal bölgenin (daha önce Beethoven tarafından, ama çıngıraklar olmadan sunulmuştur), hem Alp dağlarına özgü manzaralar hem de bir yandan da sadece Viyana'ya özgü bir kent manzarası sunan senfonik şiir boyutunun, yani Viyana'nın sosyal hayatının toplumsal içeriğinden izler taşıyan bazı motiflerin bir itirafı niteliğindeki "bayağı" dili bir başkasıyla ikame etmemizi sağlayacaktır: Tüm bunlar, Mahler'in sıklıkla teessüfle karşılanan, dışsal ve toplumsal yananlamlar taşıyan boyutudur ve ona yöneltilen bayağılık ithamının esas kaynağı da genelde bu boyuttur.

Fakat ben bu müziğin retorik karakterini, anlatı-belagat boyutunu, "opera unsurlarındaki" aşırılığını – yani Wagner'in, diğer birçok modernist gibi, ortadan kaldırmak istediği yönünü vurgulamak istiyorum daha çok: Ancak bu yön, müzik sessiz film oyunculuğunda olduğu gibi her *gestus*'u (acı, neşe, endişe, telaşla yürümek veya kahramanca direnmek vs.) abartmaya meylettiğinde, şiddetli bir şekilde geri döner. Bunun, Mahler'in düşünümsel tarafı olduğu, müziğin kendisinin, duygusal anlatıdaki kökenlerinin farkına varıp (modernist minimalizmde olduğu gibi ondan kaçmaya, etkisiz hale getirmeye veya mümkün olduğunca aza indirmeye çalışmaktan ziyade) onu bilinçli olarak ön plana çıkardığı savunulabilir. Ama bence Mahler'in müziğinin bu gösterişli ve abartılı oyununda çok heyecan verici başka bir şey söz konusudur ki, Antikçağ'da (ve aynı zamanda modernist estetik öğretide) açıkça kınanmış müziğe özgü değersiz duygulara ve etkilere gerilemekten duyduğumuz suçlulukla kendimizi berbat hissetmemize yol açar.

Çıkarılacak ikinci sonuç, müzikologların, ironiden yeni bir müzik kuramı yazımını zenginleştirmesi amaçlanan imrenilecek bir edebi-eleştirel keşifmiş gibi bahsetmeyi bırakmaları gerektiğidir. James veya Thomas Mann tarzında bir ironi, bugün orijinal edebiyat üretiminde olduğu gibi, edebiyat eleştirisinde de artık tükenmiştir ve kabul görmez. Bu tür ironi, iki arada bir derede kalınca birbirine zıt iki şeyi arzulamanın bir yoluydu – biçimsel kökenlerinde sonuna kadar politikti ve iki tarafa da sempati beslemekle ikisinin

de başına bela olmak arasında kararsız kalan, bu çok amaçlı son moda sözcük sayesinde –daha önce Friedrich Schlegel tarafından aynı şekilde kullanılmıştı– adını koyarak saygınlaştırdıkları kendi yapısal kararsızlıklarını ikiye katlayan burjuva entelektüellerin geçiş dönemindeki baskın üsluptu. Brecht ironi değil istihza ustasıydı ve postmodernite, modası geçmiş bir geçiş durumunun yerine pastişi ya da duygulanımsal etkisizleştirmeyi koyar. Mahler'e gelince: Sunduğu karmaşık çözümleri, müzikal açıdan yalnızca *Die Meistersinger* ile Ravel'in *Bolero*'su arasında bir yere konabilecek ironik bir duruş olarak kuramsallaştırmak zeki bir hamledir; ancak Mahler'in orkestraları, uvertürlerin, Strauss valsleri ve benzerlerinin tüm bu *leichte Musik*'ini [hafif müzik] muhtemelen büyük zevkle çalıyorlardı ve bir şef olarak Mahler'in bunlara gizli bir küçümsemeyle yaklaşmış olması pek olası değildir. Bence sorunu (çözmek bir yana) adlandırmanın daha iyi yolları var.

13.

Ancak bunu yapmak için (ki bu üçüncü sonuçtur), yalnızca kabul edilebilir bir kavram olarak İroniye değil, aynı zamanda genel olarak Mahler'i sorunsallaştırmaya zemin hazırlamak açısından merkezi önemde olduğuna inandığım bir konuda, Adorno ve mizacı hakkında bir iki şey söylemeliyiz (bestecinin tarihsel alımlanışındaki uzun boşluktan onu sorumlu tutamayacağımız açıktır; bu boşluk, Habermas'ın *nachholende Moderne*'sini[38] [arkadan yetişen modernite] Nazi döneminde yoz sanat olarak damgalanan ve boğulan birçok şey ile birlikte onun için bir yükümlülük haline getirmiştir).

Adorno'nun mizacındaki negatifliğin ara sıra yol açtığı hiddeti dile getirmek mazur görülebilir mi? Bu negatifliğin felsefi ve tarihi gerekçeleri, yeterince açık ve savunulabilirdir: "Negatif diyalektik," olumlamalarıyla toplumsal düzeni destekleyen çok sayıda ideolojiyi amansızca gizemsizleştirirken, bu eleştirel direnişin, temel aldığı Marksist ilkeler de dahil olmak üzere herhangi bir

38 Jürgen Habermas, *Die Moderne—Ein unvollendetes Projekt* (Stuttgart: Reclam, 1990)

olumlamayla katileşmesine izin vermemektir. Bu tutum, Frankfurt Okulu'nun ilk aşamasında sunduğu kapitalizm çözümlemesine, Stalinciliğin gelişimiyle pozitif ya da devrimci enerjisinden yoksun kalan güçlü eleştiriye sadık kalır: Ayrıca, savaş sonrası Almanya'nın (kadroları Nasyonal Sosyalist rejim artıklarından oluşan bir restorasyon devletiyle SSCB'ye büyük ölçüde bağımlı olan ve Nazi dönemini Moskova sürgününde geçiren Alman militanları tarafından yönetilen Komünist bir devlet arasında bölünmüş) tarihsel konumunun bu ikilemi varoluşsal açıdan da pekiştirmiş olduğu da açıktır. O halde bu somut durum, ikili sempatilerin kaçınılmaz olarak bir tür Sartre'cı kötü niyetle sonuçlanacağı her türden ironi yüklü tutumun gelişimi için en uygun zemindir. Adorno'nun entelektüel negatifliği, böylesi ferasetli bir ideolojik sonucu dahi savuşturma yolunda umutsuz bir girişimdir; ve burada teessüfle ele alacağım İroni Adorno'nun kişiliğine ya da felsefesine atfedilmemelidir.

Ancak, Adorno'nun "olumlayıcı" çözümleri[39] inatla reddedişindeki esas ironi, deyim yerindeyse, uzlaştırılamayacak ıstıraplara yönelik daha umumi bir estetik zevkin bu tutumu iki misline çıkarmasıdır. Adorno'nun duygulanımsal "tarih felsefesi", mutlu sonlara olmasa bile, çelişkilerin anlık çözümüne yer açar: Hegel ve Beethoven, bu kısa ömürlü "uzlaşma"nın tasdik edildiği iki mümtaz tarihsel uğraktır; ve hiç durmayan ve onlardan sonra da (felsefi ve müzikal olarak) bozulmaya devam eden bir tarihin "sonu"nu teşkil ettikleri geçmişteki güvenli konumları, bizi onların başarılarında teselli bulma hakkından mahrum eder. Rose Subotnik, müzik tarihine dair kapsamlı değerlendirmelerine rağmen, Adorno'nun Haydn'dan hiç bahsetmediğine dikkat çekmiştir: Bu da, göreceğimiz üzere, neşenin onun şemasında var olma hakkı olmadığı anlamına gelir. Adorno'nun evrensel sefalete dair aralıksız uyarılarına bazen ahmakça bir nitelik veren şey de, ıstırabın, mutlak bir şekilde olumsuzlanmak bir yana, bir süreliğine kesileceği bir yerin olmamasının verdiği yapısal eksikliktir; Brecht de, kapitalist ülkelerin entelektüel seçkinlerine, yani "Tui"lere

39 "Pozitif" (*positive*) ve "vurgulu" (*emphatic*) ile birlikte "olumlayıcı" (*affirmative*) sözcüğü, Frankfurt Okulu'nun ideoloji, yani şu ya da bu metafizik içeriğin doğrulanması için kullandığı bir terimdir.

yönelik eleştirisinde bunu hemen kullanmaktan çekinmemişti.[40] Tüm bunları söylemekteki amacım, Adorno'nun etkili Mahler kitabını daha kişisel bir bağlama oturtmak ve Wagner veya Stravinsky gibi kınanması da, müzikal malzemenin tarihsel gelişimindeki merkezi rolü için kutlanması da mümkün olmayan bu besteciye dair derin kararsızlığın altını çizmek; Adorno ileride Schönberg'in yeniliklerini uygulayan "progresif" müzisyenleri –kişisel çekincelerine rağmen– tam da bu sebeple kutlayacaktır. Dolayısıyla, Mahler Adorno için bir sorun teşkil eder; bestecinin muazzam yapıtı Adorno'yu modern *telosun* standart anlatısına zıt düşen bir beste yöntemiyle karşı karşıya bırakır ve bu yöntem ne bir Sibelius veya Bartók'un milliyetçiliğine ne de Richard Strauss'un regresyonlarına benzetilebilir.

Mahler'in senfonileri, sonat formunu diriltme amaçlı gerici girişimler olmadığı gibi senfonik şiirler de değildir. Bu bestecide bol miktarda bulunan ıstıraba gelince: Mahler'in eserlerini trajedi ya da yas gibi kavramlarla muteber kılmaya niyetlenenler için, Adorno'nun kötü şöhret sahibi şu cümlesinin işaret ettiği başka unsurlar da söz konusu (burada Beşinci Senfoni'nin son anından, yani herhangi bir Mahler'ci için gerçek bir düğüm noktası ve ikilem teşkil eden bir andan bahsetmektedir): "Mahler zayıf bir onaylayıcıdır. Değerleri öne çıkarırken, salt kanaatlerden yola çıkarak konuşurken, tematik çözümlemelerin güncel değerini hesapladığı menfur galip gelme (*overcoming*) kavramını pratiğe dökerken ve sanki dünyada neşe varmış gibi müzik yaparken, tıpkı Nietzsche gibi sesi çatlar" (s. 137). Aşılmaz bir çelişkinin kesin başarısı ve başarısızlığı da dahil olmak üzere her şeyi söyleyen tek cümledeki o benzersiz Adorno estetiğinin gereğini yerine getiren bu tip sözlere karşı bir şey söylenemez. Gerçekten de, Mahler'in yapıtının tamamını oluşturan o insanüstü çelişkiyle yüzleşmek için gereken yüce çaba ve Adorno'nun bu zorluğun altından büyük bir başarıyla kalkması nedeniyle, Adorno'nun en iyi kitabı olan *Mahler*,

40 Brecht'in "Tui"leri ("Intellectuellen" sözcüğünün kısaltılmış hali) Frankfurt Okulu'yla ilgili hafif örtük bir fablın kahramanlarıdır: Zengin bir Mandarin ölüm döşeğinde ona bağlı entelektüeller grubunu etrafına toplayıp onları dünyadaki kötülüğün sırrını ve kaynağını keşfetmekle görevlendirir, "bunun aslında kendisi olduğunu anlamadan" diye ekler Brecht.

Mahler'i aynı anda yanılmaz bir şekilde hem kınamakta hem de kutlamaktadır. Bu nedenle, şimdide, haddi hesabı olmayan bir aforizmalar kütlesidir; sadece fevkalade alıntılanabilir olmakla kalmaz, ama aynı zamanda besteci hakkında (mevcut deneme de dahil olmak üzere) söylenebilecek ve düşünülebilecek neredeyse her şeyi önceden söylemektedir. Adorno, burada olduğu gibi, en iyi halindeyken, diyalektiğin vaadini zaferle yerine getirdiği asla inkâr edilemez.

Hegel'in temel düsturu, özdeşliğin ve özdeşsizliğin özdeşliğiyse, Adorno'nun düsturu da benzer bir şekilde İmkânın ve İmkânsızlığın İmkânsızlığı şeklinde ifade edilmelidir. Her yerde diyalektik cümleler kullanması bu ilkeyi hem doğrular hem de tekrarlar: (Mahler'in Sekizinci Senfoni'siyle müziğe aktarılan) *Faust II*'nin, Faust'un göğe yükseldiği son sahnesinde karşımıza çıkan azami derecede paradokslu dil deneyleri üzerine yazdığı denemede ifade ettiği gibi, gerçekliğin aşınmış, dilin bozulmuş olduğu bir dünyada kimse bir şey söyleyemez ve böylece en iyi ihtimalle boş ve anlamsız bir gizemciliğe veya evrensel bir nihilizme ya da şüpheciliğe indirgenir.[41] Ama bu sonuncusu da ne yazık ki, bir içerik ve bir onaylamadır ve inançsızlığa dair bir inancı ifade etmek, kendisiyle çelişen bir inanç olarak kalır. Fakat Adorno çelişkiyi ifade ederek, bir şey söyleme imkânını reddederken bir yandan da bir şey söylemektedir: Ve bu imkânsızlık çözümsüzlüğünün pozitif yüzüdür: İfade edilemez olanı ifade etmek, taraf tutmanın imkânsızlığının tarafını tutmak, Hegel'i bir eldiven gibi tersyüz etmek.

Yine de, Adorno'nun Beşinci Senfoni'nin kapanışını itham eden cümlesinde kullandığı açıklayıcı ifadede, örtülü olarak ve belki de istemeden, kendisinin de böylelikle yadsıyıcı bir konum işgal ettiğini öne sürer ki bu konuda her zaman ikna edici olmadığının söylenmesi gerekir. Daha önce atıf yaptığım, alışkanlık haline gelmiş ve neredeyse içgüdüsel "ıstırap" başvurusundaki müzmin "negatiflik" bazen biraz üstünkörüdür. Mevzu bahis olan olumlayıcı Mahler'in, yalnızca (herkesin hakkındaki karışık duygularını ifade etmeye istekli olduğu) Beşinci Senfoni'nin son

41 "Zur Schlußszene des Faust", T. W. Adorno, *Gesammelte Schriften II: Noten zur Literatur* içinde (Frankfurt: Suhrkamp, 1997), s. 129–38.

bölümünden ibaret olduğunu sanmıyorum;[42], İkinci veya "Diriliş" Senfonisi'nin kapanışı da öyledir ki bunu sorgulamak biraz da Adrian Leverkühn'ün (Beethoven'ın) "Dokuzuncu Senfoni'sini iptal etme" niyetiyle benzerlik gösterir. Fakat Klopstock'un şiiri de mutlak olarak "olumlayıcı" değildir ve tartışmanın, felsefeden çok ruh hallerine ve ideolojilere daha yakın karamsarlık veya iyimserlik yerine biçimsel bir bağlamda yürütülmesinin daha tatmin edici olacağını sanıyorum.

Adorno'nun Mahler şaşkınlığı –şeylerin tarihsel şemasına uymaması gereken bir şeye nasıl hayran olmalı– daha sonra, *Faust II*'nin kapanışında, sanatsal ve temsili nitelikleriyle, "negatif diyalektiğin" saf düşünce alanında çözümlemekle (veya bundan kaçınmakla) yetkili kılındığı çelişkileri ortaya koyan göğe yükseliş sahnesine dair küçük denemede açıklığa kavuşturulur. Ya saf *kitsch* ya da düpedüz modernizm olması gereken şeyin ikisi de olmadığı ortaya çıkar burada; öte yandan, çok geçmişte durduğu için (örneğin, bir Dante veya Sophokles gibi) dilin ticari medya tarafından yozlaşması ve bizzat düşüncenin (ve onu temsil eden şeylerin) kapitalizm tarafından bozulmasının yol açtığı tüm modern sorunlarla yüzleşmek zorunda kalmadığı gibi tarihsel bir mazerete sahip olduğu da söylenemez.

Adorno, düşüncenin açıkça beyan edilmesine dair çağdaş onayın çifte açmazını itiraf ederek başlar işe: Bu onayın naifliği hemen bir *Weltanschauung*'a, yani bir ideolojiye dönüşür; diğer yandan (tam da bu mükemmel gerekçelerle) düşüncenin açıkça beyan edilmesinin reddinin de yine ideoloji, yani şüphecilik veya nihilizm dediğimiz şey olduğu ortaya çıkar. O halde, esas şaşırtıcı olan şey, Goethe'nin İngilizcede en bayağı [Robert] Browning türü ("hedefinizin erişme mesafenizi aşmasına izin verin") düsturlara denk gelen şeyleri duygusal bir "kültür okuryazarlığının" dipsiz çukuruna düşmeden ifade edebilme yeteneğidir; öte yandan, Wordsworth'cü incelikten yoksun basit bir doğa şiiri de (şelaleler, şimşekler, ağaç tepeleri), bir şekilde ibadet çağrışımlarından veya dinî edebiyattan yoksun (keşişler ve azizlerin varlığı ve Meryem'in üç şekline rağmen) bir

42 Özellikle Klemperer bu bölümün başarısız olduğunu düşünür. Örneğin, bkz. Daniel Barenboim'in 27 Nisan 2009 tarihli röportajı; danielbarenboim.com adresinden erişilebilir.

aşkınlığı ifade edebilmektedir. Bu mesele bizim için özellikle büyük önem taşır, zira "Binler Senfonisi" diye bilinen Sekizinci Senfoni'nin ikinci (koral) bölümünde Mahler'in kelimesi kelimesine bestelediği şey tam da *Faust*'un bu kapanışıdır. Doğa şiirleri ya da peyzaj içeriği bir şekilde aynı anda soyut ve somuttur: Başka bir dünyayı, tepeler ve bu dünyayı herhangi bir belirli yere bağlamayan, bir nevi yukarıdan çekilmiş sinematografik görüntüler vasıtasıyla iletir (Peter Stein'ın muhteşem yapımında, bu organik imgeler dilin kendisine bırakılmış, yükseliş hareketi farklı yaşlardan Faust figürlerinin üzerinde durduğu muazzam bir spiral ve onların meleksi vokalleriyle iletilmiştir). Arkaizmleri sayesinde "üsluplaştırmaya" uzak durup bir yandan da saf bir yalınlıkla "şiirden" kaçınarak gündelik dille mesafesini koruyan üslubu Adorno, dünyaya asgari düzeyde bağlı kalırken, geleneksel aşkınlığın boş gizemciliğinden kaçınan bir kendini kısıtlama (*self-restriction*) ve kendini sınırlama (*self-limitation*) tercihi olarak tasvir eder. "Büyüklüğün bir koşulu olarak sınırlamanın, Hegel'de olduğu gibi Goethe'de de toplumsal bir veçhesi vardır: Mutlak'ın dolayımı olarak burjuvazi."[43] Bununla birlikte, Adorno yükselen tepeleri aşarak aşağı akan şelaleleriyle manzaranın mantığını vurgular: "Manzara kendi yaratılış hikâyesini alegorik olarak ifade ediyor gibidir."[44]

Bu noktada, Goethe'nin 6 Haziran 1831'de Eckermann ile yaptığı konuşmada, bu sahneyi nasıl izah ettiğini alıntılamak faydalı olacaktır:

> Daha sonra [Faust'un] kapanışı hakkında konuştuk ve Goethe dikkatimi aşağıdaki pasaja çekti:
>
> Ruhlar âleminin bu soylu üyesi
> Şeytandan kurtarıldı:
> Kim tüm gücüyle hiç durmadan çabalarsa,
> ancak onun kurtuluşunu sağlayabiliriz.
> Ve daha yüce bir aşk da
> ona ilgi gösterirse,
> mübarek kalabalık
> onu sevinçle karşılar.

43 Adorno, "Zur Schlußszene des Faust," s. 134.
44 *Age*, s. 133.

> "Bu mısralar," dedi Goethe, "Faust'un kurtuluşunun anahtarını içeriyor: Faust'un kendisinde, sonuna kadar her zamankinden daha yüce ve daha saf bir faaliyet ve yukarıdan yardımına koşan ebedi aşk. Bu, yalnızca kendi gücümüzle değil, ilahi inayetin güçlendirmesi yoluyla mübarek olabileceğimizi savunan dini tasavvurumuza da tamamen uymaktadır. Ancak kabul etmelisiniz ki, kurtuluşa eren ruhun yukarıya yükseldiği bu kapanışı yapmak çok güçtü ve sanatkar amaçlarımı biçim ve sağlamlık açısından sınırlandırmak için *keskin hatlarla tasvir edilmiş* Hıristiyan-kilise figür ve fikirlerinden ilham almamış olsaydım, duyularla algılanamayan ve nadiren hayal edilebilir şeyler karşısında kendimi kolaylıkla bir müphemlik içinde kaybedebilirdim."[45]

O halde, Adorno için bu sözlerin önemi, Goethe'nin materyalinin dini içeriğini nötrleştirmek ve geleneksel Hıristiyan imgelerini saf bir biçim, esasen seküler olan Yunan tiyatro festivalinde kullanılan mitler gibi, seyircinin dikkatini başka bir şeye, metafizik veya hatta temsil edilemez bir unsur olarak nitelenebilecek bir şeye odaklamak

---

45 Wir sprachen sodann über den Schluß, und Goethe machte mich auf die Stelle aufmerksam, wo es heißt:

Gerettet ist das edle Glied
Der Geisterwelt vom Bösen:
Wer immer strebend sich bemüht,
Den können wir erlösen,
Und hat an ihm *die Liebe* gar
Von oben theilgenommen,
Begegnet ihm die selige Schaar
Mit herzlichem Willkommen.

"In diesen Versen" - sagte er – "ist der Schlüssel zu Faust's Rettung enthalten: in Faust selber eine immer höhere und reinere Thätigkeit bis ans Ende, und von oben die ihm zu Hilfe kommende ewige Liebe. Es steht dieses mit unserer religiösen Vorstellung durchaus in Harmonie, nach welcher wir nicht bloß durch eigene Kraft selig werden, sondern durch die hinzukommende göttliche Gnade. Übrigens werden Sie zugeben, daß der Schluß, wo es mit der geretteten Seele nach oben geht, sehr schwer zu machen war, und daß ich bei so übersinnlichen, kaum zu ahnenden Dingen mich sehr leicht im Vagen hätte verlieren können, wenn ich nicht meinen poetischen Intentionen durch die scharf umrissenen christlich-kirchlichen Figuren und Vorstellungen eine wohlthätig beschränkende Form und Festigkeit gegeben hätte."

"Gespräche mit Eckerman, June 6, 1831" (Basel: Birkhäuser, 1945), s. 475. Çeviri bana ait. Mısralar için bkz. A. Atkins, der. ve çev., *Faust I and II* (Frankfurt: Suhrkamp, 1984).

amacıyla anlatısal anlayışı güvenceye alma işlevi gören geleneksel bir anlatı olarak kavrama yolunda zımni bir davettir.

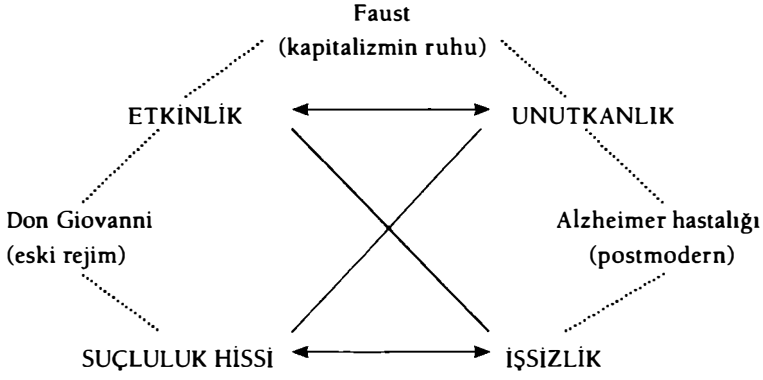
Ünlü etik emre gelince: Adorno burada da kendi olağanüstü açıklamasını sunar (ki bu açıklama da kuralın ideolojik içeriğini etkisiz hale getirmeye hizmet eder):[46] Temel öneri, sürekli ve kararlı bir üretkenlik değil, unutkanlığın iyileştirici gücü, yani Nietzsche'nin geçmişi ve geçmişin suçluluk hissini silme çağrısıdır. Faust'un sırrı (son sahnede yüz yaşında olduğu farz edilir) tecessümlerini unutulmuşluğa terk etme ve böylece her yeni anı –Gretchen'in Birinci Kısımda terk edilişinden ölümüne ve kapanıştan hemen önce gelen son vahşete, toprak gaspı ile Philemon ve Baucis cinayetine kadar– sayısız günahlarının ve suçlarının yükü olmaksızın sil baştan karşılama kapasitesidir. O halde şeytanla olan orijinal anlaşmanın daha derin anlamı budur: Ana tutunmaya çalışma! Çünkü orada suçluluk hissi ve felç edici pişmanlık yatar (Goethe'nin yaşamı ve muhtelif hayalleri ve kaçışları, Adorno'nun –ve yazarın kendisinin– Gretchen'in tekrar ortaya çıkışı ve bağışlayıcılığı yoluyla hafiflettiği bu eşsiz okumayı da biyografik olarak destekler).

Bununla birlikte, sahnenin kendisi, ruhun gelişiminden veya kurtuluşundan ziyade, metamorfozunu olmasa da dönüşümünü vurgular; bu bize Goethe'nin kişinin bir şey değil, her şey olmaya çalışması gerektiği düsturunu hatırlatır (ve nitekim önceki bölümler Faust'un "başarılı" ya da tek bir amaç güden sonucundan ziyade "uğraşları"nın çeşitliliğini vurgular – aslında hepsi başarısızlıktır). Aslında, *Faust II*'nin başlangıcının açık bir şekilde ifade ettiği gibi Faust'u "kurtaran" şey, başarı veya hatta hırsın değil, unutmanın gücüdür.

Gretchen'i terk etmenin suçluluk hissinden Philemon ve Baucis'in son bölümde imhasına doğru "ileriye kaçış"ı sağlayan Nietzsche'nin "güçlü unutkanlığı"dır. Bu, vazgeçilmez önkoşuldur ve o büyük Goethe-Hegel *Tätigkeit* [eylemlilik] veya üretken faaliyet *ethos*'unun (ki Marx bunu daha sonra kolektif üretim ve verimlilik *ethos*'una dönüştürecektir) bir nevi karanlık tarafıdır. Bu karanlık taraf, nihayetinde Faust'un sondaki körlüğünde ortaya çıkacak, ona eşlik eden Heidegger'ci *Sorge* veya kaygı/endişe Faust'a son bir karışık nimet bahşedecektir: Mephistopheles'in mezar kazıcıları olan

46 Adorno, "Zur Schlußszene des Faust," s. 137–8.

makileri görmezden gelme ve onların bağırış çağırışlarını "özgür bir toplum"un denizden toprak kazanma çabası olarak yanlış yorumlama. Hayal gücümüzü kullanarak bu motifler kompleksini şu şekilde mekânsallaştırmak mümkündür:



Adorno, bu son sahnenin dilini, gayet parlak bir şekilde, "geç üslup"a[47] yönelik ilgisinin bir örneğini verecek şekilde ele alır ve bu sahnedeki basit ve anlatımlı manzaraların, "anlatımın" zaman ve tarih içinde üslupta yol açtığı kaçınılmaz yozlaşmayla birlikte, bir ideoloji olarak "anlatımsallığın" tuzaklarından da kaçınmayı başarmasına dair hayretini ifade eder: *Knittelversen*'in [dörtlü çift dizili mısra] gayrişahsiliği onları şahsilikten kurtardığı gibi, "yaşam felsefeleri"ni ve "klasikler"i pusuda bekleyen *kitsch*'ten de kurtarır. Adorno'nun denemesi –daha doğrusu notlar halinde sunduğu düşünceleri– Goethe'nin burada uyguladığı edebi negatif diyalektiğin şekline dair sade bir hayret barındırır: Biçim ve içeriğin mutlak birlik ve aynılığından çok, (Hegelci "İdeal"de olduğu gibi) her ikisinin de, birbirini karşılıklı nötrleştirecek bir birlikteliğe katılımı. Din burada, doğaya veya kelimenin tam anlamıyla manzaraya

47 Bu kavram, Beethoven'ın *Missa Solemnis*'i üzerine denemesinde geliştirilmiştir (*Noten zur Literatur* [Edebiyat Yazıları] içinde) ama Edward Said de müzik yazıları için bu kavramı kullanmıştır.

(*landscape*) karşılık gelir; manzara Spinoza'cı bir *natura naturata* [doğurulan doğa], dini figürler (veya "karakterler") ise bir şekilde onların vasıtasıyla konuşan dürtülerin gayri şahsi konumlarıdır.

Bu arada, Mahler'in meseleyi, dikkat çekici bir mektubunda ifade ettiği gibi, bu şekilde görmediği açıktır:

> Nasıl bir biçim alırsa alsın asla yeterince ifade edilemeyecek bir şeyi iletmeye yönelik bir alegori bunların hepsi. Yalnızca geçici olan tasvir edilebilir: Ancak hissettiğimiz ve tahmin ettiğimiz ama asla erişemeyeceğimiz (veya gerçek bir olay olarak deneyimleyeceğimiz) şey, başka bir deyişle, tüm deneyimlerin arkasında duran Kalımlı unsur [*the Instransitory*], tasvir edilemez. Bizi gizemli gücüyle kendisine çeken, yaratılmış her şeyin, belki taşların bile varlığının tam merkezinde mutlak bir kesinlikle hissettiği, Goethe'nin burada –yine bir imge kullanarak– Ebedi Dişil Unsur adını verdiği şey –yani hedefe yönelik çabalama ve mücadele etmenin (ebedi eril unsurun) tam tersi olan durma noktası, hedefin kendisi– işte bu, aşkın gücüdür ve onu bu adla anmak gerekir. Bunu temsil eden sayısız şey ve isim var ... Goethe'nin kendisi bunu, sona yaklaştıkça aşama aşama, hiç durmadan, imge üstüne imgeyle giderek daha net bir şekilde ifşa eder. Faust'un Helen'i coşkuyla aradığı klasik Walpurgis Gecesi'nde, henüz gelişmemiş Homunkulus'ta, muhtelif üst ve alt düzey özerekler (*entelechies*) vesilesiyle – Ebedi Dişil Unsuru canlandıran Mater Gloriosa'nın [Nurlu Meryem] ortaya çıkmasına kadar, daha net ve kesin bir şekilde sunar. Ve böylece ... Goethe dinleyicilerine şöyle hitap eder: "Bütün geçici olan şeyler (bu iki akşam boyunca size sunduğum her şey) imgelerden ibarettir ve dünyevi tezahürlerinde elbette yetersizlerdir; fakat orada, dünyevi yetersizliklerden kurtulmuş halleriyle gerçekliğe dönüşecekler ve o zaman hiçbir özet, şekil veya imgeye gerek kalmayacak. Burada boş yere anlatmaya çalıştığımız şey –çünkü tasvir edilemezdir– orada kazanılmıştır. Peki nedir bu? Yine, yalnızca imgelerle konuşabilir ve şunu söyleyebilirim: Ebedi Dişil Unsur bizi kendisine çekti –ona ulaştık ve durduk– yeryüzünde yalnızca uğruna çabalayıp mücadele edebileceğimiz şeye orada sahip oluruz. Hıristiyanlar bunu 'dışsal saadet' olarak adlandırır ve ben de bu güzel ve yeterli mitolojiyi kullanmaktan daha iyisini yapamam –insanlığın bu çağında ulaşılması mümkün en eksiksiz anlayıştır."[48]

48 Mahler, Haziran 1909 tarihli mektup; bkz. Steinberg, *The Symphony*, s. 337–8.

Ancak Goethe'nin uyarısı, yaşayan emek ve üretime dair Marksist vurgunun bir önceli olan ve ("çabalamak" yerine) *Tätigkeit* [eylemlilik] veya etkinlik diye adlandırmayı tercih ettiğim şeyin Hegelci etik ideolojisinin geliştirilmesini destekler. "Ebedi dişil unsur"a yapılan gönderme, Freud'un arzunun ölümsüzlüğü keşfinin bir önsezisi olarak da alınabilir, ancak referans ilk etapta Goethe'nin kendi *daimon*'unu nasıl anladığını ve toplumsal hayatta bireyselliği ve özgünlüğü sık sık reddettiğini bize hatırlatır. Mahler, elbette müzik üretmeye güdülendiği için kendi *daimon*'una sahipti; ve on dokuzuncu yüzyıl sonlarındaki toplumsal cinsiyet ideolojisi bağlamında Alma'yı muhakkak Goethe'nin "ebedi dişil unsuru" ile ilişkilendirirdi.

Ancak belki de besteci ve çok sevdiği Goethe arasındaki mesafeyi en açık şekilde kavrayabileceğimiz yer suçluluk meselesidir. Zira *Faust* II'deki bu son sahne, doğmadan ölen bebekleri de çağrıştırır –Margarete'nin kürtajla alınan oğlu, Faust'un kendisi tarafından "seçilmeyen yollar"; ve bunda Mahler'in ölmüş çocuklar şarkılarında duyduğumuz yakıcı *pathos*'tan eser yoktur. Çünkü Goethe'de doğmamış çocuklar eşsiz bir masumiyet için fırsattır; melekler, dünyevi duyuların en saf deneyimini iletme fırsatını barındırır ve özledikleri şey bizzat yeryüzünün kendisidir: Görmenin, işitmenin, yeryüzünün nefesini ve kokusunu duyumsamanın nasıl bir şey olduğunu iletme. Bu ne iyimser ne de kötümserdir: Düşkün insan hayatının ötesinde tam anlamıyla doğadır.

Yine de, bizzat duyumların yenilenmesi, sanatta modernizmin misyonuydu; Mahler için bu sahne, aşkınlık dediğimiz şeyin elde edilmesi için nihai bir biçimsel bahane sunmuştu ama belki de bunu şimdi yüce (*sublime*) olarak tanımlamalıyız.

14.

Bununla birlikte, yüce meselesini bir kez daha gündeme getirdiğimizde akılda tutulması gereken şey, kişinin ona yükseldiğidir: Basitçe ya da özellikle başından itibaren işgal edilebilecek bir ses, bir etki veya bir düzey değildir yüce. Uzanıp ulaşılması gerekir ve bir hatipte ya da müzikte olduğu gibi, daima belirli bir yüksekliğe

yükselme üzerinden hayal edilen bir harekettir. Bunlar elbette her durumda iki zamansal dildir ve örneğin –çerçevesi içinde hareketsiz duran ve izleyicinin yalnızca yaklaştığı– bir resmin yüce olup olamayacağı sorulabilir.

Michelangelo'nun Âdem'ine hayat veren Tanrı'nın parmağı yüce değil midir o zaman? Fakat burada zaten bir hareket, yüce bir gelecek anın, yaşamın yaratılışının önceden iması, bu tür listelerde çok rastlanan "Işık olsun!"un bir nevi görsel karşılığı söz konusudur. (Güzel şeylerin bir listesini [örneğin, edebiyatta, resimde veya müzikte, en güzel 100 şey] çıkarmak bana göre saçmadır; öte yandan, yücelik konusunda, Longinus'tan başlayıp Burke ile devam eden, büyük konuşmalar ya da büyük mısralar olsun, yüce anların, alıntıların bir krestomatisini [okuma parçaları derlemesi] yapmak yaygın bir uygulamadır). Bu âdet, bu nedenle, yüceyi algılayışımızı bir "an" olarak ve dolayısıyla zaman içinde bir an, ulaşılan bir an olarak onaylar. Bence bu da yüceyi (*O Altitudo!*) bir düşme değil, yükselme olarak, bir (*sub-limis*), bir sözlük yazarının belirttiği gibi "eşiğin altından yukarıya çıkan, havaya yükselen, dolayısıyla ulvi"[49] bir şey ya da alternatif olarak, "eğik yükselen, dik bir eğimi tırmanan, dolayısıyla ulvi" bir şey olarak düşünmemizi haklı çıkarır.[50]

Her iki alternatif de değerlidir: İlki, derinliklerden bir patlamayı, ikincisi zorlu bir tırmanış ve yukarı doğru hareketi işaret eder. Matematiksel (nicelik) ile enerjik olan (güç) arasındaki Kantçı karşıtlığı iletmezler aslında; ancak bu çağrışımlardan herhangi biri zorunlu olarak hareketin bir sonucu ve bir karşıtlığın üstesinden gelinmesiyse, o zaman da kolayca dahil edilebilir ve çoğu örnekte de edilmişlerdir. "Altitudo"nun bazen "derinlik" (*depth*) olarak çevrilmesi ilginç bir anlam değişimidir; karşıtı olan aşağı, kendi başına bir yükselme haline dönüşür: "Derinlik" veya *profondeur* [derinlik] genel olarak idealist anlamda ruh derinliği olarak alınır. Aslında orijinal kaynak (Romalılar 11:33) tam da bunu yapar: "Tanrı'nın zenginliği ne büyük, bilgeliği ve bilgisi ne derindir! O'nun yargıları ne denli akıl ermez, yolları ne denli anlaşılmazdır!"

49 Eric Partridge, *Origins: A Short Etymological Dictionary of Modern English* (New York: Macmillan, 1977).

50 *Age*, 358. Ayrıca bkz. Barbara Cassin, *Vocabulaire européan des philosophies* (Paris: Seuil, 2004), ilgili madde.

Bunun yanında, etimoloji bize kavramın çeşitli dillerde göreli ağırlığı konusunda bazı ipuçları verebilir. Böylece Alman *erhaben*, yalnızca bir varlığın yukarı kaldırılması veya yükseltilmesi fikrini ifade eder; içte kırılması gereken bir eşik veya tavanın varlığından yoksundur. İkincisi [eşik/tavan], bu duygu ya da histe bir şiddet hissinin varlığına ve hatta zaman ya da anlatı sürecinin varlığına olanak tanır. O halde, Latin kökenli dillerde korku unsuru yerini bulur ve korunur, buna karşın Alman eşdeğeri bir anda, korkuyu hiç içermeden Winckelmann'ın klasik sakinliği ve yüksekliğine geçebilir. Kant'ın sıkıntılı kavramsallığı, yüce bir sakinlik anını korkunun aşılmasının telafisi olarak haklı çıkarmaya çalışan bu uyuşmaz unsurlarla boğuşur.

Bununla birlikte, derinliğe gelince: Havari'nin [Aziz Pavlus] Altitudo'sunun öteki ya da zıt anlamı Üçüncü Senfoni'nin dördüncü bölümünün olağanüstü ortamında ortaya çıkarken Nietzsche bağlamında anlaşılabilir: Nietzsche'nin büyük şiirinin ortamı (gündüzün kendisinin bile derinliğinin farkında olmadığı derin gece yarısı; en sondaki radikal dönüşüm); Mahler'in zafer sarhoşluğu içermeyen bir şekilde bestelemeye özen gösterdiği "tüm neşe/haz [*joy*] sonsuzluk ister," bir sonraki bölümde, onu hemen izleyen neşeli çocuk korosu ile silip süpürülür; ancak kendini "neşe" (Almanca *Lust*) değil, başka bir şey, farklı bir duygulanım, yani masumiyetin keyif ve şenliği olarak tayin eder (Faust tarzına uygun olarak, bir önceki anı –ki bu melankoli değil ciddi bir uyarıdır– siler). Bu, duygulanımın bu tür sanatsal kullanımlarda, Lyotard'ın Kantçı siyasal tutku için önerdiği gibi, tamamen estetik bir fenomen olarak kaldığını hatırlatır bize: Gam ve ölçeği kendi gerçekliklerinden kaynaklanıyor olsa da, ne depresyona ne de gerçek manyaya tekabül eder. O halde, melankoli ve neşe, karşıt değil, birbirlerini momentum ve metamorfozlarına göre tanımladıkları bir ölçekte birbirleriyle ilişkili anlardır. Gerçek karşıtları, ancak aşkınlıkları film müziği olarak, duygulanımlar yerine duyguların orkestrasyonu olarak, bestenin altında yatan hikâyeye atfettiğimiz şu veya bu alegorik anlatının materyali olarak kavrandığında açığa çıkar.

Ancak aşkınlığı sadece doruk noktası ile özdeşleştirme hatasına düşmek istemiyorsak, birbirinden farklı aşkınlık biçimlerini belirtmeliyiz; aşkınlığı, aynı şekilde, bölümün bir bütün olarak

değil, bölümdeki (Hegel'i takiben) "uğraklar" (*moments*) diye adlandırdığımız şeylerde (sadece Mahler'de bulunan türden) basit bir müzikal gelişmenin muzaffer bir şekilde sonlandırması olarak da düşünmemeliyiz. Bu doruk noktaları elbette mevcuttur ve İkinci Senfoni gibi daha programlı eserleri tanımlamaktadır (her ne kadar bir bölümün sonu, çoğu zaman koda ve serimin tekrarının çözülüm olarak gizlendiği, bir tür sahte doruk noktası olsa da). Burada daha çok, Mahler'in tamamında mevcut olan muhtelif (göreli, durumsal ve geçici) aşkınlıklar söz konusudur, az önce belirttiğim türde bir uğrak, daimi değişim içindeki bu belirli motifler kompleksine sıkıca bağlı bir *Aufhebung* [alıkoyarak aşma] için dışarı ve yukarı doğru uzanır ve sonra oldukça farklı bir türden uğrağa doğru ilerleyen bir hareket içinde kendisi ortadan kalkar (veya "aşılır"). Dolayısıyla, bu anlık ve tamamen göreli esrimeler, çok kesin "bildirimler" (bu türden bir dili seviyorsanız) değil, farklı türde bir dikkatin, çeşitli yerel temaları birbirleriyle yeniden özdeşleştiren ve artık mümkün olmayan (ve hatta arzu edilmeyen) bir sonat biçiminin acı dolu bir şekilde geliştirdiği ve elde ettiği eşsiz müzik belleğini ümitsizce yeniden yaratmaya çalışan, uğrağın bir bütün olarak bütünsel biçimini tekrar arayan daha doğrusal veya yatay bir dikkatin dağılmasıdır. Yine de, Aziz Pavlus'un geleneksel yanlış anlaşılmasında olduğu gibi, aşkınlık daima yükselen tonlarla ve orkestranın yüksek ses perdeleriyle ilişkilidir:[51] Bu yüksekliklerle ilişkili enstrümanlarla da ilişkilidir –flüt ve tahta nefesliler, üst kademelerdeki kemanların yanı sıra arp ve bazı trompet sesleri. Bakır nefesliler, başka bir şeyi simgeler; ve çıngırakların pastoral değil, daha çok uhrevi bir şeyi çağrıştırdığı (sanırım Mahler'in kendisi tarafından) ifade edilmiştir; (aynı şey, Altıncı Senfoni'nin meşhur çekici için de geçerlidir).

Böylece, burada, çalgı gruplarını belirli anlam türleriyle ya da en azından duygulanımlarla ilişkilendirmek için bir ayartma kayıtlıdır; Mahler'in olağanüstü orkestrasyonunun, en azından kısmen, yeni kombinasyonların ve yeni kullanımların icadı yoluyla bu tür şeyleştirici çağrışımlardan kurtulmaya dönük bir daimi çaba olarak

51 Örneğin, Schopenhauer'in şu düşüncelerine bakalım: "Armoninin derin tonlarında, bas melodisinde, iradenin nesneleşmesinin en düşük derecelerini buluyorum ..." *The World as Will and Representation*, Cilt I (New York: Dover, 1969), s. 258.

kavranabileceğini düşünüyorum. Burada Kandinski'nin gizemci renk şemaları ve sistemleriyle yalnızca görünüşte bir yakınlık vardır, ancak etkileri açısından ikisi arasında bir tür estetik "aile benzerliği" olabilir.

Anlatı janrlarıyla ilişkilendirmeden tamamen kaçınılmıyorsa bile, bu ilişkilendirmenin en azından temkinli bir şekilde kullanılması gereğinin nedeni de budur; bu nedenle, burada müzikal manzaranın kaçınılmaz bir özelliği olan marşlarda ısrarla kullanılan bakır nefesliler, Adorno'nun Mahler'in müzikal anlatısında tespit ettiğini düşündüğü "dünyanın seyri" ile çok sıkı bir şekilde ilişkilendirilmemelidir. Tabii ki, bu deyim, 18. yüzyılın İngiliz teatral anlamını değil, Hegelci (*Weltlauf*) bir anlam taşır; söz konusu "dünya", Sheridan'ın devrim öncesi aristokratik ve uçarı dünyası değildir artık; bunun yerine, yeni doğmakta olan burjuva çağının hareketli ticari ritimlerinin dünyasıdır ve burada "özne" Marksist olmasa da Romantik anlamda tipik bir şekilde yabancılaşmıştır. Aslında, Adorno'nun bireye karşı bu türden bir toplum paradigmasına başvurması bir ölçüde şaşırtıcıdır; tabii eğer niyeti sadece bundan sonraki geleneksel anlatıyı Mahler'in kendisine dayandırmak değilse, ancak bu müziğin içindeki her şey bu türden bir isnadın aleyhinedir. Gerçekten de, Adorno'nun anti-popülizminin entelektüel sınırlarını, (aynı derecede tehlikeli ve zararlı siyasi sonuçlar doğurabilecek, sol bir anti-entelektüelliği uyandırmaktan korktuğum için buna seçkincilik dememeyi tercih ediyorum) "dünyanın seyri"ni özneye ve öznenin direnişine karşıt konumlandıran bu yorumu daha yakından inceleyerek tespit edebiliriz: "Dünyanın seyri, bilincin karşısına peşinen 'hasmane ve boş' bir şey olarak çıkar [Hegel]. Mahler, Avrupa *Weltschmerz* [dünya kederi] geleneğinin geç bir halkasıdır" (s. 6). Fakat bu, o eski basmakalıp "birey ile toplum arasındaki çatışma", hümanist ve ahlakçı yorumlamanın bir demirbaşı ve aslında Mahler'deki karmaşık etkileşimleri okumak için çok sınırlı bir araç değil midir? (Öte yandan, Hegel'e de atfedilmemelidir, zira onun için diğer birçok biçim tarafından aşılacak [*aufgehoben*] tek bir "uğrak"tır). Fakat Frankfurt Okulu'nun sık sık bizzat "negatif unsur" olarak ve evrensel olarak metalaşmış bir toplumun (Marx'ın alaycı ifadesini kullanmak gerekirse) eleştirel bir eleştirisi olarak tanımladığı o

sıkışık bilinç, (entelektüeller olarak) özdeşleşebileceği bir toplumsal grup veya tarihsel aktör olmadığında kolaylıkla bu basmakalıp anlatı örüntüsünün içine düşebilir.

Fakat Adorno burada, olumlamadan biraz farklı bir şeye olan duyarlılığını ifade ediyor olabilir ve bu, retoriktir. Tıpkı edebi yargılarda olduğu gibi, yazarın niyetinin farkında olmak okurun alımlaması için yıkıcı sonuçlar doğurabilir (burada beni güldürmeye çalışıyor veya bir diğer pasajda bende üzüntü uyandırmaya çalışıyor), bu yüzden de görünür niyet müzikal retoriğin temel bir özelliğidir. Dolayısıyla, bir müzikal etki için yıkıcı olabilecek şey, olumlamanın kendisinden çok, onun ruh halini uyandırma niyetidir: Neşe hissi bulaşıcı ve çoğu zaman dayanılmazdır, ancak buna karşın neşeli ya da hayat dolu bir ruh hali yaratmak için neşeyi ifade etme ve sinyalini dinleyiciye iletme niyeti, sadece geleneksel değil, yoz ve tamamen manipülatif bir işlemdir. Dokuzuncu Senfoni'nin son bölümünün ortasında, olumlayıcı ve resmi olarak iyimser bir nota duyulduğunda, Adorno'nun hoşnutsuzluğunu paylaşmak ve bunu öngörülebilir ve sadece geleneksel bir ruh hali olarak görmek için yeterli gerekçeye sahip oluruz: Mahler'de muhtemelen böyle anlar pek yoktur ve bu an için de pekâlâ biçimsel bir zorunluluk söz konusu olabilir (örneğin bir ses perdesinden diğerine geçme ihtiyacı) fakat Valéry'nin söylediği gibi, sanatta zorunlu olan şey, kötü sanata yol açar.

Her durumda, retorik konusunu teatrallik konusundan ayırmak isterim (veya, deyim yerindeyse, kendisine gösterişli bir şekilde dikkat çeken açık retorikten). Kötü anlamda retorik ve niyet, adlandırılmış duygu ve ifade estetiğinin tarafına düşer; bu nedenle, Mahler'deki gerçekten olumlayıcı bölümleri, duygulanımla ve gayrişahsi anlamda yücelikle ilişkilendirmek istiyorum.

Bununla birlikte, alıntıladığım cümle,[52] bir semptom olarak alındığında, Adorno'nun buradaki daha büyük mahcubiyetini ifşa etme tehdidi içermektedir; bu mahcubiyet, Mahler'in Almanların "*kitsch*" dediği kitlesel kültür materyallerini kullanmasında ve böylelikle geleneksel popüler kültürün duygusal kalıcılığını Kültür Endüstrisinin ticari fabrika hattı yapımlarına yedirmesinde

52 Bkz. yukarıda: " ... sanki dünyada neşe varmış gibi ... " (Adorno, *Faust*, s. 137).

yatar ("caz" Adorno'nun en meşum örneğiydi ama genel olarak Amerika ve özellikle "kültür" sözcüğü lanet ve nefretin daha genel hedefleriydi). Berg-Leverkühn'ün, bu tür materyalleri dışavurumcu kâbuslarda kullanımı, görünüşe göre, Adorno'nun, kitabının her sayfasında kuvvetle tekrarlanan, Mahler hakkındaki karışık duygularına karşı bağışıktı. Burada vurgulamak istediğim şey, Adorno'nun içgüdüsel olarak "olumlama" (ideolojik evet deme) ile böyle bir yozlaşmış kitle kültürü arasında kurduğu bağlantıdır: Bu, onun en güçlü toplumsal ve sanatsal eleştirisinin kalbinde yatan bir özdeşleştirmedir.

16.

Ancak elbette burada önerdiğim çözüm –"her şey tırnak işaretleri içinde bestelenir" (96)– Adorno'da da bulunur: Şeyin kendisine dönerek bu çözümü biraz farklı bir dilde geliştirmeye çalışacağım. Çünkü Mahler'in müziği, Adorno'nun cümleleri gibi, sürekli bir şimdiyi arzular; bu sürekli şimdide şimdiki andan tatmin olmak için "gelişimi" beklemek zorunda değilizdir: Bu, zamansal bir sanat için bariz bir strateji değildir ve müzik belleği (ve böylelikle, aynı zamanda, müzik biçimlerine dair geleneksel tasavvurlar) hakkında en zor soruları ortaya atmaktadır. Bu sorular kaçınılmaz bir şekilde, modern sanatta minimalizm ve maksimalizm arasındaki karşıtlığa ve Nietzsche'nin maksimalist Wagner ile ilgili olağanüstü tespitine götürür: Wagner büyük bir minyatürcüydü.

Fakat bunlar hâlâ zamansallık ile ilgili sorulardır ve belki de felsefi bir soyutlama olarak zamansallık, psikolojik ifade veya anlatı öykünmesinden kaçınmanın en kullanışlı yoludur (uzun vadede felsefi kavramların bile anlatı olarak maskeleri indirilebilir olsa da böyledir bu veya, en azından Greimas'ın görüşü ve amacı buydu). Dolayısıyla, minimal ve maksimal diyalektik, modern olanda birbirinden ayrılmış iki zaman türü arasındaki çelişkidir: Bir yandan, nedensellik ile birbirine bağlı ve doğum veya başlangıç gibi koşullu ve keyfi olguya sahip olmasa da en azından bir neticelendirme ve tamamlanmaya sahip birleşik olaylar dizisi; öte yandan, bir şimdi, meşhur "ebedi" şimdi, belleğin ne olduğunu unutacak kadar ani ve

dolu dolu yaşamaya çalıştığımız bir şimdi vardır (tabii eğer bellek daha uzun zaman algısı için uygun sözcükse, ama diğer taraf bunu muhtemelen inkâr edecektir: Zira her konum diğerini inkâr eder ve onu kendi dilinde yeniden yazar ve "bellek" "şimdiciliğin" elinde sadece örtülü bir hakaret işlevi görür; bugün adına "şimdicilik" (*presentism*) denilen şey, diğer zaman algılarının büyük bir gururla onayladığı daha uzun zaman dilimlerini zayıflatmaya ve gözden düşürmeye çalışır).

O zayıf düşmüş ve büyük oranda küçülmüş hasım (bazen tarihselcilik olarak da bilinir), tarihsel bir maksimalizmi savunmak ve her zaman böyle olmadığı yolunda zayıf bir itiraz öne sürmek ister: İki zamansal tür bir zamanlar birbirine şu anki kilitlenmeden çok daha yakındı; şimdiki zamanın kronolojik yerinde bugün olduğundan daha rahat olduğu dönemler vardı, bugün ise isyan etmekte ve kendi başına durmayı talep etmektedir; aynı şekilde, daha büyük zamansal biçimler (onları dönemler, anlatılar, *durées* [süreler], tarihsel öyküler, kişisel kaderler ve hatta "tarih felsefeleri" olarak adlandırabilirsiniz) bir zamanlar şimdi ile iktidarı bir nevi paylaşmakta ve filozofların bir çeşit (uzlaşma değilse bile) *Versöhnung* dediği şeye iştirak etmekteydi ki, felsefe erbabı olmayan dikkatsiz kişiler bunu Hegelci bir "sentez" (aslında böyle bir "kavram" yoktur) olarak düşünebilir. Hayır, böyle bir geçmiş hiçbir zaman var olmadı diye bağırır Lyotard, her zaman aynıydı, her zaman hep böyleydi; Derrida ise, daha ince bir şekilde ve Freud'cu *Nachträglichkeit* [sonradanlık] kavramından destek bularak, bu iddia edilen geçmişin, şimdiki zamanımızın bir izdüşümünden fazlası olmadığını, kendi bölünmüş zamanının şimdisi tarafından geriye dönük olarak arkamıza yansıtılan hayali bir bütünlük olduğu açıklamasını yapar.[53]

53 "Non, décidément, il faut le dire clairement: il n'y a pas du tout de sociétés primitives ou sauvages, nous sommes tous des sauvages, tous les sauvages sont des capitalistes-capitalisés." [Hayır, şüphesiz açıkça belirtilmelidir: İlkel toplumlar veya vahşiler yoktur, hepimiz vahşiyiz, tüm vahşiler kapitalistleşmiş-kapitalistlerdir.] J-F. Lyotard, *Economic libidinale* (Paris: Minuit, 1974), s. 155. *Nachträglichkeit*'ın eşsiz zamansallığının (ve onunla birlikte diyalektiğin kendisinin) Marx'ın kapitalist sistem veya "üretim biçimi" kavramından nasıl doğduğunu ve kendi geçmişini ilkel birikim denilen düşünce üzerinden nasıl yeniden yazdığını başka bir yerde açıklayacağım.

O halde tarih erbabı, siyasette, sanatta, öznellikte ve hatta dinde olsun, bu anları bulmak için cesaretle yola koyulmuş ve (burada bizi ilgilendiren müzik tarihi için) sonat biçimini hem kusursuz bir hale getiren hem de ortadan kaldıran tuhaf Beethoven örneği önümüze konmuştur: Alman geleneğindeki takipçilerine, artık harap edilmiş ve temizlenmiş bu manzarada yeni bir şey icat etme diyalektik görevini bırakmış (Wagner, Mahler ve Schoenberg bu çabaların dönüm noktalarıdır); veya Fransız geleneğinde olduğu gibi, Beethoven ve onun "gelenekleri" tamamen unutulmuş ve Debussy, Messiaen ve "dizisel sonrası" (*post-serial*) besteci kuşaklarında olduğu gibi, Batı dışı müzik ve egzotik seslere yönelme olmuş ve modernin diyalektiği tamamen başka bir şey adına unutulmuştur (bu elbette diğer tarafa, yani ebedi şimdiye, tamamen farklı bir statü tanındığı yeni bir müzikal zamansallık türüdür).

O halde Mahler'in yeniden keşfi, (aklımda Boulez gibi bir besteci/şef var), bizi doğrudan şimdide-olan-Mahler (ki bu Amerikan postmodernizmi ile olduğu gibi *présentisme* [şimdicilik] kavramının Fransız mucidi François Hartog[54] ya da Karl Heinz Bohrer'in teşvik ettiği ve *Plötzlichkeit* [anidenlik] adını verdiği "esrik an"ın [*ecstatic instant*] takipçileri ile tamamen uyumludur) ile daha zahmetli (bu muazzam bölümler arasında bir birlik sağlama ve onları ardışık anların oluşturduğu Hegelci bir "kötü sonsuz" gibi okumak yerine daha birleşik ve organik olarak okuma) sorunu arasındaki zamansal karşıtlığa geri götürür (ve böylelikle Henry Ford'un bizatihi Tarih tanımına yaklaşır).

Birbirinden ayrı anların ya da zamanın şimdilerinin muazzam bir sonsuz metamorfoz süreci içinde birbirine iliştirildiği ve bunu daha sonra alelacele bir birlik olarak vaftiz ettiğimiz "tema-ve-çeşitlemeler" yaklaşımının tehlikesine zaten değinmiştik. Bu arada, sonat biçimi o kadar çok sayıda uzman tarafından dışlanır ki, yokluğu veya imkânsızlığı yüzünden ortaya çıkan muazzam biçimsel ikilem dışında incelemeye değer değildir. Elbette, gözden geçirecek başka birçok müzik biçimi vardır fakat bunu yapacaklar meslek erbabı olmayanlar değildir.

Meslekten olmayan kuramcı ya da amatör filozofun gözünü korkutan teknik terminolojilerden kesinlikle en etkileyici ve korku-

54 Örneğin, bkz. *Régimes d'historicité* (Paris: Points histoire, 2012) adlı eseri.

tucusunun müzikal ve matematiksel olması tesadüf değildir çünkü bunlar insan zihninin üstesinden gelebileceği en soyut diller arasında sayılır; nitekim Jacques Attali bu temelde onların akrabalığını göstermiştir: Argümanı yalnızca müzikal yeniliğin ekonomik yapı ile akrabalığını değil, aynı zamanda (*Gürültü* adlı eserinde) ilkinin tarihsel olarak ikincisini öngörme yollarını da ortaya koymuştur ki böylelikle üretim tarzının bir anındaki müzik, çoğu zaman bir sonraki anda gelecek olan altyapısal gelişimin habercisi olmaktadır.[55]

Yine de, müzikal örneklerin görsel şekilde metne eklenmesinden partisyonun okunmasına, anahtarların ve bunun yanı sıra onların tonik, dominant ve benzeri içsel ilişkilerinin değerlendirilmesine, müzik modlarının (majör ve minör) rollerine, başlangıçta şu ya da bu tempoyu işaret eden ama daha sonra bölüm ya da yapı türlerinin adları (allegro, andante, vs.) olan yabancı sözcüklere ve nihayet şeflere yönelik *prestissimo* [çok hızlı] ya da *stürmisch bewegt* [fırtına hızında] gibi notlarına kadar bu teknik notalamaların kademeli olarak insanı andıran özellikler edindiğini ve böylece öyle ki ilk bakışta sadece duygusal tonalite ya da ruh hali olarak görünen proto-anlatılar ortaya çıktığını görüyoruz. "1739'da Johann Mattheson, 'bir Adagio'nun sıkıntıyı, bir Lamento'nun matemi, bir Lento'nun iç rahatlığını, bir Andante'nin umudu, bir Affettuoso'nun aşkı, bir Allegro'nun konforu, bir Presto'nun şevki, vb.' gösterdiğinden bahsetmiştir."[56] Bu, o zaman "kötü veya hümanist alegori" diye adlandıracağım türde "yorumlama"ya yol açan tehlikeli bir girişim oluşturur: Yani müzik kesitlerinin iyimserlik veya karamsarlık, zafer veya trajedi, devasa mücadele, teselli, metanetli tevekkül veya teslimiyet yansıtan toptan ifadelere çevrilmesidir: Bunlar bizzat "dünya görüşleri" denilen şeylerin içeriğini oluşturur, zira sadece sanat eserlerine değil, canlılara da atfedilirler ve onları ahlakçı hikâyelere dönüştürürler; bu hikâyelerin bu süreçte sanatı hayatın kullanışlı bir yardımcısı olarak meşrulaştırmak gibi ek bir faydası da vardır. Anlatı elbette her yerdedir ve çeşitli işlevleri hakkında spekülasyon yapmanın yeri burası değil; fakat tam da bu anlatı sürekli bir uyanıklık gerektirir ve maskesinin düşürülerek ideolojinin tehlikeli bir düzeyi (Alt-

55 Bkz. Jacques Attali, *Bruits* (Paris: PUF, 1977).

56 Andrew Bowie, *Aesthetics and Subjectivity* (Manchester: Manchester University Press, 2003), s. 35.

husser'cilerin "hümanizm" olarak damgaladığı şey sanırım budur) olduğunun ortaya çıkarılmalıdır. Felsefenin (veya teolojinin) bir alt alanı olarak etiğin pek de önemsiz olmayan bir kusuru, bu anlatıların teşvik edilmesi ve sürdürülmesinde yatar ve bu da kesinlikle bizi siyasetten uzaklaştırmaya hizmet eder, gerçi bundan çok daha fazlasını yaptığı da açıktır. Sayısız çeşitlilikteki bu anlatıları (bestecinin kendisi de bunlara bağışık değildi) ortaya çıkarmak için Mahler eleştirilerini didiklemek cezbedici ama bir yandan da oldukça nahoş olabilir. Burada önerdiğim biçimciliğin (*formalism*) esas polemik amacı, materyalin tarihsel niteliğini de maskelemeye hizmet eden bu "yorumların" maskesini düşürmektir; bunu yapmak için geniş kapsamlı bir "idealizm" yakıştırması yetersiz kalır. Ancak tamamen müzikal analizden ibaret nesnel veya teknik bir dile dönüşün bu sorunu herhangi şekilde çözeceğine inanmak hata olacaktır.

Zira buradaki temel sorunumuz şu: Özellikle (az sonra savunacağım üzere) nihayetinde her şeyin, hatta kararlı bir şekilde anlatı-dışı (*non-narrative*) veya anlatı karşıtı (*anti-narrative*) olanların bile, uzun vadede anlatısallaştığı bir durumda, bu müziği anlatısallaştırmaktan nasıl kaçınabiliriz? Dolayısıyla, bu müziğin zaman içindeki belirli bir anının ebedi şimdisine ilişkin tasvirimiz bile, çeşitli alternatif kaçış yolları sunan bu noktaya ve anlatı durumuna nasıl geldiğimizi anlatan bir anlatıya kolayca yeniden uyarlanabilir.

Eğer zamansal sanatın mükemmel bir örneği olarak müzik, öznellik ya da bireysel özneyi zaman içinde inşa etmenin temel yollarından biriyse, açıkça şunu önermeye yakınız demektir: Mahler'ci şimdi, insanların (toplumsal ve ekonomik kısıtlamaları gereğince) bizzat şimdinin içinde bir tür küçültülmüş bir yaşama indirgendikleri bir durumu yansıtmaktadır ki buna başka bir yerde bedene indirgenme adını vermiştim.[57] O halde bu, bir direnişin ya da bir karşılığın muğlak nedenselliğiyle birlikte, belirli bir tür şekil ve zemin ilişkisini ifade eden bir anlatıdır: Mahler'ci şimdi bu durumu basitçe yansıtmakta mıdır yoksa olumsallığına aşkınlık kazandırarak ona karşılık vermenin ve onu kurtarmanın bir yolu mudur?

57 Bkz. Fredric Jameson, "The End of Temporality," *The Ideologies of Theory* içinde (Londra: Verso, 2008).

17.

Ancak, başka bir anlatı modeli önermeye veya en azından bunun üstüne farklı bir "düşünce imgesi" (Deleuze), tüm bu şeylerin zaman içindeki bastırılamaz hareketi algısını veren bir imge koymaya teşebbüs edebilirim: Duraklama veya sessiz tefekkür anlarında bile dosdoğru ileriye giden ve hiçbir zaman ve hiçbir şekilde yatışmayacak bir momentum. Ancak, müzikal ve teknik terminoloji –ne kadar dikkatle gözden geçirilmiş ve tashih edilmiş, ne kadar nitelikli olursa olsun– her zaman aşinalık ve şu ya da bu dönüşü ima eder: Bu bölüm tam olarak sonat biçiminde olmasa bile, can alıcı sözcüğü telaffuz etmiş olduk; çeşitlemeler başlangıçtaki temayı tam olarak ilk ortaya çıktığı gibi geri getirmese bile, bir dönüş bölümü olduğunu ortaya çıkardık; yeniden serim olsa bile, müzikal belleğin kalıcılığı onaylanmıştır ve seslerin zamansallığı bir tür eşikaltı (*subliminal*) mekânsallık veya diyagram olarak yeniden düzenlenmiştir; yeni bir tanımlamada işte bunların hepsinden kaçınmak zorunda kalacaktık.

Dolayısıyla, Mahler'ci temanın bölümlerinin okyanus akıntılarının kalıcı hareketleriyle kıyaslandığı yeni bir tür benzetme seçiyorum; bu hareketler tipik bir insan yolculuğu gibi ne belli bir mekânla sınırlandırılabilir ne de bir başlangıç veya bitiş noktası tayin edilebilir; diğer yandan, döngüsel kavramsallıklar da bu iş için uygun değildir, sadece insan zihninin böyle doğal fenomenleri düşünme konusundaki âcizliğini gösterir; bunlar temsil edilemez ya da, dilsel bir deneyi daha görsel olana uyarlamak gerekirse, ancak "söküme alınarak" (*under erasure*) temsil edilebilirler. Zira sorun tam da, zamanı, hepsi bir önceki modumuzun iptalini tekrar öne sürerek ikisini de imkânsız bir karşıtlık olarak gösterme eğiliminde olan görsel yollardan biriyle nasıl sahneye koyabileceğimizdir. Statik anlatı bir hat üzerindeki noktalara kıvrılırken, dünya imgesini (uzaydan bakıldığında ve fotoğraflandığında bile bir imge ve temsil değilmiş gibi) yazım sathı olarak alan anları, hatlarını bir hareket içinde çizer (geometricilerin dilini kullanmak gerekirse, bir elips veya çember "gösterir") ve böylece nokta ve hat arasındaki temel temsili uyuşmazlığı vurgular ve bizi yine daha aşina olduğumuz düşünülemez unsurlara, zaman ve mekâna, özne ve nesneye, hareket ve sükûnete vs. geri gönderir.

Yine de, okyanus akıntıları (dünyamızda bunlardan on yedi tane vardır)[58] benzetmesi bizden imkânsızı –yani aynı yerde hem olan hem olmayan, hem ileriye giden hem gitmeyen sıvı kütleler olarak maddenin bir halini düşünmek– talep ettiğinden kullanışlı bir benzetmedir. Seslerin gizemlerine yaklaşmanın kötü bir yolu değildir bu ve o belirli paradoksa onu daha da karmaşıklaştıran bazı ilave karşıtlıklar ekler. Çünkü akıntılar yüzeyde veya deniz altında olabilir (tekrar perspektife başvurarak, bazıları ön planda, bazıları arka planda, bazıları öne çıkan ve buyurgan, bazıları sessiz ve yankı statüsüne yakın olmak üzere çeşitli kombinasyonlar görmek cazip bir seçenektir). Yine aynı akıntılar soğuk veya sıcak olarak sınıflandırılabilir ve bu da bize kesinlikle, bir başka, farklı ve belki de kendilerine özgü yeni bir etkileşim hissi verir ki bu, majör ve minör veya modlar söyleminden bir anlığına daha canlı olabilir: Soğuk ve sıcak akıntılar –özellikle yeşerttikleri ya da bastırdıkları bitki örtüsü, yaşam, iklim itibarıyla– teknik dilden daha doğal bir ima taşır ve belki de bu dönemde gelişen dirimselci (*vitalist*) ideolojileri andırır; bu ideolojiler sanatsal kurgularda ve kendi destekleri olmadan da inanç düzeyinde var olabilecek bir şeyin meşrulaştırılmasına yardım edebilir (gerçi başka bir bakış açısından bakacak olursak, ikisi, müzik ve ideoloji, muhtemelen aynı nedenden doğan aynı tarihsel ve toplumsal mantığın sürümleridir).

Akıntılar, ısrarla amansız olarak nitelendirdiğim bir hareket içinde hareket etmeye devam ederken –zira müzik de momentumunda amansız ve sanatsal olarak gerekli, kaçınılmaz, mahkûm ve mukadder olmak ister (gerçi bir insan yapısı olarak, gerçekte bunların hiçbiri olamaz)– akıntılar ileri hareketlerine devam ettikçe, döngüler ve anaforlar, etraflarını çevreleyerek dönen dairesel hareketler doğururlar; bunlar, merkezi seslerin en yoğun ve kalabalık olanlarına eşlik etmeleri gereken kitlesel ama sürekli ayrışan bir refakat ve adeta yankılandıkları bina ve mekân içindeki orkestral seslerin aşkın arka planını oluşturur; ne kadar ölçülebilir olsa da, maddi işitsel bir şey veya tözden çok bu sesleri çevreleyen ve tamamlayan bir idea, kendisi görülemeyen ama aynı anda hayali ve

58 Rakam için bkz. Eric L. Mills, *The Fluid Envelope of Our Planet* (Toronto: University of Toronto Press, 2011).

gerçek olan bütünlük ideası gibidir (belki de bu görüş açısından perspektif neyse ona denk gelir).

Bir de burgaçlar gibi oldukça farklı şeyler vardır; merkezi hareketten koparak her türden yeni ve geçici, kısa ömürlü şekil ve biçimde ileriye dönük hareket eden sulu bölümlerdir bunlar; bu ufak biçimsel olaylarda buluşun ve biçimsel oyunun özünü, hiçbir şeyi ilerletmeyen ancak onlar olmadan ileriye dönük müzikal hareketin tüm ilgi çekiciliğini kaybettiği konudan sapmaları, hiçbir yere götürmeyen yanyolları, boşluktaki piknikleri, *Lichtung* [açıklık] ve *Holzweg* [patika] dinlenme anlarını ve insanüstü yoğunluk anlarını görmek kışkırtıcıdır; bu anlar tema ve çeşitlilik aile benzerliklerine sahip olsalar da her bakımdan birbirleriyle veya orijinal tema veya akımı buyurgan ve amansızca ileriye götüren herhangi bir şeyle güven verici bir benzerlikten yoksundurlar; bunlar şimdiye kadar, şimdideki anların statik biçiminde birbirlerini takip ettikçe ve yine de istenmeyen sonuçlar, bir nevi anın ana kuvvet ve hamlesinin istenmeyen zararı olarak görüldüklerinde farklı bir görünüme bürünürler.

Ve bir de zirveler ve dipler, ritimlerin kendilerinin ritmi, her biri niceliksel olmaktan çok niteliksel olan farklı türlerde dalga boyları vardır; dışına çıkmanın yasak olduğu patika veya akımın kendi sınırları vardır; her zaman çöküş tehdidi taşıyan kendi iç istikrarsızlıkları, sapmaların önemini tayin eden ortalama hızları vardır. Ve çok sayıda momentum var –zira tıpkı bu bölüm/hareketin diğer dört veya beş (veya altı) bölüm/hareket ile birlikte ve bunların her bir toplamının veya senfoninin komşularıyla bir tür geniş kapsamlı eşzamanlılık içinde birlikte var olması gibi, bu akımların her birinin diğerleriyle birlikte var olduğu düşünülmelidir– dahili olarak kendi dışına müzik dışı bir dünya yansıtır; bu, müzikal materyalin içinde herhangi bir kayıt veya ifade imkânından kaçan ama yine de onu muhakkak şekillendiren kesin kuvvetler ve nedenler dünyasıdır; Coriolis etkisinin akımları şekillendirmesi, rüzgâr örüntülerinin şu veya bu gelişmeyi harekete geçirmesi ve iklim ve sıcaklığın, güneş lekelerinin, ayın hep birlikte kesintisiz bir şekilde hareket içindeki tuhaf iç yapılarıyla bu garip su kütlesi üzerinde oynamaları gibi.

Ancak, başka imgeler ve tasvirler de muhakkak mevcuttur ve birisi pekâlâ "bu tür bir değişkenliğin Mahler müziğindeki daha kuvvetli, 'modernist' biçimi ile karşılaştırmak isteyebilir; ilk başta,

ajitasyonla ve onun dindirilmesi, sakinleşme arasındaki basit bir karşıtlıkla karşı karşıya kalmış görünürüz. Ancak sakinleşmenin kendisi, ajitasyonun alabileceği şekillere bağlıdır: Soylu-kahramanca, nevrotik, beklentili, endişe yüklü, önsezili, aşırı sevinçli, retorik açıdan operaya uygun, ateşli, yüce veya patolojik derecesinde yüce, marazi, manik, neşeli, uçarı-törensel, vs. Daima kısa ömürlü olan sakinlik modu yeni bir tür ajitasyona çözülürken, bunların her biri, dinamiğine göre kısa bir süreliğine bastırılmalıdır. Zamansallık doğası itibarıyla ajitasyondur, uzun süre dinginlik içinde kalamaz, dinginlik daima yeni bir ajitasyon biçimine dönüşür. Bütünün kendisinin basitçe bir dizi çeşitlemeye çözünmemesinin ve sonat biçiminin bu dinamiği açıklamamasının sebebi de budur; temel biçimsel mesele, yüksekten alçağa, kasvetliden ruhaniye bu huzursuz değişimin nasıl ve hangi anahtarda sona erebileceğidir. (Ve Mahler'e gelince: Freud'un onun hakkındaki tanısının, bestecinin ebeveynlerinin şiddetli kavgaları nedeniyle yaşadığı huzursuzlukla kendini tuvalete kapattığında sokaktan gelen latarna sesini duyduğu çocukluk hatırasına dayandığını hatırlayalım.)[59]

Bununla birlikte, daha fazla klinik tanıya ihtiyaç duyulursa, bu ajitasyonun yalnızca kısa bir süreliğine, Freud'un ölüm arzusunun (ki bu kavramın çokanlamlılığı meşhurdur) Lacan'ca versiyonuyla yatıştırıldığını söylemeye teşebbüs edebiliriz. Lacan'da, "ölüm arzusu" aslında, kişisel istek ve arzularımız tükendiğinde, hatta kendi bireysel enerjimiz neredeyse bittiğinde bile bizim aracılığımızla hareket eden dürtünün (veya *Trieb* ya da içgüdünün) kuvvetini oluşturur. Bu gayrişahsi yaşam gücü, adeta ölümle buluşamamakta, bitiş noktasında göründüğümüz anlarda bile canlanmaktadır; bu da onu müzikal tanımlamalar için yeterince uygun kılar.

Gerçekten de, bu gücün müzikteki en kötü şöhret sahibi mitolojik versiyonu belki de Bartók'un *Mucizevi Mandarin* fablıdır: Geneleve gitmekte olan zengin bir mandarin yolda haydutların saldırısına uğrar ve defalarca bıçaklanır. Yine de içindeki dürtü, tekrar tekrar canlanmasına ve saldırıya uğramasına neden olur ve ünlü kurbanı, kalbinin arzusuna karşı dayanılmaz bir momentumla tekrar ayağa kaldırır. Bu belki de, Mahler'in müzikal dürtüsünün

59 Fredric Jameson, "Tolstoy, or, Distraction," *The Antinomies of Realism* içinde, s. 85-86.

olağanüstü çeşitli içeriği için biraz kasvetli bir benzetmedir; ancak yine de o eşsiz derecede üretken ve yaratıcı, dindirilemez müzik enerjisini biraz da olsa iletmeye hizmet edebilir ki bu enerji tükeniş, bitiş veya nihai noktasına başka bir bestecide hiç olmadığı kadar ulaşmaz görünür ve bu açıdan Romantiklerin sonsuz (*infinite*) diye adlandırdıkları şeyin bir tür alegorisini oluşturur.

"Aman Tanrım, yeni dünyaların ortaya çıktığı ama bir sonraki an paramparça olup viraneye dönüştüğü bu kaosa halk ne anlam yükleyecek? Bu ilkel müziğe, bu köpüren, kükreyen, öfkeli ses denizine, bu dans eden yıldızlara, bu nefes kesici, yanardöner ve yanıp sönen dev dalgalara ne diyecekler!"[60]

60 Mahler, Alma'ya mektup, 14 Ekim 1904.

2. KISIM

Filmde Geç Modernizm

BÖLÜM 4

Angelopoulos ve Kolektif Anlatı

Stathis Kouvelakis için

Theo Angelopoulos'a modern sinema tarihinde hak ettiği değeri teslim etmekteki başarısızlığımızı –Angelopoulos'un Godard'a nazaran teorik olarak daha az deneysel olduğunu ya da Pasolini'ye nazaran siyasi olarak daha az şatafatlı olduğunu teslim edebilsek de filmlerini izlemeyi Antonioni ya da Fellini filmleri izlemekten neden daha az severiz bilinmez– açıklamanın en kolay yolunun modern Yunan tarihinin, Batı Avrupa ülkelerininkinden çok daha az bilinir olma niteliğiyle ilişkili olduğu açık. Yunanistan geri kalan modern ulusların ancak bellibaşlı parçalarına şahit olduğu bir kolektif deneyim geçirmiştir: Devrim, faşizm, işgal, iç savaş, dış müdahale, Batı emperyalizmi, sürgün, parlamenter demokrasi, askeri diktatörlük ve altmışlardan itibaren, Birinci Dünya Savaşı'nın sonunda İyonya'dan sürüldükten sonra bizzat yaşanılan mültecilik deneyimini hatırlatan bir mülteci akını eşliğinde, yeni Balkan savaşlarının dudak uçuklatan şiddetine ilk elden tanıklık[1]

1 Bu filmlerle ilgilenen herkesin Dan Georgakas'ın şu veciz tarihi özetine en az benim kadar minnettar kalacaklarını düşünüyorum:
Yunan monarşisi 1935'te askeri darbe ile geri geldi. Bir sene sonra, General Metaxas monarşiye dayalı bir diktatörlük tesis etti. Darbeyi meşrulaştırmak için öne sürülen sebeplerden biri de [giderek artan bir etkiye sahip] Komünist Parti'yi istikrarsızlaştırma ihtiyacıydı. Metaxas pek çok Komünist lideri hapse veyahut sürgüne mahkûm etmeyi başardı. 1940 yılında Mussolini Afrika'da savaşmak üzere yolda olan ordularına Yunanistan'ın geçit vermesini talep etti. Halk direnişi patlak verdi ve Yunan dağlarına üzerinde "OXI" ("hayır") yazan devasa taşlar yerleştirildi. Bunun üzerine Mussolini Yunanistan'a saldırdığında, Arnavutluk'a püskürtüldü, bu İkinci Dünya Savaşı'nda Faşistlerin ilk hezimeti olacaktı. Müteakip bahar aylarında Almanlar saldırıya geçip bellibaşlı büyük şehirlerin ve adaların çoğunun kontrolünü ele geçirdiler. Metaxas eceliyle öldü, Yunan kralı Britanya'ya sürgün gitti ve ordudan geriye kalanlar da Ortadoğu'da yeniden toplandılar. Tüm hareketleri Müttefikler'in kontrolü altındaydı ve İkinci Dünya Savaşı bitene dek Yunanistan'da savaşmadılar. Yunanistan'da partizan çeteler oluşmaya başladı: Bir kısmı sağcı, bir kısmı merkezci, bir kısmı solcuydu.

(mevcut iktisadi krizi bir kenara bırakmamın tek nedeni, bu krizin Angelopoulos aygıtında kaydedilecek bir zamanda başgöstermemiş

Bu gruplar içerisinde en önemli ve açık ara en kalabalık olanı sayıları 50.000'i bulan Ulusal Kurtuluş Cephesi idi (EAM-ELAS). Grup, Metaxas'ın mirasına hasmane duygular barındıran Cumhuriyetçi subaylardan oluşmuş bir koalisyon ve Yunan Komünistleri tarafından yönetilmekteydi. Savaşın sonlarına yaklaşılırken Yunanistan büyük ölçüde özgürleştirilmişti. Başat siyasi mesele ise savaş sonrası hükümetin niteliğine ilişkindi. Komünistlerin hükümete katılmasına müsaade edilecek miydi? 1944 yılında EAM-ELAS Atina'yı kontrol altına alma teşebbüsünde bulundu, belli bir noktaya kadar da başarı sağladı. Lakin bir EAM-ELAS hükümetinden endişe duyan muhtelif gruplarla işbirliğinde bulunan İngiliz güçlerince durduruldular. Yaşanan çatışmanın en önemli sonuçlarından bir tanesi kralın ordusuyla birlikte geri dönüşü oldu. EAM-ELAS savaş öncesi dönemin baskıların geri gelmemesi koşuluyla dağılmayı kabul etti. EAM-ELAS büyük ölçüde silahsızlanıp dağıldı: İlerleyen yıllar dağılmayan kimi güçlerin korkularında haklı olduklarını ortaya çıkardı. Nazilerle savaşmak üzere Yunanistan'da kalan partizanlar büyük ölçüde, Metaxas dönemini hatırlatan ve sürekli doz artıran bir şiddet çemberi altında ezildi. Eski partizanların çoğu sürgün oldu, bir diğer kısmıysa dağlara döndüler ve iç savaşı başlattılar. Direniş döneminde olduğunun aksine, yeni gerilla liderleri ekseriyetle komünistti. İç savaşın bu liderlerin iç savaşa zorlandıkları veyahut kışkırtılıp kışkırtılmadıkları hakkındaki tartışma bir kırk yıl kadar sürmüştür. Savaşın ilk yıllarında, Komünistler ülke çapında küçük gruplar halinde başarı ile hareket ettiler. Britanya peşi sıra kralcı güçleri maddi olarak desteklemeye gücünün yetmeyeceği yönünde bilgilendirince Birleşik Devletler Truman Doktrin'i olarak anılan planla konuya dahil oldu. Komünist güçler düzenli cepheler oluşturmak için 1948'de kuzeyde tekrar bir araya geldi. Bu büyük ölçüde Sovyetler'in Blok'la çok yakın zamanda ayrılmış olan Yugoslavya'ya karşı uyguladığı baskıya bir cevap mahiyetindeydi. Yunan Komünistleri yine de Tito'dan da ciddi ölçüde stratejik yardım aldılar. Lakin hem Tito'yu hem de Sovyetler'i memnun etmek mümkün değildi ve burada yaşanan kırılma Komünistlerin hezimetine yol açtı. Aynı dönemde, Birleşik Devletler Yunan kraliyet ordusunu yeniden perdahlattı. Buna dağ çarpışmalarında kullanmak üzere napalm bombalarının temin edilmesi de dahildi ki bu, bu türden bombaların Avrupa'da ilk kullanılışı oldu. Komünistler yenilmişti. Pek çok isyankâr öldürülmüş olsa da bir çoğu da ya Sovyet ülkelerine sürgüne zorlandı ya da tutsak alındı. Tutsak alınan Komünistler ve yanı sıra daha önce önlem olarak etkisiz hale getirilen EAM-ELAS partizanları, çetin denizaşırı kamplara kapatıldılar, çoğu burada üç ila beş yıl kaldı bir kısmı ise daha 1960'lı yılların sonunda bile buralarda tutulmaktaydılar. Serbest bırakıldıktan sonra da bu savaşçılar ve aileler pek çok zorlukla karşılaştı. Çocuklar burs alamadı, ne hükümette iş bulabildiler ne de ehliyet sahibi olabildiler. 1950'li yıllar boyunca, siyasi herhangi bir konuda muhalif bir konum alacak olanlar, hezimete uğramış gerillalarla bir tutulma riskiyle karşı karşıya kaldılar. Komünist Parti bu dönemde yasaklı idi, lakin muadili Birleşik Demokrat Sol Parti seçimlerde, Komünistlerin meşru olduğu süre boyunca elinde tuttuğu yüzde onluk bir orana sahip oldu. 1967'de yönetimi ele geçiren cunta 1963-67 yılları arasında yaşanan karmaşanın Metaxas'ın da başa çıkmak durumunda olduğu karmaşa ile aynı olduğunu ileri sürdü. İlk icraatları, 1950'lerin kamplarını yeniden açmak ve pek çok yaşlı solcuyu aileleriyle birlikte tekrar hapse koymak oldu.

olması).[2] Bu özgün tarih deneyiminden türeyen siyasi tutku ve duygular şüphesiz, yukarıda andığım diğer tüm yönetmenlerin sol kanat sempatileriyle uzlaşmaya gayet gönüllü olan Batı kamuoyuna yabancı kalmaktadır. Bahsettiğim yönetmenler, (savaş zamanında Naziler ve ordularının varlığının yerel gerici ideolojileri bir şekilde gölgede bıraktığı muhtelif işgal dönemleri dışında) sınıf mücadelesinin hiçbir zaman yekten bir iç savaşa dönüşmediği ülkelerde iş görmüştür.

Angelopoulos'un Batı'da varolamayışının başkaca sebepleri de var tabii ki ve bunlara kısa süre içinde geleceğim. Şimdi ise öncelikle Angelopoulos'un eserinin dönemlerini ve bölümlenebileceği kimi döngüleri (o bunları üçlemeler olarak anmayı tercih ederdi – esasen kamuya yönelikmiş gibi duran isabetsiz bir tariftir bu) ortaya koyalım. İlk eserler –ilk altı filmi bu kategoriye alacağım– Yunanistan'ın içinde bulunduğu özel durumu, yani diktatörlüğü, işgali ve iç savaşı ve kaybedenlerin yani komünistlerin ve partizanların sürgünlerini doğrudan merkeze almaktaydı. Bu dönem ya da döngü Metaxas diktatörlüğü ve işgalden, iç savaşın sonuna kadar sürer (sürgünlerin yaklaşık yirmi yıllık bir gecikmeyle geri dönüşlerini –*Kitera'ya Yolculuk* (1984)– bu döneme dahil edebiliriz belki). Eserlerin (içerikleri değilse de) üretildikleri dönem radikal 1970'lerdir (pek çok ülkede 1960'ların bir parçası sayılır bu dönem) ve Angelopoulos'un en meşhur filmi *Kumpanya*'yı kapsar. Eser bir dönem Sol'un en efsanevi sinematik ikonu olur (ta ki yirmi yıl kadar sonra, siyasetten azade bir çağda, bir başka üç buçuk saatlik eser *Ulis'in Bakışı* (1995) onun yerini alana kadar).

Bundan sonra, sürgün olgusu sanki, hemen hemen Hegelci bir mantıkla sınıra dair diyalektik olan ne varsa ona ilişkin bir dolayımlamaya dönüşür gibi olur: Sınırda sona eren bir şey mi vardır? Sınır basitçe iki ayrı mekânsal ve ulusal varlığı birbirinden ayırmaktan mı ibarettir yoksa bizim ve kameranın saplantılı bakışımız altında yavaşça iliştirdiklerinden ayrı, başlı başına bir fenomene, her iki tarafında olup bitene tabi olmakla beraber, bir biçimde dünyanın ötesinde kalan bir mekâna dönüşmez mi? Bunaltıcı bir melankolinin eşlik ettiği 1980'lerin bu orta dönemi, başlığıyla söz

2 Muhtemelen bitiremediği, *Öteki Deniz* filminin merkezinde bu olacaktı.

konusu zaman ve mekânın hususiyetini eşit derecede aksettiren olağanüstü bir eserle zirvesine ulaşır daha sonra: *Leyleğin Geciken Adımı* (1991).

Tam burada aynı zamanda bir başka şey daha olur ve tarihsel ilgi Yunanistan'dan ve hatta onun sınırlarından, sınırların ötesinde olup bitene kayar: Balkan Savaşı, "eski" Yugoslavya'nın dağılışı ve geniş ölçekte adeta Yunanistan tarihini hatırlatan, tüm taraflar için ölümcül muazzam kanlı bir çatışma. Bu noktada Angelopoulos'un sinemasının Balkanlaştığı söylenebilir, tarih Yunanistan'ın bir Balkan ülkesi sayılıp sayılamayacağı sorusuna sıkışır (süreçte bu yepyeni bir soru ve tartışmayı türetir: En nihayetinde Balkan olmak ne demeye gelir?).[3] *Ulis'in Bakışı* bu sismik kaymanın sonucudur, tarihsel olmaktan çok insanidir, kanımca; yaşam ve ölüm, zaman ve geçmiş hakkındaki metafizik mesajları iletebilmek adına uluslararası yıldızlar kullanılır. Bir tür yol filmidir bu ve bu özelliği filmin ısrarcı ve bıkmak bilmez epizodik yapısını görünürde haklı çıkarır ki bu yapı da hemen Angelopoulos'un mekân-zamanı ve anlatı ve film yapma anlayışı hakkında çok şey söyleyecektir (yine de biz bu filmle doğrudan ilgilenmeyeceğiz).

Ağlayan Çayır (2004) retrospektif denebilecek bir biçimde Yunanistan'a geri döner, ilk dönemki pek çok tema ve epizod burada yeniden ele alınır, bir tür Angelopoulos'un en iyileri antolojisidir; *Zamanın Tozu* (2008) ise (bana göre başarısız olan) bir zemin kaydırma teşebbüsüdür: Sürekliliği olmayan ortak zamansallıklar paradigması bireylerin dramlarına tahvil edilir – halen tarihin izini taşısalar da niteliksel açıdan özgün tarihi durumlar olmaktan çok haber bültenleri ya da çarpıcı manşetler biçiminde sunulan dramlardır bunlar. İşte biz burada bu dört dönemden ilkine odaklanacağız.

Modern Yunan tarihine ilişkin yabancılık uyarınca bu filmler hakkında şu iki şekilde konuşmak âdet oldu: Birincisi, bu ulus-devlete özgü olan klasisizme yönelik bir nostaljinin şöyle ya da böyle etkisinde kalarak –ki bu nostalji, Winckelmann'dan Lord Byron'a, *polis*'in hayranlarından, Nietzsche gibi tragedyaların vahşetinden büyülenenlere kadar, çok sayıda yabancının etkisiyle or-

3 Mesela bkz. Maria Todorova, *Imagining the Balkans* (New York/Oxford: Oxford University Press, 1997) ve Dušan I. Bjelić ve Obrad Savić (der.), *Balkan as Metaphor: Between Globalization and Fragmentation* (Cambridge: MIT Press, 2002).

taya çıkar; ikincisi, David Thomson'ın isabetle teşhis ettiği gibi buradaki film yapımı "yavaş olmaktan çok, süremle meşgul"[4] olsa da– kendine has bir tek plan çekim ya da "uzun sekans" uygulamasıyla Angelopoulos'u Ozu'dan Béla Tarr'a uzanan yavaş sinemanın üstatları arasına yerleştirerek.

Klasik motifleri de hemen sıralayalım: İlk kurgu film Αναπαράσταση (*Reconstruction*, 1970), Oresteia'nın hikâyesini ele alır – bu filmin aynı zamanda Visconti'nin İtalyan yeni gerçekçiliğinin atası (ve James M. Cain'in *Postacı Kapıyı İki Kere Çalar*'ının muhtelif sinema uyarlamalarından biri) olan *Ossessione* (1942)'si ile de bir kan bağı vardır. Aynı klasik ana-katline ilişkin drama, genç kahramanı Orestes ismini taşıyan *Kumpanya*'nın oyuncuları tarafından da ("gerçek hayatta" imiş gibi) canlandırılmaktadır. "Benim için Orestes adı bir karakterden çok bir kavramdır" der Angelopoulos, "pek çoğumuzun düşlediği o devrim kavramıdır".[5] *Megalexandros*'ta (1980) ise zikredilen bu adın o klasik dünya fatihine değil de, "1453'teki Türk hâkimiyetine" dayanan "halk efsaneleri ve fabllarda mevcut bulunan" bir hayduta denk geldiğini ve konunun "bildiğimiz İskender'le bir ilgisi olmadığını" öğreniriz;[6] yine de klasik kahraman, Batılı izleyici ve ileride göreceğimiz gibi, filmin kurbanı olan mutsuz Helen sevdalıları için, saklı bir biçimde de olsa bir şekilde o olağanüstü açılış sahnesinde bulunmakta. Şayet "klasik", destansı ve anıtsal demeye geliyorsa klişe burada da yürürlüktedir ve üstelik bu kültürel basmakalıbı tersyüz ederek, bu filmler tartışılırken bu kalıba sıklıkla eşlik eden bir teknik özelliğe dönüştürmenin de bir yolunu sunmaktadır.

Destanla antikite nostaljisini bir araya getiren şey daha önce de temas etmiş bulunduğumuz epizodik kavramının ta kendisidir aslında: zira bednam tek plan çekimler (uzmanlardan *Kumpanya*'da bunlardan seksen adet bulunduğunu öğreniyoruz), zorunlu olarak kendi içinde ve kendiliğinden epizodiktir ve böylelikle de destansıdır. Lukács henüz *Roman Kuramı*'nda, hayatı ifade etmenin ayrıcalıklı janrı olarak epiği devre dışı bırakan modernitede "minör

4 David Thomson, *The New Biographical Dictionary of Film* (New York: Knopf, 2002), s. 22.

5 Fainaru, *Angelopoulos: Interviews*, s. 18.

6 *Agy*, s. 28.

epik formlar" dediği bir şeyin sağ kalışına yer verir: Bununla birlikte Lukács, bu "epik" mıntıkaların (lirik, kısa öykü, mizah) öznellik bakımından arızi olduğunda ısrarcıdır – tıpkı bizim Angelopolous ve "üslubu"nun ayrıştırıcı ve arızi unsurlarını benzer imkânlara tahvil etme eğiliminde olduğumuz gibi:

> Minör epik formlarda, özne nesne ile karşılaşmasında daha hâkim ve kendi kendisine yeterli pozisyondadır. Anlatıcı insanların kaderiyle oynayarak onlar için anlamsız ve yıkıcı, bizim içinse göz açıcı ve öğretici olan rastlantıların garip işleyişini gözlemleyen bir vakanüvisin soğuk ve üstten bakan tavrını takınabilir (biz bunu yapamayız, burada epik formlar kurmaya teşebbüs de edemeyiz); ya da dünyanın küçük bir köşesini kaotik hayat çöplüğünün ortasında ucu bucağı olmayan muntazam bir gül bahçesi olarak görebilir ve bu gördüğünden etkilenip onu başat gerçeklik statüsüne yükseltebilir; veyahut bir bireyin tuhaf ve yoğun deneyimlerinin etkisi altına girip, bunları nesnesi belli bir tarihin kalıbına dökebilir; ama ne yaparsa yapsın, hayatta vuku bulan olayların ölçüye gelmez sonsuzluğundan belli bir fragmanı çekip çıkararak, ona bağımsız bir hayat bahşeden ve bu fragmanın alındığı bütünün, kahramanın düşünceleri ve duyguları, parçalı halde bulunan bir dizi nedenin gayriihtiyari ilerleyişi olarak eserin içerisine dahil oluşuna mahal veren kendi öznelliği olur.[7]

Modern varoluş mıntıkalarının, günlük hayatın etrafımızı çevreleyen arızi liklerinin aksine kendi içkin biçimleri ve anlamları olduğu anlayışı, Walter Benjamin gibi genç Lukács'ın da çalışmaları üzerinde temel bir etkisi olan Georg Simmel'in büyük izleklerinden biridir. Bu türden mıntıka biçimlerinin belirleyici özelliği tamamlanmışlık ve parçalılığı [*fragmentariness*] çelişik bir biçimde bir araya getirişleri, özne ve nesnenin ya da Lukács'ın söylediği gibi öz ve yaşamın birliği olarak ancak düzensiz bir şekilde tezahür etmeleridir. Bir tür bütün olarak fragman, şüphesiz Romantiklerin en hayati keşiflerinden biri olmuştur, bunu kendilerine has İroni kavramı ile eşleştirmişlerdir ve ironiyi bir yana bırakıp klasik epik dahilinde epizodik biçime eğilimi tespit eden de baş düşmanları Hegel olmuştur; şöyle söyler:

7 Georg Lukács, *Theory of the Novel* (Cambridge, MA: MIT Press, 1971), s. 50 [Türkçesi: *Roman Kuramı*, çev. Cem Soydemir, İstanbul: Metis Yayınları, 2003].

> Epik eserin ilerleme biçimi lirik ve dramatik şiirden bir hayli farklı olmalıydı. Burada ilk dikkati çeken epiğin aktarıldığı birbirinden ayrı olayların geniş bir alana yayılmış olduğudur. Bu yayılma alanı epiğin hem içeriğinde, hem biçiminde temellenir. Tamamıyla geliştirilmiş epik dünyada ne kadar çok çeşit konu olduğunu halihazırda gördük, bunlar iç güçler, itkiler ve tinin arzularıyla ya da dışsal durum ve çevreyle bağlantılı olabilirler. Tüm bu veçheler nesnel bir biçim ve gerçek bir görünüş varsaydığından her biri, şairin tasvir ya da tarif işlemine eğilip dışsal gelişimini oluruna bırakabileceği, içsel ya da dışsal, bağımsız bir şekil geliştirir. Nesnellikle birlikte ayrışma ve bununla birlikte, bir dizi muhtelif nitelik doğrudan verilir. Sırf bu bakımdan bile epikten başka hiçbir şiir türünde, neredeyse dizginsiz bir bağımsızlık raddesinde özgürlük tanınmış böylesi bir dışarısı yoktur.[8]

Biz sanırım Auerbach'ın, *Mimesis*'in açılışında yer alan meşhur *Odisseia* izahında sunduğu versiyona daha yakınız: "Homeros... bir arka plan tanımaz. Anlattığı şey, o zaman için yegâne şimdidir; sahneyi ve okurun zihnini olduğu gibi doldurur ... Homeros'un amacı 'güzergâhının her noktasında halihazırda mevcuttur' ... Homerik üslupta yalnızca önplan vardır, eşit oranda aydınlatılmış, eşit oranda nesnel bir şimdi."[9] Auerbach burada zamana ilişkin terimleri kullanarak *Mimesis*'in temel yapısını biçimlendiren temel sentaktik çatışkıyı –parataktik'e karşı hipotaktik–* aksettirmeyi hedefler: Yine de, olduğu gibi mekâna dönüşmüş bir zamandır bu, mekânsal olanın tamlığını ve bütünlüğünü taşıyan bir şimdidir. Edebiyattan filme geçmek için fena bir vesile değil bu da.

Zira tam da bu terimlerle Angelopoulos'taki epizodik unsurları tarif edebiliriz: Tamamlanmış bir eylem ya da epizodu sarmalayıp barındıran ve tüketen tek plan çekimin (ya da terminolojik tercihinize bağlı olarak, seyyar çekim veya tek sahne çekimin)[10] zamansal

8 G. W. F. Hegel, *Aesthetics* (Oxford: Oxford University Press, 1975), s. 1081.

9 Erich Auerbach, *Mimesis* (Princeton: Princeton University Press, 1953), s. 4–5, 7.

10 Angelopoulos'un eserine ilişkin kapsayıcı bir teknik tartışma için bkz. David Bordwell'in Horton, *Last Modernist*'teki denemesi. Bu denemenin daha sonraki bir versiyonu için ise David Bordwell, *Figures Traced in Light: On Cinematic Staging* (Berkley/Los Angeles/London: University of California Press, 2005)'in dördüncü bölümü.

* Parataktik: Bir araya getiren; hipotaktik: ayrıştırıcı (ed. n.).

sürekliliği. Bu "teknik" yine de içerdiği (Hegel'in "tamamıyla geliştirilmiş epik dünyada ne kadar çok çeşit konu olduğu" gözlemiyle öne sürmüş olduğu) (Hegel 1975: 1081) çeşitli içeriği standartlaştırmaz ya da türdeş kılmaz. Dolayısıyla biz de tüm bunları, tabiri caizse türlü sinoptik kategorilere tasnif edebilir ve onları izlekler ve hatta takıntılar olarak görebiliriz: Bu şekilde kataloglanabilecek mükerrer olay tipleri ve biçimler.

Bu kurulu sahnelerden en bariz olanları kafelerde dans edilip müzik yapıldığı ve hemen her zaman silahlı otorite figürlerince müdahale gören sahnelerdir; kimi zaman örgütlü, kimi zaman öylesine bir araya gelmiş, bazen silah atışlarından ya da polis saldırısından âcizane kaçarken kimi durumlarda ise (*Kumpanya*'da, faşist ve komünist grupların şarkılar aracılığıyla, aynı zamanda bir düello demeye de gelen o "manalı" düet üzerinden birbirleriyle atıştıkları meşhur sahnede olduğu gibi) kargaşa veyahut çatışmalarda birbiriyle kesişen göstericilerin, nihayetinde şehir meydanlarına varan, dar sokaklardaki ileri geri hareketi. Sonra, suya ilişkin sayısız çeşitleme – tam bir hudut olmasa da nihai bir sınır olarak sahiller (ki söz konusu olan bir nehir değil de bir denizse hududa dönüşürler); flotillalar, balıkçı motorları ve çoğunlukla akla Karadeniz'i getiren büyük okyanus gemileri ama aynı zamanda sürgündeki yalnız çiftin sislere sürgün edildiği sal (yaşlı Eskimoların da hayattan çekilirken böyle yaptığı söylenir). Deniz ve ırmak burada, üzerlerinde doğal bir örtü gibi serilmiş köyleriyle uzak dağları ve kayalıklı çayırları yankılarken, şehre özgü olan sokaklar ve meydanlar bambaşka bir mekânı yansıtır: Tüm bunlar öylesi bir maddeselliği teşkil eder ki burada Yunanistan dışında herhangi bir isim ya da coğrafi tanımlama işe yaramayacaktır ve bu coğrafya, Auerbach'ın sözleriyle oynayarak ifade edecek olursak, olayların niteliği ile o kadar iç içedir ki basitçe bir arka plan olarak nitelenemez.

O zaman şimdi bir parantez açıp Angelopoulos'un maddeciliğini, onun maddenin direnişine, köy evlerinin ve caddelerinin ağırlığı ve dayanıklılığına ve her şeyden çok duvarların yapısına duyduğu tutkuyu vurgulamanın tam zamanıdır. Bozuk yollarda ağır aksak ilerleyişi maddenin araştırılmasına hizmet edip onun eşsizliğini kayıt altına alan bir otobüsün bir durakta çamura batmış olarak bulunduğu, *Reconstruction*'ın açılış sahnesi bunun en iyi simgesi

olabilir: Tekerlekleri çamurdan kurtarma uğraşı, filmsel imgelerle yüz yüze gelen seyircinin, maddeyi daha derinden deneyimlemeye ve Bazin'ci veyahut Kracauer'ci bir aşkın gerçeklikte aksini bulmaya yönelik özlemlerinin bir tür tersten alegorisini teşkil eder. Bu maddeselliğin en manalı ögesi kameradır, mutlak öznesizleşmenin faili olmasına karşı özne ve nesnenin çelişkilerinin ve ortak enerjilerinin edilgen alıcısı olarak kamera: Kameranın buradaki maddesel özerkliği olumsuz ya da eksiltici olmaktan çok olumlu bir özelliğe dönüşür, bizi hayrete düşüren de, bir sahnenin etrafında maharetle dönenip dururken, makul bir alakayla başladığı yere dönüp yeniden bakar, araştırır ve kaydederken sergilediği zekâdır. Burada ortaya çıkan Angelopoulos'a ait varsayımsal bir kişilik göstergesi ya da öznellik ögesi de değildir: Daha çok kamera kendi başına yapar yapacağını, daha fazlasını öğrenmeyi, bellemeyi arzular; sabredip bekleyebilir de; ne müellifin ne de karakterlerin olan bir zamansallıktır bildiği, kendi başına bir üçüncül zamansallıktır bu, olaylar neşet edene, beklenmedik bir biçimde, yavaşça vuku bulmaya başlayana kadar dünyanın zamanının dışında ikamet edebilir - Heidegger'in tefekküründe merkeze aldığı, şeylerin kendi iç ritimlerine göre ("zamanın tasarrufu uyarınca") varlığa gelip varlıktan çıktıkları, kadim *physis*'in zamanında.

Mesela şimdi kamera küçük taş evlerden oluşan bir köyün dar sokaklarından inen bir grup insanı sabırla beklemektedir zira sokakları, binaları, onlardan bıkmadan ve ustaca tanır. Angelopoulos'un *Kumpanya*'nın imgeleri arasına maddeten yerleştireceği duvar ve bina görüntülerini toplamak için Yunanistan civarında dolaşmaya aylarını harcadığını biliyoruz. Seyir halindeki kamera, bu maddeselliği harekete geçirir şüphesiz lakin bu hareket dahilinde bir diğer temel hareket de canlanır: Karakterlerin kameraya karşıdan ve topluca yaklaşmaları. En çok hatırda kalan sahne *Kumpanya*'dandır, kastın bize doğru bitimsiz bir hareket içinde toplanışı, çoğu zaman farklı boyutlarda valizler ve bazen de şemsiyeler taşıyan, geleneksel siyah elbiseler, takımlar ve şapkalar içindeki kadın ve erkeklerin geçidi –bu, istenmedik psiko-mitik ya da Jungcu fikirlere yaslanan bir arketip olarak görmekte tereddüt ettiğim şeydir halihazırda– fakat bu yüzlerin kameranın ve izleyicinin ardında yer alan, kamera tarafından henüz tanzim edilmemiş bir şeyin

ayırdına varmalarıyla varlığının eksikliğini hissettiren olay henüz ortada yoktur. Sahne hem öznel, hem nesneldir: Kolektif bakışın esrik bir dikkat ve dehşetle sabitleşirken bir bakakalmak haline dönüşmesine tanıklık ederiz: Yaklaşan ama henüz adı konmamış bir nesnenin yaklaşmasının belirtisidir: Yaklaşan bir polis taburudur belki ya da savaş zamanı bir dağ köyüne doğru tırmanırken onları selamlayan asılmış bedenlerin belirtisidir. Gerçekliğin ve insan bakışının, belirli bir ontolojik odağa uyumlanmasıdır bu, (daha yakın dönem bilimin statik ya da bilimsel "nesnelliği" ve kurgulanmış deneylerin ölçüme dayalı gözlemlerinden ziyade), epiğin düşünümsel [*contemplative*] boyutudur. Bu bakış teatral de değildir üstelik – gerçi birazdan Angelopoulos'ta teatral ve dramatik olanla da hesaplaşmamız gerekecek.

Fakat şimdi, kinaye mertebesine yükseltilmiş ya da çınlayan bir silah atışının veya yere yıkılan bir bedenin ham şiddetine batmış bu marifet dolu segmentlerin ne kadar değişken olabildiklerini gösterelim. Örtüklük ya da gizilliğin yatağıdır [latency or virtuality] burası, üslubun etkilerinden ziyade; buradaki değişkenliği en iyi gösteren de, bana göre, bir grubun ya da güruhun bir anda dikkatlerin merkezi bir nesneye kaydığı, çoğunluğun hızla belli bir noktada birleştiği anlardır, komik seviyede, karlarla örtülü bir çöplükte aç biilaç oyuncuların aniden başıboş bir tavuğun üstüne üşüşmeleri, trajik seviyede ise, canı sıkkın müritlerinin Megalexandros'un etrafını sarıp onu ortadan kaldırmaları, Bakkhâlâr gibi onu parçalara ayırmalarıdır ama dağıldıklarında geride kalan kanlı uzuvlar değil de, de Chirico'dan fırlamış bir klasik heykelin mermer parçalarıdır.

Saf biçim olasılıklar dizisini işte böyle ortaya koyuyordur: *Leyleğin Geciken Adımı*'nda, tüm felsefi çelişkililiğiyle sınır bir anda nehre karışır, nehrin tam karşı kıyısında Angelopoulos'un arketipal sürgün düğünü sahnelenmektedir (bu sahne daha sonra *Ağlayan Çayır*'da, büyük anların bir tür *florilegio*'su olarak yeniden ele alınacaktır). Lakin burada işaret etmek istediğim tüm bu epizotlarda ya da anlarda eski Hegelci/Lukácsçı biçim ve içerik birliğinin hayata geçirilme (ya da daha iyi bir ifadeyle yeniden keşfedilme!) biçimi değil sadece, aynı zamanda, bu filmler sayesinde, eleştirel ve teorik söylemde de bir tür birliğe ulaşıldığını işaret etmek istiyorum. Evet, film yorum ya da anlama ilişkin söylemle teknik ve yapıya ilişkin söylemin

birbirinin yerine geçmesinin yol açtığı açmazın gözlemlenebileceği ayrıcalıklı bir alan teşkil etmektedir: Bir içerik okuması ile araç ya da yönteme dair bir inceleme arasında yapılacak bir seçimdir söz konusu olan. İlki bizi nihayetinde tarihe ve onun bireysel ve toplu çırpınmalarına geri götürür; ikincisi kamera aygıtına, ekipmana ve her şeyden öte onun hareketliliğine, içinde gelişen eylemi takip eden ve her şeyi barındıran ve içeren sekans çekimlerin özel yapısına doğru taşır; *Avcılar* (1977) "her biri yedi ila on bir dakika uzunluğunda bir dizi sekans çekim oldu; yani hataya veyahut doğaçlamaya hiç yer yoktu. En küçüğünden bir hata bile çekime baştan başlamamızı gerektirecekti."[11] Angelopoulos'un "yöntemi", görüntüleri kesip çıkardıktan sonra onları belli bir anlatısal sekansta tekrar bir araya getiren Eisenstein'cı montajın ve Hollywood kurgusunun tam zıddıdır bu haliyle. Bazin'ci derin çekime (örneği Welles'te bulunabilir) çok daha yakındır ama ondan farklı olarak hareketli bir derinlemesine çekimdir ve diğerleri ile yan yana getirilecek tek bir anlatı bloğuyla sonuçlanır; *Kumpanya* diye adlandırılan üç buçuk saatlik muazzam film, daha önce de söylendiği üzere, böylesi seksen adet sekans çekimden oluşur.[12] Sinemaya böylesi bir teknik yaklaşım –David Bordwell tarafından model oluşturacak bir biçimde tarif edilmiştir bu yaklaşım (Bordwell 1997: s. 32-34)– fazladan bir ayrıcalığa da sahiptir: Yorumcu yaklaşımı marjinalleştirip film çalışmalarından ihraç ederek bir tür, hümanist ve edebi sahipsiz alana çıkarır, bu alanda sinema meraklıları ne prodüktörleri ve dağıtımcıları (işte, bir başka teknik ama sosyolojik olarak daha "nesnel" denebilecek bir alandır bu) ne de bizzat yönetmenleri ilgilendiren (tıpkı yazarların eleştirmenleri hiç önemsememesi gibi) manalar hakkında skolastik tartışmalar yürütür.

Bu yarık film çalışmalarıyla sınırlı değildir: Nereden baksanız Descartes'tan bu yana felsefeyi meşgul eden ve siyasi ideolojinin maddeci/idealist tartışmasında büyük izler bırakmış ve esasında "teknoloji sorusu" dahilinde modernite ve postmodernitenin gündelik yaşamında ve kapitalizmin tekil özneyle ve belirlenimciliğin özgürlükle olan ilişkisinin temelinde bulunan özne/nesne

11 Fainaru, *Angelopoulos: Interviews*, s. 23.
12 Horton, *Last Modernist*, s. 32–34.

yarılmasının dramatize edilmiş halidir. Dolayısıyla, özne/nesne karşıtlığı estetik alanında, sanatın özerkliği ve içine gömülü olduğu muhtelif dışsallıklarla olan (ideolojik, tahrip edici, vs.) ilişkisi üzerine tartışmalarda merkezi önemdedir. Angelopoulos'un önemi –ve onun aracılığıyla kadim Hegelci epik kavramını yeniden canlandırmanın maksadı– burada bu karşıtlığın uzunca bir süre ortadan kalkmasıdır ve bu bağlamda, teknik hakkında konuşmak da anlam hakkında konuşmaktır aynı zamanda: Sekans çekimin zamansallığı tarih sorusuyla ve hatta Batılı manada modern olmayıp kesin bir özne/nesne alternatifi dayatmayan Yunan tarihinin özgüllüğü sorusuyla eştir.

Lakin Angelopoulos'ta biçim ve içeriğin bir kere daha ve son bir anlığına ayırt edilemez hale geldiği bu azlin daha derinde yatan kaynağına henüz temas etmedik. Bu, şüphesiz, yeni dalgalar çağıdır; lakin Yunan yönetmenin hassasiyetleri, Angelopoulos her ne kadar film teorisini Paris'te hazmetmiş olsa da, Fransız yönetmenlerin hassasiyetlerinden çok Akdenizli ve İtalyan *auteur*lerin, özellikle de Antonioni ve Fellini'nin hassasiyetleridir. Angelopoulos'un neden bu tip bir büyük yönetmen olmadığını cevaplamak için meselenin kalbine inmek ve sıkça karşılaşılan aşırma ve ödünç almaların –mesela *Ulis'in Bakışı*'ndaki büyük Lenin başı ısrarla *Sekiz Buçuk*'taki (1963) İsa'yı çağrıştırır– bariz göndermeler, bariz bir etkilenme ya da basit bir metinlerarasılıktan ibaret olmadığını anlamak gerekir.

Avrupa'yı taşralaştırmak, önerisinde bulunmuştu birileri;[13] lakin Batı Avrupa'yı taşralaştırmaktan bahsetmek daha isabetli olacaktır, zira tam da Batı Avrupa'dır daha sonra ABD tarafından ele geçirilecek bir kültürel-emperyalist merkeziyeti barındıran. *Kumpanya*'da General Scobie'nin işgal ordusunun varlığı (onlarla bağlantılı Amerikan Erleri'nden [GI] bahsetmiyorum bile), Balkanların, "eski" Sovyet Bloğu bir yana, bizim muhtelif Batılı kapitalist-tarihsel şemamız dahilinde sınıflandırılamıyor oluşu, daha geniş çaplı "oryantalist" önyargıları göstermek ve bizi, çok suiistimal edilmiş olan "kültür" kelimesinin halihazırda önemsizleştirmiş olduğu birtakım temel farkların da mümkün olduğu konusunda uyarmak için yeter de artar bile.

13 Dipesh Chakrabarty, *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference* (Princeton: Princeton University Press, 2007).

Angelopoulos'un Antonioni yanını ele alırken Antonioni'nin kahramanlarında (ve *Sekiz Buçuk*'un kahramanında da) bulunan nevrotizm ve narsisistik ıstırabın ondaki yokluğunu, İtalya'daki siyasal felcin bir figürüne dönüşmüş olan erkek iktidarsızlığı saplantısının yokluğunu özellikle dikkate almak istiyoruz. İmgelerin pek çoğunda bulunan melankoli tonuna rağmen, bunların hiçbiri Angelopoulos'ta (en azından ilk iki döneminde) bulunmaz; aslına bakarsanız, her şeyden önce, bu eserlerde böylesi öznellikler atfedilebilecek tekil kahramanlar bulmak çoğunlukla zordur; siyasi bozgunun her iki ülkenin ortak noktası olması ve nihayetinde siyaset ve devrimin başarısız olmasına rağmen bu böyledir. Bunun sebebi söz konusu İtalyanların ve karakterlerin Batılı siyasi umutsuzluğunun daha derin anlamda siyasi olmayışıdır, bu umutsuzluk siyasetin başarısızlığından çok yokluğunu yansıtır. Angelopoulos'ta söz konusu yokluk bile siyasidir zira kolektiftir ve ancak kolektif olan siyasi olabilir. Angelopoulos'un uzun çekimlerini [long take] ve karakterlerini, karakterlerinin eylemlerini ve deneyimlerini bu çekimlerde bir araya getirişini geleneksel özne/nesne ayrımından azade tutan şeydir bu; tekil öznelliklerin bakış-açılarından çekimler değildir bunlar, daha çok bireylerin bireyliklerine ve bireysel arzularına rağmen içerisinde var oldukları kolektif bir boyuttur. Kolektiflik Angelopoulos'un bize öğrettiği bir olağanüstü derstir.

Öyleyse, bu biçimler ve kategoriler oyununda, mukadder karşıtlığın özne kutbuna örnek teşkil edebilecek bir enstantane için, yukarıda bahsettiğim *La Dolce Vita* ile *Sekiz Buçuk*'un eril karakterlerine karşın, normalde dönüp bakacağımız kişi Fellini'dir: Fellini'nin marifet dolu sahne dekorları, bu haliyle imgenin muzaffer egemenliğini ortaya serer, bu egemenlik öznellikten ve bu öznelliğin köksüz / yabancılaşmış sefaletinden azat olmanın coşku ve neşesinin izahını sunar. Şüphesiz ki Angelopoulos'ta böylesi neşe dolu biçimsel üretimi nadiren buluruz: onun anıtsallığı, Eisenstein'ınkine benzer, ustalık jestlerinin taşkınlığından mahrumdur. Zira Angelopoulos'ta imgeler semptom olmaktan çok ikonlardır: Tekil yaratıcının aşırılığı ve iftiharından çıkmaz, bizzat kameranın içsel biçim ve birliklerini keşfettiği gerçekliğin kendisi tarafından öne sürülürler. *The Suspended Step*'in sonunda direklere tırmanan sarı tulumlu elektrikçiler *Spartacus*'te Apiyan Yolu'na dizili çarmıha gerilmiş kölelere benzer

– bu olağanüstü figürler kendilerinden öte bir başka şeyi, mesela umudu, topluluk olmayı ya da sınırlar ötesi iletişimi ifade eden bir imge teşkil etmezler. Sembol değildirler, başka bir şey için ya da bir kavram adına orada değillerdir, özerk ve içkin, kendi kendine yeter bir epik dil konuşurlar. Tam da bu yüzden epik aynı zamanda epizodiktir, ikonik bir seri, Angelopoulos'un kısa bir süreliğine de olsa ve hangi yabancı ulus devlet tarihi ya da deneyiminin bunu mümkün kıldığından bağımsız olarak, bizimle temas kurdurmayı becerdiği kolektif ontolojiyi sahici kılan hakiki bir ikonostaz.

Yine nihai belirsizlik kalır geriye ve bu da teatralliğin belirsizliğidir, nötr ya da kolektif fark etmez herhangi bir kendini teşhir etme olasılığı zorunlu olarak teatral diyebileceğim bir biçime mi tekabül eder? Peki tiyatro Angelopoulos'un tüm filmlerinde bulunsa da, yeni bir mecra olan film, bu diğer, daha eski ve epey farklı mecrayla zorunlu olarak ters düşmez mi?

Buna benzer bir durum, esasında, *Kitera'ya Yolculuk*'un açılış sahnesinde ortaya konulur; bu sahnede oğlan çocuğu (Giulio Brogi) bir tür senaryo prova ediyordur. (Evet, önünde aslında izlediğimiz, partizan babasının [Manos Katrakis] sürgünden dönüşü sonrasında yaşanılanları anlatan filmin tam senaryosu durmaktadır sanki): Yüzleri duvara dönük (aynı bir infazda olduğu gibi) ihtiyar erkek figüranlardan oluşan ve ucu bucağı yokmuş gibi görünen bir sıra insan, siyah takım elbiseleri ve şapkalarıyla, tek tek podyuma çağrılıp, oyundaki tek repliklerini seslendirirler: "Benim!" Yönetmen ve oğlu binadan çıktığında –mükemmel bir dokunuştur bu ve Angelopoulos'un ham materyalinin barındırdığı muhtelif boyutları her zaman ortaya sermekten asla vazgeçmeyişinin çok iyi bir örneğidir– aynı figüranlardan oluşan bir kalabalığın içine düşer; her biri prova sırasını savmıştır ve şimdi tiyatro binasının arka boşluğunda ve sokakta küçük gruplar halinde ya da tek başına durmuş, sigaralarını içiyorlardır, Angelopoulos'un temel Olay'ı olacak ve bu umut dolu amatörlerin de sabırsızlıkla ve aslında pek de umut etmeden beklediği büyük tarihsel kalabalıkların ve gösterilerin provasını, hazırlığını yapıyor gibidirler.

Sıra dışı, beklenmedik bir epizot: Lakin şimdi bir ana (Dora Volanaki) ve oğul ana olaya doğru ilerlemektedir, Rusya'dan bir okyanus gemisi varmak üzeredir, yalnız figür bekleme odasına

doğru ilerlemekte, kaçınılmaz olanı, o ebedi valizi taşımaktadır, ince uzun sakallı figür onlara yeteri kadar yanaştığında, sürgünde geçen otuz yedi yılın ardından halen tanınabilmektedir ve aynı kelimeleri telaffuz eder, bu sefer kesinlikle (rolü kapar!): Εγώ είμαι! ("Benim!"). Bu bir tekrar mıdır yoksa bir katlanma mı? Gerçeklik ve yanılsama mıdır ya da mimesis ve mimesisin mimesisi midir? Şüphesiz, bu filmdeki maharet dolu kısa bir andır bu ve en muhteşem sahnesi yaşlı sürgünün boş köyde, ölü yoldaşlarının mezarı başında dans ettiği sahnedir; kollarını iki yana açıp, elleriyle ritim tutarak yaptığı geleneksel Yunan dansında kendi üstüne kapanır: Mutlak acının, mutlak neşenin, yerin yersizliği ve zamanın zamansızlığının bir görüntüsü. Bir diğer epizotta sal imgesi vardır, sürgün edilmiş adamla barıştığı ve artık yaşlanmış karısı bir kere daha denize bırakılmıştır, sisin içinden geçerek görünmezliğe karışırlar: Ölüm, bozgun, tarih, hepsi sis olmuş ve siste aşılmış, maskelenmiş, örtünmüş, silinmiştir.[14] Burada Angelopoulos'ta abidevi olan –ne bir yoruma ne de bir şerhe muhtaç olan ama yine de tüm bir anlatısal durumu içinde taşıyan, hareketsiz *eidos*– zamansız kökenselliğinde bize açılmıştır.

Kumpanya tiyatroyu farklı türde bir tekrar olarak sahneler, köyden köye değişmeden kalan halk melodraması, rolleri fazlasıyla sabit kalır ama yine de tarihin akışı boyunca, kadim unsurlarıyla birlikte genç nesillerce dillendirilir.[15] Oyun, yine de, filmin akışında nihayeten sonuca bağlanır, "Aegisthus" figürünün katlinin

14 Amacım, Angelopoulos'un devrim-sonrası olarak tabir edilen filmlerinin bu ilkindeki farklı tarzda siyasetin rolünü küçümsemek değil. *Voyage*'ın geri gelen sürgününün köy topraklarından payına düşeni bir alışveriş merkezine vermeyi reddetmesi gibi oldukça kuvvetli siyasi momentlere karşın burada söz konusu olan artık faşizmi ya da anti-komünizmi değil, uluslararası tüketim kültürünü, piyasayı ve evrensel çapta Amerikanlaşmayı hedef olarak alan bir siyasettir. Piyasanın memlekete sızması ve sonrasında kadim kasaba ilişkilerini bozan etkisi, herkesi bir sürgüne dönüştürmesi: Yine de bu kategorinin (muazzamn nüfus göçleri ve yeni dünya sisteminin çok-ulusluluğu içinde arkaik kalsa da) esas manasına ulaşması için bir on yıl beklemek gerekir, yani Yugoslav iç savaşı Angelopoulos'a yeni biçimlerini "ulusötesi" alan olarak adlandırmanın ironik kalsa da şüphesiz dünya sisteminin alanı demek olan temel olarak gelişmiş ve genişlemiş bir boyuta aktarma imkânı verinceye dek.

15 Manidar başlığıyla ilk filmi, *Reconstruction*'ın –bu kelime Avrupa'da yürürlükte olan pek çok yargı sisteminde suçun in situ canlandırılışı için de kullanılır– içten içe teatralliğine değinmeyi de ihmal etmeyelim.

ve nihayetinde tarihsel tekrar maharetiyle geçici olarak onun yerini alan İngiliz askerin şahsında gösterilen genç âşık kahramanın ölümünün eşlik ettiği meşhur açılış replikleri tekrar edilir. Öyle sanıyorum ki (1939'la 1952 yılları arasında geçen) bu filmin kronolojisinin yapboz yapısı üzerinde durmak yanlış olur; bir *Last Year at Marienbad* (1961) değildir bu film sonuçta, zira tarihsel hareket, kolaylıkla teşhis edilebilir birkaç epizot kaydırmasının varlığına rağmen, ziyadesiyle ortadadır –oyuncuların Aigion'a 1952'de değil de 1939'da geldiklerini defaatle anlattıkları– meşhur açılış ve kapanış sahnesi ve replikleri, bir ebedi dönüş, Vicon'cu yahut Joyce'çu bir tarih çarkı sunmaktan ziyade, bizden olayları baştan geçirmemizi, onları *pathos* ya da trajedinin dışında tek bir hatırada bir araya getirmemizi talep eder. Başka türlü söylersek, bizden bu kolektif kaderin doğasını tarihsel olarak, tüm epizotları filmin kendisinin bizim yerimize bina etmekte gönülsüz olduğu bir devamlılık içine yerleştirerek düşünmemizi talep eder. Bir başka deyişle, bu epizotların hepsi bir geçmiş inşa eder.

Bunların dışında, teslim etmek gerekir ki *Kumpanya* Eisenstein'ın akışlar montajına Eisenstein'ın herhangi bir üretiminden (*Strike* [1925] belki buna en çok yaklaşan filmiydi) çok daha yakındır. Her bir segmentin her daim akordeonla sunulduğu ve nihayetinde epey az diyalog barındıran bir tür müzikaldir bu, öyle ki diyalog başka bir biçim ya da mecraya ait gibidir, yani tiyatro sahnesine. Filmin iç draması haydutun topluluğa dahil olmasıyla sağlanır: "Aegisthus" kumpanyanın işlevi açısından zaruridir, sahiden de daha sonra onu bir arada tutar ve bu mesleki dayanışma siyasi savaşların mutlak ayrımları ve kutuplarıyla yapısal bir kontrast teşkil etmektedir. Aile dramındaki περιπέτειες (*peripeteies*) [ani değişiklikler] aldıkları çatışmacı form itibarıyla dışsal siyasi tarih formları kadar basittir ve bu basitliklerin dağılımı ve birbirleriyle sürekli ilişkilenmesi çok uzun ve karmaşık bir dönemi kapsayan eserin anlaşılabilmesi için bariz bir biçimde zorunludur.

Ama bu dönemin tamamı, 1952 sonrası "normalleşmeyi", yani Sağ'ın hatırı sayılır zaferi ve İç Savaş'ın ardından olanları konu edinen *Avcılar*'da bambaşka bir biçimde ele alınmalıdır. *Kumpanya*'da yer alan olaylar artık bitmiş ve çok geçmişte kalmıştır (kumpanya *Landscape in the Mist*'te [1988] duygusal bir şekilde yeniden

ele alınmak üzere kaybolmuştur) ama bu bastırılanın geri dönüşünün olmayacağı manasına gelmez. Aslında, Angelopoulos'ta, *Kumpanya*'da farklı tarihsel dönemleri kendi aralarında kafa karıştırıcı biçimde ve rastgele iç içe geçirmesi dışında "deneysel" denebilecek bir şey varsa, o da burada bu probleme getirdiği çözümdür – bunu Lars von Trier'in *Dogville*'i (2003) gibi "deneylerle" karşılaştırmak gerçekten duruma mugayir olur. Zira burada bariz geri-dönüşlerden ziyade, tarihin öteki zamanlarından insanların ve olayların aniden sahneyi ele geçirip sahnedeymiş gibi, kendi tarihsel rollerini yeniden canlandırdıkları ve kaşla göz arası ortadan kayboldukları anlar vardır: Bir grup çıkar sahibi ve karşı devrimci Yunan Solu'nun (önce İngiliz ve sonra da Amerikan anti-komünist güçlerinin katkısıyla) bozguna uğrayışından otuz yıl sonra, 1977 Yılbaşı'nı kutlamaktadırlar. Lümpen, küçük-burjuva, Zola'nın *La Fortune des Rougon*'u [1871], Rus oligarkları ya da Wilmington ayaklanmasının faşistleri, kıllarını kıpırdatmadan bir zaferin kazanımlarına çöken fırsatçı alçak insanlardır bunlar.

Bu kutlamada mide bulandırıcı olan filmin maharetli açılış sahnesinde çıkar karşımıza, karla kaplı uçsuz bucaksız bir alanda bir grup avcı görülür, yavaşça yaklaşmaktadırlar ve birden gizemli bir nesne –beyaz boşlukta siyah bir leke– görüş alanına girince koşmaya başlarlar. Doğada var olmayan bir siyah görüyorum, diye bağırmıştı Cézanne, bir hanımefendinin kayıp şemsiyesi aranırken. Buradaki bu an, bu leke de çok daha kesin ve müthiş bir biçimde "doğal değildir": Bunun vücuda gelmiş bir pişmanlık olduğunu söyleyemeyiz zira bu karakterlerde pek de pişmanlık yoktur, bu daha çok geçmişin kendisidir ve kaçırılmış fırsatlar, farklı olasılıklar, yakıcı anılar ve (başkaları için) bozgun deneyimi açıklanamaz bir şekilde yüzeye çıkar ve maddileşir.

İşte böylece burada geniş ekranın tamamı boyunca uzanan karlarla kaplı bir arazi görürüz: Bu arazi üzerinde karanlık figürler yavaşça belirir, dağılır, uzun mesafeden yavaşça yol alır. Avcılardır bunlar ve kamera kendi zamanını kollar, sanki kar yağışı altında bu botların hareket etmesinin ne kadar meşakkatli olduğunu biliyor gibidir; ama beklenmeye layık bir olay olduğundan kesinlikle eminmiş gibi davranır. İzleyici acelesiz bir yaklaşımla hızlı adımlar arasındaki geçiş anlarını tamı tamına ayırt etmekte çok daha fazla

zorluk yaşar, avcılar karlı zemin üzerinde, aralarından bazılarının diğerlerinden önce gördüğü henüz tanımlanmayan karanlık bir yerde birbirleri içine geçmeye başlarlar. Bu da zaman alır ama şimdi söz konusu olan, heyecanın, beklentinin, uyanmış merakın zamansallığıdır: Zira bu insanlar için de, bir olay, alışılmadık bir şey olmak üzeredir. *Avcılar*'ın izleyicisi bunun ne olduğunu zaten biliyordur: Artık barışın hüküm sürdüğü ve son bir yıldır tek bir yaşayan partizanın bile görülmediği Yunanistan'da bir partizanın karlarda uzanan ölü bedeni.

Ama "soyları tükendi", diye bağırır ava giden avcılardan biri; ve esasında bu ceset şenlikler boyunca orada uzanıp duracaktır, insanın bir serzenişte bulunası gelir, tek makul cevap cesedi yeniden gömmek, gözlerden ve zihinlerden mümkün olduğunca derine gömmektir. Fakat bu vargı partizanın hayata geri dönüp kendisi kadar ölü (ya da sürgün) yoldaşları ile tüm o alçak muzafferleri infaz ettiği kaçınılmaz ve hayali *scène à faire*'in önüne geçemez. Teknik filmik olmaktan çok dramatiktir ve belki de Brecht'ten çok O'Neill'ı hatırlatır: Anı sahneleri başladığında, hatırlanan aktörler, kurbanlar ve de saldırganlar, hepsi, şimdiki "gerçek" sakinlerinin geçmişin belli bir anının canlanabilmesi için sakince boşalttıkları bu şenlikli mekânı yavaşça baştan işgal ederler (bunlar Yunan olmayan izleyicilerin değilse de geri kalanların hafızalarına çok canlı biçimde kazınmış, tarihi isyan ya da baskı anlarıdır). Yılbaşı kutlaması için güvertede toplanmış konuklarını ve kimi ayrıcalıklı muteberleri taşıyan eğlence gemisi hemen aşağıdaki rıhtıma varmadan hemen önce polisin bu alışılmadık *corpus delicti*'yi [suç delilini], hakikaten de öyle mi diye tahkik etmesidir bunun vesilesi. Olayın geçtiği yer de bir zamanlar partizanların merkeziyken en alçak ve en faal işbirlikçilerden birinin yardımıyla alt edilmelerinden sonra beş paraya satılmış olması itibarıyla, gayet uğursuz bir şekilde siyasi ve tarihi hayaletleri ziyarete çağırmaktadır.

Yılbaşı günü *Megalexandors*'ta başka türlü çıkar karşımıza, (bu sefer yirminci) yüzyıl başı, bir grup burnu büyük Britanyalı helensevdalısı, Atinalı ev sahiplerinin Homerik Yunanca bile bilmediğini öğrenmenin verdiği tiksinti ile, yeni gündoğumunu Byron'cu bir açından izlemek için yola koyulurlar. Tarih'i kutlayışları, yazık ki, eşsiz bir şekilde zamansızdır: Tüm sinema tarihinin en ilginç

belirmelerinden [*emergence*] birinde –ve belirme, görünme, *surgissement*, Adorno için bizzat sanatın başat kategorilerinden biri idi– körfez seyirleri bir görüntüyle bir anda bölünür, sanki kadim Yunan bizzat, sığ modernitenin derinliklerinden arşa yükselmiştir: Önce antik bir savaş başlığının tacı ve "uçuşan tüyleri" (Homeros) görülür, ardından da adeta kaidesi üzerinden yükselen bir savaşçı bedeni: Megalexandors'un kendisidir bu, Tarih'in üstünden bugüne tırmanmaktadır, helensevdalıları tutsak alınır, sefil bir tutukluluğa ve ardından da ölüme mahkûm edilirler. Filme ismini veren Büyük İskender, mülksüzler ve garibanlardan bir ordu toplayıp o sırada başkentteki sarayda aymazca Yeni Yıl'ı kutlayan meşru yönetime karşı kuvvetli ve ürkütücü bir ayaklanma örgütleyen isyankârdır. Angelopoulos burada ilk dönem radikalizmini geride bırakıyor gibidir zira sahte İskender, tüm köyü köleleştirmiş, bu yoldan çıkmış sahtekâr, filmin sonunda ifşa edilir ve hafızalara kazınan bir başka anda da, etrafı sarılır ve kırık bir heykele dönüşür; ama bunlar olmadan önce kadim Yunan'ı ve modern devrimi gözlerimiz önünde yeniden canlandırmıştır.

BÖLÜM 5

Sokurov'da Tarih ve Ağıt

Sokurov'un eseri, *Tutulma Günleri*'nin ikili sonundaki o aşkın gülümsemeyi bilmeyenler tarafından kasvetli ve ölümle dolu olarak düşünülür – Malianov geride kalır, inancına sadıktır, ikinci karede insanlık tarihi sona erer ve gezegen insan eli değmemiş doğal haline geri döner. Ben bu bakış açısında kalarak, ölüm sorusunu şu şekilde ortaya koymak istiyorum: Cesetlere duyulan hayranlığın böylesi parlak ve özgün nitelemelerle bir arada var olması mümkün müdür? Grotesk, bizi ölüm olgusundan uzaklaştıran bu şeylere mi işaret eder basitçe? Biçimsiz ve garip komik figürler (Eva Braun'un ancak diğer insanların karşısında canlanabildiğini söylediği Hitler gibi) henüz öldüklerinin farkında olmayan ölüler midir? Yaşamın ve canlılığın, tutulmadan sonra bu zalim dünyanın üstüne yeniden doğan güneşin, aç biilaç ve sakat hastalarının arasında usanmış da olsa canlı ve çevik kalan genç doktorun, Rus olmayan cumhuriyetlerin az gelişmiş taşrasının bakış açısıyla görülen ölüler midir bunlar? (Belki de bu groteskliklер belgesellerdeki ilginç nesnelerin muadilidir gerçekten: Kendinden geçmiş kitle Hitler'in peşi sıra giderken arkada kalan bir kadın pabucu; kalkan uçağın egzozunun tarla boyunca sürüklediği sırtüstü ama hareket halindeki bir sandalye).

Kurgu filmlerde ceset olarak gösterilen, belgeselde tarih olarak, bireylerden mürekkep nesillerin çürüyüşü, tarihsel sürecin zamanda dağılışı olarak kaydedilir. Belgeseller bize, kurgu filmlerde ancak alegorik ya da simgesel olarak yer alabilecek şeyleri gösterir: Rusya'nın kendisi zamanın akışına kapılmış ve pek çok sayıda entropiye teslim olmuştur; tüm nesillerden ölülerle dolu mezarlıklar, köylülerin giderek artan ezası, büyük sanatçıların (Chaliapin) ülkeden kaçışı, II. Dünya Savaşı sırasında çekilen acılar (*And Nothing More*) ve bizzat Sovyetler Birliği'nin çöküşü (Yeltsin belgeseli, sonunda "umut" kelimesi yankılansa da, bir "ağıt"tır); bu arada

Russian Ark'ın ulusalcı feveranı bile, (filmin övmekle görevlendirildiği resimler bir yana bırakılırsa) belki biraz fazla cılız ve havada kalarak, bir nostaljiye ve eksilmeye işaret eder.

Buna karşın –tarihsel ve varoluşsal çöküş arasındaki– bu zıtlık en iyi, iki türün –belgesel ve kurgusal anlatının– temsil kapasitelerindeki farkta ortaya çıkar ve Sokurov'un iki türde birden sahip olduğu maharet ortadadır. Sokurov'un işlerinin siyaseten tarafsız olmakta (ya da, siyaseten "sıfır noktasında" olmakta diyelim) gösterdiği direnç, zamanın bu iki türlü yorumunun bir tarih görüşü mü yoksa bir yaşam ve ölüm metafiziği mi ifade ettiğini belirlemeyi gereksiz bırakmaktadır.

Biz şimdilik, bu tarih meselesini biraz daha sürdürelim zira Sokurov'un son dönem eseri –diktatörler dörtlemesi– bugüne kadar ortaya koyduğu diğer işlerinden çok daha kesin biçimde bir tarihsel temsildir. Lukács bize tarih tahayyülünün, biçimde olduğu kadar içerikte de birbirinden ayrılan, iki farklı yolu olduğunu öğretmişti. Birinde, yani tarihsel dramada, bizzat büyük dünya tarihinden figürleri sahnede görürüz, hayatın üstündedirler bunlar, aldıkları kararları ve iradelerini, güçlerinden ve üstelendikleri görevden kaynaklanan endişeyi kahramanca ifade ederken sahneyi inim inim inletirler. Diğerinde, yani tarihsel romanda ise tüm bunlara bir dolayımla, mühim şahsiyetleri tek bir anlığına da olsa uzaktan görüp bunların ateşten bir top gibi şiddetli ve parlak yörüngeleriyle kesişebilme imkânı verilmiş sıradan bir karakter aracılığıyla ulaşırız.

Sokurov'un tarihsel filmleri bu kategorilerden hiçbirine sığmaz; yine de diğer iki janr kadar ciddiye alınması gereken tarihsel şerhlerdir bunlar ki bu noktada Sokurov'un parlak zekâlı senaristi Yurii Arabov'u anmak gerekir; böylesi sembiyotik bir mecrada yönetmen ile senaryo yazarını ayırt etmek mümkün olabilseydi, Arabov da kendi başına bir incelemeyi hak ederdi. Şüphesiz ki filmlerin estetik çerçevesi belli ölçüde, özellikle tarihsel dramanın tarihin ilksel anına ilişkin gizli takıntısına cevap verdiği ve (Brecht'in deyimiyle) kadim kişilerin, dramanın bize açmayı vaat ettiği kapalı kapılar arkasında neler söylemiş ve yapmış olabileceklerine, çok kısa bir anlığına da olsa, kendi gözlerimizle ve kulaklarımızla şahit olma özlemini tatmin edebildiği ölçüde, dramatik çerçeveyle örtüşür.

Yani *Taurus*, bizi Stalin'in ölmek üzere olan Lenin'le tam da o şekilde ilgilenmiş olabileceğine ikna etmekte şaşırtıcı bir şekilde başarılıdır. "Benim!" diye bağırır başında, dalkavukça; büyük liderin endişe içinde sorduğu soruları ve yakınmalarını başarıyla göz ardı ederken ceketini teskin edici ve sahte bir duygulanımla okşar durur. Bu açıkça samimiyetsiz duygusallık –aynı, Krupskaya'nın yanağını, aşağılayıcı bir tavırla sıkıp ona ne kadar da solgun olduğunu söylediği zamanki gibi (Lenin'in ölmeden önce Stalin'in Krupskaya'yı aşağılamasından da yakındığı bilinir)– Hitler'in çalışanlarına gösterdiği grotesk kibarlıkla tam bir tezat oluşturur, ellerini törensel bir biçimde sıkarken, kendiliğinden ortaya çıkan bir insani duygudan ziyade, hayali bir nezaket imgesinin etkisinde gibi gözükmektedir.

Lukács'ın tarih düşüncesine göre büyük kamusal figürlerin özel hayatı da bir biçimde kamusaldır; dahası, tanımları gereği kamusal ve özel olanı kişiliklerinde benzersiz bir şekilde birleştirirler; çok yakın bir geçmişe kadar, patlak veren skandalların ve ortaya serilen kirli çamaşırların bu kişilerin namı ve "tarihteki [nihai] yerleri" açısından felakete denk olmasının nedeni tam da budur. Söz konusu filmlerde ise, tümüyle bambaşka bir özel hayat hüküm sürmekte gibidir: Güçlü ve kuvvetli figürlerin bunamaya ya da ikinci çocukluğa gerilediği bir tür şizofrenik bölünme. Bu, kamuda ya da özel hayatta asla tam bir şahsiyet veya bütünlüklü bir psişik gerçeklik olarak var olmamış, bölünmüş özne denen şeyin "özel hayatı"dır. Biz onları öğle yemeğinde ya da piknikte, kendilerine has dillerinde homurdanarak aptalca şakalar yaparken ve zaman zaman da "kamunun" bilmesini pek de istemeyeceğiniz geçici öfke ve bunalım nöbetlerinden mustarip halde gözlemleriz. Hitler mesela: Şüphesiz müstehcen bir sahnedir bu – vejetaryen kişi, misafirlerinin mideye indirdiği cesetlerle dalga geçer; lakin bu çocukça alay tam olarak "gerçeği ortaya çıkarmaz". Hitler'in hastalık hastalığı, Eva Braun'ın yanında kendini acındırması, psişik seviyede yaşadığı endişe verici boşluklar ve düşüşler, tüm bunlar onu daha az canavar yapmaz; Oliver Stone'un *Nixon*'undaki trajik veyahut Shakespeare'ci imalara da rastlanmaz burada. Belki de burada söz konusu olan alanı –ne kamusal ne özel ne de ikisinin bir birleşiminden oluşmadır– *Hitler için Sonata*'nınkiyle (1989)

yan yana koyarak kıyaslamalı; ellerini birbirine kavuşturmuş, düşünceler içinde, belki de yorgun ve hatta bozguna uğramış bir Hitler'in görüntüsüyle açılan film, bu kamusal portreyi tabaka tabaka soyarak bir haber filmi çıkarır ortaya, kamusal Hitler'de içkin bir şekilde bulunan ama *Moloch*'taki (1999) Hitler'den ilginç ve gizemli bir şekilde kopmuş olan ünlü konuşmaları, mültecileri ve kurbanları, savaş alanını gösterir. Moloch'ta Hitler'in insani bir görünümü varsa, bu Eva Braun sayesindedir: Filmin gerçek kahramanıdır o, tüm hüsranı ve yalnız başına teşhirciliğine rağmen (Wilhelm Lehmbruck'ün heykelleri kadar Aryan'dır) şefkatlidir ve Magda Goebbels'le grotesk ve beceriksiz erkeklerin boş bıraktığı bir feminen güç mevkiini paylaşır. Krupskaya'nın *Taurus*'taki rolü de daha az *sympathisch* değildir: Lakin Sovyetler bağlamı paradoksal biçimde Berchtesgaden'inkinden daha uğursuzdur – Berchtesgaden Wagner ve Liszt klişeleriyle capcanlı kalır ve (Borman'ın emri ile) siyasi tartışmalardan yoksundur.

Her iki filme de, şüphesiz, ölüm musallat olmuştur: Hitler ölümcül hastalık korkularına kapılmıştır (aslına bakarsanız, tarihçiler bize savaşın, 1943 yılı için planlanmış olmasına karşın, tam da bu korkular yüzünden birkaç yıl öne alındığını da anlatırlar). Lenin ise gerçekten ölmektedir, ve bize gösterilen de onun tarihteki mevcudiyeti olmaktan ziyade tarihe olan uzaklığıdır. Sadece Lenin'in sağ tarafını felç eden inme değil, Gorki köyündeki malikânenin sistematik yalıtılmışlığı da Lenin'i *Taurus*'un göz ardı edilemez olgusuna, öfke dolu biçareliğe mahkûm eder. Topallayarak yürür, sandalyesine oturup kalkarken, merdivenleri inip çıkarken debelenir durur ve hizmetlilerle aile üyelerinin desteğini reddeder, sürekli bağırır: "Kendim yaparım!" Müzikal ana motiftir bu ve bu muhteşem bestenin en önemli küçük detaylarından birinde, Krupskaya kendine çorba koymaya kalkarken, Lenin'den zalim bir tatminin homurtusu yükselir: "Kendisi yapıyor!" İşkence ve cezalandırma fantazilerinin sürekli ortaya dökülüşü –Lenin'i Stalinist terörün esas kaynağı olarak gören malum revizyonist görüşü de olumlar gibidir– her şeye hâkim, kararlarını kendi alıp bunları diğerlerine dayatmaya alışmış, bir zamanların faal ve enerjik liderinin mahkûm olduğu fiziksel acziyet ve yalıtılmışlıkla gayet kolay açıklanabilir. Gorki köyüne tahsis edilmek gerçek bir müsaderedir: Dış dünya ve

Politbüro'yla tek aracı olan Stalin (meşhur Vasiyet de dahil olmak üzere) Lenin'in tüm mesajlarını dikkatle denetler ve sansürler.

Bu durumda, böylesi filmlerde üçüncü bir tarihsel tür olduğu hipotezini biraz daha gözden geçirmek gerek. Çünkü her ikisinde de, *Moloch*'ta tercihen ve *Taurus*'ta mecburen film kamerası tarafından kaydedilen "özel hayat" da, bir nevi çaresizlik içinde bu bakışa tutsaklıktır: (Gombrowicz'çi manada) psişik gelişmemişlik ve fiziksel yetersizlik acımasızca kaydedilir ve ekran bilindik manada kamusal ya da özel denilemeyecek süreçleri izlediğimiz deneysel bir laboratuvar, bir yalıtım odasına dönüşür. Fiziki binalar, Berghof ya da malikâne mesela, aynı şekilde, dünya tarihinden figürlerin kapalı kaldığı deneysel labirentlere dönüşür; mekân burada beklenmedik bir üçüncü terim olur.

Tabii bu mekâna denk gelen yeni bir tür zamansallık da vardır: *l'emploi du temps*'ın, rutinin, takvimin ve saatlerin zamanıdır bu. İki tarihsel film de zaman ve mekânın birliği fikrinin yeni bir versiyonuna tabidir: (Babanın naaşını gömme aciliyeti ile ilerleyen) *İkinci Çember*'de ve annenin önlenemez bir ölüme mahküm olduğu *Mother and Son*'da olduğu gibi. Lakin *Tutulma Günleri*'nde görece bir başka birlik daha vardır, genç doktorun hastalarını ve arkadaşlarını (ki bunlardan biri ölü bir adamdır) sürekli ziyaretiyle vurgulanan bir birlik. Günlük rutinin zamansallığı, bu yeni geleneğin muazzam başlatıcısı Joyce'un *Ulysses*'inde olduğu gibi, anlatı karşıtı bir basınç oluşturmaz. Daha çok, film aracılığıyla gerçek zamana yaklaşılmasının işaretidir ki bu da bizi bir kurgu-yönetmeni ve olağanüstü bir belgeselci olarak Sokurov'un o biricik çifte yeteneğine geri götürür. Kamera her halükârda, (fotoğraf hariç) diğer sanatların sahip olma iddiasında bulunamayacağı, gerçekle veya işaret edilenle bir "gönül yakınlığı" içindedir; gerçeğe karşılık gelen tam da, büyük olaylara ve dramatik vukuat anlarına ihtiyaç duyulmaksızın, bu zamansal şimdilerin art arda gelişi, günlük döngülerin, fiziki hazırlıkların, insanın işine gücüne bakmasının bitimsiz bir kesiti gibidir – kamera bunu, sabahtan öğlene ve öğlenden akşama geçer gibi, yorumsuz kaydeder (sinema tarihi ise bunu Lumière'lerden Warhol'a geçiş olarak kayıt altına alır).

Bu zaman deneyimini en açık şekilde *İtiraf*'taki komutan ifade eder: Bugün de aynı ve hayatım boyunca hep aynı olacak, diye dü-

şünür; ve gerçekten de Arktik filosunun günlük rutini hiçbir şeyin olup bitmediği tekrara dayalı bir zamansallıktır tam da, dış dünya gerek soğukla gerekse de gri bulutlar ve karla neredeyse ortadan kalkmıştır. Metafizikle bağlantıyı da açıkça kurar komutan: "Hayatın anlamı", aynı bir orduyu örgütler gibi, bu anlamı günbegün örgütleyerek bulunabilir. Ama konu yararcılığa ilişkin değildir burada ne de yönetme ve verimlilik sorusuyla ilgilidir: Toplumsal ve kolektif kurumun anlamı hakkındadır. Komutan gayet nahoş bir tutumla, adamlarıyla paylaştığı rutin devriye yerine (imparatorluk tarafından verilmiş) gerçek bir görevi olan on dokuzuncu yüzyıl Rus subaylarına benzetir kendisini.

Şüphesiz tam da bu noktada natüralist romancıların böylesi karmaşık toplumsal mekânizmanın işleyişine duydukları ilgiye karşın, yönetmenin bu mekânizmayı gözlemlemek için çok daha iyi bir konumda olduğunu teslim etmek gerek; yönetmenin kendisi de maddi bilgi ve lojistiğin, maneviyat ve motivasyondan ayrı tutulamayacağı karmaşık kolektif mekânizmanın bir parçasıdır. Gemi, tayfası ve rutini, seyir defteri, pedagojisi ve lojistiği ile yaşamın (efsanevi Ahmaklar Gemisi ya da Melville'de olduğu gibi) metafizik bir alegorisi değildir sadece, film çekmenin kendine atıf yapan [autoreferential] alegorisi ve günümüzde sanatın, yani, Sokurov'un çok az ortaklığının bulunduğu postmodern Rus sanatının değil, modern sanatın dinamikleri ve çıkmazlarının bir temsili olur.

Gündelik hayatın ve zamansallıklarının modernist fethinde, o güne kadar kaydedilmemiş boyutlar ve detaylara el kondu: "Bir kum tanesindeki evren", Benjamin'in alışıldık ve mikroskobik unsurlara ilişkin "optik bilinçdışı" dediği şey. Burada aslında merkezi mahiyetteki ölüm olgusu söz konusu detayı absürdün yeni zamansallığında yeniden örgütler, Sokurov da bu konuda bizzat şöyle demiştir: "Yürekten inanıyorum ki kişinin hayatında var olan en karmaşık ve tutarsız durumlar bile gündelik hayatta çözünür gider çünkü her sabah güne dişlerimizi fırçalayarak başlıyor ve günü, elimizde daha iyi nasıl yaşanılacağına dair en ufak bir bilgi olmaksızın, kafamızı yastığa koyarak bitiriyoruz." Gel gör ki gündelik hayatın momentleri dikkatimizi kendi absürtlüklerinden başka yöne çeker zira gündelik hayatımızı bu absürtlüklerin içinden geçerek idame ettirmeye mecburuz; ya da, film izlerken, süreci hızlandırmaya gücümüz yet-

mediğinden bir filmi kare kare izlemeye mecburuz: Böylece, oğlan babasının ölümü, babasının artık olmadığı bir dünya ve gündelik yaşamın tuhaflığı karşısında aklını yitirirken, bürokratik işlemleri halletmeli, naaşı hazır etmelidir ve tam da bu yüzden filmi başından sonuna kadar izleyen kamunun alegorik temsilcisidir.

Yine de bu gündeliklik Sokurov'un karakterlerinden herhangi birine ait değildir. Hepsi sürgündedir: Tacikistan sınırındaki askerler, Orta Asya'da bir köyde bulunan Malianov, Berghof'taki Eva Braun, Gorki'deki Lenin, *İkinci Çember* ile *Anne ve Oğul*'daki erkek çocuk. Lakin "sürgün" ve "absürt" gibi eski kelimeler geçmiş tarihsel durumlar içindir ve ne bu yeni duruma ne de Sokurov'un onu temsiline tekabül ederler. Onun imgelerinde tekrar tekrar şahit olduğumuz şey bir kapanma veyahut çaresiz tutsaklık durumunun içeriden temsilidir ve burada dışarısı ulaşılmaz olsa da varlığını basınç ve garabet olarak sürekli duyurmaktadır.

Sokuruv'un eserini travma teorisi ve bugün pek çoğumuzun ilgi duyduğu ve on dokuzuncu yüzyıl *ennui*si ile varoluşçu dönemin *kaygı* terimlerinin yerini almış gibi görünen Lacan-sonrası melankoli üzerinden yorumlamak cezbecidir. Bu teorik referansın gayet ikna edici bir tarafı olduğuna da şüphe yok: İlk belgeseli *Maria*'daki ölü oğlan çocuğu fikrimce, "şifrelidir" [encrypted],[1] ilk sahnelerde at sırtında gördüğümüz küçük köylü çocuğunun on yıl sonrasını gösteren daha sonraki sahnelerde, sarhoş bir kamyon sürücüsü tarafından öldürüldüğü ortaya çıkar. Yas içindeki aileden öğreniriz ki çocuk yaşasaydı okula gidecek, teknik ve mesleki eğitim alacaktır. Bu ölü oğlan, (*İkinci Çember*'deki) ölü baba veyahut (*Anne ve Oğul*'daki) ölen anneden de çok daha hakiki bir yas mevkiini oluşturur: Diğer iki filmdeki oğlan çocukları da odur; ölüyken canlıdır, kendi hayatına asla sahip olamaz. Ama hepsinden öte, Sokurov filmlerinin capcanlı kahramanı Malianov'dur o; yaşasaydı olabileceği şeyin şahikası Malianov.

1 Bu kavramı, Nicolas Abraham ve Maria Torok, *The Wolf Man's Magic Word: A Cryptonymy*'den (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005) ödünç alıyorum; ve Sokurov'un figürünü Mahler'in "*Ich bin das Leben abgekommen*" şarkısı ile bağlantılı düşünüyorum; şarkıda, cennetin kapısındaki ölü oğlan çocuğu geri döndürülmeyi reddeder ki bu da bana Rimbaud'nun *Enfance* şiirini hatırlatır: "il y a enfin, quand l'on a faim et soif, toujours quelqu'un qui vous chasse [ne zaman aç ve susuzsa kişi, bir kovalayan vardır sizi]".

Ve tabii komünizm de yaşasaydı ve ona ve Rusya'ya vaat ettiklerini tamamına erdirseydi olabileceği şeydir: Çünkü travma teorisini salt psikolojik olana indirgememek önemlidir. Söz konusu olan kolektif yastır aynı zamanda ve tarihsel tragedya da bu yeni duygulanımın [*affect*] zorunlu bir boyutunu teşkil eder. Malianov, köylü oğlanın bir gün olabileceği tıp doktorudur; travma teorisinde melankoli bozgun deneyiminin yankısıdır, Lucien Goldmann bunu halihazırda, Fransız klasik tragedyasını Jansenistlerin bir sınıf olarak iktidara gelmekteki başarısızlıkları ve tarihle buluşmalarını kaçırmış olmalarının bir ifadesi olarak kavradığı *The Hidden God*'da (1959) incelemiştir. Dolayısıyla Rus melankolisi salt merkezden uzaklığın, kırsal sıkıntısının mekâna özgü trajedisi değil, zamana ilişkin de bir trajedidir – (*Russian Ark*'ta kutsanan) genişlemeci imparatorluk Rusya'sının geçişi ve tabii ki Sovyetler'in ve kahramanlık savaşlarının ve hatta Stalin'in geçip gidişi (Churchill'in, kelimelerini titizlikle seçtiği bir beyanında Stalin'in tarih kitaplarında yerini alacağından şüphesi olmadığını söylediği rivayet edilir). "Durgunluk dönemi" gibi zor bir zamandan geçerek ancak Rusya'nın büyük güç olmaktan çıktığı dönemde ortaya çıkan Sokurov'un (doğumu 1951) melankolisi, soğuktan uyuşmuş genç Rus denizcilerin sersem sersem Amerikan gençlik kültürüne özgü yaz filmlerini izlediği bir Arktik rutinin melankolisidir.

Tutulma Günleri de, Strugatsky Kardeşler'in *Dünyanın Sonuna Bir Milyar Yıl Kala* (İngilizcesi: *Definitely Maybe*) romanından ödünç alınıp epey geliştirilen bu duruma örnek teşkil eder. Orijinal bilimkurgu metninde birbiriyle bağıntısız bir grup bilim insanı gizemli bir şekilde ve çeşitli raslantılar sonucu başlarına gelen kazalar, hoş ya da rahatsız edici karışıklıklar ve hatta türlü uyarılarla huzursuz edilip işlerinden alıkonulurlar. Evrenin kendisi (Homeostatik Evren denen şey) eninde sonunda (başlıkta da belirtildiği gibi "bir milyar yıl" içinde) kendi yıkımına yol açacak bilimsel araştırmaları durdurmak için birbiriyle bağıntısız ama benzer saikleri olan bir dizi önleme başvurmakta olduğu ortaya çıkar – ya da izleyici durumu böyle anlamaya yönlendirilir.

Sokurov ve Arabov [orijinal romanın] bilimkurgusal iskeletini ortadan kaldırıp yalnızca romandaki gizemli müdahaleler kısmını tutmuş (ve yoğunlaştırmıştır); söz konusu müdahaleler karşısında

pek çok kahraman pes eder, intihar eder, askerlerin kendini öldürmesini sağlar, hırslardan uzak yeknesak bir hayata geçer, gizemli patlamalara şahitlik eder ya da basitçe şehri terk ederler. Yalnız Malianov inandığının peşinden gider (romana göre bir diğer değişiklik de budur), dini inançla hastalığa karşı fiziksel bağışıklığın ilişkisi üstüne, şüphesiz ki kadim modernist Mutlak anlayışının geç bir versiyonu olan ve deneysel yöntemlerle yürüttüğü iddia edilen araştırmalarının desteklediği bir kararlılıktır bu. Buna karşın, buradaki postmodern unsur, temsil edilemeyenin temsil edilişidir, yani monadımızı dışarıdan etki altına alan güçlerin temsili. Strugatskylerin teması şüphesiz "katı" totalitaryanizmden "yumuşak" olana geçiştir, tıpkı, yeni efendilerin Wells'e ait ilk versiyondaki korkunç fiziksel şiddet yerine yolsuzluk ve propaganda uyguladığı *The Second Martian Invasion*'da olduğu gibi. Artık evrensel hale gelmiş olan tüketim toplumu bağlamında, medyanın rolünün bu şekilde belirlenmiş olması daha da ikna edici gözükecektir fakat bu anlamda küreselleşme ve Amerikanlaşmanın, Sokurov'un tarihsel filmlerinde sadece dolaylı olarak ele alınan asli kaygılardan biri olduğu söylenebilir.

Peki o zaman Sokurov'u son modernist, büyük modernist *auteur*lerin sonuncusu olarak mı görmeli? Öyle ise, nesil açısından epey geç kalmış, Paradjanov ve Tarkovski'den ve hatta hâlâ hayatta olan Alexander Kluge'den on yıllar sonra doğmuştur (ilk ikisi ile herhangi bir ortaklıklarının olmadığını defaatle belirtmek gerekir); sadece Victor Erice ve Béla Tarr onun zamansızlığını ve –Sokurov'un adı geçen bütün bu sanatçılarla ortak noktasını teşkil eden ve bizde sağ kalmış bir modernizm intibası bırakmasının izahı işlevi görebilecek– "yüce sanat" ve özerkliği fikrine bağlılığını bir nebze barındırır. Temelindeki feshetme [jestinin] postmodernin kurucu niteliğini teşkil ettiği bir fikir ve değerdir bu. Postmodern, gerçekten de kitle kültürünün geçiciliği, ticarilikle yapılan şeytani anlaşma, modaya topyekün uyum, heveslere ve pazarlanabilir yeniliklere duyulan hummalı heyecan, yeni marka-adlarının icadı ve ancak iki yüzyıl öncesinin neo-klasisizmi ile karşılaştırılabilecek, modernizm de dahil geçmiş tüm üslupları taklit etmeye müsait bir nostalji duyarlılığı uğruna sonsuz olanı ve ardıllığı gözden çıkarmış gibi gözükmektedir.

Ama belki de Dörtleme'nin üçüncü filmi *Güneş* (2004) bu konuda, Hirohito'nin, dönemin Japonya'sında oldukça popüler olan

ve bizzat imparatoru biraz andıran Charlie Chaplin'i taklit ettiği ufak dansıyla, bir tür uzlaşma sunar.

Bununla beraber, son filmini –Goethe'nin *Faust*'unun bir uyarlamasıdır– malum İktidar Dörtlemesi veyahut Sokurov'un bütün eserleri içerisinde sınıflandırmak zordur. Film Mephistopheles'in girdiği bahsi kaybetmesiyle (o an, *nicht so schön* der Mephistopheles – o kadar güzel değilsin, beklemeye değmezsin) Goethe'yi baş aşağı çevirir. Sokurov bize en itici Mephistopheles yorumlarından birini verir, bu filmin kendisine tam bir saygı duruşu olmasa da eserlerinin bir tür postmodern pastişini teşkil ettiğini söyleyebileceğimiz büyük çağdaşı Alexei Gherman'ın herhangi bir karesinde karşılaşacağımız türden bir kasvetle ekranı kaplayan bir Ortaçağ köyünün ortasında bir Mephistopheles.[2] Üstelik bu olgun Faust ihya edilmeye muhtaç da değildir: Bir İmparator veya bir Troyalı Helen olmasa da, homunkulüs karşımızdadır.[3] Lakin Dörtleme zaten hiçbir zaman iktidarla ilgili olmamıştır, daha çok en güçlü olanda bile bulunabilecek sıradan âcizliklerle ilgilidir. Hepimiz sınır karakolunun sınırlarına mahkûmuzdur.

İşte belki tam da bu yüzden, rollerin tersine çevrilip çocuğun ana kahraman olduğu ikircimli film *Baba ve Oğul*'un (2003) görece başarısızlığının ardından tanık olduğumuz en şen Sokurov'un, sahte belgesele dönüş yapan, en son *Alexandra* (2007) olmasının nedeni de bu olabilir. Burada anne ve baba, ölü ya da diri oğullarıyla birlikte ortadan kaybolurlar, büyükanne Çeçenistan'daki bir askeri kampa yeğenini ziyarete gider. Sokurov'un oyuncularından hiçbiri bu muazzam portre çalışmasındaki Galina Vishnevskaya kadar baş döndürücü ve canlı olmamıştır.

Sokurov son dönem yüksek modernistlerle bellibaşlı özellikler paylaşır, finansman kaynaklı çıkmazlar yaşamak da buna dahildir (oradaki fon bulma ve dağıtım gibi maddi zorlukların Batı'da "sansür" olarak adlandırıldığını düşünürsek, bakınız Godard, Kurosawa,

2 Pauline Kael'in John Travolta'nın *scientology* efsanesi *Battlefield Earth*'ün ardından şunları söylediği rivayet edilir: "Gördüğüm en kötü film değilse de en çirkini diyebilirim. Bu yargıyı mutlak anlamıyla akılda tutarsak, Gherman'ın son iki başyapıtı *Khroustaliov, My Car!* ve *Hard to Be a God* karşısında duyulan dehşeti de belki ifade edebilir. – bu iki film hakkında daha sonra yazmayı umuyorum.

3 Faust hakkında daha olumlu bir görüş için bkz. Jeremi Szaniawski'nin müthiş *The Cinema of Alexander Sokurov* (New York: Wallflower, 2013) eseri.

Altman ve hatta Sovyetler). Eserlerinde sanatın statüsü öncelikle müziğin üstlendiği rolde ifade bulur, öyle ki film müziği imgelerin daimi kontrpuanını teşkil etmektedir. Arktik filonun komutanı burada oldukça iki yüzlüdür: Uzun on dokuzuncu yüzyıl romanlarına sığınarak günümüz gerçekliğiyle başa çıkmaya çalıştığını anlatmaya çalışır bize. Bununla birlikte, buradaki merkezi edebi figür olan Çehov'un geveze olduğu pek söylenemez ve bana öyle geliyor ki bu referanslar daha çok (Arnold'cu "hayli ciddilik" düzeyinde) yarıdini bir vakarı oturtma işlevine sahiptir. Kanımca, burada Tarkovski filmlerinin hayli belirgin unsuru dini mistisizm söz konusu değildir; burada din, içinde bulunduğumuz dönemde başka pek çok yerde de olduğu gibi ve üstelik Rus (ve Rus-Yahudi) ruhunu pek çok defa etki altına almış dini takıntılara rağmen, sanat-dininin dublörü olarak kavranmalıdır: Postmodernitenin estetik-karşıtı atmosferinde, günümüzün yeni etik duyarlılıkların müsamaha göstermeye dünden hazır olduğu bir şey kisvesi altında el altından içeri sokulmuştur.

Zeitgeist'ta ortadan kalkmış gibi gözüken bir başka tema ve değer, yani milliyetçilik de el altından içeri sokulmuştur. Sanat bir Mutlak ya da bir tür üst değer teşkil edecekse, bir biçimde bütün bir halkı ifade etmesi gerektiğini düşünmek akla yatkındır. Günümüzün küreselleşmiş ve ulus-sonrası durumunda, sahih bir Rus sanatı başka ne menem bir şey olabilir ki? Din (ve dil) kimi zaman, tam anlamıyla postmodern olan ufak topluluklar ethosu için bir tutkal işlevi de görebilir – bu grubun bir azınlık olması koşuluyla. Bununla beraber, bugün hayatta kalan büyük modernist sanat, ulus ve bu ulusun kaderine ilişkin öyle ya da böyle bir mana da barındırmalı. İşte tam da Kluge'nin eseri (her ne kadar ironik ve biçimsel olarak postmodern olsa da), Alman tarihinin ikircikliklerini olduğu gibi yinelemekte ve bunları ütopyacı bir geleceğin üretici güçleri olarak kenara ayırmak üzere taramaktadır. Angelopoulos da (en azından son dönemde Balkan ve bölgeleştirici dönüşüne kadar) Yunan iç savaşının travmasıyla ve bu travmanın tarihsel manada teşkil ettiği istisna haliyle cebelleşmiştir. Sokurov'un Rusya'nın tarihsel manada biricik denebilecek yazgıları için yaktığı ve kendi melankolisi ve estetiğinden ayrı tutulamayacak olan ağıtları da uluslararası postmodern kamusal alanın içinden geçtiği küresel ısınma ortamında alışılmadık ve zamansız bir sanatsal mıntıka teşkil etmektedir.

BÖLÜM 6

Dekameron Gözüyle Dekalog*

Büyük bir coşkuyla defalarca yorumlanmış bir konuyu ele alırken salt biçimsel sorunlara eğilmek daima akıllıca olur. Bu sebeple, Kieślowski'nin felsefi muammalarına artık modası geçmiş, ufak bir yapısal analiz yoluyla yaklaşacağım. Aslına bakarsak, bu kanonun en büyüleyici anlatısal analizini belki de Rus Formalistlerine borçluyuz. İşe bu analizle başlamak, *Dekalog*'un bölümlerinin kısa öykü biçimiyle özel bir yakınlığı olduğunu teslim etmek anlamına gelecektir çünkü bu bölümler zamansallık ve konu çözümlemesi açısından, romanla akrabalığı bulunup bulunmadığını burada kararlaştırmak istemediğimiz ama kısa öyküyle herhangi bir benzerliğin genelde karşılamadığı çok farklı türsel beklentilere yol açan (filme alınmış bir tiyatro oyununun yol açtığı his ve teatrallik de, bu beklentileri, bir başka şekilde hüsrana uğratır) uzun metraj filmden radikal biçimde farklıdır.

"Şahin" Boccaccio'nun *Decameron*'undaki en kısa hikâyedir; bu hikâye oldukça yoksul genç bir asilzadenin hikâyesini anlatır: Tek varlığı, tıpkı adamın ona manevra yaptırma mahareti gibi, bölgede nam salmış bir şahindir. Rantiye komşusuna olan aşkından eriyip giden genç adam, kadını mütevazı hanesine davet eder. Kadın, şahin ve onu maharetle manevra eden sahibi hakkındaki hikâyelere duyduğu ilgiden dolayı adamın davetini kabul eder. Fakat yoksul asilzade parasızlığı sebebiyle kadına öğle yemeğinde şahini sunmak zorunda kalır.

"Şahin" bu belgelerdeki en büyüleyici hikâyelerden biridir ve bunun önemli nedenlerinden biri de büyülenmeyle ilgili olmasıdır. Kısa öykünün sırrını ifşa etme vaadi taşıyormuş gibi görünmesinin nedeni muhtemelen kısa öykünün merkeze aldığı deneyim olan tesadüfün –Goethe'nin *unerhörte Begebenheit*'ı, ya da "eşi benzeri olmayan bir hadise"– bu hikâyede bu haliyle anlatıda içselleştirilmesi ve teşvik edilmesidir. Burada tesadüf bir anda, insanların

kaderlerinin bir parçası olarak kendi yaptıkları şeyler olarak açıklığa kavuşur.

Formalistler şöyle der: "Şahin", iki ayrı olay örgüsü hattı ya da merkez sunduğundan kısa öykü janrının bir paradigmasıdır: Bir şahin ve aşk-tutku. Lakin bunlar bir şaşırtmaca oyunundaki içi boş kabuklar gibidir: Biz çakıl taşını birinin altında zannederken aslında diğerinin altındadır. Şahin, beklenmedik bir şekilde kendi olay örgüsünün hattını terk ederek diğer tarafta, yani tabakta pişmiş vaziyette yerini alır. Bu ani yer değiştirme, hikâyenin olay örgüsünün iki hattını birleştirir ama bunu en olmayacak ihtimali gerçekleştirerek yapar: Bu beklenmedik birleşme, bu janrın paradigmatik vakasıdır ve o gerçekleştikten sonra da geriye söylenecek hiçbir şey kalmaz.

Kuşkusuz ki yorumlama babında hâlâ birçok şey söylemek mümkün: Ebedi aşk orucunda bir deri bir kemik kalan, hatta, yitip giden âşığın ta kendisi değil midir, rantiye kadının şerefine hazırladığı sofrada sunduğu sıska gövde? Veya bir üçüncülükten ve şahinin çiftin ortaya çıkış sürecindeki üçüncü unsur oluşundan her türden yüz yüze dolaysızlığa, iletişimde mutlak şeffaflığa müdahale eden malum yabancı unsuru sembolleştirdiğinden bahsedebiliriz. Ve hatta kartalın tüketilişini, hikâyenin kendisinin tüketilişiyle ilişkilendirebilir, sanki okurunun özlemiyle yanıp tutuşan yazarın elinde ona verecek daha iyi bir şey yokmuş gibi. Sınıf dinamiklerinden de bahsedebiliriz ya da trajedi veya yazgıdan. Şahinin eti ve tüyleri, bir bakıma onun hayati kullanımı ve üzerinde gerçekleştirilen eylemler; bu iki olay örgüsü hattının ya da dizisinin klasik yapısal çözümlemesinde tesis edildiğini düşündüğüm iskelet yapı ve iki anlatısal çizginin birbirinin yerini almaktaki mahareti.

Dekalog'un ilk bölümünde yeniden rastladığımız yapı da budur, birbirine alternatif iki hatta din ve bilim karşımıza çıkar. Bölümün merkezinde ise, esasen modern ve hatta on dokuzuncu yüzyıla ait bir yaşama dünyasının tam ortasında, postmodern teknolojik bir yapıntı olarak tuhaf biçimsel yalıtılmışlığıyla beni hep şaşırtıp büyülemiş bilgisayar bulunur. (Geriye dönüp baktığımızda, Sovyetler'in ekonomik sistemini bilgisayara uyarlama konusundaki başarısızlığından ötürü çöktüğü teşhisini anımsarız.) Her halükârda, esrarengiz yeşil ışık ve gizemli programsız mesajlar bu

teknolojik objenin ikiliğini vurgular; Lehçe ortamda, görünüşte tanıdık ve eski moda bir burjuva bağlamın sessizliğinin içinden garip ve yalıtılmış bir sesle konuşur. Bilgisayar burada tuhaf bir biçimde alçak ancak ısrarcı ve tiz sesiyle, yanan çalılıktan seslenen Tanrı misali konuşuyor. Bilgisayar bilimin sesidir, Lacan'ın *sujet supposé savoir*'ı gibi mutlaktır; babanın onun Tanrı olduğunu hayal etmesi bu nedenle şaşırtıcı değildir. Diğer olay örgüsü hattına, çocuğun müphem dini ve metafizik sorgulamalarına gelirsek doğrudan, özellikle anne baba ayrılıklarında görülen, standart birincil gizemleri ve cinsel karmaşayı yansıttığını varsaymak durumundayız. Bu durumda çocuk, resmi olarak bilim ve din olarak tanımlanan bu iki hat arasında mübadele veya ikamedir.

Yine de, bu sahnenin her anıyla *Dekalog*'daki diğer her şey gibi büyüleyici olmakla birlikte, bana göre kötü bir başlangıç olduğunu belirtmeliyim. Bu sahnedeki dindarlıktan hazzetmemekle birlikte, sonraki filmlerde durumun çok daha kötüleştiğini teslim ediyorum. Ve burada yazarın çocuğu öldürme kararına şiddetle itiraz ediyorum: Bu kesinlikle müellifin işi, Tanrı'nın değil. Lionel Abel yıllar önce, kurgusal bir hikâyede karakterin öldürülmesinden yazarın sorumlu tutulması gerektiğini ve cinayetin sorumlusunun da yine yazarın kendisinin olduğunu savunan son derece tuhaf bir teori ortaya atmıştı. Tanrı söz konusu olduğunda başka söze gerek olmadan ölümü icat ettiği için ilk katil olduğunu söyleyen Sartre'ı ya da Camus'yü (hangisiydi hatırlamıyorum) alıntılamak yeterlidir.[1] Yine de, biraz daha kısıtlı bir seviyede, her yöne çekilebilecek belli türden hikâyelerle karşı karşıya kaldığımızda, hepimizde trajik sonun (veya mutlu sonun) dayanılmaz bir keyfilikle seçildiği hissinin uyandığını düşünüyorum. Bazı olay örgülerinde –iyi olanlar belki de?– sonun gerçek bir kaçınılmazlık barındırdığı doğrudur, ve burada [kaçınılmazlık derken] zorunlu olarak ölümü kastetmiyorum (Jane Austen'da olduğu gibi mutlu sonlar da kaçınılmaz olabilir). Nitekim, geri dönüp baktığımızda, Boccaccio'nun kahramanının şahinini öldürmesi de düpedüz kaçınılmazdı. Fakat Kieślowski ya da Piesiewicz (senaristi) için çocuğu öldürmek nedense bağışla-

1 Yayımlanan senaryo aslına bakılırsa, babanın öngörüsü ile gölün sıcaklığı arasındaki ihtilafa doğal ya da bilimsel bir açıklama getiriyor: Manidar olan bu açıklamanın filmden kaldırılmış olmasıdır.

namaz görünüyor; burada öfkelendiğim şeyin bununla amaçlanan estetik etki olma ihtimalini kabul etmeye de hazırım: Yerli yerinde estetik bir ihlalin artık herhangi bir işlerliği olmayan dini saiklerle ikame edilmesi.

Her durumda, benim tezim başka bir noktaya odaklanıyor ve daha biçimsel: Kieślowski aslında bir kısa öykü yazarıdır; filmleri, ileride göreceğimiz üzere, bu türün sınırlarını sürekli zorlarken, bunları tümüyle aşmayı da becerebilir ve bu sınırlar, en azından benim açımdan hiç ilginç olmadığı gibi, bir yandan da çok daha "felsefi"dir. Buradan hareketle Kieślowski'nin harikulade ilk dönem filmi *Personnel* (1975), sayısız belgesel (özellikle, aynı yıl çektiği *Curriculum Vitae*), ilk resmi "kurmaca filmi" olan *Amator* (yanlış tercüme edilen ismi ile *Camera Buff*, 1979) ve de renk üçlemesinin bana göre en iyisi ve Lehçe sekans barındıran tek filmi *White*'a yer vereceğim. Sonuncusundaki renk motifi metafizik bir ipucu ya da yorumlamaya teşvik etme işlevi görmez. Daha ziyade, bir kelime oyunu, Saussure'ün paragramı (ya da Raymond Roussel'ın "yöntemi") gibi, birbiriyle değiştirilebilir olay örgüsü hatlarını tek bir *portmanteau** figürde bir araya getiren muğlak bir sözcüğe dönüşür: *mariage blanc* (cinsel ilişkiye girilmemiş evlilik), *nuit blanche* (uykusuz gece), kuru sıkı bir tabancanın boşluğu, ve benzerleri.

Renk serisinin diğer filmleri, Polonyalı yönetmenin Avrupa'nın yeni durumu ya da başka bir deyişle komünizmin, soğuk savaşın ve "ihtilaf"ın sona ermesi karşısındaki şaşkınlığını ortaya koyar. *Veronique'in İkili Yaşamı* bu filmlerin ve onların temelindeki biçim sorununun bir paradigmasını sunar, daha sonra irdeleyeceğimiz anlatı çeşitlemeleri ilkesini takip ederek, her şeyin iki versiyonunu –Doğu ve Batı– verir bizlere.

Camera Buff ise –filmin başında ekran boyunca asılı duran şahin benim buradaki niyetlerim açısından fazlasıyla tesadüfi kalıyor– bir yabancının çözmekte zorlanacağı bir film. Şifreli mesajlar, bu tür eserlerin Polonyalıların o zamanlar içinde yaşadığı ve Polonyalı izleyiciler için herhangi bir izah gerektirmezken, duruma müdahil olmayanlar için anlaşılmaz ve kapalı kalan, sürekli değişen gündelik hayatla ilişkisini oluşturur. Ancak bir açıdan da *Camera Buff*'ın

* Portmanteau: Kaynaşık sözcük (ed. n.)

teması tam da budur: Kötülük gibi görünen şeyin, yani bürokratik suiistimallerin, yozlaşmanın, verimsizliğin gerçekte iyi bir şey, pozitif bir toplum tasarısı olduğu bir siyaset. Benim kavrayışım da –en azından söz konusu dönemde– Polonya komünizminin ve partinin tam da böyle işlediği yönünde: Sahne arkasında kendi programını takip ederken, Sovyet modelini de destekler gibi görünür – bizim örneğimizde, fabrika müdürünün açıkladığı gibi, aslında birkaç yüz işçinin işsiz kalmasına neden olacak bir kotayı uygulamayı ihmal etmesi tam da bunun örneğidir. Bu tür bir tersine çevirme [*reversal*] (biçimsel olarak daha önce bahsettiğim kısa hikâye anlatımı mekânizmasıdır bu), gözümüzün önünde bürokratın ve (entelektüeller için daha da fenası) sansürün bizzat kendisine dönüşen yönetmen bir anda maskesini çıkararak gerçek yüzünü, kolektif erdemin ve topluluğun menfaatinin faili olduğunu gösterir: Batı'da benim casusluk öykülerinin Anglo-Katolik modeli olarak adlandırmak istediğim haliyle bilinen bir tersine çevirmedir bu; kötü Stasi ajanının aslında bir iyilik timsali olduğunun anlaşıldığı, naif ve iyi niyetli Batılının ise (genellikle Amerikan ve Protestan'dır) kendisiyle birlikte kötülük ve yıkımdan başka bir şey getirmediğinin görüldüğü Graham Greene'de karşımıza çıkar. Ancak bu Batılı eserlerde, vurgu etik ve etik ikilik üzerindedir –iyiliğin kötülüğe dönüşmesi ya da tam tersi– ve etik soyutlama toplumsal-siyasal unsurlarda değil, dinde temellenir. Bu eserler İkinci Dünya'nın somut hammaddesinin ters imgesini sunar adeta ve İkinci Dünya'nın etkisinin izlerini taşıdıkları da söylenebilir (örneğin daha eski Nazi temelli casus hikâyelerinde böyle bir şey saptanmaz).

Burada belirli bir İkinci Dünya biçimi önermek istiyorum, buna üçüncü enternasyonal [Comintern] diyalektiği de denebilir, Batıda Sartre'ın belli uğraklarında da rastlayabileceğimiz, ama Peter Weiss'ın *Aesthetik des Widerstands*'ında [Direnmenin Estetiği] en gelişmiş haliyle karşımıza çıkan bir biçim. Bu diyalektik, paradokslarını kolektifle bireyin, parti siyasetiyle, üyelerinin veya muhaliflerinin kişisel niyetlerinin birbiriyle ölçülemezliğinden devşirir. Polonya'da benim gördüğüm kadarıyla bu, Kieślowski'nin *Camera Buff* filminin merkezine kasıtlı olarak yerleştirilmiş bulunan yönetmen Zanussi'de gayet orijinal bir şekilde geliştirilmiştir; gayet incelikli muğlak konuşmalarıyla, sevgi ve saf öznellik âlemindeki

Batılı dengini muhtemelen Éric Rohmer'in filmlerinde bulabileceğimiz paradoksları ayrıntılarıyla anlatır. Kieślowski'nin, bu iyi ve biçimsel manasıyla muğlaklığını sürdürmekle birlikte seksenler Polonya'sıyla birlikte geliştiği aşikâr olan eserlerinde yalnızca bir geçiş dönemidir.

Kieślowski, ikinci filmi *Przypadek*'te [Kör Talih], kendisinin merkezi izleği olarak gördüğü şeyi filmin başlığında öne çıkarır; bu sözcük kör talih değil, basitçe talih manasına gelir. Talih her zaman kör değil midir zaten? Kör olmayan talihin ne anlamı olabilir? Bunlar, özellikle bizi bu izleğin temel biçimsel anlamından uzak tuttuklarından, ağına düşmek istemeyeceğimiz türden aptalca sorular. Hatırlayacağınız gibi, bu film üç alternatif yaşam önerir: Birincisi parti üyesi olarak, ikincisi muhalif ve Katolik biri olarak, üçüncüsü ise her tür sorumluluktan onurlu bir şekilde kaçınan birisi olarak. Talih izleği kahramanın Varşova trenini, yakalaması ya da kaçırmasıyla (ve isterseniz, *Dekalog*'un ilk bölümünün sonunun keyfiyeti hakkında tüm söylediklerimi çekinmeden uyarlayabileceğiniz tamamen sebepsiz sonuyla) bağlantılı bir şekilde geliştirilir.

Burada talihi bir mefhumdan çok bir izlek olarak ele alıyorum: Bu bana felsefi bir film gibi gelmiyor ("felsefi film"in ne olduğu belirsiz olmakla birlikte belki Zanussi'nin filmlerini bu şekilde niteleyebiliriz); ayrıca felsefi düzeyde, talih kavramının tam zıddıyla, yani inayetle bağlantılı olduğunu, biri olmadan diğerine sahip olamayacağımızı hissetme eğilimindeyim. Bu durumda talih olumsallıkla mı ilişkilidir – *Dekalog*'da gökyüzünden düşen tavşanla ya da cinayetle ilgili bölümde nereden geldiği belli olmayan araba yıkama bezleriyle alakalı olabilir mi? Belki de olumsallık (şüphesiz bir Ortaçağ mefhumudur) anlam veren bir arka plan önünde konumlandırılmalıdır; ve olumsallığın varoluşsal anlamı bağlamında Sartre'ın kavramı çocukluğundaki sinema deneyimiyle ilişkilendirmesi bana hep çok ilginç gelmiştir. Sartre der ki, filmlerdeki her şey manidardır (yönetmen olumsal bir şeyi göstermeye çalıştığında bile), dolayısıyla, sinema salonundan çıktığımızda sokağın ve gerçek dünyanın temeldeki anlamsızlığına daha yoğun bir şekilde vâkıf oluruz.

Her ne ise, ben talihin, çeşitlemeler üretmek gibi işlevsel bir rolü olduğunu ileri sürmek istiyorum. Talih değişik sonuçları,

değişik hayatları ve üç değişik hikâyeyi birbirine dolamak için kullanılan biçimsel mıhtır: Talih, olasılıkların sınırsız ve biçimsiz alanını yapısal olarak sınırlı bir dizi çeşitlemeye çevirir; olasılığa biçim ve nicelik verir ve onu katıksız bir gücüllükten belirli bir birleşim şemasına taşır. Kısa öykü formu meselemizin geri döndüğü yer burasıdır: Talihle elde edilen yapısal çeşitlemeler olmadığında, her hayat, bir dizi tekrar edilemez ampirik olgudan ibaret olur. Artık hayat ya da kader yok, yalnızca her türden –kişisel, siyasal, tarihsel, mesleki– deneyim vardır. Çeşitlemeler olmadan yalnızca varlık dünyasındayızdır. Talih mekânizması ise bu eşsiz deneyim alanını birçok alternatif kısa öyküye ya da *récits*'e dönüştürmemize imkân verir. Fakat bu hikâyeler adeta yanal olarak, yani birbirlerinin yerine, peş peşe değil, eş zamanlı olarak üretilmiştir. Kısa hikâye biçimi birdenbire yepyeni bir yapısal boyut geliştirmiş gibidir: Sadece anlatı farklılıklarını değil, anlatı kimliği içinde bir farklılaşma da üreten bir makine, bir birleşimsel araç. Teorik olarak bunun üstesinden gelmek zordur ancak ben basitçe talih teması ve yol açtığı çeşitlemelerle, oldukça farklı biçimsel bir açıdan olsa da, kısa hikâyenin özüne de temas etmiş olduğumuzu göstermek istiyorum.

Aslında *Kör Talih*'te Kieślowski bize bir roman, bir yaşamın ya da durumun ontolojisini vermek değil; bize bir masal/öykü antolojisi sunmak ister. Bunun uzman işi bir aldatmaca olduğu muhakkak ve ister aşırı entelektüel yapısalcı kuramsal sloganlarla bezenmiş ya da basitçe bir "deney" olarak kabul edilmiş olsun, diğer akrabaları gibi bu filmin de pek ümit vaat ettiği söylenemez. Gerçekten de, bir sonraki film, bir hayalet vasıtasıyla çeşitlemeler üretme çabasında başarısızlığa uğrayan *Bez konca*'nın da (*No End* değil, *Without End* diye çevrilmeliydi) bize üç olasılık sunmuş olması gerekirdi – kahraman hayatta kalmış olsaydı öykünün neye benzeyeceği; kahramanın ölümünden sonra öykünün nasıl olacağı; ya da kahramanın ne yaşadığı ne öldüğü, varlığını sadece bir hayalet gibi sürdürdüğü haliyle öykünün ne olacağı. Bu durumda çeşitlemeler –*Dekalog*'u önceleyen bir şekilde– bir duruşma etrafında yapılanır: Yapısal olarak keskin ve sınırlı mütekabil sonuçlara en uygun biçim budur. Burada kesinlikle harika bir oyunculuk sergilenir, Aleksander Bardini'nin *Dekalog*'da tüm gücüyle geri

dönmesi de muazzam; fakat filmin tutarsızlığı ileri vadede *Mavi* ve *Kırmızı*'nınkini haber verir ve muhtemelen filmin sonu hakkındaki düşüncelerimi rahatlıkla tahmin edersiniz. Fakat şimdi Kieślowski'nin başyapıtı olan ve dünya filminde muadili olmayan *Dekalog*'un kendisiyle yüzleşmeye çalışalım. Bölümleri peşpeşe ele almadan filmle baş etmenin bir yolu var mıdır?

Kieślowski de aslında, pek çok başka yola başvurarak tam da bunu yapar. Ben, bu kısa öykü derlemesiyle (öyle diyelim) Altman'ın Raymond Carver'ın bir dizi öyküsünden yola çıkan 1993 tarihli *Short Cuts* filminin bir karşılaştırmasını yapmayı düşünmüştüm. Ama iki filmin ilkeleri apayrı: Altman'ın filmi daha önce işaret ettiğim manada biçim bakımından Dickens'çıdır, çeşitli anlatıların birbirini kesişi olay örgülerinin birbirinin içine geçmesiyle sonuçlanır (Dickens'ta bu tefrika aracılığıyla sağlanır): Kısa öyküler, müstakil birer bölüm olmanın verdiği özerkliği kaybeder ve nihayetinde karmaşık bir karşılıklı ilişkililiğe (*Short Cuts*'ta bu, başka pek çok şeyin yanı sıra depremdir) varan bir tür bütünsellik teşkil ederler. Bu tüm anlatı hatlarının birbirine bağlanmasına işaret eder ve çok özgül bir estetik etki yaratır; Joyce'un, sanki her şeyin Nighttown sekansında yeniden ortaya çıktığı *Ulysses*'inde temalar veyahut motifler kullanılarak bu etkiye ulaşılır. Aynı durum uzun ve kâbusa benzeyen özet bölümüyle Fassbinder'in *Alexanderplatz*'ı için de geçerlidir ve ziyadesiyle tuhaf bir şekilde üçlemenin sonunda, *Kırmızı*'da vuku bulur, tüm bireysel hikâyeler birbirine omuz verir ve hepsi feribotun batışıyla sona erer.

Lakin *Dekalog*'un kuruluş ilkesi bu değildir ve her ne kadar kapanıştaki pul-toplama sekansı pek çoğumuz için tüm serinin en ihtişamlı ve en komik anı olsa da, kesinlikle herhangi bir şeyi birbirine bağlamaz. Belki de pul toplama motifi tam da bu kapanış eksikliğine koyulmuş örtük bir şerh olarak görülebilir: Bireysel hikâyeler, farklı değerler taşıyan kıymetli pullar gibi bir araya toplanır; ama sonra tüm koleksiyon herhangi bir bütünlüğe ya da sonuca varmadan ortadan kaybolur. Soyulduğunuzda, gerçekten de bir şeylerin daha olması gerektiği gibi tuhaf bir duyguya kapılırsınız, hiç değilse kayıp nesnenin yazgısından haberdar olmanız gereklidir, hikâye bir sonuca varmalıdır. Ama hiçbir şey olmaz, yokluğun ya da yitikliğin kendisi bile eksiktir ve kafanız karışmış, bir biçimde

eksilmiş vaziyette etrafınıza bakarsınız; soygun olayının kendisi bir biçimde elinizden alınmıştır.

Bununla beraber, anılması gereken başkaca kuruluş ilkeleri var. Mesela "The Man in the Macintosh": *Ulysses* boyunca işaret edilip asla açıklığa kavuşmayan muamma bir figür için kullanılan anlamsız adlandırma. Sözü edilen yazarın kendisi mi yoksa gizemli bir melek midir; bir IRA tetikçisi mi; okur mu; yoksa bir İngiliz ajanı mıdır? Bunu asla bilemeyiz ve kimse de bugüne kadar bu şahsın adını koyamamıştır: dolayısıyla elimizde tamamen biçimsel bir tasvir vardır, *the Man in the Macintosh*'un karşılıklı ilişkililiğin [*interrelationship*] ve tekrarın alegorik kişiselleştirmesidir, tüm bir şehrin insanlaştırılmış hali, bütünün görünür oluşudur. Kieślowski'de de buna benzer figürler hep karşımıza çıkar: Donmuş gölün kıyısında ateşle ısınır, ormanda bir şeyler taşır, bisiklet sürer. Şimdi yorumlamak açısından sorulması gereken şey, söz konusu figürün yazgının (görmüş olduğumuz gibi, talihle aynı şeydir bu) varlığına mı yoksa daha önce de öne sürdüğüm gibi yazgıların birbirleriyle olan ilişkiselliğine mi işaret ettiği sorusudur; evet, burada konu bambaşkadır ve söz konusu olan metafizik bir işaret değildir, biçimsel bir meseleye işaret eder. Burada biçimsel olarak andığım şey, ki önerdiğim okuma bu yöndedir, toplumsal olanın bir yansısıdır: Bu manada söz konusu *genius loci*'nin, kenti ve nihayetinde kentli toplumları temsil eden apartman kompleksinin diyalektik karşılığı olduğu düşünülebilir.

Sanırım bu Balzac'ta *le retour des personnages* denen şeyden bir nebze farklıdır: Bir epizodda başka bir epizottan bir karakter görmek, Freud'un ikincil işleme [*secondary elaboration*] adını verdiği, bir tür haz ikramiyesidir. Bize tüm epizotların birbirine bağlı olduğunu hatırlatır ki aslında bu durum *Dekalog*'da renk üçlemesinde olduğundan daha az dayatır kendini – üçlemede (Lehçe bir konuşmanın ortasında) kendimizi kısa süreliğine de olsa bir Fransız mahkeme salonunda bularak sarsılırız; bu üç bölümün de derinde bir yerde birbirleriyle ilişkili olduğunun (her ne kadar bu husus *Kırmızı*'un sonunda, yukarıda andığım trajik *fait divers* ile tasdik edilse de) teminatıdır bizim için. Tabii bunlar aslında, yazarın niyetleri ve güvenilirliğine dair teminatlar gibidir: Evet, yani en nihayetinde epizotların birbirleriyle ilişkili olmalarını istemiştir,

diye düşünürüz. Diğer türlü her biri, şüphesiz başka bir anlatıya işaret eden ama aslında hiçbir manası olmayan ve başat olarak bütünün yüzeyde kalan görünüşüne, yani aslında her şeyin başından itibaren tesadüf ve talihle ilgili olduğunu işaret eden izlenim ve yanılsamalara katkıda bulunur.

Ben şimdi bir bakıma yalanlar hatta yanılsamalar (ama bambaşka bir yanılsama) üzerinde temellenen farklı bir kurulum ilkesinin altını çizmek isterim. Bu bize bu on bölümün, bir biçimde On Emir üzerinden, yani Kutsal Kitap'taki emirlerin modern versiyonları olarak, ele alınması gerektiğini düşündürten yapının, çatının [*frame*] kendisidir. Gerçi nihayetinde herkes, [Dekalog ve On Emir arasındaki] bağlantıların belirsiz olduğu ve [ikisi arasında] paralellikler aramanın gerçekten insanın elini kolunu bağlayan, sonuçsuz bir uğraş olduğu sonucuna varır. Joyce'un *Odisseia* ile kurduğu paralellikler bile daha tatmin edicidir ve çok daha başarılı bir şekilde işletilmiştir: lakin *Ulysses*'te bulunan iki anlatı hattının birbirleriyle olduğu gibi örtüştürülebildiği, *Dekalog*'da ise bir yanda anlatı [*narrative*] diğer yanda ise yasanın birbirinden ayrı durduğu düşünülürse bu karşılaştırma yanıltıcı olabilir.

Her şeyden önce, bu iki farklı türdeki söylemsel biçim arasında, anlatı ve yasa arasında nasıl bir ilişki olabilir? Şüphesiz (La Rochefoucauld'unki gibi) bir düsturun bir hikâye ile tasdiklendiği (ya da yalanlandığı) durumdan farklı bir ilişkidir bu; ya da bir hikâyenin, bir fabl ya da meselde olduğu gibi, sonunda okurun alacağı bir ders sunmasından da farklıdır. Öyleyse tam da şu an benim modern edebiyat teorisinin en iyi kitaplarından biri olduğunu düşündüğüm tartışmalı bir eserden bahsetmenin zamanı: André Jolles'in ilk olarak 1929'da yayımlanmış ama henüz İngilizceye çevrilmemiş bulunan *Einfache Formen* ("Temel/Basit Biçimler") adlı eseridir bu. Jolles kalkış noktasında, daha karmaşık ve suni edebi janrların özünü ya da çekirdeğini teşkil eden belli sayıda temel ya da ilksel söylem türleri [*speech genres*] olduğunu belirtir – kitapta bunların dokuzunu çözümler. Bunlar bir bakıma dilin temel jestleridir ve Heidegger'in etimolojileri gibi daha eski ve daha basit yaşam biçimlerine bir göz atma şansını bahşederler bize (böylelikle iki teori de ortaya çıktıkları tarihsel bağlamda muğlak bir ilkellik açısından kulağa muğlak ve ilkel gelmektedir). Jolles'nin ele aldığı ilk biçimler makul bir

şekilde ayrıntılandırılmıştır: Efsane, destan, söylence; ama sonra bilmeceler gelir, deyimler, *fait divers* ve fıkraların (ya da espriler, çünkü Freud'da Almancada bu ikisini birbirinden ayırmak zordur) yanı sıra peri masalları da aynı derecede ayrıntılandırılarak ele alınır. Bizi burada asıl ilgilendiren, bu çifte dizilimde oldukça ilginç ve alışılmadık duran dokuzuncu biçimdir: Jolles bunu "Kasus" olarak adlandırır ve ancak özel yasal bağlamındaki kullanımına alışkın olduğumuz bu türün şimdiye değin nispeten kodlanmamış olduğunu itiraf eder. İleri düzey bir edebi biçim olarak ele alındığında yargı(lama) [trial], en basit biçiminde ya da özünde, yani anekdot şeklindeki bir anlatıyı bir o kadar indirgenmiş ve sadeleştirilmiş bir hukuki emirle karşılaştırma tutumu olarak, doğrudan bir *casus* barındırır. Delil toplama ya da çıkarsama yaparak saik tespit etme meselesi de değildir basitçe bu: Çözülmesi gereken bir ilk mesele vardır, tümeller ve tikeller meselesi: Edimin söz konusu yasanın hüküm alanında mıdır değil midir, hatta söz konusu yasa herhangi bir geçerlilik taşır mı taşımaz mı? Jolles'i alıntılıyorum:

> Casus'ta biçim, farklı türde saiklerin değerlendirilmesi için gerekli olan, ama icrasında normun değerine dair içkin bir sual de barındıran, belli bir standarttan türer. Çeşitli normların varlığı, geçerliliği ve kapsamı tartılacaktır, lakin tam da bu değerlendirme şu soruyu da barındırmakta: Değerlendirme hangi ölçüye ya da hangi norma göre icra edilmektedir?[2]

Fablda olduğu gibi burada da iki tür söylem yan yana koyularak karşılaştırılır; *casus*'tan daha bilindik biçimlerde bir söylem diğeri altında kapsanmaya teşebbüs edilirken, burada kökten farklı iki söylem biçimi birbirini sorguya çeker ve diğerinin doğruluğunu sorgular. Kieślowski'de yasal olanın varlığını –*Kırmızı*'daki davalar, hükümler ve diğerleri– ahlaki ya da yasal hükmün önceliği olarak değil de diğer türlü, yani bu çok daha temel söyleme biçiminin, *casus*un bir yansıması olarak görmek istiyorum. *Casus*ta hüküm [judgement] dediğimiz şey, her biri ayrıca belirlenmek üzere bekleyen iki tür söylem biçiminin birbirleriyle ilişkilenmesi demektir: Bir olay ya da bir olgu, bir edim midir söz konusu olan, bir yasa var mıdır?

2 *Einfache Formen* (Tübingen: Niemeyer, 1930), s. 190.

Meseleye buradan yaklaşmak bizi yine *Dekalog*'un On Emir'e paralel olarak okunduğu standart yoruma geri götürecektir. Benim niyetimse, Joyce ve *Odyssey* paralelliğiyle kıyasın farklı bir açıdan yararlı olacağı başka bir şey yapmak. Ben, bu paralelliklerin herhangi bir içeriği olmadığını, salt bir kapanma ve yeknesaklığa işaret ettiğini öne sürmek isterim. Joyce Homeros'tan, eserini nihayete erdirecek bir dizi epizot ödünç alır. Yani şu hakkında hem pek çok ince hem de pek çok aptalca şey söylenmiş bulunan meşhur mesele: Biçim kendi içinde ve kendisine karşı hakiki bir icat etme alanına direnir ve müsaade eder. Her şeye izin verilmiş ya da hiçbir şeye izin verilmemiş olsaydı mümkün olamayacak bir özgürlüktür bu.

Burada yani *Dekalog*'da, sanırım çok daha kesin olabiliriz: Tüm bölümlerin emirler olması demek hepsinin birbirine benzer ve aynı biçimdeymiş gibi ele alınması demektir: Yani önceden belirlenmiş bir okumanın –*casus* tarafından belirlenmiş özgül dikkat ve sorgulama biçiminin– yanı sıra biçimsel olarak ve taşıdıkları varsayılan anlam açısından az ya da çok "aynı" olarak ele alınan epizotlar arasında sürekli karşılaştırma yapmaya teşvik ederler bizi. Bununla beraber "on" emrin geleneksel kültüre ve Kutsal Kitap'a özgü oluşu bize belli bir son verir ve de Kieślowski'nin eserinin terimlerini ve sınırını belirler. Değil sonsuz, belirsiz olması bile gerekmez – on yeterlidir, görev tanımlanmıştır vesaire: Lakin bu sınır Boccaccio'nun sözleşmeye dayalı sayılarından çok daha güçlüdür, zira bir de tarih tarafından ikiye katlanmıştır.

Dekalog'u esas hayranlık verici kılan ve zengin, tükenmez bir yorum sürecini başlatan şey bu çifte yapıdır – kapanma ve biçimsel tekrar: Herhangi bir epizoda ilişkin yorumlar ne kadar sonlu olursa olsun, her zaman tanım gereği sınır tanımayan (ve aynı zamanda asla gerçekten tatmin edici bir sonuca varmayan – ki bu da aynı şeyi söylemenin bir başka yoludur) bir karşılaştırma etkinliğine vararak son bulur.

Biz yine de deneyelim ve en bariz olanla başlayalım. Bu gündelik yaşam hakkında bir film ya da bir dizidir, ama çok özel türde bir gündelik yaşam. (Her ne kadar anakronik bir şekilde olsa da) bunun profesyonel ve yönetici konumundaki kişiler tarafından sürdürülen bir orta sınıf gündelik yaşamı olduğunu da söylemeliyim. İki taksi şoförü istisnadır ama kameranın kendisi kadar hareketli oldukların-

dan onlar da işçi sınıfının gündelik yaşamına dair bir algı edinmemize yaramazlar. Dahası, kompleksteki çeşitli dairelerin açısından görüldüğünde ve kayak ve dağcılık gibi aşırı *yuppielik* imalarına karşın, oldukça eski ve sabit, gerçekten de geleneksel bir burjuva yaşamı söz konusu gibidir. Lakin ziyadesiyle siyasete bulaşmış ve de sarsıcı siyasi mücadelelere sahne olan ve olmayı sürdürdüğü bir ülkedir bu. Bunlardan hiçbiri diziye dahil edilmez; yegâne siyasi not sekizinci bölümde, Alman işgaline karşı benimsenen eski direniş siyaseti ile ilgilidir. Ne sosyalizmden ve de sosyalizmin sorunlarından ne de kahraman muhalif stereotipinden bir iz vardır (üstelik dönem Avrupası anti-komünizmle kaynamaktadır). Ben tüm bunların ilk bölümden itibaren sembolik olarak dışarıda bırakıldığını düşünüyorum, onun yerine, bedenlenmemiş iki güç sert bir müsabakada birbiriyle yarıştırılmaktadır: Bilim ve din. Şüphesiz bunlar bir yanda Marksizmin öte yanda parti karşıtı hareketlerin siyaseten başvurduğu ideolojik güçlerdir. Bu iki kuvvet gerçekten birbirine dönüşerek birbirlerini yapı söküme uğratır ve ilk bölümde süreç içerisinde ikisi birden bertaraf edilir. Serinin başlangıcındaki bu edim her türden siyaseti olduğu gibi ortadan kaldırır: ne başkaldırının kahramanlığı ne de partinin diyalektiği vardır. Böylece burjuva yaşamı ve zamansallığının bir görüntüsü ortaya çıkar; ama yalnızca bir görüntüdür bu: Zira bu ütopya sosyalizmin ütopyasıdır, siyasetin olduğu gibi paranteze alınması sayesinde ifadesini bulan bir ikinci-dünya ütopyasıdır. Geçmişin Orta Avrupalı orta sınıf yaşantısı görüntüsü altında bize geri dönen, geleceğin ütopyacı gündelik yaşamıdır. Slavoj Žižek'in bu olguya ilişkin (incelenmeyi ve çok daha uzun uzadıya ele alınmayı hak eden) bir yorumundan kısa bir alıntı yapacağım:

> Burada muhatap olduğumuz şey mekânla onu dolduran pozitif içerik arasındaki boşluğun yapısına ilişkin eski kavrayıştır: Her ne kadar komünist rejimler pozitif içerikleri bakımından, terör ve sefalet üreterek çoğunlukla iç karartıcı bir başarısızlıktan ibaret olmuşlarsa da, başka pek çok şeyin yanı sıra belirli bir alan, reel sosyalizmin başarısızlığını doğrudan ölçmemizi sağlayan Ütopyacı beklenti alanını da açmışlardır.[3]

3 Slavoj Žižek, "Suicide of the Party," *New Left Review* I/238 (Kasım–Aralık 1999), s. 46.

Dekalog'da Kieślowski burjuva yaşamının örtük ütopyacı içeriğini ortaya sermeyi başarır. Özünde on dokuzuncu yüzyıla ait bir kültürel gelenek ve yaşam biçimi kendi tarihsel altyapısından sökülüp, öncelikle meta biçiminin sessizliğiyle karakterize edilen bir başka yere konmuş gibidir. Şüphesiz *Dekalog* bize yeni imge kültürünün, bir yeni metalaşmanın gelişini anlık olarak gösterir; lakin iç mekânlar tuhaf bir şekilde on dokuzuncu yüzyıl burjuva yaşamının bastırılmış ütopyacı içeriğini, reel sosyalizmde son bir defa yüzeye çıkacak şekilde (Lukács'ın "büyük burjuva ya da eleştirel gerçekçilik" bireşimine yönelik tavsiyesini tüyler ürpertici biçimde hatırlatan bir paralelliktir bu) ifade ediyor gibidir; bu içerik hem Doğu'da, hem Batı'da ortadan kaldırıp daha sonra da küreselleşme ve postmodernite tarafından, yani geç kapitalizm tarafından yok edilmiştir.

Belki de bu geçici, anlık ütopya görüntüsünün Deleuze'ün virtüellik [*virtuality*] dediği şeyle bir ilişkisi vardır: Eğer öyleyse bu virtüelliğin ne işe yaradığını başka bir yerde ayrıca ele almalıyız. Aslına bakarsanız, *Dekalog*'un On Emir'le çok az ortaklığı bulunmakla beraber, daha çok yalan söyleme meselesi (on emirde sanırım bu geçmez) ile ilişkili olduğu sonucuna varan kimselerle[4] benzer hiddet duygularını taşıyorum. Lacan, Kutsal Kitap'taki emirlerin hepsinin Sembolik Düzen'in ya da başka türlü söylenirse yalan söylemenin ve yalan söyleme olasılığının başat rol oynadığı dilin ortaya çıkışıyla ilgili olduğu düşünmüştü.[5] Eco da benzer şekilde, konuşmanın yalan söylemenin ön koşulu değil de, tam tersi olduğunu gözlemlemişti: Yalan söyleyemezsen konuşamazsın.[6] Her halükârda, *Dekalog*'da bir tür Deleuze'cü virtüelliği mümkün kılan şey tam da yalandır. Yalandır çok sayıda anlatıyı, anlatısal değişkenliği ve kurgusal ya da imgesel alternatif hikâye hatlarının aynı anda var olma olasılığını üreten.

İşte tam da ikinci bölüm bizi muhteşem bir *casus* ve hani neredeyse *Süleyman*vari bir dramatik kararla karşı karşıya getirir:

4 Mesela bkz. Annette Insdorf, *Double Lives, Second Chances* (New York: Hyperion, 1999).

5 Jacques Lacan, *Le Seminaire*, Livre VII ("L'éthique de la psychanalyse"). Ayrıca bkz. Kenneth Reinhard ve Julia Lupton, "The Subject of Religion: Lacan and the Ten Commandments," *diacritics* 33: 2 (Yaz 2003).

6 Umberto Eco, *The Search for the Perfect Language* (Londra: Blackwell, 1997).

kadın şayet kocasının hastalığı ölümcül ise sevgilisinin çocuğunu doğuracak, şayet kocası yaşayacak gibiyse de kürtaj olacaktır. Doktorun söylediği yalan, anlatıları yeni bir anlatıda bir araya getirir ve beklenmedik bir şekilde başarılı olur. Selamet motifi [salvational motif] Tanrı'yı oynayabileceğiniz ve oynamanız gerektiğini, yalan söylemenin bereketli bir icat etme ve yaratıcılık gücü demek olduğunu kanıtlar. Belki tam da yalanın bu gücü hakikati söyleme iradesinin Nietzscheci manada yıkıcı olduğu *Camera Buff*'a yeniden ışık tutar.

Fakat şimdi de kendimi hiç istemeden köşeye sıkıştırıp sıkıştırmadığımı anlamaya çalışıyorum. Zira burada, yazıyı sonuca bağlarken dillendireceğim övgü, en azından *Dekalog*'da, (Kieślowski'nin son üçlemesinde ad nauseam olarak bulunabilen) en berbat türden çağdaş sanatsal üretimin somut içerikten yoksunluğuna işaret eden (ve şu ya da bu dini motif eşliğinde gelen) bilindik postmodern sanat ve estetik ululamasından esirgendiğimiz yönünde olacaktı. Oysa şimdi yalan söyleme motifinin kendisinin de kurgusallık biçimi altında bir tür sanat kutlaması olduğu yönünde itirazlar gelecektir. Üstelik tam da bu motif, bizim ütopyacı alan olarak adlandırdığımız ve siyaset denilen somut toplumsal içeriğin dışarıda bırakılmasıyla açılan bir alanda ortaya çıkmaktadır.

Bu itiraz, en azından sonraki iki bölüm açısından şüphesiz ziyadesiyle geçerlidir; burada bir rüya yaşantısı, (dört numaranın enseste meyilli baba ve kızında olduğu gibi) insanın kendine kurgusal bir varoluş biçimi uydurması ya da üçüncü bölümdeki taksi şoförünün eski sevgilisinin mitomanik kışkırtmalarının bir arada var oluşuyla anlatısal çokluğa ulaşılır. Bu bölümlerde saf öznel unsura ve onun görünüşteki şekilsiz ikame edilebilirliğine doğru kayılır, bu öznel unsuru kontrol altında tutup ona kesin bir tanım veren tek şey salt belirsiz bir gündüz düşünden öte, bir anlatısal alternatif sunması şartıdır.

Yedi numaralı yalancı anne bölümü bu biçimsel meseleyi daha da açık hale getirir: Zira büyükannenin mükabil anlatısı (kadının talihsiz ve annelik açısından yetersiz kızının değil de kendisinin gerçek anne olduğu) toplumsal manada kabul edilirdir: Yani söz konusu olan bir uydurma değil, herkesin inandığı bir ortak kamusal yalandır. Holokost bölümü (8) ve iktidarsızlık anlatısında

(9) ise, anlatısal seçenekler ya tarihsel gizemler halini alır ya da eksik nedenselliklerin yeniden inşasına denk gelir; Yahudi çocuk reddedilir ama bunun nedeni çiftin bir anda fikrini değiştirmesi ve daha acımasızlaşmış olması değil, direniş ağında bir krizin ve bir hain olasılığının baş göstermiş olmasıdır. Dokuzuncu bölümde koca karısının kendi şifasız kısırlığından ötürü bir sevgili edindiğine inanır, oysa kadının zaten bir sevgilisi vardır, yani gerçekte bu tesadüfi sadakatsizlikte şahsi bir durum yoktur. Şimdi geriye üç mesele kalıyor: Bunlardan ikisi merkezidir, ikisi de ayrıca ele alınıp, başlı başına bir filme konu olacak kadar önemlidir: Ölüm ve aşk – cinayet sekansı ve röntgenci bölümü ve nihayet sonuncu bölümdeki pul koleksiyonu meselesi.

Beşinci bölümde önümüzde duran anlatısal seçeneğin taksi şoförünün yaşayıp yaşamayacağından ve hatta ölüm cezasıyla bir başka şey arasındaki mücadelede olmaktan öte, çocuğun kız kardeşi yaşasaydı nasıl bir hayatın mümkün olacağıyla ilişkili olduğu yeterince açıktır. Anlatıya ilişkin virtüelliğin kurbandan (ve tüm bu olaylarda üçüncü taraf olan avukattan) katile aktarıldığı klasik bir kısa-öykü-biçimi kiazmasıdır bu. Acı verici, duygulandırıcı hatta biraz da duygusal bir *casus*tur.

Altıncı bölüme bakarsak, en azından röntgencilik epizodu aşk ve cinsellik arasındaki zıtlığı ortadan kaldırma başarısını gösterir. Oğlan işin içine cinsellik karıştığı için fantazi imgesini sever: Bu pornografinin en mutluluk verici, ve ahlaklılık telkin eden ve hatta en manevi sonuçlara da yol açtığı durumlardan biridir. Burada yer değiştirme kurbanın saldırgana dönüşmesindedir; kurban oğlana olabilecek en şiddetli şekilde asılır, sapkın ve saldırgan oğlansa bu sırada, bu saldırının gerçekten saf ve masum kurbanı olur. Bu esnada "arka pencere" meselesi, kameranın ve filmin keşfedilmesi açısından ve filmin barındırdığı teşhirci ahlaksızlıkla bu bölümü doğrudan bir estetik düşünüm konumuna çıkarır: Bu televizyon dizisinin izleyicileri olarak bizler neredeyiz?

Ölü oğlan çocuğundan ölü babaya: Son bölümdeki oğlan çocuklar gerçekten de, pop veya punk müziğin bir zamanlar Sovyetler'de sahip olduğu o eski burjuva ya da Batı yozluğu anlamıyla müdahale ettiği iki değişimli anlatı olarak görülebilir (Perry Anderson'ın gözlemlemiş olduğu gibi, şarkı sözleri bizi adeta kitaplardaki bü-

tün emirleri çiğnemeye sevk eder). Eski ütopyacı burjuva veya Viktoryen apartman binaları gelenekleri sonuna yaklaşmaktadır; halkların Polonya'sının biricikliği yerini yeni sermaye-odaklı Avrupa'nın bilinmez niteliklerine bırakmak üzeredir. Ölü babanın anlatısındaki keşfin zirveye ulaştığı nokta tam burasıdır. Çünkü salt gizli bir yaşamın hatta daha önce üzerine hiç kafa yorulmamış nesnelerin değerinin keşfi değildir bu. Parantez: Stanley Cavell'in, bir filme ilişkin yanlış hatırladığınız bir şeyin yine de o filmin bir parçası olduğu yönündeki ilkesini takiben, bir itirafta bulunmak isterim; bu bölümde benim en beğendiğim kısım, aslında bölümde yer almaz: Benim bir yanlış anımsamamdır bu; iki oğlan çocuğu satıcının yanına geri döner, adam hile hurdayla pulu ele geçirmiştir. Sakince, sizi bekliyordum, der; aslında bunu elimde tutmayı düşünmüyordum, sadece birkaç saatliğine yanımda durmasını, bir iki günlüğüne yani geçici bir özel mülk olarak keyfini çıkarmayı istedim: İlginç bir alternatif versiyon olarak halen beni etkiler bu.

Ne olursa olsun, çocuklar bambaşka bir dünya bulurlar sahiden de, bu dünyanın içindeki bir gizli cemiyet, adlandırılamayan, yabancılara kendisinden bahsedilemeyen, büyük toplumsal kurumların görmezden geldiği, Doğu Avrupa gizli ayak fetişistleri birliği ya da Internet'te gizlenmiş çocuk pornografisi ağları gibi bir şeydir. Gizli pul meraklıları cemiyetidir bu: Kendi sınıfları ve mertebeleri, kendi görevlileri, başkanı, yerel erkanı, vesaire bulunur. Kendi gelenekleri de vardır, kendi tarihi, kendi efsanesi: Ölü bir partizan olan baba da bu meraklılardan biridir, hayatı boyunca pul toplar. Bu eski dünyanın eriyip gidişi, kişisel krizlerin ve meselelerin kolektif tarafından yerine başka bir şey getirilerek iptali içinde saklı ve vaat edilmiş daha eski bir ütopyadır. Neşeli ve kurtuluşa giden bir sondur, bir İrlanda cenazesinin şenliğini barındırır – pul koleksiyonunu kaybetmeye değecek bir şeyi.

Bu tartışmada biz metafizik veyahut dini yorumları mümkün mertebe asgariye indirgemeyi denedik. Ama şimdi kapanışta etik meselesiyle yüzleşmemiz gerek: Etiği basitçe bir yorumlama kategorisi olarak alıp ondan kaçınmak mümkün müdür? Askıya alınmış çeşitli sonlar, seçime ve özünde etik olan yargıya yönelik Brecht'çi çağrılara denk gelmez mi? Burada Hegel ve hatta Lacan'da etik unsurları tanımlayan Slavoj Žižek'i takip etmeyi tercih ederim;

buna göre, bu filmlerin temel teması etikten ziyade ahlak olur: ya da, isterseniz, denilebilir ki burada biz (kendi başına etik bir konumlanışın ifadesinden çok) etiğin ahlaka yönelik eleştirisi ile karşı karşıyayız. Bu aslında tam da bu etik eleştiri ile kısıtlı olan ve dolayısıyla 1980'lerin Doğu Avrupa'sındaki durumun tarihsel olarak belirlediği Kieślowski'nin siyasetinin –"dürüstlüğün" diyalektiği, mesela, muhalefetin ve aynı zamanda bizzat komünizmin ikircikliği vs.– bulunduğu yerdir. Gel gör ki bu özel vaka 1989'da bir sona varır ve dolayısıyla artık ne bir tema ne de bir durum olarak mevcut olduğundan son dönem eserlerde ulusaşırı paradokslara dönüştürülerek ele alınması gerekir.

Biçim ise, talihin inşasından, gündelik yaşamın rastlantılara taksim edilerek tekrar yapılandırılmasından zuhur eder: Yani, yorumu tasdiklemeden teşvik eden muammalardan. Muammalar anlatısal çeşitlemenin, değişmeli anlatı hatlarının ve dünyalarının üremesinin yol açtığı muammalardır (belki de birbirine muadil iktisadi sistemlerin halen var olduğu bir tarihsel momentin türetmese de en azından mümkün kıldığı bir "virtüellikten").

---

* Bu bölümün çevirisi için sunduğu zaman ve emekten ötürü Sıla Tanilli'ye teşekkürü borç bilirim (ç. n.).

3. KISIM

Postmodernde Deneyim Olarak Uyarlama

BÖLÜM 7

Avro-çöp mü *Regieoper* mi?

Wagner'in *Tannhäuser* operasının yeni bir versiyonunun Danimarka'da sahneye konması, şayet dünya çapında bir Wagner uyanışına şahit olmuyor olsaydık, üzerine etraflıca kuramsal yorumlar döşenmemize neden olacak bir durum olmazdı, öyle ki, dediklerine göre, Wagner'in müzikli dramlarının yeniden sahnelenme sayısı, neredeyse, yirminci yüzyılda üretilmiş (veya "modern") olup artık klasikleşmiş bütün operaların yeniden sahnelenme sayısını geçmiş. Belki de kısa süre içerisinde, uluslararası mobilite sahibi kondüktörler, virtüozlar, çok-dilli aktörler ve futbolcuların yeni yeni ortaya çıkan kültürel küreselleşme furyasına katılacak yönetmeni 27 yaşında Danimarka Kraliyet Operası'nın başındaki Kasper Bech Holten'in kariyeri, ne Wagner'in dehasının ne de Holten'in yeteneğinin açıklamaya yeteceği yeni bir tarihsel fenomenin gelişimi gibi duran bu duruma başka bir bakış açısı katabilir.

Tannhäuser, aslında, böylesi gelişmeleri incelemek için salt dışsal bir durum sanki, ne de olsa, Wagner'in şahsi kariyerinde geçiş eseri gibiydi, *libretto*'su da, pek çok açıdan, yaşamı boyunca Wagner'e azap veren hatalara sahipti. Gerçekten de ölümünden bir hafta kadar önce, ilk Bayreuth *Ring*'inin yarattığı acı hayal kırıklığının ardından salt orkestra kompozisyonları yapmak için operayı terk etme kararı aldığı bir zamanda, Cosima'ya, dünyaya bir *Tannhäuser* borcum var demişti. Ancak (ilk olarak devrimden önce Dresden'de, hâlâ "müzik dramı" değil de "romantik opera" olarak sahnelenen) *Tannhäuser*, tamamlanmamış bir iş olarak kaldı: Hayli konvansiyonel ve katı teatral biçimine çok fazla gelen iki ortaçağ kaynağının birleşimi (korolar, tiyatroya mahsus set parçaları, sahne ekipmanının olmayışı, özet geçilen sahne-dışı eylemler), *leitmotif*'in kuram ve pratiğinin henüz ortadan kaldıramadığı, buna rağmen tam teşekküllü Bellini tarzı bir virtüozluğa da yaramayan geleneksel aryalara yer verilmesi...

Öngörebileceğimiz birkaç şey var: Misal *Minnesänger*'lar arasındaki şarkı yarışması bütünüyle vuku bulacak da sadece *Die Meistersinger* tarafından daha burjuva biçimiyle olacak bu: ve *Tannhäuser*'in ödüllü şarkısı Walther'inki kadar merkezi bir rol üstlenmeyecek, her ne kadar kendine atıfta bulunmayı örneklendirse, müziğe dair bir müzik olsa da, ki bu durum operada her daim imlenir, biçimin yüzeyinin altında dolanır durur zaten.

Wartburg'da *Minnesänger*'in muazzam düeti –1216 yılı civarında yaşanmış olması gereken, anlaşıldığı kadarıyla, efsanevi bir olay– (bizzat *Tannhäuser* dışında) gerçek tarihi şahıslara atıfta bulunur ve Wagner'den çok önce E.T.A Hoffmann tarafından kurgulanmıştır. Operada, buna bağlanan diğer Ortaçağ efsanesi, büyülü veya şeytani âlemlere çekilip de sonrasında buralardan kaçamayan insanlara dairdir: Bu durumda, diğer Pagan Tanrıçalarının yanı sıra Hıristiyan kültürüne massedilen, (klasikleşmiş eserinde Jean Seznec'in belgelediği gibi) akabinde bu kültürde şeytani bir faile dönüşen Venüs'ün âlemidir söz konusu olan. Zavallı *Tannhäuser*'in cazibesine kapıldığı, o gün bu gündür de esiri olduğu Venusberg –*mons veneris*!– böylesi bir Pagan âlemdir sadece, ki yerin-üzerindeki gündüz gözüyle dünyanın Hıristiyan öznelerinde, Eisenach mahkemesi de dahil buna elbette, korku uyandırır. Şüphesiz, günümüzde klinik (ve komik) dilde seks bağımlılığı olarak anılan durumun ilk kez, handiyse açık seçik dramatizasyonudur bu: Bir de, elbette, Romantizmin konvansiyonel iki âşık motifine de rahatça kayıvermektedir, biri aydınlık, diğeri karanlık, daha da önemlisi, biri fiziki diğeri manevi, biri fahişe diğeri anne, orospu ve eş-ve-aile... *Tannhäuser*, seçmen-prens Heinrich'in kız kardeşi ve düetlerin koruyucu azizesi Elisabeth'e karşı, saf ve manevi bir aşk beslemektedir, ki bizzat *Minne*'nin, yani saray aşkının hâkimi ve şairane amblemidir bu düetler. Wagner için, aşkın bu saf yüzü (ki tensel yüzünü Lady Venüs temsil etmektedir) (diğeri gibi) kendine mahsus bir müziğe sahiptir, ancak söz konusu müzik, aynı zamanda, hacılarla ve Hıristiyan diniyle özdeşleşmiştir, öyle ki ikiden ziyade üç konumla karşı karşıya kalırız ve bu yüzden de her şey, telafisi imkânsız bir biçimde karmaşık ve fena durumdadır.

Geriye dönüp baktığında Wagner'i çileden çıkaran hatalardan biridir bu kesinlikle: Elisabeth ve genelde saray aşkıyla bağdaştı-

rılan manevi saflığın neden kiliseyle ve bu haliyle dinle özdeşleştirilmesi gerektiği hiç de açık değildir. Seks dürtüsü ve bundan kurtulmanın getirdiği rahatlık, artık her neyse (iffet, yücelme), meşru sayılmaları için illa Batı'nın teolojik günah ve kefaret ideolojisine gereksinim duymayan libidinal duygulanımlardır. Çok sonrasında, *Parsifal*'de erotik cazibe dramı tekrarlandığında –ki burada yaşını başını almış Wagner, kararlı bir biçimde iffetten yana konum alır– dini vakarın, hiç de Hıristiyan olarak görülmesi gerekmez, ayrıca pek çok inançlı insan, eserin, teolojik olarak ortodoks olduğunu teslim etmeyi reddetmiştir. Wagner, kesinlikle, eserin ritüel ve kült tadı taşımasını istemişti: Kendi tapınağı Bayreuth dışında sahnelenmemesi gerekiyordu; yine de sır olmayan antisemitizmine rağmen, prömiyerinin bir Yahudi orkestra şefi tarafından gerçekleştirilmesinden pekâlâ memnundu.

Tannhäuser ve *Parsifal* arasındaki ilişkiye dair daha da ilginç olan şeyse, kaynakları bakımından, daha derin ve daha az görünür akrabalıklarıdır. Wagner elbette, şeytani şair-tasvirinin Heinrich von Ofterdingen olduğu Hoffmann *novella*'sını biliyordu, ki Novalis'in romanında da hasredilen bir isimdir bu: Gerçekten de, Wagner'in operasında dikkatsiz meslektaşları sık sık *Tannhäuser*'e Heinrich der. Ancak Hoffmann'ın şairinin derdi cinsellikten ziyade dizelerinin kalitesidir, kendine, nihayetinde şeytandan edinilen gelişmiş yetenekler bahşetsin diye bir büyücüye yanaşır. Büyücünün adı Klingsor'dur, ki Wagner onu, düşkün bir Kutsal Kâse Şövalyesi olarak *Parsifal*'de İspanya'ya götürecektir; açıktan cinsel saadet sunan büyülü bir Mağribi bahçesinde cezbetme yeteneklerini icra eder de, *Parsifal*, masumiyeti ve saflığı, baştan çıkarılmaya karşı duruşu sayesinde onu toza çevirir. *Parsifal*'de Klingsor'ın bahçesiyle, *Tannhäuser*'de Venusberg'in pek çok ortak özelliği vardır, ki bunlara olağanüstü müzikleri de dahildir; ancak, Klingsor'un kendini hadım ederek büyüsünün bedelini ödediği –tıpkı sembolik de olsa Alberich'in de *Ring*'de yaptığı gibi– daha geç dönemli müzikli dramda ikisi arasındaki karşıtlık daha da ikna edici ve dramatiktir.

Bir tane daha, bu defa Wagner'in gelişimiyle başka bir açıdan ilgili, daha "akademik" bir hipotezde bulunmaya cüret edeyim. 1840'ların başında, Alman opera geleneği talihsiz bir dönemden geçiyordu, her yerde, önde gelen çağdaş opera icracısı, Wagner'in

hayran olduğu Bellini'ydi. Ancak, kişinin ruhunu şeytana satması motifi, Töton ormanları, büyülü mermileri, avcıları, her ne kadar burada şarkı söyleme değil de ateş etme şeklinde olsa da aralarındaki rekabet, zamanın tek gerçek anlamda başarılı Alman operası olan Weber'in *Freischütz*'ünün kalbinde yatıyordu. Bu eser, Wagner için ihtişamlı bir müzikal örnek teşkil etmekle kalmadı, aynı zamanda, ona, sonrasında büyük başarıyla sömüreceği Germen malzemesi kullanımına giden yolu da gösterdi. O halde, Hoffmann *novella*'sının, Wagner'in *Tannhäuser* sentezini anlamada anahtar işlevi gördüğünü öne sürüyorum; Venüs ve paganizm motifi, Weber (ve elbette Goethe'nin *Faust*'u) düşünüldüğünde, aslında, Wagner'in uluorta orijinal olmadığını itiraf etmeden kullanamayacağı ana-Germen şeytan motifini gizlemektedir. Aynı zamanda, bu bağlantı, çeşitlemeleri Wagner'in buna müteakip bütün eserlerinde görülecek olan Töton damar üzerine daha fazla çalışma yapılmasına teşvik etmektedir.

O halde, Wagner, Venüs'ün büyüsü temsiliyle nasıl başa çıkmaktadır? Paris sahnesine (1860) Venusberg balesi eklenmesi, burada tekrar etmemizi gerektirmeyecek kadar iyi bilinen bir hikâye: İkinci İmparatorluğun Cokey Kulübü mensubu izleyicisi, son sahnede bir bale konmasını talep etmişti; Wagner'se yetkililere, ki eserin sahnelenmesi bizzat İmparator tarafından emredilmişti, bunu ya ilk sahneye koyacaklarını ya da hiç koymayacaklarını söylemişti. Performans hezimetti ama Wagner'e Avrupa'da şöhretini ve bizlere de Baudelaire'in muhteşem denemesini lütfetti. Doğruya doğru: Wagner ve opera bale gelenekleri birlikte pek iyi gitmiyor, *Tannhäuser* prodüksiyonları, sorunu çözme açısından, ikinci Sahne'de *Parsifal*'ın çiçekten bakireleri kadar başarılı, haliyle orjiler epey bir dans gerektiriyor.

Ama şimdi elimizde Kasper Bech Holten'in her zamanki gibi fevkalade çözümü var. Artık, (fazlasıyla kırmızı) loş bir ışıkla aydınlatılmış, "uzaktan," Wagner'in belirttiği gibi, "yüzen Naiad figürleriyle" dolu "mavimsi bir gölü" olan mağarada değiliz; önünde eşya namına bir tek *Tannhäuser*'in çalışmakta olduğu yazı masası olan pek çok farklı merdivenden ibaret büyük bir konağın içindeyiz. Bu "okumanın" tuhaflığını vurgulamak için burada biraz durmam lazım, öyle ki, sanki *Tannhäuser*'in müzikle iştigalini başka bir sanatla, yani yazıyla çiftlemeye gereksinim duymuş gibi. Az sonra

göreceğimiz üzere, bu Holten'in en sevdiği cakalardan biri gibi, ki altmışların sonunda görülen yapısalcılık-öncesi yazı tematiğiyle bağdaştırmakla acele etmiş olmayız, her ne kadar ozanlar besteci olduğu kadar şair de olsa ve Holten'in *Tannhäuser*'i açıktan icracı olduğu kadar *graphomane* de olsa. Holten'in operanın son sahnesine dair okuması, kahramanın günlük tuttuğunu ve dizeler döktürdüğü kadar düzyazı da yazdığını gösterir. Yirmi dokuz yaşındaki Katharina Wagner'in, bundan birkaç yıl sonrasına ait sansasyonel Bayreuth *Maistersinger*'ı ışığında, bu çiftlemeyi genelleştiresim geliyor, burada yarışan şarkıcılar, aynı zamanda, ressam olarak sahneleniyor, sanki olay örgüsünü kadim gelenek deha karşıtlığından kurtarmak için pek çok sanat türünü veya iletişim aracını üst üste bindirmek gerekliymiş gibi.

Ancak Holten, Wagnerci ortodoksluğu, *Tannhäuser*'in temelde cinsel sanatsal ilhamında ısrar etmeye vardıracak kadar muhafaza ediyor, hatta sadece Venüs'ün büyüsü altında bir şeyler yazabiliyormuş gibi göstermelik bir olumlamayla bunu daha da abartıyor.

Varsın öyle olsun, bizi asıl ilgilendiren şey set. Venüs Hanımın kırmızı peruğu, bir tür üst sınıf genelevine baktığımızı ima ediyor, bir de etrafta gezinen birkaç fahişe var elbette. Ancak, şimdiye dek, her şey üsturuplu ve edepli; mekân da aslen aile mensuplarıyla dolu: Viktoryen kostümleriyle genç kadınlar, resmi kahya ve vale kılığında genç erkekler... Perde, hakikaten de meşhur Açılışa kalkıyor (Wagner'in küstahça Paris balesi için tasarladığı an). Açılışın sakin ve mütedeyyin ölçü çizgileri, evin hanımına –Venüs değil Elisabeth!– eşlik ediyor; üretken yazara yanaşıyor ve onu teşvik ediyor; sonra geri çekiliyor, buna müteakip gelişmelere dehşete düşerek şahit oluyor, derhal kendilerini yaşananlardan uzaklaştırıyorlar. Bu açılışa nüfuz etmeye başlayan Baküs tonlarına uygun olarak, Holten, kadın erkek demeden bütün hizmetçileri ele geçiren (Venusberg hezeyanında, erkeklere de kadınlar kadar rol verilmesi belki de bir ilk, ki normalde olsa olsa kendini geri planda tutan bir erkek dansçı eşlik eder kadınlara) coşkunluk anının uyanışını muhteşem bir biçimde sahneliyor. Diyonizyak müzik –bilemiyorum Nietzsche Tanrı'nın bilhassa bu şekilde örneklenmesine dair düşüncelerini kayıt altına almış mıydı hiç– *Tannhäuser*'in ilhamına konu olan meselenin gelişimini yansıtabilir pekâlâ yahut bizzat

bu ilham ona sebebiyet vermiş olabilir; bu belirsizlik, geç dönem "müzikli dramlarına" ve onların yeni estetiğine yaraşıyor.

Yönetmen, partisyonla birlikte kreşendonun yükseldiği muhteşem bir *pandemonium* sahnelemeyi başarıyor: Bulaşıcı bir cinnet hali içerisinde, erkekler gömleklerini yırtıyor; hizmetçiler, ateşlerini alsın diye kovalarca suyu üzerlerine döküyor; klasik bale hamleleri yerini akrobasiye bırakıyor; katılımcılar, sahnede ileri geri atıyorlar kendilerini ve nihayet *Tannhäuser*, giysilerini üzerinden atmakta olan dansçıların çıplak bedenlerine (cinnet halinde) (post-yapısalcı yazı ve dövme kuramlarının gölgeleri!) yazmaya başladığı ölçüde dahil olduğu cinnete dalıyor. Nihayet, *Tannhäuser*'in giderek orjiden ve bizzat cinsellikten tiksinmesine eşlik edecek şekilde, muhtelif merdiveni koşarak inip çıkmakta olan katılımcılardan biri *baş aşağı* bu bir aşağı bir yukarı basamak uçuşlarının en yüksek katına çıktığında, aşkın bir ana ulaşıyoruz. Sükûnetle havada asılı duran kişi, hiç çaba göstermeksizin, sanki dünyanın en normal etkinliğiymişçesine bu aşamaları kateder; işin aslı, sahnenin geri kalanında tam teşekkül süren kaos içerisinde bu ayrıntı o kadar önemsiz ve alelade görünür ki seyirci bu kişinin yavaş yavaş farkına varır. Bu bir *o altitudo*'dur! diye bahsi geçtiği görülür edebiyatta veya müzikte ara sıra, hatta belki "donmuş müzik" mimaride ama bu haliyle sahnede değil, şaşıramayacak kadar serseme dönmüş gözlerin o inanmaz bakışlarında değil!

Ancak postmodern sahnelemenin ve Holten'in olağanüstü hayal gücünün üst düzey tarzının ve *Regieoper*'in ifadeselliğinin yüce anları bunlar (ufak bir örneği ele alacak olursak, görünmez kılıcı Wotan'ın sapladığı ağaçtan çekenin Siegmund değil de Sieglinde olması gibi).

Elbette bütün bunların bir amacı var veya Holten'in demek istediği bir şey var. Bu tarz bir sahneleme bir işaret teşekkül ediyor, dilbilimsel değil de hiyeroglif veya ideogramatik anlamda. Holten, bu anda, *Tannhäuser*'in bir karşı-değerlendirme sürecinden geçtiğini, yani değerler sarkacının bizzat "Venusberg'in" yorucu cinnetlerinden uzaklaşarak yine saflığa ve iffete doğru kaydığını anlamamızı istiyor: Diğer bir tabirle, idealleri, tamamen ters düz oluyor. Ancak, bunu böyle ifade etmek, yorumlamak suretiyle olağanüstü bir sahne sanatı dilini önemsizleştirmek aslında: bunu

entelektüel klişelere, bir etik kitabında, olmadı bir psikoloji kılavuzunda bulunabilen bir şeye tercüme etmek suretiyle... Sahnelenen jest, bütün sahiciliğiyle, oyunun metninde, Wagner'in müziğinin başka bir açıdan sahip olduğu rolü üstleniyor: Hepten başka bir dilde kuşku uyandırmayan, yine de simgesel bir ifadeyi, Brecht buna *gestus* derdi belki, alıp oyunda konuşlandırıyor. Bana kalırsa, namı değer *Regieoper*'in (yine elbette *Regietheater*) sırrının güzergâhına sokuyor bu an bizleri: Eseri anlam parçalarına ayırmak ve her birini harflere tercüme etmek, tıpkı bir resimli bilmece gibi, işaretler koleksiyonu sonradan gözlerimizin önünde açımlanan.

Tercüme başarısız olabilir elbette veya düz kaçabilir: ve sonrasında bu orjide Elisabeth'in cömert mi cömert mevcudiyeti var elimizde. Bir oğul mu? Halktan gizlenen? Mahkemenin, hatta belki şairin bile bilgisi dışında *Tannhäuser*'in çocuğuna mı sahip olması gerekiyor? Böylesine yasadışı bir cinsel münasebet, görünüşte bu olay örgüsünün zeminini oluşturan saray aşkını gülünç duruma düşürürdü; ancak tam da daha önce değindiğimiz resimli bulmaca estetiği temelinde savunulabilir pekâlâ. Bir sonraki bölümlerde oğlun görünmesine gerek yok çünkü oğul, bu ideogramın zar zor bir parçası: Daha sonra, görünüşte skandal boyutlarındaki bu ayrıntıyı dikkate almak şöyle dursun, onu anıştırmaya dahi lüzum görmeyen başka unsurlar ortaya çıkacak. Açık ki, Holten, burada, aile hayatı temasını cisimleştirme derdinde: Venusberg cinsel bağımlılığının karşıtı, saray aşkı, hatta kendini dine adama şeklinde değil, salt evlilik ve aile ve bu kurumun, en azından modern Batı veya bireyci sistemde, cisimleştirdiği varsayılan "gerçek aşk" olarak kavranacak. Wagner'in ilk ve kati biçimde isyankâr ve Bohem yorumunun hiç de Wagner'ci olmayan bu revizyonu üzerine ne düşünürsek düşünelim, –*Ring*'de yaptığı değişikliklerde de Holten'in bu aile hayatı temasına bağlılığının arttığını görüyoruz, burada mutlu son ve Brünnhilde'nin yeni doğmuş çocuğu gerçekten de, biyografik olarak, daha Wagner'ci, aynı zamanda da tartışmaya açık olabilir pekâlâ– bu tür bir değişikliği, Baküs şenliğinin sahnelenmesinde görülen durumdan ayırmak istiyorum. Bu tematiği, nihayetinde sembol etrafında örgütlenen bir yorum meselesi olarak adlandırmak istiyorum, Venüs Hanımın yerleşkesinin süslemeleriyse, çağdaş, daha ziyade çağdaş-sonrası, postmodern anlamıyla alegori başlığı altına düşmektedir.

Bu yerleşkenin birbirinden ayrı, tek tek işaretleri, gerçekten de, yatay değil dikey bir varoluş sürdürmektedir; bu durumun, daha genel anlamda, postmodernizmde sembolden alegoriye doğru geçişi belgelediğini varsayabiliriz: Sembol, eserin aşkın bir biçimde bütünleşmesini, Coleridge'den beri süregelen o "somut evrensel" idealini talep ederken, alegori –postmodern olanı, Coleridge ve Wordsworth'un epey alerjik olduğu *ancien régime* dekorasyonu değil– modernizmin (ve romantizmin) "büyük anlatılarını," yani bunların olmayan sembolik birliğini elinin tersiyle bir kenara iterek bütün bir semiyotik yalıtılmışlığı içinde ana geri döner. Daha eski "usta-eserlerinin" teşvikiyle arkitektonik okumadan daha farklı bir alımlama veya tüketimdir bu. Hitchcock veya Buñuel'de görülen tek tek numaralarda ve *bravura* vurucu sahnelerde tadını önceden alırız bu alımlamanın: Buñuel'de muazzam düşsel parlamaları veya rüya-dizilerini, Hitchcock'ta, *Trendeki Yabancı*'daki tenis maçında, gözlerini dikmiş size bakan tek bir uğursuz kafa dışında izleyicilerin hep birden ve uysal bir biçimde çoklu kafalarını bir sağa bir sola çevrilmesi gibi cömert tumturaklı hareketleri ya da *İp*'te, mutfak kapılarının salınımı arasında, filme adını veren nesneye parmağıyla dokunuveren John Dall'un pis pis bakışını beklemek gibi...

Yani, Holten, *Tannhäuser*'in ağza alınmaz Venusberg'den beceriksizce dönüşünü, eski dostları ve bitap düşmüş ortağı *Minnesänger* tarafından karmaşık duygularla karşılanması, hayata dönen Elisabeth tarafından şiir yarışmalarının yeniden düzenlenmesi –ki bunlar hep bir elden kostümler ve katlanan sandalyelerle olağanüstü bir burjuva kültürel etkinliğiyle son raddesine erer; kahraman, kendini tutamayıp "aşka" dair gizli, derin bilgisini ağzından kaçırıverir ve ödülü alan şarkının kötü bir versiyonunu fısıldayarak sahneye çıkma hevesiyle, önemli misafirlerin ve artık kendine düşmanca bakan meslektaşlarının çıkardığı skandal boyutunda velvele içerisinde sandalyeleri devirir– yenilenmiş Venusberg müziği makamlarını sırf kendi duyarken, hengâmenin, bir an, ressam elinden çıkmış gibi bir tabloda, el kol hareketleri yapan kitleyi resmedecek şekilde donup kalmasını sahnelediğinde, illa yeni bir "yorumla" karşı karşıya değiliz.

Holten, tuhaf üçüncü sahneyi, toprağın üzerinde duran bir mozole eşliğinde bir mezarlıkta sahneler ve alacakaranlıkta çıl-

gıncasına arayışı, lanetlenmiş şaire karşı beslediği aşkının yasadışı tabiatına dair bir fikir veren Elisabeth'in sahnede ölümünü görme memnuniyetini tattırır bizlere. Ancak söz konusu lanetlenmiş şair, doğaçlama yapmak yerine Roma'daki mutsuz haccının öyküsünü anlatarak Holten'in programını tamama erdirir: Büyük bir defter yazma işine şahitlik eder ve ısrarla son gönülsüz şahidinin (Walther) gözlerinin önünde tutulur. Bu metinselleştirme, daha sonra, ne de olsa, operanın genel bir "yorumu" halini alır: İkna edici midir peki yoksa enerjinin çoğu muhteşem vurucu sahnelere mi harcanmıştır?

Yine de bu *Tannhäuser*, metnin içeriğinin veya mesajının (olsa olsa Wagner'ci eros, dindarlık ve şair veya deha üçgeni, modern versiyonunda güçlenmiş gibidir) cüretkâr modern sahnelemelerini pek de öyle gücendirecek gibi değil. Ancak bu tür bir alegorik heterojenliğe dönük estetik eleştiriler, genelde, aynı zamanda, ahlaki veya siyasi de oluyor: "Avro-çöp" terimi de buradan geliyor işte, ki Avrupai kültürel müşkülpesentliğinin basitçe Amerikalılaştırılmış hali olmadığında, elbette postmodern ve kitle kültürünün zevksizliğinin bu zamanda kazandığı zafere dönük geleneksel modernistlere mahsus bir hoşnutsuzluk içeriyor.

Ancak *Regieoper*'in daha tutarlı sahnelemelerinin, genelde, bir maruzatı var gibi: Kenneth Branagh'ın *Sihirli Flüt*'ünün savaş karşıtı bildirisi gibi, ki şüphesiz biçimin zaferlerinden biridir. Birinci Dünya Savaşı ortamında sahnelenen bu prodüksiyon, Zarastro ve Gece Kraliçesi arasındaki mücadeleye gerçek bir içerik sunar; ilki, sığınak olarak kullanılan bir hastanenin başındaki pasifist bir önderken diğeri ölümsüz yüksek notaları bir tankın tepesinden icra edilen ihtişamlı şeytani bir çatışma meraklısı ve savaş çığırtkanıdır. Üç elçisi, epey şehvet düşkünü hemşirelerken, Tamino'nun ilk görüşte aşkı (*coup de foudre*) bir sosyete balosunda, muhteşem bir siyah-beyaz "rüya dizisine" dönüşüyor. Belki de bizzat açılış, az sonra göreceğimiz üzere, bu türün kalbinde yatan "eşleşme" mekânizmalarına dair biraz fikir verir bizlere. Huzurlu ve boş tarlaları kateden bir kelebek, ilk hendeği açığa çıkarır; içinde bir kalabalık heyecanla hareket halindedir (ki burada erkek kahramanlarımızı görürüz ilk defa), kelebek nihayet hendeğin sonuna kadar yolunu bulmayı beceren bir elçiye konar, burada elçi mesajını, kumandan olduğunu sandığımız ama aslında bir askeri bandonun şefi olan,

ölçüsüz giyimli üniformalı birine iletir; bu mesaj, yeni bir saldırı başlatır, kahramanımız topladığı kuvvetleri, karşı tarafın ölümcül makineli tüfek ateşine ahenk içerisinde sürer. Burada "yılan" ölüdür, senaryoya konu olan kurtarılma hikâyesiyse bizleri olay örgüsüne götürür. Burada, Bergman'ın operaya kattığı şık modernist versiyonu yok sayan hiçbir şey yok ama bunun aksi de doğru ve bu müziğin coşkun neşesi, aynı zamanda, Branagh'ın ele avuca sığmaz yaratıcılığının lezzetlerini ifade ediyor.

Bu yaratıcılık, o halde, zararsız, pasifist "mesaja" önemli bir başka düzey daha katıyor, yine, Da Ponte'ye operanın genellikle sahip olmadığı belli bir tutarlılık teslim ediyor. Ancak, Losey'nin *Don Giovanni*'si veya Haneke'nin *Cosi fan tutte*'si (hatta Ponnelle'nin *Tristan*'ı[1]) gibi ihtişamlı ve dahi modernist sahnelemelerden çok daha ciddi estetik mevzular ortaya atan, çok daha ağır yeniden yorumlamalar da mümkün. (Sanatçıların ulusu dışında) asırlık Chéreau/Boulez *Ring*'inde solcu ne varsa hepsinden kesinlikle daha skandal uyandıran Katerina Wagner'in fevkalade *Die Meistersinger*[2] yorumu, bunun en bariz örneği.

Burada sorun içsel, aynı zamanda da ideolojik, ki mesele Beckmesser'in ve Wagner'in iyi bildiğimiz anti-semitizmine geliyor. Katherina Wagner, aksi takdirde kaçınılmaz olan bu mevzuyu ters düz ederek yerinden etmeyi tercih ediyor; onun yerine, kaçınılmaz mütekabili olan ve Hans Sachs'ın kapanıştaki kasidesinde "die heil'ge deutsche Kunst"unda (dramla ve tarihsel dönemiyle tutarlı ama en azından günümüzde ve çağımızda yabancı izleyiciler nezdinde her daim biraz rahatsız edici bir çağrışım) tam ifadesini bulan ulusalcılığı ön plana çıkarıyor. Clemens Risi'nin de gösterdiği gibi, o halde, bütün bunlar, karakterleri harekete geçirerek, bu figürleri –Walther, Beckmesser, bizzat Hans Sachs– istatistiki kimlikler olarak değil, daha ziyade, tam bir gelişim ve dönüşüm halinde olan psikolojiler ve bilhassa da modern estetiğin duruma

1 Barenboim versiyonunda, Ponelle, Isolde'nin geri dönüşüne adanmış üçüncü sahnenin tamamını, ölmekte olan Tristan'ın gerçek dışı rüyası olarak sahneler: Bu işe yarar ve operayı yeni ve farklı bir şeye dönüştürür.

2 Bu skandal uyandıran gelenekten uzaklaşmaya dair, bkz. Clemens Risi ve David Levin'in makaleleri, içinde ed. Robert Sollich, Clemens Risi, Sebastian Reus ve Stephan Jöris, *Angst von der Zerstörung* (Berlin: Verlag Theather der Zeit, 2008).

bağlı çelişkilerine sunulan yeni ve evrim halinde estetik çözümlerin temsilleri olarak ele almak suretiyle gerçekleştiriliyor. O halde, sınıf farkları, öncelikle, kuvvetle vurgulanıyor: Mastersinger'ler (varlıklı Brughers) ve daha alt sınıf çırakları, bilhassa da içten ve hayal gücü yoksunu Beckmesser'den farklı olarak. Bu başlangıçta, Sachs, geleneksel prodüksiyonların her daim sempatik baba figürü olmaya devam ediyor, ki bu durum daha sonra geçirdiği evrimi daha da meşum kılıyor. Bu arada ve kritik başlangıç noktası bu olacaktır, Walther, orta sınıf ortamlara girme çabalarına kayıtsız kibirli ve şımarık genç bir aristokrattır. İşte bu sınıfsal konumlar üzerinden, bu prodüksiyonun orijinal yanını oluşturan evrimler, iki tarihi durumun bu arka planın üzerine bindirilmesi suretiyle ortaya çıkacaktır. Beckmesser ve Walter için değişimler sanki savaş-sonrası sanatın değişimleri gibi olacak: İlki, kelimenin en kötü anlamıyla avangart bir icracı olarak kendini keşfetme çabası içerisinde, ikincisi basın fırsatını kullanıp ünlü ödülünü kazanan başarılı bir popüler şarkıcı olarak. Hans Sachs, bu arada, en sahici Alman ruhunun beden kazanmış hali olduğu varsayılıyor, bir Nazi olacak ve son tiradı, uğursuz bir biçimde, Nuremberg-tarzı ateşler eşliğinde yükselecek. Wagner'in metninde örtük olarak bulunan unsurların dikkate değer bir biçimde geliştirilmesi ve gerçek bir eleştirel ve hermönitik edim bu: Meistersinger veya Wagner üzerine son söz olması gerekmiyor bunun ama ortaya makul ve tutarlı bir alternatif okuma çıkardığı, bunun üzerine bir de hüner ve yaratıcılık gibi hazlar da sunduğu kesin.

Bu versiyonda daha az ikna edici olan, kauçuk büstlerin ve Wagner dahil olmak üzere bütün büyük Alman figürlerinin ve ikonlarının simulakralarının, ritüelleşmiş bir siyasi ihlal edimi gibi orji hali içerisinde önümüzden geçirilmesi. Hakikaten de altmışlar, kanona saygısızlığın bizzat devletin meşruiyetini tehdit ettiği düşünülen bilhassa Germen bir estetik radikalizmine alıştırmıştı bizleri zaten, ki bu Fransa veya İngiltere'de daha az muhtemelken, üst düzey sanatın hep üst sınıfların alanı olarak görüldüğü (her ne kadar bu sonuncusu sınıf terimleriyle belirlenmemiş olsa da) ABD gibi entelektüel-karşıtı bir kültürde hepten manasız. En iyi haliyle, bu jestin, Hans Haacke'nin eserlerinde olduğu gibi, şeffafmış gibi görünen estetik bir prodüksiyon arkasında kurumun mevcudiyetini

ifşa eden materyalist bir değeri vardı. En kötü haliyleyse, kötü zevke, siyasi olarak da bir faydası olmayacak şekilde müsamaha gösterdi, tıpkı ahmak ergen Siegfried'in hobi atının üzerinde sahnede hoplayıp durduğu Konwitchny'nin *Götterdämmerung*'unda olduğu gibi (2002'nin çoktan heterojen bir hal almış Stuttgard *Ring*'inde). Ancak bu aşırı örneklerin, *Regieoper*'in en iyi ve yoğun haliyle muvaffak olabileceği şeyleri itibarsızlaştırabileceği pek söylenemez.

Belki de durumu fazlasıyla basite indirgeme riskini de göze alarak, geleneksel operanın, –Sir Walter Scott'un peşi sıra Victor Hugo– melodram işareti altında sahnelendiği ve sessiz sinema oyunculuğuna bütün kaynaklarını devrettiği hususunda hemfikir olabiliriz (natüralist çeşitlemeleri de dahil olmak üzere). Hiç bitmeyecekmiş gibi gelen Avro-çöp çeşitlemesinin artık orji tadı veren zevkindeki bu dönüşümü iki gelişmenin ortaya çıkardığını düşünüyorum: Shakespeare'i modernize etme deneyleri ve (paradoksal bir biçimde), yeni bir sahne ideali olarak teatral realizmin etkisi. Bu diyalektik bir an, öyle ki bu her iki akımda da, modern veya çağdaş sahneye dönüş, kendinden menkul bir gelenek halini almak yerine, eski engelleri ve alışkanlıkları silip süpürmeye ve teatral pratiği, illa kendilerini mümkün kılan deneysel ruh içerisinde olmasa da, her türlü yeniliğe açmaya yarıyor.

Modernize edilmiş Shakespeare'in öyle kostüm dramını bir tarafa kaldırdığı söylenemez ancak bilhassa Orson Welles'in İtalyan-faşist Julius Caesar'ından Ian McKellen'in Richard III'ünün İngiliz faşizmine uzanan tarihi ve siyasi kostümlerden ibaret yepyeni bir gardırop kazandırdı. Ancak, böylesi "uyarlamaların" belli bir tarihi dönemle özdeşleşmesi gerektiğini, bunun tarzının da belli ve akılda kalır tarihi olaylarla (örneğin, şu ya da bu sahnelemenin orijinalliğinin işareti diye böbürlenilen genel "Romantik kostüm" incelemeleri ve program notları değil) imlenmesi gerektiğini düşünmek mümkün. Bu keşif çizgisi, bizleri, daha çağdaş bir tarihi sorun olan dönemler ve dönemlere mahsus tarzlar (nostaljik filmlerde olduğu gibi) meselesine, bir de, romanların film uyarlamaları benzetmesi üzerinden (ki bu terimin önemi de bundan kaynaklanmaktadır), umulmadık karikatür güzergâhına ve sesli dönemin başlangıcından beri belli ki ona eşlik etmesi lazım gelen müzikale götürür. Öyle ya, Disney'in asıl dehasının (ve prodüksiyonlarının asıl orijinalliğinin, ki kendisi

güçbela bir şeyler çizer), animasyon denen yeni türü tanımlayan biçim-sorusunun, imgenin sesle eşleşmesi ve resimli aksiyon ve buna eşlik eden müziğin her ikisi üzerinde karşılıklı yarattığı kısıtlamalar olduğunun keşfine dayandığı genelde anlaşılmaz. Elbette, sessiz filmlerde, filme eşlik eden müziğin, mümkün mertebe, aksiyonun mizacına ve ritmine tekabül etmesi gerekiyordu. Buradaysa, paradoksal biçimde, durum tam tersidir ve Disney'in dehası, sesli filmlerin ilk yıllarından beri, asıl sahiciliğin, animasyon aksiyonun, arka plandaki müzikle senkronuna bağlı olduğunu anlamasıydı. Bu gereksinimin, bizzat duyuların tabiatından kaynaklandığından şüphe ediyorum: Duyma hissi, zamansal bir birimi görmeden çok daha enine boyuna tamamlamaktadır ve dinleyicinin belli bir ezgiyi tanıması için ilk birkaç notanın yeterli olduğu söylenir, buna karşın, görme duyusunun unsurları, parçalıdır ve aşamalı olarak tamamlanır. Bu yüzden, animasyonda, ilk müzik sesleri, görsel eşdeğerinin bir an önce takip etmesi gereken tamamlanmış bir birim oluşturacaktır. Sesin, görme karşısındaki bu üstünlüğünün doruk noktasına, iyi ya da kötü, Disney'in bizzat doğayı organize ettiği şu doğa filmlerinde ulaşılır, vahşi yaşamı anlatan belgesel filmler, genellikle epey aptalca kaçan eşlik eden müziği canlandıracak şekilde montajlanır (ancak izleyen, bunu tersinden algılar ve müziğin hayvanların doğal maskaralıklarını "orkestre etmek" için tasarlandığını varsayar).

Bu zorlama gibi duran benzerlik, öyleyse, orijinal metnin, sahnelemenin uyması gereken müzik partisyonu işlevi gördüğü modern Shakespeare sahnelemelerinin talep ettiği yeni senkron tarzını anlamamıza yardımcı olmaktadır. Bu gereksinim de aksi takdirde son derece serbest ve keyfi bir alıştırma gibi görünen şeye birkaç kural koymakta, bu şekilde, belli bir biçim-sorunu (Lukács'dan aldığım faydalı bir terim) üzerinden bir türü tanımlamaktadır. O halde, böylesi biçim-soruları, ki biraz felsefede çelişkilerin oynadığına benzer bir rol üstlenirler, bu yeni türe bir tür tarihsel anlam katmaktadır.

Bunun Shakespeare açısından nasıl işlediğini, belki de ufak ama çarpıcı bir metinsel kısıtlama örneğiyle göstermek mümkündür, öyle ya, hiçbir Richard III prodüksiyonu, metnin ölümsüz olmasa da en ünlü satırlarından biriyle yüzleşmekten kaçamaz: "Bir at, bir at! Bir at için krallığım!" Ian McKellen'inki gibi modernize edilmiş

ve işin aslı otomatikleşmiş bir versiyonda ölümcül bir çelişki olması gerekir bunun ama McKellen, gaspçının cipinin bozulmasıyla bu çelişkiyi başarılı bir biçimde çözüyor. Modern uyarlamanın, metnin orijinalinde pek de kullanılmayan kaynaklardan zengin bir biçimde istifade etmesine daha genel bir biçimde, Branagh'ın Fortinbras yorumu örnek teşkil etmektedir; burada Fortinbras, ordusu Polonya'ya gitmek şöyle dursun aslında Elsinore'u kuşatmak üzere olan yarı-deli bir takıntılı olarak yorumlanır, kuşatılacak bir şey olmadığı ortaya çıkar ve taht boş kalır. Öte yandan, büyük trajedilerden birine veya diğerine mutlu son bulmak, ki Holten *Götterdämmerung*'da böyle yapmaktadır – aslında hepten senaryoyu değiştirmek anlamına gelir; savaş-sonrası bir Nazi fabrikatörünün henüz gelişmekte olan "krallığında" geçen Helmut Käutner'in *Hamlet*'iyle (Der Rest ist Schweigen, 1959), Tom Stoppard'ın veya Jarman'ın gey *Fırtına*'sı arasındaki fark budur. Her halükârda, Wagner'in buna mukayese edilebilir biçimde "modernleştirilmesi," ortaya benzer çelişkiler atacak ve sembolle alegori, yorumla (veya yeniden yorumla), nüktedan veya hayalci güzelleme arasında benzer ayrımlar getirmeye davet edecek bizleri.

Burada mevzu bahis olan diğer jeneoloji daha da paradoksal, öyle ya bizleri bizzat realizme, devletin resmi estetik dogmasına mutlu mesut uyacak şekilde realizmin Doğu Almanya'da yeniden icat edilişine götürüyor. Gerçekten de Alman Demokratik Cumhuriyeti"nin (Brecht'ten operaya) teatral pratiği, fiziksel olarak metropolden kopmuş bir Batı Almanya'nın taşra kültüründen ziyade meşum sloganı, "yakalama," *Nachholen* olan, Habermas'ın çağrıda bulunduğu estetik sürekliliğin yeniden tesis edilmesidir. Berlin'in Komishe Oper'inin büyük Walter Felsenstein'ı veya ortağı Joachim Herz veya Ruth Berghaus, geçmişle ve burjuva melodramla bağını kesen, bu sayede *Regieoper*'in daha sonra kullanacağı özgürlükleri ortaya atan, daha kısa vadede de, Bayreuth'da *Ring*'in Chéreau yüzüncü yıl prodüksiyonuyla (1976) Batı'daki ilk büyük Wagner'ci realizme ilham ve model olan işlevsel bir realizmin öncüsü olmuştur.[3]

Burada genel olarak realizm tabir edilen şeyin, aslında, metne ve dramatik içeriğine bağlılık olduğuna inanıyorum; bu anlamda,

3 Chéreau ve operanın tiyatroyla ilişkisine dair, bkz. 2. Bölüm.

Chéreau, kendince, Batı'da bu gelişmenin mantıksal olarak tamama ermesidir. Ancak tam da metne dönük bu dikkat, mümkün *Ring* versiyonları çokluğuna –şu anda, bütün dünyada, on iki kadar farklı prodüksiyon– kapı açmakta ve özellikle de yukarıda değindiğim alegori ve yorum karşıtlığını körüklemektedir, ki açıkça, bizzat *Ring*'in biçim ve tür çokluğu ve bu on altı saatlik, dört bölümlü eserin bütün prodüksiyonlarının yüzleşmesi ve "çözmesi" gereken sorunlar ve alternatifler tarafından beslenmektedir bu karşıtlık.

Dram mı müzik mi üzerine alınması gereken bu en genel kararın ötesinde –Wagner'in hiçbiri ya da diğerinde karar kılamadığı alternatiflerdir bunlar (Holten'se Chéreau'nun izinden drama meyleder)– partisyon ve metin de, pek çok düzeyde öncelikler üzerine karar almayı gerektirmektedir. Elbette müziğin kendisi söz konusu olduğunda, armoni kontrpuan karşıtlığı, Boulez'nin şeffaflığı ve enstrümental "minyatürizmiyle," Nietzsche'nin sezgisini takip edecek olursak, muazzam Wagner orkestralarının o geleneksel kahramanca bağırış çağırışı arasındaki çağdaş karşıtlık biçimini alıyor (hiçbir gerçek Wagner'ci, o gerilimden feragat etmek istemez). Metin, açıktan, burada şahit olduğumuz türden modernleştirmeler karşısında, arkaik ve mitolojik opsiyonları talep etmektedir. Ancak tam da içerik, öyle kolayca bir tarafa atılamayacak sayısız zengin belirsizlik barındırıyor: siyasi düzeyde, büyük önderle bireysel özgürlüğün birbirini izlemesi: hukuksal düzeyde, falcılık ve evlilik yasaları mevzusu; teolojik düzeyde, Tanrılar ve kader arasındaki gerilimler ve takdiri ilahinin önden bilinmesi meselesi; ekonomik düzeyde, altının varlığı ve üretimin tabiatı; toplumsal düzeyde, klan sistemi, bölünmüş özne, Spinoza'nın kederli tutkuları, aşk ve kimlik, hadım edilme ve güç istenci; kozmolojik yeryüzü, hava, ateş ve su görüşü ve geleneksel olanın, büyünün ve şekil değiştirmenin, iksirin ve tılsımın yeri; etik düzeyde, güven, haset ve intikamın bir aradalığı ve nihayet bizzat Son sorunu – tanrıların sonu, tanrısal kahramanların ve kahramanların sonu, bizzat dünyanın sonu? Bu temalar üzerine bir konum almadan, günümüzde hiçbir sahneleme, felsefi anlamda ilgi uyandıramaz ve mesele –ve Wagner'in opera tarihindeki orijinalliği– eserlerinin, böylesi bir felsefi odağı kaçınılmaz kılmasıdır. Bu didaktik veya tezlere konu olacak bir sanat sorusu değil; belki de Wagner, bu daha yüzeysel

sorunun derin içeriğini kavramamıza izin veriyor, ki bizleri sanatın "tamamen estetik" veya eğlence (meta) değerinden uzaklaştıran şeyi çağrıştırıyor sanki. Öyle ya, burada, eser, Mutlağın bir ifadesi olarak sahneleniyor, ister kabul edin, ister etmeyin! Wagner –işin aslı, genelde modernizm– dinden sonra (felsefeden önce) sanatın hakikate ve dünyaya dair bir görüye götüren esas araç olduğu o Hegelci momentler anlatısını yenilemeyi amaçlamaktadır. (Hegel'e göre, sanatın sonu, yani artık bu işlevi yerine getirmediği veya getiremediği ve dekoratif bir düzeye gerilediği andır).

Ancak, bu durum, Wagner'in kendi görüşleri ve felsefesi ve bizlere yutturmaya çalıştığı türden Mutlağa dair meşum sorular uyandırmıyor mu? Pek çok akademisyen ve uzman, Wagner'in tek bir felsefesi veya değeri olduğu, bunun da kendi eserlerini yazdırmak ve sahneletmek olduğu hususunda beni ikna etti; ki bu da, onun bir estetten veya "sanat sanat içindir" savunucusundan hallice olduğu anlamına gelmiyor üstelik, daha ziyade, siyaset, toplum, devrim, tarih dahil olmak üzere bütün bir dünyanın, Mutlağın ta kendisi olan, bu elzem merkez etrafında dönmek durumunda olduğunu gösteriyor: O halde, bu merkez, Wagner'in nesiller boyu uzanacak olan kişisel cazibesidir. Ancak, ideolojinin belli bir görüşün tasdikini içerdiğini hissetmek, ona dair bir yanlış anlamadır. İdeoloji, bizzat tarihsel durum tarafından inşa edilen nesnel çelişkinin semptomu ve ifadesidir. Daha eski sahneleme ve yorumlama biçimleri, böylesi çelişkileri çözmeye ve şu ya da bu ideolojik gerilimi tutarlı bir dünya görüşüne dönüştürmeye adanmıştı; geriye dönüp baktığımızda, bu tutarlılık taahhüdü, modernizm olmasa da en azından Wagner'e modernist yaklaşım tabir edebileceğimiz duruma –tiyatroda sembolizm ve modernizm, ekseriyetle, bir arada gider– büyük ölçüde hâkimdi.

Belki de "yorum," bizlere, daha ziyade, Holten'in kişisel tematiğine dair bir şeyler söylüyordur, bilhassa da geriye dönük olarak, en büyük başarısı olan Kopenhag *Ring*'ine ışık tuttuğundan: Chéreau'nun Boulez'yle, orijinal Bayreuth *Ring*'inin yüzüncü yılında, 1976 yılında sahnelediği *Ring* uyarlamasından sonra en olağanüstü *Ring* sahnelemesidir bu. *Regieoper*'in ışığında, Chéreau'nunkine "realist" bir prodüksiyon demek gelebilir içimizden, en azından, Wagner'i bir dram yazarı olarak ciddiye alışı ve karakterleri gerçek

anlamda dramatik etkileşim içerisinde, birbiriyle diyalog halinde sahnelemesi açısından (gerçek bir kuş kafesine sahip Siegfried orman kuşu –"orman uğultularının" kadın müsebbibi– gibi *avant la lettre* "postmodern" birkaç ayrıntının yanı sıra).

Kültür tarihinde bolca bulunan paradoksal jeneolojilerden birinde, *Regieoper*'in izini, devletin neredeyse evrensel bir yüz karası olarak, kısa süre öncesine kadar yok sayılan o Doğu Avrupa kültürel üretimine kadar sürebiliriz. Ancak, Brecht'ten operaya, Alman Demokratik Cumhuriyeti'nin tiyatro pratiği, Weimar gelenekleriyle –Klemperer, Kroll operası–, Habermas'ın *Nachholen* veya moderniteyi "yakalama" fikrinin unutulmaz bir biçimde özetlediği o taşra Batı Avrupa kültüründen çok daha çizgisel bir süreklilik içerisindeydi. Bu yüzden, *Komische Oper*'de Walter Felsenstein veya ortağı Joachim Herz, veya Ruth Berghaus –her ne kadar postmodern olandan geri dönüp baktığımızda, eserlerini, "realizm" adı altında ele almak daha uygun gibi gelse de– hepsi geçmişten ve konvansiyonel burjuva melodramından ve operasından kopulmasına katkıda bulunmuş, bu da *Regieoper*'in daha sonra kullandığı özgürlükleri açığa çıkarmıştır. Gerçekten de bu yeniliklerin daha eski uygulayıcılarının çoğu Doğu Almanlar veya bu kültürün ilk neslinin öğrencileridir. (Ancak şu anda, Leipzig Ekolü'yle birlikte, resimde Alman Demokratik Cumhuriyeti'nin başarılarını yeniden ele almaya başladığımızı da ekleyebilirim, ki filmler hâlâ değerlendirilmeyi bekliyor).

Bu yorum anlayışı, çağdaş yorum anlayışından çok daha farklı bir yaklaşımdır; öyle ki çelişkilerin dile getirilmesidir ve eser içerisindeki biçimsel ve ideolojik gerilimlerin kaydedilmesidir önemli olan. Bu estetik için (ki ona estetik demek mümkünse), yorumlar üzerine mücadele ve metnin içindeki dürtülerin ve kuvvetlerin yüzeye taşınması yaşamsaldır. O halde, Wagner'in eserlerinin takdire şayan direnci, ne sonradan gelenler nezdinde azametinin sonucu ne de çağdaş siyasi ve estetik durumlara uygun oluşlarıdır (bu iki düzeyi birbirinden ayırmak her daim akıllıca olacaktır, en azından başlangıç aşamasında): Bunun nedeni, ortaya attığı pek çok soruna sunduğu cevapların gücü hiç değildir. Daha ziyade, kronik olarak, bu çelişkileri çözülmesi gereken sorunlar, ilkin çözüm ve yorum gerektiren durumlar olarak sahnelemesidir. Burada bizi ilgilendi-

ren prodüksiyona gelirsek, eserlerin dram ve metin olarak böylesi telaffuzları yükseltmeye ve yoğunlaştırmaya en elverişli şekilde kurgulanmasıdır.

Bu arada, *Tannhäuser* ve onun anaç ve metne dökülen tematiği, Holten'in yorumundaki tercihlerine ve olağanüstü *Ring* yeniden yorumuna da, ki hem etraflıca ve ayrıntılı hem de nükteli güzellemeler içerir, da bir nebze ışık tutmaktadır. Peter Stein'ın efsanevi önerisini ("sonu değiştirebilir miyim?") ciddiye almış gibi, ki bu Stein'ın Bayreuth yüzüncü yıl prodüksiyonundan kovulmasına neden olmuştu, bu durumda, Chéreau adına kendisine epey borçluyuz. Kopenhag *Ring*'inde, Brünnhilde'nin hayatta kaldığını ve Siegfried'in olmayı beceremediği süper insan olması muhtemel çocuğu doğurduğunu söylemek spoiler vermek olmaz umarım. Wagner'in oynadığı çoklu sonlarla hiç mi tutarlı değil bu, –Feueurbach'ın ve Schopenhauer'inkilerle pekâlâ?[4] Ne olursa olsun, yine de, kıyamet değil bildiğimiz tanrıların sonunu ve tamamen insani bir çağın başlangıcını öngören Wagner'in başlığının ruhunu taşıyor epey: Chéreau'nun iyi yakaladığı bir başlangıç bu, öyle ya, dörtlemenin sonunda –çağın Alman Miladı gibi bir şey– perde inerken, bir an, çığır açan büyük yangından afallayan ölümlü kalabalık, yavaşça seyirciye ve insani dünyaya döner.

Yine de operanın sonu gibi bunca anlamlı ve elzem bir anda, Holten'in bir anlık revizyonunu, bir yorum olarak mı yoksa bir ayrıntının nüktedan bir revizyonu olarak mı görmek gerektiği sorusu baki kalıyor (tarihi bir pratik olarak *Regieoper* okumanın tamamının, bu postmodern belirsizliğin muhafaza edilmesi ve sebatına dayandığını şimdiye kadar anlamış olmanız lazım).

Belki de, film eleştirilerinin izinden, ... *die alte Weise*... artık, Holten'in versiyonunun hikâyesini anlatmanın zamanı geldi, ki Rheinmaiden'ları barda çalışan kızlar, Alberich'i de yalnız ve rahatsız bir içici olarak sahneleme küstahlığını göstererek başlıyor.

4 Burada yine Nietzsche'ye atıfta bulunma ayartısına karşı koyamayacağım: "Siegfried.. geleneksel olan her şeyi, bütün hürmeti, *korkuyu*... alaşağı ediyor. Uzun bir zaman, Wagner'in gemisi, *bu* güzergâhı neşeyle takip etti. Şüphesiz, Wagner, en yüce amacını, işte burada aramaktaydı. Ne oldu peki? Bir talihsizlik. Gemi, kayalığa çarptı. Kayalıksa Schopenhauer'in felsefesiydi; Wagner, karşıt bir dünya görüşüne sürüklendi," vs. Friedrich Nietzsche, The Case of Wagner, içinde *The Basic Writings of Nietzsche*, ed. ve çev. Walter Kaufman (New York: Modern Library, 2000), s. 619-20.

Kötücül flörtleşmeleri –Chéreau'nunki de dahil olmak üzere geleneksel versiyonların çoğunda yer almaz bu sahne, bunun yerine, su, yüzme vs. gibi "özel efektler" dikkatimizi o yöne çeker– dolayısıyla ziyadesiyle acı verici bir biçimde vurgulanır, ki Alberich'e üzülmeye başlarız. Bu arada, altının yerini, hiç beklenmedik biçimde, daha turistik Amerikan tavernalarında görmeye alışkın olduğumuz, havuz veya deniz kıyısındaki barların "deniz kızı" sergilerinden birinde yüzen genç bir erkek biçimini alır. Alberich'in aşktan vazgeçmesi, bu libidinal sembolü, yerle bir eden pek çok doruk anının ilkinde, cinselliği, arzuyu, haseti, altını ve hadım edilmeyi bu tarihsel kader mitinin tam kalbinde birleştirmek suretiyle, kelimenin tam anlamıyla mahvedecektir. Shakespeare'in modern kılığa sokulmuş uyarlamalarının sunduğu hafif deneyler işte böylesi uçlara vardı! Ancak bu bariz kendini frenlememe hali hiç de öylesine değil: Genellikle Wagner'in orijinal talimatlarına sadık kalma adına bir tarafa kaldırılan dörtlemenin anlamını ifade ediyor: Arzu ve iktidar arasındaki ilişki. Holten, daha ziyade, Usta'nın başka bir nasihatına sadık kalmayı tercih ediyor: *Kinder! Macht Neues!* (*Evladım, Yenilerini Yap!*).

Holten'in daha sert müdahalelerinin bizzat *Ring*'in dramını ve anlamını yükselttiğine hiç şüphe yok, ki bunu göstereceğim. Öte yandan, sadıkla keyfi veya öylesine arasındaki çizginin çok ince olduğuna da şüphe yok, söz konusu kelimeyi yeni postmodern anlamıyla kullansak bile. Bu yeniliklerin, belki de en şaşırtıcısı dörtlemeye (*Tannhäuser*'de olduğu gibi) bir tür bilgilendirme amaçlı *écriture*-temalı çerçeve katmak: Gerçekten de, bu devasa serilerin hepsi, Brünnhilde'nin, belli ki, sadece lanetin değil aynı zamanda kendi mirasının da –ve yüzüğün kaybolmasının ardından, Wotan'ın gizemli yeryüzü tanrısı Erda'yı "gerçekleri bulma" amaçlı ziyareti esnasında haberdar olduğu diğer *valkyrie*'lerin de– sözde efsanevi geçmişini araştırdığı kütüphanede başlıyor. İdeal koşullar altında, bu çerçevenin, Walküre'den en az bir nesil önce vuku bulduğu varsayılan Vorabend, Rhinegold hakkında arkaik olan her şeyi vurgulaması ve ur-ırkları sahneye taşıması gerekir: Yüzük ve tanrı uğruna verdikleri mücadele üçlemede yer alan insan dramına ve Alberich'in lanetinin tasarlanmasına yol açan tanrılar, devler ve cüceler. Dâhiyane arşiv karesinin bu konuda başarılı olduğunu

düşünmüyorum, iki nedenle: İlki, Brünnhilde'nin araştırmasını tam olarak ne zaman yaptığını merak etmeye harcıyoruz vaktimizi (yani, Siegfried'den önce mi sonra mı?). İkincisi sorun da Rhinegold bizzat "modernleştirilmiş" öyle ki o karanlık ve mitik aura'sını yitirmiş.

Tanrıların hanedanına gelirsek, onlar çadırlarda yaşıyor, muazzam yerleşkeleri daha tamamlanmadığından; genç Wotan, etrafında tahmin edilebilir ölçüde havai başıbozuklar ve üvey evlatlar tutan fazla atılgan ve deneyimsiz bir girişimci; etrafındakilerin hepsi öyle ya da böyle işverenin henüz ödenmemiş faturasına endişeleniyor (devler –dev olduklarından!– buna karşılık Freya'yı alıkoymaya çalışıyor, oyunun devamında göreceğimiz üzere kadının altın elmaları sonsuz enerjinin sırrına sahip, yani bu aile hanedanının "sonu" burada da, dörtlemenin diğer sonunda olduğu kadar yakın gibi görünüyor).

Devlere gelecek olursak, onlar (baretliler, bitmemiş yüksek binaların dışına yerleştirilmiş olanlara benzer inşaat asansörlerinde, doğal yaşam alanları olan yükseklerden gelen (dağlıların ırkı onlar, sözde cücelerin yeraltı mağaralarında yaşayan ırk olması gibi) sözleşmeler üzerine müzakere eden sendika yöneticileri. Biri engelli, tekerlekli sandalyede; diğeri, genç ve daha dinç ve dürtüsel, belli ki Freya'ya âşık, anlaşmanın karara bağlanması aşamasında (aşk mı altın mı) yaşanan ihtilaf sonucu öldürülecek olan o. O halde, ölümü, Alberich'in feragat edişini yeniden sahneleyecek (aslında, bu bir tür kendini hadım etme).

Tanrılar, bu arada, sözleşme ihtilafının vaat edildiği üzere çözüme kavuşması için avukatlarını beklemede. Ancak avukatın pek de acelesi yok, nihayet eski püskü kılığıyla tıknaz ve dalgın bir dalavereci cisminde bir Loge çıkıyor karşımıza (olanlardan bir haberi olmadığını biliyoruz ama, ilerleyen gelişmelerden, stratejik yetilerini hafife almasak iyi olur). Yine, avukatla beraber, kayıt ve bilgi teması, tam da "ilk akşamın" merkezi dramında, Loge'un titizlikle ilgili ayrıntıları yazdığı küçük bir defter biçiminde yer buluyor; Loge, sık sık belgeleme amaçlı bunların büyütüp fotoğrafını çekiyor veya son derece arkaik ve ilkel bir silindir ses kayıt cihazına şunu bunu kaydedip duruyor. Burada, dâhiyane bir hareket daha geliyor: Makine, dramın "mitsel" notasını beklenmedik bir

biçimde kaydediyor (o eski zamanların ve dünyanın kökenlerinin ruhuyla değil de yirmi birinci yüzyıldan bize çok eski geliyor), bir yandan da olağanüstü bir biçimde son sahneyi yeniden yazıyor: Kavrayışı kıt Wogan, Xanadu'ya girmek üzereyken, altını teminat altına almak için –bu defa, Loge'un bu kadim balmumu silindire orijinal dilekçeyi kaydetmesine karşı– yine Rheinmaiden'lar tarafından kuşatılıyor. Ancak ilk muhatap artık ortalarda yok, öyle ki her zamanki gaddarlığıyla Holten, Loge'un sürgününü, memnuniyetsiz müşteri Wogan (yine ateş elementine alçalmış durumda) tarafından, ölümcül bir mızrak darbesine dönüştürmüş.

Nibelheim'a düşüşe gelecek olursak, ne cücelerin ne devlerin gerçek boyutlarını muhafaza etme gibi bir çaba yok; Alberich'in "deformasyonu," yüzündeki geniş bir yarayla ifade ediliyor (kısa bir süre içerisinde anlaşılacağı üzere, belki de, felaket boyutlarında bir kaza sonucu oluşmuş), tıpkı Fafner'in durumunun tekerlekli sandalyeyle ifade edilmesi gibi, burada, kendimizi, çokça Nazi-cum-Frankenstein türü deneysel bir laboratuvarda, buluyoruz, Alberich, beyaz bir araştırmacı önlüğü giymiş, zapt edilmiş cücelerin dehşeti, layığıyla, tarihte yaşanan soykırımlara benziyor.

Peri masalı dalaveresi işe yaramış, Holten'in en korkutucu çeviriyazısına şahit oluyoruz artık: Artık kendi elementinin cismine bürünmüş olan (Loge bu ödüllük fikri tamama erdirmişti) Wotan tarafından zincirlenen ve işkence edilen bahtsız Albert, ilk defa, başka hiçbir yüzüğe benzemeyen bir Yüzüğü incelememize mahal veriyor: Ön kolu parmaklardan saran altından bir bant. Dünya hâkimiyetini ele geçirmek için, Wotan'ın kolu kesmesi yeterli oluyor.

Bu uyarlamada, *Walküre*, modern burjuva dramına yakıştığı üzere, kaçınılmaz olarak, daha az göze çarpıyor. Ev alışılagelmiş, Hunding klasik otoriter veya Nazi tipi, yabancılara, bilhassa da göçmenlere karşı şüpheli, ki (Stig Anderson'un fevkalade bir oyunculuk sergileyerek canlandırdığı) Siegmund bariz göçmen (öyle ki, Anderson'un oyunculuk kabiliyeti sayesinde, bu bezgin kaçağı, Anderson'un şahit olduğum en ikna edici Siegfried performansıyla yine cisim kazandırmayı iyi bildiği ergenle karıştırmıyoruz. Ama, elbette, dörtlemenin bu ilk gününde ortaya çıkan, yeni, daha yaşlı ve akıllı, daha gözü açılmış, daha ironik bir Wotan (James Johnson); kendisine dikkat kesilmemizi sağlıyor, bir yandan da

otoriter bir edayla Wagner'in kendisine kasten (veya kazara) biçtiği esas kahraman rolünü üstleniyor: Bu açıdan, *Ring*, yarı-tanrı olsun olmasın bu temel planda bir piyondan başka bir şey olmayan Siegfried'in değil onun dramı.

Açığa çıkan bir diğer şey de elbette Brünnhilde: Daha yaşlı, daha anaç, üçleme boyunca zamanla hoşumuza gitmeye başlıyor ve nihayet klasik sahnelemelerden daha kırılgan ve daha az haşmetli, daha genç şarkıcıların beceremediği nüanslar ve incelikler katıyor. Gerçekten de Holten, bir anlamda, yeni son ve ilkin *Rheingold*'da girift ve kanlı tarihi araştıran şaşkın arşivci olarak görünmesiyle, onu, üçlemenin merkezi haline getiriyor. Gwyneth Jones'un Brünnhilde'sinin mahvolmuş Siegmund'a görünmesinin gizemli vakarıyla yarışamaz (*Ring*'deki iki tekinsiz sahneden biri bu, diğeri de Alberich'in uykusunda Hagen'a görünmesi: Chéreau'nun uyarlaması, bu açıdan, böylesi etkilere kayıtsız gibi görünen Holten'inkinden daha sürükleyici); yine de Holten'in Brünnhilde'si (Irène Theorin) eşsiz bir içsel neşe yayıyor, yine Elveda sahnesi de buna yarışır şekilde etkileyici.

Söylemeye ne hacet, Siegmund'un katledilmesi, modern bir havada vahşi, Wotan'ın Hunding'e karşı beslediği teessüf, (Fricka'nın elçisi olarak) yaşamasına izin verecek kadar hatırı sayılır, ki bu durum, Usta'nın açık ettiği arzularına bayağı ters düşüyor.

Anderson'un Siegfried'ine hayranlığımı sunmuştum zaten, karakterin ergen aksiliğini iki katlı evde Mime'yle tartışmalarında (burada, bütün ergenler gibi, surat asıp üst kattaki odasına çekilebiliyor) o kadar iyi yakalıyor ki. Bu aktör-şarkıcının, (Chéreau'nun dediği gibi) bu imkânsız role biçilen iki muazzam güçlüğü aşmayı başardığını söylemek gerek: Mime'nin öldürülmesi ve (Brünnhilde'ye vaat ettiği ve şüphesiz beslediği sonsuz aşkı bir an, hepten unutup) Gudrune'ye aniden vurulması. Elbette, bu sonuncusu, resmen büyülü tılsımla açıklanıyor ama sahnede makul bir motivasyon sunmadan komik kaçma riskine sahip, ki bu prodüksiyonda Siegfried'in genç deneyimsizliği ve geleneksel olarak utangaç ve çekinik Gudrune'nin tam teşekküllü bir vampa ve fettana dönüşmesi bu motivasyonları sağlıyor.

Mime'nin ölümüne gelirsek, elden en iyi gelen kontrol edilemez bir hınç, karışıklık, pişmanlık ve kahır, ki tamamı, izleyicinin,

süregiden rahatsızlık ve nefretin kesin bir cinayete döndüğü, bir üvey evladın yıllardır ona bakıcılık eden kişiyi öldürmesi ediminin imkânsızlığını görmezden gelmesine mahal verecek şekilde işliyor sahnede. En geleneksel seyirci söz konusu olduğunda, bu önsezi, her zaman, pek de iyi saklanamayan anti-semitizme tercüme edilegelmiştir; böylesi tepkileri, Siegfried'in kendi misyonuna ve kaderine odaklanacak şekilde dönüştürmesi Holten'in prodüksiyonunun zaferi.

Ancak ejderhanın katledilmesi, özel ilgiyi hakediyor. Ben, gerçek bir ejderha görmeyi (hatta Chéreau'nun oyuncağımsı montajının kullanılmasını) umanlardanım ama bu durumda, Holten, bunun yerine hepten yerinde ve aynı derecede dehşet-uyandıran bir şey bulmuş, kendinden habersizleri tuzağa düşürmek üzere rögar kapağından sürünerek çıkan yılanvari kablo ve boru ağı, kanallar, gaydalar: aşağıda, Fafner'in kaçtığı dünyayı gözlemlediği ham bir bilgisayar merkezi var. Burada da ölmekte olan devin, fatih oğlunu uyarmasında, diğer prodüksiyonlarda görmediğim üzücü bir *pathos* var. Bu da yukarıdaki tırabzandan Wotan ve Alberich tarafından izleniyor, her ikisi sonucun ne olacağıyla epey ilgili: Burada, Holten'in yeniliği, ergen Hagen'a sessiz bir rol vermesi, ki mühimdir, ayrılırken, düşmanı olacak kişiye ateş eder gibi yapıyor.

O halde, nihai dramın daha yaşlı Hagen, layığıyla, kalaşnikoflarla ve kar maskeleriyle dolu, tam olması gerektiği gibi uğursuz paramiliter maiyetiyle proto-faşist bir mafya patronu ve fiziksel zindelik fanatiği olarak sahnelenmiş (Peter Klaveness). Nazizmi çökmekte olan Gibichung kalesine dönüp öyle okumanın cazibesine pekâlâ aşinayız: Alışkın olmadığımız bu prodüksiyonun Gunther'i (Guido Paevatalu), kendisi genç ve fiziksel olarak dinç ama bariz bir biçimde zayıf ve kolay etkilenen biri, ayrıca muz cumhuriyeti *operetta*'larına ve kısıtlı bir iktidara sahip faşizmlerle anılan askeri üniformalara meyilli, Hagen tipini devralmak üzere kılıf işlevi görmek için doğmuş yalnızca unvandan ibaret bir önder tipi tam da. Ancak evde, atıl zenginler, dedikodu ve kokteyl yudumlamadan ibaret yirmiler atmosferiyle karşı karşıya kalıyoruz. Holten'in bir diğer çarpıcı müdahalesiyse, sönük Gudrune'yi olağanüstü çekici bir vampa dönüştürmesi (ki Wagner'de de buna karşı hiçbir şey yok!); bu arada, kardeşler arasındaki ilişki, ensest dışında her

şeyiyle akla Wälsunger'i getiriyor. Son olarak, en geleneksel prodüksiyonların aksine, ikinci defasında sahte sahte Brünnhilde'ye yaltaklanan Gunther-simulakrını Tarnhelm giyen Siegfried değil bizzat gençleşmiş Gunther'in ta kendisi oynuyor, ki bu Chéreau uyarlamasındaki aşağılanmış ve yorgun düşmüş, bütün bu çabayı muazzam bulan ve bunun bir halef gerektirdiğini düşünen yaşlı adamdan çok farklı. (Olayı üçüncü tekil kişi nezdinde açıklayan söz konusu simulakrumun ilk sözcükleri kadar Wagner'in dramatik dehasını tasdik eden başka bir şey yoktur: Brünnhilde! Ein Freier kam!- "bir talibin var burada").

Burada, pek çok kere, drama vurgunun, kuralına uygun operada bastırılan bütün o Aristotelesci tepkileri serbest bıraktığını anıştırdım: Joseph Kerman yıllar önce Shakespeare'in ve Verdi'nin *Othello*'sunu[5] karşılaştırmak suretiyle bu iddiayı ortaya atmıştı zaten, Verdi'nin uyarlamasının lirizmi, oyundaki ne kadar "acıma ve dehşet" varsa güzergâhını değiştiriyor ve emiyor. Bu yüzden, Brünnhilde'ye karşı beslediği baş döndüren aşkı ilk kezmişçesine yeniden hisseden ölmekte olan Siegfried'in olağanüstü *pathos*'unu nadiren hissediyoruz: "Ach, dieses Auge, weig nun offen!"

Holten'in uyarlamasında en sevdiğim sahneyi sona sakladım: Olması gerektiği gibi, dramın diğer büyük kahramanının sahnesi bu, ki burada büyüleyici bir biçimde cisim kazanmasını daha önce de vurgulamıştım: İnanılmaz bir öz-kontrol ve istihfafkâr ironi, sarkastik savunma, megaloman Alberich ve entrikacı Mime'ye yaraşıyor, Fricka'nın yenilgisi karşısında hislerini bastırması, Brünnhilde'nin düğünündeki çok gerçekçi acılığı, büyük girişimin başarısızlığa ulaşması karşısında takındığı stoacı teslimiyet –mühimdir, Holten, Siegfried'in azlini tanıyarak kendi mızrağını kırdırıyor ona– (geleneksel olarak, onu Nothung'la paramparça eden aslında genç kahraman). Bütün bu çeşit çeşit tepki, rolü kuvvetle zenginleştiriyor ve bu muazzam aktör-şarkıcının, yeteneklerinin menzilini gözler önüne seriyor.

Ancak, "gayrı-meşru" çocuklarının, yani *valkyrie*'lerin annesinin (Fricka'nın Brünnhilde'yi hor görmesi güzel bir ayrıntı), yeryüzü Tanrıçası Erda'yla son karşılaşmasında, Holten'in hayal gücünün zenginliğini görüyoruz. Öbür dünyadan çıkıp da ilk kez

5 Joseph Kerman, *Opera as Drama* (New York: Vintage, 1959).

göründüğü anda bile –Wotan'ı altından vazgeçirmek için uyarmaya geliyor; ki ilk tanışmaları bu– Erda, zengin kariyer sahibi kadın prototipi, kürkler içinde, bitmek bilmez işi gücü içerisinde, madam veya CEO kendisi. Bunca yıl sonra, Wotan, ona akıl danışıyor: Aşırı pahalı bir hastane odasında ölmekte olan eski bir âşığı, ki kendisine saygılarını iletiyor hiç de öyle kayıtsız kalmayarak, son ziyareti bu, karşılığında kızlarına davranışları yüzünden sert bir serzenişle karşılanıyor. Yine de güçleri, kaçınılmaz bir biçimde, yeni yüzük rejiminde sönüp gidiyor, Wotan oraya gitmekle hata ediyor: Büyük bir tiyatro bu ve postmodern dünyanın sunduğu özgürlüklerin, illa ki büyük metinleri değersizleştirmediğine bir kanıt daha.

BÖLÜM 8

Altman ve Ulusal-Popüler Olan veya Çile ve Bütünlük

"Ulus" ve "ulusal" kategorisini tanımlamanın onca yolu –coğrafya, dil, devlet, milliyetçi bir iştiyak, etnisite– arasında biri var ki nadiren gelir aklımıza: Şu veya bu ulusal kolektifin *misère*'i, şahsen ulusal çile olarak tercüme ettiğim eski Fransızca ifadedir bu. Öyleyse, bütün uluslar, kendi paylarına düşen *misère*'i, gerçek bir ulus olma yolunda uğradıkları gizli veya pek de öyle gizli olmayan feci hezimeti, kendi utanç verici nevrozunu veya özrünü pekâlâ bilir. Bunun, artık her ne anlama geliyorsa "kültürle," hatta tarihsel bir yenilgiyle (mevzu bahis olan ister modern Almanya ister eski Sırbistan olsun) –söz konusu yenilgilerin açıklamalarını veya bu yenilgileri akla uyduran ifadeleri barındırmaktadır elbette– veya şu ya da bu kültürün hususiyetini (ABD'de sağlık hizmetlerinin olmayışı gibi) mazur gösteren, görünüşte pek mütevazı bahanelerle bir ilgisi yoktur. Nasıl ki "Ben," yani birinci tekil şahıs anlatısı, her daim, derin, derinlerde saklıymışçasına gizli ve kendini başka şekillerde sunan türden bir alçaklık hissi barındırır, ulusal "biz" de, ne kadar onurla konuşlandırılmış olsa da, her daim, içinde derin bir utanç hissi taşır. Bütün bunlar üzerine tefekkür eden ve bunları yargılayan; sessizce de olsa kendimizi ona karşı açıklamaya ve meşru kılmaya çabaladığımız Öteki dinamiğinden kaynaklanmaktadır elbette bu durum bir ölçüde. Kültürel haset ve ötekinin sahip olduğunun daha neşeli ve başarılı bir kolektif olduğu, bu Ötekinin doğuştan getirdiğimiz çilelerimiz yüzünden bize çok görülen bir haz (*jouissance*) içerisinde olduğu (basbayağı asılsız) hissinde kendini gösterir. Ancak, bu durum, büyük ölçüde, söz konusu ister bireysel ister kolektif kimlik olsun, bizzat kimliğin tabiatından da kaynaklanmaktadır; kimlik, her daim, utanç veya başarıyla bastırılmış veya kaçınılmış utanç meselesidir.

Bu yüzden, Altman'ın muhteşem filmi *Short Cuts* (1993), başka birçok şeyin yanı sıra, epik bir Amerikan çilesi gösterisidir. Ustalıkla ve stratejik bir biçimde dışarıda bıraktığı ve ihmal ettiği şeyler üzerinden ulusa dair açıklamasını yapar: Bu da, dışarıda bırakılana dair kaçınılmaz sorular üzerinden inşa edilen bir bütündür. Örneğin, siyah halk filmin hemen başında, tatile gönderilir: Mesele onlarla ilgili değil, onlar kendi edebiyatlarını yazabilir veya kendi filmlerini çekebilir, kendi durumları ve kimlikleriyle ilgilenebilirler. Zenginler de dışarıda bırakılır: Doktorun şehre bakan villasından ötesi gösterilmez; burada, miras yoluyla veya hanedan üzerinden değil, profesyonel uğraşları sonucu varlıklı olanlardan bahsediyoruz; her halükârda bu insanlar, iyi maaşlı doktor ve işsiz balıkçı, geri kalan bizler kadar sefildir tam da. Los Angeles epiği söz konusu olduğunda daha da önemlisi, Hollywood'un olmayışı: Elbette, Robert Downey Jr. karakteri, B sınıfı korku filmlerinde makyöz olarak çalışmaktadır ama bu oldukça itici, kelimenin gerçek anlamıyla ikinci sınıf Iago için bir hobiye dönüşmüş durumdadır bu da. Elbette basın da buradadır ama profesyonelleşme düzeyine indirgenmiş (bir TV yorumcusu, bir helikopter pilotu), ilkin Miriam Hansen tarafından tespit edilen sonra da Kathleen Fitzpatrick tarafından kitabı *The Anxiety of Obsolescence*'da belgelenen çeşitli basın araçları arasındaki kültürel üstünlük için ateşli rekabete henüz dahil olmamışlardır (Altman, göreceğimiz üzere, film ve edebiyatın üstünlüğüne belki gereğinden fazla kani olmuş durumda). Öyleyse, söz konusu olan, tam anlamıyla alt orta sınıfa özgü, asgari hedefi ferdi konut olan bir Amerikan rüyası: Ortada bir endüstri de iş temsili de yok, daha ziyade, alabildiğine hizmet endüstrisi mevcut (kuaför, pornografi, gece kulüpleri, fırınlar, hastaneler). Bir kadın filmi belki de (Altman'da sık sık görüldüğü üzere)? Bana kalırsa, daha ziyade cinsiyetler arası savaş, evlilik öncesi, esnasında ve sonrasında çiftin imkânsızlığı mevzu bahis olan.

Ancak buna ev de dahil; evin içinde olan biten şey o çift ve bu film de mekân, bilhassa da tek bir ailenin mukim olduğu evler üzerine. O sıkça öne sürülüp nadiren işe yarayan veya bir anlamı olan özel ve kamusal arasındaki ideolojik karşıtlıktaki özel mefhumuyla kastedilen şey bu. O halde, *Nashville* (1975) kamusal alan, üçlemenin çokça ihmal edilen üçüncü filmi *A Wedding* (1978)

arada mekânsa, bu film, Amerikan hayatının özel alanı, ancak bu artık kimse için sır olmayan bir özel boyut, herkes bu ufak, kirli sırrı biliyor.

Filmin bir edebiyat uyarlaması olması, tartışmamızı daha da karmaşık bir hale getiriyor. Muazzam Chandler filmi *The Long Goodbye* (1973) da öyleydi, ki romanla arasındaki farklar (gerçekten de ciddi farklar var) incelemeye değer. Burada durup daha önce üzerine yazdığım bir konu olan[1] edebi eserlerin film uyarlamaları hakkında bir şey söylemek istiyorum. Bulgularımı şöyle özetliyorum: Gerçekte bir romanla, bunun film uyarlaması arasında değer açısından denklik olamaz (sonrasında romanlaştırılan filmler de olmuştur ama bunları burada ele almıyorum). Bana kalırsa, biri ya da diğeri, film veya roman, kazanmaya meyillidir kaçınılmaz olarak: Muazzam bir romanın vasat bir uyarlamasını gördüğümüzde veya gerçekten muazzam bir filme kaynak olan alelade bir kitap okuduğumuzda hayal kırıklığına uğrarız. Her ikisinin de gerçekten unutulmaz olması ender görülen bir durumdur; her ikisinin değer açısından denk olmasının mümkün olduğu tek durumu kısaca tanımlamak istiyorum; bunun için Tarkovski'nin Stanislaw Lem'in *Solaris* romanı uyarlamasını ele alacağım. Lem, Voltaire'ci bir şüpheciydi ve bilimkurgu romanı, evrende (bizim dışımızda) başka bir bilinçli yaşam biçimi olduğu kanıtlansa bile, onunla asla hakiki bir temas kuramayacağımızı kanıtlamak için tasarlanmıştı; bilinçli yaşam biçimi elbette Solaris isimli yaşayan okyanustu, Lem'in romanı, insanların onunla iletişim kurma çabaları esnasında yaşadıkları çeşitli hezimetlerin kataloğudur. Bu önemli bilimkurgu romanının Tarkovski uyarlamasıysa, kitaptaki olaylar epey sadık bir biçimde takip edilse de, oldukça farklıdır: Bunun nedeni, bir gizemci olması ve arayışının, neredeyse dini sunumu ve Yeryüzünün geçmişini ve kozmonotun çoktan ölmüş olan ebeveynlerini, çocukluğundaki Rus kır evini, zamanın ötesinde zaman görüsünü çağrıştırması açısından adeta Proustyen bir biçimde tasvir edilmesidir. O halde, film uyarlamasına dair çıkardığım sonuç şu: Eğer insan elinden çıkma iki eser, ruhları ve

1 İçinde Colin MacCabe ve Kathleen Murray, ed. *True to the Spirit: Film Adaptation and the Question of Fidelity* (New York: Oxford University Press, 2011).

ilettikleri hakikat itibariyle birbirinden tamamıyla farklıysa, eğer her biri kendi adına konuşuyorsa ve esasen artık bir diğerinin kopyası değilse ve bunun sonucunda tam da uyarlama teriminin anlamı bir şekilde tamamen sarsılıyorsa başarılı sayılabilir.

O halde, elimizdeki vakayı incelerken nerede konumlanacağız? *Short Cuts,* bilindiği üzere, tek bir romanın değil Raymond Carver'ın pek çok kısa öyküsünün uyarlaması, ki bu durum, elbette, sorunumuzu daha da karmaşık bir hale getiriyor çünkü Altman, bu öykülerin bir kısmını birleştiriyor, diğerlerinden parçalar seçiyor, kimilerini hepten olduğu gibi muhafaza ediyor. Öyleyse bu uyarlamanın nesnesi, genellikle tek bir roman uyarlamasında görülen katı hatları ve bütüncül bir etkisi olan bir metin sayılmaz.

Öte yandan, büyük bir kısa öykü yazarının, genellikle, tek bir romanın etkisinden daha bile özel bir dünyası vardır ve 1988 yılında ölümünün ardından, Raymond Carver'ın çağdaş Amerikan kurgusu Pantheon'unun en önemli yazarlarından biri haline geldiğini belirtmek gerekir; öyküleri (hiç roman yazmadı) kesinlikle özgün bir dünya resmeder, öyle ki ABD'nin kuzeybatısını akla getiren "Carverülkesi" tabir edilen yeri betimlemek amacıyla resimli kitaplar bile basıldı. Aynı zamanda, yaşamı –yoksulluk, alkolizm, geç gelen başarı, ilham perisiyle– handiyse bir efsane halini aldı.

Ancak, temellere dönmeden ve modern Amerikan kurgusuna öncülük eden, şimdilerde iki kutup noktası gibi birbirine karşıt görünen hami ilahlar Faulkner ve Hemingway'i bir tarafa not etmeden Carver'ın edebi önemini kavrayamayız. Artık klasik olarak kabul edilen bu iki yazar, Amerikan edebiyatının iki temel eğilimini temsil edegelmiştir; bunlar sırasıyla Maksimalizm ve Minimalizmdir, ki bu terimlere, edebiyattan ziyade müzikten ve resimden aşinayız belki de. Ancak bu bağlamda anlamları açık. Güneyli hatip ve vaizlerin muazzam belagat geleneğinden gelen Faulkner, hem tarz hem de biçim açısından maksimalistti: Nefes almaksızın birbiri ardı sıra yığılan sıfatları, en kadim zamanlardan günümüze, hayali bir ülkenin efsanelerini haritalandıran, olağanüstü güzellikte kısa öyküler ve *novella*'lar kümesinin başlı başına birbiriyle alakalı bölümler işlevi gördüğü birbirine bağlı roman serilerine güç katan o meşhur uzun Faulkner'ci cümle.

Hemingway'in minimalizmi ise, alıkonmuş ve ifade edilmemiş olanın tefriti, yüklü, neredeyse dayanılmaz sessizliği, heyecan veren gerilimidir. Muazzam bir Hemingway öyküsünün uyandırdığı hisler ve duygular, dayanılmaz ama dile de dökülemez; bu yazarın, bir tür sistematik dışarıda bırakma, şiddetli bir ihmal ve saldırgan bir konuşmanın reddi yöntemini icat ettiği açıktır, ki bu Faulkner'ci muazzam çağrışım selinin adeta karşıtıdır. Faulkner, tarihe dairse, Hemingway, kişisel ilişkilere, bilhassa çift ilişkilerine dairdir. Burada eklemem gerekiyor, naçizane fikrim, Hemingway'in sadece iki iyi roman yazdığı yönünde; her ikisi de Avrupa'da geçen ilk iki kitabıdır bunlar; ki daha sonraki eserlerinin neredeyse hiçbiri içerik açısından, bilhassa da roman söz konusu olduğunda Amerikalı değildir; öte yandan, çığır açan ilk öyküleri, yeni bir hakiki Amerikan yazınının standartlarını belirler.

O halde, Carver'ın minimalizminin, kendisini, doğrudan Hemingway çizgisine yerleştirdiğini söylemeye pek gerek bile yok, öte yandan Faulkner, öyle görünüyor ki, daha da öteye gidiyor ve asıl halefleri Latin Amerika edebiyatının yükseliş dalgasında büyülü gerçekçilere, Salman Rushdie'ye, Guenther çimenliğine, Çin'den Afrika'ya yabancı romanların yayılma dalgasına uzanıyor; ABD'de ise bunun sonucu, şimdiye değin az çok kökü kurumuş olan laf kalabalığı ve sözde-epik kurmaca tarihin yükselişi oldu.

Artık, belki de Altman'ın burada neyle meşgul olduğuna ve kendi (veya Carver'ın) hammaddesine nasıl bir orijinallik kattığına dair daha iyi bir fikir sahibi olabiliriz: Los Angeles'in epik resmi içerisinde iç içe geçmiş dokuz öykü söz konusu. En baştan, temel bir değişiklik görüyoruz, ki işi, buna koca bir ihanet demeye vardırabiliriz bile. Altman, kuzeybatı banliyö hayatından yalnız adamlara, mutsuz evliliklere, işsizliğe, içmeye, paslı arabalarla dolu, ot bürümüş arka bahçelere dair bu kareleri, en güneşli ve kalabalık haliyle Kaliforniya'ya, Kuzey Amerika'nın en büyük şehirlerinden birine taşıyor. Sakinlerinin orijinal Carver ülkesinin sakinlerinden daha az mutsuz veya daha az yalnız olduklarını iddia etmek değil niyetim: En azından diğer pek çok insan arasında yalnızlar, bu fiziksel değil de metafizik bir yalnızlık ve bütün bir haleti ruhiye değişmiş durumda. Altman'ın yaptığı değişikliklerin, ihanetini, harfi harfine bir Carver okumasının asla gerçekleştiremeyeceği

kadar sadık ve yine de özel kıldığını anlamanın ilk adımı bu olabilir pekâlâ. Ancak, bu sadece ilk adım.

Kadrajdan başlayalım. 1981 yılında, Kaliforniya eyaleti (dünyanın beşinci büyük ekonomisi ve en büyük tarım üreticilerinden biri), Akdeniz meyve sineği denilen bir haşere istilası tehdidi altında kaldı. Felakete tek çözüm, bu zararlı böcekleri kısırlaştırması, böylece tabiri caizse salgının etkilerini daha goncasında ortadan kaldırması hesap edilen melatyon isimli bir kimyasal üründü. Gelin görün ki, kimse -ne meclis ne de yurttaşlar– havayla iletilmesi gereken bu maddeyi solumak istemiyordu. Zamanın valisi, ki o zamandan bu yana, Kaliforniya tarihinin hem o zamanlar en genç hem de artık en yaşlı valisi olma ayrıcalığını elde etti, insanların kaderini belirleyecek bu kararı bizzat aldı, ki bazıları buna yasadışı bir *darbe* dedi, eyalete toptan bu maddenin püskürtülmesini emretti.

Film, Vietnam Savaşı'nın hatırasının canlı olduğu bir anda, herkes için meşum olan bu olayla başlıyor: Karanlıkta, bir filo saldırı helikopteri, uyku halinde olan şehre dalış yapıyor, arka planda baştan aşağı Los Angeles manzarası, altımızda gece ışıkları yayılırken, hiçbir şeyden şüphelenmeyen sakinlerinin üzerine zehirli gazı püskürtüyor: Müessis bir bütünsellik menzili –tabii eğer böyle bir şey mümkünse–, kapılarını pencerelerini kapamaya içeri koşan yurttaşların paniği, Vietnam'dan beri savaşın ve ölümün, insani tahribatın sembolü olagelmiş hava araçlarının meşum sesinin adsız korkusu gibi bir şeyi kaydeden diğerleri. (Bu noktada, bu anı takip eden karelerle ilk bağlantıyı kurmak ve sonraki günde ilk karşılaştığımız karakterlerden birinin önceki gecenin saldırı kuvvetleriyle hiç ilgisi olmayan bir meteoroloji uzmanı olmakla birlikte, bir helikopter pilotu olduğunu belirtmek amacımıza hizmet edecektir.)

Öyleyse, şöhretini hakikaten de en çok meşhur savaş filmi *M.A.S.H.*'e (1970) borçlu olan bir yönetmenin filminin hayranlık verici açılış sahnesi böyle.

Ancak bu meşum açılış, pek çok tehdit bildiriyor ve Altman'ın, hem bunları özetleyecek hem de aşacak bir sona ihtiyacı var: Tıpkı, her şeyi içerme hissi vermek için, şehir stereotiplerini (ki bu arada, bunu, filmin yerlilerinden, yani Downey, Compton, Watts, Pomona, Glendale üzerinden saptamanın pek de mümkün olmadığını düşünüyorum) ele alması ve aşması gerektiği gibi. Bu yüzden,

doğal olarak, mevcut en büyük stereotipi, Los Angeles'ın veya Güney Kaliforniya'nın değil de sadece bu filmin sonu olduğunu göreceğimiz bir sonu kopyalama stereotipini yardımına çağıracak.

Halk bilgeliği ve bölgenin popüler kültürünün "Büyük Olan" sloganıyla öngördüğü deprem, yani bu felaket, kuleleri yıkacak ve Kaliforniya'nın denize doğru kaymasına neden olacak. O halde, nefessiz "Büyük Olan değil!" ifadesi, neredeyse dini bir selamet yakarışı, mutlu bir son, felaketin eşiğinden beklenmedik bir biçimde kurtulma çığlığı: Altman'ın burada başa çıkması gerekene benzer pek çok darboğaz karşısında bile (*Nashville*'in sonunda, beklenmedik bir biçimde hep bir ağızdan blues söylenmesinin cinayetten bizleri kurtarması ve *The Long Goodbye*'ın sonunda Elliot Gould'un gamsız bir edayla günbatımına doğru uzaklaşmasının, bizleri Chandler'ın sırılsıklam duygusallığından kurtarması gibi) iflah olmaz iyimserliğinin son sığınağı bu.

Öyleyse, *Short Cuts*'ın sunduğu çerçeve bu ve epizodik süreklilik, Carver'da yer almayan ama müziğin gücünü başka bir ölçekte yeniden ortaya koyan bir bölümde, kızı vasıtasıyla dram dizisinin içine çekilen blues şarkıcısı karakterinin ara fasıllarla sağlanıyor. Bu tür bir filmin karşılaştığı başka bir önemli biçim sorunu da zirveleri ve öyküleri tanımı itibariyle geleneksel anlamda bir zirve içermeyen bir yazarının olması. Öncelikle, herhangi bir zirve anı öne çıkıp diğerlerini hükümsüz bırakacak mı? Sonra, bütün bu çoklu öykü çizgilerinin kendine göre bir zirvesi mi olacak? Kromatik sistemle çalışan bestecilerin karşılaştığı kompozisyon sorununa benziyor bu biraz: Ne kadar geçici veya önemsiz olsa da tekrara mahal verir vermez, tonal merkezler oluşma tehlikesi hasıl olur, ki bunlar bütün bir sistemin dengesini bozar ve dengesini olmasa da de planlı ve sistematik dengesizliğini yerinden eder. (Ne kahramanı ne merkezi figürü olan, bütün aktörleri zaten herkesin tanıdığı yıldızlar olan bir filmde, yıldız sistemi için de aynını söylemek mümkündür).

Kısaca, hem çoğaltılması hem de sorunsallaştırılması gereken bir zamanda, öykü anlatıcılığıyla ne yapabiliriz (sanırım, bu, bizi, nihai uyarlama sorusuna götürüyor, Altman'a karşı Carver, filme karşı edebiyat)? Bence, son derece yerinde bir çözüm, filmin ortalarında bir yerde, adı kötüye çıkmış baba (yaralı çocuk Casey'nin büyük babası), kayboluşunun ve buna yol açan evliliğinin çöküşünün

gerçek hikâyesini haber spikeri oğluna anlattığında gerçekleşiyor: Bu, Jack Lemmon karakteri, Amerikan modasına uygun olarak, o kadar kötü bir oyunculukla canlandırılıyor ki tamamen inanılır ve gerçeğe uygun oluyor; hem aktör/karakter hem de o kadar kötü anlattığı aptal anekdot, o uzun monolog (ve oğlun buna sessiz, okunması imkânsız tepkisi) karşısında hissettiğimiz utanç, bir şekilde, bütün bir öykü anlatım sorusunu, karar verilemez ama kesin bir biçimde belirliyor. Bu filmde herkes hikâye anlatıyor, sırlarını ifşa ediyor, hakikati arıyor: İşte sana yayın saati verildiğinde, kendi parçanı sonsuzca anlatmana izin verildiğinde olacağı bu; seyirci de layığıyla el etek öper. Başka bir karakterin geçim derdiyle telefonda seks yapmasına benzediği söylenebilir ama "sanal gerçekliğe" dair yorumu, bu, aksi takdirde eşi benzeri bulunmayan montajın bir iki hatasından biri.

Şimdi, filmin kendine dönelim: Filmi, pek de kuramsal olmayan bir iki kategori üzerinden tartıştım. Zirve anlarından bahsettim; yine uyakların da var olduğunu öne sürmek istiyorum ve eş asıllılar da var; yine hikâye çizgisinde, düğümlerin ve yarılmaların yerine yankılar ve dolaylı anlatımlar var. Sonra, muhtemelen resim ve ikonografiden ziyade akademik edebiyattan türemiş bir anlam-kavram olan tema sorunu var bir de, ayrıca, bütün bir mekân meselesi, belli ki, salt film mecrasının değil, Los Angeles gibi bir şeyin dünyada mevcudiyetinin dayattığı bir konu bu sonuncusu.

Hemen önce bu mevzuyu ele alalım: Kadraj dediğim şey, mekân terimleriyle de yeniden ele alınabilir, her şeyden önce, açılışın muhteşem panoramik fotoğrafı, daha sonra da, kapanışta, mekânı yeniden soruya dahil eden yer altı patlamaları... Handiyse kasvetli bir biçimde, tek bir ailenin ikamet ettiği meskenlerin dünyasında olduğumuzu anımsatacağım. Burada eksikliği fena halde hissedilen şey Pasifik Okyanusu (bir de çöl), bu ne açıklanıyor ne gerekçelendiriliyor (–üç saatlik bir yürüyüş sonunda– balıkçının gezintisinde biraz doğa görüyoruz –ne vasıtasıyla?– Bakersfield'deki cenazeye bile üç, arabayla dört saatte varılıyor –ne vasıtasıyla?– depremlerin görünür olmaya başladığı parkta da biraz doğa görüyoruz). Su yüzme havuzlarında, böylece başlı başına mekânsal bir bütün oluşturan insan evlerinin sonsuzluğuna çekilmiş durumda yine. Kameranın bütün bu kapalı ama açık görsel mekân üzerinde

hâkimiyetini zorlaştıran üçüncü bir kuvvet daha mevcut burada: Sistematik olarak karısının meskenini budayan öfkeli pilot kocanın elektrikli testeresi, tek derdi niye orada olduğu bilinmeyen elektrik süpürgesi satıcısına evi temizletmek ve onu mükemmel bir boşluğa çevirtmek, ki satıcının burada davetsiz misafirliği bizzat Tanrı'nın ta kendisi marifetiyle ufak bir rolde belirivermesi gibi bir şey aslında: "Her şeyi gördüm. Bununla nasıl başa çıkacağımı biliyorum." Mekân, zehirli gazla dolabilir, sismik güçlerce yerle bir edilebilir ama aynı zamanda boşaltılabilir de, tıpkı yeni bir prodüksiyon için temizlediğiniz bir film seti gibi.

Temalar ve anlamlar söz konusu olduğunda, görsele dönüştürüldüklerinden gösterge düzeyinde etkisizleştirildiklerini ve içlerinin boşaltıldığını iddia etmek istiyorum sanırım. İlişki, anlamı imkânsızlaştırır; görebiliyorsanız, üzerine düşünmenize gerek kalmaz. Bir filmde açıklamada bulunma riskini almak: bu, ne olursa olsun, kaçınılması gereken bir şeydir, burada, Bazin'ci derin odaklı çekimin kargaşasının yerine kalabalık hikâye çizgilerinin akla hayale gelmez çokluğunu koyarak ve tematize etmek istediğiniz her şeye görsel bir uyak ekleyerek halledilir: O halde, viyolonselistin bedeni, ölüm anlamına gelmez, yüzme havuzundaki çıplak bedenle eş-asıllıdır.

Kısaca uyaklarla eş-asıllıların farkına bakalım: Bunları birbirinden ayırt etmek için bir iki terime ihtiyacım var çünkü uyaklar, çoklu hikâye çizgileri arasındaki ilişkileri anlatmak için kullanılan bir terim halini aldı, eş-asıllılarsa, tek tek nesnelere daha yakındı. Artık, eş-asıllıların da bir biçimde uyaklı olduğu düşünülebilir ama illa tema veya anlam olmayan bir şeyde farkı ve özdeşliği bir araya getirmek için tek bir terim kullanmanın daha iyi olduğunu düşündüm – sesteş de diyebilirdim buna, pek çok farklı şey anlamına gelen tek bir sözcük veya ses.

O halde, Robert Downey karakterinin korkunç makyaj mesleğinde makyaj var, palyaçonun mesleğinde de makyaj var; sonra, Downey karakterinin korkulu yüzlerini kaydederken kullandığı fotoğraflar var; bir de balıkçının, kızın boğulmuş bedeninin resimlerini çekerken kullandığı da fotoğraflar. O halde bu sonuncular, geriye doğru bir döngüye girerek, tuhaf bir "düğüm" –bir başka uydurulmuş terim– içerisinde buluşuyorlar, bu düğümün

içerisinde, iki fotoğraf seti karışıyor, her iki taraf, diğerinin suçlu veya sapkın olduğundan şüphe ediyor. Burada, elbette, eş-asıllı, bir tür temaya dönüşüyor çünkü bütün bunları, her ne kadar sahte de olsa, tek bir anlatıda birleştirmek suretiyle izleyicinin yaratıcı eserini yeniden üretiyor. O halde, makyajın sahte oluşu, pornografik yeniden üretim sorusuna ve bunun hakiki mi sahte mi olduğuna götürüyor bizleri, ki buna telefonun bir diğer teknik mecrasını, telefonda seks simulakrını ve ücretli telefonda pornografiyi de eklemek geliyor insanın içinden, ki bu filmde bu da son derece çarpıcı bir motif.

Ancak, anlam ve yorumun, çirkin yüzünü gösterdiği nokta burası işte; filmin sahip olması gereken anlamı yorumlama veya bunun üzerine spekülasyonda bulunma cazibesinin, tuhaf bir biçimde banliyö sakini seks işçisine atfedilen sanal gerçekliğe dair o talihsiz hikâye çizgisi tarafından da güçlendirildiğini daha önce de öne sürmüştüm. Bu çağrışımlar veya birbirine bağlı veya eş-asıllı imgeler zinciri, filmin, bir şekilde, yüksek kuram dediğimiz alanda artık güncel olan gösteri toplumu ideolojisi, imge veya bilgi toplumu da dahil olmak üzere, simulakr veya –mış gibi yapmaya, Amerikan hayatının, en azından Los Angeles'ta yaşananın, gerçek dışılığına ilişkin olduğunu mu öne sürüyor? Böylesi bir sonucun ve filmin bu şekilde yorumlanmasının ayan beyan yanlış olduğunu düşünüyorum, basının filmde oynadığı merkezi rolün bu okumada dışarıda bırakılması değil tek mesele; bunun yanı sıra, bu anlamda yorum ve bu türden bir yorum, genelde film için değilse bile, en azından bu film için hepten uygunsuz. Uzun zaman önce, Susan Sontag, "Yoruma Karşı" başlıklı etkili bir makale yazmış ve bu başlıkla, büyük bölümü insanın durumuna dair ahlaki veya metafizik önermelerden ibaret olan, yani benim deyişimle edebiyatın anlamları ve mesajlarına dair, akademik edebiyat okumalarını kastetmişti: Bu, hem Altman hem de Carver'ın günümüzde Amerikan yaşamının beraberinde getirdiği hüsranı ve tatminsizliği resmettiğini öne süren bir yorum olabilir (böylesi bir okumada, "yaşamın anlamsızlığı" fikrinin nasıl başlı başına bir "anlam" haline geldiğini görebilirsiniz). Sanırım, yerel ve tarihsel bir eğilime sahip olsalar, daha tatmin edici olur böylesi okumalar: yani, Kaliforniya veya Washington eyaletinde yaşamın getirdiği hüsran, 1990'larda geç kapitalizmde yaşamın hüsranı gibi.

Bu arada, kimlik-odaklı ve etnik temelli sanatçılar tarafından hevesle benimsenen Derrida'nın *fark* kavramı dışında, bu sözde Yüksek Kuramın ekseriyetle yaratıcı yazarlara sunabileceği pek bir şey olmadığı sıklıkla öne sürüldü elbette. Bilhassa, bizzat Altman, her iki yorum kuramından hoşlanmadı hiç ve bunu da pek gizlemedi; kendi eserlerine dair yorumları, genellikle teknik sorunlarla kısıtlıydı. Bu şekilde, bir hikâye çizgisinden diğerine hareket söz konusu olduğunda esas derdinin teknik olduğunu, bunun seyircinin karakterleri ve yeniden içine daldıkları hikâyeyi anımsadığından emin olmaktan ibaret olduğunu (ve birkaç dakika öncesini geride bırakmaya zorlandıklarını) söylüyor bizlere. Böylesi teknik sorunlar, son derece önemlidir ve Umberto Eco'nun, on dokuzuncu yüzyılda Dickens ve Eugène Sue gibi tefrika yazarlarının sorunlarına dair incelemesini anımsatır.[2]

Ancak, burada yazarların ve yönetmenlerin karşılaştığı prodüksiyona dair teknik mevzularla, okuyucular ve izleyiciler veya eleştirmenler ve kuramcıların karşılaştığı, ister kuramsal ister yoruma dönük olsun, yorumlama etkinlikleri arasında ima edilen bu ayrımı kabul edemeyeceğim aslında. Her daim her iki tür sorunun da bir araya geldiği toplumsal ve tarihsel bir bakış açısı olduğuna inanıyorum; bu durumda, bu ikisinin, tür sorunu etrafında bir araya geldiğini düşünüyorum, ki teknik ve yoruma dayalı meseleler bundan türemektedir. Bir türün, bir şekilde yaratıcılıkla katedilmesi gereken kuralları olmalıdır ve toplumsal önkoşulları olan tarihsel bir oluşumdur. En azından, *Short Cuts*'ı, kısa öyküden bütünün taayyünü olarak incelemeye bu bakış açısından devam edeceğim.

Evet, eş-asıllılar meselesini ele alıyorduk: Böylece, misal, ödünç alınan dairedeki balık, ki belli bir sınıf lüksünü ifade etmektedir (yine belli tür bir estetiği) ve işten, aileden ve rutinden kaçışlarında maço balıkçının yakaladığı, sonra da ritüel halini aldığı varsayılan bir barbekü gecesinde doktorun çok pişirdiği balık... Bu, tabiri caizse, ortak "kökün" etrafında, pek çok, genellikle de sınıfsal yapıda toplumsal stereotipin harekete geçirildiğini görmek kolaydır. Ancak, artık, tek tek nesneler ve motifler değil anlatı katmanları

2 Umberto Eco, *The Limits of Interpretation* (Oxford: Wiley, 1991), 5. Bölüm: "Interpreting Serials."

veya bizzat hikâye çizgileri arasında sebat eden uyakları konuşmamız lazım: veya daha iyi ifade etmek gerekirse, tek tek nesneleri motiflere dönüştüren eş-asıllıları.

Bu noktada, hikâyeleri tematik olarak birbirine bağlar gibi duran çağrışımlarla karşılaşırız: O halde, helikopterin yukarıdan uçuş sahnelerinde, polisin motorunda ve talihsiz çocuğa çarpan garsonun arabasında görülen taşınma meselesi (tam da sayısız taşımacılık faaliyetinin başkentinde). Yine yeterince bariz bir biçimde, balıkçının dinlenme mahalline yok-seyahatini böylesi iş günü meşgalelerinden uzak bir tür dinlenmeye işaret eden parkla bağlantılandırabiliriz. Bu arada, garsonun serseri kocasının sürdüğü ilk limuzin (her ne kadar anlatı olarak bir yere varmasa da burada aslında Altman, uzunluk meselesi yüzünden, Carver'ın bir hikâyesini atmıştır), ki diğer yandan bütün bunun sınıf niteliğini vurgulamaktadır, daha varlıklı banliyölerde sedanlar, işçi sınıfının mukim olduğu bölgelerde külüstürler vs. Ancak, bütünleştiren bir sterotip tercihinden daha az tematik bir ifade olduğu hissine kapılmam gerek: Los Angeles, özbeöz ve eşsiz bir biçimde otoyolların ve özel taşımanın şehridir: Bu şehre dair temel eserlerden birinin yazarı büyük mimari tarihçisi Reyner Banham, şehre dair, yani şehrin sentaksına dair bir şeyler yazmak için, araba kullanmayı öğrenmek durumunda kaldığını itiraf etmişti (büyüdüğü daha geleneksel şehirlerde böyle bir şeye ihtiyaç duymamıştı).[3] Bu da yorumlamanın cazibelerinden biri, film sahip olabileceği söylenen "anlamlardan" biri olmasın? Bunun, daha ziyade, bütün inşasında bir unsur daha olduğunu öne süreceğim. Bunun nasıl da stratejik olarak bir şeyleri çıkarmayı gerektirdiğinden bahsetmiştik; şimdi, eşikaltı temaların, nasıl bu bambaşka malzemenin bir şekilde bir arada durmasını ve hikâyelerin onca heterojenliğine rağmen tek bir bütünün parçası olmasını temin ettiğini görebiliriz artık.

Ancak, bir hikâye çizgisinden diğerine geçtikçe daha ısrarcı yankılar görülüyor: Misal, polisin yaşamının her iki yanında da beliren ve diğer çiftlerin hayatlarında olmayışları da bir o kadar şüphe uyandırıcı çocuklar, ki mevcudiyetleri küçük erkek çocu-

3 Reyner Banham, *Los Angeles: The Architecture of Four Ecologies* (Berkeley: Kaliforniya University Press, 2009).

ğunun ölümüyle, bir de büyük babasının beklenmedik, garip, acı verici bir şekilde yeniden ortaya çıkıverişinde bir tür zirve yapıyor; o halde bu başka bir ölümün, bir kız çocuğunun ölümünün yankısı (ki kendisi erkek çocuğunun, bir komşunun ve basketbol oyun arkadaşının ölümünün yasını tutuyor), onlardan birinin beklenmedik bir ziyareti sayesinde öldüğü keşfediliyor, iki "yaratıcı" kız kardeşin annesi, tam da, limuzin şoförüyle artık çocuksuz (veya evden ayrılan çocuklarının ardından duygusal çöküntü içerisinde) bir yaşam sürdürmeye çalışan garsondur, vesaire vesaire. Elbette, çocuklar, palyaçonun işinin merkezini oluşturur yer hoş, bir yandan da filmdeki hiçbir şey onların deneyimiyle ilgili değildir – sanki salt mobilyasıdırlar filmin.

Ancak burada da uyaklar, bir tür anlam veya yorum olup çözülecek kadar çok tematik yankıya dönüşme tehdidi altında. O halde, en iyisi imgelerde kalmak: Balıkçının keşfettiği ölü genç kadının bedeni ve hayatta başarısız olmuş havuz temizlikçisinin dikizlediği ve nihayet Iago-Downey'nin tahrikine gelip açıklanamaz bir aptallık ve öfke karışımıyla öldürdüğü genç çello sanatçısının, komşu evin havuzundaki çıplak bedeni. O halde bu yankı, üç ölümün motiflerini, bu ölümler de küçük erkek çocuğu Casey'in kazara ölümünün yankısını taşıyor ancak hiçbiri bu son ölüm kadar zirve anına yakınlaştırmıyor bizleri. Akıntıdaki kız, sahne dışı bir cinayet, çello sanatçısının intiharı (ki içinde ölü bir baba hikâyesi barındırır) kendi karakteri kadar sessiz ve muammalıdır; parktaki şiddet, başlı başına cinayet değil de sembolik tecavüz, Kral Lear'ın Yeni Eleştirmenlerin o kadim "acınası hatası" parodisinde bir şekilde onu yankılayan deprem kadar anlamsızdır. Ancak Casey vakası, nedenini anlamamız gereken başka yollardan da merkezi bir role sahiptir, Altman da bunun gerçekten de "tek tam hikâye", handiyse "filmin esas çamaşır ipi", "filmdeki bütün Carver hikâyelerinin en el değmemiş olanı"[4] olduğunu gözlemlemiştir.

Öyleyse, yine de bilhassa bu anlatı dizisinin önceliği, karşılaştığımız hikâyeler ve bölümler çokluğu tarafından ustaca gizlenmektedir, öyle ki dikkatimiz, örtüşmeleriyle ve birbirleriyle karşılaşmalarıyla dağılır sık sık, burada bu duruma kavşak (Fransızca *carrefour* denebilir) adını verdim. Daha önce bahsettiğim şoke

4 David Thomson (ed.), *Altman on Altman* (Londra: Faber & Faber, 2006), s. 164.

edici durum –garsonun, doktorun ve polis memurunun karıları olan iki kız kardeşin annesi çıkması– bu filmde olay olma iddiasında bulunabilecek diğer benzer keşifler kümesi içinde nispeten küçük bir bölümdür: Anlatılanlardan ziyade son derece özel bir metinsel olay türüdür bunlar. Bir detektif hikâyesinin iki düzeyi gibidir biraz: Bizzat cinayet hikâyesinin "gerçek hayatında" olan olaylar vardır; bir de detektifin soruşturmasının ikincil hikâyesi olduğunu düşündüren hikâye içerisinde olan olaylar vardır. Her iki anlatı da elbette esere içkindir ama yine de, bir şekilde, bunların farklı dünyalara veya en azından farklı metinsel varlık düzeylerine ait olduğunu hissederiz. Bazen böylesi ikincil olaylar tamamen dışsaldır, Faulkner'ın nev-i şahsına münhasır okurdan bilgi saklama numaraları gibi: Eserde genelde hiç de öyle gizemli olmayan bir durumdan gizem yaratır, öyle ki bizler detektife dönüşür, nihayet kendisi insanlarının kim olduğunu ve onları nerede bulacağımızı söylediğinde bir şey keşfetmiş gibi oluruz: Aslında esere dışsal olan ama esere dair belleğimize katmak istediğimiz, okurluğa özgü bir olay söz konusudur o halde.

Altman'da, bu keşifler de yine farklıdır: Evet, kendisi, bizle ilişkiden kaçınan bir yazar/film yapımcısıdır. Yine de karakterlerin geçmişine dair daha tam bir anlatıyı açıklama olarak değil, daha ziyade, ayrı hikâye çizgileri arasında gerçek bir karşılaşma olarak deneyimliyoruz. Balıkçı, palyaçonun kocasına döndüğünde ve sonrasında iki çiftin sosyal etkinliğine katıldığında (ve Carver'a özgü işsiz kahramanın prototipi olduğunda), bunlar hep kavşaktır: İsabetli ve özlü bir biçimde söylemek gerekirse, bütün içerisinde heterojen çoklukların bağımsız kaderleri olduğunu düşündüğümüz ayrı hikâye çizgilerinin buluşma noktalarıdır. Bu da her bir karakterin, (deneyim biçiminde) pek çok nitelik sahibi felsefi bir töze benzer bütüncül bir kimlik değil, kaderlerden veya bağımsız anlatılardan oluşan bir demet olması anlamına gelmektedir. "Çoklu özne konumlarını" harekete geçiren ve merkezi benlik mefhumlarını reddeden çağdaş düşünce türüne uygun bir düşüncedir bu; ayrıca, Altman'ın şehir temsilini, şehri, nihayet bütüncül bir resimde çözülen tesadüfler kombinasyonu olarak sunan önceki eserlerinden oldukça farklı kılar. Eski "organik bütünlük" değil Lacan'ın *pas tout* ("hepsi-değil"ine) yakın bir şeydir.

Ayrının ince de olsa mühim olduğunu hissetmeliyim; bunu somutlaştıran yeni tür, nüfusa, özne olarak çoklu Başkalarına, eğer bu terimi kabul ederseniz, çokluğa başka bir açıdan bakacak olursak küreselleşmenin fenomenolojisine dair yeni bir tarihi deneyimi ifade eder. Eşsiz ve daha önce karşılaşılmamış bir şeyin gelişigüzel deneyiminden fazlasıdır bu: Bizzat öznelliğin genişlemesine, belki de, en uç haliyle tam da yapısında bir modifikasyona tekabül eder. Burada, gerçekten de, kolektiften bahsetmek mümkündür ama sonrasında bu kolektif temsilinin somut altyapısını dikkate almak durumundayız (ve daha önce gözlemlediğim gibi, Altman'ın en sevilen deneysel biçimlerinden biridir bu, bilhassa *Nashville* ve *A Wedding*'de, belki daha az da olsa *Prêt-à-Porter* (1994) ve *Gosford Park*'ta (2001) yinelenir: Bizzat film prodüksiyonu kolektifi. George Pierce Baker'ın inandığı üzere durum buysa, Shakespeare'in biçimlerine ve pratiğine etki eden aktörler kolektifinin ta kendisiyse veya McGurl'ün öğrettiği üzere,[5] tam da yazarlık atölyesinin tabiatı, öğrencilerin eserlerinin yapısında izini bıraktıysa, o halde, Altman'ın teknisyenlerini ve aktörlerini idare ederken çıkardığı eşsiz ve kişisel işin, film pratiği vasıtasıyla köpüren kolektif imgelemin dolayımsız maddi temeli olduğunu öne sürmek hiç de iddialı olmayacaktır.

O halde kavşak, ilişkilerin tam da kuruldukları anda keşfedildikleri o eşsiz kolektif çokluğun en çarpıcı işaretidir. En eski eşzamanlılıklar, ("bu arada, aynı anda, ormanın başka bir yerinde...") burada iPhone'un arızi tekilliklerine daha münasip düşen (Altman bunu bizzat teknolojiyi deneyimlemeden hayal gücüne dayanarak öngörmektedir) başka bir zamansal modele dönüşmüştür. Şimdi kendi geçmişini yaratır: Akşam yemeğinin uyandırdığı kıskançlık, otuz yıl sonra başka bir krizin ortasında ortaya çıkan babanın kırgınlığı, blues şarkıcısının anıları, adamın gecikeceğinin ortaya çıkmasının balıkçının karısında uyandırdığı tiksinme ve kaygı, değişen cinsel sadakat ve sadakatsizliklerin muhtelif ritimlerde unutulması: bunlar, filmin ta kendisinin katıksız şimdisinin olağanüstü zamansallıkları ve "başka zamansallıklara saldırısı" (Alexander Kluge'nin dediği gibi), başka her şeyi Şimdiye katmasıdır, ki bu şimdide beklemenin bile gelecekle bir ilgisi yoktur artık. Beklemek,

5 Bkz. aşağıda 13. bölüm.

bu anlamda, beden, geriye dönük olarak "keşfedilmeyi" beklerken balık tutmak ve içmek halini alır.

Bir yandan da seremoniler vardır ama, ki *blues* ara faslı hepten tüketmeden bize bunları anımsatır, ki çoğu zaten başarısızlıklardır, hafta sonu tatilleri, akşam yemekleri, piknikler ve barbekü partileri, kahve araları, çocuk partileri... Bir de, konserlerin ve müziğin dışsallığının yanı sıra, bunlardan sadece bir tanesi tuhaf bir biçimde başarılıdır ve onunla birlikte, filmin tek sürekli ve sürdürülebilir anlatı çizgisine döneriz. Carver'ın orijinal hikâyesinden neden çok daha başarılıdır peki?

Sanırım, şu anda, Carver'ın gayet mühim şekillerde başarısız bir minimalist olduğunu öne sürmem gerek. Ne olsa Hemingway'in öykülerinin büyük bir kısmını, televizyon yorumcusunun babasının ifşasına anlaşılmaz, akıl ermez tepkisi değilse de Altman'ın pilotunun öfkesine benzer bir şey harekete geçirmektedir. Ancak Carver, bir yandan, hem uykuda hem ayık haldeyken hiç ayrılmadığı kanepesinde hayatını geçiren işsiz işçinin alkolik amaçsızlığıyla, bir de gerçek bir minimalistin asla kâğıda dökmediği bir tür duygusal patlamayla ilgilenmek zorundaydı, tıpkı şimdi üzerine konuşacağımız hikâyenin sonundaki fırıncının itirafı gibi:

> Sonra konuşmaya başladı. Dikkatle dinlediler. Yorgun ve keder içinde olmalarına rağmen, fırıncının söylediklerini dinlediler. Fırıncı, yalnızlıktan, bir de orta yaşında, üzerine çöken şüphe ve kısıtlanmışlık hissinden bahsetmeye başladığında başlarını salladırlar. Bunca yıldır çocuksuz olmanın ne demek olduğunu anlattı. Partideki yiyeceklerden, çalışığı kutlamalardan. Pasta kremasından bir parmak almaktan... Pastanın üzerine saplanmış minik gelin-damatlardan. Yüzlercesi, yok, binlercesini görmüştü şimdiye kadar. Doğum günleri. Bütün o yanan mumları bir düşünün. İşi zorunluydu. Fırıncıydı. Çiçekçi olmadığına memnundu. İnsanları beslemek daha iyiydi. Ne olsa çiçek kokusundan iyiydi.[6]

Thomas Wolfe'un maksimalizmine tuhaf bir biçimde simetrik olan Carver'ın minimalizmiyle ilişkilendirilen skandaldan bahsetmenin zamanı geldi belki de: Tıpkı Wolfe'un, hacimli dışavurumlarını

6 Raymond Carver, "A Small, Good Thing," içinde *Collected Stories* (New York: Library of America, 2009), s. 424.

budayıp da basıma hazır hale getiren dâhi bir editör (Maxwell Perkins) bulma talihine nail olması gibi, Carver da zaten azıcık olan kısa hikâyelerini sağduyuyla, çokça da Carver'ın kendi isteklerini yok sayarak kelimenin tam anlamıyla minimalist bir başarıya dönüştürecek bir editöre (Gordon Lish) sahipti.[7] Attığı şeyler, dokunamadığı hikâyeleri deforme eden yukarıda atıfta bulunduğum kısım gibi hisli içini dökmelerdi.

Aslında, bu hikâyenin esas önemli olayları, fırıncı öyküsüne başlamadan önce, tesadüfi küçük çocuk trajedisindense sonra yaşanıyor. Klasik öğretilere sadık kalacak şekilde, bu hikâyenin ta kendisi, iki anlatı çizgisi arasında bir kesişim (bu yüzden, bir anlamda, filmin tamamında, Altman, bu kesişim kategorisini genişletmekle ve bunu olay yerinde mekânın dışsal enginliğine yansıtmakla yetiniyor). Ancak, burada, temel hikâye çizgimiz, birkaç kez bölünüyor: İlk olarak, ölümcül arabanın şoförünü bilmemiz ve onu başka bir hikâye çizgisinin garsonu olarak teşhis etmemizle, daha sonra da, isterseniz, istenmeyen babanın hastanede yeniden ortaya çıkması ve uzun monoloğuyla; son olarak ve hepsinden önemlisi, fırıncının telefon aramalarıyla (Altman, en çirkin telefon konuşmasını olaya dahil etmek için çocuğun adını Casey olarak değiştiriyor), yani yazılı hikâyeden az önce alıntıladığım o âciz hüsranla. Buraya kadar her şey yolunda, hikâye burada, zamansallığa dair güçlü ve grotesk bir sonuçla daha önce bahsettiğim eski moda eş zamanlılıkla bitebilirdi pekâlâ, (kek pişip teslim edilmeden ölen çocuklar).

Lakin bu dini bir hikâye, beklenmedik bir cemaatin beklenmedik hikâyesi: trajedinin tam ortasında ekmeğin, kutsal ekmek ve şarabın değil de fırından yeni çıkmış bir kekin bölünmesi o kadar şaşırtıcı ve öngörülemez ki başka her şeyi, hatta ölümü bile unutturuyor (sanırım, daha en başından böylesi bir seremoninin anlamı da bu). Böylece, Altman, anlık bir dönüşüm gerçekleştiriyor: Carver'ın sonsuzca keyifsiz ve depresif hikâyelerinden neşeli bir film çıkarıyor: Amerikan çilesinden bir festival çıkarıyor.

7 D.T. Max, " The Carver Chronicles," *New York Times Magazine*, 9 Ağustos, 1998, s. 131.

BÖLÜM 9

Küresel Bir *Neuromancer*

Neuromancer'ın yayımlanmasının üzerinden otuz yılı aşkın bir süre geçti, klasik statüsünü korumak için yeterli bir süre bu. Orwell'ci yılda yayımlanması, Orwell'in de klasik statüsünü koruduğunu veya bilimkurguyla bir alakası olduğunu veya ciddi bir siyasi düşünce öne sürdüğünü düşünenler için ironi ve sembolizm yüklü bir olgu sanki. Ancak, en azından bir açıdan, distopyanın nasıl hiç duraksamadan ütopyanın etrafında dönebileceğini, depresyonun habersiz öfori halini alabileceğini göstermek için faydalı bu ikisini yan yana ele almak. Başka bir yazımda, siberpunk tabir edilen şeyin (ki *Neuromancer*'la başlar) gerçekten de büyük ölçüde ütopyacı olduğunu ve 90'ların "irrasyonel taşkınlığından" ve bir tür feodal ticaret romansından etkilendiğini öne sürmüştüm ama o zaman aklımda postmodern nüfus fazlalığı ("gelişigüzel yayılma"), tonu Harrison ve Brunner'in daha eski Malthus'çu uyarılarından hepten farklı olsa da, gayet nötr bir şekilde karşımıza çıkan Gibson değil, Bruce Sterling vardı. Ancak *Neuromancer* ve onu takip eden romanlar, More ve Bellamy veya Fourier ve Callenbach modeli ruhunda ütopyacı değildi elbette. Aslında, bu sonuncu yazarın, zamanında ve hâlâ bizleri harekete geçiren eseri *Ecotopia*'nın (1968), o an için türünün son örneği olduğunu iddia edeceğim. Bunu, bizleri konumuzun esasına götüren temel bir nedenden ötürü, yani, ütopya biçimi Callenbach'tan beri bilgisayarı veya sibernetiği veya bilgi teknolojisini dikkate almayı başaramadığından yapacağım. *Ecotopia*, internetten ve ilham verdiği ütopyacı fantazilerden –çok var bunlardan, çoğu zaman da kitlesel iletişim, demokrasi ve benzerlerini içeren sanrılı fantaziler bunlar– önce düşünülmüştü ve bu fantazilerin hiçbiri geleneksel ütopya planının esas biçimine bürünmedi. Daha yakın tarihli ütopya eserleri, örneğin, Barbara Goodwin'in kayda değer *Justice by Lottery*'si (1992) veya Kim Stanley'nin anıtsal Mars üçlemesi (1993-1996), ütopyacı nitelik-

leri ne kadar anlamlı ve etkili olsa da, siber uzayı postmodern toplumsal yaşamın radikal yenilikteki boyutu olarak kapsamayı başaramamış eserler.

Böylece Gibson'cu sözcüğü de telaffuz etmiş olduk. Bu sözcüğü o mu icat etti, vb. tartışmalar edebi-tarihi incelemeler açısından ilgi çekici olmakla birlikte, muhtemelen hiç kimse, Gibson'ın siberpunk tabir edilen o yeni janrla beraber söz konusu kelimeye de popülerlik kattığını; bu terimlerin artık onun adından ayrı anılmadığını inkâr etmeyecektir. Siber uzayın, edebi bir icat olduğunu ve aslında var olmadığını anımsatmak istiyorum sadece, her gün bilgisayar başında ne kadar zaman geçirirsek geçirelim, durum bu. İçinde oturduğumuz ampirik, maddi odadan hepten farklı, içine girdiğimizde bedenimizi geride bıraktığımız –ki bu daha ziyade uyuşturucu veya kopuşla bağdaştırılan bir şey– böyle bir mekân yok. İnanmaya meylettiğimiz edebi bir inşa bu; maddi olmayan emek kavramı gibi, postmodern çağın şafağında ortaya çıkmasının, bilgisayarın gelişimi veya internetin icadı gibi teknolojik gerçekleri epey aşan tarihsel nedenleri var elbette. Kültürel geçmişimizde, edebi bir imgenin veya şahsın var olduğuna dair benzer bir "inanış" var mı? Belki "saray aşkı," –Denis de Rougement'ın kınadığı 12. yüzyıl Katar sapkınlığı–[1] bir örnek olabilir; edebiyattaki ve melodramdaki kötü karakterlerin yansıttığı kötülük fikrinin başka bir örnek olduğunu önermeye cüret edebilir miyiz? Ama bunlar, inandığımız nesnel "gerçekliklerden" ziyade *ideologeme*'ler –ideolojik kavramların şematik yansıtmaları– değil mi?

Bana kalırsa, Gibson'da siber uzay kavramına da, ne ihtiva ettiğini görmek için, daha yakından bakmak lazım geliyor: Misal genelde bilgi teknolojisinin sözde tarihi yeniliğini ifade etmek için kullanılan yeni bir kavram türü mü? O halde içeriği, ne ölçüde, (herhangi bir resmi yeniliğin dışında), bu yeni gerçekliği (ister geç kapitalizmin "yeni temeli" olsun ister sadece üçüncü-aşamada üreten teknolojinin "nötr" yapısı olsun) yansıtıyor? Bunun ideolojik sonuçları ne? Diğer çağdaş ideolojileri nasıl besliyor; mademki bu ihtimaller, bize tarih-dışı ve sonsuz gibi gelmeye devam ediyor, ilerici veya aksine, bir şekilde gerici olduğu öne sürülebilir mi? Bu

1 Denis de Rougement, *Love in the Western World*, çev. Montgomery Belgion (Princeton: Princeton University Press, 1983 (1940).

arada, felsefi bir eğiliminiz varsa, bilgi teknolojisinin gerçekliklerini eşit derecede yansıtan ve yansıtamayan Gilles Deleuze'ün eserlerinden mülhem popüler *virtüel* fikriyle ne ölçüde ilişkili olduğunu da kararlaştırmak isteyebilirsiniz.

Clute ve Nichols'un kıymetli *Bilimkurgu Ansiklopedisi*'nde yer alan kısa "siber uzay" başlığından başlayabiliriz:

> (Derler ki, Gibson) yine bilim insanları tarafından üzerine bayağı tartışılmış epey eski bir bilimkurgu fikrini, insan beyninin ve sinir sisteminin (biyolojik), sinir sistemine yerleştirilen elektrotların doğrudan bir bilgisayar ağına (veya siber güverteye) bağlanmasıyla küresel bir bilgi ağıyla (elektrik) doğrudan ara yüz oluşturduğu bir yakın gelecek tahayyülünü kullanır. Bu şekilde insan zihninin girdiği ağ, Gibson'a göre, gerçek bir alanmış gibi algılanır, ki bu da "matris adı verilen uzlaşmaya dayalı bir halüsinasyondur..." Aslında, bu terim, imgesel ama hepten imkânsız olmayan özel bir *sanal gerçeklik* türüdür, ki bu çağdaş dünyamızda, onları izleyenler veya onlara "girenler" tarafından çeşitli derecelerde "gerçek" olarak algılanan makine üretimi senaryolar için daha sık kullanılan bir terimdir."[2]

Bu fikrin, oldukça sinematografik bir yanı olduğunu, romanın uyandırdığı buna benzer etkilerden çıkarsamak mümkün. Romanın doruk noktasında kahramanların görkemli uzay istasyonuna giriş yaptıklarında, yerçekimsiz ortamda kendilerini kapılardan ve koridorlardan ileri iterek ilerlemeleri adeta sinematik bir bakış açısıdır.

> (Maelcum), bir kez daha, pek de çaba göstermeden attığı tekmeyle kendini ileri doğru fırlattı. Biraz ileride, Case, yazıcıdan kâğıt çıkarken duyulan o alışıldık tıkırtıyı çıkardı. Maelcum'u başka bir kapı aralığından, birbirine girmiş çıktılardan ibaret uçuşan kâğıt yığınına doğru takip ederken, bu ses daha da yükseldi. Case, bir tutam katlanmış kağıdı kaptı, onlara bakakaldı.... Maelcum, ayağını, İsveç egzersiz makinesinin beyaz kafesine dayadı ve kâğıtları yüzünden uzaklaştırırken uçuşan kâğıt labirentine doğru ateş etti.[3]

---

2 John Clute ve Peter Nicholls, *Encyclopedia of Science Fiction* (Londra: St. Martin Yayınları, 1995).

3 Metinde *Neuromancer*'a atıflar, kitabın Ace Bilimkurgu baskısındandır (New York, 1984).

Fakat belki de bu günlerde, romanların her halükârda filmlerle rekabet etmesi gerekiyordur; bu durumda, Ken Russell'ın gerçekten de bambaşka bir sanal gerçeklik türüyle iştigal eden *Gerçeğin Ötesinde*'sinin (1980), *Neuromancer*'dan iki yıl önce vizyona girdiğini, yine, nihayetinde karakterlerin bilgisayarlarının içine girdiği ilk film olan *Tron*'un (Gibson, bu filmin zaten kendisini gerdiğini söyler) 1982'de vizyona girdiğini anımsamak pek de yersiz olmayacaktır. Ancak, bir bireyin duyusal deneyiminin, bir meta gibi bir başkasına aktarılabildiği (buna döneceğiz) çok daha canlı bir prototip sunan Katherine Bigelow'un *Tuhaf Günleri*'nin vizyona girmesi 1995 yılını, yine kaçınılmaz *Matrix*'in vizyona girmesi ise 1999 yılını buldu. (Televizyon korkusu daha da eskidir ve *Videodrome*'dan *Infinite Jest*'e kadar izi sürülebilir). Yani Gibson, içinde bulunduğumuz zamanda, Debord'dan Baudrillard'a kavramsallaştırılan simülasyona dönük kültürel düşkünlüğü büyük ölçüde öngörmüştür ve her ne kadar *Neuromancer*'ı daktiloda yazdığı iddia edilse de bu alandaki peygambervari güçlerini rahatlıkla takdir edebiliriz.

Bu arada yukarıda alıntıladığım paragrafın üç boyutlu filmle de bir tür akrabalığı var; ekrana doğru uzanan koridorun boşluğu, tekmelerle kendilerini ileri fırlatarak bu uzaya doğru süzülen kahramanlar, nihayetinde bilgisayardan akarak önlerinde uzanan boş koridoru dolduran kâğıt... Yani, siberuzay ifadesindeki uzay mefhumunun, harfi harfine uzaya tekabül etmesi amaçlanmış, gerçekten de kurduğu temel metafor da bu. Ancak bu sinematografik temsil, başlı başına, romanın anlatı dilince inşa edilen ikinci derece bir boyut: az sonra göreceğimiz üzere, soyutlamanın tersi gibi bir şey.

Ancak, öncelikle, özellikle de iki farklı düzey olarak birbirinden ayrılması gereken ikili bir olay örgüsüne sahip olduğundan, *Neuromancer*'ın olay örgüsünü anımsamakta fayda var. Bu düzeylerden birinde, bir grup karakterin, genel merkezi uzaydaki bir uyduda bulunan güçlü bir galaksiler-arası şirketin gelişmiş bilgisayarından değerli bir mülkü (bu durumda bir bilgisayarın sabit diski) çalmak için bir araya geldiği silahlı soygun veya hırsızlık hikâyesi söz konusu. Aslında, bu göstermelik şirket soygununun, bambaşka bir şeye, yani bu rakip şirketlerin devasa bilgisayarlarının

kesişme noktasına ve evrendeki en güçlü kuvveti yaratmak üzere bir araya gelişine (1970 yılında *Colussus: The Forbin Project* adı altında çekilmiş olan Ray Kurzweil'ın etkili insan-sonrası "spike" fantazisine benzemiyor değil hani) biçilmiş süslü bir kaftan olduğu ortaya çıkıyor. Ancak, izini Soğuk Savaş'a veya benzer jeopolitik durumlara kadar sürebileceğimiz bu çerçeve, burada ilgilendiğimiz siber-uzay temsili de dahil olmak üzere anlatının bambaşka bir biçimde gelişmesinin bahanesi sadece.

Yine de bir anlığına, kesinlikle bilimkurgu türüyle organik bir bağı olan bir olay örgüsünden çok suç ve gangster filmlerinde görülen hırsızlık veya silahlı soygun janrına bakmak faydalı olabilir. Bu türsel paradigmanın altında yatan ütopyacı dürtüyü, bilhassa Ernst Bloch'un, her daim farkında olmadığımız müphem yatırımları bulunan pek çok insan etkinliğinin temelindeki gizli veya bilinçdışı ütopyacı dürtü mefhumu ışığında vurgulamak istiyorum. Burada Freudyen dürtülerin tabiatı gereği nihayetinde biyolojik olduğunu öne süren o üstü kapalı önerme bir yana, bu dürtülerle bir analoji söz konusu. Yine de ütopyacı dürtüyü, toplumsallık itkisi olarak görür, insanın da kolektif bir hayvan olduğunu düşünürsek, belki buna da biyolojik bir köken atfedebiliriz. Her halükârda, yabancılaşmamış kolektif iş fantazisini gerçekleştirdiği ölçüde, silahlı soygun olay örgüsünün de ütopyacı dürtünün çarpık bir ifadesi olduğunu ileri süreceğim. Bildiğimiz gibi, modern kolektif üretim, normalde nesnenin tabiatına göre ifade edilen –Adam Smith'in meşhur örneği, çivi imalatıdır– işbölümü ilkesi uyarınca örgütlenir. Ancak burada, soygun olay örgüsünde, belli uzmanlaşma alanları mevcuttur elbette, kasaları açmak için biri lazım bize, yine pencerelerden geçecek kadar esnek biri, alarm sistemini etkisiz hale getirecek biri, arabayı sürecek biri, içeriden destek gerektirmesi muhtemel bu işte planların yolunda gitmesini sağlayacak biri ve son olarak, tabiri caizse, siyasi önderlik de yapacak beyinler veya üst akıl lazım. Ancak bu karakterlerin her biri kendine has olacaktır: İlgi çekici tuhaf karakterler ve uyumsuzlar koleksiyonudur bu, her biri birbirinden farklı, çoğu birbiriyle ciddi karakter çatışmaları içinde. Nesnenin teknolojik nitelikleri hepten yüceltilmese de bu sayede insanileştirilir ve kişiselleştirilir: Bu yeni kolektif zihin, orkestranın farklı enstrümanları gibi, içsel bölümleri ve çelişkileriyle

ruhsal yapılanmanın alegorisi halini alır. Bu ütopyacı yansıtma da bir üretim alegorisi gibi görünür.

Bana kalırsa, burada, bütün edebi ve sanatsal emek temsillerinin açmazıyla karşı karşıya kalırız: Gerçekten de endüstriyel ürünün içeriğinin herhangi bir zorunluluğa sahip olabilmesi oldukça ender görülen bir durumdur. Bizzat üretim süreci her zaman ilginçtir: Ama ister sosis üretsinler (*Tout va bien*) ister makine parçası (*Passion*) hatta (Henry James'in *Ambassadors*'unda ifşa edilmeyen meşhur) lazımlık, nesnenin tabiatı, bir tür simgeye dönüşmeksizin, gerçekten bir estetik zorunluluk olamaz. Kâr üretebilen herhangi bir şey, iş artı değer üretimine geldiğinde eşdeğer olur; nihayetinde, silahlı soygun olay örgüsü, bu hakikati de ifade etmekte ve basitçe nakdi, altını, hamiline tahvili veya başka herhangi bir şeyi farz etmek suretiyle anlamlı bir nesne arayışını kolaylaştırmaktadır. O halde bu bir bakıma, hırsızlık unsurunun negatif veya eleştirel unsuru, gizemsizleştirici yanıdır.

Gibson'un romanı da bütünlüğün mikro-kozmosudur: Bir hacker, bir kadın Ninja, ölü bir adam, bir Rastafaryan, bir holograf çizeri, bir de, şizofren zihninin, bu karmaşık makinenin tanrısı olduğunu öğreneceğimiz Yapay Zekâ tarafından ele geçirilmiş deli bir gazi. Öyle ya da böyle hepsi yaralı veya eksik olan karakterler, bilhassa da zihni, organizasyondan sorumlu merkezi işlemcide program olan ölü adam üzerinden ziyaret edilen yeğin bir yetenek koleksiyonudur bu. O halde, tamamı, öyle ya da böyle birbirini tamamlamaktadır ama kolektif (bu yüzden ütopyacı) edimlerinin, ittifak kurmaları ve başkalaşım geçirmeleri amacıyla iki mega bilgisayar tarafından tertiplenmiş bir tezgâh olduğu ortaya çıkar, o halde bu ütopyacı boyutun yerine, dini değilse bile daha ailevi bir boyut geçer ve daha derin içeriği bastırılır (neredeyse tanımı gereği her türlü dürtünün kaderi olduğu üzere).

Arada, siber-punk'a atfedegeldiğimiz heyecan ve öforinin, Rem Koolhaas'ın "izdiham kültürü," merkezin her yerde olduğu ve artık çevrenin kalmadığı (veya, arzu ederseniz, çevrelerin merkez olduğu) bir dünya şehrinin nüfus aşırılığında sökülme tabir ettiği şeyle yakından ilgili olduğunu ileri sürebiliriz; öyle ki bu sadece özelde değil genelde de kolektif oluşu yücelttiği için ütopyacı dürtünün başka bir derin ifadesidir. Bizzat küreselleşmenin de

yansıması ve kimilerinin postmodernite de dediği kapitalizmin üçüncü aşamasının çok da çarpıcı olmayan başka bir peygamber-vari öngörüsüdür elbette.

Ancak, bu romanda ona düşen rol üzerinden siber-uzaya da daha yakından bakmanın zamanı geldi. Başkahraman Case yeni ve genişlemiş internet uzayıyla anında dolayımsız temas kurmasını sağlayan prizleri olan bir hackerdir. Bir anlamda, onca yıldır felsefeye bela olan zihin-beden sorununa çabuk ve kolay bir çözümdür bu ama idealisttir bir yandan da. Çünkü bu kablo kanalında hizmet verirken, bilgisayarın önünde cansız yatan "ölü et" olarak gördüğü bedenini terk etmesi gerekir. İdealizmin kendini böylesi bir müstehcenlik içerisinde ifade etmesi paradoksaldır (ve nadirdir) ve "ruhun" veya maddenin aksinin (teşhis edilmiş olsa da) sahasının önceliğini doğrulamak için Platon'dan Spinoza'ya idealist felsefede öylesine keskin bir biçimde yer eden, idealizmin fiziksel olan karşısında tiksinti hissine dayanması gerektiğini açığa çıkarır; öyle ya siber-uzayda, bütün bir maddi-olmayan paralel evrenle karşı karşıya kaldığımız aşikârdır.

Ancak Case, yine de, bu siber-uzayda geçirdiği değişimler vasıtasıyla maddi dünyaya müdahil olabilmektedir: Tıpkı beyin epifizinin Descartes'ın zihninin fiziksel bedenine müdahil olmasına mahal vermesi gibi. Bilhassa, işi, takımı hazır olduğunda, mekâna nasıl girileceğini koordine etmekle kalmaz, ilkin kendisinin sisteme girmesi gerekir. Orada ilk olarak bulduğu şey, Gibson'a mahsus alaycı ansiklopedi girişinde şöyle tanımlanır:

> "Matriksin kökleri ilkel atari oyunlarındadır," dedi dış-ses, "ilk grafik programlarında ve kafaya bağlanan prizlerle gerçekleştirilen ilk askeri deneylerdedir." Sony'de, iki-boyutlu bir uzay savaşı, matematiksel olarak üretilmiş eğrelti otlarının arkasında solup gitti ve böylece logaritma spirallerinin uzaysal imkânlarını kanıtlamış oldu; test sistemlerine bağlanan laboratuvar hayvanları vasıtasıyla soğuk mavi askeri kamera görüntüsü yandı; kasklar, tankların ve savaş uçaklarının yangın kontrol devrelerinin içine kondu. "Siber-uzay. Her ulusta milyarlarca meşru operatör, matematiksel kavramları öğrenen çocuklar tarafından deneyimlenen rızaya dayalı bir halüsinasyon... insan sisteminde yer alan her bir bilgisayarın setinden soyutlanan verilerin grafik bir temsili.

> Düşünülmesi imkânsız bir karmaşıklık. Zihnin uzay-olmayanında sıralanmış ışık dizileri, veri kümeleri ve kümelenmeleri. Şehrin geri çekilen ışıkları gibi ..." (s. 51).

Şehrin geri çekilen ışıkları gibi... Şimdi aklımızda tutmamız gereken tasvir bu çünkü birbirine bağlı veri kütlesinin bir şekilde yansıtıldığı uzaysal manzaranın yanı sıra bu yansımanın biçimini de işaret ediyor. Elbette, sayılar niceliği, ekrandan aşağı kayıp duran kodlanmış gibi duran sütunlardan birinden ibaret olmayan herhangi bir resim oluşturmaz. Şehir manzarasının, sayılarla öyle ayrıcalıklı bir sembolik yakınlığı falan da yoktur, her ikisinin de ilişki yığınları içermesi dışında. İşin aslı, sayıların ta kendisi bile, açıktan çok daha fazla karmaşık somut durumun temsili dönüşümleridir: Yoksul bir ülkedeki hasatlar, nakliye sözleşmeleri, hukuki sistemler ve kolluk kuvvetleri ve gümrük çalışanları, sokak satıcıları, iş insanları ve organizatörler, muhasebeciler vs.

O halde siber-uzayın vaat ettiği şeyler, sistemde bir andan diğerine, nihayetinde operasyonun bütününü kontrol eden düğümlere ve merkezlere uzanan patikalardır; bizim silahlı soygun hikâyemizde, bu patikalar, aynı zamanda erişim vaadinde bulunur, içeri en kolay nasıl girilir, siber-uzaydaki diğer her şey gibi bizzat bilgi olan mevzu bahis nesne nasıl bulunur...

Siber-uzayda görünen şey, sanki daha ziyade bilimkurgunun matriks veya holo-güverte –hologramlarla doldurulması icap eden üç boyutlu uzayın boş bir analoğu olduğundan budur adı– tabir ettiği şeyin düzenindedir. Ancak siber-uzay bundan daha karmaşıktır çünkü amacı, *Neuromancer*'ın her yerinde karşımıza çıkan bu tür bir yanılsama veya simulakrum değildir. Bu holo-güverteyi dolduran şey, oldukça farklıdır ve sadece mimarların kullandığı, bir binanın üç boyutunun iki boyutlu bir yüzeye çizilmesine mahal veren aksiyometrik planlarla ve çizimlerle karşılaştırılabilir. Siber-uzayda, imgesel veri şehri işte böylece kurulur; şehrin kendisinden ziyade mimari planı gibidir; diğer bir deyişle, çoktan –ve bunca emek sarf edip varmaya çalıştığım nokta da işte budur– çoktan bir soyutlama, bu haliyle, bir soyutlamanın kendine mahsus dili veya kodudur, tıpkı sayıların ve matematiksel sembollerin buna benzer başka bir kod olması gibi. Başka bir şekilde ifade edecek

olursak, aslında sanal değildir: Rönesans resminin temsili mimesisi değildir (aynı zamanda, perspektifle beraber, bir tür dildir de; dilin de bir işaretler kümesi olduğunun farkında olduğundan gerçekliğe dair halihazırda mevcut bir yanılsamanın yerine geçme amacı taşıyan bir tür dildir). Gibson'un siber-uzayı, ikinci düzeyde bir soyutlamadır. İlk, bilgi ağı için şehir metaforu, ilk düzeyde bir soyutlamadır; sonrasında, bu şehrin, mimarların kullandığı türden soyutlamalarla temsili ikinci düzeydir. Siber-punk'ta, bu ikinci düzeyden soyutlama, katedilerek okunur ve romanın kamera gözü, bu soyutlama boyunca, daha önce gördüğümüz üzere, açıldığı noktaları ve kanyonlarını takip ederek, engellerin üzerinden geçerek, bu yeni sistemlerin mevcut-olmayan uzayının daha da derinlerine ilerleyerek hareket eder:

> Case'in virüsü kütüphanenin kontrol buzu boyunca bir pencere açtı. Bu pencerenin içine atladı ve soluk mavi bir neon ışığından sıkı bir mazgal üzerine renkle-kodlanmış kürelerin dizildiği sonsuz mavi bir uzayda buldu kendini. Matriksin olmayan-uzayında, mevcut bir verinin içi, sonsuz öznel boyuta sahiptir; Case'in Sendai'sinin eriştiği bir çocuğun oyuncak hesap makinesi, bir iki temel komutayla kondurulan sınırsız hiçlik körfezleri sunabilir. Case, Finn'in ciddi uyuşturucu sorunları olan orta sıklet bir *saraiman*'den satın aldığı diziyi kilitlemeye başladı. Görünmez yollardaymışçasına, küreler, boyunca kaymaya başladı.
>
> Burada. İşte bu.
>
> Üzerinde donmuş bir cam gibi yıldızsız ve kaygan soğuk mavi neon mahzen, küreden içeri girerken, temel güvenlik komutalarında belli değişimler yapan alt-programı aktive etti.
>
> Şimdi-dışarıda. Rahatça tersine çevirdiği virüs, pencere dokusunu yeniden örüyor.
>
> Bu kadar. (s. 63).

O halde siber-uzayın bu şekilde yeni bir anlatısının oluşturulması, ki bu mimaride yoktur –ve ancak ve ancak Le Corbusier'nin güzergâh kavramı sayesinde dinamizm ve kinestezi kazanması mümkün olacaktır– artık yasak alanların, engellerin ve güvenlik sistemlerinin, buzun mevcudiyeti halini alacaktır. Artık, kültürel olarak daha aşina olduğumuz hacker'ın sahasındayız, kapalı

sistemlere sızmak gerektiğinde aranan, salt şifrelerden çok daha tehlikeli mekânizmalarla silahlanmış hacker'ın. Case elbette bir hacker prototipi, hatta basmakalıp bir hacker bile demeye cüret edebilirim; bedeninin doğrudan siber-uzaya bağlandığı bu yeni ve gelecek siber-uzayda, bu güçlü engelleme mekânizmaları, dönüp hacker'ın beynine uzanabilir ve beyninde kısa-devreye neden olabilir. İlk gördüğü şey şu:

> Bu mesafesiz evin, memleketinin, sonsuza uzanan şeffaf üç boyutlu satranç tahtasının gözünün önünde açılması. İç gözün, Mitsubishi Amerikan Bankası'nın yeşil küplerinin ötesinde Doğu Seaboard Fission Dairesi'nin basamaklı kızıl piramidine açılması; uzaklarda ve yukarılarda, asla erişemeyeceği askeri sistemlerin spiral kollarını görüyor. Buz, ufukta görünen muazzam beyaz, mühürlü ve akkor halindeki küpler... siber-kahramanın nüfus etmesi gereken kapalı sistemlerin şekli bu işte, bunlara yeni virüs türleriyle sızması, beraberinde getirdiği mekânizmalarla tahrip etmesi gerekiyor (s. 52).

Case'in deneyimlediği veya Gibson'un tahayyül ettiği haliyle siber-uzayın ilk özelliğine götürüyor bizi bu: Yani, ikinci düzeyli bir soyutlamanın kendine has tabiatına; bu soyutlamada, zaten gerçek işlerin, gerçek kârların, gerçek işlemlerin istatistiki soyutlamaları olan dosyalar dolusu sayısal hesaba ulaşıp şimdi de bütün bunları yeniden resimlere ve dahası kâğıttan mimari[4] düzenindeki resimlere, yani üç boyutlu modellerin iki boyutlu temsillerine dönüştürmek. İlkesel olarak, bu ikinci indirgemenin Gibson'un bilgi dünyasına dair çizdiği resmi yoksullaştıracağı düşünülebilir ama son yıllarda, mimaride, sayısız olağanüstü yetenek, kâğıttan mimari tabir edilen bu türün ihtimallerini, karmaşık, kimi zaman inşa edilmesi imkânsız, her halükârda hayal edilemez uzayları, aksiyomatik yansıtma adı verilen o tuhaf görsel soyutlama vasıtasıyla telaffuz etmelerine mahal verecek biçimlerde keşfetmektedir. O halde, bu sonuncunun, bizlere bir odanın nasıl göründüğünü veya binanın hizmet mekânizmalarının nasıl organize edildiğini gösteren birinci dereceden mimetik temsilden daha yüksek bir

4 Çoğu 1980'li yıllarda Moskova Mimarlık Enstitüsü'nden mezun olmuş kişilerden mürekkep yasal olmayan bir mimarlık okulunun icra ettiği bir tür görümsel mimarlık. (ç. n.)

değerliğe sahip olduğu düşünülebilir. Bu yeni düzeyde, artık hesap edilemez bir derecede yoğunlaşmış katıksız ilişkinin yeni boyutu tahayyül edilebilir ve zihinsel olarak kavranabilir –Le Corbusier'nin uzay boyunca "güzergâhlar" diyerek kuramsallaştırmaya başladığı şeydir bu. Burada klişe postmodern bir görsel temsile gerileme gibi duran şey, bilakis, gerçek dünyanın çoklu üsleri ve vektörlerinin tamamı arasında hesap edilemez bağlantılara dair karmaşık bir haritalandırmadır –Spinoza'nın *rerum concatenatio*'su– altta yatan ve görünmez olan, normal bedensel duyularımızla göremediğimiz şeydir. Bu bir bütünlüktür ama her daim hareket, evrim ve metamorfoz halinde olan, ayrıca zihinlerimizin, en azından Case'in durumunda, müdahil olabildiği öz-erekli bir sistem de olan bir bütünlüktür.

O halde, şeylerin değil de şeyler arasındaki ilişkilerin, aslında kendileri de her daim hareket ve dönüşüm halinde olan bu ilişkiler arasındaki ilişkilerin bu bütünlüğünü nasıl tahayyül etmeli? Gözetleme filmlerindeki sahnelerden birini önereceğim, şahsı kaçıranların fidye için arama yaptığı ama aramanın ilk bağlantının işaret ettiği gibi Detroit'ten, ya da ikinci hattın yer aldığı Cenevre'den gelmediği o sahneyi; bilakis, teknisyenler, gizemli aramayı dünyanın yarısını katederek bir noktadan diğerine, bir kıtadan diğerine, ta ki aramanın gerçekte nereden geldiğini keşfetmek için çok geç olana kadar takip eder, arama yan kapıdan da aşağı sokaktan da geliyor olabilir pekâlâ. Bütün bunlar tuhaf bir grafiğin yerkürede anlamsızca ileri geri zikzaklar çizdiği bir haritada belirir; hatalı değilse de yanıltıcı bir bilişsel küreselleşme haritasıdır bu ama yine de nispetsiz olan şeyleri birbirine bağlama ve temsil edilemez olanı tek ve bütüncül bir düşüncenin sınırlarına indirgeme yönlü imkânsız çabalarımızın semptomudur.

Bu temsil edilemez bütünlüğün, ki şimdiye kadar sadece bilimkurgu özellikle bunu tanımlamaya dönük temsili araçlara sahip olageldi, geç dönem kapitalizmin (ya da neye odaklanmak istediğinize bağlı olarak, küreselleşmenin veya postmodernitenin) en orijinal boyutlarından birini teşkil eden finansal kapitalizmin bütünlüğü olduğunu ileri süreceğim. Günümüzde finansal kapitalizme dair daha yeni yeni ortaya çıkan literatürü etraflıca gözden geçirmenin yeri değil burası ama Gibson'un siber-uzay temsiliyle

öncülük ettiği yeni soyutlama sahasını konumlandırmak için, Marx'ta sadece ufak bir rol oynayan bu kavramın tarihine dair bir parantez açıyorum.

Kapitalizmin gelişiminde bir aşama olarak finansal kapitalizmi kuramsallaştırmaya dönük ilk ciddi çaba, I. Dünya Savaşı'ndan önceki dönemde görülmektedir (Avusturyalı iktisatçı Hilferding, ki bir Auschwitz kurbanı ve sonrasında Avusturya başkanı olan bir sosyalisttir kendisi): Lenin'in sistemin en ileri ve nihai gelişim biçimi olan tekelci aşama fikrine benzerlik gösteren bir kuramdır bu; o gün bu gündür kapitalizmin maceraları ve yüzyıl boyunca evrimi düşünüldüğünde, finansal kapitalizm mefhumu pek de öyle eskimiş değil.

Kapitalizmin aşamalarına dair sahip olduğumuz resmi hepten yeniden çizen yepyeni bir finansal kapitalizm kuramı için, Giovanni Arrighi'nin çarpıcı kitabı *Uzun Yirminci Yüzyıl*'ı beklememiz gerekti. Arrighi, büyük dünya tarihçisi Fernand Braudel'in bir yorumuyla başlıyor: "Bu düzende her türlü kapitalist gelişme, öyle görünüyor ki, mali genişleme aşamasına ulaşmak suretiyle, bir anlamda olgunluğunu ilan ediyor: Sonbaharın geldiğinin işaretidir bu."[5] Belli bir piyasa doyduğunda kapitalizmin sararmış yaprakları belirginleşir: Üretim yavaşlar, artık buzdolaplarına, arabalara, kişisel bilgisayarlara öyle yana yakıla ihtiyaç duymaz oluruz, genelde üretim alanında genişleme imkânı yoktur ve bu noktada, finansal spekülasyon başlamalı, bu üst-düzeyde veya soyut bir biçimde kâr elde edilmelidir; kapitalizm artık sanki kendinden kâr sağlıyor, kendi üzerine spekülasyon yaparak kâr sağlıyor, borsa ve müttefik kurumları eliyle kendinden besleniyor gibidir. Aslında, Arrighi'nin öngörüsü, üç aşamalı bir evrim öne sürmektedir; ilk olarak, belli bir piyasa açılır ve sömürgeleştirilir, daha sonra, muazzam bir üretim momenti bu piyasanın doymasına neden olur ve nihayet, üçüncü bir sonbahar aşamasında, mali sermaye devreye girer ve durağanlaşan ekonomiyi ele geçirir.

Ancak bu anlatıya coğrafi bir anlatı da eklenmelidir, ki kapitalizmin sudur edişi, merkezlerinin sistematik olarak yerinden edilmesi ve genişlemesi vasıtasıyla haritalandırılsın ve şemati-

5 Giovanni Arrighi, *The Long Twentieth Century* (Londra: Verso, 2010), s. 6.

ze edilsin: Cenova ve İtalya'daki şehir devletlerden İspanya'ya, İspanya'dan Hollanda'ya, Hollanda'dan İngiltere'ye ve buradan da nihayet Amerika Birleşik Devletlerine. Bu durak noktalarının her biri, sermayeden önceki üç aşamalı döngünün tamamını kateder; mali momenti tüketir tüketmez de olduğu yerden kaçar ve başka bir yerde daha muazzam imkânlara doğru yol alır. Şu anda, belli ki mali aşamada, her türlü spekülasyon aşamasında Amerika Birleşik Devletleri'ndeyiz ve Arrighi'yi takip edecek olursak, bu aşama bir kez tüketildiğinde, sıranın neye geleceği hâlâ belirsiz. (Ancak Çin'de üretim ve devasa Çin piyasası, daha uzun vadede, şimdinin gölgesinin gelecekte nereye düşeceğine dair fikir veriyor.)

Bu kuram, her şeye yeni bir gözle bakmamızı sağlamaktadır ama şu anda ilgimizi çeken yönü, sanat ve kültüre dair bizlere ne söyleyebileceği. Genel olarak mali kapitalizm ve soyutlama arasında bir nispet ortaya atmak istiyorum ama bunun için, modernizm evresinde aşina olduğumuz türden soyutlamadan farklı bir soyutlama türü olduğunu iddia etmek durumundayım. Modernist döneme özgü soyutlama kendi biçimsel-olmayış (*non-figurality*) türüne (ki ona da soyutlama adı verilir) doğru ilerlerken genç Worringer'in sürece dair etkileyici kuramıyla donatılır: Gerçekten de, dirimselciğilin altın çağında (on dokuzuncu yüzyılın sonu), bu lisansüstü öğrencisi, organik biçimleri soyut biçimlerle, Mısır'dan yeni yeni ortaya çıkmakta olan kübizme kadar, yaşam kuvvetlerini soyutlama ve ölüm kuvvetleriyle karşı karşıya getirdiği klasikleşmiş bir makale yazmıştır.[6] Burada bariz bir ideolojik değer biçme söz konusudur, ki bunun toplumsal geçerliliği de aşikârdır –giderek teknolojik bir hal alan ve teknoloji karşısında giderek daha fazla kaygılanan bir çağda– misal Heidegger'i veya I. Dünya Savaşı'nda kullanılan teknolojileri bir düşünün. Ancak kısa süre sonra, organik *art nouveau* kayboldu ve Worringer'ın meşhur karşıtlığı da giderek temsil ve soyutlama, geleneksel burjuva sanat ve modernist dürtüler arasındaki karşıtlık düzeyine gömüldü. Benim argümanımsa şunu öne sürüyor: Postmodern dönemde, mevzumuz artık bu türden modernist soyutlama biçimleri değil. Örneğin çağdaş resimde temsilciliğe dönüşün doğayla hiç ilgisi yok, organik ola-

6 Wilhelm Worringer, *Abstraction and Empathy* (Eastford, CT: Martino Fine, 2014).

na dair ideolojilere bakacak olursak, bunlar, hâlâ var olduğunca, evrensel olarak bir yana kaldırıldı ve çürütüldü.

Yeni postmodern soyutlama, bizzat bilginin soyutlaması: somut gibi görünen görsel imgenin, reklamda iletilmesi hasebiyle çoktan soyut olması; bu artık salt kavramsal veya sözsel değil görsel bir klişedir. İşte tam da bu yeni soyutlama türüdür, siber-punk'ın edebi biçimde iletmeyi amaçladığı eşsiz uğraşıdır bu.

Küreselleşmede, bu sanatsal biçimin neye tekabül ettiği, tam da açıkladığımız mali sermayenin tarihsel olarak yeni soyutlamasıdır. 1990'lardan beri, artı değer ve kârı üretimin değil spekülasyonun yarattığı yeni bir kapitalizm aşamasına geçiş yaptık: Arazi spekülasyonu örneğin, eski şehirlerin mutenalaştırılmış merkezleri veya en azından mutenalaştırılacak, yeni ve astronomik kârlara kiralanacak ve satılacak merkezi mekân üzerine ticaret var şimdi. Bizzat paranın ticareti ve spekülasyonu yapılıyor artık, ulusal para birimi, çabuk ciro yapma amacıyla alınıp satılıyor, söz konusu para biriminin tekabül ettiği üretime göre değil de salt böylesi bir ticaret üzerinden piyasanın sunduğu değere göre yükseliyor ve düşüyor. Yaşam standartları artık küreselleşmeye, ücretlerinin ödendiği yerel para biriminin artık büyük ölçüde ithal edilen gereksinimleri satın alma kapasitesine bağlı olan bütün bir nüfus açısından yıkıcı sonuçlar doğurabilen bir spekülasyondur bu. Bunun arkasında, ulusal para birimi üzerinden spekülasyonun borç üzerinde yıkıcı etkileri vardır, ki bütün bu ülkeler, IMF ve diğer uluslararası kurumlar maharetiyle bu borca saplanmıştır.

Varmak istediğim nokta, bu şekilde spekülasyona maruz kalan paranın bizzat soyutlanması ve borsa ekranında sayılardan ve şekillerden pek de fazlasına tekabül etmeyen daha üst düzey bir ticaretin ve spekülatif paranın sayaç ve jetonlarına dönüşecek şekilde soyutlanması ve yüceltilmesidir. Tıpkı bir zamanlar altın olarak tartılan fiziksel değerin yerine kâğıdın geçmesi gibi, şimdi de, kâğıt olsun olmasın fiziksel bedellerin yerini bilgisayarda katıksız sayılar ve boş hesaplar alıyor, bunlar hiçbir fiziksel tözü olmayan ve sabit değer namına pek az istikrarı olan sayılar. Spekülasyon söz konusu olduğunda, bir şirketin değerinin ve maddi üretiminin tözünün, borsa değeriyle pek az doğrudan, bire bir ilişkisi olduğu söylenebilir (her ne kadar uzun vadede

bu ikisinin birbirinden ciddi ölçüde ayrılamayacağı aşikâr olsa da). Böylece, yapısalcıların öngördüğü ve siber-uzayın artık edebiyatta ve sanatta çarpıcı bir biçimde cisimlendirdiği göstergeler ve gösterenlerden ibaret yeni bir soyutlama ve bedensizleşmiş devlet çağına girdik.

Artık siber-uzayda bina ve kentsel peyzaj olarak var olan bu aksiyom halindeki soyutlamaların, söz konusu malzemenin anlatı haline getirilmesine ciddi imkânlar sunduğu açıktır: Case, bu şekilde, bu uzaya nüfuz edip onu keşfedebilir, koruma duvarındaki zayıf noktaları, sızmak veya stratejik olarak yeniden tasarlamak için hassas giriş noktaları, tuzaklar, baskınlar vs. ararken bir düzeyden diğerine geçebilir:

> Case, siber-uzay titrer, bulanıklaşır ve jelleşirken bedenini saran heyecan dalgasıyla İsveç banka sektörüne girdi. Doğu Seaboard Fission Dairesi gitmiş, yerini Zürih ticari bankacılık sisteminin havalı geometrik çetrefilliğine bırakmıştı. Yine, bu defa Berne'ye girdi.
>
> "Yukarı" dedi yapı, "Yüksekte olacak."
>
> Işık kafesleri boyunca yükseldiler, mavi titrek ışıkta katlar yanıp sönerken.
>
> Burası olmalı, diye düşündü Case.
>
> Wintermute, basit bir beyaz ışık küpüydü, bu basitliğin ta kendisi, muazzam bir karmaşaya işaret ediyordu.
>
> Case, küpün dört nokta tarifi gridinden girdi. Karşısında yükselen küpün boş yüzü, sönük gölgelerle köpürmeye başladı, sanki bin dansçı, engin bir donmuş cam levhasının arkasında dönüyormuşçasına.
>
> "Burada olduğumuzu biliyor" dedi Flatline (s. 114-116).

Argümanım, geç veya üçüncü aşama kapitalizm tabir edilen o muazzam ölçüde genişlemiş ve post-insan merkezci bütünlüğün yeni nispetsizlikleriyle baş edemediği kanıtlanan modernitenin çıkmazları karşısında, bilimkurgunun, bilhassa da Gibson'un bu tarihsel olarak yaratıcı romanının, fenomenolojik haritalandırma sistemlerini ve bunları düşünme yönlü bilişsel yetilerimizi aşan gerçeklerle bireysel ilişkilerimize dair bir resim ve bir his sunmak üzere bizlere yeni, post-gerçekçi ama aynı zamanda da postmodernist bir yol sunduğudur. Bu anlamda, edebiyat, aksi takdirde ampirik olarak sezemeyeceğimiz tarihsel dönüşümleri kaydetme

aygıtı işlevi görebilir, ki *Neuromancer*, başka bir tarihsel evreye geçişimizin kıymetli bir semptomudur.

Ancak, bu semptomlardan yegânesi soyutlama değildir; işin aslı, kaydettiği ve ilkiyle karşıtlık ilişkisi içerisinde olan, onun karşı kutbu olan sistemin başka bir niteliğine geçmeden Gibson'un kitabının değerini tam anlamıyla takdir edemeyiz. Bu "simstim" veya başka bir deyişle uyaranın simülasyonu denilen niteliktir; operatöre, düşüncelerine veya hareketlerine müdahale etmeden yerdeki bedenin zihninde ve dahi bedeninde ikamet etme kapasitesi sunar. Aslında böylesi bir görüş, "gerçekte" soygunu icra eden diğer karakterin, yani jilet-kız Molly'nin duyu sistemine yerleştirilmiştir. Böylece, Case, simstim'e geçtiğinde, kadın villanın gerçek uzayında gezinir, etten kemikten korumalarıyla tanışır, maddi savunma mekânizmalarıyla karşılaşırken Mollie'nin gözlerinin ve bedeninin içindedir. Case'in işlevi, gerçekten de, bu iki apayrı ve birbirinden çok farklı kabiliyet arasında gidip gelmektir: Siber-uzayda olmak, savunma sistemi buzuluna nüfus etmeye çalışırken, "buzkırıcılarının" soyut hareketinin izini sürmek ve sonra da sistemdeki bir mahalde gerçekleşen ampirik operasyonlara dair doğrudan, deneysel bir bakış açısına sahip olmak için *simstim*'e geçmek.

O halde, siber-uzay, kâğıttan mimari ve aksiyomatik tasarımı akla getirir gibiyken, *simstim*, ilk elden birinci tekil şahıs filmlerini akla getiriyor. Bu Orson Welles'in eski bir fikriydi (*Karanlığın Kalbi* filminin çekilmemiş bir versiyonu için) ama aslında, aksi takdirde vasat olan Chandler'ın *Göldeki Kadın* (1946) versiyonunda bunu uygulayan Robert Montgomery'di, daha sonra Delmer Davies'in *Karanlık Geçit'inin* (1947) ilk yirmi dakikasında daha da başarılı bir biçimde sahnelenmiştir. Dünyayı asıl karakterin gözlerinden görmek, edebiyatta birinci tekil şahıs kullanımı kadar ilginç olmadı (üst-ses kullanımı daha tatmin edici bir mütekabil oldu) ama Kathryn Bigelow'un *Tuhaf Günleri'nde* (1995) ilginç bir geri dönüş yaptı, öyle ki bu filmde, karaborsada uyuşturucu gibi satılan taşıma görüntü üreten yasa dışı bir iş halini alır. Elbette pek çok üç boyutlu deney de simstim fikrine katkıda bulunmuştur ancak bu hususta ilk olarak gözlemlememiz gereken şey, *Tuhaf Günler'de* deneyin heyecan verici dolaysızlığına rağmen, bu tür yansıtmanın, bizzat gerçekliğe değil de gerçeklik imgesine dair bir deney olmasıdır.

Öyle ya, simulakruma bağlıdır ve algılardan ziyade (imgenin algısı değilse) imgeler ailesine eklemlenir. O halde, bu dolayımsızlığın telafisi, hatta gerçekçiliği dolayımsızlık olarak ele alan pek çok ideolojinin geçerliliğinin kanıtı bile değil, daha ziyade –bunun tam aksi– Guy Debord'un gösteri dünyasındaki gerçek dışı yaşamımızın, Jean Baudrillard'ın simülasyonları (bu kavramın *simstim* teriminde de muhafaza edilmiş olması önemlidir) arasındaki yaşamımızın bir diğer ispatıdır. Burada, gerçeğin ikinci ve farklı türden bir soyutlaması vardır; gerçekten de mühim olan Gibson'da, bu iki soyutlamanın diyalektik bir ilişki içerisinde olmasıdır.

Case, gerçeğin iki ayrı soyutlama türü arasındaki değişimin yerleşik mekânıdır: çünkü kendi gerçekliği –bilgisayar başında terk edilmiş bedeni– tamamen yoksunlaşmış bir gerçekliktir, ki en başta bu kitaba gözünü dikmiş olan okurun gerçekliğine o kadar da uzak değildir bu belki. Case gerçekten de romanın sonunda işe koşulur, hoşça karşılanan ve şiddet içeren, gerçek bir işe ama kitabın büyük bir kısmında, bir yandan internet verilerinin aksiyometrik grafiklerinin, öte yandan da gerçek bedenli algı simülasyonunun kayıt aygıtından pek fazlası değildir.

Ancak burada beden yoktur; Case'in de bedeninden "et" diye bahsetmesi mühimdir: Siber-uzaya yükseldiğinizde terk edilen şeydir o, siber-uzaya erişiminin olmadığı o sefil yıllar boyunca içine hapsedildiği şey... İşte tam da bu yüzden, diyalektiğin *simstim* kutbu onu daha az ilgilendirir:

> Kovboylar simstim'e girmediler, diye düşündü, çünkü esasen etten bir oyuncaktır o... *simstim*... etten çıktının gereksizce çoğalması gibi geldi ona (s. 55).

Daha önce gözlemlediğim gibi, bizzat "et" kavramının ve adının ta kendisi, başka çağlarda olsa zihin/beden ayrımına yönelik idealist veya püriten bir yaklaşım olarak görülebilen bir şeyler ileri sürerdi. Siber-uzay, bir yüceltmedir ki, başarılı, tamama ermiş bir yüceltme bile denebilir ona; *simstim* bile bizzat bedensel mükemmeliyet kılıfında, gizliden gizliye beden ikamesidir. Gelecekte evrime dair bilimkurgu tasavvurlarının o uzun çizgisinde, Gibson'un kahramanı, aşırı büyümüş bir beyin olarak bedenleri beslemekten başka bir işe yaramayan Well'in Marslılarına katılır. Burada kafa karıştırıcı

olan şeyse, punk kültürünün normal bağnaz burjuva terbiyesinden öyle ya da böyle daha fiziksel olduğunu ve o felsefi idealizmlerin (belki de Bergson'un epey merak uyandıran yeniden okumaları dışında) soyunun tükendiğini varsaymamız. Günümüzün sözde spiritüalizmleri ve dini kültleri bile öylesine materyalistleşmiştir ki kurucuları bunları ancak güçbela tanırdı.

Ancak daha sonra, bir tür sessiz aşk olay örgüsünde, bedene hakkı verilir ve ölü bir âşıkla hayali bir karşılaşmada hislerin belli belirsiz canlandığını görür:

> Damarlarına bir kuvvet geldi, Gece Şehri'nden bildiği ve orada tuttuğu bir şeydi bu; bir müddet zamandan ve ölümden uzakta tuttuğu bir şey; hepsini avlayan amansız Sokaktan uzakta. Daha önceden bildiği bir yerdi orası; oraya öyle herkes götüremezdi onu; bir şekilde, onu unutmayı başarmıştı. Pek çok kere bulup yitirdiği bir şey. Kadın onu aşağı çekerken, bunun ete, kovboyların alay ettiği tene ait olduğunu biliyordu, bunu hatırlıyordu. Bilmenin sınırlarının ötesinde, geniş bir şeydi, sarmalda ve feromonda kodlanmış bir bilgi denizi, sadece bedenin, kendine has o güçlü ve kör haliyle okuyabileceği sonsuz bir çetrefillikti (s. 239).

Neuromancer edebi bir roman olsaydı, tam da siber-uzayın zihinsel deneyimleri ve aşkın ve arzunun, belleğin derinlemesine fiziksel deneyimleri arasındaki bu karşıtlığa "dair" olduğu sonucuna varabilirdik pekâlâ. Ancak, o, bu anlamda bir roman değildir, etin bu deneyiminin "bir bilgi denizi" ifadesiyle, kodlama ve okuma terimleriyle yeniden yazımının ta kendisi, kitabın ideolojik ve felsefi duruşunu iletmeye yeter.

Küresel karşısında yerel mi? Bu gerçekten de siber-uzayın keşfi ve *simstim* kullanımı arasındaki karşıtlığın ikili mevcudiyetinin ifade ettiği biçimdir ama epey üstünkörü çağdaş formülasyonu olduğu gibi yanıltır, yani basit bir değişim veya bakış açıları arasında bir tercih bile değil bir karşıtlık olarak. Düşüncemizin, bilişsel haritalandırma kapasitemizin, imgeleme ve temsil etme imkânlarımızın sınırları, "varoluşumuzun bu gerçek koşulları," o halde, söz konusu formülün yoksulluğu ve Gibson'un romanının zenginliğince dramatize edilir. Bu iki kutup, bu toplumdaki gündelik yaşamımızı yapılandıran birbirine bağlı iki diyalektik boyuttur ve aynı anda

hem aşırı soyut hem de aşırı somut olduğumuzu öne süren o paradoksal önermeyi doğrular.

Bizler salt imgelerden inşa edilmiş bir şimdinin fiziksel yanılsamalarına kapılıp gitmişken, sistemin bütünlüğü, her türden algılanamaz biçimlerde bizleri belirlemektedir. Gibson'un romanına eleştirel ve tanısal da olan bir keşfin aracı dediysem, bunun nedeni, küreselleşme diyalektiğinin bu iki boyutunun birleşimine odaklanma biçimindendir. *Neuromancer*'ın farkı, o halde, normalde gerçekçi gözün görme kapasitesinin ötesinde olan mevcut gerçeklikleri kaydetme, gündelik yaşamın bilinçli olarak deneyimleyemediğimiz boyutlarını yansıtma aracı olarak biçimin ta kendisinin tabiatında yatar.

BÖLÜM 10

The Wire Dizisinde Gerçekçilik ve Ütopya

Kitle kültürü veya ticari kültür söz konusu olduğunda jenerik sınıflandırmalar kaçınılmazdır, bir yandan da postmodernitede bu alanlara ilişkin pratikler giderek daha karmaşık ve melez bir hal almaktadır. Örneğin, *The Wire* bir polisiye midir? Elbette öyledir ama bir yandan da bir tür organize suç hikâyesidir. Aktörlerinin ve karakterlerinin çoğunluğu siyahtır, ki bu onu illa siyahi bir film (siyah izleyicilere yönelik bir film) yapmaz. Dizide bir de siyasi bir dram vardır ama yerel siyasete ilişkin bir yapıda olması epey yerel bir dizi olduğunu anımsatır bizlere, Baltimore'da geçen ve büyük ölçüde Baltimore'a dair bir dizidir bu (Baltimore elitlerinin pek de hoşuna gitmez bu durum). Bununla birlikte, günümüzde detektif ve suç edebiyatının (filme uyarlananlar ve ilham kaynağı olanlar da dahil olmak üzere) çoğunluğunun (ister yabancı bir ülkeden –İsveç detektif hikâyeleri, İtalyan, hatta Çin detektif hikâyeleri– veya bölgeden olsun –Montana, Louisiana, Los Angeles, Toronto vs.)– yerel ve belli bir bölgenin tüketimine dayalı olduğu da vakidir. Bu durumda, söz konusu dizi için en uygun kategoriler (az sayıda kovalama sahnesine, en heyecanlı yerinde bölümün bitirilmemesine, kitlesel aksiyon veya katliam sahnelerinin epey az olmasına rağmen) gerilim ve aksiyon filmi kategorileridir.

Bu televizyon dizisinin her beş yılı, olay örgüsü ve konu açısından müstakil bir birimdir; her sezonda en az yüz karakter ekrana çıkar ve hemen her birinin kendine mahsus bir hikâye çizgisi vardır. Dizinin tek bir esas kahramanı –İrlandalı-Amerikalı detektif Jimmy McNulty (Dominic West)– olduğu iddia edilebilir ama bu karakterin konumu da dizinin beş yılı boyunca kararsız bir seyir izler ve sık sık diğer karakterlerin gölgesinde kalır. Yani böylesi bir iş, esas kahramanla "ikincil oyuncular" (veya yıldızlar ve "karakter oyuncuları") arasındaki ayrımı, genellikle sanırım "epik" olarak tanımlanan biçimlerde (*Savaş ve Barış*, *Rüzgâr Gibi Geçti*) zorlar

ve sorunsallaştırır – bu tarz bir olay örgüsünün evriminde tarihsel sayılabilecek bir gelişimi yeterince vurgulamayan bir nitelendirmedir bu (bkz. Alexander Woloch'un ikincil oyuncular hakkında söyledikleri).[1]

Dizinin bir sezonunun bölümleri, (David Simon'un yine Baltimore'da geçen ve birkaç aktörü aynı olan bir önceki dizisi) *Homicide*'de olduğu gibi diğerlerinden bağımsız değildir ve tek başına izlenemez; o halde bu, Dickens'ta olduğu gibi gerçek bir tefrikadır; özgül bir tele-görsel estetik incelemesi, tekil oyuncu-karakterlere beslenen hayranlığı (tanınma ve tekrarın verdiği keyif) sorgulamak, bir yandan da, hüsranın ve haftalık ertelemenin (hatta kasıtlı geciktirme ve sonlandırmanın imkânsızlığı hissinin) –bunların hepsi, DVD kiralama edimi üzerinden bir kez daha sorgulanır– bir fark yaratmak için kullanıldığı (benzersiz olan ama ritmi zaman içinde yeniden bir tekrar halinde örgütlenen bir zamansallık bu farka damgasını vurur) eşsiz bir olay örgüsü gelişimini incelemek durumundadır. Tekrar, televizyon setinin bir avuntu ve güvence aracı olarak işlev görmesini sağlar: Evde televizyon açıkken bir başınıza değilsinizdir artık, mekânınız bunca aşina yüzle ve oyuncuyla dolduğunda yalnız veya yalıtılmış değilsinizdir. Öte yandan, bu özelliklerin her ikisi de nevrotik bir inkâr işlevi görebildiğinden, televizyon her daim, sıkılma ve steril veya nevrotik bir tekrar ve felç ihtimali de taşır. O halde program, ikincil bir ideolojik mazeret barındırmalı, bir "değeri" de vitrine koymalıdır: Sanat veya kalite bu değerlerden biri olacaktır, yine "eğlence" veya (mesela işyerinde uzun bir günün ardından) dinlenme-kafa dağıtma da, ki bu da, bir sahte-kavramdır – tabii böyle bir şey mümkünse. Bir de siyasi veya toplumsal mesaj mazereti ve kablolu kanalın (bu örnekte, tabii ki salt televizyondan fazlası olduğunu iddia eden HBO kanalı) "kültürel sermayesi" söz konusu. Bölümlerin her birinin, bir bölümü gayet saygıdeğer konuklar olan (George Pelecanos, Agnieszka Holland) farklı şahıslar tarafından yazılması ve/veya yönetilmesi de sanatsal bir primi işaret eder.

Ancak *the Wire* ilk etapta bir suç hikâyesi olarak, yani polis ve suç çeteleri olmak üzere iki grup arasındaki mücadele (suç

1 Alexander Woloch, *The One vs. the Many* (Princeton University Press, 2003).

genelde uyuşturucu ticaretidir) olarak ele alınır. Bu grupların her birinin kendine mahsus bir temsili tarihi vardır: Popüler kültürde özel detektif geleneğinden polislik kurumunun ortaya çıkışı çok da eski değildir; organize suç, büyük İçki Yasağı döneminde giderek bir temsil nesnesine dönüşmüştür (etnik olarak "mafya"yla, "*cosa nostra*"yla vs. özdeşleşmesi daha sonraki bir gelişmedir). Bu tür bir kitle kültürü temsili, bir tür tanımadır; söz konusu gruba veya teşekküle bir tür kurumsal konum atfeder; böylesi gruplara nesnel bir toplumsal gerçeklik bahşedilir (gerçek mafya üyelerinin düzenli olarak *The Sopranos* izlediğini görüyoruz; polisin polisiye dizileri izlemesi de muhtemelen anlamlıdır ama kayıtlara geçmemiştir). Her durumda, böylesi bir tanıma toplumun statik ve sabit olduğu hissini pekiştirir; toplumun yöreleri uzun bir süre önce haritalandırılmıştır, bu toplumsal coğrafyada değişimler ve geçişler olsa da bunlar layıkıyla ilan edilecektir, böylece Lexington Terrace'ın artık Lehlere değil de siyahlara ait olduğunu vs. herkes bilecektir.

Ancak haritalandırma o kadar basit değildir: Ne kadar mekânsal olsa da nesnelerin ve tözlerin değil, akışların ve enerjilerin dökümünü yapar. Yine de, her toplumsal temsilin asli hammaddesi toplumsal tipler, basmakalıplar olduğu kadar ("esas kahraman" gibi) jenerik tipler ve bir de psikolojik tiplerdir; *The Wire* da buna bir istisna teşkil etmez ve tanınabilir zatları bu düzeylerin tamamında çoğaltır. Ne ölçüde orijinal ve yenilikçi olduğu, bu düzeylerde gerçekleştirebildiği revizyonlara ve belki de, icat edebildiği yeni tiplere bağlı olacaktır. Belirli bir modernizm türü bu tipler sorununu, onları bireyliklere ve tekilliklere dağıtmak, bu tiplere onların geneldeki ve evrenseldeki temellerini giderek dağıtacak kadar mikroskobik yaklaşmak suretiyle çözmeyi başarmıştı: Ama bu işlem bile başlangıç noktası olarak aşina olunan tipi almalıdır ve bir yandan yeni ve daha öznel tiplerin sudur etmesi, öte yandan, dışsal toplumsal başlangıç noktasına ironik bir dönüş yapılması tehlikelerinin tehdidi altındadır. "Tip" kelimesi, elbette kaçınılmaz olarak Georg Lukács'ın gerçekçilik kuramıyla ilişkilendirilir ama bunun, söz konusu tiplerin tarihsel olarak nasıl ortaya çıktıklarına dikkat kesilen bir görüş değil de önceden-verili toplumsal ve sınıfsal tiplere dayalı bir görüş olduğunu varsaymakla onun

sunduğu muazzam kültürel ve kuramsal kapsamlılığa bir faydamız dokunmayacaktır.

Her halükârda *The Wire*, bizleri bir anda, alışıldık detektif formülünü büyük ölçüde aşan epistemolojik bir keşfe çekerek, tipolojik beklentilerimizi ve alışkanlıklarımızı çarpıcı bir şekilde yerinden etmektedir. Dizinin, esas yeniliği kurbanın ırkından (beyaz) kaynaklanan ve çözümünün, kurbanın başka bir yeraltı dünyasının cinayet davasında vereceği tanıklık ifadesine bağlı olduğu yeterince aşikâr gibi görünen, sıradan bir cinayetle başladığı doğrudur. Ancak polisin kendisinin de çetelerin yapısından ve onları kontrol eden kişilerin, simaları ve nerede oldukları şöyle dursun, adlarından bile neredeyse tamamen bihaber olduğunu anlarız. Üniformalı polisler, kimi cezai ehliyeti bile olmayan gençlerden oluşan ekiplerin uyuşturucuyu nihai müşterilere sattığı mahalleleri ve köşeleri bilmektedir sadece.

Ancak bu, gerçekliğin *görünüşüdür* sadece, gündelik hayatta aldığı ampirik ve duyusal biçimden ibarettir; bu gerçekliğin nihai yapısı (kaynak, tasfiye, nakliyat, satış ağı ve toptan dağıtım) bilinse ve üzerine çalışılsa, ve, *The Wire*'ın sonraki bölümlerinde pek çok biçimde ve soruşturmada olduğu gibi, arada bir temsili bir biçimde duyumsansa da, herhangi bir gözlemcinin tek başına deneyimlemesine yetmeyecek kadar soyut olması gereken bu gerçekliğe dönük en yüzeysel yaklaşımdır. Ancak dolaysız gerçeklik –sözde uyuşturucu lordlarının ta kendisi, yani Avon Barksdale (Wood Harris)– şüphesiz bilinebilirdir de henüz sokaktaki polisler tarafından bilinmemektedir; ilk bölümlerden birinde adını öğrenen ve nihayet rakip bir çeteyle beyzbol maçı organize ettiğinde simasını ve kim olduğunu bir an görür gibi olurlar. İktidara yükselişi çok ani olduğundan mıdır bu yoksa sadece polis daha önce örgütün bu düzeyine odaklanmadığından mı? Belki de uyuşturucu ticareti tam bir iş yapısında olduğundan, gözlemci polisler, bu ticarete yasal işlerin biçim ve yapısını atfetmeyip doğru soruları sormadığındandır. Nedeni ne olursa olsun, kendi şehirleri hakkında bu kadar cahil kalmaları gerçekçiliğe yer açmaktadır: Daha önce kaydedilmemiş şeyleri görmek, bulmak için; bilimsel deneylerde veya klasik detektif işlemlerinde olduğu gibi soruşturma için, sorunları çözmek ve nedenleri takip etmek için yer açılır. Ancak burada söz

konusu olan gizemli bir suçtan sorumlu tek bir suçlu değil, temsile açılması ve izlenmesi, teşhis edilmesi, keşfedilmesi, yeni bir boyut veya yabancı bir kültür gibi haritalandırılması gereken koca bir toplumdur. "Barksdale", artık tespit edilmek ve kaydedilmek üzere yeni araçlar talep eden bu toplumsal kompleksin tamamının tek bir bileşenidir (aynı şekilde, yeni toplumsal dinamikleri takip etmek için her daim yeni gerçekçilikler icat edilmesi gereklidir).

Bu sosyolojik gizem, ne ölçüde standart detektif araştırması veya bulmaca çözümü gibi olay örgüsü biçimlerine indirgenebilir? Bu biçimlerin daha derindeki motivasyonun –daha doğrusu, bu biçimlerden aldığımız keyfin– Freud'un asal sahne (*primal scene*) adını verdiği şeyle (biliminsanının Doğa'nın sırlarını ortaya çıkarma tutkusuna da dayanak oluşturmaktadır) ilgili olduğunu düşünme eğilimindeyim. Buna, Freudyen-türden tatminin hiçbir zaman tamamlanmadığı eklenebilir: Hiçbir arzu gerçekten tatmin edilemeyeceğinden, bu da bir tür hayal kırıklığı hissi bırakır ardında. Roger Ackroyd'u kimin öldürdüğü kimin umurunda, diye isyan etmişti Edmund Wilson, detektif hikâyesini gereksiz bir tür ilan ederken (burada Agatha Christie'nin çıkış yaptığı usta romanına atıfta bulunmaktadır); kovalamaca tutkusuyla avın tesadüfi oluşu ve abesliği arasında bir uyuşmazlık olacağı da kesindir. Ancak içerikteki bu uyuşmazlığın ta kendisi, biçimde de –televizyon dizisi– görülür çünkü nihai tatmin asla gerçekleşmez; daha büyük tatminler umuduyla yeniden gelmek için de motive edilmemiz gerekir. Belki de bu tatminsizliklerin, yüksek kültür veya edebiyata temellük edilmesi, bu tamamlanmamışlığın onayını içerecektir: Yunan'ı hiçbir zaman yakalamıyoruz, olayın sonu bilinmez kalıyor – burada, bu tamamlanmamışlığın, nihayetinde her kim adalete teslim edilirse edilsin uyuşturucu ticaretinin geri tepeceği, tekrar tekrar başlayacağı, süreceği anlamına geldiğini de not edelim. Ancak *The Wire*, tutkulu ama yüzeysel Barksdale'in yerine nihayet amansız ama tutkusuz Marlo'nun geçtiğini göstermek suretiyle (ki o da sonunda, gayet tuhaf bir şekilde, burjuva bir işadamına dönüşür) bu ölümcül tekerrürü toplumsal tarihe kaydediyor.

Burada, gizemle ona karşı mücadele arasında zorunlu olarak bir gerilim var çünkü olup bitenleri kötülerin gözünden de görüyor, böylece polisin henüz bulamadığı bazı çözümleri biliyoruz. Yine de

gizem biçemini muhafaza eden şey, keşiflerin bir zincirin halkaları, kordonun düğümleri gibi birbiri ardı sıra yapılması: bizi giderek hedefe yaklaştırıyor ve gerilimin bir kısmı, yasal kanıt bulma yöntemleriyle birlikte, Kim'den, Nasıl'a taşınıyor. Tam bu noktada, *The Wire*'ın kendine mahsus bir diğer özelliğine değinmeliyiz.

"Keşif" veya çözümün, barışsever burjuva sivil toplumundan (rengi ne olursa olsun) kopuk koca bir toplum veya alt-toplumun dünyası olan başlı başına bir ortam oluşturması bir yana, aynı zamanda, "detektif" de bir grup, hatta komploya açık bir grup oluşturuyor. Polis teşkilatı, bütün olarak, bir kurumdur ve bu haliyle, her şeyiyle siyasi bir olay örgüsü yönünde ilerler (ağlar, sunulan hizmetlerin teşkil ettiği veya kişisel düşmanlık, övgü alma, sorumluluğu başkasının üzerine yıkma, suç bastırma üzerinden oluşan kişisel ilişkiler vs.) ve son sezonlarda ve bölümlerde iyice yüzeye çıkan ve resmi bir siyasi kampanyaya dönüşen siyasi bir boyuttur.

Ancak dizide hedeflerini teşhis etme kabiliyetine sahip olmayan da bu kurumsal polistir çünkü bir yandan, adlarını bile bilmez, öte yandan, soruşturduğu suçların tabiatını veya karşılıklı ilişkilerini bile henüz kavrayamamıştır. Yalnız özel detektif veya kendini işine adamış polis memuru, kökleri romantik kahramanlara ve asilere kadar uzanan, aşina olduğumuz bir olay örgüsüdür (sanırım Milton'un Şeytan'ıyla başlamaktadır). Burada, bu giderek daha da toplumsallaşan ve kolektif tarihi mekânda, hakiki bir isyan ve direnişin, komplocu bir grup, gerçek bir kolektif (Sartre, buna seri kitle toplumunda kaynaşmış grup oluşumu derdi) şeklini almasının zorunlu olduğu yavaş yavaş açığa çıkar. Burada, Jimmy'nin kendi isyankarlığı (iflah olmaz idealizminin yanı sıra, otoriteye saygısı olmaması, alkolizm, cinsel sadakatsizlikler) bir dizi beklenmedik yoldaş ve komplocu bulur kendine –lezbiyen bir polis memuru, bir çift zeki ama güvenilmez polis, geçmiş bir sırrı olan lakin sadece bu beklenmedik girişimin kendisine terfi imkânı sağlayabileceğini sezen bir teğmen, aklı kıt, birilerinin torpiliyle atanan ama sayılarla arasının şaşırtıcı derecede iyi olduğu ortaya çıkan bir memur, çeşitli yasal danışmanlar, son olarak da sessiz ve iddiasız bir iş bitirici.

Bu sonuncusu –*The Wire*'ın nihai kahramanı– dizinin adına dair bir şeyler söylememize mahal veriyor ki bu ad (kablo) vücuda takılan kablo değil, telefon konuşmalarını dinleme ediminin ta

kendisi anlamına gelmektedir. Günümüzden dönüp baktığımızda, eski filmler, cep telefonlarının icadının, bir gizem veya macera filminin olay örgüsünü oluşturmanın olduğu kadar aramaları takip etme ve konuşmaları dinlemeye dair yapısal sorunları da nasıl köklü bir biçimde değiştirdiğini göstermektedir: bunlar aşağıda ele alacağımız karmaşık durumlar. Ancak, bu sorunları maharetle çözmekle kalmayıp saf gizem ve detektif merakının bir kısmının yerini değiştirip inşa etme ve fiziksel yahut mühendisliğe mahsus bir sorun çözme merakına –yani, soyut tümdengelimden çok zanaatkârlığa– aktaran Lester Freamon'un (Clarke Peters) dehasıdır. Aslında, keşfedilip özel soruşturma birimine katılmaya çağrıldığında, Freamon, boş zamanlarında sattığı antika mobilyaların minyatür kopyalarını yaparak geçiren fiilen işsiz bir memurdur: İnsani üretkenliğin ve zekânın üretkenliğinin heba edilerek, yerine –bu durumda talihli bir şekilde– enerjisini ve yaratıcı güçlerini yine de, mesela bir bulmaca çözmekten daha üretken bir alana masseden abes etkinliklerin konmasına dair bir meseldir bu. Ancak Lester, aynı zamanda, uzun saatlerini ayrıntılara ve tozlu dosyalara vakfedebilen, nihayet şehrin dört yanındaki mali komploları çözen arşivci-akademisyen tipidir ve toplulukta derin, dikkat çekmeyen ama kıymetli köklere sahiptir; örneğin, meslektaşı memurların çoğunun bilgisi dahilinde olması pek mümkün olmayan eski bir boks mekânında, genç Barksdale'in eski bir fotoğrafını ilk kez o bulur: çoğuna göre, paha biçilmez bir akıl hocasıdır bir yandan da. O halde, *The Wire* böylece sadece (her iki tarafa dair) kolektif dinamikler temsili sunmakla kalmayıp işe ve üretkenliğe, *praxis*'e dair de bir temsil sunmaktadır. Öyleyse, her iki durumda da, virtüel bir ütopyacılık, ütopyacı bir dürtü söz konusudur ama bu bir şekilde farklı şeyin, ütopyacı proje veya programın kendini ilan etmesine daha zaman vardır.

Ancak Lester'ın yaratıcılığının, diğer tarafta da bir karşılığı olduğu söylenebilir. Barksdale'in yardımcısı, handiyse onun idari müdürü olan veya klasik siyasi ortamda bir başbakana denk gelecek bir rol üstlenen Stringer Bell'den (Idris Elba) bahsetmedik henüz: Poliste de bu ikili yapının daha düşük nitelikli bir versiyonu bulunur, ancak baş komiser yardımcısı Bell kadar umursamaz ve verimli değildir. Stringer aslında tam bir entelektüeldir, polis (ve

izleyenler) nihayet özel dairesine girdiğinde, modernist mobilyalar ve beklenmedik derecede aydın bir sanatsal zevke sahip bir dekorla karşılaşırlar. Fakat bu figür o ortamda ne kadar olumlu bir tablo çizse de, bir an bile pişmanlık duymadan en ölümcül cinayet emirlerini veren de odur. Yine de mutlak bir bağlılık içinde olduğu ama onun zekâsını kıskanan, bazen de ona hınç besleyen Barksdale'le etkileşimi, *The Wire*'ın genel olay örgüsünü teşkil eden olağanüstü yoğun ve anlık kişilerarası durumların ayırt edici özelliğidir.

Polisin ilk anda Barksdale'in kim olduğunu bilmediği, sokak köşelerini ziyaret edip bizzat sokaktaki operasyonu gözlemlemesi gerektiği o ender anlar dışında Stringer'ın varlığından kuşku bile duymadığı ziyadesiyle aşikâr. Sonra bir gün, Jimmy, bu şimdiye kadar teşhis edilmemiş şahsı takip etmeyi kendine görev edinir (Barksdale için, giderek büyüyen koca bir emlak yatırımını idare ettiği daha sonra, Lester'in olağanüstü yaratıcı merakı ve teknik bilgisi sayesinde yavaş yavaş ortaya çıkacaktır). Her halükârda, arabayla takip sonucunda Jimmy kendini bir üniversitede bulur, sınıfın kapısından gözetlediği gangsterin, uyuşturucu ticaretinin bu kilit adamının işletme fakültesinde ders aldığını, örnek bir öğrenci gibi soruları yanıtlayıp ödevlerini yaptığını görür. Mafyanın ticari bir girişimle kıyaslanması pek de mecazi veya sembolik değildir elbette; gerçi tarihsel olarak düşünmeyi ve suç çetelerini gerçekten de bu şekilde, kârlılık çizgisinde yeniden örgütleyenleri (mesela, bana göre mafya söz konusu olduğunda Lucky Luciano'dur bu; ama canlı bir çağdaş örnek için bkz. *Gomorrah* [Roberto Saviano]) tespit etmeyi sıklıkla ihmal ederiz. Ancak burada, *sur le vif*, takriben aynı estetik yaratıcılığa sahip bir şeyler görürüz: Stringer, Barksdale'in ayaktakımını aşama aşama yeniden organize edecektir – ürün, rekabet, yatırım gibi kelimeler kullanır; işleri her zaman kötü etkileyen, her iki taraf için de ölümcül sonuçları olan savaş halini ortadan kaldırmak için çeteleri bir araya getirir (*la douceur du commerce*: ticaretin feodal barbarlığı tarihsel olarak evcilleştirmesi). Bu bağlamda, yaratıcılık kelimesini kasten birkaç kez kullandım: Büyük ölçüde statik ve normal, bütün sorunlarına ve arızalarına rağmen eskinin kaidelerine göre işlemekten memnun bürokratik bir toplumda, yaratıcılık nasıl olur da her iki taraf için de proto-ütopyacı bir unsur olarak görülmez? *The Wire'ın* henüz bu noktada

bile statik bir gerçekliği kopyalamayı veya geleneksel öykünmeci ve kopyacı anlamında "gerçekçi" olmayı bıraktığı gözlemlenebilir. Burada toplum, çeşitli boyutlardaki mikro-düzeylerinde, kasıtlı dönüşüm süreçlerine, insanların projelerine, salt alışkanlığın ve geleneğin yerçekimi kuvvetlerine bağlı olmayan ütopyacı emelleri hayata geçirme girişimlerine tabi olmaktadır.

Ancak bu ütopyacılık tartışmasını olay örgüsü oluşturma bağlamında ele almak ve bunun salt akademik bir mesele olmadığını (ki elbette bir yandan da akademiktir) göstermek istiyorum. Bu iki meseleyi, daha da geniş bir kapsamda, bütün olarak kitle kültürü bağlamında konumlandırmak istiyorum. Olay örgüsü oluşturmak, senaryo yazımı hakkında kitapların ve seminerlerin hepsinin gösterdiği gibi, kitle kültüründe pratik öneme sahip bir meseledir elbette ama konu üzerine bu teknik reçetelerin ve rehberlerin tüketemeyeceği kuramsal ve felsefi bir boyutu da vardır.

Olay örgüsünün felsefi anlamı araştırması, bir olay örgüsü veya hikâye oluşturmanın neye tekabül ettiği sorusundan başlamak zorundadır işe ve bunun elbette tarihsel bir yanı da vardır. Edebi geçmiş –bilhassa tiyatro gösterisinin geçmişi ama onun yanı sıra, geçmişte kalmış sayısız kültürün ayakta kalmayı başarmış popüler edebiyatı– günümüzde artık işe yaramayacak sayısız olay örgüsü örneğiyle doludur. Örneğin, hislerin ve bunların ifadesinin ve evriminin tarihi vardır: Adorno'nun modernist literatürün erekliliğine tabunun, zaman içinde fazlasıyla duygusal bir hal aldığı veya aşina olunduğu, fazlasıyla basmakalıp hale geldiği için sanat eserinde kullanılamayacak unsurların hâkim olduğunu ileri süren görüşleri bunun bir örneğidir. Bu ereklilik, popüler kültür veya kitle kültürü için de geçerlidir elbette ve bu kültürde tekrarın hazlarının oynadığı daha merkezi role rağmen böyledir. Çünkü modernist roman, tekrardan kaçmaya ya da en azından tekrarı daha yüksek ve estetik kıymete sahip bir şeye tercüme etmeye çalışırken, kitle kültürü, bir zamanlar formüle uygun sayılmış unsurları temel alır: Aynı durumları, aynı olay örgülerini, aynı karakterleri tekrar tekrar görmek istersiniz ama kozmetik değişimler sayesinde, ilginç şaşırtmacalar ve çeşitlemeler sizi tekrar aynı şeyi görmediğinize ikna eder. Yine de bir zaman gelir, paradigma, zamanla birikmiş aynılığın saf ağırlığı ve çok aşina olunanın getirdiği bitkinliğin altında ezilir.

Böylesi bir biçimsel bitkinlik için başka tür bir açıklama arayışındayım yine de: Bu açıklama, söz konusu bitkinliğin hammaddesinde aranmalı. Hammadde halihazırda daha eski paradigmalara uyarlanabiliyorsa eğer, eksikliği de onları çarpıcı biçimlerde değiştirebilir. Hepimiz geçmişte hammadde sağlamış çeşitli tarihsel ve toplumsal durumları biliriz: Şehir karşısında köy, bunlardan biri mesela; bunun sonucunda yeni şehrin büyümesi: endüstrileşme, yurtdışına seyahat ve göç, emperyalizm, yeni savaş türleri, sömürgeleşme, köy evi ve kentin "daha derin katmanlarındaki" gecekondular, Henry James'in ifadesiyle "pitoresk bir köylülük" (gerçekten de, Hawthorne üzerine kısa kitabı, belli tür hammaddelerin yokluğunun edebi ve biçimsel olanaklar üzerindeki etkisine dair temel bir belgedir – Avrupa'nın Amerika karşısında avantajlarını yüceltir).

Ama biz az edebi ve daha konvansiyonel bir kitle kültürü türüne veya alt-türüne, yani detektif hikâyesine dönelim. Durgun İngiliz kasabalarının ve köylerinin, ıssız ortamların ve papaz evlerinin eksikliği, (daha eski) İngiliz-türü detektif hikâyesi pratiğini ABD'de uygulamayı elbette güçleştirmiştir. Ancak zorunlu malzemeni, yani cinayete sevk eden nedenlerin de azaldığını söylememiz gerekir. Eskiden hem ilginç bir saik çeşitliliği söz konusuydu hem de bunlar, belli ki soyu tükenmiş bir tür olan özel detektiflerin ilginç çeşitlemeleri tarafından soruşturulurdu. Toplumsal saygınlık –yani, skandal ihtimali ve bunun zararları; aile yapısı ve hanedan veya klan sistemleri; nefretten, intikamdan tutun diğer karmaşık psişik mekânizmalara kadar her türlü tutku ve saplantı– çağdaş toplumun serbestliğinde, köksüz ve dur durak bilmez hareketinde ve içinde bulunduğu bölgecilik-sonrası zamanda, bireyciliğin kaybında ve o tuhaf takıntıları ve saplantılarında, kısacası giderek artan tek boyutluluğunda giderek önemsizleşti. Bu yüzden günümüzde, tüketici nişlerinin çoğalması ve "yaşam-tarzlarının" farklılaşması, gayet paradoksal bir şekilde, her şeyin bir fiyat etiketine indirgenmesi ve saiklerin salt mali unsurlara tesviye edilmesiyle bir arada gitmektedir: Para, onu elde etmek için verilen uğraşların çeşitliliği içinde bir zamanlar ilginçti ama artık evrensel eylem kaynağı olarak fevkalade sıkıcı bir hal aldı. "Açgözlülük" kelimesinin ulusal siyasi söz dağarlarının hepsinde bulunması, eski toplumsal dürtülerin ve bunları kaynak olarak kullanan daha eski edebiyatın tutkulu ve

saplantılı niteliğine sahip olmayan bu motivasyonun tekdüzeliğini gizlemeye başladı artık. Bu arada, ruhsal yapılanmanın alanı da, belki kısmen her amaca hizmet eden bir motivasyon kaynağı olarak paranın her yerde bulunmasının, kısmen de yine evrensel bilgi ve iletişim alışkanlığının ve bireyciliğin tesviyesinin bir sonucu olarak, ciddi derecede daralmış durumda. Başka bir yerde, Habermas'ın (*İletişimsel Eylem Kuramı* kitabında) yeni bir akıl türünün yayılmasıyla ilişkilendirdiği evrensel iletişim eşitliğinin, ender görülen zihinsel haller ve sınırını aşan edimler gibi, bir zamanlar patoloji olarak görülen ama şu anda anlayabildiğimiz edimlerin genişlemesinden de sorumlu olduğunu gözlemlemiştim – artık bu davranışların tamamı insanca, pek insanca sayılıyor, öyle ki kötülük veya mutlak başkalık kategorisinin kendisi de sert bir şekilde daraltılmış durumda. Holokostun sorumlularının önemsiz bürokratlar olması, onları mutlak kötülüğün temsilcileri sayma fırsatını ortadan kaldırıyor; patolojilerin büyük bölümünün korkutucu değil de acınası ve darkafalı olması aklın ve liberal hoşgörünün bir zaferi olduğu kadar, hâlâ iyi ve kötü arasındaki modası geçmiş etik ikili ayrıma bel bağlayanlar için bir kayıp. Başka bir yerde bu ikili sistemi de eleştirmiştim: Nietzsche, bu ikiliğin, üretmek istediği o başkalığın bir artımajından biraz daha fazlası olduğunu gösteren en dramatik peygamberdi belki de: İyilik, biz ve bizim gibiler; kötülük ise (ne türden olursa olsun) bizden radikal farklarıyla başka insanlardır. Ancak, günümüzde toplum, türlü türlü nedenlerden (ve muhtemelen iyi nedenlerden) ötürü, farkın ve onunla birlikte kötülüğün ta kendisinin kaybolduğu bir oluşumdur.

Bu da, (romansla birlikte) kitle kültürünün raptiyesi olan melodram tarzı olay örgüsünün giderek sürdürülemez olduğu anlamına gelmektedir. Artık kötülük diye bir şey yoksa, o zaman, kötüler de imkânsız olacaktır; paranın ilginç bir hal alması için, olayın soyguncu baronlar ve oligarşi liderlerini içeren devasa bir ölçekte meydana gelmesi gerekir ki, şüphesiz günümüzde onları konu edinecek drama imkânları giderek azalmaktadır, her halükârda mevcudiyetleri, siyaseti yok saymaya çalışan kitle kültürüne daha az uygun olduğundan, geleneksel olay örgüsünü siyasi terimlerle yeniden biçimlendirmektedir. (Ya da, iş siyasete geldiğinde, siyasete de bir şeyler olup olmadığını merak etmeye başlayabiliriz: Sinik

Aklın hükümdarlığı, siyasal olanın genel yozluğu ve mali sistemle ve bu sistemin yozluklarıyla suç ortaklığı içerisinde olduğunu savunan gözü açık bir inanışın her yerde hüküm sürmesidir aynı zamanda – o halde, bu evrensel sinik bilginin, tanımı itibarıyla hakiki bir siyasi sonucu yoktur artık).

Bu yüzden, birbirine yaklaşan iki sorunla karşı karşıyayız: Bir yandan, daha eski melodram tarzı olay örgülerinin tekrarı giderek daha da yorucu bir hal almakta, sürdürülmeleri daha da güçleşmektedir. Öte yandan, böyle bir biçim pratiğinin hammaddesi veya içeriği tek boyutlu bir hal almaktadır; kötülük toplumsal olarak ortadan kalkmaktadır, kötüler seyrektir, herkes birbirinin aynıdır. Ütopyacı yazarlar mükemmel dünyalarında edebiyatın imkânı sorunuyla boğuşuyordu, biz de mükemmel olmayan dünyamızda da bu sorunla karşı karşıyayız.

Bu da kitle kültüründe kötü adamlığın kötülük kategorisinden geriye kalan iki şeye indirgenişini açıklar: gerçek anlamıyla antisosyalliğe dair bu iki temsil, bir yandan seri katiller, öte yandan teröristlerdir (etnisite artık dinle özdeşleştiğinden ve komünistler ve anarşistler gibi seküler siyasi kahramanlardan da pek kalmadığından, bunlar genelde dini itikate sahiptir). Cinselliğe veya sözde tutku motivasyonuna dair her şey çoktan evcilleştirildi; sado-mazoşistlerden eşcinsellere kadar her şeyi anlıyoruz artık: Burada, daha geniş seri katil kategorisinde (ki her zaman olmasa da genelde cinsel bir motivasyonları olduğu düşünülür) bir tür alt-grup veya alt-ihtimal olarak sınıflandırılması gereken pedofili ufak bir istisnadır. Columbine türü katliamcılar söz konusu olduğunda siyasi alana kaymaya başlarız ve bu noktada terörizm yeniden ortaya çıkar: Ama terörizm de, geriye pek bir şey kalmadığından, inancın ve dini fanatizmin radikal başkalığı üzerinden katı bir şekilde örgütlenmeye devam ediyor büyük ölçüde. Terörizmi, gerçekten de salt siyasi bir strateji olarak kavradığımızda yol açtığı ürperti de bir ölçüde buharlaşıp gidiyor ve Machiavelli'ye, siyasi stratejiye ve taktiklere veya tarihe dair tartışmalara emanet edebiliyoruz onu.

Bu iki raptiyenin –teröristler ve seri katiller– "açgözlülükle" edimde bulunan kötü adamlardan daha sıkıcı hale geldiğini eklememe hacet yok. Yine de, Soğuk Savaş'ın sona ermesiyle casus romanının ortadan kaybolması gibi, bu sıkıntı da, öyle görünüyor

ki, melodramın sonunun işaretçisi, ki bu da bizzat kitle kültürünün sonunu getirme tehdidi taşıyor.

Olay örgüsü oluşturmaya dair bu çıkmazlar bağlamında, II. sezona ve *The Wire*'da belli bir ütopyacılığın ilk kez virtüel-olmayan bir şekilde görünmesine geçiyoruz. Bu sezon, sendikaları ve yozlaşmayla, şehir dışındaki uyuşturucu tedarikçileri ağıyla (Yunan!) Baltimore limanını ele alıyor. Giderek eskimeye yüz tutan Baltimore limanının ve konteynır teknolojisinin muhteşem manzarası, esas konudan sapıp *The Wire*'da (Kenneth Burke'in kullandığı anlamda) yer ve sahne sorusunun bütününe eğilmemizi gerektiriyor belki de. Yer, elbette, Baltimore; herkesin ilk ve oldukça anlaşılabilir tepkisi, bu diziyi, sadece Raymond Carver gibi "yüksek edebiyatta" değil dizide de "postmodern" bölgeciliğe dönüşün bir parçası olarak sınıflandırmak olacaktır. Detektif hikâyeleriyle polisiyenin dünya çapında yerel ve bölgesel taahhütlerle artık kurucu bir hal almış ilişkisinden daha önce bahsetmiştim; bu arada, "dünya sineması", neredeyse tanımı gereği böylesi taahhütlere sahiptir ama eserleri, yerel izleyicileri sarsabilir çünkü küreselleşmiş film-festivali kültürü ulusal prodüksiyonlar tarafından organize edilmektedir.

Ancak *The Wire*'da, yapılması gereken ilginç ayrımlar vardır. İlk olarak, bölgesel her zaman, örtük olarak, karşılaştırmalıdır: Doğu'daki eski, yoz büyükşehirler değil, gayet farklı bir yaşam sürdüğümüz ve küçük kasabaya veya çöl manzarasına, hatta banliyöye vurgu yapan Montana veya Güney ve benzerleri. Burada, *The Wire*'da, bu diğer manzaraların, diğer şehirlerin varlığını kimse bilmez: bu Baltimore kendi içinde başlı başına bir dünya oluşturur, kapalı bir dünya değildir de sadece dışında hiçbir şeyin var olmadığı kanısını iletir (taşra değildir, kimse yalıtılmış veya bir şeylerin hakikaten olduğu varsayılan şu veya bu merkezden uzak hissetmez kendini). Elbette, Annapolis (eyaletin merkezi) burada bir referanstır çünkü bütçeye dair kararlar orada alınır (bilhassa kolluk kuvvetleri için); Philadelphia, uzak bir referanstır çünkü ara sıra çete üyelerinin oraya uğraması gerekir; New York, katilleri kiralamanız gereken yerdir, bazı çok özel durumlarda, dışarıdan, tanımadığınız biriyle de burada buluşursunuz. Yunan'ın uyuşturucusunu nereden aldığı hiçbir şekilde konjonktüre bağlı (veya öznel haritalandırmaya dair) bir mesele değildir. Öldürüleceği

Baltimore'a dönmeden önce büyükannesinin yanına saklanmaya gönderilen tek mutsuz gencin (Michael B. Jordan'ın canlandırdığı Wallace) hayretle işaret ettiği üzere, doğa (ve kıyı şeridi) bile yoktur. Baltimore, sokak köşeleridir; polis merkezleridir, bazen mahkemeler ve Belediye Konağıdır; Baltimore adı bile, tam da bu yüzden (yerel vatanperverlik ve TV izleyicileri dışında) önemsizdir; bir yandan da, dokların ve limanın, diğer her şey kadar çıkar ve yozlaşma ağına bütünüyle dahil olmalarına ve hâlâ oraya yerleştirilmeye devam eden şu veya bu aracın uzaklardaki emir limanının da hiç kaydedilmemiş, tahayyül edilmemiş, bu yüzden de mevzu dışı, fiilen yok olmasına rağmen, tam bir mekânsal açıklık olarak görünmesinin nedeni de budur.

Sendika önderi Polonyalıdır, o halde, *The Wire*'da etnisite konusunu gündeme getirmenin tam zamanıdır. "Baltimore", var-olmayan bir kavramdır ama etnik unsur hâlâ epey mevcuttur orada, bilhassa da, polisi de hem figüratif hem de ahlaki anlamıyla etnik bir kategori olarak resme dahil eder, hâlâ epey bir görünürlüğü olan İrlanda geleneğini de hesaba katarsak. Ancak, siyahlar, bu anlamların herhangi birinde "etnik" midir? Barksdale'in egemen olduğu uyuşturucu ortamının siyah olmakla kalmayıp resmi şehrin içinde yabancı bir şehir teşkil ettiğini gördük: Hepten başka bir dünyadır bu, orada işiniz olmadığında asla uğramayacağınız türden yabancı bir dünya (buradaki "siz" resmi olarak başat olan beyaz kültüre tekabül etmektedir). O halde, burada, mutlak coğrafi yakınlık içerisinde, kendi içinde bir bütün olan iki kültür, birbirine temas etmeksizin, birbiriyle etkileşim halinde olmaksızın, hatta birbirini bilmeden var olmaktadır: Harlem ve Manhattan'ın geri kalanı, Batı Şeria ve bir zamanlar onun bir parçasıyken artık ona birkaç mil uzakta olan İsrail şehirleri gibi, hatta günümüzde, Doğu Berlinlilerin şehrin daha önce Batı Berlin olan ve geleneklerinin bir parçası olmayan şaşaalı dükkânlarıyla, yaşamlarının büyük bir kısmında yabancı kaldıkları hepten kapitalist bir kültüre sahip kısmına gitmeye tereddüt ettiği Doğu ve Batı Berlin gibi.

Yine de bu, esasen siyahi bir dizi olarak görülebilir; oyuncularının büyük kısmı siyahtır, sadece çok iş bulamayan siyah aktörlere değil aynı zamanda yerli, profesyonel olmayan aktörlere de sahiptir, ki Baltimore zaten başlı başına ağırlıklı olarak siyah bir

şehirdir. Ancak, selefi *Homicide* dizisinde olduğu gibi, bu baskınlık, siyah kategorisini nihayetinde dağıtacak kadar çok siyah insan türü (toplumsal, profesyonel hatta fiziksel) görmeniz anlamına gelir. Burada artık "siyah" kişi diye bir şey yoktur, yine aynı nedenle, siyah siyaseti veya toplumsal dayanışma da yoktur. Bu insanlar polis teşkilatında olabilir, yine suçlu veya tutuklu, eğitimci, vali ve siyasetçi olabilir; *The Wire* bu anlamda şu anda ırk-sonrası adı verilen niteliğe sahiptir (ki ABD'deki izleyici kitlesi üzerinde kesinlikle ciddi siyasi etkisi olan bir durumdur bu, tıpkı televizyonun veya eğlence dünyasında pek çok siyahın varlığının ırk stereotipleri ve ırkçılıkların asli unsuru olan yabancılığa etkisi olması gibi).

Ancak, Polonya kökenli yüksek rütbeli bir polis memuru tarafından sendika lideri Frank Sobotka'ya karşı yürütülen ve nihayetinde Frank'ın çöküşüne neden olacak faktörlerden biri olan amansız kan davasının gösterdiği üzere, Polonyalılar hâlâ etnik bir gruptur. Etnik kimliği, az da olsa, sendika lideri olarak üstlendiği role biraz mesafelidir ve bu sendika liderliğidir belli bir ütopyacılığın oluşmasına yol açan esas nitelik. Çünkü Baltimore limanının çöküşü, postmodern konteynır teknolojisine ve onun sendika hareketi (artık daha az işçiye ihtiyaç vardır, ki bu durum da bir zamanlar son derece güçlü olan Longshoremen gibi sendikaların çökmesine neden olur) ve şehirler (Newark limanının konteynır zamanında gelişmesi, aniden, Baltimore da ziyadesiyle dahil olmak üzere diğer rakip doğu yakası limanlarına yönelik ihtiyacı ortadan kaldırmıştır) üzerindeki etkisine bağlıdır (bkz. M. Levinson, *The Box*), eski liman artık Jimmy'nin de rütbesi indirilerek atandığı polis botlarına ayrılmış gibidir. O halde, küreselleşmenin yıkıcı gücünün, daha genel bir sanayisizleşme süreci boyunca içselleştirilmesine dair ilginç bir vakadır bu: Baltimore'u mahveden tek faktör işin diğer, daha ucuz ülkelere taşınması değil, daha ziyade, kendi teknolojimizdir (ki elbette genel olarak küreselleşmenin etkisini artırır, konteynır taşımacılığı yabancı limanlar yaratır ve sınai üretimi ve nakliye edilebilir metaları değiştirir). Ancak bu tarihsel hikâye *The Wire*'ın arka planının bir parçasıdır, esas dersi veya mesajı değil.

Mesaj, kısmen başka bir yerdedir ve Frank Sobotka'nın sözde yozlaşmasında (ki günümüzde, en azından Jimmy Hoffa'dan beri,

basmakalıp bir biçimde sendikalarla özdeşleşmiştir) yeniden bağlam kazanır. Frank'ın uyuşturucu ticaretine epey bulaşmış olduğu ve Yunan'ın konteynır trafiğini kullanmasına izin verdiği kesindir. Ancak Frank'ın derdi para değildir (Stringer Bell'in de derdinin para olmadığını, belki bunun da ötesinde mali sermayenin aslında eski anlamıyla zenginlik ve refah üzerinden para olmadığını iddia edebiliriz sanırım). Frank parayı, daha yüce bir projeyi –Baltimore limanının yeniden inşası ve canlanması– hayata geçirmek için gerekli ilişkileri kurma amacıyla kullanır. Tarihi anlar ve sendika hareketinin ve etrafında inşa edilen toplumun bütününün liman geri gelmeden var olmaya devam edemeyeceğini bilir. O halde, bu, ütopyacı bir projedir, pratik ve muhtemel olmaması anlamında bile basmakalıp bir şekilde ütopyacıdır –tarih asla bu şekilde geri gitmez– ve nihayetinde, kendisini ve ailesini mahvedecek olan atıl bir hayaldir.

Ancak bundan daha fazlası var aklımda ve daha geniş anlamıyla bu ütopyacılık, olay örgüsüyle ilgili. Gerçekçilik daima, bir şekilde bir zorunluluk meselesiydi: Öyle olmak zorunda oluşunun ve gerçekliğin o haliyle var oluşunun nedenleri, hem dayanılmaz bir kuvvet hem de hareket ettirilemez bir engeldir. Frank'in boş hayalini katıksız bir gerçekçi işe dahil etmek için, bunu bir iptila, psikolojik bir saplantı, tamamen öznel bir dürtü ve karaktere mahsus bir tuhaflık olarak görmek gerekir (Balzac sık sık öyle yapardı). Ancak bu rüya öyle değildir, nesnel olmakla kalmaz, bütün bir nesnelliği kendine katar, öyle ki *The Wire*'ın olay örgüsünün başarılı olması, temsilin, bütün bir toplumun ütopyacı (veya devrimci) dönüşümü ve yeniden inşasına bağlıdır. Bu siyasi bir savunma, *The Wire*'ın yazarları ve prodüktörleri tarafından pişirilmiş ve kamu tarafından arzu edilebilir bir siyasi ve toplumsal gelişme olarak onaylanmış siyasi bir program da değildir. Bunların hiçbiri olamaz –hiçbir izleyici, bu bölümü, söz konusu pratik bakış açısından anlamayacaktır çünkü sadece bireysel bir reformu değil aynı zamanda kolektif ve tarihsel bir tersyüz oluşu da içermektedir– ancak *The Wire*'ın kusursuz zorunluluğunda ve gerçekçiliğinde veya gerçekliğinde hafif bir çatlak veya yarık açar. O halde bu bölüm, pek çok başka kültürel anlatıda bulunması mümkün olmayan bir şey ekler *The Wire*'a, ütopyacı unsurların, fantazi veya isteklerin tatmini olmaksızın, kurgusal ama tamamen gerçekçi olay inşasına dahil edildiği bir olay örgüsüdür bu.

Ancak *The Wire*'ın daha sonraki sezonlarındaki muadilleri olmasa, Sobotka'nın ütopyacılığı salt bir talih veya kendine mahsus bir özellik olarak kalırdı, (dizinin yazarlarının, kendi yerel vatanperverlikleri uyarınca, diziye daha katıksız bir yerel ifade ekleme fırsatını değerlendirmiş olduğunu gözlemlemek suretiyle bunu bir kenara kaldırırdık mesela). Ancak, daha sonraki sezonlarda bunun muadilleri vardır: Bu noktada, bir sonraki sezonlarda ütopyacı bir boyutun nerelerde ortaya çıktığını söyleyebilirim. Üçüncü sezonda, Vali Colvin'in uyuşturucuyu "yasallaştırmasında", yani uyuşturucu kullanımı için polisin müdahale etmediği bir bölge inşa etmesinde elbette ütopyacı bir boyut vardır. Eğitim üzerine 4. sezonda, Prizbylewski'nin bilgisayarlarla sınıfta yaptığı deneylerde ve devletin ve federal siyasi teşekküllerin dayattığı sınav değerlendirme sistemini inkârında yine bu ütopyacı boyut görülür. Nihayet 5. sezonda, ki en sorunlusu da budur, Jimmy'nin gerçek ve ciddi polis operasyonlarına bürokrasi ve bütçe dışında gizli bir fon kaynağı icat etmesinde bulunur bu ütopyacı boyut: ve bu, kasten beslediği suni suç paniğine, yine gazete ve basının hâkim olduğu bir dizi olarak sahip olduğu konumun öyle ya da böyle sınırlarında kalmasına rağmen böyledir. (Zola'nın muhteşem tefrikaları veya Sara Paretsky'nin Şikago suç romanları gibi, *The Wire*'ın her sezonu da belli bir endüstri çevresinde örgütlenmektedir.)

Gelecek ve geleceğin tarihi distopya, bilimkurgu ve gelecek felaket biçiminde, hem yüksek anlatılara hem de kitle kültürü anlatılarına yol vermiştir. Ancak, *The Wire*'da istisnai olan, gerçeklik ve şimdi onu bir kez daha kapatmadan, orada burada beliren ütopyacı gelecektir.

BÖLÜM 11

Dresden'in Saatleri

Sosyalizme gönül vermiş herkesin, şimdiye kadar Ren nehrinin batısındaki hem liberal hem de radikal entelektüeller tarafından ihmal edilmiş olan Alman Demokrat Cumhuriyeti'nin (DDR) tarihiyle ve kaderiyle ilgilenmesi gerekir, çünkü bu liberal ve radikal entelektüeller, DDR'nin resimde ve filmdeki başarılarına dair kısıtlı bilgiye sahiptir ve DDR'den çıkarılması gereken iktisadi ve siyasi derslerin salt olumsuz olduğunu varsayarlar. Bu, Soğuk Savaş zamanı yaşananların Stalinizm ve totaliterlik payesi biçilip hepten reddedilmesinin, günümüz sol hareketlerince utanç verici bir sessizlik içerisinde zımnen kabul edilmeye devam ettiğini gösteren vakalardan bir diğeridir. Elbette, Sovyetler Birliği başka bir mevzudur; Sovyetler Birliği'nin yükselişi ve çöküşü, Roma İmparatorluğu'nun yaşamı ve ölümü kadar saygıdeğer bir tarihsel konudur ama bir yandan da "uydularının" evriminin, zorunlu olarak ikincil bir mesele olduğu epey varsayılmaktadır.

Yine de Almanya, Marksizm'in göbeğidir; Avrupa'nın en büyük Komünist Partisi oradadır; önderleri ve entelektüelleri diğer yerlerdeki benzer oluşumlarda olduğundan daha aydın ve davaya adanmıştır, bu açıdan belki sadece II. Dünya Savaşı sonrası İtalyan Komünist Partisi'nin prestijiyle karşılaştırılabilir. Savaş sonrası hayatta kalıp da Moskova'dan yeni bir sosyalist devlet kurmak için dönen Almanların, (Ulbricht'in kişiliğini ne kadar itici bulsak da) salt Rusların kuklası olduklarını varsaymamak gerekir. Bilakis, bu iman sahipleri arasında, muhtemelen, diğer Doğu Avrupa devletlerinin azınlık partilerinde olandan çok daha az oportünist vardır. Bu arada, kapitalist bir muadille aynı dili ve sınırı paylaşan Kore dışında tek sosyalist ülke olarak, bir de Küba dışında en yoğun Batılı engelleme ve sabotaj stratejisinin hedefi olarak, Doğu Almanya –fiilen yerle bir edilen ve azalmış nüfusu daha da doğudan gelen Almanca-konuşan sığınmacılara karışan– Sovyetler Birliği'nin ilk

yıllarından beri diğer sosyalist deneylerle kıyaslanamayacak kadar büyük sorunlarla karşılaşmıştır.

Bu arada, "düşüşün" ardından kolektif varlıkların toptan özelleştirilmesi yüz karası, eski olmaya yüz tutmuş Sovyetler Birliği'nin oligarşi önderlerinin suçlarıyla bir tutulabilir ancak. Kültüre gelecek olursak, Brecht'ten sonra, sadece "ihtilaf" (yetmişlerin sonunda ortaya atılan bir terim) tespit edilebilen edebiyat yurtdışında ilgi görüyor; Batı, DDR'nin gündelik yaşamını, uzun bir müebbet hapis veya zaman kaybı olarak görüyordu. Bu sapkın teşekkülün, yine Bundesrepublik tarafından soğurulması, bu yüzden, basitçe normale dönüş olarak görüldü, ki bu elbette iktisadi, yani üretim, istihdam ve benzeri düzeylerde normaldi.

Kimilerinin Doğu Alman edebiyatının en dikkate değer eseri olarak değerlendirdiği Uwe Tellkamp'ın devasa romanı *Der Turm*'un[1] (Kule) ortaya çıkışını kayda almayı pekâlâ cazip kılan budur işte. Kitap, 2008 yılında, hâlâ Batı Almanya diyesim gelen yerde, müthiş bir tezahüratla çıktı; bütün edebi ödülleri kazandı ve yazarını bir anda zamanın Alman panteonunun zirvesine çıkardı. Bu yazarın adına skandal boyutlarına varan yabancılığımız, kısmen, şimdiye kadar İngilizceye çevrilmemiş olmasından kaynaklanıyor; DDR'de ilgi görmemiş oluşu da muhtemelen bir o kadar önemli ve –Susan Sontag'ın "ikinci-dünya edebiyatının" varlığını bile naif bir biçimde sorgulamasına rağmen– yayıncılar, Soğuk Savaş'ın sonunda, gündelik sosyalizm anlatılarına ziyadesiyle az talep olduğunu anlamışlardı. Yine de DDR'de büyümüş olan bu kırk yaşındaki yazarın eserine "Doğu Almanya romanı" diyorum çünkü bizimkinden epey farklı olan bir gündelik yaşamla dolu ve atalarını biçimlendiren sistemde hiç yaşamamış olan genç Doğulu yazarların punk edebiyatı şöyle dursun, Günther Grass'ın kayda değer *Ein weites Feld*'i gibi yabancıların en ince tahayyüle dayalı tanımlarının bile yakalayamadığı bir özgünlüğe sahip. Bu arada, elbette, Tellkamp'ınki, sadece Thoman Mann veya bizzat Grass'la kıyaslanabilen bir cümle yoğunluğuna sahip olağanüstü ve talepkâr bir sanattır (Almancada tabii; diğer dillerde Proust ve Faulkner,

1 Frankfurt: Suhrkamp, 2008. Metindeki sayfa referansları bu baskıya dayanmaktadır ve çeviri bana aittir.

uzak referans noktaları olabilir); hiçbir şekilde Uwe Johnson veya Heiner Müller gibi daha erken dönem Doğu Alman yazarlarınki kadar karmaşık olmasa da anlatı deneyleri, geleneksel modernist ustalığın bütün olgunluğuna sahiptir.

Ancak Alman okurlar bile kitabın uzunluğundan şikâyet eder (bin sayfa), ki bir eleştirmenin dediği gibi, sadece son beşte biride –Doğu Almanya devletinin dağılması– boğuk da olsa hakiki bir anlatı heyecanı sunar. 1983 yılında, Marx'ın yüzüncü ölüm yıldönümünde (yine Brejnev'in de ölüm yıldönümü) başlayan ve 1989 Kasımı'nda sona eren romanın zamansal odağı, ülkenin dağılışını daha da iyi göstermek için kahramanlarının gündelik hayatının zahmetli ve ayrıntılı bir biçimde üzerinde durulmasını gerektirmektedir.

Dolayısıyla, kitabın ilk kısmı, zorunlu olarak tekrarlar içerir, bunlar Genette'in, işlerin her daim nasıl gittiğini, her daim ne yaptıklarını (bir Cumartesi veya Pazar sabahı Combray) göstermek üzere tasarlanmış olan özgül bir biçimde konumlandırılmış sahnelerden ibarettir. Apartman dairesinde yaşam, okul, yayıncı toplantıları ve bölgenin ideolojik "merkez komitesiyle" resmi karşılaşmalar, Baltık kıyılarında parti binalarında partiler ve tatiller, (bekârlara ev temizliği için izin verilen) Haushaltungstag'dan görüntüler, hastane rutinleri, Leipzig'li Buchmesse'nin kısa Doğu-Batı teması gibi anlardan aralıklı skeçler serisine tekabül eder. "Yalnızca inceden inceye anlatım gerçekten ilginçtir" der Thomas Mann, böylesi müşfik ayrıntıların günümüzde, kaybolmuş *Ostalgie* –"gerçekte var olan bir sosyalizme" duyulan nostalji– olarak tanımlanan şey olup olmadığı merkezi bir soru olacaktır.

Yalnız Genette'nin teknik tanımını aşırı basitleştirmeden kavramaya dikkat etmeliyiz; elbette, bir yandan, tekrar eden anlatı, geçmiş olayları ve bu olayları takip eden "olay teşkil etmeyen" sürekliliği eski usul özetlemeye bir çözümdür. Ancak, bunun –en azından bu romanda– Olayın, nihayetinde olan şeylerin canlı temsilinin veya değişimin ve tarihin, oldukça statik bir sistem gibi görünenin çöküşünün ardından ortaya çıktıkları haliyle tahayyül etmeye meylettiğimiz gerçek zamanının aksi olması gerekmez. "Canlı olmamaktan gayrı talihsizlik yoktur" diye haykırır Christa Wolf, Stasi-novella'sı *Was Bleibt*'ın sonuç bölümünde. "Ve sonunda, yaşamamış olmaktan

gayrı çaresizlik yoktur." Ancak, *Der Turm*'da yaşamaya dair edindiğim izlenim bu değildir; bunun ötesinde hangi "gerçek yaşamın" yattığını görmek için sonunu beklememiz gerekecektir.

Her halükârda, burada olaylar –ki mevcudiyetleri *Der Turm*'un tarihi bir roman olarak konumunu değiştirir– sahne dışında gerçekleşir; henüz modern basın tarafından sömürgeleştirilmemiş bir toplumda, dedikoduda, rivayet, gündelik yaşamın dışında ve ötesinde olan ayrıca açıklama gerektirmeyen şeyler olarak iletilirler: Bitterfeld 1959, Çernobil, yeniden inşa edilen Dresden opera evinin açılışında her iki Alman önderin de bulunmasının anlamı, Andropov'un ölümü, Popieliuszko baba, Merkez Komite'nin Gorbaçov'un yeni Sovyet önderi oluşu karşısında duyduğu şüphe vs. muhalif romanın olağan malzemeleri de yoktur: Duvardan veya kaçakların vurulmasından bahsedilmez, Stasi muhbirleri yoktur, gizli polisin gece üç ziyaretleri yoktur; sadece Dostoyevski'den beri alışkın olduğumuz yumuşak ve gülümseyen kötü adamların uzak hatırası vardır; Büyük Birader yoktur; kısacası, edebi totaliterliğin konvansiyonel tuzaklarının hiçbiri yahut uyandırması tasarlanan acıma ve korku yoktur. Doğu'nun özgür olmayışına dair Batılı evhamda bunca beliren tüketim mallarının kıtlığı, burada yaşamın basit bir gerçeğidir, Batı tarafından baskıcı devlet olarak tanımlanan bürokrasinin çileden çıkaran arsızlıkları da.

Batıda kahraman diye kutlanan asilere dair daha önce tanımadığımız vaizlerin bir anda takipçi kazanmaya başlayıp da dillerini de buna göre değiştirdiği son sayfalara kadar pek bir şey bulunmaz; sonrasında daha önce bilinmeyen veya önemi olmayan şahıslar etrafında kaçak yayınları basıp dağıtan gruplar peyda olur; tren istasyonlarında kitle halinde kalabalıklar trafiği durdurmaya başlar ve Çek veya Macar sınırlarına giden dolu trenler kahramanların gündelik hayatlarını bölmeye başlar. Christian'ın önceleri apolitik olan annesi, bir göstericiye dönüşür, bu kadın resmi bir muhalif romanda pekâlâ kadın kahraman olurdu ama burada, onun siyasi dönüşüne dair "olay" bile sahne dışında gerçekleşir ve asla romanın anlatı temsilinin bir parçası olmaz.

Bizzat Christian'ın çilesi –üç kahramanın en genci, *Der Turm*'un onun en azından *Bildingsroman*'ı olduğu söylenebilir– o halde, bu romanın siyasi bir yorumuna mahal veren ilk olay olarak kalmaya

devam eder ki, bu siyasi yorum sosyalizm savunusu da değildir kesinlikle. Askerliğinin (ülkesinde, her türlü pratik nedenden ötürü, altı yıl sürer!), isyan anının (askere çağrılan bir dostunun kaza sonucu ölümü üzerine) ve ağır cezaya çarptırılmasının tasnifi –en azından kısmen otobiyografik gibi görünen bu deneyimler, yine isyankâr tabiatından da bilinebileceği için belirsizdir – ki siyasi kahramanlığını savunmak için en iyi argümanlar da değildir bunlar. Her halükârda, askerliğin baskıcı karakteri, Batılı savaş romanlarında görülenlerden daha nahoş değildir; Christian'ın madenlerdeki işi (aslında nihayetinde orduya geri çağrılacaktır) romancıya, epey de ayrıcalıklısından oldukça burjuva kalan bir varoluşun gerçek proleter zeminini iletme fırsatı verir.

Gerçekten de *Der Turm*'un başlığı bile, mekânsal mizacı –eski bir finikülerle çıkılan yüksekliktekı– ve kendine mahsus binalarıyla Tellkamp'ın hikâyesinde hiç de öyle ufak bir rol oynamayan Dresden'in nispeten varlıklı bir kısmını seçer. Şu ya da bu (genellikle Batılı olmayan) şehrin, aslında herkesin –yani, entelejansiyanın– başka herkesi tanıdığı küçük bir dünya olduğunu öne süren eski bir veciz *der Turm* ve anlatısı için kesinlikle geçerlidir. (En önemli dairelerin sakinleri, arka kapakta listelenmiştir.) Roman, birbiriyle ilişkili ama farklı binalarda yaşayan böylesi üç daire sakini etrafında organize edilmiştir: Ergen Christian, asabi ama yüksek makamlarda tanıdıkları bir el cerrahı olan babası Richard ve bazı açılardan romanın ana kahramanı olan Christian'ın amcası Meno. Eğitimli bir zoolog olan Meno, prestijli bir yayınevinde önemli bir mevki sahibidir; yani profesyonel olarak da devletin sansür sisteminin bir parçasıdır, buna direndiği anlarda bile.

Richard'ınkiler, en aşina olduğumuz türden çıkmazlardır: Gizliden gizliye ikinci bir aileyle ilgilenmesi gerekir (ara ara, yarım ağızla Batı'ya "kaçmaktan" söz edilir). Hastanedeki konumu, bu sistemde terfi sürecini ve hiyerarşinin gündelik yaşamda ve teamülde nasıl hissedildiğini gözlemlememize izin veren bir çıkış noktasıdır. Richard'ın serseriliği, aynı zamanda devletin koruması altındaki bir ormandan Noel ağacı çalmaktan tutun, gizli gizli ender bulunan bir Hispano-Suiza arabanın yeniden inşasına kadar türlü çeşitli sapkın macerada kendini göstermeyi bilir. Bu da ciddi sonuçları olmaksızın sınırları zorlamaya varır, öyle ya sistem tarafından değerlendir-

mesinde bunlar çoktan hesaba katılmıştır. Öte yandan, oğlunun cezasını düşürmek veya en azından azaltmak için gösterdiği bir dizi nafile çaba, böylesi asli ve değerli bir nitelikli çalışanın nüfusunun sınırlarını göstermektedir. En azından, ilk Richard'ın doğum günü partisinde gözlemlediğimiz bir parti üyesi ve rejime karşı şakalar yapmamaları konusunda meslektaşlarını (ve Christian'ı) uyaran disiplinli bir amir olan üstü Dr. Müller'in kaderinden kaçar. Ancak Müller –bütün bir hastane sisteminin başıdır– etkileyici (ve pahalı) bir camdan heykel ve sanat eserleri koleksiyonu yapmak suretiyle gizliden gizliye kendini şımartmaktadır; emekliliğinden bir gün sonra, karakola çağrılır, arama emriyle yasadışı mülküne el konulacağı kendisine bildirilir. Müller, koleksiyonunu yok eder ve intihar eder, geriye son cümlesi "hayal ettiğimiz sosyalizm bu değil" olan bir not bırakır.

Richard, elbette, yine bir parti üyesi olan kayınbiraderinden farklı değildir ama yine de kendisini bir tür kültürel Nomenklatura (Almanlar bunu daha seküler, sıradan küçük burjuvaziden ayırt etmek için *Bildungsbürgertum* der) üyesi gibi görmek ve Lukács'ın "eleştirel realizminin" büyük bir kısmı gibi bu tür bir realizmde de pek de öyle ciddi bir proleter mevcudiyeti olmadığını gözlemlemek pek de yersiz olmayabilir. Yine de el cerrahı olarak Richard'ın etkinliğinin öyle ya da böyle kol gücü gerektiren bir emek olduğunu belirtmek gerekir; marangozluk hobisi de açıktan *Dichtung*'un kuruluşuyla ilişkili ütopyacı bir zanaatkârlık geleneğini vurgulamaktadır: "Ameliyat odasında olduğu gibi burada da (atölyesinde), kelimelerin sözü değil de ellerin sözü hâkimdi, aşina olduğu, evinde hissettiği türden bir konuşmaydı bu." Bu uzun romanı sık sık zenginleştiren ve bölen, keyfe göre zevk veya sıkıntı veren bu lirik arasözlerden birinde, bizzat el övülmektedir (bir ev kazasında –veya bir tartışmada– yaralanan kendi karısının ameliyatı vesilesiyle olur bu):

> Ellere bayılırdı. Eller, ona neşe veren o yaşam biçimlerine aitti. Elleri çalışmıştı: Boticelli kadınlarının parmaklarının (elleri oluşturan da bu parmaklar değil miydi?) leylak-vari dişiliği; hem büyüyememelerinden hem de çocukluktan çıkışlarından dolayı çaresizlik içinde kalan eller; kremli, kremsiz eler; yosun kadar derin yemek yapan eller; bitkilerin

> özlerinden lekelenen bahçıvan hanımlarınkiler ve artık su tutmaz olacak kadar kömüre batmış erkek ocakçınınkiler... Elleri *okumak*, staj zamanı dahi memnun ederdi onu; başkalarına boğucu veya bıktırıcı görünen güçlükler onun için heyecan kaynağıydı, yine de orada olan, bilinme şehvetiyle titreyen bir çıplaklığa ihtimamla ve istekle, utana sıkıla, korka korka yaklaşmak gibiydi.

Richard'a çekici gelen şeyler, burada, bizzat pratikte merkezi bir belirsizliğin esas mekânıdır: Sohn-Rethel'in anladığı anlamda, zihin emeğiyle kol emeği arasındaki ayrımdan ideolojinin ortaya çıkmasını veya Menzel'de veya Caravaggio'da ellerin mevcudiyetinde bizzat resim ediminin beden kazanmış kendine referans halinin Michael Fried'inin keşiflerine benzer bir olguyu ifade edebilirler. Aslında, *Der Turm*'da "eline" bu övgü, her ikisi anlamına da gelir, her ikisiyle de karşı karşıya kalır: Bu sosyalist devlette temel bir üretim sürecinin, bu devletin yavaşça içine düşmeye başladığı gölgesi olarak; onca kahramanının büyülendiği, öyle ya, zamansız bir efsun karşısında hareketsiz kaldıkları sanatın ve nesnelerinin ve geleneklerinin serabı olarak.

Christian'a gelince, bu *Bildungsroman*'ının aksi takdirde göze çarpmayan kahramanını daha önce gözlemlemiştik: Utangaç, müziğe yeteneği olan, amcasının derslerine kulak kabartan ve aşkın ve cinselliğin ilk sersemletici teşebbüslerini ve siyasi-olmayan ruhunun karmaşasını yaşayan (ki bunu annesi tarafından amcasından almıştır), siyasi yaklaşıma isyankâr bir öfkeyle tepki gösteren (bunu babasından almıştır)– bir genç adam, ki bu hikâye, DDR'ye mahsus baskıların aslen temsil bulduğu yerdir.

Ancak Christian'ın ihlallerinin dil ihlali olduğunu belirtmek önemlidir; DDR yaşamının ve siyasetinin bu elitist versiyonunda, edebiyattan siyasete, devletle ilişkinin test edildiği mühim mekân dildir: "Sorun, ne yaptığın değil ne dediğindir" diye açıklar sorgu memuru Christian'a. "Güveni sarstın. Mesele yoldaş subay Burre'nin ölümü değil, tabii o da üzücü bir olay. Elbette onu araştıracağız, bunu demeye bile gerek yok. Ancak, şu anda mevzumuz bu değil! Bu bambaşka bir vaka. Hayır, Hoffmann, sen ve senin dostun Kretschmar, ki onu da çok iyi tanırız, sizler gözlemler yaptınız. Bize kara çaldınız. Açıktan devletimize saldırdınız."

İlk dile hassasiyet dersimiz, aslında, aynı mutsuz Dr. Müller tarafından verilir, çünkü Richard'ın doğum günü partisinde, "Çok da iyi bir şaka değil beyefendi... sorumluluklarımız var beyefendi; ülkemize dönük ucuz iftiraların bir parçası olmak kolay..." diye gözlemde bulunmuştur (burada *Land* ve *Staat* sözcüklerinin yer değiştirmesi elzem bir ipucudur; Müller burada ilkini kullanır). Sadece devlete güvenine büyük ölçüde bel bağlanabilen Nomenklatura'nın, göreceğimiz üzere, ara sıra siyasi espriler yapmaya hakkı vardır. Ancak söz konusu Christian olduğunda, o, çok daha erken ve oldukça şaşırtıcı bir biçimde almaya başlamıştır derslerini:

> Eric Orré (bir oyuncu), Richard'ın hastası olmuş ve kendisine ne kadar müteşekkir olduğunu, epey alışılmadık bir biçimde, oğlanlara verimli ve profesyonel bir biçimde yalan söyleme sanatını göstererek ifade etmek istemiştir, Richard bunun, bilhassa Christian'ın öğrenmesi gereken bir şey olduğunu tahmin etmişti; böylece taklitçi... ayna karşısında, hevesli gurur okşama ve yağcılık ifadelerine büründü, onların jestlerini düzeltti, kişinin nasıl da keyfen kızarabileceğini ve solup kalabileceğini ve günümüzde nasıl da haysiyetli bir biçimde, dümdüz bir suratla, bunu gerçek düşüncelerini gizlemek, başkalarına güven vermek ve hatta bir saniyede başka yalancıları teşhis etmek için maske olarak kullanarak aptallıklar söyleyebileceğini gösterdi (s. 332).

Amcası Meno'nun vecizesine rağmen, belli ki bu Christian'ın kaptığı bir ders değildi: "Bilge bir adam, başı yerde, neredeyse görünmez bir halde, toz gibi yürür."

Meno Rohde, şüphesiz, *Der Turm*'un en ilginç aynı zamanda en mesafeli karakteridir; pek çok (Batı) Alman eleştirmenin, rejimi iktidarda tutmakla kalmayıp tam da bu edilgenliği yüzünden ona aktif destek verme olarak okunabilecek türden bir kayıtsızlık ve itaatkârlıkla suçlanmasına neden olan siyasi belirsizliğine rağmen öyledir. Hermes Verlag ve prestijli klasik yazarlar serisi okuru için, bizzat sansür aygıtının bir parçasıdır, her ne kadar sık sık sansür kararlarına karşı fikir beyan edermiş gibi görünse de burada neden onun bölümlerinin dört gözle beklendiğini, neden onun suskunluklarına ve kendini geri çekmelerine sempati beslendiğini merak edebiliriz pekâlâ. Sessizliğin onda ne utangaçlığa ne de kayıtsızlığa aksine şeylerden hakiki bir mesafeye, neredeyse Budist bir kişisel

eylemden kopuşa, bir o kadar da hakiki bir tutku ve bunu başkalarında gözlemlemesinden kaynaklı müstakil bir meraka işaret ettiği o ender insanlardan biri olan Meno, hakiki bir entelektüeldir, ama profesyonel bir yazar olmadığından (kitap eleştirileri ve sadece okurun peyderpey gördüğü özel günlüğü dışında) genellikle romanın resmi entelektüelleri tarafından hor görülür.

Ancak Meno'nun edilgenliğini övmenin daha olumlu bir biçimi de vardır, ki bu bilimsel gözlemdir. Zooloji okumuştur; dış dünyayı, bilhassa da yaşam biçimlerini aktif bir biçimde ayrıntılandırmayı, Christian, amcasından öğrenir, "Meno'nun taleplerinden rahatsız olmaz, ne de Meno dostça da olsa amansız bir biçimde yanlış anladığını ve izlenimlerini yeterince net bir biçimde dile dökmediğini gözlemlediğini anlamasını sağladığında kızmaz. Öyle ya, *le mot juste* yani Flaubert'in genç Maupassant'ının tanımları ve gözlemlerini düzeltmesi tarzında da bir eğitimdir bu; az önce alıntıladığımız paragrafı takiben yürütülen tartışmanın büyük bir kısmı, Uranya güvesinin kanatlarında görülebilecek türden bir yeşilin tarifidir. (Veronese yeşili midir bu? Nihayet, "toz-yeşili" üzerine mutabık kalırlar, öğretmeni hevesle değil hafifçe başını sallayıp onaylayarak karşılar bunu).

O halde yazarlarının el yazmalarında profesyonel bir biçimde imla veya dilbilgisi hatası avı, görsel olduğu kadar sözlü de olan böylesi gözlemlerde yaratıcı bir boyuta sahiptir (Nabokov'un lepidopteraolojisini de anımsayalım) ama belki de bunun toplumsal muadili, oldukça farklı bir şeydir. Bizzat Meno, genç bir yazar olan Judith Schevola'nın emsallerini, "böcek araştırmacısı" diye mütalaa ettiğini gözlemler: "yüzü çarpılmış ve eciş bücüş olmuştu... bir tek gözleri ona aitti... her şeyi düşmanca bir merakla kaydeder bir hali vardı." Ancak, Prost'un portrelerinde olduğu gibi, bu itki, muazzam bir hicvi harekete geçiren dürtü olacaktır; daha küçük ayrıntılara gelince, Meno'nun tasviri, Thoman Mann'ın Dr. *Faustus*'undan alınmış da olabilirdi pekâlâ: "Bestecinin, insanlar, onları nadiren duyacak olsa da en çok emek verdiği orkestra parçalarıdır bunlar."

O halde, bu zamansız gibi görünen dünyanın yeniden inşasında en meşakkatli işi Meno'ya borçluyuz, çünkü antik nesneleri onun tarafından kurtarılıp bu bir zamanlar varlıklı mahallenin dairelerine depolanmış; geçen zamanın eşyalarının anısı, unu-

tulmuş marka isimlerle işaretlenmiştir ("eski bir 'Konsum' kasa kadar hantal bir Fortuna daktilo" vs.). Bazen, gerçekten de bu karakterlerin yaşadıkları dünya, devasa bir savaş öncesi nesneler ve mobilya koleksiyonundan öte bir şey değildir sanki, her an bu romanı da doyuran kömür tozu tehdidi altında olması koşuluyla, leke bırakıp üzerlerini kaplaması bir yana kokusu da Christian'ın madenlerde geçen yaşamında kadir-i mutlak konumu da tehdit unsurudur üstelik.

Ancak son dönemlerinde, Alman akademisyenlerin ve tarihçilerin tarihi DDR ünlüleri olarak teşhis ettiği portrelerde görülen (ki bunlar Batı'da pek bilinmez) DDR'nin entelektüel flora ve faunasının olağanüstü, handiyse zoolojik tablosunu da Meno'ya borçluyuz. Sonuçta, romanda Dresden'in zamansallığı (ve zamansızlığı) meselesine dönmeden evvel bu portreler üzerine birkaç bir şey söyleyeceğim. Gerçekten de bu portreler kadar leziz şey yoktur burada, Proust'ta olduğu gibi, vücudun bulunan ortama benzemesi vakası, eşit derecede fesat ve sempati uyandırır. Burada, gerçek anlamda, rejimin entelektüel ve sanatsal *Nomenklatura*'sı, hem inançlılar hem de sinikler, bir de *der Turm*'un ısrarla dili ön plana çıkarmasının esas tecrübe alanı mevcuttur. İçten onaylarından teatral bir zevk alan Stalinist *dandy*'ler şöyle der: "Stalinci düzenin açıktan savunucusuydum, hâlâ öyleyim, bunu hiç saklamadım... Cinayetler gerekliydi, hepsi. Aciliyet gerektiren zamanlarda, acil önlemlerin asgarisine başvurulmaz. Sovyetler Birliği kuşatılmıştı, ne yapacaktık?" Diğerleri, daha temkinlidir: "Bizler Sovyetler Birliği'nin bir parçasıyız, o olmasa, var olamazdık (*wären nicht lebensfähig*)." Resmi toplantılarda nefret ve tutkulu fikir alışverişleri vardır, bilhassa da tecrit tartışıldığında (özellikle Judith Schevola vakasında) ama bölgenin patronu, bu kararları alan kişidir ve bu kararların etkilediği insanlarla da, şen şakrak ama duygusuz bir tavırla o başa çıkar. Bu düzeyde, besbelli olan, gündelik yaşama dair standart ideolojik argümanlardan –yazarların zaten söylememesi gereken şeyden– daha farklıdır; tıpkı Christian'ın kız arkadaşının profesyonellere sunulan taleplerin savunusunda olduğu gibi: "Bu ülke sana bedava eğitim ve sağlık hizmetleri sunuyor, bu da bir şey değil mi? Bizlerin de ona bir şey vermesi gerekmez mi sence?"

Nomenklatura'ya mahsus konuşmacıların her ikisinin de oğulları tipik olarak, sırasıyla hem sağ hem sol görüşten babalarının konumlarına şiddetle karşı çıkar, böylece roman boyunca ortaya çıkan nesil dinamiklerini vurgularlar. (Gerçekten de bana kalırsa, bu tema, sosyalizmin en temel siyasi sorunu olan nesiller arası aktarım veya bunu açıklamak için kullanılan teknik terimi tercih ederseniz, toplumsal yeniden üretim açısından alegoriktir). Yine de en azından Doğu Almanya'da bu kültürel Nomenklatura'nun bariz sinizminin, aslında daha karmaşık bir psikolojik ve siyasi temayülü, yani inanan birinin sosyalizme kendini adamış olmasıyla içeriden birinin partinin kamusal kararlarına ve kurallarına mahcup mesafesi (ki bunların siyasi zorunluluğunu –Sovyetler'in mevcudiyeti– bu entelektüeller çok iyi kavramaktadır) arasındaki gerilimi ifade ettiğini fark etmek önemlidir. İroni, bu mahcubiyetin ifadesidir ve Batı Almanların konuşma konularına mahsus o sinizmden oldukça farklıdır. İkincisinin tek örneğini fiilen alıntılamadan edemeyeceğim (bu karakterlerin, Batı'yla çok az teması ve gerçekten de ona dönük çok az ilgisi vardır): Leipzig kitap fuarını ziyaret eden Batı Alman bir yayıncıya borçluyuz bunu, DDR yazarlarının devletlerine hâlâ katılmalarına yalandan şaşırmış gibi yaparak şu "yıkıcı" soruyu sorar: "Bir yunusu öldürebilir misiniz?"

Meno'nun romandaki mevcudiyeti, o halde, en azından bir bakış açısına göre, DDR'nin mekânının ve nesnelerinin, gündelik yaşamının, pekâlâ nostalji, (Christian'ın geçirdiği kaza sonrası gözü pek çıkışında özetlenen söz konusu gerçeklerin siyasi idaresine dönük bariz eleştirel tutum olmasa: "So was ist nur in diesem Scheissstaat möglich!") hatta *Ostalgie* olarak tanımlanabilecek bir hissi yoğunlukla sevecence ayrıntılı bir yeniden yaratımı olan zamansallık sorusuna açılmamızı sağlamaktadır. DDR tarihinin "zamansızlığı" durgunluk olarak tanımlandığı (Brejnev yıllarının Rusça tasvirindeki *zastol*) ve genel olarak geç dönem sosyalizmle (veya sözde "gerçekten var olan") bağdaştırıldığı ölçüde, iki bakış açısı paradoksal olarak bir ve aynı şeydir.

Elbette bir düzeyde, yani *Bildungsroman* düzeyinde, nostalji, en kolay, Christian'ın askerlik yüzünden ani bir biçimde sona eren çocukluğuna dönük görüşü olarak açıklanmaktadır. Meno için, geçmiş, o meşum 15 Şubat 1945 bombalamasında fiilen yıkılan

Dresden'in ta kendisidir: Kozmetik bir operasyonla değiştirilen sokak adlarının güçbela gizlediği coğrafyası, hâlâ seçilebilen anıtları ve ayakta kalan binaları, hatta savaş-öncesinin, Weimar ve Wilhelmci Almanya'nın fiilen tanınmaz halde olduğu bir geçmişte devasa bir müzedeki yapıtları andıran nesnelerin ta kendisidir –daha önce bahsettiğimiz gibi, tüketim malzemelerinin üretimine yatırım yapılmadığından. Gerçekten de bu anlamda, nostalji, istikrarlı olmayan bir salgın, nesneleri sonsuzca ikame edilebilir olan varoluşsal bir kirliliktir. Bu yüzden, 1980'lerde insanların savaş öncesi daha eski bir dünyaya dönük sahip olduğu nostaljiye dair bir roman yazmak, başlı başına, bu nostaljinin deneyimlendiği DDR'nin son yıllarına kolayca taşınabilir.

Yine de romanın ilk kısmının zamansız gibi görünen atmosferi –Sovyet tarihinin karşılaştırılabilir dönemine dair Alexei Yurchak'ın araştırmasının başlığında "Her Şey, Artık Olmayana Kadar, Sonsuza Kadardı" belirttiği türden bir zamansızlık– üzerine daha ayrıntılı bir biçimde durmak gerekir. Tüketim maddeleri meselesinin, mühim bir nesnel yanlış anlaşılmaya ve duruma dair Batılı bakış açısının müdahalesine işaret ettiği yeterince açıktır, tıpkı Küba'da trafiği 1950'ler Amerikası'na keyifli bir dönüş olarak deneyimlememiz gibi, ki aslında, komünist adanın yarım asır kadar ambargoya maruz kalmasının sonucudur. Burada, metaların antikalara dönüşür gibi olmasının ta kendisi, meta-değil-üreten toplum alegorisi olarak ele alınabilir, kitaplar, sanat eserleri ve müzik enstrümanları kucaklanır ve her ender bulunan parça –Karadeniz'den von Arbogast'ın Granatapfelsaft'ı– yüce olarak algılanan ve daha da yoğun olarak takdir gören bir nesnedir, adeta modernist "yeni yap, tuhaf yap" geçmişe dönük olarak tersyüz edilmiştir.

Meno'nun tuhaf "on-dakika saati" bu yüce algıya bir örnek teşkil edebilir, Richard'ın babasının, gerçekten de saat imalatçısı olduğunu, bu haliyle bizlerin de zanaat işiyle karışmaya meylettiğimiz daha eski ve arkaik bir üretim hali ileri sürdüğünü ve her şeyden önce romanın, geri döndürülemez zamansallığının, bu kapılmış, zamansız gibi görünen dünyada, Tarih'in eli kulağında gaspını öngören saatlerin çalışını ısrarla vurguladığını bilmesek... Yine de, zamansızlık, aynı zamanda, başka bir anlamda siyasi bir meseledir ve bir an durup günümüzde sol siyasetinin büyük bir kısmının

–Marx'ın buharlı teknolojik bir geleceğe tutkuyla bağlı olmasının aksine– Benjamin'in sanki kaçak olduğu teslim edilen kapitalizm, değişim ve gelecek imkânı üzerinde tekel sahibiymişçesine, devrimin Tarihin kaçak treninde emniyet frenini çekmek anlamına geldiğini öne süren o tuhaf fikri benimsediğini gözlemleyebiliriz. Bu yüzden, etkinin nedeni öncelediği Freud'un *Nachträglichkeit* (makable şümul) mefhumu –kendi zamanında, artık eski-moda kronolojik bir zamansal şemaya sahip paradoksal, ikincil ve patolojik bir kavramdır– kuramsal hegomoni kazanmak üzere başat adaylardan biri (Lacan'da, Derrida'da ve Deleuze'de görülür) haline geldi; Hegel'le ilişkilendirilen diğer intikal biçimleriyse ereksel diye bir tarafa kaldırıldı.

Ancak, belki de burada, bu Doğu deneyiminde de, *Der Turm*'un zamansallıkları üzerinden zamana dair yeni bir iki ders çıkarmamız mümkündür. Heiner Müller, DDR'de zamanı, bir bekleme salonunda kalma hali olarak nitelemiştir, trenin geleceği ilan edilir de hiç gelmez, Tarih'in lokomotifinin yeni bir versiyonudur bu.[2] Benjamin'in ilerleme eleştirisinin bir başka versiyonudur bu ama zamanda farklı bir şimdi ve tarihin nasıl görünebileceğini tahayyül etmek için yeni imkânlar öne sürebilir belki de.

Her halükârda, *Der Turm*'un sonuçlandığı ve DDR'nin çözülüşünü temsil ettiği zamansallık, hiç de öyle kahramanca bir direniş ve özgürlük anlatısı değildir. Başka bir deyişle, hiç de siyasi anlatı değildir: Burada göz attığımız şey, siyasi sistemden ziyade bizzat altyapının bozulmasıdır. Richard'ın hastanede deneyimlediği elektrik kesintisinde ve personelin hastaları canlı tutmak için aldığı nafile önlemlerde, Alman kışının acı soğuğunun türlü kara borsa icadını gerektirdiği ısınma krizinde, normalde Turm banliyölerinde yaşayan ayrıcalıklı sakinleri, lüks ikametlerine götüren küçük finükülerin bozulmasında, şehrin işlemeyen tren garlarında, öyle

2 Charity Scribner, From the Collective to the Collection," *New Left Review* I/237 (Eylül-Ekim 1999), s. 147:
Bir anons yapılacaktır: "Tren 18.15'te gelip 18.20'de yola çıkacaktır." Ancak 18.15'te istasyona gelmez. Sonra bir anons daha yapılır: "Tren, 20.10'da gelecektir." Bu böyle devam eder gider. Bekleme salonunda oturmaya devam eder ve düşünürsünüz: "21.05'te gelmesi gerekiyor." Durum buydu. Aslen, Mesih-vari bir öngörü devleti. Mesih'in beklenen gelişi sürekli ilan edilir ama asla gelmeyeceğini de çok iyi bilirsiniz. Yine de, bir şekilde, tekrar tekrar gelişinin anons edildiğini duymak iyi gelir.

ki nihayet bölgenin bütün bir ulaşım sistemi duraksar, öne sürülür. Bu, diğer bir deyişle, üst-yapısal çöküşün yüklendiği "maddi temeldir" ve layığıyla karakterlerin varoluşsal deneyimine dalar, fiziksel olsun zihinsel olsun genel olarak bilinçdışı nedenselliğin fasılalı karmaşasıyla beraber.

Bu arada, tuhaf ve öyle ya da böyle kişisel olmayan bir montaj içerisinde, DDR'nin son döneminde mevcut bu olaylar ve deneyimler, II. Dünya Savaşı'nın ve Doğu Cephesi'ndeki vahşetlerin otobiyografik gibi görünen anlatısından (muhtemelen burada adı Altberg olan ama aslında Franz Fühman'ı temsil eder gibi görünen yazarın eseridir; bu ilginç şahsa dair bkz. Benjamin Robinson'un 2009 tarihli *The Skin of the System*) uzun parçalar gibi gelen hikâyede yan yana getirilip noktalama işaretleriyle birbirlerinden ayrılır. Bu karakterlerin hepsinin geçmişine, misal Richard'ın Dresden bombalaması deneyimine, Meno'nun isteksizce mesleğini değiştirmesine dair çok az bilgiye sahibiz. Artık, aniden, bu tarihsel felaket, sanki Doğu Almanya'da Sıfırıncı Yılmışçasına, daha eski bir felakete dair boğucu anıları toplar gibidir, tıpkı geri dönen zamansallığın ani bir feyezanı gibi.

Ancak *Der Turm*, ana karakteri noktalamaya bunca düşkün bir romana yaraşır şekilde, iki nokta üst-üsteyle biter, bütün bir siyasi gelecekler meselesini böylece ucu açık bırakır. Yazar, 1990 yılına dair, Lava adında bir sekel yansıtır. Belki de 1983 yılı, mevcut eserin beş yüz sayfasını aldığından, bir sonraki daha bile ilginç yıl için aynı *tour de force*'u tekrar etmek gerekli olmayacaktır. Ancak, entelektüellerin ve parti içinden çevrelerin, bir de bizzat Meno'nun ve ailesinin buna tepkilerini merak ediyor insan elbette.

BÖLÜM 12

Karşı-olgusal Sosyalizmler

Genelde, romanda, gençlik bir felakete doğru sürükleniyor; romanın bizzat biçiminde yer alan bir şeyler, meşum bir biçimde, işlerin tam da "şeylerin" tabiatı gereği yolunda gitmeyişine uygun olarak gerçekten de yolunda gitmeyeceği hususunda uyarıyor bizleri. Bu yüzden, gençliğin, umutlarının ve heyecanlarının, bir zaman kapsülündeymişçesine, ufak hayal kırıklıklarında bile tıpkı bir büyü altındaymışçasına, (yazarın bize dediği gibi) aslında bir peri masalındaymışçasına her daim hevesli bir biçimde muhafaza edildiği bir romana denk gelmek insanın içini ferahlatıyor. Bu da deneyimin yolunda gitmediğini, aslında bir kez daha denesek de yolunda gitmediğini pekâlâ çok iyi bildiğimiz tarihi bir romanda –şimdilerde etrafımızda peyda olup duran o sözde postmodern tarihi romanlardan birinde– gerçekleşmektedir.

Dünyalarının yeni ve pek lütufkar olduğu bu gençlik Sovyetler Birliği'nin gençliğidir: Ancak 1920'ler, devrimci umutların dünyası değil bahsi geçen, daha ziyade Kruçev'in 1960'ları, Stalin'i ve savaşı, mahrumiyeti ve gizli polisi arkasında bırakmış, gerçekten de bunların hiçbirini görmemiş, simgesi Sputnik ve eğitim olan, umudu, savaş-sonrası Amerikası'ndaki tüketimcilikten apayrı bir anlamda "kızıl bolluk" olan yepyeni bir neslin gençliği. Spufford, önce zaman kapsülünü doldurup gömmekle, sonra da bunu çıkarıp bizler için açmakla çok iyi yapmış: İçindekilerden çıkarılacak kendine göre dersleri var da düşünmediği başka dersler de çıkarılabilir buradan pekâlâ.

Ne olağanüstü ve biçimsel olarak tuhaf bir roman ama: muhtemelen tekabül ettiği TV belgesel dramları, tür olarak, hiç benzemez ona; oyuncuları orijinallerle karşılaştırmaya bizleri teşvik edip durduklarından da değil sadece. Bu tam manasıyla bir tarihi roman da değildir hani, belli bir tarihsel dönemde geçse -1960'lar Sovyetler Birliği– ve karakterleri, "kabaca gerçek insanların dur-

duğu yerde duran" (s. xiii)[1] "kurgulaştırılmış" oyuncuların yanı sıra, en ünlüsü bizzat Nikita Kruçev olan gerçek insanlar olsa da. O halde bunun neden basitçe tarihi bir roman olmayışı önemli bir kuramsal sorudur, ki türe ilişkin salt teknik ve sınıflandırmaya dönük soruları aşar.

Ancak, bu soru, bir iki bu türden sınıflandırmaya dönük soruyla keskinleştirilebilir: Misal, neden kurgusal olmayan bir roman değildir (bu jenerik kategorinin artık var olmayışı veya daha en başından zaten tam manasıyla rağbet görmemiş oluşundan daha kıymetli bir anlamda)? Yeni "anlatı gazeteciliğine" –mevcut bir krizin hikâyesini anlatmaya çalışan büyük kitaplar– ne demeli? Bunlardan birinden, belki de "en büyüğünün" ve iyisinin, kesinlikle en meşhurunun, Andrew Sorkin'in *Too Big to Fail*'inin başından alıntı yapıyorum:

> Greenwich, Connecticut'ta sabah havası buz gibiydi. 17 Mart 2008'de sabahın 5'inde yolda atıl duran siyah Mercedes'in farları dışında ortalık hâlâ karanlıktı, ışık huzmesi, on iki akrelik eyaletin çimenliklerine dağılmış sulu kardan su birikintilerini aydınlatıyordu. Richard S. Fuld Jr., giriş kapısından atılıp arabanın arka koltuğuna geçerken, sürücü, patikadaki taşların hışırdadığını duydu.[2]

Bu paragrafın bütün ayrıntıları doğru olabilir, muhtemelen öyledir de ama bu onu daha az kurgusal hale getirmez: Barthes, bu şekilde yazmaya, "romanımsı" yazma adını vermiş ve bunun illa bir romanın parçası olması gerektiğini ima etmeden, okurlarını roman-okuma moduna (ya da bu durumda vitesine) geçirmek için bir romanın vermesi gereken sinyalleri işaret etmişti.

Eşit derecede romanımsı açılış cümlesine rağmen, *Red Plenty* tam böyle de değildir: "Metale sürtünen metalin çıkardığı gıcırdaması eşliğinde, kış karanlığına mavi-beyaz kıvılcımlar sıçratarak bir tramvay geliyordu" (s. 8). Mesela, çoğu uzun ve okunabilir, açıklayıcı nesir olan elli sayfalık dipnotları vardır (Sorkin'in romanı yazarken yararlandığı kırk sayfa online referansı, bir de üzerine "beş yüz saatlik röportajı" vardır). Elbette, romanların daha önce de referanslar içerdiği olmuştur (*Finnegans Wake* veya *Infinite Jest*'te

1 Metinde yer alan referansların tamamı, Frances Spufford, Red Plenty (Minneapolis: Graywolf, 2012) kitabına dayanmaktadır.

2 Andrew Ross Sorkin, Too Big to Fail (Londra: Penguin, 2010), s. 9.

olduğu gibi) ama bunların amacı referans vermek değildir (hem Sorkin, hem Spufford uzun uzun kaynakçalar ekler romana). O halde, her iki kitap da araştırmaya dayanmaktadır ama gazetecilik ve tarih arasındaki (jenerik) fark nedir? Her halükârda ikisinin de kurgu karakter içermemesi gerekir.

Spufford, bütün bunları ve kendi metninin eşsizliğini, bir peri masalında çerçevelendirerek açıklamaya çalışır. Bunun ne anlama geldiğini ve neden yanlış olmadığını ileride söyleyeceğim. Şu anda, biçimin değil de içeriğin eşsizliğine ve taze başlangıcın, yeni çağın, yeni başlangıçların tuhaflığına dönmemiz gerektiğini düşünüyorum. Bu tam manasıyla "altmışlar" değildir, öyle ya bir tarihten öte dönem ifade eden bir kavramdır bu ve farklı ülkelerde farklı zamanlarda meydana gelir (İspanya'nın *movida*'sı Franko'nun ölümünden veya daha doğrusu başarısız darbe girişiminden sonra başlar, belki Rusya'nınki de böyledir; Çin'deki 1980'lerde başlar vs.). Bu, ne "Thaw" veya "*perestroika*'yla" ne de Kültür Devrimi'yle aynı şeydir ancak şüphesiz, bir önceki nesle ve yönetici sınıfın (hem ahlaki, hem siyasi) tavırlarından ve otoriteden kopan nesle ait bir olaydır ve bir gençlik hareketidir ("burjuvazi-karşıtlığı," burjuva olmayan toplumlardan bahsediyor olsak da bu ayaklanmaya dair bir şeyleri yakalamaktadır).

Ancak burada ele aldığımız 60'lar Sovyet'i öyle bir dönem değildir; her şeyden önce, gençler hâlâ sosyalizme inanmaktadır (ataları gibi): Sonra, bizzat nesnel durum da, salt bir şeyler yok olduğundan değil (Stalin ve programları veya yöntemleri) aynı zamanda yeni bir şey ortaya çıktığından –sadece eli kulağında bilgisayar çağının yeni teknolojileri değil aynı zamanda ilk defa tüketim ürünleri üretmek üzere daha eski ağır sanayinin göreve çağrılmasıdır, (başlığın ilk ve neredeyse lafzi anlamı da budur)– değişmiştir. O halde, bu yeni çağa, Sovyet-olmayan yeniden yapılandırma anlarında olduğu gibi "savaş-sonrası" demek mümkündür (İşçi Partisi'nin ulusal sağlık hizmeti, ABD otoyol sistemi, MacArthur'un Japonya'daki tarım reformu, Afrika'da sömürgeciliğin sonlandırılması). Her halükârda *Red Plenty*, bizzat yeniden inşanın değil de yeniden inşa ideolojisinin analizi olarak görülebilir. Ancak Sovyet vakasında, "yeni bir başlangıç" ve "taze bir başlangıç" *ethos*'u, Batı'daki gibi, yeni bir şeyin icadı ve yepyeni bir zihniyete çağrı olarak çerçevelendirilmez,

daha ziyade, bir devam veya restorasyondur: Öncesinde yabancı istilası ve Hitler'le savaştan önce olduğu gibi, orijinal Sovyet devriminin restorasyonu, Sovyet komünizminin orijinal amaçlarıyla yeniden başlama. Soğuk Savaş'a gelince, Kruşçev'in ABD gezisi (ki hikâyesi yine burada anlatılmaktadır) Truman'ın (ve yine kitabın kronolojik sonundan sonra Reagon'ın) uyandırdığı Sovyet-karşıtı korkuları bertaraf etmeye yeter.

Karakterler, genç olsun yaşlı olsun, gerçek olsun icat edilmiş olsun genelde bilim insanlarıdır ve burada sahnelenen temel yeni başlangıç, bilimsel bir başlangıçtır (ya da daha spesifik olmak gerekirse, enformasyona ilişkin bir başlangıçtır, bilgisayar teknolojisinin kullanımını içerir). Ancak öğrencilerin bilimsel heyecanı ve hevesinin daha genel bir hissi temsil ettiğini (bunun alegorisi olduğunu) anlamak için gündelik hayattan yeterince örnek sunulur: ABD kasabasını ziyaret, köylülerin ve vurguncuların yaşamı, doğal doğum, popüler şarkıcılar, fabrikalar ve bunların tedarikçileri ve sözleşmeleri – gerçi bütün bunlar, modern ve modernleşmekte olan bir toplumda gündelik yaşamın bütüncül bir resmini elde etmek isteyebilecek titiz bir sosyoloğun upuzun listesinde yer alan konuları takip eder gibi görünmez. Gerçekten de böylesi bir liste neye benzer ki? Yine de romanın konusunda, yeterince ele alınan ve teknolojik-olmayan veya siyasi-olmayan kısımların, öyle ya da böyle, salt bir şeye örnek teşkil etmediği veya daha ciddi tarihi parçalara biraz ara verme amacı taşımadığı (ki bunlar, göstereceğim gibi, genel argümanda adımlar olarak görülebilir), nihayetinde tam bir resim vermeyi başardıkları hissine kapılırız. (Elbette bir sanat eserinin nasıl ve neden tam hissettirdiği ve bütün gibi durduğu, her türlü eleştirinin karşılaşması gereken ilk ve en güç sorudur muhtemelen, bu yüzden de benim adıma zavallı bir hulasa bu).

Diğer bir deyişle, Spufford'un sanatkârlığı, dışarıda bırakılan her şeyi (kitabını okurken) bize unutturma kabiliyetinden gelir: Sovyet yaşamında insanların umutlarının canlanmadığı alanlar, peri masalına uymayan gerçeklikler... Ancak, zorunlu olarak dışlanan şeyleri hasıraltı etmek de yazarın *métier*'inin[3] bir parçasıdır:

3 Fransızcadan gelen ve İngilizcede de bu haliyle kullanılan *métier* kelimesi, kişinin uzmanlık alanı anlamına gelmektedir (ç. n.).

Ancak, dipnotlardan başlamak üzere –ki bu dipnotlarda buluruz açık hava pazarlarına (s. 372-3), viskon üretimine (s. 397-8), Sovyet arabalarına (s. 404), orta halli adamın psikolojisine (s. 400), unvanlarına göre devlet görevlilerine dayanıp döşenen daire türlerine (s. 388), popüler müziğe (s. 418) ve daha pek çok şeye dair bilgiyi– dahil edilen en şaşırtıcı şeylerden bahsetmeden dışarıda bırakılanlar üzerine konuşmak adil olmayacaktır. Elbette, bütün bu bilgiler, (muhtemelen ilk kaynak olmasa da) kaynaklara atıfla ele alınır ancak burada mesele, bunların, eski moda *costumbrista* veya egzotik tarihi romanlarda yerel renk işlevi görmesinin yanı sıra günümüzde bir tür olarak romanın popüler kurgusal-olmayan türlerle rekabet halinde olmasıdır (iktisadi veya sosyolojik metinler, popüler biyografiler ve benzerleri). Bu türler, Balzac gibi romancıların, pek çok toplumsal katman ve bunların görenekleri hususunda uzman ve kaynak kitap işlevi gördüğü on dokuzuncu yüzyılda neredeyse hiç yoktu. Gerçekten de natüralistler işlerinin tam da böylesi bilgileri tedarik etmek olduğunu düşünürdü: Zola'nın defterleri ve alan çalışmaları, misal madenlerin yapısını veya borsanın işleyişini raporlandırma sorumluluğunu ne kadar ciddiye aldığını gösterir (bu günümüzde havaalanları (Arthur Hailey) veya mimariyle (Ayn Rand) ilgili çoksatarlarda –jenerik bir terim bu– yine karşımıza çıkar; ancak burada, bu bilgi de romana özgü veya ideolojik bir ikincil işleve sahiptir). Ancak natüralistlerin betimlemelerinin derdi tam da budur: Roman veya genel olarak edebiyat çerçevesinde, sırf teknik bilgi iletmekle yetinemezlerdi. Bütün nesnel malzemenin aynı zamanda sembolik veya metaforik bir işlevi de olmalıydı (Zulu'nun madeni, bu yüzden, insan *yiyip yutmaktadır*). Modern estetik sistemler çökene değin, buna benzer postmodern eserler, böylesi bilgileri utanmazca sağlayamayacak ve yine kısa bir süreliğine defter işlevi göremeyecektir. Bu enformasyon toplumunda enformasyonun estetikleşmesinden mi yoksa speküler ve imgeye doymuş bir toplumda estetiğin enformasyonlaşmasından mı karar veremiyorum, tek yapabileceğim üzerine mutabakata varılacak yanıtın ideolojik önemini, bir de üçüncü bir yanıtın da mevcut olduğunu vurgulamak, ki bu üçüncü yanıt, postmodern çağda, uzmanlaşma alanlarının aynılaşmasıdır. Bu, *Red Plenty*'de, bizzat tarihi bilgi sorusuna bir tür cevap teşkil eder

ve yine Brecht'in didaktik savunusuna dönüştür: Olgular, işlevler ve yetenekler öğrenmek, sanat eserinin asla vazgeçmemesi gereken başlı başına bir zevktir.

Yine de bunun bir peri masalı olması gerekir ve merkezinde gerçek bir ütopya (veya, sözcüğün duvarla çevrili veya kapalı bir bahçeden gelen Farsça etimolojisini takip edecek olursak, bir "cennet") yer alır: 1958'de Kruşçev tarafından kurulan, lisansüstü öğrencileri, hatta bazı sanatçılar, müzisyenler ve benzerleri de dahil olmak üzere her tür bilim insanı ve akademisyeni bir araya getiren *Akedemgorodok*'tur bu:

> Takip ettiği yol, daha da sık bir ağaç grubuna dönüştü ve kadını, sadece yüz metre sonra bir orman sükünetine getirdi. Birden, ayaklarının altındaki yol, kuru çam iğneleriyle kaplandı, birden, batmakta olan güneşin daha da muazzam bir parlaklık odağı olarak filtrelendiği alacalı yaprak ve gök örtüsü dünyanın üzerini kapladı. Sesler de filtrelenmişti. Arada inşaat makinelerinin rodaj sesini duyabiliyordu ama ağaç gövdelerinin altında ara ara seyreden arıların uğultusu kadar küçük ve önemsiz bir hal almıştı bu ses. Tahta, çam ve huş ağacı karışımıydı... (s. 153-4).

Doğa sevgisi de ulusal niteliklere sahiptir, bütün bu yerleşke, endüstrileşen Siber sarfiyatında kolektif bir *datcha*'dır.[4] Rus entelektüeller ve mantar toplayıcılar için bir *datcha*'dır burası; ilk defa Amerikan kolejlerinin kampuslarıyla karşılaşan Avrupalıların o meftun şaşkınlığını anımsayabiliriz pekâlâ. Buna benzer bir şeyler, bir de Amerikan birinci sınıf öğrencilerinin aile-korunaklı yaşamlarında ilk defa kampusa varışlarına benzer bir şeyler var hatta burada, Zoya Vaynshteyn'in (Raissa Berg'in) bu sosyalist kampuse yaptığı çıkarma da, diğer tür gibi, öğrenme ve keşif heyecanını akademi siyasetinin toksinleriyle birleştirecektir.

Öyleyse, *Red Plenty*'nin, ağını ne kadar geniş atmış gibi görünse de esasen entelektüellere dair olduğunu kabul etme zamanı geldi. Aslında, sunduğu Sovyet yaşamının "bütünü," entelektüellerin bakış açısından görülen bir bütündür: Yüzleşeceği siyasi kriz bile bir tür akademik krizdir; belli bir okur türü için romanı bunca çekici

4 Rusçada sayfiye evi (ç. n.).

kılacak olan da budur şüphesiz. Thaw dönemine dair tarihi bir roman değildir bu: Bu insanlar, genelde, Stalin'e dair, günümüzde öğrencilerin Jim-Crow yasalarına veya komünist-karşıtı cadı avlarına dair bildiğinden fazlasını bilmez bile. 1950'ler Çin'inde veya İspanya İç Savaşı'nın ilk yıllarında olduğu gibi, büyük devrimci dönemlerde yaşanan ve hakiki bir kolektif mücadelenin belirlendiği anlamda "umuda" dair bir roman da değildir. Hayır, bu daha ziyade etkinliğe dair bir romandır, salt bir şeyler değil de daha önce hiç var olmamış alanlarda yeni şeyler yapma şansına dairdir. Burada kimse edilgen değildir, kimse zoraki bir nesnel felçten veya korkunç öznellik dalgaları hücumundan mustarip değildir: ne işsizlik ve depresyon. Kruşçev'in bile görevden alındığında ilk düşüncesi: "Artık kimsenin bana ihtiyacı yok... İşsiz ne yapacağım? Nasıl yaşayacağım" (s. 282) olmuştur. Burada yenilgi, varoluşsal bir elemden ziyade işsizliğin getirdiği melankolidir: Onların açgözlülük diye kınadıkları şeyin ne olduğunu anlayan daha çok Batılı yazarın olmayışı çok yazık, oysa gizli itici gücü yine etkinlikten gelen keyif olan iktidara ve hırsa dönük şehvettir bu.

Yine de tam da Kruşçev'in düşüşünün de şehadet ettiği üzere, bu canlı dönem (ve *Red Plenty* de), hayal kırıklığı demenin acelecilik olacağı bir şeyle son bulmalıdır. (Geriye dönüp bakıldığında, Breznev yıllarının evrensel olarak "durgunluk dönemi" olarak nitelenmesi önemlidir). Sovyetler Birliği'nin çöküşünü açıklamak için pek çok kuram geliştirilmiştir, az sonra döneceğim bilgisayar teknolojisini uygulayamamak da bunlardan biridir. Ancak pek çoğu, Kruşçev döneminin, Sovyetler'de sosyalizmin hakiki bir yeniden doğuşunun mümkün olduğu en son dönem olduğu hususunda hemfikirdir. Spufford'un buna dair kendi kuramı vardır, bu roman, bu anlamda bir tez romanıdır, söyleyecek bir şeyi vardır. Yazarın kendi (hakiki) "hayal kırıklığı" (karakterlerininkinden ayrı olarak) Galina'nın acı verici "doğal doğum" deneyimine (Lamaze yöntemi elbette bizzat Sovyetler Birliği'nden gelir) dair görüşlerinde görülebilir: "bir başka iğdiş edilmiş Sovyet idealizmi, zorlama ve ihmalin büyülü kombinasyonunca mahvedilmiş bir başka hakikaten umut vaat eden fikir" (s. 410).

Yine de büyü kelimesi, bu duruma mahsus bir şeyi alttan alta vurgulamaktadır, dipnotlarda değinilen, Strugatsky kardeşlerin

uzay gemileriyle Baba Yaga karışımına benzer bir şeydir bu. O halde, bu tuhaf ve jenerik gibi görünen peri masalı sorusuna ve kesinlikle ciddi araştırmalar sonucu ortaya çıkmış ve akademik bir tarihi romanda bunların yerine dönmenin zamanı geldi. Spufford'un tezi, şu halde serbest piyasanın rekabet değil de dünya ölçeğinde tekel anlamına geldiğini gösteren aksi kanıya rağmen, piyasa ve piyasa sosyalizmine dair o kadim solcu soruya ilişkindir, ki "serbest piyasa" ideolojisinin zaferiyle soyu tükenmiş gibi görünen bir konudur bu. Ancak, komik-para kuramları ve piyasaların hepten feshedilmesi, meta biçiminin ortadan kalkması vs. bu sert görüşler, yanı sıra genelde yıkıcı sonuçları, artık geçmişe aitmiş gibi görünmez: Tüketim toplumu, paranın feshini hayal etmeye elverişli bir ortam değildir, mali piyasaların feshini hayal etmek ne kadar kolay olabilse de, ki burada mevzu bu değildir.

Ancak romanın kahramanı –dünya-tarihinin önemli bir figürüdür ve genelde kitabın (Lukacs'çı anlamıyla) daha "ortalama" başkahramanlarına mesafesi üzerinden görünür– gerçek yaşamda bir matematiksel iktisatçı olan Leonid Vitaleviç Kantoroviç'tir; 1930'ların sonundaki devrimci keşifleri –bütün yalıtılmışlıkları içinde– 1960'ların bu eli kulağında neslinin entelektüel heyecanını aynalar ve öngörür. Stalinizmin en karanlık günlerinde, istisnai bir şekilde her türlü siyasi düşünceye mesafe alması ve alanının uzmanlaşmış olması, Leonid Vitaleviç'in gönenmesine, kuramlarının pratiğe konulmasına ve Sovyet mucitlerin (veya hepsi Sovyet Yahudi mucitlerdir) artık klişeleşmiş kaderinden mustarip olmamasına, Sovyetlerde akademik şanın doruklarına ulaşmasına yol açmıştır (bir de Sovyet Nobel'ini kazanmıştır).

Bu matematiksel üretim analizi –Taylor'ın insan emeğinin endüstri tarafından sömürülmesine dair analizine karşı endüstriyel üretim süreçlerinin bir tür Taylorlaşması gibi görünmektedir– o halde, doğrudan, 60'lar nesli tarafından Akademgorodok'ta ve başka yerlerde, sibernetiğin ve enformasyon teknolojisinin keşfinden beslenmiştir. Bilgisayarların planlı bir toplumun çıkmazlarını çözebileceği ve bilgisayarlaşmış bir enformasyon sisteminin bazı gelecek sosyalizmlerin maddi temelini teşkil edebileceği fikri yeni değildir: Bunu Ursula Le Guin'in iki ütopyasında, *Mülksüzler*'de ve *Hep Yuvaya Dönmek*'te ve yine her türlü kuramsal projede görü-

rüz. Bilgisayarların yaygın bir biçimde hayata girmesinin ardından öyle büyük bir ütopya metninin yazılmamış olmasına bakılırsa, konunun hassasiyetinin olumsuz bir biçimde yansıtıldığı görülür (bunların sonuncusu Ernest Callenbach'ın 1968 tarihli *Ecotopia* romanıdır, burada bilgisayarlar henüz yoktur). Buna karşın, serbest-piyasa siberpunk hezeyanı vardır, ki kapitalizmin ta kendisinin bir tür fark ve çeşitlilik ütopyası olduğunu varsaymaktadır. Bana kalırsa, Solun bu tahayyülsüzlüğü, bilgisayarların, bütüncülleşmenin "icabına baktığı" varsayımına dayandırılabilir: Bu varsayıma göre küresel ölçekte üretimin aklın ermeyeceği sonsuzluktaki karmaşasının gizemli (Spufford buna büyülü derdi muhtemelen) bir biçimde, bilgisayarın kara kutusunda çözülebilir, dolayısıyla kavramsal veya temsili olarak ele alınmasına artık ihtiyaç yoktur.

Sovyet iktisatçılar, muhtemelen bunun kapitalizme geri giden yolda ilk adım olduğu düşünüldüğünden, "piyasa sosyalizmi" ifadesinden titizlikle kaçınır (Spufford, böylesi bir varsayıma karşı iştahla fikir üretenlere ve ihtiyatla mevzuya dair nihai görüşlerini örten bir dil kullanan diğerlerine işaret eder). Ancak, üretim ve tüketim bakış açılarını birbirinden ayırmak suretiyle mesele belki de çözülebilir. İkincinin, yani tüketim toplumunun bakış açısından, herkes aynı şeyi, tercih edilen markanın etiketini taşıyan standart ürünü istemektedir; esas mesele bu arzulara dair bir kamuoyu yoklaması yapmak ve sonrasında etrafta ve doğru yerlere yeterince parça olduğundan emin olmaktır (reklamın tüketicilerin bilinçdışına nasıl müdahale ettiği de başka bir unsurdur ki, muhtemelen o da ölçülebilir). Sovyet iktisatçılar için, üretim masraflarını ve üretimin pek çok bileşeninin kaynaklarını dijitalleştirme sorusudur bu: Burada bütüncülleşme, sadece hammadde ağları meselesi değildir; aynı zamanda, her bir kaynağın bu temel bileşenler akışı vasıtasıyla yeniden yapılanışının yine akabinde hesaplanması gereken yeni bir merkez haline gelişi meselesidir. Müdürlerin, kendi üretim sahâlârını, daha büyük bir sisteme entegre olmaları karşısında savunması meşumdur, ki bilgisayarcıların yapmak istediği tam da budur elbette.

Her halükârda, siyaseti iktisadın önceliğine geri götürme ve ancak şimdi şimdi matematiksel bir doğruluk göstermeye başlayan gerçek masrafları yine planlara dahil etme sorusudur bu. Ente-

lektüeller, bu yeni fikirler, üstleri ve daha sonra da bizzat devlet tarafından benimsendiğinde elbette zafer sarhoşluğu yaşar: Onlara göre, bu, yeni çağın, "gerçekte var olduğu haliyle sosyalizmin" (daha sonra ortaya atılan bir kavramdır) Hegel'in ifade edebileceği gibi, kendi kavramının düzeyine yükselme noktasında olduğu doruk noktasıdır.

Ancak masrafların doğru bir biçimde matematik formülleştirmelere yansıtıldığı an, aynı zamanda, ücretlerin de yükseldiği andır: Ücretler aslında kavramın masrafıdır ve sonuç da ekmek isyanları ve Kruşçev çağındaki tek (nispeten kasti olmayan) katliam, 3 Haziran 1962 tarihinde Novocherkassk'ların bastırılması olmuştur. Viktoryen romanındaki yanlış anlaşılmaya dayalı ironilerde olduğu gibi, kahramanlarımız, belli ki, bu dikkatle sansürlenmiş olaya dair hiçbir şey bilmez, bu yüzden de, 1965 yılının hararetle müjdelenmiş Kosygin reformları esnasında, asli olan dışında her şeyin kendi tavsiyelerine ve hesaplarına tekabül ettiğini görmekten dolayı şaşkınlık içerisinde kalırlar. Aynı şekilde, bizzat Büyük Mucit de, B-sınıfı bir limuzinde emekliliğe defedildiğinde muhtemelen şaşkınlık içinde kalmıştır. Oradan da dibe vurur!

O halde bu peri masalı, tarihçilerin karşı-olgusal terimiyle bildiği, en basit alıştırması, elzem bir çatışmayı savaşa dönüştürme veya bir önderin beklenmedik ölümü üzerinden yapılan son derece farklı bir janrda, romansı bir çalışmadır aslında: Mesela Arnold Toynbee, Büyük İskender İsa gibi 33 yaşında ölmeseydi süregiden barışı tesis eden bir dünya imparatorluğunun kurulacağını savunur. Yine, Philip K. Dick, Almanlarla Japonların II. Dünya Savaşı'nı kazandığı bir dünyaya göz atmamızı sağlar; Niall Ferguson da Almanya, 1. Dünya Savaşı'nın kazanmış olsaydı, insanlığın sahip olacağı lütufları (Sovyet Devrimi olmayacaktır bir kere!) anıştırır.

Spufford'un peri masalı karşı-olgusallığı, kendi münavebeli evrenini bilimkurgu spekülasyonuyla temsil etmeye kalkışmaz ama muhteşem romanının derdi, elbette, zihnin hanidir hissiz kalmış, ya öyle değil de böyle olsaydı? sorusunu merak etme ve hâlâ uzun bir an her şeyin mümkün olduğu bir çağın tazeliğini muhafaza etme yetisini harekete geçirmektir.

Güçbela var olmuş bu geçmişin geleceği söz konusu olduğunda,

yazarın, bu duruma dair, genelde dipnotlara sevk ettiği kasvetli görüşleriyle yazıyı tamamlamaya değer:

> Görünüşte, yirminci yüzyılın en büyük tarihsel gizemlerinden biri, 1980'lerin Sovyet reformlarının pragmatik Çin'in yolunu takip etmeyi ve devlet sosyalizminin iktisadi yapısını, siyasi çerçevesine dokunmadan kaldırmayı göz önüne bile almamış olmasıdır. Sovyet hükümeti bunun yerine, giderek daha da çaresizce planlı ekonominin işe yaramasını sağlamaya çalışırken, Leninci siyasi yapıyı kaldırmıştır. Ancak Gorbaçov ve etrafındaki entelektüellerin, ki hepsi 1930'ların çocukları ve Kruşçev yönetimi altında yetişmiş olan genç yetişkinlerdir, söylemesi tuhaf olsa da gerçek anlamda, Brejnev'in "durgunluk yıllarında" asil bir inanç parıltısı taşıyan ve iki asırlık gecikmeden sonra, nesillerine mahsus refah içinde, insani ve makul bir sosyalizm yaratma projesine dönme şansına tutunan hakiki sosyalistler olduğunu belirttiğimizde, bu gizem ortadan kalkacaktır. Bunun felakete varan sonuçları olmuştur. Bu kitabın tamamı, aslında, *perestroika*'nın tarih-öncesidir (s. 413).

BÖLÜM 13

Küçük, Kirli Sır

Mark McGurl'ün ifşa ettiği sır, savaş sonrası Amerikan kültürünün zenginliğinin (daha sonra açıklayacağım nedenlerden ötürü burada romana bağlı kalacağız) ne derece üniversite sisteminin, daha da kötüsü, bu sistemin kurumsal ve kurumsallaşmış bir parçası olması hasebiyle yaratıcı yazarlık programının bir ürünü olduğudur. Bu bir tarihsel araştırma ve belgeleme meselesi değildir sadece – ki *The Program Era*[1] [Program Çağı] azımsanmayacak miktarda araştırma ve belge de içerir: Bu bir utanç meselesidir ve modern Amerikalı yazarlar, her daim, gerçek yaşama suni bir ilave olan, her şeyden önce üniversite eğitimi ama en önemlisi, yaratıcı yazarlık dersinden ibaret olan şeyden muaf olduklarını düşünmek istemişlerdir. Yapabilen, yapar; yapamayan, öğretir. Sarte ve Beauvoir gibi Avrupalı entelektüellerin, "insanların koca bir kıta boyunca daimi insan akışını, bir köyün tamamının Kaliforniya bağlarına göçünü"[2] vs. kayıtlara düşerken, ders vermeyen, okula gitmeyen, kamyoncu, barmen, gece bekçisi, liman işçisi olarak çalışan, yani entelektüel dışında her şey olan Amerikalı yazarlara dönük methiyelerini hatırlayalım.

Gerçek olan vardır, bir de üniversite vardır, elbette bir anlamda (en iyi anlamda) üniversite, ekmeğini kazanmak, aile sahibi olmak, kendini topluma ve kurumlarına ayrılmaz bir biçimde sabitlenmiş halde bulmaktan ibaret olan gerçek yaşamı önceleyen muhteşem tatildir. Kampus, öyle ya da böyle, sınır-dışıdır (McGurl, nispeten yeni bir tür olan "kampus romanını" tanımlar ve üniversitedeki o adacık deneyimini, şimdilerde her yere nüfuz etmiş, başlı başına bir ekonomik endüstri halini almış olan kültürel etkinlikle, yani tu-

1 Mark McGurl, *The Program Era* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2011). Metindeki referanslarda bu baskı temel alınmaktadır.

2 Jean-Paul Sartre, "American Novelists in French Eyes," *Atlantic Monthly*, Ağustos, 1946.

rizmle karşılaştırır) ve öğrencinin yaşamı, kayıt ücretini karşılamak için onu feda etmek zorunda kalmıyorsa, (bu yaşamı yaşamanın maddi karşılığı olan yaşam boyu borcun yerini alan, ilk etapta algılanmayan o ortam) özgürlüktür: İdeolojiden özgürlük (sınıf çıkarları henüz demirden bir kafes misali çökmemiştir üzerine), keşfetme özgürlüğü –cinselliği, kültürü, fikirleri– ve daha ince anlamıyla, belki de ulustan, sınıf suçluluğundan ve Amerikalı olma suçluluğundan özgürlüktür. "Gerçek" yazarın yazmak istediği şey o tarz boşta salınan bir özgürlük değil, kısıtlamanın gerçeklikleridir (kampus romanı, üniversite yaşamının bariz özgürlüklerine o kısıtlamayı yeniden sokma işidir). Yani, bir şekilde, "yazar olmanın öğretilmesi" utancı (ki başlı başına bir hakarettir), öznelerinizin (romanlarınızdaki "gerçek insanların") paylaşamayacağı bir özgürlüğün yarattığı suçlulukla ilişkilidir.

Dahası var. Hemingway gibi üniversite öğrencisi olmayan ve yazarlık dersleri ve öğrenme tekniklerine dair her türlü fikirden çok uzak olan Amerikan yazarlara özenen bu Avrupalı yazarlar, üniversitelerin devletin bir parçası olduğu ve okula gitmenin, toplumsal onay gören ve toplumun tevzi ettiği resmi toplumsal roller arasında sınıflandırılan toplumsal bir etkinlik olduğu toplumların vatandaşlarıydı. Ancak elbette bu sistemlerde, yaratıcı yazarlık dersi yoktu, ki McGurl yaratıcı yazarlık derslerinin icadını ABD'ye atfeder. Avrupa üniversitelerinin ürettiği yazar değil entelektüeldir ve işte bu noktada, Amerikan yazarların ülkelerinin kurumsal küçük, kirli yalanının daha derinde yatan nedeniyle karşı karşıya kalırız: Amerikan anti-entelektüalizmi.

Burada son derece eski bir gelenektir bu ama bunu belli bir kültürel nitelikle veya kültüre mahsus bir özellik olarak açıklamamak gerekir çünkü bütün toplumların en kalıcı dinamiğini, yani sınıf bilincini ifade etmektedir. Bunu anlamakta en çok güçlük çekenler, ideolojilerinin içeriğinin, onları, kendilerini özdeşleştirdikleri kişilerin hıncından korumasını uman sol entelektüellerdir. Ancak anti-entelektüellik, bir tür popülizmdir ve hedeflenen entelektüellerin ayrıcalıklı konumudur, düşünceleri değil. Üniversiteler de bu hedefin bir parçasıdır; akademik iştiraklerinden suçluluk duyan yazarlar da, en azından sembolik olarak, diğer tarafa geçmeye, kendilerini ayrıcalık kadar idealizmden de koparmaya çalışmaktadırlar.

Gerçekten de, bu meselelerde sembolik sınıf çatışması o kadar kadir-i mutlak bir yere sahiptir ki McGurl'ün tumturaklı kitabının tamamında, sınıf özdeşleşmeleri, somut yerel duruma göre konum değiştirse de, karşımıza çıkan bütün ikili sistemlerde bunu görürüz. Bu yüzden, her yere nüfuz etmiş gerçekçilik/modernizm tartışması, gerçekçiliğin (Avrupa'da olduğu gibi) burjuva konumlarla veya Avrupa sömürgeciliğiyle (Afrika ve pek çok diğer sömürgecilik-sonrası toplumlarda) özdeşleştirilip özdeşleştirilmediğine bağlı olarak her daim kodlanır ve yeniden kodlanır. Toplumsal cinsiyet de, edebiyatı dişileştirilmiş ve edilgin (ilk modernistlerde olduğu gibi) veya feminizmi militan ve bastırılmış bir konum olarak (günümüzde pek çok modern ülkede görülme eğiliminde olduğu gibi) damgalamasına bağlı olarak tekrar tekrar yeniden kodlanır:

> Genellikle ilişkilendirildiği yüksek/alçak edebiyat ikiliğine benzer biçimde ama kullanımlarında çok daha yaygın ve çeşitli olan dişil/eril ikiliği, yaratıcı yazarlık programı ve savaş-sonrası kurgu gibi yüksek edebiyat sisteminin tamamında dolaşımdadır: (fen) bilimleri ve (toplum) bilimleri veya aşağı konumdaki "öğretmen hanım" ve yüksek konumdaki "profesör" veya, belki de en ilginci, dişileştirilmiş "bakım" kurumları (örn. hastane) ve erkekleştirilmiş "disiplin" kurumları (örn. ordu) arasındaki ayrımı belirtmek mümkündür. Okul kendinden ne "dişil" ne de "eril" bir kurumdur; o daha ziyade, iki farklı kurumsal otorite biçimi olan "anaç" sevgi ve cezalandırıcı "baba" yargısı arasında sayısız mikro mücadeleye sahnedir. Bu da uzun vadede, savaş-sonrası dönemde karma eğitimin ortaya çıkmasına ve buna bağlı olarak (bazı) kadınların şirket emek gücünün profesyonel-idari katmanına girişine yansır (s. 44).

Kaçınılmaz sınıf ihtilafı, üniversite içinde bile nükseder; bu yüzden McGurl, Amerikan yazarları konusunu romanla sınırlı tutmasının bile, sınıfsal anlamlar taşıyan bir araç olduğunu anlamamızı sağlar. Şairlerin daha asil bir işi vardır, daha aşağılarda bir yerlerde olan hikâye anlatan kuzenlerine tepeden bakmaya meyillidirler, tiyatro bile, kendini bu daha mütevazı ve daha proleterleşmiş işten ayrı tutar, dördüncü bir alternatif olan gazetecilik de yazar-olacak şahsa, edebiyattan ve yan anlamlarından hepten kaçış imkânı sunar. Bu "uzmanlıkların" her birinin bir diğerine dair yargıları, "sıradan

Amerikalıların" genel olarak üniversite sistemine yönelik yargılarından daha az sert değildir. (Çoktan kaygı verici biçimde bürokratikleşmiş ve kurumsallaşmış bir toplumda bizzat üniversitenin kurumsal bir aktör olarak boğucu mevcudiyetini de eklemek lazım).

Burada mesele bu toplumsal yananlamların "iyi ve kötü yönlerini" tartışmak değil (McGurl mümkün mertebe bundan kaçınmaya çalışır), daha ziyade, yazarlar için, yeni savaş-sonrası üniversitenin atiyyesine kaçınılmaz olarak bağlı olmaları gereği, böylesi bir kodlamadan ve özdeşleşmeden kaçma sorununun nasıl, pek çok alternatif ve belli ki birbiriyle çelişen sonuçlar sunan derinden biçimsel bir sorun olduğunu görmektir. *Program Çağı*'nın keşfetmeyi önerdiği ve buna muzafferane bir şekilde muvaffak olduğu şey işte bu çözümler ve bunların birbiriyle sistemik ilişkisidir. Okurundan benzersiz, ne geleneksel edebi tarihe (her ne kadar hikâye Thomas Wolfe'den Nabokov'a, John Barth'a, Philip Roth'a ve Joyce Carol Oates'a kadar giden bir yolu kat etse de) ne de değer mevzularını ortaya atan ve gerçek sanatı şu ya da bu olarak tanımlamaya çalışan geleneksel estetiğe ve edebi eleştiriye ait olan taleplerde bulunan, McGurl'un bizzat tarihsel maddecilik olarak tanımladığı şeyi pratik eden karmaşık ve diyalektik bir kitaptır bu.

Diyalektik sorunlar, daha önce bahsettiğim sınıf kodlamasının tersine çevrilmesi işlemlerinden kaynaklanmaktadır. Günümüzde Wolfe hakkında ne düşünürsek düşünelim, McGurl'ün belirttiği çıkmazlara etkili çözümler icat etmekle kalmamış, bir zamanlar (misal Faulkner tarafından) zamanının en büyük Amerikan yazarı olarak görülmüştür; bu değerlendirmenin de, bizi hâlâ tarihsel ve yapısal anlamda ciddi olarak ilgilendiren nedenleri vardır. Kitabın okur nezdinde yarattığı kuramsal sorunlara gelirsek, McGurl'ün dikkate değer genişlikte konusunda zımni olarak yer alan kod çevrimi pratiği adını verdiğim şeyden kaynaklanmaktadır bunlar. Kod çevrimi, içinde bir düzeyden diğerine çeviri yapmaya mecbur kaldığımız alegorik bir yapı, farklı düzeylerden ibaret bir sistem varsayar, öyle ya bu düzeylerden her biri farklı bir dil konuşmaktadır ve yalnızca belli bir kod üzerinden deşifre edilebilir. Yani bu açılış paragraflarında bile, kendimizi, yazarın ekonomik durumundan, estetik durumuna, üniversitenin konumundan –II. Dünya Savaşı'ndan itibaren inanılmaz genişlemiştir ve yeni ve genişlemiş

demokratik bir nüfusun sembolüdür– oradan dışlanan veya onu sınıf atlamak için basamak olarak kullanmak zorunda kalan göçmenler ve ırk ve toplumsal cinsiyet üzerinden alt-sınıflar açısından sınıfsal anlamına geçer halde buluruz. Entelektüellik karşıtlığına değinmek (Amerika ve Avrupa arasındaki fark, hatta belki de küreselleşmede Amerika ve dünyanın geri kalanı arasındaki fark mevzusunu bile öne sürmek) bu açıdan mecburiydi.

McGurl'ün argümanı, pek çok farklı söyleme de dalga dalga yayılmaktadır: Yazarlık programlarının tarihi ve buradaki öğretmenlerin zihniyeti, bu profesyonel gelişmelerin, geç dönem kapitalizmin evrimiyle ilişkisi, çok-kültürlülüğün anlamı, savaş sonrası Yeni Eleştiri'nin üstlendiği merkezi rolün yeniden evrim geçirmesi, "gizli sınıf yaraları" ve James'çi "bakış açısının" (günümüzde "odaklama" olarak yeniden vaftiz edilmiştir) anlamı ve işlevi vs. Metnin ta kendisi deneysel yazıdır ve vites değiştirirken, yine de ipin ucunu kaçırmamayı; taleplerine hakkını verirken, tarihsel yargılarını ve önerdiği yeni Amerikan edebiyatı sisteminin, yine yönteminin ve biçiminin orijinalliğini takdir etmeyi öğrenmek durumundayız.

Kitap, iki üçlemenin eşgüdümlü olarak işlev gösterdiği bir sistem öne sürmektedir (söz konusu üçlemelerin karşılıklı ilişkiselliği, kuramsal açıdan en ilginç sorun olacaktır). Bu üçlü sistemlerin ilki, savaş sonrası başlayan yaratıcı yazarlık programlarının öğretileri ve doktrinleridir. Bu edebi ve biçimsel ödevlerin, Amerikan öznelliğinde ve bunun yansıttığı sınıf ilişkilerinde görülen değişimlerde mühim değişiklikler ifade ettiğini varsaymak doğalında mümkündür. Kısaca şöyle özetlenebilir bunlar: Bildiğini yaz, anlatma göster, kendi sesini bul.

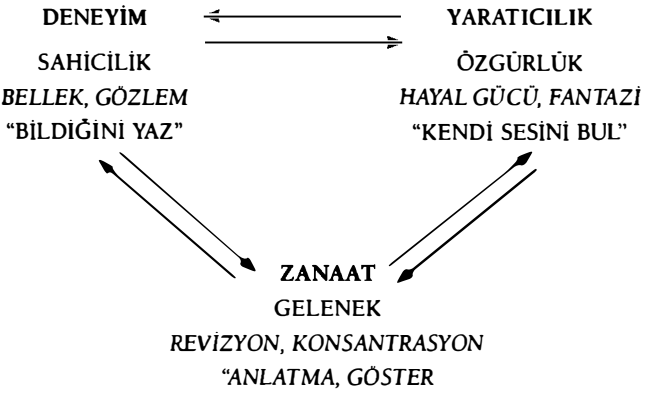
Biçimlerine gelince, bu ödevler, bir çıkmazı, daha iyisi bir çelişkiyi çözme çabasıdır: Yazma, bilhassa da roman yazma dediğimiz bu son derece kişisel ve bireysel pratik nasıl öğretilir? Bakhtin ve Lukács ve pek çokları için, romanın, başlı başına modernitenin ifadesi olduğunu, bu haliyle öyle ya da böyle öğretilebilen daha eski sabit biçimleri –epik, dram, pek çok lirik biçim vs.– aştığını ve boşa çıkardığını anımsayalım. Roman, bu anlamda, her zaman "yasasızdır," Gide'in severek ifade ettiği gibi; Henry James gibi biri çıkıp da bunun yeni "yasalarını" "bakış açısı" gibi doktrinler üzerinden kodlamayı önerdiğinde, belli sorular sormak durumunda

kalabiliriz. Her ne kadar, kendisi, daha sonra değineceğim nedenlerle, fiilen kitapta yer almasa da, Faulkner, romancının pratiğinin gerektirdiklerine dair kendi faydalı üçlü formülünü sunmuştur: Deneyim, hayal gücü, gözlem: icabında bunlardan herhangi ikisi de yeterli olacaktır (bu üçüne birden bir tek Wolfe sahipti). Belki gözlem öğretilebilir, Flaubert'in Maupassant'a yapmaya çalıştığı üzere; maalesef, diğer ikisi sınıfta bulunamaz.

McGurl'ün üç ödevi, bu zorlu soruna, tarihsel olarak yeni bir yoldan yaklaşmaya çalışır: (1) Bildiğini yaz. Bu, "hayal gücünü" parantez içine almaya meyleder ve yazarın dikkatini, itiraf olmasa da otobiyografik olana çeker halde deneyimi vurgulamaktadır. (2) Kendi sesini bul, ki belki de modernizmin kişisel bir "tarz" icat etmeye atfettiği öncelikli yerden başlayıp performans olarak birinci tekil şahsın virtüoz-vari pratiğine doğru ilerler. Bu son ödeve uymaz sanki: (3) Anlatma, göster, belli ki James'in bakış açısını kuramsallaştırmasına dayanmakta ve doğrudan "zanaat" veya tekniği, yani bir yazarlık programı bağlamında diğer iki (olumsuz ve olumlu) tavsiyeden daha öğretilebilir gibi görünen (büyük ölçüde dramdan gelen) bir dizi kuralı yeniden ortaya atmaktadır.

Zanaata dikkat edilmesi, bu formüller arasında en alengirli olanıdır, öyle ya, nihayetinde o hor görülen tür ve alt-türe (ve tür pastiş gibi kendine dönük olarak ele alınmadıkça, hakiki bir "edebi" prestij iddiasının kaybına) dönüş eğilimi taşımaktadır. Ancak bunun disipline dair bileşeni olduğu da açıktır, ki bu olmazsa narsisizmin ve laf-ü güzaf aşırılıklarının ortaya saçılma ihtimali vardır. Bu yüzden, bir anlamda, "zanaat", sadece disiplin, ve kendini disiplin altına almayı ifade etmekle kalmaz, hiçbir zaman doğrudan kuramsallaştırılmamış olan ama McGurl'ün kitabını kateden başka bir tematik karşıtlık içerisinde nihayet minimalizm olarak ifade edilecek olan bir tür kısıtlamayı da içerir. Bu bakış açısından, maksimalizm, belagat ve kendini ifade etmektir ve en rahatsız edici biçimde anıtsal peygamberi Thomas Wolfe'dir, öte yandan, çağdaş dönemde, Joyce Carol Oates'in olağanüstü üretkenliği, farklı ama rahatsız ediciliği açısından hiç de altta kalmayan ve kanonlaşma ihtimali bulunmayan bir aşırılığı cisimleştirecektir. O halde maksimalist dürtü, Kant'ın doğal olanın insanda patlak vermesi olarak gördüğü, kendine en uygun hikâye örgüsü formasyonunu sanat-

çının romanında bulacak (nispeten modern) deha mefhumunda kendini onaylayan ideolojiyi bulacaktır.



Minimalizmin ifade kategorisinin inkârında gerçekleştiğini öne sürmek demek değildir bu. Bilakis, minimalizmin başlangıçtaki modeli olan Ernest Hemingway'in yaptığı, alternatif bir ifade yolu açmaktır, ki belagatin ve teatralliğin radikal bir biçimde dışlanmasına dayanır bu ifade ve bu dışlamanın ta kendisi ve gergin sessizlikleri ve dışarıda bıraktıkları, tam da (bilhassa medeni halde) artan duygusal yoğunluğu iletme tekniğidir. Hemingway'in avatarı Raymond Carver, o halde, çok daha farklı ve daha spesifik anlamda Amerikalı kasvet ve depresyonunun –tabiri caizse duygusal işsizliğin– hizmetinde minimalist "dışarıda bırakma" tekniğini harekete geçirmeyi öğrenmiştir.

Faulkner'in yoka-yakın hali, bu noktadan aydınlatılabilir, öyle ya Faulkner, dışavurumcu dil dökmenin, trajik bir Güneyli geçmişten değersizleşmiş ticari şimdiye uzanan bir dünya yaratmaya dönük o mağrur hırsa tam kadro intikalini kateden bir maksimalizmin asıl mahallidir. O halde Faulkner'ci uzun cümleler, hâlâ yüksek sanat olmaya devam eden ama şüphesiz minimalist disiplinin sahip olduğu pedagojik aletleri ve zanaatı sunamayan maksimalizmin paradigmasıdır. Bana kalırsa, Faulkner'i resme katmamak (modern

Amerikan yazarları arasında, yazarlık programlarıyla neredeyse hiç alakası olmamış tek kişi olduğu doğrudur)[3] McGurl'ün *Program Çağı'nda* başardığı muazzam ve eşsiz kuramsal inşayı bozma riski taşıyan utanç veren değer sorularından kaçınmasına mahal verir.

Yazarlık programı kuramının ve pratiğinin semptomu olduğu ve II. Dünya Savaşı sonrasında Amerikan ruhsal yapısında görülen derin değişimleri açığa vurduğu ve tatmin ettiği ölçüde güçlendirdiği savaş-sonrası Amerikan estetiğinde görülen öznel dönüm noktasını vurguluyorum. O halde bu üç ödev, hem yeni savaş-sonrası toplumu ve ekonomiyi hem de genelde gevşek bir biçimde bireycilik olarak adlandırılan o öznelliğin evrimini keşfetmek açısından çok kıymetli bir ipucudur. McGurl, bir iki sosyolojik (Wright Mills, Pine ve Gilmore, Thomas Frank) hatta biraz da sosyo-ekonomik (Ulrich Beck, Anthony Giddens) referans verir. Ancak mesele illa bunları desteklemek değil (çoğu standart kültür eleştirmenidir), daha ziyade, edebi kuramın diğer disiplinlere açıldığı güzergâhı tespit etmektir. Bu arada, sınıf analizi de her yere nüfuz eder; her zamanki gibi, bir şekilde istemsiz, bazen kasıtlı ve stratejik olan her şeye "orta sınıf" demek gibi bir Amerikan alışkanlığı çökmüştür bu sınıf analizinin üzerine, öyle ki bir zamanlar işçi sınıfı olarak adlandırılabilen şey artık diğerler alt orta sınıfların yanında bir tür alt orta sınıf olmuştur. Ancak işçi sınıfı gerçekliklerinin, taşeronlaşan ve çok iyi bilindiği üzere, pek çok "hizmet endüstrisine" dönüşen emek üzerinden değil, ırk ve toplumsal cinsiyet üzerinden anlatılan hikâyeler vasıtasıyla sınıflandırılması, belki de, geç kapitalizmde Amerikan toplumunun ve onun gerçekliklerini ve dahi ideolojilerini ifade eden edebiyatın bir özelliğidir. Yine de, bu savaş-sonrası dönemde, öznelliğin dönüşümlerine nezaret etmek, zorunlu olarak elde mevcut anlatı türlerine bağlıdır ki, McGurl, bunları sınıf terimleriyle kodlamaktadır.

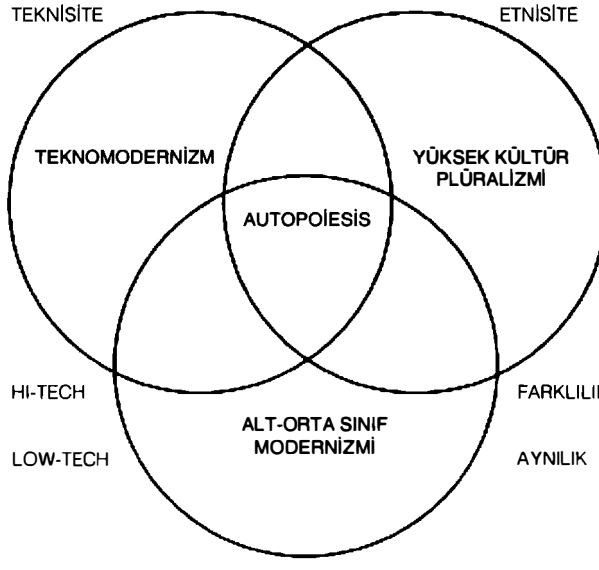
Burada yapılması gereken bir gözlem daha var: Bu edebi üretimin giderek daha da kendine odaklanan ve takıntılı bir biçimde kendine dönük kadrosu –ki McGurl'ün ödevleri bunu ima eder gibidir (bildiğini yaz, kendi sesini bul)– münferit olarak olumsuz

3 Yaşamının sonuna doğru, Faulkner, Virginia Üniversitesi'nde birkaç sömestr ders vermiştir, bkz. F. L. Gwynn (ed.), *Faulkner in the University* (Charlottesville, VA: Virginia University Press, 1995).

veya eleştirel bir biçimde anlaşılmamalıdır. "Bildiğini yaz" ve "kendi sesini bul," aynı zamanda, yepyeni deneyim sahâlârının keşfi ve açımlanması: tıpkı Foucault'nun etkili bir biçimde öncülük ettiği ve artık iyi ya da kötü genele yayılmış bir öznelliğin sömürgeleştirilme biçimi, bunun yeni deneyim(lere) dönüşümü olarak ele alınabilen beden modelinde olduğu gibi, yeni bulguların isimlendirilmesi olarak da anlaşılabilir. Bu süreç, on dokuzuncu yüzyılın sonunda, Dostoyevski ve James, George Eliot ve Pontoppidan'la bağdaştırdığımız psişik "keşifler" ve icatlardan radikal biçimde farklıdır; bunlar, soyguncu baronların ve tekellerin, bireysel ve kolektif iktidarın genişlemesini ifade ettiği rekabetçi bir kapitalizmin açılımlarına ve imkânlarına dayanmaktadır. On dokuzuncu yüzyılın sonunda, bu Amerika versiyonu, daha ziyade, artık alt orta sınıf olmuş olanların "bireyciliğinin," Carver'da olduğu gibi, giderek kudretsizlik ve kırılganlık deneyimi halini aldığı zaten bürokratikleşmiş bir toplumun kısıtlı mekânlarını ve kısıtlamalarını ifade etmektedir.

Aslında, "birey-sonrasının" en üretken gelişmelerinden biri, giderek grup kimliklerine doğru alegorik dönüşümde yer almaktadır. Yabancı ve isyankâr diyalektiğinde başlar bu, ki McGurl'ün de Walter Ong'un mefhumu üzerinden gösterdiği üzere, giderek yeni toplulukların, küçük grupların ve çok-kültürlü geç kapitalizmin etnisitelerinin içinden biri olur. Bu arada, bireysel sese yapılan vurgu, artık yavaş yavaş askeri fark ideolojilerine doğru gelişir (McGurl'ün de belirttiği gibi, bunlar, aksi takdirde oldukça uzak kaçan, Derrida'nınki gibi Yüksek Kuramla yeniden yakın temasa geçer ve bunun edebiyat ve yaratıcı yazarlık açısından daha da faydalı olmasını sağlar).

Yani, ilkin "narsisizm kültürü" gibi görünen şey, artık beklenmedik biçimde, yeni toplumsal formasyonlar ve bunları ifade etmek üzere yeni bir içe dönük-olmayan edebiyat türü üretmeye başlar. Bu yüzden, McGurl'ün romanın edebi biçimlerini çağdaş üretim üzerinden haritalandıran diğer üçlü sistemi çöker.



Bir kez daha, ortak bir duruma ve ortak bir çıkmaza yanıt olarak ortaya çıkmalarına rağmen, bu üç eğilimin ve kipliğin, aynı zamanda, estetik olarak, deneyimsel olarak ve sınıfsal yananlamları açısından birbirine karşıt olduğunu anımsamak önemlidir: Gerçekten de yüksek ve alçak edebiyat antagonizmi, gerçekçilik/modernizm karşıtlığı, sanat karşısında yaşam, işte burada vuku bulur. Ancak daha derin kuramsal sorumuz, bu ikinci üçlü şema ve daha önce bahsettiğim yazarlık programlarının ödevleri arasındaki ilişkiyle ilgilidir. Burada, doğrudan McGurl'e atıfta bulunmak daha iyi olacaktır:

> Savaş-sonrası Amerikan kurgusunun bütünlüğünü haritalandırmaya kalkışırken, onu, nispeten ayrı ama pratikte birbiriyle çakışan üç estetik formasyona ayırmak suretiyle tanımlayacağım. Bunlardan ilki olan "tekno-modernizm," postmodern edebiyatın, enformasyon teknolojisiyle son derece önemli iştigaline vurgu yapması hasebiyle en iyi, "postmodernizm" teriminin bükülmesi olarak anlaşılabilir; ikincisi olan "yüksek kültür plüralizmi," modernizmin yüksek edebi değerlerini kültürel fark ve etnik sesin otantikliği deneyimine dönük bir

> hayranlıkla birleştiren bir kurgusal gruptur; üçüncüsü olan "alt-orta sınıf modernizmi," genellikle minimalist kısa hikâye biçimini alan ve her şeyden çok ekonomik ve diğer güvencesizlik ve kültürel anomi biçimleriyle ilgilenen geniş bir eser grubudur – yazarlık programlarının en tipik ürünün bu olduğu söylenebilir (s. 32).

İlk üçlüye baktığımızda, bu üç ödevi neyin bir araya getirdiğini görmek, bunları neyin ayırdığını görmekten daha kolaydır; buradaysa işler tersine döner ve bir şekilde bu üç sınıflandırmanın paylaştığı üretim estetiğini (bunların "*otopoiesis*'ini") tanımlamazsak, sistem, ne kadar faydalı veya tatmin edici olsa da, bir dizi ampirik niteliğe ve hususiyete bölünme riskiyle karşı karşıya kalacaktır.

Önce bunların arasındaki farklardan başlamak gerekir. Böylece, sözde "yüksek-kültüre mahsus plüralizm," kendi ırklarını, toplumsal cinsiyetlerini ve etnisitelerini, günümüzde Edebiyatın ta kendisi halini almış olan evrensellikle birleştiren (*Beloved* isimli kitabını McGurl'ün dahice bir tür okul dramına çevirdiği Toni Morrison burada örnek olarak gösterilir), pek çok etnik edebiyat türünden ibaret bir hal alır. Ancak artık bu çok-kültürlülüklerin evrenselliğinin karşısına, şaşırtıcı bir biçimde, belli bir "alt-orta-sınıf modernizmi" çıkıyor ("gerçekçilik" kelimesini tercih ederdim), bu modernizm beyaz ve bu yüzden de, bu vakada, işaretlenmemiş olmakla kalmıyor, aynı zamanda, evrenselden ziyade tikel. Metinsellik ve Carver'ın tek tabanca ve kaybeden karakterlerinin dünyası bu; yine bölgeciliğin aniden bir terim olarak harekete geçirildiği yer burası: Carver Ülkesi'nin, madunluk ve ekonomik marjinallik üzerinden belirlenen muhtemel Kuzey-batı bölgeciliğinin karşısına, artık gerçekten evrensel halini almış Güney'in (gerçekten de, McGurl'ün araştırmasının etkileyici bir kısmında, Iowa'lı yazarların üniversitesindeki atölyelerin ilk yıllarında İç Batı ve Güney arasında biçim ve evrensellik mücadelesi ayrıntılarıyla ele alınıyor) aşkın bölgeciliği çıkıyor.

O halde, bu antagonizmalarda, edebi statü veya evrensellik veya sınıf prestiji mücadelesi mevcuttur (bu mücadeleleri sembolik sınıf mücadelesi olarak tanımlamıştım) ama bu durumda dışlanan şey "tekno-modernizm" gibi görünüyor. Yine terminoloji üzerine lafı evirip çevirmek mümkün ama ne kadar bunu yapmak içimden

gelse de, bilhassa da sibernetik eklentileri ve uzantılarıyla birlikte iletişim, enformasyon kuramı ve dili ilgilendirdiğinden, tek popüler terim olan "düşünümselliğe" (*reflexivity*) çevirisini ele almakla yetinmek istiyorum. Modernin düşünümselliği, sadece olduğu haliyle yazıya dönmeye meylederken (*Pale Fire*'da olduğu gibi), postmodern türün (artık çoktan bir tür halini almış gibi görünen" postmodern roman" ifadesinde olduğu gibi) eski moda dilin ötesine uzanan enformasyon teknolojileri içerdiğinden, burada mevzu bahis olan, belki de, modernizm ve postmodernizm arasındaki ayrımdır.

Gerçekten de bu ayrım, komşu kategori olan "yüksek kültüre mahsus plüralizmde" modern fikrinin mevcudiyetini açıklayabilir, ki burada "yüksek kültürün" belli bir dönemselleştirmeyi değil de gerçekçi çağda var olmayan ama artık kodlanmış ve toplumsal olarak kabul edilmiş bir teknikler toplamını ifade ettiği varsayılabilir. Bu teknikler, artık, bir zamanlar sınıf üzerinden işaretlenmiş olan, böylece otomatik olarak gerçekçi kategorisine kaydedilen (ki Jean Toomer veya Zora Neale Hurston da olduğu gibi, pek de bu kategoriye uydukları görülmez) ırk gibi bir dizi malzeme için kullanılabilir ve bizzat Edebiyat olacak şekilde şekil değiştirmişlerdir (bu sürecin bir başka göstergesi de Yüksek Kuram'ın ırk ve etnisitenin "fark" kavramına çevrilmesine izin vermesidir).

O halde, iki çember kümesinin bir homoloji oluşturacak şekilde "aynı" olduğunu ve vurguya göre, bu üç yazı ödevinin uygulanmasının her bir edebi alanı ve kategoriyi yansıttığını varsayarsak, muhtemelen, şu şekilde akıl yürütmüş oluruz. Bildiğini yazmak, düşünümsel olarak, çoklu ve düşünümsel teknolojileri ve iletişimsel tecellileriyle yazma eyleminin ta kendisi olur. Bu da muhtemelen yine bir kökenler rayihası salmak anlamına gelir (Barth'ın *Giles Goat-Boy*'unda olduğu gibi), ki bu durumda, bu üniversitedir ve kampus romanını (Nabokov'dan başlamak üzere) sevilen bir araç haline getirir. Ancak, artık, kampus dünya halini almıştır:

> John Barth, *Giles Goat-Boy*'u, daha sonra açıkladığı üzere, "aşağı yukarı yüz üyeli bir İngilizce Bölümü'nde" "deneysel nükleer reaktörden, balistik füzeye sahip denizaltıların gövdelerinin şeklinin test edildiği bir su kanalından, dondurma araştırması ve mantar geliştirme labora-

> tuvarından, müsrifçe geliştirilen bir futbol programından... mükellef soğutma sistemlerine sahip ağıl büyüklüğünde bir bilgisayardan... ve hayvan besiciliği bölümlerinin aslına uygun ve gösterişli ahırlarından pek de uzakta olmayan bir yerde" dersler verdiği Pennsylvania Devlet Üniversitesi'nde yazmaya başladı (s. 40).

Yüksek kültür plüralizmine gelince (bazen çokkültürlülük de denir), o da önceleri yazma teknolojisi veya Yüksek İletişim tarafından dışlanan bir kategori marifetiyle evrensellik veya Edebiyat (tanımı gereği, tekno-modernizm buna zaten sahipti) statüsü kazanmıştır: yani, anlatmanın kötü olduğu "göster, anlatma"yla sesin artık sadece farkı değil her şeyden önce hikâye anlatımını ve –belki de Mark Twain'e kadar giden ama artık Philip Roth'un sesini dar bir etnik veya Yahudi edebi kategorisinden çıkarıp Edebiyata dahil eden türden yeni dönüşümlere izin veren– yeni bir modernist birinci tekil şahsı ifade ettiği "kendi sesini bul" arasındaki kimseye ait olmayan topraklarda kurulan mütevazı ses.

McGurl'ün sunumunun (ki –henüz kurulmakta olan– Amerikan edebiyatının tarihinin değil de, yazarlık programlarının tarihinin izin verdiği bir kronolojidir) üçüncü bir çerçevesinden kaynaklanan ve yukarıdakileri tamamlayan bir güçlüğü şimdiye kadar ihmal ettim. Üç tarihi dönem, programların, bilhassa da Atölye 47, Iowa ve Stanford'un kuruluşuna tekabül eden 1890-1960; bunların piyasalaşması (1960-75) ve çağdaş edebi üretim sahnesine dediğimiz alanda günümüzde kadir-i mutlak bir hal almaları (1975 ve sonrası). Bu gayet makul ve epey zengin bir malzeme mevcut burada, bilhassa da anekdot ve biyografi düzeyinde (Wallace Stegner ve Paul Engle bu alanda bilhassa önemli şahıslardır). Ancak bu zorunlu ve hatta kaçınılmaz tamamlayıcı çerçevenin sonucu (yapısalcı eleştiriye göre sahip olmaması gereken bir metamorfoz ve süreklilik/değişimle statik ve tarihdışı enine kesitlere meyilli bir yapısal sistem bahşeden) elimizde bulunanın edebi bir tarih olduğu yanılsamasıdır, bir anlamda pekâlâ elimizde edebi bir tarih veya en azından geleneksel edebi tarihleri değiştirmesi gereken bir haritalandırma mevcuttur da. Öyle ya, Wolfe'den Carver'a ilerliyor, yolda Barth ve Kesey'i, Oates ve Morrison'ı ve dünden bugüne bir dizi minör yazarı alıyoruz.

Maalesef, bu durum, derhal ve bilinçdışı bir biçimde, kanon ve değer sorularına tercüme edilir; bu noktada, dahil edilişe dair, şairlerin bu resimde olmayışından bambaşka, her türden aptalca soruya kapı açılır, ki yöneltip durduğum başlıca soru da şudur: Faulkner nerede?

Artık daha da ciddi bir soruna yaklaşıyoruz ve bu sorun, McGurl'ün üçlü şemasında yatıyor. Öyle ya, bütün üçüncü terimler, zaten yerli yerinde duran iki terim arasında sentez yapma ihtirasıyla, güvencesiz bir biçimde sınırlarda asılı kalmak, bu yüzden de ikili sistemde kendine uygun yeri bulmak üzere karşıt sayılarından birinin veya diğerinin yerine geçme mücadelesi vermeye yazgılıdır. McGurl'ün "alt-orta-sınıf modernizmi" dediği şey, her daim, proleterleşmenin kıyısındadır, kitle kültürüne ve pastiş biçiminde hâlâ mevcut olan türlerden, daha asil tekno-modernizm ve yüksek kültür plüralizmi kiplerinde Edebiyata geri kayar.

Alt-orta-sınıf kipi, bu ayrımdan medet umamaz, böylece bu ayrımda, minimalizm ve maksimalizmden ibaret iki büyük eğilim, onu dışarıda bırakacak şekilde mücadele verir, ilki Carver'ı, ikincisi Oates'i üretir. İkisi arasında, minimalizmin hakiki bir yüksek-edebiyat icadı, tipik yazarlık programı biçimi olan kısa hikâyenin yeniden doğuşu marifetiyle zafer kazandığı söylenebilir.

Bu arada, her ikisi de Amerikan çilesini yaymaya devam eder; hem de beyaz Amerika'nın yaşadığı haliyle insanlık halinin utancını ve gururunu, her türlü rakibinden çok daha hakiki bir biçimde iletir. Kazananın kaybetmesi vakasıdır bu: Amerika'da gerçek yaşama ne kadar yakınlaşsa, o kadar az Edebiyat payesini arzular. Bu noktada, yazarlık programının utancı diğer iki kipin başarıyla gölgelediği bizzat Amerika'nın utancına katılır.

Maalesef, her üçlü yapı, sözde-Hegelci bir şablona düşme eğiliminde olup şiddetle bir sentez oluşturmaya çalışır. McGurl'ün üçlüsü aslında bunu beceremez ve böylece operasyonun yükü, yine maksimalizm ve minimalizm arasındaki karşıtlığa düşer. McGurl, burada, Bharati Mukherjee'nin "minyatürcülük" kavramı kılığında, elverişli gibi görünen bir yer üretir. Muhtemelen, bu terimin en ünlü kullanımıysa, Wagnerci "hastalığa" saldıran Nietzsche'nin, Wagner'in muhteşem bir minyatürcü olduğunu söylediği sapkın ve dramatik anda ortaya çıkar. Bu sarsıcı olayda duraklamalı.

Gerçekten de, Nietzsche üzerinden, sadece iyi bir maksimalistin bir minyatürcü olabileceğini ortaya atmak istiyorum (Mahler'i, Proust'u, hatta Faulkner'i düşünün); minyatürcünün takıntılı mükemmeliyetçiliğinde minimalizmin yeri yoktur. O halde, sentez işe yaramaz (Dördün üçten daha iyi olduğunu, *Program Çağı*'nın sınırlarının ötesinde, şiir ve tek tek kelimeler arasında bir yerde konumlandıracağım dördüncü bir terimin eksik olduğunu söyleyen bana mahsus o hissi eklemeye çekiniyorum).

Program Çağı, ABD'ye mahsus mu? Doğru, Pascale Casanova'nın *World Republic of Letters*'ını akla getiriyor ama bundaki tek amaç, onu, bu karmaşık tarih boyunca araştırılan ayrım biçimleri ve edebi kipler çokluğunun "kendi içinde küreselliğine" uyarlamak. Ancak Amerikan edebiyatının ve İngiliz dilinin, kendi sınırlarımızda durduğunu varsaymak pek mümkün değildir: Casanova için, Paris tarafından kutsanma, Fransız-olmayan yazarların dünya çapında alımlanmasında elzem bir aşamaydı (buna İngilizceye tercümelerini de eklemek gerek çünkü günümüzde dünya çapında tanınma, bu yeşil kartı teminat altına almayı içermektedir). Bu arada, bazı edebi konumlarımız da taşerona verilmiş durumda; dışarıda olup bitenlerin büyük kısmı, muhtemelen, alt-orta-sınıfın bekleme odasına tahsis edilebilir ve tartışmaya yer bırakmaksızın salt "gerçekçilik" diye sınıflandırılabilir. Düşünümsel deneyler yapma, muhtemelen, çok uzun zamandır dışarıda sahneleniyor ama Amerikalıların flamasını taşımaya başladığı tek bir kategori mevcut, ki bu Güneyin çerçevesi olmaksızın nihayetsiz seslerine belli ki tahammül edilemeyen Faulkner'ci maksimalizm. "Büyülü gerçekçilik" diye bir şeye çevrilen bu Amerika'ya mahsus tat –ister Günter Grass veya Salman Rushdie veya Latin Amerika patlamasının yazarlarınca uyarlansın– hakiki bir küresel türe terfi etti artık; Amerikan Program Çağı'nın sınırlarının dışında, hepten bambaşka bir dünya yazın sisteminin taslağı belirmeye başlıyor.

Dizin

Abel, Lionel, 80, 175
Ackerman, Susan, 25, 26
Adorno, Theodor, 35, 44, 46, 48, 58, 72, 74, 79, 82, 86-88, 92, 106-109, 114-122, 128-130, 161, 262
Altman, Robert: 172, 180, 218-229, 231
Gosford Park, 232
The Long Goodbye, 220, 224,
MASH, 223
Nashville, 219, 224, 232
Pret-a`-Porter, 232
Short Cuts, 180, 219, 221, 224, 228
Anderson, Perry, 188
Anderson, Stig, 213-214
Angelopoulos, Theo, 143-161, 172
Antonioni, Michelangelo, 143, 154, 155
Arabov, Yurii, 163, 169
Aristoteles, *Nikhomakos'a Etik*, 39
Arrighi, Giovanni, *The Long Twentieth Century*, 246, 247
Artaud, Antonin, 11, 75
Attali, Jacques, *Noise*, 133
Auerbach, Erich, *Mimesis*, 149, 150
Austen, Jane, 175

Baker, George Pierce, 232
Bakhtin, Mikhail, 300
Bakunin, Mikhail, 53, 54, 58
Balzac, Honoré de, 41, 181, 269, 289
Banham, Reyner, 306
Bardini, Aleksander, 179
Barenboim, Daniel, 118, 202
Barth, John, *Giles Goat-Boy*, 307
Barthes, Roland, 76, 77, 91, 92, 106, 286
Bartók, Béla, 116, 138
Baudelaire, Charles, 34, 39, 41, 82, 89, 196
Baudrillard, Jean, 238, 251
Bauer-Lechner, Nathalie, 82, 110
de Beauvoir, Simone, 296
Beethoven, Ludwig van, 14, 44, 48, 76, 77, 84, 97, 109, 112, 113, 115, 118, 122, 132
Bekker, Paul, 79, 108
Bellamy, Edward, 235
Benjamin, Walter, 10, 148, 167, 283, 284
Berghaus, Ruth, 206, 209
Bergman, Ingmar, 202
Bergson, Henri, 252
Bernstein, Leonard, 79, 80, 111, 112
Bigelow, Katherine, *Strange Days*, 238, 250
Blanchot, Maurice, 56, 61
Bloch, Ernst, 37, 55, 63, 239
Boccaccio, Giovanni, 173, 175, 184
Bohrer, Karl Heinz, 132
Bordwell, David, 149, 153
Boulez, Pierre, 35, 50, 63, 112, 132
Bourdieu, Pierre, 76, 106
Branagh, Kenneth, *Magic Flute*, 201, 202, 206
Braudel, Fernand, 246
Braun, Eva, 162, 164, 165, 108
Brecht, Bertolt, 47, 75, 78, 111, 114, 116, 160, 163, 189, 199, 206, 209, 272, 290, 188, 248, 265
Brown, Normon O., 47
Buñuel, Luis, 200, *Viridiana*, 23
Burke, Kenneth, 125, 266
Byron, George Gordon, 146, 160

Callenbach, Ernest, *Ecotopia*, 235, 293
Camus, Albert, 175
Caravaggio, Michelangelo Merisi da, 11, 14-6, 18, 19, 23, 26, 30

Carr, Jonathan, *The Wagner Clan*, 47
Carver, Raymond, 222, 227, 229, 230-234, 266, 302, 304, 306, 308, 309
Short Cuts, 180, 219, 221, 224, 228
Casanova, Pascale, *World Republic of Letters*, 310
Cavell, Stanley, 189
Cézanne, Paul, 43, 96, 159
Chandler, Raymond, 220, 224, 250
Chaplin, Charlie, 171
Chekhov, Anton, 172
Chéreau, Patrice, 36, 48-52, 66, 202, 206-216
Chomsky, Noam, 99
Christie, Agatha, 258
Clute, John, 237
Coleman, James, 23
Cooke, Deryck, 37, 44

Dahlhaus, Carl, 86, 113
Davies, Delmer, 250
Debord, Guy, 238, 251
Debussy, Claude, 132
Decameron (Boccaccio), 173, 175, 184
Deleuze, Gilles, 28, 30, 38, 56, 69, 88, 103, 105, 135, 186, 237, 283
Derrida, Jacques, 108, 131, 228, 283, 304
Descartes, René, 153, 241
Ruhun Tutkuları, 39
Dick, Philip K., 294
Dickens, Charles, 180, 228, 255
Disney, 204, 205
Dostoevsky, Fyodor, 274, 304
Downey, Robert, Jr., 219, 223, 226, 230

Eco, Umberto, 94, 186, 228
Eisenstein, Serge, 43, 82, 153, 155, 158,
Eliot, T. S., 50
Erice, Victor, 170

Fainaru, Dan, 147, 153
Fassbinder, Rainer Werner, *Alexanderplatz*, 180
Faulkner, William, 42, 221, 222, 231, 272, 299, 301, 302, 309, 310,
Feldman, Morton, 92
Fellini, Federico, 143, 154, 155
Felsenstein, Walter, 206, 209
Ferguson, Niall, 294
Feuerbach, Ludwig, 32, 36, 47, 48, 54, 57
Fish, Stanley, 99
Fitting, Peter, 31
Fitzpatrick, Kathleen, *The Anxiety of Obsolescence*, 219
Flaubert, Gustave, 40, 43, 56, 96, 279, 301
Madame Bovary, 45, 98
Salammbô, 16,17, 41
Ford, Henry, 132
Foucault, Michel, 304
Fourier, Charles, 89, 235
Franck, César, 97
Freud, Sigmund, 19, 39, 55, 61, 124, 131, 138, 181, 183, 239, 283
Georgakas, Dan, 143
Gherman, Alexi, 171
Gibson, William: *Neuromancer*, 235-253
Gide, André, 12, 300
Gielen, Michael, 111
Godard, Jean-Luc, 143, 171
Goebbels, Magda, 165
Goethe, Johann Wolfgang von, 118-124, 171, 173, 196
Goldmann, Lucien, *The Hidden God*, 169
Gombrowicz, Witold, 166
Grass, Günter, 272, 310
Green, David, 94
Greene, Graham, 94, 177
Greimas, Algirdas Julien, 91-93, 99, 130

Haacke, Hans, 203
Habermas, Jürgen, 114, 206, 209
İletişimsel Eylem Kuramı, 59, 264
Haneke, Michael, *Cosi fan tutte*, 202
Hansen, Miriam, 219
Hartog, Francois, 132
Hawthorne, Nathaniel, 263
Haydn, Joseph, 77, 112, 115
Hegel, G. W. F., 9, 10, 28, 31, 35, 48, 50, 57, 87, 92, 100, 115, 117, 119, 121,

122, 124, 127, 128, 131, 132, 145, 148, 149, 150, 152, 154, 189, 208, 283, 294, 309
Heidegger, Martin, 12, 38, 50, 56, 100, 108, 121, 151, 182, 247
Hemingway, Ernest, 221, 222, 233, 297, 302
Herz, Joachim, 49, 206, 209
Hilferding, Rudolf, 246
Hitchcock, Alfred, *Trendeki Yabancı*, 200
Hitler, Adolf, 108, 109, 162, 164, 165, 288
Hoffmann, E. T. A., 194-196, 277
Holten, Kasper Bech, *Wagner produksiyonu* 48, 193, 196-201, 206-216
Homer, *Odyssey*, 184
Horkheimer, Max, 52
Horton, Andrew, 149
Hugo, Victor, 204
Huillet, Danièle, 111
Hurston, Zora Neale, 307
Husserl, Edmund, 30

Infinite Jest (roman), 238, 286

İsa Mesih, 15, 27, 56

James, Henry, 48, 100, 113, 240, 263, 300, 301, 304
Jameson, Fredric:
The Antinomies of Realism, 138
Brecht and Method, 111
"The End of Temporality," 134
Valences of the Dialectic, 70
Johnson, James, 213
Johnson, Uwe, 273
Jolles, André, 68, 182, 183
Jones, Gwyneth, 214
Joyce, James, 98, 158, 184
Finnegans Wake, 286
Ulysses, 88, 166, 180-182

Kandinski, Wassily, 128
Kant, Immanuel, 40, 87, 88, 92, 100, 125, 126, 301
Kantorovich, Leonid Vitalevich, 292
Kâutner, Helmut, 206
Kerman, Joseph, 216
Khrushchev, Nikita, 285, 286, 288, 290, 291, 294, 295
Kieślowski, Krzysztof:
Amator (*Camera Buff*, 176, 177, 187
Bezkonca, 179
Curriculum Vitae, 176
Dekalog, 173-189
Kırmızı, 180, 181, 183
Kör Talih, 179
Mavi, 180
Personnel, 176
Przypadek, 178
Veronique'in İkili Yaşamı, 176
Klaveness, Peter, 215
Klemperer, Otto, 118
Klossowski, Pierre, 56
Kluge, Alexander, 9, 170, 172, 232
Kojève, Alexandre, 10
Koolhaas, Rem, 240
Kouvelakis, Stathis, 143

Lacan, Jacques, 19, 30, 39, 138, 168, 175, 186, 189, 231, 283
Le Corbusier, 243
Le Guin, Ursula, 292
Lehmbruck, Wilhelm, 165
Lem, Stanislaw, *Solaris*, 220
Lemmon, Jack, 225
Lenin, 55, 154, 164-166, 168, 246, 295
Lessing, Gotthold Ephraim: *Laokoon*, 22
Lévi-Strauss, Claude, 47, 69
Mythologiques, 92
Levinson, M., *The Box*, 268
Lish, Gordon, 234
Losey, Joseph, *Don Giovanni*, 202
Luhmann, Niklas, 33
Lukács, György, 73, 87, 148, 152, 163, 164, 186, 205, 256, 276, 282, 300
Roman Kuramı, 147
Luther, Martin, 9, 10
Lyotard, Jean-Francois, 18, 126, 131

MacCabe, Colin, *True to the Spirit: Film Adaptation and the Question of Fidelity*, 220
Mahler, Gustav, 72-139, 310
Lied von der Erde, 73
Mallarmé, Stéphane, 106, 107
Manet, Édouard, 14
Mann, Thomas, 45, 53, 62, 85, 91, 93, 113, 273
Doktor Faustus, 72, 86, 108, 109
Mantegna, Andrea, 18
Mao Zedong, 70
Maravall, José Antonio, *Culture of the Baroque*, 9
Marx, Karl, 50, 121, 128, 131, 246, 273, 283
Marksizm, 271
Messiaen, Olivier, 132
Matrix (film), 238
Mattheson, Johann, 153
Maupassant, Guy de, 279, 301
McGurl, Mark, 232
The Program Era, 296-309
McKellen, Ian, *Richard III*, 204, 205
Michelangelo, 18, 125
Milton, John, 21, 22, 24-26, 29, 259
Mimesis (Auerbach), 149, 150
Montgomery, Robert, 250
More, Thomas, 235
Morris, William, 36
Morrison, Toni, 306, 308
Mukherjee, Bharati, 309
Müller, Heiner, 273, 276, 278
Murray, Kathleen, *True to the Spirit: Film Adaptation and the Question of Fidelity*, 220
Myer, Augustus, *The History of the Great American Fortunes*, 47

Nabokov, Vladimir, 279, 199
Negri, Antonio, 70
Nicholls, Peter, 237
Nietzsche, Friedrich, 11-13, 18, 21, 31, 45-47, 53-55, 61-64, 66, 67, 71, 73, 98, 116, 121, 126, 130, 146, 187, 197, 207, 210, 237, 264, 309, 310

Oates, Joyce Carol, 299
Olivier, Laurence, 111
Ong, Walter, 304
Orwell, George, 235
Ozu, Yasujiro, 147

Paevatalu, Guido, 215
Paradzhanov, Sergei, 170
Paretsky, Sara, 270
Pasolini, Pier Paolo, 143
Perkins, Maxwell, 234
Picasso, Pablo, 96
Piesiewicz, Krzysztof, 175
Proust, Marcel, 98, 101, 220, 272, 280, 310

Risi, Clemens, 202
Robinson, Kim Stanley, 284
Rohmer, Éric, 178
Rosen, Charles, 95, 112
Roth, Philip, 299, 308
Rougement, Denis de, 236
Roussel, Raymond, 176
Rubens, Peter Paul, 9-31
Samson and Delilah, 11, 19, 20, 24-29
Ruiz, Raul, *Çalınan Tablo Üzerine Hipotez*, 23
Rushdie, Salman, 222, 310
Russell, Ken, *Altered States* [Gerçeğin Ötesinde], 238

Said, Edward, 122
Sartre, Jean-Paul, 39, 50, 57, 75, 97, 98, 115, 175, 177, 178, 259, 296
Schlegel, Friedrich, 114
Schoenberg, Arnold, 44, 78, 107, 109, 110, 132
Schopenhauer, Arthur, 32, 36, 47, 54, 61, 127, 210
Scott, Walter, Sir, 204
Sedgwick, Eve Kosofsky, 38
Semper, Gottfried, 34
Sezneck, Jean, 56, 194
Shakespeare, William, 10, 21, 30, 50, 164, 204, 205, 211, 216, 232

Shklovsky, Viktor, 86, 87
Simmel, Georg, 97, 148
Simon, David, 255
Smith, Adam, 239
Sokurov, Aleksandr, 16, 162-172
Alexandra, 171
İtiraf, 166
Tutulma Günleri, 162, 166, 169
Baba ve Oğul, 171
Maria, 168
Moloch, 165, 166
Anne ve Oğul, 168
Russian Ark, 163, 169
Hitler için Sonata, 164
Güneş 170
Taurus, 164-166
Sontag, Susan, 221, 272
The Sopranos (TV), 256
Sorkin, Andrew, *Too Big to Fail*, 286
Spinoza, Benedictus de, 28, 123, 207, 241, 245
Spufford, Francis: *Red Plenty*, 286-291
Stalin, Joseph, 115, 164-169, 271, 280, 285, 287, 291, 292
Stein, Gertrude, 99
Stein, Peter, 119, 210
Steinberg, Leo, 15
Sterling, Bruce, 235
Stone, Oliver, *Nixon*, 164
Straub, Jean-Marie, 111
Strauss, Richard, 87, 114, 116
Stravinsky, Igor, 93, 116
Strugatsky Kardeşler, 169, 170, 291
Definitely Maybe, 169
The Second Martian Invasion, 170
Subotnik, Rose, 115
Sue, Eugène, 228
Suvin, Darko, 75

Tarkovski, Andrei, 170, 172, 220
Solaris, 220
Tarr, Béla, 147, 170
Tellkamp, Uwe:
Der Turm, 272-284
Theorin, Irène, 214
Thomas Aquinas, 39
Thomson, David, 147, 230
Tilson-Thomas, Michael, 80
Tolstoy, Leo, 43
Tomkins, Silvan, 38
Toomer, Jean, 307
Toynbee, Arnold, 294
Trier, Lars von, *Dogville*, 159
Tron (film), 238
Twain, Mark, 308

Valéry, Paul, 129
Veblen, Thorstein, 52
Verdi, Giuseppe, 112, 216
Videodrome (film), 238
Visconti, Luchino, *Ossessione*, 147
Vishnevskaya, Galina, 171

Wagner, Katerina, 197, 202
Wagner, Richard, 32-71, 193-217, 309
Weber, Carl Maria von, *Freischütz*, 196
Weiss, Peter, *Aesthetik des Widerstands*, 177
Welles, Orson, 153, 204, 250
Julius Caesar, 204
Winckelmann, Johann Joachim, 126, 146
Wolf, Christa, 273
Wolfe, Thomas, 233, 299, 301, 308
Woloch, Alexander, 232
Worringer, Wilhelm, 247

Yurchak, Alexi, 282

Žižek, Slavoj, 35, 185, 189
Zola, Émile, 75, 91, 96, 159, 270, 289
Zuckerkandl, Viktor, 93, 99

Fredric Jameson Duke University'de Karşılaştırmalı Edebiyat Profesörü ve Duke Center for Critical Theory adlı kuruma bağlı Edebiyat Yüksek Lisans programının başkanıdır. Jameson'ın, Marksizm, yazın-kuramı, post-yapısalcılık ve postmodernizm üzerine çok sayıda çalışması bulunmaktadır. Eserleri arasında, *Marxism and Form* (***Marksizm ve Biçim***, YKY 1997); *The Prison-House of Language* (***Dil Hapishanesi***, YKY 2002); *The Political Unconscious* (*Siyasal Bilinçdışı*, Ayrıntı 2011); *The Ideologies of Theory: Essays 1971-1986*; *Fables of Aggression*; *Late Marxism: Adorno, or, the Persistence of the Dialectic*; *Jameson on Jameson* (***Jameson Jameson'ı Anlatıyor***, YKY 2016) ve *The Antinomies of Realism* (*Gerçekçiliğin Çelişkileri*, Metis 2018) sayılabilir.

Marksist eleştirmen Fredric Jameson bu derlemede modern sanat eserlerini geç-modern ve postmodern eserlerle karşı karşıya getiriyor. Rönesans'tan *Neuromancer*'a, Rubens ve Mahler'den *The Wire*'a, anlatı formlarının geçirdiği değişiklikler üzerinden toplumsal bütünlükteki dönüşümlerin izini süren bu makaleler, incelemede teferruatlara odaklanmanın verimini gözler önüne seriyor. Jameson'ın sık sık atıf yaptığı Thomas Mann'ın deyişiyle, "Yalnızca inceden inceye anlatım gerçekten ilginçtir."

ISBN 978-975-08-4163-7
9 789750 841637
26 TL

THG
0396364
HYS