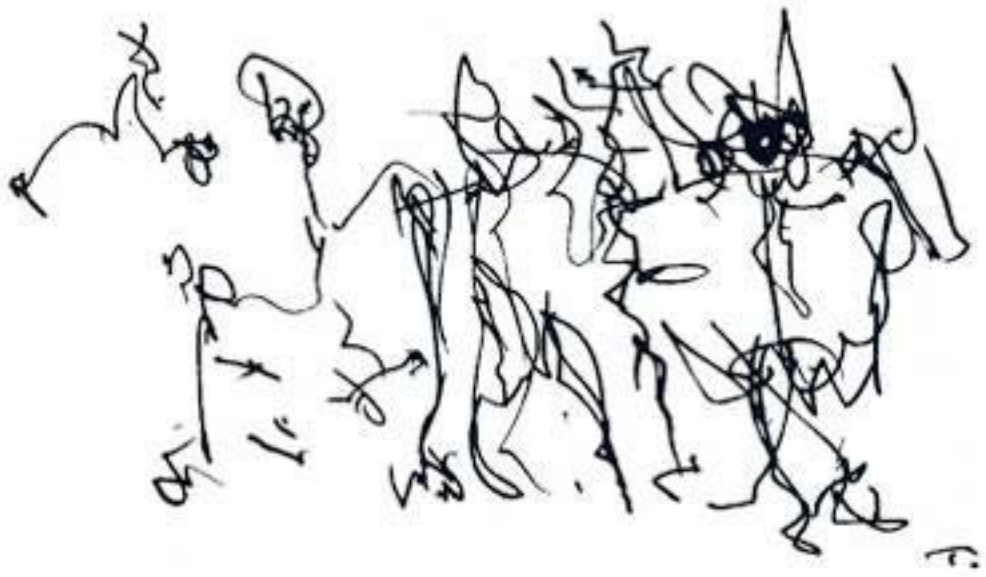
Gilles Deleuze

İki Konferans

Yaratma Eylemi Nedir?

Müzikal Zaman



Norgunk

n■

© Norgunk Yayıncılık 2003
ISBN 975 8686-04-6

Deleuze & Guattari Kitapları

« Qu'est-ce que l'acte de création ? »
© Fanny Deleuze

« Le temps musical:
une conférence de Gilles Deleuze à l'Ircam »
© Éditions Ircam - Centre Georges Pompidou, 1996
© Fanny Deleuze

Yayına Hazırlayan
Alpagut Gültekin

Çeviri
Ulus Baker

Kapak Deseni
Tiraje

Baskı
Graphis Matbaa
Haziran 2003

Norgunk Yayıncılık
AG 116 Akatlar 80630 İstanbul
Tel: (212) 351 48 38 / Faks: (212) 351 83 24
norgunkyayincilik@yahoo.com

Gilles Deleuze

İki Konferans

Yaratma Eylemi Nedir?
Müzikal Zaman

Norgunk

Norgunk Yayıncılık,
İki Konferans'ın yayımına izin ve destek veren
Fanny Deleuze'e,

Ve kitabın hazırlanmasındaki katkılarından dolayı
Trafic dergisi editörü Raymond Bellour'a
ve Ircam yayın sorumlusu Claire Marquet'ye
teşekkür eder.

İçindekiler

Önsöz / *Ulus Baker* 7

Yaratma Eylemi Nedir? 15

Müzikal Zaman 43

Bibliyografya 55

Önsöz

Gilles Deleuze'ün sinema ve müzikle felsefi eseri çerçevesinde kurduğu ilişki olağanlığın düzlemini aşıyor. Her filozof, her entelektüel ve sonuçta "herkes" müzik ve sinemayla belli bir ilişki içindedir, hatta sinema ve müzik üstüne yazıp çizmesi de normaldir. Adorno ve Bloch müzisyendiler ve sinema kadar karmaşık bir eğlence endüstrisinin kaprislerine boyun eğebilecek vakitleri olsaydı, sanıyorum pek çok düşünür gibi söyleyeceklerini bu görsel-işitsel dil aracılığıyla iletmek isteyeceklerdi. Deleuze gibi müzikten ve sinemadan üretim açısından çok uzakta seyreden bir filozofun bu alanlarla kurduğu ilişkinin oldukça "özel" olabilmesi bu açıdan manidardır.

Her şeyden önce Deleuze'ün (ama bu konuda özellikle Guattari'yi unutmamak gerekiyor) müzikaliteye dair esaslı bir gözleminden başlamalıyız: Heidegger sanat eserinin kökenini yine sanatı tanımlayacak bir ana mefhumda arıyorken, Deleuze bu köken sorunsalını bambaşka bir düzleme, kendi sevdiği deyim yerindeyse, bir "içkinlik düzlemine" taşıyarak "köken" problemini zamandaş bir öncelik olarak belirlemeye çalışır. Sorun eğer müziğin kökeninin saptanmasıysa, bu köken müzikalite öncesinde olmalıdır. Eğer sinemanın "kökenlerini" araştırıyorsanız, bunu geniş bir kültür alanında, "hareket-imaj"ın öncesi olarak tespit etmek zorundasınız. Kısacası bir "akış" tasarlayabilmelisiniz. Ve bu akış her anında "yeni nedir?" gibisinden Bergsoncu bir soruyu sordurmalı size. Her durumda Deleuze öncesi filozofların, özellikle de Heidegger'in soruş tarzıyla "köken" sorusu müziği ve sinemayı yine kendi en "gelişmiş" dillerinde, hatta en ileri tarzlarında hazır nazır – ve belki unutuluşa bile itilmiş – bir konumda yakalamaya

çabalamaktadır. Sinema imajlardır, müzik ise seslerle terennüm... Ama hayır, Deleuze için sinema bir "göstergebilim-öncesi", bir "imajlar-öncesidir": duygu-imajları, tutkular, dürtüler alanında cereyan etmeye başlayan, tutkuları konuşan bir dil. Müzik ise bu "önce"lerin en ilkellerinden biri olmalıdır – en etkili, en ilkel, en tutkusal...

Böylece, öncelikle bir "müzik-öncesi" alanı düşünülür kılma çabası gösterebiliriz, ki Deleuze'ün müzik konusundaki çabası tam da buna yönelikti: Müziğin gücü son derecede "ilkel" oluşundan gelir. Neredeyse bir nakarattan ibarettir bu "önce": bir "ritornello" (*ritournelle*) ki aslında hiçbir anlamı dile getirmek, hiçbir anlatıyı içermek zorunda değil. Nakarat müziğin "öncesi", "kaynağı", "esasıdır"... Mezarlıktan geçen bir çocuğun korkulu ıslığı, köşedeki sokak kavalcısının kendi etrafında kurduğu sesli alan, bölge... Diyelim ki kuşlar da böyle öterler, dolayısıyla buna müziğin esası, özü diyemeyiz. Bu tümüyle yanlış olurdu. Müzik ses blokları olarak ne ise odur ve ona

kendi dışından kipler, tarzlar dayatmak müzik içindeki belli bir tarihsel-toplumsal bölgenin, Batı müziğinin işi olmuştur. Müzik her zaman bir "bir şey var" hikâyesidir: oğlunu gömen annenin çığlığı, orada bir kuş, dalda ötüyor, kapı gıcırdıyor, baba öfkeden kuduruyor... Ya da giderek doğanın kendisi – güneşli bir gün var, kudurgan bir deniz var...

Müzik her durumda bu "önce" ile ilişkisini korumuş ve özellikle Batı müziğinde bir tür evrim sürecine girdiğinde neredeyse her an geri yönelerek bu "kökenle" yeniden ve yeniden hesaplaşmayı bir an olsun dışlamamıştır. Geleneklerden bahsetmek bir müzikolog için şu anda en kolay çalışma tarzıdır. Ama onlara en iyi cevabı mesela Avrupalı Romani müzik grubu Bratsch veriyor: Biz "geleneksel" müzik yapmıyoruz, ama bizim şu an dinlediğiniz müziğimiz bir gün zaten "gelenek" olacak... Bunu bir sanatçı küstahlığı olarak algılamamak, tam aksine Romani müziğin bu "modal" karakterli kökensellikte ne kadar direttiğini hatırlamak gerekir. "Bu var..." tam anlamıyla

müziğin "modaliter" unsurudur: Schopenhauer bir zamanlar müziğin mimetik özelliğini yadsırken, bir kadının ağlamasının taklidinin söz konusu olmadığını, aksine kemanla kadının ağladığını (Deleuze için ise "birlikte ağladığını") söylemişti.

Ses en net sınırdır. Sınırlar görülebilirlik ile ilişkili görünür daha çok. Oysa evlerimizde yalnızca duvar inşa etmeyiz, bitişikteki komşumuzun evdeki konuşmaları duymaması da gerekir. Müzikteki izolasyon en az sinemadaki kadraj kadar önemli bir sorundur. Ses her haliyle en az görüntü kadar mekânsaldır ve bir araziyi işgal eder. Müzik insandan önce de mümkündü, çünkü Deleuze ile Guattari'nin aktardıkları bir zoolojik anekdot, bazı ötücü kuşların arazilerine giren bir saldırgan ile birlikte karşılıklı ötmeye başladıklarını, hangisi "iyi öterse" diğerinin bölgeyi terk etmek zorunda olduğunu gösteriyor: o halde kuş ötüşünde indirgenemez bir "estetik değer" bulmak bir insanbiçimcilik yanılgısı değildir. "İyi ötmek" diye bir şey vardır ve bu kuşlar arasında

"karşılaştırmalıdır". "Bu var... " dolayısıyla bizi öncelikle doğaya göndermektedir ve belki de sanatımızın doğaya göre gecikmişliğimize denk olduğunu da gösterir.

Sinemaya gelince, Deleuze'ün bu konuda çok daha yoğun ve gerçekten "sevgi eseri" olan bir kitabı var: *Sinema 1-2: Hareket-İmaj, Zaman-İmaj*... Buna göre başlangıçta "yeni doğmuş" sinema, yakalayıp yeniden üretebildiği hareketin büyüsüne kapılmış halde: Şarlo'nun mimi, Griffith ve Eisenstein'ın kurguları, ve sinema gerçekten kendine çok güvenen bir "ruhsal otomat" gibi işliyor. Daha ilk anlarından itibaren kurgusal dilini ve geleneklerini, ekollerini oluşturuyor... Film ilk kuruluşunda insanların eylem, faaliyet, mağduriyet ve mücadelelerinin filmidir. Ya da Eisenstein'ın istediği gibi "kitlelerin"... Bu hareket-imajdır – sinemanın saf özgüvenini dışavurur.

Derken büyük savaş gelir, aksiyona dayalı savaş filmleri bu sinema dilini çok geçmeden tüketmiştir bile.

Yıkım altındaki Avrupa'da, özellikle İtalya'da insanların, solcu filan bile olsalar, insanın kendi eylemiyle dünyayı değiştirebileceğine güveni pek kalmamıştır. İnsani alan artık günlük hayatın laçka, tesadüfi, zaman içinde beliren anlarındadır: bir gezinti, bir tanıklıklar silsilesi, doğayla ya da sokaklarla bir başbaşalık... Sinema böylece aktüaliteden ya da hafızadan yola çıkarak yepyeni bir tarz oluşturmaktadır: Zaman-imaj... Yeni-Gerçekçilikten itibaren imaj artık saf optik-sesli terkiplerden oluşacaktır – oradan da Fransız Yeni-Dalgasına, giderek Amerikan bağımsız sinemasına kadar. Deleuze her iki imaj tipinin dağılımlarını, ortaklıklarını ve birbirlerini dışlama tarzlarını inceler. Sonuçta görebildiğimiz şey, imajların ve seslerin (görsel-işitsel ortamın) "kendiliklerden" çok "yeğinliklerden" kurulmuş olduklarıdır. İmajların bir şiddeti, seyrelme ve yoğunlaşmaları vardır, ama "kendileri var" diyemeyiz. İmaj da tıpkı müzikteki ses gibi kendi başına durmak için özel bir bestelemeye tabi tutulmalıdır. Godard'ın söylediği gibi "doğru imajlar"

yoktur, "yalnızca" imajlar vardır ve onların ayakta tutulmaları gerekir.

Gilles Deleuze'ün "ilgi alanları" arasında sinema ile müziğin özel bir yer tutmasının bir tesadüften, kendi deyişiyle salt bir rastlaşmadan ibaret olmadığını düşünüyoruz. Müzik de sinema da kendi alanlarında düşünen-imalatlardır.

Ulus Baker

Yaratma Eylemi Nedir?

FEMIS* Konferansı

Jean Narboni'nin daveti üzerine 17 Mart 1987'de FEMIS'te gerçekleşen bu konferans, ilk olarak Fransız televizyon kanalı FR3 aracılığıyla Mayıs 1989'da izleyicilere sunuldu. Daha sonra konferansın geniş bir bölümü, Charles Tesson tarafından, Straublar üzerine bir kitapta (Éditions Antigone, 1990), – Deleuze'ün yaptığı birkaç düzeltmeyle ve konuşma formu korunarak – *Sinemada Bir Fikri Olmak* başlığı altında yayımlandı. Konferans metninin bütünü ilk kez Trafic dergisinin 1998 Güz sayısında, *Yaratma Eylemi Nedir?* başlığıyla okurlara sunuldu.

* École nationale supérieure des métiers de l'image et du son (Paris).

Ben de, kendi hesabıma bir soru sormak isterdim sizlere. Sizlere, ama kendime de. Bu, şu türden bir soru olurdu: Siz, sinema yapanlar tam olarak ne yapıyorsunuz, ve ben, işin aslında, felsefe yaparken, ya da yapmayı umarken, gerçekten ne yapıyorum?

Soruyu başka türlü de sorabilirdim: Sinemada bir fikri olmak ne demek? Eğer biri sinema yapıyor ya da yapmayı umuyorsa, bir fikri olmak ne anlama geliyor? "*Bak, bir fikrim var*" dendiğinde tam olarak ne oluyor? Çünkü bir yandan herkes bilir ki, bir fikri olmak ender bir olaydır, neredeyse bir tür bayramdır. Ve bir fikri olmak, genel olarak bir fikre sahip olmak değildir. Bir fikir – tıpkı fikrin sahibi gibi – her zaman adanmıştır,

şu ya da bu alana adanmış. Bir fikir bazen resimde, bazen romanda, bazen felsefede, bazen bilimde olabilir. Ve elbette bu farklı alanların hepsinde birden fikir sahibi olunmaz. Öyleyse fikirler ancak potansiyel olarak fikirdirler, şu ya da bu ifade tarzına şimdiden angajedirler ve ifade edildikleri tarzlardan ayırdedilemezler; bu yüzden, genel olarak bir fikrim olduğunu söyleyemem. Ancak bildiğim bir tekniğin içinde bir fikrim olabilir, sinemada, felsefede vs.

Bir şeyde bir fikre sahip olmak ne demektir?

Benim felsefe yaptığım, sizinse, sinema yaptığınız prensibinden hareket ediyorum. Bunu bir kere kabul edince, felsefenin önüne ne gelirse onu düşünmeye hazır olduğunu söylemek çok kolay olur. O zaman neden sinema üstüne de düşünmesin? Ama bu aptalcadır. Felsefe önüne ne çıkarsa onu düşünmek için yapılmış bir şey değildir. Felsefeyi herhangi bir şey üstüne düşünmek, usavurmak için bir garanti belgesi gibi ele almak ona çok şey yüklemek, ama gerçekte

içini boşaltmaktır. Çünkü kimse, herhangi bir şey üstüne düşünmek için felsefeye ihtiyaç duymaz. Sinema üzerine düşünmeye, usavurmaya gerçekten yetkili olanlar, sadece sinemacılar, sinema eleştirmenleri ya da basitçe sinemayı sevenlerdir. Ve bu insanlar sinema üstüne düşünmek için hiçbir şekilde felsefeye ihtiyaç duymazlar. Tıpkı, matematik üstüne düşünmek için matematikçilerin felsefeye ihtiyaçları olduğunu söylemenin son derece gülünç bir düşünce olması gibi. Felsefe, eğer bir şeyler üzerine düşünmeye yarasaydı, varlık nedeni ortadan kalkardı zaten. Eğer felsefe varsa, bu kendine ait bir içeriği olduğu içindir.

Felsefenin içeriği nedir?

Çok basit: Felsefe de en az başka bir disiplin kadar yaratıcı ve icat eden bir disiplindir. Felsefe, kavramlar yaratan ve icat eden bir disiplindir. Ve kavramlar, o halleriyle, hazır-yapım veriler olarak elde bulunmazlar, göklerin bir köşesinde, bir filozofun

gelip, onları devşirip kavramasını beklemezler. Kavramların yapılmaları, imal edilmeleri gerekir. Kuşkusuz bu, şu ya da bu kavramı oturup imal etmeye benzemez. Bir filozof, şu ya da bu kavramı hadi oturup imal edeyim diye işe koyulmaz. Tıpkı bir ressamın, günün birinde hadi şöyle şöyle bir resim yapayım, tıpkı bir sinemacının şöyle şöyle bir film yapayım demeyeceği gibi. Bir zorunluluk olması gerekir, en az diğer alanlarda olduğu kadar, yoksa ortada hiçbir şey yoktur. Bir yaratıcı haz uğruna çalışan biri değildir. Mutlaka ihtiyaç duyduğu için yaratır. Öyle ki, bu zorunluluk – eğer varsa, çok karmaşık bir şeydir – bir filozofu (hiç değilse uğraşısıyla daha tanışık olduğum için) kavramlar yaratmaya, icat etmeye yöneltir, ama bir şeyler üzerine düşünmeye değil – sinema üzerine dahi.

Ben felsefe yaptığımı söylüyorum, yani kavramlar icat etmeye çalışıyorum. Peki sorsaydım, siz sinema yapanlar, peki siz ne yapıyorsunuz?

Siz, sinema yapanlar, kavramlar icat etmiyorsunuz – sizin işiniz değil bu –; siz, hareket-süre blokları (*blocs de mouvement/durée*) yaratıyorsunuz. Başka bir deyişle, eğer hareket-süre blokları imal ediyorsanız sinema yaptığınızdan söz edilebilir ancak. Burada mesele hikâye anlatmak ya da anlatmamak değil. Her şeyin bir hikâyesi vardır. Felsefe de hikâyeler anlatır. Kavramlarla anlatır hikâyeleri. Sinema hareket-süre blokları kullanarak hikâyeler anlatır. Resim ise çok farklı bloklar icat eder. Bunlar ne kavram bloklarıdır, ne de hareket-süre blokları, bunlar çizgi-renk bloklarıdır. Müzik de çok farklı, çok özel türden bloklar icat eder. Bilime gelince; o da daha az yaratıcı değildir. Bu düzeyde, bilim ile sanat arasında derin bir karşıtlık görmüyorum.

Bir bilimciye ne yaptığını sorduğumda, o da icat ettiğini söyleyecektir. O keşfetmez (keşif diye bir şey var olsa bile bilimsel faaliyet bununla tanımlanmaz), o, bir sanatçı gibi yaratır. Bir bilimci, işlevler yaratan, icat eden biridir. Ve yalnız o yapar bunu. Bir bilimci,

bilimci olarak kavramlarla uğraşmaz. Kavramlar onun işi değildir. Ve felsefe sırf bu yüzden – iyi ki – vardır. Öte yandan, sadece bir bilimcinin yapmayı bildiği bir şey var: işlevler yaratmak ve icat etmek. Bir işlev nedir? Bir işlev imal etmek, en azından iki kümeyi birbirine kurallı bir şekilde tekabül ettirmektir. Bilimin temel mefhumu, işte bu küme mefhumudur – yeni ortaya çıkmış bir durum da değildir bu bilim tarihinde. Bir kümenin kavramla hiçbir ilgisi yoktur. Eğer birisi, en az iki kümeyi mütekabiliyet ilişkisine sokuyorsa, onun bilim yaptığını söyleyebilirsiniz.

Ve eğer birinin birilerine konuşması, hitap etmesi mümkün ise, eğer bir sinemacı bir bilimciye, bilimci ise bir filozofa hitap edebiliyorsa, bu ancak her birinin kendi alanındaki yaratıcı faaliyeti cinsinden gerçekleşebilir. Burada mesele yaratımın kendisi üzerine konuşmak değil – yaratım yalnızlıkta gerçekleşir –, ama birilerine bir şey söyleyeceksem bu yaratımım adına olabilir ancak. Ve eğer, kendi yaratımlarıyla tanımlanan bütün bu farklı disiplinler

ortak bir ufukta birleşiyorlarsa, kavram blokları, hareket-süre blokları, çizgi-renk blokları, işlev blokları icat eden bu disiplinlerin buluştukları bu sınıra, bu ufka mekân-zaman adını verebiliriz. Bu disiplinlerin hepsi, eğer ortak faaliyetler içinde birbirleriyle ilişkiye giriyorlarsa, bu, kendi başına asla ortaya çıkmayan, ama her yaratıcı disiplinde mevcut olan, mekân-zamanlar yaratma düzeyinde gerçekleşir.

Bresson'da – iyi bilinir –, bütünlüklü mekânlar hemen hemen hiç yoktur. Aksine, bağlantısız mekânları vardır onun: köşede bir yer, hücre gibi... Ve sonra, başka bir köşe, başka bir yer. Bir dizi küçük mekân kırıntısı, mekân parçacıkları... bağlantıları ise önceden-belirlenmiş değil. Bunun tam aksini kullanan, yani mekân parçalarının önceden-belirlenmiş düzenlemesini yapan çok büyük film yönetmenleri vardır. Bütünlüklü mekânları kurmanın daha kolay olduğunu söylemiyorum. Ama Bresson'unki çok özel bir mekân türüdür. Elbette bu mekân türü başka yaratıcılar tarafından yenilenerek

kullanılmıştır. Ama Bresson, her durumda, birbirleriyle bağlantısız küçük mekân parçacıklarından önceden belirlenmemiş mekân yaratan ilk sinemacıdır. Ve şunu söylemeliyim: Her yaratımın sınırında, ufkunda mutlaka mekân-zamanlar vardır. İşte Bresson'un hareket-süre blokları da bu tür bir mekâna doğru yönelirler.

Öyleyse soru şu: Bu görsel küçük mekân parçacıklarını önceden belirlenmediği halde birbirlerine bağlayan nedir? İşte Bresson'da ellerin rolü burdan geliyor: Kenardaki el. Ama bu bir kuram değildir. Felsefe de değildir. Şunu söylüyorum: Bresson'daki mekân tipi kenardaki elin sinematografik bir değer kazanışıdır. Bresson mekânlarının parçalarının birleştirilmesi – bunlar bağlantısız küçük mekân parçacıkları olduğundan – ancak el ile yapılabilir. İşte Bresson'da elin yüceltilmesi bundandır. Böylelikle, Bresson'un hareket-uzam bloğu (*bloc d'étendue/mouvement*), elin doğrudan ortaya çıkan rolünü, bu yaratıcıya ve bu mekâna özgü bir

özellik olarak kabul eder. Bir mekân parçacığını somut olarak diğeriyle elden daha iyi birleştirecek bir şey yoktur. Kuşkusuz, Bresson sinemaya dokunma ve temas değerlerini yeniden sokan en büyük sinemacıdır. Yalnızca elleri hayranlık verici bir şekilde görüntülemeyi bildiği için değil. Eğer elleri hayranlık verici bir şekilde görüntülemeyi biliyorsa, bu onlara ihtiyacı olduğundandır. Bir yaratıcı zevk için çalışan biri değildir. Bir yaratıcı mutlaka ihtiyaç duyduğu şeyi yaratandır.

Bir kez daha, sinemada bir fikri olmak, başka bir şeyde fikri olmak demek değildir. Buna karşın, sinemada, başka disiplinlerde de geçerli olabilecek fikirler vardır. Mesela romanda mükemmel olan bazı fikirler, sinemada da mükemmel fikirler olabilirler. Ama kesin olarak havaları birbirinden farklıdır. Diğer taraftan, sinemada sadece sinematografik olan fikirler vardır. Sinemada, romanda da değer bulmuş fikirler söz konusu olsa bile, bu fikirlerin daha şimdiden sinematografik sürece adanmış olduklarını, ona ait

olduklarını söyleyeceğiz. Özel olarak ilgi duyduğum soru şu: Bir sinemacıyı, sözgelimi bir romanı sinemaya uyarlamaya gerçekten niyetlendiren nedir? Besbelli ki, böyle bir girişim, sinemaya özgü fikirlerin ancak romanın roman fikri olarak sunduğu fikirlerle titreşime girmesinden kaynaklanır. Ve bu noktada, çok büyük karşılaşmaların sıklıkla gerçekleştiği görülür. Burada, açıkça vasatın altında olan bir romanı uyarlamaya çaba gösteren bir sinemacının durumundan bahsetmiyorum. Bir sinemacı zayıf bir romanı uyarlama ihtiyacı duyabilir, bu da ortaya çıkacak filmin çok iyi olmasını engellemeyecektir – bu meseleyi işlemek ilginç olurdu. Ama ben biraz farklı türden bir soru ortaya atmak istiyorum: Büyük bir romanın bir filmle yakınlığı olduğu zaman, yani biri, sinemada, romandaki bir fikre tekabül eden bir fikre sahip olduğu zaman ne oluyor?

Bunu en iyi anlatan Kurosawa'nın durumudur. Neden Kurosawa ile Shakespeare, Kurosawa ile Dostoyevski arasında bir yakınlık, bir tanışıklık vardır? Neden bir

Japon'un Shakespeare ve Dostoyevski ile bir akrabalığı olsun? Felsefeyi de ilgilendirdiğine inandığım bir cevap öneriyorum. Dostoyevski kahramanları çoğu zaman, ufak ayrıntılardan kaynaklanan oldukça şaşkınlık verici durumlar yaşarlar. Genel olarak, çok tedirgin, hareketli, acelecidirler. Kahraman evinden çıkar, sokağa iner ve şöyle der: "*Sevdiğim kız, Tanya, başı belâda, yardım istiyor. Yardımıma ihtiyacı var, yoksa ölecek.*" Ve kahramanımız merdivenleri iner aceleyle, ve aniden, köşe başında bir arkadaşla ya da ezilmiş bir köpekle karşılaşır, ve unutur, her şeyi toptan unutuverir; Tanya'nın ölmekte olduğunu, onu beklediğini, yardımına ihtiyacı olduğunu... unutur. Sonra, başka bir arkadaşıyla karşılaşır, onunla çay içmeye gider, ve aniden, yine şöyle der: "*Beni bekliyor Tanya, gitmeliyim.*" Bu nedir? Bütün bunlar ne anlama geliyor? Dostoyevski kahramanları hep bir aciliyet haline yakalanmış durumdadırlar, hep ölüm kalım sorunlarıyla karşı karşıya kalırlar. Ama bilirler ki, daha da acil olan bir sorun vardır. Ama bu sorun nedir? İşte onu bilmezler. Onları durduran da budur zaten. Her

şey, sanki bir yangın çıkmış, her şey yanmaktayken, kaçıp dışarı çıkmak yerine kendime şunları demem gibidir: "*Hayır! Hayır! Burada daha da acil bir şey var. Onu öğrenene kadar yerimden kımıldatmayın beni.*" Ama bu Budala'dır... Bu, Budala'nın formülüdür: "*Biliyorsunuz, daha derin bir sorun var. Sorunun ne olduğunu iyi göremiyorum. Ama bırakın beni. Her şey yanıp kül olabilir... Önce bu daha acil sorunu bulmak gerekiyor.*" Kurosawa bunu Dostoyevski'den öğrenmiyor. Kurosawa'nın bütün kahramanları zaten böyledirler. İşte size güzel bir karşılaşma. Eğer Kurosawa Dostoyevski'yi uyarlamışsa, bu en azından şöyle diyebildiğindendir: "*Onunla ortak bir meselem var, ortak bir sorun, o da şu!*" Kurosawa kahramanları hep imkânsız durumlardadırlar. Ama, dikkat! Daha acil bir sorun var. Ve bu sorunun ne olduğunu bilmeleri gerekiyor. *Yaşamak*, belki de Kurosawa'nın bu yönde en uzağa gittiği filmlerden biridir. *Yedi Samuray*'da mesela, Kurosawa'nın bütün mekânı, yağmur tarafından sürekli dövülen özellikle oval bir mekândır. Bu filmde kahramanlar bir aciliyet durumundadırlar

– köyü korumayı kabul etmişlerdir –, ama filmin başından sonuna kadar daha derin bir soruyla işlenirler, bu soru da samurayların şefi tarafından, köyü terk ederlerken dile getirilir: "*Kimdir bir samuray? Genel anlamında değil, ama tarihin o anında bir samuray kimdir?*" Hiçbir işe yaramayan biri. Derebeylerinin artık onlara ihtiyacı yok, ve köylüler yakında tek başlarına kendilerini savunacak güce sahip olacaklar. Ama bütün bu aciliyetin ortasında, Budala'ya yaraşır bir soru, film boyunca onların yakasını bırakmayacaktır: "*Biz, samuraylar, diğerlerinden farklı olarak kimiz?*"

Sinemada bir fikir, sinematografik sürece bir kere angaje olduğunda bu yönde işler. O zaman, diyebilirsiniz ki: "*Bir fikrim var*", bu fikri Dostoyevski'den almış olsanız bile.

Bir fikir, çok basittir. Fikir bir kavram değildir, felsefe değildir. Her fikirden bir kavram çıkartabilmemiz mümkün olsa bile... Rüya üzerine muhteşem bir fikri olan Minelli'yi düşünüyorum. Bu basit bir

fikirdir – böyle söyleyebiliriz – ve Minelli'nin bütün eserini kateden sinematografik bir sürece angajedir. Minelli'nin rüya ile ilgili fikrinin büyüklüğü öncelikle rüya görmeyenlerle ilgili olmasındandır. Rüya görenlerin rüyası rüya görmeyenlerle ilgilidir. Peki bu neden onları ilgilendirir? Çünkü başkasının rüyası söz konusu olduğunda, tehlike vardır. İnsanların rüyaları bizi de yutabilecek doymak bilmez rüyalardır. Yani başkalarının rüya görmesi çok tehlikelidir. Rüya korkunç bir güç istencidir. Her birimiz başkalarının rüyalarının az ya da çok kurbanıyızdır. Daha da kötüsü, rüyasına yakalandığınız dünyanın en tatlı, en güzel kızı da olsa, bir canavar kesilebilir – ruhuyla değil, ama rüyalarıyla. Başkasının rüyalarından uzak durun, çünkü başkasının rüyasına mı yakalandınız; boku yediniz demektir bu.

Sinematografik bir fikir, mesela yakın sayılabilecek bir dönemde sinemada ortaya çıkan görmek-konuşmak arasındaki şu ünlü kopuştur. En bilinen isimleri sayıyorum: Syberberg, Straublar, Marguerite Duras.

Bunların ortak noktaları nedir? Ve ses ile görüntüyü birbirinden koparmak ne açıdan bütünüyle sinematografik bir fikirdir? Bu neden tiyatroda yapılamaz? En azından bir istisna olarak, bu, tiyatroda yapılabilirse, eğer tiyatro bunu yapmanın yollarını bulabilirse, tiyatronun bunu sinemadan aldığını söyleyeceğim. O kadar da kötü bir şey değildir bu; görmek ile konuşmak arasındaki kopuşu, ses ile görüntü arasındaki kopuşu sağlamak o denli sinematografik bir fikirdir ki, sinemada bir fikir nedir sorusuna cevap verir.

Bir ses bir şey söylüyor. Bir şeyden bahsediliyor. Aynı anda bize başka bir şey gösteriliyor. Ve sonunda, bahsedilen şey bize gösterilenin *altına* yerleştiriliyor. Bu üçüncü nokta çok önemli. Tiyatronun buna ayak uyduramayacağını çok açık görüyorsunuz. Tiyatro ilk iki önermeyi üstlenebilir: Bize bir şeyden bahsediliyor ve başka bir şey gösteriliyor. Ama bize bahsedilen aynı anda bize gösterilenin *altına* yerleştiriliyor – bu zorunlu, aksi takdirde ilk iki uygulamanın hiçbir

anlamı ve faydası olmazdı. Bunu başka türlü de dile getirebiliriz: Konuşma havaya doğru yükselirken, toprağın üzerinde gördüğüm her şey giderek dibe çökmektedir. Daha doğrusu, konuşma havaya doğru yükselirken, bize bahsettiği şey yerin altına gömülür.

Bunu sadece sinemanın yapabiliyor olması ne demektir? Bunu yapması gerekir demiyorum, ama sinemanın bunu iki üç kez yapmış olduğunu söylüyorum. Bu fikrin yalnızca büyük sinemacılara ait olduğunu söylüyorum basitçe. İşte size sinematografik bir fikir. Bu olağanüstüdür, çünkü bu, sinema düzeyinde unsurların gerçek bir dönüşümünü, ve sinemanın bu unsurların fiziksel özellikleriyle karşılıklı ilişkisini bir anda başlatan bir çevrimin ortaya çıkmasını sağlar. Bu bir tür dönüşüm yaratır; bu, hava, toprak, su ve ateşten yola çıkarak unsurların sinemadaki büyük çevrimini başlatır. Bütün bu söylediklerim hikâyeyi ortadan kaldırmıyor. Hikâye hep oradadır, ama bizi çarpan hikâyenin neden bu kadar ilgi çekici olduğudur, yoksa önünde arkasında

ne olduğu değil. Straubların çoğu filmini, kısaca tanımladığım bu çevrim içinde bulabiliriz - sesin bahsettiği şey yerin altında kaybolurken ses yukarıya yükseliyor... İşte size Straublarda unsurların büyük çevrimi. Görünen yalnızca ıssız bir topraktır, ama bu ıssız toprak altındakilerden dolayı ağır çekiyor. Ve siz bana diyeceksiniz ki: Ama toprağın altında ne var, bununla ilgili ne biliyoruz? Bu tam da sesin bize bahsettiği şeydir. Sanki yeryüzü, sesin bize söylediğiyle kabarmış, ve zamanı gelince toprağın altında yerini almıştır. Eğer ses bize cesetlerden bahsediyorsa, toprağın altında yerini almış gelmiş geçmiş bütün cesetlerden bahsediyorsa, işte bu noktada, ıssız toprağın üzerinde, gözlerimizin önündeki bu boş mekânda, rüzgârın en ufak bir kımıltısı, ve bu toprağın üzerindeki en ufak bir çukur, bütün bunlar manâsını buluyor.

Şunu söylüyorum kendime: Bir fikir sahibi olmak, hiçbir durumda iletişimin alanına girmez.

İşte gelmek istediğim yer burası. Bütün bu konuşulanlar hiçbir şekilde iletişime indirgenemez. Sorun değil. Bu ne demektir? İletişim öncelikle bir enformasyonun aktarılması ve yayılmasıdır. O halde enformasyon nedir? Bu çok karmaşık değildir, herkes bilir, enformasyon bir buyruk tümceleri bütünüdür. Size bir enformasyon aktarıldığında, bu, size inanmanız gerektiği varsayılan şeyler söyleniyor demektir. Başka bir deyişle, enformasyon bir buyruk tümcesinin yayılmasıdır. Polis açıklamaları haklı olarak bildiriler olarak isimlendirilirler. Bize enformasyon bildirilir, bize inanmak durumunda veya sorumluluğunda veya zorunda olduğumuz varsayılan şeyler söylenir. Aslında inanmak bile değil, ama inanıyormuş gibi yapmak. Bizden inanmamız değil, inanıyormuş gibi davranmamız bekleniyor. İşte bu enformasyondur, iletişimdir – buyruk tümcelerinden ve onların aktarılmasından bağımsız olarak enfor-masyon yoktur, iletişim de yoktur. Bu bizi şunu söyleme noktasına getiriyor: Enformasyon tam tamına bir denetim sistemidir. Bu çok açık ve bizi bugün özellikle ilgilendiriyor.

Denetim toplumu olarak adlandırabileceğimiz bir toplum düzenine geçtiğimiz gün gibi ortada. Michel Foucault gibi bir düşünür bizimkine oldukça yakın iki tür toplumu incelemişti. Birini hükümranlık toplumu olarak adlandırıyordu, diğerini disiplin toplumu. Foucault, hükümranlık toplumundan disiplin toplumuna tipik bir geçişi Napolyon dönemiyle birlikte ele alır. Disiplin toplumu – Foucault'nun tezi haklı bir ün kazanmıştır – kapatılma yerlerinin ortaya çıkmasıyla açıklanıyordu: hapishaneler, okullar, atölyeler, hastaneler. Disiplin toplumlarının bu yerlere ihtiyacı vardı. Bazı Foucault okurları bu tezi tam olarak anlamadılar, çünkü onun disiplin toplumu tezi ile kaldığını düşünüyorlardı. Tabii ki bu doğru değil. Foucault buna asla inanmadı ve açıkça disiplin toplumlarının sonsuza dek sürmeyeceğini dile getirdi. O pekâlâ, disiplin toplumlarından farklı türden bir toplumsal iktidar düzenine geçilmekte olduğunun da farkındaydı. Elbette, pek çok toplum çeşitli türden disiplin toplumu kırıntıları olarak yıllardır ve yıllardır

varlıklarını sürdürüyorlar, ama biz şimdiden farklı bir toplum türü – Burroughs'un tanımıyla (Foucault'nun ona karşı derin bir hayranlığı vardı) denetim toplumu – içinde olduğumuzu biliyoruz. Disiplin toplumlarından çok daha farklı tanımlanan denetim toplumlarına geçiyoruz. Bizi yönetenlerin artık kapatma hücrelerine ihtiyaçları yok, ve olmayacak. Şimdiden bütün bunlar – hapishaneler, okullar, hastaneler – sürekli sorgulanan mekânlar. Tedavinin eve taşınması daha iyi olmaz mı? Evet, gelecekte bu hiç kuşkusuz böyle olacak. Atölyelerin, fabrikaların her tarafı dökülüyor. Evde çalışmak, ve yan sanayi rejimleri üretmek daha iyi olmaz mı? İnsanları hapishanelere koymanın dışında başka cezalandırma yöntemleri yok mu? Denetim toplumlarında kapatma mekânlarına artık ihtiyaç duyulmayacak. Okula bile. Yeni ortaya çıkan ve önümüzdeki 40-50 yıl içinde gelişecek olan bu meseleleri iyi izlemek lazım. Bunlar bize iş ile eğitimin birleşmesinin daha iyi olacağını anlatıyorlar. Kesintisiz formasyon sürecinde iş ve eğitimin ne türden bir kimlik üstleneceğini görmek

ilginç olacak. Bu bizim geleceğimiz, ve bu artık öğrencilerin bir mekâna kapatılmalarını ille de gerektirmeyecek. Denetim, disiplin değildir. Otoyollar yaparak insanları bir yere kapatmıyorsunuz, ama denetim yollarını çoğaltıyorsunuz. Bununla otoyolların tek amacı budur demiyorum, insanlar otoyollarda sonsuza kadar "serbestçe" dolaşırlarken kapatılmış olmuyorlar, ama kusursuz şekilde denetleniyorlar. İşte geleceğimiz bu.

Diyelim ki, enformasyon belli bir toplumda yürürlükte olan buyruk tümcelerini denetleme sistemidir.

Sanat eserinin bununla ne işi olabilir?

Sanat eserini bir yana bırakın, ama en azından karşı-enformasyonun var olduğunu söyleyelim. Dikta rejimleriyle yönetilen öyle ülkeler var ki, çok katı, zalimce şartlar altında bile karşı-enformasyon var. Hitler zamanında Almanya'dan kaçan Yahudiler bize

ilk defa toplama kamplarının varlığını haber verirken karşı-enformasyon üretiyorlardı. Burada görmemiz gereken karşı-enformasyonun hiçbir zaman tek başına yeterli olmadığıdır. Hiçbir karşı-enformasyon Hitler'i durduramadı. Sadece bir durumda. Nedir bu durum? İşte önemli olan burası. Verilebilecek tek cevap karşı-enformasyonun ancak bir direnme eylemi olarak ortaya çıktığında – zaten doğası gereği öyledir – ya da bir direnme eylemine dönüştüğünde gerçekten etkili olabileceğidir. Ve direnme eylemi ne enformasyon ne de karşı-enformasyondur. Karşı-enformasyon ancak bir direnme eylemine dönüşürse etkinlik kazanabilir.

Sanat eserinin iletişimle bağı nedir?

Hiçbir bağı yoktur. Sanat eseri bir iletişim aracı değildir. Sanat eserinin iletişimle işi olmaz. Sanat eseri en ufak bir enformasyon kırıntısı bile içermez. Buna karşılık, sanat eseriyle direnme eylemi arasında temel bir yakınlık var. Evet, işte tam da burada, sanat eserinin direnme eylemi olarak enformasyon ve iletişimle bir

meselesi olur. Direnen insanların sanatla en ufak bir bağ kurabilmek için ne yeterli zamanları ne de kültürleri olmamasına karşın, bir sanat eseriyle direnme eylemi arasındaki bu gizemli bağ nerden geliyor? Bilmiyorum. Malraux güzel bir felsefi kavram geliştirir, sanat üzerine çok basit bir şey söyler, sanatın ölüme direnen tek şey olduğunu öne sürer. Başa dönelim: Felsefe yaparken, ne yapıyoruz? Kavramlar icat ediyoruz. İşte burada güzel bir felsefi kavramın temelini görüyorum. Düşünün... ölüme direnen nedir? Zamanımızdan 3.000 yıl önce yapılmış bir heykelciği görmek, aslında Malraux'nun cevabının gücünü anlamak için yeterli. O halde, biz de en azından şunu söyleyebiliriz, bizi meşgul eden bakış açısından, direnen tek şey sanat olmasa da, sanat direnir. İşte sanat eseriyle, direnme eylemi arasındaki yakın bağ burdan geliyor. Her direnme eylemi bir sanat eseri değilse de, bir bakıma öyledir. Her sanat eseri bir direnme eylemi değildir, ama bir bakıma öyledir de.

Sinemada bir fikri olmak, ne demek?

Mesela Straubların ses ile görüntü arasındaki kopuşu gerçekleştirdikleri durumu ele alın: Ses havaya doğru yükselir, yükselir, yükselir ve bize bahsettiği şey, görsel imgenin o an bize göstermekte olduğu ıssız ve çıplak toprağın altına iner; ses imgesiyle doğrudan hiçbir bağı olmayan görsel imge. O halde nesnesi toprağın altına gömülürken havaya doğru yükselen bu konuşma eylemi nedir? Direnme. Direnme eylemi. Ve Straubların bütün eserlerinde konuşma eylemi bir direnme eylemidir. Musa'dan son Kafka'ya – tarih sırasıyla anmıyorum –, Bach ve *Non réconciliés*'den geçerek. Bach'da konuşma eylemi, onun direnme eylemi müziktedir; dinsel ve dinsel olmayan arasındaki sınıflandırmaya karşı etkin kavga. Müzikteki bu direnme eylemi bir çığlıkta doruk noktasına ulaşır. Aynı *Woyzeck*'teki çığlık gibi Bach'ta da bir çığlık vardır: "*Dışarı! Dışarı! Defolun, sizi görmek istemiyorum!*" Straublar bu çığlığı devreye soktuklarında, Bach'ınkini ya da *Non réconciliés*'deki yaşlı

şizofreninkini, bütün bunlar bir ikili-görünüme açıklık getirir. Direnme eyleminin iki yüzü vardır. İnsanidir ve aynı zamanda bir sanat eylemidir. Yalnızca direnme eylemi ölüme direnir, bu ister sanat eseri formunda ister insanların kavgası biçiminde olsun.

Sanat eseriyle insanların kavgası arasında nasıl bir bağ vardır?

En güçlü bağ ve benim için de en gizemli olanı. Tam olarak Paul Klee'nin şunu söylerken demek istediği gibi: "*Biliyorsunuz, eksik olan halktır.*" Eksik olan halktır ve aynı zamanda, eksik değildir de. Eksik olan halktır, bu şu demek, sanat eseriyle henüz mevcut olmayan bir halk arasındaki temel yakınlık yeterince açık değildir, hiçbir zaman da olmayacaktır. Hiçbir sanat eseri yoktur ki, henüz var olmayan bir halka seslenmesin.

« Qu'est-ce que l'acte de création ? », *Trafic*, No: 27, Güz 1998.

Müzikal Zaman

Ircam* Konferansı

Şubat 1978'de, Ircam'da gerçekleşen atölye çalışması için Pierre Boulez beş müzik eseri seçmişti: György Ligeti'nin *Oda Konçertosu*, Claude Debussy'nin *Le Dialogue du vent et de la mer*'i, Olivier Messiaen'ın *Les Modes de valeur et d'intensité*'si, kendi eseri *Éclat* ve de Elliott Carter'ın *A Mirror on which to dwell* adlı eseri. Boulez bu beş eseri, Ensemble Intercontemporain müzisyenleri eşliğinde, bir pasajı tekrar tekrar ele alarak, bir fragmanı, yalıtılmış bir partiyi yorumlayarak dinleyiciler önünde çözümlüyordu. Bu açık seansları, Ircam ekibinin yanı sıra Roland Barthes, Michel Foucault ve Gilles Deleuze gibi filozofların da katıldığı sınırlı bir topluluk arasında geçen tartışma toplantıları izliyordu.

Müzikal Zaman olarak adlandırılan bu atölye çalışmasına, Deleuze, *Neden biz, müzisyen olmayanlar?* başlıklı bir konuşmayla katılmıştı. Bu konuşmanın metni Cahiers de l'Ircam'ın Haziran 1996 tarihli *Lire L'Ircam* adlı özel sayısında okurlara sunulmuştur.

* Institut de recherche et coordination acoustique / musique (Paris).

Neden biz, müzisyen olmayanlar?

Pierre Boulez'in uyguladığı seçme yöntemi önümüze beş müzik eseri çıkardı. Bu eserler arasındaki ilişkiler ne bir şecere ne de bir bağımlılık ilişkisidir; bu eserlerin birinden ötekine bir ilerleme çizgisi ya da bir evrim söz konusu değil. Daha çok sanki bu eserler yarı-tesadüfen seçilmişler ve birbirleriyle reaksiyona girecekleri bir çember oluşturuyorlar. Böylece, yalnızca bu beş eser için geçerli olan özel bir müzikal zaman profilini çekip alabileceğiniz bir sanal ilişkiler kümesi dokunuyor. Pekâlâ Boulez'in başka dört beş

eser seçmiş olabileceğini kavrayabiliriz: O durumda elimizde başka bir çember, başka reaksiyonlar ve ilişkiler, müzikal zamanın veya zamandan farklı başka bir değişkenin başka bir biricik profili olurdu. Bu bir genelleştirme yöntemi değil. Müzik örnekleri olarak seçilen eserlerden yola çıkarak "*işte, müzikal zaman bu*" dedirtecek soyut bir zaman kavramına yükselmek söz konusu değil. Belirli koşullar içinde tanımlanmış kısıtlı çemberlerden yola çıkarak zamanın özel profillerini türetmek, sonra da bu profilleri üst üste koyarak gerçek bir değişkenler haritasına ulaşmak gerekiyor; ve bu yöntem müzikle ilgili olduğu gibi binlerce başka şeyi de ilgilendirebilir.

Boulez'in kesin olarak belirlediği çemberde zamanın özel profili asla müzikal zaman sorununu tüketeceği iddiası taşımıyor. Görmüştük ki atımlı bir zamandan *atımlı olmayan* bir zaman türü çıkıyordu ve bu *atımlı olmayan* zaman yeni bir *atımlama* biçimine varıyordu. Ligeti'den gelen 1 no'lu eser belli bir atım boyunca atımlı olmayan bir zamanın nasıl yükseldiğini

gösteriyordu; 2, 3 ve 4 numaralı eserler bu atımlı olmayan zamanın farklı görünümlerini geliştiriyor veya gösteriyorlardı; Carter'a ait 5 numaralı son eser ise atımlı olmayan bir zamandan yola çıkarak orijinal, çok özel, çok yeni bir atımlama biçimini nasıl bulabileceğimizi gösteriyordu.

Atımlı zaman, atımlı olmayan zaman; bunlar tümüyle müzikal, ama aynı zamanda bambaşka bir şey de. Sorun *atımlı olmayan* zamanın tam tamına ne olduğunu bilmek. Biraz da Proust'un "*saf haliyle birazcık zaman*" adını verdiği şeye tekabül eden bir yüzergezer zaman türü. En apaçık, en dolaysız karakteri bakımından, atımlı olmayan dediğimiz bu zamanın süre olduğunu, ölçü ister düzenli, isterse düzensiz, ister basit ister karmaşık olsun, ölçünün elinden kurtulmuş bir zaman olduğunu söylemeliyiz. Atımlı olmayan bir zaman karşımıza her şeyden önce türdeş olmayan, niteliksel, birbirleriyle kesişmeyen bir süreler çokluğu çıkarır. Bunlar birbirlerine nasıl eklemlenecekler, çünkü açıkçası en genel ve klasik çözüme varmayı

hedeflemiştik. Bütün hayati sürelere ortak bir ölçüyü ya da ölçülü bir kadansı atfetmeyi zihnimize bırakmaya dayanan en genel ve klasik çözüme başvurmayı açıkça reddettiğimizden, bunları nasıl eklemleyeceğiz birbirleriyle? Ta baştan böyle bir çözüm tıkalı görünüyor.

Tümüyle farklı bir alana gidersek, günümüzün biyologları ritimlerden bahsederken benzer sorularla karşılaşıyorlar diye düşünüyorum. Onlar da türdeş olmayan ritimlerin birleştirici bir biçimin yönetimi altına girerek eklemlenebileceklerine inanmayı reddediyorlar. Hayat ritimlerinin, mesela 24 saatlik ritimlerin eklemlenmelerini onları bir araya getirecek bir üst-biçimle, hatta daha temel süreçlerin düzenli veya düzensiz bir sekansıyla açıklamaya çalışmıyorlar. Bu eklemlenmeleri hepten bambaşka bir yerde, hayat-altı, hayat-berisi, heterojen (türdeş olmayan) sistemleri katedebilen moleküler titreşim-yaratıcılar (*oscillateur*) nüfusu adını verdikleri şeyde, yani eşlendirilmiş titreşimli moleküllerde arıyorlar – ki

bunlar da bu süreçte, ayrı ayrı kümeleri ve süreleri katetmeye girişecekler. Eklemleme, birleştirilebilir ya da birleştirici bir biçime bağlı olmadığı gibi, metrik, kadanslı, düzenli ya da düzensiz herhangi bir ölçüye bağlı da değildir. Farklı katmanlarda ve farklı ritimlerde salıverilmiş bazı molekül çiftlerinin faaliyetlerine bağlıdır. Müzikte de benzeri bir keşiften bahsedilebilmesi salt bir metafor değildir: notalar ya da saf tonlar yerine ses molekülleri. Tümüyle heterojen ritim katmanlarını, süre katmanlarını katedebilecek eşlenmiş ses molekülleri. İşte atımlı olmayan zamanın ilk belirlenimi bu.

Bir özneye (Ben), hatta bir biçimle maddenin kombinasyonuna atfedilmeyecek belli bir bireyleşme tipi var. Bir manzara, bir olay, günün bir saati, bir hayat ya da bir hayat parçası... bunlar başka türlü işlerler. Müzikteki bireyleştirme sorununun, kuşkusuz çok karmaşık olmakla birlikte, bu ikinci paradoksal bireyleşmeler tipinde olduğunu hissediyorum. Bir cümlenin, müzikte küçük bir cümleciğin bireyleşmesi

denen şey nedir? En ilkel seviyeden, görünüşte en kolay olanından yola çıkmak istiyorum. Bir müziğin bize bir manzara hatırlattığı olur. İşte Proust'daki o ünlü Swann sahnesi: Boulogne Korusu ve Vinteuil'ün minik cümlesi. İster çağrışımla, ister sinestezi denen olgularla seslerin renkleri hatırlattığı da olur. Son olarak, operalardaki motiflerin kişilere bağlandıkları, mesela bir Wagner motifinin bir kişiye işaret etmeye hasredildiği de olur. Böyle bir dinleme tarzı boş ya da önemsiz değildir; belki belli bir gerilim azaltma düzeyinde buradan geçmek de gerekir, ama bunun yeterli olmadığını herkes biliyor. Çünkü, daha gergin bir düzeyde, manzaraya gönderen artık ses değildir, aksine müzik bizzat içerdiği tam anlamıyla sesli bir manzarayı kuşatır (Liszt'te olduğu gibi). Bu, renk mefhumu için de söylenebilir ve sürelerin, ritimlerin, daha somut olarak tınıların bizzat kendilerinin renklerden, görülebilir renklerle örtüşmeye gelen ve görülebilir renklerle aynı süratlere ve aynı geçişlere sahip olmayan tam anlamıyla sesli renklerden oluştuğu düşünülebilir. Üçüncü mefhum, yani kişilik için de

öyle. Operada belli bir kişilikle bağlantılı motifler ele alınabilir; ama Wagner motifleri yalnız dış bir kişiliğe bağlanmakla kalmazlar, dönüşürler, atımlı olmayan, dalgalanan bir zamanda özerk bir hayat kazanırlar ve böylece bizzat kendileri, kendi başlarına, müziğin içinde kuşatılmış kişilikler haline gelirler.

Bu üç farklı mefhum, sesli manzaralar, duyulabilir renkler, ritmik kişilikler böylece altında atımlı olmayan bir zamanın çok özel tipten bireyleşmelerini ürettiği görünümler olarak beliriyorlar.

Sanıyorum hiçbir bakımdan madde-biçim terimleriyle düşünmemek durumundayız. O kadar ki, basitten karmaşığa giden hiyerarşiye, madde-hayat-ruh'a hemen bütün alanlarda inanmayı ardımızda bırakmış bulunuyoruz. Hatta hayatın maddenin bir basitleşmesi olduğunu bile düşünmüşüz; hayat ritimlerinin birliklerini ruhsal bir kuvvette değil, aksine moleküler eşleşmelerde bulacaklarına inanılabilir. Bütün bu madde-biçim hiyerarşisi, daha az ya da daha çok ilkel

olan bir madde ve daha az ya da daha çok gelişmiş olan bir sesli biçim; dinlemeyi bıraktığımız ve bestecilerin üretmeyi bıraktığı şeyler tam da bunlar değil mi? Burada oluşan, çok iyi işlenmiş bir ses malzemesidir, biçim alacak ilkel bir madde değildir artık. Ve eşleştirme bu çok iyi işlenmiş sesli malzeme ile kendi başlarına sesli olmayan, ama onları değerlendirilebilir kılan malzemeyle sesli ya da duyulabilir hale gelen biçimler arasındadır. İşte Debussy, *Dialogue du vent et de la mer*. Malzeme kendi başına duyulabilir olmayan bir gücü, yani zamanı, süreyi, hatta yeğinliği duyulur kılmak için oradadır. Madde-biçim çiftinin yerine malzeme-güçler çifti geçmektedir.

Boulez: *Éclat*. Çok iyi işlenmiş olan bütün bu sesli malzeme, sesleri gidererek, kendi kendilerine sesli olmayan, biri genel olarak üretimin zamanı, diğeri genel olarak düşünmenin zamanı diye tanımlanmış iki zamanı hissedilebilir ve işitilebilir kılmak için yapılmıştı. Demek ki basit madde - maddeyi biçimlendiren sesli biçim çiftinin yerine işlenmiş bir

malzeme ile ancak bu malzeme sayesinde algılanabilir olacak fark edilemez güçler eşlendirmesi geçiyor. O halde müzik sadece müzisyenlerin işi değil, çünkü yegâne ve temel unsuru artık yalnızca ses değil. Kullandığı unsur besteci tarafından işlenmiş sesli malzemenin algılanabilir kılacağı sesli olmayan güçlerin toplamıdır; öyle ki bu güçler arasındaki farklar, bu güçlerin bütün diferansiyel oyunları da orada algılanabilecektir. Hepimiz benzer meselelerle karşı karşıyayız. Mesela felsefede: Klasik felsefe önüne bir tür ilkel düşünce maddesi, bir akış koyuyor ve bunun kavramlara veya kategorilere tabi kılınmasına çabalıyordu. Ama gitgide, filozoflar kendi başlarına düşünülebilir olmayan güçleri hissedilebilir kılmak için son derece karmaşık bir düşünce malzemesini işlemeye çalıştılar.

Mutlak kulak yoktur; sorun imkânsız bir kulağa sahip olmaktır – kendi başlarına duyulabilir olmayan kuvvetleri duyulabilir kılmak. Felsefede de söz konusu olan imkânsız bir düşüncedir, yani düşünülebilir

olmayan güçleri son derece karmaşık bir düşünceler malzemesiyle düşünülebilir kılmak.

« Le temps musical: une conférence de Gilles Deleuze à l'Ircam », *Lire l'Ircam*, Cahiers de l'Ircam, Haziran 1996.