

T.C
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
KOMPOZİSYON VE ORKESTRA ŞEFLİĞİ PROGRAMI

ECO’NUN “AÇIK YAPIT”I BAĞLAMINDA
BERIO’NUN “EPIFANİLER” ADLI ESERİNİN
VOKAL BÖLÜMLERİNİN ÇÖZÜMLEMESİ İLE
ERKEK VOKALİST VE ORKESTRA İÇİN “YOK MU, VAR” ADLI BESTE

1. Cilt
SANATTA YETERLİK ESER METNİ

Hazırlayan:
20136026 Ramazan Yiğit ÖZATALAY

Tez Danışmanı:
Prof. Dr. ÖZKAN MANAV

İSTANBUL - HAZİRAN 2020

İÇİNDEKİLER

Sayfa No:

ÖNSÖZ	V
ÖZET	VIII
ABSTRACT	IX
KISALTMALAR	X
1. GİRİŞ	1
1.1. Çalışmanın Amacı	1
1.2. Çalışmanın Kapsamı	1
1.3. Çalışmanın Yöntemi	2
2. EPİFANİLER’İN ARKA PLANI, AÇIK YAPIT’LA İLİŞKİSİ VE GENEL ÇERÇEVESİ	3
2.1. Berio-Eco İşbirliği: Müzik-Dil İşbirliği	3
2.2. <i>Epifaniler</i> ’e Genel Bir Bakış: <i>Sinfonia</i> ’ya Giden Yolda Bir Açık Yapıt	8
3. EPİFANİLER’İN VOKAL BÖLÜMLERİNİN AÇIK YAPIT BAĞLAMINDA ÇÖZÜMLEMELERİ	17
3.1. Açıklık ve Giz ya da Açıklığın Gizilgücü: Proust - Berio - Eco Üçgeninde <i>Epifaniler</i>’in “a” Bölümü	17
3.1.1. Proust’un Anahtar Sözcükleri	18
3.1.2. Berio’nun Alıntısı	23
3.1.3. Açık Dizisellik	26
3.1.4. Kayıp <i>Ben</i> : Sonsuz Akışın Sürekliliği	32
3.1.5. Bir Açıklık Olarak <i>Kayıp Zaman</i>	37
3.1.6. <i>Epifaniler</i> ’in İçindeki “a”	39

3.2. Şiirsel Bir Açıklık: Machado - Berio - Eco Üçgeninde

<i>Epifaniler</i>'in "c" Bölümü.	43
3.2.1. Machado'nun Anahtar Sözcükleri.	44
3.2.2. Berio'nun Alıntısı.	50
3.2.3. Müzik Olarak "c"	60

3.3. Kaos-evren'in "Açık" Kapıları: Joyce - Berio - Eco Üçgeninde

<i>Epifaniler</i>'in "E" ve "d" Bölümleri.	69
3.3.1. Proust - Machado - Joyce Çizgisinin Anahtar Kavramları.	72
3.3.1.1. Epifani.	72
3.3.1.2. Sıradanın Mucizesi.	75
3.3.1.3. Hikâye-olmayan.	77
3.3.1.4. Tamamlanmamışlık ve Belirsizlik.	79
3.3.1.5. Akış ve Süreklilik.	83
3.3.2. Joyce Poetikasının Özgün Öğeleri.	86
3.3.2.1. Çoğulluk ve Çokanlamlılık: Anlamsal Açıklık.	86
3.3.2.2. Labirent ve Kaos-evren.	90
3.3.2.3 Yineleme, Artık-bilgi ve Paralinguistik.	94
3.3.2.4. Öz (İçerik) - Söz (Biçim) Bütünlüğü.	99
3.3.3. Müzik Olarak "E"	102
3.3.4. Müzik Olarak "d"	107

3.4. Gürültünün Açıklığı: Sanguineti - Simon - Berio - Eco Dörtgeninde

<i>Epifaniler</i>'in "G" ve "e" Bölümleri.	114
3.4.1. Proust - Machado - Joyce Çizgisinin Devamı Olarak Sanguineti ve Simon .	117
3.4.2. Modernizmin Krizi.	131
3.4.3. Cage ve Belirlenmemişlik.	136
3.4.4. <i>Epifaniler</i> 'deki Cage.	143
3.4.5. Düzensizliği Dengeleyen Düzen.	148
3.4.6. Bilimdeki Belirlilik/Belirlenebilirlik - Belirsizlik/Belirlenemezlik Çatışması	
Işığında "G" ve "e"	152
3.4.7. Müzik Olarak "G" ve "e"	170

3.5. Açıklık ve İdeoloji: Brecht - Berio - Eco Üçgeninde

<i>Epifaniler</i>'in “b” Bölümü.	196
3.5.1. Proust - Machado - Joyce - Sanguinetti - Simon Çizgisinin Devamı Olarak Brecht.	204
3.5.1.1. Süreksizlik.	204
3.5.1.2. Diyalektik.	207
3.5.1.3. Çokboyutluluk.	211
3.5.1.4. Alımlayıcının Tamamlayıcılığı.	213
3.5.1.5. Belirsizlik.	215
3.5.2. Brecht Poetikasının Özgün Öğeleri.	217
3.5.2.1. Somut Gerçekçilik.	217
3.5.2.2. “Yapma”: Jest ve Eylem.	224
3.5.2.3. Bağlama Göre Yönlen(diril)miş Anlam: Anlamsal Epifani.	229
3.5.2.4. Biçim Değil Biçimlendirme: Sanatsal ve Toplumsal Uygulama	233
3.5.2.5. Sanatın Araçlaşması.	244
3.5.3. Müzik Olarak “b”	250
4. SONUÇ.	263
5. KAYNAKLAR.	265
6. ÖZGEÇMİŞ.	275

ÖNSÖZ

20. yüzyılın en özgün bestecilerinden biri olan Luciano Berio'nun yapıtlarıyla yakınlaşmam, onun 2003'teki ölümünden kısa bir süre sonra müzikte alıntı, müzik içinde müzik, yeniden yapılandırma, yeniden bağlamlandırma, çoğulluk, çokboyutluluk ve dokusal ayrışıklık konularına duyduğum ilgiyle başlamıştı. Bu konuları en vurucu biçimde işlemiş yapıtlardan biri olan *Sinfonia* (1968) beni derinden etkilemiş, İtalyan çağdaş müziğine duyduğum ilgiyi kamçılammış, hatta bu müzisyenle aynı okulda okumaya dair isteğimin bir parçası dahi olmuştu. Ne mutlu ki 2009'da bu isteğim gerçekleşti. İki yıl sonra Milano Konservatuarı kompozisyon yüksek lisans programından mezun olurken verdiğim *Müzikal Kompozisyonda Varolan Malzemenin Yeniden Yapılandırılması: Son Elli Yılın İtalyan Deneyimleri** başlıklı yüksek lisans tezim Donatoni, Nono ve Solbiati'nin yapıtlarından önce, doğal ki, Berio'nun *Sinfonia*'sıyla açılıyordu.

2012'de Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nde başladığım sanatta yeterlik programı için tez konusu belirlerken hem yüksek lisans tezimin konusu ve anahtar sözcükleriyle bağlantı kurmayı, hem de doğrudan İtalyanca yazılmış kaynaklardan yararlanma olanağımı kullanmayı diliyordum. Tam da bu düşüncelerle aynı esnada, 2013'te okuduğum *Açık Yapıt* (1962) kafamda sanatsal anlamda birçok kapıyı aralamıştı. Umberto Eco'nun bu kuramsal kitabıyla ilişki kurabilecek bir müzik yapıtı arayışı ise sonunda beni Berio'nun *Epifaniler*'iyle karşı karşıya getirecekti. Üzerine kaydadeğer bir araştırmanın olmadığı bu büyük yapıtı henüz hiç tanıımıyordum, içinde Eco önerisiyle yer alan metinlerin ve yazarların (Proust, Machado, Joyce, Sanguineti, Simon ve Brecht) çoğuna da yabancıydım. Başta bir tek Brecht ilgimin ve sevgimin beni çektiğini kabul etmeliyim, bunda da o yıllarda Dostlar Tiyatrosu bünyesinde ortaya çıkardığımız *Ben Bertolt Brecht* oyununun azımsanmayacak bir etkisi vardı.

* Özgün adı: *Risutturazione del materiale preesistente in composizione musicale: Esperienze italiane dagli ultimi 50 anni.*

Bilinmeyenlerle dolu ve uzun –2013’ten 2020’ye, 7 yıllık– bir araştırma, okuma ve yazma süreci beni bekliyordu ve itiraf etmeliyim ki başlarken bu süreçten ne kadar çok şey öğreneceğimin ve seçtiğim konunun beni ne denli tatmin edeceğinin farkında değildim. Bu tatmin, tezimde müzik-edebiyat ve müzik-dil bağlantısına, daha da geniş düşünürsek müzik-modernizm, müzik-politika, müzik-bilim yani kısaca müzik-hayat bağlantısına dair çıkarılabildiğim ve yazıya dökülebildiğim bağlantılardan kaynaklanıyor, hep önemsedğim “müzik amaç değil araçtır” düşüncesiyle, hayata bütüncül bakma kaygıyla örtüşüyordu. Bu süreçte tezimin bir parçası olarak Edip Cansever şiiri üzerine bestelediğim *Yok mu, Var* (2018) adlı orkestra yapıtı da azımsanmayacak sayıda bağlantı ve ilişkiyle ortaya çıktı. Berio ve Eco’nun Türkiye’deki dönemsel ve sanatsal çağdaşı olarak birçok karşılık bulabileceğimiz bir isimdi Cansever. Onun şiirinden ürettiğim çalışma; topluluk yapısı, teatrallık, çoğulluk, metne yaklaşım, bilinç akışı tekniği, döngüsellik ve düzen-düzensizlik dengesi üzerinden *Epifaniler*’le ilişki kurarken poetik iletinin yorumu, çokanlamlılık, tek yönlü nedenselliğin yadsınması, süreklilik-süreksizlik diyalektiği, tamamlanmamışlık ve yine düzen-düzensizlik dengesi üzerinden *Açık Yapıt*’la kurulan güçlü bağlara sahip oldu. Son olarak, tez sürecim sırasında yayınlanmış iki Türkçe çeviri benim için büyük bir şansa dönüştü. İlki, Tolga Esmer tarafından 2016’da İtalyanca aslından Türkçe’ye çevrilen *Açık Yapıt*’tı. Böylece Pınar Savaş çevirisiyle birlikte ikinci bir çeviriden daha yararlanma olanağına eriştim. İkinci şansım ise *Epifaniler*’in metinlerinden olan Claude Simon’a ait *Flandra Yolu*’nun Sündüz Öztürk Kasar tarafından 2019’da Türkçe’ye kazandırılması oldu.

Bu süreçte başta David Osmond-Smith’in kitapları ve Eco’nun *Musikblätter* dergisinde yayınlanan makalesi olmak üzere birçok kaynağı severek paylaşan, özverili danışmanlığı, önerileri ve düzeltmeleriyle çalışmamın her an yanında duran hocam Prof. Dr. Özkan Manav’a; *Heptameron* kitabındaki ve *Açık Yazı* dergisindeki ufuk açan denemeleri ve özellikle Machado bölümü üzerindeki yorum ve düzeltmeleri için hocam Prof. Mehmet Nemutlu’ya; tez izleme sürecindeki cesaretlendirici ve destekleyici tutumu için hocam Prof. Dr. Kıvılcım Yıldız Şenürkmez’e, *Açık Yapıt*’la tanışmama vesile olan arkadaşım Berivan Yurtsevener’e, Ertuğrul Oğuz Fırat’ın yayınlanmamış kitabından yararlanmamı sağlayan Zühal Selçuk’a ve bu iletişimi kurmamı sağlayan Pan Yayıncılık yöneticisi Ferruh Genç’er’e; *Kahraman Stephen* ve *Finneganın Vahi*

başta olmak üzere birçok kaynağı özveriyle çeviren, yayınlayan veya öneren arkadaşlarım Merve ve Kaya Tokmakçıoğlu'na; *Epifaniler*'deki Simon metninin çevirisi için arkadaşım Seren Akyoldaş'a; *Estetik ve Politika: Realizm-Modernizm Çatışması* ve *Film Biçimi* kitaplarını önererek önemli bağlantılar yakalamama vesile olan arkadaşım Çağrı Kınıkoğlu'na; Dostlar Tiyatrosu Yayınları'na ait *Galileo Galilei* kitabını severek paylaşan ve yanında edindiğim tiyatro ve şiir kültürümle beni her daim şanslı hissettiren hocam Genco Erkal'a; Afşar Timuçin'in *Nâzım Hikmet'in Şiiri* kitabını önererek Machado bölümünü zenginleştiren arkadaşım Ulvi İçil'e; Marx'tan yaptığım bir alıntının *Kapital*'deki yerini bularak dayanağımı güçlendiren Nevzat Evrim Önal'a; *Yeni Dergi*'nin Ekim 1964 sayısının temini ve Proust'tan yaptığım bir alıntının *Yakalanan Zaman*'daki yerini bulmam konusundaki yardımı için dostum Okan Kızılay'a; hayata ve müziğe yaklaşımımı olduğu kadar *Kimsenin Bilemeyeceği Şeyler* kitabını önererek tezimi de zenginleştiren kadim dostum Mustafa Kemal Emirel'e; yazdıkları ve önerdikleriyle müziğe bakışımın gelişmesine katkıda bulunan hocam Doç. Dr. Onur Türkmen'e; edindiğim hayat kültürü ve bu tez özelinde Brecht kitapları için sevgili annem Hatice Özatalay'a; zaman konusundaki hatırlatmaları ve sabrı için sevgili babam Tuncay Özatalay'a ve hem zengin kütüphanesi hem de desteği ve sabrıyla hep yanımda olan sevgili eşim Meliha Sözeri'ye en içten teşekkürlerimi sunarım.

Bu çalışmada yararlanılan kaynaklarda büyük emeği olan ve bu çalışma sürecinde yaşama veda eden Umberto Eco, Muzaffer İlhan Erdost ve Nevzat Erkmen'in anısına saygıyla.

Yiğit Özatalay

Mart 2020

ÖZET

1950’lerin ikinci yarısından itibaren ortak çalışmalara imza atmış olan yazar Umberto Eco (1932-2016) ile besteci Luciano Berio (1925-2003), birbirlerini disiplinlerarası düzeyde etkileyip beslemiş olan entelektüeller arasında önemli bir konuma sahiptir. Bu çalışmada farklı disiplinlerde ama aynı dönemde üretilmiş *Açık Yapıt* (1962) ve *Epifaniler* (1959-61) arasında karşılaştırmalı okumalar ve çıkarımlar yapılarak Eco ve Berio poetikadaki koşutluklar irdelenmiştir. Çalışmanın ilk aşamasında, Berio-Eco işbirliği ve söz konusu iki yapıtın doğuşu üzerine genel bir bakış sunulmuş, ardından *Epifaniler*’in vokal bölümlerine odaklanılmıştır. Yapılan çözümlemeler, öncelikle “düzenlenmiş düzensizlik” ilkesinin ve bununla bağlantılı olarak tamamlanmamışlık, belirsizlik, çoğulluk, süreksizlik, olanaklılık ve hareketlilik kavramlarının her iki yapıtın temelinde vazgeçilmez bir öneme sahip olduklarını göstermektedir. Modernist ve ilerici bir orkestra yapıtı olarak *Epifaniler*, Eco’nun açık yapıt kuramının başarılı bir uygulaması olmakla kalmayıp 20. yüzyıl Avrupa’sının hem yeni sanat anlayışının hem de modern hayatının bir dökümünü –ve de “açık” bir yorumunu– özgün bir dille sunar.

Anahtar sözcükler: Luciano Berio, *Epifanie*, Epifani, Umberto Eco, Açık Yapıt, James Joyce, Marcel Proust, Antonio Machado, Edoardo Sanguineti, Claude Simon, Bertolt Brecht, Açık Biçim, Çağdaş Müzik, Çağdaş İtalyan Müziği, 20. Yüzyıl Müziği, Müzik ve Edebiyat, Metin-Müzik İlişkisi, Söz-Ses İlişkisi, Dil ve Müzik, Düzenlenmiş Düzensizlik, Tamamlanmamışlık, Belirsizlik, Çoğulluk, Süreksizlik, Olanaklılık, Hareketlilik

SUMMARY

Umberto Eco (1932-2016) and Luciano Berio (1925-2003), who produced joint works starting from the second half of the 1950's, have a particular position among the intellectuals who influenced and nourished each other in interdisciplinary level. In this study, the analogy between the poetics of Eco and Berio is examined by means of mutual readings and deductions done between *Opera Aperta* (*Open Work*, 1962) and *Epifanie* (1959-61), that are produced in different fields but in the same historical period. In the first phase of the study, an overview of Berio-Eco cooperation and the birth of the two above-mentioned works are presented, and after that, the vocal movements of *Epifanie* are focused on. The following analyses show that the principle of “ordered disorder” –and related with this– the notions of incompleteness, indeterminacy, plurality, discontinuity, possibility and mobility have indispensable importance in both works. *Epifanie*, as a modernist and forward-looking orchestral work, not only represents a successful execution of Eco's open work poetics, but also originally presents an “open” interpretation of both the new conceptions in arts and the modern life of the 20th Century Europe.

Keywords: Luciano Berio, *Epifanie*, Epiphany, Umberto Eco, Open Work, James Joyce, Marcel Proust, Antonio Machado, Edoardo Sanguineti, Claude Simon, Bertolt Brecht, Open Form, Contemporary Music, Contemporary Italian Music, 20th Century Music, Music and Literature, Text-Music Relationship, Word-Sound Relationship, Language and Music, Ordered Disorder, Incompleteness, Indeterminacy, Plurality, Discontinuity, Possibility, Mobility.

KISALTMALAR

a.g.k.	adı geçen kaynak
Bkz. / bkz.	bakınız
c.	cilt
CD	compact disc
çev.	çeviren
d.	doğum tarihi
der.	derleyen
ed.	editör
haz.	hazırlayan
İng.	İngilizce
İt.	İtalyanca
Lat.	Latince
no.	numara
ö.	ölçü/ölçüler
ör.	örnek/örneğin
s.	sayfa
uyar.	uyarlayan
vb.	ve benzeri
vbg.	ve bunun gibi
vd.	ve diğerleri
vs.	vesaire
yön.	yöneten

1. GİRİŞ

1.1. Çalışmanın Amacı

Yazar Umberto Eco ile besteci Luciano Berio 1950’li yılların sonlarından itibaren ortak çalışmalara imza atmış, birbirlerini entelektüel anlamda ve disiplinlerarası düzeyde etkileyip beslemişlerdir. Bu çalışma, farklı disiplinlerde ama aynı dönemde üretilmiş iki sanat yapıtı arasında karşılaştırmalı okumalar ve çıkarımlar yapmayı, böylelikle Eco ve Berio poetikadaki koşutlukları aydınlatmayı amaçlamaktadır. Yapılacak çözümlemeler, başta *Açık Yapıt*’ın ana fikri olan “düzenlenmiş düzensizlik” (*disordine organizzato*) ilkesi olmak üzere tamamlanmamışlık/tamamlayıcılık, belirsizlik/belirlenemezlik, çoğulluk/çokanlamlılık, süreksizlik/kesiklilik, olanaklılık/olasılık ve hareketlilik kavramlarının Berio’nun *Epifaniler*¹ adlı orkestra yapıtı üzerindeki geçerliliğini sorgulayacaktır.

1.2. Çalışmanın Kapsamı

Çalışmanın ilk aşamasında, konunun arka planını aydınlatması açısından, 1950’li yılların ortalarında filizlenen Berio-Eco işbirliği ile *Epifaniler* ve *Açık Yapıt*’ın doğuşu üzerine genel bir bakış sunulacaktır. Ardından *Epifaniler*’in genel bir çözümlemesi kompozisyonel bir bakış açısıyla ele alınacak ve yapıtın vokal bölümleri incelenecektir. Bu çalışmada odağın özellikle bu bölümlere yoğunlaşacak olmasının gerekçesi, hem *Açık Yapıt*’taki Proust, Joyce, Sanguineti, Brecht ve elbette Eco düşüncesine doğrudan yapılan atıfların, hem de *Epifaniler*’deki müzikal anlamda en “açık yapıt”ların eserin metin içeren bölümlerinde bulunmasıdır. Yapıtın vokal bölümleri Berio’nun aynı yıllarda ürettiği kompozisyonlarla karşılaştırmalı olarak incelenecek, bölümlerin metinler ve/veya adandıkları isimlerle olan ilişkileri araştırılacaktır.

¹ Özgün adı *Epifanie* olan bu yapıt için çalışmamız boyunca Türkçe çevirisi olan *Epifaniler* adını kullanacağız.

1.3. Çalışmanın Yöntemi

Bu çalışmada, konu bağlamında daha önce üretilmiş inceleme ve çözümlemelerden veri toplanacağı gibi, söz konusu yapıtlar üzerine bireysel çıkarım, görüş ve çözümlemelere de yer verilecektir. Müziğin yanı sıra metinlerin ve onların savunduğu yazınsal ve felsefi ilkelerin çözümlemesine özen gösterilecektir. Çalışma yöntemindeki bu birliktelik –ve kimi zaman eşzamanlılık– modern yazın ve dilbilim kavramları ile içli dışlı olan, kariyeri boyunca dil ve müzik arasında bütünlük arayışına yönelen Berio’nun *Epifaniler*’ini anlamak için vazgeçilmezdir.

2. *EPİFANİLER*'İN ARKA PLANI, *AÇIK YAPIT*'LA İLİŞKİSİ VE GENEL ÇERÇEVESİ

2.1. Berio-Eco İşbirliği: Müzik-Dil İşbirliği

“O adam Milano’dan geliyor.”² Eco’nun *Açık Yapıt*’ta gönderge işlevi olan önermeler için örnek olarak kullandığı bu tümce rastlantısal değildir. Kitabın yazıldığı mekâna dair bir ipucu verdiği gibi, Berio ve Eco arasındaki “entelektüel şantiye”nin³ kurulduğu kenti de imlemektedir. Bugün olduğu gibi 1950’lerde de İtalya’nın ekonomi, sanayi ve çağdaş sanat merkezi konumundaki Milano’dan “gelir” her iki sanat adamı da. Kuzey İtalya’nın farklı kasabalarında doğup kültür-sanat hayatına karışmak üzere yola çıkan iki gençten Luciano, Milano Konservatuari’ndaki bestecilik eğitimi için, Umberto ise İtalyan Radyo-Televizyonu RAI’nin kültür programlarını yönetmek için yerleşmiştir bu kente. Ortak mekân elbette önemlidir, ancak onları asıl buluşturan ve yakınlaştıran ortak eğilimler ve ilgi alanlarıdır. Bu alanların başındaysa Eco’nun ileride uzmanlaşacağı göstergebilim (semiyotik) ve dilbilim (linguistik) gelir. Gülce Özen Gürkan “Elektronik Müzikte Metin Organizasyonuna Semiyotik Yaklaşımlar” başlıklı tezinde hem Berio-Eco işbirliği hem de bu işbirliğinin semiyotikle olan bağı hakkında şunları söyler:

Yeni müziğin ve elektronik unsurların da kullanıldığı bir müzik tiyatrosunun önemli temsilcilerinden Luciano Berio, org ve bununla etkileşimli olarak vokal geleneğinden gelişinin ve yakın temasta bulunduğu sanat kesimlerinin de etkisiyle, müziğinde insan sesine hem bir enstrüman hem de bir linguistik arabirimi olarak önemli bir konum biçmiştir. (...) Berio’nun İtalya’da Umberto Eco, Italo Calvino ve Edoardo Sanguineti başta olmak üzere avante-garde yazarlar ve yazar gruplarıyla iletişimde oluşu, yapısalılık ve ‘bilinç akımı’ gibi yeni yöntemlerle birlikte dönem sanatında sıklıkla başvurulmuş semiyotik ve linguistik gibi konuları müzikle ilişkilendirmesine yardımcı olmuş, metin kullanmadığı bir yapıtında dahi metnin yapısal etkileri sezilebilir hale gelmiştir. Gerek dönem edebiyatının güçlü isimleriyle ortak çalışmaları, gerekse bir İtalyan olarak İtalyan tiyatro ve opera geleneğiyle yakın ilişkileri, besteciyi daha teatral bir bakış açısına yönlendirmiştir. Bu bakış açısının da etkisiyle, Berio, yapıtlarını soyutlamadan çok **göstergeler** üzerine kurmuştur; **dil**, bu göstergelerin arasında ilk sıralarda yer almaktadır.⁴

² Umberto ECO, *Açık Yapıt*, çev. Tolga Esmer, s. 105

³ <http://www.lucianoberio.org/omaggio-umberto-eco> Erişim tarihi: 10.2.2020.

⁴ Gülce Özen GÜRKAN, *Elektronik Müzikte Metin Organizasyonuna Semiyotik Yaklaşımlar*, yayınlanmamış lisans tezi, s. 23-24. (Vurgular bize ait.)

Öyleyse, göstergebilimci Eco ile “yapıtlarını göstergeler üzerine kuran” Berio’nun dirsek teması, dil ve müzik arasındaki bağ kadar doğal ve güçlüdür. Bestecilik kariyeri boyunca müzik ve dil arasındaki salınım, etkileşime ve geçirgenliğe yüksek bir sanatsal yaratıcılıkla kafa yoran Berio için göstergelerle düşünen bir edebiyatçıyla kurduğu yakın iletişim her daim kaçınılmaz olacak, verimli ürünler doğuracaktır. Peki Eco’yu Berio’nun gözünde yukarıda sözü edilen diğer iki yazardan, yani Calvino ve Sanguineti’den ayıran nedir? Bu sorunun yanıtı için Eco’nun 1994’te yayınlanan *Önceki Günün Adası* adlı kitabı üzerine *Espresso* dergisi için “Bunu Okuyun, Hatta Dinleyin: Bu Müzik” adlı bir deneme yazan Berio’ya kulak verelim:

[...] *Önceki Günün Adası* bugüne kadar okuduğum en müzikal kitaplardan biri. Burada, edebi bir yapıta sinen cinsten bir “müzikal” sıfatını derinlemesine tanımlamaya çalışarak kendimi tehlikeye atmayacağım. Ayrıca bu benim her şeyi ve herkesi *sub specie musicae* olarak görmeme neden olan mesleki deformasyonlarımdan birinin meyvesi de olabilir. Calvino’nun ve Sanguineti’nin yapıtlarına olan yakınlığının bulanık da olsa müzikal nedenlerinin olduğunu düşünmüşümdür hep. Eco’yla ise durum biraz farklı: müzikal nedenler bulanık değil berrak ve geçirgen, her ne kadar onları tanımlamak kolay olmasa da ve –kaçınılmaz olarak, Eco’nun bütün geçirgenliklerinde olduğu gibi, ve belki de tam da bu yüzden müzikal olan– bu nedenler beni sonunda karmaşık, muammalı soruların eşiğine sürükleseler de.⁵

Eco ve Berio arasındaki dostluğun ve işbirliğinin başlangıcı her ikisinin de RAI’nin Milano dairesinde çalıştığı 1950’li yılların ortalarına rastlar. Berio, Milano Radyosu’na ilk adımını 1954’te yakın dostu ve besteci Bruno Maderna (1920-1973) ile birlikte Milano’yu seslerle anlatan *Kentin Portresi* adlı radyofonik bir çalışma için atmıştır. İki besteci ertesi yıl bu işbirliğini bir adım daha ileri taşıyarak radyo ve televizyon kurumunun bünyesinde bir stüdyo kurarlar: Müzikal Fonoloji Stüdyosu. “Paris (RTF), Köln (NWDR) ve New York’taki (Columbia Üniversitesi) elektronik müzik stüdyolarının farklı ve çoğunlukla karşıt deneyimleri arasında bir sentez yaratmayı amaçlayan”⁶ bu stüdyo kısa zamanda Eco ve Berio’nun fonoloji kavramı çerçevesinde tanışmasına vesile olur. Eco’dan çok Berio’dur bu evrede fonoloji konusunda daha donanımlı olan: İtalyan yazar, stüdyodan ödünç alıp geri veremediği ve *Açık Yapıt*’ı yazarken de yararlanacağı⁷ Saussure’ün *Genel Dilbilim Dersleri* ile

⁵ Luciano BERIO, “Il tempo dell’isola”, *Scritti sulla musica*, s. 154-155. (Çeviri bize ait.)

⁶ Luciano BERIO, “Prospettive nella musica. Ricerche e attività dello Studio di Fonologia Musicale di Radio Milano”, *Scritti sulla musica*, s. 180. (Çeviri bize ait.)

⁷ Umberto ECO, *Açık Yapıt*, çev. Tolga Esmer, s. 104 (Saussure alıntısı) ve s. 129 (Troubetzkoy alıntısı).

Troubetzkoy'un *Fonolojinin İlkeleri* adlı kitaplarıyla tanışıklığını Berio'ya borçludur.⁸ 1957'ye geldiğimizde ortak ilgilerin peşinde iki dostla karşılaşırız: "Eco Berio'yu Joyce'un *Ulysses*'inin karmaşıklıklarıyla tanıştırırken Berio da Eco'yu Saussure'ün yeni dilbilim anlayışıyla aydınlatmaktadır."⁹



Resim 2.1. Eco ve Berio, Stefano Eco'nun vaftiz töreninde, 1963. (Kaynak: lucianoberio.org)

50'li yıllar boyunca Eco ve Berio arasındaki işbirliğinin en önemli meyvelerinden biri, ikilinin 1958'de RAI için gerçekleştirdikleri "Joyce'a Saygı: Şiirsel Dilin Yansıma Niteliği Üzerine Belgeler" adlı radyofonik yayın olur. Bu kırk dakikalık ses deneyi, bundan sonra gelecek olan ve ses-söz birliğinin karmaşık alanında yeni deneylere odaklanan birçok Berio yapıtı için ufuk açacağı gibi, öncelikle bestecinin *Ulysses*'in "Sirenler" bölümünün girişi üzerine kurduğu ünlü elektronik yapıtı *Thema*'nın malzemesini oluşturacaktır. Yapıttaki tüm İngilizce metinleri

⁸ <http://www.lucianoberio.org/omaggio-umberto-eco> Erişim tarihi: 10.2.2020.

⁹ David OSMOND-SMITH, *Berio*, s. 61. (Çeviri bize ait.)

okuyan/söyleyen vokalist, *Epifaniler*'de de karşımıza çıkacak olan Cathy Berberian iken, aynı metnin Fransızca çevirisini okuyan ses ise Eco'dan başkasına ait değildir.¹⁰

İki entelektüel arasındaki fikir alışverişinin bu yıllardaki bir başka örneğine ise Berio'nun bizzat kurup 1956'dan 1960'a kadar dört sayı çıkardığı *Incontri Musicali* (Müzikal Karşılaşmalar) dergisi aracılığıyla tanıklık ederiz. 1959'da çıkan üçüncü sayıya "Hareketli Yapıt ve Çağın Bilinci" başlıklı önemli bir makaleyle katkı koyar Eco. Bu makale, onun en tanınan kuramsal kitaplarından *Açık Yapıt*'taki (1962) fikirlerin bir öncelimesidir.¹¹ Berio'nun *Açık Yapıt*'a dolaylı bir önayak oluşu diye tanımlayabileceğimiz bu durumu ve devamındaki gelişmeleri Eco'dan dinleyelim:

[...] 1959'da Berio, yayımladığı *Incontri musicali* dergisi için (yalnızca dört sayı çıktı ama tarihî önemde bir dergiydi) benden bir yazı istediğinde, 1958'de Uluslararası Felsefe Kongresi için yazmış olduğum bir bildiriye yeniden ele aldım ve *Açık Yapıt*'ın ilk bölümünü yazmaya koyuldum, sonra ikincisini ve ardından da birkaç tartışma yazısını. (...) Bütün bunlara karşın aklımda hâlâ bir kitap yazma fikri yoktu. Bu fikir, *Incontri musicali*'deki yazımı okuyan Italo Calvino'nun aklına geldi ve makalemden Einaudi için bir şeyler çıkarmak isteyip istemediğimi sordu. Evet dedim ve düşüneceğimi söyledim, sonra da çok daha karmaşık bir kitap planlamaya başladım, açıklık kavramı üzerine bir tür sistematik *summa* (...). Yazmaya 1959'da başladım, 1962'de bitirmeye hâlâ çok uzaktım. O yıl, birlikte çalıştığım Valentino Bompiani, okuduğu bazı denemeleri seve seve basabileceğini söyledi (...). Kitaba 'Çağdaş Poetikalarda Biçim ve Belirsizlik' başlığını vermek istiyordum ama başlıklar konusunda hep iyi koku alan Bompiani, **rastgele** bir sayfa açarak adının *Opera Aperta* [*Açık Yapıt*] olması gerektiğini söyledi.¹²

Kitabın Türkçe baskısında yer verilmemesine rağmen özgün baskısında alt başlık olarak hâlen yer almaktadır 'Çağdaş Poetikalarda Biçim ve Belirsizlik'.¹³ Bu başlık yalnızca ilk düşünülen olduğu için değil, *Açık Yapıt*'ın rastgelelikle ilgili fikri, yani rastgele gibi görünen ama saf rastlantıya kendini kaptırmayan bir biçimi savunması nedeniyle de önemlidir. Peki Berio'nun *Epifaniler*'e, Eco'nunsa *Açık Yapıt*'a aynı yıl başlaması bir rastlantı mıdır? İkisinin de ortak ilgi alanlarının böylesine kesiştiği bir dönemde, elbette hayır. Her iki yapıtta da metinlerinden/düşüncelerinden yararlanan

¹⁰ Umberto ECO, "Those Studio Days", *Musikblätter* 4, s. 10.

¹¹ <http://www.lucianoberio.org/omaggio-umberto-eco> Erişim tarihi: 10.2.2020.

¹² Umberto ECO, *Açık Yapıt*, çev. Tolga Esmer, s. 12.

¹³ Özgün adı: *Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*. Bkz. Umberto ECO, *Opera Aperta*, kapak.

yazarların (Proust, Joyce, Sanguineti ve Brecht)¹⁴ büyük orandaki ortaklığı bunun gözle görülür ilk kanıtını oluşturur. Berio'nun yapıtına ait program notunu incelediğimizdeyse metinlerin Eco'nun önerisiyle seçildiğine dair net bir tümceyle karşılaşırız.¹⁵

Epifaniler'in ve *Açık Yapıt*'ın yazılışından 50 yıl sonra, 2012'de Berio'yu anlattığı bir konferansta şunları söylemektedir Eco: “Berio, müziğin olmadığı düşünülen yerde bile müzik arayışında olabilen, kuşkusuz ki neslinin en kültürlü müzisyenlerinden biriydi.”¹⁶ Bu tanım, kendi alanı üzerinden Eco için de geçerlidir. Hem okuyan, düşünen ve yazan entelektüeller, hem de kuramsal fikirlerini yüksek bir yaratıcılıkla ürettikleri yapıtlarla somutlaştıran sanat işçileri olarak Berio ve Eco, Eco'nun 2008'de yaptığı entelektüel tanımıyla birebir örtüşürler:

Eğer entelektüelden kastınız, elleriyle değil de sadece kafasıyla çalışan kişiyse bankanın veznedarı entelektüel, Michelangelo ise entelektüel değil. Hele bugün, bilgisayar sayesinde herkes entelektüel. İşte bu nedenle entelektüelliğin kişinin mesleğiyle veya sosyal statüsüyle bir ilgisi olduğunu düşünmüyorum. Bana göre entelektüel **yaratıcı bir biçimde yeni bilgi üreten kişidir**. Yeni bir aşılama yöntemiyle elma ağacını daha verimli hale getirebileceğini anlayan köylü benim için bir entelektüeldir. Öte yandan, ömrü boyunca Heidegger hakkında aynı dersi anlatıp durması bir profesörü entelektüel yapmaya yetmez. **Eleştirel yaratıcılık** –yani, yaptığını eleştirebilmek ve daha iyi yapmanın yollarını keşfetmek– entelektüel işlevin tek işaretidir.¹⁷

Berio'nun *Epifaniler*'i 1991'de yeniden gözden geçirerek yayınlatması tam da Eco'nun yukarıda sözünü ettiği eleştirel yaratıcılığa denk düşmez mi? Ertuğrul Oğuz Fırat'ın şu kapsamlı tümcesi de bu kavramın Berio'daki geçerliliğini sağlamlaştırır niteliktedir: “Günümüz İtalyan bağdarları içinde kalıplaşmaktan hep kaçınmış, her yapıtı geniş bir araştırmacılık yeteneğinin bir değişik buluşunu sergileyen, bunun yanında

¹⁴ *Açık Yapıt*'ta Joyce ve Brecht'e yapılan atıflar hayli görünür ve sayıca fazla olmasına rağmen, 29 ve 181. sayfalardaki Proust ile 223 ve 224. sayfalardaki Sanguineti atıfları gözden kaçabilecek sayıdadır. Bununla birlikte, *Epifaniler*'in metinlerinin bilgisi verilirken kimi yazarlarca (örneğin Ertuğrul Oğuz Fırat ve Önder Kütahyalı) yalnızca Joyce ve Brecht'ten bahsedildiği düşünülürse, yalnızca bu iki yazarın *Açık Yapıt*'ta bolca yer alması bile yukarıdaki savımızı desteklemeye yeterli olur.

¹⁵ Luciano BERIO, “**Epifanie**” (bestecinin program notu). <http://www.lucianoberio.org/node/1652?564676354=1> Erişim tarihi: 10.2.2020.

¹⁶ Umberto ECO, “**Those Studio Days**”, *Musikblätter* 4, s. 8.

¹⁷ <https://www.theparisreview.org/interviews/5856/umberto-eco-the-art-of-fiction-no-197-umberto-eco> Erişim tarihi: 10.2.2020.

çok zaman küğün ozanlığını simgeleyen kişiliğiyle Berio, yarına kalabileceklerin ön sırasında bulunabilecek güçte görünmektedir.”¹⁸

2003'teki ölümünden bir yıl önce, en sevdiği Sicilya halk şarkısı olan *E si fussi pisci*'yi (Balık Olsaydım) karma koro için düzenler Berio. Partisyondaki “*per Umberto Eco*” yazısı yaşam boyu süren bir yoldaşlığın son izlerindendir. Bu yoldaşlığın çalışmamız açısından değerini en iyi özetleyebilecek tümcelerden birini ise *Açık Yapıt*'ta, birinci baskıya önsözün son paragrafında kurar Eco: “Bitirirken anımsatmak isterim ki, Luciano Berio'nun yaratıcı emeğine olan tanışıklığım ve onunla (...) bu sorunlar üzerine tartışmalarımız tarafından kamçılanmasaydım, açık yapıt üzerine araştırmalar hiç başlamamış olurdu.”¹⁹

2.2. *Epifaniler*'e Genel Bir Bakış: *Sinfonia*'ya Giden Yolda Bir Açık Yapıt

Berio'nun kadın sesi ve büyük orkestra için kurguladığı tek²⁰ yapıt olan *Epifaniler*'e genel bir bakış için bestecinin yazdığı program notunun ilk paragrafıyla başlamak yerinde olur:

1959'dan 1961'e kadar bestelenip 1965'te yeniden gözden geçirilen *Epifaniler*, yedi orkestral parçadan (A, B, C, D, E, F, G) oluşan bir dizinin beş vokal parçadan (a, b, c, d, e) oluşan bir diziyle iç içe geçmesinden oluşur. Vokal parçaların metinleri (Umberto Eco tarafından önerilen bir alıntılar kurgusu), Proust (*Çiçek Açmış Genç Kızların Gölgesinde*), Joyce (*Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi* ve *Ulysses*), Antonio de Machado (*Yeni Türküler*), Claude Simon (*Flandra Yolu*) ve Brecht'ten (*Gelecek Kuşaklara*) alınmıştır. Bir de Sanguineti'nin *Triperuno*'sundan alınıp G başlıklı orkestral parçanın başlangıcına eklenen kısa bir şiir vardır.²¹

Kısaca “aydınlanma anı” ya da “uyanıklık anı” olarak dilimize çevirebileceğimiz epifani kavramı, tarih boyunca ya “Tanrı'nın insanlara görüldüğü bir mucize” ya da Arşimed'in suyun kaldırma gücünü bulması gibi bilimsel sıçramalara neden olan keşif

¹⁸ Ertuğrul Oğuz FIRAT, *Çağdaş Küğ Tarihi İçin İmler - 3*, yayınlanmamış kitap. (Dizgi tamamlanmadığı için sayfa numarası verilememiştir.)

¹⁹ Umberto ECO, *Opera Aperta*, s. 14. (Çeviri bize ait.)

²⁰ Besteci 1964'te mezzosoprano ve yedi çalgı için bestelediği *Folk Songs*'u (Halk Şarkıları) 1973'te büyük orkestraya da uyarlamıştır. Ancak bu yapıt, kullandığımız fiilden de anlaşılacağı gibi, özgün olarak topluluk (*ensemble*) için kurgulanmış bir müziğin uyarlaması (*adaptation/transcription*) olarak düşünülmelidir.

²¹ Luciano BERIO, “*Epifanie*” (bestecinin program notu). <http://www.lucianoberio.org/node/1652?564676354=1> Erişim tarihi: 10.2.2020. (Çeviri bize ait.)

anlarını (“Evreka!”) tanımlamak için kullanılsa da, genel anlamıyla “ani, vurucu ve aydınlatıcı bir farkına varma, kavrama durumu”nu ifade eder. Berio’nun bu kavramla kurduğu en doğrudan ve biçimsel ilişki vokal parçaların kısa sürelerinden okunabilir. İçeriksel açıdansa, Joyce’un 20. yüzyılın başında yazınsal düzeye taşıdığı ve Joyce sanatının belkemiğini oluşturacak olan epifani kavramıdır bestecinin odağındaki. Parça sırasındaki konumu itibarıyla de kompozisyonun merkezinde duran Joyce epifanisi, Berio’nun orkestral yapıtının *aura*’sında önemli bir yer tutmakla birlikte Proust’un *moment bienheureux*’sü (talihli an) ve Machado’nun şimdiki zaman / an odaklılığıyla da aynı düzlemde okunabilir.²² Proust-Machado-Joyce çizgisi bu anlamda yapıtın ilk yarısında bir çizgisellik/doğrusallık oluştururken ardından gelen Sanguineti-Simon-Brecht bloğu ise adım adım gelişen bir dönüşüm ve kopuşu simgeleyecektir.

Peki *Epifaniler* ile *Açık Yapıt* ve onun önerdiği açıklık kavramı arasındaki kavramsal bağlar nelerdir? Bu sorunun yanıtını aramaya açıklığın tarifine göz atarak başlayalım. Eco, kitabında “iki tür açıklık”tan²³ bahsedebileceğimizi söyler: Birincisi “çoklu yorumlanabilirlik”tir²⁴ ; yani “yapıtın izleyicinin farklı yorumlarına ‘açıklığı’”dır²⁵ ve bu, bir sanat yapıtından alacağımız “estetik hazzın temel koşuludur”.²⁶ Bu açıklık türü *Epifaniler*’deki metinlere yoğun olarak sinmiştir; zaten Eco’nun Berio’ya yukarıdaki yazarları ve onların düzensizlik, belirsizlik, süreksizlik, tamamlanmamışlık, çoğulluk ve hareketlilik dolu metinlerini önermesinin temel nedeni de budur. İkinci tür açıklık ise, “açık biçim” ya da Eco’nun deyişiyle “hareketli yapıt” tanımına denk düşer: “maksatlı, belirtik ve aşırıdır” bu açıklık, yani “yalnızca estetik nesnenin doğasında ve kompozisyonunda değil, bu kompozisyonun içinde birleşen öğelerde de vardır.”²⁷ Bu açıklık türünde yorumcu ve/veya alımlayıcı yapıtın *yapımında* rol alır, hatta rol alması zorunludur; çünkü yapıt, alımlayıcının tercihleri/seçimleri sayesinde *biçimlenerek* kendini var edecektir. Sanatçının alımlayıcıya bir “öneriler ağı”²⁸ ya da “olanak[lılık]lar ağı/alani”²⁹ sunduğu bu durum bir müzikal yapıtta

²² Epifani kavramının anlamı, çalışmamızın 3. bölümünde, özellikle de **3.3.1.1. Epifani** başlığı altında ve bu üç yazar bağlamında derinlemesine irdelenecektir.

²³ Umberto ECO, **Açık Yapıt**, çev. Pınar Savaş, s. 58.

²⁴ a.g.k. s. 60

²⁵ a.g.k. s. 20

²⁶ a.g.k. s. 58

²⁷ a.g.k. s. 58

²⁸ a.g.k. s. 126

karşımıza çıktığında, kendi içerisinde büyük ölçek (makro) ve küçük ölçek (mikro) olarak ikiye ayrılabilir. Mikro yapıda hareketlilik, sesin belli değişkenlerinin belirlenip diğer değişkenlerinin uzamsal / görsel orantılı bir şekilde yerleştirildiği “görece notalama” yöntemiyle sağlanırken, makro yapıda hareketlilik ise bölümlerinin zamandiziminin (kronolojisinin) açık bırakıldığı “açık biçim”in tam karşılığını sunar. Berio’nun *Epifaniler*’i, bu paragrafta konuştuğumuz tüm açıklıkları içeren zengin bir kompozisyon olarak dikkat çeker.

Bestecinin program notunu okumayı sürdürdüğümüzde açık biçimi öneren şu kısım ile karşılaşırız:

[*Epifaniler*’de biri orkestral diğeri vokal parçalardan oluşan] iki dizi birbirleri arasında çeşitli şekillerde kaynaştırılabilir. Orkestral parçalar *Defterler* adı altında kendi başlarına ve belli sıralarda çalınabilir, vokal parçalarsa sadece orkestral bölümlerin akışı arasına serpiştirilmiş *epifaniler* olarak icra edilebilir. Metinlerin bağlantıları ve içerikleri, sıralamadaki konumlarına göre hep farklı bir ışıktaki görünebilecektir. Seçilen sıra onların ayrışıklıklarını ya da gizli sürekliliklerini (örneğin ağaç imgesi yinelenen bir temadır) açığa çıkaracaktır. Koşut biçimde, orkestral parçaların belirli bir sırası sabit yapılara (örneğin uyaklı “dize”lere) dikkat çekecekken, bir başkası farklılıkların altını çizecektir.³⁰

Burada, çalışmamızın bağlamı gereği, önemli bir noktayı vurgulamalıyız: Eco’nun açık yapıt düşüncesi dizginsiz, başıboş ve keyfi bir düzensizliğe değil; “açık” ile “kapalı”nın, “belirlenemez” ile “kesin”in, “süreksizlik” ile “akış”ın ve “doğaçlama olan”la “analitik olan”ın diyalektik bir dengeye oturtulduğu “düzenli düzensizlik” ilkesine dayanır. Aynı ilkeyi *Epifaniler*’in hareketliliğinde de görürüz: Bu yapıtta açık biçimin sunduğu olanaklar alanı sonsuz değildir, bölümlerin sıralanma biçimleri on olasılıkla sınırlandırılmıştır Berio tarafından:

²⁹ a.g.k. s. 8, 26, 131 (“olanaklar alanı”) s. 136 (“olanaklılıklar alanı”), s. 151 (“olanaklar ağı”).

³⁰ Luciano BERIO, “Epifanie”, (bestecinin program notu). <http://www.lucianoberio.org/node/1652?564676354=1> Erişim tarihi: 10.2.2020. (Çeviri ve köşeli parantez bize ait.)

1. A a B c F E d G D e b C
2. A a B b C c D d E e G F
3. A a B c b D d e E F G C
4. c A a B d F b C e E G D
5. G A a B d F b C e E G D
6. G A a B e E c F d D b C
7. a B c A b F e G E D d C
8. G E c F A a B b e D d C
9. D b e G a B F c A E d C
10. G A c F a B D C d e b E

Şekil 2.1. *Epifaniler*'i oluşturan bölümlerin olası sıralanma biçimleri
(Kaynak: *Epifaniler*'in performans notları)

Aynı istasyonlarla on farklı yol çizmek ya da –Mahler’in kompozisyonu tanımlarken söylediği gibi– aynı tuğlalardan farklı yapılar üretmek değil midir bu? Yapıtı yönetecek olan orkestra şefi, sunulan “öneriler ağı”ndan birini seçmekle yükümlenir. Bu ağ, aynı zamanda, Machado, Joyce ve Simon metinlerindeki (yani *Epifaniler*’in içeriğindeki) bozulmuş, altüst edilmiş sözdizimin (*dislocated syntax*) biçime süredizimsel/zamandizimsel (kronolojik) bir yansımasıdır.

Ancak Berio için bu yapıtta karar verilen sıranın hiç de önemsiz olmadığını ardından gelen açıklamasından çıkarırız:

Ben, orkestral parçaların kendi aralarındaki farklılıkların vurgulandığı, vokal parçalarınsa şiirsel bir durumdan gerçeğin biçim değiştirmesine (Proust, Machado, Joyce), oradan anıların aceleyle anımsanmasına (Sanguinetti), ardından şeylerin/nesnelerin düşkünlüğüne uğramış bir tasvirine (Simon) [ve sonsöz olarak da Brecht’e] doğru aşamalı bir geçiş yaşadığı bir dağılımı tercih ederim.³¹

Bu tercih, 30 yıl sonra (1991’de) bestecinin *Epifaniler*’de açık biçime olanak veren “öneriler ağı”nı ortadan kaldırarak yapıtı sabit bir sıraya (1.sine) oturtacak

³¹ Luciano BERIO, “Epifanie” (bestecinin program notu). <http://www.lucianoberio.org/node/1652?564676354=1> Erişim tarihi: 10.2.2020. (Çeviri ve köşeli parantez bize ait.)

olmasının ilk işaretidir.³² İlk bakışta bir “geriye düşme” olarak yorumlanabilecek bu tavır, aslında Berio için “düzenli düzensizlik” ilkesindeki düzen –yani denetim/kontrol/sınırlama/seçme– tarafının ne kadar yaşamsal olduğunu vurgular. Üstelik bu yeniden düzenleme –her ne kadar yapıtın açık biçiminden, yani makro yapıda hareketlilikten vazgeçmeye neden olsa da– hem yoğun biçimde yararlanılan görece notalamayla elde edilen mikro hareketliliğin, hem de çağdaş edebiyat metinlerinin sağladığı anlamsal açıklığın ve “çoklu yorumlanabilirliğin” düzensizliği ile diyalektik bir ilişki kurmayı sürdürür. Eco’nun 2012’de müzikte hareketli biçime dair söylediği sözler de *Epifaniler*’in 1991’de aldığı son hali olumlar niteliktedir:

Şu gerçeği görmezden gelemeyiz: Calder’in hareketli bir heykelinin önündeki izleyici sürekli farklı yanıtlar üreterek işin önerdiği olanaklar alanının keyfini çıkarırken, asıl seçimin yorumcuya bağımlı olduğu müzikal çalışmalarda ise dinleyici her seferinde tek bir seçimin sonucunu duyacak, dolayısıyla olanaklar alanının keyfine tam anlamıyla varamayacaktır. Belki de bu, neden hareketli yapıt kavramının [müzikte] ilginç sonuçlar doğurmadığını açıklar. Ama, yineliyorum ki hareketli yapıt kavramı, Berio için olduğu kadar benim için de, açık yapıtın daha geniş bir poetikasının tartışılması için bir kışkırtmadır sadece. (...) Hareketsiz duran bir Pollock resmiyle hareket eden bir Calder heykeli arasındaki ilişki farklı olabilir, ama her iki durumda da izleyici onların plastik öğeleri arasındaki sürekli değişen ilişkileri kurmakla yükümlüdür. İnaniyorum ki Luciano bütün üretimini [açıklık konusunda] Calder’den çok Pollock’unki gibi değerlendirmiştir.³³

Berio’nun *Epifaniler*’e kazandırdığı –ve ölümüne dek uygulamadan kaldırmadığı– bir başka açıklık boyutu ise, program notunda belirttiği gibi, *Defterler*’dir (*Quaderni*). *Epifaniler*’de büyük harflerle simgelenen tüm orkestral bölümler, 1960’ta *Defterler I* (A+B+C), 1961’de *Defterler II* (D+E+F) ve 1962’de *Defterler III* (G+D+C) olarak da ayrı kümelere oturtulmuş, bu kümelerle yorumlanabilecek metinsiz, çalgısal kompozisyonlar yaratılmış, dolayısıyla açık biçimin elverdiği “olanaklar alanı” başka bir boyutuyla denenmiştir besteci tarafından. Bu, aynı zamanda, yapıtın yalnızca çalgısal boyutuyla da değerli ve anlamlı olduğunu anımsattığı gibi, çalışmamızda orkestral bölümlerin genel bir değerlendirmesinin de yer almasını gerekli kılar. Şimdi bu boyuta eğilelim.

³² Paul GRIFFITHS, “Europe 4: Mobile Form, 1956-1962”, *Modern Music and After: Directions since 1945*, s. 114.

³³ Umberto ECO, “Those Studio Days”, *Musikblätter 4*, s. 15. (Çeviri ve köşeli parantezler bize ait.)

A, B, C, D, E, F ve G bölümlerinin –genel anlamıyla *Defterler*’in– tümünü ilgilendiren en önemli çalgısal tespit, orkestranın tam güç kullanımıdır. Dörtlü olarak gruplanmış olan tahta ve bakır nefesli çalgılara altı korno ve bir tenor tuba eklenir. 46 kişilik geniş yaylılar ve üç vurmali grubu ile orkestra tamamlanır. Yaylı ve vurmali ailelerdeki mekânsallaştırma dikkat çeker: 8’erli gruplanmış “normal” birinci ve ikinci kemanlara ek olarak hem yankı hem de ayrı bir tabaka amaçlı oluşturulmuş üçüncü kemanlar, orkestranın arkasına, asıl kemanlardan uzak bir çizgiye yerleşir.³⁴ Üç vurmali grubu ise birbirlerinden olabildiğince uzağa yerleştirilir, ama diyaloga izin vermesi için ortak çalgılara (tam-tam, trampet, inek çanları) yer verilir her birinde. Tüm bu kuruluşla beraber metne yaklaşımda da kendini gösterecek olan bu mekânsallaştırma, Berio’nun yedi yıl sonra yazacağı başyapıtı *Sinfonia*’da da küçük değişikliklerle yer alacaktır.³⁵

Epifaniler’deki orkestral bölümlerin –ya da genel anlamıyla *Defterler*’in– *Sinfonia*’ya giden yolda Berio’nun orkestral yazısı için bir dönüm noktası teşkil ettiğini söylemek gerekir. David Osmond-Smith’e kulak verelim:

Defterler, on yıllık bir araştırma sürecinin tepe noktası olarak orkestral ses üzerine virtüözite çalışmalarıdır. Tını, ritim ve armonik yoğunluğun nüansları üzerine titiz bir denetim hâkimdir. Berio, bu öğeler arasındaki etkileşimler üzerine hiçbir çalışmasında olmadığı kadar keşif yapmıştır *Defterler*’de. (Doku ve yoğunluk üzerine bu yoğun odaklanma, *Defterler*’i *Epifaniler*’in vokal bölümleri için mükemmel bir yaldız kâğıdı³⁶ yapar; yani *Epifaniler*’in ezgisel bölümleri, genç James Joyce’un yazınsal bağlamındaki aydınlanma anları gibi *Defterler*’in sayfaları arasından müzikal ‘epifaniler’ olarak görünürler.)³⁷

Osmond-Smith’in bahsettiği “on yıllık araştırma sürecinin” içinde şüphesiz Bruno Maderna’yla 1955’te kurdukları Milano Fonoloji Stüdyosu’ndaki elektroakustik müzik deney(im)lerinin (ör. *Thema “Omaggio a Joyce”*) ve bunları orkestral yazıya aktarma çabalarının (ör. *Alleluiah* [1955-6] ve *Alleluiah II* [1956-58]) büyük payı vardır.³⁸ Ancak Osmond-Smith’in Joyce vurgusu, Berio’nun bu yazarla *Chamber Music*’ten (1953) başlayarak kurduğu derin ilişkinin *Epifaniler*’le birlikte tüm bir

³⁴ Partisyonda kemanlar *violini A*, *violini B* ve *violini C* olarak gösterilmiştir.

³⁵ David OSMOND-SMITH, *Playing on Words: A Guide to Luciano Berio’s Sinfonia*, s. 3.

³⁶ Değerli taşların parıltısını artırmak için altlarına yerleştirilen foya.

³⁷ David OSMOND-SMITH, *Berio*, s. 24. (Çeviri bize ait.)

³⁸ a.g.k. s. 15; David OSMOND-SMITH, *Playing on Words: A Guide to Luciano Berio’s Sinfonia*, s. 2.

yapıtın ana fikrine ve müzikal biçimine dönüşmesi açısından çok daha önemli bir veridir bizim için. Üstelik *Epifaniler*'den sonra *Sinfonia* da (ve daha sonrasında *Outis* [1995-96] de) Berio'nun Joyce alıntılarından nasibini alacaktır.³⁹

Bu noktaya geldiğimizde, *Epifaniler* ile *Sinfonia* arasındaki ilişkinin yalnızca orkestral kurulum ve mekânsallaştırma ile sınırlı kalmadığını, her ikisinin de Joyce alıntısı taşıdığını farketmekle kalmayız; Joyce üzerinden döngüsellik, süreklilik/akış ve yineleme kavramları etrafında da buluşabileceğini düşünebiliriz. Berio'nun program notundaki “ağaç imgesi yinelenen bir temadır” tümcesiyle başlayalım. Gerçekten de *Epifaniler*'in ilk ve son metinlerinde (Proust [“a”] ve Brecht [“b”] bölümlerinde) ağaç imgesinin –farklı bağlamlarda ve bambaşka anlamlarla– yinelenmesi, yapıtın biçimsel algılanışında hem bozuk bir simetriye (ya da palindroma) hem de uçuk bir döngüsellğe yol açar. Peki tam ortada yer alan Joyce alıntısıyla (“d”) ilgisi nedir bu döngüsellğin? (Bu ilişkiyi kurmamız gerekir; çünkü döngüsellik, hem yazınsal epifani hem döngüsel tarih yaklaşımı nedeniyle beş yazardan en çok Joyce’u ilgilendirmektedir.⁴⁰) Ağaç imgesini taşımasa da Joyce bölümü, Proust ve Brecht bölümleri arasındaki fiziksel ve anlamsal uzaklığa başka ortaklıklar yoluyla bir köprü/akış kurarak, bir çizgiselliğin (*linearity*) parçası haline gelir:

- Üç bölümün de vokal için geleneksel dizek (pentagram) kullanması,
- Üç bölümde de triton çekirdeğinin ezgisel bir *idée-fixe*'e dönüşmesi,
- Üç bölüme de “açık dizisellik”⁴¹ yöntemiyle yaklaşmış olması ve
- Üç bölümün metin yazarlarının kronolojik bir sırada yer alması, aralarındaki sürekliliğin/akışın en önemli verileridir.

Epifaniler'de ağaç imgesinin veya yukarıdaki gibi farklı fikirlerin yarattığı akış, *Sinfonia*'da ise kan ve gül imgeleriyle sağlanır:

[B]irinci bölümde kullanılan pasajların dışında kalan Fransızca *sang* (kan) kelimesi, üçüncü bölümde Gustav Mahler'in *O Röschen roth* (O Kırmızı Gül) isimli ikinci

³⁹ Irna PRIORE, “Vestiges of Twelve-Tone Practice as Compositional Process in Berio's *Sequenza I* for Solo Flute”, *Sequenza Series*, ed. Janet Halfyard - David Osmond-Smith, s. 196.

⁴⁰ Bkz. çalışmamızın 3.3.2.3. **Yineleme, Artık-bilgi ve Paralinguistik** başlıklı bölümü.

⁴¹ Bkz. çalışmamızın 3.1.3. **Açık Dizisellik** başlıklı bölümü.

senfonisinden alıntı yapılması, dördüncü bölümde geçen “rose de sang” (“kanlı gül”) ve beşinci bölümde tüm bu kelimelerin ilk hecelerinin (sa, ro, rö) geçirilmesiyle bütünlenir.⁴²

Süreklilik ve döngüsellik bağlamında *Epifaniler* ve *Sinfonia*’yı birbirine bağlayan bir diğer kavramsa bilinç akışıdır (*stream of consciousness*). Berio, *Sinfonia*’nın orta bölümündeki Mahler alıntısını bir ırmağa benzetir: “Sürekli değişen manzaralar arasından akan, bazen yeraltına inip sonra tamamen başka bir yerden ortaya çıkıveren, kimi zaman çok belirginken kimi zaman da tamamen yok olup ya ayırt edilebilir bir biçim halinde ya da müzikal çevre içinde kaybolmuş küçük ayrıntılar olarak beliren bir ırmak”tır⁴³ bu. Görüldüğü gibi, hem belirlilik-belirsizlik hem de süreklilik-süreksizlik diyalektiğini içeren bu ırmak, tam da *Epifaniler*’deki “düzenli düzensizlik” ilkesini taşıyan müziğe benzer. Bu kez karşımızdaki, *attacca subito*’lardan kurulu, kesintisiz bir *continuum*’la akan⁴⁴ ve bu biçimsel akışı metinsel içeriğindeki Proust, Joyce ve Simon iç monologlarıyla da destekleyen bir “epifaniler ırmağı”dır. Her iki yapıta da ilham veren –ve Eco’nun da *Açık Yapıt*’ta sıklıkla başvurduğu– Joyce başyapıtı *Finnegans Wake*’in ırmak imgesiyle başlayıp bitmesi bir rastlantı mıdır? *Epifaniler*’in döngüsellik açısından ilginç bir ileri adımı ise bu fikrin yapının başlığında, yani özgün ismiyle *Epifanie/Epiphanies*’in seslilerinde “e-i-a-i-e” olarak biçimlenmiş olmasıdır. Tıpkı bestecinin bu fikirden beslenen bir diğer önemli yapıtı olan *Circles*’ın –sözcük olarak– “s” sesiyle başlayıp bitmesi gibi.

Epifaniler ve *Sinfonia* arasındaki çizgiselliğe devam edelim. Ölüm, her iki yapının da merkezi temalarındandır:⁴⁵ *Epifaniler*’deki Sanguineti (“G”) ve Simon (“e”) bölümlerinde ortaya çıkan bu tema, *Sinfonia*’da Martin Luther King suikastına göndermede bulunan “O King” bölümüyle belli eder kendini. Her iki yapının biçiminde de kompozisyonun kalbi / ana fikri tam ortadadır: Birinde Joyce epifanisi, diğerindeyse alıntılar yüklü kırkyamadır (*patchwork*) odak alanı. Ve son olarak, çoğulluk/çokboyutluluk fikrinin farklı izdüşümleri olarak görülebilir her iki yapıt da:

⁴² Gülce Özen GÜRKAN, **Elektronik Müzikte Metin Organizasyonuna Semiyotik Yaklaşımlar**, yayınlanmamış lisans tezi, s. 33.

⁴³ Robert P. MORGAN, “The New Pluralism”, *Twentieth-Century Music*, s. 413. (Çeviri bize ait.)

⁴⁴ *Epifaniler*’in seslendirme notlarına Berio şöyle yazar: “Ne *Defterler*’de ne de *Epifaniler*’de, bölümler arasında bekleme olmamalıdır.” Bkz. Luciano BERIO, **Epifanie**.

⁴⁵ David OSMOND-SMITH, **Berio**, s. 117.

Sinfonia'daki "Mahler nehri"nin dünyayı/gerçeği/anlamı tek, tutarlı ve bağdaşık (homojen) değil; parçalı, çeşitli ve ayrışık (heterojen) gören kompozisyonel anlayışı, yedi yıl önceki *Epifaniler*'de kendini hem kompozisyonun yapısındaki formal çoğulluk ve sıralama (*juxtaposition*), hem de altı farklı yazar ve beş farklı dilden oluşan çeşitlilikle gösterir. Üstelik *Epifaniler*'in "E" bölümünün temel orkestral jesti ile *Sinfonia*'da da karşılaşılıyor olmamız,⁴⁶ bir alıntı olmasa da güçlü bir esintidir; ve bu durum, Berio'nun bestecilik kariyerinde –aynı Boulez ya da Rihm'de olduğu gibi– aslında tek bir büyük yapıt üzerinde uğraşılıyor gibi görünmesinin küçük bir örneğidir. Berio'nun çağdaşlarından büyük yönetmen Fellini'nin (1920-1993) "ben sürekli aynı filmi yönetiyorum" sözüdür söz konusu olan. Ve bu anlayış, daha önce Mahler'in açık biçim bağlamında bahsettiğimiz "aynı tuğlalardan farklı yapılar üretmek" düşüncesinden ayıramadığımız bir noktada durur.

Yukarıda açıkladığımız üzere birçok açıdan *Sinfonia*'nın öncülü olarak görebileceğimiz *Epifaniler*, elbette, hiçbir yapıtla karşılaştırmaya gerek görmeden dahi Berio yapıtları arasındaki yüksek değerini ve özgün anlamını korumuş, ancak bugüne kadar –her nasılsa– kapsamlı bir araştırma konusu olamamıştır. Çalışmamızla aydınlatacağımızı umduğumuz bu modernist ve ilerici yapıt, çağına dair sorumluluğunu yalnızca Eco'nun açık yapıt kuramının başarılı bir uygulaması olmakla değil, 20. yüzyıl Avrupasının hem yeni sanat anlayışının hem de modern hayatının bir dökümünü –ve de "açık" bir yorumunu– sunmakla sonuna kadar yerine getirmektedir.

⁴⁶ Bkz. çalışmamızın 3.3.3. Müzik olarak "E" ve "d" başlıklı bölümü.

3. *EPİFANİLER*'İN VOKAL BÖLÜMLERİNİN *AÇIK YAPIT* BAĞLAMINDA ÇÖZÜMLEMELERİ

3.1. Açıklık ve Giz ya da Açıklığın Gizilgücü: Proust - Berio - Eco Üçgeninde *Epifaniler*'in “a” Bölümü

Açık Yapıt'ın ilk ve en önemli makalesi olan “Açık Yapıt Poetikası”nda Umberto Eco, “açıklık” düşüncesine belli kavramlar yoluyla açıklık kazandırır: Düzensizlik, belirsizlik, süreksizlik, tamamlanmamışlık, çoğulluk, hareketlilik, olanaklılık... Benzer eğilimler taşıyan Zen'den ise hiç söz açmaz. Bu bilinçli bir seçimdir. Eco, açık yapıt düşüncesinin ana fikri olan “düzenli düzensizlik” ilkesini Zen'le ya da başka bir kültürle değil; bilim, sanat ve felsefe alanındaki yenilikçi, çağdaş düşüncelerle temellendirir.⁴⁷ Bu nedenle, 1959'da İtalya'da Zen'e yönelik ilk ilginin uyanmaya başladığı sıralarda yazdığı “Zen ve Batı” adlı makalesini *Açık Yapıt*'a ekleyip eklememekte kararsız kalmıştır yazar. Ancak hem Zen'in sınırlarını doğru çizme gereksinimi, hem de Zen –ve diğer gizemci ya da antirasyonel yaklaşımların– biçimlendirdiği kültürel olayların azımsanmayacak kadar fazla olması, Eco'yu bu makaleyi de kitaba dahil etmeye yönlendirmiştir.

“Zen ve Batı”nın son sayfalarında *zen = gizemcilik* (mistisizm) denklemini açıklamaya girişen Eco, örnek olarak İngiliz ozan/ressam Dante Gabriele Rosetti'nin (1828-1882) bir şiirine yer verir. Rosetti'nin şiirinde, iç sıkıntısının tuzağında kıvranan bir adam, tarlalar arasında başıboş dolanıp gizemli varoluşa herhangi bir yanıt ararken birdenbire toprağa dizleri üstünde çöker (vurgular bize aittir⁴⁸):

Gözleri birkaç santimetreden otları izlerken (...) kadeh biçimindeki çanağının üstünde üçlü top halinde **çiçek açmış** yabancı bir sütleğeni (*euphorbia amigdaloides*) fark eder. (...) Gördükleri karşısında **beklenmedik bir anda yaşanan bir aydınlanma** gibi ruhunda bir şimşek çakar ve ozan şunları anlar:

⁴⁷ Ne Avrupa-merkezcilik ne de Zen düşmanlığı olarak yorumlamak gerekir bu durumu. Çağdaş sanatın *kendi kendisiyle* hesaplaşmasıdır “açık yapıt”; karşıtıyla çatışarak ilerleme halinin, diyalektiğin sanattaki izdüşümüdür.

⁴⁸ Bundan sonraki alıntılarda da geçerli olmak üzere, aksi belirtilmedikçe **koyu** dizilmiş vurgular bize, *italik* vurgular alıntılanan metnin yazarına aittir. Seçilmiş anahtar sözcükler de bütün çalışma boyunca **koyu** dizilecektir.

*Böylesi kusursuz bir acıdan
Bilgelik hatta belleğe bile gerek yok
Öğrendiklerimden bana kalan tek şey
Sütleğin çanağında üç yaprak olduğudur.*⁴⁹

Onu iki büklüm eden tüm karmaşık sorundan artık geriye kalan tek bir gerçek vardır, son derece **basit** ama mutlak ve dokunulamayan: *Sütleğin üçlü çanağının olması*. Atom bombası gibi bir cümlecik ve gerisi büyük bir sessizlik. Kuşku götürmez. Ve elbette Zen kokan bir keşif, aynen ozan P'ang Yun'un söylediği gibi: "Ne doğaüstü harika ne **mucizedir** bu! Kuyudan su çekiyorum ve odun taşıyorum!" Blyth'ın kendisi bu **Zen anlarının istemdişi** olduğunu kabul ettiğinden, doğa ile böylesine telaşlı bir birliktelikte insanoğlu her şeyin mutlak ve kesin önemini keşfetmeye yönelir.⁵⁰

Fransız romancı ve eleştirmen Marcel Proust'un (1871-1922) estetiğine ve dolayısıyla Berio'nun *Epifaniler*'inin Proust metni içeren "a" bölümüne dair bu kadar çok anahtar sözcüğün böyle kısa bir kesitte bir araya gelmesi bir *mucize* midir? Elbette hayır. Nedenleriyle açıklayalım.

3.1.1. Proust'un Anahtar Sözcükleri

Enis Batur, *Ulysses*'in Türkçe çevirisi için yazdığı arka-söze, 20. yüzyılın ilk yarısında yayımlanan ve modern anlatının çehresini belirleyen üç "anıt-roman"dan bahsederek başlar. Batur, Musil'in *Niteliksiz Adam*'ı ve Joyce'un *Ulysses*'inden önce, Proust'un *Kayıp Zamanın İzinde*⁵¹ adlı 7 ciltlik roman serisini anar. Joyce gibi Proust da "üslup farklılığıyla olduğu kadar ruhsal çözümlemelerinin derinliğiyle tartışılmaz bir etki"⁵² yapmıştır bu anıt-romanyla. Bu bağlamda Berio'nun *Epifaniler*'de hem *Ulysses*'ten hem de *Kayıp Zaman*'dan⁵³ kısa metinler kullanması rastlantı değildir, bir tutarlılığı imler. Üstelik bu metin seçimlerinde Eco'nun da önemli bir payı vardır.⁵⁴ Berio ve Eco'nun Proust alıntısı için başvurduğu kitap, *Kayıp Zaman*'ın ikinci cildidir: *Çiçek Açmış Genç Kızların Gölgesinde*⁵⁵ (1918).

⁴⁹ "From perfect grief there need not be / Wisdom or even memory / One thing then learnt remains to me / The woodspurge has a cup of three." Pınar Savaş'ın çevirisinde *memory* sözcüğünün karşılığı olarak kullanılan "anı", yukarıdaki çeviride "bellek" olarak düzeltilmiştir. Aynı çevirideki "Sütleğin çanağının üçlü olduğudur" dizesi ise, Proust metnindeki "üç ağaç"la daha belirgin bir ilişki kurabilmesi için, "Sütleğin çanağında üç yaprak olduğudur" şeklinde değiştirilmiştir.

⁵⁰ Umberto ECO, **Açık Yapıt**, çev. Pınar Savaş, s. 179. (Koyu vurgular bize ait.)

⁵¹ Özgün adı: *À la recherche du temps perdu*.

⁵² Enis BATUR, "Arka-söz", 1984. (James JOYCE, *Ulysses*, çev. Nevzat Erkmen, s. 23)

⁵³ Çalışmamızın bundan sonraki kısmında Proust'un romanı için bu kısaltma kullanılacaktır.

⁵⁴ Bkz. dipnot 15.

⁵⁵ Özgün adı: *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*.

Rosetti'nin şiirindeki karakterin **çiçek açmış** sütleğen karşısında yaşadığı duyguyu Eco yukarıda şöyle açıklamaktaydı: **Beklenmedik bir anda yaşanan bir aydınlanma, Zen an'ı**. Bu ifadenin çok benzer biçimlerine “Zen ve Batı” makalesinin farklı noktalarında da rastlıyoruz: “Yalnız ve yabancı bir dizi esrimeyle ulaşılan aydınlanma (Zen ustalarının diyeceği gibi *satori*)”,⁵⁶ “*Ko-tsu* (...) yani özün **görünüşi** anlamındaki (...) o şeyle bir bütüne dönüşme niyeti”,⁵⁷ “şeylerle ansızın kurulan bir dolayimsız ilişki biçimi, şeylerin göze doğrudan doğruya oldukları gibi **görünmesi**, derin gerçekliği hissetme, ‘şeylere geri dönüş’”⁵⁸... Tüm bu ifadeler, aklımıza Cage'in de içinde bulunduğu *happening* (olma/oluş) anlayışını getirmez mi? “*Happening*’de sanat, yaşanan an ile ilişki halinde, doğrudan, geçici, kendiliğinden, rastlantısal ve programsız **belirir**.”⁵⁹ “Belirmek” ve “görünmek” eylemlerinin tüm bu ifadelerde geçmesine şaşmamalı. Çünkü bu eylemlerin anlamını karşılayan Eski Yunanca *phainein* kökü, “üzeri, üst” anlamındaki *epi* ön ekini de alarak *epiphanīa* sözcüğünü oluşturur.⁶⁰ Çoğullaşarak Berio’nun yapıtına adını veren *epifania*,⁶¹ o halde, sözlük anlamıyla “olağanüstü görüngü”, “aşkın görünüş” demektir. Daha kapsamlı anlamı ise “anı, vurucu ve aydınlatıcı bir farkına varma, kavrama durumu”dur.

Zen an'ı, *satori*, *ko-tsu*, *happening*, epifani. Aynı veya benzer ifadelerin farklı biçimleri olan bu sözcüklerin Proustçadaki karşılığı ise *moment bienheureux*, yani “talihli an”dır ve bu kavram Proust’un romanında büyük önem taşımaktadır.

Proust’un romanında *moment bienheureux* bizim kontrolümüzde olmayan, mucize gibi gelen, istemsiz bellek sonucu ortaya çıkan mutlu ve uğurlu bir an’ı anlatır. *Bienheureux* an ile mistik bir deneyim arasında benzerlikler bulunmaktadır. Aşkınlık, geçicilik, sezgi, pasiflik (kişinin iradesi dışında olması ve deneyimi bireyin çağırmaması, bizzat deneyimin bireye gelmesi açısından), içsel bir zenginlik ve yoğunluk, derin bir idrak, anlatılamazlık... Mistik tecrübede varolan tüm bu özelliklerin hepsi istemsiz bellekle

⁵⁶ Umberto ECO, **Açık Yapıt**, çev. Pınar Savaş, s. 165.

⁵⁷ **a.g.k.** s. 180. (Koyu vurgu bize ait.)

⁵⁸ **a.g.k.** s. 181. (Vurgu bize ait.)

⁵⁹ Semra GERMANER, **1960 Sonrası Sanat**, s. 23. (Koyu vurgu bize ait.)

⁶⁰ <https://www.dictionary.com/browse/epiphany?s=t> Erişim tarihi: 10.2.2020.

⁶¹ *Epiphanīa* sözcüğünün İtalyanca’daki biçimi. Çoğullaştığında *epifanie* halini alır. Berio’nun yapıtı olarak değil kavram olarak bahsetmek gerektiğinde bundan sonra Türkçeleştirilmiş yazımıyla, yani “epifani” olarak kullanılacaktır.

gelen o anda da mevcuttur. Bu an çabalamadan, **herhangi bir sebebe bağlı olmadan**, bir havai fişek gibi beklenmedik ve özgül bir aydınlanma sağlar.⁶²

“Herhangi bir sebebe bağlı olmadan.” Bu ifade, Rosetti’nin dörtlüğündeki anahtar sözcüklerden ilkiyle ilişki kuruyor: **Bilgelik**. Bu kavramın altında yatan “bilgiye güven, bilinebilirlik” ve dolayısıyla “akılcılık, nedensellik” ilkelerine gerek duymadığını bildiriyor Rosetti. Zen’de karşımıza çıkan bu tavra Eco’nun söz konusu makalesinde sıklıkla rastlıyoruz: “Zen’de (...) anti-entelektüel (...) bir tavır, bir davranış biçimi vardır”;⁶³ Zen, “mantıksal formülleri yadsımaya ve yaşamla doğrudan ilişki içinde olmaya”;⁶⁴ “kompleks ve huzursuzlukların kaynağı olan **derleme zekâdan** kurtulmaya davettir.”⁶⁵

“Derleme zekâ.” Proust’u anlamada kilit öneme sahip olan *kurgulayıcı bellek* kavramının bir izdüşümü olarak okunabilir bu ifade. Rosetti’nin dizesindeki ikinci anahtar sözcük, yani **bellek**, işte bu *kurgulayıcı/istemli/iradi* bellektir ve **bilgelikle** beraber kendisine “gerek olmadığı” öne sürülen ikinci kavramdır. Tam bu noktada, Berio’nun en az Proust ve Joyce kadar önemseydiği ve başvurduğu bir diğer yazara, Samuel Beckett’e (1906-1989) kulak verelim:

İradi bellek (...) zekânın tekdüze belleğidir; geçmişin bilinçle ve akılla oluşturulmuş izlenimlerini bizim memnun bakışımız için yeniden-üreten de odur. En sıradan deneyimlerimizi renklendiren o gizemli dalgınlık ögesiyle hiç ilgilenmez. Geçmiş monokrom görünüşüyle sunar. Seçtiği imgeler, hayalgücünün seçtikleri kadar keyfi ve bir o kadar da gerçeklikten uzaktır. Bir fotoğraf albümünün sayfalarını çevirmeye benzetmiştir etkisini Proust. Sunduğu malzemede geçmişe ait hiçbir şey yoktur, sadece bizim kaygımızın ve oportünizmimizin bulanık ve tekdüze bir yansıması vardır.⁶⁶

Beckett’in bahsettiği “geçmişin izlenimlerini bizim memnun bakışımız için yeniden üreten” iradi/kurgulayıcı bellek anlayışını Feyza Şule Güngör hikâyecilik bağlamında değerlendirmektedir:

⁶² Feyza Şule GÜNGÖR, “Marcel Proust’un *Kayıp Zamanın İzinde* Adlı Romanında Belleğin *Kurgulayıcı Rolü Üzerine Bir Değerlendirme*”, *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, Sayı 55, s. 66. (Koyu vurgular bize ait.)

⁶³ Umberto ECO, *Açık Yapıt*, çev. Pınar Savaş, s. 162.

⁶⁴ a.g.k. s. 163.

⁶⁵ a.g.k. s. 173. (Vurgular bize ait.)

⁶⁶ Samuel BECKETT, *Proust*, çev. Orhan Koçak, s. 37.

Kişi geçmişte olan olayları aktarırken onları süsler, zenginleştirir; (...) bir hikâyeye dönüştürür. Sartre *Bulantı*'da bu hikâyeciliği şöyle anlatır: “En bayağı bir olayın serüven haline girmesi için onu anlatmaya koyulmamız gerekir ve yeter. İnsanları aldatan da bu zaten. Kişioğlu hikâyecilikten kurtulamaz, kendi hikâyeleri ve başkalarının hikâyeleri arasında yaşar. Başına gelen her şeyi hikâyeler içinden görür. Hayatını sanki anlatıyormuş gibi yaşamaya çalışır.” Geçmişte yaşanmış bir olay (...) abartılarak süslenir, bir anlamda yeni bir öykü çıkar ortaya, geçmişin ilginçleştirilmesiyle kurulan bir öykü... Bu nedenlerle istemli belleğin sunduğu imge gerçeğe çok uzaktır. Başlıbaşına bir kurgudur.⁶⁷

“Hikâye” ve “hikâye-olmayan”; işte Berio-Eco poetikadaki bir başka önemli başlık. Çoğu zaman yanlış bir şekilde postmodernlikle anılan hikâye-olmayan/meta-anlatı/*non-storia*'nın kökü aslında 20. yüzyıl başlarındaki modernist romana, başta Proust'a ve ardından gelen Joyce, Musil ve Woolf'a uzanır. Berio, *Epifaniler*'i bestelemeye başlamadan bir yıl önce *Thema*'da (1958) Joyce metni üzerine kurduğu tepe noktasız, anlatısız ve durağan yapıyla,⁶⁸ bu konudaki ilgisinin en lezzetli meyvelerinden birini vermiştir. Yıllar sonra, 1986'da Eco'nun Berio ile yaptığı söyleşide de müzik-metin ilişkisi bağlamında bahsi geçer *non-storia*'nın.⁶⁹ *Açık Yapıt*'ın “Televizyon ve Estetik” adlı bölümünde ise Eco, hikâyeciliği bambaşka bir açıdan, canlı yayın bağlamında ele alır:

Canlı yayın, toplumun isteklerine ve beklentilerine göre belirlenmektedir. Toplum hem dünyada neler olup bittiğini bilmek ister, hem de bu kendisine iyi kurgulanmış bir roman gibi sunulsun ister, çünkü gerçek hayatı da böyle algılamak istemektedir: Tüm rastlantısal öğelerden arındırılmış ve bir olay örgüsü olarak yeniden kurulmuş. Çünkü olay örgüsünün geleneksel biçimde kurulduğu roman, alıştığımız bir şeydir, mekaniktir, dünyadaki olayları algıladığımız gibi ikircimsiz, tartışmasız anlamlar verir, genellikle akılcı ve işlevseldir.⁷⁰

Bu hikâyeciliği kitabın çok başka bir noktasında, “Toplumsal Taahhüt Olarak Form” bölümünde, esprili bir şekilde örnekler Eco:

Bütün bir edebiyat bizim barda yalnız oturan bir kişinin başına bir şeyler geleceğini düşünmemiz konusunda anlaşmıştır: Macera romanlarında her an platin saçlı bir sarışın çıkıp gelirebilir. (...) Belirli bir anlatı düzeni, sanki bir kuralmış gibi, birileri bir barda

⁶⁷ Feyza Şule GÜNGÖR, “Marcel Proust'un *Kayıp Zamanın İzinde* Adlı Romanında Belleğin Kurgulayıcı Rolü Üzerine Bir Değerlendirme”, *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, Sayı 55, s. 65.

⁶⁸ Yiğit ÖZATALAY, “Un paragone sotto 5 titoli tra *Thema* (1958) e *Visage* (1961) di L. Berio”, yayımlanmamış deneme, s. 3.

⁶⁹ Luciano BERIO - Umberto ECO, “Eco in Ascolto”, Berio, ed. E. Restagno, s. 330.

⁷⁰ Umberto ECO, *Açık Yapıt*, çev. Pınar Savaş, s. 155.

yalnız başına içki içerken bir şeylerin olacağını öngörmektedir. İşte böylelikle pis, marazi ve hazin bir durum anlatı yapılarının yaftası olan sahte bir çekicilik kazanır ve kabul edilebilir olur; çünkü bu yapılar sonu olmayan bir başlangıcı kabul etmezler.⁷¹

Bugünün sanatındaki gereksinimimiz ise “hoş ve gerçekçi bir hikâye-olmayan”dır,⁷² “kişileştirmeden uzak, nesnel, düz, atakların olmadığı, **anlatı-olmayan** bir üslup”tur.⁷³ Eco, bu yazının başında bahsettiğimiz üç anıt-romandan birine gönderme yaparak şöyle bir çıkarımla özetler durumu: “Yaşam, *Üç Silahşörler*’den çok *Ulysses*’e benzer. Yine de bazıları yaşamı *Üç Silahşörler* gibi algılamaya daha yatkındır ve iyi **kurgulanmış** bir roman gibi değerlendirebilir ve anımsayabilir.”⁷⁴

Kurgulamanın **bellekle** –ve Proust’la– kurduğu ilişkiyi bu bilgiler ışığında özetlersek: “Belleğin [istemli/iradi belleğin] kurgulayıcı işlevi dolayısıyla, kişi geçmişini yeniden kurarak kendi anlatısını yaratmaktadır. (...) Bu tür bir belleğin bize sunacağı anılar (...) geçmişi yaşandığı haliyle bize sunmaktan uzaktır. Proust’un bellek modelinin kalbinde yer alan ise kurgulanan geçmişi değil, yaşandığı haliyle geçmişi sunan istemsiz [**istem dışı**/iradedışı] bellektir.”⁷⁵

İlk sayfada alıntıladığımız Eco metninin anahtar sözcüklerinden biri de budur: **İstem dışı**. Beckett, Proust romanındaki istemdışı/iradedışı belleği (*mémoire involontaire*) “talihli an”dan (*moment bienheureux*), yani epifaniden ayrı tutmaz, hatta onunla özdeşleştirir:

İradedışı bellek patlayıcıdır, apansız, topyekün ve lezzetli bir patlama. (...) Başına buyruk bir sihirbazdır iradedışı bellek (...) Mucizesini gerçekleştireceği tarih ve yeri kendi seçer. Proust’ta bu mucizenin kaç kez gerçekleştiğini bilmiyorum. Galiba on iki ya da on üç kez. Ama ilki –bisküvinin çaya batırılmasıyla ilgili ünlü epizot– bütün kitabın iradedışı belleğe adanmış bir anıt olduğu iddiasını haklı çıkarmaya yeter.⁷⁶

⁷¹ a.g.k. s. 210.

⁷² a.g.k. s. 155.

⁷³ a.g.k. s. 157. (Vurgu bize ait.)

⁷⁴ a.g.k. s. 155. (Vurgu bize ait.)

⁷⁵ Feyza Şule GÜNGÖR, “Marcel Proust’un *Kayıp Zamanın İzinde* Adlı Romanında Belleğin Kurgulayıcı Rolü Üzerine Bir Değerlendirme”, *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, Sayı 55, s. 59. (Köşeli parantezler ve vurgu bize ait.)

⁷⁶ Samuel BECKETT, **Proust**, çev. Orhan Koçak, s. 38.

Beckett'in Proustgil "mucize"lerden, yani epifanilerden oluşturduğu on bir maddeden dördüncüsü, Berio ve Eco'nun seçtiği *moment*'tir: "Balbec yakınlarında Mme. Villeparisis'nin arabasından görülen **üç ağaç**."77

Eco'nun alıntılardığı Rosetti metnindeki **üç yaprak** ve Berio'nun alıntılardığı Proust metnindeki **üç ağaç**. Her iki "görüngü"nın de **beklenmedik bir aydınlanma** doğurması bu anahtar sözcükleri vurgulamayı gerektirir mi? Elbette. Ancak bu örtük ilişki, *Epifaniler*'in "a" bölümü bağlamındaki Berio-Eco iletişimini anlamak için yine de yeterli değildir. O halde, 1959'da yazılan "Zen ve Batı" ile Berio'nun aynı yıl başladığı *Epifaniler* arasındaki en belirgin ilişkiye tam bu noktada değinmeli: *Açık Yapıt*'ta geçen tek "epifani" sözcüğü, Berio'nun aynı adlı yapıtındaki Proust metniyle olan bağına açık78 edercesine, *Kayıp Zaman*'dan bahsedilen paragrafa yerleşmiştir. Eco, söz konusu paragrafta *epifanie-contatto*79 kavramının Batı'daki izdüşümüne, ilk olarak Proust'un romanından bir örnek verir: "*Kayıp Zaman*'ın80 anlatıcısının sokaklarda dolanırken birdenbire ağaçların görüntüsü ile karşılaşması."81

3.1.2. Berio'nun Alıntısı

Berio, Proust'un bu uzun ve ayrıntılı *moment bienheureux*'sünden yalnızca dört tümce alır kendi müziği için:

[1] **Üç ağaca** bakıyor, onları iyice görebiliyordum, ama ruhum onların bir şeyi, zihnimin ulaşamadığı bir şeyi gizlediklerini seziyordu; nasıl fazlasıyla uzaktaki bir nesneye kolumuzu uzattığımızda, parmaklarımız ancak ara sıra örtüsüne belli belirsiz dokunur, bir türlü yakalayamazsa, aynı öyle. (...) [2] Yine sezdim ağaçların arkasında aynı bildik ama belirsiz nesnenin varlığını, fakat onu kendime çekemedim. (...) [3] Onları [üç ağacı] daha önce acaba nerede seyretmişim? (...) [4] Acaba hayatımın çok geride kalmış yıllarından geliyorlardı da, onun için mi etraflarındaki manzara tamamen kaybolmuştu belleğimden?82

77 a.g.k. s. 40. (Vurgular bize ait.)

78 Eğretilenme anlamıyla değil, "belirgin" anlamıyla açık.

79 Umberto ECO, *Opera Aperta*, s. 232. Bu kavramı Pınar Savaş "görünme-ilişki kurma", Tolga Esmer ise "dışavurum-temas" olarak Türkçeleştirdiği için, epifani kavramına ancak özgün metinde rastlayabiliyoruz.

80 Özgün metindeki hali: "*Recherche*'in" (*À la recherche du temps perdu*).

81 Umberto ECO, *Açık Yapıt*, çev. Pınar Savaş, s. 181.

82 Marcel PROUST, *Çiçek Açmış Genç Kızların Gölgesinde*, çev. Roza Hakmen, s. 283 (Roza Hakmen'in çevirisi çalışmamızın anahtar kavramlarına göre yeniden düzenlenmiştir. Vurgular ve köşeli parantezler de bize aittir.)

Berio'nun alıntısını ve müziğini çözümlemeye, Eco metninden⁸³ kalan son iki anahtar sözcükle başlayalım: **basit** ve **mucize**. Anlatıcının, yani Proust'un odağındaki nesne oldukça basit ve sıradandır: üç ağaç. Oysa onu gören öznenin –yani Proust'un– bu nesne üzerinden kurduğu sayfalarca bilinç akışı⁸⁴ sonucu, algısındaki karşılık bir mucizedir; geçmişin şimdide yaşandığı, nesnenin istem dışı belleği ansızın harekete geçirdiği, dış gerçekliğin anılara ve çağrışımlara dönüştüğü bir “mucize”. Berio, *Epifaniler*'in program notunda bu epifanik durumu “gerçeğin biçim değiştirmesi” (*trasfigurazione della realtà*) olarak açıklamaktadır.⁸⁵ Berio'nun orkestral yapıtındaki Machado ve Joyce metinlerinde de rastlanan bu ortaklık, yani “basit ve sıradanın mucizesi”, Richard Kearney'nin Proust, Joyce ve Woolf üzerine yazdığı incelemede de çok benzer bir şekilde (*act of transfiguration* ya da *transfiguring instant* olarak) vurgulanır.⁸⁶ Algımızı daha da genişletelim: Marcel Duchamp'ın *Çeşme*'sinin (1917), Marcel Proust'un *Çiçek Açmış*'ından bir yıl önce aynı ülkede gerçekleştirilmiş ve Proust'u etkilemiş olma olasılığı yüksek bir yapıt olarak, sıradan/basit/tanıdık nesnenin altüst edilmesi suretiyle sanatın tanımını sorgulayan bir epifaniye dönüşmediğini kim savlayabilir? Bu noktada epifani kavramının dindışı bağlamdaki ayrıntılı anlamına göz atmak bütünleyici olacaktır: “Genellikle basit, tanıdık ya da beylik bir olay veya deneyim ile başlayan, **gerçeğin** ya da bir şeyin gerçek anlamının ani, **sezgisel algısı** veya kavrayışı.”⁸⁷

Gerçeğin sezgisel algısı, Berio'nun seçtiği ilk iki tümcede yer alan “sezmek” (*sentir*) eylemiyle kendini açıkça belli etmektedir. İlk tümceyi, “sezme”nin de içinde olduğu beş anahtar sözcüğü vurgulayarak ele alalım:

Üç ağaca bakıyor, onları iyice görebiliyordum, ama ruhum onların bir şeyi, **zihnimin** ulaşamadığı bir şeyi **gizlediklerini seziyordu**; nasıl fazlasıyla uzaktaki bir nesneye

⁸³ Bkz. dipnot 50.

⁸⁴ Bilinç akışı (İt. *flusso della coscienza*, İng. *stream of consciousness*): Proust, Joyce, Woolf, Simon gibi yazarların uyguladığı, kendine has bir zaman algısı, şiirsellik, ritim ve dil ile farklılaşan, olayların doğrudan değil olayı yaşayan kişinin (*ben*'in) algısındaki karşılığı ve çağrışımları yoluyla aktarıldığı yazın biçimi.

⁸⁵ Luciano BERIO, “**Epifanie**” (bestecinin program notu). <http://www.lucianoberio.org/node/16527564676354=1> Erişim tarihi: 10.2.2020.

⁸⁶ Richard KEARNEY, *Anatheism*, ed. Richard Kearney, s. 103, 105.

⁸⁷ <https://www.dictionary.com/browse/epiphany?s=t> Erişim tarihi: 10.2.2020. (Çeviri bize ait.)

kolumuzu uzattığımızda, parmaklarımız ancak ara sıra **örtüsüne** belli belirsiz **dokunur**, ama bir türlü yakalayamazsa, aynı öyle.⁸⁸

Gerçeğin bilgisine sezgi yoluyla ulaşma hali aklımıza kaçınılmaz olarak Henri Bergson'u (1859-1941) getirecektir. Hatta "Bergson felsefesinin edebiyattaki uzantısı"⁸⁹ sayılır Proust. Afşar Timuçin'in Bergson estetiğiyle ilgili yazdıklarında da birebir aynı anahtar sözcükleri görmemiz rastlantı değildir:

Bergson'a göre gerçeklik (...) basit ve bölünemez sürekliliktir, böyle bir şey **zihin** yoluyla elde ettiğimiz bilgilerle bağdaşmayacaktır. **Zihin** bölücü ve parçalayıcıdır, (...) kurgulayıcı gücü bilim için önemli olurken felsefe için geçersizdir. Öyleyse, zihinsel kavrayıştan ayrı, ondan daha güçlü, gerçekliği bütünselliği ve akıcılığı içinde kavrayacak bir başka kavrayış olmalıdır. Bu da **sezgi**'dir. (...) Bergson'un gizemci felsefesinde şeylerin görünmez yanları, **gizlilikleri** vardır. Sezgi, şeylerin görünmez yanlarıyla, derinlikleriyle bir **dokunuşmadır**, (...) akıcı gerçekliği bir çırpıda veren şeydir, hem de tüm dolgunluğuyla. (...) Bergson'da gerçeklik **örtülerin** altında görülür, onu algıda ele geçirmek metafizik değil simgeci bir tutumu gerektirir. (...) Buna göre sanat zorunlu olarak simgeseldir. (...) Her sanat gerçekliği kendi özel dilinin dokuları arasında yansıtabilir ancak aradaki **örtüyü** kaldırmak, dolaysızca uzanmak, bir *mutlak*'a **dokunmak** olacak şey değildir. **Örtüyü** yırttınız mı sanatı da yıkarsınız.⁹⁰

Örtüklüğün yalnızca Bergson değil tüm çağdaş sanat estetiği ve dolayısıyla açık yapıt poetikası için de değer taşıdığını; eksiklik, tamamlanmamışlık ve belirsizlikle yakın ilişkide olduğunu anımsamak gerekir. Berio'nun Proust'tan seçtiği ilk tümcenin özellikle ikinci yarısı, hem içerdiği "belli belirsiz" deyimini, hem de anlatmakta güçlük çeken, örtük tutumuyla bir açıklığı savunmaktadır. Sanki şunları söylemektedir bu tümce: "Çağdaş güzel (...) her zaman uçucudur, her belirlemede elimizden kaçır, her tanımlamada **eksik** kalır. (...) Descartes'taki apaçık fikir gibi apaçık bir güzelle karşı karşıya geldiğimiz olmaz pek. (...) Sartre'ın [dediği gibi] 'güzel, **örtülü** bir çelişkidir.'⁹¹

"Açık Yapıt Poetikası"nda Eco da Sartre'la ilişki kurar algısal belirsizlik bağlamında: "Sartre, varolan nesnenin asla **belirli** bir dışavurum **dizisine** indirgenemeyeceğini söyler; çünkü bu dışavurumların her biri, durmadan değişen bir

⁸⁸ Marcel PROUST, *Çiçek Açmış Genç Kızların Gölgesinde*, çev. Roza Hakmen, s. 283. (Vurgular bize ait.)

⁸⁹ Orhan KOÇAK, "*Sunuş*", s. 10 (Samuel BECKETT, *Proust*, çev. Orhan Koçak).

⁹⁰ Afşar TİMÜÇİN, *Estetik*, s. 85-86, 89. (Koyu vurgular bize ait.)

⁹¹ **a.g.k.** s. 11, 22. (Vurgular ve köşeli parantez bize ait.)

özneyle ilişki içindedir.”⁹² Buradan çıkarılacak sonuç, görüngüden türetebileceğimiz farklı düzendeki algıların çokluğudur. *Varlık ve Hiçlik* adlı yapıtında ise doğrudan Proust’u örnek verir Sartre. Proust’un dehasını, onun yapıtına getirilebilecek muhtemel yorumların ve bakış açılarının sonsuzluğu⁹³ ile açıklar. Eco “Açık Yapıt Poetikası”nda Merleau-Ponty’nin şu sözlerini alıntılararak Sartre’ın söz konusu fikirleriyle bir bağ kurar:

Bir şey, hiçbir zaman için **tamamlanmadığına** göre, nasıl olur da gerçekten *kendini bize sunar?* (...) **Belirsizlik**, varoluşun ya da bilincin doğasının bir kusuru değildir, onların tanımıdır. (...) Genellikle bir aşırı aydınlanma bölgesi olarak kabul edilen bilinç, tam tersine bir belirsizlik ve bulanıklık bölgesidir.⁹⁴

Eco’nun Sartre’dan aktardığı “**belirli** bir dışavurum **dizisine** indirgenemezlik” ifadesinin Berio’nun dizisellik anlayışı açısından önemli bir noktada durduğunu, hatta bu anlayışı açıklayabileceğini düşünüyoruz. Artık yukarıda konuştuğumuz yazın, felsefe ve estetiğe dair tüm ilkeleri Berio’nun “a” bölümüne müzik diliyle nasıl aktardığına dair de konuşmaya başlayabiliriz.

3.1.3. Açık Dizisellik

Berio, profesyonel olarak 1950’de başladığı bestecilik kariyerinin ilk yıllarında bütünsel örgütlenmenin (*total serialism*) kaçınılmaz etkisi altındaydı. 19. yüzyıl anlatımına ve biçimine yönelik koparılamaz bağı nedeniyle 1940’larda Avrupa yeni müziğindeki etkisi azalmaya başlayan Schönberg diziselciliği, savaş sonrasında yerini daha geniş bir denetim düzenini öngören Webern diziselciliğine, giderek de bütünsel örgütlenmeye bırakmıştı. Ancak, –bestecilik kariyeri boyunca koruyacağı bir tavırla– sanatta her türlü *indirgeme* ve sınıflandırmaya tepkili olan Berio, Darmstadt ekolünün benimsediği bu tekniğin getirdiği tıkanmanın da farkındaydı. Önder Kütahyalı’nın güzel bir şekilde özetlediği gibi, salt bütünsel örgütlenmeyle yazan bir besteci, “yaratma yetisinden ve girişim özgürlüğünden yoksun kalmakta, denetleyemediği güçlerin aygıtı

⁹² Umberto ECO, **Açık Yapıt**, çev. Pınar Savaş, s. 29. (Vurgular bize ait.)

⁹³ Bu sonsuzluğu, açık yapıt bağlamındaki “düzenli düzensizlik” gibi, “sonlu sonsuzluk” olarak okumak gerekir.

⁹⁴ **a.g.k.** s. 29-30. (Koyu vurgular bize ait.)

ve kurbanı olmaktaydı.”⁹⁵ Bu kaygılar, *Açık Yapıt*’ın ilk sayfalarında Eco’nun da değindiği gibi, 1955-1960 yılları arasında Berio’nun da içinde bulunduğu “denetimli raslamsallık” ve “açık biçim” uygulamalarıyla sonuçlandı. İtalyan bestecinin bu konudaki ilk girişimi, *Açık Yapıt*’ta örnek olarak verilen *Sequenza I*’den (1958) dört yıl önce bestelediği *Nones* (1954) adlı yapıtıdır:

Darmstadt’a ilk tepkim, orkestra için yazdığım *Nones* olmuştu, ki benim için o yıllardaki müzikal araştırma ve tutkumun merkez noktasında, yani “biçim” ya da “işlem” terimleriyle değil, “süreç” terimiyle düşünmenin olanaklılığında yer alıyordu. İngiliz ve Amerikan yazınına doğrudan, İtalyanca çevirilerine başvurmadan keşfettiğim yıllardı. Sürekli, hızlı ve aşırı bir dönüşümle kişilik verdiğim büyük bir yapıt tasarısı vardı önümde. *Nones* deneyimini *Alleluiah I* (1956) ve hemen ardından *Alleluiah II* (1958) ile ileriye taşıdım. Bu iki çalışma birçok ortaklık içeriyordu: Belirgin bir düzensizlik, gizli bir simetri, sürekli dönüşüm halindeki yapılardan oluşan bir döngüsellik ve “tematik” öğelerin (örneğin, her olayın başladığı ve bittiği, flüt tarafından çalınan bir Si bemolün) sabit tutulmasıyla elde edilen bir durağanlık.⁹⁶

Bir yıl sonra yazacağı *Epifaniler*’i de yakından ilgilendiren tüm bu ortaklıklar –Sartre’ın “**belirli** bir dışavurum **dizisine** indirgenemezlik” ifadesinin dizisellikteki izdüşümü olarak– *Sequenza I*’de (1958)⁹⁷ bir adım ileriye taşınır: Parça içerisinde yinelenen küçük, aralıksal motiflere dayanan, yapısal bütünlüğü 12-ton dizileriyle sağlamasına rağmen aralarına serpiştirdiği düzensizlik öğeleriyle (özellikle yinelemelerle) düzeni esnekletiren/bulanıklaştıran/belirsizleştiren, “açık bir dizisellik”tir ulaşılan nokta.

Berio’nun bu dizisel anlayışını “açık” olarak nitelememizin nedeni, tam da –bu çalışmanın başında sözü edilen ve *Açık Yapıt*’ın ana fikri olarak görebileceğimiz– “düzenli düzensizlik” ilkesini merkezine almasıdır. Bestecinin yukarıda alıntıladığımız sözlerinde geçen “süreç” (*processo*) ve “dönüşüm” (*trasformazione*) kavramlarını da yine aynı ilke bağlamında, Eco’nun “hareketli yapıt”⁹⁸ düşüncesiyle koşturarak değerlendirmek gerekir. Hatta, bütünlüğün boyutlarını genişletirsek şunu söyleyebiliriz: Bölümlerinin sırasının açık bırakıldığı bir “hareketli yapıt” özelliği taşıyan *Epifaniler*,

⁹⁵ Önder KÜTAHYALI, *Çağdaş Müzik Tarihi*, s. 81.

⁹⁶ Luciano BERIO, *Intervista sulla musica*, s. 66-68. (Çeviri bize ait.)

⁹⁷ Bu yılın Berio-Eco ortak üretiminin başlangıcı olması, *Sequenza I*’in ortaya çıkışında itici bir güçtür. Çünkü dilbilimin kavramları ve özellikle de Joyce yazını ile içli dışlı olan Berio, dil ve müzik arasında bir bütünlük arayışındadır.

⁹⁸ Umberto ECO, *Açık Yapıt*, çev. Pınar Savaş, s. 21, 34.

bir yandan da vokal bölümlerinde –tıpkı “a” bölümünde olduğu gibi– hem perdesel düzenleniş (açık dizisellik), hem notalama (görece notalama), hem de metinsel açıklık (bu örnekte, Proust yazını) bağlamında bu makro özelliği mikro düzeye de taşıyarak tutarlı davranır.

Öncelikle “a” bölümündeki açık diziselliğin ayrıntısına inelim. Berio, Proust’tan alıntılardığı tümce sayısı kadar, yani dört tane dizi kullanır bu bölümde. Ancak bu dört dizi, dört tümce ile üst üste çakışmaz. Vokal parti üzerindeki ölçü numarası - dizi - metin eşzamanlılığı aşağıdaki gibidir (parantez içindeki notalar yinelenen [daha önce duyurulmuş olan] perdeleri ifade etmektedir):

ö. 2-8	[1] Si - La - Sib - Sol - Fa - Fa# - Mi - (yinelemeler) - Lab - Re - Do - Reb - (Sol - Re) - oldukça örtük bir Mib - (yinelemeler)	[1] Üç ağaca bakıyor, onları iyice görebiliyordum, ama ruhum onların bir şeyi, zihnimin ulaşamadığı bir şeyi gizlediklerini seziyordu;
ö. 9-16	[2] Lab - Fa - Mib - Re - La - Sib - Mi - Fa# - (Fa - La) - Do# - (Sol# - Re - La - Mib) - Sol (döngüsel yinelemeler) - Do	nasıl fazlasıyla uzaktaki bir nesneye kolumuzu uzattığımızda, parmaklarımız ancak ara sıra örtüsüne belli belirsiz dokunur, ama bir türlü yakalayamazsa, aynı öyle.
ö. 17-21	[3] Si - La - Sib - Fa# - Sol - Fa - Do - Do# - (Fa) - Mi - (yinelemeler) - Lab - (Do) - Re - (yinelemeler) - Mib	[2] Yine sezdim ağaçların arkasında aynı bildik ama
ö. 22-26	[4] La - Sib - Mi - Si - Solb - Fa - (La) - Do# - Re# - Sol# - Re - (La - Si - Fa#)	belirsiz nesnenin varlığını, fakat onu kendime çekemedim.
ö. 28-30	Sol - (Si - La - Mib - Re - Mi)	[3] Onları [üç ağacı] daha önce acaba nerede seyretmiştim?
ö. 32-37	Do - (La - Re)	[4] Acaba hayatımın çok geride kalmış yıllarından geliyorlardı da,
(Epifaniler’in “B” bölümüne sarkan perdesiz sesler)		onun için mi etraflarındaki manzara tamamen kaybolmuştu belleğimden?"

Tablo 3.1. *Epifaniler*’in “a” bölümünde vokal partideki dizi-metin eşzamanlılığı.

Dizisel bestelerden getirdiğimiz alışkanlık, bizi bu dört dizi arasında sıkı (aktarımsal ya da yatay/düşey anlamda çevrimsel) bir bağ keşfetmeye itmektedir. Ancak 1. ve 3. dizilerin ilk altı sesindeki ortaklık dışında böyle bir bağlantıya rastlanmaz. Berio'nun burada izlediği yöntem, bir dizinin yinelenmesinden çok, belli aralıksal motiflerin (dizisel çekirdeklerin) yinelenmesi ile oluşturulan dizisel görünümlü bir özgür atonalitedir (*free atonality*). Yukarıda “açık dizisellik” olarak tanımladığımız yöntemin özgür atonallikle olan bu bağı, doğal ki Schönberg'in 12-ton sisteminden önce izlediği atonal tavrı anımsatır. Ancak Berio, Schönberg'in tekniğine “belli belirsiz” bir dizisellik katmanı eklemiştir. Buradan baktığımızda, İtalyan bestecinin “a” bölümünü Schönberg'in asistanı ve çağdaş müzik kuramcısı Leonard Stein'a (1916-2004) adanmış olması bir rastlantı değildir; hatta Darmstadt'ta iyiden iyiye yeşermiş olan Schönberg karşıtlığına gizli bir tepki olarak bile görülebilir.

Bölümde diziler arasındaki bütünlüğü ve tutarlılığı üç aralıksal motif/çekirdek sağlamaktadır:

- 1) [012] motifi. Bölümde duyulan ilk motiftir (Si - La - Si bemol) ve vokal partide toplam 14 kez kullanılmıştır.
- 2) Küçük üçlü (veya çevrimi olan büyük altılı) motifi. Bölümde duyulan ikinci motiftir (Si bemol - Sol) ve vokal partide yine 14 kez kullanılmıştır.
- 3) Triton (eksik beşli / artmış dördü) motifi. Bu motif ise vokal partide 19 kez kullanılmıştır.

Burada hemen dikkatimizi çeken, Proust metnindeki **üç** sayısının, “a” bölümündeki müziğin perdesel düzenlenişine çokboyutlu/çokanlamlı yansımalarıdır:

- 1) Üç dizisel/aralıksal çekirdeğin kullanımı.
- 2) Üç alaca (kromatik) ses salkımından oluşan [012] çekirdeğinin kullanımı.⁹⁹ (Metindeki “üç ağaç”ın [*les trois arbres*] üç sözcüğü, bu ses topluluğuyla müziklenmiştir.)
- 3) Küçük üçlü motifinin kullanımı.
- 4) Küçük üçlünün bir katı olarak triton motifinin kullanımı.

⁹⁹ Bu dizisel çekirdek, *Sequenza I* in (1958) de belirgin bir motiftir. Bkz. Irna PRIORE, “Vestiges of Twelve-Tone Practice as Compositional Process in Berio's *Sequenza I* for Solo Flute”, *Sequenza Series*, ed. Janet Halfyard - David Osmond-Smith, s. 191-208.

Epifaniler'in "a" bölümündeki metin-müzik ilişkisi elbette ki sadece üç sayısının yansımalarıyla sınırlı değildir. Berio'nun yakın tarihlerde yazdığı *Thema* (1958), *Circles* (1960) ve *Visage*'da (1961) da var olan, metni ve müziği birbirinden ayırtıramadığımız, kopmaz bir ilişki kurulmaya çalışılır bu yapıtta da. *Açık Yapıt*'ta Eco'nun sıklıkla altını çizdiği içerik-biçim / ne-nasıl birliği,¹⁰⁰ görülüyor ki, Berio'nun da odağındadır.

İlk dizi ile başlayalım: İlk tümcenin ilk iki cümlecisi ("Üç ağaca bakıyor"¹⁰¹ ve "onları iyice görebiliyordum"¹⁰²) aynı ses kümesi ile müziklenmiştir. Bu durum, iki cümlecinin de yakın, birbirini tamamlayan anlamlar taşımasının bir göstergesidir. Üçüncü cümlecik ise ("ama ruhum onların bir şeyi, zihnimin ulaşamadığı bir şeyi gizlediklerini seziyordu"¹⁰³), taşıdığı yoğun belirsizlik ve örtüklük anlamı nedeniyle *Sprechstimme*¹⁰⁴ tekniği ile, perdeler belirsiz bırakılarak seslendirilmektedir. Hatta, ilk dizinin son sesi olarak beklenen Mi bemol perdesi, "şey" (*chose*) sözcüğü üzerinde, Mi ve Re arasında kaydırılarak, oldukça örtük bir biçimde duyurulur (ö. 6).

İkinci dizi ise ilk tümcenin ikinci yarısına denk düşer: "(...) nasıl fazlasıyla uzaktaki bir nesneye kolumuzu uzattığımızda, parmaklarımız ancak ara sıra örtüsüne belli belirsiz dokunur, ama bir türlü yakalayamazsa, aynı öyle."¹⁰⁵ Dokunmak/ulaşmak ile dokunamamak/ulaşamamak arasındaki bu gidiş-geliş, bu sarkaçvari salınım,¹⁰⁶ Berio'nun yinelemeyi en çok bu dizide kullanmasına, hatta döngüsel yinelemelere neden olur. 11. ölçünün sonundan 15. ölçünün sonuna kadar küçük düzensizliklerle yinelenen bir (La - Re)¹⁰⁷ - Mi bemol - Sol - La bemol - Sol bemol döngüsünden bahsedebiliriz. Düzensizliklerin büyük bir payını akışkan ve belirsiz bir ritmin yanında,

¹⁰⁰ Umberto ECO, *Açık Yapıt*, çev. Pınar Savaş, s. 58-60, 208-217.

¹⁰¹ Özgün tümce: *Je regardais les trois arbres* (ö. 2-3).

¹⁰² Özgün tümce: *je les voyais bien* (ö. 3-4).

¹⁰³ Özgün tümce: *mais mon esprit sentait qu'ils recouvraient quelque chose sur quoi il n'avait pas prise* (ö. 4-8).

¹⁰⁴ Schönberg'in yaygın olarak kullandığı, konuşma ile şarkı söyleme arasındaki vokal tarz.

¹⁰⁵ Özgün tümce: *comme sur ces objets placés trop loin dont nos doigts allongés au bout de notre bras tendu, effleurent seulement par instant l'enveloppe sans arriver à rien saisir* (ö. 8-15).

¹⁰⁶ Umberto ECO, *Açık Yapıt*, çev. Pınar Savaş, s. 85. "Sarkaç" sözcüğünün düzen-düzensizlik salınımının bir simgesi olarak kullanılmasına örnek olarak ayrıca bkz. **a.g.k.** s. 82.

¹⁰⁷ Bu iki sesin paranteze alınmasının nedeni, ilk görünümde La - Re olan sıranın, ikinci yinelemede yalnızca Re, üçüncü yineleme ve sonrasında ise Re - La halini almasıdır.

eklenen perdeler¹⁰⁸ (14. ölçüdeki Si bemol ve 15. ölçüdeki Do) oluşturmaktadır. Berio, döngünün katı değil sürekli değişen bir biçimde yinelenmesini, hareketli bir helezonu andırmasını amaçlamaktadır belli ki. Döngüsel yinelemeler, Berio’nun biçim anlayışındaki *ridondanza* (bolluk, fazlalık, gereksiz yineleme) kavramına denk düşer. Besteci bu kavramı elektronik müzik üretiminin dışında en çok *Epifaniler* (1959-61) ve *Circles*’ta (1960) gerçekleştirdiğini söyler bir röportajında.¹⁰⁹ *Circles*’a adını da veren bu döngüsel yineleme ilgisi, *Epifaniler*’de hem makro, hem de –bu örnekteki gibi– mikro ölçekte görülebilir:



Örnek 3.1.1. *Epifaniler*, “a” bölümü, döngüsel yinelemeyi bolca içeren 12.-15. ölçülerin vokal partisi.

Üçüncü dizi, daha önce kısaca belirttiğimiz gibi, ilk dizinin ilk altı sesiyle (iki adet [012] çekirdeği olarak) aynı kümeyi taşır. Yinelemenin arkasında yine metindeki anlam vardır; bu kez ilk tümcedeki “sezmek” (*sentir*) eylemi yinelenmektedir: “Yine sezdim”.¹¹⁰ Berio, ilk iki tümcede yer alan “sezmek” eyleminin epifani kavramındaki önemini vurgulamak istercesine, yinelenen dizisel çekirdeklerden en belirgin olan ikisini bu sözcüğü müziklemekte kullanır. İlk tümcedeki “seziyordu” (*sentait*) sözcüğü Re bemol - Sol (triton motifi) ile biçimlenirken, üçüncü tümcedeki “sezdim” (*je sentis*) sözü Si - La - Si bemol [012] motifini taşır. Buradaki birinci tekil adıl (*je*) ise, ilk ve üçüncü dizi arasında hem sözcük, hem de perde (Si) açısından bir ortaklık kurmaktadır; çünkü bu sözcük ve perde ikinci dizi tarafından pas geçilmiştir. (Bu nedenledir ki ikinci dizi, “ben” adılını içermeyen, tamamlanmamış, eksik metniyle tutarlı bir biçimde, 11 sesli bir dizi olarak kurulmuştur.)

¹⁰⁸ *Flanging pitches*. Inna Priore, solo flüt için *Sequenza*’yı çözümlediği makalesinde, düzensizlik vermek için yinelenen dizi seslerini bu terimle açıklar. Bkz. Inna PRIORE, “*Vestiges of Twelve-Tone Practice as Compositional Process in Berio’s Sequenza I for Solo Flute*”, *Sequenza Series*, ed. Janet Halfyard - David Osmond-Smith, s. 191-208.

¹⁰⁹ Luciano BERIO, *Intervista sulla musica*, s. 143.

¹¹⁰ Özgün tümce: *je sentis de nouveau* (ö. 17-19).

Dördüncü diziye geçtiğimizde dizi-tümce eşzamanlılığındaki düzensizlik ve belirsizlik uç bir evreye ulaşır: Berio, bu diziye başlatmak için tümce başını beklememiş, tam da “belirsiz” (*vague*) sözcüğünü seçmiştir. Birinci tekil adıl (*je*) yine aynı perde (Si) üzerinde geldikten sonra, metin-müzik ilişkisi açısından lezzetli bir noktaya varılır: “Onu kendime çekemedim”¹¹¹ cümleciğindeki “çekmek” eylemiyle ilişki kurularak, Si’nin çeken olan Fa diyez vokalin tepe noktasına kurulur. Geleneksel müziğin tekyönlü “çeken” (*dominant*) anlamının “açık” bir yorumu, bir yananlamı olarak da okunamaz mı bu söz-ses ilişkisi? “Onları [üç ağacı] daha önce acaba nerede seyretmiştim?” cümlesindeki “daha önce”nin (*déjà*) son triton motifiyle vurgulanması da bir rastlantı değildir: “İki an’ın birbirine benzediği, içselleştiği hal olan *moment bienheureux* sık sık dejavu ile ilişkilendirilmiştir; hatta yoğun ve seyrek meydana gelen bir olay olarak özdeş olduğu düşünülmüştür.”¹¹²

3.1.4. Kayıp Ben: Sonsuz Akışın Sürekliliği

Diziler üzerinden yaptığımız bu çıkarımlar sonunda elimizdeki en önemli verilerden biri şudur: “Ben” (*Je*) sözcüğü, bir pedal ses yaratırcasına, Si ile sabitlenmiştir. Peki bu vurgunun anlamı nedir? Öncelikle bir iç konuşma / iç monolog vurgusu olduğundan, dolayısıyla anlatıcının (Proust’un) kendi içinde yaşadığı bilinç akışını¹¹³ belirginleştirdiğinden söz edebiliriz. Ayrıca Si sesi bir yinelemedir, dolayısıyla da bellekle, anımsamayla yakın ilişkilidir: “Anımsama (...) bilinçte yinelenme halidir. (...) Bu yinelenme, bir bilinç durumunun kendiliğinden bir ya da birçok bilinç durumunu uyandırması sonucu, çağrışımın oluşmasıyla meydana gelir. Şu anki bir duygulanım ile geçmiş bir duygulanım arasındaki benzerlik, o bilinç durumunun yinelenmesine neden olur.”¹¹⁴ İki çıkarım da doğrudur, ancak söz konusu durumu açıklamak için yeterli değildir. Afşar Timuçin’in Bergson (ve dolayısıyla Proust) estetiğini açıklamakta kullandığı şu tümceyle bir kapı aralayalım: “Sezgi,

¹¹¹ Özgün tümce: *je pus ramener à moi* (ö. 22-26).

¹¹² Feyza Şule GÜNGÖR, “Marcel Proust’un Kayıp Zamanın İzinde Adlı Romanında Belleğin Kurgulayıcı Rolü Üzerine Bir Değerlendirme”, *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, Sayı 55, s. 69.

¹¹³ Olayların doğrudan değil, olayı yaşayan kişinin (*ben*’in) algısındaki karşılığı ve çağrışımları yoluyla aktarıldığı bir yazın biçimi olarak “bilinç akışı” (bkz. dipnot 84).

¹¹⁴ a.g.k. s. 61.

bütünleştirici bir edimdir, tanıyanla tanınanın çakışmasıdır, ben'in nesneyle özdeşliğidir.”¹¹⁵ Bu özdeşlik *Açık Yapıt*'ta Eco'nun da (yabancılaşma bağlamında) altını çizdiği bir durumdur:

İnsan nesneyi anlamak için onun içinde yer almak *zorundadır*. (...) Nesneyi yabancı (...) olarak görmemek gerekir, çünkü bizim yansımızı ve izlerimizi taşıdığına göre, nesne aslında *biziz*. Onu tanımak kim olduğumuzu bilmek demektir. (...) Bu durumu insan doğasının değer yitirmesi olarak almak, (...) doğanın ve insanın bir ve aynı şey olduğunu kabul etmemek demektir.¹¹⁶

Epifaniler'in “a” bölümündeki nesnenin “üç ağaç” olduğunu anımsayarak, Timuçin'in sözleriyle devam edelim:

Bizim ruhsallığımız ya da ben'imiz sürekli bir **akışın** öznesi durumundadır. Zamansallık, buna göre, *ben* kavramının özünü oluşturur. Bir başka deyişle, ben'in gerçekliği zamansallıkla belirgindir. (...) Kendime yöneldiğim anda, içsel yaşamın değişken ve sürekli olduğunu duyuyorum. Bu, ben'immin aralıksız sürdüğü, **kesintisiz bir süreklilik** olduğu anlamına gelir. O bir akıştır, bir sonsuz akıştır, bir ırmaktır, “**sonsuz akışın sürekliliği**”. (...) Zaman ben'im.¹¹⁷

Geldiğimiz nokta bütünleyicidir: “Zaman ben'im.” Berio, Proust'un *Kayıp Zaman*'ını müziklerken Si sesi ile sabitlediği ben'i bu nedenle vurgulamaktadır. “Üç ağaç”ta yakalanamayan, erişilemeyen, dokunulamayan, ama *sürekli* anımsanmaya çalışılan şey, anlatıcının kendisidir. Ve, en önemlisi de, kayıp zaman, aslında kayıp *ben*'dir; **sonsuz akışın sürekliliği** ile özdeşleşmiş bir *ben*.

Bu ifade bize Ahmet Hamdi Tanpınar'ın dizelerini anımsatmaz mı?

Ne içindeyim zamanın,
Ne de büsbütün dışında;
Yekpâre, geniş bir ânın
Parçalanmaz akışında.¹¹⁸

Proust'taki süreklilik fikriyle ilgili şu sözlerinde Orhan Koçak da aynı anımsatmayı yapar: “Doluluğun, varlığın, husursuz da olsa huzurun, sürekliliğin Proust'u: Kendisi ne derse desin, aslında ‘yekpâre, geniş bir ânın parçalanmaz akışında’

¹¹⁵ Afşar TİMUÇİN, *Estetik*, s. 85.

¹¹⁶ Umberto ECO, *Açık Yapıt*, çev. Pınar Savaş, s. 194-195.

¹¹⁷ Afşar TİMUÇİN, *Estetik*, s. 87-88. (Koyu vurgular bize ait.)

¹¹⁸ Ahmet Hamdi TANPINAR, “Ne İçindeyim Zamanın”, *Bütün Şiirleri*, s. 19.

yüzmekte olduğuna ikna edilmek istenen bir Proust.”¹¹⁹ Daha önce “gerçeğin biçim değiştirmesi” (*trasfigurazione della realtà*) bağlamında bahsettiğimiz Richard Kearney’nin Proust, Joyce ve Woolf üzerine yazdığı incelemede de “yekpâre, geniş bir ân’a benzeyen üç ifadeye rastlarız: Biçim değiştiren an (*transfiguring instant*), sonsuz şimdi (*eternal now*) ve an’ın epifanisi (*epiphany of the moment*).¹²⁰

“Sonsuz şimdi” ya da “sonsuz akışın sürekliliği” –belki de en güzel biçimde– zamansallığı öne çıkan bir sanat olarak müzikle ifade edilebilir. Kearney’in *Kayıp Zaman*’ı tanımlarken kullandığı “epifaniler sonatı” (*sonata of epiphanies*)¹²¹ sözü bu savı doğrular niteliktedir. Beckett de *Proust* adlı eleştirisinin son paragrafını, aynı nedenle, müziğe ayırır:

Proust’ta müziğin önemi üzerine bir kitap yazılabilir. (...) Başka bütün sanatlar İdea’yı ancak peşinden sürüklediği birtakım görüngülerle birlikte üretebilirken, müzik İdea’nın kendisidir, görüngüler dünyasından habersizdir, ideal biçimiyle varlığını evrenin dışında sürdürür, (...) Zaman’da kavranır. (...) Müzik, Proust’un yapıtındaki katalitik öğedir. Onun inançsızlığına karşı, kişiliğin devamlılığı ve sanatın gerçekliği üzerinde ısrar eder. Ayrıcalık anlarını [yani epifanileri] sentezler ve kendisi de onlara paralel olarak **akar**.¹²²

Bu “akış” fikri, Eco’nun “Açık Yapıt Poetikası”nda bilinç akışının müziğini açıklamakta kullandığı “uzam-zaman sürekliliği”dir (*continuo spazio-temporale*)¹²³. Peki, akış/süreklilik fikri Berio tarafından müziğe, yani *Epifaniler*’in “a” bölümüne nasıl aktarılır?

Öncelikle daha önce de bahsettiğimiz perdesel düzenlenişi ele alalım: Açık dizisellik yönteminin, aralıksal çekirdeklerin yinelenmesi aracılığıyla süreklilik fikrine hizmet ettiğini söyleyebiliriz. Hatta, açık dizisellik yönteminin belirgin bir özelliği, dinleyiciye müziği kulaklarıyla izleyebilme, izini sürebilme olanağını veren aralık (*interval*) akışıdır. Akışın çalgılama üzerindeki izdüşümüne ise *Epifaniler*’in genel performans notlarında rastlarız. Sadece “a” bölümündeki marimba icrasını ilgilendirdiğini belirten bir dipnotta şu ifadelere yer verir Berio:

¹¹⁹ Orhan KOÇAK, “Sunuş”, s. 10 (Samuel BECKETT, *Proust*, çev. Orhan Koçak).

¹²⁰ Richard KEARNEY, *Anatheism*, ed. Richard Kearney, s. 103, 105.

¹²¹ **a.g.k.** s. 102.

¹²² Samuel BECKETT, *Proust*, çev. Orhan Koçak, s. 78. (Vurgu ve köşeli parantez bize ait.)

¹²³ Umberto ECO, *Opera Aperta*, s. 51.

İcracı her iki elinde de çok yumuşak uçlu ikişer baget bulundurur. Bu bagetleri biri tuşların altında diğeri üstünde olmak üzere, bir çatal gibi tutmalıdır. Böylece, yazılı olan tremololar, hafif bir dirsek hareketiyle hızlı bir şekilde icra edilebilir. Sonuç sürekli [kesintisiz/kesiksiz] bir ses olmalıdır.¹²⁴

Aynı uygulamayı inek çanlarının icracılarından da isteyen Berio, bu “kesiksiz tremolo” dokusunu tüm bölüm boyunca –neredeyse kesiksiz bir biçimde– sürdürür. Akış/süreklilik fikrinin büyük ölçekte, yani biçim üzerindeki izdüşümü ise, “a” bölümünün başlangıcının ve sonunun silikleşmesi/örtükleşmesi/belirsizleşmesi ile elde edilir. Berio’nun on iki bölümlü *Epifaniler* yapıtı, Kearney’nin sözleriyle söylersek “an’ın epifanisi”dir ve Tanpınar’ın ifadesiyle “parçalanmaz akış”ı vermek için her bölümden daha fazla gayretlidir “a” bölümünde. Bölüm başlarken solo çellonun Mi sesi, bir önceki orkestral bölüm olan “A” ile vida görevindedir. Ayrıca, “A”nın sonunda tuba, kontrbas trombon ve kontrfagotun verdiği Sol diyez - La - Si bemol akoru, “a”nın başında üç solo kontrbasın verdiği akorun aynısıdır. [012] çekirdeğinin armonik biçimi olan bu akorun üç solo çalgı ile verilmesi de metindeki “üç”ün başka bir yansımasıdır. Berio bu üç solo çalgı/çalgıcı fikrini biçime (yani sürece) dahil ederek bir *akış* halinde tutar bölüm boyunca: İlk ölçüde üç kontrbas, 5. ölçüde üç tuşlu perküsyon (bir vibrafon ve iki marimba), 7. ölçüde üç inek çanı icracısı (her biri üçer çan çalmaktadır), 13. ölçüde üç klarnet (1. klarnet ve bas klarnet 8. ölçüden itibaren başlamıştır çalmaya) ve 17. ölçüde üç trombon sokulur müziğe. Bu noktadan sonra orkestrasyonun üçlü bölünmesi çok daha belirgin ve çoğuldur. 8. sayfanın sonunda hem kontrbasların baştaki akora geri dönmesi, hem de kontrbaslar, kemanlar ve arplarda duyulan *fortissimo* noktalar, bölümün sonuna geldiğimizin habercisidir:

¹²⁴ Luciano BERIO, *Epifanie*, performans notları. (Köşeli parantez bize ait.)

2 2 3 2

Cl. 1 2

Cl. b.

Trbn. 2 (sord.)

Arpa 1

Arpa 2

Vibr.

Mar.

II [3 Prall.]

III [3 Allglocken]

Voce

Fal-lait-il croire qu'ils ve-raient dan-neré ai loin-taines de ma vie

VI. C

Cb.

35

35

pizz.

Sola

ppp

ff

Örnek 3.1.2. *Epifaniler*, “a” bölümü, 8. sayfa.

Ancak metin bitmemiştir, sürmektedir. Bölümün sonundaki çift ölçü çizgisi bile Proust metnini durduramaz; kalan sözcükler bir sonraki vagona, yani “B” bölümüne *akmaya* devam eder. Berio, bilinç akışını kesmemekte, Eco’nun deyiimiyle “uzam-zaman sürekliliği”ni sağlamaya çalışmaktadır. *Kayıp Zaman*’dan alınan ve sonraki bölüme doğru “kaybolan” metne verilen bu biçim, sarkan tümcenin içerdiği anlamla da örtüşür: “(...) onun için mi etraflarındaki [üç ağacın etrafındaki] manzara tamamen **kaybolmuştu** belleğimden?”¹²⁵

3.1.5. Bir Açıklık Olarak *Kayıp Zaman*

Süreklilik ve akış fikri, görülüyor ki, aslında “kayıp zaman / kayıp ben” fikriyle çok yakın bir ilişki kurar. Dolayısıyla, sonsuz akışın sürekliliğini müziğine çokkatmanlı olarak yansıtmaya çalışan Berio, kayıp zamanı da bir “çoklu yorumlanabilirlik”le¹²⁶ ele alır. İlk yorum, akış bağlamında bahsettiğimiz “kesiksiz tremolo” dokusudur kuşkusuz. “Ne içinde, ne de büsbütün dışında” olduğumuz bir zaman algısı yaratan bu ses dokusu, belirlenmemiş sayıdaki hamlesiyle sonsuzlaşan, sonsuzlaşırken de kaybolan bir şimdi’nin ifadesidir. “Kayıp zaman” kavramının diğer bir yorumu ise, tartısal (*metric*) serbestlik ya da tartımsızlık çabası üzerinden kurulur. Berio bu bölümün başında ölçü numaraları vermemekle beraber, neredeyse tüm bölümü mezzosoprano çizgisinin belli noktalarını kerteriz alarak, “açık” bir tartımla müzikler. Bu tavır, sadece serbest ölçüsel yapılanmaya değil genel olarak ritme de yansımış olan “görece notalama” yöntemidir. Perdelerin belirlenip ritmin uzamsal/görsel orantılı bir şekilde yerleştirildiği bu notalama, yorumculara ritmik planda bir esneklik, sorumlu bir özgürlük, bir “olanaklar alanı”¹²⁷ sağlar. Bu bağlamda “kayıp zaman”, hem yatay (artzamanlı/ezgisel) hem de düşey (eşzamanlı/armonik) anlamda bir “açıklık”a dönüşür. Açıklık, bu yazının başında belirttiğimiz gibi, bir düzen-düzensizlik dengesi ise, “a” bölümünde uygulanan görece notalamada perde, düzeni; ritim ise düzensizliği simgelemektedir.

¹²⁵ Özgün tümce: *que le paysage qui les entourait avait été entièrement aboli dans ma mémoire*. Roza Hakmen’in çevirisi esas alınarak yeniden biçimlendirilmiştir. (Vurgu ve köşeli parantez bize ait.)

¹²⁶ Umberto ECO, *Açık Yapıt*, çev. Pınar Savaş, s. 60.

¹²⁷ a.g.k. s. 8, 26, 131, 136 (“olanaklıklar alanı”), s. 151 (“olanaklar ağı”).

Berio, görece notalama üzerinden kurduğu düzen-düzensizlik dengesini büyük ölçekte, yani “a” bölümünün biçimine yönelik de kurar. Bölümdeki genel yönelim olan görece notalama kimi zaman terk edilerek tartımın ve ritmin kesinleştiği geleneksel notalama da yeğlenir. 8, 16-17, 23-24, 31-33. ölçülerde karşılaşılan bu notalama tercihi, “açıklık” içine serpiştirilmiş “kapalı birimler” olarak değerlendirilebilir. Besteci, sanki *Açık Yapıt*’ın son sayfalarında bahsedilen, “Âdem’in keşfettiği” şu kuramı uygulamaktadır: “Düzen, düzensizliğin pek çok halinden biridir ve arada bir ortaya çıkar.”¹²⁸ Kim bilir, belki de 8. ölçünün klarnetlerinin üstündeki *suono d’eco* (“yankı sesi” ya da “Eco’nun sesi”) ifadesi, bir “çoklu yorumlanabilirlik”le, Eco’ya gizli bir göndermedir.

Döngüsel yineleme, akış/süreklilik ve son olarak da düzen-düzensizlik fikirlerinin “a” bölümünde hem ayrıntıda (küçük ölçekte), hem de biçimde (büyük ölçekte) özenle örtüşürldüğünü görüyoruz. Berio-Eco düşüncesindeki temel ilkelerden biri olan içerik-biçim / öz-söz / ne-nasıl bütünlüğünün göstergeleridir tüm bu örtüşmeler. Hatta içerik/öz/ne’den çok **biçim/söz/nasıl**’a önem atfeden bir bütünlüktür/diyalektiktir bu; sanatın çekirdeği buradadır: “Sanatın bugünün insanından söz edebilmesi için tüm kurulmuş formel sistemleri yıkmaktan başka seçeneği yoktur, çünkü asıl konuşma aracı *form*’dur [biçimdir].”¹²⁹ Bu çalışmada konu edindiğimiz anahtar sözcüklerden biri olan **bellek**, Proust yazınının yanı sıra Berio-Eco düşüncesinin odağındaki **biçim**le de çok yakın bir ilişki kurar.

Biçim kavramı, (kendisi de bellek üzerinden yürüyen) müzik sanatının belleği baş köşeye oturtan kavramlarından biridir. İşitilen bir ögenin biçimsel/yapısal işleyiş içinde taşıdığı ağırlığın, işlevin saptanmasında (...) bellek olmazsa olmaz bir araçtır. Besteci, öğelerini ve öğeler arası ilişkiyi kurarken, tüm hamlelerinin dinleyicinin belleği üzerinde derin ya da hafif bir iz bıraktığı varsayımından hareket etmektedir.¹³⁰

O halde, Berio’nun *Kayıp Zaman*’dan seçtiği metnin son sözcüğünün “bellek” (*mémoire*¹³¹) olması bir rastlantı olmamalıdır. Buradaki bellek; kaybedebilen, güçsüz olan, Proustgil terimle kurgulayıcı/istemli/iradi bellektir, Eco’nun deyiimiyle “derleme

¹²⁸ a.g.k. s. 244.

¹²⁹ a.g.k. s. 208. (Köşeli parantez bize ait.)

¹³⁰ Mehmet NEMUTLU, “**Biçim ve Yapı**”, **Müzikte Ahımlama**, s. 67.

¹³¹ Luciano BERIO, “**B**”, **Epifanie**, ö. 12.

zekâ"dır.¹³² Entelektüelliği, bilgiye güveni, akılcılığı, mantığı, bilinebilirliği ve belirlenebilirliği, nedenselliği ve dolayısıyla Berio-Eco düşüncesindeki düzeni, "biçimleme"yi karşılar bu anlam. Berio'nun bellek vurgusu bir uyarı niteliğindedir: Açıklığın –ve benzer eğilimler taşıyan Zen'in– odağındaki düzensizlik, belirsizlik, süreksizlik, tamamlanmamışlık, çoğulluk, hareketlilik ve olanaklılık kavramları ne kadar önemli ve gerekliyse, bu kavramların karşısında yer alan düzen, belirlilik, süreklilik, nedensellik, kısacası insan aklının ve belleğinin kurgulayıcılığı/biçimleyiciliği de bir o kadar önemli, gerekli ve değerlidir. Uygur insan ve onun sanatı, bu karşıt kavramları bir dengeye, bir diyalektiğe tabi tutmalıdır. *Epifaniler*'in "a" bölümünün sonundaki bellek vurgusu, Eco'nun "Zen ve Batı"sının sonundaki bellek vurgusu ile örtüşmektedir: "Batılı insan, evrendeki çoğulluk, çokanlamlılık ve tüm varoluş üzerine tefekküre dalıp belleğini yitirmeyi asla kabul etmez; ama belleğine egemen olma ve onu yeniden biçimlendirme uğraşı sırasında [elbette ki] kendini sürekli kaybedecektir [bkz. "kayıp *ben*" kavramı]."¹³³ Makalenin son cümlesi de bu vurguyu benzer sözlerle açıklar niteliktedir: "Batı, değişkeni (...) hareketsiz kılan nedensellik yasalarını yadsırken, geçici istatistik ve olasılık yasaları aracılığıyla onu yeniden tanımlamayı yadsımamaktadır, çünkü 'ayırt edici' olan düzendir [biçimdir] ve zekâ onun sanatıdır."¹³⁴

3.1.6. *Epifaniler*'in İçindeki "a"

Eco'nun Zen başlığı altındaki Rosetti alıntısıyla ele almaya başladığımız, Bergson, Beckett ve Sartre'ı da içine alan açılımlarla açıklamaya çalıştığımız Proust-Berio-Eco üçgenini *Epifaniler* yapıtının bütünü içerisinde konumlandırmak yararlı olacaktır.

Epifaniler'deki en eski metindir Proust metni. 1918'de yazılmış olan bu dört tümcenin ilk vokal bölüm için seçilmiş olması da süredizimsel (kronolojik) bir tercihi

¹³² Umberto ECO, *Açık Yapıt*, çev. Pınar Savaş, s. 173.

¹³³ a.g.k. s. 182 ve Umberto ECO, *Opera Aperta*, s. 233. (Köşeli parantezler bize ait.)

¹³⁴ Umberto ECO, *Açık Yapıt*, çev. Pınar Savaş, s. 183. (Köşeli parantez bize ait.)

getirir akla. Bozulmuş, alt üst edilmiş, kesikli bir sözdiziminin (*dislocated syntax*¹³⁵) yılmaz savunucusu olan Berio'nun bu tercihi bir tutarsızlık olarak görünebilir. Oysa, yukarıda da belirttiğimiz gibi, süreksizliğe/kesikliliğe karşı sürekliliğin/kesiksizliğin diyalektik dengesini kurmaya çalışmaktadır besteci. Bu dengenin süreksizlik ucunda *Epifaniler*'in son metinlerini oluşturan Simon ve Brecht ("e" ve "b" bölümleri) bulunurken, süreklilik ucunda ilk metin olarak Proust ("a" bölümü) yer alır.

Modernist bir yapıt olarak *Epifaniler*, sözdizime bağlı, 19. yüzyıl gelenekselliğinden izler taşıyan, Zen'e göz kırpan, dolayısıyla da Berio-Eco düşüncesine belki de en uzakta duran Proust'u, önüne bir hesaplaşma olarak alır sanki: "Modernizmin gelenekle hesaplaştığı en temel alan, geleneğin doğal dili ve onun en önemli belirleyeni olan 'süreklilik' kavramı bağlamında açılan anlam sorunudur. Modernizmin gelenekle hesaplaşması, öncelikle sürekliliğin ve doğal anlamın parçalanmasında kendini gösterir."¹³⁶ Berio, *Epifaniler* boyunca bu türden bir hesaplaşmanın hakkını verecektir; çünkü yeninin ancak eskiyi bilerek, geleneği tanıyarak ve ondan beslenerek yaratılacağının farkındadır. Tıpkı Proust'un kendi çağında yaptığı gibi.

Evet, Proust ile Dostoyevski arasında biçimsel bir akrabalıktan, yani Proust'un romantik akımla olan biçimsel bağından bahsedilebilir Beckett'in dediği gibi. Ama Beckett, bu bağı vurguladığı kadar, "romantizmin öznelciliğini uç noktaya götürerek aştığını, yeni bir nesnelliğe ulaştığını" da belirtir Fransız yazarın: "Proust, Romantik sanatçının 'sansasyonelleştirmeye yatkın' olduğu şeyi 'patolojik bir ayıklık ve kudretle' işlemiştir."¹³⁷ Bilinç-akışı romanı ile gerçekçi gelenek arasındaki ilişkiyi José Ortega ise şöyle ifade etmektedir: "Proust-Joyce kuşağı, kılı kırk yararak, mercek elde yaşamın mikro-yapısını keşfe çıkarak gerçekçiliği aşmıştır."¹³⁸ Gerçekçiliğin sınırlarını zorlayan bir gerçekçilik anlayışıdır bu. Proust-Joyce kuşağını dahil edebileceğimiz bu yeni sanat anlayışı "gerçekliği en yoğun biçimde, en etkin biçimde dışlaştırdığı yerde bile gerçeğe

¹³⁵ Paul GRIFFITHS, "Europe 4: Mobile Form, 1956-1962", *Modern Music and After: Directions since 1945*, s. 111.

¹³⁶ Hasan UÇARSU, "İlhan Usmanbaş'ın Müziğinde Geleneğin İzleri", *Perpetuum Mobile: İlhan Usmanbaş'ın Yapıtı*, s. 102.

¹³⁷ Orhan KOÇAK, "Sunuş", s. 16 (Samuel BECKETT, *Proust*, çev. Orhan Koçak).

¹³⁸ Dorrit COHN, *Şeffaf Zihinler: Kurmaca Eserlerde Bilincin Sunumu*, çev. Ferit Burak Aydar, s. 20.

uymaz gibi durur.”¹³⁹ Üstelik Proust’un, çağına ve çevresine göre Joyce’dan daha avangard bir konumda bulunduğu iddia edilebilir: Hem Joyce’dan 11 yıl önce (1871’de), hem de Joyce gibi Kıta Avrupası’ndan uzakta değil onun tam göbeğinde (Fransa’da) başlamış bir yaşamdır Proust’unki. Fransız yazarın çağdaşı ve memleketlisi olan Debussy’nin (1862-1918) gerçekçi gelenekle ilgili düşünceleri tam da Proustgil bir yaklaşımdır: “Düşü ¹⁴⁰ kesin gerçeklere indirgeyerek birilerini düş kırıklığına uğratmayalım.”¹⁴¹ Beckett’in Proust’tan alıntıladığı şu tümce de bu savı doğrular niteliktedir: “Bir rüyanın anımsanmasıyla, der Proust, gerçekliğin anımsanması arasında büyük fark yoktur.”¹⁴²

Besteci olduğu kadar verimli bir yazar olan Berio da, *Epifaniler*’i bestelemeye başlamadan iki yıl önce (1957’de) yazdığı “Botanik Bahçesi”¹⁴³ adlı denemesinde Proust’un şu sözlerini parafraz eder:

Gerçek sanatın (...) yüceliği, uzağında yaşadığımız gerçekliğin, yerine koyduğumuz geleneksel bilgi kalınlaşıp katılaştıkça iyice uzaklaştığımız gerçekliğin, öğrenmeden ölme ihtimaliyle karşı karşıya bulunduğumuz gerçekliğin, yani hayatımızın yeniden bulunması, yakalanması ve bize tanıtılmasıydı.

Gerçek hayat, nihayet keşfedilip açıklığa kavuşturulan hayat, dolayısıyla dolu dolu yaşanan tek hayat, edebiyattır. Bu hayat, bir anlamda, sanatçıda olduğu kadar her insanın içinde de her an mevcuttur. [Ama çoğu insan, onu açıklığa kavuşturmaya uğraşmadığı için görmez. Bu yüzden de, geçmişleri, zihinleri tarafından "banyo edilmediği" için işe yaramayan sayısız klişeyle dolup taşar. Sanatın açıklığa kavuşturduğu şey, yalnız kendi hayatımız değil, başkalarının da hayatıdır, çünkü tıpkı ressam için renk gibi, yazar için de üslup, teknik değil, görüş meselesidir. Her birimizin dünyayı görüşündeki nitel farklılığın, doğrudan ve bilinçli yöntemlerle mümkün olamayacak şekilde ortaya koyulmasıdır; sanat olmasa, bu farklılıklar ebediyen her birimize ait birer **sır** olarak kalırdı.]¹⁴⁴

Buradaki “sır” (*le secret*) kavramı **giz** olarak da okunamaz mı? Proust’un gerçek ve giz anlayışı, onun eski ve yeni sanat arasında uyguladığı ayrımın bir göstergesidir.

¹³⁹ Afşar TİMUÇİN, *Estetik*, s. 221.

¹⁴⁰ Buradaki “düş”, kanımızca, sezgiyle ulaşılan asıl gerçeği, asıl “uyanıklık” halini simgelemektedir.

¹⁴¹ **a.g.k.** s. 221-222.

¹⁴² Samuel BECKETT, *Proust*, çev. Orhan Koçak, s. 37.

¹⁴³ Luciano BERIO, “*Giardino botanico*”, *Scritti sulla musica*, s. 363-367.

¹⁴⁴ Marcel PROUST, *Yakalanan Zaman*, çev. Roza Hakmen, s. 203. (Vurgu ve köşeli parantez bize ait.) Köşeli parantezin içindeki sözler, Berio’nun denemesinde yer almayan, ama Proust’un sözlerinin devamında sır/gize dokunduğu kısımdır. Giz, çalışmamızın anahtar kavramlarından biri olduğu için, alıntımıza bu kısmı da dahil etmeyi uygun gördük.

Bu ayırım, Eco'nun *Açık Yapıt*'ta bahsettiği “iki tür açıklık”tan¹⁴⁵ ilkin, yani farklı yorumlar, farklı okumalar, farklı anlamlar toplamına, “çoklu yorumlanabilirliğe” denk düşer. İzleyicinin hazırcı ve “alıcı” olduğu, nesnenin belirginliğiyle izleyiciyi kendine bağımlılaştırdığı, “gerçekliğin sınırlarını zorlamayan”¹⁴⁶ eski sanata karşı, izleyiciyi etkinleştiren, onu “alımlayıcı”ya dönüştüren ve yükümleyen, onun araştırmacı katılımını gerektiren, “nesneyi soymaya ya da giydirmeye, bozmaya ya da tamamlamaya”¹⁴⁷ yönlendiren, yani gerçekliğin sınırlarını zorlayan yeni bir gerçekçilik, yeni bir sanat önerilmektedir Proust'ta. Onun *Kayıp Zamanın İzinde* yapıtı ve “kayıp ben” kavramıyla ortaya koyduğu **giz**, bir “açıklığa” dönüşmektedir. Giz ile açıklık arasındaki ilişkiyi belki de en güzel şekilde Afşar Timuçin ifade etmiştir:

Gizin anahtarı yoktur, o hem çok **basittir** –çünkü **sezilir** olmakla sınırlanır– ve hem de çok karmaşıktır –çünkü onunla ilgili olarak tek ve nesnel bir biçimde oluşturulmuş bir yorum söz konusu değildir. Giz bir **anlamlar çokluğuna açılır**. O, sanatçıyla dünya arasında bir duygu yakınlığı oluşturur, okuyucu da bu duygu yakınlığına **katılmaya çağrılır**.¹⁴⁸

“Aydınlanma anı” ya da “uyanıklık anı” olarak dilimize çevirebileceğimiz epifani sözcüğünün kendisi de “bir anlamlar çokluğuna açılmakta”, bir “çoklu yorumlanabilirlik” taşımaktadır. Berio, *Epifaniler*'in “a” bölümünde epifani kavramını en gizemci/mistik ucundan okumaya, yorumlamaya başlar. Bu kaynakla başlayan ırmak, akar¹⁴⁹, dönüşerek¹⁵⁰ ve “taşları sürükleyerek”¹⁵¹ Brecht metninin yer aldığı “b” bölümüne varacak, toplumcu bir aydınlanmaya/uyanışa çağrı yapacaktır. Berio, –yine bestecilik kariyeri boyunca koruyacağı bir tavırla– anlamları birbirinden ayırmaz. Bu durumda da her ikisini kullanır; çünkü bir bütünün iki parçasıdır bu anlamlar. *Epifaniler*'in program notunda geçen “gerçeğin biçim değiştirmesi” (*trasfigurazione della realtà*) tam da bu noktada, biçimsel bir süreç olarak değer kazanır. Çünkü değiştirmek/dönüştürmek için önce değişmek/dönüşmek gerekir. Aydınlanma, uyanıklık, direniş, hareket ve **açılma**; hepsi, önce insanın içinde, kendisinde başlar.

¹⁴⁵ Umberto ECO, *Açık Yapıt*, çev. Pınar Savaş, s. 58.

¹⁴⁶ Afşar TİMÜÇİN, *Estetik*, s. 218.

¹⁴⁷ **a.g.k.** s. 218.

¹⁴⁸ **a.g.k.** s. 225. (Vurgular bize ait.)

¹⁴⁹ Bu sözle ilişkili olarak “süreklilik/akış” kavramını anımsamak için bkz. dipnot 116.

¹⁵⁰ Bu sözle ilişkili olarak “dönüşüm” ve “süreç” kavramlarını anımsamak için bkz. dipnot 95.

¹⁵¹ “İrmakların suyu taşları sürükler”: Brecht'in *Schweyk im Zweiten Weltkrieg* oyunundaki Hanns Eisler imzalı şarkılardan biri olan *Das Lied von der Moldau*'nın Türkçe'ye çevrilmiş ilk dizesi.

3.2. Şiirsel Bir Açıklık: Machado - Berio - Eco Üçgeninde *Epifaniler*'in “c” Bölümü

Açık Yapıt'ın “Açıklık, Bilgi, İletişim” adlı 3. bölümünde şiirsel iletide anlam ve bilgiyi incelemeye koyulan Umberto Eco, anlam açısından hiçbir farkı olmayan iki aşk metniyle çıkar karşımıza. Eco'nun kendine has nüktedan üslubuyla “uydurduğu” ilk aşk metni şöyledir:

Çok uzun zaman önce başımdan geçen olayları hatırlamaya çalıştığımda, bazen bir akarsu görüyorum, yani dingin akan, soğuk, berrak bir su geliyor gözlerimin önüne; bu akarsuyu hayal ediyorum demek istiyorum. Bu akarsuyun anısı beni çok özel bir biçimde etkiliyor, çünkü kıyısında, o zamanlarda âşık olduğum, hâlâ da âşık olduğum kadın oturuyor. Bu kadına öylesine âşığım ki, âşıklara özgü bir biçimde, onun dünyadaki tek kadın olduğunu düşünüyorum. Yapabilirsem şunu da eklemeliyim ki, âşık olduğum kadının anısıyla böylesine özdeşleştirdiğim ırmağın anısı (itiraf etmeliyim ki bu kadın çok da güzel), ruhumu tatlılıkla dolduruyor. Sonuç olarak ben, yine âşıklara özgü bir başka davranış biçimi gereği, akarsunun doğrudan olmasa da bana hissettirdiği bu tatlılığı, bende uyandırdığı duygular nedeniyle, yine akarsuya aktarıyorum. Şu halde ben bu tatlılığı, gerçekten onun bir özelliğiymişçesine akarsuya mal ediyorum. İşte bütün söylemek istediğim bu, umarım kendimi iyi ifade edebilmişimdir.¹⁵²

Eco, kesin olarak anlaşılabilirlik kaygısıyla artık-bilginin yasalarına başvuran bu âşığı elbette anlayacağımızı, ama kısa bir süre sonra bu açıklamaları tümüyle unutacağımızı söyler. Ve ekler:

Oysa eğer âşığın ismi Francesco Petrarca'ysa (...) şöyle seslenecektir:

Aydınlık, serin ve tatlı sular
kıyısından sarkıttı bacaklarını
O, tek Kadın'dı bence!

Böyle yaparak, yalnızca on iki sözcükle bize bir yandan bir aşkı anımsadığını ama öte yandan hâlâ âşık olduğunu söylemeyi başarır ve bir çılgınlıkla ve şimdiki zamana ait dolaysız bir görüntüyle (...) onu ne kadar sevdiğini anlatır.¹⁵³

“Şimdiki zamana ait dolaysız bir görüntü.” Bu ifade, açıktır ki Berio'nun yapıtına adını veren “epifani” kavramıyla yakın bir ilişki kurmaktadır.¹⁵⁴ Yukarıdaki ilk

¹⁵² Umberto ECO, *Açık Yapıt*, çev. Pınar Savaş, s. 74-75.

¹⁵³ a.g.k. s. 75; Umberto ECO, *Açık Yapıt*, çev. Tolga Esmer, s. 140. Bu alıntıda Pınar Savaş ve Tolga Esmer çevirileri harmanlanmıştır. (Vurgu bize ait.)

¹⁵⁴ Bkz. dipnot 58.

aşk metni artık-bilgi¹⁵⁵ yüklü, “lafazan” üslubuyla bir Proust-Joyce epifanisine hammadde olabilecekken, ikincisinin *haiku*vari kısalıktaki ifadesi ise tam bir Machado tarzı epifaniye karşılık gelir. Joyce’u çalışmamızın bir sonraki bölümüne bırakıp, öncelikle *Epifaniler*’de Proust’tan sonra alıntılanan ilk metin olan Machado’ya ve onun Berio-Eco düşüncesiyle ortaklığına odaklanalım.

3.2.1. Machado’nun Anahtar Sözcükleri

İlk çalışmalarında Bergson ve Fransız simgeciliğinden etkilenen, çağdaş İspanyol şiirinin önde gelen temsilcilerinden Antonio Machado (1875-1939), süslü dizelerle kurduğu poetikasını zaman içinde toplumcu-gerçekçi ilkelere ve daha yalın, öz, duru ve an odaklı bir söyleyişe yönelterek kendi sesini bulmuştur. Eco’nun yukarıdaki Petrarca dizelerini tanımlarken kullandığı “şimdiki zamana ait dolaysız bir görüntü” ifadesinin ilk anahtar sözcükleri olan **şimdiki zaman**, dolayısıyla, Machado’yu anlamak için de elzemdir. İşte *Epifaniler*’deki Proust-Machado bağlantısının ilk vidası.¹⁵⁶ Meksikalı ozan Octavio Paz, Machado’yu “zamanın şairi” olarak tanımlar:

Zamanın şairi Machado, yaşayan sözcüklerin içinde olduğu zamansal bir dil yaratmaya çalışmaktadır. (...) O, zamana (...) canlı olarak sahip olmak ister. Zamanın şairi, kendisini bağlamsal ifadelerden alabildiğine uzaklaştırmış biri olur. Somut, akıcı ve herkesin anlayabileceği halkın dilini konuşur. Onun halk diline olan tutkusu geleneksel şiire olan tutkusuyla bütünleşir. (...) Bu geleneksellikte **şimdiki zaman** kültü ve şimdiki zaman olarak duran **her şey** söz konusudur.¹⁵⁷

Tam da burada, bir süreliğine Machado’nun zaman ve mekânından uzaklaşalım ve “şey” sözcüğünün “nesne” anlamını anımsayarak, Veysel Çolak’ın Edip Cansever için söylediklerine kulak verelim:

Onun, çevremizi kuşatan her ‘şey’e yönelmesi bilinçli bir seçim olarak belirir. Çünkü insan çevresinden yalıtılmış olarak düşünülemez, zaten buna da olanak yoktur. İnsanın

¹⁵⁵ Bu kavram için bkz. Umberto ECO, **Açık Yapıt**, çev. Pınar Savaş, s. 71 ve çalışmamızın 3.3.2.3. **Yineleme, Artık-bilgi ve Paralinguistik** adlı bölümü.

¹⁵⁶ Ayrıca bkz. Kearney’nin Proust, Joyce ve Woolf üzerine yazdığı incelemedeki “sonsuz şimdi” (*eternal now*) ve “an’ın epifanisi” (*epiphany of the moment*) ifadeleri. Richard KEARNEY, **Anatheism**, ed. Richard Kearney, s. 103, 105.

¹⁵⁷ Tozan ALKAN, “**Antonio Machado Çevirirken**”, 2015, s. 8 (Antonio MACHADO, **Granada’ya Doğru**, çev. Tozan Alkan). Vurgu bize ait.

insanla olan ilişkisinin doğuracağı tüm sonuçlar; insanın **nesneyle** olan ilişkisiyle tanımlanır, biçimlenir.¹⁵⁸

Bu sözler Berio ve Eco'nun hem dönemsel hem de sanatsal çağdaşı olan Cansever (1928-1986) için ne kadar geçerliyse, Berio'nun alıntılıdığı ve şiirde çağdaş bir söyleyiş arayan Machado için de o kadar geçerlidir. Çolak'ın yukarıdaki son tümcesi, *Açık Yapıt*'ta Proust üzerinden andığımız “nesne aslında *biziz*”¹⁵⁹ tümcesiyle aynı fikri taşımaz mı? İşte *Epifaniler*'deki Proust-Machado ardışıklığına bir başka vida daha.

Zamanın şairi Machado, dolayısıyla, biraz da **nesnenin** şairidir. Cansever'in, yeni şiirin öncülerinden ve Machado'nun çağdaşı olan T. S. Eliot'a (1888-1965) atıfta bulunduğu şu sözler, Machado-Cansever ilişkisini biraz daha perçinleyebilir:

Bir şairin işi, bir yerde kuramı da bozmaktır. Fakat bugüne kadar bozmadığım, bozmak istemediğim T. S. Eliot'un bir “nesnel karşılık” kuramı var. Şiire bir çeşit dekor hazırlamak bu. Benim burada anlatacağım şeylerin dekorunu kurmam gerek. Garsonuyla, bardaklarıyla, masasıyla, insanlarıyla tümünü anlatmam gerek. (...) Her şeyi birtakım nesnelerle vermeyi her zaman yeğlerim. Vazgeçemediğim bir şeydir bu. Eliot'un nesnel karşılık kuramından yola çıkıyorsak coşkularımız, duygularımız, düşüncelerimiz şiire aktarıldığı zaman oradaki nesnel karşılıklarını bulmalı.¹⁶⁰

Cansever'e –ve bizce tüm İkinci Yeni'ye göre– “insanın doğal göstergesidir nesneler.”¹⁶¹ Bu vesileyle, odağımızdaki göstergebilimciye, Eco'ya dönelim tekrar ve onun yukarıdaki Petrarca dizelerini tanımlamakta kullandığı diğer bir sığata odaklanalım: **dolaysız**. Bu kavram, an / şimdiki zaman ve şey/nesne kadar önemli bir kavramdır Machado poetikasında. Özellikle 1924'te basılan *Nuevas Canciones* (Yeni Türküler) adlı kitabından itibaren ozan “kısa, öz, **dolaysız** ve lirik bir söyleyişe yönelir.”¹⁶² Bu kavram doğal olarak aklımıza *Epifaniler*'in “a” bölümü çözümlemesinde Proust üzerinden sözünü ettiğimiz birkaç kişi ve ifadeyi getirecektir: Husserl'in *the*

¹⁵⁸ Veysel ÇOLAK, *Edip Cansever'de Şairin Kanı*, s. 38. (Vurgu bize ait.)

¹⁵⁹ Alıntının tamamı için bkz. dipnot 116.

¹⁶⁰ Devrim DİRLİKYAPAN, *Ölümü Gömdüm, Geliyorum: Edip Cansever Şiirinde Varolma Biçimleri*, s. 45.

¹⁶¹ a.g.k. s. 45.

¹⁶² Ayşe Nihal AKBULUT, “Sunuş”, s. 19 (Antonio MACHADO, *Kastilya Kırıları*, çev. Ayşe Nihal Akbulut).

*thing itself*¹⁶³ (nesnenin/şeyin kendisi), Kearney'nin *flesh and blood thisness*'i¹⁶⁴ (deri ve kan buradılığı), Cage'in *happening*'i¹⁶⁵ (olma/oluş) vb. Dolayısıyla “dolaysızlık” kavramı, “şimdiki zaman” ve “nesnel karşılık”la beraber *Epifaniler*'deki Proust-Machado ardışıklığının bir başka tutarlılığını daha imler. Ancak burada önemli bir noktanın altını çizmemiz gerekir: Machado, 1900'lerin başında Paris'teyken derslerini takip ettiği Bergson'un (dolayısıyla Proustgil poetikanın) fikirlerinden 1917 itibariyle alabildiğine keskin –hatta alaycı– biçimde bir kopuş yaşar.¹⁶⁶ “Kavramsal ve soyut şiir eğilimine karşı”¹⁶⁷ toplumcu-gerçekçi ilkeleri benimseyen ozan, bu ilkelerin gereği olarak, sözünü ettiğimiz üç kavrama Proust gibi sezgisel değil “ussal (...) benliği ağır basarak”¹⁶⁸ yaklaşır.

Epifaniler'in metin seçimlerinde Eco'nun önemli bir payının olduğunu bilmemize rağmen, *Açık Yapıt*'ta doğrudan Machado'ya yapılan atıflara rastlayamıyoruz. Ancak, toplumcu-gerçekçi bir ‘dolaysızlık - şimdiki zaman - nesnel karşılık üçgeni’ne sahip birçok sanatçı üzerinden Eco'nun kitabında Machado'nun izini sürmek olası. Bu sanatçılardan biri, Berio'nun da iletişim halinde olduğu¹⁶⁹ İtalyan yönetmen Michelangelo Antonioni'dir (1912-2007). Yönetmen, *Açık Yapıt*'ın yayınlandığı yıl (1962'de) *Film Culture* dergisine yazdığı bir denemede şunları söylemektedir:

Sevdiğim filmler, görüntülerin ikna gücünü kaybetmeksizin bir gerçeklik hissini aktardığı filmlerdir. Gösterişsiz yapılan filmlerdir, romantik taşkınlığa teslim olmayan, entelektüel abartıya boyun eğmeyen filmlerdir. Şeylere tamamen oldukları gibi bakan filmler: Önden, arkadan ya da yandan değil, yüz yüze.¹⁷⁰

¹⁶³ Umberto ECO, *Açık Yapıt*, çev. Pınar Savaş, s. 180.

¹⁶⁴ Richard KEARNEY, *Anatheism*, ed. Richard Kearney, s. 103.

¹⁶⁵ Semra GERMANER, *1960 Sonrası Sanat*, s. 23.

¹⁶⁶ José M. VALVERDE, “Antonio Machado: Düşünür Şair”, çev. Özgül Erman, s. 205 (Antonio MACHADO, *Kastilya Kırları*, çev. Ayşe Nihal Akbulut).

¹⁶⁷ a.g.k. s. 209-210.

¹⁶⁸ Ayşe Nihal AKBULUT, “Sunuş”, s. 19 (Antonio MACHADO, *Kastilya Kırları*, çev. Ayşe Nihal Akbulut).

¹⁶⁹ Antonioni'nin Çin'deki işçi yaşamına odaklanan *Cina Chung Kuo* adlı 1972 yapımı belgeselinde Berio seslendirme ve müzik konusunda danışman olarak yer almıştır. Bkz. Luciano BERIO, “La danza del cinese”, *Scritti sulla musica*, s. 144.

¹⁷⁰ Michelangelo ANTONIONI, *L'Eclisse*, DVD kitapçığı, s. 22. (Çeviri bize ait.)

Antonioni filmleri, sözünü ettiğimiz üçgene ek olarak, Machado şiirleri ile benzeşen bir özelliğe daha sahiptir ki Eco'nun İtalyan yönetmen üzerinden öne çıkardığı özellik de budur: **non-storia / hikâye-olmayan / meta-anlatı**. Proust düşüncesinde istemdişi/iradedişi belleği açıklarken başvurduğumuz, Eco'nun da *Açık Yapıt*'ta altını çizdiği¹⁷¹ bu önemli kavram, Proust-Machado bağlantısının bir başka vidası olmasının yanı sıra, kopuk gösterenlerden kurulu, geleneksel anlatı yapısından uzak duran Machado şiirinde kendini daha da belli eder. Antonioni sinemasındaki “yönsüz anlatısal sürüklenme” (*directionless narrative drift*¹⁷²) de aynı durumun karşılığıdır. Bu, alışılagelmiş (Aristotelesçi) olay örgüsü fikrine bir başkaldırıdır.

Geleneksel kamera, hikâyeyi bilen ve her an bizim ne görmemiz gerektiğini **seçen** bir hikâye anlatıcısıdır; Antonioni'nin kamerası ise sürekli olarak değişik seçenekleri, başıboş/serseri/**rastgele** görüşü, **düzenlemeler** yapan açığı, yeni bir biçimde açığa çıkan hareketi keşfeder.¹⁷³

Antonioni üzerinden benzer çıkarımları Eco da yapmaktadır kitabında: “Geleneksel olay örgüleri yapılarını kıran, olayların geleneksel dramatik bağlardan yoksun olduğu, hiçbir şeyin meydana gelmediği, meydana gelen olayların da anlatıma dayalı bir zorunluluktan değil, **rastlantı** eseriymiş gibi görüldüğü”¹⁷⁴ bu sinema poetikasını açık yapıt düşüncesiyle haklı olarak örtüştürür yazar. Ancak, açık yapıt düşüncesinin ana fikri olan “düzen-düzensizlik diyalektiği”nin ve bu diyalektikte özellikle **düzen** ayağının her fırsatta altını çizen Eco, bu noktada da katıksız rastlantı, anlamsızlık, kontrolsüzlük ile (dolayısıyla da bu fikirlerin savunucusu olan Zen, *happening*, *taschism*, nihilizm vb. ideolojiler ile) “açıklık” arasına kalın bir çizgi çeker:

Burada bir yanlış anlamaya engel olmak isterim: Yaşamın akışı açık değil rastlantısaldır. Bu rastlantısallığı bir **olanaklar kümesine** dönüştürmek için, biraz **düzenlemek** gerekir. Başka bir deyişle, bir kümenin, sonuçta ancak seçildiklerinden *sonra* aralarında çok işlevli bir ilişki kurulabilen öğelerini **seçmemiz** gerekir.¹⁷⁵

¹⁷¹ Bkz. dipnot 70, 71, 72, 73, 74.

¹⁷² Michelangelo ANTONIONI, *L'Eclisse*, DVD kitapçığı, s. 8. (Çeviri bize ait.)

¹⁷³ **a.g.k.** s. 19. (Çeviri ve vurgular bize ait.)

¹⁷⁴ Umberto ECO, *Açık Yapıt*, çev. Pınar Savaş, s. 152. (Vurgu bize ait.)

¹⁷⁵ **a.g.k.** s. 153; Umberto ECO, *Açık Yapıt*, çev. Tolga Esmer, s. 233. Bu alıntıda Pınar Savaş ve Tolga Esmer çevirileri harmanlanmıştır. Koyu vurgular bize aittir.

Yani düzenleme/kontrol/sınırlama/seçme yoksa, kendimize ait, gerçek bir sanat ürünü veya insan hayatı da yoktur demektedir Eco. Tıpkı Oruç Aruoba'nın "Uygar kişi, dağınıklık içinde düzenli olabilen insandır"¹⁷⁶ sözünde olduğu gibi. Eco'yu dinlemeyi sürdürelim:

[Antonioni'nin] *Macera* [*L'Avventura*, 1960] filminin açıklığı, "gelişigüzel" bir rastlantısallığın yerine "kasıtlı" bir rastlantısallığı geçirecek biçimde kurgulanmış olmasındadır, bilinçli bir **montajın** sonucudur. Olay örgüsü gibi anlatı da yoktur, bunun nedeni yönetmenin izleyicide bir askıda kalma, belirsizlik duygusu yaratmak istemesi; izleyicinin romantik beklentilerini boşa çıkararak¹⁷⁷ onu hayal kırıklığına uğratmayı amaçlaması, böylece izleyiciyi yine yaşamdan alınmış bir kurgunun içine sokarak, [onu] her türlü entelektüel ve ahlaki ikilemin içinde yolunu bulmaya zorlamasıdır. Özetle açıklık, bir *olasılık alanının* uzun ve özenli **düzenlenişini** öngörür.¹⁷⁸

Bu önemli çıkarımla beraber başladığımız noktaya tekrar bakalım, yani iki aşk metni üzerinden Petrarca çözümlemesine. Eco, Antonioni sineması için söylediklerini Petrarca şiiri için de söylemektedir. Artık-bilgi yüklü, kurallı cümlelerden örülü, "lafazan" metin ile on iki sözcüklü Petrarca metni arasında anlam yönünden hiçbir fark bulunmadığını söyleyen Eco, şunu da ekler:

Ancak [Petrarca'ya ait] ikinci anlatımın düzenlenişindeki özgünlük –yani [onun] **maksatlı düzensizliği**– (...) anlatımı çok daha bilgilendirici kılıyor.¹⁷⁹

"'Gelişigüzellik' içinde boğulan"¹⁸⁰ 137 sözcüklü kümenin 12 sözcüklü bir **olanaklar kümesine** daraltılması ve ardından fonemden tümceye tüm biçimsel birimlerin **montajı**, bir **düzenleme/kontrol/sınırlama/seçme** işlemi gerektirir, elbette "kendini aşırı 'tertiplilik' içinde kurutmayan"¹⁸¹ bir şekilde. Antonioni'nin sinemada, Berio'nun müzikte, Petrarca'nın ve Machado'nun da şiirde yaptığı budur. Eco'nun

¹⁷⁶ Oruç ARUOBA, *Yürüme*, s. 49. Alıntının devamı: "Kendini aşırı 'tertiplilik' içinde kurutmayan; ama, 'gelişigüzellik' içinde de boğulmayan insan."

¹⁷⁷ "Abartılı tenorların romanslarını hor görürüm / aya dönüp şarkı tutturan cırcır böceği korosunu / ayırdetmek için sesleri yankılarından, durup / dinlerim olanca ses içinde yalnızca birini." (Antonio MACHADO, *Kastilya Kırıkları*, çev. Ayşe Nihal Akbulut, s. 37).

¹⁷⁸ Umberto ECO, *Açık Yapıt*, çev. Pınar Savaş, s. 153; Umberto ECO, *Açık Yapıt*, çev. Tolga Esmer, s. 233. Bu alıntıda Pınar Savaş ve Tolga Esmer çevirileri harmanlanmıştır. (Koyu vurgular ve köşeli parantezler bize ait.)

¹⁷⁹ Umberto ECO, *Açık Yapıt*, çev. Pınar Savaş, s. 75-76. (Vurgu ve köşeli parantez bize ait.)

¹⁸⁰ Bkz. dipnot 176.

¹⁸¹ Bkz. dipnot 176.

deyimiyle “düzensizliğin özgün düzenlenişidir”,¹⁸² Apollinaire’in ifade biçimiyle ise “‘*l’ordre et l’aventure*’ (düzen ve serüven) arasındaki süregelen mücadeledir bu.”¹⁸³ Hem Apollinaire’in hem de Antonioni’nin benzer poetikalarla “serüven” (macera) imgesine başvurması bir tesadüf müdür? Yönetmenin *Macera*’dan üç yıl sonra yazdıkları hiç de öyle olmadığını gösteriyor:

İnsanlar bize (yönetmenlere) sıklıkla sorarlar: ‘Bir film nasıl doğar?’ Bir film büyük olasılıkla bizim içimizdeki düzensizlikten doğar, ve zor olan şudur: ‘Şey’leri düzenlemek.¹⁸⁴

Tıpkı Antonioni’nin *Macera*’sı ve Berio’nun *Epifaniler*’i gibi Machado’nun *Nuevas Canciones* (Yeni Türküler) adlı şiir kitabı da biçimsel olarak “non-lineer [çizgisel olmayan] sekansların birleşmesinden” oluşmakta ve “zamanın yenilenen tiyatrosuyla bakışimli durmaktadır.”¹⁸⁵ Berio’nun *Epifaniler*’de Machado’yla beraber zamanın yeni tiyatrosuna damga vuran Bertolt Brecht’e de yer vermesi, Antonioni bağlamında üzerinde durduğumuz non-storia / meta-anlatı / hikâye-olmayan fikrini pekiştirmektedir. Brecht’in anti-Aristotelesçi tiyatro olarak özetleyebileceğimiz epik tiyatrosu, Machado’nun **kopuk** gösterenlerden kurulu ve geleneksel anlatı yapısından uzak duran şiiriyle bakışmaktadır. Brecht’ten dinleyelim:

Aristotelesçi oyun kompozisyonunda ve buna bağlı icra tarzında (...) hiçbir şey, gerçeklik bağlamına sokulmak üzere ‘bağlamından çıkarılamaz’. Yabancılaşmaya yol açan icra tarzı, buna son verir. Burada hikâye **kesintili** bir şekilde ilerler; bütün, bağımsız **parçalardan** oluşur ve bu parçaların her birinin, **gerçeklikte** kendilerine tekabül eden olaylarla karşılaştırılması mümkün, hatta zorunludur.¹⁸⁶

Brecht’in gerçeklik vurgusu, Machado’nun onunla olan bir başka ortaklığını hatırlatmalıdır: Birinin Hitler, diğerininse Franco rejimi üzerinden bilenen anti-faşist duruşu, sanatlarındaki toplumcu-gerçekçi gözle birleşmektedir. Poetikalarını somut olana yaslayan bu iki sanat adamı; “sorunlar ve krizler içindeki”¹⁸⁷ çağın “yerinden

¹⁸² a.g.k. s. 85.

¹⁸³ a.g.k. s. 88.

¹⁸⁴ Michelangelo ANTONIONI, *L’Eclisse*, DVD kitapçığı, s. 25. (Çeviri bize ait.)

¹⁸⁵ Gülce Özen GÜRKAN, *Elektronik Müzikte Metin Organizasyonuna Semiyotik Yaklaşımlar*, yayınlanmamış lisans tezi, s. 30. (Köşeli parantez bize ait.)

¹⁸⁶ Peter BÜRGER, *Avangard Kuramı*, çev. Erol Özbek, s. 170-171.

¹⁸⁷ Umberto ECO, *Açık Yapıt*, çev. Pınar Savaş, s. 206.

oynamış, parçalı, dağınık”,¹⁸⁸ yani düzensiz dünyasından söz ederken “düzenli bir kozmosu anlatmak için kullandığımız formel [biçimsel] terimleri kullanmaya devam edemeyeceğini”¹⁸⁹ anlamıştır. Eco’ya kulak verelim:

(...) Brecht tiyatrosu, ‘epik’ oyun tekniğine göre, izleyiciye öneriler getirmeden, incelenecek olayları birbirinden **kopuk** [*distaccato*] bir şekilde, yabancılaştırarak sunar, sonuçlar üzerinde düzenlemeler yapmaz: Gördüklerinden eleştirel sonuçlar çıkaracak olan izleyicinin kendisidir.¹⁹⁰

Machado’nun 1917 sonrası şiir anlayışıyla özdeşleşen bu tutum, izleyiciyi etkinleştiren, onu ‘alımlayıcı’ya dönüştüren ve yükümleyen, onun araştırmacı katılımını gerektiren açık yapıt düşüncesinin ta kendisidir. Enis Batur, Eco’nun *Gülün Adı* adlı romanını incelerken, Machado için de söylenebilecek şu sözleri sarfeder İtalyan yazar hakkında: “Bağlantıları bizim adımıza kurmaz o, yalnızca tuzakları hazırlar ve geri çekilir.”¹⁹¹ Bu ifade 20. yüzyıl içinde yazılmış, yeni bir söyleyiş peşindeki birçok ozan veya şiirle de örtüşmez mi? 1975’te yayınlanan *Kareler ve Aklar* kitabı için Behçet Necatigil’in (1916-1979) söyledikleri, Machado’nun *Yeni Türküler*’iyle büyük oranda örtüşmektedir:

Kareler’de amacım, okuyucunun rasgele bir şiirde, alışılmış yazının içinde de böyle şeyler aramasına dikkati çekmek isteğiydi. Bütün öğeleri, öznesi, yüklemi, tümleçleri yerli yerinde, kurallı ya da devrik cümlelerle şiir yazmanın, ne diyeyim, öyle pek zor bir şey olmadığını göstermek isteğiydi. Şiirin bazı **boşlukları**, **kopuklukları**, **eksikleri** olursa, daha çok şeyleri aynı anda anlatabileceği inancıydı.¹⁹²

Kareler’i besteleyen İlhan Usmanbaş (d. 1921) gibi, *Yeni Türküler*’i besteleyen Berio da metnini dikkatle seçmiş, metnin poetikasıyla tutarlı bir yapıt üretmeyi hedeflemişti. Şimdi Berio’nun bunu hangi Machado metniyle ve hangi düşüncelerle yaptığına bakalım.

¹⁸⁸ a.g.k. s. 206.

¹⁸⁹ a.g.k. s. 208.

¹⁹⁰ a.g.k. s. 19-20. (Koyu vurgu bize ait. Vurgulanmış sözcüğün özgün metindeki karşılığı köşeli parantezde verilmiştir.)

¹⁹¹ Enis BATUR, “*Gülün Adı: Hayatın Gerçek Tadı*”, *Babil Yazıları*, s. 159.

¹⁹² Müesser YENİAY, “*Şiir Özerkliği: Necatigil’den İkinci Yeni’ye*”, *Bilim ve Ütopya*, Sayı 257, s. 53. (Vurgular bize ait.) Necatigil’in sözleri bağlamında şunu da vurgulamadan geçmeyelim: *Kareler ve Aklar*, *Yeni Türküler*’den yaklaşık yarım asır sonra üretilmiş bir yapıt olarak, açıklığa “hareketlilik”i de dahil eden, daha çağdaş bir yaklaşıma sahiptir.

3.2.2. Berio'nun Alıntısı

Berio, Machado'nun *Yeni Türküler*'inden 5 ardışık dize alır kendi müziği için:

El iris y el balcón.
Las siete cuerdas
de la lira del sol vibran en sueños.
Un timpano infantil da siete golpes
-agua y cristal-.¹⁹³

Berio'nun bu alıntısını ve müziğini çözümlemeye –tıpkı bir önceki vokal bölümün Proust alıntısında yaptığımız gibi– *Açık Yapıt*'ta yer alan “Zen ve Batı” makalesinin iki anahtar sözcüğüyle, yani **basit** ve **mucize** ile başlayabiliriz. Böyle bir başlangıç, *Epifaniler*'deki Proust-Machado ardışıklığını da anlamamızı kolaylaştıracaktır.

İki metin arasında ilk olarak bir ortaklık göze çarpar: Tıpkı Proust'un “üç ağaç”ı gibi, Machado'nun odağındaki nesneler de (gökkuşağı, balkon, tel, güneş, davul, su vs.) oldukça basit ve tanındıktır. İkinci bakış açısı ise hem bir ortaklık hem de bir ayrılık içerir. Ortaklıkla başlayalım: Proust'un nesneler üzerinden kurduğu sayfalarca bilinç akışı sonucu, algısındaki karşılık bir mucizedir; geçmişin şimdide yaşandığı, nesnenin istem dışı belleği ansızın harekete geçirdiği, dış gerçekliğin anılara ve çağrışımlara dönüştüğü bir “mucize”. Berio, *Epifaniler*'in program notunda bu epifanik durumu “gerçeğin biçim değiştirmesi” (*trasfigurazione della realtà*) olarak açıklamaktadır.¹⁹⁴ Berio'nun orkestral yapıtındaki Proust ve Joyce metinlerinde de rastlanan bu ortaklık, yani “basit ve sıradanın mucizesi”, Richard Kearney'nin Proust, Joyce ve Woolf üzerine yazdığı incelemede de çok benzer bir şekilde (*the act of transfiguration* ya da *transfiguring instant* olarak) vurgulanır.¹⁹⁵

Gerçeğin biçim değiştirmesi üzerinde bir ortaklık vardır, evet; ama fikir ayrılığı *yöntemde* gösterir kendisini: Machado, Proust'tan farklı olarak kısa ve öz söyleyişi takip

¹⁹³ “Gökkuşağı ve balkon. / Yedi tel / güneşin lirinden, rüyalarda titreşiyor. / Bir çocuk davulu yedi kez vuruluyor / –su ve kristal–.” (Çeviri bize ait.)

¹⁹⁴ Luciano BERIO, “**Epifanie**” (bestecinin program notu). <http://www.lucianoberio.org/node/16527564676354=1> Erişim tarihi: 10.2.2020.

¹⁹⁵ Richard KEARNEY, *Anatheism*, ed. Richard Kearney, s. 103, 105.

etmesinin de gerekçesiyle, basit ve tanıdık nesneleri oldukları gibi verip, çağrışım ve tanımları okura bırakır. Yukarıdaki Batur alıntısıyla da örtüşen bu tutumun bir başka gerekçesi ise “Açık Yapıt Poetikası”ndaki Sartre alıntısında aranabilir: “Sartre, var olan nesnenin asla belirli bir dışavurum dizisine indirgenemeyeceğini söyler çünkü bu dışavurumların her biri, durmadan değişen bir özneyle ilişki içindedir.”¹⁹⁶ Proust’ta sezgisel bir akış fikrine dayanak oluşturabilecek bu sözler, Machado’da ussal bir diyalektik fikri üzerinden okunabilir ancak. Kendi sözleriyle söylersek, Proust “tek gerçek yolculuk, aynı gözlerle yüz değişik ülkeyi dolaşmak değil, aynı ülkeyi yüz değişik gözle görebilmektir”¹⁹⁷ derken, Machado biraz daha genişletir kapsamı:

Yerinde durmaz hiçbir şey, akar, gider, koşar ya da
yoldan çıkar;
Deniz de değişir, dağlar da, onlara bakan gözler de
değişir.¹⁹⁸

Berio’nun alıntılardığı beş dizelik bütün, tanıdık nesneleri verip çağrışım ve tanımları okura bırakma isteğini her şeyden önce **biçimle**, yani kopuk gösterenlerden kurulu parçalı, dağınık, düzensiz bir düzenle sağlar. Tıpkı yukarıda bahsi geçen Necatigil gibi Machado da “şiirin bazı **boşlukları, kopuklukları, eksikleri** olursa, daha çok şeyleri aynı anda anlatabileceği”ne inanmaktadır. Yine yukarıda bahsi geçen Antonioni gibi, Machado da alımlayıcısına “iletmek istediğini formlarıyla ifade eder.”¹⁹⁹ Örnekleri, daha önce de bahsettiğimiz bir başka ozanla, Edip Cansever’le sürdürebiliriz: “Edip Cansever (...) biçimin özden ayrılmazlığını, hatta aynılığını, şiirde bağımsız bir öge olarak biçimin düşünülmemeyeceğini koyar ortaya. Bunun en güzel örneklerinden biri ‘Gelmiş Bulundum’ adlı şiirdir. Edip Cansever’in bu şiirinde biçim, şiirin anlamıdır aynı zamanda. Bunun tersi; anlamsa şiirin biçimidir.”²⁰⁰

Berio ve Eco’nun poetikalarında da temel ilkelerden biri olan içerik-biçim / öz-söz / ne-nasıl birliğinin göstergeleridir tüm bu örnekler. Söz konusu ilke ne Berio’nun

¹⁹⁶ Umberto ECO, **Açık Yapıt**, çev. Pınar Savaş, s. 29.

¹⁹⁷ Veysel ÇOLAK, **Edip Cansever’de Şairin Kanı**, s. 111.

¹⁹⁸ Antonio MACHADO, **Kastilya Kırıları**, çev. Ayşe Nihal Akbulut, s. 41.

¹⁹⁹ Umberto ECO, **Açık Yapıt**, çev. Pınar Savaş, s. 217.

²⁰⁰ Veysel ÇOLAK, **Edip Cansever’de Şairin Kanı**, s. 76.

ne de Eco'nun armağanıdır literatüre; Michelangelo'dan²⁰¹ Gramsci'ye,²⁰² aynı topraklarda yaşamış birçok sanatçı ve entelektüelin de *mottosudur*. Berio-Eco düşüncesinin bu konudaki ileri adımı ise **biçim/söz/nasıl**'a önem atfeden bir denge (ya da diyalektik) kurmasında, sanatın çekirdeğini burada aramasındadır. Eco, sanatı “biçimlerin yapılandırılması”²⁰³ olarak, sanat yapıtını ise “form [biçim] vermenin başarılı bir ifadesi”²⁰⁴ olarak ele alır *Açık Yapıt*'ta; sürekli olarak “estetğin *ne* söylendiğinden ziyade, *nasıl* söylendiğine daha fazla önem vermesine ilişkin kanıt[lar]”²⁰⁵ arar. Çünkü Eco'ya göre “bir yapıt ilk sözünü her şeyden önce *nasıl* yapıldığı yoluyla söyler.”²⁰⁶ Dolayısıyla “sanatın insan ve onun dünyası hakkında söz söyleyebilmesinin tek anlamlı yolu, insanın ve dünyasının formlarını özel bir biçimde düzenlemesidir. (...) Form, düşünceler için bir araç olamaz; bir düşünüş biçimi olmak zorundadır.”²⁰⁷ Kısacası, “sanat yapıtı... bir formdur.”²⁰⁸

Berio da yazılarında Eco'dan farklı düşünmemekte, “biçimlendirme” (*formazione*) kavramını öne çıkarmaktadır: “Müzikte son elli yılda katedilen devrim, yazın ve resimdeki koşut deneyimlerle de doğrulanmıştır ki, bize müzikal deneyimi artık önceden kesinleştirilmiş bir plan/düzen olarak değil, iletişim öğelerinin önceden var olan, “hazır” (*ready-made*) değil, “yeniden yapılacak” (*to be made*) öğeler olarak yaratıldığı, **biçimlendirildiği** ve geliştirildiği bir diyalektik alan olarak düşünmeyi öğretmiştir. Kısacası, seçilen malzeme ile biçim bir bütündür.”²⁰⁹ Besteci, *Epifaniler*'i ikinci kez biçimlendirmesinden²¹⁰ bir yıl sonra (1992'de) Paul Klee hakkında yazdığı bir denemede de aynı kavramın altını çizer: “Klee, dünyayı çözümlerken üstün

²⁰¹ “Michelangelo o mermer kütlesini seçiyordu, çünkü –Michelangelo'ya göre– heykeli içeren kütle o'ydu.” (Luciano BERIO, “*Del gesto e di Piazza Carità*”, *Scritti sulla musica*, s. 34). Çeviri bize ait.

²⁰² “Antonio Gramsci'nin biçimin öz anlamına da gelebileceğini söylemesi (...)” bkz. Veysel ÇOLAK, *Edip Cansever'de Şairin Kanı*, s. 11.

²⁰³ *Strutturazione delle forme*. Bkz. Umberto ECO, *Opera Aperta*, s. 6.

²⁰⁴ Umberto ECO, *Açık Yapıt*, çev. Pınar Savaş, s. 219. (Köşeli parantez bize ait.)

²⁰⁵ a.g.k. s. 76.

²⁰⁶ “*Il primo discorso che un'opera fa, lo fa attraverso il modo in cui è fatta.*” Bkz. Umberto ECO, *Opera Aperta*, s. 6 (Çeviri ve vurgu bize ait.)

²⁰⁷ Umberto ECO, *Açık Yapıt*, çev. Pınar Savaş, s. 208.

²⁰⁸ a.g.k. s. 35.

²⁰⁹ Luciano BERIO, “*Forma*”, *Scritti sulla musica*, s. 26. (Çeviri ve koyu vurgu bize ait.)

²¹⁰ İlk revizyon 1965, ikinci revizyon 1991 tarihlidir. Bkz. “*Cronologia delle opere di Luciano Berio*”, *Scritti sulla musica*, s. 552.

tutmamız gereken şeyin biçim değil biçimlendirme olduğunu anlatabilmiştir herkese.”²¹¹

Eco ve Berio’nun biçim ağırlıklı bir içerik-biçim diyalektiğinde ısrar etmelerinin nedenini biraz da “dil”den yola çıkmalarında; dilin doğumu, yapısı ve sınırları üzerine düşüncelerinde,²¹² kısacası dilbilim ilgilerinde²¹³ aramız gerekmez mi? Ali Artun’un dediği gibi, “Dil bir formdur; formların sembolizmidir.”²¹⁴ Buna Eco’nun yukarıda bahsettiğimiz “sanat form vermektir” önermesini de eklersek, dilin bir sanat olduğu (hatta ilk sanatlardan biri olduğu) sonucuna yaklaşmış oluruz. *Açık Yapıt*’ta da bahsi geçen²¹⁵ İtalyan filozof Benedetto Croce (1866-1952), aynı sonuca farklı önermelerle ulaşır. Croce’nin fikirlerini duymak için, *Açık Yapıt*’ın Türkçe’deki ilk çevirmeni olan²¹⁶ Bedrettin Cömert’e kulak verelim:

Croce, sanatın sezgi olduğunu tanıtladıktan sonra şu özdeşliği çıkarımlıyor: Sanat sezgi, sezgi de ifade olduğuna göre, bundan örtülü olarak sanat-dil özdeşliği çıkar. Genel dilbilimi, yani felsefi dilbilimi üzerine çalışan kimse, estetik sorunlar üzerine; estetik sorunlar üzerine çalışan kimse, genel dilbilimi üzerine çalışıyor demektir. *Dil felsefesi ve sanat felsefesi* aynı şeydir.²¹⁷

Dil, “sesi ve anlamı bir arada tutmayı, öteden beri bir bünyede kaynaştırmayı başarmış, bunlar arasındaki sonsuz çeşitlemeyi mümkün kılan bağlam”²¹⁸ ise, sanat da aynı eylemleri biçim ve içerik için düşünür, düşünmelidir. Berio ve Eco’ya göre “yeni dil”de²¹⁹ öz ve söz bütünlüğü önemseniyorsa, yeni sanat yapıtında da yer almalıdır bu kaygı. Başka bir deyişle, dildeki gösteren-gösterilen ilişkisine denk düşen ses-anlam ilişkisi, sanattaki biçim-içerik ilişkisinden farklı bir konu değildir.

²¹¹ Luciano BERIO, “Paul Klee”, *Scritti sulla musica*, s. 333. (Çeviri bize ait.)

²¹² Bu düşüncelerin lezzetli meyvelerinden biri de, daha önce bahsettiğimiz üzere, *Epifaniler*’den bir yıl önceki *Thema: Omaggio a Joyce* (1958) olmuştur.

²¹³ İlginçtir ki, Eco’ya atfedilen bu ilgiye aslında Berio önyak olmuştur: “(...) bana Levi-Strauss’u tanıyıp tanımadığımı sordu. Onu hiç okumamıştım, Saussure’ü ise şöyle bir karıştırmıştım (aslında, müzik fonolojisi sorunları nedeniyle Berio’yu daha çok ilgilendiriyordu –hatta hâlâ kütüphanemde duran *Genel Dilbilim Dersleri* de ona bir türlü geri vermediğim bir kitabı olabilir).” Bkz. Umberto ECO, *Açık Yapıt*, çev. Tolga Esmer, s. 15.

²¹⁴ Ali ARTUN, “1917 ve Sanatın İktidarı” (Söyleşi), Kadıköy Nâzım Hikmet Kültür Merkezi, 17.2.2017.

²¹⁵ Umberto ECO, *Açık Yapıt*, çev. Pınar Savaş, s. 38-43.

²¹⁶ Enis BATUR, “Gülün Adı: Hayatın Gerçek Tadı”, *Babil Yazıları*, s. 162.

²¹⁷ Bedrettin CÖMERT, “Kuramsal Açıdan Çeviri Sorunu”, *Yeni*, Sayı 4, s. 205.

²¹⁸ Mehmet NEMUTLU, “Kuşların Messiaen’ı, Surdinlerin Necatigil’i”, *Heptameron: Ku Ku Ku Ku ya da Şehir Düşerken Meleklerin Cinsiyeti Üzre Tartışmaya Dair*, haz. Enis Batur, s. 82.

²¹⁹ Hem yeni dilbilim (Saussure), hem de yeni edebi metin (ör. Joyce, Simon) anlamında.

Geldiğimiz nokta Machado’yu Berio-Eco gözüyle anlamak açısından önemlidir: Poetikasını beş başlık (şimdiki zaman, nesnel karşılık, dolaysızlık, hikâye-olmayan ve toplumcu gerçekçilik) ile tanımlamaya çalıştığımız İspanyol ozan, yeni dünyaya bu gözlüklerle bakarken köhne dilsel kalıpları ve eski biçimleri kullanmaya devam edemeyeceğini anlamış ve şiirini yeni bir dille inşa etmiştir. Bu dilin yapısını anlamak için öncelikle vezine (ölçüye) ve ses benzeşimine (uyağa) bakmak yararlı olacaktır.

Berio’nun Machado’dan aldığı metin hece veznine bağımlı olmamakla birlikte, metinde geçen *siete* (yedi) sözcüğünün anlamıyla ilişki kurmakta, belli dizeleri ve sözcük gruplarını yedi heceli olarak sunmaktadır okura. İlk dizede (*El iris*²²⁰ y *el balcón*) belirgin olan bu durum, şiir içindeki iki sözcük grubuna daha yansımıştır: *Las siete cuerdas* ve *un timpano infantil*. Bunlardan ikincisi, bir dize değil, yalnızca sözcük grubudur. Dolayısıyla, yedi hecelilik üzerinden “düzenli bir düzensizlik” söz konusudur burada. Machado, poetikasıyla (özellikle nesnel karşılık ve hikâye-olmayan’la) da örtüşen bir biçimde, şiirini ‘bütünlük arz eden, tümce yapısındaki dizeler’den çok, ‘sözcük ve sözcük grupları’yla kurmaktadır.

Tam bu noktada algımızı genişleterek dönem şiirine uzaktan bakmak, İspanyol ozanın sanatını kavramaya yardımcı olacaktır. Machado’nun bu şiiri kaleme aldığı 1920’lerin başında bir başka dünya ozanının, Nâzım Hikmet’in (1902-1963) biçimsel anlayışı da şekillenmekte, kişilik kazanmaktadır. Nâzım’ın Moskova’ya gittiği 1921 yılı sonrasındaki düşünceleri, Machado’nun aynı yıllardaki dönüşümüyle ciddi benzerlikler taşır:

Yeni dünyanın oldukça karmaşık ve çok yönlü sorunlarına tek sesli kalıplarla, yani hece vezninin kalıplarıyla girmek, bu sorunları bu vezinle işlemek olanaksızdı. Yapıtlarımızın biçimini belirleyen şey bu yapıtlarda ortaya koyduğumuz bildiridir, bu bildirideki derinlik ve genişliktir. Nâzım Hikmet bundan böyle hecenin tek sesli kalıplarını bırakacak, şiiri dizelerle değil sözcüklerle yazmaya başlayacaktır. Şiir yazmak artık belli bir içeriği şaşmaz kalıplara dökmek değil, ama sözcüklerden giderek uygun bir bileşim kurmak, sözcükleri –deyim yerindeyse– orkestralamaktır.²²¹

²²⁰ Bu sözcüğün karşılığı olan “gökkuşağı”nın yedi renkli oluşu, yedi sayısı ile kurulan başka (bu kez anlamsal) bir bağlantı olarak okunabilir.

²²¹ Afşar TİMUÇİN, *Nâzım Hikmet’in Şiiri*, s. 31. Orkestra kavramını Nâzım Hikmet’in şiiriyle bir arada kullanan yalnızca Timuçin değildir. Ahmet Hâşim 1929’da şöyle yazar Nâzım’ın şiiri hakkında:

Nâzım gibi Machado'nun da izlediği bu “sözcük orkestralama” yönteminin Berio'yu *Epifaniler* adlı orkestra yapıtı için metin ararken etkilemiş olmasını beklemez miyiz? Nâzım ve Machado gibi ozanların modern şiirle açtığı yol, Berio'nun *Epifaniler*'i kaleme aldığı yıllarda (1959-61) çağdaş şiire doğru başkalaşacak, bu yıllarda ortaya çıkan İkinci Yeni gibi akımlar kelimeyi daha da öne çıkaracaktır. “Cemal Süreya ‘İmgenin Kökleri’ isimli yazısında İkinci Yeni şairlerini ‘şiirin kavramlarla değil kelimelerle yazılacağı ilkesine inanan, kelimeyi önemseyen, dili bir araç değil bir ortam²²² olarak ele alan şairlerdi çoğu’ ifadeleriyle anlatır.”²²³

Ressam Ekrem Kahraman, İkinci Yeni ozanlarının bu tutumunu şöyle aktarmaktadır:

Edip Cansever şiirde “mısranın önemini yitirdiğini” söylüyordu. Ona göre mısra eski şiirin temel öğesiydi çünkü. İlhan Berk “şiir bir anlam değil dil sorunudur” diyordu. Ona göre de asıl olan hayatın öyküsü değil, onu ifade eden dilin ve söylemin kendi yeni öyküsüydü. Şiir, dil ve imge ile kuruluyordu çünkü. Cemal Süreya'ya göre ise “şiir gelmiş kelimeye dayanmıştı”. Öyle ya, Cansever'in de söylemiş olduğu gibi mısra önemini yitirdiyse birim olarak ne kalmıştı geriye? Kelime.²²⁴

Burada sözü tekrar Afşar Timuçin'e bırakarak modern şiirin ses benzeşimi (uyak) anlayışına doğru açılalım: “Dize birim olmaktan çıkınca uyak da kalmayacak ya da daha doğrusu uyak eski anlamını, dize sonlarında ses benzerliği kurma işlevini yitirecektir.”²²⁵ *Açık Yapıt*'ta da Eco'nun –Marksist literatüre ait olan– yabancılaşma kavramını biçim üzerinden ele aldığı son makalede uyaktan söz açması bir rastlantı değildir; çünkü geleneksel uyak, Eco'nun kıyasıya eleştirdiği biçimsel koşullanmanın / formel yabancılaşmanın somut bir örneğidir.

“Eskiden şiir bir tek düdükle söylenirdi, Nâzım Hikmet Bey, bir tek alet yerine koca bir orkestra takımı vücuda getirmiş.” Ahmet HÂŞİM, “835 Satır”, *İkdam*, 24.4.1929. Bkz. Cengiz BEKTAŞ, *Nâzım Hikmet'in Mimarlığa Bakışı*, s. 19.

²²² Buradaki “ortam” kavramının *Açık Yapıt*'taki “olanaklar alanı” kavramıyla aynı kulvarda tutulabileceğini düşünüyoruz. Bkz. Umberto ECO, *Açık Yapıt*, çev. Pınar Savaş, s. 8, 26, 131, 136 (“olanaklar alanı”), s. 151 (“olanaklar ağı”).

²²³ Onur TÜRKMEN, “İlhan Usmanbaş'ın Müziğine Merkez Kavramı Bağlamında Bir Bakış”, *Perpetuum Mobile: İlhan Usmanbaş'ın Yapıtı*, s. 78. (Vurgu bize ait.)

²²⁴ Ekrem KAHRAMAN, “İkinci Yeni Bir Akım mı? Yeni Bir Dil ve Söylem Arayışı mı?”, *Bilim ve Ütopya*, Sayı 257, s. 48.

²²⁵ Afşar TİMUÇİN, *Nâzım Hikmet'in Şiiri*, s. 31.

Uyağın keşfiyle üslupla ilgili kalıplar, uzlaşmalar ve modüller ortaya çıkmıştır. (...) Uzlaşmanın sağlandığı andan itibaren ozan artık son derece tehlikeli olan heyecanının ve duygusallığının esiri değildir: Bilekliğin koşucuyu ayağını kırmaktan koruması gibi, uyak kuralları da, bir yandan ozana sınırlamalar getirirken öte yandan da onu kurtarmaktadır. Ancak yine de sağlanan uzlaşmanın içinde yabancılaşırız: İkinci dize, kısmen, uyak kurallarınca belirlenmiş olan bir önceki dizinin ritminin belirlediği gibi olacaktır. (...) Formel yabancılaşmaya tipik bir örnek popüler şarkı sözü yazarlarının bazı uzlaşmalarla son derece şartlanmış olmalarıdır. Ne zaman akıllarına hatırlamak (*remember*) sözcüğü gelse, hemen ‘o hüzünlü eylül’ (*september*) yapıştırırız. Uyağa yalnızca olası bir fonetik uyum sistemi olarak değil, istedikleri etkiyi yaratma aracı olarak, yani tüketiciyi tatmin etmesi açısından da yabancılaşırlar. (...) Sanatsal başarı seslerin ve anlamların o kadar zengin biçimde iç içe geçmesini gerektirir ki, [sıradan] şair sadece alışkanlığa yanıt veren bir dinleyici kitlesi için anlamsal bir yankısı olmayan, yalnızca onların beklentilerini karşılayan şeylerin alınıp satıldığı bir ticari ilişkiler sisteminde genellikle böyle bir çabaya girmez.²²⁶

Eco bu kara tablonun ardından şu sözlerle sürdürür makalesini: “Öte yandan şair, eğer isterse, alışılmamış bir dil, özel bir uyak kullanarak konularının ve fikirlerinin çağrışımlarını belirleyebilir.”²²⁷ İşte Machado’nun yaptığı tam da budur:

Müzik yanı Verlaine’in “her şeyden önce müzik” ilkesine uyacak biçimde ağır basan bu şiirlerde sözcükler birer nota gibi iş görürler. Bu durumda, alışlagelen uyak düzeni kalkmış, onun yerini **iç uyaklılık** diyebileceğimiz bir ses düzeni almıştır. Bu iç uyaklılık düzeninde, benzer sesler veren sözcükler şiirin içine –belli bir mimari gerekliliğe göre– serpiştirilirler, hatta araya zaman zaman ses yansımaları (**onomatopée**) karıştırılır.²²⁸

Timuçin’in Nâzım Hikmet şiirindeki müziksel nitelikleri vurgulayan bu sözleri aklımıza –tekrar ve kaçınılmaz olarak– Berio-Eco işbirliğinin *Epifaniler*’den bir yıl önceki ürünü olan *Thema: Omaggio a Joyce*’u (1958) getirir. Çünkü iki sanat adamının ses yansımalarıyla (*onomatopée*) yüklü Joyce metnindeki şiir-müzik birlikteliği üzerinden deneyler yaparken “sözcük ve ses arasında yeni bir tür ilişki”²²⁹ aradığı, bu arayışlar sırasında iç uyaklılık / aliterasyon / ses benzeşimi / gövdesel bir ses (özellikle de “s” sessizinin) egemenliği üzerine kafa yorduğu, Berio’nun deyimiyle “sesin yalıtımı; sözcüğün yalıtımı”²³⁰ denklemini uyguladığı bir yapıttır *Thema*. Aynı konular üzerindeki ilgi *Epifaniler*’in “c” bölümünde de belirgindir. Öncelikle Machado, metnini

²²⁶ Umberto ECO, **Açık Yapıt**, çev. Pınar Savaş, s. 201-202. (Köşeli parantez bize ait.)

²²⁷ **a.g.k.** s. 202.

²²⁸ Afşar TİMUÇİN, **Nâzım Hikmet’in Şiiri**, s. 31-32. (Vurgular yazara ait.)

²²⁹ “Un rapporto di nuovo genere tra parola e suono” (Bkz. Luciano BERIO, “Poesia e musica - un’esperienza”, *Incontri Musicali*, No: 3, s. 98.)

²³⁰ “Isolamento del suono; isolamento della parola” (Bkz. **a.g.k.** s. 98).

büyük oranda “l”, kısmi olarak da “s” sessizlerinin egemenliğinde kurmuştur. Eco ve Berio’nun neden bu seslerin egemenliğindeki bir metni alıntılادığının yanıtını ise Bedrettin Cömert’in şu sözlerinde bulabiliriz: “Humbolt’un romantik dil anlayışına göre, dilbilgisel sesler, simgesel özellik taşır. *S-t* ses kümesi süreçenlik ve akıcılık, *l* sesi akıcılık, *v* sesi ise kararsızlık, değışkenlik izlenimi uyandırır.”²³¹ Görölüyor ki, *Epifaniler*’in “a” bölümünde Proust’la başlayan “sonsuz akışın sürekliliğı” fikri, farklı bir bakış açısıyla “c” bölümünde Machado ile sürmektedir. Machado’nun iki sessizi, ama özellikle de “l” sessizini şiir içinde akustik olarak gezdirmesi,²³² bir yandan Berio’nun “sesin yalıtımı” ilkesini karşılarken bir yandan da İspanyol ozanın geleneksel uyak düzenine (ve onun temsil ettiğı eski müziğı) karşı aliterasyon uygulamalarını resmeden şu dörüüğü hatırlatır:

Abartılı tenorların romanslarını hor görürüm,
aya dönüp şarkı tutturan cırcır böceğı korosunu;
ayırdetmek için sesleri yankılarından, durup
dinlerim olanca ses içinde yalnızca birini.²³³

Ancak, yukarıdaki örnekte olduğı gibi, bir şiiri başka bir dile çevirdiğimizde, ondaki özgün ses akışımını kaybederiz. “Şiirde (...) dilsel kodu oluşturan tüm öğeler (...) özgül bir anlamın taşıyıcısı olurlar. Ses benzeşimi anlamsal bir yakınlık gibi duyumsanır. Şiir sanatında söz oyunu egemendir. Bu egemenlik ister saltık, ister sınırlı olsun, şiir tanımını gereğı çevrilemez.”²³⁴ “Çevrilemeyen ya da anlatılamayan şey, [aslında] şiirdeki ses akışmasıdır (*eufonia*)”.²³⁵ *Epifania* ve *eufonia* arasındaki ses benzeşimi bizi heyecanlandırırsa da, buradan somut olarak çıkarılacak en önemli sonuca odaklanalım: Berio, *Epifaniler*’indeki diğeri metinler gibi Machado metnini de özgün dilinde alıntılararak var olan *eufonia*’yı kaybetmemiş olur.

Machado’nun aliterasyon ve iç uyak uygulamalarına benzer bir örneğı, daha önce Berio ve Eco’nun çağdaşı olarak ele aldığımız Edip Cansever’de de görebiliriz:

²³¹ Bedrettin CÖMERT, “Kuramsal Açıdan Çeviri Sorunu”, *Yeni*, Sayı 4, s. 217.

²³² Berio’nun Machado’dan aldığı dizeleri bu farkındalıkla yeniden okumak yararlı olacaktır: *El iris e el balcón / Las siete cuerdas / de la lira del sol vibran en sueños. / Un timpano infantil da siete golpes / -agua y crystal-*.

²³³ Antonio MACHADO, *Kastilya Kırıkları*, çev. Ayşe Nihal Akbulut, s. 37.

²³⁴ Bedrettin CÖMERT, “Kuramsal Açıdan Çeviri Sorunu”, *Yeni*, Sayı 4, s. 221.

²³⁵ a.g.k. s. 218. (Köşeli parantez bize ait.)

Bir adam kendi tiyatrosunda, tamam
 Bir köpek sokak değiştirdi, korkak
 İçi süt dolu bir lokanta, ve kapandı
 Ben ağzıma geleni söyledim, öyle
 Gene bir ağaç öttü bu kaçınıcı.²³⁶

“Burada ‘adam-tamam’, ‘sokak-korkak’, [‘lokanta-kapandı’], ‘söyledim-öyle’ ve ‘ağaç-kaçınıcı’ sözcükleri arasındaki ortak seslerin yığılması,”²³⁷ “uyağı gözetmenin ötesinde, gövdesel bir ses arayışı”²³⁸ yansıtmaktadır. 1982’de kendisiyle yapılan bir söyleşide şöyle der Cansever:

Ben son günlerde şöyle düşünmeye başladım: Şiirin içinde sesi gezindirmek. Elimden gelse uyak ve ses benzerliklerini atacağım. (...) Ben şiirde akustik diye bir şey düşünüyorum, ses dağılımını düşünüyorum: Şiiri bir yapı, bir mimari olarak ele almak, seslerin dağılımını, tıpkı konser salonundaki gibi şiirsel yapıda dağıtmak (...) Ses dağılımı, yani akustik.²³⁹

Görülüyor ki Cansever, Cömert’in “ses akışması” kavramına mekânsallığı da ekleyerek “ses dağılımı, yani akustik”e varır. Bu işlemlerin bir sonraki adımı ise ancak mobil bir şiir, yani Eco’nun deyiimiyle “hareketli yapıt”²⁴⁰ olabilir. Mobil şiir ifadesi, İkinci Yeni’nin iki önemli ozanının, İlhan Berk ve Ece Ayhan’ın mektuplaşmalarında çağdaş bir bestecinin, Bülent Arel’in (1919-1990) mobil heykellerinden yola çıkılarak kullanılmıştır ve Ayhan’ın, şiiri ‘hareketli bir yapıt’ olarak görme eğilimini vurgular:

Bülent Arel öldü. New York’a varınca onunla da bir söyleşi yapacaktım. Biz öğrenci iken, 1957’de Üniversiteliler Müzik Derneği’ni kurmuştuk. Her yıl yaptığımız Ankara Müzik Festivali’nde Bülent Arel’in İlhan Berk’in sonnet’leri üzerine bestelediği parçalar çalınmıştı (Milli Kütüphane’de). Bunun bant kaydı var mı sende? Bülent Arel üzerine bir yazı yazacağım. (İlk ‘mobil’ sergisini Ankara’da o açmıştı. Ben de “şiir, mobildir” diyordum.)²⁴¹

Yine Eco ve Berio’nun çağdaşı sayılabilecek Arel’in Ankara’daki mobil sergisi, hareketli heykellerden oluşmaktadır. Çeşitli denge oyunlarını kullandığı bu heykeller,

²³⁶ Veysel ÇOLAK, **Edip Cansever’de Şairin Kanı**, s. 22.

²³⁷ **a.g.k.** s. 22-23. (Köşeli parantez bize ait.)

²³⁸ **a.g.k.** s. 22.

²³⁹ **a.g.k.** s. 23.

²⁴⁰ Umberto ECO, **Açık Yapıt**, çev. Pınar Savaş, s. 21 ve 34.

²⁴¹ Ece AYHAN, **Hoşça Kal: İlhan Berk’e Mektuplar**, s. 187-188.

aynı doğal yolla, onu elektronik seslerin denge oyunlarına ulaştırmıştır.²⁴² Bu türden bir disiplinlerarası etkileşimi Machado ve Berio arasında da aramak gerekir. O halde, artık yukarıda konuştuğumuz yazın ve estetiğe dair tüm ilkelerin *Epifaniler*'in “c” bölümüne müzik diliyle nasıl aktarıldığına ve Berio'nun Machado'yla hangi somut etkileşimleri kurduğuna dair konuşmaya başlayabiliriz.

3.2.3. Müzik olarak “c”

Bir metni müziklemenin anlamlarını şöyle açar Mehmet Nemutlu:

Tuhaf bir yüklem sayılabilir “müziklemek”. Metni müzikle yüklemek/donatmak ya da metni müziğe yüklemek diye anlaşılabilir. Birincisi metnin önceki ağırlığını arttıran bir şey olsa gerek. Müziğin metne daha önce sahip olmadığı bir şey kazandırdığı muhakkak –her zaman “kazanç” hanesine yazılmasa da yüklenen. Metni müziğe yüklemekte ise ona yer değiştirtme anlamı saklı sanki: Müziğe yükleyip onu önceki bağlamından başka bir bağlama taşımak gibi. Bu bağlam değişikliği, onun bir başına elinde tuttuğu bütünlük içinden söyledikleriyle, şimdi bir parçası olduğu bütünlük içinden seslenişi arasında derin bir yarılmaya işaret eder.²⁴³

Berio her iki anlamı da uygular *Epifaniler*'in “c” bölümünde. Yani Machado'nun şiirini müzikle donatmanın, ona bir elbise giydirmenin yanı sıra, var olan metni “Berio'nun müziği”ne yükleyerek derin bir değiştirme –hatta kimi zaman bozma– sürecine sokar, ona başka bir okuma biçimi kazandırır. Bu ikinci anlamın, yani yeniden yorumlamanın “a” (Proust) bölümündeki müziklemeden daha yoğun hissedildiğini söyleyebiliriz. Nedeni açıktır: Bu kez metin bir düzyazı değil, şiirdir; üstelik öz, süzölmüş bir anlatımı izleyen, “kelimeye dayanan” bir Machado şiiri.²⁴⁴ Dolayısıyla Berio, Proust'un uzun ve yoğun tümcelerini semantik bir kaygıyla, sürekliliği gözeterek ve resitatiflerden yararlanarak müziklerken, Machado'nun kısa ve saydam söz(cük)lerinin izin verdiği zamandan ve boşluklardan yararlanabilmiş, semantikten çok fonetik kaygılar güdebilmiş ve genel olarak metni yeniden biçimlendirme işlemlerinde daha cüretkâr davranabilmiştir.

²⁴² İlhan USMANBAŞ, “Bülent Arel’e Açık Mektup”, 1999. Bkz. Evin İLYASOĞLU, İlhan Usmanbaş: Ölümsüz Deniz Taşlarıydı, s. 74.

²⁴³ Mehmet NEMUTLU, “Kuşların Messiaen’ı, Surdinlerin Necatigil’i”, *Heptameron: Ku Ku Ku Ku ya da Şehir Düşerken Meleklerin Cinsiyeti Üzre Tartışmaya Dair*, haz. Enis Batur, s. 82.

²⁴⁴ Machado'nun kısa, öz, rafine anlatımı *Epifaniler*'in tümüne bakıldığında da kolaylıkla farkedilir: Berio'nun bu yapıt içinde müziklediği en kısa metinlerden biri olan söz konusu şiir, doğal olarak, *Epifaniler*'in de en kısa süreli (yaklaşık 2 dakika 10 saniye) bölümlerinden birine zemin oluşturur.

İlk olarak Berio'nun şiirin ilk dizesini (*El iris y el balcón*) olduğu yerden koparıp metnin ortasına yerleştirdiğini farkedebiliriz. Bunun yanı sıra eğip bükmek, lastik gibi uzatmak veya noktasallaştırmak suretiyle sözcüklerin prozodileri bozulur, bazıları hecelere, hatta harflere parçalanır. Parçalama, düzensizleştirme ve bozma anlamları taşıyan bu işlemlerin aslında bir yandan bir düzene hizmet ettiğini söylemek olasıdır. Öncelikle Machado'nun metnindeki “I” sessizinin egemenliğini vurgulamaktadır Berio. Dizenin yeri değiştiğinde metin “I” ile başlayıp bitmiş olur, bu da şiirde akustik olarak gezdirilen bu sesi daha da öne çıkarır.²⁴⁵ Sözcük uzatma işlemlerinden özellikle ikisinde yine “I” sesinin vurgusu kulağa çarpmaktadır: 14 ve 15. ölçülerdeki *el iris* ile 21, 22 ve 23. ölçülerdeki *golpes*. Bu işlemler, metinde var olan “I” aliterasyonunun müzikle çoğaltılması, Eco'nun deyiimiyle “sessel/fonetik yapıntılar” (*l'artifizio fonetico*²⁴⁶) eklenmesidir:

Hem göndermelerin belirsizliğini hem de hatırlatıcı, belleği güçlendirici cazibesini sessel yapıntılar (*artifice*) kullanarak çoğaltmak, benim terimin geniş anlamıyla ‘estetik’ olarak tanımladığım özel bir iletişim kipinin niteliğidir. Maddi bir veri, zaten var olan kavramsal veriye isteyerek eklenir: yani ses, anlama. (...) Sesin ve anlamın birleşmesi neredeyse rastlantısal hatta biraz da etkileşimle ilintilidir. (...) Bu tür bir iletiyle karşılaşan alı[mılayı]cı, yalnızca her gösterene bir gösterilen atfetmekle kalmayacak, gösterenler kümesi üzerinde de oyalanacaktır. Bu demektir ki, alı[mılayı]cı bu ilkel halleriyle bile gösterenleri sesli olaylar olarak algılayacak ve ‘hoşa giden malzeme’ olarak niteleyecektir.²⁴⁷

“Şimdiki zamanın şairi” olarak tanımladığımız Machado'nun baskın bir “I” rengiyle boyanmış sözcükleri Berio'nun elinde cilalanıp parlatılarak aydınlanma anlarına, yani epifanilere dönüşür; böylelikle söz(cük)ler Eco'nun da söylediği gibi birer ses olayı olarak algılanırlar ve ozanın poetikasıyla uyuşan, an odaklı bir zamansallık yaratırlar.

²⁴⁵ Ayrıca, “la” ile başlayıp “al” ile biten bir metin çıkar ortaya ki *Epifaniler*'de hem küçük hem büyük ölçeklerde farkedilen örtük bir döngüsellik fikrine bir katkı daha oluşur.

²⁴⁶ Umberto ECO, *Opera Aperta*, s. 78.

²⁴⁷ Umberto ECO, *Açık Yapıt*, çev. Pınar Savaş, s. 49. (Köşeli parantezler bize ait.)

Şimdi/an odaklı poetikanın bir başka karşılığı da notalamada görülebilir. Her icra edildiği an kasten farklı sonuçlar veren, dolayısıyla “mikro yapıda belirsizlik”²⁴⁸ olarak tanımlayabileceğimiz görece notalama, kuşkusuz sadece bu bölüme has bir araç değildir. Bölümlerinin sırasının açık bırakıldığı, Eco’nun deyiimiyle bir “hareketli yapıt”²⁴⁹ olma özelliği taşıyan *Epifaniler*, bir yandan da her bölümünde –tıpkı “c” bölümünde olduğu gibi– hem metinsel açıklık (bu örnekte Machado yazını), hem de notasyon (görece notalama) bağlamında bu makro özelliği mikro düzeye de taşıyarak tutarlı davranır. Tam bu noktada, farklı ölçeklerde tutarlı bir açıklık sergileyen bir başka yapıta, İlhan Usmanbaş’ın 1979 tarihli 3. *Senfoni*’sine çevirelim bakışımızı. Usmanbaş’ın burada Berio’ya çok yakın bir tarzda kullandığı görece notalama, düzenli düzensizlik / sınırlı sınırsızlık / denetimli dağınıklık, yani açıklık sağlayan en önemli araçlardandır:

Besteci, yorumcuları yalnızca ritim düzleminde özgür bırakıyor. Aslında o düzlemde de sınırsız bir özgürlükten söz etmek olası değil: Motiflerin başlangıç yerleri ve seslendirilme süreleri belirlenmiş durumda. Yine de ritmik planda belirli bir esneklik söz konusu ve bu esneklik, hiç kuşku yok yorumculara biraz daha geniş bir hareket alanı sağlıyor. Geleneksel notalamanın görece köşeli ve “buyurgan” yanı da törpülenmiş oluyor böylece. Bu tür bir notalama doğal olarak, partilerin eşzamanlılığı (üst üste yerleşmeleri) bağlamında da esneklik sunuyor.²⁵⁰

Bu sözler *Epifaniler*’in ritmik planı için de büyük oranda geçerli olsa da, Berio bir adım daha ileri gitmiş ve vokal partinin ses perdelerini de açık bırakmıştır “c” bölümünde.

Özellikle Batı müziği bağlamında, müziğin en temel parametresi olarak ses dikliklerini [perdelerini] gösterebiliriz. Birçok besteci için ses dikliklerinin kontrol edilmesi zaten besteleme işleminin en önemli parçalarından birisidir. Bu parametrenin açık bırakılması, bestecinin kendi eserinde kontrolün çok önemli bir kısmını icracıya bırakması anlamına gelir.²⁵¹

Öte yandan, Berio burada ellerini direksiyondan büsbütün çekmediği gibi onu tam anlamıyla yorumcuya (bu durumda vokalist Cathy Berberian’a) da emanet etmez.

²⁴⁸ Tolga YAYALAR - Ece Merve YÜCEER, “Özgürlüklerin Sınırlarında: Usmanbaş’ın Müziğinde Açıklık Kavramı”, *Perpetuum Mobile: İlhan Usmanbaş’ın Yapıtı*, s. 170.

²⁴⁹ Umberto ECO, *Açık Yapıt*, çev. Pınar Savaş, s. 21, 34.

²⁵⁰ Özkan MANAV, “İlhan Usmanbaş, 3. Senfoni, II. bölüm [kesit]”, *Müzikte Alımlama*, s. 196-197.

²⁵¹ Tolga YAYALAR - Ece Merve YÜCEER, “Özgürlüklerin Sınırlarında: Usmanbaş’ın Müziğinde Açıklık Kavramı”, *Perpetuum Mobile: İlhan Usmanbaş’ın Yapıtı*, s. 170. (Köşeli parantez bize ait.)

Düzen-düzensizlik diyalektiğinde özellikle *düzen* ayağının her fırsatta altını çizen, Cage tarzı bir rastlantı ve kontrolsüzlüğe sırt çeviren besteci, üç çizgili bir dizek aracılığıyla –yaklaşık da olsa– denetler perdeleri:

Örnek 3.2.1. *Epifaniler*, “c” bölümü, vokal partinin görüldüğü ilk sayfanın alt kısmı. Üç çizgili dizeğin açıklaması (yaklaşık ses perdeleri) sayfanın en altındaki dipnotla (*) yapılmaktadır.

Böylece “geleneksel notalamanın görece köşeli ve buyurgan yanı” ses perdeleri üzerinden de törpülenmiş olur. Berio’ya kulak verelim:

Açıktır ki geleneksel notalama, tonal müziğin bu harikulade alfabesi, sadece entone edilmiş ses yüksekliklerini koruyor, konuşma dilinin parçası olan diğer her şeyi filtreliyordu. Dilin devasa akustik karmaşası görmezden geliniyordu, tıpkı tek bir işleve indirgenemeyen ses sınıflarının kulak arkası edilmesi gibi. (...) Daha karmaşık olan sesler, mesela davul ve zil sesleri, “ses”in karşısında konumlandırılan “gürültü” sınıfında alıyorlardı yerlerini.²⁵²

²⁵² Luciano BERIO, “*Del gesto vocale*”, *Scritti sulla musica*, s. 63. (Çeviri bize ait.)

Vokal ses perdelerinin üç çizgili dizekte görece notalanmasının *Epifaniler*'in sadece “c” bölümünde yer alması, kuşkusuz bu bölümün Cathy Berberian'a ithaf edilmesiyle yakından ilgilidir. Berio hem ritmik hem de ezgisel açıklık öneren notalama biçimiyle –direksiyonu tam anlamıyla Berberian'a emanet etmese de– onun usta şoförlüğüne, yani zengin ifade yetilerine güvendiğini göstermiş olur böylece. 50'lerin sonları ile 60'ların başlarında bestelediği, Roberto Doati'nin “*quartetto*” olarak nitelediği²⁵³ dört yapıt hakkında şunları söyler besteci bir röportajında:

Sequenza III [1966], Eco'yla şiirde yansıma sözcükler üzerine yaptığımız araştırmalara bağlı olarak, *Thema (Omaggio a Joyce)*'taki [1958] deneyimlerle, *Circles*'la [1960] ve küçük ölçüde *Visage*'la [1961] ilişkilendirilebilir; ve bu dört yapıt da Cathy Berberian'ın benim için bir tür “ikinci fonoloji stüdyosu”na dönüşmüş olan sesine bağlanır.²⁵⁴

Eco'nun yorumuyla:

Berio o yıllarda kendini insan sesi, müzik ve yazın arasındaki ilişkilere adanmıştı. Ve Luciano'nun önceden geleneksel ezgisel kalitesini bildiği ama inanılmaz vokal yetilerini ancak birlikte Joyce okurken keşfetmeye başladığı Cathy'nin sesi, deyim yerindeyse, Fonoloji Stüdyosu'ndaki onuncu osilatör olma yolundaydı.²⁵⁵

David Osmond-Smith de Berberian'ın Berio üretimindeki yeri doldurulamaz önemini şu sözlerle özetler: “60'lı yılların başındaki ufuk açıcı Berio yapıtları insan sesi (*a voice*) için değil, belirli bir insan sesi (*the voice*) için yazılmıştır: Cathy Berberian.”²⁵⁶ Berio'nun o yıllardaki eşi olduğu gibi aynı zamanda besteci de olan başarılı vokalist, 1966'da (Berio'nun kendisi için yazdığı *Sequenza III* ile aynı yıl) bestelediği ilk yapıtı *Stripsody*'de²⁵⁷ ilgisinin ve yeteneğinin yoğunlaştığı bir alana odaklanır: Vokal jestler. *Epifaniler*'in “c” bölümünde de yer eden bu alanın üzerinde biraz duralım.

²⁵³ Roberto DOATI, “Guida all'ascolto di *Visage* di Luciano Berio”, *Musica elettroacustica: Dispensa per il corso di musica elettronica*, Conservatorio di Musica “Giuseppe Verdi” di Milano (sayfa numarası yok).

²⁵⁴ Luciano BERIO, *Intervista sulla musica*, s. 102. (Çeviri bize ait.)

²⁵⁵ Umberto ECO, “Those Studio Days”, *Musikblätter* 4, s. 10. (Çeviri bize ait.)

²⁵⁶ David OSMOND-SMITH, *Berio*, s. 60. (Çeviri bize ait.)

²⁵⁷ <http://cathyberberian.com/biography/> Erişim tarihi: 10.2.2020.

İfadenin ağırlıklı olarak söz dışı unsurlarına karşılık gelen, aynı zamanda “paralinguistik” olarak da tanımlayabileceğimiz “vokal jest/tavır” (*gesto vocale*²⁵⁸) kavramının Berberian-Berio birlikteliğinde öncelikle doğal koşullar nedeniyle yer etmiş olması mümkündür. Tanıştıkları yıllara dair şöyle konuşmaktadır Berberian: “O [Berio] tek kelime İngilizce bilmiyordu, bense tek kelime İtalyanca. Müzik dışında hiçbir iletişimimiz yoktu.”²⁵⁹ Doğal koşulların etkisi ne olursa olsun, yönlenmiş bir kompozisyonel ilgiden kuşkumuz yoktur ve Berio’nun bu ilgisinin kaynağını vokal jestlerin bir yandan “çeviriye gereksinimi olmayan” (hatta, daha doğru bir şekilde, “çevrilemeyen”) evrensel bir dil yaratırken, bir yandan da anlamsal açıklığa pek elverişli olmalarında aramak gerekir:

İnsan sesinin yaptığı herhangi bir şeyle beraberinde getirdiği yananamların bolluğuna hep çok –belki de fazla– duyarlı olmuşumdur. İnsan sesi, en arsız gürültüden en zarif şarkıya kadar hep bir anlamı işaret eder, kendisinden başka bir şeye atıfta bulunur ve uçsuz bucaksız bir çağrışımlar silsilesi yaratır: Kültürel, müzikal, gündelik, duygusal, fizyolojik, vb.²⁶⁰

Berio, bu “uçsuz bucaksız çağrışım silsilesi”nden belki de en çok *Epifaniler*’den hemen sonra bestelediği *Visage*’da (1961) dilin ve sözcüklerin doğumunu betimlerken yararlanır. Tam bu noktada *Visage* ile “c” bölümü arasında vokal jest üzerinden bir bağlantı çarpar gözümüze: *Visage*’da *idée fixe* olarak yinelenen *parole* (sözcükler) ve Machado şiirinin dayandığı “sözcükler”. Her iki kompozisyonda da sözcüklerin anlamları gösteren / işaret eden işlevlerinin hem kaynağı hem de zenginleştiricisi olarak kullanılır vokal jestler. Bunun güzel bir örneğine “c” bölümünün 14. ve 15. ölçülerinde rastlarız.



Örnek 3.2.2. *Epifaniler*, “c” bölümü, 14. ve 15. ölçülerindeki vokal parti.

²⁵⁸ Luciano BERIO, “Del gesto vocale”, *Scritti sulla musica*, s. 65.

²⁵⁹ <http://cathyberberian.com/biography/> Erişim tarihi: 10.2.2020.

²⁶⁰ Luciano BERIO, *Intervista sulla musica*, s. 102. (Çeviri bize ait.)

Burada *el iris* (gökkuşağı) sözünün anlamı yedi rengi çağrıştırmakta, Machado'nun hece sayısına da aktardığı bu rakam Berio'nun elinde yedi notalı bir çarpmaya dönüşmektedir. Ancak sıradan bir çarpma değildir bu, *la* hecesinin çıkıcı zikzaklarla yinelenmesiyle en azından iki çağrışım sunar bize: Biri çocuksuluk ve oyundur –ki birkaç sözcük sonra “çocuksu bir davul yedi kez vuruluyor”²⁶¹ tümcesini duyarız–, diğeri ise bir şarkı veya türkü karikatürüdür –ki bu şiirin ait olduğu kitabın adı *Yeni Türküler*'dir. Bu sırada *el* hecesindeki “l” harfinin üzerindeyizdir, dolayısıyla metindeki “l” aliterasyonu “sessel/fonetik yapıntılarla çoğaltılmakta”, (yan)anlam(lar)ın yanı sıra biçim de işlenmektedir. Ve 14. ölçünün başında orkestranın arkasına yerleştirilmiş üçüncü kemanlardan (*violini C*) yedi sesli bir akor duyarız. Tıpkı Proust metnindeki üç sayısının müziğin çeşitli parametrelerine yansıtılması gibi Machado şiirindeki yedi de hem çarpmaların (14-15 ve 22. ölçüdeki vokal) hem de belli akorların (14, 18 ve 21. ölçüdeki üçüncü kemanlar) ses sayılarına dönüşmektedir. Dağınık ve düzensiz görünümlü bir müzikte metinle uyumlu, örtük bir düzen, bir denetim yaratmaktadır besteci. Peki bir dinleyici tüm bu gizli saklı ama uyumlu, atıflı ve kontrollü verilerin farkına varabilecek midir? Berio'nun yanıtını şu sözünde arayabiliriz: “İyi dinleyici tüm imaları ve saklı olan anlamları yakalayabilen; iyi besteci ise tüm bunları denetleyebilendir.”²⁶²

Berio'nun dinleyiciye “alıcı” değil “alımlayıcı” olarak yaklaşan, onu etkinleştiren, yükümleyen ve onun araştırmacı katılımını talep eden, kısacası Eco'nun açık yapıt poetikasıyla birlikte yürüyen bu anlayışı, ne yaptığı dışında ne *yapmadığında* da aranabilir. İlk akla gelen, metindeki *timpano* sözcüğünün doğrudan orkestradaki timpano ile karşılaşmaması, hatta “c” bölümünde timpaniye hiç yer verilmemesidir. Çünkü dinleyicinin hazırcı olduğu ve gerçekliğin sınırlarını zorlamayan, eski tarz bir metin-müzik ilişkisinin karşısındadır Berio. Müzik metnin anlamlarını kapamamalı, tersine açmalı, yorumlamalı, özgürleştirmelidir.

Bestecinin tercihlerine yön veren, onun kompozisyon düşüncesi ile ele aldığı metin üzerine getirdiği yorumlar toplamı arasındaki yaratıcı etkileşimdir. Yani metnin düzayak bir “realizasyonu” olması beklenemez müzikten. Böyle bir yaklaşım metni,

²⁶¹ Özgün tümce: “*un timpano infantil da siete golpes*”.

²⁶² Umberto ECO, “**Those Studio Days**”, *Musikblätter* 4, s. 13. (Çeviri bize ait.)

metinsel söylemi fazlasıyla ön plana çekerek müziği işlevsizleştirebilir ya da –şöyle söyleyelim– işlevden ibaret kılabilir.²⁶³

Berio'nun dinleyiciyi etkinleştiren ve yükümleyen tutumunun bir başka izdüşümü, 1920 sonrası Machado şiirinin de özelliklerinden biri olan kopukluk ve parçalılığı müzikal yoldan çoğaltmasında görülebilir. Machado'nun okura öneriler getirmeden, birbirinden kopuk bir şekilde, yabancılaştırarak sunduğu ve aralarındaki bağlardan çıkarılacak anlamları okurun kendisine bıraktığı sözcükler, Berio'nun elinde sindirilmiş bir zaman ve boşluklarla birbirlerinden daha fazla ayrıldığı gibi noktasal (*pointillistic*) bir anlayışla daha da parçalanır ve tozlaşır. Parçalılık ve kopukluk kendini en belirgin biçimde bol *staccato* (ki İtalyanca “kopuk/ayrık” anlamına gelir) kullanımında belli eder (bkz. 8, 15, 17 ve 20. ölçülerdeki vokal parti). Bu tozlaşma aslında “c” bölümüne –hatta genel anlamda *Epifaniler*'in tümüne– yayılmış olan *non-storia*/meta-anlatı anlayışının –yani biçimin– küçük ölçekteki yansıması olarak da görülmelidir: Azımsanmayacak bir oranda süreksizlik taşıyan, non-lineer bölümlerin art arda dizilmesinden (*juxtaposition*) meydana gelen *Epifaniler*'de Machado'nun sözcüklerinin –ve hatta harflerinin– de farklı bir yaklaşımla ele alınmasını bekleyemeyiz. Aslında Machado'nun gözüyle romantik biçim anlayışına karşı modernist biçimin, Berio'nun gözüyle operaya karşı müzik tiyatrosunun savunusudur söz konusu olan:

Abartılı tenorların romanslarını hor görürüm,
aya dönüp şarkı tutturan cırcır böceği korosunu;
ayırdetmek için sesleri yankılarından, durup
dinlerim olanca ses içinde yalnızca birini.²⁶⁴

Operada seyirci sona doğru yönelmiştir; olayların doğrultusu çizgiseldir ve her şey sahne sahne gelişir; müzikse metni kopyalar, psikolojik durumu tasvir eder. Müzik tiyatrosunda ise seyirci farklı durumların kolajı gibi sunulan bir dizi olayla karşılaşır. Müzik metni *varsayar* ve onun karşısında tıpkı bir davranışın işlevine benzeyen bir tutum takınır.²⁶⁵

²⁶³ Mehmet NEMUTLU, “Kuşların Messiaen’ı, Surdinlerin Necatigil’i”, *Heptameron: Ku Ku Ku Ku ya da Şehir Düşerken Meleklerin Cinsiyeti Üzre Tartışmaya Dair*, haz. Enis Batur, s. 85.

²⁶⁴ Antonio MACHADO, *Kastilya Kırkları*, çev. Ayşe Nihal Akbulut, s. 37.

²⁶⁵ Luciano BERIO, “*Problemi di teatro musicale*”, *Scritti sulla musica*, s. 53. (Çeviri ve vurgu bize ait.)

Berio'nun “c” bölümündeki müziği de Machado'nun açık metni karşısında betimleyici değil alımlayıcı/yorumlayıcı/tamamlayıcı bir tutum takınmaktadır. Besteci hem mikro (notalama) hem makro (biçim) anlamda belirsizlikler öneren, her performansında farklı sonuçlar verecek olan, Machado'nun açtığı yolu dallanıp budaklandıran ve daha dolambaçlı hale getiren müziğiyle dinleyicisine İspanyol ozanın şu dizeleriyle seslenir sanki:

...Yolcu, bil ki yol denen şey yok,
yol gidildikçe gerçekleşir.
Adım adım kurulur yol çok çok,
ve geriye bakıldığında
görünen patika aslâ
sil baştan çiğnenemezdir...²⁶⁶

“Sanatların en yücesi olan yaşama sanatı”na²⁶⁷ dair söylenen bu sözler, açık biçimin de savunusu değil midir? Ve yaşam gibi açık biçim de suya yazılan bir yazıdır Machado'nun dediği gibi:

Her şey geçer, her şey kalır,
ama bize düşen gelip geçmek
geçmek yollar açarak
denizin üstünde yollar.²⁶⁸

Açıklığın “belli belirsiz”likle ve tamamlanmamışlıkla kurduğu ilişki “c” bölümünün sonunda yoğun şekilde hissedilir. Bölümün sonuna geldiğimizde *agua y crystal* sözü şiirdeki “l” sessizinin akışını belirgin bir şekilde kapatır/bitirir; ancak bir son hissi taşımayan, yüklem yoksunu bu söz anlamın “bitmesinin” önüne geçer. Berio'nun bölümde müziklemediği tek sözdür bu, ve en sonda, perdelerden sıyrılmış, çıplak bir şekilde dökülür Cathy Berberian'ın ağzından. Her sözcüğün notalandığı bu bölümde bu sözün notalanmaması bir denetime dönüşür: Bu, Machado'nun şiirindeki sesi bitirip anlamı bitirmeyen *agua y crystal* sözcüklerinin içerdiği doğal müziğin (ses

²⁶⁶ “...Caminante, no hay camino, / se hace camino al andar. / Al andar se hace el camino, / y al volver la vista atrás / se ve la sendaque nunca / se ha de volver a pisar...” (Türkçe yorum: Jose V. Çiprut, 2011) http://www.salom.com.tr/arsiv/haber-80203-yolcu_ve_yol.html Erişim tarihi: 10.2.2020.

²⁶⁷ “Tolstoy’a da Brecht’e de atfedilen bir söz vardır, kimin söylediğinden ziyade, edilmiş olan söz önemli: ‘Sanatların en yücesi yaşama sanatıdır.’” Çağrı KINIKOĞLU, “Ekim’den Sinemaya, Devrim’den Çözülüşe: Bir Sergiden Tablolar”, 100. Yılında Büyük Ekim Devrimi, s. 327.

²⁶⁸ Antonio MACHADO, *Kastilya Kırıları*, çev. Ayşe Nihal Akbulut, s. 179.

akışının / *eufonia*'nın) ve anlamsal açıklığın (anlamın belli belirsizliğinin) olduğu gibi korunmasıdır. Machado ile kesişimlerinden bahsettiğimiz Edip Cansever'i dinleyelim:

Şiirin bitişi yalnız anlamına da bağlı değil. Şiirin bir de ses olarak bitmesi, tamamlanması var. Örneğin cam ustaları vardır, üfleyerek cam işleri yaparlar. Diyelim ki bir güleptan yapacak. Üfler, güleptan biçimini alır, altında da hatta son bir düğüm noktası kalır. Beykoz güleptanlarını bilirsin. Bu cam işçisine, üflemeye ne zaman başlayıp ne zaman son veriyorsun diye sorsak herhalde şaşkın şaşkın yüzümüze bakar. Nasıl yaptığını çok iyi biliyordur ama, bir “anlatılmaz”ı biliyordur. Şiirin de bitişi bazı şeylere bağlıdır. Bazen anlam bile biter de, insan gene de bir ses koymak ister yanına, ya da ses biter, anlam bitmez.²⁶⁹

İşte *Epifaniler*'in “c” bölümünün sonunda olan tam da budur: Ses biter, anlam bitmez. Belli ki Berio, Machado'nun bildiği o “anlatılmaz”a güvenmiştir. Eco'nun deyimiyle “dünyadaki konumumuzun tanım-dışılığı”ndan²⁷⁰ beslenen o “anlatılmaz”a.

3.3. Kaos-evren'in “Açık” Kapıları: Joyce - Berio - Eco Üçgeninde *Epifaniler*'in “E” ve “d” Bölümleri

James Joyce'un yapıtları, Berio ve Eco'nun “hangi sanat?” sorusuna aradıkları yanıtta en çok örnekle ve ilhamla karşılaştıkları verimli, göz ve kulak kamaştırıcı, alabildiğine geniş, karmaşık bir evrendir. Bu iki modernist sanatçının “birer genç adam olarak portrelerinde” ve 60'lara doğru poetikalarını çatmakta oldukları *Ulysses*vari yolculuklarında herkesten çok Joyce'un parmağı vardır demek yanlış olmaz. Anahtar sözcükler ve kavramlarla bir iz sürmeden önce, Joyce'un Berio ve Eco'nun hayatındaki dolaysız parmak izini görmek açıklayıcı olacaktır. Eco'ya kulak verelim:

1958 ile 1959 arasında Milano'da RAI'de çalışıyordum. İki kat üstümde, o zamanlar Luciano Berio'nun yönettiği Müzikal Fonoloji Stüdyosu vardı. Maderna, Boulez, Pousseur, Stockhausen sık sık uğradı, etrafta hep frekans tıslamaları, kare dalgalar ve beyaz gürültü duyulurdu. O zamanlar Joyce üzerinde çalışıyordum, akşamları Berio'nun evine gider, Cathy Berberian'ın Ermeni yemeklerini yer, Joyce okurduk.²⁷¹

²⁶⁹ Veysel ÇOLAK, *Edip Cansever'de Şairin Kanı*, s. 132.

²⁷⁰ “non-definizione della nostra posizione nel mondo” (Umberto ECO, *Opera Aperta*, s. 219).

²⁷¹ Umberto ECO, *Açık Yapıt*, çev. Tolga Esmer, s. 11.

Joyce üzerine yaptığı derin araştırmalar nedeniyle yakın çevresinde Dedalus takma adıyla çağrılan Eco,²⁷² 1959'da yazmaya başladığı *Açık Yapıt*'a, kitabın tüm ikinci yarısını kaplayacak kadar uzun olan Joyce çalışmasını da dahil etmeyi düşünmektedir başta.²⁷³ Bu düşünce, İtalyan yazarın Joyce ile açık yapıt poetikasını ne kadar örtüştürdüğünün de önemli bir göstergesidir bizim açımızdan. Ancak *Joyce'un Poetikaları* [*Le poetiche di Joyce*], *Açık Yapıt*'tan üç yıl sonra ayrı bir kitap olarak basılır. Şayet aynı kitapta yer alsalardı, Berio'nun orkestral yapıtına da isim verecek olan “epifani” kavramına *Açık Yapıt*'ta sıklıkla rastlamış olacağımız su götürmez bir gerçektir. Çünkü “epifani, James Joyce'un sanatının belkemiğini oluşturan kavramların en önemlisidir.”²⁷⁴ Bir sonraki başlıkta ince ayrıntısına ineceğimiz bu kavrama ilişkin Eco'nun ilk kez ortaya çıkardığı ilginç bir bilgi de yer alır *Joyce'un Poetikaları*'nda: Joyce, epifani kavramına ilk kez İtalyan yazar Gabriele D'Annunzio'nun (1863-1938) *Ateş* [*Il Fuoco*] adlı romanında, bu romanın “Ateşin Epifanisi” [*L'Epifania del Fuoco*] başlıklı ilk bölümünde rastlamıştır.²⁷⁵ University College Dublin'deki (UCD) eğitimi sırasında D'Annunzio'nun estetikle ve sanatçının toplumdaki rolüyle ilgili fikirlerinden etkilenen²⁷⁶ ve ileride hayatının yaklaşık onbeş yılını İtalya'da geçirecek olan Joyce'un kavramı İtalyan yazını aracılığıyla tanınması Berio ve Eco'yu daha da heyecanlandırmış olabilir mi? Bilemeyiz. Bildiğimiz şudur: *Joyce'un Poetikaları*'nı içermemesine rağmen Joyce atıflarıyla dolup taşan *Açık Yapıt*'ta epifani kavramıyla karşılaştığımız yalnızca bir tümce vardır ve bu tek tümce dahi bize iki sanat adamının bu kavram etrafındaki işbirliğini açık etmeye yeter:

²⁷² “**Buon Compleanno Umberto Eco!**”, *Cumhuriyet*, 5.1.2016. Stephen Dedalus: James Joyce'un edebi alt benliği, aynı zamanda ilk ve yarı-otobiyografik romanı *Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi*'nin başkarakteri ve anti kahramanı. Bkz. https://tr.wikipedia.org/wiki/Stephen_Dedalus Erişim tarihi: 10.2.2020.

²⁷³ Umberto ECO, *Açık Yapıt*, çev. Tolga Esmer, s. 13 ve David OSMOND-SMITH, *Berio*, s. 120.

²⁷⁴ James JOYCE, *Kahraman Stephen*, çev. Merve Tokmakçıoğlu, s. 213. (Alınan tümce çevirmene aittir.)

²⁷⁵ Paolo D'IORIO, “**Cenova'nın Çanları ve Nietzsche'nin Epifanileri**”, *Nietzsche'nin Sorrento Yolculuğu*, çev. Burcu Bilgiç, s. 111, 157. Ayrıca şu bilgiyi de geçelim: “*Portre*'de [*Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi*] ateş metaforuna sık başvurulduğunu biliyoruz artık. ‘Ateş’ sözcüğü en az 59 kez, ‘alev’ sözcüğünün çeşitli varyasyonları 35 kez görülmektedir. O halde epifani deneyiminin ateş ile birleştirildiğini ve bunun ilk dönem Joyce'u ile *Il fuoco*'nun yazarı D'Annunzio arasındaki ilişkileri araştırmak için bir anahtar olduğunu söyleyebiliriz.” (Umberto ECO, *Tez Nasıl Yazılır?*, çev. Betül Parlak, s. 245).

²⁷⁶ “D'Annunzio's writing also influenced the young Joyce's early ideas on aesthetics and the role of art and the artist in society.” <https://jamesjoyce.ie/epiphanies/> Erişim tarihi: 10.2.2020.

Gerçekten ilginç olan, Batılı duyarlılığın Zen gizeminin *epifanie-contatto*²⁷⁷ kavramına çok benzer şeyleri çağrıştırabilmesidir: *Recherche*'in²⁷⁸ anlatıcısının sokaklarda dolanırken birdenbire ağaçların görüntüsü ile karşılaşması, James Joyce'un kuş-kızı, Montale'nin *Vecchi Versi* [Eski Dizeler] adlı yapıtındaki çılgın gece keleş, bu konudaki çok ilgi çekici örneklerden bazılarıdır.²⁷⁹

Bu paragraftan, *Açık Yapıt*'la aynı yıl (1959'da) yazılmaya başlanan *Epifaniler*'deki metinleri öneren kişinin Eco olduğunu²⁸⁰ (en azından Proust ve Joyce üzerinden) çıkarsamak hiç de zor değildir. “James Joyce'un kuş-kızı”, yani *Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi*'nin (1916) en bilinen epifanisi, kadın sesi ve orkestra için *Epifaniler*'in, –ve belki de Dedalus'un önerisiyle olduğu için– “d” bölümünün metni haline gelmiştir. Cathy Berberian'ın yemekleri eşliğindeki Joyce okumalarından başka ne beklenebilirdi?

Joyce'un Eco-Berio düşüncesindeki derin izlerini anlamak için şimdi de Berio'ya kulak verelim. Eco *Açık Yapıt*'la meşgulken, Berio bir yandan *Epifaniler*'i bestelemekte (1959-1961) bir yandan da yakın dostuyla birlikte açık yapıt kuramı üzerine düşünmektedir. Bunun en belirgin örneği de *Epifaniler*'i besteleme sürecinin tam ortasında (1960'da) kaleme aldığı “*Forma*” (Biçim) adlı denemesidir. Paul Klee'nin “biçimin biçimlendirilmesi” (*formazione della forma*) ilkesinden hareket ederek Eco'nun “Açık Yapıt Poetikası”nı aratmayacak değerlendirmelere girişir besteci bu denemede. Denemenin sonuna doğru şunları söyler Berio:

Açık yapıt fenomeni yazın alanında çok daha yaygın ve derin köklere sahiptir. Sadece James Joyce, Mallarmé, Proust (belli bir tarafıyla), e. e. cummings, Bertolt Brecht ve Kafka isimlerini anmak bile yeter. Son zamanlarda yeni müzikteki en ilginç piyano kompozisyonlarından birisi olan Üçüncü Sonat'a²⁸¹ ilham veren Mallarmé'nin *Le Livre*'ini hatırlatmaya gerek yok sanırım. Aynısı James Joyce'un yapıtları için de geçerlidir: *Ulysses* ve daha da yoğun olarak *Finnegans Wake* için.²⁸²

²⁷⁷ Umberto ECO, *Opera Aperta*, s. 232. Kitabın Türkçe çevirilerinde bu kavramı Pınar Savaş “görünme-ilişki kurma”, Tolga Esmer “dışavurum-temas” olarak Türkçeleştirmiştir. Bizse, epifaniyle doğrudan temas kurabilmek için, *epifanie-contatto* kavramının özgün metindeki halini korumayı yeğledik.

²⁷⁸ Marcel Proust'un *Kayıp Zamanın İzinde (À la recherche du temps perdu)* adlı romanının kısaltması.

²⁷⁹ Umberto ECO, *Açık Yapıt*, çev. Pınar Savaş, s. 181.

²⁸⁰ Luciano BERIO, “**Epifanie**” (bestecinin program notu). <http://www.lucianoberio.org/node/1652?564676354=1> Erişim tarihi: 10.2.2020.

²⁸¹ Pierre Boulez'in *Troisième Sonata* (1955-57) adlı yapıtı. Eco, “Açık Yapıt Poetikası”nın son versiyonuna bu parçayı örnek olarak eklerken bu eklemeyi Berio'nun danışmanlığında yaptığının altını çizer. Bkz. Umberto ECO, “**Those Studio Days**”, *Musikblätter* 4, s. 13.

²⁸² Luciano BERIO, “**Forma**”, *Scritti sulla musica*, s. 28.

Berio'nun tam da o yıl yazdığı bir oda müziği yapıtının, *Circles*'in metnine de (metnin yazarı olan e. e. cummings yoluyla) gönderme yapan bu paragraf, aynı Eco'dan biraz önce alıntıladığımız paragraf gibi *Epifaniler*'in metinlerini (Joyce, Proust ve bu kez bir de Brecht üzerinden) açığa vurmaktadır. Bestecinin Joyce ilgisi aslında hepsinden daha da derin köklere sahiptir. *Chamber Music* (1953), Joyce'un aynı adlı şiir kitabının metinlerini kullanan (ve yine Cathy Berberian'la birlikte doğmuş) bir oda müziği olarak Berio'nun daha ilk yapıtları arasında belli eder bu ilgiyi. Beş yıl sonraysa, ilgi saygıya dönüşmüştür: 1958'de RAI için Eco'yla ortaklaşa üretilen *Joyce'a Saygı* (*Omaggio a Joyce*) adlı ses deneyi, kırk dakikalık bir radyo yayınıdır ve Joyce'un *Ulysses*'inden (1916) "Sirenler" adlı 11. bölümün girişindeki ses yansıması (*onomatopea*) ve ses benzeşimi (*aliterazione*) oyunlarına dayanır. Ertesi yıl doğmaya başlayan *Epifaniler*'de karşımıza çıkacak ilk Joyce alıntısı da bu romandan, yani *Ulysses*'ten olacaktır. Şimdi bu alıntıyı içeren kesiti önümüze koyup Berio'nun Proust ve Machado'dan sonra Joyce'a varmasının haklı gerekçelerini ve Joyce'un bu iki yazarla kurduğu derin ortaklıkları masaya yatıralım.

3.3.1. Proust - Machado - Joyce Çizgisinin Anahtar Kavramları

3.3.1.1. Epifani

- Tarih, dedi Stephen, uyanarak kurtulmaya çalıştığım bir karabasandır benim. Oyun alanında oğlanlar bir yaygara kopardılar. Vızıldayan bir düdük: Gol. Ya o karabasan seni arkandan tekmelerse?
- Yaradan'ın işleri hiç de bizim işlerimize benzemez, dedi Mr. Deasy. Tüm insanlık tarihi tek bir gayeye doğru ilerlemektedir, Tanrı'nın tezahür etmesi. Stephen başparmağını pencereye doğru sallayarak dedi ki:
- Tanrı bu, işte.
- Yaşsa! Hey! Hooop!
- Ne? diye sordu Mr. Deasy.
- Sokaktaki bir çığlık, yanıtını verdi Stephen, omuzlarını silkerek.²⁸³

"Tanrı'nın tezahür etmesi." Mr. Deasy'nin muhafazakâr sözlerinde karşılaştığımız bu ifade, tam da epifani kavramının Eski Yunanca'da kullanılan

²⁸³ James JOYCE, *Ulysses*, çev. Nevzat Erkmen, s. 65.

anlamını karşılar.²⁸⁴ “Yunan kültüründe *epifaneia*, Tanrısal bir varlığın tezahürü, daha doğrusu görünmez olan bu varlığın mevcudiyetini somutlaştıran işaretler anlamına gelir: vizyonlar, rüyalar, mucizeler.”²⁸⁵ Kavramı epistemolojik olarak kurcaladığımızda ise belirme/görünme/tezahür anlamlarını karşılayan Eski Yunanca *phainein* kökünün “üzeri, üst” anlamındaki *epi* ön ekini alarak *epiphanīa* sözcüğünü oluşturduğunu görürüz.²⁸⁶ Epifani, o halde, sözlük anlamıyla “olağanüstü görüngü”, “aşkın görünüş” demektir. Daha kapsamlı anlamı ise “ani, vurucu ve aydınlatıcı bir farkına varma, kavrama durumu”dur. Tıpkı *Epifaniler*’in Proust bölümünü çözümlerken bahsettiğimiz gibi, Eco’nun alıntılıdığı Rosetti şiirindeki karakterin çiçek açmış sütleğen karşısında yaşadığı duygudur: “Beklenmedik bir anda yaşanan bir aydınlanma.”²⁸⁷

Joyce, söz konusu terimi yazınsal poetikasına taşırken işte bu anlamdan hareket etmiştir. Epifaniyi “bir konunun manasının bir anda açığa çıktığı ya da bir olayın hafızada gömülü bir hatırayı bütün detay ve duygularıyla yeniden uyandırması gibi ansızın yaşanan önsezi anlarını tarif etmek için kullanmıştır.”²⁸⁸ Joyce’un kavrama yaklaşımı hem biçim hem de öz açısından dönüşümler geçirmiş ve kendisi tarafından birçok kez yeniden tanımlanmış olsa da, 1900-1904 yılları arasında yazdığı kırk küsur kısa yazı parçası, onun epifaniden ne anladığını anlamamıza yardımcı olur. Yazar, Türkçe’siyle [uy]anıklıklar²⁸⁹ diyebileceğimiz bu çok kısa bağımsız kompozisyonları “özenle biriktirmiş, sonra da çoğunu –‘tinsel’ anlamlarını belirlediğinde– kurmaca yapıtlarının içine yerleştirmiştir.”²⁹⁰

Joyce’un kardeşi Stanislaus’un sözleriyle “tam da insanların en çok saklamaya özen gösterdikleri şeyleri açığa vurdukları –yelde savrulan samanlara benzer– sürçmeler, devimecikler”dir epifaniler. Berio’nun orkestral yapıtında alıntılacağı *Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi*’nin eski biçimi olan *Kahraman Stephen*

²⁸⁴ “A sudden manifestation of deity.” Bkz. <https://jamesjoyce.ie/epiphanies/> Erişim tarihi: 10.2.2020.

²⁸⁵ Paolo D’IORIO, “Cenova’nın Çanları ve Nietzsche’nin Epifanileri”, *Nietzsche’nin Sorrento Yolculuğu*, çev. Burcu Bilgiç, s. 109.

²⁸⁶ <https://www.dictionary.com/browse/epiphany?s=t> Erişim tarihi: 10.2.2020.

²⁸⁷ Umberto ECO, *Açık Yapıt*, çev. Pınar Savaş, s. 179.

²⁸⁸ Paolo D’IORIO, “Cenova’nın Çanları ve Nietzsche’nin Epifanileri”, *Nietzsche’nin Sorrento Yolculuğu*, çev. Burcu Bilgiç, s. 110.

²⁸⁹ Levent Kavas epifani terimini Türkçe’ye “anıklık” olarak çevirmiştir. (Bkz. James JOYCE, *Epiphanies / Anıklıklar*, çev. Levent Kavas). Anıklık sözcüğünün “uyanıklık” anlamından dolayı, burada her ikisini de veren bir biçim kullanmayı tercih ettik.

²⁹⁰ A. Walton LITZ, “Sunuş”, s. 9 (James JOYCE, *Epiphanies / Anıklıklar*, çev. Levent Kavas).

(*Stephen Hero*, 1904) adlı ilk deneme romanında Joyce, epifani için şöyle bir tanım yapar:

İster bir konuşmanın ya da jestin kabalığında/yavanlığında/bayağılığında, isterse de bizzat zihnin anımsanmaya değer bir evresinin basitliğinde olsun; anlık ruhani bir tecelliydi, ansızın gelen manevi bir tezahürdü, tinsel bir açılmaydı epifani. Bir edebiyatçının ya da yazı çiziyle uğraşan bir kişinin bu epifanileri/anıklıkları alabildiğine özenle saptayıp kayda geçirmesi, bu anlamlı anları kristalleştirmesi gerektiğini düşünüyordu; çünkü bunların yitip gidebilecek, en hassas, en ince, en uçucu türden anlar/kıpılar olduğuna inanıyordu.²⁹¹

“Güzelliğin üç koşulu vardır: Bütünlük, uyum ve parlaklık”²⁹² diyen Thomas Aquinas’tan hareketle Joyce, epifaniyi güzelliğin üçüncü ve en üstün evresi, yani “parlaklık” olarak görüyordu:

Uzun bir süre, Aquinas’ın ne demek istediğini anlamadım. Mecazi bir sözcük kullanmış ki normalde kullanmaz, ama sonunda anlamayı başardım. Parlaklık, öz demek. İkinci niteliği [yani uyumu] çözümledikten sonra akıl, olabilecek en mantıklı sentezi yapar ve üçüncü niteliği [yani parlaklığı] keşfeder. İşte ben bu âna epifani diyorum. İlk olarak, nesnenin tek bir bütün olduğunu kabul ederiz, sonra onun düzenlenmiş karışık bir yapıya sahip olduğunu, aslında bir şey olduğunu anlarız: Son olarak, parçalar içindeki ilişki kusursuz olduğunda, parçalar birbirine olması gerektiği gibi oturduğunda, o şeyin ne olduğunu görürüz. Ruhu, kimliği dış görünüşünden bize fişkirir. En sıradan nesnenin ruhu bile eğer yapısı oturmuşsa, bize parlak, ısıtılı gelir. Nesne tezahürünü tamamlar ve epifaniyi meydana getirir.²⁹³

Ulysses’ten yaptığımız alıntıda geçen “Tanrı’nın tezahür etmesi” ifadesine dönmenin tam zamanı. Romandaki eski ve tutucu dünya görüşünü simgeleyen Mr. Deasy karakterinin kullandığı bu ifadeye Joyce’u temsil eden Stephen karakterinin sokaktaki bir çılgılığı göstererek verdiği “Tanrı bu, işte” yanıtı, tam da geleneksel epifani kavramına Joyce’ça bir bakışı imlemez mi “başparmağını sallayarak”? Bu noktada

²⁹¹ Bu alıntı beş kaynaktan harmanlanmıştır: Armağan EKİCİ, “Joyce’un Üslupları”, *Notos*, Sayı 64, s. 27-28; Paolo D’IORIO, “Cenova’nın Çanları ve Nietzsche’nin Epifanileri”, *Nietzsche’nin Sorrento Yolculuğu*, çev. Burcu Bilgiç, s. 110; A. Walton LITZ, “Sunuş”, s. 10 (James JOYCE, *Epiphanies / Anıklıklar*, çev. Levent Kavas); James JOYCE, *Kahraman Stephen*, çev. Merve Tokmakçıoğlu, s. 213; Colm TOIBIN, “Joyce’un Dublin’i: Hayalciler ve Fırsatçılar Şehri”, *Notos*, çev. Tülin Er, Sayı 64, s. 52.

²⁹² “*Ad pulchritudinem, tria requiruntur: integritas, consonantia, claritas.*” (Bkz. Paolo D’IORIO, “Cenova’nın Çanları ve Nietzsche’nin Epifanileri”, *Nietzsche’nin Sorrento Yolculuğu*, çev. Burcu Bilgiç, s. 110).

²⁹³ Merve Tokmakçıoğlu (James JOYCE, *Kahraman Stephen*, s. 215) ve Burcu Bilgiç (Paolo D’IORIO, “Cenova’nın Çanları ve Nietzsche’nin Epifanileri”, *Nietzsche’nin Sorrento Yolculuğu*, s. 111) çevirilerinin harmanı. (Köşeli parantezler bize ait.)

epifani kavramının dindışı bağlamdaki ayrıntılı anlamına göz atmak bütünleyici olacaktır: “Genellikle basit, tanıdık ya da beylik bir olay veya deneyim ile başlayan, gerçeğin ya da bir şeyin gerçek anlamının ani, sezgisel algısı veya kavrayışı.”²⁹⁴

Görüldüğü gibi Joyce, epifaninin skolastik anlamını “epifanize ederek” Proust, Machado, Woolf, D. H. Lawrence ve T. S. Eliot ve gibi 20. yüzyıl yazar ve şairleri arasında serpilen “anın/şimdinin estetiği”ne dahil edebileceğimiz yeni bir kavrayış yakalar bu kavram üzerinden. Öyle bir kavrayıştır ki bu, Theodore Spencer’e göre Joyce’un tüm üretimi sadece epifani üzerinden bile okunabilir:

Dublinliler, diyebiliriz ki, değişik karakterlerin hayatlarındaki görünüşte sıradan ama aslında çok önemli ve açıklayıcı olan epifanilerin serisini anlatmaktadır. *Portre*, Joyce’un kendisini bir genç adam olarak anlatması üzerinden kurulan bir tür epifanidir; *Ulysses* . . . Leopold Bloom’un epifanisidir . . . Ve *Finnegans Wake*, aynı bakış açısının –Joyce genç bir adamken kavranamamış olan– uçsuz bucaksız bir genişlemesi olarak görülebilir.²⁹⁵

Finnegans Wake (1939) adlı bu son romanında Joyce, gerçekten de epifaniyi tüm yapıta yansıtarak “muazzam bir insan dili epifanisi” ortaya koyar. Ve roman, epifaninin kıyameti / kıyametin epifanisi ile son bulur: “*Wrhps, that wind out of norewere! As on the night of the Apophanyes*”²⁹⁶!”

Berio’nun bu çalışmada incelediğimiz orkestral yapıtına adını veren epifani kavramı, bestecinin Proust ve Machado’dan sonra Joyce’a varmasının birincil gerekçesidir; çünkü buraya kadar söylediklerimizden de görülüyor ki, Proust için *moment bienheureux*²⁹⁷ (talihli an) ve Machado için “şimdiki zaman / an”²⁹⁸ neyse, Joyce için de epifani odur; hatta daha da fazlasıdır. *Epifaniler*’de Joyce’un Proust ile Machado’dan sonra ve yapıtın tam da göbeğinde tercih edilmesi de bu “daha fazla”lıkla, yani epifani kavramının poetika içindeki dozunun ve etkisinin artmasıyla

²⁹⁴ <https://www.dictionary.com/browse/epiphany?s=t> Erişim tarihi: 10.2.2020. (Çeviri bize ait.)

²⁹⁵ Ilaria NATALI, “A Portrait of James Joyce’s *Epiphanies* as a Source Text”, *Humanicus*, issue 6, s. 5. (Çeviri bize ait.)

²⁹⁶ *Apocalypse* (kıyamet) ve *epiphanies* sözcüklerinin birleşiminden türetilmiş melez bir sözcük. (Bkz. Paolo D’IORIO, “Cenova’nın Çanları ve Nietzsche’nin Epifanileri”, *Nietzsche’nin Sorrento Yolculuğu*, çev. Burcu Bilgiç, s. 112).

²⁹⁷ Bkz. dipnot 62.

²⁹⁸ Bkz. dipnot 157.

açıklanabilir ancak. Ve artan sadece epifaninin dozu değildir, aynı zamanda onun tanımında gizli olan **sıradan**'dır, **sıradanın mucizesi**'dir.

3.3.1.2. Sıradanın Mucizesi

Gerek Joyce'un "en sıradan nesnenin ruhu bile eğer yapısı oturmuşsa bize parlak, ışıltılı gelir" ifadesi, gerekse epifanik aydınlanmanın dindışı tanımından çıkardığımız "basit, tanıdık ya da beylik bir olay veya deneyim ile" başlama hali, "epifani" ile "sıradan" arasındaki ilişkiyi belirginleştirir. *Epifaniler*'deki Proust ve Machado metinlerinde de rastladığımız "basit ve sıradanın mucizeye dönüşümü", Richard Kearney'nin Proust, Joyce ve Woolf üzerine yazdığı incelemede de benzer bir şekilde vurgulanır. Kearney'ye göre epifani, "deri ve kan *buradalığından* ibaret olan sıradan an'ın garip ve kalıcı bir şeymişçesine kutsallaştırılması"dır.²⁹⁹ Başka bir deyişle "sıradan ve dünyevi an'ın (*chronos*) kutsal zamana (*kairos*) dönüşümü"dür.³⁰⁰ Kearney buna "biçim değiştirme edimi" (*act of transfiguration*) ya da "biçim değiştiren an" (*transfiguring instant*) adını verir. Berio da çok benzer bir ifade kullanarak, "gerçeğin biçim değiştirmesi" (*trasfigurazione della realtà*) demektedir Proust, Machado ve Joyce metinlerindeki bu ortak epifanik duruma.³⁰¹ Çünkü üçünde de anlatıcının odağındaki nesne(ler) oldukça basit ve sıradan olmasına rağmen öznenin algısındaki karşılık bir "mucize"dir; geçmişin şimdide yaşandığı, nesne(ler)in istem dışı belleği ansızın harekete geçirdiği, dış gerçekliğin anılara, çağrışımlara ya da "yekpâre geniş bir ânın parçalanmaz akışına"³⁰² dönüştüğü bir mucize. Tıpkı Stephen'ın sokaktan gelen sıradan bir çığlığı "Tanrı bu, işte" diyerek selâmlaması gibi.

James Joyce için "sıradan"ın önemi sadece epifani gerekçesiyle sınırlı değildir; yani sadece bireysel ve sezgisel bir "sıradan" kavrayışı değildir Joyce'un ki. "*Ulysses* bir orta sınıf epiğidir" der Declan Kiberd.

²⁹⁹ Richard KEARNEY, *Anatheism*, ed. Richard Kearney, s. 103. (Çeviri bize ait.)

³⁰⁰ **a.g.k.** s. 105. (Çeviri bize ait.)

³⁰¹ Luciano BERIO, "**Epifanie**" (bestecinin program notu). <http://www.lucianoberio.org/node/1652?564676354=1> Erişim tarihi: 10.2.2020.

³⁰² "Ne içindeyim zamanın, / Ne de büsbütün dışında; / Yekpâre, geniş bir ânın / Parçalanmaz akışında." Ahmet Hamdi TANPINAR, *Bütün Şiirleri*, s. 19.

Diğer yazarlar Nietzsche’yi takiben kitle kültürüne saldırırken (“ayaktakımı günde bir safrasını kusup sonuca gazete der”), Joyce *Ulysses*’i tek bir günün olaylarını çok daha şiddetli yakalayacak bir anti-gazete olarak sunar. (...) Tek bir günü en küçük ayrıntısına kadar kaydederek sıradan yaşamda örtük duran olağanüstü unsurları açığa çıkarabileceğine, böylelikle tanıdık olanın hayret verebileceğine inanır.³⁰³

Richard Ellmann da Kiberd’inkine çok benzeyen bir çıkarım yapar:

[Joyce’un] eserlerindeki yargılamanın belirleyici yasası, sıradanlığın haklı çıkarılmasıdır. Diğer yazarlar sıradanlığı bıkkınlık veren bir tarzda anlatmaya çalışmışlardı ama Joyce bunu ele alana kadar aslında hiçbir sıradanlığın ne olduğunu bilmiyordu. Joyce önemsiz bir şehir adamına kahramanlık yükleyen ilk yazardı. Joyce’un keşfi, sıradanın sıra dışı olduğudur.³⁰⁴

Sıradanlığın *Ulysses* çağındaki toplumsal anlamına yine Kiberd’in sözleriyle nokta koyabiliriz:

1914-1918 yılları arasında askere yazılanların çoğunun amacı ölüme zar atıp yaşadığını daha yoğun hissetmektir. Joyce daha en başında bu ölüm kültürünün gündelik yaşamdan duyulan hayal kırıklığından geldiğini anlamıştı. (...) Birinci Dünya Savaşı’nın sahte kahramanlık söylemine karşı ortalama insan deneyimine saygınlığını ifade etmek, sıradan erkekleri ve kadınları kutlamak üzere yola çıkan bir kitap[tı *Ulysses*].³⁰⁵

3.3.1.3. Hikâye-olmayan

Yukarıdaki alıntılarda geçen anti-gazete ve anti-kahraman söylemleri bizi kaçınılmaz olarak **hikâye-olmayana** götürür. Kökü 20. yüzyıl başlarındaki modernist romana, yani başta Proust’a ve ardından gelen Joyce, Musil ve Woolf’a uzanan hikâye-olmayan / meta-anlatı / *non-storia*, *Epifaniler*’in ikinci bölümünde Machado ile de yakından ilişkilendirdiğimiz bir diğer önemli başlıktır Berio-Eco poetikasında. Berio’nun *Epifaniler*’den hemen önce yine bir *Ulysses* metni üzerine bestelediği *Thema* (*Omaggio a Joyce*) da tepe noktasız, anlatısız ve durağan bir yapıdan meydana gelir;³⁰⁶

³⁰³ Declan KIBERD, “*Ulysses ve Biz*”, çev. Oğuz Tecimen, *Notos*, Sayı 64, s. 23-24.

³⁰⁴ Richard ELLMANN, “*Joyce’un Keşfi Sıradanın Sıra Dışı Olduğudur*”, çev. Zafer Avşar, *Notos*, Sayı 64, s. 21. (Köşeli parantez bize ait.)

³⁰⁵ Declan KIBERD, “*Ulysses ve Biz*”, çev. Oğuz Tecimen, *Notos*, Sayı 64, s. 21. (Köşeli parantez bize ait.)

³⁰⁶ Yiğit ÖZATALAY, “*Un paragone sotto 5 titoli tra Thema (1958) e Visage (1961) di L. Berio*”, yayınlanmamış deneme, s. 3.

çünkü tıpkı Joyce gibi Berio'nun hedefindeki de Eco'nun *Açık Yapıt*'ta savunduğu “hoş ve gerçekçi bir hikâye-olmayan”dır.³⁰⁷

Ulysses'ten alıntıladığımız küçük kesitte dahi izini sürebiliriz meta-anlatının, hem öz hem de biçim açısından. Anlatı kavramının alışlagelmiş (Aristotelesçi) olay örgüsü, süredizim (kronoloji), tarihsellik, doğrusallık, kurgulayıcı bellek, neden-sonuç ilişkisi ve bir yöne/sona doğru ilerleme kavramlarıyla kurduğu yakın ilişkileri de gözeterek öncelikle özüne, yani “anlatmak” istediğine bakalım bu kesitin:

Stephen Dedalus ve Bay Deasy *Ulysses*'in ikinci bölümünde tarih üzerine konuşurken Bay Deasy şöyle der: “Tüm insanlık tarihi tek bir gayeye doğru ilerlemektedir, Tanrı'nın tezahür etmesi.” Bu türden bir tarihsellik bireye önceden tanımladığı bir anlam dayatır. Stephen böyle bir anlamı ve kimliği reddeder, ona göre Tanrı sokaktaki gürültüden ibarettir –sürekli anlam imal ettiğimiz ne olduğu belirsiz bir sestir. İşte tam da bu sesin içine balıklama daldığımızda bize dayatılan anlamları bozarız, tarih denen kâbustan uyanıp dil denen rüyaya dalarız. Herhangi bir ânın sonsuz tekrarında ısrar ettiğimizde, tarihi ilerlemeden mahrum bıraktığımızda bize sunulan hazır kimlikleri bir kenara bırakır ve bizi biz yapan sürecin gerçekliğini irdelemeye başlarız. Tarihi bir sondan mahrum bıraktığımızda “şimdi”nin sonsuz farklı hallerine iştirak edebiliriz.³⁰⁸

MacCabe'in bu sözleri hem an'a / şimdi'ye yaptığı vurgu ile epifani ve meta-anlatı arasındaki bağı ortaya çıkarmakta, hem de tekanlama karşı çokanlam ve “sonsuz farklı haller” savıyla açık yapıt poetikasına açılmaktadır. Anlamanın, gerçekliğin ve şimdi'nin kurgulanmamış ama kurgulanmaya **açık** halini yansıtmaktaki ustalığı nedeniyle Joyce'a sık sık atıfta bulunan Eco'ya göre de yaşam, onu iyi kurgulanmış bir anlatı gibi algılamaya yatkın olmamıza rağmen, “*Üç Silahşörler*”den daha çok *Ulysses*'e benzer.”³⁰⁹ *Ulysses*'teki çokyönlülük ve doğrusal olmama hali üzerinden, MacCabe'in görüşleriyle ortaklık içerir Eco'nunkiler:

Ulysses içinde bir bölüm olan “Wandering Rocks”ta, küçücük bir evren anlatılmaktadır ve çok farklı açılardan incelenebilir: Aristocu kategorilerin son kalıntılarının ortadan yok olması. Edmund Wilson'ın ifade ettiği gibi, *Ulysses*'in gücü, belli bir doğrultuyu izlemek yerine, tek ve aynı nokta çevresinde bütün boyutlarda (zaman boyutu da dahil olmak üzere) yayılmasındadır. *Ulysses*'in dünyası karmaşık ve gücünü hiç yitirmeyen bir yaşamsallıkla devinir. (...) Herhangi bir insanın hayal gücünün, *Ulysses*'in tüm yönlerini ilk okuyuşta kavrayabileceği konusunda ciddi kaygılarım var. Kitabı yeniden

³⁰⁷ Umberto ECO, *Açık Yapıt*, çev. Pınar Savaş, s. 155.

³⁰⁸ Colin MACCABE, “*Finnegans Wake*'e Bir Giriş”, çev. Nâzım Çapkın, *Notos*, Sayı 64, s. 69-70.

³⁰⁹ Umberto ECO, *Açık Yapıt*, çev. Pınar Savaş, s. 155.

okuduğumuzda, herhangi bir noktasından başlayabiliriz (...) nitekim Joyce da, kitabın farklı farklı bölümlerini eşzamanlı yazdığını söyler.³¹⁰

Anlam ve yöntem arasındaki bu ilişkiden, içerik ve biçim bütünlüğüne geçebiliriz. *Ulysses*'ten alıntılادیğimiz kesitin biçimine baktığımızda aynı an'daki ama üç farklı mekândaki olayların birbiri ardına sıralanmasına (*juxtaposition*) tanık oluruz: Stephen ve Bay Deasy'nin bulunduğu ev (ör. "Tarih, dedi Stephen"), oyun alanı (ör. "Oyun alanında...") ve iç ses (ör. "Ya o karabasan..."). Bu örgüsüzlükteki kopuk ve parçalı anlatıma yüklemsiz ve eksik tümceler de (ör. "Vızıldayan bir düdük: Gol.") eklenmesi olay örgüsünü ve süredizimi daha da dağınık hale getirir. Joyce yönelmişliği bozup an'ı genişletirken, gerçekliği kurmaya ve onu yeniden yaratma ereğine daha da yaklaşır.

3.3.1.4. Tamamlanmamışlık ve Belirsizlik

Yaşam, Aristocu olay örgüsünü reddettiği gibi tamlığı da reddeder. Hikâye-olmayan / meta-anlatı / *non-storia*, **tamamlanmamışlık** ve **belirsizlikle** yakından ilişkilidir. Zamansal bir sanat yapıtında belirsizlik ve örtüklük, meta-anlatıda payı olan parçalılığın ve kopukluğun bir sonucu olarak çıkar karşımıza çoğu zaman. Dolayısıyla Proust ve Machado yazınının "hikâye olmama" niteliği Joyce'un sanatında ne kadar mevcutsa, aynı ortaklığı tamamlanmamışlık/eksiklik ve belirsizlik/örtüklük kavramlarında da görmek şaşırtıcı değildir. Hatta, Joyce'ta epifani olgusu ve sıradanın mucizesi kavramlarındaki doz artışı, kendini meta-anlatı, tamamlanmamışlık ve belirsizlik kavramlarında da gösterir.

"Bir şiir asla bitmez, yalnızca terk edilir" der Paul Valery. Afşar Timuçin ise her sanat yapıtının bir tamamlanmamışlık içerdiğini söyler:

Yapıt bizden benimsenmeyi beklediği gibi tamamlanmayı da bekler. (...) Yapıtla yüz yüze gelen her biliçli kişi özellikle yapıtın gizlerine girdikçe kendini bir tamamlayıcı ya da yeniden yaratıcı olarak duyar. Yorumlamak tamamlamaktır. Yalnız bir sonatı yorumlamak değil, bir romanı hakkıyla okumak da yaratma edimine katılmaktır.³¹¹

³¹⁰ a.g.k. s. 18.

³¹¹ Afşar TİMÜÇİN, *Estetik*, s. 42.

Berio uzamı ve zamanı daha da genişletir: “Kişinin yaptığı hiçbir şey hiçbir zaman tamamlanmaz.”³¹² Bestecilik kariyeri boyunca da biçime (*forma*³¹³) ve biçimlendirmeye (*formazione*³¹⁴) duyduğu ilginin sonu gelmemiştir. Sadece *Epifaniler*’in konumunu bile düşünmek yeterlidir: Aslında *Quaderni* (Defterler) adını verdiği orkestra müziklerine sonradan eklediği vokal bölümlerden meydana gelen bu büyük orkestra yapıtını, içinden bazı malzemeleri *Sinfonia* (1968) ve *Recital for Cathy*’de (1966-1972) kullanmanın yanı sıra, ilki 1965 ikincisi 1991’de olmak üzere iki kez de yeniden gözden geçirip biçimlendirmiştir Berio. Çünkü ona göre biçim –her kapatılışında bile– kapalı, hareketsiz ve ölü değildir; Copland’ın dediği gibi “yaşayan bir organizmanın yavaş yavaş büyümesi ve gelişmesidir.”³¹⁵ “Açık Yapıt Poetikası”nda Eco da bitmemişliği ve belirsizliği anarken doğal olarak Berio’ya atıfta bulunur:

Berio ve Stockhausen gibi bestecilerin yapıtları (...) kabaca ‘bitmemiş’ yapıtlardır; besteci yorumcuya aşağı yukarı bir düzeneği oluşturacak çeşitli parçaları sağlamış gibidir, ilk bakışta parçaların nasıl kullanılıp düzeneğin nasıl işletileceği konusuyla sanki ilgilenmiyormuş gibi durmaktadır. Olgunun böyle yorumlanması doğru olmadığı gibi paradoksaldır de: Bu tür müzikal formların en çarpıcı yönü, hiçbir kesinliklerinin olmayışdır; öte yandan üretken bir özelliktir bu, bizi (...) düşünmeye davet eder.³¹⁶

Berio’nun *Epifaniler*’i, tıpkı Joyce’un *Epifaniler*’i gibi kısalık ve özlülük, parçalılık, belirsizlik ve kolay tanımlanamazlık gibi biçimsel ve anlamsal ortaklıklar içerir.³¹⁷ Eco’nun “Açık Yapıt Poetikası”ndaki şu sözleri ise *Epifaniler*’in Berio’nun elinde “yaşayan bir organizma” gibi biçimlenme, tamamlanma tarihini anlatır sanki: “Sanatın işlevi dünyayı *tanımak*, *bilmek* değil, dünyanın tamamlayıcılarını ortaya çıkarmaktır; var olan formlara eklenilerek özerk formlar yaratmaktır, bunların da bir yaşamı ve kendine özgü yasaları olacaktır.”³¹⁸ Eco, söz konusu makalesini şöyle sonlandırır:

³¹² David COPE, “Integration”, *New Directions in Music*, s. 209. (Çeviri bize ait.)

³¹³ Daha önce de sözünü ettiğimiz aynı adlı denemesi (“*Forma*”, 1960) buna verilebilecek en güzel örnektir.

³¹⁴ Hem aynı kavram üzerine kurduğu bestesi (*Formazioni*, 1985-87), hem Klee alıntısı (bkz. dipnot 211), hem de kompozisyonda geri dönüşüm ve yeniden yapılandırma konusuna ilgisi (2004’te DECCA’nın yayınladığı *Berio - Orchestral Transcriptions* albümü bunun güzel bir örneğidir) bestecinin bu kavramla ne kadar haşır neşir olduğunu birkaç göstergesidir.

³¹⁵ Mehmet NEMUTLU, “*Biçim ve Yapı*”, *Müzikte Alımlama*, s. 73.

³¹⁶ Umberto ECO, *Açık Yapıt*, çev. Pınar Savaş, s. 11.

³¹⁷ Ilaria NATALI, “A Portrait of James Joyce’s *Epiphanies* as a Source Text”, *Humanicus*, issue 6, s.

5

³¹⁸ Umberto ECO, *Açık Yapıt*, çev. Pınar Savaş, s. 24-25.

Sanat yapıtı, tam olarak açıklanmış ve sınıflandırılmış olmak şöyle dursun, açılıp genişlemekte, yayılmakta ve pek çok boyutta yeni sorunlar ortaya koymaktadır. Kısacası, bu ‘açık’ bir durumdur, *hareketlidir*, gelişmekte olan bir yapıttır.³¹⁹

Hem Eco’nun bu son paragrafta kullandığı “hareketli yapıt” (*opera in movimento*) hem de Berio’nun aynı yıllarda yazdığı “*Forma*” (Biçim) adlı denemesinde kullandığı *work in progress* kavramları; Copland’ın biçimin açıklığını tanımlarken kullandığı “yaşayan bir organizma” kavramını çağırıştırır mı? “Açık metin”³²⁰ olarak tarif edebileceğimiz *Ulysses*’in Türkçe çevirisine yazdığı arka-sözde Enis Batur da şöyle “bitirir” sözlerini:

Ulysses’ten sonra, Joyce, tam 17 yıl üzerinde çalışacağı yeni romanına başlamıştı. Arada, *Ulysses* nedeniyle büyük ilgi topladığı için, ne yazdığı merak ediliyor, bu bakımdan, yeni romanından parçaları belli aralarla dergilerde, *Süren Yapıt* başlığı altında yayımlıyordu. *Süren Yapıt*’ı Joyce’un ölümüyle bitti, tamamlandı sandı çağdaşlarımız. Büyük yazarlar böyledirler işte: Kitaplarını hiçbir zaman bitiremeyiz.³²¹

“Süren Yapıt”, *Finnegans Wake*’tir. “Söylenmemişin, susulmuşsun, sessizliğin tipografik uzamını simgeleyen üç nokta”³²² ile başlayıp, başladığı sözlerle –ve yine üç noktayla– “biten” bu açık, döngüsel ve natamam roman, 1963’te yazdığı bir denemenin ilk paragrafında Berio’ya da ilham vermiştir. Elbette biçimiyle: Paragraf aynı sözlerle ve üç noktayla başlayıp biter.³²³

Finnegans Wake’ten ve *Ulysses*’ten *Açık Yapıt*’ta sıklıkla bahseden Eco’nun belirsizlik ve süreksizlikle ilgili şu sözleri de Berio’nun *Epifaniler*’indeki Joyce metinlerinin seçimiyle ilgili ipuçları verebilir:

Belirlenemezlik de (*indeterminacy*) bilişsel sürecin (bilgilenmenin) geçerli bir yapıtaşı olmuştur. İşte bu bağlamda yeni bir poetika ortaya çıkmıştır: Sanat yapıtı artık öngörülebilir ve zorunlu bir amaçla donatılmamaktadır, yorumcunun özgürlüğü, çağdaş fiziğin *kesiklilik* (*discontinuity*) kavramının bir işlevi olmaktadır; bu kesiklilik yön kaybına yol açan bir öge, başarısızlık, çözümsüzlük olarak değil de, her bilimsel

³¹⁹ a.g.k. s. 37.

³²⁰ “*Open text*”. Bkz. Richard KEARNEY, *Anatheism*, ed. Richard Kearney, s. 109.

³²¹ Enis BATUR, “Arka-söz”, 1984. (James JOYCE, *Ulysses*, çev. Nevzat Erkmen, s. 25)

³²² Gülten HATİPOĞLU, “Joyce’un Bitmemiş Cümleleri”, *Notos*, Sayı 64, s. 33.

³²³ Luciano BERIO, “*Del gesto e di Piazza Carità*”, *Scritti sulla musica*, s. 30.

kanıtlamanın vazgeçilmez bir unsuru olarak algılanmaktadır, en azından atomaltı (*subatomic*) dünyada.³²⁴

Bilim ile sanat arasında köprü kurmaya çalışan bu sözlerin *Epifaniler*'deki *Ulysses* alıntısıyla ilişkisini kurmak için Romalı düşünür Lucretius'un (MÖ 99-55) sözlerine kulak verelim önce:

Atomları hiç bilmeseydim de, göksel olayların
Kendilerini çağırırdım tanıklığa ve başka
Kanıtlar aracılığıyla ortaya koyardım evrenin
Tanrısal güçle yaratılmadığını bizim adımıza.
Neden dersen, öylesine çok ki eksiği!³²⁵

Eco ve Berio'nun *Epifaniler* için seçtikleri *Ulysses* alıntısında Stephen Dedalus Mr. Deasy'nin dinci görüşlerine karşı koyarken dolaylı olarak tamamlanmamışlık ve belirsizlik fikrine de yaslanmaz mı? Tanrı, tamlığın, mükemmelliğin simgesidir. Mükemmellik ise Joyce'un edebi alt benliği olan Stephen'in düzensizlik, tutarsızlık ve belirsizlikler içeren, kuşkucu, sorgulayıcı ve dolayısıyla hep öğrenci, hep "eksik" olan dünya vizyonuna uymamaktadır.

Eksiklik ve belirsizlik, *Açık Yapıt*'ta "James Joyce'un kuş-kızı" olarak bahsedildiğini söylediğimiz, *Epifaniler*'deki diğer Joyce alıntısı için de geçerlidir. *Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi*'nden Berio ve Eco'nun seçtiği kesit, gerek "benziyordu", "andırıyordu", "kızımıydı" ifadeleri, gerekse bollukla kullanılan "gibi" edatı sayesinde Proust'un üç ağacına benzer bir belirsizlikle örülüdür, "nasıl fazlasıyla uzaktaki bir nesneye kolumuzu uzattığımızda, parmaklarımız ancak ara sıra örtüsüne belli belirsiz dokunur, ama bir türlü yakalayamazsa, aynı öyle."³²⁶

Önünde derenin orta yerinde bir genç kız duruyordu, yalnız ve kıpırtısız, denize doğru bakarak. Büyülenerek **garip ve güzel** bir deniz kuşu biçimine getirilmiş birine **benziyordu**. Uzun ince çıplak bacakları bir turnanın kiler **gibi** narindi ve tertemizdi, yalnız zümrüt renginde ince bir yosun bir işaret olarak yerleştirmişti kendini ete. Daha dolgun, ve fildişi **gibi** açık renk bacakları neredeyse kalçalarına kadar çıplaktı ve

³²⁴ Umberto ECO, *Açık Yapıt*, çev. Pınar Savaş, s. 27.

³²⁵ LUCRETİUS, "**Hiçten Hiçbir Şey Yaratılamaz Tanrısal Güçle**", çev. Tomris ve Turgut Uyar (İsmet Zeki EYÜBOĞLU, "**Lucretius ve Varlığın Yapısı: Evren ve Varlık Yaratılmadı**", *Bilim ve Gelecek*, Sayı 156, s. 13). Berio *Passaggio*'sunda Lucretius'un bu tümcelerinin yer aldığı *De rerum naturae* (*Varlığın Yapısı*) yapıtından parçalar kullanmıştır. Bkz. David OSMOND-SMITH, *Berio*, s. 121.

³²⁶ Bkz. dipnot 82.

donunun beyaz dantelleri ak yumuşak kuş tüyünü **andırıyordu**. Koyu mavi eteği beline yiğitçe dolanıp ilıştırılmış, arkasında bir kumrunun kuyruğu **gibi** düğümlenmişti. Göğsü bir kuşunki **gibi**di, yumuşak ve küçük, küçük ve yumuşaktı koyu renk tüylü bir kumrunun göğsü **gibi**. Ama uzun açık renk saçları genç **kızımsıydı**; ve genç **kızımsı**, ve ölümlü güzelliğinin harikalığıyla bezenmişti yüzü.³²⁷

İkinci tümcedeki “garip ve güzel” nitelemesini de eklersek, bu paragrafla sanki şunu söylemeye çalışmaktadır Joyce –ve dolayısıyla onu alıntılaman Berio ile Eco: “Çağdaş güzel (...) her zaman uçucudur, her belirlemede elimizden kaçır, her tanımlamada **eksik** kalır, (...) istenmemiş bilinçdışı bir **gariplik** içerir, güzeli güzel yapan da bu garipliktir.”³²⁸

3.3.1.5. Akış ve Süreklilik

Güliden Hatipoğlu’nun “Joyce’un Bitmemiş Cümleleri” makalesinden bir kesit aracılığıyla, tamamlanmamışlık ve belirsizlik kavramlarından akış ve süreklilik kavramlarına akışkan bir geçiş yapalım:

Joyce’u okurken, okuru aktif bir katılımcı olmaya çağıran tüm metinlerde olduğu gibi, kendi sözcüklerimizle doldurduğumuz boşluklarda, yaşama ve okuma deneyimlerimizden uç veren anlamlara da varırız. (...) Joyce, verili ve tarifli formları dışlayan metinlerinde, okurla gerçekten temas etmenin yolunun bu **tamamlanmamışlığın mümkün kıldığı akışkanlıktan** da geçtiğini gösterir bize.³²⁹

Gerçekten de, Eco’nun *Açık Yapıt*’ta söylediği gibi, “Joyce evreninin yapısını açıklamak için zaman-mekân sürekliliğine atıfta bulunmak, güncel eleştirinin sıradan bir alışkanlığıdır.”³³⁰ Peki bu zaman-mekân sürekliliği (*continuo spazio-temporale*³³¹) hangi yollarla bilinç akışının müziği haline gelir? Hatipoğlu’nun makalesine geri dönelim:

Joyce’un tırnak işareti kullanmamaktaki ısrarını ele alalım mesela. İster hegemonyanın her türünü yıkmaya girişen modernist estetik ve bilinç akışı tekniğinin kullanımı gibi bağlam kategorilerinden ister İrlandalı kimliği sorunsalı bağlamından bakalım,

³²⁷ James JOYCE, *Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi*, çev. Murat Belge, s. 183. (Vurgular bize ait.)

³²⁸ Afşar TİMUÇİN, *Estetik*, s. 11, 22. (Koyu vurgular bize ait.)

³²⁹ Güliden HATİPOĞLU, “Joyce’un Bitmemiş Cümleleri”, *Notos*, Sayı 64, s. 34. (Vurgu bize ait.)

³³⁰ Umberto ECO, *Açık Yapıt*, çev. Tolga Esmer, s. 84.

³³¹ Umberto ECO, *Opera Aperta*, s. 51.

sesler/sözler arasındaki hiyerarşinin kaldırılması meselesidir söz konusu olan. Karakterlerin diyalog içinde söylediklerini geleneksel yazı formuyla anlatıcının sözünden ayıran, hiyerarşide ayrı bir katmana indiren, diyalog cümlesini anlatıcının ana metnine tabi kılan tırnak işaretini (*inverted commas*), Harriet Shaw Weaver’a yazdığı mektupta (1924) “tırlak işaret” (*perverted commas*) diyerek tiye alır Joyce. *Ulysses*’te anlatıcının sesiyle karakterlerin sesi hiçbir hiyerarşi gözetilmeden peş peşe, yan yana durur. Anlatıcının sözü nerede biter, karakterin iç sesi nerede başlar, ilk okuyuşta seçmekte zorlanırsınız kimi yerde. İç (ses) ile dış (ses) hemhal olur. Akışkan bir mecrada hepsi birbirine eklemlenir.³³²

Burada *Ulysses*’ten alıntılanan kesite geri dönüp bir noktayı açıklığa kavuşturmak yerinde olacaktır. Bu kesitte, daha önce “hikâye-olmayan” başlığı altında söylediğimiz gibi, farklı anları ve mekânları sıralama yöntemiyle art arda getirip bozulmuş, dağınık, kesikli bir sözdizimi / süredizimi / olay örgüsü yaratmaya çalışan Joyce, akış/süreklilik fikrinin uygulamalarıyla bir tutarsızlığa giriyor gibi görünebilir. Oysa, bilinçli bir edimdir bu, hikâye-olmayan’a *rağmen* bir akış’tır; süreksizliğe/kesikliliğe karşı sürekliliğin/kesiksizliğin diyalektik dengesini kurmaya çalışmaktadır yazar, tıpkı Proust gibi.

Akış ve süreklilik fikri, sadece tırnak işaretlerini kaldırarak değil belli ses ve sözlerin yinelenmesiyle de sağlanmaya çalışılır: “Vızıldayan bir düdük” (*a whirring whistle*), “büyük gaye” (*great goal*), “omuzlarını silkerek” (*shrugging his shoulders*) gibi ifadeler belli sesleri yoğunlaştırarak düz yazıda şiirsellik ve iç uyaklılık yaratırken *goal* sözcüğünün hem futbol terimi hem de gaye anlamıyla yinelenmesi anlamsal bir akışkanlık, geçirgenlik yaratmaktadır. Bu türden bir akış/süreklilik, Eco ve Berio’nun *Portre*’den alıntıladığı paragrafta daha da belirgindir. Bunu kavramak için tüm paragrafı, onun müziğini duyabileceğimiz yegâne kaynaktan, yani özgün dilinden okumamız yararlı olacaktır:

A girl stood before him in midstream, alone and still, gazing out to sea. She seemed like one whom magic had changed into the likeness of a strange and beautiful seabird. Her long slender bare legs were delicate as a crane’s and pure save where an emerald trail of seaweed had fashioned itself as a sign upon the flesh. Her thighs, fuller and soft-hued as ivory, were bared almost to the hips, where the white fringes of her drawers were like feathering of soft white down. Her slate-blue skirts were kilted boldly about her waist and dovetailed behind her. Her bosom was as a bird’s, soft and slight, slight and

³³² Gül den HATİPOĞLU, “Joyce’un Bitmemiş Cümleleri”, *Notos*, Sayı 64, s. 35-36.

*soft as the breast of some dark-plumaged dove. But her long fair hair was girlish: and girlish, and touched with the wonder of mortal beauty, her face.*³³³

Yukarıdaki 10 satırlık metinde biçimsel açıdan ilk dikkatimizi çeken, özellikle orta kısma yoğunlaşmış olan ses ve söz yinelemeleridir. *Her* sözcüğü 9, *soft* sözcüğü ise 4 kez yinelenmiş; *her*'ün içindeki *h* sesi ile *soft*'un içindeki *s* ve *f* sesleri ise metnin içine bolca serpiştirilmiştir. Bu ses ve söz bulutu yanlarına *w* sesini de alarak (h, s, f, w) heyecan, şehvet, cinsel arzu, titreme, boşalma olarak tanımlayabileceğimiz halleri ve duygu durumlarını biçimsel (yani burada sessel) olanaklarla vermeyi amaçlamaktadır. *Her* ve *soft* sözcüklerinin anlamlarının da (“onun” ve “yumuşak”) bu duygu durumlarıyla örtüşmesi elbette tesadüf değildir, biçim ve içerik birliğini imler. Bunun dışında da tekrarlar vardır: Belirsizliğe vurgu yapan, “gibi” anlamındaki *like* ve *as* edatları metnin kayganlaşmasını sağlarken, *fair hair* ve *girlish: and girlish* gibi söz grupları da anlatmakta güçlük geçen bir kekemelik durumunu canlandırmaktadır gözümüzde. *Ulysses*'te *goal* sözcüğünün ikili anlamıyla elde edilen anlamsal akışkanlık ise burada *girl*, *bird* ve *her* sözcüklerindeki ses benzeşimiyle sağlanmaktadır. Eco'ya bu paragrafı “kuş-kız” olarak özetleten de ses ve anlamdaki bu özenle kurulmuş geçirgenlik, bu kılı kırk yaran, akışkan müzikal yapı değil midir?

Çözümlememizdeki kilit noktalardan biridir bu. Berio'nun Joyce'u müziklendirmesini de doğrudan ilgilendirecek olan bu yaklaşım, Hasan Ali Toptaş'a göre bir nevi ‘yazarlık ve besteciliği birleştirmek’ tir:

Harf dediğimiz işaretler birer sesi temsil ettiğine göre, her metnin bir müziği vardır. Harflerin seslerinden ve noktalama işaretleriyle görünür kıldığımız sessizliklerden oluşur bu müzik. Kulağımızı okuduğumuz metne dayayıp dinlediğimizde işitiriz. Yazar bu sesler ve sessizlikler toplamını kılı kırk yarararak düzenlemiş, hatta metnin taşıdığı anlama uygun hale getirmiş olabilir. Ya da metnin müziğini hiç umursamamış da olabilir. Düzenlerse iyi olur tabii, cümlelerin nefes boyuna, noktalama işaretlerinin oluşturduğu ritme, yinelemelerin yararına, zararına dikkat ederse iyi olur. Her zaman söylerim, bir cümle yazmak aynı zamanda beste yapmaktır.³³⁴

³³³

<https://www.goodreads.com/quotes/958194-a-girl-stood-before-him-in-midstream-alone-and-still>

Erişim tarihi: 10.2.2020. (Vurgular bize ait.)

³³⁴ Hasan Ali TOPTAŞ, “Her Zaman Söylerim, Bir Cümle Yazmak Aynı Zamanda Beste Yapmaktır”, *Notos*, Sayı 71, s. 66.

Bu noktaya kadar epifani, sıradanın mucizesi, hikâye-olmayan, tamamlanmamışlık, belirsizlik, akış ve süreklilik olarak sıraladığımız Proust - Machado - Joyce çizgisinin anahtar sözcükleri de aslında *Epifaniler*'in ilk yarısına yayılmış olan büyük ölçekteki bir akış ve sürekliliğin damarları değil midir?

3.3.2. Joyce Poetikasının Özgün Öğeleri

3.3.2.1. Çoğulluk ve Çokanlamlılık: Anlamsal Açıklık

1998'de yazdığı “Beckett ve Müzik” adlı denemesinde Berio, Samuel Beckett’le ilişkilendirdiği Franz Kafka (1883-1924) ve Joyce hakkında şöyle der: “Söylenebilir ki Kafka ve Joyce, aynı anda hem soyut hem de somut kalmaya eğilimli bir zemindedir.”³³⁵ Soyut ve somut kavramlarını “açık, düzensiz” ve “kapalı, düzenli” anlamlarıyla idrak edecek olursak, Eco’nun Kafka’yla ilgili şu sözlerini de aynı çizgide görmek gerekir:

‘Açık’ yapıtın ilk akla gelen örneği olarak Kafka’nın yapıtlarını düşünebiliriz: Dava, Şato, Duruşma, Mahkûmiyet, Hastalık, Başkalaşım, İşkence, akla ilk gelen sözcük anlamları içinde kavranılabilecek yapıtlar değildirler. (...) Kafka’nın kullandığı simgelerin farklı yorumları, ister varoluşçu, ister dinbilimsel, ister klinik, isterse de psikanalitik olsun, yapıtın yalnızca bir kısmını kendi başına tüketebilir.³³⁶

Berio ve Eco’nun Kafka ilgisinin kaynağı, onun yapıtlarındaki “çoklu yorumlanabilirlik”tir,³³⁷ düzenli bir düzensizlik, belirli bir belirsizliktir, yani anlamsal açıklıktır. Berio’nun *Passaggio* (1961-62) adlı yapıtı hakkında yazarken iki sanat adamının da söz konusu “anlam açıklığı” anlayışına vurgu yapar Paul Griffiths:

Passaggio, (...) Berio’nun yakın dostu ve çalışma arkadaşı Umberto Eco’nun da tanımladığı cinsten bir ‘açık yapıt’ır; fiziksel olarak tamamlanmış olmasına rağmen, alımlayıcının bütünü algılayarak keşfedip seçmek zorunda olduğu içsel ilişkilerin sürekli olarak filizlenmeye ‘açık’ olduğu yapıtların bir örneğidir. Bu, (...) Berio’nun Cage’ci bir ‘sesin belirsizliği’ veya Boulez’ci bir ‘formun belirsizliği’ne karşı yeğlediği ‘anlamın belirsizliği’dir.³³⁸

³³⁵ Luciano BERIO, “Beckett e la musica”, *Scritti sulla musica*, s. 353. (Çeviri bize ait.)

³³⁶ Umberto ECO, *Açık Yapıt*, çev. Pınar Savaş, s. 17.

³³⁷ a.g.k. s. 60.

³³⁸ Paul GRIFFITHS, “Europe 4: Mobile Form, 1956-1962”, *Modern Music and After: Directions since 1945*, s. 113. (Çeviri bize ait.)

“Anlamanın belirsizliği”nden devam etmeden önce, Berio ve Eco’nun çağdaşı olan Edip Cansever’in Kafka üzerinden söylediklerine bir göz atalım ve açık yapıt poetikasının gerçekçilik anlayışına eğilelim:

Diyelim *Şato*’da, şöyle bir baktığımızda bizim günlük yaşamımıza hiç benzemeyen bir yaşama vardır. İlişkiler çok başka ilişkilerdir. Diyaloglar çok değişiktir. Ve hattâ bazı konuşmalar bir, iki, üç anlamda ele alınır ve yürütülür. Bir türlü varılmayan bir şato da vardır, biz buna birtakım şeyler yakıştırmaya çalışırız. Örneğin bürokrasi deriz, gelecekteki bir baskının, korkunç bir olayın daha önceden duyulması deriz. Hayır, ben hiç öyle görmüyorum. Aslında bizim yaşadığımız asıl gerçek hayat Kafka’nın ortaya koyduğu hayattır da, biz kendi sıradan yaşamımızı onun üstüne çekmişizdir ve bu yaşamımızı, gerçek yaşamının kendisi sanırız. Kafka’nın *Değişim* hikayesi için de söyleyebiliriz bunu. Hiçbir zaman hamamböceği değildir oradaki, insanın tam kendisidir. Kafka’yı birçok şeye bağlamak isteyenlere karşı, buna “**aşkın gerçekçilik**” deniyor.³³⁹

Kafka gibi Proust-Joyce kuşağı da “kılı kırk yararak, mercek elde yaşamın mikro-yapısını keşfe çıkararak **gerçekçiliği aşmıştır**.”³⁴⁰ Harvard Üniversitesi’nden Prof. Dr. Dorrit Cohn, Joyce ve gerçekçilik bağlamında şunları söylemektedir:

Ulysses’teki monologlar, Roman Jakobson’un³⁴¹ “Sanatta Gerçekçilik” makalesinde tanımladığı gerçekçiliğin tarihsel boyutunun özellikle **açık** birer örneği gibi değerlendirilebilir: Devrimci sanatçı gerçekliği daha iyi taklit edebilmek adına mevcut sanatsal kanonları bozar; muhafazakâr kitle [ise] kanondaki bu bozulmayı gerçekliğin çarpıtılması olarak yanlış anlar.³⁴²

Türk Edebiyatı’ndaki gerçekçilik ve anlam anlayışında devrim yapan, Cansever’i de dahil edebileceğimiz İkinci Yeni ozanlarının uygulamaları ve karşılaştıkları tepki de benzer olmuştur. Özdemir İnce’ye kulak verelim:

[İkinci Yeni ozanları] ilkin, şiirde, fikirle anlamı ayırdılar birbirinden ve anlamanın olanaklarını denediler. İşte burada, dilimizdeki terimlerin yetersizliği yüzünden, ilk ağızda, “anlamsız şiir”, “rastlantısal”, “saçmanın şiiri” damgasını kolaylıkla

³³⁹ Veysel ÇOLAK, *Edip Cansever’de Şairin Kanı*, s. 135.

³⁴⁰ Dorrit COHN, *Şeffaf Zihinler: Kurmaca Eserlerde Bilincin Sunumu*, çev. Ferit Burak Aydar, s. 20.

³⁴¹ Berio, 1960’larda ABD’de tanıştığı Roman Jakobson’a *Açık Yapıt*’ın bir kopyasını vererek Eco ile Jakobson arasındaki dostluğa aracılık etmiştir. Bkz. Umberto ECO, “*Those Studio Days*”, *Musikblätter* 4, s. 9.

³⁴² Dorrit COHN, *Şeffaf Zihinler: Kurmaca Eserlerde Bilincin Sunumu*, çev. Ferit Burak Aydar, s. 106. (Koyu vurgu ve köşeli parantez bize ait.)

ziyiverdiler. Oysa fikir anlatılır, doğrulanır; anlamsa anlatılmaz, hazza yakın bir sevinçle duyulurdu.³⁴³

İnce şöyle sürdürür sözlerini: “Anlamsız sözcük olmadığı gibi anlamsız bir imge de yoktur. Dolayısıyla **anlamsız** şiir de yoktur.”³⁴⁴ Tam bu noktada müziğe dönersek, bu söz aklımıza hemen Adorno’nun savını getirecektir: “Anlamlı unsurlardan tamamen yoksun bir müzik yoktur. Müzikte anlamlı olmama bile bir anlamlılığa dönüşür.”³⁴⁵ Bu “anlamsızlık”, Kafka, Joyce, Eco ve Berio’nun önemsedığı çoğulluğun, çokanlamlılığın bir boyutu olarak okunmalıdır. Açıklamay, Berio’nun da etkilendiği bestecilerden Cage’e bırakalım:

Şimdi, örneğin, *Finnegans Wake*’i açarsan, ki bence 20. yüzyılın kuşkusuz en önemli yapıtıdır, baştan sona anlamsız olduğunu görürsün. Neden anlamsız? **Çok sayıda anlam** olabilsin diye, sen de kendi yolunu seçebil diye, Joyce’un anlamının gırtlğından aşağı boca edilmesi yerine. Joyce’un okuyucu konusunda anarşik bir tavrı vardı, okuyucu kendi işini kendisi yapabilsin diye.³⁴⁶

Alımlayıcının tamamlayıcılığına ve yapıt karşısındaki sorumluluğuna işaret eden, gerçeğin ve anlamın tek, değişmez, mutlak olmasına karşı çıkan bir anlayıştır bu özünde. Behçet Necatigil şöyle özetler bu anlayışı:

Bir şey tek anlamlı değildir. Hiçbir gerçek tek yönlü değildir; **çokgendir**. Aynı gerçeği biz aynı anda başka biçimde, tam karşıtı olarak algılayabiliriz. (...) Bir gerçeğin **birçok yüzü aynı anda** kucaklanamaz mı, kavranamaz mı? Kavranır.³⁴⁷

Eco’nun *Açık Yapıt*’ta, Berio’nunsa *Epifaniler*’de savunduğu da işte böyle bir gerçekçiliktir: “Gerçek bölünmez bir bütündür; kendi saydamlılığıyla pırıl pırıl parlar ve kendisinin bizim çıkarlarımız ya da utancımız tarafından eksiltilmesine izin vermez.”³⁴⁸ Balçıkla sıvanmayan, “çokgen” bir gerçek fikri Joyce’un yapıtlarına da derinden sinmiştir: “Joyce’unki bir ya / ya da sanatı değil, bir hem / hem sanattır”³⁴⁹ der A.

³⁴³ Özdemir İNCE, “İkinci Yeni ve İmgenin Serüveni”, *Bilim ve Ütopya*, Sayı 257, s. 29. (Köşeli parantez bize ait.)

³⁴⁴ a.g.k. s. 32.

³⁴⁵ Mehmet NEMUTLU, “Müziğin Dilsel Kurgusu”, *Müzikte Alımlama*, s. 39.

³⁴⁶ John CAGE, *Seçme Yazılar*, haz. ve çev. Semih Fıncioğlu, s. 61. (Koyu vurgu bize ait.)

³⁴⁷ Mehmet NEMUTLU, “Bırakdım açık”, *Aç Yazı*, Sayı 8, s. 26. (Vurgular bize ait.)

³⁴⁸ “Buon Compleanno Umberto Eco!”, *Cumhuriyet*, 5.1.2016.

³⁴⁹ A. Walton LITZ, “Sunuş”, s. 10 (James JOYCE, *Epiphanies* / *Anıklıklar*, çev. Levent Kavas).

Walton Litz. *Finnegans Wake*³⁵⁰ gibi çokanlamlı sözlerin yanı sıra birbirlerini tamamlayan ve hatta kimi zaman birbirleriyle çelişen kavramları buyur eder Joyce'un yapıtları. Hem düzen hem düzensizlik, hem akış/süreklilik hem kesiklilik/süreksizlik, hem anlam hem müzik, "hem söz hem ses"³⁵¹ ... Örnekleri çoğaltabiliriz: Octavio Paz'ın Cage için yazdıklarını Joyce üzerinden de okuyamaz mıyız?

Kar güneş değildir,
müzik sessizlik değildir,
güneş kardır,
sessizlikse müzik.
(Halin **Evet-ve-Hayır** olması gerekir,
ya o-ya bu değil.)³⁵²

Joyce'un yapıtlarındaki çokdillilik de onun çoğulluk ve çokanlamlılık tutkusunun bir yansımasıdır. *Finnegans Wake*'te kullanılan altmış üç binin üzerinde farklı sözcüğün³⁵³ bir nedeni de yaklaşık kırk farklı dilin iç içe kullanılmış olmasıdır. Eco'nun *Kusursuz Dilin Peşinde*'de söylediği gibi "Joyce, (...) bütün dilleri biraraya getirip hamur eden bir dilin karanlık düşü peşinde"dir.³⁵⁴ Bu durumun Berio'yu *Epifaniler*'i bestelerken etkilediği olasıdır; çünkü kompozisyonun yapısındaki formal çoğulluk ve sıralama (*juxtaposition*), Eco ve Berio'nun kasıtlı olarak farklı dillerden

³⁵⁰ Colin MacCabe bu sözün anlamlarını şöyle sıralar: "En bariz atıf aynı isimdeki şarkıdır, sadece bir kesme işareti farkı vardır arada: "Finnegan's Wake". Şarkı, bir sabah fena halde akşamdan kalma bir şekilde işe giden ve sonuç olarak merdivenden düşen duvar ustası hakkındadır. Arkadaşları adamın öldüğünü düşünerek "wake" için, yani cenazeden önceki geceyi mevtanın yanında içerek geçirmek üzere eve götürürler. Gece ölünün evinde bekleme nöbeti [*wake*] sırasında kavga çıkar, Tim'in kafasında viski şişesi kırılır. Viski adamın dudağına değer değmez dirilir ve kendi cenazesindeki eğlenceye katılır, böylece bir "cenazecümbüşü" [*funferal*] hasıl olur. "Wake" hem cenaze sürecinin bir parçasına (Finnegan'ın *wake*'i) hem de tüm Finneganların uyanışı [*awakening*] (iyelik eki olan s'den önce kesme işareti olmaksızın *Finnegans wake*) anlamına geldiğinden, başlıktaki belirsizlik, dilin dünyasında ölüm ve yaşamın birbirinden ayrılamadığına işaret eder. Hayata gelmek, kişinin kendi varlığının ayırdına varması, aynı anda sona ermesini ve sonunu da mümkün kılar. "Finnegans Wake"teki cinas "wake" kelimesinin iki anlamıyla sınırlı değildir; "Finnegan" kelimesi, içinde hem bir "son" ("*fin*" [Fransızca "son"]) hem de her şeyin yeniden başlayacağı ("*egan*" (*again*) yani "yeniden") anlamını barındırmaktadır. Bu süreç, dilin olağan süreçlerinin değillenmesi [*negation*] (*negans*) anlamına gelirken, "wake"nin üçüncü anlamıyla birlikte, dilin geçişiyle ardında bıraktığı izlere işaret eder. İletişimdeki berraklık, iletişimin kendi "wake"inde (ardında) bıraktığı harfin maddi izi sebebiyle sekteye uğrar." (Colin MACCABE, "**Finnegans Wake'e Bir Giriş**", çev. Nâzım Çapkın, *Notos*, Sayı 64, s. 68.)

³⁵¹ Tolga Tüzün'ün aynı başlıklı denemesinin Berio'nun *Thema (Omaggio a Joyce)* adlı yapıtına atıfla başlaması bir tesadüf değildir. Bkz. Tolga TÜZÜN, "**Hem Söz Hem Ses**", *Heptameron: Ku Ku Ku Ku ya da Şehir Düşerken Meleklerin Cinsiyeti Üzre Tartışmaya Dair*, haz. Enis Batur, s. 117.

³⁵² John CAGE, *Seçme Yazılar*, haz. ve çev. Semih Fırıncioğlu, arka kapak. (Vurgu bize ait.)

³⁵³ Kaya TOKMAKÇIOĞLU, "**Yayınımın Önsözü**", s. 16 (James JOYCE, *Finneganın Vahı*, çev. Umur Çelikyay).

³⁵⁴ Enis BATUR, "**Ön-söz: Joyce'un Kulesi**", 1996 (James JOYCE, *Ulysses*, çev. Nevzat Erkmen, s. 21).

seçtikleri metinlerle de desteklenmiş durumdadır: Sırasıyla Fransızca (Proust), İspanyolca (Machado), İngilizce (Joyce), İtalyanca (Sanguineti), Fransızca (Simon) ve Almanca (Brecht) metinlerden oluşan *Epifaniler*'in bu çokdilliliği; fikrindeki çoğulluğu, parçalılığı ve çeşitliliği biçimine taşımasının yollarından yalnızca biridir.

Dünyayı/gerçeği/anlamı tek, tutarlı ve bağdaşık (homojen) değil; parçalı, çeşitli ve ayrışık (heterojen) gören bu anlayışı Cansever'in şu sözlerinde de tatmak mümkündür:

Tek güzelliklere yokum ben. İnsan bugün Homeros'u tekrar okumak isterse, baştan başlayıp sona kadar okumaz. Bir parça vardır, aklında kalmıştır, onu okur. Shakespeare okuyacaksa, Shakespeare'i baştan sona kadar okuyayım demez, örneğin **Hamlet**'i açar, oradan bir parça seçer, onu okur ve bir şiir tadı alır. Ben şiirin böyle okunmasından yanayım. Tek güzel şiirlerin dilden dile gezmesine, ezberlenmesine karşıyım. O güzelliğe karşıyım.³⁵⁵

Bu türden çoğulcu bir estetikle yazılmış olan *Ulysses*'in Homeros'un *Odyseia*'sına yaklaşımı, tam da Cansever'in önerdiği gibi “bugün Homeros'u tekrar okumak” isteyen modern insanın onu yeniden yorumlama, parçalara bölüp yeniden birleştirme, çokparçalı/çokgözlü/çokboyutlu bir bütün içinde onu yeniden bağlamlandırıp yapılandırma çabasıdır. Romanın Homerik referansları nedeniyle “İthaka” adıyla anılan 17. bölümünde Joyce, “okuru sonu gelmeyen kategoriler, listeler, çetelelerle meşgul eder ve bütün bunları bir bilimsellik kisvesi altında sunarken, dünyayı bütünüyle kavrama çabasının ya da varlığın tüm bilgisine sahip olma iddiasının gülünesi saçmalığını göstermek ister gibidir.”³⁵⁶ Modernist olmasına rağmen –modernizmin yapıtaşlarından biri olan– rasyonalizm/akılcılık/*cogito* üzerine bir eleştiriye imler bu çoğulcu tutum.

“İthaka’ya dünyayı tasnif eden akılcı bir bakış hâkimdir. Bu bakış her şeyi kontrolü altına aldığını zanneder. Ve her şeyi iskalar.” Bunları söylerken, Fritz Senn bu bölümde Batılı düşüncenin yani “*cogito*”nun çöküşüne tanıklık ettiğimizi hatırlatır bize. Aydınlanmadan beri Batı düşüncesinin alametifarikası olan rasyonel akıl, Joyce’un elinde, tabiri caizse, “oyuncak olmuş”tur. Descartes’tan Hegel’e uzanan geleneğin öngördüğü “akıllı bakışımıza aynı akılla karşılık verecek” derli toplu, düzenli ve

³⁵⁵ Veyssel ÇOLAK, *Edip Cansever’de Şairin Kanı*, s. 137.

³⁵⁶ Meltem GÜRLE, “İthaka: Ulysses’i Eve Dönüş Hikâyesi Olarak Okumak”, *Notos*, Sayı 64, s. 39.

anlaşılabilir dünya modeli gözlerimizin önünde dağılıp gitmiştir. Dünya kendi bilgisini bize vermemektedir. En azından tümüyle vermemektedir.³⁵⁷

Joyce'un tekyönlü/tekanlamlı olmayan cogito'su, düzenli bir düzensizlik içinde, şöyle bir slogan bulmuş gibidir: "Düşünüyorum.. o halde.. aynen devam!"³⁵⁸

3.3.2.2. Labirent ve Kaos-evren

Yunan mitolojisi, labirentin ilk örneğinin mimar Daidalus (Daedalus) tarafından Girit kralı Minos için yapıldığını söyler.³⁵⁹ Ulysses'in anti kahramanı Stephen'ın soyadı –ve aynı zamanda Eco'nun takma adı– olan Dedalus, bizi Joyce ve Eco ile labirent arasında bir bağ kurmaya iten ilk göstergelerdendir. Labirentin ardındaki düşüncüyü kurcaladığımızdaysa "zaman"la, ve daha önce Proust ile Machado'yu açıklarken de bahsettiğimiz "sonsuz [ebedi] şimdi" (*eternal now*), "şimdiki zaman" ve "sonsuz akış(ın sürekliliği)" kavramlarıyla karşılarız:

Labirent mistik düşüncede "zaman" kavramını temsil eder. Yani zamanın aşkınlaştığı "**ebedi şimdi**". Mitlerde zaman art süremliliği değildir. Birbiriyle senkronik olan zamanların hepsi **şimdiki zamana** bağlanır. Başlangıç ve yaşanan an (şimdi) birleştirilir. Kadim insanların zaman kavramına nasıl baktığı ile ilgili ipuçları masal ve mitoslardaki tanrısal figürlerden bize göz kırpar. Bu mitoslarda tek yönlü, lineer, doğrusal zamanın tersine döngüsel, yenileyen ve ters akışlara olanak tanıyan bir zaman anlayışı geliştirilmiştir. Kadimler zamanın **akışını** bir labirent gibi birbirini yenileyerek **sonsuzca** büyüyen, birleşen, ayrışan, paralel giden, çatallaşan baş döndürücü bir zaman ağı gibi düşünmüşlerdir. Bu **akış, sonsuz olasılıklar** barındırır. Bu anlatılarda iç içe girmiş ve sonsuza kadar giden evren kurgusu tam da bir labirenttir.³⁶⁰

Labirent zamanla ilişkilense de yalnızca zamana indirgenemez elbette, sınırlı bir çerçevedeki çokyolluluk/çokyönlülük ve karmaşasıyla "düzenlenmiş düzensizlik"³⁶¹ fikrinin oturaklı bir simgesidir. *Açık Yapıt*'ta Eco da Joyce evrenini açıklamaya giriştiğinde "düzenlenmiş düzensizlik"e benzer bir ifade kullanır: Kaos-evren.

Joyce, *Finnegans Wake*'in beşinci bölümünde, bir gübre yığınının içinde bulunan gizemli bir mektubu açıklamaya çalışmaktadır, ancak mektubun anlamı

³⁵⁷ a.g.k. s. 41.

³⁵⁸ Kamil MASARACI, "Çizgilik", *Cumhuriyet*, 12.2.2017.

³⁵⁹ Jacques ATTALI, *Labirentin Tarihi*, çev. Selçuk Kumbasar, s. 11-13.

³⁶⁰ Filiz KORUR, "Labirent Yolcusu", *KafkaOkur*, Sayı 4, s. 20. (Koyu vurgular bize ait.)

³⁶¹ Umberto ECO, *Açık Yapıt*, çev. Pınar Savaş, s. 82.

çözülememektedir ve karanlıktır; çünkü mektup **çok-formludur**. Mektup, *Wake*'in, uyanışın kendisinin bir yansımasıdır, daha doğrusu evrenin dilsel bir aynasıdır. Mektubu tanımlamak aslında kozmosu tanımlamak anlamına gelir ki, kozmos Joyce için, Dante için Kutsal Üçlü nasıl önemliyse, öyle önemlidir. Ancak *İlahi Komedî*'de Kutsal Üçlü'ye ilişkin olası tek bir anlam vardır. Buna karşın kozmos-*Finnegans Wake*-mektup bütünlüğü bir *chaosmos*'tur, bir **kaos-evrenidir** (*chaos-cosmos*).³⁶²

Chaosmos kavramı, kaos/karmaşa/düzensizlik/entropi ile kozmos/evren/düzen/enformasyon arasındaki ikili ilişkiyi imler. “Düzenle ilişki içinde bir düzensizliktir bu,”³⁶³ “*düzensizliğin özgün düzenlenişidir.*”³⁶⁴ Gece ve gündüz metaforu da çok yakınında durur düzen ve düzensizliğin, ve insanlık tarihinin en eski diyalektik ilişkilerindendir:

Gece genellikle karanlık, bilinemezlik, **kaos** ile ilişkilendirilir. Gündüz ise aydınlıktır, bildiğimiz dünyadır, **kosmosun** alanıdır. Ama kadim felsefe her şeyi zıddıyla bir arada düşünme, en mutlak kabul edilen hakikatleri bile kendi içindeki çelişkilerden hareketle dönüştürme konusunda oldukça ustadır. (...) Antik Roma'da Güneş'in esas olarak gecenin rahminde olgunlaşıp doğduğuna inanılırdı. (...) Roma'nın takvim anlayışında her günün başlangıcı geceyarısıydı.³⁶⁵

Tam bu noktada Kaya Tokmakçioğlu'na kulak verelim: “Eğer *Ulysses* gündüzün kitabıysa, *Finneganın Vahı* geceye aittir.”³⁶⁶ Joyce son iki yapıtıyla gece-gündüz ikililiğini yansıtır gibidir: *Ulysses*, tek bir günü sabah 8'den gece 2'ye kadar labirentvari bir karmaşa içinde aktarırken *Finnegans Wake* gece uykuya dalıp rüya gören bir zihnin romanıdır. Okur dilin rahminden, belirsiz bir karanlıktan çekip doğurmalıdır *Finnegan*'ı.

Peki, *Finnegans Wake* gibi “bir metin değişik şekillerde okunabiliyorsa ve tek bir doğru okumadan söz etmek mümkün değilse, o zaman yorum sınırsız bir şey midir?”³⁶⁷ Eco, çokanlamlılıkla da ilişkili olan bu soruyu *Yanlış Okumalar* ile *Yorum ve Aşırı Yorum* yapıtlarında tartışarak şu sonuca varır: “Her yorum metnin bütününe dikkate almak ve iddiasında tutarlılık gözetmek zorundadır. Bunu yaptığı ölçüde

³⁶² a.g.k. s. 59-60. (Koyu vurgular bize ait.)

³⁶³ a.g.k. s. 76-77.

³⁶⁴ a.g.k. s. 85.

³⁶⁵ Ayşe Emel MESÇİ, “Her Gecenin Bir Sabahı”, *Cumhuriyet*, 3.4.2017. (Vurgular bize ait.)

³⁶⁶ Kaya TOKMAKÇIOĞLU, “Yayıncının Önsözü”, s. 18 (James JOYCE, *Finneganın Vahı*, çev. Umur Çelikyay).

³⁶⁷ Doğuş SARP KAYA, “Tutunamayanlar Devrimci Bir Kahkahadır”, *Meltem Gürle ile söyleşi*, *BirGün*, 28.7.2016, s. 14.

aşırıktan ya da yanlış okumalardan kaçınmış olur.”³⁶⁸ Eco’nun “bütün” fikrine odaklanan bu görüşü, Cagevari, taşist (lekeci) bir düzensizlik anlayışına karşı bir düzen/kontrol/denetim/sınırlama vurgusudur. Bu fikrini Einsteinci uzam-zaman ve evren anlayışıyla da temellendirir *Açık Yapıt*’ta:

Einstein evreninde (...) her birimiz için geçmiş, şimdiki zamanı ve geleceği oluşturan her şey bir bütün halinde verilmiştir. (...) Einsteinci bakış açısını kuantum bilim felsefesinden kesinlikle ayıran, tam da temeldeki bu evrenin **bütünlüğüne** olan güvendir. (...) [Bu açıdan] Einstein evreniyle hareketli yapıt evreni arasında etkileyici bir benzeşme vardır. (...) Yapıtın açıklığının sağladığı *olanaklar*, verilmiş bir *ilişkiler alanı* çerçevesinde işler. Einstein evreninde de olduğu gibi, hareketli yapıtta da tek bir öngörölmüş bakış açısı olduğunu yadsırız. Ama bu yadsıma iç ilişkilerde bir karmaşa (kaos) anlamına gelmez; ilişkileri **düzenleyici** kuralı içerir. Özetlersek, hareketli yapıt birçok kişisel müdahaleye olanak tanır, ama bu, biçimsiz, kişiliksiz, herhangi bir müdahale olmamalıdır.³⁶⁹

Gerçekten de, sınırlı bir ilişkiler alanı çerçevesinde işleyen sayısız olanağıyla bir labirenti (dolayısıyla açık bir yapıtı) andıran Einsteinci evren anlayışı, felsefi temelleri Aristoteles ve Öklid’e kadar uzanan klasik mekaniğin kapalı, determinist yapısına darbe vurmuştur. Bu anlayışa göre, doğrusal olmayan ve kenarları değil eğrileri olan bir uzayla birlikte mutlak bir yapıya sahip olmayan ve yüksek kütleler çevresinde hızlanıp yavaşlayan bir zaman vardır. Kosmoz, tıpkı Joyce’unki gibi, “mutlak ve doğrusal bir yapı değil, eğrilip bükülen, sürekli değişim halinde ve sürprizlerle dolu bir yapı”dır.³⁷⁰

Biyomedikal Fizik alanından Peter M. Hoffmann *Yaşamın Kökeni* adlı kitabında daha da ileri giderek yaşamın kaynağının düzensizlik ve karmaşa olduğunu söyler:

Hoffmann’a göre “yaşamı en küçük ölçekte ilerleten kuvvet **gizemli bir kuvvet** değildir; yine de **beklenmediktir**. Yaşamı ilerleten, **kuvvet karmaşasıdır**. (...) Özünde yaşam, moleküllerin –fizik bağlamında anlaşılabilir– karmaşık bir dansıdır. (...) Moleküllerin mikroskobik dünyasına girdiğimizde karmaşa, **gelişigüzellik**, şans ve **gürültünün** müttefiklerimiz olduğunu görürüz. (...) **Canlı organizmaların** düzenli işleyişinin ardında bir “moleküler fırtına” eser. (...) Yaşam için işe yarar bir kuvvet haline getirilebilmesi için, moleküler fırtınanın fizik yasaları ve karmaşık yapılar tarafından **dizginlenmesi** ve **ehlileştirilmesi** gerekir.”³⁷¹

³⁶⁸ a.g.k. s. 14. (Vurgular bize ait.)

³⁶⁹ Umberto ECO, *Açık Yapıt*, çev. Pınar Savaş, s. 31-32. (Koyu vurgular bize ait.)

³⁷⁰ Özgür Can ÖZÜDOĞRU, “Yeni Fiziğin İnşası Yolunda Bir Adım”, *BirGün*, 13.2.2016.

³⁷¹ Evrim ŞAŞMAZ, “Düzensizlik, Yaşamın Kaynağı”, *Aydınlık kitap eki*, 28.10.2016, s. 12. (Vurgular bize ait.)

Berio'nun müziklediği *Ulysses* alıntısında da hem biçim hem de içerik anlamında Hoffmann'ın söylediklerinden izler bulmak mümkündür: Yaşamı ilerleten, Mr. Deasy'nin dediği gibi “gizemli bir kuvvet”, yani Tanrı değil, Stephen Dedalus'un dediği gibi sokaktaki bir çığlıktır; “beklenmedik”, “gelişigüzel” bir “gürültü”dür. Daha derine inilirse, o an'ın içinde taşıdığı “kuvvet karmaşası”dır (vızıldayan düdük, oyun alanından gelen bağrıışmalar, Stephen'ın iç sesi, Mr. Deasy ile sohbetindeki dış sesi vb.). Ancak tüm bu karmaşanın ve yazınsal anlamda onu aktaracak olan dilin, belli bir süreklilik (hem ses ve sözcük akışı, hem anlamsal akışkanlık) ve süreksizlik (parçalı anlatım ve dağınık olay örgüsü) gözeterek “dizginlenmesi” ve “ehlileştirilmesi”, yani düzenlenmesi ve bir biçime büründürülmesi sayesinde “canlı bir organizma”, yani yaşayan bir metin çıkar karşımıza. Joyce'un Tanrı'sı, tüm düzensizliği ve düzeniyle insan hayatıdır özünde; “Tanrı, insanlığın metaforudur.”³⁷² İkinci Yeni ozanlarından Cemal Süreya'nın sözlerine denk düşebilir Stephen'a bürünmüş olan Joyce'un söylemeye çalıştıkları:

Sanmasınlar inanmıyorum
Elbet inanıyorum tanrıya
Herkesin kendi tanrısı var
Sen ölünce ölüyor o da.³⁷³

Kaos-evren ve labirent fikirlerinin Joyce'la ilişkisine dair başka bir veri de, William York Tindall'ın “Daedalus” adlı makalesinde belirttiği gibi, onun yapıtlar ağına baktığımızda karşımıza çıkar:

Joyce'un eserleri incelikli bir tasarımın parçalarını oluşturur. *Sanatçının Genç Bir Adam Olarak Portresi*, *Dublinliler*'in içinden çıkıp boy atar. Bunlardan çok daha büyük ve daha karmaşık olan *Ulysses* bu iki kitabın içinden büyür. *Finnegans Wake*, *Ulysses*'in geliştirilmesiyle yazılmış. *Oda Müziği* ve *Sürgünler* gibi minör eserleri bile bu devasa tasarım içinde yerlerini bulur. Biçimlerin giriftliği, parçaların birbiriyle bağlantıları sayesinde bu örgü, başka bir labirenti düşündürüyor bize.³⁷⁴

³⁷² William York TINDALL, “Daedalus”, çev. Armağan Ekici, *Notos*, Sayı 64, s. 63.

³⁷³ Cemal SÜREYA, *Sevda Sözleri*, s. 212.

³⁷⁴ William York TINDALL, “Daedalus”, çev. Armağan Ekici, *Notos*, Sayı 64, s. 54.

Joyce üzerine çeyrek yüzyıl çalışmış olan³⁷⁵ Umberto “Dedalus” Eco’nun *Açık Yapıt*’tan yıllar sonra yazdığı *Gülü’n Adı*’nda (1980) labirent biçiminde tasarlanmış bir kütüphaneye izinsiz giren bir kişinin macerasını çok katmanlı bir biçimde anlatmış olması da yazarların kurduğu yapıtlararası ilişkiye güzel bir örnek olsa gerek.

3.3.2.3. Yineleme, Artık-bilgi ve Paralinguistik

Berio’nun *Epifaniler* üzerine çalışırken yazdığı “*Forma*” (Biçim) adlı denemesinden alıntılatacağımız şu sözler bizi kaos-evren’den yineleme fikrine taşımak için birebir:

Yorumcuya ve alımlayıcıya tanınan özgürlük ne kadar çoksa, kompozisyonun yapısı da o kadar karmaşıklaşır, ve sonuç olarak bestecinin ödevi zorlaşır. Bu durumda besteci kaostun bütün olası ilişkileri yerle bir etmesini engellemelidir. Burada işleyecek en önemli yöntem, yapıya belli bir miktarda **artık-bilgi** katarak kaos ile olası anlamlar alanı arasında bir tampon yaratmaktır.³⁷⁶

İtalyancadaki *ridondanza* (İngilizcedeki *redundancy*) kavramının Türkçe karşılığı olan “artık-bilgi”, sözlük anlamıyla bolluk, fazlalık, gereksiz yineleme demektir. Eco’nun *Açık Yapıt*’ta da başvurduğu bu kavram bilgi kuramı çerçevesinde ise “iletişimi bulandırabilecek çeşitli ‘gürültü’ etkenlerinden kaynaklanan aksaklıkları engellemek için, iletilen ‘bilgi’nin değişik biçimde ya da olduğu gibi yinelenmesi”dir.³⁷⁷ Kavramı daha iyi anlamak için Eco’nun ilgili paragrafına göz atalım:

İletinin alım sürecine gürültü ne kadar sızarsa sızsın, anlamı (düzeni) temel olarak değişmez kılmak ve bir bölümünün gürültüde kaybolmasını önlemek için onu alışılagelmiş tekrarlarla, olasılıkları artıracak biçimde, deyim yerindeyse sarmalamak gerekir. Bu olasılık bolluğuna *artıkbilgi* denir. Örneğin şu iletiyi göndermemiz gerektiğini düşünelim: “Duyuyorum.” Diyelim ki bu tümceyi, bir dağın bir yamacından diğer yamacına bağırarak veya Mors alfabesi acemisi bir telgrafçı aracılığıyla ya da çok parazitli bir hat üzerinden telefonda veya içine su sızdıran bir mesaj şişesi içinde bir kâğıt üzerinde iletiyoruz. Tüm bu engeller ve kazalar, bilgi kuramı çerçevesinde *gürültü*dür. İletinin doğru olarak iletilebilmesini sağlamak, telgrafçının yanlışlıkla “Duruyorum” yazmasına veya rüzgârın sesi anlaşılmaz kılmasına engel olmak için, “Duyuyorum, yani işitiyorum” yazabilirim. Kabaca ifade edersek, işler yolunda

³⁷⁵ Enis BATUR, “Ön-söz: Joyce’un Kulesi”, 1996 (James JOYCE, *Ulysses*, çev. Nevzat Erkmen, s. 21).

³⁷⁶ Luciano BERIO, “Forma”, *Scritti sulla musica*, s. 28. (Çeviri ve vurgu bize ait.)

³⁷⁷ Umberto ECO, *Açık Yapıt*, çev. Tolga Esmer, s. 135.

gitmediğinde alıcı, elindeki eksik ve az sayıdaki unsurla iletiyi en iyi biçimde yeniden oluşturabilir.³⁷⁸

İletişimi kolaylaştıran bir araç olarak artık-bilgi, Joyce'ta akış ve süreklilik başlığı altında bahsettiğimiz ses ve söz yinelemelerini de içeren bir kavramdır. Özellikle Berio'nun *Portre*'den alıntılacağı kuş-kız paragrafında belirgin olan bu uygulama, bir yandan yinelemeleri duysal ve anlamsal bir akışkanlığa dönüştürerek bilinç akışını en gerçekçi biçimde sunarken, bir yandan da iletilmek istenenin alımlayıcı üzerindeki etkisini artırır, onu müziğin ritmik yinelemelerinin yarattığına benzer bir dalgalanmanın içine çeker. *Finnegans Wake*, artık-bilginin en yoğun kullanıldığı Joyce yapıtlarından biri olarak Berio'nun 50'ler ve 60'lardaki üretimini büyük ölçüde etkilemiştir:

Finneganın Vahı'nın hikâye örgüleri, bozulmuş dili, alıntıları, göndermeleri ve başka birçok etkisi, sadece sözcüklerin anlamını değiştirmekle kalmayıp yeni yorum katmanları da ekleyen gömülü çağrışımlar nedeniyle okura çoğul okumalar önerir. [Joyce'un] yapıt yüzeyini bozma, anlaşılmasız alıntılar yapma, sık ve görünür bir şekilde anlamsız yinelemelere başvurma teknikleriyle beraber [50'lerde] elektronik müzik alanında yaşanan araştırma ve keşifler, Berio'nun müziğinin itici gücü olabilir.³⁷⁹

Eco'nun *Açık Yapıt*'ta alıntılacağı tek *Finnegans Wake* metni, yalnız ilk tümcesiyle dahi artık-bilgi kullanımının yetkin bir örneğidir: “*From quiqui quinet to michemiche chelet and a jambe-batiste to a brulobrulo!*”³⁸⁰ Bu kısacık tümcede dört tarihsel figüre yapılan örtük göndermeler ise biçimsel yinelemeleri içeriğe, yani fikre de taşır: 19. yüzyıl Fransız tarihçileri Quinet (*quiqui quinet*) ve Michelet (*michemiche chelet*) klasik, doğrusal tarih anlayışını simgelerken, döngüsel tarih yaklaşımının babası Giambattista Vico (*jambe-batista*) ve diyalektiği savunduğu için kâfirlikle suçlanıp yakılarak öldürülen Giordano Bruno (*brulobrulo*) ise Joyce'un döngüsel yineleme fikirlerini derinden etkileyen iki İtalyan düşünür olarak karşımıza çıkarlar.

Rönesans İtalyası filozoflarından Giordano Bruno (1548-1600), doktrin karşıtı fikirleriyle erken yaşlarından itibaren çeker Joyce'un ilgisini. Bruno'nun “zıtlıkların

³⁷⁸ a.g.k. s. 135-136.

³⁷⁹ Irna PRIORE, “Vestiges of Twelve-Tone Practice as Compositional Process in Berio's *Sequenza I for Solo Flute*”, *Sequenza Series*, ed. Janet Halfyard - David Osmond-Smith, s. 196. (Çeviri ve köşeli parantezler bize ait.)

³⁸⁰ Umberto ECO, *Açık Yapıt*, çev. Tolga Esmer, s. 122. Türkçe yorumuyla: “Kimkim quinet'ten mişmiş seleye ve bir bacakjanbatist'ten bir yanaryanara!” (çev. Umur Çelikyay).

çakışması” ilkesine göre, kozmosta mutlak kimlikler bulunmaz. “Bruno’ya göre, karşıtlıklar en uç noktaya vardıklarında birliğe dönüşüverirler, aşırı soğuk ve aşırı sıcak birbirinden ayrılamaz hale gelir ve bu düşünceden hareketle tüm kimlikler geçicidir.”³⁸¹ Döngüsel tarih kuramının ilk temsilcilerinden Giambattista Vico (1668-1744) ise *Finnegans Wake*’in yapısı ve içeriği açısından biraz daha önemli bir yerde durur. Nasıl *Ulysses*’in arka planında Homeros’un *Odyseia*’sı yatıyorsa, *Finnegans Wake* de Vico’nun *Yeni Bilim* (1725) adlı çalışmasına yaslanır birçok açıdan.

Vico bu yapıtında tarihin döngüsel olduğunu ve her bir döngünün tanrılar, kahramanlar ve insanlık çağı olmak üzere üç farklı aşamadan oluştuğunu tartışır. Bu üç çağ kısa bir geçiş dönemi tarafından takip edilir ve yeni döngü tekrar başlar. (...) [*Finnegans Wake*’i oluşturan] dört kitap bir arada düşünüldüğünde, Vico’nun üç artı bir yapısının korunmuş olduğunu; birinci, ikinci ve üçüncü kitapların da kendi içlerinde aynı yapıyı barındırdığını söylemek mümkündür. [Sekiz bölümden oluşan] birinci kitapta döngü iki kere gerçekleşirken, [dört bölümlü olan] ikinci ve üçüncü kitaplarda birer kez kendisini yineler.³⁸²

Yineleme ve artık bilginin Joyce için hem büyük (yukarıda bahsedilen kitap bölümleri gibi) hem de küçük ölçekte (artık-bilgi gibi) biçimsel düşüncesin önemli bileşenleri haline gelmesi, biraz da anadili olan İngilizce’nin bu unsurlara gayet elverişli olan yapısıyla ilişkilidir aslında:

Enformasyon kuramcılar, İngilizce’de artık-bilginin yüzde elli oranında olduğunu saptamışlardır; yani İngilizce konuşulduğunda, söylenenlerin yüzde ellisi iletilmek istenen mesajla ilgilidir, geri kalan yüzde ellisiye dilin yapısından kaynaklanan ve ek bir açıklık kazandırmaya yarayan araçlar olarak araya girerler.³⁸³

“Dilin yapısından kaynaklanan ve ek bir açıklık kazandırmaya yarayan araçlar.” Eco’nun bu sözleri, yineleme ve artık-bilgiyi içerse de onlardan daha geniş bir dilbilim alanını tanımlar aslen. Bu alan, paralinguistiktir. “Paralinguistik, ilk anlamıyla, ifadenin söze eşlik eden (...) ve ağırlıklı olarak sözdışı unsurları olup, ne söylendiğine değil nasıl söylendiğine karşılık gelmektedir.”³⁸⁴ Açık yapıt estetiğinin de “ne söylediğinden

³⁸¹ Colin MACCABE, “*Finnegans Wake*’e Bir Giriş”, çev. Nâzım Çapkın, *Notos*, Sayı 64, s. 68-69.

³⁸² Kaya TOKMAKÇIOĞLU, “*Yayıncının Önsözü*”, s. 19-20 (James JOYCE, *Finneganın Vahı*, çev. Umur Çelikyay).

³⁸³ Umberto ECO, *Açık Yapıt*, çev. Pınar Savaş, s. 72.

³⁸⁴ Gülce Özen GÜRKAN, *Elektronik Müzikte Metin Organizasyonuna Semiyotik Yaklaşımlar*, yayınlanmamış lisans tezi, s. 58.

ziyade *nasıl* söylendiğine daha fazla önem vermesine”³⁸⁵ her fırsatta vurgu yapan Eco, Dante ve Joyce’u karşılaştırırken de bu noktanın altını çizer: “Dante’den her zaman tek anlamlı bir iletinin tadı alınır. Joyce örneğindeyse, çokanlamlı bir iletinin tadı vardır (üstelik sadece ne ilettiği değil, nasıl ilettiği de önemlidir).”³⁸⁶

Göz teması, jest ve mimikler gibi görsel unsurları da içeren paralinguistğin çağdaş sanatta –ve özellikle yeni müzikte– kendi başına ‘yeni bir söz söyleme biçimi’ teşkil etmenin eşiğine gelmesine en çok katkıda bulunan ise zengin duysal kapsamıdır. “Mmm...”, “eee...”, “a...” gibi dolgu ünlemler; “ondan sonra”, “filan” gibi dolgu sözler; “tamam mı?”, “anladın mı”, “e mi?” gibi sorgulamalar; telaffuz, kişisel vurgu, duraksama, uzatma ve tekrarlama gibi söylem yetileri; dilin fonetik kimliği ve lehçesi gibi dil akışı unsurları ile dil sürçmesi, kekeleme ve tutulma gibi psikanalitik unsurların hepsi bu kapsama girer.³⁸⁷ Berio’nun *Epifaniler*’deki *Ulysses* alıntısı tam da bu tür bir dil içerir: “*Hooray! Ay! Whrrwhee! What?*”³⁸⁸ Dorrit Cohn, *Şeffaf Zihinler: Kurmaca Eserlerde Bilincin Sunumu* adlı yapıtında bu tür bir dilin akla ilk konuşma biçimlerini, dilbilimcilerin ilkel insana atfettikleri tek sözcüklü nidaları (“Ateş!”) ya da çocukların parçalı cümlelerini getirdiğini söyler ve sorar: “Çocuk dilinin *Ulysses*’in gözden kaçırılmış bir kaynağı olduğu söylenebilir mi?”³⁸⁹

Berio’nun *Epifaniler* ile aynı zaman diliminde ürettiği başka bir yapıtı, *Visage*’ı (1961) akla getirir bu soru. Besteci bu elektroakustik yapıtında linguistik değil neredeyse tamamen semiyotik bir metin, yani paralinguistik öğeler kullanarak dilin doğumunu, çocuklukla başlayan ve gelişen evrelerini –yine Cathy Berberian’ın zengin ifade yetileri aracılığıyla– müziğe taşır. Aynı *Finnegan*’da olduğu gibi, “sesin henüz varlık/form kazanıp tanıma hapsedilmediği, hâlâ oluş halinde olduğu o karanlıkta, dilin rahminde yüzer”³⁹⁰ *Visage*’in dili. Berio, vokal olanakları sonuna kadar kullandığı, Roberto Doati’nin sözüyle “Vokal yazıya İkinci Dünya Savaşı’ndan sonraki en büyük

³⁸⁵ Umberto ECO, *Açık Yapıt*, çev. Pınar Savaş, s. 76.

³⁸⁶ a.g.k. s. 61.

³⁸⁷ Gülce Özen GÜRKAN, *Elektronik Müzikte Metin Organizasyonuna Semiyotik Yaklaşımlar*, yayınlanmamış lisans tezi, s. 58-59.

³⁸⁸ Luciano BERIO, “E”, s. 15, *Epifanie*.

³⁸⁹ Dorrit COHN, *Şeffaf Zihinler: Kurmaca Eserlerde Bilincin Sunumu*, çev. Ferit Burak Aydar, s. 108.

³⁹⁰ Gülten HATİPOĞLU, “Joyce’un Bitmemiş Cümleleri”, *Notos*, Sayı 64, s. 33.

yenilikleri taşıyan *Thema* (1958), *Circles* (1960), *Visage* (1961) ve *Sequenza III*'ü (1965)"³⁹¹ besteledikten sonra bir deneme kaleme alır 1967'de. Bu denemede paralinguistik öğelere yeni bir tanım getirir: *Gesto vocale* (Vokal jest/tavır).

Gülme, ağlama, endişe, şikâyet gibi duygulanımları insan sesine taşıyan ve kendiliğindenlik içeren paralinguistik vokal hareketler, –ki bunların bir zamanlar sözlü iletişime dahil olduğu düşünülmezdi– bizi doğrudan vokal jest sorunsalının içine çeker. Benim “vokal jest” diye tanımladığım kavram, bu vokal hareketler ile belirli duygulanımların alışıldık bir biçimde bağlanmasından oluşan bir birlikteliktir; ve sonuç olarak, vokal ifadenin en **evrensel** boyutları arasında düşünülmelidir. Genel olarak, zaten, vokal jestlerin çeviriye ihtiyaçları yoktur.³⁹²

Berio'nun bizi getirdiği bu nokta, paralinguistiğin Joyce için önemini belirginleştirir: Daha önce çoğulluk ve çokdillilik bağlamında sözünü ettiğimiz şekilde “bütün dilleri bir araya getirip hamur eden” **evrensel** bir dilin peşindeki yazar, elbette paralinguistiğin dünya üzerindeki tüm insan dillerini kucaklayan jestik/tavırsal ifade yeterliliğini gözetecek ve sonuna kadar kullanacaktır. Berio ve Joyce arasındaki bu fikir birliği, bestecinin *Epifaniler*'i bitirdiği yıl (1961'de) yazdığı “Jest ve Carità Meydanı Üzerine” adlı denemesinin önsözünde, *Ulysses*'ten alıntılanmış şu sözlerde de somutlaşır:

LYNCH - Amaç da?

STEPHEN (ardına bakar) - Evrensel dili müzik ya da rayihalar değil de o jest oluşturacakmış, [dilnin sıradan duyumları değil de temel anlaksallığı, yapısal ritmi anlatma yeteneği.]³⁹³

3.3.2.4. Öz (İçerik) - Söz (Biçim) Bütünlüğü

Buraya kadar hem Proust - Machado - Joyce çizgisinin anahtar sözcükleri olarak epifani, sıradanın mucizesi, hikâye-olmayan, tamamlanmamışlık, belirsizlik, akış ve süreklilikten, hem de Joyce poetikasının özgün öğeleri olarak çoğulluk/çokanlamlılık,

³⁹¹ Roberto DOATI, “Guida all’ascolto di *Visage* di Luciano Berio”, *Musica elettroacustica: Dispensa per il corso di musica elettronica*, Conservatorio di Musica “Giuseppe Verdi” di Milano (sayfa numarası yok).

³⁹² Luciano BERIO, “*Del gesto vocale*”, *Scritti sulla musica*, s. 65. (Çeviri ve vurgu bize ait.)

³⁹³ Luciano BERIO, “*Del gesto e di Piazza Carità*”, *Sequenze per Luciano Berio*, s. 275. Köşeli parantez, Berio'nun alıntılanmadığı, Stephen'in hemen ardından söylediği sözlerdir. (James JOYCE, *Ulysses*, çev. Nevzat Erkmén, s. 481.) Berio'nun denemesinde alıntılanmış özgün metin: “*Lynch - So that? / Stephen (looks behind) - So that gestures, not music, not odours, would be a universal language...*”

labirent/kaos-evren ve artık-bilgi/paralinguistikten bahsederek Joyce'taki biçim ve içerik birliğinden çokça örnek verdik. Ancak “özü sözü bir” olma özelliği Joyce'ta o kadar belirgindir ki, poetikasını var eden ayrı ve önemli bir madde olarak ele alınmayı hak eder. Bu özellik, onu Proust'tan çok –yöntemsel açıdan– Machado'ya yakınlaştırır.

Joyce'taki biçim ve içerik birliğinin *Açık Yapıt*'taki doğrudan örneklerine geçmeden önce, Eco'nun “göstergebilim ışığında *Açık Yapıt*'ın özeti”³⁹⁴ olarak tarif edip kitabına eklediği “Cennete Özgü Bir Dilde Estetik İletiler Kuşağı” (1971) adlı denemesine bir göz atalım. Yazar, bu denemenin ilk paragrafında sanattaki öz ve söz birliğine dair şunları söyler:

Estetik ileti kendi kendini yansıtır, fiziksel düzenlenişiyle iletişim kurar ve böylelikle sanatta biçim ve içerik birbirlerinden ayrılamaz olur; bu, söz konusu iki boyutun birbirinden ayırt edilemez ve her bir boyutta olanların ayrı ayrı belirlenemez oldukları demek değildir; her iki boyuttaki değişikliklerin birbirlerine bağlı olduğu anlamına gelir.³⁹⁵

Denemesinin devamında A ve B seslerinden meydana gelen sınırlı bir sözcük dağarcığı hayal etmemizi isteyen Eco, ABBBBBA sözcüğünün “kırmızı” anlamına geldiğini bilen bir “Adem”in ABBBBBBA sözcüğü karşısındaki düşüncelerini şöyle sıralar:

6 tane B vardır. Dağarcığında bu dizin yoktur. Bildikleri içinde en benzer ABBBBBA'dır (kırmızı). Grafik olarak biraz abartarak da olsa ‘kırmızı’ yazmıştır. İfadenin formundaki bu abartma, içeriğin formunda da bir karşılık bulabilir mi? Abartılı bir kırmızı olmaz mı? Öbür kırmızılardan daha çok kırmızı? Kan gibi örneğin?³⁹⁶

Joyce'un yapıtlarında karşılaştığımız da tam olarak budur. *Açık Yapıt*'ın başka bir noktasından bir *Ulysses* örneğiyle açıklayalım:

³⁹⁴ Umberto ECO, *Opera Aperta*, s. VIII.

³⁹⁵ Umberto ECO, *Açık Yapıt*, çev. Pınar Savaş, s. 228 ve Umberto ECO, *Açık Yapıt*, çev. Tolga Esmer, s. 325 harmanı.

³⁹⁶ Umberto ECO, *Açık Yapıt*, çev. Pınar Savaş, s. 238. Bu tanım, fütürist ressam Carlo Carra'nın sert ve canlı renkleri savunan tümcelerinden birini akla getirir: “Kırmızılar, kkkkkırmızılar, haykıraaaaaan en kkkkkkırmızı kkkkkkırmızılar.” (Luigi RUSSOLO - Francesco Balilla PRATELLA, *Gürültü Sanatı: Müziğin Fütürist Makineler Tarafından Yıkımı*, çev. Cemal Topcu, s. 143.)

Joyce günümüz gazeteciliğinden söz etmek isterse ne yapar? Modern basın iletişimi durumunu, bu durumun tanımını içermeyen arı bir dille değerlendirmez. Bir grup gazetecinin, editörün odasında yaptıkları havadan sudan ve tümüyle önemsiz bir sohbetten *Ulysses*'in bir bölümünü oluşturur. Sohbetin her parçası, en geleneksel Victorian manşetten, rezil bir akşam gazetesinin sözdizimini umursamayan gündelik diline varıncaya kadar uzanan üslupçu bir ilerleyişe göre ve en iyi gazetecilik yöntemlerine uygun olarak başlıklandırılmış ve çerçevelenmiştir. Bu abartılı, yapay dille Joyce, hem gazeteciliğin tüm olası retorik figürleri üzerinde durur hem de kitle iletişim araçları hakkındaki fikrini belirtir.³⁹⁷

Biçim (söz) ile içerik (öz) arasındaki birliktelik, göstergebilim bağlamında, ses (gösteren) ve anlam (gösterilen) arasındaki gidiş-gelişli, sıkı ilişkidir özünde. Açık yapının “çoklu yorumlanabilirlik” anlamında bir *belirsizlik* içerdiğini söyleyen Eco, “göstergelerin belirsizliği, onların estetik düzenlenişlerinden ayrılamaz” der, çünkü “bunların her ikisi birbirlerini destekler ve güdüler.”³⁹⁸

Berio'nun yalnızca dört sayı çıkardığı –ve Eco'ya göre tarihi önemdeki dergisi–³⁹⁹ *Incontri Musicali*'nin (Müzikal Karşılaşmalar) Ağustos 1959 tarihli 3. sayısı, *Açık Yapıt*'ın ilk makalesinin⁴⁰⁰ yanı sıra, o sıralar Berio'nun davetlisi olarak Milano'da olan John Cage'in “Lecture on Nothing”⁴⁰¹ adlı metnin de ilk kez yayınlanmasına vesile olur.⁴⁰² Berio ve Eco'nun öz-söz bütünlüğü vurgusunun, daha önce de ‘Joyce ve anlamsızlık’ bağlamında bahsettiğimiz Cage'in bu deneysel şiirinde de yer bulmasına şaşmamak gerek: “Benim şiir dediğime genellikle içerik denir. Ben buna biçim diyordum.”⁴⁰³ Cage'in bu ifadesi, yine “anlamsızlık” bağlamında bahsi geçen bir şiir akımına, İkinci Yeni'ye dair şu saptamayı getirebilir aklımıza:

İkinci Yeni, değişen toplumun sorunlarıyla değil, değişen şiirin sorunlarıyla ilgilenmiştir. (...) Şiir, o zaman, sezilebilir ölçüde, doğanın, insanın, olayların şiir olarak anlatımından şiirde kendisini üretmeye geçiyordu. Bir şeyin şiiri olmaktan, kendinde şiire doğru bir evrimleşme.⁴⁰⁴

³⁹⁷ Umberto ECO, *Açık Yapıt*, çev. Pınar Savaş, s. 215.

³⁹⁸ a.g.k. s. 58.

³⁹⁹ Umberto ECO, *Açık Yapıt*, çev. Tolga Esmer, s. 12.

⁴⁰⁰ Umberto ECO, “*L'opera in movimento e la coscienza dell'epoca*” (“Hareketli Yapıt ve Çağın Bilinci”), *Incontri Musicali*, 3, s. 32-54.

⁴⁰¹ John CAGE, “*Hiçbir Şey Üzerine Bir Konuşma*”, *Seçme Yazılar*, haz. ve çev. Semih Fırıncioğlu, s. 112.

⁴⁰² Umberto ECO, “*Those Studio Days*”, *Musikblätter* 4, s. 9.

⁴⁰³ John CAGE, “*Hiçbir Şey Üzerine Bir Konuşma*”, *Seçme Yazılar*, haz. ve çev. Semih Fırıncioğlu, s. 114.

⁴⁰⁴ Muzaffer İlhan ERDOST, “*İkinci Yeni*”, *Bilim ve Ütopya*, Sayı 257, s. 16.

“Kendinde şiir”. Joyce’un henüz bitmemiş *Work in Progress*’i hakkında yazdığı bir denemede Samuel Beckett tam da bu karakterde bir metin bulur Joyce’ta:

Okunmayacak, ya da sadece okunmayacak. Metne aynı zamanda bakılacak ve metnin kendisi dinlenecek. Joyce’un yazısı herhangi bir şey hakkında değil, o şeyin ta kendisi... Anlam uykuyu çağrıştırdığında sözcükler uykuya dalarken, dans etmek söz konusu olduğunda onlar da dans etmeye başlıyorlar.⁴⁰⁵

Finnegans Wake’ten alıntılacağı kesit üzerinden Eco da Beckett’le benzer sözler söyleyerek Joyce’taki biçim ve içerik birliğinin vazgeçilmezliği sonucuna varır:

Anlamsal çokluk bile bir yapıtın estetik değerini belirlemeye yeterli değildir. Sözcük köklerinin çeşitliliği, sesbirimlerine (*phonemes*) ataklık ve öneri gücü kazandırır. Buna karşılık yeni bir anlamsal kök de çoğunlukla iki sesin bileşimiyle önerilmektedir, böylelikle işitsel malzeme ve göndergesel dağarcık ayrılamaz biçimde kaynaşırlar. Bu durumda iletişimi belirsiz ve açık kılma kaygısı söylemin tüm düzenlenişini etkiler, hem sessel yoğunluğunu hem yankısını hem de kışkırtıcı gücünü belirlerken, malzemenin formel düzenlenişi ve sesleriyle ritmi arasındaki kalibrasyon da göndermelerin ve önerilerin oyununa yansır, onları zenginleştirir. Sonuç organik bir dengedir, bundan böyle bu bütünden hiçbir şey çıkarılamaz, en küçük bir etimolojik kök bile.⁴⁰⁶

3.3.3. Müzik Olarak “E”

Epifaniler’in vokal bölümlerinden yalnızca “E” ve “G” bölümleri metinden çok çalgısal ve orkestral özellikleriyle öne çıkar. Bunun nedeni, Berio’nun bu bölümleri *Epifaniler*’e dahil etmeden önce *Defterler (Quaderni)* başlığı altında kısa ve metinsiz orkestra müzikleri olarak kurgulamış olmasıdır. Söz konusu iki bölümün *Epifaniler*’e monte edilmiş hallerine baktığımızdaysa “G” bölümünün Sanguineti, şimdi odaklanacağımız “E” bölümünün ise Joyce metnini alarak “kadın sesi ve orkestra” toplamıyla bütünleşme sağladıklarını görürüz.

“E” bölümü özelinde konuşmaya başlarsak, öncelikle bölüme adını veren “e” harfinin Joyce’e özgü bir çokanlamlılık taşıdığını söyleyebiliriz: Bölümün ithaf edildiği

⁴⁰⁵ Kaya TOKMAKÇIOĞLU, “Yayıncının Önsözü”, s. 13 (James JOYCE, *Finneganın Vahı*, çev. Umur Çelikyay).

⁴⁰⁶ Umberto ECO, *Açık Yapıt*, çev. Pınar Savaş, s. 60-61.

Fransız şef Ernest Bour'un (1913-2001) isminin baş harfi olduğu kadar “epifani”nin de “e”sidir bu: *Defterler*’in sayfaları arasından bir Joyce epifanisinin parlayacağı ilk müziktir. Epifani kavramı bölümün sadece ismine değil orkestra figürlerine de yansımıştır: “Farklı tını gruplarına atanan farklı gürlük eğrileri, çeşitli armonik kümelerin –epifaniler gibi– anlık olarak aydınlanmasını sağlar.”⁴⁰⁷ Dinamik (gürlük) zarflarının bu şekildeki kullanımı, yani sürekli olarak iç içe geçip birinin diğerini gölgeleme hali, *Sinfonia*’nın üçüncü bölümünde de çok benzer bir biçimde karşımıza çıkacaktır.⁴⁰⁸ “E” bölümünün ithaf edildiği Ernest Bour 1969’da *Sinfonia*’nın Avrupa prömiyerini yaparken bu jestik benzerliğin farkına ve keyfine en çok varanlardan biri olmalı.

“E” bölümünün rengini, kişiliğini belirleyen $p < f > p$ dinamik zarflarının sürekli olarak yinelenmesi, Joyce poetikasının özgün öğelerinden biri olarak bahsettiğimiz yineleme ve artık-bilgiyi getirir aklımıza.

Artık-bilginin en ilkel biçimi yinelemedir. Sıklıkla stilistik bir şifre olarak kullanılmasının yanı sıra, yinelenen öğelerin anlamsız olduğu durumlarda, anlamsız’ın yarattığı darbe sırasındaki olası bir çöküşü engellemek için de kullanılır. Artık-bilgi ve yineleme, elektronik müzik dışında da meşguliyetimin merkezinde olmuştur çoğu zaman: Hepsinden çok *Çemberler*’de (*Circles*) ve *Epifaniler*’in bazı parçalarında.⁴⁰⁹

Gerçekten de yineleme, *Epifaniler*’in hem vokal bölümleri (örneğin “ağaç” sözcüğünün hem Proust hem Brecht metninde kullanımı ya da triton aralığının Proust-Joyce-Brecht metinlerinin müziklenmesinde yinelenmesi) hem de orkestral bölümleri (örneğin “C” ve “D” bölümlerindeki yoğun tek ses yinelemeleri) için önemli olmakla beraber, en belirgin şekilde kullanıldığı bölgelerden biri de dinamik zarflarının tekrarı üzerinden “E” bölümüdür. Peki, iç içe tekrarlarla gelen söz konusu dinamik zarflarının bu bölümün sonuna doğru belirecek olan *Ulysses* metniyle ilişkisi nedir? Bunu

⁴⁰⁷ David OSMOND-SMITH, *Berio*, s. 24. (Çeviri bize ait.)

⁴⁰⁸ Bkz. David OSMOND-SMITH, *Playing on Words: A Guide to Luciano Berio’s Sinfonia*, s. 3-4 ve 52. *Epifaniler*’in “E” bölümü ile *Sinfonia*’nın üçüncü bölümünün K, L ve M kesitleri arasındaki söz konusu jest benzerliği öyle belirgindir ki, Michael Hicks bunun bir alıntı olduğunu iddia eder. Ancak Osmond-Smith’in de belirttiği gibi bu bir alıntıdan çok, *Epifaniler*’de keşfedilmiş bir aracın *Sinfonia*’da farklı bir şekilde yeniden kullanımıdır.

⁴⁰⁹ Luciano BERIO, *Intervista sulla musica*, s. 143. (Çeviri bize ait.)

yanıtlamak için öncelikle Berio'nun "E" bölümü için *Ulysses*'ten neyi, nasıl aldığına bakmak gerekir.

"E" bölümündeki metin kullanımını diğer bölümlerdekinden ayıran en önemli fark, zamansal yerleşimidir. Joyce'un *Ulysses*'inden alıntılanmış olan küçük parçalar ancak bölümün ikinci yarısından sonra duyurulur. Bölümü öncelikle çalgısal ve orkestral anlamıyla algılamamızı isteyen Berio, *Ulysses*'in söz konusu kesitinden⁴¹⁰ çok sınırlı bir sözcük grubunu alıntılar. Bilinçli bir tercihtir bu. Eco'nun besteciyle 1986'da yaptığı bir röportajda şunları söylemektedir besteci:

Müziği metnin çözülmesi için bir araç haline getirmek: Söz-müzik ilişkisinde her zaman etkin olmuş bir yaklaşım bu. Örneğin Schumann Heine'yi müziklerken metnin dinlenmesi ve anlaşılmasına dair değişik sıradüzenler [hiyerarşiler] yaratıyordu: Bazı sözcükler başrolleri alırken diğerleri ikinci planda kalabiliyordu (*Dichterliebe* bu anlamda tam bir cevherdir). Schumann'ın müziği Heine'nin şiirindeki anlambilimsel "frekans aralıklarındaki" özgün ilişkiyi değişikliğe uğratarak onu deyim yerindeyse süzüyordu, filtreliliyordu. Bugünün müziği bir metni çok daha radikal bir süzgeçten geçirebilir. Bir metinden neyin "çöpe atılıp" neyin birincil önem kazanacağına karar verebilir. Örneğin, neler akustik malzemeye indirgenip, neler anlamsal bağlarıyla ortaya konacaktır?⁴¹¹

Berio'nun müziklenecek olan metne bu çözümlemeci ve indirgemeci yaklaşımını Eco da 2012'deki bir konferansta benzer bir şekilde anar:

Ona verilen metinleri bozmaya hazırlıklı bir müzisyen. Kırıp parçalayan ve sonunda sadece arta kalan, ona uyan parçaları kullanan. Berio aslında hiçbir zaman başkalarının sözlerini müziklememiştir. Bunun yerine, başkalarının sözcüklerinde gizli (bazen de apaçık) bir şekilde var olan müzikal öğeleri aramıştır.⁴¹²

Bestecinin *Ulysses*'ten aldığı 12 sözcüğü Eco ve Berio'nun yukarıdaki düşünceleri ışığında inceleyelim:

That is God
Hooray! Ay! Whrrwhee! What?
A shout in the street⁴¹³

⁴¹⁰ Bkz. dipnot 283.

⁴¹¹ Luciano BERIO - Umberto ECO, "Eco in Ascolto", Berio, ed. E. Restagno, s. 330. (Çeviri ve köşeli parantez bize ait.)

⁴¹² Umberto ECO, "Those Studio Days", *Musikblätter* 4, s. 8. (Çeviri bize ait.)

⁴¹³ Luciano BERIO, "E", s. 14-16, *Epifanie*.

Metne dair duyduğumuz ilk sözcükler (*That is God* [Tanrı bu, işte]) 12 sözcük arasındaki anlambilimsel hiyerarşinin tepe noktasını oluşturur. *Ulysses*'in söz konusu kesitinin adeta başlığıdır bu söz grubu: Berio metinden ilk olarak bu sözcükleri duyurarak yalnızca epifani kavramının “Tanrı’nın tezahür etmesi”⁴¹⁴ olarak özetleyebileceğimiz antik anlamına gönderme yapmakla kalmaz, aynı zamanda orkestral bir bölümün içerisinde “beklenmedik bir anda”⁴¹⁵ beliren / görünen / tezahür eden insan sesinin yarattığı etki aracılığıyla epifani kavramının ani ve vurucu özelliğinin altını çizer. Bu “anlamsal bağlar”dan sonra ünlem ve soru işaretleriyle bezeli nidalar (*Hooray! Ay! Whrrwhee! What?* [Yaşsa! Hey! Hooop! Ne?]) semantik malzemedan “akustik malzeme”ye geçiş yaptığımızın göstergesidir. Joyce poetikasının vazgeçilmez öğelerinden biri olan paralinguistiğe, Berio’nun terimiyle vokal jestlere (*gesti vocali*) denk düşen bu ses odaklı yaklaşımdan sonra yine anlam alanına döneriz: *A shout in the street* [Sokaktaki bir çığlık]. Berio, *non-storia* özellikleri taşıdığını söylediğimiz bir metni “süzgeçten geçirerek” ondan –tam da açık yapıtın gerektirdiği gibi– alımlayıcının tamamlayacağı, daha radikal bir *non-storia* yaratır. Ancak bu parçalılıkla mutlak bir düzensizlik öne sürmez; bir yandan da üçe bölünmüş simetrik bir düzen/biçim, yani ‘anlam-ses-anlam’ döngüsü yaratır bu 12 sözcükten. Anlam ve ses üzerinden kurulan bu simetri, doğal olarak, sesin hacmine (*volume*) de yansır: Her ne kadar tüm sözcükler partisyona konuşma olarak yazılmış da olsa, ünlem ve soru işaretleriyle yüklü nidalar “yüksek perdeden”, daha geniş bir *tessitura* ile söylenirken, hiçbir noktalama işareti eklenmemiş başlangıç (*That is God*) ve bitiriş (*A shout in the street*) daha düz karakterde bir konuşma gerektirir. İşte, orkestranın *p<f>p* dinamik zarfları ve alıntılanıp yeniden-biçimlendirilen *Ulysses* metni arasındaki ilişki burada yatar: Metin, hem ‘anlam-ses-anlam’, hem de ‘konuşma-bağırma-konuşma’ simetrisiyle *p<f>p* yinelemelerinin bir parçası, bir bakıma çeşitlemesi haline gelirken Joyce’a özgü bir çokanlamlılık, çoklu-yorumlanabilirlik kurulur tek bir ifade üzerinden.

Metnin müziklenmesinde orkestrasyonun çok önemli bir payı vardır. “*That is God*” sözleri girmeden hemen önce üç trampet aynı anda tremoloya başlayarak bir

⁴¹⁴ Bkz. dipnot 283, 284, 285.

⁴¹⁵ Bkz. dipnot 287.

yeniliğin gelmekte olduğunu haber verir. Trampetler tüm metin boyunca hem sözlerin altını çizen kalın bir çizgi, hem de onları taşıyan bir “yatak” işlevindedir. Trampetlerin tremolosu, bir davul tremolosu olarak eski çağlardaki ayinlerle ilişkisi nedeniyle o andaki *God* (Tanrı) sözüne, dolayısıyla da epifaninin eski anlamına gönderme olarak da okunabilir. Tremolonun hemen ardından kemanlarda beliren *glissandolar* metnin altında sürekli devam ederek davul yatağına eklenir. Bu *glissandoların* birinci ve ikinci kemanlar (*violini A* ve *B*) ile üçüncü kemanlar (*violini C*) arasında ulama (*elision*) yaratan orkestrasyonu, bir sonraki sayfada daha da belirginleşecek olan mekânsallığın ilk göstergesidir. Metnin ilk hecesinin girmesiyle eşzamanlı olarak trombon ve viyolalar bölümde henüz kullanılmamış yeni tınlarıyla (trombonda *wa-wa* surdın, viyolalarda ise hem surdın hem *ponticello*) devreye sokulur ve böylece metin daha da parlar. Metnin ikinci bölümünü oluşturan nidaların neredeyse her biri ayrı bir çalgısal tını ve jestle taklit edilerek paralinguistik metin çoğaltılır ve orkestraya dağıtılır. Böylece vokal jestler orkestral jestlerle iç içe geçer: “*Ay!*” pikolo flütlerdeki *fff* aksanla, “*Whrrwhee!*” ilk kısmıyla (*whrr*) trampetlerdeki tremololarla, ikinci kısmıyla (*whee*) yaylılardaki çıkıcı ve inici *glissandolarla*, “*What?*” ise kornolar, birinci klarnet ve üçüncü trombondaki çıkıcı *glissandolarla* temsil edilir ve yankılandırılır:

65

Fl. $\frac{1}{2}$
Ob. $\frac{1}{2}$
Ob. $\frac{1}{2}$
Cor. ingl. $\frac{1}{2}$
Cl. picc. $\frac{1}{2}$
Cl. $\frac{1}{2}$
Cl. b. $\frac{1}{2}$

1
2
3
4
5
6

Tr. $\frac{1}{2}$
Tr. $\frac{1}{2}$
Trbn. $\frac{1}{2}$
Trbn. c.b. $\frac{1}{2}$

Voice

I [Caisse cl.]
II [Caisse cl.]
III [Caisse cl.]

65

V.A.
V.B.
V.C.
Vc.
Cb.

Örnek 3.3.1. *Epifaniler*, “E” bölümü, 15. sayfa.

Bu kesit, insan sesi ve çalgı arasındaki ses ve anlam geçirgenliği/sürekliliği açısından *Thema (Omaggio a Joyce)* ve *Circles*'a yaklaşıp. Berio vokal jest, paralinguistik, Joyce metni ve ses yansımaları (*onomatope*) gibi benzer ilgilerle yüklü *Thema*'yı yazarken de “sözcük ve ses arasında yeni bir tür ilişki” peşindedir:

Böylesi bir durumda doğru hedef, iki farklı ifade dizgesini karşı karşıya konumlamak veya –tam tersi– birbirleriyle karıştırmak değil; bunun yerine, konuşulan bir iletiyle ilgilenmemizi sağlayan mantıksal/anlamsal bir algısal tutumla müzikal bir algısal tutum arasındaki farkları belirginleştirmeden, aralarında bir süreklilik ilişkisi yaratmak, birinden diğerine sezilemez bir şekilde geçmeyi olası kılmak olmalıdır.⁴¹⁶

Bestecinin iki sene sonra yazdığı *Circles*'ta da durum farklı değildir. Berio'nun sözleriyle, “metnin akustik karakteri [müziğe] ayna gibi yansıtılarak tüm çalgısal karakterleri düzenler.”⁴¹⁷ Örneğin, yapıtın 21. sayfası, vokaldeki “s” sessizinin zillerle iç içe geçtiği, davul tremololarının metne yanıt verdiği ve tüm topluluğun *collide* (çarpmak) sözcüğüyle patladığı yapısıyla metnin fonem ve anlamının birleştiği bir bütün yaratır.⁴¹⁸ *Epifaniler*'in “E” bölümünün Örnek 3.3.1'de görülen 15. sayfası, mekânsallığıyla da *Circles*'ın 33. sayfasını anımsatır bize. *Circles*'ta vokal parti üzerinden yaratılan hayali, atmosferik mekânsallık, *Epifaniler*'de geniş bir orkestraya dağılan çalgısal jestler sayesinde vokali aşmış, daha da “gerçek”leşmiştir. Cansever'in Kafka için kullandığı “aşkın gerçekçilik”⁴¹⁹ biraz da bu olabilir mi? Ve başka bir açıdan da, orkestral beden farklı uzuvları vokalin “aşkın görünüşü” / “olağanüstü görünüşü”, yani sözlük anlamıyla “epi-fanisi”⁴²⁰ haline gelmez mi?

3.3.4. Müzik Olarak “d”

“Sokaktaki bir çığlık”a yaraşır şekilde orkestral gürlüğü (*fff*) ve vokal gürültünün (şarkı söyleyen değil konuşan, bağırان ve ses dizgesi düzenlenmemiş bir sesin) egemen olduğu, orkestranın bütün bedeniyle önümüze serildiği “E” bölümünün

⁴¹⁶ Luciano BERIO, “Poesia e musica -un'esperienza”, *Incontri Musicali*, 3, s. 99. (Çeviri bize ait.)

⁴¹⁷ Luciano BERIO, *Intervista sulla musica*, s. 134. (Çeviri bize ait.)

⁴¹⁸ Paul GRIFFITHS, “Europe 4: Mobile Form, 1956-1962”, *Modern Music and After: Directions since 1945*, s. 111.

⁴¹⁹ Bkz. dipnot 339.

⁴²⁰ Bkz. dipnot 286.

hemen ardından gelen “d”, bir uçurum etkisi yaratır: Ani olarak hem oda müziğine (mezzosoprano ve üçüncü kemanlar [*violini C*]), hem dinamik hafifliğe (*pppp*), hem de vokal partide *düzenlenmiş* bir ses dizgesinin içine düşeriz. Bu durum, özellikle vokal tarzdaki fark, biçimsel belirginlik (*formal articulation*) ve sıralama (*juxtaposition*) tekniklerinin dikkat çekici bir örneğini oluşturur. Paul Griffiths vokal tarz farklılaştırmalarından yararlanan biçimsel belirginliğin *Epifaniler*’in tümünü ilgilendirdiğini söyler:

Berio’nun Berberian’la yakından ilişkili olarak “biçimi belirginleştirmek” amacıyla farklı vokal tarzlardan yararlanma tekniği, *Circles*’ın hemen ardından tamamlanan üç çalışmayla kendini gösterir: İnsan sesi ve orkestra için *Epifaniler* (1959-61), tiyatro oyunu *Passaggio* (1961-62), insan sesi ve yedili için *Halk Şarkıları* (1964).⁴²¹

“E” ve “d” bölümleri arasındaki uçurumun büyük resimdeki önemi ise 12 bölümden oluşan *Epifaniler*’in tam ortasını imlemesinden gelir. Ancak, her zaman “sürekli bir süreksizliğin” peşinde olduğunu bildiğimiz Berio, Joyce’u orkestral yapıtının göbeğine yerleştirerek bir yandan sürekliliği de bozmamaya gayret eder, deyim yerindeyse uçurumu “uçulabilir” kılar. Bu sırada müzikte hem topluluk ve gürülüğün aniden küçülmesi hem de sesin geleneksel anlamda şarkı söylemeye uygun bir ses dizgesine kavuşması, *Ulysses*’in çılgılığın *Portre*’nin iç monoloğuna geçişi koşut bir biçimde karşılar. Ama ne de olsa iki metin de Joyce’undur ve İrlandalı yazarın da önemseydiği gibi “d” bölümünde de “metnin müziği”ni korur Berio, konuşmanın ritmini ve gürültüsünü tümüyle bir kenara bırakmaz. Bu bölümde vokal partinin ses dizgesinin düzenlenişinde ezgi ile konuşma arasında “sarkaç gibi salınan, sürekli bir gidiş geliş”⁴²² kurgular besteci. Sonuç olarak, hem söz konusu iki bölüm arasında hem de “d” bölümünün kendi içinde bir vokal süreklilik (*continuum vocale*) yaratılmış olur.

Ezgi ve konuşma arasında kurgulanan vokal süreklilik aklımıza haklı olarak 20. yüzyılın başlarında öncü besteci Arnold Schönberg’in yaygın olarak kullandığı, konuşmayla şarkı söyleme arası bir vokal tarz olan *Sprechgesang*’ı (*Sprechstimme*) getirecektir. Berio’nun bu bağlamda Schönberg’den, özellikle de onun *Pierrot*

⁴²¹ a.g.k. s. 111. (Çeviri bize ait.)

⁴²² Umberto ECO, *Açık Yapıt*, çev. Pınar Savaş, s. 82.

Lunaire'inden etkilendiğini çıkarsamak zor değildir. Schönberg ve söz konusu yapıtı hakkında şunları söyler besteci:

Bu yapıtta Schönberg ilk kez konuşan ve şarkı söyleyen ses arasında bir **süreklilik** önerir; yani denetlenen ses ile akustik olarak daha karmaşık boyutlara sahip olan ses arasında. *Pierrot Lunaire*, **vokal sürekliliğin** belirli çeşitlemelerinden oluşan geniş bir dağarcığın müzikal olarak bütünleşmesini başarıya ulaştıran ilk önemli girişimdir.⁴²³

Berio “d” bölümünde iki açıdan ileriye taşır Schönberg’in tekniğini. İlk olarak ezgi ve konuşmaya çalgıları (burada yaylıları) da katarak bütünsel bir “ses sürekliliği”ne (*continuum sonoro*⁴²⁴) doğru büyütür “vokal süreklilik”i. İkinci adım ise notalamadadır: Proust bölümündeki gibi çarpı kafalı *Sprechstimme* notaları kullanmak yerine, dizeğin bir görünüp bir yok olduğu, salt profile indirgenen saf konuşmaları özenli ve yumuşak geçişlerle ezgisel yaklaşıma dahil eden, daha özgün bir notalama kullanır besteci. Ritmin ve tartımın da yoruma “açık” bırakıldığı bu görece notalama, Joyce’taki açıklığın müzikal ifadelerinden birine dönüşür:

The image shows a musical score for the first page of 'Epifaniler, d' section. The score is for Voice and Violin/Celli (VI. C SORD.). The tempo is marked 'd=60'. The voice part has lyrics: 'a girl stood be-fore him in mid-stream a lone and still gaz-ing out to'. The violin/cello part has the instruction 'tutti quasi senza suono, sempre' and several 'pppp' markings.

Örnek 3.3.2. *Epifaniler*, “d” bölümü, ilk sayfa.

⁴²³ Luciano BERIO, “Del gesto vocale”, *Scritti sulla musica*, s. 63. (Çeviri ve koyu vurgular bize ait.)

⁴²⁴ a.g.k. s. 64.

“E” ve “d” bölümleri arasında uygulandığını belirttiğimiz biçimsel belirginliğin “d” bölümünün kendi içinde de var olduğunu söyleyebiliriz. Bunun aracı ise, Proust bölümünde olduğu gibi, aralıksal motiflerdir. Bu konuda Berio “a” bölümüyle tutarlı davranır; çünkü metnin müziklenmesinde yine Proust’u müziklerken kullandığı iki aralıksal motiften yararlanır besteci: küçük üçlü (veya çevrimi büyük altılı) ile triton (eksik beşli veya artmış dördü). Söz konusu aralık gruplarının alıntılanan *Portre* metninin yedi tümcesine uygulamışları aşağıdaki gibidir (Küçük üçlü / büyük altılı uygulanan sözlerin altı çizilmiş, triton uygulanan sözler ise koyu dizilmiştir):

1. A girl stood before him in midstream, alone and still, gazing out to sea.
2. She seemed like one whom magic had changed into the likeness of a strange and beautiful **seabird**.
3. Her long slender bare legs were delicate as a **crane’s** and pure save where an emerald trail of seaweed had fashioned itself as a sign upon the flesh.
4. Her thighs, fuller and soft-hued as **ivory**, were bared almost to the hips, where the white fringes of her drawers were like feathering of soft white down.
5. **Her slate**-blue skirts were kilted boldly about her waist and **dovetailed behind** her.
6. **Her bosom** was as a **bird’s**, soft and slight, slight and soft as the breast of some dark-plumaged **dove**.
7. **But** her long fair hair was **girlish**: **and girlish**, and touched with the wonder of mortal beauty, her face.

Bu uygulamamada dikkatimizi ilk çeken, tümcelerin başlangıçlarının her zaman, sonlarının ise çoğu zaman aralıksal motiflerle vurgulanarak birbirlerinden ayrılmaları, biçimsel olarak belirginleşmeleridir. İkinci olarak Berio, Joyce yazınının temel özelliklerinden biri olarak bahsettiğimiz yineleme ve artık-bilgiyi *aralıklar* üzerinden müziğine yansıtmaktadır. Joyce’un hem anlamsal yönüyle Vico’dan miras aldığı döngüsel yineleme fikri, hem de biçimsel yönüyle yazısına taşıdığı ses ve söz yinelemeleriyle sağlanan akış ve süreklilik, Berio’nun müziğinde aralıksal motiflerin yinelenmesiyle desteklenir ve perçinlenir. Üçüncü olarak, aralıksal motiflerin çizgisellik/doğrusallık arz eden bir şekilde, aşamalı olarak arttığını farkedebiliriz: İlk

tümcede yalnızca ilk iki hecede iken her tümcede yavaş yavaş çoğalan bu motifler son tümceyi –dışarıda hiçbir hece bırakmaksızın– adeta işgal eder.

Çizgisel artış fikri, aralıksal motifler dışında başka bir yöntemle daha metnin müziklenmesine yansır: İlk dört cümle boyunca çarpma notalarını aşamalı olarak artırır ve sıklaştırır Berio. İlk çarpma tek nota ile *gazing* sözcüğünün ortasında belirirken, ikincisi iki nota ile *whom*, üçüncüsü ise üç nota ile *strange* sözcüğüne tutturulur. Ardından gelen ilk çarpma figüründeki nota sayısı yine ikiye düşerken (*slender*), hemen sonra dört (*legs*) ve beş notalı (*a crane's*) figürleri duyarız. Buradaki iki notalı çarpma, tam da Eco'nun savunduğu gibi, “düzene sokulan düzensizlik ögesi”dir.⁴²⁵ Çarpmalar “düzenli düzensizlik” ilkesi gözetilerek yavaş yavaş artar ve dördüncü cümlelerin özellikle ikinci yarısında –tam da aralıksal motiflerin yaptığına benzer– bir yoğunlaşma yaşanır. Çarpmaların işgali ve bu işgali hazırlayan aşamalı artışlar, aslında Joyce'un ve Berio'nun ses ve anlam arasında kurduğu kopmaz ilişkinin bir izdüşümüdür: Daha önce akış ve süreklilik bağlamında da bahsettiğimiz gibi, heyecan dolu bir aşk ve cinsel arzuyu işlediği bu paragrafta Joyce; “h”, “s”, “f” ve “w” harflerinin yoğunlaşmasıyla heyecan, şehvet, cinsel arzu, titreme, boşalma olarak tanımlayabileceğimiz halleri ve duygu durumlarını biçimsel (burada sessel) olanaklarla da vermeyi amaçlamaktadır. Bu duygu durumlarının ve dolayısıyla da söz konusu harflerin aliterasyonunun özellikle dördüncü cümlede (paragrafın ortasında) yoğunlaşmış olması belli ki Berio'yu bu anlamın altını müzikle çizmeye itmiştir. Bu açıdan bakıldığında Berio'nun müziğindeki çarpmalar, bestecinin poetikadaki *gesto vocale*'nin yetkin bir örneği olarak, Stephen'ın kalbinin çarpmalarını betimlercesine yavaş yavaş artmakta ve dördüncü cümledeki yoğunlaşma ile çırpınıslara, titremeye ve nihayet *soft white down* sözcükleriyle ulaşılan tepe noktasıyla beraber bir “orgazm”a dönüşmektedir. Berio buradaki *down* sözcüğünü vokal partinin bölümdeki en tiz sesiyle, sol anahtarında birinci ek çizgide olan La perdesiyle imleyerek başka bir anlamsal oyun daha kurar: Anlam ve sesi aniden keskin bir çelişkiye itme yoluyla, geleneksel *climax*'ı anlamsal bir gerginlikle destekler. Berio'nun sergilediği bu kasıtlı çelişkiyi Joyce'u etkileyen düşünürlerden Bruno'nun “zıtlıkların çakışması” fikri üzerinden okuyabileceğimiz gibi,

⁴²⁵ Umberto ECO, **Açık Yapıt**, çev. Pınar Savaş, s. 79.

çokyüzlülüğün/çokboyutluluğun sonucu olan bir çeşit “geçimsizliğin bileşimi”⁴²⁶ olarak da yorumlayabiliriz.

Hem aralıksal motiflerin hem de çarpmaların aşamalı bir biçimde yoğunlaşmasıyla uygulanan çizgisel artış fikirlerinin ikisi de bizi müzikal açıdan ortak bir noktaya çıkarmaktadır: Biri dördüncü tümcenin sonunda (*white down* sözüyle) diğeri ise yedinci (son) tümcenin sonunda (*her face* sözüyle aynı anda) yer alan çıkıcı Mi bemol - La hareketi. Vokal ifadenin bölümdeki zirve noktasını oluşturan bu motifin bölümün en sonunda yinelenmesi, ‘gelişme – tek ve belirgin bir tepe noktası – sonuç’ olarak özetleyebileceğimiz geleneksel anlatı yapısına karşı duran tavrıyla Joyce’taki *non-storia* ilkesini desteklemektedir. Üstelik, yoğunlaşmalarla *varılan* bu iki no(k)tanın bizi bir son(uc)a götürmediğinin altı, çıkıcı bir tritonun ortada kalmış, belirsiz niteliğiyle çizilmekte, böylelikle Joyce yazınındaki belirsizlikle de bir koşutluk yakalanmaktadır. Yine de bölümün sonu mutlak değil, belirli bir belirsizlikle (metaforik anlamda “belli belirsiz”) yapılır; çünkü çıkıcı tritonların yoğunluğuna rağmen, bir 12-ton dizisiyle biçimlendirilmiştir bölümün sonu. *Was girlish: and girlish* sözleriyle başlayan bu dizinin sesleri sırasıyla şöyle dizilir vokal partide (parantez içindeki notalar yinelenen [daha önce duyurulmuş olan] perdeleri ifade etmektedir):

Si - Fa - Re - Do# - Sib - Sol - La - (Re) - Mib - Fa# - (Sol) - Mi - (Sib - Mi - Fa) - Lab - (Re - Lab - Mib - La)

Eksik olan Do perdesi de ilk iki kemanın son seslerinde yer alarak diziyi 12 seslik bir bütüne tamamlar. Berio bu dizisel dokunuşuyla Eco’nun *Açık Yapıt*’taki şu sözlerinin izinden gitmektedir sanki:

⁴²⁶ “Çelişkilerle dolu bir sanatçıdır Joyce. Şair yönü Dante, Blake, Shelley ve D’Annunzio gibi lirik şairleri izlerken, yazarlığının kökleri de Aristoteles, Aquinas, Flaubert ve Oscar Wilde’a uzanır; yazıda kalem hâkimiyetini, iktisatı, kontrollü duygusallığı ve zekâyâ dayalı tekniği gözetir. Joyce, birçok edebiyat eleştirmeninin ilgi merkezi olan bu ‘geçimsizliğin bileşimi’ni, bu çelişkiyi *Ulysses*’te Stephen Dedalus’un ağzından şöyle yanıtlar: ‘Kendimle mi çelişiyorum? İyi öyleyse, kabul, kendimle çelişiyorum.’ Joyce’un kişiliğinde köklerini bulan bu çelişiklik, onun tüm yazısının itici gücüdür.” Osman ÇAKMAKÇI, “Sanatçının Bir Şair Olarak Portresi”, vii-viii (James JOYCE, *Oda Müziği: Bütün Şiirleri*, çev. Osman Çakmakçı).

Joyce'ta tanımlanmaya çalışılan şey, dünya genelinde çağdaş sanatın ardından koştuğu bu değer, dizisel müzik yapıtında sesin düzenlenebileceği ve denenebileceği parametreleri artırarak müziğin zorunlu tonalite izleklerinden kurtarılmaya çalışılmasıyla denktir.⁴²⁷

Ancak, yukarıdaki ses dizisinden de izlenebildiği üzere, yinelenen küçük aralıksal motiflere dayanan bir 12-ton dizisinin ses aralarına serpiştirilen düzensizlik öğeleriyle (özellikle yinelenmelerle) düzenin esnekleştirildiği/bulanıklaştırıldığı/belirsizleştirildiği “açık bir dizisellik”tir⁴²⁸ burada uygulanan. Açık dizisellik yöntemi, Irna Priore'nin şu tespitini getirir aklımıza:

Berio, hiçbir zaman Webernci geleneğin kusursuz müzikal geometrilerine büyülenmişçesine bağlı kalmadı (...) Diziselciliğin gereklerinden ancak kendi yaratıcı gereksinimlerine uyduğu oranda yararlandı.⁴²⁹

Berio 12-ton müziğine bu özgür (daha doğrusu “açık”) yaklaşımıyla Proust bölümüyle bir bağ daha kurmuş olur böylece. Üstelik besteci “a” bölümündeki gibi birden fazla değil, tek bir dizi kullanır “d” bölümünde. Zaten Berio'nun hedefindeki, bir dizinin yinelenmesinden çok, belli aralıksal motiflerin (dizisel çekirdeklerin) yinelenmesi ile oluşturulan, dizisel görünümlü bir ‘özgür atonallik’ tir (*free atonality*). “d” bölümünde dizinin yalnızca bölümün sonunda ve “belli belirsiz” tercih edilmesi, ancak Berio'nun “yaratıcı gereksinimleriyle”, yani burada Joyce'u müzikliyor olmasıyla açıklanabilir: Proust'tan 11 yıl sonra, Kıta Avrupası'ndan uzakta dünyaya gelen Joyce, modernlik ve açıklık konusunda yazın dünyasını daha derinden sarsmış olmanın yanı sıra, Fransız çağdaşından bir konuda daha bir adım öndedir: Biçim-içerik birliği. İrlandalı yazarın belli duygu durumlarını verebilmek için belli söz ve ses gruplarının yinelenmesinden (artık-bilgisinden) yararlanması, Berio'nun belli aralıksal motiflerin (yani yine ses gruplarının) cömertçe yinelenmesi aracılığıyla yakalamaya çalıştığı özgür atonallikle birebir uyumaktadır. Dizinin işleviyse, bu ses gruplarının aşamalı artışını bir *biçimde* yoğunlaştırarak, “belli belirsiz” bir *son* yaratmaktır. Zaten, daha önce de belirttiğimiz gibi, Berio için sonuçtan çok *süreç*, biçimden çok *biçimlendirmedir* önemli olan.

⁴²⁷ Umberto ECO, *Açık Yapıt*, çev. Pınar Savaş, s. 61.

⁴²⁸ Bkz. çalışmamızın 3.1.3. *Açık Dizisellik* adlı bölümü.

⁴²⁹ Irna PRIORE, “Vestiges of Twelve-Tone Practice as Compositional Process in Berio's *Sequenza I for Solo Flute*”, *Sequenza Series*, ed. Janet Halfyard - David Osmond-Smith, s. 192. (Çeviri bize ait.)

Bence biçimden çok biçimlendirme terimi üzerinden düşünmek çok daha ilginç. Asıl zenginleştirici deneyim, katı nesneler yaratmaktan çok, biçimlendirmelerin, dönüşümlerin, değişen şeylerin süreçlerini algılayabilmekten geçiyor.⁴³⁰

Berio'nun “d” bölümünde uyguladığı biçimlendirme, aynı Joyce'un “oluş halindeki” dili gibi, yüzeydeki biçim fikrini bulanıklaştırırken, derinde yapısal bir tutarlılığı gözetir. Berio'nunki de Joyce'ununki gibi bir “ya / ya da” değil, “hem / hem” sanatıdır: Hem düzen, hem düzensizlik. Yani, *Açık Yapıt*'ın önerdiği gibi, düzenli bir düzensizlik.

3.4. Gürültünün Açıklığı: Sanguineti - Simon - Berio - Eco Dörtgeninde *Epifaniler*'in “G” ve “e” Bölümleri

Epifaniler'in “G” ve “e” bölümleri ile bu bölümlerde yapıtlarından parçalar kullanılan iki yazarı, Edoardo Sanguineti (1930-2010) ve Claude Simon'u (1913-2005) ortaklaşa değerlendirmenin kazanımının büyük olacağına inanıyoruz. Bu inancımızın gerekçeleri arasında iki bölüm arasındaki birçok ortaklığın yanı sıra, hem metinlerinin hem de müziklerinin birbirlerine dönük –“açıklık” niteliklerinden de biri olan– *tamamlayıcılıkları* rol oynar. En önemli gerekçeleri sıralarsak:

- 1) *Epifaniler*'in tüm bölümleri arasında düzensizlik ve belirsizlikten en büyük oranda yararlanan (en “açık”) bölümler olmaları,
- 2) Vokal bölümler içinde Berio'nun yeğlediği sıraya göre *art arda* dizilmeleri,
- 3) Proust, Machado ve Joyce'un temsil ettiği ‘2. Dünya Savaşı öncesi modernizm’in ardından gelerek, savaş döneminin ve sonrasının modern sanatını/toplumunu temsil etmeye odaklanmaları,⁴³¹
- 4) Berio ve Eco ile aynı dönemlerde (özellikle 50’ler ve sonrasında) üreten iki çağdaş sanatçının yapıtlarından yararlanmaları ve
- 5) “Gürültü” kavramının hem içerik/anlam (kaos/karmaşa) hem de biçim/ses (beyaz gürültü⁴³²) olarak bu bölümlere damga vurmuş olması⁴³³ başta gelir.

⁴³⁰ a.g.k. s. 205. (Çeviri bize ait.)

⁴³¹ Genel olarak “G” bölümü modernizmin krizine ve faşizme, “e” ise savaş, yıkım ve ölüme odaklanır; ancak her iki bölüm de birbirlerinden temalar içerir.

Sanguineti (“G”) ve Simon (“e”) bölümlerini birbirine bağlayan/tamamlayan özellikler kuşkusuz çok daha fazladır, ancak bunlara değinmeden önce iki yazarın da söz konusu bölümlerin temaları olan faşizm, savaş ve savaş sonrası modernizmle, dolayısıyla politikayla iç içe geçmiş hayatlarına kısaca göz atmak, bir arka plan sağlaması açısından çok yararlı olacaktır.

Berio’nun hayatının sonuna kadar⁴³⁴ işbirliğinde olduğu ender edebiyatçılardan biri olan Edoardo Sanguineti için “50’lerin başında Maderna veya Berio’nun müzikteki pozisyonu ne ise, onun İtalyan yazınındaki temsilcisi”⁴³⁵ denebilir; çünkü o da her iki besteci gibi önceki dönemlerde İtalya’da yeşerme imkânı bulamamış olan radikal, öncü bir sanat anlayışını izlemiştir. İlhamını Ezra Pound ve erken T. S. Eliot’tan alan Sanguineti, kip ve kişilerin sürekli akışından yararlanan, farklı dilleri bir arada kullanan⁴³⁶ ve hayli kendine has bir noktalama içeren şiirini ilk olarak 1956’da *Laborintus*⁴³⁷ (Labirent) adlı kitabıyla yayınladı.⁴³⁸ İsmi geniş kitlelere duyurması ise 1961’de dört ozanla birlikte oluşturdukları ve ertesi yıl yayınlanacak olan *Açık Yapıt*’ta Eco’nun da kısaca yer vereceği *I novissimi* (En Yeniler)⁴³⁹ grubuyla mümkün olur. Berio’nun Sanguineti’yle işbirliği de tam bu yıllara rastlar. İki sanat adamının ilk ortak ürünü ve bestecinin müzik tiyatrosu için bir kilometre taşı olan *Passaggio*’yu (1961-62), 1963 Venedik Bienali için üretilen *Esposizione* adlı yeni bir ortak çalışma izler. Aynı yıl Eco’nun da dahil olduğu *Gruppo 63* adlı öncü yazın hareketinin başını çeken isim yine

⁴³² İt. *rumore bianco* ya da *suono bianco*. “Fizikteki ‘beyaz ışık’tan esinli olarak üretilmiş, insan kulağının duyabileceği bütün titreşim ve doğuşkanları içerdği var sayılan biresik ses.” Önder KÜTAHYALI, *Çağdaş Müzik Tarihi*, s. 85. Berio, “beyaz ses” (*suono bianco*) demeyi tercih ettiği bu kavramı gürültüden (*rumore*) çok bir hışırtı (*fruscio*) olarak tanımlar. (Bkz. Luciano BERIO, “*Note sulla musica elettronica*”, *Scritti sulla musica*, s. 199.)

⁴³³ Metinlerdeki “s” aliterasyonunun yanı sıra her iki yazarın da soyadlarının başharfinin yine “s” olmasının konuyla ilgili olduğunu düşünüyoruz. Bkz. **3.4.7. Müzik Olarak “G” ve “e”**.

⁴³⁴ Besteci son yapıtı olan *Stanze*’de (2003) yine Sanguineti’yle çalışmıştır. Bkz. “*Cronologia delle opere di Luciano Berio*”, *Scritti sulla musica*, s. 556.

⁴³⁵ David OSMOND-SMITH, *Berio*, s. 70.

⁴³⁶ Hem Joyce hem *Epifaniler* poetikasıyla uyuşan bu çokdillilik tutumu, Sanguineti’nin Joyce’la yakından ilgilenmesinin yanı sıra birçok dile hakim olmasıyla ve Joyce, Molière, Shakespeare, Brecht ve birçok Latin ve Yunan yazardan çeviriler yapmasıyla da ilişkilidir. Bkz. https://www.goodreads.com/author/show/567925.Edoardo_Sanguineti Erişim tarihi: 10.2.2020.

⁴³⁷ Berio’nun Sanguineti’yle beraber ortaya çıkardığı *Laborintus II*’ye (1965) ismini veren kitaptır. Bkz. Luciano BERIO, “*Del gesto e di Piazza Carità*”, *Scritti sulla musica*, s. 36.

⁴³⁸ David OSMOND-SMITH, *Berio*, s. 70.

⁴³⁹ İsmi, dönemsel çağdaşı olan “İkinci Yeni” ile kurduğu benzerlik dikkat çekicidir, özellikle bu çalışmada yararlanılan Cansever malzemesi açısından.

Sanguineti'dir.⁴⁴⁰ 1965'ten itibaren bir yandan sırasıyla Torino, Salerno ve Cenova'da modern ve çağdaş İtalyan yazını profesörlüğünü, bir yandan da aktif siyasi yaşamını sürdürür⁴⁴¹ ve 1979'da İtalyan Komünist Partisi listesinden parlamentoya girer.⁴⁴² Sanguineti'nin politik bağlanımı/angajmanı şiirinde hem içerik hem biçim açısından önemli bir yer etmesinin yanında, başta *Epifaniler*'deki "G" bölümü dahil olmak üzere Berio'yla ortak çalışmalarında da kendini göstermiş,⁴⁴³ kimi zaman da onların oluşum sürecini derinden etkilemiştir.⁴⁴⁴ Son olarak, *Epifaniler*'i bitiren "C" orkestral bölümünün de Sanguineti'ye ithaf edildiğini ekleyelim.⁴⁴⁵

1950'lerde ortaya çıkan *Nouveau Roman* (Yeni Roman) akımının en özgün⁴⁴⁶ temsilcilerinden biri olan Fransız yazar Claude Simon'un hayatı ve sanatı Sanguineti'yle belirgin ortaklıklar içerse de, ne Berio ne de Eco'yla doğrudan bir iletişimi olduğunun bilgisine sahip değiliz. Sanguineti'den 17 yıl önce Madagaskar'da varlıklı bir ailede dünyaya gelen, Paris, Oxford ve Cambridge'de iyi bir eğitim alan Simon'un 20'li ve 30'lu yaşları, benimsediği sosyalist görüşlerle bağlantılı olarak etkin bir biçimde faşizme karşı direnişle geçer. Politik bağlanım Sanguineti'de olduğu gibi Simon'un hayatında da içkin bir rol oynar: İspanya İç Savaşı'nda (1936-39) Cumhuriyetçilere silah nakliyatı işinde çalıştıktan sonra yurda dönüp Fransız Komünist Partisi'ne üye olan Simon, İkinci Dünya Savaşı'nda askere alınır ve 1940'ta Meuse çarpışmalarında yaralanarak Nazilere esir düşer. Sonrasında toplama kampından kaçmayı başaran yazar, mücadelesini Direniş'e katılarak sürdürür.⁴⁴⁷ Savaştan hemen sonra yayınladığı "*Tricheur*"de (1946) dönemin en çok konuşulan romanının, Jean Paul

⁴⁴⁰ <https://www.dedaluspress.com/authors/edoardo-sanguineti/> Erişim tarihi: 10.2.2020.

⁴⁴¹ <https://biografieonline.it/biografia-edoardo-sanguineti> Erişim tarihi: 10.2.2020.

⁴⁴² https://www.goodreads.com/author/show/567925.Edoardo_Sanguineti Erişim tarihi: 10.2.2020.

⁴⁴³ En önemli örnek, Marx ve Engels'in *Komünist Manifesto*'sunun ilk sözcükleri olan *ein gespenst geht um*'un *A-Ronne*'deki (1974-75) kritik konumudur.

⁴⁴⁴ *Passaggio*'nun oluşum sürecinde Berio'nun ilk planı sadece Kafka'nın *Milena'ya Mektuplar*'ından yararlanmakken projeye dahil olan Sanguineti besteciye Rosa Luxembourg'un *Hapishane Günlükleri*'nden malzemeler tanıtmış, böylelikle fikri beraber geliştirerek son haline getirmişlerdir.

⁴⁴⁵ Luciano BERIO, "C", s. 1, *Epifanie*.

⁴⁴⁶ "[Simon] bu akım içinde, belki de en ilginç ve en zor yaklaşımı seçmiş olmasına karşın, oldukça uzun bir süre, Alain Robbe-Grillet'den, Nathalie Sarraute'tan, Michel Butor'dan daha az tanınır, genellikle de onlardan sonra anılır. Ne var ki, hepsi arasında, ilerlemesini kesintisiz bir biçimde sürdüren ve en uzağa giden odur." Tahsin YÜCEL, "Önsöz", s. 5 (Claude SIMON, *Tramvay*, çev. Samih Rifat.)

⁴⁴⁷ <http://haber.sol.org.tr/blog/kent-kultur-sanat/levent-ozubek/iki-yazar-iki-hayat-tartismalar-claude-simon-ve-george-orwell> Erişim tarihi: 10.2.2020.

Sartre'in *Bulantı*'sının etkisi görülür."⁴⁴⁸ Ayrıca Sanguineti'deki Joyce etkisine karşılık Simon'da bulduğumuz yoğun Proust (*Kayıp Zamanın İzinde*) izi,⁴⁴⁹ *Epifaniler*'in bütünlüğü açısından önemli bir tamamlayıcılığa işaret eder. Savaştan sonra Fransa'nın güneyine yerleşerek bir yandan bağcılık, resim ve fotoğrafla ilgilenmeye başlayan⁴⁵⁰ Simon, 50'lerin ikinci yarısından sonra yazdığı, aralarında Berio'nun alıntılıdığı *La Route des Flandres*'in (Flandra Yolu, 1960) de bulunduğu birçok romanla parçalı, süreksiz, karmaşık, geri dönüşlerle (*flash-back*) yüklü, kendine özgü roman dilini kurar.⁴⁵¹ Simon'un sanatındaki politik bağlanım da, diğer *Nouveau Roman* yazarlarında olduğu gibi, içerikten çok bu anlatı yapısında, yani ezber bozan biçimde belli eder kendini.⁴⁵² Cansever gibi, "sanatçının dünya görüşünün derinlerde, içerlerde"⁴⁵³ olduğuna inanır Simon. Yine de, "insanlık durumunu temsil eden derin bir zaman bilinciyle şairin ve ressamın yaratıcılığını birleştiren romanları" dolayısıyla 1985'te Nobel Edebiyat Ödülü'nü aldığı bazı çevrelerce "komünist olduğu, hatta İspanya İç Savaşı'nda Stalinci güçlerle birlikte yer aldığı için ödülün ona verilmemesi gerektiği" vurgulanmıştır.⁴⁵⁴

3.4.1. Proust - Machado - Joyce Çizgisinin Devamı Olarak Sanguineti ve Simon

Sanguineti ve Simon bölümlerindeki metinlerin, *Epifaniler*'de kendilerinden önce gelen Proust, Machado ve Joyce metinlerinden devraldıkları kavramların başında elbette "açıklık" gelir, hem de en yoğun biçimiyle. Açıklık ise biçimsel olanakların

⁴⁴⁸ Simon'un hikâye-olmayan/meta-anlatı üslubunun bu romandan da etkilendiği olasıdır. Sartre, *Bulantı*'da hikâyeciliği şöyle eleştirir: "En bayağı olayın serüven haline girmesi için onu anlatmaya koyulmanız gerekir ve yeter. İnsanları aldatan da bu zaten. Kişioğlu hikâyecilikten kurtulamaz, kendi hikâyeleri ve başkalarının hikâyeleri arasında yaşar. Başına gelen her şeyi hikâyeler içinden görür. Hayatını sanki anlatıyormuş gibi yaşamaya çalışır." Feyza Şule GÜNGÖR, "Marcel Proust'un *Kayıp Zamanın İzinde* Adlı Romanında Belleğin Kurgulayıcı Rolü Üzerine Bir Değerlendirme", *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, Sayı 55, s. 65.

⁴⁴⁹ Gülce Özen GÜRKAN, *Elektronik Müzikte Metin Organizasyonuna Semiyotik Yaklaşımlar*, yayınlanmamış lisans tezi, s. 30.

⁴⁵⁰ Tahsin YÜCEL, "Önsöz", s. 1, 5 (Claude SIMON, *Tramvay*, çev. Samih Rifat).

⁴⁵¹ a.g.k. s. 7-8.

⁴⁵² "Nouveau roman yazarlarının politik bildirilere arka çıkarken (...) Sartre'in yanında yer almaları (...) Sartre'i şaşkınlıklara sürüklemiş, yazılarında politik meselelerden böylesine uzak duran bu yazarların kişisel olarak politik meselelere bunca yakın durmalarını anlayamamıştı. Sorunun yanıtı (kimi daha az, kimi daha çok, inanarak ya da inanmadan ama en azından kuramsal çizgide) bu yazarların, yapıtlarında anlatıtlıkları dünyaları işleyebilmenin tek yolunun anlatı yapılarıyla ' oynamak ' olduğunu düşünmeleriydi." Umberto ECO, *Açık Yapıt*, çev. Pınar Savaş, s. 221-222.

⁴⁵³ Veysel ÇOLAK, *Edip Cansever'de Şairin Kanı*, s. 107.

⁴⁵⁴ <http://haber.sol.org.tr/blog/kent-kultur-sanat/levant-ozubek/iki-yazar-iki-hayat-tartismalar-claude-simon-ve-george-orwell> Erişim tarihi: 10.2.2020.

sonuna kadar kullanıldığı bir biçim-içerik dengesini, Machado ve Joyce'ta olduğu gibi, sözde anlam kadar sesin de “söz sahibi” olduğu bir bütünlüğü savunur. 1974'te Sanguineti'yle ortaklaşa ürettiği *A-Ronne* hakkında yazdığı bilgilendirici metinde Berio, İtalyan yazarın metnini tanımlarken şu sözleri kullanır:

Sözdeki müzikal düşüncenin, sözün “söylediğiyle” bağlantısını kaybetmeden bizim sürekli öte anlamlar elde etmemize izin vermesi çok heyecan vericidir. Sözel ifadenin bütünlüğüne olan bu eğilim, sesi bir taraftan, anlamı diğer taraftan veren ikicil [düalistik] ve biraz da arkeolojik bir dilsel yaklaşımın (müziğe aktarıldığında ses-gürültü, sesli harf - sessiz harf ve birkaç adım daha ileri gidilirse iyi-kötü gibi ahlaki bölünmelere götürecek bir yaklaşımın) reddini ima eder.⁴⁵⁵

Simon da “öte anlamlar”a değer verirken bunun aracının “sözdeki müzikal düşünce” olduğunu, hatta bu düşüncenin anlamı bile önemsizleştirebileceğini –kendine özgü, altüst edilmiş bir dille– savunur:

tüm şarkılarda olduğu gibi sözcüklerin anlamının önemli olmadığını düşünüyorum
Önemli olan yalnızca sesleri müzik⁴⁵⁶

Yine de anlamsızlık değildir Simon'un savunduğu, daha çok Griffiths'in Berio-Sanguineti yapımı olan *Passaggio*'yu tanımlarken kullandığı “anlamın belirsizliği”dir⁴⁵⁷, anlamsal açıklıktır, çokyönlülüktür. Ya da şöyle demeli: Anlamsızlık, Joyce'un da önemseddiği türden bir çoğulluğun, çokanlamlılığın boyutu olarak okunmalıdır. Simon'u dinlemeyi sürdürelim:

Lacan'a göre, sözcükler yalnızca “gösterge” değil, aynı zamanda anlam düğümleridir ya da (...) anlam kavşaklarıdır, öyle ki dil yalnızca sözcük dağarcığıyla bile “pek çok” “birleşim” olanağı sunar.⁴⁵⁸

Tam bu noktada Sanguineti'ye çevirelim gözlerimizi. İtalyan ozan 1995'te Berio'nun vokal yazısını, dolayısıyla metne yaklaşımını anlatırken Simon'un yukarıda kurduğu sözcük-anlam ilişkisinden ayrı düşünülemez ifadeler kullanır:

⁴⁵⁵ Luciano BERIO, “A-Ronne”, *Scritti sulla musica*, s. 287. (Çeviri bize ait.)

⁴⁵⁶ Claude SIMON, “Kuzey”, *Nobel Konuşması*, çev. Orçun Türkay, s. 79.

⁴⁵⁷ Paul GRIFFITHS, “Europe 4: Mobile Form, 1956-1962”, *Modern Music and After: Directions since 1945*, s. 133.

⁴⁵⁸ Claude SIMON, *Nobel Konuşması*, çev. Orçun Türkay, s. 34-35.

Vokal müzik, demişti Berio bir karesinde, sözcüğün sahneye konmasıdır. Başka bir sefer de, onu ilgilendiren şeyin, dilin merkezindeki durum olarak gördüğü olağanüstü bir olayı, yani ‘anlama dönüşen ses’i ne kadar betimleyebildiği olduğunu ifade etmişti. Diyebilirim ki Berio, sözcük-öncesi vokale atıfta bulunan istemli ya da istemsiz her türlü işaretten her zaman büyülenmiştir.⁴⁵⁹

“Anlama dönüşen ses”. Berio gibi bu alana ilgi duyan Sanguineti ve Simon’un sözcükteki ses-anlam dengesine –ama her şeyden önce sese– (“her şeyden önce musiki”ye⁴⁶⁰) verdikleri değer, yapıttaki biçim-içerik dengesine –ama her şeyden önce biçime– verilen değere denk düşer. **Edinilmiş/kazanılmış/alışıldık** biçimlerin yaşamımızdaki içkinliklerine rağmen onlardan sıyrılabilmemiz, Berio’nun ifadesini kullanırsak “sözün ‘söylediğiyle’ bağlantısını kaybetmeden” yeni biçimler arayabilmemiz gerekir. Eco’dan dinleyelim:

Her bir insan belirli bir *kültürel model* içinde yaşar ve varoluşunu **edinilmiş** formlar kümesine dayanan deneyimleriyle yorumlar. (...) Rasyonel bir varlık olarak, varoluşumuzun temel koşullarından biri, varsayımlarımızı tüm tutarsız değişimlere karşı korumamızdır. Ancak, (...) düşünen varlıklar olarak varlığımızı sürdürebilmemizin bir başka koşulu da, yeni deneyimleri varsayımlar sistemimize katarak, duyarlılığımızı ve zekâmızı geliştirmektir. **Edinilmiş** formlardan oluşan dünyamız (...) uyumlu biçimde evrilmelidir de; *evrilmek zorundadır*, bu nedenle kimi değişiklikler, yeniden düzenlenmeler kaçınılmazdır.⁴⁶¹

“Yeniden düzenlenmeler”, aklımıza Berio’nun *formazione*⁴⁶² (biçimlendirme) ilgisini getirirken, “edinilmiş formlar dünyası”na gösterilen direnç ise Simon’un 1985’teki Nobel konuşmasını anımsatır:

Yalnızca **edinilmiş** alışkanlıkları ve kurulu düzeni birazcık olsun rahatsız eden her sanatçının aynı şekilde yerildiğini anımsatarak, beni “zor”, “sıkıcı”, “okunmaz” ya da “anlaşılmaz” bir yazar olmakla eleştirenleri bir kenara koyalım ve izlenimci resimleri yalnızca biçimsiz (demek ki okunmaz) çiziktirmeler olarak görenlerin torunlarının bugün sergilerde ya da müzelerde o çiziktirmecilerin yapıtlarına “hayran olmak” (?) için upuzun kuyruklar oluşturmalarına bakalım şaşkınlıkla.⁴⁶³

⁴⁵⁹ Renzo CRESTI, “**Luciano Berio, musica onnivora**”. (Çeviri bize ait.) http://www.renzocresti.com/dettagli.php?quale=3&quale_dettaglio=16 Erişim tarihi: 10.2.2020.

⁴⁶⁰ Mallarmé’nin bu dizeyle (*De la musique avant toute chose*) başlayan şiirini Eco “Açık Yapıt Poetikası”nda alıntılar. Melih Cevdet Anday ve Sabahattin Eyüboğlu’nun Türkçe çevirisi için bkz. Umberto ECO, **Açık Yapıt**, çev. Tolga Esmer, s. 73.

⁴⁶¹ Umberto ECO, **Açık Yapıt**, çev. Pınar Savaş, s. 104-105. (Vurgular bize ait.)

⁴⁶² Bkz. dipnot 209, 210 ve 211.

⁴⁶³ Claude SIMON, **Nobel Konuşması**, çev. Orçun Türkay, s. 9. (Vurgu bize ait.)

Görüldüğü gibi, sanatın özü itibariyle avangard olduğunu; dolayısıyla sanatçının hazır, eski ve ezberlenmiş olanın karşısında durması gerektiğini savunmaktadır Simon. Eco da Simon'un içinde bulunduğu deneysel roman hareketini **edinilmiş** formlara, **alışıldık** bağlara ve **kazanılmış** eğilimlere karşı direnen bir konuma oturtur:

Deneysel roman, hayat hakkındaki yorumlarımızı temellendirdiğimiz **alışıldık** bağları çözmek ister, amacı bize hayat-olmayanın (*nonlife*) görüntüsünü sunmak değil, hayatı yeni bir tarzda, tüm kemikleşmiş uzlaşmaların ötesinde algılamamızdır. Ancak bu, kültürel bir kararlılık, 'görüngübilimsel' [fenomenolojik] bir duruş, **kazanılmış** eğilimleri tırnak içine alma isteği gerektirmektedir.⁴⁶⁴

Eco'ya göre "Robbe-Grillet'nin⁴⁶⁵ romanlarında kullandığı o kendine özgü, kişiselleştirmeden uzak, nesnel, düz, atakların olmadığı, anlatı-olmayan bir üslup"tur⁴⁶⁶ bugünün yazınında gereksinim duyduğumuz. Çünkü şu anda içinde yaşadığımız düzensiz ve belirsiz,⁴⁶⁷ "sorunlar ve krizler içindeki evreni"⁴⁶⁸ "düzenli bir kozmosu anlatmak için kullandığımız formel terimleri kullanmaya devam ederek"⁴⁶⁹ anlatamayız; doğrusu, Machado ve Joyce gibi biçim-içerik "dürüstlüğü" önemsiyorsak, bu şekilde anlatmamamız da gerekir.

Kullandığı iletişim sisteminin anlatmak istediği hikâye kurgusuna aykırı olduğunun ayırdına varan sanatçı, sorununu çözmesinin tek yolunun anlatmak istediği duruma bir beden verecek ve onun *modeli* olacak yeni formel [biçimsel] yapılar keşfetmek olduğunu da anlamak zorundadır.⁴⁷⁰ (...) Yapıtın gerçek *içeriği*, *biçimlendirme yöntemi* aracılığıyla *dünyayı algılama* ve değerlendirme yöntemi olur, sanat ile gerçek dünya arasındaki ilişki de bu çerçevede yürütülür.⁴⁷¹

Yukarıdaki "biçimlendirme" sözcüğü Berio'nun *formazione* kavramının bu kez tam karşılığını sunarken, aynı tümcede geçen "sanat ile gerçek dünya arasındaki ilişki" ise bizi biçim tartışmasından gerçekçilik düzlemine taşımak için birebirdir. "Nasıl bir gerçekçilik?" sorusunu yanıtlamak için Berio'nun 2002'de Sanguineti hakkında söylediklerine kulak verelim:

⁴⁶⁴ Umberto ECO, **Açık Yapıt**, çev. Pınar Savaş, s. 155. (Vurgular ve köşeli parantez bize ait.)

⁴⁶⁵ Yeni Roman (*Nouveau Roman*) terimi ilk kez Alain Robbe-Grillet'nin *Kıskançlık* (1957) romanı üzerine yazılan eleştirilerde kullanılmıştır (Umberto ECO, **Açık Yapıt**, çev. Tolga Esmer, s. 235).

⁴⁶⁶ Umberto ECO, **Açık Yapıt**, çev. Pınar Savaş, s. 157.

⁴⁶⁷ Özellikle 2. Dünya Savaşı ve sonrasını düşündüğümüzde bu iki sıfat çok daha yerine oturmaktadır.

⁴⁶⁸ Umberto ECO, **Açık Yapıt**, çev. Pınar Savaş, s. 206.

⁴⁶⁹ a.g.k. s. 208

⁴⁷⁰ a.g.k. s. 210 (Köşeli parantez bize ait.)

⁴⁷¹ Umberto ECO, **Açık Yapıt**, çev. Tolga Esmer, s. 303.

Edoardo'ya olan sevgimin ne'den oluştuğunu söyleyemeyebilirim belki, ama onu niçin sevdiğimi bildiğimi sanıyorum. Onu rahatsız olduğu için seviyorum, sınıflandırılmış bir kutuya hiçbir şekilde kapatılamadığı için. Rahatsız; çünkü uçsuz bucaksız, antik, modern, çelişkili, alaycı ve **gerçekçi** bir dünya görüşüne kaya gibi sadık.⁴⁷²

Berio'nun Sanguineti'nin dünya görüşüne atfettiği sıfatların “çelişkili” ama aynı zamanda birbirlerini tamamlayan nitelikleri, çokyüzlü bir gerçek koyar ortaya. Joyce'u açıklarken yararlandığımız, Necatigil'in “çokgen bir gerçek”⁴⁷³ savını anımsatır Berio'nun bu tanımı. İşte Sanguineti'yi tanıtırken bizim de bahsettiğimiz Joyce etkisi kendini, birbirini tamamlayan çelişkilerde, yani çoğullukta/çokboyutlulukta gösterir. Başka bir deyişle, Sanguineti'ninki de Joyce'un ki gibi bir “hem / hem sanatıdır.”⁴⁷⁴

“Tek bir olay ve tek bir düğümün yerine, bizi tek bir kitapta çok sayıda olaya ve düğüme yöneltmeye çalışan roman da aynı şeyi yapmaktadır.”⁴⁷⁵ Bu kez gözlerimizi kısa bir süre için Latin Amerika'ya, Arjantinli yazar Julio Cortázar'a (1914-1984) çevirelim. Fransız *nouveau roman*'ının geniş ölçüde izlerini taşıyan, Eco ve Sanguineti'nin de dahil olduğu öncü yazın hareketi *Gruppo 63*'le aynı yıl doğan *La Rayuela* (Seksek, 1963) adlı romanıyla Cortázar, “yüzyılımızın üzerinde en çok tartışılan deneysel romanlarından birini kaleme almıştır.”⁴⁷⁶ Yazarın gerçekçiliğini tanımlarken Ahmet Cemal, “gerçeğin karşısında dile getirilen derin bir kuşku”dan bahseder:

Bu kuşku, bir tür ‘gerçeklikten kaçış’ diye yorumlanabilirse de, ilk bakışta edinilecek böyle bir izlenime mutlak geçerlilik tanımak yanıltıcı olur. Çünkü aslında Cortázar'ın savaş açtığı gerçeklik, yazarın var olan konumuyla benimsemeyi yadsıdığı bir dünyanın gerçekliği⁴⁷⁷dir.

⁴⁷² Luciano BERIO, “Pagina di diario”, *Scritti sulla musica*, s. 358. (Çeviri ve vurgu bize ait.)

⁴⁷³ Bkz. dipnot 347.

⁴⁷⁴ A. Walton LITZ, “Sunuş”, s. 10 (James JOYCE, *Epiphanies* / *Anıkhıklar*, çev. Levent Kavas).

⁴⁷⁵ Umberto ECO, *Açık Yapıt*, çev. Pınar Savaş, s. 61.

⁴⁷⁶ Ahmet CEMAL, “Arjantin Yazını, Cortázar ve Seksek”, s. 7 (Julio CORTÁZAR, *Seksek*, çev. Necla Işık). Kitabın farklı okuma biçimi olasılıkları, Berio'nun *Epifaniler*'de sunduğu hareketli biçimle benzeşmesi açısından da ilginçtir. 3 bölümden oluşan roman karşısında “sıradan okur”, isterse son bölümü bir yana bırakabilir; buna karşılık iddialı okura, asıl romanın okuma akışını, kitaba eklenen ayrıntılı bir okuma planı doğrultusunda, üçüncü bölümden parçalar araya sokarak kesmesi öğütlenir. Okuma sırasındaki bu sıçramalar, bir seksek oyununa benzetilebilir. Aynı zamanda bu sıçramalar, insanoğlunun yaşadığı dünyanın parçalanmışlığının gizemli bir simgesi yerine de geçebilir.” (a.g.k. s. 8)

⁴⁷⁷ a.g.k. s. 6.

Yukarıda geçen “savaş” kavramının, Cortázar’ın çağdaşları olan Sanguinetti ve Simon açısından iki anlamı vardır: Hem faşizmin İtalya ve Fransa’da yarattığı yıkıma karşı savaşarak insancıl bir dünya gerçekliğini, hem de sanattaki “eski” gerçekçiliğe karşı savaşarak Proust ve Joyce’u açıklarken de yer verdiğimiz “aşkın gerçekçilik”i savunmak. Bu anlamlar, birbirlerini tamamlayan, birbirlerinin nedeni ve sonucu olan bütünsel bir gerçeğin farklı yüzleridir. Berio’nun *Epifaniler*’de Simon’dan sonra sözü vereceği, faşizme karşı mücadelenin bir başka etkin ismi olan Bertolt Brecht de bu iki anlamı birbirinden ayırmaz:

Halk, gözümüzün önünde mücadele ederek gerçekliği değiştirirken, “denenmiş” anlatı kurallarına, saygıdeğer anlatı modellerine, ezeli ebedi estetik yasalara bağlanıp kalmamalıyız. Realizmi, halihazırdaki belirli eserlerden çıkarsamaya çalışmamalıyız; eski veya yeni, denenmiş veya denenmemiş, sanattan veya sanat dışından türetilmiş her aracı kullanarak, insanlığa gerçekliği, vâkıf olabileceği bir biçim altında sunmalıyız. Tarihin belli bir dönemine ait, belli bir tarihî forma sahip bir roman türünü –diyelim Balzac veya Tolstoy romanını– realizmin tanımını haline getirmemeye, salt biçimsel, edebi bir realizm ölçütü koymamaya dikkat etmeliyiz.⁴⁷⁸ (...) (Tolstoy gibi ol, ama onun zaaflarına düşme! Balzac gibi ol, ama günün gerisinde kalma!) Realizm yalnızca edebiyatın meselesi değil; başlı başına önemli, siyasal, felsefî ve pratik bir mesele ve bütün insanlığı ilgilendiren genel bir sorun gibi ele alınıp açıklanmalı.⁴⁷⁹

Sanat ve hayat gerçeklikleri bir bütündür, demektedir Brecht. Simon da Brecht’inkine çok benzer bir çıkarımı Berio ve Eco’nun sıklıkla atıfta bulunduğu Jakobson aracılığıyla ortaya koyar:

Roman Jakobson, “Gerçekçilik nedir?” sorusunu sorarak, bir romanın gerçekçiliğinin “gerçekliğin” kendisine (binbir türlü görünüşü olan tek bir nesne) değil de, geçen yüzyılda gelişen bir yazın türüne başvurularak değerlendirildiğini gözlemler. Bu, o anlatılardaki kişilerin onları var eden yazınınkinden başka bir gerçekliklerinin olduğunu unutmak demektir.⁴⁸⁰ (...) Sanat tarihinde kökten kırılma, değişim, ressamların, çok geçmeden de yazarların görünen dünyayı değil de yalnızca onun kendilerinde uyandırdığı izlenimleri betimlemek istemeleriyle gerçekleşmiştir. “Sağlıklı insan” diye yazar Tolstoy, “her an pek çok şeyi birden düşünür, duyumsar, anımsar.”⁴⁸¹

Görüldüğü gibi Simon, bir yandan sanatındaki çoğulluk ve parçalılık için destekleyici görüşleri, karşı olduğu “eski” sanatın bir temsilcisinde, Tolstoy’da arayarak

⁴⁷⁸ Bertolt BRECHT, “Georg Lukács’a Karşı”, *Estetik ve Politika: Realizm-Modernizm Çatışması*, çev. Elçin Gen - Taciser Belge - Bülent Aksoy, s. 119.

⁴⁷⁹ a.g.k. s. 110.

⁴⁸⁰ Claude SIMON, *Nobel Konuşması*, çev. Orçun Türkay, s. 35-36.

⁴⁸¹ a.g.k. s. 32.

savını güçlendirmeye çalışırken, diğer yandan gerçekliğin kendisi olarak tanımladığı “binbir türlü görünüşü olan tek bir nesne” ifadesiyle de takipçisi olduğu yeni yazarlar ve yapıtlar hakkında güçlü ipuçları vermektedir. Bu yapıtlar, Brecht’in de örneklediği gibi günü anlatmaktan uzak olan Balzac veya Tolstoy romanları değil, *Epifaniler*’in ilk metinleri arasında bulunan Proust ve Joyce romanlarıdır:

Bence işin en ilginç yanı, şu yüzyılın başında Proust ile Joyce gibi iki dev yazarın bambaşka yollar açarken, [hâlâ binlercesi alınıp satılan eski tarz anlatıların], adına gerçekçi denen romanın kendini ağır ağır öldürdüğü yavaş bir evrim sürecini onaylamaktan başka bir şey yapmamaları.⁴⁸²

Sanguineti’ye oranla Simon’da daha yoğun hissedilen Proust etkisi,⁴⁸³ *Epifaniler*’in tümünü göz önüne aldığımızda, Berio’nun yapıtına adını veren “epifani” kavramının etrafında bir buluşma sağlar. Berio, anlatıcının odağındaki nesnenin (aynı Proust’un üç ağacı gibi) sıradan, basit bir *duvar* olduğu “e” bölümündeki Simon metnini “şeylerin/nesnelerin düşkırıklığına uğramış bir tasviri”⁴⁸⁴ olarak tanımlar ve bu da Proust-Machado-Joyce çizgisinin ayırt edici niteliklerinden biri olan “sıradanın mucizesi” kavramının ta kendisidir. Simon’un aşağıda Proust’tan alıntılıdığı tümce de, **sıradan** nesnenin, durumun ya da gerçeğin onu algılayan özne karşısında “biçim değiştirmesi” (*trasfigurazione*)⁴⁸⁵ ve bunun yazınsal bir tekniğe dönüşmesi olarak tarif edebileceğimiz “epifani” kavramının Proustçadaki karşılığı olan *moment bienheureux*’yle, yani “talihli an”la örtüşmez mi?

“Ben güzelliği daha önce orada olduğunu aklımdan geçirmedığım yerde, en **sıradan** şeylerde, ölüdoğaların [dolayısıyla nesnelerin] derin yaşamında bulmaya çalışıyordum” diye yazar Marcel Proust.⁴⁸⁶

“Aklımdan geçirmedığım”. Proust’un sezgiyi öne çıkarmak için arka plana attığı akıl ve irade, Simon için modernizmin krizine ve faşizme götüren aşırı bir rasyonalizm

⁴⁸² a.g.k. s. 16-17. (Köşeli parantez bize ait.)

⁴⁸³ Simon’un Proust’la arasındaki ortak dil, tarih ve toplumun bu etkideki rolü elbette yadsınmaz.

⁴⁸⁴ “Descrizione disincantata delle cose”. Luciano BERIO, “**Epifanie**” (bestecinin program notu). http://www.lucianoberio.org/node/1652?564_676354=1 Erişim tarihi: 10.2.2020. (Çeviri bize ait.)

⁴⁸⁵ Berio’nun *Epifaniler*’deki ilk üç metni (Proust, Machado ve Joyce’u) tanımlamak için kullandığı ifade, “gerçekliğin biçim değiştirmesi”dir (*trasfigurazione della realtà*). Bkz. a.g.k.

⁴⁸⁶ Claude SIMON, **Nobel Konuşması**, çev. Orçun Türkay, s. 17. (Köşeli parantez ve vurgu bize ait.)

ve **mantıksallıkla** özdeşleşmiş gibidir; bunun reddi de nedenselliğe dayalı bir anlatı yapısının yadsınmasına yol açar:

Julien Sorel'in giyotinle gelen acıklı sonu, arsenikle zehirlenen Emma Bovary'nin ya da kendini bir trenin altına atan Anna Karenina'nın sonu, başlarından geçen serüvenlerin **mantıksal** doruğu olarak görülüp alınacak dersi vurgulayabiliyorsa da, Proust'un **sıradan** bir at kazasıyla ortadan kaldırdığı (insanın "başından savdığı" diyesi geliyor) Albertine'in sonundan çıkarılabilecek herhangi bir ders yoktur...⁴⁸⁷

Proust'un sıradan nesnelerden (örneğin Berio'nun *Epifaniler*'de alıntılanadığı "uç ağaç"tan) yola çıkan "talihli an'ının" felsefi arka planında, kurgulanan geçmişi değil, yaşandığı haliyle geçmişi sunan istemsiz/istemdışı/iradedışı bellek (*mémoire involontaire*) vardır; hatta, daha önce de söylediğimiz gibi, *Epifaniler*'in "a" bölümündeki bu metnin son sözcüğünün "bellek" (*mémoire*⁴⁸⁸) olması bir tesadüf değildir. Bellek/hafıza kavramı Berio'nun Simon'dan alıntılanadığı *Flandra Yolu*'nda da hem içerik hem de biçim (hafıza monoloğu) açısından tartışılmaz bir öneme sahiptir.

Hafıza monoloğu, (...) zihnin geçmiş konusunda tam-zamanlı idman yaptığı özerk monoloğun bir çeşididir. Diğer özerk monologların aksine, hafıza monologlarında **şimdiki konuşma ânı** tüm çağdaş, eşzamanlı deneyimden azadedir: Monologcu yalnızca bedensiz bir aracı –zamanda ve mekânda açık bir konuma sahip olmayan saf bir hafıza– olarak var olur. (...) Simon'un romanları tekil hafıza monologlarından oluştuğundan, olaydan önceki ânı saptamaya yarayacak herhangi bir karşılaştırmalı metin sunmaz. Hatırlayan zihin mutlak bir zamansal boşlukta var olur, hatırlama ânı **belirsiz** (ve belki de ilelebet **mükerrer**) **bir şimdide** durmaktadır. (...) Claude Simon'un hafıza monologları yapısına bağlı kaldığı iki romanında da –*La Route des Flandres* (Flandra Yolu, 1960) ve *Historie* (1967)– konuşma ânı aynı derecede **belirsizdir**.⁴⁸⁹

Yukarıdaki metnin *Epifaniler*'deki Proust, Machado ve Joyce metinlerine de sinmiş olan belirsizliğe ve "şimdi"ye vurgu yaparken, özellikle Proust ve Joyce'u açıklamakta kullandığımız "sonsuz şimdi"ye (*eternal now*⁴⁹⁰) çok benzeyen "mükerrer bir şimdi" ifadesini kullanması dikkat çekicidir. "Belirsiz" ve "şimdi"nin Simon'daki izini sürmeye bu kez Simon'un kendi sözleriyle devam edelim:

⁴⁸⁷ a.g.k. s. 23. (Vurgular bize ait.)

⁴⁸⁸ Luciano BERIO, "B", ö. 12, *Epifanie*.

⁴⁸⁹ Dorrit COHN, *Şeffaf Zihinler: Kurmaca Eserlerde Bilincin Sunumu*, çev. Ferit Burak Aydar, s. 260-261. (Vurgular bize ait.)

⁴⁹⁰ Bkz. Kearney'nin Proust, Joyce ve Woolf üzerine yazdığı incelemedeki "sonsuz şimdi" (*eternal now*) ifadesi (Richard Kearney, *Anatheism*, ed. Richard Kearney, s. 103).

İnsan asla yazma çalışmasından önce olup bitmiş bir şeyi değil, o çalışma sırasında, çalışmanın *şimdi*'sinde gerçekleşen bir şeyi yazar; bu şey de başlangıçtaki çok **belirsiz** tasarı ile dil arasındaki çatışmadan değil, tersine, en azından benim için, ikisi arasındaki, sonucun amaçtan çok çok daha zengin olmasını sağlayan bir **ortakyaşarlıktan** doğar.⁴⁹¹

“Ortakyaşarlığın” “çoğulluk”la kurduğu yakın ilişki bizi yeniden Sanguineti ve Simon’un çokgözlü gerçekçilik anlayışına bağlar. İçinde yaşadığımız çoğul ama **parçalı** ve **süreksiz**, yani düzensiz gerçekliğin sanat ürününe yansıtılması sorundur aslında tüm bu konuştuklarımız:

[Simon’un] dünyayı algılama biçimi (...) dünyayı ve olayları kesintisiz bir süreklilik olarak betimleyen tarihin ve, tarihte olsun, romanda olsun, “anlatılan olayların birbirlerini saatlerinkine özenen bir zaman içinde izlemesi”ni tek yol olarak benimseyen anlayışın yadsınması olarak tanımlanabilir. Claude Simon’a göre hep çizgisel ya da süredizimsel (*chronologique*) bir biçimde gelişen bir anlatı gerçekçi bir anlatı değildir, çünkü, böylece ulaşılan sonuçların her zaman tartışılabilir olması bir yana, biz de yaşadığımız, tanık olduğumuz, öğrendiğimiz olayları bir süreklilik olarak algılamayız; olaylar hep **parçasal** ve **süreksiz** olarak çıkarlar karşımıza.⁴⁹²

Tahsin Yücel’in yukarıdaki sözleri, Eco’nun *Açık Yapıt*’ın son bölümünde Marksizm’in yabancılaşma (*Entfremdung*) kavramı bağlamında söyledikleriyle örtüşmektedir. Eco, neden Sanguineti ve Simon’unkine benzer düzensiz ve belirsiz, yani “açık” bir dile/ifadeye gereksinim olduğu sorusuna, özetle “içinde yaşadığımız gerçekliğe yabancılaşmamak için” yanıtını verir bu paragrafta:

Sözlerin düzeni artık şeylerin, yani olup bitenlerin düzenine uymamaktadır. (...) Duygularımız ve heyecanlarımız basmakalıp ifadelerin içine sıkışıp kalmışlardır ve bunların **gerçekliğimizle** hiçbir ilgisi yoktur. Düzenli sistemlere göre kurulmuş toplumsal yasalar günümüzün toplumsal **kararsızlığını** yansıtamaz. Başka bir deyişle, dilin sunduğu dünya görüntüsüyle, her gün içinde yaşadığımız dünya arasında hiçbir ilişki kalmamıştır. Dünya, dilin sözcülüğünü yaptığı düzenli, uyumlu evren değildir artık; avangard sanatçının var olan sistemle ilişkisini keserek sunduğu, yerinden oynamış, **parçalı, dağınık** görüntüye çok daha fazla uymaktadır.⁴⁹³

⁴⁹¹ Claude SIMON, **Nobel Konuşması**, çev. Orçun Türkay, s. 30. (Vurgular bize ait.)

⁴⁹² Tahsin YÜCEL, “Önsöz”, s. 7 (Claude SIMON, **Tramvay**, çev. Samih Rifat). Koyu vurgular ve köşeli parantez bize ait.

⁴⁹³ Umberto ECO, **Açık Yapıt**, çev. Pınar Savaş, s. 206. (Vurgular bize ait.)

Son iki alıntıda yer verdiğimiz **parçalılık** ve **süreksizlik** kavramları, **tamamlanmamışlık/eksiklik** kavramıyla da bir arada düşünüldüğünde Proust, Machado ve Joyce'un sanatsal bir inancını akla getirmelidir: *Non-storia*/meta-anlatı/hikâye-olmayan. Simon'u yorumlayan şu sözler Proust, Machado ve Joyce için de geçerli değil midir?

Olguların kendi gelişim sırasını takip ederek anlatıldığı bir vakayinamenin aksine, bu yazar bir hikâye anlatmaktan çok, onun hafızada ve duyumlarda bıraktığı izi tarif etme işini üstlenir.⁴⁹⁴

Machado'yu açıklarken yer verdiğimiz Necatigil'in ifadesiyle özetlersek, sanat ürününün “bazı **boşlukları**, **kopuklukları**, **eksikleri** olursa, daha çok şeyleri aynı anda anlatabileceği inancı”dır⁴⁹⁵ buradaki de. Ya da, Eco'nun sözleriyle, “sanatın kasten **eksik** bırakılmış deneylerin bizi kışkırtmasına bağlı olduğuna”⁴⁹⁶ dair inançtır. Yani Eco'ya göre “sanat, beklentimizi gerçekleştirmeyerek, zaten doğamızda var olan **eksikliği tamamlama** eğilimimizi uyandırmak amacıyla bizi kasten hayal kırıklığına uğratar.”⁴⁹⁷ Daha önce bahsettiğimiz Julio Cortázar'ın şu sözünde de aynı sanat anlayışı gizlidir: “Bir öykü fotoğraf gibidir” der Cortázar, “gerçeğin sınırlı bir kısmını taşır, gerisini okuyucu keşfetmelidir.”⁴⁹⁸ İşte bu inancı Sanguineti ve Simon'da da buluruz: “Ben **boşlukları** doldurmuyorum. Pek çok parça da onlar gibi kalıyor,”⁴⁹⁹ der Simon. İlgili olarak, Eco ve Berio'nun *Epifaniler*'de alıntılacağı *Flandra Yolu*, Simon'un sözleriyle “bir yıkılışın **parçasal** betimlemesidir.”⁵⁰⁰ Eco da yabancılaşma ile ilgili görüşlerini sanatsal ifadedeki parçalılıkla ilişkilendirir ve hemen sonra Sanguineti'ye getirir sözü:

Dili **parçalarına** ayırıştırırım, çünkü artık bize ait olmayan sahte bir bütünlüğü onunla ifade etmeyi reddederim, ama aynı zamanda söz etmeyi denemiş olduğum şeye

⁴⁹⁴ Dorrit COHN, *Şeffaf Zihinler: Kurmaca Eserlerde Bilincin Sunumu*, çev. Ferit Burak Aydar, s. 197.

⁴⁹⁵ Müesser YENİAY, “Şiir Özerkliği: Necatigil'den İkinci Yeni'ye”, *Bilim ve Ütopya*, Sayı 257, s. 53. (Vurgular bize ait.)

⁴⁹⁶ Umberto ECO, *Açık Yapıt*, çev. Pınar Savaş, s. 99.

⁴⁹⁷ a.g.k. s. 99. (Vurgular bize ait.)

⁴⁹⁸ Başak BEYKOZ, “Yeni Yıl Armağanımız Olsun”, Cortázar'ın *Takipçi*'si üzerine bir değerlendirme, *BirGün Kitap*, 13.1-9.2.2016.

⁴⁹⁹ Dorrit COHN, *Şeffaf Zihinler: Kurmaca Eserlerde Bilincin Sunumu*, çev. Ferit Burak Aydar, s. 198. (Vurgu bize ait.)

⁵⁰⁰ Tahsin YÜCEL, “Önsöz”, s. 7 (Claude SIMON, *Tramvay*, çev. Samih Rifat). Vurgu bize ait.

hükmetmek için bütünlük krizinin doğurduğu gerçek ayrışmayı ifade etmek ve kabullenmek tehlikesiyle karşı karşıya kalırım. Ancak bu diyalektik dışında bir çözüm de yoktur; daha önce söz ettiğimiz gibi, yabancılaşmayı ondan uzaklaşarak ve onu yeniden üreten bir biçim içinde nesnelleştirerek açıklamaktan başka bir yol yoktur. Bu görüş Sanguineti'nin "*Poesia Informale*" başlıklı denemesinde ortaya konan görüştür.⁵⁰¹

Bu noktaya, yani *Açık Yapıt*'ta Sanguineti'den bahsedilen tek sayfaya daha sonra geri döneceğiz, ama öncesinde yukarıdaki "bütünlük krizi" ifadesinin üzerinde duralım. Sanguineti ve Simon, bunca parçalılık, süreksizlik ve düzensizlik içinde, sanat yapıtında önemsedığımız bütünlüğü ve düzeni de gözetir mi? Gözetirse, nasıl?

Bu sorunun öncelikli yanıtı yinelemedir; müziğin, üzerinde yürüdüğü kabul edilen üç temel bağıntı tekniğinden⁵⁰² ilki ve en önemlisi, Berio'nun sözleriyle "artık-bilginin en ilkel biçimi"⁵⁰³ olan yineleme. Joyce poetikasının özgün öğelerinden biri olarak bahsettiğimiz artık-bilgi (*ridondanza*),⁵⁰⁴ Machado ve Joyce'ta akış ve süreklilik bağlamında konuştuğumuz ses ve söz yinelemelerini, yani aliterasyonu da içeren bir kavramdır. Berio'ya kulak verelim:

Aliterasyon, bir ya da birkaç sesin (çoğunlukla hecelerin) farklı bağlamlarda yinelenmesiyle oluşur. Şiirde uyak, aliterasyonun evrimleşmiş ve çoğunlukla da çok karmaşık bir biçimdir. Tutarlılık ve müzikal yaratıcılık sıklıkla aliteratif yapılar üzerine kurulur. Bir Beethoven gelişim bölmesi, örneğin, farklı aliteratif düzeyler üzerine kurulu gibidir. Debussy'nin *Bir Kır Tanrısının Öğleden Sonrasına Prelüd*'ünün tanınmış ezgisinin sürekli farklı armonik, tınsal ve metrik durumlarda ısrarlı geri gelişi, aliteratif bir süreç olarak tanımlanabilir. Aliterasyon, ilkel ama etkili biçimlerde, reklam ve seçim kampanyalarının sözlüğünün de bir parçasını oluşturur: "Coca-Cola", "I like Ike"⁵⁰⁵ vb. Sanguineti de aliterasyonun incelikli ve iflah olmaz bir müdavimidir.⁵⁰⁶

Yukarıda dil ve müzik arasında kurduğu ufuk açıcı bağıntılarla dikkat çeken Berio'nun bu ilgisine en güzel karşılığı, besteci arkadaşına yazdığı aliterasyon yüklü akrostişle Sanguineti vermiştir sanki:

⁵⁰¹ Umberto ECO, *Açık Yapıt*, çev. Tolga Esmer, s. 319. (Vurgu bize ait.)

⁵⁰² Tekrarlama [yineleme], çeşitleme, karşıtlık. (Mehmet NEMUTLU, "*Biçim ve Yapı*", *Müzikte Alımlama*, s. 68.)

⁵⁰³ Luciano BERIO, *Intervista sulla musica*, s. 143. (Çeviri bize ait.)

⁵⁰⁴ Bkz. çalışmamızın 3.3.2.3. *Yineleme, Artık-bilgi ve Paralinguistik* adlı bölümü.

⁵⁰⁵ Arkadaşları arasında "Ike" olarak çağrılan Dwight David Eisenhower için 1952 Amerikan başkanlık seçim kampanyaları sırasında üretilen bir slogan. (Bkz. Luciano BERIO, "*A-Ronne*", *Scritti sulla musica*, s. 291, editörün notu.) Çeviri bize ait.

⁵⁰⁶ Luciano BERIO, "*A-Ronne*", *Scritti sulla musica*, s. 290. (Çeviri bize ait.)

Brindo blandi bemolli di baritoni:
 Elevo encomi all'estro elettrarmonico:
 Ricanto e ritornello i rombi e i ritmi:
 Inni ti inneggio, interluo interludi:
 opto te ottocentenne, ottomillenne...⁵⁰⁷

Baştan sona okunduğunda “Berio” sözcüğünü oluşturan sesli ve sessiz harflerin dışında “l”, “n”, ve “t” gibi ikincil seslerin de yinelenmesiyle bulanıklaşmış, tozlaşmış bir Berio imgesi yaratan bu müziksel metincik, Berio’nun sözleriyle ifade edersek, “anlama dönüşen ses” değildir de nedir? Sadece fonemler değil “ri”, “in”, “to” gibi heceler, hatta “inter”, otto” gibi iki heceli sözcüklerin tekrarı da bir yandan iletinin etkisini artırıp alımlayıcı olarak bizi –müziğin ritmik yinelemelerinin yarattığına benzer– bir dalgalanmanın içine çekerken, bir yandan da bütünsel bir ses örgüsü yaratarak *düzen* sağlar.

Sanguineti ve Simon’un poetikasıdan bir an için gündelik yaşama çevirelim gözlerimizi. Gündelik dilde sözcük, söz, hatta cümle tekrarına dayalı artık-bilgiyi yoğun olarak kullanırız. Beş sözcükle anlatacağımız bir şeyi, biraz da düşünmeden, on beş sözcükle anlatmakta zarar görmeyiz. Çünkü, –örneğin bir bakkal alışverişinde– söylediğimiz anlaşırlığı ve işlevselliğini ona vereceğimiz yeni, yaratıcı, özgün biçimlerden daha çok önemseriz. Eco’nun dediği gibi “gündelik yaşamda (en azından şimdilik) herkesçe kullanılan geleneksel parametreler ve basit iletişim formları (...) hâlâ yaşamımızın ortak referans noktalarıdır.”⁵⁰⁸ Ancak olağan, sıradan, basit, uzlaşım, fazlaca gereksiz yineleme yüklü, eski dille söylediğimiz şeyin *kendisi*, yani *içerik* yeni ise, durum farklıdır:

Dilin uzlaşım ve olası kullanımları büyük çoğunlukla ortaya poetik söylem çıkarmaz; çıkarsa da bu son derece seyrek. Tabii eğer yenilik söyleyiş biçiminden ziyade ne söylendiğindeyse, durum değişir. Örneğin, artık-bilginin tüm kuralları kullanılarak, Roma’ya atom bombası atıldığını bildiren bir haber bülteni enformasyon bakımından elbette ki çok zengin olacaktır.⁵⁰⁹

⁵⁰⁷ Edoardo SANGUINETI, “**per Luciano**”. Bkz. Renzo CRESTI, “**Luciano Berio, musica onnivora**”. (Çeviri bize ait.) http://www.renzocresti.com/dettaglio.php?quale=3&quale_dettaglio=16 Erişim tarihi: 10.2.2020.

⁵⁰⁸ Umberto ECO, **Açık Yapıt**, çev. Pınar Savaş, s. 157.

⁵⁰⁹ **a.g.k.** s. 76

Berio'nun *Epifaniler*'in "G" bölümünde Sanguineti'den alıntılandığı ve "anıların aceleyle anımsanması"⁵¹⁰ olarak tanımladığı *Triperuno* şiiri tam da böyle bir bağlamda düşünülebilir:

ah (dedi): benim için bir şiir yazarsan;
 seni boşlukta beklediğimi de oraya koymalısın,
 ağladığımı, çok ağladığımı; eğer gerçekten yazarsan
 benim için (dedi):
 kardeşim Alessandro'nun da ağladığını oraya koymalısın;
 seni beklediğini, çok ağladığını:
 ve uyuduğumu, o gece, otele;
 yazmalısın (dedi):
 Pompei'de herkesin öldüğünü yazmalısın
 faşistlerin kötü olduğunu;
 rakamların hiç bitmediğini.⁵¹¹

Kullanılan sözcükler sıradan ve basit olsa da, faşizmin yarattığı yıkımı anlatan sesin endişesi, belli sözcüklerin çokça ve düzensizse yinelenmesine yansır. Bu düzensizlikte özenli bir düzen vardır aslında. Berio'nun sözlerini anımsarsak, Debussy'nin orkestral prelüdündeki "ezginin sürekli farklı armonik, tınısal ve metrik durumlarda ısrarlı geri gelişinden" ayrı düşünölemeyecek bir düzendir bu. Simetriden ve kusursuz tekrardan kaçınan, dize uzunluğunu her seferinde kırarak düzyazıyla diyaloga giren, kesintili bir akışı, süresiz bir sürekliliği gözetken bu düzen anlayışı, Sanguineti'nin şiirinin *Epifaniler*'de Joyce'un *Portre*'sinden hemen sonra yerleşmesini sağlayan güçlü bir vidaya dönüşür. Bu vida, aliterasyon, yani yineleme ve artık-bilgidir.

Simon'da bu uygulamayı daha da süresizleşmiş, kurallı cümle ve noktalamanın altüst (kimi zaman da yok) edildiği bir biçimde buluruz. *Archipel* (Takımada) adlı öyküsünden alıntıladığımız şu paragraf belirgin bir örnektir:

⁵¹⁰ "Registrazione pressante dei ricordi." Luciano BERIO, "Epifanie" (bestecinin program notu). http://www.lucianoberio.org/node/1652?564_676354=1 Erişim tarihi: 10.2.2020.

⁵¹¹ Luciano BERIO, "G", s. 1, *Epifanie*. (Çeviri bize ait.) Özgün metin: "oh (disse): se scrivi una poesia per me; / devi metterci che ti aspettavo a Gap, / che piangevo, che piangevo tanto; se davvero scrivi / per me (disse): / oh, devi metterci che anche mio fratello Alessandro piangeva; / che ti aspettava, che piangeva tanto: / e che io ho dormito, quella notte, in albergo; / devi scrivere (disse): / devi scrivere che a Pompei sono tutti morti / che i fascisti sono cattivi; / che i numeri non finiscono mai."

bu sessizliklerde ansızın gökgürültüsü göbeği sarı taçyaprakları lal ateş çiçeği açıyor **bu** boğazlar ayrıca **bu** geçitler için savaşlar *demir* İsveçliler *demir* zırhlı gemileriyle Ruslar **bu** soğuk ak *demir* denizlerde ilerliyorlar⁵¹²

“Bu” sözcüğünün dört, “demir” sözcüğünün üç kez farklı bağlamlardaki aperiiodik tekrarı, bunca düzensizlik içinde okurun tutunabileceği bir *düzenin* izleridir. Ayrıntıdan uzaklaşıp büyük resme bakalım: Aliterasyon ve yineleme Simon’da küçük ölçekte (ses ve söz tekrarı) olduğu gibi büyük ölçekte de (döngüsel bir biçim anlayışında) bir bütünlük aracına dönüşür. Berio’nun alıntılardığı *Flandra Yolu*’ndaki bu geri-dönüşlerle bezeli kurgu anlayışı hakkında şunları söylüyor Tahsin Yücel:

Fransa’nın 1940’ın Mayıs ayında uğradığı büyük bozgunun romanı *La Route des Flandres*’da, birlik ya da bütünlüğü, dolayısıyla anlaşılabilirliği, birbirini izleyen, birbirine bağlanan olaylar değil, atların başıboş, amaçsız dolaşmalarında hep Corinne’e ya da yolun kıyısındaki ölü ata gelmeleri, hep Corinne’den ya da yolun kıyısındaki ölü attan dönmeleri sağlar.⁵¹³

Simon’un *Les Georgiques*’inin kapak arkasında yer alan şu sözler de aklımıza kaçınılmaz olarak Joyce’un –özellikle *Finnegans Wake*’i kurarken– etkilendiği Giambattista Vico’ya ait üç aşamalı döngüsel tarih anlayışını getirmez mi?

Değişik çağlarda, kargaşa ve şiddet dönemlerinde, üç ayrı kişi yinelenir, üst üste gelir gibi görünen olaylar ve deneyimler yaşar, tıpkı, sayfalar boyunca, tragediyaların, ailesel ve siyasal çatışmaların dışında, aynı tarla çalışmalarının, mevsimlerin, yağmurun, güneşin, ilkbaharların hep geri dönmeleri gibi!⁵¹⁴

Yinelemelere ek olarak, hem Sanguineti’nin hem de Simon’un kendine has, özgün dillerinin de yapıtları içerisinde bir süreklilik/akış, dolayısıyla da düzen ögesine dönüştüğünü unutmamak gerekir. Tahsin Yücel’e dönelim tekrar:

[Simon’da] bütünlük ve sürekliliği, yeniden beliren yerler ve görüntüler, birbirlerinin yinelenimi gibi görünen oluntu ve kişiler, özellikle de **dil** sağlar. Hem genel olarak dilin kendisi, dilin çağrışım ve eğretilme yetisi, hem de Claude Simon’un o anlatılarının yapısı gibi karmaşık, iç içe girmiş, uzun, kimi zaman sonuna varmadan kesilen, kimi zaman orta yerinden başlayan tümcelerden oluşan, kimi zaman buz gibi soğuk ve katı görünürken, kimi zaman sınırsız bir şiirsellikle dolup taşan, kendine özgü dili.⁵¹⁵

⁵¹² Claude SIMON, “Takımada”, *Nobel Konuşması*, çev. Orçun Türkay, s. 46. (Vurgular bize ait.)

⁵¹³ Tahsin YÜCEL, “Önsöz”, s. 7-8 (Claude SIMON, *Tramvay*, çev. Samih Rifat).

⁵¹⁴ a.g.k. s. 8.

⁵¹⁵ a.g.k. s. 8. (Vurgu bize ait.)

“Dil”le beraber geldiğimiz nokta, sözcükteki ses-anlam ilişkisiyle başladığımız noktadır aslında. (Çalışmamızın kendisinde ortaya çıkan bu makro aliterasyon, yani döngüsellik, açıklık bağlamında konuştuğumuz tüm kavramların bir bütünlük ve süreklilik taşıdığının da bir göstergesidir.) Proust, Machado, Joyce, Sanguineti ve Simon, tıpkı Berio ve Eco gibi Wittgenstein’in “dilinizin sınırları, dünyanızın sınırlarıdır”⁵¹⁶ diye özetlediği bir anlayışla koşut olarak, yaşamımızda yer eden en temel sanatlardan birinin ‘dil’in kendisi’ olduğu gerçeğiyle hareket ederler.⁵¹⁷ Dille didişmeleri, metnin açıklığıyla uğraşmaları, ses-anlam ilişkisini kurcalamaları, aliterasyon oyunları hep bundandır. Yaptıkları, dilin sınırlarını zorlamaktır; dolayısıyla dünyalarının sınırlarını genişletmektir. Buldukça iştah kabartan, sonu gelmeyecek, yani “açık” bir zenginlik arayışıdır karşımızdaki.

Bu zenginlik, tenisi hatırlatan acayip bir oyunun sonucu olarak ortaya çıkmaktadır. Bu acayip oyunda, yazar bir top gönderir ve dil bu topu beklenmedik bir biçimde hemen geri çevirir; bu sefer yazar, bu beklenmedik yanı düzeltmeye ya da ondan yararlanmaya çalışarak topu yeniden atar ve bu böylece sürer gider.⁵¹⁸

3.4.2. Modernizmin Krizi

Epifaniler’in “G” ve “e” bölümlerinin felsefi olarak yoğunlaştığı temel bir konu olan modern dünyanın/sanatın krizi, Zygmunt Bauman’ın “Postmodern Sanat ya da Avangardın İmkânsızlığı” makalesinde modernizmin ortaya çıkış niyetleri ve sonuçları arasındaki çelişki üzerinden tarif edilir. Bauman modernist/avangard savları, aşama aşama geçirdiği mantıksal ilerlemeyi ve modernistlerin zaman içinde kendine yabancılaşmasını, Eco’dan da yardım alarak şöyle aktarmıştır:

Modernistler (...) zamanın vektörel bir doğasının olduğuna ve bir istikamete doğru aktığına içtenlikle inandılar. (...) Devrimci hareketlerin kalıbını izliyor, kolektif eylemi tercih ediyor, manifestolar yazıyorlar, (...) sanatçıları gelecek zamanlardan haber veren kolektif bir müjdecisi olarak, (...) bir öncü kılavuzu olarak (...) görüyorlardı.

⁵¹⁶ Sinan CANAN, **Kimse bilemeyeceği Şeyler: Bize, Bilime, İnanca ve Kaosa Dair “Fraktal” Düşünceler**, s. 18.

⁵¹⁷ “Dili genişledikçe dünyası da genişlemektedir.” Bkz. Umberto ECO, **Açık Yapıt**, çev. Pınar Savaş, s. 243.

⁵¹⁸ Claude SIMON, **“Kimin İçin Yazıyor Öyleyse Sartre?”**, çevirmen bilgisi verilmemiş, *Yeni Dergi*, Sayı 1, s. 16.

(...) Geleneğin tek faydasının insanın neyi kıracağını bilmesine yaraması olduğuna ve sınırların ihlal edilmek için var olduğuna inanıyorlar, (...) işaret ve cesaretlerini (...) bilim ve teknolojiye alıyorlardı: empresyonistler anti-Newtoncu optikten, kübistler anti-Kartezyen görelilik teorisinden, sürrealistler psikanalizcilerden, fütüristler de patlamalı motorlardan ve montaj hatlarından. (...)

Modernistler, olgunlaşmamış, gelişimini henüz tamamlamamış ve geç kalmış insanlar olarak gördükleri (...) insanları aydınlatmak, eğitmek, dönüştürmek ve bunlara bir şeyler öğretmek istiyorlardı. (...) Avangard, kendi düşüncelerinin doğruluğunu ve (...) ilericiliğini, (...) dönüştürmek için yola çıktıkları insanların gösterdikleri direnişin gücüyle ölçüyordu. Ne kadar şiddetli sövgüler alır ve ne kadar fazla tükürüğe boğulursa kendi amacının doğruluğundan o kadar emin oluyordu. (...) Sanki modern sanatın işlevi halkı iki sınıfa bölmektir: [sanatı] anlayabilenler ve anlayamayanlar. (...) İşte tam da bu ayırma yetisinden dolayı, avangard sanat [en] istekli müşterilerini, kendi toplumsal pozisyonlarından emin olmayan ve kendilerini ayrıcalıklılığın tartışılmaz simgeleriyle donatmak isteyen (...) orta sınıf arasında buluyordu. (...) Artık avangard sanat (...) kendi öğretisine iman edenlerce değil, anlaşılabilir, kibar ve seçkin olanın yansıtılmış şaşaasının tadını çıkarmak isteyen insanlar tarafından benimseniyor ve özümsteniyordu.

Öte yandan (...) ihlal edilecek sınırlar ve kırılacak kalıplar asla sonsuz değildi. Umberto Eco'nun sözlerini izleyerek şunu söyleyebiliriz: Boş ya da yakılmış tualler, silinmiş Rauschenberg resimleri, Yves Klein'in özel sergisindeki boş New York galerisi, (...) Cage'in sessiz piyano kompozisyonu (...) ve hiç yazılmamış boş şiir sayfalarıyla avangard maceranın doğal sınırlarına ulaşıldı. Sürekli devrim olarak yaşanan sanatların sınırı öz-yıkımdı. (...) Avangard sanatlar, *niyetleri itibarıyla modern*, (hiç beklenmeyen ve fakat kaçınılmaz olan) *sonuçları itibarıyla ise postmodern*.⁵¹⁹

Modernist sanatçının öğretisi ve yapıtı arasındaki zaman içinde gelişen çelişkiyi açıklayan bu süreç, bakışımızı genişletirsek, Eco'nun *Açık Yapıt*'taki son bölüm olan "Toplumsal Taahhüt Olarak Form" makalesinde açıklamaya çalıştığı 'Marx'a göre yabancılaşma'nın, yani kapitalist düzendeki işçi-ürün yabancılaşmasının sanattaki yansıması değil midir?

İnsan, kendini bir nesneye çevirir, kendini yaratımları aracılığıyla ifade eder, yani daha sonra içinde varlığının ifade bulacağı dünyayı kurar. Ancak bu dünyanın düzeneği üstünleştğinde, yani kişi kendi yaratımını tanıyamaz olduğunda, kendi ürettiği şeyleri kendi amaçları için kullanamaz olup, onların amaçlarına hizmet etmeye başlar ve kendini yabancılaşmış hisseder; ona ne yapacağını, ne hissedeceğini ve ne olacağını söyleyen kendi yaratımıdır artık. (...) Kapitalist üretim modeli, insan emeğinin üreticisinden bağımsız bir nesnede somutlaşmasına yol açmaktadır, böylece (...) işçi yarattığı (...) şeyleri temsil eden paranın egemenliği altına girmektedir.⁵²⁰

Eco'nun kurduğu çerçeve Bauman'inkinden kuşkusuz daha geniş ve aydınlatıcıdır, çünkü krizin faturasını *sadece* modernizme (daha doğru bir deyişle,

⁵¹⁹ Zygmunt BAUMAN, *Postmodernizm ve Hoşnutsuzlukları*, çev. İsmail Türkmen, s. 142-148. (Vurgular ve köşeli parantezler yazara ait.)

⁵²⁰ Umberto ECO, *Açık Yapıt*, çev. Pınar Savaş, s. 185, 187.

modernistlerin hatalarına) kesme eğiliminde olan Bauman'a karşılık, Eco'nun fikirlerinden yararlandığı Marx aracılığıyla sorunu kapitalist üretim modeli üzerinden, çok daha net bir şekilde kavrayabiliriz. "İnsanların nesneleri yöneteceğine, nesnelerin insanları yönettiği"⁵²¹ kapitalist düzende (ve onun azgınlaşarak emperyalizmi ve faşizmi doğurduğu bir çağda) elbette sanatçı da yapıtını kontrol edemeyecek, ondan sadece "en yeni"yi isteyen piyasanın çarklarında savrulacaktır. Eco, modernizmin öğretisini ve avangard sanatçıyı olumlarken "başka bir dünya mümkün" ile "başka bir sanat mümkün" ideallerini birbirinden ayırmaz. Müzikte tonal dizgenin reddini nasıl açıkladığına bakalım:

Tonal müzik toplumsal ve kuramsal düzeyde tüm bir eğitim sisteminin temel tutumunun yinelenmesidir. (...) Avangard besteci tonal sistemi reddetmekle (...) yabancılaşmayı reddeder. Kabul edilmiş bir iletişim sisteminden uzaklaşarak onun avantajlarını da tepmekte, insani olmayan bir etkinliğe girişmiş gibi gözükmektedir; ama aslında yapmaya çalıştığı, dinleyici kitlesini aldatmaktan ve yanıltmaktan kurtulmaktır. O halde avangard besteci (...) bir müzik modelini reddederek, bir toplum modelini de reddetmektedir.⁵²²

Ancak yabancılaşma bâkidir, "astronot için ağırlıksız olmak neyse çağdaş insan için de yabancılaşma odur"⁵²³ der Eco, dolayısıyla "yabancılaşma ihtimali her türlü toplumda ve her zaman vardır."⁵²⁴ Bu ihtimal "eylem ve bilinçle ortadan kaldırılabilir, ama sonsuza kadar değil."⁵²⁵ Yukarıdaki blok alıntıyla bağlantılı bir örnek verelim. Tonal müziğin reddinin "bir numaralı sorumlusu" olan Arnold Schönberg bile yabancılaşabilmektedir: Eco'nun *Açık Yapıt*'ta Nazi barbarlığı karşısında konumladığı Schönberg,⁵²⁶ "faydalı olan hiçbir şeyin sanat olamayacağını söyleyerek Gautier'nin 'sanat sanat içindir' sloganını uçsallaştırdığında"⁵²⁷ anti-faşist tutumuna yabancılaşmış olur; çünkü bu slogan tam da faşizmin işine yarar. Walter Benjamin'in ünlü "Teknik

⁵²¹ "Ürünlerin üzerine etiket gibi yapışan değer olma özelliği, birbirleri karşısına tekrar tekrar değer nicelikleri olarak çıkmaları ile kararlılık kazanır. Bu nicelikler, üreticilerin iradeleri, öngörülleri ve davranışlarından bağımsız olarak durmadan değişir. Bunlar için, kendi toplumsal etkinlikleri, nesnelerin etkinlikleri biçimini alır ve onlar nesneleri yöneteceğine, nesneler onları yönetir." (Karl MARX, **Kapital**, 1. Cilt, s. 85). Bu alıntıyla Marx'ın şu sözü arasında da güçlü bir ilişki kurulabilir: "Şeylerin dünyasının değer kazanması ile insanların dünyasının değersizleşmesi doğru orantılıdır." (Karl MARX, **Sevilen Bir İnsan Yapmalısın Kendini**, der. ve çev. Yavuz Yayla, s. 18).

⁵²² Umberto ECO, *Açık Yapıt*, çev. Pınar Savaş, s. 205.

⁵²³ a.g.k. s. 200.

⁵²⁴ a.g.k. s. 188.

⁵²⁵ a.g.k. s. 189.

⁵²⁶ a.g.k. s. 209.

⁵²⁷ Zygmunt BAUMAN, *Postmodernizm ve Hoşnutsuzlukları*, çev. İsmail Türkmen, s. 151.

Olarak Yeniden-Üretilbilirlik Çağında Sanat Yapıtı” başlıklı makalesinin son tümcelerine bakalım sadece:

“*Fiat ars-pereat mundus*” [Lat. “sanat çıksın da ortaya, varsın yok olsun dünya”] diyen faşizm (...) savaştan teknolojiyle değişime uğrayan sanatsal algının tatmin edilmesi beklentisi içindedir. Bu da apaçıktır ki *l’art pour l’art* anlayışının mükemmele erdiği noktadır. İnsanoğlu, bir zamanlar Homeros’ta nasıl Olimpos tanrılarının tefekkür nesnesi olduysa, şimdi de kendi kendisinin tefekkür nesnesi haline gelmiştir. İnsanoğlunun kendine **yabancılaştırması** öyle bir noktaya ulaşmıştır ki son derece estetik bir zevkle bizzat kendi yok oluşunu yaşamaktadır. *Bu, faşizmin uyguladığı şekliyle, siyasetin estetize edilmesidir. Komünizmin buna yanıtı ise sanatı siyasileştirmektir.*⁵²⁸

O halde yabancılaştırmayı ortadan kaldıracak “eylem ve bilinç” hep tetikte olmalıdır. Schönberg’i –“sanat sanat içindir” anlayışı için olmasa da– 19. yüzyıl biçimsel anlatımına dönük koparılamaz bağı nedeniyle eleştiren ve onu aşmaya çalışan Pierre Boulez (1925-2016) ve Karlheinz Stockhausen (1928-2007) da bu eylem ve bilinç bağlamında düşünülebilir.⁵²⁹ 2. Dünya Savaşı sonrası besteciler kuşağının bu iki parlak liderinin öncülük ettiği Darmstadt okulunun nasıl bir amacı ve eylemi olduğuna eğilmeden, dönemin toplumsal manzarasına kısaca göz atmak yerinde olacaktır.

1945’te İkinci Dünya Savaşı’nın sona erişti, yeryüzüne sürekli bir barış dönemini getiremedi. Siyasal alanda uzun bir Soğuk Savaş süreci yaşandı. Ayrıca dünyanın çeşitli bölgelerinde çeşitli bağımsızlık çabalarına tanık olundu. Avrupa sömürgelerinin birçoğu, Asya’nın ve Afrika’nın yeni devletleri haline geldi. Nedir ki, büyük devletlerin, buralardaki çıkarlarını yitirmek istememeleri yüzünden, söz konusu devletlerin birçoğu, ekonomik açıdan yeni bir sömürü düzenine itildi. Bu durumu engellemek ve sömürü düzeninin yaygınlaşmasını azaltmak isteyen birçok küçük insanlığın sonunu getirecek olan bir Üçüncü Dünya Savaşı tehlikesi, hiçbir zaman azalmadı.⁵³⁰

Bu kara tablo karşısında savaş sonrası besteciler kuşağının düşüncelerini ve neyi başarmak istediklerini Boulez’den dinleyelim:

Savaştan sonra hepimiz çevremizdeki dünya gibi müziğin de kaos içinde olduğunu hissettik. Sorunumuz geçmişte neyin iyi neyin kötü olduğunu bularak yeni bir müzik dili yaratmaktı. 1950 yılı sıralarında ve sonraki üç yıl boyunca müzik üzerine tam bir

⁵²⁸ Walter BENJAMIN, **Teknik Olarak Yeniden-Üretilbilirlik Çağında Sanat Yapıtı**, çev. Gökhan Sarı, s. 59-60. (Koyu vurgu bize, italik vurgu ve köşeli parantez ise yazara ve/veya çevirmene ait.)

⁵²⁹ Bkz. Pierre BOULEZ, “Schoenberg is Dead”, **Stocktakings from an Apprenticeship**, çev. Stephen Walsh, s. 209-214.

⁵³⁰ Önder KÜTAHYALI, **Çağdaş Müzik Tarihi**, s. 77.

hâkimiyet kurmaya çalıştığımız bir döneme girdik. Tam diziselleştirmeye (*serialization*) yapmaya çalıştığımız şey bestecinin iradesi lehine önceden belirlenmiş sistemi yok etmektir.⁵³¹

Bu yeni tam denetim / bütünsel örgütlenme / bütünsel dizisellik (*total serialism*) kuramını ilk duyduğunda oldukça tedirgin olduğunu söyler Copland. Haksız değildir; çünkü, başta yeni ve yaratıcı bir biçim iddiasıyla ortaya çıkan ve Berio'nun da kısa bir süreliğine haşır neşir olduğu bu “rakam bilimiyle besteleme”⁵³² şekli, tıpkı faşizm-birey ilişkisinde olduğu gibi, besteciye yaratma yetisinden ve özgürlüğünden yoksun bırakıp onu “denetleyemediği güçlerin aygıtı ve kurbanı”⁵³³ haline getirir. Tam olarak bir **yabancılaşmadır** bu. Bu noktada, Berio'nun alıntılardığı Sanguineti şiirinde yer alan “rakamlar”, bestecinin anti-faşist duruşunun yanı sıra kısa sürede terkettiği “rakam bilimiyle besteleme”ye karşı, dolayısıyla da sanatta her türlü indirgeme ve sınırlandırmaya karşı duruşun da bir göstergesi olarak okunamaz mı?

Önder Kütahyalı, Darmstadt okulunun bütünsel örgütlenme tekniğinin neden olduğu sınırlanmanın boyutlarını ve bizi götürdüğü noktayı Krenek'in bir oda müziği yapıtı üzerinden açıklamaktadır:

Krenek'in *Soprano ve Oda Müziği Topluluğu için Sestina*'sında, ses, tartım, gürlük, tını, çalma yolları ve şiirdeki dizelerin kullanışı olmak üzere, altı ayrı dizi vardır. Bu dizilerin kuruluşu, yine dizisel olarak düşünülmüş bir plana göre, sürekli değişime uğratılmaktadır. Besteci, söz konusu yapıtının yorumu hakkında, herhangi bir şey düşünemediğini, bu konunun, ancak bilgisayar hesaplarıyla çözümlenebileceğini söylemektedir. Böylece Krenek, ya da bu teknikle yazan herhangi bir besteci, ayrıntılarını önceden bilemediği bir müziği yazmış olmaktadır, ki bu da raslamsallıktır.⁵³⁴

Mutlak düzen, mutlak düzensizlik (yani rastlantı) doğurmaktadır! Öyle ki, Peter Bürger *Avangard Kuramı*'nda 12-ton ve bütünsel örgütlenme tekniklerini “dolayımli rastlantı üretimi” olarak açıklar:

Dolayımli rastlantı üretimi (...) en ince hesaplamaların sonucudur. Ancak söz konusu hesaplama yalnızca araçları kapsar, sonuç büyük ölçüde öngörülemezdir. “İnşa olarak

⁵³¹ Aaron COPLAND, *Yeni Müzik (1900-1960)*, çev. Ali Cenk Gedik, s. 163.

⁵³² a.g.k. s. 164.

⁵³³ Önder KÜTAHYALI, *Çağdaş Müzik Tarihi*, s. 81.

⁵³⁴ a.g.k. s. 81.

sanatın ilerlemesine”, diye yazar Adorno, “mutlak keyfilik eğilimi eşlik eder. Teknik olarak bütünsel, yapılmış sanat eseri ile, mutlak rastlantıya dayanan eser arasındaki yakınlık haklı olarak kaydedilmiştir”. İnşa prensibinde, insanın rastlantısına boyun eğmek adına öznel hayal gücünden vazgeçilmesi söz konusudur: Adorno bunu tarihsel ve felsefî açıdan, burjuva bireyinin gücünü yitirmesi karşısındaki tepki olarak açıklar.⁵³⁵

Bauman’ın baştaki ifadesini geliştirerek söylersek, bütünsel örgütlenme “*niyetleri itibariyle modern* [yani hesaplı/sorumlu bir biçim sahibi], (hiç beklenmeyen ve fakat kaçınılmaz olan) *sonuçları itibariyle ise postmoderndir* [yani hesapsız/sorumsuz bir biçim sahibidir].” Dolayısıyla modernist besteciler, hesaplamaların ve rakamların karmaşık gizemine başvurmadan benzer sonucu elde edebilecekleri bir yola, yani raslamsal müziğe, doğal denebilecek bir şekilde ulaşmışlardır diyebiliriz. Bu yolun hem keşfinde, hem de benimsenmesinde John Cage’in önemli bir payı vardır.

3.4.3. Cage ve Belirlenmemişlik

Eco’nun *Açık Yapıt*’ta “çağdaş müziğin kuşkusuz en paradoksal kişisi,”⁵³⁶ “müzikal düzensizliğin peygamberi, rastlantı tarikatının lideri”⁵³⁷ gibi nitelemelerle tanımladığı John Cage (1912-1992), müzikte raslamsallığın en ateşli savunucusu olarak tanınmıştır. Cage’deki raslamsallığı, Bürger’in sınıflandırmasına göre, “dolaysız rastlantı üretimi” olarak tanımlayabiliriz:

Dolaysız rastlantı üretimi (...) resim sanatında, 1950’li yıllarda *Tachisme* [lekecilik], *action painting*⁵³⁸ ya da başka hareketlerce temsil edilir. Tuvale fırçayla boya damlatılır ya da sıçratılır. Gerçeklik artık kopyalanmaz ya da yorumlanmaz. Bir bütünlüğün amaçlı bir şekilde yaratılmasından vazgeçilir; bu şekilde önü açılan kendiliğindenlik, resmin oluşturulmasında rastlantıya hatırı sayılır bir pay bırakır. Yaratımın her türlü dayatmasından ve kuralından kurtulan özne, nihayet kendini boş bir öznelliğin içinde bulur. Çalışması, malzemenin ve özgül bir hedefin halihazırda sunduğu çerçeveden yoksun olduğu için, sonuçta ortaya çıkan ürün, kelimenin olumsuz anlamıyla

⁵³⁵ Peter BÜRGER, *Avangard Kuramı*, çev. Erol Özbek, s. 132.

⁵³⁶ Umberto ECO, *Açık Yapıt*, çev. Pınar Savaş, s. 169.

⁵³⁷ a.g.k. s. 169.

⁵³⁸ Ressamın, bedeninin kendiliğinden hareketlerine uyarak, boya tuvalin üzerine döküp saçarak yaptığı resim. Sonuçta sanat eseri, bu eserin ortaya çıkmasını sağlayan hareketlerin, eylemin ve bunların altındaki güdülerin ‘resmi’ olur. Sürrealistlerin bilinçaltının ifadesi saydıkları ‘otomatik resim’le ilişkilendirilir. Yaratıcısı ve en ünlü temsilcisi, soyut ekspresyonizmin kurucularından Jackson Pollock (1912-1956) sayılır: “Benim resmim, doğrudan... Duygularımı resmetmektense onları ifade etmek istiyorum.” (Peter Bürger’in notu)

rastlantısal, yani keyfi olur. Her türlü dayatmaya karşı mutlak isyan, özneyi özgür yaratıma değil, keyfiliğe götürür. Bu keyfilik en iyi ihtimalle, bireysel dışavurum şeklinde yorumlanabilir.⁵³⁹

Bauman'dan yaptığımız alıntıda da modernizmin ulaştığı öz-yıkım için örnek olarak verilen “sessiz piyano kompozisyonu”, yani *4'33"* (1952), Cage'in dolaysız rastlantı alanındaki en çarpıcı yapıtıdır. Bu yapıtta “müzik olarak ortaya çıkan tek şey, salonun sessizliği, dinleyicilerin bu sessizlik içinde fısıldaşması ya da öbür [rastlantısal] gürültülerdir.”⁵⁴⁰ Çünkü Cage için sesleri, sessizlikleri ve gürültüleriyle “tüm dünya oluş halindeki bir konserdir, bir *happening*'dir”⁵⁴¹ ve bu anlayışa göre “sanat, yaşanan an ile ilişki halinde, doğrudan, geçici, kendiliğinden, rastlantısal ve programsız **belirir**.”⁵⁴² Aslında Cage'in müziği bu “an odaklı” yönüyle, “beklenmedik bir **anda beliren** aydınlanma” olarak tanımlayabileceğimiz epifani kavramıyla, dolayısıyla Proust, Machado ve Joyce poetikasıyla bir ortaklık taşır. Ancak bu değerli an'a karar vermek için zar ya da yazı-tura atma, böylece sanatsal üretimden kişisel denetimin izlerini silme, yani sanatçının yaratıcı gücünü terk etme noktasına varan uç bir rastlantı fikri, Cage'i modernist anlayıştan ayırır. Cage'in bu aşırı uygulamaları, müzikte somutlaşan modernist akla, yani diziselci geleneğe (dolayısıyla gençliğinde hocası olan Schönberg'e, tıpkı bütünsel örgütlenmeye yönelen bestecilerin yaptığı gibi, ama tamamen başka yönden) bir başkaldırı olarak okunabilir:

Modern müziğin o yıllarda ulaştığı noktada bir tarafın belirli sistemleri izleyerek, ayrıntılı bir biçimde planlayıp yazdığı yapıtla yazı turayla oluşturulmuş yapıt arasında artık pek bir fark kalmamıştır. Yani, dinleyicinin aynı malzemeyi kullanan iki ürünün hangisinin hesaplanarak, hangisinin rastlantıyla yazıldığını kestirebilmesi artık neredeyse olanaksızdır. (...) Cage, ulaşılan noktanın bilinen biçimdeki besteciliği artık gereksiz, anlamsız kıldığına işaret etmektedir: on iki ton sistemi, ne kadar kapsamlı ya da karmaşık olursa olsun, akademik, yapay ve topluma bir yararı olmayan bir uygulamadan öteye gitmez.⁵⁴³

Cage cesaretini, besleyici köklerini ve esinini –belli yönleriyle– yüzyılın başından itibaren müzik dışındaki sanat dallarında gelişmiş olan fikirlerden de alır.

⁵³⁹ Peter BÜRGER, *Avangard Kuramı*, çev. Erol Özbek, s. 131-132. (Köşeli parantez bize ait.)

⁵⁴⁰ Önder KÜTAHYALI, *Çağdaş Müzik Tarihi*, s. 82. (Köşeli parantez bize ait.)

⁵⁴¹ Rosina TORRISI, “*Fontana Mix: Il Gioco del Caso*”, *I Quaderni della Civica Scuola di Musica*, Sayı 21-22, s. 38. (Çeviri ve vurgu bize ait.)

⁵⁴² Semra GERMANER, *1960 Sonrası Sanat*, s. 23. (Vurgular bize ait.)

⁵⁴³ Semih FIRINCIOĞLU, “*Giriş*”, s. 39 (John CAGE, *Seçme Yazılar*, haz. ve çev. Semih Fırincioğlu).

Dada hareketinden Tristan Tzara'nın (1896-1963) raslamsallığı şiir yaratmak için bir ilke olarak uygulaması, Marcel Duchamp'ın (1887-1968) aynı ilke ile kurguladığı *Erratum musical* (1913), gerçeküstücülerin/sürrealistlerin metin oluşturmada kullandıkları “nefis ceset” (*cadavre exquis*)⁵⁴⁴ tekniği ve benzeri uygulamalar, modernist sanatta rastlantının önerilmesine dair ilk uygulamalardandır. Bu sanatçıların çoğunun 2. Dünya Savaşı'ndan sonra New York'ta bir araya gelmesi ve burada üretmeye devam etmesi, Dada'yı Jackson Pollock, Robert Rauschenberg gibi soyut dışavurumculara (*abstract expressionist*), Cage'e ve 50'lerin yeni-dadacılık hareketine bağlayan çizgiyi anlamamız açısından önemlidir.⁵⁴⁵

Ne var ki, Cage'in *temel* esin kaynağı Batı uygarlığındaki sanatsal ve düşünsel gelişmelerden çok Uzakdoğu felsefesi, özellikle de Zen Budizmi'dir. “Açık yapıt” kavramını Batılı düşünceye özgü bir ‘karşıtıyla çatışarak ilerleme’ hali, bir diyalektik olarak gören Eco'nun *Açık Yapıt*'ta Cage'den bahsettiği tek bölümün –kitaba ekleyip eklememekte kararsız kaldığı– “Zen ve Batı” olması bir *rastlantı* mıdır? Bize göre değil. “Zen'de basit, temelde anti-entelektüel (...) bir davranış biçimi vardır,”⁵⁴⁶ dolayısıyla değişken, tanımsız ve sınırlanamaz olan evreni “tanımlamaya çalışmak için çaba harcamak boşuna”dır bu öğretiyeye göre.⁵⁴⁷ “Zen, önceden sonuçlarını düzenlemeden olayların ve insanların [kendiliğinden ve öngörülemez bir şekilde] serpilip gelişmesine izin verme eğilimindedir.”⁵⁴⁸ “Her şeyin eşdeğerliliği”⁵⁴⁹ görüşüyle postmodernizme de kapı aralayan Zen'deki “mantıksal formülleri yadsımaya ve yaşamla doğrudan ilişki içinde olmaya yapılan davetten”⁵⁵⁰ basbayağı tahrik olabilir modern insan/sanatçı/besteci. Cage'de de “Zen öğretisi savunucularının yaşamla ilgili olaylar karşısında gösterdiği gibi bir ilgisizlikle”⁵⁵¹ karşılaşırız. Zen ustası gibi bu

⁵⁴⁴ Eco, *Açık Yapıt*'ta bu teknikten de söz eder: bkz. Umberto ECO, **Açık Yapıt**, çev. Tolga Esmer, s. 147. “Gerçeküstücüler tarafından geliştirilen, metin ve resimlerin üretim sürecinde rastlantı öğesinin temel alındığı, ortaklaşa bir yaratma yöntemiyle ortaya çıkan ‘*Le cadavre-exquis-boira-le-vin-nouveau*’ (Nefis ceset yeni şarabı içecek) dizesinden hareketle *Cadavre Exquis* (nefis ceset) ismini alan bu oyunsu yöntem, ilk kez 1927’de *La Révolution surréaliste* dergisinde tanıtıldı.” (Aynı sayfadaki çevirmen notu)

⁵⁴⁵ Rosina TORRISI, “*Fontana Mix: Il Gioco del Caso*”, *I Quaderni della Civica Scuola di Musica*, Sayı 21-22, s. 40-41.

⁵⁴⁶ Umberto ECO, **Açık Yapıt**, çev. Pınar Savaş, s. 162.

⁵⁴⁷ a.g.k. s. 163.

⁵⁴⁸ a.g.k. s. 167. (Köşeli parantez bize ait.)

⁵⁴⁹ a.g.k. s. 167.

⁵⁵⁰ a.g.k. s. 163.

⁵⁵¹ a.g.k. s. 170.

Amerikalı besteci de alımlayıcı kitlesini “varoluşun anlamsızlığıyla karşı karşıya bırakmaktan keyif alıp eğlenir.”⁵⁵² Cage’in raslamsal müziği, tıpkı Zen gibi, “her türlü kompleksten ve huzursuzluktan kurtulmaya yapılan bir çağrıdır, daha da doğrusu kompleks ve huzursuzlukların kaynağı olan [12-ton tekniği gibi bir] derleme zekâdan kurtulmaya davettir.”⁵⁵³

Cage 50’li yılların başında geliştirmeye başladığı raslamsal müziği kompozisyonun hazırlık ve yazılma aşamasından yavaş yavaş icracıya doğru genişletmeye niyetlenir:

1950’lerin ortalarında Cage’in üzerinde en çok düşündüğü konu icracıyı (performansı) bestecinin (notanın) diktasından nasıl kurtarabileceği oluyor ve belirlenmemişlik (*indeterminacy*) adını verdiği kavramı geliştirmeye koyuluyor. Amaç, rastlantısallığı hazırlık aşamasıyla sınırlamayıp icra anına da taşımak. Bundan icra anında rastlantı işlemlerine başvurulması kastedilmiyor: bestecinin icracılara belirli esneklikler ve seçim yapma olanakları sağlaması ve icracıların genellikle birbirlerinden bağımsız olarak yaptıkları seçimlerin her seferinde farklı kompozisyonlar oluşturması amaçlanıyor.⁵⁵⁴

Eco ve Berio’nun da içinde bulunduğu dönemin Avrupalı sanatçılarının Cage’le daha çok ilgilenmelerine neden olur bu araştırmalar; çünkü tam da diziselselciğin tıkanma noktasında onu esnekletirmeye, belirli bir şekilde özgürleştirmeye olan gereksinim had safhadadır, ve yorumcunun besteci ile alımlayıcı arasında köprü olduğu konser müziğinde Cage’in her iki aşama için de önerdiği belirlenmemişlikler, makul bir düzeyde, çözüm olabilir. Sonunda Cage, Eylül 1958’de rastlantı ve notalama tekniğini anlatmak ve örnekler sunmak üzere Avrupa modern müziğinin beşiği konumundaki Darmstadt’a davet edilir ve burada “Süreç Olarak Kompozisyon” (*Composition as Process*) adlı, ses getiren bir konuşma yapar.⁵⁵⁵ Birkaç ay öncesinde Darmstadt Enstitüsü’nün davetlisi olarak ilk *sequenza*’sını, yani “açık dizisellik”⁵⁵⁶ kurduğu *Sequenza I*’i bestelemiş olan Berio’nun, Cage’le ve onun raslamsallık fikirleriyle doğrudan teması için önemli bir tarihtir bu; zira iki ay sonra (Kasım 1958’de) Berio,

⁵⁵² a.g.k. s. 171.

⁵⁵³ a.g.k. s. 173. (Köşeli parantez bize ait.)

⁵⁵⁴ Semih FIRINCIOĞLU, “Giriş”, s. 42 (John CAGE, *Seçme Yazılar*, haz. ve çev. Semih Fırincioğlu).

⁵⁵⁵ a.g.k. s. 42-43.

⁵⁵⁶ Bkz. çalışmamızın 3.1.3. Açık Dizisellik adlı bölümü.

Amerikalı besteciyi Milano’da kurduğu Fonoloji Stüdyosu’na davet edecektir.⁵⁵⁷ Cage, Cathy Berberian’a armağan ettiği *Aria* ile Berio-Berberian çiftine ithafen yazdığı *Fontana Mix* adlı elektroakustik yapıtlarını birkaç ay boyunca çalışacağı bu stüdyoda besteler.⁵⁵⁸

Berio’nun Cage’le kurduğu bu hayati iletişimde Amerikalı besteciyi Avrupa’ya davet eden Darmstadt okulunun ve onun lideri konumundaki Boulez’in rolü yadsınamaz elbette. Zira Boulez ve Cage bu tarihten çok daha önce, 1949’da Paris’te buluşmuşlar ve 1954’e kadar sık aralıklarla mektuplaşmışlardır. 1951’de yazdığı bir mektupta Boulez’in Cage’e yazdığı bir tümce, rastlantı fikrine Avrupalı modernist bestecilerin bakış açısını açık eden ilk işarettir: “Şansın yoğun olarak denetlenmesi gerektiğine inanıyorum.”⁵⁵⁹ Boulez, Latince’de şans, talih, tavla zarı anlamlarına gelen *alea* sözcüğünden türettiği “aleatorik müzik” (*musique aléatoire*) kavramıyla kontrol edilen rastlantıyı, denetimli raslamsallığı önerir bestecilikte. 1957’de bu konuya ilişkin yazdığı “Alea” adlı makalesinde “şansın belirli bir düzeydeki esnekliğe bağımlı olarak müzikal yapılarca emilebileceğini,”⁵⁶⁰ dolayısıyla “şans ile yapı / düzenli-bir-bütünlük kavramlarının birbirini tamamlaması gerektiğini”⁵⁶¹ öne sürer ve “Cage, doğal olarak, buna son derece içerler.”⁵⁶² Cage ve Boulez arasındaki tutkulu entelektüel tartışmaları yakından takip eden Berio, Eco’nun *Açık Yapıt*’ta önerdiği gibi, düzen-düzensizlik dengesinden (bu durumda Boulez’dan) yana olsa da, Cage’i tamamen dışlamaz. Sadece onu Milano’ya davet etmesinden anlamayız bunu: İtalyan bestecinin yalnızca dört sayı çıkardığı –ve Eco’ya göre tarihi önemdeki dergisi⁵⁶³– *Incontri Musicali*’nin (Müzikal Karşılaşmalar) Ağustos 1959 tarihli 3. sayısının *Açık Yapıt*’ın ilk makalesinin⁵⁶⁴ yanı

⁵⁵⁷ Rosina TORRISI, “*Fontana Mix: Il Gioco del Caso*”, *I Quaderni della Civica Scuola di Musica*, Sayı 21-22, s. 34. (Çeviri ve vurgu bize ait.)

⁵⁵⁸ Irna PRIORE, “*Vestiges of Twelve-Tone Practice as Compositional Process in Berio’s Sequenza I for Solo Flute*”, *Sequenza Series*, ed. Janet Halfyard - David Osmond-Smith, s. 194.

⁵⁵⁹ a.g.k. s. 194.

⁵⁶⁰ Paul GRIFFITHS, “*Europe 4: Mobile Form, 1956-1962*”, *Modern Music and After: Directions since 1945*, s. 105.

⁵⁶¹ Roberto DOATI, “*Il Caso Filtrato: Scambi di Henri Pousseur*”, *I Quaderni della Civica Scuola di Musica*, Sayı 21-22, s. 31. (Çeviri bize ait.)

⁵⁶² Semih FIRINCIOĞLU, “*Giriş*”, s. 39 (John CAGE, *Seçme Yazılar*, haz. ve çev. Semih Firincioğlu).

⁵⁶³ Umberto ECO, *Açık Yapıt*, çev. Tolga Esmer, s. 12.

⁵⁶⁴ “Hareketli Yapıt ve Çağın Bilinci” (Umberto ECO, “*L’opera in movimento e la coscienza dell’epoca*”, *Incontri Musicali*, Sayı 3, s. 32-54.)

sıra hem Boulez'in "Alea"sına hem de Cage'in "Lecture on Nothing"ine⁵⁶⁵ yer vermiş olması⁵⁶⁶ bir *rastlantı* mıdır?

Cage'le ilgili uzun açıklamalarımızla gelmek istediğimiz ve nihayet ulaştığımız nokta, *Açık Yapıt*'ın ilk makalesinin ilk sayfalarıdır: Eco'nun dört Avrupalı modernist besteciden (Stockhausen, Berio, Pousseur ve Boulez'den⁵⁶⁷) kontrollü rastlantı (yani düzenli düzensizlik) üzerine birer örnek sunduğu bu sayfalarda bir etken olarak Cage'den söz açılmasa da⁵⁶⁸ bestecilikteki modernist krizin aşılmasında Cage'in yadsınamaz bir rolü vardır. Roberto Doati, Eco'nun burada yer verdiği örneklerden biri olan Pousseur'un *Scambi*'si (1957) üzerine yazdığı "Süzülmüş Rastlantı"⁵⁶⁹ (*Il caso filtrato*) adlı makalesinde şunları söyler:

50'li yılların ortalarından itibaren Cage'in müziği kıtamızda etkili olmaya başladı. Cage'in 1958'de Darmstadt'ta belirlenmemişlik üzerine verdiği seminerlerde atılan ve belirlenimci teknikleri sıvılaştıran o tohumu ilk "gagalayanlar" Stockhausen, Boulez, Berio ve Pousseur olmuştur.⁵⁷⁰

Avrupalı besteciler Cage'in aşırı uçlarda, kaosun eşiğinde salınan raslamsal düşüncesini dizginleyerek, denetimli bir dozda kullanırken, bu uygulamaları düzen-düzensizlik diyalektiği üzerinden sanatsal bir kurama dönüştüren ise Eco'dan başkası değildir. 50'li yılların sonunda yaptığı –ve bir kısmını Berio'yla birlikte gerçekleştirdiği– yoğun Joyce okumaları bu denge kuramında Eco'ya ufuk açar,⁵⁷¹ ki bu ufuk *Epifaniler*'in hem ismine ("epifani, James Joyce'un sanatının belkemiğini oluşturan kavramların en önemlisidir"⁵⁷²) hem de cismine (yapıtın merkezinde yer alan "E" ve "d" bölümündeki alıntılara) yansıyacaktır. Timothy Murphy "Joyce'tan Sonra Müzik: Post-Dizisel Avangard" adlı makalesinde bu türden yansımaları incelerken,

⁵⁶⁵ "Hiçbir Şey Üzerine Bir Konuşma" (Çeviri: Semih Fıncıoğlu, s. 112)

⁵⁶⁶ Umberto ECO, "Those Studio Days", *Musikblätter* 4, s. 9.

⁵⁶⁷ "Açık Yapıt Poetikası"nın ilk versiyonunda yer almayan Boulez'in 3. *Piyano Sonatı* örneğini Eco, Berio'nun önerisiyle eklemiştir. Bkz. Umberto ECO, "Those Studio Days", *Musikblätter* 4, s. 13.

⁵⁶⁸ Eco'nun bu tercihi, Cage'in "düzen" kavramını ciddiye almayan tavrıyla kuşkusuz ve haklı olarak ilişkilidir.

⁵⁶⁹ Yalnızca bu başlıkta bile "düzenlenmiş düzensizlik" ilkesi fark edilmektedir.

⁵⁷⁰ Roberto DOATI, "Il Caso Filtrato: *Scambi di Henri Pousseur*", *I Quaderni della Civica Scuola di Musica*, Sayı 21-22, s. 31. (Çeviri bize ait.)

⁵⁷¹ Irna PRIORE, "Vestiges of Twelve-Tone Practice as Compositional Process in Berio's *Sequenza I for Solo Flute*", *Sequenza Series*, ed. Janet Halfyard - David Osmond-Smith, s. 195-196.

⁵⁷² James JOYCE, *Kahraman Stephen*, çev. Merve Tokmakçioğlu, s. 213. (Alınan tümce çevirmene aittir.)

Eco'nun savunduğu düzen-düzensizlik dengesini de bütünsel örgütlenme - Cage dengesi üzerinden açıklar:

Eco'nun müzikal açık yapıt örnekleri, katı bir şekilde bestelenmiş olan ama Stockhausen'ın *Klavierstück XI*'i (1957) gibi çok farklı sıralamalarda bir araya getirilebilen ya da Berio'nun flüt için *Sequenza*'sının (1958) süre ve tempo değerlerinde olduğu gibi, sıralamaları sabit olsa dahi iç ilişkileri değişebilen bölümlerden oluşur; açık bir yapıt ne caz veya Hint ragası gibi bir doğaçlamadır, ne de Cage'in Zen-etkili yapıtlarında olduğu gibi niyet ve denetimin tam anlamıyla reddidir. Açık yapıtlar önceden-tasarlanmış bir yapıdan yoksun ve belirsiz değildirler, çok farklı ama tamamıyla belirli yapılar arasında asılı dururlar. Böylece bir bestecinin, en azından prensipte, erken Boulez ve Stockhausen'ın bütünsel örgütlenme fikriyle zirveye ulaşan "tam denetim"i ile Cage'in raslamsal yapıtlarının ayırt edici özelliği olan "yorum özgürlüğü"nin zıt tahakkümleri arasında uzlaşmasını sağlar.⁵⁷³

Berio'nun peşinden gittiği tam da budur, "sistematik olanla düzensiz olanın, analitik olanla doğaçlama olanın, kesin olanla esnek olanın zıtlıkları"⁵⁷⁴ arasında uzlaşmaktır. Bu ilke, Eric Salzman'ın deyimiyle "biçim verilmiş bir tutarsızlık,"⁵⁷⁵ Tahsin Yücel'in sözleriyle "hem bir dağılma, hem bir toplanma,"⁵⁷⁶ Eco'nun ifadesiyle ise "açıklık"tır.

Peki, *Epifaniler*'in "G" ve "e" bölümlerini çözümlemek için yola çıktığımız bu yazıda Cage üzerinde neden bu kadar uzun durduk? Ve neden diğer bölümler için değil de özellikle bu bölümler için hissettik bu gereksinimi? Bu soruların yanıtı için yazımızın başını anımsamak yeterlidir: Bu bölümleri birbirine bağlayan en önemli niteliklerden ve Sanguineti-Simon çizgisini birlikte değerlendirmemize neden olan gerekçelerden ilki, "G" ve "e" bölümlerinin *Epifaniler*'in tüm bölümleri arasında düzensizlik, belirsizlik ve karmaşadan (kaostan) en büyük oranda yararlanan, yani en Cagegil, en taşist (lekeci) bölümler olmalarıdır. Başka bir deyişle, Cage'i *Fontana Mix*'i

⁵⁷³ Timothy S. MURPHY, "Music After Joyce: The Post-Serial Avant-Garde", *Hypermedia Joyce Studies*, 2/1 (Irna PRIORE, "Vestiges of Twelve-Tone Practice as Compositional Process in Berio's *Sequenza I for Solo Flute*", *Sequenza Series*, ed. Janet Halfyard - David Osmond-Smith, s. 195). Çeviri bize ait.

⁵⁷⁴ Başak BEYKOZ, "Yeni Yıl Armağanımız Olsun", Cortázar'ın *Takipçi*'si üzerine bir değerlendirme, *BirGün Kitap*, 13.1-9.2.2016.

⁵⁷⁵ Aaron COPLAND, *Yeni Müzik (1900-1960)*, çev. Ali Cenk Gedik, s. 169.

⁵⁷⁶ Tahsin YÜCEL, "Önsöz", s. 9 (Claude SIMON, *Tramvay*, çev. Samih Rifat).

bestelemek üzere Milano'ya davet eden Berio, Amerikalı besteciyi kavramsal olarak “G” ve “e”de⁵⁷⁷ somutlaştırarak Avrupalı *Epifaniler*'in içine de davet ve dahil etmiştir!

3.4.4. *Epifaniler*'deki Cage

Cage'in temsil ettiği mutlak düzensizlik ve dolaysız rastlantı kavramlarının öncelikle Sanguineti ile ilişkisini açabilmek için *Açık Yapı*'ta Sanguineti'den bahsedilen tek sayfaya geri dönmenin tam vakti:

Yabancılaşmayı ondan uzaklaşarak ve onu yeniden üreten bir biçim içinde nesnelleştirerek açıklamaktan başka bir yol yoktur. Bu görüş Sanguineti'nin “*Poesia Informale*” başlıklı denemesinde ortaya konan görüştür; doğru, bazı şiirler bir sinir krizi sonucu ortaya çıkmış gibi görünebilir ama bu sinir krizi her şeyden önce **tarihsel bir krizdir**; düzenle uzlaşan bütün bir dili ortaya koymak ve fark ettirmek için benimsemek, özgürlüğe ulaşmanın tek yolu kültürel bir süreç içinde belirlenebileceği için, avangardın **çelişkilerinin** şiddetini artırmak ve çözülmek istenen krize yüksek dozda maruz kalmak, tüm *Palus Putredinis*'ten⁵⁷⁸ geçmek söz konusudur; çünkü, “Masum olmak mümkün değildir,” ve “biçim, bizim için her durumda yalnızca biçimsizlikten ve beğenelim, beğenmeyelim, bize ait olan bu **biçimsiz** ufuktan doğar.”⁵⁷⁹

20. yüzyılın ikinci çeyreğinde modern Avrupa uygarlığının esneklik ve özgürlük barındırmayan mutlak, totaliter, faşist bir düzene doğru aldığı yol ve hemen sonrasında modernist bestecilerin –bambaşka amaçlarla da olsa– uyguladıkları bütünsel örgütlenme / tam denetim kuramı, ortak bir özelliğe sahip görünür: Bunlar birer **yabancılaşmadır**, yani **tarihsel birer krizdir**. Modernizm bu yabancılaşmaları “krize yüksek dozda maruz kalarak” (müzikte tam denetimden, yani dolayımli rastlantıdan; toplumsal anlamda ise “yaşanabilecek en kötü şeylerin yaşandığı, her türlü değerlerin çürüdüğü bir aşama”dan,⁵⁸⁰ yani faşizmden ve 2. Dünya Savaşı'ndan geçerek)

⁵⁷⁷ “G” ve “e” harflerinin *cage* sözcüğünün son harfleri olması bu kez, Cage hatırına, hoş bir rastlantı olabilir.

⁵⁷⁸ “(Lat.) Çürümenin bataklığı; (...) Sanguineti'nin “Laborintus” şiirinin başkarakteri, günümüz [modern] insanının simgesi.” (Çev. Tolga Esmer'in notu) “Pis kokular salan balçık, anlamında Latince deyim. Toplumdaki ahlaksal çöküntüyü simgelemek için, değerlerin içerisinde çürüdüğü bir bataklığı anlatmak için kullanılmaktadır. Dante, *İlahi Komedya*'da cehenneme girmeden önce pis kokulu bir balçığın olduğunu ifade eder ve ancak bu bataklık geçildikten sonra cehenneme girildiğini anlatır. Bununla, yaşanabilecek en kötü şeylerin yaşandığı, her türlü değerlerin çürüdüğü bir aşamanın olduğu ve daha ilerisinin cehennem olduğu, daha beter başka bir yerin olmadığı anlatılmaktadır.” (Çev. Pınar Savaş'ın notu.)

⁵⁷⁹ Umberto ECO, *Açık Yapı*, çev. Tolga Esmer, s. 319. (Vurgular bize ait.)

⁵⁸⁰ Umberto ECO, *Açık Yapı*, çev. Pınar Savaş, s. 223. (Çevirmenin notu.)

aşmıştır.⁵⁸¹ Joyce bölümünü çözümlerken bahsettiğimiz “Antik Roma’da Güneş’in gecenin rahminde olgunlaşıp doğduğu”⁵⁸² inancı gibi, Cage’in ilkel, **akıldışı**/irrasyonel, her şeyin eşdeğerli, canlı, çoğul ve **çelişkili** olduğu, düzensiz, “kirli”,⁵⁸³ **biçimsiz** müziği –makul bir dozda maruz kalındığında– bize biçimi doğuracak olan ufku sağlayabilir. Öyle ya, su, bulanmayınca durulmaz. Ya da, bulmak için *kaybetmek* gerekir. Sanguineti’nin söylediklerine daha yakından bakacak olursak daha fazla ortak anahtar kavramla karşılaşırız:

Her şeyin üstesinden geleceğimiz ve yalnızca **kirli** ellerle değil aynı zamanda omuzlarımızda çamurla diğer taraftan çıkacağımız umuduyla kendimizi **akıldışılığın** [irrationalism] ve biçimciliğin [formalism] labirentine, yani anarşizmin ve **yabancılaşmanın** *Palus Putredinis*’ine baş aşağı atmalıyız.⁵⁸⁴

David Osmond-Smith, Berio’nun da “omuzlardaki çamura” gerek olduğu görüşünü paylaştığını, bunu *Laborintus II*’den⁵⁸⁵ (1965) sonraki beş yıl içinde ürettiği büyük vokal işlerin, özellikle de *Sinfonia* (1968) ve *Opera*’nın (1970) metinlerinin Sanguineti’ninkine benzer bir delişmenlik/dikkafalılık (*heady brew*) taşıdığı gerçeğinden çıkarabileceğimizi söyler.⁵⁸⁶ Bu büyük yapıtlara *Epifaniler*’i eklememenin haksızlık olacağı kanısındayız.⁵⁸⁷ Çünkü özellikle *Epifaniler*’de önemli olan, modernist ve ilerici bir **aşma** niyetinin, Sanguineti’nin dediği gibi bir “üstesinden gelme” çabasının canlı olması, yani Cagel tavrın bir amaç değil, araç olmasıdır. Berio, vokal jestlerle ilgili bir denemesinde Sanguineti’den aynı alıntıyı yaparken bu gerçeğe dikkat çeker:

Jestin, yaratıcı olmak için, bir şeyin canına okuması gerekir, diyalektik olmalıdır ve “tiyatro”sundan sıyrılmalıdır; E. Sanguineti’nin dediği gibi, deneyimin *palus putredinis*’iyle, yani çamuruyla kirlenme pahasına bile olsa. Yani **aşmaya** çalıştığı şeyin hep birazını kendinde içerebilmelidir.⁵⁸⁸

⁵⁸¹ Aşmış mıdır? Bu soru toplumsal anlamda maalesef halen geçerli.

⁵⁸² Ayşe Emel MESCI, “Her Gecenin Bir Sabahı”, *Cumhuriyet*, 3.4.2017.

⁵⁸³ “Temizlik, bir düzen vizyonudur.” (Zygmunt BAUMAN, *Postmodernizm ve Hoşnutsuzlukları*, çev. İsmail Türkmen, s. 14.) “Kir, özünde düzensizliktir.” (a.g.k. s. 17.)

⁵⁸⁴ David OSMOND-SMITH, *Berio*, s. 72. (Çeviri, parantezler ve koyu vurgular bize ait.)

⁵⁸⁵ Berio bu yapıtı Sanguineti’nin *Palus Putredinis*’inin başkarakter olduğu *Laborintus* şiirinden bestelemiştir.

⁵⁸⁶ David OSMOND-SMITH, *Berio*, s. 72.

⁵⁸⁷ Üstelik, Berio’nun *Epifaniler*’i yeniden gözden geçirip düzenlediği yıl (1965) *Laborintus II*’yi bestelediği yıldır.

⁵⁸⁸ Luciano BERIO, “Del gesto e di Piazza Carità”, *Scritti sulla musica*, s. 35. (Çeviri bize ait.)

Bir modernist olarak Berio'nun aşmaya çalıştığı salt düzensizliğe, *Epifaniler*'in “G” ve “e” bölümleri bu nedenle “yüksek dozda maruz” kalmıştır. Bu iki bölümün fazla “açık” olan biçimsiz tavrı, onlardan sonra gelen Brecht (“b”) bölümü ile dengelenecek, bir nevi **aşılacaktır**. “G” ve “e” bölümlerinden sonra diğer taraftan, yani “b”den çıkıldığında “Galileo'nun dediği gibi, ellerimizin boş olmasındansa kirli olması daha iyidir.”⁵⁸⁹ Bunları düşününce, Brecht'in başyapıtlarından birinin *Galileo'nun Yaşamı* olmasına şaşmamak gerek.

Peki ya Simon? Berio'nun Fransız yazardan alıntıladığı metnin yukarıdaki bakış açılarıyla ortaklığına eğilmek için önce Cage'e dönelim ve Rosina Torrisi'nin “*Fontana Mix: Şans Oyunu*” makalesi ışığında *Fontana Mix*'in estetiğine göz atalım.

Cage'in Milano'ya ulaştığında yaptığı ilk işlerden biri RAI Fonoloji Stüdyosu'nun ses teknisyeni Marino Zuccheri'yle birlikte ortam sesleri kaydetmek üzere şehir turuna çıkmak olur.

İlk durakları hayvanat bahçesidir. O gün [şans eseri] sisli ve soğuk olduğundan birçok hayvan kafeslere sığınmıştır, onlar da bir tek havuzdaki fokların çıkardıkları sesleri kaydederler. Sonra sırasıyla Rinascente'deki büyük mağazalarda, 1 numaralı tramvayda, kilisede, yollarda ve şantiyelerdeki **gürültüleri** kayıt altına alırlar. Bunlara radyo sesi, Cage'in ev sahibi Bayan Fontana'nın konuşan ve şarkı söyleyen sesi, Mussolini'nin sesi ve Milano'nun dağ köylerinden birkaç türkü kaydı daha eklenir ve malzemeler tamamlanır. (...) Cage [“her şeyin eşdeğerliliği” inancıyla] tüm sesleri karıştırarak [*mix*] toz haline getirir ve yeni bir yapıt doğar: *Fontana Mix*.

Bu yapıt Doğulu bir Koan gibidir, içinden Aydınlanma ve zekâ mağlubiyetinin filiz vereceği çözümsüz bir bilmecedir. Bu, akılcı değil **algısal** bilgiye ve yeni dinleme perspektiflerine açılan böylesine karışmış, üst üste binmiş, **zıt ve tamamlayıcı** seslerin ortamlarını ayırt etmek istemeye çalışmanın da mağlubiyetidir aynı zamanda. (...)

Tıpkı siyah ya da renkli mürekkep **lekelerinin** bizde sürekli farklı imgeler ve durumlar yaratması gibi *Fontana Mix*'in ses “lekeleri” de algımız için kısmen yapılandırılmış, **belirsiz** ve dolayısıyla gerçeğe “sahip” olmakla, **dolaysızlıkla** ilişkili kışkırtıcı durumları temsil eder. Görüntüler, sesler, fonemler [**nesneler**] bize yansır; tıpkı bizim onlardaki yansımamız gibi.

John Cage, **her şeyin eşdeğerde**, canlı, **akış** halinde olduğu ve partiler arasında belirgin bir muhalefetin olmadığı tamamen **ilkel ve antik** bir duyarlılığın algısal yöntemlerini yeniden keşfedip yaşamaktadır. (...)

⁵⁸⁹ Luciano BERIO, “*Del gesto vocale*”, *Scritti sulla musica*, s. 68. (Çeviri bize ait.) Ayrıca bkz. Bertolt BRECHT, *Galileo Galilei*, çev. Adalet Cimcoz - Teoman Aktürel - Genco Erkal, s. 86: “Varsın kirlensin, ama boş olmasın ellerim.”

Anlık olarak ortaya çıkmakta özgür olan sesler ve **gürültüler**, bir programın yokluğunu adeta göklere çıkarır. Zaten Cage için tüm dünya oluş halindeki bir konserdir, bir *happening*'dir, seslerin ve olayların bir zincirlemesidir.⁵⁹⁰

Bu kapsamlı değerlendirmeye *Açık Yapıt*'tan da birkaç tümce ekleyelim. Torrisi'yle ortak kavramlar içeren sözlerinde şöyle diyor Eco:

Cage'in (soprano ve manyetik bant için [yazdığı]) *Fontana Mix* yapıtı⁵⁹¹ için somut gürültüler ve elektronik seslerle yaptığı montajı izleyebilenler, onun önceden kaydedilmiş manyetik bantlara nasıl **değişik renk çizgileri** verdiğini (...) ve ölçülemezliğin mantığına uygun bir ses sekansını nasıl elde ettiğini görmüştür. Tao'nun huzurlu birliği içinde **her bir sesin değeri tüm seslerle aynıdır**, (...) seyirciye yalnızca kendi kültürünü bir kenara bırakıp yeniden keşfedilmiş müziksel bir **sonsuzun anlıksallığında**⁵⁹² kendini kaybetmek kalacaktır.⁵⁹³

“Sonsuzun anlıksallığı”, aklımıza kaçınılmaz –ve epifani kavramıyla ilişkili– olarak “sonsuz şimdi”, “sonsuz akışın sürekliliği” ve “mükerrer bir şimdi” kavramlarını getirecektir. *Epifaniler*'deki son epifani olan “e” bölümünün⁵⁹⁴ metnini çözümlemek için artık yeterli araca ve anahtar kavrama sahibiz:

Ölülerin yüzündeki şu aptalca **şaşkınlık** ifadesiyle, alık bir biçimde ağzı açık, gözleri de açık ancak bu gözler önünde uzayan şu dar evren şeridini, koyu kırmızı kiremitlerden yapılmış şu aynı duvarı görmeye muktedir değildi (pürtüklü bir maddeden yapılmış, sağlam, kısa ve kalın tuğlalar, en açık olanlar pas renginde bir zemin üzerinde koyu **lekeler** taşımakta, en koyu olanlar ise kurumuş kan rengindeki zemin üzerinde esmerimsi bir lal renginde bazen de koyu mora kadar gidebilecek, neredeyse mavi renkte **lekelerle** bezenmiş, sanki tuğlaların olduğu maddenin içinde demir köpüğü, kömür atığı vardı, sanki onları pişirmiş olan ateş kasap tezgâhındaki et gibi (turuncudan mora kadar aynı **renk tonlarındaki**) kanlı, madeni ve vahşi bir şeyi, neredeyse koyun koyuna [sırt sırta] yapışmış olduğu bu toprağın yüreğinin ta kendisini, sert ve lal rengi etini sertleştirmişti) duvarın daha açık renkteki birleşme yerleri grimsi bir yapı harcıyla doldurulmuştu, Georges bu harcın içinde birbirine karılmış kum tanelerini görebiliyordu, bir de duvarın tam dibinde **düzensiz** bir biçimde bitmiş hafif yeşil bir

⁵⁹⁰ Rosina TORRISI, “*Fontana Mix: Il Gioco del Caso*”, *I Quaderni della Civica Scuola di Musica*, Sayı 21-22, s. 38. (Çeviri, vurgular ve köşeli parantezler bize ait.)

⁵⁹¹ Çevirmen Tolga Esmer “yapıtı” yerine “aryası” demektedir, ancak özgün metinde böyle bir sözcüğe rastlamıyoruz (bkz. Umberto ECO, *Opera Aperta*, s. 221). Cage'in Berberian'a ithaf ettiği *Aria* adlı yapıtı *Fontana Mix* ile beraber de icra edilebilir (edilmiştir de); ancak söz konusu iki yapıt aslen birbirinden bağımsızdır.

⁵⁹² Tolga Esmer'in “müziksel bir sonsuzluğun dakikliğinde” olarak çevirdiği *puntualita' di un infinito musicale* ifadesinin epifani kavramıyla ilgisini belirginleştirmek amacıyla “müziksel bir sonsuzun anlıksallığında” olarak çevirdik.

⁵⁹³ Umberto ECO, *Açık Yapıt*, çev. Tolga Esmer, s. 253. (Vurgular bize ait.)

⁵⁹⁴ Berio, Simon'dan sonra gelecek olan Brecht bölümünün epifani kavramıyla bir ilgisinin olmadığı söyler. Bkz. Luciano BERIO, “*Epifanie*” (bestecinin program notu). <http://www.lucianoberio.org/node/1652?564676354=1> Erişim tarihi: 10.2.2020.

yaban otunu (bu ot, duvar ile yerin oluşturduğu iki yüzeyi birbirine bağlayan bitişim çizgisini, eklem yerini, birleşme hattını saklamak için orada bitmiş gibiydi) ve biraz daha öncesinde de, miğfer siperliğinin üst kısımlarını, çiçeğini (ya da belki de tomurcuklarını) görme imkânı vermediği kalın saplı bir bitkinin çıkış noktalarını görebiliyordu (acaba bunlar gülhatmiler ya da yeni açmış ayçiçekleri miydi?): Aşağı yukarı başparmağı kalınlığında, üzerinde oyuk çizgiler ya da daha doğrusu açık yeşil, neredeyse beyaz renkte uzunlamasına yivler olan ve üstü yumuşak tüylerle kaplı, yatık değil de sapa dik olarak uzayan, aşağıdaki ilk yaprakları şimdiden solmuş ve kurumuş bir şekilde sarkmakta, kemirilmiş marul yaprakları gibi pörsümüştü, kenarları sararmış, ancak yukarıdaki yapraklar ince damarlardan, kanallardan, kollardan oluşan bakışımli bir ağ gibi dallanmış açık renkteki damarlarıyla hâlâ kapalı ve tazeler, yaprakların ilikli ve kadifemsi öz maddesi, (pürtüklü, madeni ve kanlı tuğlaların üzerinde seçilen) inanılmaz derecede yumuşak, tüy gibi hafif bir şey, yalnızca hafif bir titremeye sallanan, neredeyse hareketsiz filizler, yüksek bitkilerin sağlam saplarıysa kesinlikle hareketsiz, geniş yapraklar durgun havada zaman zaman uyuşukça kıpırdıyor, diğer yandan yoldan gelen bu korkunç uğultu [bu kocaman **gürültü**] devam ediyordu: Top patlaması değil (dingin ve duru gün sonunda, top patlaması, savaşın, etkisine inanılmayan, gecikmiş ve uzlaşmış son sıçramaları olarak, ancak çok uzaktan, şuradan buradan duyuluyordu artık – tıpkı memurların ya da işçilerin, ofislerinin ya da atölyelerinin kapanış saatini beklerken tembel tembel yaptıkları el kol hareketleri, sözümona işler, sözde çalışma gibi)⁵⁹⁵

Simon'un metni, **sıradan nesneler** (tuğlalar, bitkiler, ama özellikle de duvar) karşısında yaşanan **şaşkın**, yani beklenmedik bir “aydınlanma”nın noktasız, bilinç akışı⁵⁹⁶ halindeki epifanisidir. 2. Dünya Savaşı'nda vurulmuş, toprakta sırtüstü yatan bir askerin gördüğü ve duyduğu belki de son görüntülerin, **gürültülerin**, “seslerin ve olayların bir zincirlemesidir”. “Karışmış, üst üste binmiş, **zıt ve tamamlayıcı**” unsurlar yalnızca **renk tonlarındaki** çeşitlilikten/**çoğulluktan** (kırmızı, pas rengi, kan rengi, lal rengi, mor, mavi, turuncu, gri, yeşil, beyaz) değil, ölüm (ör. kan) ve yaşam (ör. çiçek) imgelerinin hep beraber, **eşdeğerde** sunulduğu “**ilkel ve antik** bir duyarlılıktan” çıkarsanır. Akan metindeki bilgi “akılcı değil **algısal**”, mürekkep **lekelerinin** ya da *Fontana Mix*'in ses “lekelerinin” yarattıklarına benzer bir “sürekli farklı imgeler” silsilesiyle karşılaşır özne. **Anlık, belirsiz ve dolaysız** bir iletişimin hâkim olduğu bu

⁵⁹⁵ Claude SIMON, **Flandra Yolu**, çev. Sündüz Öztürk Kasar, s. 220-221. (Vurgular bize ait.) Aynı metnin çevirisi için başvurduğumuz Seren Akyoldaş, “*ventre à ventre*” sözünü “sırt sırta”, “*ce gigantesque vacarme*” sözünü ise “bu kocaman gürültü” olarak Türkçeleştirmiştir. Bu çevirileri de metnin içinde, köşeli parantezlerle verdik.

⁵⁹⁶ Simon'un yararlandığı bilinç akışı tekniği ve doğaçlama anlayışını kavramak için şu sözlerini dinleyelim: “Sözcüklerin her birinin doğurduğu imge bolluğu yüzünden (sözelimi, “kullandığım mürekkep mavi” dediğim zaman, düşüncemdeki bu ortaklaşa nitelikten dolayı dünyanın bütün mavi nesnelerini ansızın hatırlıyor ve onların başlangıçta bulunmadıkları düşünme sürecimin içine girip yerleştiklerini görüyorum), ilk söylediklerimden uzaklaşıyorum ve böylece ilk söylediklerim, yazmaya devam ettiğim sürece çıkan engeller ya da her an ortaya çıkan yeni perspektifler dolayısıyla yozlaşıyor ve değişikliğe uğruyor.” Claude SIMON, “**Kimin İçin Yazıyor Öyleyse Sartre?**”, çevirmen bilgisi verilmemiş, *Yeni Dergi*, Sayı 1, s. 15.

meta-anlatının sunduğu imgeler hem “temiz” (ör. yeni açmış ayçiçekleri, tüy gibi hafif bir şey, durgun hava, dingin ve duru gün) hem de “**kirli**”dir (ör. pas, leke, kan, savaş); kirlenmiş bir masumiyet ise bize “masum olmanın mümkün olmadığı” **çelişki** dolu ve **düzensiz** bir dünyanın, yani elimizdeki “modern” uygarlığın tanımını yapar.

Fontana Mix ile *Flandra Yolu* arasında kurduğumuz kavramsal bağlar görüldüğü üzere hayli fazladır. Ancak, böylesi bir düzensizlik, belirsizlik ve “kirli”likte dahi, Eco ve Berio’nun önemseddiği gibi bir düzen vardır, olmalıdır da. Simon’u Cage’den ayıran birincil nitelik de budur: Malzemenin ilerleyeceği yolu *denetlemek*, bu yolun *nasıl* bir düzensizlik içereceğine *karar* vermek. Daha önce de belirttiğimiz yineleme ve döngüsellikle düzenlenmiş olan kesikli bir süreklilikle, bozulmuş bir yönelmişlikle sağlanır bu. Yineleyelim: Cagegil tavır bir amaç değil, araçtır. Sanguineti gibi Simon da dolaysız rastlantının, taşızmin (lekecilğin) karşısında olsa da, Berio’nun söylediği gibi, diyalektik sebeplerden, aşmaya çalıştığı ya da karşı olduğu şeyin kontrol edilebilir bir kısmını kendinde içerir, içerebilmelidir.

3.4.5. Düzensizliği Dengeleyen Düzen

Berio-Eco poetikasının düzen vurgusunu açıklamaya yukarıda Cage’i ve Simon’u karşılaştırırken başvurduğumuz “leke” imgesinden yararlanarak devam edelim. Eco, “düzensizlik içinde çok küçük de olsa bir düzene izin veren hassas bir denge”⁵⁹⁷ öneren sanat anlayışını açıklamaya çalışırken, tıpkı Torrisi gibi, mürekkep lekelerini kullanır:

Şimdi beyaz bir kâğıt parçası alalım, ikiye katlayalım ve katlanmış sayfalardan birinin üzerine mürekkep damlatalım. Elde edeceğimiz leke [Cage’in müziği gibi] tümüyle rastlantısal ve düzensiz olacaktır. Daha sonra mürekkep lekeleri olan bölümü hâlâ beyaz olan yüzeyin üzerine gelecek biçimde katlayalım. Kâğıdı yeniden açtığımızda, elimizdeki lekeye belli bir düzen gelmiş olduğunu görürüz. Örneğin öğelerin simetrik yinelenmesi. Bu yinelenme en temel artık-bilgi biçimidir ve olasılık yasasına oluşacak en sade form budur. Şimdi göz, her ne kadar son derece belirsiz bir betimlemeyle karşı karşıyaysa da, en belirginlerinden sayılan birkaç dayanak noktasına sahiptir: Belirli bir yönle ilgili göstergeler, olası ilişkiler hakkında öneriler vardır. Ama göz hâlâ özgürdür.⁵⁹⁸

⁵⁹⁷ Umberto ECO, **Açık Yapıt**, çev. Pınar Savaş, s. 130-131.

⁵⁹⁸ **a.g.k.** s. 130. (Köşeli parantez bize ait.)

Daha sonra verdiği çakıl taşları örneği ise Cage'in düzen içermeyen, biçimsiz, kontrolsüz müziğini tanımlar sanki:

Çakıl taşları döşenmiş bir yola bakan kişi, neredeyse rastlantısal olarak dağıtılmış çok sayıda ögenin bir arada bulunduğunu görür. Bu dağılımda hiçbir kural yoktur, biçimlenimleri son derece açık olup, üst düzeyde enformasyon içerir. Noktaları hiçbir özel yön izlemeye gerek duymadan, istediğimiz kadar **çok** çizgiyle birleştirebiliriz. Ancak (...) bu eş-olasılık [entropi] fazlalığı enformasyon potansiyelini artırmaz, tam tersine **hiçe** indirger. Ya da bu potansiyel matematiksel bir düzeyde kalır, iletişim düzeyinde yoktur bile, çünkü gözün izlediği hiçbir **yön** yoktur.⁵⁹⁹

Modernizmin öncülerinden mimar Mies van der Rohe'un "az çoktur" (*less is more*) sloganının negatifiyle/tamamlayıcısıyla karşılaşıyoruz burada: **Çok, hiçtir**. Kapitalizmin, serbest piyasanın ve "*anything goes*" anlayışıyla postmodernizmin de bir tanımıdır bu: Matematik, hesap, enformasyon potansiyeli üst düzeydedir, ama gerçek ve işlevsel anlamda iletişim yoktur. Tıpkı internetin gelişmesinin nitelikli iletişim ve bilgi artışına yansımaması gibi. Bu durum Marx'ın kapitalizm eleştirisini de hatırlatır: "Şeylerin dünyasının değer kazanması ile insanların dünyasının değersizleşmesi doğru orantılıdır."⁶⁰⁰ Çünkü aşırı, gereğinden fazla bir düzensizlik (ya da düzen) içinde **yön**, yönelmişlik, amaç kaybolur; yabancılaşma başlar.

Berio aşırı düzensizlik / katıksız rastlantı konusunda Eco'dan farklı düşünmez. "Müzik Tiyatrosunun Sorunları" başlıklı denemesinde girdiği bu konuda Eco ve Torrisi gibi "leke" imgesinden –üstelik Simon'dan yaptığı alıntıdaki gibi bir "duvardaki leke" imgesinden– yararlanması, kaçınılmaz olarak "e" bölümünü getirir akla:

Gerçekliğin her ögesine birbirleriyle denk olan ve rastgele bir değer vermek, her nesneye aynı kültürel itibarı atfetmek ve her şeyi olası bir meditasyon nesnesi olarak görmek elbette bir nesnellik okuludur, hayat için bir pedagoji biçimidir. Ama bu, öznenin sömürsünün gerçek bir eleştirisi değildir, yalnızca bir anti-öznelciliktir ki bu bakış açısı şeyleri oldukları gibi bırakmaya ve kendi kendisinin esiri olarak kalmaya mahkumdur. [Katıksız] rastlantı, her türlü biçimselleştirmenin kör ve ölümcül bir kabulü olmaya denk düşer; bu bir çalgının sesi, bir sahne, bir radyo sesi, bir tabanca

⁵⁹⁹ a.g.k. s. 130. (Vurgular ve köşeli parantez bize ait.)

⁶⁰⁰ Bkz. dipnot 521.

patlaması, bir telefon zili, bir şarkı söyleme ya da konuşma biçimi olabileceği gibi **duvardaki bir leke** de olabilir.⁶⁰¹

“Duvardaki leke” imgesine Eco’da da rastlamamız tesadüf değildir; hem *Epifaniler*’deki tüm metinler gibi “e” bölümündeki Simon metnini de Eco önerdiği, hem *Açık Yapıt*’ta bahsi geçen Taşizm akımının ismi “leke” (Fransızca’da *tache*) sözcüğünden türetildiği, hem de bu akım hakkında yazılmış, tanınan bir makaleden (Herbert Read’ın “Sismografik Sanat” adlı makalesinden) *Açık Yapıt* aracılığıyla Berio’nun da muhtemelen haberi olduğu için. Kimbilir, “e” ismi –Eco’nun baş harfi olmasının yanı sıra– belki de tüm bu nedenlerle ilişkili olarak Simon’un bulunduğu bölüme yerleşmiştir.

Taşizm [Lekecilik] üzerine yazdığı “*Un’arte sismografica*” (Sismografik Sanat) başlıklı kafa karıştırıcı makalesinde Herbert Read kendisine, bir duvardaki lekeler karşısında duyulan özgür tepki oyunlarının estetik bir tepki olup olmadığını sorar. Ona göre iki durumdan ilkinde hayal gücünün *ürünü* olan bir nesne [örneğin, Simon metninde anlatıcının gerçekte görmediği ama hayal ettiği ateş, kasap kütüğü ya da işçiler], ikincisinde ise hayal gücünü *uyaran* bir nesne [örneğin, Cage’in *Fontana Mix*’inde parçalanmış, hatta tozlaşmış olan Mussolini konuşması] söz konusudur. İkinci durumda sanatçı [örneğin Cage] artık bir ressam değil, izleyicidir (yani lekeye bakıp formu hayal edendir). Demek ki bir lekede, denetleme ögesi, görüşü yönlendirecek form eksiktir. Her türlü kontrol biçimini reddeden taşizm, yaşamsallık/canlılık uğruna güzelliği feda eder demek ki.⁶⁰²

Yukarıdaki eklemelerimizden de anlaşılacağı gibi; Cage, Mussolini’ye dair bir görüş/konum/yön almamızla (hatta onun sesini *farketmemizle* dahi) ilgilenmez (bu durumda Mussolini’nki yerine onun karşısı bir figürün, örneğin Lenin’in ya da Stalin’in sesini koymak Cage’in kompozisyon sonucunu etkilemez); ama Simon, metni okuyan alımlayıcıya hayal *üretir*, seçer ve bunları belirli bir biçimde düzenleyerek okurun izlemesi için yön sağlar, dolayısıyla “ateş” yerine “alev” demek dahi Simon’a göre farklı bir biçim / yön / ‘çağrışımlar ağı’ önermektir. Simon’un bilinç akışı tekniğiyle yazdığı en doğaçlama metinlerinde dahi gözettiği bu anlayış, rastgele gibi görünse de rastlantıya yer vermeyen bir dildir:

⁶⁰¹ Luciano BERIO, “**Problemi di teatro musicale**”, *Scritti sulla musica*, s. 50. (Çeviri, vurgu ve köşeli parantez bize ait.)

⁶⁰² Umberto ECO, *Açık Yapıt*, çev. Pınar Savaş, s. 132 ve Umberto ECO, *Açık Yapıt*, çev. Tolga Esmer, s. 207 harmanı. (Köşeli parantezler ve vurgular bize ait.)

Dilin doğrusal yapısı gereği [bir] manzaranın bileşenlerini birer birer sıralamak zorunda kalan (bu bile bileşenlerden kimilerine öncelik tanınması, öznel anlamda değer kazandırılması demektir) yazar, kâğıt üstünde bir sözcük yazmaya başlar başlamaz, (...) bizden önce de konuşan dilin içinde ve sayesinde kurulu ilişkilerin bu olağanüstü kümesine, bu olağanüstü ağına dokunur. Sözü ettiğimiz bu öğelerin hiçbir **rastlantı** sonucu ortaya çıkmaz, onlar insanın dünyaya ve şeylere ilişkin yavaş yavaş elde ettiği bilgiyi oluşturan parçalardır.⁶⁰³

Simon, dolaysız rastlantıyı savunan taşızmin karşısında dururken, kimi “lekeçiler”in sözde politik bağlanımını da şu sözlerle eleştirir:

İçinde herhangi bir nesnenin görüntüsünü taşımayan nice renk yığına “Devrim” ya da “Gelecek Güzel Günler” adı verilmiştir (ki bunları “Kırmızıların Uyumu” ya da “Şikago’da Bahar” diye adlandırmak aynı ölçüde kolaydır), ve bu bakımdan “lekeçiler” de (*tachiste*) yürüyen Devrimin işgüzâr yardımcıları niteliğini kimi zaman benimsemişlerdir.⁶⁰⁴

Tekrar Berio’ya dönelim ve onun biçimsizliği, keyfiliği, salt düzensizliği karşısına alan sanat anlayışının izlerini –deyim yerindeyse “lekelerini”– takip edelim:

Sadece genel biçimin, yani dış kabuğun düzenlenip ayrıntının bir kenara bırakıldığı, sınırların belirlenip o sınırlar içindeki sorumlu ve gerçek ilişkilerin önemsenmediği keyfi yolculuklardan hoşlanmıyorum. : Güzel bir tasarım yapıp tiyatroya veren ve dekor laboratuvarlarındaki zavallılar o tasarımı gerçekleştirsin diye sabırsızlıkla bekleyen, bununla da sahne dekorculuğu yaptığını sanan kimi mimarlardan hoşlanmadığım gibi. Veya belirli işlevlerden yoksun, hayata, amaçlara ve insan emeğine saygılı olmayan mimarlıklardan hoşlanmadığım gibi. Mısır Piramitleri’ndense Park Avenue’deki amaçsız (ama fazla da amaçsız olmayan) bir gökdeleni yeğliyorum.⁶⁰⁵

Berio’nun antik bir uygarlık yapıtına karşılık, –tüm olumsuzluklarına rağmen– içinde yaşadığı modern uygarlığın bir yapıtını yeğlemesi dikkat çekicidir. Bu tercih Eco’nun Zen ile Batı’nın olaylara yaklaşımını karşılaştırdığı şu sözlerini düşündürür:

Bizim uygarlığımız Zen ustalarının öncülüğünü yaptığı, kayıtsız şartsız kendini yaşamsal güçlere bırakma olgusundan çok uzaktır henüz. Bir Zen ustası oturup keyif alarak kendisini çevreleyen dünyadaki özgür potansiyeli izleyebilir: bulutların oynasmaları, sudaki akisler, topraktaki ışımlar, çatlaklar, ıslak yapraklar üstündeki güneş ışınlarının yansımaları, çiğ damlaları. Zen ustası için tüm bunlar sonsuzun onaylanması, Bütün’ün çok biçimli zaferidir. Bizim yaşadığımız kültürdeyse kendimizi

⁶⁰³ Claude SIMON, **Nobel Konuşması**, çev. Orçun Türkay, s. 33-34. (Köşeli parantez bize ait.)

⁶⁰⁴ Claude SIMON, “**Kimin İçin Yazıyor Öyleyse Sartre?**”, çevirmen bilgisi verilmemiş, *Yeni Dergi*, Sayı 1, s. 18.

⁶⁰⁵ Luciano BERIO, **Intervista sulla musica**, s. 96. (Çeviri bize ait.)

görsel ve hayali çağrışımlara bırakma arzumuzun **belirli bir öneriye göre tasarlanmış, yapay bir dürtüyle yönlendirilmesi** gerekmektedir. (...) Bizler hâlâ diyalektiklerin baskın olduğu bir kültürde yaşıyoruz.⁶⁰⁶

“Düzen” kavramının izleri olarak görebileceğimiz “tasarı” ve “yön” kavramlarına değil de, Eco’nun kullandığı “yapay” (*artificiale*⁶⁰⁷) sözcüğüne eğilelim bir an için. Simon’un, genelde olumsuz bir anlam yüklenen bu sıfat hakkında söyledikleri üzerinden “beklenmedik bir aydınlanma”, yani bir epifani yaşayabiliriz:

Kitaplarımın “yorucu” bir emeğin ürünü olduğunu, dolayısıyla ister istemez “yapay” olduğunu söylüyorlar. Sözlükte bu ikinci sözcük (Fr. *artificiel*) şöyle tanımlanıyor: “sanatla (*art*) yapılan şey”. Sonra da: “doğanın değil insan etkinliğinin sonucu olan.” Bu öyle yerinde bir tanım ki onunla bile yetinebilir insan.⁶⁰⁸

Bu görüş, sanatların doğaya kesinlikle bağlı kalmasını öne süren Uzakdoğu felsefeleriyle ve bu fikirlerden etkilenecek insanın bilinçli yaratıcı gücünü terk etme noktasına varan Cage poetikasıyla ayrı düşer. İşte Eco ve Berio’nun sanat anlayışı da, doğallık ve kendiliğindenliği dışlamadan, onunla denge halindeki bir insan dokunuşunu, yapay bir yönlendirmeyi önemser. 1981’deki bir röportajda Rossana Dalmonte ve Berio arasındaki şu soru-cevap da bizi aynı noktaya taşımaktadır:

DALMONTE - Malzemenin kendi kendine işleminin teknik olarak imkânsız olduğunu mu düşünüyorsunuz?
BERIO - Kesinlikle imkânsız. Her zaman pahalı bir benzin ve onu enerjiye dönüştürecek bir motor lâzım.⁶⁰⁹

3.4.6. Bilimdeki Belirlilik/Belirlenebilirlik - Belirsizlik/Belirlenemezlik Çatışması Işığında “G” ve “e”

Bilimsel gelişmelerin sosyal, toplumsal ve felsefi değişimlere yol açmadığı, onlarla koşut ilerlemediği bir tarihsel dönem düşünülemez. Berio’nun 1950’lerin sonunda bestelemeye başladığı *Epifaniler*’deki farklı değişkenlerde ve farklı düzeylerde etkin olan düzen-düzensizlik dengesi de doğal olarak 20. yüzyılın ilk yarısındaki

⁶⁰⁶ Umberto ECO, **Açık Yapıt**, çev. Pınar Savaş, s. 132. (Vurgu bize ait.)

⁶⁰⁷ Umberto ECO, **Opera Aperta**, s. 177.

⁶⁰⁸ Claude SIMON, **Nobel Konuşması**, çev. Orçun Türkay, s. 11.

⁶⁰⁹ Luciano BERIO, **Intervista sulla musica**, s. 113. (Çeviri bize ait.)

modern fizik atılımının (genel görelilik ve kuantum mekaniğinin) izlerini kendinde taşır. Eco'nun *Açık Yapıt*'ta da sık sık değindiği bu devrim niteliğindeki gelişmeler, Berio-Eco poetikasına sağlam dayanaklar oluşturacağı gibi, “G” ve “e” bölümlerinin “düzensizlik içinde düzene izin veren hassas bir denge” içeren müziklerinin çözümlenmesine de büyük bir kolaylık sağlayacaktır.

Modern bilimin 17. yüzyılda, başta Galileo (1564-1642), Kepler (1571-1630), Descartes (1596-1650) ve Newton'ın (1643-1727) çağ açıcı buluşlarıyla başladığı kabul edilir. Dinsel dogmalarla uyumlu bir bilim ve felsefe anlayışı sunan Aristoteles'in (MÖ 384-322) yüzyıllarca egemen olan düşüncesine darbe vuran bu bilim insanlarının ortaya koyduğu buluşlar, estetiği de geri döndürülemez bir biçimde etkilemeye başlar. Eco'nun *Açık Yapıt*'ta sunduğu bir örneği taşıyalım sayfamıza:

Barok poetikası, Kopernik devriminin yol açtığı yeni evren görüşünden ve Kepler'in gezegenlerin yörüngelerinin elips biçiminde olduğunu keşfetmesinden yola çıkılarak geliştirilmişti. Bu keşifle kozmik kusursuzluğun klasik bir simgesi olarak dairenin ayrıcalıklı konumu sorgulanmaya başlanmıştı. Barok üslupta inşa edilmiş mekânın çok yönlü perspektif anlayışı, sonsuzluk yönüne doğru genişleyen bir evren görüşüne ulaşmış, dünyanın evrenin merkezi olduğu yönündeki görüş ve dolayısıyla da insanlığın evrenin merkezi ve nedeni olduğu inancı terk edilmiştir.⁶¹⁰

Newton, bugün “klasik fizik” dediğimiz çerçeveyi kurarak şu anda kullandığımız bilimsel yöntemin ana hatlarını oluşturur.⁶¹¹ Newton'ın klasik mekaniği, her şeyin bir nedeni olduğu ve her nedenin sonucu belirleyeceği, makina gibi işleyen, belirlenimci/belirlenebilir (determinist) bir evren modeli koyar ortaya; böylece belirli bir etkinin aynı şartlar altında her zaman aynı sonucu vereceğini kabul eden “evrensel yasa” fikri de insan düşüncesine yerleşmiş olur.⁶¹² Klasik fiziğin özellikle mühendislik uygulamalarındaki getirdikleri bizleri yepyeni bir dünyaya doğru sürüklerken, bir yandan dini otoritelerin sarsılması, diğer yandan Fransız Devrimi (1789) gibi sosyal değişiklikler, doğa bilimlerinin ulaşılabilirliğini artırır ve 18. ile 19. yüzyıllardaki Sanayi Devrimi'yle beraber belirlenebilir görüş zirve yapar.⁶¹³

⁶¹⁰ Umberto ECO, *Açık Yapıt*, çev. Pınar Savaş, s. 119.

⁶¹¹ Özgür Can ÖZÜDOĞRU, “Aristoteles Fiziğine Son Darbeler: Galileo'nun Düşünce Deneyleri”, *Bilim ve Gelecek*, Sayı 171, s. 77.

⁶¹² Mehmet Emin ŞEKER, “Hans Reichenbach'da Nedensellik Sorunu”, *Bilim ve Gelecek*, Sayı 185, s. 74.

⁶¹³ Özgür Can ÖZÜDOĞRU, “Yeni Fiziğin İnşası Yolunda Bir Adım”, *BirGün*, 13.2.2016.

Olasılığın ya da *Açık Yapıt*'ın diliyle “olanaklar alanının/ağının”⁶¹⁴ fiziğin sözlüğüne girdiği ilk ve en önemli kuramlardan biri 19. yüzyılın ikinci yarısında Ludwig Boltzmann (1844-1906) tarafından geliştirilen “gazların kinetik kuramı” olmuştur. Eco’dan dinleyelim: “Boltzmann’ın gazların hareketi üzerine araştırmaları, doğanın *temel bir düzensizlik* eğiliminde olduğunu ve ölçü biriminin de entropi olduğunu açıklar.”⁶¹⁵ “Entropi, doğal süreçlerin yöneldiği en yüksek *eş olasılık* [*equiprobabilità*] durumunun ölçüsüdür.”⁶¹⁶ Burada önemli olan şey, gaz halindeki maddenin molekül hareketlerinin, tıpkı hava durumunda olduğu gibi, belirlenebilir olmalarıdır; ama teknik olarak her parçacığı takip etme imkânımız olmadığından, işimizin kolaylaşması için, bu olayların yorumlanmasında mekanik yasalar yerine olasılık yasaları tercih edilir.⁶¹⁷ Iannis Xenakis’in (1922-2001) stokastik müziğine de esin kaynağı olmuş⁶¹⁸ bu araştırmalar, *Epifaniler*’in özellikle “G” bölümünü çözümlerken destekleyici fikirler sunacaktır.

Newton’un öncülük ettiği evrensel fizik yasalarının ve dolayısıyla belirlenimciliğin temelden, ciddi olarak sorgulanması için 20. yüzyılı ve Albert Einstein’ın (1879-1955) kuramlarını beklemek gerekmiştir. Sözü biyoloji, fizyoloji ve nöroloji alanlarının kesişiminde duran Prof. Dr. Sinan Canan’a bırakalım:

20. yüzyıla girerken Albert Einstein, bilim dünyasında depreme neden olan buluşlarını ardı ardına yayınlamaya başladı. Bunlardan en önemlisi, **Görecelik** [*Relativity*] Kuramı (izafiyet teorisi) olarak bildiğimiz kuramdır. Bugün halen tartışmasız geçerliliğe sahip olan bu kuram, bizlere hız, konum ve **zaman** gibi o zamana kadar “**mutlak**” zannedilen değişkenlerin, ölçümü yapan gözlemcinin referans çerçevesine göre değişiklik gösterdiğini söyledi. Yani gözlemcinin konumu ve hızı, yaptığı ölçümleri etkiliyordu ve artık mutlak ölçümler yerine “izafi” (**göreceli**) ölçümlerden söz etmek gerekiyordu. (...) Bu kuram, bilimsel yönteme kesinsizlikleri ve izafiyeti sokması açısından çok büyük anlayış değişikliklerine neden oldu.⁶¹⁹

⁶¹⁴ Umberto ECO, *Açık Yapıt*, çev. Pınar Savaş, s. 8, 26, 131, 136 (“olanaklar alanı”), s. 151 (“olanaklar ağı”).

⁶¹⁵ a.g.k. s. 68 ve Umberto ECO, *Açık Yapıt*, çev. Tolga Esmer, s. 131 harmanı.

⁶¹⁶ a.g.k. s. 131. (Köşeli parantezde kavramın özgün metindeki halini verdik.)

⁶¹⁷ Mehmet Emin ŞEKER, “Hans Reichenbach’da Nedensellik Sorunu”, *Bilim ve Gelecek*, Sayı 185, s. 74.

⁶¹⁸ Roberto DOATI, “Il Caso Filtrato: Scambi di Henri Pousseur”, *I Quaderni della Civica Scuola di Musica*, Sayı 21-22, s. 31. (Çeviri bize ait.)

⁶¹⁹ Sinan CANAN, *Kimsenin Bilemeyeceği Şeyler: Bize, Bilime, İnanca ve Kaosa Dair “Fraktal” Düşünceler*, s. 177.

Einstein'ın kuramı ile geleneksel notalamanın **zamana** dair **mutlak** yapısını kıran “**görece** notalama” arasında dolaylı bir ilişki kurabiliriz. Bu notalamanın *Epifaniler*'de en yoğun ve geniş anlamda “G” ve “e” bölümlerinde kullanılmış olması ise Berio'nun Einstein tarafından önerilen “geçmiş, şimdi ve geleceğin bir bütün”⁶²⁰ olduğu, görecelik/görelilik yüklü bir ‘uzay-zaman evreni’ kurgusuyla yakından ilişkili görünür.

Görelilik kuramı, uzay ve zamanı “uzay-zaman” adı altında tek bir kavramda birleştirir. Uzay-zaman 4 boyutludur ve eğridir. Oysa insanın uzay algısı ne 4 boyutu ne de bu boyutta eğri bir uzayı kavramaya yeterlidir. Görelilik kuramı, uzay ve zaman kavrayışlarının sağduyumuza aykırı şekilde yeniden düzenlenmesini gerektirir.⁶²¹

Einstein evreninde “maddesel bir parçacığın varlığını oluşturan, bize göre süregelen olaylar bütünü düz bir çizgiyle; parçacığın *evren çizgisi*'yle (*la linea d'universo*⁶²²) betimlenmektedir.”⁶²³ Berio'nun alıntılacağı Simon metninde geçen “evren şeridi”nin (*bande d'univers*) bununla bir ilgisi olabilir mi? Tam olarak bilemeyiz. Ancak Eco, Simon'u da etkilemiş olan Joyce'un *Finnegans Wake*'inin aynı sözcükle başlayıp bitmesini “kendi üzerine bükülmüşlükle”, dolayısıyla da Einstein evreninin sunduğu eğrilikle açıklar.⁶²⁴

Plastik sanatlarda da durum farklı değildir: Georges Mathieu'nun “*D'Aristote à l'abstraction lyrique*” (Aristoteles'ten Lirik Soyutlamaya) başlıklı makalesinde öne sürdüğü gibi, “Öklidçi-olmayan geometriyle [yani Einstein'ın sürekli bükülen, kenarları değil eğrileri olan uzayıyla] fovizm ve kübizmin klasik geometrik formları reddetmesi arasında bir paralellik vardır.”⁶²⁵ Sanat tarihçisi Meyer Schapiro “Einstein ve Kübizm” adlı denemesinde Hegel, Darwin ve Marx'ı da içine alan 19. yüzyıl düşünce dünyasında zaman kavramının gitgide eski olumsuz, yok edici anlamından uzaklaşıp gelişme, değişim, dönüşüm gibi olumlu anlamlar yüklendiğine, böylelikle modern sanatta zaman

⁶²⁰ Eco'nun Einstein evreniyle ilgili olarak Louis de Broglie'den alıntılacağı bu tanım, aklımıza kaçınılmaz olarak Proust, Joyce ve Simon bağlamında bahsettiğimiz “sonsuz şimdi” ve “sonsuz akışın sürekliliği” kavramlarını getirecektir.

⁶²¹ Necmi BUĞDAYCI, “**Fizikten Sinirbilime Uzay ve Zamanın Doğası**”, *Bilim ve Gelecek*, Sayı 142, s. 16.

⁶²² Umberto ECO, **Opera Aperta**, s. 57.

⁶²³ Umberto ECO, **Açık Yapıt**, çev. Pınar Savaş, s. 31.

⁶²⁴ a.g.k. s. 18.

⁶²⁵ a.g.k. s. 119. (Köşeli parantez bize ait.)

boyutunda gelişen farkındalığa ve modernizmin bireyin tarihsel bir an olarak “şimdi”de duran [epifanik!] *zamansallığını* önemsedğine dikkat çeker.⁶²⁶ Eco’nun “Açık Yapıt Poetikası”nda,⁶²⁷ Berio’nun ise “*Forma*” (Biçim) adlı denemesinde alıntılıdığı,⁶²⁸ açık/hareketli yapıtın heykel alanında akla gelen ilk isimlerinden biri olan Alexander Calder (1898-1976) de hareketli heykelleri (*mobiles*) ile bu zamansallığın peşinde değil midir? Jed Perl, *Calder: The Conquest of Time* (Calder: Zamanın Fethi) adlı kitabında bunu doğruladığı gibi, ek olarak spiral kavramına da değinir:

Spiral, (...) bir dördüncü boyut imgesi olarak Calder için ayrıcalıklı bir yere sahiptir. Kapalı daire Öklidyen dünyanın bir olgusuydu. Ama spiral başka boyutlara ve belki de başka uzay-zamanlara açılan bir daireydi. Calder gibi [onun yakın arkadaşları olan] Duchamp ve Varèse de büyük ilgi gösteriyordu bu biçime.⁶²⁹

Einstein’dan çok kısa bir süre sonra fizik mikro-evrene indiğinde ise yeni bir ‘evren işleyişi’ ortaya çıkacaktır. Einstein’ın 1915’te yayınladığı Genel Görelilik Kuramı’yla hemen hemen aynı dönemlerde, ve onun buluşlarından da ilhamla, fizikte yeni bir gelişmeler silsilesi yaşanır. Werner Heisenberg (1901-1976), Niels Bohr (1885-1962), Erwin Schrödinger (1887-1961) gibi bilim insanlarının ortaya koyduğu bu gelişmeler, açık yapıt kuramının temel nitelikleri arasında gösterdiğimiz düzensizlik, belirsizlik, süreksizlik, tamamlanmamışlık, çoğulluk gibi kavramların mikro-dünyanın “düzen”inde çok önemli roller oynadığını ortaya çıkarır. Oluşmaya başlayan kuram “kuantum fiziği”dir ve en önemli dayanaklarından birisi de “atom altı düzeyde ölçümlerimizin hep bir belirsizliğe mahkûm olacağını ilkesel olarak ispatlayan”⁶³⁰ Heisenberg Belirsizlik İlkesi’dir. Henri Pousseur, Berio’nun yayınladığı *Incontri Musicali*’nin Eylül 1960 tarihli son sayısında yer alan “*Musica e Caso*” (Müzik ve Rastlantı) adlı makalesinde doğrudan bu ilkeye referans verir.⁶³¹

⁶²⁶ Jed PERL, *Calder: The Conquest of Time*, s. 398-399.

⁶²⁷ Umberto ECO, *Opera Aperta*, s. 46.

⁶²⁸ Luciano BERIO, “*Forma*”, *Scritti sulla musica*, s. 27.

⁶²⁹ Jed PERL, *Calder: The Conquest of Time*, s. 413-414. (Çeviri ve köşeli parantez bize ait.) Marx’ın, tarihsel gelişimi –tıpkı Hegel gibi– bir spirale benzetmiş olması da avangardların spirale olan ilgisini Schapiro’nun tezi üzerinden doğrulamaktadır.

⁶³⁰ Sinan CANAN, *Kimse Bilemeyeceği Şeyler: Bize, Bilime, İnanca ve Kaosa Dair “Fraktal” Düşünceler*, s. 178.

⁶³¹ Roberto DOATI, “*Il Caso Filtrato: Scambi di Henri Pousseur*”, *I Quaderni della Civica Scuola di Musica*, Sayı 21-22, s. 31. (Çeviri bize ait.)

Peki kuantum fiziği tam olarak nedir? Fizik mühendisi Prof. Dr. Kerem Cankoçak bunu açıklamaya “kuantum” sözcüğünden başlar:

Kökeni Latince olan “kuantum”un sözlük anlamı pakettir; öbeklenme anlamına gelir. Gündelik yaşamda çok alışkın olduğumuz bir kavramdır: **Çakıl taşları** elmalar, armutlar, ekmek somunları vs. hep öbekler halindedir. Ancak fizikte bu öbeklilik çok derin anlamlara yol açar: enerjinin öbekli olması, hatta uzay-zamanın öbeklenmesi, atom çekirdeği etrafında bulunan elektron yörüngelerinin öbekli olması vb. gibi hiç alışkın olmadığımız olgular bulunur. İçinde yaşadığımız makro-dünyada her şey öbekli değildir. Örneğin dünya etrafında bir uyduyu istediğimiz yörüngeye oturtabiliriz. Bir yokuşta istediğimiz noktada dururuz. Oysa kuantum fiziğinin betimlediği mikro-dünyada her şey öbeklidir. Enerji paketler halinde gelir, elektron yörüngeleri ancak belli değerlerde olabilir vs. Adı üstünde, kuantum dünyası öbeklilik (ya da **kesiklilik** diyebiliriz) dünyasıdır.⁶³²

Öbeklilik, *Açık Yapıt* terminolojisinde düzensiz bir düzen, bir “olanaklar alanı” olarak görülebilir. Keza Cankoçak’ın bu kavramı örneklerken Eco’nun düzensizliğin had safhada olduğu bir düzeni açıklarken kullandığı⁶³³ **çakıl taşlarından** yararlanması tesadüf değildir. Kuantum kavramıyla açık yapıt poetikasını bağlayan daha net bir sözcük ise Cankoçak’ın yukarıda kullandığı **kesiklilik**, yani süreksizliktir. Eco’nun bilim-sanat koşutluğundan faydalandığı şu sözlerine Joyce evrenini çözümlerken de başvurduğumuzu anımsayalım:

Sanat yapıtı artık öngörülebilir ve zorunlu bir amaçla donatılmamaktadır, yorumcunun özgürlüğü, çağdaş fiziğin **kesiklilik** (*discontinuity*) kavramının bir işlevi olmaktadır; bu kesiklilik yön kaybına yol açan bir öge, başarısızlık, çözümsüzlük olarak değil de, her bilimsel kanıtlamanın vazgeçilmez bir unsuru olarak algılanmaktadır, en azından atomaltı (*subatomic*) dünyada.⁶³⁴

“Sözler hâlâ bilinen o geleneksel düzene göre dizilmekteyken, bilim bizleri şeylerin bambaşka bir biçimde, hatta bir düzensizliğe ve **kesikliğe** göre düzenlenmiş olduğu konusunda uyarmaktadır”⁶³⁵ Eco’ya göre. Kuantum fiziğinde öbeklilik/kesik(li)lik kavramı, tamamlayıcılık (*complementarity*) ile birlikte çalışır:

⁶³² Kerem CANKOÇAK, “**Kuantum Fiziğine Giriş**”, *Bilim ve Gelecek*, Sayı 135, s. 16. (Vurgular bize ait.)

⁶³³ Bkz. dipnot 599.

⁶³⁴ Umberto ECO, *Açık Yapıt*, çev. Pınar Savaş, s. 27. (Koyu vurgu bize ait.)

⁶³⁵ **a.g.k.** s. 206. (Vurgu bize ait.)

Bu yasaya göre temel bir parçacığın çeşitli davranış kalıplarını eşzamanlı olarak göstermek mümkün değildir ve bu farklı davranış kalıplarını tanımlayabilmek için farklı *modeller* kurulması gerekir. Bu modeller, ‘uygun’ biçimde kullanıldıklarında doğrudurlar, ancak aralarında yine **çelişkiler** bulunur ve bu nedenle karşılıklı olarak birbirlerini **tamamladıkları** söylenir. [Werner Heisenberg, *Natura e fisica moderna*, Milano, Garzanti, 1957, s. 34] (...) “Farklı deneyler sonucunda elde edilen veriler tek bir görüntüye hapsedilemez; bunlar birbirlerinin **tamamlayıcısı** sayılmalıdır.” [Niels Bohr, “Discussione epistemologica con Einstein”, *Albert Einstein, scienziato e filosofo*, Torino, Einaudi, 1958, s. 157 içinde]⁶³⁶

Yukarıdaki açıklamalar Sanguineti’nin çoğul/çokboyutlu poetikasını konuşurken bahsettiğimiz “birbirini tamamlayan çelişkileri” anımsatır.⁶³⁷ Haklı olarak Eco “Açık Yapıt Poetikası”nda Stockhausen, Berio, Pousseur ve Boulez’in açık poetikalarını inceledikten sonra şu soruyu sorar: “Söz konusu poetikaların, fizikteki (...) tamamlayıcılık prensibiyle aynı zamanda ortaya çıkmış olması basit bir rastlantı olabilir mi?”⁶³⁸

Kuantum fiziğinin keşfi, bildiğimiz doğa yasalarının, yani her yerde her zaman işlediğini varsaydığımız doğa yasalarının atomik düzeyde işlemediğini, dahası, mikro-evrendeki maddenin bildiğimiz madde olma özelliğini kaybettiğini gösterir.

Atomaltı dünyada madde (...) hem dalga hem parçacık özelliği göstermektedir. Tek yarık ve çift yarık deneyleri parçacıkların, yarıkların sayısını bilerek ona göre farklı davranışlar sergilediklerini göstermiştir. Bu da bildiğimiz nedensel yasalara ters düşmektedir. Atom düzeyinde, makrokozmos düzeyine benzer bir nedensellikten bahsetme imkânı kalmamıştır.⁶³⁹

Görüldüğü gibi kuantum fiziğinin ortaya koyduğu dünya, belirlenebilirici (determinist) bir nedensellik kavramının yeniden sorgulanmasına neden olmuş, bu yöntem yerini belirlenemezci (indeterminist) olasılık kurallarına bırakmaya başlamıştır.⁶⁴⁰ Yaşanan, Simon-Sanguineti poetikasında konuştuğumuz gibi, “hayat

⁶³⁶ a.g.k. s. 27-28. (Koyu vurgular bize, köşeli parantezler yazara ait.)

⁶³⁷ Bkz. dipnot 472.

⁶³⁸ Umberto ECO, *Açık Yapıt*, çev. Tolga Esmer, s. 85-86.

⁶³⁹ Mehmet Emin ŞEKER, “Hans Reichenbach’da Nedensellik Sorunu”, *Bilim ve Gelecek*, Sayı 185, s.

77.

⁶⁴⁰ a.g.k. s. 74-75.

hakkındaki yorumlarımızı temellendirdiğimiz **alışıldık** bağlara”⁶⁴¹ ya da “**edinilmiş** alışkanlıklara”⁶⁴² yönelik bir darbedir. Canköçak bu durumu şöyle açıklar:

Mikro-dünyaya uyguladığımız doğa yasalarıyla, makro-dünyayı değerlendirirken ortaya attığımız doğa yasaları arasında ontolojik bir kopuş söz konusu. Çünkü beynimiz makro-dünyada **evrimleşti**. Çevremizdeki olaylara tepki vermeye yönelik olarak evrimleşen zihnimiz, atom altı dünyasındaki günlük hayatta alışkın olmadığımız olguları yorumlamakta yetersiz kalıyor. (...) Daha doğrusu kuantum fiziği bizim makro-dünyada şekillenmiş olan felsefemizi **değiştirmemiz** gerektiğini zorluyor.⁶⁴³

Bu çıkarımlar tam da Eco’nun Sanguineti-Simon bağlamında alıntılardığımız “**Edinilmiş** formlardan oluşan dünyamız (...) uyumlu biçimde **evrilmelidir** de; *evrilmek zorundadır*, bu nedenle kimi değişiklikler, yeniden düzenlenmeler kaçınılmazdır”⁶⁴⁴ tümcesini karşılamaz mı?

Hitler’in iktidara gelmesi üzerine Türkiye’ye sığınarak 1933-38 yılları arasında İÜ Felsefe Bölümü’nde bölüm başkanlığı yapmış olan⁶⁴⁵, *Açık Yapıt*’ta Eco’nun fikirlerine başvurduğu önemli isimlerden, bilimsel felsefenin (*scientific philosophy*) kurucusu Hans Reichenbach (1891-1953), kuantum fiziğinin ortaya koyduğu gelişmeler ışığında şunları söylemiştir:

Atom fiziğinden edindiğimiz deneyimler bizi somut töz kavramını terk etmeye, fiziksel gerçekliği anlattığımız betimlemede köklü bir değişikliğe gitmeye ve **iki değerli mantığın** dilini bırakmaya götürmektedir.⁶⁴⁶

Diyebiliriz ki, Joyce ve Sanguineti’nin “çokgen” evrenini tanımlarken yararlandığımız “hem / hem sanatı”⁶⁴⁷ ifadesinin bilimsel karşılığıdır karşılaştığımız: Kuantum fiziği bir “ya / ya da” bilimi değil, bir “hem / hem” bilimidir:

⁶⁴¹ Bkz. dipnot 461. (Vurgu bize ait.)

⁶⁴² Bkz. dipnot 463. (Vurgu bize ait.)

⁶⁴³ Kerem CANKÖÇAK, “**Kuantum Fiziğine Giriş**”, *Bilim ve Gelecek*, Sayı 135, s. 22. (Vurgular bize ait.)

⁶⁴⁴ Umberto ECO, *Açık Yapıt*, çev. Pınar Savaş, s. 105. (Vurgular bize ait.)

⁶⁴⁵ Hasan AYDIN, “**Hans Reichenbach’ta Klasik Mantığın Yetersizliği ve Sembolik Mantığın İşlevselliği Sorunu**”, *Bilim ve Gelecek*, Sayı 185, s. 64.

⁶⁴⁶ Mehmet Emin ŞEKER, “**Hans Reichenbach’da Nedensellik Sorunu**”, *Bilim ve Gelecek*, Sayı 185, s. 77. (Vurgular bize ait.)

⁶⁴⁷ A. Walton LITZ, “**Sunuş**”, s. 10 (James JOYCE, *Epiphanies / Anıklıklar*, çev. Levent Kavas).

Klasik *aut-aut*'u [Lat. ya biri ya da diğeri] izleyen **iki değerli mantık**, *doğru* ile *yanlış* arasındaki ikilem, olgu ve karşıtı, felsefî deneyimin olası tek araçları değildir artık. **Çok değerli mantıklar** da ortaya çıkıp, kültürel metinlerde iki değerli mantığın yerini almışlardır. Böylelikle belirlenemezlik de (*indeterminacy*) bilişsel sürecin (bilgilenmenin) geçerli bir yapı taşı olmuştur.⁶⁴⁸

Belirlenemezliğin olasılıktaki yansımaları için Reichenbach'a dönelim. Reichenbach, iki değerli mantığa karşı “konul” (*posit*) kavramını önerir:

Bizim için kesin öngörülerde bulunmak imkânsızdır. Yapabileceğimiz tek şey olasılığı yüksek tahminlerde bulunmaktır. Artık önermeler mantıksal olarak doğru ve yanlış olarak değil, yanlış-doğru arasında olasılıksal olarak ifade edilebilen bir yapıda verilmelidir. Böyle bir önermeyi Reichenbach, “konul” (*posit*) ya da “misse” olarak adlandırır. Bu tip bir önerme, doğru olduğunu bilmediğimiz halde, doğru imiş gibi ele alınan bir önermedir. Olasılığı yüksek olan önermeler bu şekilde düşünülebilir. (...) Dış dünyanın varlığı da bizim için bir konuldur. Olasılığı çok yüksek olan bir konuldur. Burada artık kesin bilgi yoktur, olasılığı yüksek olan ve düşük olan ihtimaller vardır. Biz olasılığı yüksek olan ihtimalleri bilgi kabul ederek yolumuza devam etmeliyiz.⁶⁴⁹

Bu son tümce, bunca belirsizlik/kesinsizlik içinde bir seçme/karar/yön kavramının altını çizer. Yani doğadaki içkinliği ortaya konmuş olan belirlenemezlik ve onun sonucu olarak rastgelelik; felsefî anlamda bir kararsızlık, yönsüzlük ya da mutlak kargaşa anlamına gelmez, gelmemelidir. Rastgelelik, katı bir şekilde istatistiksel, dolayısıyla da nedenseldir. Ankara Üniversitesi Fen Fakültesi İstatistik Bölümü'nden Levent Özbek “Rastgelelik Nedir?” başlıklı denemesinde düzen-düzensizlik diyalektiğini, *Açık Yapıt*'ın da temel kavramlarından biri olan tamamlayıcılığı kullanarak, ‘zorunluluk-rastgelelik tamamlayıcılığı’ üzerinden açıklar:

Her rastgelelik olgusunun kendi nedenleri vardır. Başka bir deyişle rastgelelik nedensellikle koşullanır. Zorunluluk ile rastgelelik arasındaki karşıtlık mutlak değil, **görecelidir**, yani böyle bir karşıtlıktan ancak belirli koşullar çerçevesinde söz edilebilir. (...) Zorunluluğun daima rastgelelik ile ortaya çıkması açısından rastgelelik, zorunluluğun **tamamlayıcısıdır**, yani zorunlu bir olay daima rastgele öğelerle tamamlanır.

Rastgelelik nedenleri bilinmeyen zorunluluk değildir, rastgeleliğin nedenlerinin bilinmesi onun rastgelelik niteliğini değiştirmez. Evrende her olgu ve olay, iç nedenlerinin etkisiyle zorunlu olarak oluşur. Fakat evrendeki her olgu ve olay aynı zamanda dış nedenlerden de etkilenir. Dış nedenler, iç nedenler gibi temel ve belirleyici

⁶⁴⁸ Umberto ECO, *Açık Yapıt*, çev. Pınar Savaş, s. 26-27. (Koyu vurgular bize ait.)

⁶⁴⁹ Mehmet Emin ŞEKER, “Hans Reichenbach’da Nedensellik Sorunu”, *Bilim ve Gelecek*, Sayı 185, s. 76.

değildir. Doğada ve toplumda var olan her şey, şu ya da bu biçimde birbirine bağlıdır ve her şey birbirini etkileme durumundadır.⁶⁵⁰

Özbek’e göre rastgelelik zorunlulukla öylesine ilişkilidir ki, Newtoncu evrenin saat ya da makina gibi işleyen mutlak belirliliğini çağrıştırabilir. Oysa mutlak düzen de mutlak düzensizlik gibi gerçekdışıdır. Mekanikçi belirlenimcilikte olduğu gibi “her olayın önüne geçilmez bir biçimde belirlendiği ve kaçınılmaz olduğu” kabul edilirse yazgıcılığa varılmış olunur ki bu da bilimin karşısında olduğu dinsel bir dogmadır. Belki de belirlenebilirliği bilimin çocukluk ve ilk gençlik dönemi olarak görebilir miyiz? Görelilik ve kuantum kuramlarıyla olgunlaşan bilim bu dönemi aşmış gibi görünse de, Özbek’in bu benzetmemizi doğrulayan sözlerine bir göz atalım:

Psikologlar kesinlik arayışını, çocukluğun ilk günlerine, kişinin henüz kuşku duygusundan tedirgin olmadığı, ana-babanın sağladığı **güven** içinde **rahat** olduğu günlere bir dönüş arzusu olarak açıklamaktadırlar. Bu arzu genellikle, çocuğu, kuşkulandırmayı bir günah, güven duymayı dinsel bir **buyruk** saymaya koşullandıran bir eğitim tarafından yoğunlaştırılır. [Oysa] kesinlik arayışı, hataya yol açan en tehlikeli kaynaklardan biridir; çünkü bu eğilim üstün [kusursuz] bilgi edinme çabası ile birlikte gider.⁶⁵¹

Yukarıdaki açıklamalar insan psikolojisinde dinin ve tüm sorgulanmayan/kuşkulanılmayan/dogmatik sosyal-toplumsal düzenlerin önerdiği “güvenli rahatlık” hakkında da ipuçları verir.⁶⁵² Tam bu noktada, modern bilimin karşısında olduğu “büyücülük” ve “durağan evren” gibi kavramlardan yararlanan Berio’nun, psikolojideki onaylanma güdüsü üzerinden müzik dünyası hakkında bir parantez açmasına izin verelim:

Konser salonlarındaki müzik hayatı halen yorumcunun bir tür büyüçülüğe, dinleyicinin de –tıpkı akşamları karanlık çöktüğünde ayağında terliklerle televizyonu açtığında

⁶⁵⁰ Levent ÖZBEK, “Rastgelelik Nedir?”, *Bilim ve Gelecek*, Sayı 178, s. 60-61.

⁶⁵¹ a.g.k. s. 60.

⁶⁵² Sıradan bir “beyaz yakalı”ya yönelik stres azaltma formülleri sunan bir dergiden alıntılatacağımız “Her Şeyi Kontrol Etme Takıntısını Terkedin” başlıklı şu paragraf, “güvenli rahatlık” kavramını açıklamaya katkı sunabilir: “Her şeyi kontrol etme duygusu en önemli stres faktörü. Aslında kişilerin kontrol edeceği ve edemeyeceği, gücünün yettiği ve yetmediği şeyler var. Dolayısıyla kişi sınırlarını bilmeli ve tüm yükleri taşıyacağı diye onları kontrol etmeye çalışmamalı. Bu tür durumlarda inanç, kişiye **rahatlatıcı** etki yapar. İnancı güçlü olanlar stresi daha iyi kontrol eder. Gücünün yetmediği konularda her şeyi bilen, her şeye gücü yeten yüksek bir güce inanmanın rahatlığı stresi azaltabilir. Psikoterapide buna metabilşel tedavi diyoruz. Kişi aciz kaldığında evrenin yaratıcısına **teslim** olur ve **rahatlar**.” Nevzat TARHAN, “Stresi Yenmek, Yönetmekle Mümkün!”, *SkyLife*, Sayı 404, s. 102. (Vurgular bize ait.)

karşılaştığı düzen ve normalliğin garantisini bulmuşçasına– sadece tonal dile koşullanmış olduğu bir çeşit tören üzerine kuruludur. Düzen ve denge yanılması mükemmeldir. Durağan, değişmeyen bir evrenin merkezindeki dinleyici, dilsel düzenin tefekkürü içinde, ortak bir dilin meşruiyetiyle, genel uyumun bir onayını bulur burada. Ama biçimi dinlemez. Ressam Paul Klee’nin deyişiyle “biçimin biçimlenmesi” asla kayda alınmaz; onun yerine yalnızca konsonans-disonans, gerilim-çözülüm, beklenti-tatmin gibi arzuyu sahte bir dengeyle buluşturan biçimsel gerilim oyunları algılanır.⁶⁵³

Hem *Açık Yapıt*’ın hem de modern bilim ve felsefenin önerdiği ise böyle *sahte* bir güveni/rahatı reddetmek ve elbette ki gözlem ve deneylere dayalı olarak gerçekliği sorgulamaktır. Berio, Sanguineti için “onu rahatsız olduğu için seviyorum” dememiş miydi? Bu belli ki sadece bir duygu değil, bir düşüncedir de. Simon’un doğalcı (*naturalist*) romanın eski tarz gerçekçiliğini eleştirirken yaptığı da, Özbek’in de kullandığı ortak anahtar kavramlardan da görüldüğü üzere, mutlak determinizmin/nedenselliğin eleştirisidir aslında:

Dil yalnızca sözcük dağarcığıyla bile “pek çok” “birleşim” olanağı sunar, bu sayede de yazarın her türlü tehlikeyi göze alarak giriştiği “anlatı serüveni” sonunda doğalcı romanın bize dayanıksızlığını ve başvurduğu araçların tartışmaya son derece açık olduğunu bildiği oranda **buyurgan** bir kendine **güvenle** önerdiği az çok keyfi anlatılardan daha güvenilir görünür.⁶⁵⁴

Simon’un “**rastgele gibi** görünse de rastlantıya yer vermeyen bir dil” ortaya koyduğunu söylemiştik. *Epifaniler*’deki Machado, Joyce ve Sanguineti için de geçerli olabilecek bu çelişkili dilsel yapı, evrenin yapısından ayrı düşünülemez. Cankoçak’ın da dediği gibi, “her fizik bir metafizik üzerine kuruludur.” Yani evren hakkında bildiklerimiz sürekli artsa da, evrenin yapısında kesin olarak bilinmeyenlerin/belirlenemeyenlerin her zaman olacağı bir gerçektir ve rastlantısallık da bununla ilgilidir.

Teleskoplarımızla gökyüzüne baktığımızda gördüğümüz enginlik, güzellik ve karmaşıklık, bize, evrenin son derece karmaşık görüldüğüne, dolayısıyla da karmaşık olarak tasarlanmış olduğuna dair yanlış bir izlenim verir. Oysa, evren bütününde basit ve tamamen **rastlantısaldır**. Evrenin kütlelerinin görünmez %99,5’i neredeyse hiçbir yapıya sahip değildir. Yaklaşık %23’ünü meydana getiren kara madde ve %73 kara enerjide hiçbir yapı yoktur. Ayrıca evren çoğunlukla, madde parçacıklarından bir milyar kat fazla olan ve **rastgele** hareket eden fotonlar ve nötrinolardan meydana gelmiştir.

⁶⁵³ Luciano BERIO, “**Forma**”, *Scritti sulla musica*, s. 25. (Çeviri bize ait.)

⁶⁵⁴ Claude SIMON, *Nobel Konuşması*, çev. Orçun Türkay, s. 35. (Vurgular bize ait.)

Yüce bir tasarımcı tarafından tasarlanmış gibi olmaktan uzak olan evrenimiz, yalnızca **rastlantısalmış gibi** görünür.⁶⁵⁵

Cankoçak'ın ifadesindeki çelişkilerin farkındayız, ancak ortaya koymaya çalıştığımız tam da budur. Özbek'in açıklamaya çalıştığı zorunluluk-rastgelelik ilişkisindeki benzer bir çelişkidir bu. Aynı çelişkili ifadeler Eco'nun Antonioni'nin "açık" filmlerinden bahsettiği tümcelerde de rastlayabiliriz. Şöyle der Eco: "Meydana gelen olayların anlatıma dayalı bir **zorunluluktan** değil, **rastlantı eseriymiş gibi** görüldüğü [bu filmlerde] her şeyin çok rastlantısal görünmesinin nedeni, [hiçbir şeyin] kesinlikle rastlantısal olmamasıdır aslında".⁶⁵⁶ Tıpkı Massachusetts Teknoloji Enstitüsü'nden kozmolog Max Tegmark'ın "Evrende safi bir rastlantısallık yoktur, fakat olaylar seyircinin gözüne rastlantısal görünebilir" sözünde belirttiği gibi. "Rastlantısallık" der Tegmark, "kendi yerinizi bulmanızdaki yetersizliğinizi yansıtır."⁶⁵⁷

Bu yetersizlik bizi zorunluluk-rastlantı, biçim-tutarsızlık, birliktelik-parçalılık, akış-süreksizlik, nedensellik-belirlenemezlik, enformasyon-entropi gibi karşıtlıklarda süregelen düzen-düzensizlik diyalektik dengesine yönlendirir. Ne makro-evrendeki belirlenebilirlik, ne de mikro-evrendeki belirlenemezlik, evreni bütünüyle açıklayamaz, bunların bir uzlaşısına gerek duyulur. *Epifaniler*'in "G" ve "e" bölümlerini müzik alanındaki deneyleri olarak gördüğümüz bu uzlaşuya bilim alanından bakmak üzere *Discover* dergisinin editörü Corey S. Powell'ın "Küçük ile Büyüğün Savaşı: Kuantum Mekaniği Genel Göreliliğe Karşı" adlı makalesine bir göz atalım:

Şu anda fizikçilerin elinde doğanın işleyiş mekanizmalarını açıklayan iki farklı kural kitabı var. Bunlardan ilki kütleçekimin baskın olduğu; gezegen yörüngeleri, galaksi çarpışmaları, genişleyen evrenin dinamiği gibi alanlarda çalışan, büyük şeylerin fiziği genel göreliliktir. İkincisi ise elektromanyetizma ile diğer iki nükleer kuvvetin üstesinden başarıyla gelen; uranyum çekirdeği bozduğunda veya bir ışık parçacığı güneş paneline çarptığında neler olacağını açıklayabilen, küçük şeylerin fiziği kuantum mekaniğidir. (...) Genel görelilikte gerçekleşen olaylar sürekli ve deterministik bir yapıdadır; her sebep belirli ve yerel bir etkiye karşılık gelir. Buna karşın kuantum mekaniği ise atomaltı parçacıkların garip davranışlarıyla ilintilidir ve çıktılarında da kesin sonuçlardan ziyade olasılıklardan bahsedilir.⁶⁵⁸

⁶⁵⁵ Kerem CANKOÇAK, "‘Fiziğin Ötesi’ Var mı?", *Bilim ve Gelecek*, Sayı 183, s. 16.

⁶⁵⁶ Umberto ECO, *Açık Yapıt*, çev. Pınar Savaş, s. 152, 154. (Köşeli parantezler bize ait.)

⁶⁵⁷ George MUSSER, "Evren Rastlantısal mı?", çev. Servan Kutlucan, *Bilim ve Gelecek*, Sayı 140, s. 43.

⁶⁵⁸ Corey S. POWELL, "Küçük ile Büyüğün Savaşı: Kuantum Mekaniği Genel Göreliliğe Karşı", çev. Hakan Sert, *Bilim ve Gelecek*, Sayı 143, s. 57.

Günümüzün fiziğinin en önemli uğraşlarından biri, genel görelilik kuramı ile kuantum fiziğini birleştirme çabasıdır. Bu çabanın ilk ve en önemli mimarlarından biri de iki alanda da devrim niteliğinde buluşlara imza atmış olan Einstein'dan başkası değildir.⁶⁵⁹ Einstein, kuantum mekaniğin ardında da klasik belirlenebilir (determinist) bir gerçeklik keşfedileceği konusundaki iyimserliğini koruyarak⁶⁶⁰ genel görelilik kuramını tamamladığı 1917'den neredeyse öldüğü güne dek bununla uğraşır.⁶⁶¹ Yine de, 1926'da bir meslektaşına yazdığı "Ben, her halükârda, Tanrı'nın zar atmadığına ikna oldum" tümcesi, yıllar boyunca tekrarlandıkça, kuantum mekaniği ve onun kapsadığı rastlantısallığa dair özlü bir küçümseme haline gelir.⁶⁶² Oysa "daha açıklayıcı analizler, Einstein'ın, sağlam nedenlerle, rastlantısallığın doğanın temel bir özelliği olamayacağını düşünüyor olmasına rağmen, kuantum mekaniğini ve onun indeterminizmini reddetmediğini"⁶⁶³ ortaya koyar:

Einstein'ın kuantum fiziğinin rastlantısallığını reddettiğine dair geleneksel bilgi yanlıştır. (...) Einstein, kuantum mekaniğinin indeterministik (belirlenemez) olduğunu kabul etmiştir; hatta kuantum mekaniğinin indeterministik olduğunu keşfeden kişi oydu. Kabul etmediği şey, bu belirsizliğin doğanın temeli olduğuydu. (...) [Yani] Einstein bir kuantum karşıtı olmasa bile, kesinlikle Kopenhag yorumu⁶⁶⁴ karşıtıydı. (...) Onun görüşüne göre kuantum mekaniği, doğanın yapıtaşlarının genel hareketlerini açıklayan, fakat münferit örnekleri kapsama kararlılığında eksik kalan yüzeysel bir teoridir. Daha derin, eksiksiz bir teori, hareketi tam anlamıyla, hiçbir gizemli sıçrama olmadan açıklamalıydı. (...) Einstein, kuantum düzeyinin olasılıksal olduğunu inkâr etmeden, evrenin "subkuantum" olarak tarif edebileceğimiz deterministik bir alt alanının, kuantum alanının rastlantısallığına neden olduğundan şüphelenmişti.⁶⁶⁵

⁶⁵⁹ Görecelik kuramının kâşifi olarak andığımız Einstein aslında kuantum mekaniğinin de temel iddialarına öncülük etmiştir: "Quanta kavramı (enerji paketleri [öbekliliği / kesikliliği]) 1905 yılında onun parlak fikriydi ve 15 yıl boyunca bunu pratik olarak tek başına savundu. Einstein, ışığın garip bir biçimde hem parçacık hem de dalga olarak hareket edebilmesi gibi, fizikçilerin şu an kuantum fiziğinin temel özellikleri olarak tanımladığı çoğu şeyi öne sürdü. 1920'lerde Erwin Schrödinger'in, kuantum teorisinin en yaygın biçimde kullanılan formülasyonunu geliştirmek için kurduğu dalga fiziği de onun düşüncesi idi. Ayrıca Einstein rastlantısallık karşıtı değildi. 1916'da, atomlar foton yaydığı zaman, yayılmanın zamanı ve yönünün rastlantısal olduğunu gösterdi." George MUSSER, "Evren Rastlantısal mı?", çev. Servan Kutlucan, *Bilim ve Gelecek*, Sayı 140, s. 39. (Köşeli parantez bize ait.)

⁶⁶⁰ Corey S. POWELL, "Küçük ile Büyükün Savaşı: Kuantum Mekaniği Genel Göreliliğe Karşı", çev. Hakan Sert, *Bilim ve Gelecek*, Sayı 143, s. 61.

⁶⁶¹ Kerem CANKOÇAK, "Kuantum ile Kütleçekimi Bir Birleştiresek...", *Bilim ve Gelecek*, Sayı 133, s. 26.

⁶⁶² George MUSSER, "Evren Rastlantısal mı?", çev. Servan Kutlucan, *Bilim ve Gelecek*, Sayı 140, s. 38.

⁶⁶³ a.g.k. s. 38.

⁶⁶⁴ Niels Bohr'un enstitüsünün bulunduğu ve Belirsizlik İlkesi'ni keşfeden Heisenberg'in ilk çalışmalarının çoğunu yaptığı şehrin adıyla anılan kuantum mekaniği yorumu. (a.g.k. s. 40)

⁶⁶⁵ a.g.k. s. 39-41, 43.

Perimetre Enstitüsü'nden Lee Smolin de kuantum alan teorisinin, küçük sistemlerin davranışlarını açıklamada başarılı olsa da, evreni **bütün** olarak ele aldığında çöktüğünü doğrular.⁶⁶⁶ Tam bu noktada Eco'nun "Açık Yapıt Poetikası"na kulak verebiliriz:

Einstein'ın bakış açısını kuantum epistemolojisinden ayıran şey, temelde evrenin **bütünlüğüne** olan bu inançtır, öyle bir evren ki, süreksizlik ve belirsizlik aniden ortaya çıkarak bize kötü sürprizler yaparken aslında, Einstein'ın sözleriyle, zar atan bir Tanrı'yı değil, dünyayı mükemmel kurallarla yöneten Spinoza tanrısını varsayar. Böyle bir evrende görelilik, deneyimin sonsuz değişkenliği, nesneleri sonsuz farklı biçimde ölçme ve sonsuz farklı bakış açısıyla görme anlamına gelir, ama tüm sistem nesnelliğini, deneysel ölçümlerin göreliliğini mutlaklaştıran (diferansiyel denklemlere ait) basit ve biçimsel tanımların **değişmezliğine** borçludur. Einstein (...) evreniyle *hareketli yapıtın* evreni arasında önemli benzerlikler vardır. (...) Einstein evreninde de olduğu gibi hareketli yapıtta tek bir ayrıcalıklı deneyimin reddi, ilişkilerde bir **kaos** yaratmaz, aksine ilişkilerin **düzenlenmesi** için bir kural olur.⁶⁶⁷

Kaos-düzen uzlaşısını öngören bu anlayış Proust ve Joyce bölümlerini açıklarken de yer verdiğimiz Beckett'in bir sözünü getirir akla: "Sanatçının görevi **kaosa** izin veren bir **form** yaratmaktır." Berio'nun yarattığı "G" ve "e" "evrenleri" de, ileride ayrıntılarına ineceğimiz gibi, ayrıntıda kaosun bütünde biçimin görülebildiği birer "makrokozmos ile mikrokozmosu birleştirme deneyi" olarak yorumlanabilir. Bu noktada çağdaş bilimin kaos kavramına bakışına kısaca göz atmak yararlı olacaktır. Kaosun gündelik ve bilimsel anlamlarını karşılaştıran Sinan Canan'ı dinleyelim:

Kaos kelimesi, eski Yunan medeniyetinden beri kullanımda olan ve "mutlak evrensel düzen" anlamına gelen "kozmos (*cosmos*)" kelimesinin tam zıddı, yani "mutlak anarşi, kargaşa ve düzensizlik" anlamında kullanılmış bir kelimedir. (...) Kaos kelimesinin yaygın olarak çağrıştırdığı anlam; evrende, en azından birtakım hadiselerin matematiksel denklemlerle modellenip öngörülemez denli karmaşık ve rastgele kuvvetlerin etkisi altında bulunduğunu veya hareket ettiğini ifade eder. Günümüzün bilim dünyasında kullanılan kaos kavramı ise (...) bu yaygın anlamından çok farklı olarak, **görünüşte düzensiz** ve öngörülemez olarak sınıflandırılacak birçok sistem ve davranışın, aslında üst düzeyde matematiksel bir **düzene** sahip olduğunu gösteren yeni bir fizik alanını simgelemektedir. (...) Kaos bilimcileri, gerçekte gözümüze görünen düzensizliklerin çoğu zaman bir aldanma olduğu görüşünde birleşiyorlar. Görünürde etrafımızdaki hemen her olayda bir hesaplanamazlık, bir karmaşa, bir önceden bilinmezlik hüküm sürmekte. Fakat bu, hesaplanamazlık, rastgelelik ve

⁶⁶⁶ Corey S. POWELL, "Küçük ile Büyüğün Savaşı: Kuantum Mekanikliği Genel Göreliliğe Karşı", çev. Hakan Sert, *Bilim ve Gelecek*, Sayı 143, s. 59.

⁶⁶⁷ Umberto ECO, *Açık Yapıt*, çev. Tolga Esmer, s. 90-91. (Koyu vurgular bize ait.)

düzensizlik anlamına gelmiyor. Kaos terimi, bilimsel alanda, günlük yaşamda kullanıldığından farklı olarak, kısmen hesaplanabilen fakat **içkin bir düzene sahip karmaşıklık** anlamında kullanılmakta.⁶⁶⁸

1971 yılında Edward Lorenz (1917-2008) adlı bir meteoroloji uzmanının temellerini attığı kaos fiziği, çizgisel/doğrusal olmayan (*non-linear*), yani hareketleri önceden hesaplanıp tahmin edilemeyen sistemleri inceler.⁶⁶⁹ Lorenz'in hava durumuna ilişkin ortaya koyduğu ve kaos kuramının simgesi haline gelmiş olan “Lorenz Çekeri”, özetle şunu söyler:

Hava koşulları tamamen **rastgele** bileşenlerin etkisiyle oluşuyor gibi **görünse de** aslında **belli bir sınır dahilinde** ve karmaşık dinamik kurallarla hareket eden değişkenlerden oluşur. Gözlemci, herhangi bir anda, hava koşullarının ne olacağını tam olarak kestiremez fakat hava koşullarının bu grafiğin izin verdiği şartların dışına taşmayacağını bilir. Çünkü bu bir davranış grafiğidir ve sistemin belli bir zaman aralığında verilen başlangıç koşullarıyla gösterebileceği **tüm durumları bir arada** temsil eder. Sistem buradaki sınırlar dışına taşamaz. Taşsa bile, bu deseni oluşturan iç kuvvetler o denli güçlüdür ki, sistem yine kendisini bu sınır döngü içine ‘çeker’.⁶⁷⁰

Bir açık yapıtın içindeki bileşenler, hatta yapıtın kendisi de –tıpkı kuantum fiziğinde bir parçacığın gösterdiği davranış kalıpları gibi– Lorenz Çekeri’ne benzeyen bir grafik izler. **Tüm durumların bir arada** ve birbirlerinin **tamamlayıcısı** oldukları, bütünü göze alındığında *düzenli* bir davranış grafiğidir bu.

Berio’nun *Sequenza*’sının iki farklı flütçü tarafından [ya da *Epifaniler*’inin iki farklı orkestra tarafından] icrası (...) hiçbir zaman aynı olmayacağı gibi, hiçbir zaman keyfi [**rastgele**] de olmayacaktır.⁶⁷¹ (...) Her bir yorum yapıtı hakiki kılar, ama yapıtın mümkün olan tüm öbür yorumlarının bir **tamamlayıcısıdır** yalnızca.⁶⁷²

Hava durumu ile yapıt yorumu arasında bağ kurmamızı sağlayan kaos kuramının bir meteorolog tarafından keşfedilmesine şaşmamak gerek; çünkü gazların kinetik kuramından da tahmin edebileceğimiz üzere, hava tahminleri olasılık sınırları içindedir. Belirlenirlik ve belirlenemezlik dengesinin bilimin farklı alanlarındaki yansımaları hakkında *Scientific American*’ın yardımcı editörü George Musser şöyle diyor:

⁶⁶⁸ Sinan CANAN, **Kimsenin Bilemeyeceği Şeyler: Bize, Bilime, İnanca ve Kaosa Dair “Fraktal” Düşünceler**, s. 175, 185. (Koyu vurgular bize ait.)

⁶⁶⁹ **a.g.k.** s. 179, 181.

⁶⁷⁰ **a.g.k.** s. 182-183. (Koyu vurgular bize ait.)

⁶⁷¹ Umberto ECO, **Açık Yapıt**, çev. Tolga Esmer, s. 91. (Köşeli parantezler bize ait.)

⁶⁷² Umberto ECO, **Açık Yapıt**, çev. Pınar Savaş, s. 27. (Koyu vurgular ve köşeli parantez bize ait.)

[D]ünya determinizm ve indeterminizmin katlı bir pastasıdır. Dünyanın iklimi, örneğin, Newton'ın deterministik hareket yasalarını izleyerek meydana gelir, fakat mevsimsel ve uzun dönemli iklim değişiklikleri tahmin edilebilir olduğu halde, kısa dönemli hava tahminleri olasılıksaldır. Biyoloji aynı şekilde, deterministik fiziği izleyerek meydana gelir, fakat organizmalar ve ekosistem farklı tanımlama modellerine ihtiyaç duyar, tıpkı Darwinyen evrim gibi. Tufts Üniversitesi'nden filozof Daniel C. Denneth, "Determinizm her şeyi açıklamaz" diyor. "Neden zürafalar var? Olacağı önceden belirlendiği için mi?"⁶⁷³

Kuşkusuz ki değil. Rennan Pekünlü'nün makalesi, biyolojik evrimde de içkin olan düzen-düzensizlik diyalektiğine Charles Darwin'in (1809-1882) evrim kuramı üzerinden sağlam kanıtlar sunar:

Darwin'in diğer bilim dalları ve felsefe üzerine olan derin etkisi, "canlı organizmaların ince ayar yapılmış olan uyumu (*adaptation*) 'kör şans'ın ve amaçsızlığın sonucudur" biçimindeki saptamasıdır. (...) [Bununla birlikte] Darwin, **bütünselci** olmanın da ötesindeydi –evrimin birbirine taban tabana zıt iki kuvvetin karşılıklı etkileşimine gereksinim duyduğuna ilişkin düşüncesi tamamen **diyalektik materyalist** bir düşünceydi. Darwin'in düşündüğü kuvvetler, kalıtım (*heredity*) veya aynı şey demek olan sadık replikasyon (*faithful replication*) ve değişim (*variation*) veya aynı şey demek olan sadakatsiz replikasyondur (*unfaithful replication*). Bunlardan birisinin yokluğu, bildiğimiz evrimin olmayacağı anlamına gelir. Eğer her iki öge de varsa evrim kaçınılmazdır. (...) [Sürekli gelişim gösteren] bu sürece bir son biçmek olanaksızdır –[zira] evrim kesinlikle amacı olan (*teleological*) bir süreç değildir.⁶⁷⁴

Görüldüğü gibi evrim de, evren gibi, düzen-düzensizlik diyalektiğini içinde barındıran ve sonu gelmeyecek olan, ucu **açık** bir *work-in-progress*'tir. Berio'nun 1960 tarihli "*Forma*" (Biçim) adlı denemesinde açık yapıt kavramının İngilizcesi için aynı ifadeyi seçmesi,⁶⁷⁵ bestecinin bu yıllarda yazdığı *Epifaniler*'in "G" ve "e" bölümlerindeki kurgusuna dair güçlü ipuçları verir. Söz konusu denemede Berio'nun bugünün müziğini tanımlarken kullandığı ifadeler biyolojik evrimden ayrı tutulacak gibi değildir:

Bugünün müziği, her şeyin önceden belirlenmiş bir şekilde oluştuğu, kapalı, kesin ve rahat bir dizge ya da dil olarak düşünülemez; tersine, sadece kendi gerçekliklerine ve o anda işaret ettiği ilişkilere göre tanımlanabilir ve anlamlandırılabilir seslerin ve

⁶⁷³ George MUSSER, "Evren Rastlantısal mı?", çev. Servan Kutlucan, *Bilim ve Gelecek*, Sayı 140, s. 42.

⁶⁷⁴ Rennan PEKÜNLÜ, "Darwin'de Mekanistik, Bütünselci ve Diyalektik Materyalizm", *Cumhuriyet Bilim Teknik*, Sayı 1169, s. 12. (Koyu vurgular ve köşeli parantezler bize ait.)

⁶⁷⁵ Luciano BERIO, "*Forma*", *Scritti sulla musica*, s. 27-28.

hareketlerin dallanıp budaklanmasından oluşan bir dizgedir. (...) Kompozisyon artık halihazırda *yapılmış* [*già fatto*] bir şey değil, daha çok *yapılacak* [*da fare*] bir şeydir, uyum sağlamak için yapılacak bir şey.⁶⁷⁶

Copland'ın biçimin “açık”lığını tanımlarken alıntıladığımız “yaşayan bir organizma” tanımı da biyolojik evrim ve açık yapıt arasındaki bağla ilgili değil midir?

Einstein, Lorenz ve Darwin'in kuramlarındaki düzen-düzensizlik diyalektikleri ile Berio-Eco poetikasyndakiler birbirleriyle sağlam bir şekilde örtüşmektedir. Bu örtüşmelere Einstein'ın 1955'teki ölümünden sonra geliştirilen bir kuantum teorisi yorumunu da ekleyebiliriz. “Çoklu evren yorumu” adı verilen bu fikrin savunucuları, kuantum mekaniğinin paralel evren topluluklarını, “yaygın olarak **deterministik davranan**, fakat bize, tek bir evren görebileceğimizden dolayı **indeterministik görünen** bir çoklu evren”⁶⁷⁷ olarak tanımlar. George Musser paralel evrenlerin egzotik bir fikir olmadığını, kendi vücudumuzun ve beynimizin, bize sağladıkları olasılıkların çokluğu (*Açık Yapıt* diliyle “olanaklar alanı”) ile küçük birer çoklu evren olduklarını söyler.⁶⁷⁸ Yine karşı karşıya olduğumuz bu fizik-biyoloji örtüşmesini bu kez felsefe alanıyla pekiştirelim. “Filozof İmparator” sıfatıyla anılan Marcus Aurelius'un (121-180) **bizzat kendimizden** hareketle öne sürdüğü sav, kendisinden 1800 yıl sonraki Einstein'ın veya Lorenz'in “görünüşte düzensiz olsa da içkin bir **düzene** sahip olan evren” anlayışlarından ayrı düşünülemez:

Gerçekten önceden ayarlanmış da olsa, **rastgele** birbirine geçmiş bir **kaos** da olsa, her hâlükârda evren bir **düzendir**. **Bizzat sende** de bir düzen varken ve birbirinden ayrı ve dağınık olmasına rağmen, birbirini etkileyen her şeyde **düzensizlik** olabilir mi?⁶⁷⁹

Aurelius gibi bugün de çoğu felsefeci, fiziğin –göz önünde bulundurduğu gerçekliğin düzeyine bağlı olarak– hem düzenli ve deterministik hem de düzensiz ve indeterministik olduğunu savunuyor. Londra Ekonomi ve Politik Bilimler Okulu'ndan filozof Christian List “Determinizm ve indeterminizm arasındaki fark ince bir çizgidir”

⁶⁷⁶ a.g.k. s. 24-25, 27. (Bazı ifadelerin özgün hallerini köşeli parantezlerle verdik.)

⁶⁷⁷ George MUSSER, “Evren Rastlantısal mı?”, çev. Servan Kutlucan, *Bilim ve Gelecek*, Sayı 140, s. 43. (Vurgular bize ait.)

⁶⁷⁸ a.g.k. s. 43.

⁶⁷⁹ Marcus AURELIUS, *Kendime Düşünceler*, çev. Y. Emre Ceren, s. 34. (Vurgular bize ait.)

diyor, “Eğer belirli bir düzeyde determinizminiz varsa, bu hem yüksek, hem de düşük düzeydeki indeterminizmle tamamen uyumludur.”⁶⁸⁰

Bu başlığın sonuna yaklaşırken, Cage için sorduğumuz soruları bilim için de soralım: *Epifaniler*’in “G” ve “e” bölümlerini çözümlemek için yola çıktığımız bu yazıda bilimsel gelişmeler üzerinde neden bu kadar uzun durduk? Ve neden diğer bölümler için değil de özellikle bu bölümler için hissettik bu gereksinimi? Bu soruların yanıtı için yazımızın başını anımsamak yeterlidir. Bu bölümleri birbirine bağlayan en önemli niteliklerden ve Sanguineti-Simon çizgisini birlikte değerlendirmemize neden olan gerekçelerden ilki, “G” ve “e” bölümlerinin *Epifaniler*’in tüm bölümleri arasında düzensizlik, belirsizlik ve karmaşadan (yani gündelik anlamıyla kaostan) en yüksek oranda yararlanan bölümler olmaları, dolayısıyla ‘içkin bir düzene sahip karmaşıklık’ savını ileri süren bilimsel kuramlarla (yani bilimsel anlamıyla kaos ile) açıklanabilir olmalarıdır. Buna ek olarak, Sanguineti-Simon çizgisini birlikte değerlendirmemize neden olan gerekçelerden bir başkası daha çağdaş bilimin bulgularıyla ilişkili olabilir: “‘Gürültü’ kavramının hem içerik/anlam (kaos/karmaşa) hem de biçim/ses (beyaz gürültü) olarak *bu* bölümlere damga vurmuş olması” diye ifade ettiğimiz bu gerekçenin çağdaş bilimle ilişkisine değinmeden geçmeyelim.

Bilim insanları 1940’lı yıllardan itibaren eğer *big bang* [büyük patlama] teorisi doğruysa bunun evrende bugün gözlemlenebilir bir izi [ya da lekesi!] olduğunu öngörmeye başladı. Yapılan hesaplamalar evren henüz 380.000 yaşında iken, yani bugün bildiğimiz maddenin yapıtaşları olan atomların henüz oluşmadığı bir dönemde, tüm uzamı elektromanyetik bir ışımanın doldurmuş olması gerektiğini gösteriyordu. (...) Sonradan “kozmi mikrodalga arka planı” (*cosmic microwave background* = CMB) adını alacak olan bu ışımanın keşfi bütün bilim tarihinin en güzel hikâyeleri arasındadır. Asıl amaçları uydularla haberleşmede daha etkili antenler geliştirmek olan bilim insanları geliştirdikleri yeni antenlerini uzayın hangi yönüne çevirseler aynı frekans aralıklarında bir gürültü tespit ediyorlardı. (...) Anteni nereye çevirseler hep aynı arka plan sinyali. Çok geçmeden bu sinyalin (...) büyük patlama kalıntısı olduğu anlaşılır.⁶⁸¹

Yani, “eski televizyonlardaki ‘kar yağması’ adı verilen uçuşan noktacıklar ve hoparlörden işitilen hışırtı [*fruscio*], kısmen, büyük patlamadan 380.000 yıl sonra

⁶⁸⁰ George MUSSER, “Evren Rastlantısal mı?”, çev. Servan Kutlucan, *Bilim ve Gelecek*, Sayı 140, s. 38-39.

⁶⁸¹ Nebil REYHANI, “Kozmolojinin Yeni Problemi: Ölçme Hatası mı, Yoksa Yeni Bir Fiziğin Habercisi mi?”, *Bilim ve Gelecek*, Sayı 185, s. 29. (Köşeli parantezler bize ait.)

hidrojen atomları oluştuğunda yayılan ışımanın (CBR - *Cosmic Background Radiation*) günümüzdeki kalıntısıdır.”⁶⁸² Berio’nun örneklediği tefekküre dalmış, sorgula(ya)mayan dinleyicinin karşılaştığında televizyonu kapadığı ya da kanal değiştirdiği bu gürültü, tam da “G” ve “e” bölümlerinin odağındaki malzemedir. Örneklenen dinleyici ise, İlhan Mimaroğlu 1970’lerin başında makaralı bir teypten elektronik müzik örnekleri dinletirken “müzik diyorsunuz ama bunlar gürültü değil mi?” diye soran öğrencinin bir türevi olarak görülebilir. Mimaroğlu öğrenciye “John Cage’in de dediği gibi, oturmuş Mozart dinliyorsanız sokaktan gelen sesler gürültü olur, sokaktaki sesleri dinliyorsanız da yanı başınızdaki Mozart gürültü olur” yanıtını verir.⁶⁸³ İşte Berio da Cage gibi, Mimaroğlu gibi, ve elbette Joyce gibi “sokaktaki gürültüyü”⁶⁸⁴ dinlemeyi yeğlemektedir; çünkü hem günceldir, hem de –bilimsel anlamıyla– kaotiktir.

“Yıldızlar ve gezegenleri oluşturan gözlemleyebildiğimiz madde, bilinen evrenin kütlelerinin yalnızca %5’ini oluşturur. (...) Bir diğer deyişle evrenin %95’i hakkında bir bilginiz yok.”⁶⁸⁵ Bilmediklerimizin bildiklerimizden kat kat fazla olduğu evrende bilimin yaptığı, adı üstünde, bilmeyi artırmaya çalışmaktır; ve bu, yani bilim uğraşının kendisi de, *Açık Yapıt*’ın diliyle, sonu gelmeyecek olan bir *work-in-progress*’tir.

3.4.7. Müzik Olarak “G” ve “e”

Epifaniler’deki “E” ve “d”yi, yani Joyce bölümlerinin müziklerini çözümlerken, yapıtın vokal bölümlerinden yalnızca “E” (Joyce-*Ulysses*) ve “G”nin (Sanguineti-*Triperuno*) metinden çok çalgısal ve orkestral özellikleriyle öne çıktığından bahsetmiştik.⁶⁸⁶ İki bölümün bu ortaklığına karşın, vokal partinin konumu açısından önemli bir yapısal fark hemen göze çarpar. “G”deki vokal parti, her ne kadar şarkı

⁶⁸² Erdal MUSOĞLU, “Evrenimizle İlgili Akıllara Durgunluk Verici Bilgiler”, *Herkes Bilim Teknoloji*, Sayı 170, s. 8. (Köşeli parantez bize ait.)

⁶⁸³ Semih FIRINCIOĞLU, “Giriş”, s. 1 (John CAGE, *Seçme Yazılar*, haz. ve çev. Semih Fıncıoğlu).

⁶⁸⁴ Colin MACCABE, “Finnegans Wake’e Bir Giriş”, çev. Nâzım Çapkın, *Notos*, Sayı 64, s. 70 ve Luciano BERIO, “E”, s. 16, *Epifanie* (“A shout in the street”).

⁶⁸⁵ Erdal MUSOĞLU, “Evrenimizle İlgili Akıllara Durgunluk Verici Bilgiler”, *Herkes Bilim Teknoloji*, Sayı 170, s. 8.

⁶⁸⁶ Bunun nedeni, Berio’nun söz konusu bölümleri (ve diğer tüm büyük harfli bölümleri) *Epifaniler*’e dahil etmeden önce *Defterler* (*Quaderni*) başlığı altında kısa orkestra müzikleri olarak kurgulamış olmasıydı. Ayrıntılı bilgi için bkz. çalışmamızın 3.3.3. Müzik olarak “E” ve “d” adlı bölümü.

söyleyen değil yine konuşan ve ses dizgesi düzenlenmemiş bir “vokal gürültü” olsa da, bu kez tamamen orkestra partisyonunun dışında yazılmıştır ve girişte yaklaşık olarak müziğin ilk üç ölçüsüne yerleştirilen bir metni (Sanguineti’nin *Triperuno* şiirinden 11 dizeyi) bir solukta okur. Bu metin-müzik kurgusunun iki nedeni olabilir:

- 1) “G” bölümü hem *Defterler III*’ün (“G” + “D” + “C”) bir parçası olarak, hem de *Epifaniler*’in 10 olası sırası içinde “G” ile başlayan sıraların ilk bölümü olarak⁶⁸⁷ vokal partisiz bir şekilde, tamamen orkestral niteliğiyle de “iş görebilir” olması gerekir. Diğer bir deyişle “G”, Sanguineti metnini (dolayısıyla da vokali) yalnızca *Epifaniler*’in *ortasında*⁶⁸⁸ yer aldığında yüklenecektir.⁶⁸⁹ Dolayısıyla metnin yapıştırılmamışlığı, onun sökülebilirliğini sağlar.
- 2) *Epifaniler*’in 1. (partisyonunda tercih edilen ve Berio’nun 1991’de karar kıldığı) sırası düşünüldüğünde, vokalin metne olan yaklaşımında yüklendiği “müzik tiyatrosu” fikri, gitgide (ama çizgisel olmayan [*non-linear*] bir şekilde) “müzik”ten “tiyatro”ya doğru kaymaktadır. Proust (“a”) bölümünde jestten neredeyse yoksun olan, baskın olarak tampere dizgeye göre düzenlenmiş bir vokal, Machado (“c”) bölümünde tampere perdelerden sıyrılmaya başlayıp vokal jestler yüklenmeye, Joyce (“E” ve “d”) bölümlerinde ise saf konuşmalara, jestlere, dolayısıyla da oyunculuğa başvurmaya başlamıştır. “G” bölümünde “endişeli bir ses”le⁶⁹⁰ yapılması istenen konuşma, işte bu ‘müzikten tiyatroya’, dolayısıyla da metnin *sesinden* (fonetiğinden) metnin *anlamına* (semantiğine) doğru yönelen akışın belirgin bir aşamasıdır. Sanguineti’nin Berio’dan alıntılardığı “anlama [doğru] dönüşen ses”in bir ifadesi olamaz mı bu akış? *Epifaniler*’e sinen bu çizgiselliğin “b” bölümünde tam da tiyatro alanından –ve de yönlenmiş anlama inanan– bir isimle, yani Brecht’le sonlanacak olmasına şaşmamak gerekir.

Çalışmamızda anlamın kazandığı değere ilişkin, okurun izniyle bir parantez açarak, Nicholas Cook’un *Müziğin ABC’si* adlı cep kitabındaki sözlerini alıntılayalım:

⁶⁸⁷ Bu sıra olasılıkları 1991’de teke indirgenmiştir, ama *Defterler* olasılığı bakidir.

⁶⁸⁸ “Tam ortası” değil “herhangi bir ortası” anlamında.

⁶⁸⁹ Luciano BERIO, *Epifanie*, seslendirme notları.

⁶⁹⁰ a.g.k. “G”, s. 1 (*Voce [ansioso]*).

“Genelde müzikten söz etmek, genel olarak müziğin ne anlama geldiğinden ve daha temelde de müziğin nasıl olup da bir anlam aracı işlevi gördüğünden (görebildiğinden) söz etmektir” der Cook. “Çünkü müzik, sadece dinlemesi güzel olan bir şey değildir. Tam tersine kültürün içine gömülmüştür.”⁶⁹¹ Berio’nun bir besteci olarak en belirgin farklarından biri de tam olarak bu kültür vurgusudur.

Luciano Berio, [Sanguineti, Simon, Eco gibi] zamanının yenilikçi edebiyatçılarıyla yakın temasta kalması, yapıtlarının metinlerini bu edebiyatçıların en önemli eserlerini doğru bağlamlarla birleştirmesi, (...) [ve] gelenekten yeniye doğru giden İtalyan bir bestecinin tercih edeceği en ‘uygun’ yol olarak teatral yapıtlar ortaya koyması (...) ile, kendi yetenek ve birikimine sahip birçok bestecinin önüne geçmiştir. Kullandığı metinlerin ve tiyatronun müziğine kattıklarını karşılıksız bırakmayarak, müziğindeki yeni tavrı edebiyat ve tiyatroya da aktarmıştır.⁶⁹²

Epifaniler, bu aktarımın kuşkusuz en somut okunabildiği, Berio’nun deyiimiyle “sözcüğün sahneye konduğu”⁶⁹³ yapıtlardan biridir. Eco, Berio’nun ilişki halinde olduğu edebiyat ve tiyatro alanını daha da genişleterek şunları söyler:

Berio’dan bir düşünür, bir kültür adamı olarak bahsetmek istiyorum. (...) Berio, (...) kuramsal olarak ne yapıyor olduğunun farkındaydı. Kendine ait bir müzik poetikası geliştirmiş olması değildir sadece bunu anlamızı sağlayan; (...) aynı zamanda hem karşılıklı ilginin ve dirsek temasının, hem de bir sentezleme işinin ifadesi olarak diğer sanatların temsilcileriyle, filozoflarla, dilbilimcilerle, antropologlarla iletişim halinde yaşamasıdır.⁶⁹⁴

Epifaniler’in müziğini ve metin-müzik ilişkisini değerlendirirken bu iletişimi, yani “kültür” üst başlığını kuşkusuz hep önemsedik. Ancak “G” ve “e” bölümlerinde güncel olana, yani hayat ve sanattaki modernist gerçeğe (ve onun sorunlarına) çağın yazarlarıyla odaklanma hali, bu bölümlerin müzik-metin ilişkisine değinirken söz konusu üst başlığı yeniden anımsatmamızı gerektirir. Berio’nun Sanguineti ile olan iletişimini de bu şekilde, yani karmaşık, çok yönlü ve kapsamlı bir biçimde görmek gerekir.

⁶⁹¹ Nicholas COOK, **Müziğin ABC’si**, çev. Turan Doğan, s. 9.

⁶⁹² Gülce Özen GÜRKAN, **Elektronik Müzikte Metin Organizasyonuna Semiyotik Yaklaşımlar**, yayınlanmamış lisans tezi, s. 35-36. (Köşeli parantez bize ait.)

⁶⁹³ Bkz. dipnot 459.

⁶⁹⁴ Umberto ECO, “**Those Studio Days**”, *Musikblätter* 4, s. 7. (Çeviri bize ait.)

Her müzisyen, vokal müzikle uğraşma kapsamına bağlı olarak, sözcükle ve dille bir ilişki içinde olmuştur; ama Berio'nun Sanguineti ile olan iletişimi, Verdi'nin Francesco Maria Piave ile, ya da Mozart'ın Da Ponte ile olan iletişiminden farklıdır. Berio hiçbir zaman ona bir libretto, bir hikâye, hatta müziğe dökülebilir birkaç cümle veren yazarların peşinde olmadı –keza librettistlerine karşı onun kadar küstah ve hükümrân davranan bir müzisyene rastlamadım (bu da benim Sanguineti ve Calvino üzerinden tanık olduğum kişisel deneyimimdir).⁶⁹⁵

Eco'nun bu sözlerini tamamıyla olumsuz değil, arkadaşça bir “rahatsızlık” çerçevesinde yorumlamamız gerektiğini düşünüyoruz. Berio'nun “Calvino'nun Müzikalitesi” başlıklı denemesine göz atmak bunu doğruladığı gibi, Sanguineti ve Eco'nun ayrıcalıklı müzikal konumuna da dikkatimizi çeker:

Italo [Calvino] müzikten korkardı. “Müzikal” değildi, konsere çok nadiren giderdi, kulağı yoktu ve müzik onda ancak anlayacak birkaç sözcük içerdiğinde ilgi uyandırır. Bu açıdan, müzikal keşiflerde yoldaşlarım olan diğer iki arkadaşımın tam karşıtıydı. Mesela Edoardo Sanguineti, bütünsel olarak, müzikal deneyimi derinlemesine yaşamaya muktedir; veya Umberto Eco bir enstrüman çalabilirdi ve [müzik dinlemeye] Bayreuth'a bile giderdi.⁶⁹⁶

Berio'nun Sanguineti hakkında verdiği bu “müzikal” bilginin ardından, Sanguineti'nin Berio'dan alıntılacağı “teatral” bilgiyi yeniden anımsayalım: “Vokal müzik, sözcüğün sahneye konmasıdır”. David Osmond-Smith, İtalyan besteciyle ilgili kapsamlı kitabının “Berio'nun Tiyatrosu” adlı bölümünde tam da bu “sahneye konma” ifadesini nirengi noktası olarak yukarıda değindiğimiz anlam ve kültür ilişkilerine de hakkını veren bir dille değerlendirir besteciye. Osmond-Smith'in odağında Berio-Sanguineti işbirliğinin ilk ortak ürünü olan *Passaggio* bulunsa da, *Epifaniler*'in “G” ve “e” bölümleri için de yararlanabileceğimiz birçok anahtar kavramla karşılaşırız bu paragrafta:

Bu ‘*messa in scena*’ (ki hem ‘sahneye konma’, hem de ‘sahnedeki **kütle**’ anlamıyla insanı hafifçe tokatlayan bir tanımdır) yoğunlaşmış bir biçimde Berio'nun tiyatrosunun en temel öğelerini içerir. Sözel malzemenin **yığılmış, üst üste binmiş** [*super-imposed*] katmanları dinleyiciyi bir yandan işitsel bir **karışıklıkta/ormanda** [*jungle*] kendi patikalarını bulmaya zorlarken, diğer yandan da yarı-anlaşılandan fışkıran/**yaylanan** [*spring from*] estetik **uyanıklığın** [*alertness*] ve **alımlayıcılığın** [*receptiveness*] o tek potada erimiş karışımını kucaklamaya iter. Zihnin mantık-merkezci bölümü **güvensizlikle** yaşamayı öğrenirken, kulak **ilkel/içgüdüsel** bir **dolaysızlığın** müziğine

⁶⁹⁵ a.g.k. s. 8. (Çeviri bize ait.)

⁶⁹⁶ Luciano BERIO, “La musicalità di Calvino”, *Scritti sulla musica*, s. 329. (Çeviri ve köşeli parantez bize ait.)

odaklanır. *Passaggio*, *Epifaniler* gibi bir konser salonu yapısının karmaşıklığından/çokyönlülüğünden/kapsamlılığından [*sophistications*] kasten kaçınmaktadır.⁶⁹⁷

Karşımıza ilk çıkan anahtar kavram olan **kütle** ile başlayalım. Bir sonraki **yığılmış, üst üste binmiş** ifadesiyle de ilişki halinde olan bu kavram, *Passaggio*'nun ötesinde *Epifaniler*'in “G” ve “e” bölümlerinde de karşımıza çıkan olguyu en geniş çerçevesiyle tanımlar: Armonik olarak tanımlarsak, kromatik gamda hiçbir boşluk bırakmaksızın üst üste binmiş, sürekli hareket halinde olan molekülleri (notaları) nedeniyle sıvı ya da gaz halindeki birer ses kümesi/kütlesi/kitlesi/yığındır bu bölümler. Bu tanımlar elbette düzensizlik/entropi/doğaçlama/indeterminizm/rastlantı kavramlar kümesiyle yakın ilişki halindedir; dolayısıyla başımıza ne geleceğini bilemediğimiz, öngörülemez bir **karışıklıkta/ormanda** hissederiz kendimizi. Öyleyse **güvensizlik** kavramına da sıçrayabiliriz buradan: Levent Özbek'in ve Berio'nun alıntılarıyla da değindiğimiz gibi, kesinlik/determinizm/normallik/rahatlık sağlayacak olan sahte bir güven duygusundansa, güvensizlikle yaşamayı öğrenmeye çalışan bir zihne ihtiyaç vardır. Paragrafın son iki anahtar kavramı olan **ilkel** ve **dolaysız** ise, Torrisi'nin denemesinde de önemli rollerde kullanılmış sıfatlar olmasından anlaşılacağı gibi, “G” ve “e”deki Cagegil karakterin izlerini belli eder. Bütün bir senfonik kuvvetin görece notalama ile yazıldığı, ritmik kesinliklerin neredeyse tamamen yok edildiği doğaçlama bir anlayış, bir **kendiliğindenlik** egemendir bu bölümlere; yani Berio'nun savunduğu gibi, kapalı, kesin, önceden belirlenmiş, **halihazırda tamamlanmış**/yapılmış değil, yapılacak bir şey olarak kompozisyon fikri⁶⁹⁸ baskındır. Öyleyse Adorno'nun “kapalı” müziğe yönelik eleştirisinin izinden gittiğini söyleyebiliriz “G” ve “e”nin:

En güncel tarzda gerçekleşen, mükemmel, hatasız bir icra, eseri kati bir şeyleşme pahasına muhafaza eder. İlk notadan itibaren **halihazırda tamamlanmış** bir şey olarak sunar eseri: İcra, bir gramofon kaydı gibi gelir kulağa. Dinamik öylesine önbelirlenimlidir ki artık gerilim falan yoktur ortada. (...) Eserin kendi kendini üretmesine asla sıra gelmez. Kuvvetin uygulanacağı malzeme öğütülmüşse, senfonik kuvvet için çabalamanın ne önemi kalır? Eserin korunarak sabitlenmesi onun yıkımına

⁶⁹⁷ David OSMOND-SMITH, *Berio*, s. 94. (Çeviri, koyu vurgular ve köşeli parantezler bize ait. Kimi zaman birden çok sözcükle karşılamayı yeğlediğimiz kavramların özgün hallerini köşeli parantez içinde verdik.)

⁶⁹⁸ Luciano BERIO, “*Forma*”, *Scritti sulla musica*, s. 27.

yol açar: çünkü eserin birliği tam da, bu sabitleme için feda edilen **kendiliğindenlikte** gerçekleşir.⁶⁹⁹

Dolaysız rastlantı üretiminin dayandığı en önemli kavramlardan biri olan kendiliğindenlik, Berio'nun da (örneğin paralinguistiğe ilişkin düşüncelerinde gördüğümüz gibi⁷⁰⁰) önemsedığı bir kavram değil midir? Cage poetikasına giderek yaklaştığımız bu noktada Cook'tan yaptığımız alıntıyı tersten de düşünelim o halde: Müzik bir anlam aracı olmanın yanında, dinlemesi de güzel olan bir şeydir!

Müzik dinlemenin tek amacı şu ya da bu biçimde yapıtın altında yatmakta olan bir fikre (ya da fikirlere) ulaşmak, bir biçimde bu fikri tanımlamak olmamalıdır. Müzik dinlemek, katedilen yolun kendisinden, yani **doğrudan doğruya sürecin kendisinden** de bazı tatlar derleyebilmektir.⁷⁰¹

Bu alıntı aklımıza (ya da anlatmak istediğimizle anlatma biçimimizi birleştirelim, bilinçaltımıza) herhangi bir yorum yapmaksızın şeyin **kendisine** (*the thing itself*) sahip olmamızı isteyen Zen düşüncesini⁷⁰² ve bu düşüncüyü izleyen Cage'in Darmstadt'ta yaptığı “**Süreç** Olarak Kompozisyon” (*Composition as Process*) adlı, ses getiren konuşmasını getirmez mi? Hatta “G” ve “e” bölümlerini dinlediğimizde, Simon'un duvardaki lekeleri gibi (ama bu kez aşırı bir miktarda) karşımıza çıkan –ve Özkan Manav'ın Usmanbaş'ın 3. *Senfoni*'sini çözümlerken yararlandığı ifadeyle “tematik bir anlam yüklemenin olası görünmediği, ses lekelerini andıran”⁷⁰³– moleküler motifler, saf belirsizliği ve keyfiliği düstur edinen lekecilik/taşızım fikrinin yansımaları olarak görünemez mi? Öyleyse birer *happening* midir bu bölümler?

Okuru fazlasıyla –ve olumsuz anlamıyla– kışkırttığımızın farkındayız. Son iki sorunun yanıtı “hayır”dır; çünkü düzensizliğe karşı bir düzen dengesini göz ardı eder bu sorular. Ve tek yönlü bakış açısı, sadece *Epifaniler*'i değil, hiçbir sorunu çözemez. Tıpkı Darwin'in canlı organizmaların uyumunun kör şans ve amaçsızlığın sonucu olduğunu yadsımadan bunu bütünsel bir diyalektik materyalizm çerçevesine oturttuğu

⁶⁹⁹ Theodor W. ADORNO, “**Müziğin Fetiş Niteliği ve Müzik Dinlemedeki Gerileme Üzerine**”, **Müzik Yazıları**, haz. ve çev. Şeyda Öztürk, s. 159. (Vurgular bize ait.)

⁷⁰⁰ Bkz. dipnot 392.

⁷⁰¹ Mehmet NEMUTLU, “**Biçim ve Yapı**”, **Müzikte Ahımlama**, s. 96. (Vurgular bize ait.)

⁷⁰² Umberto ECO, **Açık Yapıt**, çev. Pınar Savaş, s. 180.

⁷⁰³ Özkan MANAV, “**İlhan Usmanbaş, 3. Senfoni, II. bölüm [kesit]**”, **Müzikte Ahımlama**, s. 196.

evrim kuramı ya da Einstein'ın veya Lorenz'in görünüşte düzensiz olsa da içkin bir düzene sahip olan evren anlayışları gibi, Berio'nun kompozisyon anlayışı da indeterministik görünse de deterministik davranan, ayrıntıda rastlantının/şansın ama bütünde biçimin görülebildiği, sadece yapılacak değil, "uyum için yapılacak bir şey"dir.⁷⁰⁴ Bu en doğaçtan bölümlerde dahi Berio, tıpkı Simon ya da Antonioni gibi, 'rastgele gibi görünse de rastlantıya izin vermeyen bir dil' kurmaktadır. Öncelikle David Felder'in besteciyle 1976'da yaptığı röportaja bir göz atarak Berio'nun ağzından net bir açıklama duyalım:

FELDER - Bazı yapıtlarınızda (mesela *Epifanie* ve *Tempi Concertati*) indeterminizmden, yorumcuyu seçeneklendirme işlemlerinden yararlandınız. Görüldüğü kadarıyla bu yapıtlardan sonraysa bütüncül bir öge olarak şansı terk ettiniz. Bir bestecinin şans öğelerinden elde edeceği şeyler nelerdir?

BERIO - Yani, değişir; ben kişisel olarak şansa inanmıyorum, şans diye bir şey yoktur. Performans tekniği açısından, bazen, başka bir biçimde (mesela geleneksel notalamayla) erişilemeyecek **belli bir amaca** ulaşmak, yani ideal sonuç ve yorumcu arasındaki engelleri kaldırmak için yorumcuya belli miktarda bir **özgürlük alanı** tanımak gereklidir (...) [ama] *Epifaniler* çerçevesinde şans ögesi, söyleyebilirim ki, yürürlükte değildir.⁷⁰⁵

Şans (*chance*) kavramı, içerdiği 'mutlak belirsizlik' anlamı nedeniyle Berio'ya çok uzaktır gerçekten de. Üstelik buradaki "şans" ile, 'besteciyle yapıt arasındaki belirlenmemişlik' düzleminin kastedildiğini düşünüyoruz. Berio'nun bahsettiği **özgürlük alanı** ise ikinci düzleme, 'yapıtla yorumcu arasındaki belirlenmemişlik'e denk düşer.⁷⁰⁶ Üstelik, bu ikinci düzlemdeki belirsizliğin ya da rastlantının (daha doğru bir deyimle, belirsizlik ya da rastlantı *kullanımının*) kendi başına bir amaç değil, başka ve **belli bir amaca** ulaşmak için araç olabileceğini söylemektedir Berio. Öyleyse şimdi Osmond-Smith'in "*messa in scena*" paragrafına geri dönüp düzensizliğin değil düzenin izini sürmeye başlayalım.

Bu paragraftaki ilk anahtar kavram olan **kütle**, sınırları belli olan, ölçülebilir bir miktarı ifade eder. "G" ve "e" açısından bu, büyük orkestradır. Makro-evrende ve ışık hızından düşük hızlarda geçerliliğini koruyan Newton'un ikinci hareket yasasıyla

⁷⁰⁴ Bkz. dipnot 676.

⁷⁰⁵ David COPE, "Integration", *New Directions in Music*, s. 207-208. (Çeviri ve koyu vurgular bize ait.)

⁷⁰⁶ Tolga YAYALAR - Ece Merve YÜCEER, "Özgürlüklerin Sınırlarında: Usmanbaş'ın Müziğinde Açıklık Kavramı", *Perpetuum Mobile: İlhan Usmanbaş'ın Yapıtı*, s. 169.

açıklarsak, Adorno’nun bahsettiği “senfonik kuvvet” (F), büyük orkestranın kütlesi (m) ile her bir notanın ivmesinin (a) çarpımı değil midir? Ya da, **karışıklık/orman** kavramlarını da ekleyerek, daha yeni bir kuramla, gazların kinetik teorisi ile açıklamaya çalışalım olanları. Bu bölümlerde “belli bir amaca ulaşmak için” kullanılan görece notalamadaki her bir notayı bir gaz molekülüne benzetirsek, her gaz molekülü gibi bu notaların da karmaşık yörüngeler çizdikleri yadsınamaz; fakat “büyük sayılar yasası sonucu, gözlenmesi mümkün olan ortalama olayların Maryot ve Gay-Lussac gibi basit yasalara uyduğu kabul edilir. Kapalı bir kap içindeki gaz molekülleri, birbirlerine ve kabın duvarlarına rastgele olarak çarparlar, ancak kabın her duvarındaki gaz basıncı zorunlu olarak aynıdır.”⁷⁰⁷

Bilim başlığını geride bıraktığımızı biliyoruz, öyleyse biraz daha müziğin içine girelim. Ses kütleleriyle/yığınlarıyla çalışan, Berio’nun çağdaşı bir başka bestecinin, György Ligeti’nin (1923-2006) şu sözleri de aynı konuya değinir: “İnsan bir çekmece de hepsi birbirine karışmış birçok şey olduğunu hayal edebilir, (...) [ama] çekmecenin de belirli bir şekli var. İçerisinde karmaşa egemendir, ama çekmece kesinlikle çekmecedir.”⁷⁰⁸ Nicholas Cook’un bu sözlerin ardından söyledikleri ise, Osmond-Smith’in “orman” ve “patikalar” imgelerini de içerdği için tam bize göredir:

Eğer dinlediğiniz müzik size anlaşılmaz bir ses **karmaşası** gibi gelirse, o zaman Ligeti’nin çekmece imgesini aklınızdan çıkarmadan dinlemek belki de sizi müziğin içine çekecek yolu açacaktır. Ya da benim alternatif benzetmemi kullanırsak, **ormanın** yayıldığı alanı bildikten sonra, zemini kaplayan otlar arasındaki **belli belirsiz patikaları** fark etmek daha kolay olabilir.⁷⁰⁹

Ligeti’nin müziğiyle olan kesişimimiz “G” ve “e” bölümlerindeki açıklık ile *Epifaniler*’in yazıldığı dönemlerde özellikle Doğu Avrupa’da gelişen dokusal (*textural*) müzik arasında bir bağ kurmamızı sağlayabilir. Öyle ya, Lutosławski de (1913-1994) Cage’in *Piyano Konçertosu*’ndan ve Calder’den etkilenmemiş midir?⁷¹⁰ Ligeti’nin çekmece imgesi ile Eco’nun çerçeve imgesi arasında da güçlü bir bağ kurmak olasıdır:

⁷⁰⁷ Levent ÖZBEK, “Rastgelelik Nedir?”, *Bilim ve Gelecek*, Sayı 178, s. 61.

⁷⁰⁸ Nicholas COOK, *Müziğin ABC’si*, çev. Turan Doğan, s. 100. (Köşeli parantez bize ait.)

⁷⁰⁹ a.g.k. s. 100. (Vurgular bize ait.)

⁷¹⁰ Tolga YAYALAR - Ece Merve YÜCEER, “Özgürlüklerin Sınırlarında: Usmanbaş’ın Müziğinde Açıklık Kavramı”, *Perpetuum Mobile: İlhan Usmanbaş’ın Yapıtı*, s. 184.

Eğer ben, duvardaki bir çatlağı tebeşirle bir kare içine çerçevelersem, bu çatlağı özellikle seçiyor ve belirli [bir] formda öneriyorum demektir; başka bir deyişle o çatlağı ötekilerden ayırarak, tıpkı dilbilgisindeki tırnak işaretleri gibi mekanik bir yöntem kullanıp dikkati onun üzerine çekerek, bir **iletişim formu**, bir sanat yapıtı yaratmışımdır.⁷¹¹

“Çekmece” ve “çerçeve” imgelerindeki düzenleme/kontrol/sınırlama/seçme anlamı çok önemlidir, ama Berio’nun ve *Epifaniler*’in kültürel imlerini –Osmond-Smith’in sözüyle “*sophistication*”larını– tanımlamak için dokusal müzik dağarcığının yeterli olmayacağını düşünüyoruz. Eco’nun “iletişim formu olarak sanat yapıtı” önermesinden aldığımız ivmeyle, *Epifaniler*’den yedi yıl sonra gelecek olan *Sinfonia*’daki (1968) ‘iletişim belirsizliği’ne sıçrayalım.

FELDER - [*Sinfonia*’daki] üçüncü bölüm, tüm karmaşası ve göndermeleriyle “**aşırı bilgi/enformasyon** yüklemesi” gibi bir teknikten yararlanıyor. Bunu gelecek yapıtlarınızda daha sık kullanmayı tasarlıyor musunuz?

BERIO - Hayır. Elbette, üçüncü bölümde kullandığım tarzda birbirinin içine geçen fikirlerle, [yani] **anlam katmanlarıyla** her zaman ilgiliyim. Çok miktarda bilgi/enformasyon var evet, ama duyduğunun her bir köşesi kendi içinde anlamlı. Bir tür **iletişimin belirsizliği** var diyelim. Her ne duyuyorsan kendi içinde tamamlanmış; daha büyük bir şeyin parçası değil.⁷¹²

Burada geçen **anlam katmanları** ve **iletişimin belirsizliği** ifadeleri daha önce Griffiths’ten alıntıladığımız şekliyle “Berio’nun Cage’ci bir ‘sesin belirsizliği’ veya Boulez’ci bir ‘formun belirsizliği’ne karşı yeğlediği ‘anlamlın belirsizliği’”ni⁷¹³ getirecektir aklımıza kaçınılmaz olarak. Evet, “G” ve “e” bölümleri ile *Sinfonia*’nın üçüncü bölümü arasında aşırı enformasyondan kaynaklanan bir “gürültü” ortaklığı kurulabilir kurulmasına; ama *Sinfonia*’nın bu bölümü önceden-varolan (*pre-existent*) anlamların, yani alıntıların yığını iken “G” ve “e”nin ses kütlesi/**kümesi** ise “tematik bir anlam yüklemenin olası görünmediği, ses lekelerini andıran” moleküler motiflerin **erimiş**, cıvılaşmış, bir **düğüm** halindeki gürültüsüdür. Böyle bir gürültü tanımını bizi, *Sinfonia*’dan çok, Berio’nun 50’lerdeki üretiminin Joyce’la birlikte –ve en az onun kadar– itici gücü haline gelmiş olan elektronik müziğin ses dünyasına bağlar. *Açık*

⁷¹¹ Umberto ECO, **Açık Yapıt**, çev. Pınar Savaş, s. 131. (Vurgular ve köşeli parantez bize ait.)

⁷¹² David COPE, “**Integration**”, *New Directions in Music*, s. 209. (Çeviri, vurgular ve köşeli parantez bize ait.)

⁷¹³ Paul GRIFFITHS, “**Europe 4: Mobile Form, 1956-1962**”, *Modern Music and After: Directions since 1945*, s. 113.

Yapıt'tan alıntılatacağımız aşağıdaki paragraftaki anahtar kavramlar da bunu doğrulamaktadır:

Elektronik müzik alanında yapılan bir bestede, seslerin **kümesi** bize frekansların ilişkilerini çözümlemenin imkânsız olduğu bir 'grup' içerisinde **erimiş** olarak sunulur (besteci de bu ilişkilerin çözümlemesini istemez zaten, tüm belirsizlikleri ve gebelikleriyle bir **düğüm** halinde algılamamızı ister). Aynı zamanda da söz konusu sesler alışılmadık frekanslardan oluşmaktadır. Bu frekansların daha alışkın olduklarımızla ilgisi yoktur ve dinleyiciyi alıştığı işitsel dünyadan uzaklaştırırlar. Burada **anlamlar alanı** kesifleşmekte, ileti her tür olası çözümlere açılmakta, **enformasyon** miktarı kayda değer biçimde **artmaktadır**.⁷¹⁴

Eco, "aşırı bilgi yüklemesi"ne dair benzer bir açıklamayı, açık yapıt poetikasını bilgi kuramı (*information theory*)⁷¹⁵ ile temellendirmeye çalıştığı "Açıklık, Bilgi, İletişim" adlı bölümde de yapar. Buradaki örneğin yine elektronik müzik alanından verilmesi tesadüf değildir.

Enformasyon kuramı açısından iletilebilecek en zor ileti, **alı[m]layı[cı]nın** alışılmıştan daha geniş bir duyarlılığı olduğunu varsayan ve bu duyarlılığa daha geniş bir kanal kullanarak ulaşmayı amaçlayan; yani pek çok ögenin bir *süzgeçten süzülmeden* geçmesine izin veren iletidir. Böyle bir kanal alışılmıştan **çok daha fazla miktarda enformasyon** taşır, ama anlaşılabilirliği riske atmaktadır. (...)

Bize göre bu koşula uygun bir örnek, kendi emrindeki ses ve gürültülerin sınırsız krallığında hüküm sürerken egemen olunan ve alt edilen konumuna düşen, elektronik müzik bestecisinin durumu olsa gerek. Bu besteci uçlarda gezinen ve karmakarışık bir özgürlükle donatılmış bir ses malzemesi sunmak ister, ama malzemenin kurgulanmış ve karılmış terimleriyle konuşmaktan kendini alamaz, temel düzensizliği **yönlendirilmiş** olasılık kalıpları içine sevk etmek amacındaymış gibi eksenler ortaya koyar. Sonunda, (...) *gürültü* ve *sinyal* arasında, **yönelimli** bir edim olmasının dışında gerçek anlamda bir fark kalmaz. Elektronik müzik kompozisyonunda, *gürültü* ile *ses* arasındaki fark, bestecinin dinleyicisine **yorumlaması** için bir ses karışımı *sunmasıyla*, yani yaratıcının bu gönüllü/bilinçli eylemiyle çözüme kavuşur. Ancak bestecinin amacı hem en yüksek düzensizlik hem de en yüksek enformasyon düzeyine erişmekse, özgürlüğünden bir miktar fedakârlık etmesi ve yapıtına birkaç modül **düzen** sokması gerekecektir. Bu modüller seçilmiş ve belli bir dereceye kadar **düzenlenmiş** olduklarını sezen dinleyici tarafından otomatikman sinyal olarak yorumlanacak ve dinleyicinin gürültünün arasında yolunu bulmasına yardım edecektir.⁷¹⁶

⁷¹⁴ Umberto ECO, **Açık Yapıt**, çev. Pınar Savaş, s. 128. (Vurgular bize ait.)

⁷¹⁵ Elektronik müziğin aynı dönemdeki bir başka temsilcisi olan Stockhausen da –hocası olan Meyer-Eppler aracılığıyla– bilgi kuramından alır ilhamını. Bkz. Tolga YAYALAR - Ece Merve YÜCEER, "Özgürlüklerin Sınırlarında: Usmanbaş'ın Müziğinde Açıklık Kavramı", **Perpetuum Mobile: İlhan Usmanbaş'ın Yapıtı**, s. 184.

⁷¹⁶ Umberto ECO, **Açık Yapıt**, çev. Pınar Savaş, s. 86-88 ile Umberto ECO, **Açık Yapıt**, çev. Tolga Esmer, s. 153-155 harmanı. (Köşeli parantez ve koyu vurgular bize ait.)

Osmond-Smith'in "işitsel bir ormanda kendi patikalarını bulmaya zorlanan" dinleyici profili burada da karşımıza çıkmıştır. Yukarıda bu dinleyiciye, tamamen **yorumlama** çabası nedeniyle, "alıcı" değil, "alımlayıcı" demeyi uygun gördük; hem Osmond-Smith'in paragrafındaki bir diğer anahtar kavram olan **alımlayıcılık**'tan [*receptiveness*], hem de Özkan Manav ve Mehmet Nemutlu'nun *Müzikte Alımlama* kitabından aldığımız cesaretle. Bu kitap, biçimin (yani düzenin) gerekliliğini alımlama kuramına ve elbette Eco'ya başvurarak açıklar:

Yapıtta izi sürülecek bir oluşum olarak biçim, dinleyicinin etkin katkısını gerektirir. Alımlama kuramına göre alımlayıcının da bir yorumcu gibi yapıtın bütünlenme süreçlerine yapacağı katkı belki en çok bu kavram üzerinden gerçekleşir. (...) Umberto Eco edebiyat metnini "okur tarafından harekete geçirilmeyi bekleyen tembel bir makineye" benzetir. Bu durum aşağı yukarı bir müzik metni için de geçerlidir. Çalarak yorumlayan için de, dinleyerek alımlayan için de, müzik metni canlandırılmayı bekleyen bir kodlar alanıdır.⁷¹⁷

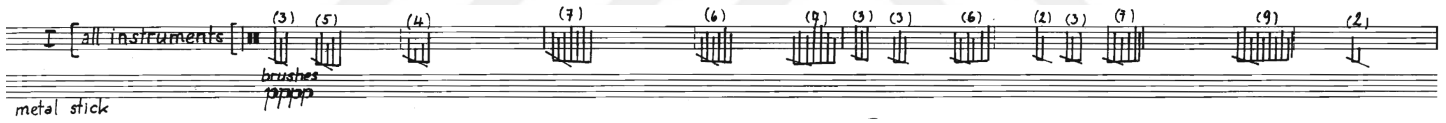
Açıklanan, açık yapıt poetikasının da işbölümüdür aslında. Bu işbölümünde düzensiz malzemeyi düzenleyecek ve **yönlendirecek** olan bestecidir, sunulan bu malzemeyle mutfağa girip yemeği yapacak olan yorumcudur,⁷¹⁸ ve süreci "tamamlamak" üzere bu yemekten "bazı tatlar derleyecek" olansa alımlayıcıdır. Peki, bu çalışmanın bizi ilgilendiren önemli bir boyutu da bestecilik olduğuna göre, şimdi de bu boyut üzerinden yöneltelim sorularımızı: Berio düzensizliği nasıl düzenler/yönlendirir/biçimlendirir ya da nasıl bir denetim/sınırlama/seçme uygular?

Bu soruya vereceğimiz yanıtı Osmond-Smith'ten alıntıladığımız paragraftaki bir diğer anahtar kavramla başlayabiliriz: **Yay[lanmak]** (*spring*). Berio, "G" bölümünün müziğine, *Epifaniler*'de daha önce yer vermediği bir tınıyla, helezon/spiral şeklindeki yaylar (*spring coils*) ile başlar. Önemli bir seçimdir bu, çünkü yarattığı metalik hışırtıyla bu **ilkel** çalgı, yapıta bir süre egemen olacak olan *gürültünün* ilk *sinyalini* verir. Bu, Sanguineti metninin üzerine oturacağı arka plan sinyalinin (*cosmic background radiation*) başladığı no(k)tadır ve ona atfedilen önemi, ilk sayfanın tümüne hâkim olan **pppp** gürlüğüne rağmen sadece onun **pp** ile çalınmasından anlayabiliriz. Tek bir ataktan yayılan bu karmaşık sese orkestranın en arkasında konumlanmış olan üçüncü

⁷¹⁷ Mehmet NEMUTLU, "Biçim ve Yapı", *Müzikte Alımlama*, s. 91.

⁷¹⁸ Metin ÜLKÜ, "Açıklık Bağlamında Besteci ve Yorumcu İlişkisi", *Perpetuum Mobile: İlhan Usmanbaş'ın Yapıtı*, s. 93.

kemanların (*violini C*) bir dörtlü genişliğindeki diyatonik salkımı eşlik etmektedir, ki bu diyatonisizm de başka bir ilkelik/**antiklik** imgesi olarak okunabilir. “G”nin ilk sayfasında belirgin bir yönelmişlik, örneğin zaman içinde ve belirgin bir biçimde artan/azalan bir yoğunluk hissetmeyiz. Aralarındaki boşluklar nedeniyle maddenin gaz halini ya da “televizyonlardaki kar yağması”nı andıran bu uçuşan no(k)tacıklardan klarnet ve fagot dışındakilerin hemen hemen hepsi ölçüsüz/aşırı (*unmeasured*) tremolo ile çalınmakta, bu da ritmik esneklik sunan görece notalamanın yarattığı belirsizliği bir kat artırmaktadır. Tüm bu belirsizliklere ek olarak, *Epifaniler*’de sadece “G” ve “e” bölümlerinde kullanılacak olan bir notalama işareti (~) vurmali ve yaylı çalgılar partilerinin birbirleriyle örtüşme/rastlaşma (*coincide*) zorunluluğunu ortadan kaldırmak için kullanılır.⁷¹⁹ Yine de belirlenmiş bir belirsizlik, düzenlenmiş bir düzensizlik vardır bu ilk sayfada. Bunun belki de en iyi göstergesi, vurmali çalgıların birinci icracısı için –“indeterministik görünen ama deterministik davranan”⁷²⁰ bir şekilde– yazılmış olan satırdır:



Örnek 3.4.1. *Epifaniler*, “G” bölümü, ilk sayfa, vurmali çalgıların partisi.

Sadece ‘düzenlenmiş düzensizliğin’ değil, Sanguineti metninin son dizesinin de bir izdüşümüdür bu dizek: “[Yazmalısın] rakamların hiç bitmediğini.” Bu dizedeki “rakamlar”ı Berio’nun “rakam bilimiyle besteleme”ye, yani bütünsel diziselliliğe tepkisinin de bir yansıması olarak okumak gerektiğini söylemiştik. Aslında yukarıdaki dizekte olduğu gibi “G”nin ilk iki sayfasında yer alan ritmik ve armonik anlamdaki bütünsel kromatiklik/alacalık (*total chromaticism*), hem yatay hem de düşeyde, “aşırı dizisellik” olarak okunabilir. Yani rakamlar ve akılcılık ile simgelediğimiz dizisellik, aşırı bir durumda kromatik salkıma dönüşmektedir; tıpkı modernizm, rasyonelizm ve

⁷¹⁹ Luciano BERIO, *Epifanie*, seslendirme notları.

⁷²⁰ Bkz. dipnot 677.

avangardizmdeki aşırılığın faşizmi ve savaşı körüklemesi, kısacası **çok**'un (aşırı enformasyonun) aslında **hiç** olması gibi.⁷²¹

Var olan tüm frekansların ayırt edilemez toplamı olan (...) [ve] mantığa göre bize mümkün olan en fazla bilgi miktarını vermesi gereken beyaz gürültü, kesinlikle hiçbir bilgi sunmaz. Kulağımız her türlü aydınlatıcı bilgidен, yönden yoksun kalmanın yanı sıra artık 'seçmeye' bile gücü yetmez bir duruma gelmiştir. Tüm yapabildiği, bu özgün kaos karşısında edilgen ve güçsüz durmaktır. Varoluşun başındaki magma gösterisi karşısında edilgen ve güçsüz bir izleyici olarak olanları izlemektedir. O halde, aşıldığı zaman enformasyon zenginliğinin 'gürültü'ye dönüştüğü bir eşik vardır.⁷²²

Eco'nun "edilgenlik ve güçsüzlük" ifadesi, Bürger'in dolayimli rastlantı üretiminde bahsettiğimiz "burjuva bireyinin gücünü yitirmesi karşısındaki tepki"sini –yani çaresizliğini– çağrıştırır sıkı bir biçimde.⁷²³ Ve bu bakış açısından gürültü ve düzensizlik, hem faşizmin ve savaşın hem de onlardan duyulan endişenin ve güvensizliğin imgesi haline gelir. "G bölümünün ilk iki sayfasında maddenin gaz halini andırdığını söylediğimiz görsellik ve duysallık 40'lardaki Nazi gaz odaları, 60'lar ve 70'lerde Vietnam'da kullanılan portakal gazı veya günümüzdeki biber gazı gibi faşist yöntemleri canlandırmaz mı zihnimizde? Bu noktada, "G" bölümünün bu çarpıcı sayfalarının *Epifaniler*'in bütünündeki konumuna bakarak bir yerleştirme/konumlandırma denetimini ortaya çıkaralım. Joyce'un "kuşkız"ını içeren "d" bölümünden hemen sonra gelen "G", konu açısından sert bir karşıtlık yaratır: Tefekküre dalmış aşktan, faşizm ve savaştan duyulan endişeye bu keskin geçiş içeriksel bir süreksizlik ifadesidir, ve bu süreksizlik biçimsel yollardan da (hem İngilizce'den İtalyanca'ya, hem de oda müziğinden orkestraya keskin geçişle) desteklenir. Hatta, Joyce'taki "*ne*'den çok *nasıl*" ile Sanguineti'deki "*nasıl*'dan çok *ne*" odağının birbiri ardına sıralanması, üslupsal bir süreksizlik olarak da yorumlanabilir. Buna rağmen düzensizlik ve belirsizlik gibi süreksizlik de mutlak değil, karşıtıyla diyalektik bir denge halindedir. Joyce bölümünün son iki ölçüsünde beliren 12-ton diziselliği ile "G" bölümünün bütünsel alacılığı arasında yumuşak bir geçiş hissedilir; bu geçiş, akılcılığın aşırılaşmasıdır, tarihsel bir süreçtir. Bu kavramsal süreklilik biçimsel yollardan desteklenirken metinlerden yararlanır. Joyce'un "d"deki son sözcüklerinden biri olan *mortal* (ölümcül) ile Sanguineti'nin kullandığı *morti* (ölüler) sözcüklerinin yarattığı

⁷²¹ Bkz. dipnot 599.

⁷²² Umberto ECO, **Açık Yapıt**, çev. Pınar Savaş, s. 128. (Köşeli parantez bize ait.)

⁷²³ Bkz. dipnot 535.

yadsınamaz bir bağ olsa da, asıl aradığımız, tam olarak bağlantı noktasındadır: *Face* sözcüğüyle biten “d” bölümü, *attacca subito* ile (ara verilmeksizin) *se* sözcüğüyle başlayan “G” bölümüne bağlandığında “s” sesi bir vida işlevi görür.⁷²⁴ Bu sesle iç içe geçen spiral yayın (*spring coils*) metalik hışırtısı/tıslaması (*hiss*) ise “s”nin oluşturduğu vidayı adeta lehimler.

Peki neden “s”? Çünkü bu fonem hem süreklilik arz eder, hem de beyaz gürültünün sürtünmeyi andıran hışırtı sesine çok benzer. Berio, *Epifaniler*’le hemen hemen aynı dönemlerde bestelediği *Thema: Omaggio a Joyce* (1958), *Circles* (1960) ve *Visage*’da (1961) vokalin “s” foneminin enstrümantal veya elektronik renklerle iç içe geçmesinden bolca yararlanır. Hatta, *Thema*’nın temel renginin “s” olduğunu, bunun bir temel ses (*fundamental tone*) eklenmesi ya da filtreler yardımıyla “f”, “v”, “ş” gibi fonemlere kolayca evrildiğini belirtir besteci.⁷²⁵ Bu yapıtta Joyce’un *Ulysses*’inin “Sirenler” başlıklı 11. bölümünden alınan ve bir “tema” ya da sergi (*exposition*) mantığıyla en başta okunan metin “s” aliterasyonu ile sonlanır (*Pearls: when she. Liszt’s rhapsodies. Hisssss*) ve yapıtın gerçek anlamıyla bu “s”den doğması amaçlanır. *Epifaniler*’in G bölümünde de benzer bir doğumdan bahsedebildiğimiz gibi iki yapısal ortaklık daha kulağımıza çarpar: Sanguineti’nin metni de müziğe başlamak için bir sergiye (veya uvertüre) dönüşmekte, üstelik *Triperuno* şiirinden alınan kesitte de azımsanmayacak bir “s” ve türevleri (“f”, “v”,⁷²⁶ “ş”, “z”) yoğunluğu hissedilmektedir:

oh (disse), se scrivi una poesia per me;
 devi metterci che ti aspettavo a Gap,
 che piangevo, che piangevo tanto; se davvero scrivi
 per me (disse):
 oh, devi metterci che anche mio fratello Alessandro piangeva;
 che ti aspettava, che piangeva tanto:
 e che io ho dormito, quella notte, in albergo;
 devi scrivere (disse):
 devi scrivere che a Pompei sono tutti morti
 che i fascisti sono cattivi;
 che i numeri non finiscono mai.⁷²⁷

⁷²⁴ Cathy Berberian, Sanguineti’nin şiirini okumaya ilk dizedeki “se” sözcüğüyle başlar. Bu tercihin Berio’nun gözetiminde oluştuğunu tahmin ediyoruz.

⁷²⁵ Luciano BERIO, “Poesia e musica – un’esperienza”, *Scritti sulla musica*, s. 262.

⁷²⁶ Şiirdeki “v”lerden sadece çift “v”nin kullanıldığı *davvero* sözcüğündekiler imlenmiştir. Çünkü tek “v”deki “f” cinsinden “gürültü”nün yeterli hissedilmediğini düşünüyoruz.

⁷²⁷ Luciano BERIO, “G”, s. 1, *Epifanie*. (Vurgular bize ait.)

Thema ve “G” bölümü arasında kurduğumuz fonetik bağlardan sonra, *Epifaniler*’de Joyce’un ardından Sanguineti’nin gelmesindeki “s” rolünü, Joyce-Sanguineti sözcüklerini birbirine bağlayan “s” köprüsünde de aramaya ne kadar hakkımız var? Bu soruya şöyle yanıt verelim: Sanguineti ve Simon sözcüklerindeki ortak “s” sesi için ne kadar hakkımız varsa, o kadar. İlgili olarak şu da eklenebilir: Önceki birçok bölüm isminin gizli göndermeleri gibi, “G” bölümünün de *Epifaniler*’deki yazarlar arasında “g” harfi içeren tek isme, yani Edoardo Sanguineti’ye rastlaması bir tesadüf müdür?

Berio’nun düzen/denetim işlemlerinin izini sürmeye devam edelim. “G”nin ilk sayfasında belirgin bir biçimde hissedilmeyen yönelmişlik, ilk iki sayfa göz önünde bulundurulduğunda biraz daha belirginleşmeye başlar. Bu yön, tahmin edebileceğimiz gibi, enformasyondaki artıştır.⁷²⁸ Berio bu artışı beş aşama halinde gerçekleştirir:

1. Eksik ölçü: Spiral yaylar ve üçüncü kemanlar (*Violini C*).
2. İlk ölçü: Flütler, fagotlar, trompetler, arplar, vibrafon, marimba, birinci vurmali, ikinci kemanlar (*Violini B*) ve viyolaların eklenmesi.
3. Üçüncü ölçü: Klarnetlerin eklenmesi.
4. Beşinci ölçü: Obualar, kornolar, ikinci vurmali, birinci kemanlar (*Violini A*) ve çelloların eklenmesi.
5. Altıncı ölçü: Trombonlar, tuba, üçüncü vurmali ve kontrbasların eklenmesiyle tüm “senfonik kuvvetin” tamamlanması.

Bu hacim (orkestranın kapladığı sessel ve tınısal genlik) artışına koşut olarak, her bir dizekteki kütleyi (nota miktarını, dolayısıyla yoğunluğu) da artırmaktadır Berio. Özellikle ikinci sayfada belirgin olan bu yön de bir düzenlemeyi imler. “G”ye özgünlüğünü veren asıl düzen/denetim ise bundan sonra, yani üçüncü ve son sayfada başlayacaktır. Öncelikle Berio’nun bu sayfa için performans notlarına eklediği ayrıntılı açıklamayı okuyalım:

“G” bölümünün 3. sayfasında yorumcular, şef araya girip onlara yeni bir giriş verene kadar, partilerini tekrar işaretleri içinde çalmayı sürdüreceklerdir (bkz. “G” s. 3’teki

⁷²⁸ Bkz. dipnot 714 ve 716.

şema.) Her kesintiden sonra yorumcular, diğer partilerle olan zamansal ilişkileri hakkında kaygılanmadan, kaldıkları yerden çalmaya devam ederler.⁷²⁹

talimatlarıyla yemeği (kompozisyonu) ortaya çıkaracaktır. Ortaya çıkacak olan olan yemekse, Adorno'nun korktuğu gibi "halihazırda tamamlanmış, önbelirlenimli, sabit" bir şey değildir; Berio'nun deyimiyle "yapılacak" bir şeydir, o an'ın koşulları da dahil olmak üzere, çok bilinmeyenli bir denklemdir. O halde, Berio'nun burada öngördüğü şef, "G"nin ilk iki sayfasındaki faşist imgelerden kurtulmuş bir şeftir, diyebilir miyiz? Toplumsal bir önder olarak görüldüğünde, kitleleri (orkestra üyelerini ve dolayısıyla "senfonik kuvveti") bireysel özgürlüklere saygı duyarak yönlendiren bu şefin dünyası, Adorno'nun tarif ettiği "tamamlanmış, önbelirlenimli, sabit" bir müziğin şefinin dünyasından kat kat ileride değil midir?

Prestijli bir orkestra şefinin hükümlerinin totaliter Führer'inkini hatırlatması tesadüf değildir. Führer gibi o da şan şöhretle organizasyonu bir ortak paydaya indirir. (...) Artık kendisinin bir şey yapmasına gerek kalmadığı noktaya kadar gelmiştir; hatta bazen, kadrolu yardımcı şef onu partiyonu okuma zahmetinden kurtarır. (...) Orkestra şefinin fetiş niteliği en aşikâr ve en gizlisidir. Virtüöz çağdaş orkestralar standart eserleri bir orkestra şefi olmadan da bir o kadar iyi icra edebilir muhtemelen ve orkestra şefini ayakta alkışlayan izleyiciler orkestranın gözlerden irak bölümündeki yardımcı şefin, soğuk algınlığı geçiren kahramanın yerine geçtiğinin farkına bile varmaz.⁷³¹

"G"deki şef ise bir Führer gibi orkestraya "hükümler"/egemen/sahip değil, aittir; onun bir parçası, tamamlayıcısıdır sadece. Bununla birlikte "G", "bir orkestra şefi olmadan da bir o kadar iyi icra edilebilecek standart bir eser" değildir, olamaz da. İki ayrı flütçünün seslendirdiği *Sequenza* gibi, iki ayrı orkestra şefinin yönettiği "G" de "hiçbir zaman aynı olmayacağı gibi, hiçbir zaman keyfi [rastgele] de olmayacaktır". Her bir yorum, şef-orkestra ilişkisinde olduğu gibi, birbirinin **tamamlayıcısıdır** yalnızca. Görüldüğü gibi, şeften ve yorumdan fetişleşmeyen, her an kendini yeniden üreten bir kendindelik beklenir burada. Dolayısıyla Berio'nun (ya da herhangi bir açık yapıt bestecisinin) ortaya koyduğu dünya algısı, daha önce Eco ve Marx üzerinden sıklıkla atıfta bulunduğumuz ve Adorno'nun yukarıda yetkince tanımladığı (aynı zamanda tekil yorumcu için de geçerli olan) **yabancılaşmaya** bir başkaldırı olarak da okunmalıdır; bu yabancılaşma şeyleşen, fetişleşen, kendi kendini yeniden üretmeyen her şey için, kompozisyonun kendisi için de geçerlidir. Adorno'nun aynı sayfadaki şu sözleri, yabancılaşmış bir şef/orkestra/müzik deneyimini anlatsa da, Newtoncu evrenin saat ya da makina gibi işleyen mutlak belirliliğini anımsatmaz mı?

⁷³¹ Theodor W. ADORNO, "Müziğin Fetiş Niteliği ve Müzik Dinlemedeki Gerileme Üzerine", **Müzik Yazıları**, haz. ve çev. Şeyda Öztürk, s. 159-160.

Demirden bir disiplin söz konusudur. Ama tam anlamıyla demirden. Yeni fetiş, tıkr tıkr işleyen, parlak bir metal aygıttır şimdi, aygıttaki bütün dişli çarklar öyle bir iç içe geçmiştir ki, bütünün anlamı için en küçük bir delik bile kalmaz geriye.⁷³²

Berio'nun “G” ve “e” bölümlerinde ortaya koyduğu kompozisyon ise Einstein'ın öngördüğü gibi, ölçümlerin mutlak (“demirden”) olmayıp o ölçümü yapan gözlemcinin (başta orkestra şefinin, sonra orkestra üyelerinin) referans çerçevesine göre değişiklik (esneklik) gösteren, **anla** ilişki halinde olan, “bireyin [şefin veya orkestra üyesinin] tarihsel bir an olarak ‘şimdi’de duran [epifanik!] zamansallığını önemseyen”⁷³³ bir evren işleyişini taşır. Osmond-Smith'in paragrafından kalan son anahtar kavram da budur: **uyanıklık** (*alertness*). Bizi yabancılaşmadan kurtaracak olan, bu *[uy]anıklık*⁷³⁴ halidir, yani epifanidir.

Günümüz fiziğinin en önemli uğraşlarından biri olan ‘genel görelilik kuramı ile kuantum fiziğini birleştirme çabası’dır “G”nin son sayfasında karşılaştığımız. Yani, düzenli bir bütünlük sunan makrokozmos ile düzensiz bir yığın sunan mikrokozmosu birleştirme deneyidir. Bu deney, ilk iki sayfadaki malzemeden ayrı düşünülemez. Zira, G'deki ilk ölçü (nispeten uzun ve *tenuto* [tutulan] sesler) ile ikinci sayfasındaki son ölçünün (kısa, daha noktasal, *staccato* [kesik] seslerin) de birleştirme deneyidir üçüncü sayfada yaşanan. Berio, *staccato* ifadenin *tenuto*'ya olan karşıtlık düzeyini, üflemeli çalgıların seslendirdiği hızlı süsleme notalarıyla ilgili olarak eklediği “during repeats very *staccato*” (yinelemelerde çok kesik) dipnotuyla artırarak bu diyalektiği sağlamlaştırır.⁷³⁵

Bu sayfanın alt kısmında görülen şema nasıl makro-evren işleyişinin göstergesi ise, notalamada egemen olan iki işaret de mikro-evren işleyişinin göstergeleri olarak okunabilir: Bunlardan ilki, bölümün ilk sayfasındaki, daha önce de bahsettiğimiz, partilerinin birbirleriyle örtüşme/rastlaşma zorunluluğunu ortadan kaldıran ~ işaretidir. Ancak bu işaret bu kez sadece vurmali ve yaylı çalgılara değil tüm orkestraya

⁷³² a.g.k. s. 159.

⁷³³ Bkz. dipnot 626.

⁷³⁴ Bkz. dipnot 289.

⁷³⁵ Luciano BERIO, “G”, s. 3, *Epifanie*.

uygulanmaktadır. İkincisi ise, tüm *Epifaniler*'de yalnızca bu sayfayı ilgilendiren bir görece notalama işaretidir: . Berio performans notlarında şöyle açıklar bu işareti:

“G”nin 3. sayfasındaki  işareti, sesin tek nefes ya da tek yay hareketi süresince tutulması gerektiğini gösterir.⁷³⁶

Sayfadaki tüm nefesli ve yaylılara uygulanan bu işaret, bir yandan *tenuto*'nun *staccato*'ya olan karşıtlığını olabilecek en yüksek düzeye çekerek hedeflenen diyalektiği perçinlerken, diğer yandan da sürenin “açık” tutulmasını sağlayarak tekrar işaretinden dönülecek an'ın her nefes/yay için farklı bir yoruma dönüşmesine, böylelikle bu sayfada (bölümün finalinde) hedeflenen iç içe geçme ve harmanlanmanın da olabilecek en yüksek düzeye erişmesine araç olur. Bu sayede tekrar işareti “demirden bir disiplinle” tıkr tıkr işleyen, kusursuz bir yineleme aracı olmaktan çıkıp, ritmik düzensizliği harmanlama aracına dönüşür. Burada ritmik olduğu kadar armonik, dokusal ve jestik yinelemelerden bahsetmek de mümkündür. Tüm bunlar Sanguineti ve Simon'da önemseydiğimiz türden bir döngüsellik, yani makro-aliterasyonun müzikal izdüşümleridir.

Çözümlememizde “G” bölümünden “e” bölümüne doğru yönelirken, burada değindiğimiz döngüsellik kavramı işlevsel bir köprü sunabilir bize. Zira döngüsellik notalamadaki en belirgin göstergesi olabilecek tekrar işaretinden *Epifaniler* boyunca sadece bu iki bölümde yararlanır Berio. Bestecinin bu boyutu yalnızca bu bölümlerde canlandırmasının nedeni, Sanguineti'de, ama özellikle de *flash-back*'leriyle Simon'da, malzemenin alacağı **yönün**, “yineleme ve döngüsellikle düzenlenmiş olan kesikli bir süreklilikle, bozulmuş bir **yönelmişlikle**”⁷³⁷ sağlanmasıdır. Bu noktada, yön üzerinden bir bağlantı daha kurmayı deneyelim: “G”yi yöneten şefi çözümlerken Adorno'dan alıntıladığımız “Führer” imgesinin tam karşısında konumlamıştık bu şefi. Şimdi “e”yi de dahil edeceğimiz bu konuma, “yönetme” eyleminden hareketle, “yönetmen” (hatta, canlı yayın yönetmeni) imgesini koyamaz mıyız? *Açık Yapıt*'ta yer alan “Canlı Yayının Estetik Yapıları” başlıklı kısımdan beş tümce alalım:

⁷³⁶ Luciano BERIO, *Epifanie*, seslendirme notları.

⁷³⁷ Bkz. çalışmamızın 3.4.4. *Epifaniler*'deki Cage adlı bölümü.

2

3

1. Fl.
2. Fl.
3. Fl.
4. Fl.
Ob.
Cor. ing.
Cl. 1.
Cl. 2.
Cl. 3.
Fg.
C. Fg.
Gr.
(sord.)
Tr.
(sord.)
Trbn. 1.
Trbn. 2.
Trbn. 3.
Tuba 1.
Tuba 2.
Glockens.
Cel.
Arpa 1.
Arpa 2.
Vibr.
Mar.
Perc. I.
(all instr.)
Perc. II.
(all instr.)
Perc. III.
(all instr.)
VI.A.
(sord.)
VI.B.
(sord.)
VI.C.
(sord.)
Vle.
(sord.)
Vlc.
(sord.)
Cb.
(sord.)

conductor: pppp 35 ca. 1' pppp 20 1' 3' p 10 1' 4' pppp 10 1' 45 ca. 1' 3'

* During repeats very staccato

UE 13217 Mi

Örnek 3.4.2. *Epifaniler*, “G” bölümü, 3. sayfa.

Canlı yayınlar, olayın geliştiği anda çekilmesi ve yayınlanması nedeniyle doğaçlama[ya], filme çekilen olayla eşzamanlı gelişen bir kurguya benzerler. (...) Çekim, kurgu ve yayınlama gibi sinemasal yaratının birbirinden çok farklı ve her birinin kendine özgü nitelikleri olan üç ayrı evresi, canlı yayında birbirleriyle birleşir. (...) Özel bir olayın canlı yayını, asla olayın birebir yansıtılması değil, her zaman *yorum*'udur. (...) Yönetmen kameralara belli bir bakış açısını izlemeleri emrini verirken, bir yandan da henüz meydana gelmekte olan olayı keşfetmek ve yaratmak zorundadır. (...) [Ve] yönetmen isterse kameralarını yalnızca oyunla sınırlandırıp tinsel ve belgesel niteliği olan kısıtlı bir yorumla yetinir, isterse [de] edilgen bir nihilizm ifadesini akıllıca aracı olarak kullanarak, her türlü yorumdan kaçır ve *nouveau roman*'ın tümüyle nesnel betimlemelerinin yarattığına benzer bir etki yaratır.⁷³⁸

Burada 1., 2. ve 4. tümceler, tam olarak “G” ve “e” de orkestra şefinin reel ses ortamından “anında iletişim”⁷³⁹ yaratmasına denk düşer. 3. tümce, iki yoldan okunabilir. İlki, tarafsızlığın olanaksızlığıdır. Örneğin, aynı olayın biri hükümet yanlısı diğeri ise karşıtı olan iki televizyon kanalı tarafından canlı olarak yayınlanması sırasında karşılaştığımız biçimsel (dolayısıyla da içeriksel) farktır. İkincisi ise, Eco’nun Joyce için kullandığı deyimle, “çoklu yorumlanabilirlik”tir. Burada ise, kasıtlı bir taraflılıktan öte, yapının yaratıcısının yapıta kasten yerleştirdiği boşluklar, kopukluklar ve çokanlamlılığı gözetken bir doğurganlık vardır. “G”de buna verebileceğimiz en güzel örnek bölümün üçüncü sayfasındaki “yorumlanabilir” şema iken, “e”de ise şunu örnek gösterebiliriz: Simon’un metni Berio’nun müziğine partisyonda kare içindeki rakamlarla gösterilen belli noktalardan tutturulmuş olsa da, bunlar yaklaşık olarak on sözcük içeren “kalın” noktalardır, dolayısıyla birinci sözcükte mi onuncu sözcükte mi karar verileceği şefin yorumuna bırakılmıştır.

Eco’dan aldığımız 5. tümce ise, *nouveau roman* referansından dolayı “e” bölümünü daha yakından ilgilendirir. Ek olarak, buradaki “yönetmen”in şeften çok Berio’yu tanımladığını söyleyebiliriz. Simon’un metninin Sanguineti’ninkinden çok daha belirsiz, düzensiz, uçucu ve imge yüklü olması Berio’nun bu metne yaklaşımını belli ki farklı kılmış, “G”deki yönelmişliğin tersine Cage’in müziğine atfettiğimiz “edilgen bir nihilizm” uygulamalarını esinlemiştir. Savaşın hemen ardından, yerde sırtüstü yatan ve ölmek üzere olan askerin yarı-bilinçli, başıboş ve çaresiz gözlerinin/kulaklarının algıladığı bilinç akışı, Berio’nun müziğine amaçsız, postmodern

⁷³⁸ Umberto ECO, **Açık Yapıt**, çev. Pınar Savaş, s. 141, 148, 154. (Köşeli parantezler bize ait.)

⁷³⁹ a.g.k. s. 141.

“lekeler” olarak yansır. Bu bölümdeki görsellik ve duysallık tam da Bauman’ın tarif ettiği postmodern dünyanınki gibidir:

Postmodern dünyada (...) her şey hareket halindedir. Fakat bu hareketler **rastgele** ve **dağınıktır**; kesin (hele de kümülatif) **istikametlerden yoksundur**. Bunların “ileri” ya da “geri” doğasını yargılamak zor, belki de imkânsızdır. (...) Zaten Leonard B. Meyer ta 1967’de şunu söylüyordu: Çağdaş sanat, değişken bir kararlı duruma, bir tür **hareketli durgunluk** haline ulaşmıştır (kendisi bu duruma “*stasis*” diyordu); her bir tekil birim hareket ediyor fakat bu öteye beriye gidiş gelişin pek mantığı yoktur; bu parçalı değişimler bir araya gelerek bütün bir akım oluşturmuyor; [böyle olunca da] bütün yerinden kımıldamıyor (ki zaten her okul çocuğu bu durumu Brown devinimi olarak biliyor).⁷⁴⁰

Bauman’ın bilimsel bir kurama atıfta bulunması tam da çalışmamızın bu bölümler için izlediği yöntemle örtüşür. Brown devinimi/hareketi şöyle tanımlanıyor Wikipedia’da:

Brown hareketi (botanikçi Robert Brown’ın [1773-1858] onuruna) iki kavrama işaret eder: Bir sıvıda yüzen veya asılı parçacıkların rastlantısal hareketi. Bu hareketi açıklamak için kullanılan matematiksel model. Bu modele Wiener metodu da denir.⁷⁴¹

Norbert Wiener’in (1894-1964) Eco’nun *Açık Yapıt*’ında enformasyonun düzensizlikle ilişkisini açıklamakta başvurduğu önde gelen isimlerden olması bir tesadüf değildir.⁷⁴² Üstelik Brown hareketi, daha önce bahsettiğimiz, Boltzmann’ın ortaya koyduğu ‘gazların kinetik kuramı’yla aynı olguya işaret etmektedir: **Hareketli durgunluk**, yani *stasis*. Cambridge Üniversitesi Fizik Bölümü’nden Prof. Dr. Mete Atatüre’nin söylediği gibi “Einstein 1905’te Boltzmann’ın teorisini kullanarak Brown hareketini su moleküllerinin çarpışmasıyla açıklamıştı.”⁷⁴³ Gelmek istediğimiz nokta şudur: Brown ve Boltzmann kuramlarından bir araç olarak yararlanan ama evrenin determinist işleyişine güvenen Einstein ile, Cagegil bir postmodernizm veya Eco’nun deyimiyle “edilgen bir nihilizm” uygulamalarından bir (amaç değil) araç olarak

⁷⁴⁰ Zygmunt BAUMAN, **Postmodernizm ve Hoşnutsuzlukları**, çev. İsmail Türkmen, s. 141. (Koyu vurgular bize, köşeli parantez yazara ya da çevirmene ait.)

⁷⁴¹ https://tr.wikipedia.org/wiki/Brown_hareketi (Köşeli parantez bize ait.)

⁷⁴² Umberto ECO, **Açık Yapıt**, çev. Pınar Savaş, s. 70.

⁷⁴³ <https://twitter.com/MeteAtature/status/1037356649177079808> Ayrıntılı bilgi için: J. FRÖHLICH - M. SALMHOFER - W. De ROECK - V. MASTROPIETRO - L. CUGLIANDOLO (ed.), “1.1.1 The Founding Fathers: Brown, Einstein, Boltzmann”, **Quantum Theory From Large to Small Scales**, s. 6.

yararlanan ama kompozisyonun denetim/düzen altındaki işleyişine güvenen Berio arasında yakın bir ilişki vardır. Berio'nun izlediği yol, Sanguineti'nin “biçim ancak biçimsizlikten doğar” diyerek, Eco'nun yabancılaşmayı ancak “krize yüksek dozda maruz kalarak” aşabiliriz diyerek, ya da bizim “su, bulanmayınca durulmaz” diyerek özetlediğimiz yoldur. Bulanık (daha doğrusu bulandırılan) sudur “e” bölümü. Bu kez ne “çerçeve”, ne de “çekmece” imgesi yakışır suya –halihazırdaki formları da bir kenara koymamız gerekmez mi? O halde kendine has bir “tencere” diyelim “e”deki Berio denetimi için; hem yemek imgelerimizin bir devamı, hem de “çerçeve” ve “çekmece”nin (hem ses hem de anlamıyla) bir çeşitlemesi olarak!

Metnin yorumlanma biçimi açısından “e”, “G”den keskin bir fark içerir; bu da Sanguineti metninin uvertür biçiminde, müzikten önce gelen konumuna karşılık, Simon'un metniyle Berio'nun müziğinin eşzamanlılığıdır. Bu bağlamda, müzikle donatma/yükleme anlamıyla bir “müzikleme”den bahsedebiliriz “e”de. Bu da, “G”deki tam olarak yapılandırılmamış, sökülebilir metne karşılık, “e”de metne dair daha çok denetim demektir. Peki Berio, Simon metnini nasıl kullanır?

“Bir metnin kullanım biçimini onun yorumlanma biçimiyle karıştırmamak gerek”, diyor Umberto Eco: “Bir metin birkaç işte kullanılabilir. Sözgelimi, sosisli sandviç sarılabilir onunla. Çok kullanışlıdır bu iş için. Durmadan harflerin ya da cümlelerin yerleriyle oynayarak onunla harufî bir ilişki de kurulabilir. Buna da saygı duyulur tabii, ama bütün bunların belli bir **denetim** altında okumak demek olan **yorumlamayla** hiçbir ilgisi yoktur.”⁷⁴⁴

O halde sorumuzu düzeltelim: Berio, Simon metnini nasıl yorumlar? Dolayısıyla nasıl denetler?

Berio, bu denetimi/düzeni her şeyden önce “G” bölümünde yararlandığı malzeme ve yöntemleri “e” bölümünde de yineleyerek sağlar. Böylelikle “G” ve “e”nin içeriği ve biçimi arasında bir bütünlük oluşturduğu gibi, Sanguineti ve Simon’u müziklerken, tutarlı bir şekilde, onların kendi yapıtlarında düzen için başvurdukları üç kavramı, yani yineleme, aliterasyon ve döngüsellik de uygulamış olur. Madde madde sıralayalım:

⁷⁴⁴ Enis BATUR, “Gülün Adı: Hayatın Gerçek Tadı”, *Babil Yazıları*, s. 156. (Vurgular bize ait.)

1. “G”nin başında duyduğumuz, üçüncü kemanların (*violini C*) çaldığı, bir dördütlü genişliğindeki diyatonik salkım (Sol-La-Si-Do), yine çalgılar arasında paylaştırılmış (*divisi*) olarak “e”de de aynı yerde bulunur. Hatta bu salkımın “G”de net olmayan (daha doğrusu, spiral yay gürültüsünün gölgesinde kalan) anlamı, “e”de çok daha belirgindir: Simon’un metninde eşzamanlı olarak bahsedilen “evren şeridi”nin (*bande d’univers*) imgesi, üçüncü kemanlarca tutulan bu kalın çizgidir.
2. Sanguineti metninin başladığı ve beyaz gürültüye benzeyen türevleriyle birlikte bolca içerdiği “s” fonemi, Simon’dan seçilen metinde de benzer bir işlevdedir. Özellikle ilk tümcedeki yoğunluk ve “s” ile başlangıç dikkat çekicidir: *Cette expression de surprise stupide des morts*. Eksik olan tek parça, spiral yayların (*spring coils*) destekleyici hışırtısı/tıslamasıdır; bu ise “G” ile “e”yi birbirine bağlayan “D” bölümünün son ölçüsünden *attacca subito* ile sarkar. Bu tınısal askı (*suspension*), metinde bir ‘evrensel arka plan radyasyonu’ (*Cosmic Background Radiation - CBR*) gibi ortaya çıkacak olan “s” ve benzeri hışırtıların (“ş”, “z”, “f” vb.) ilk sinyalıdır aslında:

Cette expression de surprise stupide des morts,
 la bouche bêttement ouverte,
 les yeux ouverts aussi, regardant sans la voir
 cette étroite bande d’univers qui s’étendait devant lui,
 ce même mur aux briques rouge foncé
 (les briques trapues, courtes et épaisses, d’une matière grenue,
 les plus claires tachetées de sombre sur un fond couleur rouillé,
 les plus foncées couleur de sang séché,
 d’un pourpre brunâtre allant parfois jusqu’au mauve sombre, presque bleu
 comme si la matière dont elles étaient faites avait contenu
 des scories ferrugineuses, du mâchefer,
 comme, si le feu qui les avait cuites avait
 pour ainsi dire solidifié, quelque chose comme,
 sanglante, minérale et violente, de la viande à l’étal du boucher
 (mêmes nuances allant de l’orange au violacé),
 le coeur même, la dure et pourpre chair de cette terre
 à laquelle il était collé, pour ainsi dire ventre à ventre,
 les joints plus clairs faits d’un mortier grisâtre
 dans lequel il pouvait voir, enchâssés,
 les grains de sable, une herbe sauvage, d’un vert délicat,
 poussant irrégulièrement tout, contre la base du mur
 (comme pour dissimuler la ligne de jonction, la charnière,
 l’arrête du dièdre formé par le mur et le sol),

et un peu en avant, le départ des fortes tiges
 don't la visière de soncasque l'empêchait de voir le haut,
 la fleur (ou les bourgeons: peut-être des roses trémières
 ou de jeunes tournesols?):
 à peu près de l'épaisseur du pouce, rayées de stries, quelque chose
 (se détachant sur les briques rugueuses, minéraux et sanglentes)
 d'incroyablement tender, immaterial, les brins d'herbe
 à peu près immobiles seulement agités parfois d'un faible frisson,
 les tiges vigoureuses des hautes plantes absolument immobiles elles,
 les larges feuilles palpitant mollement de temps à autre
 dans l'air calme, tandis que, de la route, continuait toujours
 à parvenir ce gigantesque vacarme: pas le canon
 on ne l'entendait plus maintenant que lointain, sporadique,
 dans le paisible et pure fin du jour,
 comme les derniers soubresauts, sans conviction,
 attardés et conventionnels de la bataille –comme ces gestes,
ce simulacra de travail, cette activité de façade
 que des employes ou des ouvriers . . .⁷⁴⁵

3. Ritmik belirsizlikler, tıpkı “G”de olduğu gibi, başta görece notalama olmak üzere ölçüsüz/aşırı (*unmeasured*) tremolo ve ~ işareti aracılığıyla, burada da tüm varlığını korumaktadır. Tıpkı Simon’un yazınında olduğu gibi, “anlatılan olayların birbirlerini [tıkır tıkır işleyen, parlak] saatlerinkine özenen bir zaman içinde izlemesi”ni tek yol olarak benimseyen anlayışın yadsınması olarak okunabilir bu belirsizlikler.
4. Daha önce de bahsettiğimiz gibi, döngüselliğin göstergeleri olan tekrar işaretleri de “tekrar” etmektedir “e” bölümünde. Bu kez, yinelenen kesitlerin uzunlukları da birbirinden farklıdır. Bu uzunluklar, aynı zamanda, şefin o çalgı gruplarını başlatacağı ya da durduracağı anları gösterir.
5. Orkestranın tek bir noktadan başlayıp hacimsel büyütülmesi fikri “G” kadar “e”nin biçimine de damga vurur. Ancak bu biçimin “e” açısından ayrı bir anlamı vardır: Program notunda Berio’nun da belirttiği gibi, burada “konuşan ses, orkestra tarafından merhametsizce/acımasızca ezilmekte, etkisiz hale getirilmektedir.”⁷⁴⁶ Özellikle şefin 5 numaralı girişi verdiği andan itibaren vokalistin söyledikleri neredeyse duyulamaz hale gelir. Bu bölümün “G”den önemli bir farkı da burada başlar: 5. girişten sonra çalgı grupları şef tarafından üç hamlede çıkarılmaya başlanır. Metinde “kocaman

⁷⁴⁵ Luciano BERIO, “e”, s. 3, **Epifanie**. (Vurgular bize ait.)

⁷⁴⁶ Luciano BERIO, “**Epifanie**” (bestecinin program notu). <http://www.lucianoberio.org/node/1652?564676354=1> Erişim tarihi: 10.2.2020.

gürültü” (*gigantesque vacarme*) ifadesi geldiğinde Berio’nun keskin bir karşıtlığa başvurarak bizi arka plandaki “evren şeridiyle” başbaşa bırakması, tıpkı evrenimizdeki “büyük patlama kalıntısı”⁷⁴⁷ olan sinyalin yarattığı etki gibidir. Ancak bu kez, *big bang* değil top (*le canon*) seslerinden arta kalan bir çınlamadır bu.

6. “G” gibi “e” bölümünde de tüm orkestra **pppp** gürlüğünde sabittir. Bu gürlük tercihi de iki bölümü birbirine yaklaştıran, bağlayan en önemli parametrelerden biri haline gelir. Bununla birlikte, “G”deki kütleli yönlerin/yoğunlaşmaların ve son *crescendo*’nun (gürlük artışının) yokluğu, “e” bölümünü tam anlamıyla Meyer’in “*stasis*” tanımına bağlar.
7. Nasıl ki “G”de *tenuto* ve *staccato* ifadelerinin karşıtlığı bir diyalektik dengeye tabi tutulur, “e”de de yine aynı uygulamayı sadece farklı bir notalama ile görürüz: Sapsız notalar *tenuto*, sekizlik notalar da *staccato*’yu simgelerken, sekizlik çarpma notaları ise ‘olabildiğince **p** ve *staccato*’ bir ifade için kullanılır partisyonda.

Epifaniler’in en biçimsiz/**şekilsiz** bölümleri olan, ancak Sanguineti’nin ifadesiyle “biçimin biçimsizlikten doğduğunun” da en yetkin kanıtları olarak görebileceğimiz “G ve “e” müziklerini çözümlediğimiz bu yazıya Eco’nun sözleriyle son verelim:

Her başarılı form, **şekilsiz** bir malzemenin, bilinçli bir yolla insani bir boyuta çevrilmesinden temellenir. Bu malzemeye egemen olmak için sanatçının onu ‘anlamış olması’ gereklidir. Bu malzemeyi ne kadar sert bir biçimde değerlendirirse değerlendirsün, eğer onu anladıysa, onun esiri olamaz. (...) Durum ne olursa olsun düzensizliğe, **şekilsizliğe**, çözülmeye bir form vermeye çalışan sanatsal süreç, şeylere söylemsel bir açıklık kazandırmaya çalışan aklın çabalarından başka bir şey değildir.⁷⁴⁸

⁷⁴⁷ Bkz. dipnot 682.

⁷⁴⁸ Umberto ECO, **Açık Yapıt**, çev. Pınar Savaş, s. 225, 227. (Vurgular bize ait.)

Handwritten musical score for a symphony orchestra and percussion. The score is written on multiple staves, including woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon), strings (Violin, Viola, Violoncello, Contrabasso), and percussion (Timpani, Snare, Cymbals, etc.). The music is in 2/4 time and features complex rhythmic patterns and dynamics. The score is divided into measures, with some measures marked with numbers 1 through 8. The text "bacc. leggera" is written below the percussion staves. The text "sur les brisques rugueuses, minérales et sanglantes d'incroyable ment tendre" is written below the string staves. The text "continuit toujours à parvenir ce gigantesque vacarme... que des employés ou des ouvriers..." is written below the string staves. The text "agités parfois d'un faible frisson..." is written below the string staves. The text "via sord. allacca subito b" is written below the string staves. The text "legno" is written below the string staves.

Örnek 3.4.3. *Epifaniler*, “e” bölümü, 2. sayfa

3.5. Açıklık ve İdeoloji: Brecht - Berio - Eco Üçgeninde *Epifaniler*'in “b” Bölümü

Epifaniler'de sırasıyla Proust, Machado, Joyce, Sanguineti ve Simon metinleri üzerinden bir yol çizen Berio, bu metinsel yolculuğa Bertolt Brecht'le (1898-1956) koyduğu son noktayı program notunda şu sözlerle açıklar:

En sonunda, epifani kavramıyla bir bağı olmayan Brecht dizeleri, kimi zaman **şiişsel sözcüğün** çekiciliğinden/**büyüsünden** [*fascino*] vazgeçmek gerektiğine yönelik, uyarı niteliğindeki bir keder ve ıstırap çılgılığıdır: şiişsel sözcük; düşünceye dalma haliyle / **tefekürle** [*contemplazione*] birlikte **sessiz kalma** riskini beraberinde getirir ve **eylemlerimizin** inşa ettiği dünyayla görüntüdeki olayı –onunla birlikte de bizi– birleştiren bağları unutturarak, söz konusu olayı bütünden koparmaya bir davet gibi tınlır.⁷⁴⁹

Epifani kavramının beraberinde getirdiği “aşkın”⁷⁵⁰ gerçekçiliğe yönelik ciddi bir eleştiri taşıyan bu paragrafın sağladığı önemli anahtar kavramları bir kenara not ederek, hemen daha da önemli bir soruya odaklanalım: Berio'nun Brecht'ten alıntıladığı dizeler nelerdir? Bu sorunun yanıtı için –tüm *Epifaniler*'de ilk ve tek olarak– sadece Berio'nun partiyonuna değil Eco'nun *Açık Yapıt*'ına da bakabiliriz. Hem bu çalışmanın Berio-Eco poetikasına yoğunlaşan bütünlüğü için, hem de Brecht'i daha doğru anlamamızı sağlayacak anahtar kavramlar için ikincisini yeğleyelim ve *Açık Yapıt*'taki bağlamıyla birlikte alıntılatalım bu dizeleri:

İçinde annemizin ve bir Cézanne tablosunun olduğu **alevler içindeki bir binadan**, Cézanne'ın tablosunun bir sanat yapıtı olmadığını öne sürmeden de öncelikle annemizi kurtarız. Öngörülmeleyen durum bir değerlendirme parametresi olmaz, yalnızca bir **tercihi** belirleyen ayırıcı unsur olur. Bu, Brecht'in büyük bir coşkuyla dile getirdiği duruma denk düşer:

Nasıl bir çağ bu böyle?
Ağaçlardan söz etmek suç nerdeyse
Bunca haksızlığa karşı **susmak** demek çünkü.

Brecht ağaçlardan söz etmenin kötü olduğunu söylemiyor. Aksine, dizelerinde **çekiciliğine kapıldığı** ve yadsıması gereken **lirik** boyuta karşı duyduğu bastırılmaz bir

⁷⁴⁹ Luciano BERIO, “**Epifanie**” (bestecinin program notu). <http://www.lucianoberio.org/node/1652?564676354=1> Erişim tarihi: 10.2.2020. (Çeviri, koyu vurgular ve köşeli parantezler bize ait. Birden çok sözcüklerle karşılamayı yeğlediğimiz kavramların özgün hallerini köşeli parantez içinde verdik.)

⁷⁵⁰ Epifani, sözlük anlamıyla “olağanüstü görüngü”, “aşkın görünüş” demektir (bkz. çalışmamızın 3.1.1. **Proust'un Anahtar Sözcükleri** adlı bölümü). “Aşkın gerçekçilik” içinse bkz. dipnot 339.

özlemin titreşimi vardır. Ama **tarihî** konjonktür içindeki durumunu bir **seçim** yaparak çözüyor. Bir değeri yadsımıyor, onu **erteliyor**.⁷⁵¹

Yukarıdaki alıntı, *Epifaniler*'deki metin seçimlerine Eco'nun müdahilliliğinin en belirgin göstergelerinden biridir. Bununla birlikte, Berio'nun kimi zaman vazgeçilmesi gerektiğini belirttiği “şiişsel sözcüğün çekiciliği/büyüsü” ile Eco'nun “çekiciliğine kapıldığı ve yadsınması gereken lirik boyut” ifadesi kuşkusuz aynı “epifanik” eleştiriye işaret etmektedir. İkinci alıntıdan elde ettiğimiz anahtar kavramları da birincinin altına not ederek –ve bu kavramları sonrasında ayrıntılı olarak tartışacağımızı da belirterek– öncelikle her iki alıntıdan da ipuçları içeren özyaşam öyküsüne göz atalım Brecht'in.

Bertolt Brecht 10 Şubat 1898'de Augsburg'da bir fabrika müdürünün oğlu olarak dünyaya gelir. Münih ve Berlin üniversitelerinde fen bilimleri ve felsefe öğrenimi görür. 1918'de askere çağrılır, cephe gerisinde bir hastanede hastabakıcılık yapar. Savaşın sonra ilk yapıtlarını vermeye başlar.

Brecht'in *Baal*, *Gecede Davul Sesleri*, *Kentlerin Ormanında*, *Adam Adamdır* adlı ilk dramatik eserleri –*Gecede Davul Sesleri* sayılmazsa– henüz toplumsal eleştiriden yoksundur. (...) O çağda Brecht devrimci olmaktan çok köpeksi (*cynique*) bir şair görünümündedir. Acı alay ve köpeksilik modadır. (...) Her yerde hava nihilizmle doludur.⁷⁵²

Brecht'in 1920'lerin ikinci yarısında besteci Kurt Weill'le (1900-1950) birlikte verdiği ürünler olağanüstü bir başarı getirecektir:

Savaşın, küresel krizin, enflasyonun ve işsizliğin kasıp kavurduğu Weimar Cumhuriyeti'ndeki toplumsal yapı, elbette ki Brecht ve Weill'in sermaye düzenini hedef alan alaycı ve iğneleyici sanatlarını alımlamaya hazırdır, hatta buna açtır. (...) Brecht'in John Gay'e ait *Dilencinin Operası*'ndan (1728) uyarladığı *Die Dreigroschenoper* (Üç Kuruşluk Opera, 1928) o güne dek görülmemiş uluslararası bir başarıya imza atarak adeta bir “hit” haline gelir. Ertesi yıl ise *Mahagonny Songspiel*'in operatik uyarlaması olan *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (Mahagonny Kentinin Yükselişi ve Düşüşü, 1929) yeni bir Brecht-Weill ürünü olarak büyük beğeni toplar.⁷⁵³

⁷⁵¹ Umberto ECO, **Açık Yapıt**, çev. Tolga Esmer, s. 42 (Buradaki Brecht dizeleri için Tolga Esmer'in Türkçe çevirisi yerine Dostlar Tiyatrosu'nunkine yer verilmiştir. Bkz. Bertolt BRECHT, **Galileo Galilei**, çev. Adalet Cimcoz - Teoman Aktürel - Genco Erkal, s. 4). Vurgular bize ait.

⁷⁵² René WINTZEN, “**Brecht: Yaşamı, Şiirleri, Oyunları**” (Bertolt BRECHT, **Halkın Ekmeği**, çev. A. Kadir - A. Bezirci, s. 20).

⁷⁵³ Yiğit ÖZATALAY, “**Ben Kurt Weill**”, *Andante*, Sayı 69, s. 37.

Eco'nun sözlerindeki “tarihî konjonktür”, Almanya'daki (ve aslında tüm Avrupa'daki) ekonomik kriz, yoksulluk ve bunlara bir “yanıt” olarak yükselen faşizme denk düşmektedir. Berio'nun alıntısındaki çekicilik/büyü anlamındaki *fascino*, bu bağlamda, faşizmin beyin yıkayıcı niteliğinin fonetik ve semantik bir tohumu olarak okunabilir. Hem Berio'nun hem de Eco'nun sözcüğün yarattığı büyü/çekicilik/lirizm karşısında Brecht'e atfettiği “seçim” ve “erteleme”yi *Üç Kuruşluk Opera*'nın şu sözlerinde hissetmek mümkündür:

Sayın baylar bize hep ders verirsiniz.
 “Aman, günah, ayıp, kötü, yanlış.”
 Aç karnına kuru öğüt çekilmez.
 Önce doyur beni, ondan sonra konuş.⁷⁵⁴

Weill gibi Brecht de Hitler'in 1933'te iktidara gelişinin ardından Almanya'dan ayrılır. Kendi ağzından dinleyelim:

Almanya'dan 1933 Şubat'ında Reichstag yangınının ertesi günü ayrılmak zorunda kaldım. (...) Danimarka'ya sığındım; o günden sonra tüm yazın çalışmalarımı, oyunlar ve şiirler kaleme alarak Naziler'e karşı savaşa adadım.⁷⁵⁵

Eco'nun Brecht dizelerine bağlam oluşturmak amacıyla yararlandığı “alevler içindeki bir bina” imgesinin ‘Naziler’in 11 Eylül’ü’ olarak tarif edebileceğimiz Reichstag yangınına anımsatması rastlantı değildir. Tıpkı aynı yıllarda Antonio Machado'nun –Berio ve Eco'nun *Epifaniler*'de alıntılardığı bir diğer şairin– yaşadıklarının Brecht'inkileri anımsatmasının rastlantı olmadığı gibi.⁷⁵⁶ Yine de Brecht, yaşamını sürdürmek konusunda Machado'dan daha talihlidir. Danimarka'da sürgündeyken yazdığı ve *Epifaniler*'de alıntılanan dizelerinin yer aldığı “Gelecek Kuşaklara” (*An die Nachgeborenen*, 1939) adlı şiirinde, söz konusu dizelerden hemen sonra şunları söylemektedir ozan:

⁷⁵⁴ Bertolt BRECHT, **Ben Bertolt Brecht: Müzikli Gösteri**, uyar. ve yön. Genco Erkal, s. 26.

⁷⁵⁵ Bertolt BRECHT, **Sosyalizm İçin Yazılar**, çev. Mehmet Tim, s. 94.

⁷⁵⁶ “Franco'nun 1936 temmuzundaki askeri darbesiyle İspanya'da üç yıl sürecek kanlı içsavaş patlak verdi. Machado ailesiyle birlikte Madrid'den ayrılarak önce Rocafort, ardından Barcelona'ya geçti. 1939 başında bir grup aydınla birlikte Fransa'ya sürgüne gitmek zorunda kaldı. 22 Şubat'ta, annesinin ölümünden üç gün sonra, ülkesinden, evinden barkından ve dostlarından uzakta yaşama veda etti.” Antonio MACHADO, **Kastilya Kırıları**, çev. Ayşe Nihal Akbulut, s. 3.

Doğrudur, geçimimi sağlayabiliyorum henüz
 Ama inanın, bir rastlantı bu
 Yediğim ekmeği hak etmiş değilim yoksa
 Rastgele kurtarmışım işte paçayı
 (Talihin yaver gitmedi mi bitiktir işin.)⁷⁵⁷

Bu sözler bir önceki bölümde Cage poetikası üzerinden konuştuğumuz, sanattaki aşırı düzensizlik / katıksız rastlantı / ilkellik fikrinin sert bir eleştirisi olarak okunabilmesinin yanında, her şeyden önce, mevcut dünya düzen(sizliğı)indeki kör şansa dayalı, ilkel, insanlık dışı yaşamı(mızı) anlatır elbette. Brecht'in Almanya'dan ayrılışından itibaren 14 yılı, Avrupa'nın çeşitli ülkelerinde ve sonrasında da Amerika Birleşik Devletleri'nde sürgünde geçecektir. Ozan, 1940'ta kaleme aldığı bir yazıda anti-Aristotelesçi tiyatro olarak özetleyebileceğimiz “epik tiyatro” kuramını açıklar.

Bu kuram tümüyle “*Werfremdungseffekt*” tekniğine dayanır. Başka bir dile çevrilemeyen bu deyim, ‘**yabancılaştırma** ve **yersizleştirme** yoluyla yadırgatarak etkileme’ diye açıklanabilir. Bir hayal ve **büyük** havası yaratan klasik tiyatroya karşılık epik tiyatro, sanatın yalanlarını, **büyüleyici** yapmacıklarını reddeder; anlatımcı yazarların seyirciyi **aşırı** kaygı ve korkuya kaptırma yöntemine sırt çevirir.⁷⁵⁸

Kuşkusuz ozanın yıllar içinde gelişen Marksist dünya görüşünün sanatsal izdüşümüdür bu kuram. Bir önceki bölümde belirttiğimiz gibi, hayatta (ve sanatta) gereğinden fazla, aşırı bir düzensizlik (ya da düzen) içinde yön, yönelmişlik, amaç kaybolur; yabancılaşma başlar. Brecht, “komünizmde tarihi bir çözümü olması gereken”⁷⁵⁹ yabancılaşmayı alıp seyirciye çevirerek “yabancılaştırma”ya dönüştürür. Karşısına aldığı şey, Berio alıntısında geçen *fascino*’dan, yani büyüden ve büyüleyicilikten başka bir şey değildir.

Sürgün yıllarından sonra 1947’de Avrupa’ya dönerek Demokratik Alman Cumhuriyeti’ne yerleşen Brecht, eşi Helene Weigel’le birlikte kurduğu Berliner Ensemble’da ünlü oyunlarını sahneler. 14 Ağustos 1956’da Berlin’de öldüğünde

⁷⁵⁷ Bertolt BRECHT, “**Gelecek Kuşaklara**”, **Galileo Galilei**, çev. Adalet Cimcoz - Teoman Aktürel - Genco Erkal, s. 5.

⁷⁵⁸ René WINTZEN, “**Brecht: Yaşamı, Şiirleri, Oyunları**” (Bertolt BRECHT, **Halkın Ekmeği**, çev. A. Kadir - A. Bezirci, s. 48). Vurgular bize ait.

⁷⁵⁹ Umberto ECO, **Açık Yapıt**, çev. Pınar Savaş, s. 185.

“çağdaş tiyatroyu Bertolt Brecht denli etkilemiş bir başka oyun yazarından söz etmek oldukça güç”tür.⁷⁶⁰

Müziğinde teatral öğelere önemli bir yer veren Berio, Brecht etkisinden fazlasıyla nasibini almıştır. Bestecinin bütün yazılarının toplandığı *Scritti sulla musica*’ya (Müzik Üzerine Yazılar) yazdığı girişte Giorgio Pestelli, “kitabın her köşesinde rastlanan üç ismin Brecht, Joyce ve Beckett olduğunu, bu isimlerin Berio’nun yalnızca müzik tiyatrosu fikrinin değil, onun kompozisyon kavramının kendisine, yani zamansal yapı fikrine yaklaşımının da tohumunu attıklarını”⁷⁶¹ söyler. Berio’nun başyapıtlarından *Sinfonia* (1968) bu üç ismin de izini sürebileceğimiz bir yapıtken, *Epifaniler*’e ise bu yazarlardan ikisi, Joyce ve Brecht damga vurur.⁷⁶² Joyce, *Epifaniler*’in göbeğinde, kilit noktasında durur, evet; ama Brecht’e verir son sözü Berio. Üzerindeki Brecht etkisinde, onunla hayatının erken sayılabilecek bir döneminde, 30 yaşında karşılaşmasının da etkisi yadsınamaz elbette:

O zamanlarda [1950’lerde] Brecht, Berio’nun sanat çevresindeki dikkat odağıdır. 1955 Ekim’inde, bestecinin *Mimisque No. 2 / Hayata Katlanmak İçin Üç Durum*’unun seslendirilme hazırlıkları yapılırken, Brecht, Giorgio Strehler’in sahneye koyduğu *Üç Kuruluşluk Opera*’nın⁷⁶³ hazırlıklarını gözlemlemek üzere Milano’ya gelir. Bruno Maderna her iki yapımın da müzik direktörüdür ve Berio, hayatı boyunca tiyatroya yaklaşımında etkisini taşıyacağı Brecht’le [böylece] yüz yüze tanışma olanağı bulur.⁷⁶⁴

Brecht’in bir yıl sonra (1956’da) öleceğini göz önünde bulundurursak, 1959’da bestelenmeye başlanan *Epifaniler*’de ozana ayrılan son noktanın özel bir *omaggio* (saygı) olduğunu da düşünebiliriz. Ama, algımızı biraz daha genişletirsek, Berio’nun Brecht’in Marksist estetiğine olan ilgisinin sadece “o zamanlar”la sınırlı olmadığını, hatta Brecht’le sınırlı olmadığını fark ederiz: *Epifaniler* ve *Sinfonia*’da Brecht’e verilen

⁷⁶⁰ Genco ERKAL, “Sunuş” (Bertolt BRECHT, *Galileo Galilei*, s. 5).

⁷⁶¹ Giorgio PESTELLI, “Introduzione” (Luciano BERIO, *Scritti sulla musica*, s. XII). Çeviri bize ait.

⁷⁶² Daha sonra “diyalektik” fikri bağlamında da sözünü edeceğimiz gibi, *Epifaniler* metinlerindeki aşkın gerçekçi yaklaşımın (Proust, Joyce, Simon) başını Joyce, toplumcu gerçekçi yaklaşımın (Machado, Sanguineti, Brecht) başını ise Brecht çektiğinden olsa gerek, içlerinde Ertuğrul Oğuz Fırat’ın da bulunduğu bazı yazarlar, *Epifaniler*’i tanıtırken özellikle bu iki ismin metinlerini öne çıkarmışlardır. Bkz. Ertuğrul Oğuz FIRAT, “İtalya’da Çağdaş Küğ”, *Çağdaş Küğ Tarihi İçin İmler*, yayınlanmamış kitap (dizgi tamamlanmadığı için sayfa numarası verilememiştir); Önder KÜTAHYALI, *Çağdaş Müzik Tarihi*, s. 93.

⁷⁶³ Berio, 27 Şubat - 4 Mart 1956 tarihleri arasında Piccolo Teatro’da sahnelenen bu yapımdan “unutulmaz yapım” olarak bahsetmektedir. Bkz. Luciano BERIO, “*Liebeslied per Weill*”, *Scritti sulla musica*, s. 354.

⁷⁶⁴ David OSMOND-SMITH, *Berio*, s. 121. (Çeviri ve köşeli parantezler bize ait.)

son söz, *Opera* (1970) ve *Coro*'da (1975-76) bir başka Marksist ozana, Pablo Neruda'ya (1904-1975) verilir.

[*Coro*'nun] en sonunda, yapıt boyunca yinelenen “Gel ve gör sokaklardaki kan” dizesinin, Neruda'nın varsayımsal bir soruya yanıtı olduğunu keşfederiz. Soru şudur: “Bu şiirin bize neden hayallerden, yapraklardan ve memleketimdeki büyük volkanlardan bahsetmediğini soracak mısınız?”. Sanat ve ahlak arasındaki çizgiye yönelik aynı rahatsız edici soru Berio'nun ses(ler) ve orkestra için yazdığı diğer iki büyük yapıtına da egemendir: *Epifaniler*'in saf estetik görüngülerini gökten yere indiriveren Brecht şiiri “Gelecek Kuşaklara” ve *Sinfonia*'nın üçüncü bölümünün sonunu işgal eden, Berio'nun kendi yazdığı “12-ton Atı Üzerinde Meditasyon” adlı denemesinden Brecht-esinli alıntı.⁷⁶⁵ Başka örnekler de bulunabilir elbette. Örneğin, Neruda'nın şiirine başvurmaya sürdürürsek, *Opera*'nın entrikalarını kesip sona erdiren görüntünün, hava saldırısında öldürülen çocuklara ait “sokaklardaki kan” olduğunu fark ederiz.⁷⁶⁶

Dolayısıyla *Epifaniler*'in sonundaki Brecht, Berio'nun politik dünya görüşünü yansıtmaları açısından bir araç olarak *da* algılanmalıdır. Peki “neden özellikle Brecht de, başka bir Marksist, örneğin, Georg Lukács değil?” diye sorarsak, bu aşamada çalışmamızın eksenine daha da yakınlaşmamız ve Brecht'in poetikasını belirginleştirmemiz gerekir.

Eco'nun *Açık Yapıt*'ı yayınladıktan sonra aldığı yığınla eleştiriden birisi de “Brecht'in nasıl olup da ‘açık’ kabul edilebileceği”dir. Öyle ya, Genco Erkal'ın da söylediği gibi, “Brecht'i çatık kaşlı, sürekli ders veren, her konuda son sözü söylemek isteyen, kuru, didaktik, slogancı bir yazar durumuna indirgemek, nedense tiyatro [ve diğer sanat] adamlarına Brecht'i yorumlamanın en kestirme yolu gibi görünür.”⁷⁶⁷ Proust-Joyce çizgisiyle ne işi olabilir ki Brecht'in?

Açık yapıtın algılanma modelinin hem enformel bir tabloya hem de Brecht'e uygulanmasından dolayı şaşkınlık geçirenler vardı. Malzeme odaklı olaylar arasındaki ilişkiden zevk almaya yönelik bir çağrı ile politik sorunların akılcı ve “adanmış”⁷⁶⁸ bir

⁷⁶⁵ Brecht'in *Das Badener Lehrstück*'ündeki “Ama ekmek satılmadı eskisinden ucuza” ifadesinden esinlenen şu tümceleri alıntılar Berio kendi makalesinden: “Biliyoruz ki müzik ekmeğin fiyatını düşüremez, savaşları durdurmaya (ya da duruma göre, başlatmaya) kadir değildir; yozlaşmayı ve adaletsizliği de kökünden sökemez.” (Luciano BERIO, “**Meditazione su un cavallo a dondolo dodecafonico**”, *Scritti sulla musica*, s. 435. Çeviri bize ait.) Ayrıca bkz. David OSMOND-SMITH, *Playing on Words: A Guide to Luciano Berio's Sinfonia*, s. 53.

⁷⁶⁶ David OSMOND-SMITH, *Berio*, s. 81-82. (Çeviri ve köşeli parantez bize ait.)

⁷⁶⁷ Genco ERKAL, “**Yönetmenin Notlarından**” (Bertolt BRECHT, *Galileo Galilei*, çev. Adalet Cimcoz - Teoman Aktürel - Genco Erkal, s. 108).

⁷⁶⁸ Eco bu ifade için özgün metinde Fransızca olarak “*engagé*” (angaje) sözcüğünü kullanıyor. (Bizim notumuz, bkz. Umberto ECO, *Opera Aperta*, s. 20). Aynı ifadeyi Afşar Timuçin'in sözleriyle

biçimde tartışılmasına yönelik bir çağrı arasında benzerliklerin ortaya konması olanaksız görülmüştü.⁷⁶⁹

Oysa Brecht, –tam da Marksist dünya görüşü nedeniyle– yeni biçimlere, daha doğrusu, Berio’nun deyiimiyle “biçimlenme”lere (*formazione*) sırt çevirmez. Yaşamı dönüştürmeye çalışırken sanatı ayrıksı, yalıtılmış, durağan bir yerde tutmamak, yani bütünden koparmamak, böylece hayatta savunduğumuz sorumluluk, yorumlama ve sorgulama gereğini sanatta da canlı tutmak gerekmez mi? Eco “Açık Yapıt Poetikası”nda şunları söyler:

Bertolt Brecht’in tiyatro poetikasını incelediğimizde, dramatik eylemin belirli **gerilim** durumlarının dışavurumu olarak kabul edildiğini görürüz, ama bu durumlara bir çözüm önerilmez; Brecht tiyatrosu, “epik” tiyatro kurallarına göre, izleyiciye öneriler getirmeden, incelenecek olayları birbirinden **kopuk** bir şekilde, **yabancılaştırarak** sunar, sonuçlar üzerinde düzenlemeler yapmaz: Gördüklerinden eleştirel sonuçlar çıkaracak olan izleyicinin kendisidir. Brecht’in dramaları da (özellikle ve en çok da *Galileo*) **belirsizlik** içinde son bulur. Ancak burada görülen, artık hayal meyal sezilen bir sonsuzluğun ya da iç sıkıntısı, tedirginlik, kaygı içinde yaşanan bir muammanın marazi belirsizliği değildir; toplumsal ilişkilerdeki belirsizliğin **somut** olarak ortaya konmasıdır, çözülememiş sorunların neden olduğu, oyun yazarı, oyuncular ve seyirci arasında gelişen bir çatışmadır. Yani yapıt bir tartışmanın “açık” olabildiği anlamda “açık”tır; bir çözüme ulaşmak istenir ve bir çözüm öngörülür ama bu, seyircinin ortak girişimiyle ortaya çıkmalıdır. Açıklık, devrimci eğitimin bir **aracına** dönüşür. (...) Brecht’in dram tiyatrosu, izleyiciden özgür bir yanıt beklemekle beraber, yine de (retorik düzlemde ve güçlü kanıtlara dayanan bir tartışma ortamı olarak) bu yanıtı **yönlendirecek** biçimde kurulmuştur: Brechtçi poetikayla yazılmış kimi sayfalarda açığa çıktığı gibi, Brecht, Marksist **diyalektik** bir **mantığın** varlığını öngörür, (...) izleyicinin vereceği tüm olası yanıtların temelinde Marksist diyalektik mantık yapısı vardır.⁷⁷⁰

Berio’yu temel olarak ilgilendiren ve *Epifaniler*’i Brecht’le sonuçlandırmaya iten özel nedenler işte burada gizlidir. Berio’nun Brecht’i Eco gözlüğünden, yani açık yapıt kuramı çerçevesinde okuduğunun güzel bir kanıtı da 1960’da yazdığı “*Forma*” (Biçim) adlı denemesinde, Eco’nun kendisinden bir yıl önce yazmış olduğu yukarıdaki paragrafın ilk kısmını adeta parafraz etmiş olmasıdır:

“yükümlü” ya da “güdümlü” olarak da Türkçeleştirebiliriz. (Bizim notumuz, bkz. Afşar TİMUÇİN, **Nâzım Hikmet’in Şiiri**, s. 32.)

⁷⁶⁹ Umberto ECO, **Açık Yapıt**, çev. Tolga Esmer, s. 54.

⁷⁷⁰ Umberto ECO, **Açık Yapıt**, çev. Pınar Savaş, s. 19, 20, 33 ve Umberto ECO, **Açık Yapıt**, çev. Tolga Esmer, s. 77, 78, 92 harmanı. (Koyu vurgular bize ait.)

Bertolt Brecht'in tiyatro poetikasını incelediğimizde, izleyiciden kendisine inanılmasını istemeyen bir dramatik eylem buluruz: gerçekler **kopuk** bir şekilde ve aslında en sert ifadesiyle sunulur; Brechtçi dram hiçbir sonuç üzerinde düzenleme yapmaz. Bu her ne kadar **belirsiz** bir durum içerisinde gerçekleşse de, gördüklerinden eleştirel sonuçlar çıkarma sırası izleyicidedir: yapıt burada, bir karşılıklı tartışmanın açık olduğu gibi açıktır; çözüm beklenir ve arzulanır, ama seyircinin bilinçli katılımıyla erişilmelidir ona. *Work in progress*, çağdaş insanın farkındalığı için eğitici bir **araca** dönüşür.⁷⁷¹

Açık yapıt poetikası açısından Brecht'in önemi ve gücü, biçimsel deneyi ve açıklığı toplumculukla kaynaştırabilmesinde yatar. Brecht'in "Georg Lukács'a Karşı" adlı metni için yazdıkları ortak sunuş yazısında Rodney Livingstone, Perry Anderson ve Francis Mulhern, bu önemden şöyle bahseder:

Bugüne dek sosyalist hareket içinde sanatsal deneylere tam bir özgürlük tanımının temel bir gereklilik olduğunu bu kadar makul ve yalın –dolayısıyla da bu kadar güçlü– bir biçimde savunan (ve örnekleyen) belki de tek Marksist yazar Brecht olmuştur. (...) Brecht'in eserleri (...) Rus Devrimi'nden sonra üretilen ve hem biçimsel gelişkinliğinden taviz vermeyip hem de halka hitap etme niyetinden vazgeçmeyen belki de tek büyük külliyyattır.⁷⁷²

En azından Neruda ve Nâzım külliyyatının da var olduğunun bilinciyle "belki de" ifadesinin altını çizerek, ama Brecht'in özgün gücünü hiç önemsizleştirmeden, Eco'nun şu sözlerinin altına imzamızı rahatlıkla atabiliriz: "Brecht örneği (...) bir açık yapıtın somut bir ideolojik çağrıyla sonuçlanmasının ender örneklerinden biri"dir.⁷⁷³ *Epifaniler*'in Brecht'le "sonuçlanması"nın nedeninin en "makul ve yalın" –dolayısıyla da en güçlü– ifadesi de bu olsa gerek.

3.5.1. Proust - Machado - Joyce - Sanguineti - Simon Çizgisinin Devamı Olarak Brecht

3.5.1.1. Süreksizlik

Brecht'in epik tiyatrosunun en önemli bileşenlerinden birinin anti-Aristotelesçi niteliği olduğundan bahsetmiştik. Yani Aristo'nun savunduğu çizgisellik/doğrusallık

⁷⁷¹ Luciano BERIO, "Forma", *Scritti sulla musica*, s. 28. (Çeviri ve koyu vurgular bize ait.)

⁷⁷² Rodney LIVINGSTONE - Perry ANDERSON - Francis MULHERN, "**Sunuş II**" (Theodor W. ADORNO - Georg LUKÁCS - Ernst BLOCH - Walter BENJAMIN - Bertolt BRECHT, **Estetik ve Politika: Realizm-Modernizm Çatışması**, çev. Elçin Gen - Taciser Belge - Bülent Aksoy, s. 93, 97).

⁷⁷³ Umberto ECO, **Açık Yapıt**, çev. Tolga Esmer, s. 55.

(*linearity*) ve süreklilik (*continuum*) içindeki olay örgüsüne/zincirine karşılık, çizgisel olmayan (*non-linear*), süreksiz/kesikli/kopuk bir anlatı, yani meta-anlatı/*non-storia*/hikâye-olmayan'ı savunur Brecht. Şöyle der:

Yazarın, önündeki sorunları basitleştirip, burjuvazi ve işçi sınıfı arasındaki bu son kavga çağında insanların derin, karmaşık, gerçek hayat sürecini bir “olay örgüsüne”, bir dekora ya da büyük bireylerin yaratılması için gerekli bir arka plana indirgemesi tamamen yanlıştır, çıkar yol değildir, yazarın harcadığı zamana değmez.⁷⁷⁴

Bu meta-anlatı fikri kuşkusuz Berio'nun anti-opera fikriyle derin bir uyum içerisindedir. Eco'nun 1986'da kendisiyle yaptığı röportajda *La vera storia* (1980) ve *Un re in ascolto* (1983) adlı sahne müziklerinin dramaturjisinden bahseden Berio, şu sözleri kullanır:

Gerçek şudur ki ‘gösterinin tüketicisi’, lirik opera şarkısını duyar duymaz, Pavlov'un köpeğinkine benzer bir koşullanmışlıkla doğrusal, sonlandırılmış ve Brecht'in dediği gibi, sürece değil ancak sonuca göre gerilimler önerebilecek çapta hikâyelere gereksinim duyar. (...) [Oysa] önemli olan, vokal “durumların”, yine Brecht'in dediği gibi, belli bir **kopukluk** [*distacco*] ile kullanılmasıdır.⁷⁷⁵

Peki sürekliliğe karşı neden ısrarla kopukluk/kesiklik/süreksizlik? Bu sorunun yanıtı için Roland Barthes'ın “Brecht ve Söylem: Söylemsellik İncelemesine Bir Katkı” adlı denemesine göz atalım. *Siyaset Üzerine Yazılar*'ında Brecht'in karşımıza –Hitler'in vekili Rudolf Hess'in– bir Nazi söylevini çıkardığını söyleyen Barthes, ozanın bu söylevi bağlantı/süreklilik açısından şöyle değerlendirdiğini iletir:

Brecht, birbirlerine bağlanmaları nedeniyle yanlışların bir gerçeklik yanılsaması ürettiklerini söyler; Hess'in söylemi *kesintisiz* bir söylem olması ölçüsünde gerçek görünebilir. (...) **Sözün sürekliliği** bir tür gücü elinde tutar, bir **güvenlik yanılsaması üretir**. (...) Dolayısıyla ilk saldırı onu kesintiye uğratmaktır: Düz anlamında parçalara ayırmaktır. (...) *Örtülü, kapalı, sürekli*; yalancı yazıya saldırmak dokuyu ayırmaktır, örtüye kıvrımlar yapmaktır.⁷⁷⁶

⁷⁷⁴ Bertolt BRECHT, “Georg Lukács’a Karşı”, *Estetik ve Politika: Realizm-Modernizm Çatışması*, çev. Elçin Gen - Taciser Belge - Bülent Aksoy, s. 114.

⁷⁷⁵ Luciano BERIO - Umberto ECO, “Eco in Ascolto”, Berio, ed. E. Restagno, s. 331. (Çeviri, vurgu ve köşeli parantez bize ait.)

⁷⁷⁶ Roland BARTHES, “Brecht ve Söylem: Söylemsellik İncelemesine Bir Katkı”, *Dilin Çalışma Sesi*, çev. Necmettin Kâmil Sevil, s. 244. (Koyu vurgular bize ait.)

İktidarın güvenlik/gerçeklik yanılsamasını kesintiye uğratmanın yollarından biri de gerilim kavramını geleneksel anlatıdaki ‘serim-düğüm-çözüm’ün ‘düğüm’üne indirgmeden, onu sürecin bir parçası haline getirebilmekten, Berio’nun sözlerini düzenleyerek ifade edersek, “sonuca değil sürece göre gerilimler önerebilmekten” geçer. Bu yöntemi Brecht, geleneksel dramatik tiyatro biçimi ile kendi epik tiyatro biçimini karşılaştırırken açıkça belirtir:

Dramatik tiyatro biçiminde (...) düğüm çözülürken gerilim belirir. Her sahne bir başka sahne için vardır. Olaylar düz çizgide gelişir. (...) Epik tiyatro biçiminde [ise] (...) **gerilim oyun başlarken vardır**. Her sahne kendisi için var olur. Olaylar **eğri** bir çizgide gelişir.⁷⁷⁷

Burada bahsi geçen eğri çizgi, bizi –felsefi temelleri Aristoteles ve Öklid’e kadar uzanan klasik mekaniğin kapalı, determinist yapısına darbe vuran– Einsteinçı evren anlayışına bağlamaz mı? Bu bağlamda, Brecht’in *Galileo*’sunun “Engelleri göz önünde tutarsak, iki nokta arasındaki en kısa yol, belki de **eğri** olanıdır”⁷⁷⁸ sözü bir rastlantı olmamalıdır. Joyce, Sanguineti ve Simon’u açıklarken de başvurduğumuz Einsteinçı evren anlayışına göre doğrusal olmayan, kenarları değil eğrileri olan bir uzay-zaman vardır. Dolayısıyla Brecht’in evreni de aslında, tıpkı Joyce’unki gibi, “mutlak ve doğrusal bir yapı değil, **eğrilip bükülen**, sürekli değişim halinde ve sürprizlerle dolu bir yapı”dır.⁷⁷⁹ Bu yapıdaki gerilim yaklaşımının çok benzerine *Açık Yapı*’taki Antonioni değerlendirmelerinde de rastlarız. Özellikle Machado’nun kopuk sözcüklerle kurduğu anlatımını örneklerken başvurduğumuz Antonioni, poetikasında belli açılardan Brecht’ten farkları olsa da, *L’Avventura* (1960) - *La notte* (1961) - *L’Eclisse* (1962) üçlemesindeki yabancılaş(tır)ma, meta-anlatı ve gerilim bağlamında ciddi bir kesişim kurar Alman ozanla:

L’Avventura’da Antonioni bir noktada gerilim ortamı yaratır: Öğle sıcaklığında bir adam bilerek ve isteyerek mürekkep hokkasını genç bir mimarın açık havada yaptığı resmin üstüne döker. Gerilimin boşaltılması, yani bir çözüme ulaşması gerekir. Bir western filminde olduğu gibi, her şey bir yumruklaşmayla bitebilirdi. Yaşanan kavga, psikolojik

⁷⁷⁷ Bertolt BRECHT, **Halkın Ekmeği**, çev. A. Kadir - A. Bezirci, s. 47. (Vurgular ve köşeli parantez bize ait.)

⁷⁷⁸ Bertolt BRECHT, **Galileo Galilei**, çev. Adalet Cimcoz - Teoman Aktürel - Genco Erkal, s. 86. (Vurgu bize ait.)

⁷⁷⁹ Özgür Can ÖZÜDOĞRU, “Yeni Fiziğin İnşası Yolunda Bir Adım”, *BirGün*, 13.2.2016. (Vurgular bize ait.)

olarak hem aşağılanana, hem de aşağılayana haklı gösterirdi. Oysa Antonioni'nin filminde işler böyle gelişmez: Kavga patlayıverecekmiş gibi olur, ama patlamaz; davranışlar ve duygular, duruma egemen olan ruhsal ve fiziksel sıkıntının içerisinde emilir. Böylesi kökten bir belirlenimsizlik dramatik eylemin 'gecikmesinin' sonucudur. En doğal beklentiler bile bu filmde o kadar kasıtlı ve bilerek yerine getirilmez ki, bu durum ancak çok kesin hesaplamaların bir sonucu olabilir.⁷⁸⁰

Brecht'teki "hesap", izleyiciyi mevcut iktidarın eleştirisiyle *sarsmaktır* ve süreksizlik bu sarsmanın bir aracına dönüşür; çünkü –Murat Müfettişoğlu'nun "Beşer İsterse Şaşmaz" başlıklı denemesinin girişinde söylediği gibi– "İktidar denen şeyin zinhar haz etmediği ve her koşulda riskli gördüğü iki durumdan biri 'boşluk' diğeri 'süreksizlik'tir."⁷⁸¹

3.5.1.2. Diyalektik

Süreksizlik kavramının Machado - Joyce - Sanguineti - Simon - Brecht çizgisindeki sürekliliğin bir parçası olması bir çelişki değil midir? İşte diyalektik kavramına güzel bir giriş. Brecht'te ve Berio'da (dolayısıyla da *Epifaniler*'de) söz konusu olan bir çelişki değil, süreksizliğe/kesikliliğe karşı sürekliliğin/kesiksizliğin diyalektik dengesidir. Karşıtlıklar birbirlerini belirginleştirir, besler, tamamlar, hatta birbirlerine dönüşerek denge kurar. "Bu dengenin süreksizlik ucunda *Epifaniler*'in son metinlerini oluşturan Simon ve Brecht ("e" ve "b" bölümleri) bulunurken, süreklilik ucunda ilk metin olarak Proust ("a" bölümü) yer alır."⁷⁸²

Epifaniler'de Proust'tan Brecht'e doğru akan çizgi yalnızca süreklilik-süreksizlik değil, iki karşıt "ben" anlayışının da diyalektiğini içerir. Hem Joyce'taki hem de Bergson felsefesinin sanattaki uzantısı sayılabilecek Proust'taki kurgulayıcı bellekten uzak duran, sezgisel algıyla hareket eden, "sonsuz akışın sürekliliği"⁷⁸³ olarak en iyi şekilde istemdişi/iradedişi bir bilinç-akışı yöntemiyle kavranan "ben", Sanguineti ve Simon bölümlerindeki *Palus Putredinis*'ten⁷⁸⁴ geçtikten sonra, aynı *ben* değildir, olamaz da. Brecht'teki "ben", yani özne, Marx'ın 1840'larda söylediği gibi,

⁷⁸⁰ Umberto ECO, *Açık Yapıt*, çev. Pınar Savaş, s. 153-154.

⁷⁸¹ Murat MÜFETTİŞOĞLU, "Beşer İsterse Şaşmaz", *BirGün Pazar*, 16.10.2016.

⁷⁸² Bkz. çalışmamızın 3.1.6. *Epifaniler*'in içindeki "a" başlıklı bölümü.

⁷⁸³ Bkz. çalışmamızın 3.1.4. *Kayıp ben: Sonsuz Akışın Sürekliliği* başlıklı bölümü.

⁷⁸⁴ Bkz. dipnot 578 ve 579.

“kendinde bütün **tarihin** içselleştiği bireydir.”⁷⁸⁵ (Bu noktada Eco’nun Brecht dizelerini açıklarken kullandığı “**tarihî** konjonktür” ifadesini anımsamamız ve bu ifadeyi ‘diyalektik ve **tarihsel** materyalizm’ kavramıyla birleştirmemiz yerinde olur.) Proust-Brecht diyalektiğini David Osmond-Smith, “Proustçu estetikçilikten”⁷⁸⁶ Brecht’in sanatsal etkinlik ahlakına yönelttiği pervasız sorgulamaya”⁷⁸⁷ doğru bir akış olarak tanımlar. Bu tanım bireysel/sezgisel/iradedışı ve **toplumsal/ussal/iradeli** olmak üzere iki özne anlamı içerir ki, *Epifaniler* bu iki anlamın diyalektiği üzerinden okunabilir. Proust bölümündeki son sözlerimizi anımsayalım:

Berio, –bestecilik kariyeri boyunca koruyacağı bir tavırla– anlamları birbirinden ayırmaz. Bu durumda da her ikisini kullanır; çünkü bir bütünün iki parçasıdır bu anlamlar. *Epifaniler*’in program notunda geçen “gerçeğin biçim değiştirmesi” (*trasfigurazione della realtà*) tam da bu noktada, biçimsel bir süreç olarak değer kazanır. Çünkü değiştirmek/dönüştürmek için önce değişmek/dönüşmek gerekir. Aydınlanma, uyanıklık, direniş, hareket ve açılma; hepsi, önce insanın içinde, kendisinde başlar.⁷⁸⁸

Berio’nun *Epifaniler*’de **tercih** ettiği sıra bağlamında Brecht’e verdiği son söz, Einstein’ın şu sözünü de anımsatabilir: “Bir adamın gerçek değeri, hangi ölçüde ve anlamda Ben’den kurtulmayı başarmış olmasıyla belirlenir.”⁷⁸⁹ Dolayısıyla Brecht’in özne anlayışındaki “ben”, “biz”dir aynı zamanda.

Orhan Hançerlioğlu’nun *Felsefe Ansiklopedisi*’nden diyalektik ve tarihsel materyalizmin özne anlayışına başvurarak buradaki bilgileri konumuzla ilişkilendirmeye çalışalım:

Eytişimsel özdekçiliğe [diyalektik materyalizme] göre **özne**, bilinçli ve **iradeli**, bundan ötürü de **etkin** insandır. Ne var ki bu insan, soyut bir birey değil, **toplumsal** bir varlıktır ve ancak toplumsal-tarihsel süreçte **biçimlenir** [Berio: “*formazione*”⁷⁹⁰]. (...) İnsan, kökeninde, elbette bir doğa ürünüdür, özdeksel [maddesel] bir yapıdır ve bu bakımdan bütün nesneler gibi bir **nesnedir** [Eco: “Nesne biziz”⁷⁹¹]. Ama bilinçli olmakla özneleşmiş ve nesnel olanla belirlendiği kadar, kendi öznelliğiyle nesnel olanı

⁷⁸⁵ Seyyit NEZİR, “İkinci Yeni Kanonu ve Çağdaş Özne”, *Bilim ve Ütopya*, Sayı 257, s. 39.

⁷⁸⁶ Estetikçilik (*Aestheticism*): Gerçeklik ve yarar kaygılarından sıyrılarak bir sanat veya felsefe konusunu salt güzelliği için sevmek kuramı, estetizm. <https://sozluk.gov.tr/> Erişim tarihi: 10.2.2020.

⁷⁸⁷ David OSMOND-SMITH, Berio, s. 27. (Çeviri bize aittir.)

⁷⁸⁸ Bkz. çalışmamızın 3.1.6. *Epifaniler*’in içindeki “a” başlıklı bölümü.

⁷⁸⁹ Seyyit NEZİR, “İkinci Yeni Kanonu ve Çağdaş Özne”, *Bilim ve Ütopya*, Sayı 257, s. 39.

⁷⁹⁰ Bkz. dipnot 209.

⁷⁹¹ Bkz. dipnot 116.

belirlemiştir. Demek ki, birbirleriyle olan ilişkileri dışında ne nesne ne de özne kavramının bir anlamı vardır. [“Berio, anlamları birbirinden ayırmaz”] Bu bütünlük, birini öbürünün ürünü saymakla değil, karşılıklı etkisel ilişkilerini kavramakla ortaya konur. Özneye nesne arasındaki karşılıklı etkisel ilişkiler, insanın toplumsal-tarihsel **eylemlerinde** gerçekleşir. İnsan ancak bu toplumsal-tarihsel **biçimlenişinde** nesneyle ilişkili olarak özneleşir. (...) Nesneyi değiştirdiği gibi, kendisini, eşdeyişle öznesini de değiştirir, geliştirir.⁷⁹²

Nesne ve öznenin karşılıklı etkisel ilişkilerinin ve tamamlayıcılıklarının Berio’nun sanatına Brecht yoluyla yansımaları en özlü olarak Osmond-Smith ifade etmiştir herhalde: “Berio’nun tiyatrosu Brecht’ten, oyunda [nesnede] kendini kaybetmekle [Proust: “Kayıp *ben*”⁷⁹³] seyirci [özne] olarak bilinçli olmak arasında sürekli bir karşılıklı etkileşimin gerekli olduğunu öğrenmiştir.”⁷⁹⁴

Brecht’te diyalektik fikrini, temel özne-nesne ilişkisi dışında, **yahınlık/anlaşılabilirlik** ile komplike’lik⁷⁹⁵/entelektüellik arasında da bulmak olasıdır. Brecht, bu iki kavramın bağdaşabileceğini, kaynaşabileceğini, hatta ancak böyle bir durumda öncü (avangard) bir sanata ulaşabileceğimizi savlar.

Bir edebi eser, sırf yazıldıkları çağlarda anlaşılmış olan eserlerle tıpatıp aynı biçimde yazıldığı için anlaşılır olacak diye bir kaide yoktur. Sonuçta kendi zamanlarında anlaşılır olmuş o eserler de, kendilerinden öncekilere benzetilerek yazılmış değildir. Onları da **anlaşılır kılmak** için çeşitli yollara başvurulmuştur. Bunun gibi, bizler de bugünkü yeni eserlerin **anlaşılabilirlik** kazanabilmesi için bir şeyler yapmalıyız. Yalnızca “popüler [halkçıl] olmak” [Berio: “*già fatto*”⁷⁹⁶] yetmez, “popüler hale gelme” [Berio: “*da fare*”⁷⁹⁷] süreci de vardır.⁷⁹⁸

⁷⁹² Orhan HANÇERLİOĞLU, **Felsefe Ansiklopedisi**, c. 5: Ö-R, “Özne” maddesi, s. 114. (Vurgular ve köşeli parantezler bize ait.)

⁷⁹³ Bkz. çalışmamızın **3.1.4 Kayıp *ben*: Sonsuz Akışın Sürekliliği** başlıklı bölümü.

⁷⁹⁴ David OSMOND-SMITH, **Berio**, s. 99. (Köşeli parantezler bize ait.)

⁷⁹⁵ *Müzik Üzerine Tartışmalar* kitabındaki Eisler, Brecht ve Felsenstein’dan yaptığı çevirilerde “karmaşık” yerine “komplike” sözcüğünü yeğleyen Yılmaz Onay şöyle der: “‘Komplike’ karşılığı olarak ya ‘karmaşık’ sözcüğünü (...) kullanmak, ya da pek çok sözcükle anlamı karşılamak durumu var. ‘Karmaşık’ sözcüğünde daha çok olumsuz yan ağır basıyor. Oysa Eisler bunu hep olumsuz anlamda kullanmamış. Zor anlaşılır olmakla birlikte çok katlılık, çok boyutluluk, çelişkin bütünlük, vbg. gerekli ve olumlu bir üst düzey anlamı da var bu sözcüğün. Dolayısıyla yanlış anlaşılmayı önlemek için ‘komplike’ sözcüğünü aynen kullanmayı yeğledim.” Hanns EISLER - Bertolt BRECHT vd., **Müzik Üzerine Tartışmalar (Derleme)**, haz. Yılmaz Onay - Tonguç Ok - vd., s. 38.

⁷⁹⁶ Luciano BERIO, “**Forma**”, **Scritti sulla musica**, s. 27.

⁷⁹⁷ **a.g.k.** s. 27.

⁷⁹⁸ Bertolt BRECHT, “**Georg Lukács’a Karşı**”, **Estetik ve Politika: Realizm-Modernizm Çatışması**, çev. Elçin Gen - Taciser Belge - Bülent Aksoy, s. 124-125. (Köşeli parantezler bize ait.)

Bir an için, daha önce çeşitli bağlamlarda Eco ve Berio'nun çağdaşı olarak bahsettiğimiz Edip Cansever'e çevirelim gözlerimizi. Ozanın *Çağrılmayan Yakup* adlı şiirinde geçen meyhaneci Yakup Arslan'ın söz konusu şiirle ilgili söyledikleri, halkçıl, yalın ve anlaşılır olmanın önemini daha da "anlaşılır" kılabilir:

Çağrılmayan Yakup diye bir kitabı vardı, imzaladı, aldım, evde. Ama bulur muyum bulamaz mıyım, bilmiyorum. Sonradan [Edip Cansever, bu kitabı] bizim için yazdığını söyledi ama hiçbir şey anlayamadım.⁷⁹⁹

Bu trajik durumun Nâzım veya Brecht'in başına gelme olasılığının ise –en “komplike” şiirlerde dahi– düşük olacağı kanısındayız. Elbette bu yazarların nasıl ele alınıp aktarıldığı, alımlayıcıya hangi yöntemlerle sunulduğu da büyük önem taşır. Her iki yazardan oyunlar üretmiş/sahnelemiş olan Genco Erkal'ın (d. 1938) 1984'te *Galileo Galilei*'nin yönetmeni sıfatıyla aldığı notlardan özellikle sonunculara yer verelim:

-Sahne resimleri net, anlamlı. Hareket **en aza** indirgenmiş. Satranç tahtası üstündeki taşların düzeni gibi, oyunun bilimsel havasını pekiştiren, nerdeyse geometrik bir düzen. Sahnelerin gelişimi, bir matematik problemini adım adım çözer gibi olmalı. (...) Dikkat: Bütün bunlar oyunun gerçekçi gelişimini bozacak en ufak bir yapaylık, **biçimcilik** getirmemeli. **Doğal olmayan hiçbir şeye yer yok.**
-Genel görüntüde **yalınlığın** getirdiği, nerdeyse bilimsel bir güzellik egemen olmalı. Einstein'ın sözünü ettiği, kimi matematik formüllerinin estetik güzelliği gibi.⁸⁰⁰

Modernizmin öncülerinden mimar Mies van der Rohe'un 'yalınlığın yoğunluğu'nu vurgulayan “az çoktur” (*less is more*) sloganını akla getiren Erkal'ın bu sözlerinin, çalışmamızda düşüncelerinden oldukça yararlandığımız Einstein'la sonlanması bir rastlantı değildir. Çünkü Einsteinci evren işleyişi de bir diyalektiği, Eco'nun *Açık Yapıt*'ını olduğu kadar Berio'nun *Epifaniler*'inin müziksel ve metinsel doğasını da içine alan bir düzen-düzensizlik diyalektiğini öngörür. Yalınlığın yoğunluğu ve düzensizliğin düzeni üzerinden tekrar dönelim Brecht'e:

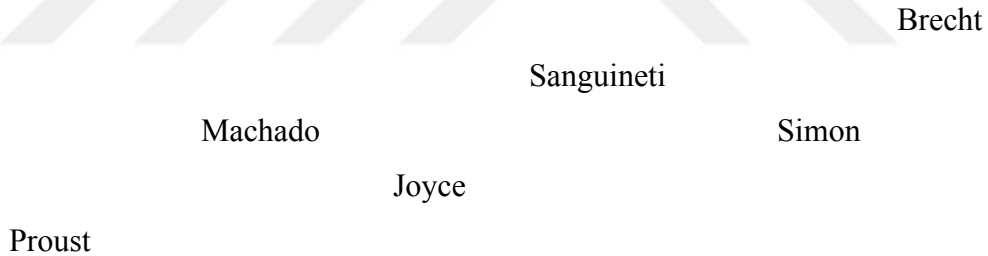
Kısalık, alabildiğine **yalınlık**, **düzensiz düzenlilik**, **yoğun ve özlü** anlatım, okuyucudan zekice bir yanıt alabilme, soğukkanlı davranış, bir ölçüde gönül rahatlığı, dostluk özlemi gibi tüm bu nitelikler 1953'te yazdığı *Buchow Ağaçları*'nda (...) görülür. (...) Kolaylıkla uyak bulabilmeye doğal yeteneği olan uyumlu bir şairin **düzensiz**

⁷⁹⁹ Ülkü ULUIRMAK, *Edip'in Lastik Topu*, s. 56. (Köşeli parantez bize ait.)

⁸⁰⁰ Genco ERKAL, “Yönetmenin Notlarından” (Bertolt BRECHT, *Galileo Galilei*, s. 110). Vurgular bize ait.

düzenliliği, uyaksız şiiri seçmesi, süsleyici sözcüklerden [Berio: *fascino della parola*] arınmış bir neoklasik yolu yılmadan arayışı (...) gibi Brecht'in olgun şiirlerinin tüm bu özellikleri onu çağdaş edebiyat dünyasında eşsiz bir olgu olarak ortaya çıkarmaktadır.⁸⁰¹

Claude Hill'in yukarıda Brecht'e atfettiği –ve pekâlâ Berio'ya da atfedebileceğimiz– üslupsal bir düzensiz düzenliliğin büyük ölçekteki bir örneği ise, İtalyan bestecinin *Epifaniler*'de tercih ettiği sıralanışta ortaya çıkar: Metinlerdeki aşkın gerçekçi yaklaşım (Proust, Joyce, Simon) ile toplumcu gerçekçi yaklaşımın (Machado, Sanguineti, Brecht) somutlaştırdığı gruplaşmaya ek olarak, Eco-Berio neslinin öncülleri (Proust, Machado, Joyce) ve çağdaşları / doğrudan temasta bulundukları (Sanguineti, Simon, Brecht) olarak kaba bir süredizimsel (kronolojik) gruplaşma da sezilir. İç içe geçmiş olan bu iki gruplaşmada aşkın gerçekçilik ile toplumcu gerçekçilik arasındaki gidiş-geliş/salınım üzerine kurulan bu sıralanış biçimi, tam da diyalektik fikrine, yani birbirini belirginleştiren/besleyen/tamamlayan/dengeleyen sürekli bir karşılıklı etkileşime vurgu yapar:



5.5.1.3. Çokboyutluluk

Hem Brecht hem de Eco-Berio poetikasında önemli bir yeri olan bu kavrama yukarıdaki diyalektik başlığı altında, “komplike’lik” bağlamında girmiş sayılırız. Necatigil’in “Hiçbir gerçek tek yönlü değildir; çokgendir” ifadesiyle özetlediği gerçekçilik/realizm anlayışı, *Epifaniler*'de alıntılanan diğer tüm yazarlar gibi Brecht'te de mevcuttur:

⁸⁰¹ Claude HILL, “Bertolt Brecht’in Şiiri” (Bertolt BRECHT, *Seçme Şiirler*, çev. A. Kadir - Gülen Aktaş, s. 17-18). Vurgular ve köşeli parantez bize ait.

Ben kendi sanatsal faaliyetimin, realizm **kuramcılarının** düşündüğünden daha **çokyönlü** olduğuna inanıyorum. Onlar benim hakkımda tamamen **tekyanlı** bir tablo çiziyor. Şu anda iki roman, bir oyun ve bir şiir derlemesi üzerinde çalışıyorum. (...) Oyunum (...) Nazi diktası altındaki hayattan bir dizi sahne içeriyor. Şimdiye kadar yirmi yedi ayrı sahne yazdım. Bazıları, bir gözünüzü kapayıp bakarsanız, “realist” X kalıbına uyuyor. Bazılarıysa uymuyor –bu başlı başına tuhaf çünkü hepsi de çok kısa. Oyunun tamamı ise bu **kalıba** hiç uymuyor. Ama ben yine de bunu realist bir oyun sayıyorum. Köylü [Yaşlı] **Brueghel’in resimleri** bana bu oyunla ilgili çalışmalarında realizm üzerine makalelerden daha fazla yardımcı oldu.⁸⁰²

Brecht’in masa başında üretilmiş kuramların kalıplarına karşı hayatın içinde üretilmiş sanat yapıtlarının (örneğin çokboyutlu/çokyüzlü Brueghel resimlerinin) tekyanlı bir kalıba sığmayan estetiğini/gerçekliğini yeğlemesi, aklımıza Berio’nun “12-ton Atı Üzerinde Meditasyon” adlı denemesinde yer verdiği ‘kuram önyargısından bağımsızlaşmak gerektiği’ne dair sözlerini getirir:

Besteci, kuramın önyargısına teslim olmak yerine deneyimin **çoğulluğuyla** ve **çokyönlü** karakteriyle yüzleşmeye hazır olmalıdır. Müzikal açıdan dikkate değer her yapının, neo-pozitivist türden bir yöntemin sonucu değil, sürekli hareket halindeki bir **karşılıklı etkileşimler** dizgesi olduğunu hep akılda tutarak, ne olursa olsun, **gerçekliğin farklı boyutlarını** seçmeye, ele almaya, denetlemeye, birleştirmeye, bütünleştirmeye ve yorumlamaya yeterince **açık** olan kavramsal şemalar bulmalıdır.⁸⁰³

Yukarıdaki satırlar Berio’nun *Epifaniler*’in özellikle Proust (“a”), Joyce (“d”) ve Brecht (“b”) bölümlerinde uyguladığı, çalışmamızın ilerleyen sayfalarında yeniden bahsedeceğimiz “açık diziselik”⁸⁰⁴ yöntemi için de bir temel oluşturur.

Çokboyutluluğun, ismi Brecht’le anılan bestecilerden Kurt Weill (1900-1950) için de büyük bir değer taşıması şaşırtıcı değildir. Weill’daki Mahler etkisi, tam da bu bağlamda –ve sanatsal olduğu kadar politik bir çoğulculuk düzleminden de– okunabilir:

Weill’ın sahne müziği tanımında gizli olan diğer bir besteci ise çoğulluk, çeşitlilik, ‘sıradan ve popüler öğelere açıklık’ ve parodi içeren müziğiyle Mahler’dir. Örneğin, *Üç Kuruşluk Opera*’nın *Kannonensong*’u (Topların Şarkısı) oldukça Mahleriyen bir marşa benzer birçok açıdan. Kurt Weill, saf ve bağdaşık (homojen) yapıya karşı çoğul ve ayrışık (heterojen) yapıyı savunan kompozisyon anlayışı ile de Mahler’i örnek almıştır.

⁸⁰² Bertolt BRECHT, “Georg Lukács’a Karşı”, *Estetik ve Politika: Realizm-Modernizm Çatışması*, çev. Elçin Gen - Taciser Belge - Bülent Aksoy, s. 102. (Köşeli parantez yazara, vurgular bize ait.)

⁸⁰³ Luciano BERIO, “Meditazione su un cavallo a dondolo dodecafonico”, *Scritti sulla musica*, s. 40. (Çeviri ve vurgular bize ait.)

⁸⁰⁴ Bkz. çalışmamızın 3.1.3. **Açık Diziselik** başlıklı bölümü.

Aslında “çoğulluk” ve “ayrışıklık” kavramları Nazizm’in arı ırkı hedef alan faşist politikaları düşünüldüğünde çok önemli bir bağlama oturur: 19. yüzyıl burjuva romantizminin “saf sanat” kavramına karşı (Wagner, Bruckner, Strauss bu ekole eklenebilir) çoğulluğu, çeşitliliği ve burjuva değerleri-gelenekleri üzerinden satiri savunanlar Mahler, Weill, Offenbach, Heinrich Heine ve kısmen Schönberg gibi faşizmin hedefindeki Yahudi kökenli sanatçılar olmuşlardır.⁸⁰⁵

1967’de Weill’in üç şarkısını oda müziği topluluğuna uyarlayan Berio’nun⁸⁰⁶ ertesini yıl *Sinfonia*’sının orta bölümünde Mahler’in çoğulluğunu daha da çoğullaştırması,⁸⁰⁷ yukarıdaki bilgilerle birlikte, bir tutarlılığa işaret etmez mi?

3.5.1.4. Alımlayıcının Tamamlayıcılığı

Genco Erkal’ın 1984’teki *Galileo Galilei* uyarlaması sırasında yönetmen olarak aldığı notlardan biri, bizi çokboyutluluktan yeni bir kavrama taşımak için birebirdir:

Galileo’nun kişiliği, kestirmeden bir yoruma olanak vermeyecek kadar **çelişkili, çok boyutlu** sergilenmeli. Galileo kahramandır, ya da haindir gibi kesin bir yargıya yöneltmemeli izleyici. Önemli olan, bu kişiliğinin tartışmaya **açık** olması. Öte yandan, yemeğe, şaraba düşkünlük gibi kişisel özellikler abartılmamalı. Belli bir çağda yaşamış, belli zayıflıkları olan büyük bir bilim adamı, bir dâhi olarak aktarılmamalı Galileo. Herhangi bir ülkede, iktidarla başı derde giren herhangi bir bilim adamı, sanatçı, aydın gibi görülebilmeli. İzleyiciyi, Galileo’yla ve kendiyi hesaplaştırmaya götürmeli.⁸⁰⁸

Erkal’ın sözlerinde geçen “tartışmaya **açık**”lık, tam da *Açık Yapıt*’a adını veren kavrama, alımlayıcının tamamlayıcılığına/sorumluluğuna, yapıtın yorumlanma gereğine vurgu yapar. Nasıl ki bir açık kompozisyonda “dinleyicinin, besteciyle birlikte müzikal söylemi düzenlemesi ve yapılandırması” gerekiyor, dinleyici “bir anlamda bestenin yapımında” rol alıyorsa,⁸⁰⁹ Brecht de aynı sorumluluğu bekler izleyicisinden. Tam bu noktada, Brecht’i –*Epifaniler*’de kendinden önce gelen– Simon’a bağlayan bir vidadan bahsedebiliriz: Simon’un da dahil olduğu Yeni Roman akımından etkilenecek gelişen

⁸⁰⁵ Yiğit ÖZATALAY, “Ben Kurt Weill”, *Andante*, Sayı 69, s. 38.

⁸⁰⁶ Luciano BERIO, “*Liebenslied per Weill*”, *Scritti sulla musica*, s. 356, dipnot *d.* Sadece denemenin başlığı (“Weill için *Aşk Şarkısı*”) bile Berio’nun Weill için beslediği hayranlığı açığa vurur.

⁸⁰⁷ Ayrıntılı bilgi için bkz. Yiğit ÖZATALAY, *Risutturazione del materiale preesistente in composizione musicale: Esperienze italiane dagli ultimi 50 anni*, yayınlanmamış yüksek lisans tezi, s. 3-18.

⁸⁰⁸ Genco ERKAL, “Yönetmenin Notlarından” (Bertolt BRECHT, *Galileo Galilei*, çev. Adalet Cimcoz - Teoman Aktürel - Genco Erkal, s. 106).

⁸⁰⁹ Umberto ECO, *Açık Yapıt*, çev. Pınar Savaş, s. 20.

Yeni Dalga sinemasının en önemli yönetmenlerinden olan ve Eco'nun da *Açık Yapıt*'ta *À bout de souffle* (Sersemi Âşıklar) filmiyle atıfta bulunduğu Jean-Luc Godard (d. 1930), *Epifaniler*'den iki yıl sonra (1963'te) çekeceği *Le Mépris* filminde geçen "*pauvre B.B.*" kısaltmasını "açık" bırakır. Bu kısaltma hem Godard'ın epik tiyatro kuramından etkilendiği Bertolt Brecht'i,⁸¹⁰ hem de filmin başrol oyuncusu Brigitte Bardot'yu⁸¹¹ imler. Bu ince çokanlamlılığı yorumlayacak, eksikliği kendine göre tamamlayacak olansa izleyicidir. Godard, "gerçek adına olayların **eksiksiz** bir görüntüsünü vermek"ten, "**gerçekliğin göreceliği** adına dünyanın kesin çizgilerini çizmemek"ten yanadır.⁸¹²

Claude Hill de "Bertolt Brecht'in Şiiri" adlı denemesinde bu kasıtlı **eksikliğe** değinir:

[Brecht], eşsiz bir yetenekle, satırları ve cümlecikleri öyle bir biçimde yoğunlaştırarak kısaltır ki, **eksik** sözcükleri ve düşünceleri yerine koyarak şiirin mantıksal sonucunu çıkarmak okuyucunun zekâsına kalmıştır. 1940'ta yazdığı bir şiir buna örnek olarak verilebilir:

Kitaplık salonlarından
kasaplar çıkıyor.
Çocuklarını bağırarak basmış
duruyor analar ve yığıyla tarıyor gözleri
göğü, bilginlerin yeni bulguları için.

Ancak kitaplıklardan çıkan bilginlerin, savaş sırasında anaların göklerde kaygıyla aradığı bombaların ve silahların mucitleri olacaklarını fark edince anlıyoruz şiiri ve ancak böylece ikinci satırının anlamını kavrayabiliyoruz. Bir çocuk şarkısı olan "Ulm'lu Terzi" şiirinde, Ulm kilisesinin çatısından kendi yaptığı kanatlarla atlayıp ölen terzinin öyküsünde de şöyle diyor: "Hiç kimse uçamayacaktır, / dedi piskopos halka." Burda da okuyucudan şu sonuçlara kendisinin varması bekleniyor: 1) Terzi öldü, çünkü kanatları yetersizdi. 2) Piskopos yanıliyordu ve insan uçmayı öğrenecekti.⁸¹³

Aralarında Brecht ve Joyce'un da bulunduğu birçok yazardan çeviriler yapmış olan –ve *Epifaniler*'deki sıra gözetildiğinde bu iki yazarın arasında yer alan– Edoardo

⁸¹⁰ Bertolt BRECHT, "Yoksul B.B. İçin", *Halkın Ekmeği*, s. 99.

⁸¹¹ Filmde söz konusu repliği Fritz Lang, Bardot'ya söylemektedir. (1s10d02s) Bu yorumda *pauvre* (yoksul) sözcüğü, "zavallı" anlamını kazanır.

⁸¹² https://filmkafa.wordpress.com/2015/10/29/bir-jean-luc-godard-manifestosu-ne-yapmali/?fbclid=IwAR1BUbdadkfe_F0ixvky3vjxiyx0UFwQCEXyWX7r2QP3kTp6RSrwaQkQbVw Bu yazıda Godard'ın doğrudan Brecht'ten alıntılacağı tümceler de bulunmaktadır. Erişim tarihi: 10.2.2020. (Vurgular bize ait.)

⁸¹³ Claude HILL, "Bertolt Brecht'in Şiiri" (Bertolt BRECHT, *Seçme Şiirler*, çev. A. Kadir - Gülen Aktaş, s. 16-17). Vurgu ve köşeli parantez bize ait.

Sanguineti'nin Berio'yla birlikte ürettiği *Passaggio* (1962) adlı müzik tiyatrosu CD olarak yayınlandığında, albüm kitapçığındaki yazıyı kaleme alan kişi Eco'dan başkası değildir. Eco, bu yazıda söz konusu yapıtın poetikasını açıklarken hem müzik hem de geleneksel tiyatrodaki son elli yılda yaşanan koşut deneyimlere değinir. Yazar, hem Berio'yu hem de Sanguineti'yi etkilemiş olan Brecht'i atlamadığı gibi, onu Beckett'ten daha ileri bir noktaya konumlandırır:

Müzikte tonalitenin çöküşü. Schönberg. Artık ne notalar ne de sizin tepkileriniz için sabit, güvenli bir akış/ardışıklık yok. Macera sizde. Tiyatroda bu, olayların mantıksal ve çizgisel zinciri olan **olay örgüsünün yok oluşuna** denk düşer. Pirandello'dan Ionesco'ya ve Beckett'e. Brecht'le daha da fazlası gelir: Sahne ile seyirci arasındaki engel yıkılır, seyirciden yapıtı kesin bir sonuç olarak algılamayıp ona ortaya konmuş ama çözülmemiş bir soruna yaklaşır gibi yaklaşması istenir. Böylece epik tiyatro, izleyicisinden eylemin anlamına kendisinin karar vermesini ve tahrik edilen / baştan çıkarılan bir nesne olmaktan çıkıp onun **[eylemin] sorumlu bir ögesi** [öznesi] haline gelmesini ister.⁸¹⁴

Berio'nun 1967'de yazdığı “Müzik Tiyatrosunun Sorunları” başlıklı denemesinde Eco'nun bu paragrafını neredeyse parafraz etmesi, daha önce “*Forma*” adlı denemesinde *Açık Yapıt*'tan yaptığı parafrazı anımsatırken, bestecinin Brecht'i Eco gözlüğünden, yani açık yapıt kuramı çerçevesinde okuduğunun belirgin kanıtlarından birini oluşturur:

Bugün sahne ile seyirci arasındaki duvar incelmıştır. Müzik tiyatrosunun olası her biçiminde olduğu gibi tiyatrodaki artık izleyiciden **eriyen olay örgüsüne** dalması değil, yapıtın gösterilenlerine –ortaya konmuş ama çözülmemiş bir soruna gösterdikleri gibi– bir tepkiyle yaklaşması istenir. İzleyici, eylemin anlamına karar vermeye davet edilir, ki tahrik edilen bir nesne olmaktan çıkıp, temsilin **sorumlu ve etkin bir ögesi** haline gelebilsin.⁸¹⁵

Bu noktada alımlayıcının tamamlayıcılığı, sadece ‘açıklığın yorumlanma/anlamlandırılma gereği’ olmaktan çıkıp ayrıca onun eyleme taşınmasına da dönüşme niyetindedir Brecht'te. Bu niyet kuşkusuz onun Marksist dünya görüşünün sanatsal bir izdüşümüdür. Marx'ın “Filozoflar dünyayı sadece çeşitli biçimlerde

⁸¹⁴ Umberto ECO, “*Introduzione a Passaggio*” (Luciano BERIO, *Passaggio - Visage*, CD kitapçığı, s. 6). Çeviri, vurgular ve köşeli parantezler bize ait.

⁸¹⁵ Luciano BERIO, “*Problemi di teatro musicale*”, *Scritti sulla musica*, s. 53. (Çeviri ve vurgular bize ait.)

yorumladılar; aslolan onu değiştirmektir”⁸¹⁶ sözü, *Epifaniler*’deki açıklığın Proust-Joyce yorumuna Brecht’in eklediği “eylem” nüansının bir dayanağı olarak okunabilir.

3.5.1.5. Belirsizlik

Açık yapıt poetikasının temel öğelerinden biri olan belirsizlik, Berio’nun *Epifaniler*’de alıntılardığı tüm yazarlar gibi Brecht’in de odağındadır. Daha önce “Açık Yapıt Poetikası”ndan alıntılardığımız paragrafın belirsizlik konulu tümcelerine geri dönelim:

Brecht’in dramları da (özellikle ve en çok da *Galileo*) **belirsizlik** içinde son bulur. Ancak burada görülen, artık hayal meyal sezilen bir sonsuzluğun ya da iç sıkıntısı, tedirginlik, kaygı içinde yaşanan bir muammanın **marazi belirsizliği** değildir; toplumsal ilişkilerdeki belirsizliğin **somut** olarak ortaya konmasıdır, çözülememiş sorunların neden olduğu, oyun yazarı, oyuncular ve seyirci arasında gelişen bir çatışmadır.⁸¹⁷

Bu tümcelerde geçen “marazi (hastalıklı) belirsizliği” mevcut dünya düzen(sizliği)indeki kör şansa dayalı ilkel, insanlık dışı yaşam(ımız)ın belirsizliği olarak yorumlamak gerekir ki, Brecht bunun karşılığını “Gelecek Kuşaklara” şiirinden alıntılardığımız birkaç dizede⁸¹⁸ ifade eder. Brecht’in sanatındaki “somut belirsizlik” ise belirliliğe ve çözüme gebe olan, olumlu bir belirsizliktir. Bu türden bir belirsizlik, sanatsal üretimin doğasında da yok mudur? Eco’nun da dediği gibi, “sanat yapıtı temelde **belirsiz** bir iletidir, tek bir gösteren içinde yan yana birlikte var olan çok sayıda gösterilendir.”⁸¹⁹ Berio’nun “kapalı, kesin, önceden belirlenmiş, halihazırda tamamlanmış/yapılmış değil, yapılacak bir şey olarak kompozisyon fikri⁸²⁰ de bu belirsizliğe denk düşer. Brecht de aynı inançlarla hareket etmiş, bu nedenle de belirlenimci kuramsal kalıpların yarattığı katı önyargılarla ve Georg Lukács gibi kuramcılarının kendisine yönelik formalizm (biçimcilik) suçlamalarıyla uğraşmak zorunda kalmıştır. Walter Benjamin “Brecht’le Sohbetler”inde ozanla arasında geçen şu konuşmaya yer verir:

⁸¹⁶ Karl MARX, **Sevilen Bir İnsan Yapmalısın Kendini**, der. ve çev. Yavuz Yayla, s. 28.

⁸¹⁷ Bkz. dipnot 770. (Koyu vurgular bize ait.)

⁸¹⁸ Bkz. dipnot 757.

⁸¹⁹ Umberto ECO, **Açık Yapıt**, çev. Tolga Esmer, s. 50. (Vurgu bize ait.)

⁸²⁰ Bkz. dipnot 676.

Lukács'ı, Gábor'u, Kurella'yı kastederek, diyorum ki: “Bu adamlarla devlet kurulmaz.” Brecht: “Daha doğrusu, bunlarla sadece devlet kurarsın, toplum değil. Açık konuşursak, onlar, ürün verilmesine düşmanlar. Rahatlarını kaçıırır üretim. Ürün verilince işin nereye varacağı belli olmaz, **önceden bilinmeyen** şeydir ürün. Hiçbir zaman bilemezsin ne olup biteceğini. Kendileri de ürün vermek istemezler. Aparatçık rolü oynamak, başkaları üzerinde denetim kurmak isterler.”⁸²¹

Brecht, belirsizliğin, bulanıklığın hatta anlamsızlığın sınırlarında dolaşmanın kendi sanat üretimindeki yerine “Georg Lukács’a Karşı” adlı denemesinde ise şu sözlerle işaret eder:

Bir yığın kalın tarih kitabını (dört dilde yazılmış, ayrıca iki eski dilden çeviriler de var) olanca şüpheciliğimle karıştırır ve belirli bir olguyu doğrulamaya çalışırken, ikide bir gözlerimi ovuşturuyor, zihnimin bir yerlerinde **bulanık** renkler görüyor, yılın mevsimlerini kafamda yaşıyorum; kelimesi olmayan takıları işitiyor, **anlamı olmayan** jestler görüyorum; adı sanı olmayan kişilerden oluşan hoş gruplaşmalar düşünüyorum vs. Bu imgeler tamamen **belirsiz**, hiçbir heyecan verici yanları yok, epeyce de yüzeysel ya da bana öyle görünüyor. Ama varlar işte. İçimdeki “formalist” iş başında.⁸²²

Brecht'in sanatı, süreksizlik, diyalektik, çokboyutluluk, tamamlayıcılık ve belirsizlik başlıklarında özetlediğimiz Proust-Joyce çizgisiyle kesişim kümeleri dışında bu çizgiyle belirgin ayrımlar –en azından yorum farkları– da içerir. Berio'nun program notundaki “Brecht uyarısı” da bu noktada daha çok önem kazanır. Şimdi Alman ozanı anlamak için elzem olan bu farkları, yani Brecht'e özgü öğeleri inceleyelim.

3.5.2. Brecht Poetikasının Özgün Öğeleri

3.5.2.1. Somut Gerçekçilik

Proust-Joyce çizgisinin içe dönük, aşkın gerçekçiliğine karşı Brecht'in savunduğu gerçekçilik için “somut gerçekçilik” ifadesini kullanabiliriz. Ancak buradaki “karşı” olma durumu at gözlüklü değil; tıpkı Berio'nun savunduğu gibi, “aşmaya çalıştığı şeyin hep birazını kendinde içerebilen”,⁸²³ diyalektik bir karşı olmadır.

⁸²¹ Bertolt BRECHT, “Georg Lukács’a Karşı”, *Estetik ve Politika: Realizm-Modernizm Çatışması*, çev. Elçin Gen - Taciser Belge - Bülent Aksoy, s. 143. (Vurgu bize ait.)

⁸²² **a.g.k.** s. 103. (Vurgular bize ait.)

⁸²³ Bkz. dipnot 588.

Epifaniler'in “a” (Proust) bölümünde gerçekçilik bağlamında yazdıklarımızı anımsamak, Berio'nun yapıtının en azından ilk yarısına egemen olan aşkın gerçekçiliğin ana hatlarını çizmek açısından yardımcı olabilir:

Bilinç-akışı romanı ile gerçekçi gelenek arasındaki ilişkiyi José Ortega şöyle ifade etmektedir: “Proust-Joyce kuşağı, kılı kırk yarararak, mercek elde yaşamın mikro-yapısını keşfe çıkararak **gerçekçiliği aşmıştır**.” Gerçekçiliğin sınırlarını zorlayan bir gerçekçilik anlayışıdır bu. Proust-Joyce kuşağının yeni sanat anlayışı “gerçekliği en yoğun biçimde, en etkin biçimde dışlaştırdığı yerde bile gerçeğe uymaz gibi durur.” (...) Debussy'nin (1862-1918) gerçekçi gelenekle ilgili düşünceleri tam da Proustgil bir yaklaşımdır: “**Düşü** kesin gerçeklere indirgeyerek birilerini düş kırıklığına uğratmayalım.” Beckett'in Proust'tan alıntılacağı şu tümce de bu savı doğrular niteliktedir: “Bir **rüyanın** anımsanmasıyla, der Proust, gerçekliğin anımsanması arasında büyük fark yoktur.”⁸²⁴

Görüldüğü gibi bu anlayış gerçekliği önemsemekte, ancak onun *taklidini* (Aristotelesçi terimle *mimesis*'ini) ortaya koymuş olmaktan, başka bir deyişle doğalcılıktan/natüralizmden kaçınmakta, bunun yerine gerçekliği soyutlayarak algı sınırlarını zorlamayı seçmektedir. Bu, Proust-Joyce-Simon çizgisini olduğu kadar Brecht'i de ilgilendiren bir “açık yapıt realizmi” değil midir? Fredric Jameson, Brechtçil estetiğin bu yanına vurgu yapar:

“Realist” sanat eseri, “gerçekçi” ve deneysel yaklaşımların sadece karakterler ve onların kurgusal gerçeklikleri arasında değil, okur kitlesi ile eserin kendisi arasında –ve bunun kadar önemlisi– yazar ile kullandığı malzeme ve teknikler arasında yapılan bir sınamadan geçirildiği eserdir. [Brecht'i de dahil edebileceğimiz] böyle bir “realizm” pratiğinin üç boyutunun, geleneksel mimetik eserin tamamen temsile dayalı kategorilerini paramparça ettiği ortadadır.⁸²⁵

Mimetik eserin illüstrasyon (resimleme) tekniğinin reddini Brecht'le uzun yıllar çalışmış olan besteci Hanns Eisler'de (1898-1962) de bulmak zor değildir:

Wagner'in o nefretlik illüstrasyon tekniği yok mu! Bir köpek sözü geçiyorsa, orkestrada havlama sesi duyulur, kuştan söz ediliyorsa, orkestra cik cik eder, ölüm söz konusuysa trombonculara iş düşer, aşkta tiz yaylı grupları mi majör'le devrededir, zafer için bir de malûm vurmaları katılır. Çekilecek şey değil.⁸²⁶

⁸²⁴ Bkz. çalışmamızın 3.1.6. *Epifaniler*'in içindeki “a” başlıklı bölümü.

⁸²⁵ Fredric JAMESON, “Sonuç Niyetine Düşünceler”, *Estetik ve Politika: Realizm-Modernizm Çatışması*, çev. Elçin Gen - Taciser Belge - Bülent Aksoy, s. 304. (Köşeli parantez bize ait.)

⁸²⁶ Hanns EISLER, “Müzikte Aptallık Üstüne: Bir Prova Arasında Söyleşi”, *Müzik Üzerine Tartışmalar*, çev. Yılmaz Onay, s. 63.

Brecht estetiğinin köklü icracılarından Genco Erkal'ın şu sözleri de mimetik, natüralist ve illüstratif anlayıştan çok, Berio'nun deyimiyle “gerçeğin biçim değiştirmesinden” yanadır:

NESRİN KARYALDIZ - ALİ KANDAZ: Sizce sanat, gerçeğe tutulmuş bir ayna mıdır, yoksa ona biçim verecek bir çekiç midir?

GENCO ERKAL: Gerçeği olduğu gibi yansıtmamanın pek yararı olduğunu sanmıyorum. Sanatçı gerçeği alır, onu **yorumlar, biçimlendirir**, [onun] nasıl görülmesi gerektiğini, nasıl **değiştirilebileceğini** gösterir.⁸²⁷

Buraya kadar fikir birliğini sunduk, şimdiyse eleştirilere geçelim. Brecht'in aşkın gerçekçilik eleştirisi öncelikle nedensellik bağlamında gösterir kendini. Aralarında Brecht'in doğrudan temasta olduğu Niels Bohr'un da bulunduğu⁸²⁸ kuantum fizikçilerinin “atom düzeyinde, makrokozmos düzeyine benzer bir nedensellikten bahsetme imkânı kalmadığını”⁸²⁹ duyurması, Einstein gibi Brecht'in de aklına yatmamaktadır:

[Fizikçilerin] bir yandan düşünürlerden, kendilerinin alanında, başka deyişle atom fiziği alanında nedensellik kuramının geçerli olmadığını söyleyerek bundan da sonuç çıkarılmasını istemeleri, öte yandan da buna salt kendi alanlarında, atom fiziğinde rastlandığını öne sürerek ve nedenselliğin sıradan küçük burjuva insanının tavada biftek tıkmamasında geçerli olmadığına kişileri inandırmaya çalışmaları, insanı gerçekten eğlendiriyor.⁸³⁰

Nasıl ki “Einstein, kuantum düzeyinin olasılıksal olduğunu inkâr etmeden, evrenin ‘subkuantum’ olarak tarif edebileceğimiz deterministik bir alt alanının olduğundan şüphelendiyse”,⁸³¹ Brecht de, bütünlüklü yaklaşımından dolayı, gündelik ve siyasi hayatımızı yöneten nedenselliği tümüyle yadsıyamayacağımızı savlar. Altyapının (*infrastructure*) üstyapıyı (*superstructure*) belirlediği Marksist anlayışla, bu eleştiri Joyce'un sanatına da yönlenmiş olur. Brecht'i dinlemeyi sürdürelim:

⁸²⁷ Nesrin KARYILDIZ - Ali KANDAZ, “Genco Erkal ile Söyleşi”, *Mikrop*, Sayı 7, s. 7. (Vurgular ve köşeli parantez bize ait.)

⁸²⁸ Werner MITTENZWEI, “Galileo Galilei” (Bertolt BRECHT, *Galileo Galilei*, çev. Adalet Cimcoz - Teoman Aktürel - Genco Erkal, s. 112).

⁸²⁹ Mehmet Emin ŞEKER, “Hans Reichenbach’da Nedensellik Sorunu”, *Bilim ve Gelecek*, Sayı 185, s. 77.

⁸³⁰ Bertolt BRECHT, *Sosyalizm İçin Yazılar*, çev. Mehmet Tim, s. 64.

⁸³¹ Bkz. dipnot 665.

Kapitalizmin insanları manen yoksullaştırdığı, insanlıktan çıkardığı, mekanikleştirdiği olgusunun bilincinde olan ve buna karşı savaşıyan yazarlar bile aynı manevi yoksullaşma sürecine katılmış görünüyorlar; zira onlar da yazılarında, insanı yüceltme kaygısı duymadan onu birtakım olaylar arasına atıp, iç dünyasına bir *quantité negligable* [gözardı edilebilir nicelik / önemsiz miktar] muamelesi ediyorlar. Onlar da rasyonelleştirmeye başvuruyorlar. Fizikteki “ilerleme”yle aynı çizgiye düşüyorlar. Bireyin **nedensel** bir bağlantı noktası olduğunu göz ardı edip yalnızca büyük topluluklar hakkında önermelerde bulunarak, **gerçek anlamdaki nedensellikten** vazgeçip istatistik nedenselliğe dönüyorlar. Hatta Schrödinger’in belirsizlik ilkesini –kendilerince– benimsiyorlar. Gözlemciyi her türlü otorite ve güvenden mahrum bırakıp, okuru kendine karşı harekete geçiriyor; dile getirenlerden başka hiç kimseyi tanımlamayan tamamen öznel önermeler ileri sürüyorlar (Gide, **Joyce**, Döblin).⁸³²

Bu sözler, Berio’nun *Epifaniler*’in sonuna yerleştirdiği Brecht aracılığıyla yapıtın kendisine getirmek istediği eleştirilerin somut bir göstergesi olarak da okunabilir pekâlâ. Ancak Brechtçil bir nedensellik, $p \Rightarrow q$ cinsinden, basit bir mantıkta olmadığı gibi, Brechtçil realizm de sadece nedensellik savunusuyla açıklanamaz. Genişletelim:

Realist şu anlama gelir: toplumun **nedensel karmaşalarını** keşfeden / yaygın bakış açısının aslında yönetenlerin bakış açısı olduğunu gösteren / insan toplumunu ezen güçlüklerle karşı en geniş çözümleri getiren sınıfın görüş açısından yazan / gelişme ögesini vurgulayan / **somut** olanı, ve bundan **soyutlama** yapmayı mümkün kılan.⁸³³

Gerçekçiliğin bu kapsamlı tanımında “Açık Yapıt Poetikası”ndaki Brecht paragrafında yer alan **somut** kavramının önemli bir yer tuttuğunu görüyoruz. Brecht’in buradaki somut-soyut sırası elbette bilincin maddeyi oluşturduğunu savlayan idealizmin tersine, maddenin bilinci oluşturduğunu savlayan Marksist materyalizmin bir dışavurumudur. Berio, Marksizm’in –ve onun üzerine kurulan Leninizm’in– somuta/maddeye yaslanan düşüncesini 1981’de Rossario Dalmonte ile yaptığı röportajda şöyle olumlar:

Somut emek için, el emeği için ve üretken davranışlar için büyük bir sevgi besliyorum. Bu emeğin diğerlerine –ki bunlar ancak [somut emeğin] tamamlayıcısı ve kuramsal yardımı olabilir– olan üstünlüğünü savunduğum için komünistlere oy veriyorum. Lenin’in dediği gibi, **gerçek** her zaman **somuttur**.⁸³⁴

⁸³² Bertolt BRECHT, “Georg Lukács’a Karşı”, *Estetik ve Politika: Realizm-Modernizm Çatışması*, çev. Elçin Gen - Taciser Belge - Bülent Aksoy, s. 100. (Vurgular ve köşeli parantez bize ait.)

⁸³³ **a.g.k.** s. 120. (Vurgular bize ait.)

⁸³⁴ Luciano BERIO, *Intervista sulla musica*, s. 24. (Çeviri, vurgular ve köşeli parantez bize ait.)

Lenin’e atfedilen bu söze Brecht’te de rastlamak bizi şaşırtmayacaktır. Benjamin 24 Temmuz 1934’te Danimarka’da şu notu düşer günlüğüne:

Brecht’in çalışma odasında tavanı destekleyen bir kirişin üzerine yağlıboyayla “**Hakikat Somuttur**” kelimeleri yazılmış. Pencerenin pervazında başını sallayan ufak bir tahta eşek var. Brecht eşeğin boynuna küçük bir yafta asıp üzerine de şunu yazmış: “Bunu [hakikati] benim de **anlamam** lazım.”⁸³⁵

Buradaki **anlamak**, diyalektik bağlamında bahsettiğimiz **yalınlık/anlaşırlık** kavramlarını yeniden anımsatır bize. Dolayısıyla, Brecht’in “somut”unun diyalektik materyalizm içinde anlaşılması önemlidir: Somut ve soyut, nesne ile özne, madde ile bilinç nasıl ki birbirlerini karşılıklı etkileyip değiştiriyor ve aslında bir bütünün ayrıştırılamaz parçaları haline geliyorsa, yalınlık/anlaşırlık ve komplike’lik/entelektüellik de bu şekilde yorumlanmalı, soyut ve entelektüel olan, olabildiği kadar somut ve yalın hale getirilip anlatılabilmelidir:

Sosyalist gerçekçiliği eleştirel gerçekçiliğin bir karşıtı olarak tasarlamak, böylece ona *eleştirel olmayan gerçekçilik* damgasını vurmak gerici bir anlayıştır. Kuşkusuz bugün gerçekçi bir sanatı gereksiniyoruz. Gereksindiğimiz sanat, gerçekliği yansıtırken onu **etkileyen** ve **değiştiren**, geniş halk kitlelerinin yaşam koşullarını düzeltmeyi amaç edinen bir sanattır. Bundan sanatın sosyalist olması gerektiği sonucu çıkmaktadır. Çok doğal, apaçık bu. Bugün gerçekliği kavramak, kavrayarak onun değişmesine katkıda bulunmak Marksizmi, sosyalist tutumu bilmeden olası değildir. Ama bu konu, sanat alanında bir üslup sorunu olmaktan çıkmıştır bugün. Bir yere kadar üslup sorunudur; üslup olabildiği kadar **yalın**, olabildiği kadar **anlaşılabilir** olmalıdır; çünkü sosyalizm kavgası bir avuç ⁸³⁶ iyi eğitilmiş sanat uzmanıyla, en zor “şifreleri” çözebilen birkaç kişiyle kazanılamaz.

Stalin’in öldüğü 1953 yılında söylenen bu sözler, o yıllarda sosyalist gerçekçiliğe yöneltilen amansız oklara rağmen, Brecht’in bu sanatsal yöntemi elden bırakmayıp yeni/deneysel/avangard olanı bu yöntemle birlikte aramaktaki ısrarını gösterir. 1977-1991 yılları arasında Berliner Ensemble’ın yöneticiliğini yapan tiyatro yönetmeni Manfred Wekwerth, *Galileo Galilei*’nin 1977 sahnelenmesi üzerine yazdığı yazıya, somut olanı savunduğu için eleştiri oklarına maruz kalan Brecht’le başlar:

⁸³⁵ Walter BENJAMIN, “Brecht’le Sohbetler”, **Estetik ve Politika: Realizm-Modernizm Çatışması**, çev. Elçin Gen - Taciser Belge - Bülent Aksoy, s. 131. (Vurgular bize, köşeli parantez yazara ait.)

⁸³⁶ Bertolt BRECHT, **Sosyalizm İçin Yazılar**, s. 240.

Bir kezinde Brecht, rejisörün çalışmasını kısaca “**somut** anlam verme” diye nitelemişti. Bu yüzden de saldırmışlardı ona. Bu savın, zengin anlam taşıyan bir şeyi, **anlaşılır**, algılanır ve duyumsanır kılmak demek olduğunu anlamak istememişlerdi çünkü. Buna karşılık, Brecht’e, tiyatro koltuklarını okul sıralarına ve tiyatroyu da bir eğitim kurumuna çevirmek istiyor, biçiminde kuşkular yöneltmişlerdi. Böyle bir umacı yaratarak da (oysa Brecht en çok bundan kaçınırdı besbelli), Brecht’i tiyatrodan kovmak için yeterli bir neden oluşturmuşlardı.⁸³⁷

Wekwerth’in de dediği gibi, “Brecht en çok bundan”, kuru didaktizmden kaçınır. Aşağıdaki kısa şiir, bu düşüncesinin güzel bir örneğini oluşturur:

ÜSTAD ÖĞREN!

Haklıyım, deme sık sık, üstad!
Öğrencin de görsün, bırak.
Zorlama gerçeği:
Gerçek zora gelmez.
Konuşurken dinle biraz!⁸³⁸

Yukarıdaki şiir Eco’nun “[Brecht’te] açıklık, devrimci eğitimin bir aracına dönüşür” sözlerini anımsattığı gibi, ozanın gerçekçilik anlayışının Genco Erkal’ın da vurguladığı gibi “çatık kaşlı, sürekli ders veren, her konuda son sözü söylemek isteyen, kuru, didaktik, slogancı” olmadığını da altını çizer. Bu manifesto benzeri şiiri daha “soyut” bir Brecht şiiriyle destekleyelim:

ÇAY PİŞİRİRKEN GAZETE OKUMAK

Gazete okurum sabahleyin,
günlük tasarılarını okurum Papanın,
kralların, bankacıların tasarılarını,
petrol babalarının tasarılarını okurum.

Bir yandan da bakarım çayın suyu
ağızına kadar dolu kapta
ilkin nasıl bulanır,
sonra nasıl başlar kaynamaya,
sonra durulur da nasıl
taşar kabın ağzından,
söndürür ateşi.⁸³⁹

⁸³⁷ Manfred WEKWERTH, “Galileo Galilei: 1977 Sahnelenmesi” (Bertolt BRECHT, Galileo Galilei, çev. Adalet Cimcoz - Teoman Aktürel - Genco Erkal, s. 115).

⁸³⁸ Bertolt BRECHT, **Halkın Ekmeği**, çev. A. Kadir - A. Bezirci, s. 102.

⁸³⁹ a.g.k. s. 90.

Bu şiir Brecht'in realist tanımındaki “**somut** olanı ve bundan **soyutlama** yapmayı mümkün kılmak” ifadesinin “somutlaşmış” hali değildir de nedir? Üstelik çayın suyunun taşıp ateşi söndürmesi biçiminde verilmiş somutluğun gazete haberleriyle birleştirilip yorumlanması “açık” bırakılmıştır. Brecht'in durumu anlatma biçimiyle yönlendirilen ve “sömürü düzeninin suyu kaynamıştır” soyutlaması şeklinde özetlenebilecek olan çıkarım, okura dikte edilmez; bu soyutlamanın somut olandan çıkarılıp onu tamamlaması, okurdan beklenir.

Brecht'in aşkın gerçekçiliğe yönelik eleştirileri de bu somutluktan filizlenir. Marksist bakış açısının bir yansıması olan bu duruma, bir an için başka bir Marksist ozanın, Nâzım Hikmet'in gözünden bakmak ilginç bir tutarlılık sunabilir çalışmamıza. Nâzım, tutukevinden yazdığı bir mektupta Kemal Tahir'e şöyle der:

Bak Kemal, anhası minhası ben her sanat eseri için, edebiyat olsun, mimari olsun, musiki olsun, hepsi için şu suali soruyorum: “**Ne** demiş? **Nasıl** demiş?” Bu iki soruyu bir birlik halinde soruyorum, öyle bir birlik edası “Ne demiş?” Yani tayin edici unsur bu soru olmak üzere, ne ve nasıl demişi soruyorum. Aldığım karşılığa göre de o sanat eserini kendimce değerlendiriyorum. Elbette ki bu soruyu konkre [**somut**] olarak sormak gereklidir. **Hangi devirde, nerde** sorusunu da unutmamak icap ediyor.⁸⁴⁰

Brecht'in, aşkın gerçekçiliğin en önemli temsilcilerinden Franz Kafka'nın sanatına bakışı da tam olarak aynı somut soruları içerir. Yapıtlarındaki “çoklu yorumlanabilirlik”,⁸⁴¹ düzenli düzensizlik ve anlamsal açıklık nedeniyle hem Berio'nun hem de Eco'nun yoğun ilgi duyduğu yazarlardan biri olan⁸⁴² Kafka üzerine Brecht'in düşüncelerini Benjamin aktarıyor:

Kafka meselesinin üstesinden gelebilmek için tutulacak doğru yol neydi? [Brecht'e göre] en doğrusu, şu soruyu sormaktı: **Ne** yapmıştı Kafka? **Nasıl** davranmıştı? Başlangıçta “özel”den çok “genel”i göz önünde tutmak gerekirdi. Böyle düşününce, Kafka'nın [nerede?] **Prag'da sağlıklı bir ortamın gazetecileriyle kendini beğenmiş aydınları arasında** yaşadığı ortaya çıkar; öyle bir dünyada edebiyat, tek değilse bile başlıca gerçekliktir. Kafka'nın güçlü yanları da zayıf yanları da –sanat değerinin yanı sıra, birçok yönden içine düştüğü zafiyet– hayatı bu gözle görmesinin bir sonucuydu.

⁸⁴⁰ Nâzım HİKMET, **Kemal Tahir'e Mapusaneden Mektuplar**, s. 331-32 (Cengiz BEKTAŞ, **Nâzım Hikmet'in Mimarlığa Bakışı**, s. 21).

⁸⁴¹ Umberto ECO, **Açık Yapıt**, çev. Pınar Savaş, s. 60.

⁸⁴² Bkz. dipnot 282 ve 336.

(...) İnsan, Lao Tzu ile müridi Kafka arasında geçen bir sohbet kurabilirdi zihninde. Lao Tzu konuşuyor: “Mürid Kafka, demek örgütler, mülkiyet ilişkileri, içinde yaşadığın ekonomi biçimleri seni dehşete sürüklüyor, öyle mi?” -“Evet.” - “Artık bir çıkış yolu bulamıyorsun?” - “Hayır.” - “Bir hisse senedi içine korku mu salıyor?” - “Evet.” - “Mürid Kafka, onun için de şimdi bağlanabileceğin bir **önder bekliyorsun.**” “Bu tutumdan bir şey beklenemez elbette,” diyor Brecht. “Biliyorsun, Kafka’yı onaylamıyorum.”⁸⁴³

Brecht’in Kafka’da onaylamadığı şey, onun tüm kötümserliğine rağmen sorumluluk yüklenmeyişi, okurunu da bu sorumluluğa yönlendirmeyişidir. Önder ya da “kahraman” beklemek de burada devreye girer. *Galileo* oyununda Andrea’nın “kahramanları olmayan ülkeye yazıklar olsun” feryadına Galileo’nun verdiği “hayır, kahramanlara gerek duyan ülkeye yazıklar olsun” yanıtında somutlaşan durum,⁸⁴⁴ Brecht’in Kafka ile ilgili değerlendirmelerinde de rastladığımız “küçük burjuvanın, önderi, hiç kimsenin hiçbir sorumluluk yüklenmediği bir dünyada, bütün dertlerinden sorumlu tutabileceği tek adam olarak görmesi”⁸⁴⁵ gerçeğidir. Dolayısıyla, çarkların arasına sıkışmış ama bunu toplumsal, **örgütlü** bir dirence dönüştüremeyen bir insanın bakışıdır Kafka’nın.

Brecht’e göre Kafka’nın bir tek kaygısı vardı, o da **örgütlenme** kaygısıydı. Karıncalar imparatorluğu fikri, insanların toplumdaki yaşama biçimleriyle kendilerine **yabancılaşması** düşüncesi Kafka’yı dehşete düşürüyordu. Bu yabancılaşmanın belirli biçimlerini, örneğin GPU’nun [Sovyet Siyasi Polisi] yöntemlerini önceden görebilmişti. Ama hiçbir zaman bir çözüm yolu bulamadığı gibi, gördüğü karabasandan da hiç uyanmadı. Brecht, Kafka’nın keskin görüşlülüğünün, **gerçeği görmeyen, düş gören** birinin keskin görüşlülüğü olduğunu söylüyor.⁸⁴⁶

Belli ki Brecht için düş görmekle gerçeği görmek arasında bir fark vardır, bu da hem Proust’a⁸⁴⁷ hem de –başyapıtı olan *Finnegans Wake* ile düş gören bir zihni yücelten– Joyce’a yönelik bir eleştiri olarak okunabilir. Brecht’e göre mesele, yabancılaşmayı sadece görmek değil, onu Kafka, Proust ve Joyce’un yetkince işlediği bireysel / içe dönük boyutundan toplumsal ve ideolojik (yani Marksist) boyutuna

⁸⁴³ Walter BENJAMIN, “**Brecht’le Sohbetler**”, **Estetik ve Politika: Realizm-Modernizm Çatışması**, çev. Elçin Gen - Taciser Belge - Bülent Aksoy, s. 132. (Vurgular ve köşeli parantez bize ait.)

⁸⁴⁴ Bertolt BRECHT, **Galileo Galilei**, çev. Adalet Cimcoz - Teoman Aktürel - Genco Erkal, s. 78.

⁸⁴⁵ Walter BENJAMIN, “**Brecht’le Sohbetler**”, **Estetik ve Politika: Realizm-Modernizm Çatışması**, çev. Elçin Gen - Taciser Belge - Bülent Aksoy, s. 134.

⁸⁴⁶ **a.g.k.** s. 132. (Vurgular bize, köşeli parantez çevirmene ait.)

⁸⁴⁷ “Bir rüyanın anımsanmasıyla, der Proust, gerçekliğin anımsanması arasında büyük fark yoktur.” Bkz. dipnot 824.

taşımadır. Marx'ın felsefeye dair bir sözünü anımsatalım bu noktada: “Felsefe ve **gerçek** dünya arasındaki ilişki, mastürbasyon ve sevişme arasındaki ilişkiye benzer.”⁸⁴⁸ Dolayısıyla, doğru bir anlama ve yorumlama için, somut gerçekle olan temas, felsefe uğruna dahi olsa, kaybedilmemelidir. Çünkü gerçek, sözcükte değil, “sokakta”dır.

3.5.2.2. “Yapma”: Jest ve Eylem

Sözcüğün büyüüne (*fascino della parola*) karşılık “sokağın” gerçeğini savunmak, bizi “yapma”ya, hem yaptırdığı veya oyuncudaki “yapma” olarak **jest**e, hem de okurdaki/izleyicideki/dinleyicideki “yapma” olarak **eylem**e bağlayabilir. Brecht'in de yoğun olarak etkilendiği⁸⁴⁹ Çin felsefesinde, varoluşun, mantığın yapılarında kalıplaştığını göstermek için “sözcükler ağı” deyimini kullanıldığını söyler Eco:

Çinliler şöyle söyler: “Ağ balık tutmaya yarar. Balığı tutup ağı unutacak şekilde davranın.” Ağ ya da merdiveni atmak ve dünyayı görmek: dünyayı sözcüklerin pek fazla rol oynamadığı, sıkıldığı, **dolaysız** [*diretta*] bir yaklaşımla ele almak: işte bu *satori*'dir.⁸⁵⁰

Epifaniler'in “a” bölümü çözümlemesinde Proust üzerinden sözünü ettiğimiz **dolaysız/doğrudan** ve *satori* kavramlarının Brecht'le ne ilgisinin olduğu gelebilir akla. Çünkü bu kavramlar ilk olarak aklımıza soyut ve sezgisel düşünceyle ilgili birkaç kişi ve ifadeyi getirecektir: Husserl'in *the thing itself*'i⁸⁵¹ (nesnenin/şeyin kendisi), Kearney'nin *flesh and blood thisness*'i⁸⁵² (deri ve kan buradılığı), Cage'in *happening*'i⁸⁵³ (olma/oluş) vb. Ancak burada önemli bir noktanın altını çizmemiz gerekir: Brecht'in dolaysızlık/doğrudanlık kavramına yaklaşımı tıpkı *Epifaniler*'in “c” bölümünde alıntılanan Antonio Machado'nunki gibidir: Kavramsal ve soyut şiir eğilimine karşı toplumcu-gerçekçi ilkeleri benimseyen Brecht, bu ilkelerin gereği olarak, doğrudanlığa Proust gibi sezgisel değil, Machado gibi ussal yaklaşır. Söz konusu

⁸⁴⁸ Karl MARX, *Sevilen Bir İnsan Yapmalısın Kendini*, der. ve çev. Yavuz Yayla, s. 27. (Vurgu bize ait.)

⁸⁴⁹ Claude HILL, “Bertolt Brecht'in Şiiri” (Bertolt BRECHT, *Seçme Şiirler*, çev. A. Kadir - Gülen Aktaş, s. 16).

⁸⁵⁰ Umberto ECO, *Açık Yapıt*, çev. Pınar Savaş, s. 176. (Koyu vurgu ve köşeli parantez bize ait.)

⁸⁵¹ **a.g.k.** s. 180.

⁸⁵² Richard KEARNEY, *Anatheism*, ed. Richard Kearney, s. 103.

⁸⁵³ Semra GERMANER, *1960 Sonrası Sanat*, s. 23.

kavramı Brecht-Weill ortak ürünleri olan *Üç Kuruşluk Opera* ile *Mahagonny Kentinin Yükselişi ve Düşüşü* üzerinden açmaya çalışalım:

Günümüzde de ilgiyle ve aynı güncellikle izlediğimiz bu yapımların kuramsal altyapısı yeni bir müzikli tiyatro tanımına dayanır. Brecht açısından “epik tiyatro”, Weill açısından “yeni opera” olarak adlandırabileceğimiz bu tanımda 19. yüzyıl burjuva sanatına ait romantik duygu, kişileştirilmiş ifadeler ve göz boyayıcı “efekt”lerin (ses ustalığı, illüzyonistik sahne, orkestranın lirik kullanımı vb.) aksine yalınlık, sertlik, vuruculuk ve ‘**doğrudanlık**’ göze çarpar. Sahne müziği de, olabildiğince geniş bir izleyici kitlesine ulaşmayı hedefleyen, oyuncuya belirli tavırları [**jestleri**] dile getirme olanağı vererek **doğrudanlığın** altını çizen (*gestische Musik* / tavrılı müzik), eylem ve söylemin koşutluğunu önemseyen, birbirinden farklı tarz ve elemanlardan beslenebilen, çoğul yapıları (...), sıradan olanı yeniden işleyip yabancılaştıran ve emin olunan her şeyi sorgulamaya çağıran parodik, alaycı bir müziktir.⁸⁵⁴

Görüldüğü gibi doğrudanlık, **jest** ile “doğrudan” ilişkilidir. Böylece, hem Machado (“c”) hem de Joyce (“E” ve “d”) bölümlerinde yoğunlukla başvurduğumuz jest olgusunun Brecht’in epik tiyatrosunun da vazgeçilmez parçalarından biri olduğunu fark ederiz. Jesti tanımlarken, “tavır deyince edallılık anlaşılmasın; abartıcı veya açıklayıcı el hareketleri değil söz konusu olan, bütünüyle bir tutum”⁸⁵⁵ der Brecht. Jest, “ne”den çok “nasıl”a denk düşer; sözün kuşandığı yalın, sert ve vurucu tavidir, bu nedenle önüne de geçer sözün. Melih Cevdet Anday’ın 1984’te Dostlar Tiyatrosu tarafından sahneye konan *Galileo Galilei* oyununu izledikten sonra yazdığı yorumlar, jest-söz ilişkisi açısından açıklayıcı olabilir:

Brecht’in oyununda Genco Erkal’ın *Galileo Galilei*’yi yaratma yöntemlerinden biri beni hayran bıraktı. Özellikle yenik düştüğü dönemde Galileo’nun **jest’i, söz’den öne almasını** söylemek istiyorum. Bilinen ve alışılan ise jest ile söz’ün eşzamanlılığıdır. Ama söz’ün duyulmaz, anlaşılmaz, işlemez olduğu yerde bu eşzamanlılık yiter, jest tek başına kalır ve söz, değerden düşmüş olan söz, onun arkası sıra çırpınır durur. İşte bu çırpınışı, jest ile söz’ü ayırma gibi olağanüstü bir yöntemle belirten Genco Erkal dehasını tanıtladı. Çaresizliğin getirdiği bunalma bunca güzel anlatılabilirdi.⁸⁵⁶

Brecht, jestin ancak belli bir **bağlama göre anlam** kazanabileceğini söyler; sanatçının görevi, jesti ideolojik olarak doğru yerde konumlandırmak, yeri geldiğinde de –seyirciyi **yabancılaştırmak** için– onu **yerinden oynatmak, sarsmaktır**:

⁸⁵⁴ Yiğit ÖZATALAY, “Ben Kurt Weill”, *Andante*, Sayı 69, s. 37-38. (Metindeki koyu vurgular ve köşeli parantez bu çalışmada eklenmiştir.)

⁸⁵⁵ Bertolt BRECHT, “Tavrılı (Jestik) Müzik Üstüne”, *Müzik Üzerine Tartışmalar*, çev. Yılmaz Onay, s. 83.

⁸⁵⁶ Ayşegül YÜKSEL, “Melih Cevdet Anday Bizimle...”, *Cumhuriyet*, 28.11.2017, s. 22.

Her sanatçının bildiği gibi, konular kendi başlarına, bir şekilde naif, niteliksiz, boş ve kendi kendini tatmin edici, oyalayıcıdır. Ancak toplumsal tavır, eleştiri, hesaplılık, taşlama, propaganda ve benzerleri, konuya insansal olanı kazandırır. Örneğin faşistlerin tantanası, salt tantana olarak alındığında içi boş bir tavidir, tantana tavrından ibarettir, niteliksiz bir görüngüdür, gidenler yerine yürüyen insanlar vardır onda, biraz sertlik, pek bir cafcac, bile bile göğsünü siper etme, ve saire; bütün bunlar, yine de halkı eğlendiren, zararsız, salt bir olgu olarak, dolayısıyla verili bir durum gibi geçebilir. Ne zaman ki bu yürüme, cesetler üzerinde yürüme olursa, işte o zaman faşizmin toplumsal tavrı ortaya çıkar. Demek ki sanatçı, tantana olayına karşı bir tutum belirlemelidir, sözü salt tantanaya bırakamaz, o olgunun keyfi ne istiyorsa düpedüz onu dile getiremez.⁸⁵⁷

Bir sanatçı olarak Berio'nun *Epifaniler*'de "b" bölümü ile yaptığı tam da bu değil midir? Ne zaman ki bu dizeler ("Nasıl bir çağ bu böyle / Ağaçlardan söz etmek suç nerdeyse / Bunca haksızlığa karşı susmak demek çünkü") Proust-Joyce-Simon "üzerine" konur, işte o zaman Brecht'in jesti ve **anlamı** ortaya çıkar. Brecht'in yukarıdaki paragrafının açıklamasını 1967'de Harvard Üniversitesi'nde vokal jest üzerine bir konferans veren Berio'ya bırakalım:

Teatral üretimin tüm boyutlarını içeren bir jest poetikasını kendi epik tiyatrosunda kuramsallaştırıp uygulamaya döken Brecht, ancak bir sosyal **bağlam** tanımının bir jسته **anlam** verebileceğini, dikkate değer bir örnekle açıklar: Verdiği örnekler tamamen faşist tantananın jestleridir (sadece yürümek yerine 'uygun adım marş'la yürümek, abartılı renkler, yapay bir şekilde dimdik büstler vs.), masumca *da* yorumlanabilecek jestlerdir bunlar. "Ne zaman ki bu yürüme," der "cesetler üzerinde yürüme olursa, işte o zaman faşizmin toplumsal jesti ortaya çıkar." Aynı ilke –jest ile bağlamı arasındaki ilişkinin manipölasyonu– elbette ki farklı durumlar için de kullanılabilir. Bir reklam, örneğin, bir nesneyi yabancı, tanımadık ya da şaşırtıcı bir bağlamda sunarak dikkati onun üzerine çekmekle kullanılabilir bu ilkeyi. Böylece, bu konferansta *jest* sözcüğüyle, jestin genel anlamının (yani, durumda zaten var olan bir anlamın altını çizmek ya da vurgulamak için kullanılan bir şey olarak jestin) bir uzantısını ima etmiş oluruz: **Kendi başına anlamlı** bir şey; sadece özgün bağlamında vurgulamak için değil, o bağlamsal yerinden oynatılmış bir şekilde de kullanılabilen bir şey. *Vokal jest* dediğimde de işte bu **yerinden oynatmayı, altüst etmeyi** [*dislocazione*] kastediyorum.⁸⁵⁸

Görüldüğü gibi, jestin, bağlamından maksatlı olarak koparıldığında yepyeni bir anlam kuşanabileceğini söyler Berio. Bu da jestin/"yapma"nın/eylemin anlamı doğurması demektir. Bu noktada, bir an için, *Epifaniler*'de Brecht'ten hemen önce gelen Claude Simon'un Nobel konuşmasındaki şu sözlerine çevirelim gözlerimizi:

⁸⁵⁷ Bertolt BRECHT, "Tavırlı (Jestik) Müzik Üstüne", *Müzik Üzerine Tartışmalar*, çev. Yılmaz Onay, s. 85.

⁸⁵⁸ Luciano BERIO, "Del gesto vocale", *Scritti sulla musica*, s. 62. (Çeviri, koyu vurgular ve köşeli parantez bize ait.)

Anlam (...) eylemden doğar. (...) Paul Valéry şöyle yazar: “Ne demek istediğimi merak edip (olmayan bir şey değil bu, hem de nasıl kimi zaman) [...] sorsalar [...] bir şey **demek istemediğimi**, bir şey **yapmak istediğimi**, dediğim şeyi isteyen şeyin de *bu yapma dileği* olduğunu söylerim.” Bu yanıtı noktası noktasına yineleyebilirim: Yazarın güdülenim yelpazesi çok geniş olsa da, André Lwoff’un sözünü ettiği tanınma gereksinimi bunlar arasında en anlamsız olanı değildir belki, çünkü öncelikle yazarın kendi kendisini tanımasını gerektirir, bu da ister bir köprü kurmak, bir gemi yapmak, ister ürün yetiştirmek, isterse bir *quatuor* (dörtlü, kuartet) bestelemek söz konusu olsun, “yapma”yı içerir (**yapıyorum –üretiyorum–** öyleyse varım).⁸⁵⁹

Jest, “yapma”dır, harekettir, eylemdir. Anday’ın tabiriyle “jesti söz’den öne almak”, aslında eylem’i anlam’dan öne almak –yani Simon’un tabiriyle “anlam, eylemden doğar” demek– değil midir? “Yapıyorum –üretiyorum– öyleyse varım” mantıksal önermesi, Simon ile Brecht ardışıklığının bir vidası gibi görünmektedir. Brecht açısından bu önermenin geçerliliğini Marx’la destekleyelim:

Marx *Grundrisse*’de üretim ve yeniden üretim kavramlarını incelerken, karmaşık bir “piyano” problemini çözmeye çalışarak şunu söyler: Piyanyo **yapan-üreten** işçi bir altyapı ilişkisidir. Piyanist ise bir üstyapı ilişkisidir. Piyanistin, üretim kategorilendirilmesinin dışında değil, piyano imalatının bir parçası olduğunu, fakat bu üretim sürecine piyanistin “**yeniden üretim**” kategorisinde dahil olduğunu belirtir. Picasso, kendisine sanatını nasıl tanımlayacağını soran bir gazeteciye verdiği yanıtta, Marx’ın tarifini izler: “Ben bir işçiyim. Bir ayakkabı resmi yaptığımda, fabrikada o ayakkabıyı üretmiş olan işçinin ayakkabısını yeniden üretmiş olurum.”⁸⁶⁰

Bu anlayışa göre sanat, **doğrudan** ve **somut** bir yapma/üretme/eylem halidir, aslında (**yeniden**) **üretim**den başka bir şey değildir. Almanya’da modern sanat ve mimarlığın en önemli merkezlerinden biri olmuş Bauhaus Okulu’nun (1919-1933) kurucularından mimar Walter Gropius’un şu sözleri de aynı düzlemde yer alır: “Sanat bir ‘meslek’ değildir. Sanatçı ve zanaatkâr arasında önemli bir ayrım yoktur. Her sanatçının bir zanaatta becerisinin olması zorunludur. Yaratıcı hayal gücünün temel kaynağı burada yatar.”⁸⁶¹ Sovyet ozan Vladimir Mayakovski de (1893-1930) “şiir yazmayı bir **üretim** olarak tanımlayarak şair yerine ‘şiir işçisi’ tanımını önerirken”⁸⁶² yine aynı ilkeyi vurgulamaktadır. Üretim ve yeniden üretim kavramlarına (ve ayrıca

⁸⁵⁹ Claude SIMON, **Nobel Konuşması**, çev. Orçun Türkay, s. 25, 27. (Koyu vurgular bize ait.)

⁸⁶⁰ Kağan GÜNER, “**Modernizm, Avangard ve Ekim Devrimi**”, *Bilim ve Gelecek*, Sayı 165, s. 56. (Koyu vurgular bize ait.)

⁸⁶¹ a.g.k. s. 57.

⁸⁶² a.g.k. s. 60. (Vurgu bize ait.)

jestle ilgili kullandığımız “yerinden oynatmak”, “sarsmak” ve “altüst etmek” eylemlerine) Barthes’ın Brecht çözümlemesinde de rastlamamız tesadüf değildir:

Brecht’in yapıtı bir **sarsıntı** uygulaması (**altüst etmek** uygulaması değil: sarsıntı, altüst etmeden çok daha “**gerçekçi**”dir) geliştirmeyi hedefler. (...) Sarsıntı bir **yeniden-üretim**dir: Bir öykünme değil, başlatılmış, **yerinden oynatılmış**, **gürültü çıkaran** bir üretimdir.⁸⁶³

Brecht’in sanatı, hem yapıtın üretim biçimindeki jest olarak, hem de izleyiciden beklenen eylem olarak “söylemek yetmez, eylemek gerek” sanatıdır ve Berio’nun *Epifaniler*’deki Brecht dizeleriyle ilgili sözlerini anımsarsak, sürekli olarak “dünyayı eylemlerimizin inşa ettiği” konusunda uyarır bizi. Söz(cüğ)ün yarattığı **tefekkür** (ve tefekkürün yarattığı sessiz kalma / susma riski) ancak **jestle** ve **eylemle** dağılabilir. Brecht poetikasının özgün öğelerinden olan bu iki kavram, bir önceki “somut gerçekçilik” kavramıyla bir arada düşünülmelidir:

Gerçekçi sanat nedir öyleyse? İllüzyonculuk mu? Duygu sömürücülüğü mü? Tümüyle akademik düzyazı içinde, biraz da havalılık ile, aynen yaşamın kendisi gibi derinlemesine farkedilemez olmak (natüralizm –doğalcılık– ç.n.) mı? Bu ancak şöyle olur, başka türlü olamaz, izleniminin baskın çıkacağı düzeyde bir inanılrlık mı? İnsanı hep, ilişkilerin, iklimin, mülkiyetin, tutkuların, şeylerin gidişinin kurbanı olarak koymak mı? Bunların da her zaman gerçekçilik vardır “içinde”, ne ki, fark edip çıkaramaz onu kimse. Gerçekçi sanat, gerçekçi duymayı, gerçekçi düşünmeyi, gerçekçi **eylemeyi** olanaklı kılar.⁸⁶⁴

3.5.2.3. Bağlama Göre Yönlen(diril)miş Anlam: Anlamsal Epifani

Jest ve eylem başlığı altında anlamdan da çokça bahsetmiş olmamız doğaldır; çünkü Simon’un “anlam eylemden doğar” sözünde özetlediği gibi, Brecht’te de jest ve eylemin, yani “yapma”nın amacı, bir anlam yaratmaktır. Bu noktada, öncelikle anlamsızlığı savunan anlayışa (dolayısıyla da bu fikrin savunucusu olan Zen, *happening*, *taschism*, nihilizm vb. ideolojilere) bir sınır çekmek gerekir. Berliner Ensemble’dan Manfred Wekwerth’in şu tümceleri, “anlamsıza kadar özgürsün”

⁸⁶³ Roland BARTHES, “Brecht ve Söylem: Söylemsellik İncelemesine Bir Katkı”, çev. Necmettin Kâmil Sevil, *Dilin Çalışma Sesi*, s. 241-242. (Koyu vurgular bize ait.)

⁸⁶⁴ Bertolt BRECHT, “ABD Sürgününden”, *Müzik Üzerine Tartışmalar*, çev. Yılmaz Onay, s. 91. (Vurgu bize ait.)

anlayışına, dolayısıyla Joyce, Beckett ve onların devamı olan çizgiye bir eleştiri olarak okunabilir:

Kendileri artık dünyalarında hiçbir anlam bulamadıkları için, tiyatronun modern nesnesi diye de kestirme yoldan anlamsızlık'ı ilan ediveriyorlar. Böylesi pek de kolaylarına gidiyor besbelli. Bütün çabalarıyla “bulunmazlığı arama” peşinde koşmaları, onlara garantili bir “orijinal”lik ünü sağlıyor. (...) Durup dinlenmeksizin anlatılamaz'ın sözünü ettikleri için ve dilsizliklerinden başka bir şeye yaslanmadıkları için kişiler, cesur diye niteleniyorlar.⁸⁶⁵

Brecht'in şiiri ve tiyatrosu ise, daha önce de Eco'dan alıntıladığımız bir cümleyle ifade edersek, “izleyiciden özgür bir yanıt beklemekle beraber (...) bu yanıtı **yönlendirecek** biçimde kurulmuştur.” Dolayısıyla kontrolsüzlüğe değil, belirli bir anlama işaret eder bu yön. İşaretleri, yani göstergeleri algılaması gerekense elbette izleyici ya da okurdur:

Evet, Brecht tiyatrosu bir Gösterge tiyatrosudur. Ama bu göstergebilimin neye dayandığını anlamak söz konusu olduğunda (daha derinlemesine bir sismoloji), her zaman Brecht göstergesinin özgünlüğünün, *ikinci kez okunması* olduğunu anımsatmak gerekir: Brecht'in bize okunması için sunduğu şey, sıçramalarla bir okurun okuma konusuna **dolaylı** bakışıdır.⁸⁶⁶

Buradaki **dolaylı** bakışın, jest-eylem başlığındaki **doğrudan** bakışla tutarsızlık taşıdığı düşünülmemeli. Olsa olsa doğurgan bir çelişki, bir diyalektiktir bu: Sözün büyüüne, süsüne, edasına ve onun yarattığı uyuşmaya ya da tefekküre başvurmadan (yani dolaysız); ama tiyatronun eğlence niteliğinden de vazgeçmeden,⁸⁶⁷ izleyicinin olaya bakışını tazeleyecek, akılda kalıcı simgelerle konuşabilen (yani dolaylı) bir tiyatrodur. Bunun en iyi örneklerinden biri, Brecht'in, kapitalist düzendeki ezen-ezilen çelişkisini köpekbalıkları ve küçük balıklar üzerinden simgeci (sembolist) bir biçimde anlattığı öyküdür:

⁸⁶⁵ Manfred WEKWERTH, “**Galileo Galilei: 1977 Sahnelenmesi**” (Bertolt BRECHT, **Galileo Galilei**, çev. Adalet Cimcoz - Teoman Aktürel - Genco Erkal, s. 116).

⁸⁶⁶ Roland BARTHES, “**Brecht ve Söylem: Söylemsellik İncelemesine Bir Katkı**”, çev. Necmettin Kâmil Sevil, **Dilin Çalışma Sesi**, s. 247.

⁸⁶⁷ “Bu adam değil miydi, yanlış anlaşılabilirliğinden korkmadan, ‘Tiyatro bir eğlencedir’ diyen? (...) Brecht'in önerdiği anlamda eğlence, insan zekâsına seslenen, insanın, yaşadığı toplumla ilgili yeni bir şeyi kavramasının onda yaratacağı keyiftir, olsa olsa. Bir sorunu çözmenin keyfidir, ‘buna benzer şeyleri her gün çevremde görüyorum ama hiç bu gözle bakmamıştım’ı yakalamanın keyfidir.” Genco ERKAL, “**Yönetmenin Notlarından**” (Bertolt BRECHT, **Galileo Galilei**, çev. Adalet Cimcoz - Teoman Aktürel - Genco Erkal, s. 108).

Köpekbalıkları insan olsaydı, küçük balıklar için denizin dibinde sağlam sandıklar yaptırır, sandıkların içine her çeşit yiyecek koyar, sandıklarda her zaman taze su bulunmasına dikkat eder, her türlü sağlık önlemini alırlardı. Çünkü sağlıklı ve besili balıkların eti daha lezzetli olur. Büyük sandıklar içinde okullar da bulunurdu elbette. Küçük balıklar bu okullarda köpekbalıklarının boğazından nasıl geçeceklerini öğrenirlerdi. Kuşkusuz en önemli sorunlardan biri küçük balıkların ahlak açısından eğitilmeleri olurdu. Küçük bir balığın kendini isteyerek feda etmesinin en büyük, en yüce erdem olduğu öğretilirdi bu okullarda. Küçük balıklara, bütün alçakça, materyalist, egoist ve Marksist eğilimlerden sakınmaları; aralarından biri böyle bir eğilime kapılırsa, onu hemen köpekbalıklarına ihbar etmeleri öğretilirdi. Köpekbalıkları insan olsaydı, bir dinleri de olurdu. Bu din, küçük balıkların ancak köpekbalıklarının karnında gerçek hayata kavuşacaklarını öğretirdi.⁸⁶⁸

Eco, “Açık Yapıt Poetikası”nda şöyle der: “Bir yazarın simge kullanmaktaki amacının, simgeci yönelimleri mi yoksa yapıtına belirlenimsizlik ya da çokanlamlılık katmak mı olduğunu anlamak zordur; bu nedenle kimi eleştiri okulları çağdaş yazını simgelerle yapılanmış gibi görme eğilimindedir.”⁸⁶⁹ Çağdaş yazının önemli temsilcilerinden Brecht’in “köpekbalıkları” simgesini kullanmaktaki amacı kuşkusuz belirlenimsizlik değildir; içinde yaşadığımız kapitalist –Brecht’in kinayesiyle “kültürlü ve uygar”– toplumun çürümüş sağlık, eğitim, din kurumlarını gözler önüne sermektir. Brecht’in gösterge tiyatrosunda anlam’a yaklaşım için, köpekbalıkları örneği ışığında, yine Barthes’a dönelim. Barthes’ın bu sözlerini alıntılıyansa Eco’dan başkası değildir:

Bu gösterge tiyatrosunu bir politik düşünceye bağladığı anda Brecht, deyim yerindeyse **anlamı ortaya koyar ama onun içeriğini doldurmaz**. Tiyatrosu şüphesiz pek çoklarından daha samimi biçimde politiktir; doğa, iş, ırkçılık, faşizm, tarih, savaş, yabancılaşma konularında taraf tutar; ama aynı zamanda bir bilinç tiyatrosudur, (...) Brecht’in tüm oyunları seyirciye, gösterinin **gerçekliğinin yönlendirmesi** gereken **deşifre** etme işlemi adına örtük bir *Sorunu Arayın* çağrısıyla sona erer... sistemin rolü burada olumlu bir mesaj iletmek değil (bu bir gösterilenler tiyatrosu değildir), dünyanın, **deşifre** edilmesi gereken bir nesne olduğunu anlatmaktır (bir gösterenler tiyatrosudur).⁸⁷⁰

Öyleyse Brecht’te anlam hap gibi hazır, verili değil; kendisine **yönlendirilecek**, tıpkı bir müzik yazısı gibi **deşifre** edilecek ve **içi doldurulacak** bir anlamdır. Brecht’in oyunları gibi *Epifaniler*’in de “örtük bir *Sorunu Arayın* çağrısıyla sona ermesinin” önemli bir bileşenidir bu anlayış. Berio şöyle der: “Bertolt Brecht’in tiyatrosu,

⁸⁶⁸ Bertolt BRECHT, **Ben Bertolt Brecht: Müzikli Gösteri**, uyar. ve yön. Genco Erkal, s. 7-8.

⁸⁶⁹ Umberto ECO, **Açık Yapıt**, çev. Pınar Savaş, s. 17.

⁸⁷⁰ Umberto ECO, **Açık Yapıt**, çev. Tolga Esmer, s. 54. (Koyu vurgular bize ait.)

izleyiciden bir gözlemci çıkarmaya eğilimli, onu geneli görmeye zorlayan ve insanı sabit/verili değil, sürece ve **bağlama göre** ilişkili bir nesne olarak değerlendiren bir tiyatrodur.”⁸⁷¹ Berio’nun başka yazılarında da ‘bağlama göre anlam’ üzerinde durduğunu biliyoruz. Bunun (sonradan Eco’ya ödünç verdiği ve Eco’nun da bu konuya ilgisine önyak olacak olan⁸⁷²) Saussure’ün *Genel Dilbilim Dersleri*’ni (1916) okumuş olmasıyla kesinlikle ilgisi olmalıdır; çünkü “Saussure, anlam kavramını değer terimiyle karşılarken, anlamın göstergelerin oluşturduğu karşıtlıklardan doğduğunu ve belli bir **bağlamda** ele alınması gerektiğini belirtmektedir.”⁸⁷³ Berio, *Epifaniler*’in yazarlarından biri olan Edoardo Sanguineti’nin bir metni üzerine 1975’te bestelediği *A-Ronne* adlı müziğini açıklarken şunları söyler: “Gösterilen hep aynı olabilir (bir masa her zaman masadır) ama bir sözcüğün anlamı ve işlevleri her zaman değişkendir. Bağlamın, entonasyonun ve ses tonunun değişmesi, aynı gösterilene farklı bir anlam ve değer verebilir.”⁸⁷⁴ Basit bir örnek için Kâmil İşeri’nin makalesine başvuralım:

Bu adam adam değil. Bu kadın kadın değil. Bu çocuk çocuk değil.

Yukarıdaki örneklerde adam, kadın ve çocuk sözcükleri iki kez kullanılmışlardır ama anlamları ayrıdır. Birincilerinde temel anlamda, ikincilerinde ise yananlamda kullanılmışlardır. (...) Bu durumda, ögenin bir tek anlamı bulunmamakta, birden çok anlama gelebilmekte ve kullanıldığı bağlamlara göre değişiklik gösterebilmektedir.⁸⁷⁵

Tam bu noktada şu soruyu soralım: Proust’un metnindeki ağaç ile Brecht’in şiirindeki ağaç bir midir? Elbette değildir! Zaten Berio’nun *Epifaniler*’deki bu başlangıç ve bitiş metinlerinde “ağaç” sözcüğünün tekrarıyla ulaşmaya çalıştığı şey, hem yinelemenin yarattığı ortaklık/bütünlük, hem de bağlama göre oluşan anlam, yani çokanlamlılıktır. 1981’deki Berio-Dalmonte röportajındaki şu sözleri bu gözle okuyalım:

Elektronik müzikle ilgilendikçe, hep artık-bilgi sorunuyla yüzleştim; bir sonraki olayın öngörüsüne ikna etmek ya da (konuşma dilinde ve “linguistik” müzikte doğal bir biçimde geliştiği gibi) önsezileri kimi zaman engellemek için değil; her olayın, her sessel sürecin **anlamla** yıkanmasını sağlamak için: [Bir olayın ya da sessel sürecin]

⁸⁷¹ Luciano BERIO, “Verdi?”, *Scritti sulla musica*, s. 125. (Çeviri ve vurgu bize ait.)

⁸⁷² <http://www.lucianoberio.org/omaggio-umberto-eco> Erişim tarihi: 10.2.2020.

⁸⁷³ Kâmil İŞERİ, “‘Karanlık Kadın Maiko’ Adlı Şiirin Çokanlamlılık Açısından İncelenmesi”, *Çağdaş Türk Dili*, Sayı 136, s. 7. (Vurgu bize ait.)

⁸⁷⁴ Luciano BERIO, “A-Ronne”, *Scritti sulla musica*, s. 285-286. (Çeviri bize ait.)

⁸⁷⁵ Kâmil İŞERİ, “‘Karanlık Kadın Maiko’ Adlı Şiirin Çokanlamlılık Açısından İncelenmesi”, *Çağdaş Türk Dili*, Sayı 136, s. 8.

farklı zamansal boyutlarda başka anlamlara göndermede bulunurken “yerel” nitelikte bir anlamla da donanmasını sağlamaktan bahsediyorum.⁸⁷⁶

Aynı sıradan sözcüğün veya olayın farklı bir bağlamda/ortamda yinelenmesi ile anlamının değişmesi / altüst olması, anlamsal bir epifani (uyanıklık/aydınlanma) değil midir? Böyle bir bakış açısını daha da açılmak için Friedrich Nietzsche’nin (1844-1900) epifani anlayışına da göz atmak yararlı olabilir. Nietzsche “epifani” terimini yapıtlarında kullanmamıştır; ama Nietzsche uzmanı Paolo D’Iorio, onun felsefi yazısının oluşumuna ve yapısına özel bazı özellikleri anlamak için epifaniyi kritik bir kavram olarak kullanır:

Nietzsche’nin felsefesinde epifaninin statüsü ve şekli nedir? Öncelikle (...) epifani sırasında özneye görünen, [Joyce’ta olduğu gibi] nesnenin aşkın bir niteliği, özü, *quidditas*’ı değildir, derin anlamı bile değildir. Nietzsche’nin varlık felsefesinde, öz yoktur, şeylerin asli bir manaları yoktur; dünyamızdaki nesneler devamlı hareket halinde olan biçimlerdir ve görece sabit dönemlerde bile manaları sürekli değişir: “form akıcıdır, ama ‘**anlam**’ daha da akıcıdır.” Epistemolojik bir bakış açısıyla, Nietzsche’ye özgü epifaniler gizemli aydınlanma anları değil, (...) birçok rasyonel bilginin bir imge veya kavramda birleşmiş, yoğunlaşmış halidir. Nietzsche’ye özgü epifaniler, bir olayın, bir nesnenin [örneğin bir ağacın!] veya bir kavramın zengin **semantik doğurganlığının** filozofa ansızın belirdiği anlardır.

Bize göre bunların üç ayırt edici niteliği vardır. İlk olarak bunlar, **anlamların karşılaşma noktalarıdır**. (...) İkinci olarak, epifaniler aşkın değilseler de bir derinliğe sahiptirler, **tarihsel** derinlikleri vardır. (...) Nietzsche’ye özgü epifanilerin üçüncü ayırt edici özelliği [ise] bunların **anlam yaratma araçları** olmasıdır. Epifani anında filozof; kültürel bir geleneğin nice unsurunu bir imgede, çok sayıda anlamı barındıran bir pota gibi, toplayıp eritebileceğini ve bu taşıyıcı imgenin **anlam doğurucu** olduğunu anlar: Daha önce var olan katmanlara eklenerek ve geleneksel **anlamı** bazen **tersyüz ederek** bazen de hicvederek onu değişikliğe uğratmaya ve **yeni bir anlam** yaratmaya izin veren yeterince geniş ve şekillendirilebilir bir potadır bu.⁸⁷⁷

Her ne kadar Berio, Brecht bölümünün (“b”) epifani kavramıyla bir ilgisi olmadığını söylese de; ve her ne kadar Brecht ile Nietzsche felsefesi arasında keskin görüş ayrılıkları olsa da, D’Iorio’nun yukarıdaki açıklamalarının Brecht’in sanatıyla ve anlam poetikasıyla kurduğu kesişim dikkate değerdir. Sanıyoruz ki bu kesişimin nedeni, her iki Alman düşün adamının da (epifanik olsun ya da olmasın) mistik/gizemci/metafiziksel/aşkın değil **somut/akılcı/materyalist/tarihsel** bir dünya görüşünde ortaklaşmalarıdır. Bu görüş, dünyayı anlam(landırm)ak için önemli bir

⁸⁷⁶ Luciano BERIO, *Intervista sulla musica*, s. 143. (Çeviri, vurgu ve köşeli parantez bize ait.)

⁸⁷⁷ Paolo D’IORIO, “Cenova’nın Çanları ve Nietzsche’nin Epifanileri”, *Nietzsche’nin Sorrento Yolculuğu*, çev. Burcu Bilgiç, s. 113-114. (Vurgular ve köşeli parantezler bize ait.)

araçtır ve *Epifaniler*'in sonundaki uyarı da burada gizlidir. *Epifaniler*'de 'müzikten tiyatroya', dolayısıyla da metnin *sesinden* (fonetiğinden) metnin *anlamına* (semantiğine) doğru yönelen akışın –Sanguineti'nin Berio'dan alıntılıdığı ifadeyle “anlama [doğru] dönüşen ses”in⁸⁷⁸– sonunda Brecht dizelerine ulaşması, Brecht'in anlama ve metnin anlamına odaklanmaya verdiği değerin bir kanıtı olarak görülebilir.

3.5.2.4. Biçim Değil Biçimlendirme: Sanatsal ve Toplumsal Uygulama

Biçimlendirmeden, başta Berio ile Eco'yu ve onların *Epifaniler* için seçtiği tüm yazarları ilgilendiren bir mesele olarak bahsetmiştik. Bu yazarlardan Brecht'in kavrama getirdiği yorum ise, Sanguineti ve Simon'la benzeşse de, onlardan daha radikaldir: Brecht, sosyalist gerçekçiliği nedeniyle, toplumsal ve sanatsal biçimlendirme arasında fark görmez; aynı somut-soyut ilişkisindeki gibi, ikisinin bir bütün halinde, karşılıklı etkileşimle gelişmesi gerektiğini savunur:

Zaman akıyor, akmasaydı altın masalarda oturmayanların hali fena olurdu. Yöntemler kullanılıp tüketiliyor, uyarıcılar işlemez oluyor. Yeni sorunlar, yeni yöntemleri gerektiriyor. Gerçeklik değişiyor; onu tasvir edebilmek için, tasvir tarzlarının da değişmesi gerek.⁸⁷⁹

Bu fikir Proust-Joyce-Simon çizgisinin deneysel, yeni biçimler arayan, eski ve köhne kalıpları reddeden gerçekçiliğiyle ciddi bir ortaklık taşır. Daha önce diyalektik başlığında alıntılıdığımız gibi, “bir edebi eser, sırf yazıldıkları çağlarda anlaşılmış olan eserlerle tıpatıp aynı biçimde yazıldığı için anlaşılır olacak diye bir kaide yoktur” der Brecht. “Sonuçta kendi zamanlarında anlaşılır olmuş o eserler de, kendilerinden öncekilere benzetilerek yazılmış değildir.”⁸⁸⁰ Bu görüş, dünyanın, yaşamın ve insanın bir **oluş/süreç/dönüşüm/evrim** halinde görülmesidir: “Dramatik tiyatro biçiminde dünya olduğu gibi sunulur ve insan duruktur; epik tiyatro biçimindeyse dünya **oluş** içinde sunulur ve insan [da] **oluş** halindedir.”⁸⁸¹ Bu, Berio'nun bir yapıtı oluşturmak

⁸⁷⁸ Bkz. dipnot 459.

⁸⁷⁹ Bertolt BRECHT, “Georg Lukács’a Karşı”, **Estetik ve Politika: Realizm-Modernizm Çatışması**, çev. Elçin Gen - Taciser Belge - Bülent Aksoy, s. 121.

⁸⁸⁰ Bkz. dipnot 798.

⁸⁸¹ René WINTZEN, “Brecht: Yaşamı, Şiirleri, Oyunları” (Bertolt BRECHT, **Halkın Ekmeği**, çev. A. Kadir - A. Bezirci, s. 46-47). Vurgular ve köşeli parantez bize ait.

için izlediği, biçimin “açık”lık araçlarıyla “evrim”leştiği *formazione* (biçimlendirme) yöntemini getirecektir aklımıza. Eco da şunu söyler:

Benzeri bir **evrim**, tüm formlarıyla, sanat için de geçerlidir. Değiştirilemez ve değişmez gibi görünen ‘geleneğin’ sınırları içerisinde kalır görünüp aslında durmadan yeni formlar yaratılmış, sayısız devrimler aracılığıyla yeni dogmalar ve yeni kurallar benimsenmiştir. Her gerçek sanatçı, içinde çalıştığı sistemin kurallarını durmadan çiğneyerek yeni formel olanaklar yaratmış ve estetik arzuyu uyarmıştır: Beethoven’ın senfonilerine alışkın bir dinleyici daha sonra Brahms’ın bir senfonisini dinlerken beklentileri nicelik ve düzen açısından tartışmasız çok daha farklıdır. Beethoven’dan önce, Haydn’a alışkın dinleyici için de durum farklı değildir.⁸⁸²

Eco’nun yukarıdaki sözleri, daha önce Simon bağlamında ‘yeni roman’ın savunusu için kullandığımız şu Brecht tümcesiyle tamamen hemfikir görünmektedir: “Tarihin belli bir dönemine ait, belli bir tarihî forma sahip bir roman türünü –diyelim Balzac veya Tolstoy romanını– realizmin tanımı haline getirmemeye (...) dikkat etmeliyiz.”⁸⁸³ Brecht, bu nedenle Joyce’un *Ulysses*’te önerdiği yeni, deneysel roman/biçim anlayışına olumlu yaklaşır; ki bu, onun hem “açık” görüşlülüğünün, hem de *Epifaniler*’le ortak paydasının bir kanıtıdır:

Joyce’un büyük hicvî romanı *Ulysses*’te çeşitli yazı üsluplarının ve alışılmamış özelliklerin yanı sıra, iç monolog denen şey de vardır. Küçük burjuva bir kadın sabah yatağında uzanmış düşünmektedir. Düşünceleri kopuk kopuk, daldan dala atlayan, iç içe geçen bir tarzda aktarılır. Bu bölüm adeta Freud için yazılmıştır. Nitekim, yazarının üzerine çektiği şimşekler de zamanında Freud’un başına gelenlerin aynısıydı. Saldırıların ardı arkası kesilmiyordu: Pornografi, pislikten alınan marazi zevk, belden aşağı hikâyelerin fazla abartılması, ahlaksızlık vb. İşin şaşılacak yanı, kimi Marksistlerin de bu saçmalığın dışında kalamayıp tiksintilerine küçük burjuva etiketini eklemeleriydi. Teknik bir yöntem olarak iç monolog da aynı şekilde yergiyle karşılandı, “formalist” olduğu söylendi. Bunun nedenini hiçbir zaman anlamadım. Tolstoy olsa bu işi başka türlü yapardı diye Joyce’un **yöntemi**ni yermenin hiçbir gerekçesi olamaz. Yapılan eleştiriler öylesine yüzeyseldi ki, sanki Joyce bu monolog sahnesini bir psikanalistin odasında kursaydı kimsenin itirazı olmayacak gibi görünüyordu.⁸⁸⁴

Brecht’in yukarıdaki Joyce savunusu, İrlandalı yazarın gerçekliği yansıtırken “teknik bir **yöntem** olarak iç monoloğu” ustalıklı bir biçimde kullanabilmesinde yatar.

⁸⁸² Umberto ECO, **Açık Yapıt**, çev. Pınar Savaş, s. 105-106. (Vurgu bize ait.)

⁸⁸³ Bkz. dipnot 478.

⁸⁸⁴ Bertolt BRECHT, “**Georg Lukács’a Karşı**”, **Estetik ve Politika: Realizm-Modernizm Çatışması**, çev. Elçin Gen - Taciser Belge - Bülent Aksoy, s. 106. (Vurgu bize ait.)

Ve hatta biliriz ki bu yöntem, Joyce'un dünyaya ilişkin öne sürdüğü savın kendisidir. Bu noktada Joyce uzmanı Eco'ya başvurmak yerinde olacaktır:

Biçimlerin yapılandırılması anlamına gelen sanatın, dünyadan ve insandan söz ederken kullandığı kendi **yöntemleri** [vardır]; bir sanat yapıtı –bir romanda ya da şiirde olduğu gibi– dünyaya ilişkin savlar öne sürebilir, ama sanat her şeyden önce bunu bir yapıtın **yapılandırılma yöntemi** aracılığıyla yapar; bu biçimsel yapı, ele aldığı tarihsel ve kişisel eğilimlerin ve belirli bir **biçimlendirme yönteminin** ortaya koyduğu örtük bir dünya görüşünü gözler önüne serer. (...) Yapıt, ifadesini, yapıldığı **yöntemde** bulur.⁸⁸⁵

Ancak yöntemin, biçimin, “nasıl”ın bir araç olmaktan çıkıp amaçlaştığı bir durumun tehlikesinin farkındadır Brecht. Modernizmin savunduğu ‘tarihsel ilerleme’ sanatta yeninin ve deneyin vazgeçilmez olduğunu gösterse de, Brecht’e göre bu ancak “toplumsal gerçekliğe bağlı kalmaya yönelik basiretli bir yaklaşımla disipline edildiği müddetçe”⁸⁸⁶ geçerlidir. Aksi takdirde salt/katıksız biçimin yüceltildiği, gerçek anlamda şekilciliğe/biçimciliğe/formalizme düşülür. Brecht, her zamanki yalın ve somut anlatımıyla şöyle özetler formalizmi:

Gündelik hayatta şekilcilik nedir? Şu söze bakalım mesela: “Şeklen haklı.” Bu, söz konusu kişinin aslında haklı olmadığı, yalnızca şeylerin şekline ve yalnızca *bu* görünüşe göre haklı olduğu anlamına gelir. Ya da: “Sorun biçimsel olarak çözüldü,” demek, aslında sorunun çözülmediği anlamına gelir. Ya da: “Görüntüyü kurtarmak için böyle yaptım.” Bu da, yaptığım şeyin çok önemli olmadığını, dilediğimi yaptığımı ama dışsal görünüşe uyarak istediğimi elde etmenin en iyi yoluna ulaştığımı ifade eder. Üçüncü Reich otarşisinin “kağıt üstünde” mükemmel olduğunu okuduğum zaman, bunun bir siyasi şekilcilik örneği olduğunu anlarım. Nasyonel Sosyalizm, şekilde sosyalizmdir –siyasi şekilciliğe bir örnek daha.⁸⁸⁷

Şekilcilik/biçimcilik salt düzende olduğu kadar salt düzensizlikte de somutlaşabilir; muhafazakâr, eski bir anlayışta olduğu gibi devrimci, ilerici bir anlayışta da karşımıza çıkabilir. Her koşulda biçimciliği içeriksizlikle, ya da içeriğe ve işleve gereken değeri vermemekle tanımlamak kanımızca en doğrusu olacaktır. Realizm-modernizm çatışmasındaki kritik konulardan biri olan biçimciliği, doğru bir açılımla

⁸⁸⁵ Umberto ECO, **Açık Yapıt**, çev. Tolga Esmer, s. 40. (Vurgular ve köşeli parantez bize ait.)

⁸⁸⁶ Rodney LIVINGSTONE - Perry ANDERSON - Francis MULHERN, “**Sunuş II**” (Theodor W. ADORNO - Georg LUKÁCS - Ernst BLOCH - Walter BENJAMIN - Bertolt BRECHT, **Estetik ve Politika: Realizm-Modernizm Çatışması**, çev. Elçin Gen - Taciser Belge - Bülent Aksoy, s. 92).

⁸⁸⁷ Bertolt BRECHT, “**Georg Lukács’a Karşı**”, **Estetik ve Politika: Realizm-Modernizm Çatışması**, çev. Elçin Gen - Taciser Belge - Bülent Aksoy, s. 104-105.

için, Brecht - Berio - Eco üçgeninin kesiştiği dönemin, yani 1940'ların ve 50'lerin sanat tarihiyle koşut olarak düşünmemiz, bu çalışmanın bütünlüğü açısından daha tutarlı olur:

II. Dünya Savaşı sonrası Batı sanat ortamına “Soyut Dışavurumculuk” akımının egemen olduğu bilinmektedir. O yıllarda galeri duvarlarını dolduran, içgüdüsel hareketlerle oluşmuş boya akıtmaları ve hızla çizilmiş imgelerle yüklü soyut dışavurumcu yapıtlar, akımın ustalarınca **bilinçaltını** ortaya çıkaran ve özgürleştiren örnekler olarak tanıtılmıştır. Oysa soyut dışavurumcu yapıtlar bu özelliklerinin yanı sıra, resim yüzeyinin **odaksızlaşması**, perspektifsiz bir mekân, biçimler ile arka planın bütünleşmesi gibi asıl resimsel sorunlara çözüm getiren olanaklar da sunmaktaydılar. Varoluşçu bir düşünceyi benimsemiş olan dışavurumcu sanatçı, hareketle (**jestle**) , kullandığı malzemeyle, özel fırça vuruşlarıyla, inandığı düşünceyi, dolayısıyla kendini kanıtlıyor, ama kendi özel dünyasına dalması sonucu dış dünya ile ilişkisi kopuyordu.⁸⁸⁸

Sanatçının “kendi özel dünyasına dalması sonucu dış dünya ile ilişkisinin kopması”, tam olarak, *Epifaniler*’i sonlandırırken Brecht’in dizelerini alıntılایan Berio’nun program notunda ifade ettiği “düşünceye dalma haliyle / tefekkürle [*contemplazione*] birlikte sessiz kalma riskini” ve eylemlerin inşa ettiği dünyayla sanatçının gözünü birleştiren bağların unutulmasına dair tehlikeyi akla getirir. Eco’nun *Açık Yapıt*’ı sonlandırdığı “*Del modo di formare come impegno sulla realtà*” (Gerçekliğe Adanan **Biçimlendirme Yöntemleri** Üzerine⁸⁸⁹ / Toplumsal Taahhüt Olarak Form⁸⁹⁰) adlı bölümün de Marksizm’e ve yabancılaşmaya geniş bir yer ayırarak aynı kaygıyı taşıması bir rastlantı değildir. Berio ve Eco’nun dile getirmeye çalıştığını Brecht’in şu dizelerinde de bulmamız mümkündür:

Ne olur olağan demeyin hemen
Her gün olup bitene
Kargaşanın egemen olduğu
Düzensizliğin düzen sayıldığı
Keyfiliğin yasalaştığı
İnsanın insanlıktan çıktığı bu kanlı çağda
Demeyin sakın “bunlar olağandır”⁸⁹¹

Toplumda olduğu gibi sanatta da kargaşanın, düzensizliğin ve keyfiliğin egemen olması demek; “insanın insanlıktan çıkması” demektir, yani Marksist bakış açısıyla

⁸⁸⁸ Semra GERMANER, **1960 Sonrası Sanat**, s. 9. (Vurgular bize ait.)

⁸⁸⁹ Umberto ECO, **Açık Yapıt**, çev. Tolga Esmer, s. 268. (Vurgular bize ait.)

⁸⁹⁰ Umberto ECO, **Açık Yapıt**, çev. Pınar Savaş, s. 184.

⁸⁹¹ Bertolt BRECHT, **Ben Bertolt Brecht: Müzikli Gösteri**, uyar. ve yön. Genco Erkal, s. 45. (Vurgular bize ait.)

yabancılaşmadır. Bilinçaltının ortaya çıkması, insanın iç dünyasına dalması, bireyin özgürleşmesi adına “bunlar olağandır” demek, “susmak demek”tir⁸⁹² ve bu ancak mevcut yabancılaşmanın devamına ve “bu kanlı çağı” yönetenlerin memnuniyetine yarar. Germaner alıntısında da geçen bilinçaltı, odaksızlaşma, hareket (jest) kuşkusuz değerlidir ve özgürleştiricidir; ancak bireyin özgürleşmesi toplumsal özgürleşmeden, biçim içerikten ve işlevden, düzensizlik düzenden koparılamaz. *Açık Yapıt*’ın önerdiği gibi, tüm düzensizlik öğeleri bir düzenlilik, sınırlı bir olanaklar alanı için *araç* olabilir ancak; “‘ayırt edici’ olan[sa] düzendir ve zekâ onun sanatıdır.”⁸⁹³

Brecht’in “modernist” ve “avangard” (öncü) kavramlarına yaklaşımı da biçimlendirme kavramını aydınlatılabilir. Daha önce Sanguineti ve Simon bağlamında yer verdiğimiz Zygmunt Bauman’ın denemesi⁸⁹⁴ ışığında, modernistlerin zaman içinde toplumdan koptuğunu, kendilerine ve amaçlarına yabancılaştığını ve bunun modernizmin krizine yol açtığını söylemiştik. Brecht bu krizin faturasını modernizme değil, liderlere ya da “kahramanlara gerek duyan”⁸⁹⁵ mevcut toplumsal düzene keser. Öncü sanatçı ana gövdeden ayrılmadıkça “ileri”ye hareketin olumsuz bir yanı yoktur:

Bir öncü kuvvet, yolu çıkmaza da götürebilir, güvenilir bir yere de. Öylesine önden gidebilir ki, gözden kaybolduğu için vs. ana ordu onu izleyemez. İşte o zaman gerçekçilikten uzak olduğu ortaya çıkar. Öncü, ana gövdeden koparsa, bunun nedenini tespit edip onunla hangi yollarla yeniden birleşebileceğini gösterebiliriz.⁸⁹⁶

“G” ve “e” bölümleri Sanguineti ile Simon’un –dolayısıyla da onları alıntılayan Berio’nun– ‘düzensiz/dizginsiz bir modernite’ eleştirisini içeriyorsa, onların ardından gelen “b” bölümü, bu eleştiriye bir adım öne taşıyarak, Brecht’in –dolayısıyla da yine Berio’nun– ‘sosyalist bir modernite’ vurgusunu içerir. 15.-16. yüzyıllarda Avrupa’da başlayan, Galileo’nun da katkılarıyla bilimsel düşünce biçimini doğuran ve bugün tüm dünyayı kapsayarak süren modernite sürecinin sosyalizmle kurduğu kaçınılmaz bağla ilgili şunları söylemektedir Ender Helvacıoğlu:

⁸⁹² “Bunca haksızlığa karşı susmak demek çünkü.” Bkz. dipnot 751.

⁸⁹³ Umberto ECO, *Açık Yapıt*, çev. Pınar Savaş, s. 183. (Köşeli parantez bize ait.)

⁸⁹⁴ Bkz. dipnot 519.

⁸⁹⁵ Bkz. dipnot 844.

⁸⁹⁶ Bertolt BRECHT, “Georg Lukács’a Karşı”, *Estetik ve Politika: Realizm-Modernizm Çatışması*, çev. Elçin Gen - Taciser Belge - Bülent Aksoy, s. 105.

Modernitenin bakış açısı şudur: Doğadaki ve toplumdaki süreçler, herhangi bir doğaüstü ve fizikötesi gücün tasarrufları sonusunda oluşmamıştır, doğa yasalarına tabidir; insanoğlu aklıyla bu yasaları **kavrayabilir** ve kavradığı ölçüde doğayı ve toplumu **dönüştürebilir**. Kısacası, insanın kaderi kendi ellerindedir. (...) Avrupa’da Rönesans ve Reform hareketleriyle başlayan, Bilimsel Devrim ve Aydınlanma felsefesiyle devam eden Modernite süreci, burjuvazi önerliğindeki emekçi sınıfların aristokrasiye başkaldırdığı demokratik devrimlerle (İngiliz, Fransız, Amerikan, Alman devrimleri) toplumsallaşabildi. Devrimci burjuvazi iktidarı ele geçirdi, aristokrasiyi tasfiye etti ve endüstri devrimleriyle yeni bir üretim tarzını (kapitalizm) hâkim kıldı. Buna Modernitenin ilk atılımı (ilk aşaması) diyebiliriz. (...) Proletarya öncülüğündeki sosyalist devrimler ve ezilen halkların anti-emperyalist kurtuluş mücadeleleri, Moderniteye bir gençlik aşısı yaptı ve onun ikinci dalgasını (atılımını) temsil etti. (...) Kısacası Modernite, sosyalizmle yeniden hayat bulmuş ve kendisine geri dönülmez bir yol açabilmiştir.⁸⁹⁷

Bu nedenle, modernist sanatçılar olarak Eco ve Berio’nun Brecht’le kurduğu ilişki, modernitenin sosyalizmle kurduğu ilişkiden bağımsız –yani sadece estetik bağlamında– düşünülmemelidir. “Brecht’in kendisini de sadık bir savunucusu ve uygulayıcısı saydığı gerçek realizm, bir estetik bakıştan ibaret değildir, dünyaya ve onu bölen mücadelelere ilişkin politik ve felsefi bir tasavvurdur.”⁸⁹⁸ Yani, sanatsal biçimlendirme toplumsal biçimlendirmeden ayrılamaz. “Dahası, teknik yeniliklerin kitlelerin sanat eserlerine yabancılaşmasına veya onları anlaşılmaz bulmasına yol açacağı endişesi esaslı bir yanılgıdır.”⁸⁹⁹ Düzensizlik öğelerinin belirli bir oranda, sınırlı bir olanaklar alanı için kullanılmasını, yeni ve deneysel bir sanat ürünü yaratmak için *araçlaşmasını* savunur Brecht:

Kafiyeli oldukları için kolay ezberlenen, daha yalın bir ritmi olduğu için daha kolay hatırlanan marşlara (...) bazı incelikler (**düzensizlikler**, karmaşıklıklar) getirdik. O zaman (...) işçiler şöyle dedi: “Burada bir değişiklik var –çok hoş.” Yıpranmış, önemsiz, insanı düşündürmeyecek kadar harcıâlem olmuş şeyleri hiç sevmiyorlardı. (...) İşçilere kendi gerçek koşullarıyla ilgili olduğu sürece cüretkâr, **alışılmamış** şeyler vermekten korkmamalı derken kendi deneyimlerime dayanıyorum. “Sıradan halk bunu anlamaz” diye araya girecek kültürlü sanat uzmanları her zaman çıkacaktır. Ama halk bu kişileri sabırsızlıkla bir kenara itip, sanatçıları dolaysızca anlamaya çalışacaktır. Kliklerin başka klikler oluşturmak için yaptığı bir yığın gösterişli şey var; eprimiş bir

⁸⁹⁷ Ender HELVACIOĞLU, “**Moderniteden Geri Dönüş Mümkün mü?**”, *Bilim ve Gelecek*, Sayı 156, s. 8-9. (Vurgular bize ait.)

⁸⁹⁸ Rodney LIVINGSTONE - Perry ANDERSON - Francis MULHERN, “**Sunuş II**” (Theodor W. ADORNO - Georg LUKÁCS - Ernst BLOCH - Walter BENJAMIN - Bertolt BRECHT, **Estetik ve Politika: Realizm-Modernizm Çatışması**, çev. Elçin Gen - Taciser Belge - Bülent Aksoy, s. 92).

⁸⁹⁹ a.g.k. s. 92.

keçe şapkayı bininci kez kalıplatmaya, kokmuş eti baharatla süslemeye benziyor bunlar.⁹⁰⁰

Brecht'in ne biçimsel deneyden ne de toplumcu sanattan vazgeçtiğinin bir başka tasvirini de Brezilyalı yazar Jorge Amado'dan dinleyelim:

Brecht bize (...) **atılgan bir biçim özgünlüğünden** oluşan bir eser bıraktı. Sanıyorum ki, zamanımızın herhangi bir eserinden çok Brecht'in eserinden sanatın gelecekte ne olacağını şimdiden kestirebiliriz. (...) Yeni bir yaşam kurulur ve insanlığın yüzü değişirken Brecht, çağımızın getirdiği yeni öze uygun **yeni sanatsal biçimlerin** peşine düştü ve onları o korkunç, o ödünsüz arayışı sırasında buldu.

Halka adanan bir eserin nasıl halkın silahı haline geldiğini, bunun için kendisini sınırlamaya, formüllere, şemalara hapsedmeye nasıl ihtiyaç olmadığını ve insanları silkelemek, etkilemek, dünyanın değişmesini var gücüyle desteklemek üzere bayağılaşmanın nasıl gerekli olmadığını Brecht çalışmalarıyla bize gösterdi. Aynı zamanda o, bize, en popüler [halkçıl] içerik ile en özgün biçimin –yetkin bir birlik içinde– nasıl bağdaşacağını gösterdi. “Popüler” ile “entelektüel”in [Adorno'nun savladığı gibi] birbirine karşıt alanlar olmadığını kanıtladı.⁹⁰¹

Operanın bir burjuva formu olarak köhneleştiği gerçeğinde ise Brecht Adorno'yla hemfikirdir, ve Brecht'in biçimlendirme anlayışında operaya karşılık önerdiği ‘başka türlü bir sahne müziği’nin önemli bir yeri vardır. “Burjuva Operası” başlıklı denemesinde “Romantizmin ezeli düşmanı” olarak gördüğü Brecht’e ve onun Weill’le birlikte ortaya koyduğu *Üç Kuruşluk Opera*’ya önemli bir yer ayıran Adorno, şunu da eklemekten geçmez:

Bununla birlikte, operayı (...) tamamıyla romantik bir form olarak adlandırmak hem operanın hem de romantik sanat eserinin özünü yanlış anlamak olur. Operanın tarihi boyunca üslup “klasik” ve “romantik” gibi kavramlarla sınıflandırılmış sayısız farklılaşmadan geçmiştir elbette. Müzik tarihinde son dönem romantizme dahil edilen Wagnerci müzikal drama bile, teknolojik unsurun başını çektiği romantizm karşıtı birçok unsur içerir. Operayı **büyüsü** bozulmuş bir dünyanın ortasında sanatın **büyüsünü** bu dünyanın araçlarıyla korumaya çalışan özgül burjuva formu olarak sınıflandırmak en uygunudur.⁹⁰²

Adorno'nun operayı tanımlarken Berio'nun da program notunda kullandığı **büyüye** atıfta bulunması bizi çalışmamızın bütününe daha da bağlar. Berio'nun 1986'da

⁹⁰⁰ Bertolt BRECHT, “Georg Lukács’a Karşı”, **Estetik ve Politika: Realizm-Modernizm Çatışması**, çev. Elçin Gen - Taciser Belge - Bülent Aksoy, s. 122-123. (Vurgular bize ait.)

⁹⁰¹ Jorge AMADO, “Dogma’larla Savaşan Yazar” (Bertolt BRECHT, **Halkın Ekmeği**, çev. A. Kadir - A. Bezirci, s. 8-9). Vurgular ve köşeli parantezler bize ait.

⁹⁰² Theodor W. ADORNO, “Burjuva Operası”, **Müzik Yazıları**, haz. ve çev. Şeyda Öztürk, s. 224-225. (Vurgular bize ait.)

Eco'ya söylediği gibi, Brecht de “operadan çok ‘müzik tiyatrosu’na yönelmiş görünür, yani **büyüleyici** ve şantajcı bir tiyatrodan bilimsel ve farkındalık sahibi bir tiyatroya.”⁹⁰³ Bu müzik tiyatrosunun oluşturulmasında elbette Kurt Weill da önemli bir pay sahibidir. “Hiç kimseden ve hiçbir şeyden memnun olmayan kötümser yaklaşımı”⁹⁰⁴ ile bilinen Adorno’nun, eskimiş, köhne biçimlere savaş açan Brecht-Weill ürünleri hakkındaki övgüleri dikkate değerdir:

[Weill] insanlara tüketim için üretilmiş, ilkelleştirilmiş bir sanat sunmaz; daha çok, kendi sanatsal yönteminin **çarpıtan aynasında**, bunun bir “**tüketim**” müziği olduğunu gösterir onlara, onun bir **meta** olduğunu ortaya çıkarır. *Üç Kuruşluk Opera* ve *Mahagonny*’nin üslubunun *L’Histoire du soldat*’a Hindemith’ten çok daha yakın olmasının nedeni budur; neo-klasizmin yüzeydeki “organik” yapısını feshederek moloz ve fragmanları bir araya getiren ya da günümüzde on dokuzuncu yüzyıl armonisinde meydana çıkan sahteliği ve yanılsamayı, onlara kasten yanlış tonlar ekleyerek besteleyen bir montaj üslubudur bu. (...) Weill’ın Brecht’le birlikte (...) geliştirdiği ürünlerin niteliksel zenginliği [ve] opera tiyatrosu imkânına **diyalektik** düşünceyle karşı duran (...) reformları gerçekten takdire şayandır.⁹⁰⁵

Berio 1972’de RAI televizyonunda hazırlayıp sunduğu *C’è musica & musica* (Müzik Var, Müzik Var) adlı programın “*Come teatro*” (Tiyatro Gibi) adlı 11. bölümünde, Adorno’nun yukarıdaki meta/tüketim ilişkili tanımlarına örnek olabilecek bir Weill valsini piyano başında çalarken şöyle anlatmaktadır:

[Brecht ve Weill’da] **jest** ile müzikal model/**biçim**, **eleştirel bir işlevin** uygulayıcısı olur. Tipik bir örnek, *Üç Kuruşluk Opera*’nın aşk düeti olan yavaş bir valstir (*walzer lento*): Cümlelemenin alışıldık simetrisi ortadadır, ama hafifçe değiştirilmiştir; ticari şarkıların imalatını andıran bir şekilde sıradan armonik dereceler üzerinde gezinen, ama kasıtlı olarak belirsiz, muğlak bir armoni vardır. Yani şarkının müzikal malzemesinin kendisi, şarkı fikrinden uzaklaşmak ve ona **yabancılaşmak** ister gibidir.⁹⁰⁶

Biçimlendirme ile yabancılaştırma ilişkisi Berio’nun 1962 tarihli *Passaggio*’sunda da belirgindir ve elbette bunda Brecht’in etkisi azımsanamaz:

⁹⁰³ Luciano BERIO - Umberto ECO, “Eco in Ascolto”, Berio, ed. E. Restagno, s. 333. (Çeviri bize ait.)

⁹⁰⁴ Şeyda ÖZTÜRK, “Sunuş”, s. 7 (Theodor W. ADORNO, “Burjuva Operası”, *Müzik Yazıları*, haz. ve çev. Şeyda Öztürk).

⁹⁰⁵ Theodor W. ADORNO, “Müziğin Toplumsal Durumu Üzerine”, *Müzik Yazıları*, haz. ve çev. Şeyda Öztürk, s. 69-70. (Koyu vurgular ve köşeli parantezler bize ait.)

⁹⁰⁶ Luciano BERIO, *C’è musica & musica* (Belgesel), 11. Bölüm (“*Come teatro*”), 19’03”. (Çeviri, vurgular ve köşeli parantez bize ait.)

Berio ve Sanguineti'nin 'sahne missası' olarak tanımladıkları *Passaggio*'da ağırlık ses ve koro üzerinedir. Umberto Eco'nun da destek ve teşvikiyle ortaya koydukları yapıtta, tiyatroya seyirciyi sahneyle özdeşleşmekten alıkoyan **yabancılaştırmaları** getirerek sahne ve bilinç kavramlarını farklı bir boyuta taşımış olan Bertolt Brecht'in karakterler ve oyunculuk teknikleriyle yaptıkları, **yapısal unsurlar** ve kurgu teknikleriyle sağlanmıştır.⁹⁰⁷

Paul Griffiths, *Passaggio*'yu bir "anti-opera" olarak tanımlayan⁹⁰⁸ David Felder ile operayı bir burjuva formu olarak ele alan Adorno'nun ifadelerini birleştirmiş gibidir: "Burjuva topluma ayna biçiminde bir saldırı"⁹⁰⁹ olarak tanımlar bu yapıtı. Bu ayna, elbette Stendhal'ınki gibi natüralist değil, Adorno'nun bahsettiği gibi çarpık, eğri, deforme bir aynadır. Griffiths, sözlerinin devamındaysa şunu söyler: "*Passaggio*, Nono'nun politik sanatıyla (özellikle de 1960 tarihli *Intolleranza* operasıyla) bir ortak payda taşır gibi görünse de, Berio her zamanki gibi, iletilerden çok iletişim araçlarıyla [biçimleriyle] ilgilidir."⁹¹⁰ Bu yargıya tamamıyla katılmak –*Açık Yapıt*'ın önerdiği ve Berio'nun uyguladığı biçim-içerik bütünlüğü açısından– pek mümkün değildir; çünkü Brecht - Berio - Eco poetikasında toplumsal biçimlendirme ile sanatsal biçimlendirme birbirinden ayrılamaz. Eco ve Berio, iletişim biçimleri arayışını ve biçimlendirmeyi, tıpkı Brecht gibi, "toplumsal bir taahhüt olarak" algılar.

Brecht'in bu algısının bir örneği de, Alman tiyatro adamının, operanın köhneliğini veya genel olarak piyasanın egemenliğindeki müzik sektörünü anlatmak için yararlandığı metalar ve tüketim imgeleridir:

Müzik, burjuvazinin zalim uşağı havalarına büründü: "Gelmekte olan tip"ti o. Bunun üzerine **piyasanın** az ya da çok uygunsuz **taleplerini** karşılamaktan aciz "ciddi" müzik, fildişi kulesine çekildi ve orada "gelişmeye devam etti". Kendisine talep azaldıkça daha saltık, daha saltık bir müzik oldu. Piyasanın hareketlerinde **et** hızla koktu, serpilip gelişen **Frigidaire** (buzdolabı markası –ç.n.) endüstrisi, yeni bir soğutma sistemini kışkırttı.⁹¹¹

⁹⁰⁷ Gülce Özen GÜRKAN, *Elektronik Müzikte Metin Organizasyonuna Semiyotik Yaklaşımlar*, yayınlanmamış lisans tezi, s. 26. (Vurgular bize ait.)

⁹⁰⁸ David COPE, "Integration", *New Directions in Music*, s. 208.

⁹⁰⁹ Paul GRIFFITHS, "Europe 4: Mobile Form, 1956-1962", *Modern Music and After: Directions since 1945*, s. 111. (Çeviri bize ait.)

⁹¹⁰ a.g.k. s. 113. (Çeviri ve köşeli parantez bize ait.)

⁹¹¹ Bertolt BRECHT, "Tavırlı (Jestik) Müzik Üstüne", *Müzik Üzerine Tartışmalar*, çev. Yılmaz Onay, s. 86. (Vurgular bize ait.)

Berio da “*Forma*” (Biçim) adlı denemesindeki –aynı buzdolabı markası nedeniyle Brecht etkili olduğu anlaşılan– şu sözlerinde, yine piyasa çarklarının ve metalaşmanın bu kez “biçim”le olan yakın ilgisine değinir:

Sonat formunun drama halinin harfi harfine yeniden inşası –ki bize birçok klasik başyapıt armağan etmiştir– bir aile tiyatrosu izlenimi bırakır insanda. Bu dramanın olayları tarafından sürüklenen ve en başından beri bu sürüklenmenin eksen akorunda mutlu bir sona ulaşacağını bilen seyirci, tam anlamıyla bir yüzme havuzu ya da **Frigidaire** satın almakta olan toplumu temsil eder.⁹¹²

Berio, 1967 tarihli “Müzik Tiyatrosunun Sorunları” adlı denemesinin başında da Brecht’in 1930’da *Mahagonny* üzerine yazdığı, “günümüzde operanın gastronomik kimliğinin değişmeden sadece içeriğinin *güncellenip* biçiminin *teknikleştirilmesiyle* yenilenemeyeceğini”⁹¹³ söyleyen tümcelerini alıntılar. “Modern opera” adı altında yapılan bu sözümona yenileme, daha önce Brecht’in şekilcilik bağlamında alıntıladığımız sözlerindeki “şeklen, görüntüyü kurtarmak için” yapılmış olanı getirir akla. Berio’ya göre “kitle iletişim araçlarının büyük bir kısmı, geçmişe ait biçimlerin ve tarzların kodlanabilir bir versiyonunu korumaya eğilimlidir. Ve bu, yine arz-talep ilişkisine dayanan ‘modern opera’ için de geçerlidir.”⁹¹⁴ Dolayısıyla “operanın bir parafrazıdır, *kitsch*’tir” modern opera. Berio, 1986’da Eco’ya Brecht’in sözleriyle aktardığı gibi, “gastronomik fetiş üretimine”⁹¹⁵ benzettiği operaya –ve onun devamı niteliğindeki modern operaya– karşılık “müzik tiyatrosu” poetikasını önerir ve savunur. Besteci, Brecht’in dramatik tiyatro biçimiyle kendi epik tiyatro biçimini karşılaştırmasına benzeyen bir karşılaştırmaya tabi tutar modern operayla müzik tiyatrosunu:

Müzik tiyatrosu, genel yaklaşımı itibariyle, simgeci bir dramaturjinin keşfine veya yeniden değerlendirilmesine yönelir. (Dil için geçerli olan, temsil için de geçerlidir; bir gözlemcinin/yorumcunun karşısında her şey bir *işarete* dönüşebilir.) Opera ise bir biçim

⁹¹² Luciano BERIO, “**Forma**”, **Scritti sulla musica**, s. 26. (Çeviri bize ait.)

⁹¹³ **a.g.k.** s. 42. Eisler’in şu sözleri de Brecht’i tamamlar gibidir: “Demek ki, eğer aryadan söz ediyorsak, her şeyden önce onun anlamını, işlevini değiştirmemiz gerekiyor –ondan sonra başka müziksel araçları da (belki çok daha yalın ve basit ve asla öyle şiddetli değil) kullanabiliriz. Ses sarhoşluğuna ihtiyacımız yok, çünkü hedefimiz dinleyicilerde duygu karmaşası yaratmak değil ve onlardan vestiyerde beyinlerini değil yalnızca şapkalarını bırakmalarını istiyoruz.” Hanns EISLER, “**İçerik ve Biçim**”, **Müzik Üzerine Tartışmalar**, çev. Yılmaz Onay, s. 76-77.

⁹¹⁴ Luciano BERIO, “**Problemi di teatro musicale**”, **Scritti sulla musica**, s. 44. (Çeviri bize ait.)

⁹¹⁵ Luciano BERIO - Umberto ECO, “**Eco in Ascolto**”, **Berio**, ed. E. Restagno, s. 333.

olarak görüldüğünde, ya da en azından bir ideal biçim modeliyle ilişkili olarak, Aristotelesçi bir modeldir. (...) Müzik tiyatrosunda besteci, belirtici süreçlerin **biçimlendirilmesiyle** meşguldür; “modern opera”da ise operatik biçimleri sınıflandırmakla. (...) Müzik tiyatrosunda teatral olarak gerçek müzikal süreçlerin sağlanma çabasına eşlik ederiz, “modern opera”da ise gerçekliğin “estetize edilme” çabasına.⁹¹⁶

Berio’nun biçimlendirme anlayışının ve bunun toplumsal boyutunun Brecht üzerinden Eco ile ne kadar örtüştüğünü, Eco’nun *Açık Yapıt*’a yukarıdaki denemenin yazıldığı yıl (1967’de) eklediği “II. Baskıya Önsöz”deki şu satırlardan anlamak olasıdır:

Brecht’in ideolojik dünyası, eşdeğer politik savlar ve benzer eylem projeleriyle bağlantılı pek çok başka kişiyle ortaktır; ama kendi özelliklerine sahip, belirli yapısal özellikler taşıyan bir tür tiyatro iletişimi olduğu anda o ideolojik dünya, Brecht evrenine dönüşür. Yalnızca bu koşulda o baştaki ideolojik dünyadan daha fazla bir şey olur, onu değerlendirme ve örneklendirme yöntemi olur, görüşlerini paylaşmayanların bile anlamasını sağlar, doktrinci ifadenin gizlediği olanaklarını ve zenginliklerini ortaya koyar; hatta benimsediği yapı sayesinde bizi onu zenginleştirmek için işbirliğine davet eder. **Biçimlendirme** yöntemiyle çözümlendiğinde ve olduğu gibi kabul edildiğinde gerisini karanlıkta bırakmaz.⁹¹⁷

Tıpkı, sorgulayıcı bir belirsizlikle sona eren *Galileo Galilei* oyununun sonundaki “aydınlık” sözcüğünün, seyirciyi karanlıkta ve karamsarlıkta bırakmadığı gibi.⁹¹⁸

3.5.2.5. Sanatın Araçlaşması

Brecht’e göre sanat, amaç değil araçtır. Sanatın amaç olması (“sanat için sanat”) bir yabancılaşma durumudur. Toplum için işlevsel bir sanat, yani politik sanat, sanatçıyı diri ve üretken tutacak, onu yaşadığı ortamla fiziksel, düşünsel ve diyalektik bir ilişkiye sokacak tek seçenektir. Berio Brecht’i *Epifaniler*’in “büyülü” sözcüklerine yönelik eleştirel bir konuma oturturken, onun şu düşüncelerini öne çıkarır gibidir:

Güzel sözcükleri bir araya getirmek sanat değildir. İnsanların kara yazgılarından etkilenmezse insanları nasıl etkileyebilir sanat? İnsanların çektikleri acılara karşı yüreğimi katılaştırırsam, yazdıklarımla başkalarının yüreğini nasıl titretebilirim? Onları

⁹¹⁶ Luciano BERIO, “**Problemi di teatro musicale**”, *Scritti sulla musica*, s. 45-46. (Çeviri ve koyu vurgu bize ait.)

⁹¹⁷ Umberto ECO, *Açık Yapıt*, çev. Tolga Esmer, s. 59-60. (Koyu vurgu bize ait.)

⁹¹⁸ Oyun, Galileo ile kızı arasındaki şu diyalogla sona erer: “GALILEO – Gece nasıl? / VIRGINIA – (Dışarı bakar) Aydınlık.” Bertolt BRECHT, *Galileo Galilei*, çev. Adalet Cimcoz - Teoman Aktürel - Genco Erkal, s. 89.

içine düştükleri acılardan kurtaracak yolu bulmak için çaba gösteremezsem, yapıtlarıma varan yolu nasıl bulurlar?⁹¹⁹

Sanatın araçlaşması nedir? Genco Erkal’a göre “gerektiğinde tiyatroyu dünyayı değiştirebilecek bir silah olarak kullanmak”tır.⁹²⁰ Afşar Timuçin ise *Nâzım Hikmet’in Şiiri* adlı yapıtında ‘bir araç olarak sanat’ anlayışını şöyle açıklar:

Özgürlükçü [liberal] dünya görüşüne her zaman ters düşecek olan bu anlayış, toplumcu sanatçının sakınmadan, çekinmeden benimseyeceği, benimsemek zorunda olduğu bir anlayıştır. Çünkü toplumcu sanatçı, **yükümlü** ya da **güdümlü sanat** anlayışı diye adlandırabileceğimiz bu sanat anlayışının gerçek sanat değeri taşıyan ürünler ortaya koyamayacağına hiçbir zaman inanmayacaktır; tersine, güdümlenmemiş bir sanatçının hiçbir zaman gerçek ürünler ortaya koyamayacağına ve –bütün insana yönelmediği için– dolgun bir içeriğe hiçbir zaman sahip olmayacağına inanacaktır.⁹²¹

Bu anlayış, Timuçin’in deyimiyle “güdümlenmemiş” olan ya da politik bağlanımı yapıtlarında belirgin etmemeyi seçen Proust ve Joyce’un sıradan/bayağı/basit üzerinden yola çıkıp sınırsız varan özgürlükçü bir anlayışla onlardaki mucizeyi ortaya çıkarmaya yaslanan epifanik sanatlarına bir eleştiri niteliği de taşır. Eco ve Berio, Brecht’in 1939’da (tam da Joyce’un *Finnegans Wake*’i yayınladığı yıl) yazdığı ve “ağaçlardan söz etmek”le Proust’a mükemmel bir gönderme içerebilen dizelerini alıntılarken, kuşkusuz bu eleştiriye öne çıkarırlar. Scott Horton’ın söz konusu dizeleri açıklarken epifani fikrinde önemli bir yeri olan basitlikten/bayağılıktan bahsetmesi bir tesadüf değildir:

Nasıl, der Brecht, bir insan böylesi koşullarda basitlik/bayağılık/değersizlik/önemsizlik (“ağaçlardan söz etme”yi kastediyor) hakkında konuşabilir? Bunu yapmak, hayatlarımızı yöneten tatsız ve çirkin koşullar hakkında konuşmaktan kaçınmak demektir.⁹²²

Bu da sorumluluktan kaçıştır kuşkusuz. Sanatçının alımlayıcıyı sorumlu/yükümlü kıldığı açık yapıt poetikasında kendisinin sorumluluktan kaçması kabul edilebilir mi? Brecht’in yakın dostu ve çalışma arkadaşı olan Eisler şöyle der:

⁹¹⁹ Bertolt BRECHT, *Sosyalizm İçin Yazılar*, s. 229.

⁹²⁰ Nesrin KARYILDIZ - Ali KANDAZ, “Genco Erkal ile Söyleşi”, *Mikrop*, Sayı 7, s. 7.

⁹²¹ Afşar TİMÜÇİN, *Nâzım Hikmet’in Şiiri*, s. 32. (Köşeli parantez bize, vurgular yazara ait.)

⁹²² <https://harpers.org/blog/2008/01/brecht-to-those-who-follow-in-our-wake/> Erişim tarihi: 10.2.2020. (Çeviri bize ait.)

Ustalığa ve estetiğe yönelik eski kriterler –müziğin güzel mi, yoksa kötü mü, eskimiş mi, yoksa orijinal mi olduğu, şeklindeki kriterler– artık yeterli değil ve bize yardımcı olmuyor. Yenileri katılmalı buna: toplumsal amaç, talep ve sorumluluk.⁹²³

Bunlardan yoksun bir sanatın “sanat” olacağından kuşku duyar Eisler:

Yeniliği sırf yeni olsun diye mi yapıyorsunuz? Denemeyi sırf deneme olsun diye mi yapıyorsunuz? İşte bu soru özellikle ilginç ve bizi çok düşündürmeli. Çünkü “*l’art pour l’art*”ın (sanat için sanat’ın) modası geçti gerçi, ama “*l’expériment pour l’expériment*” (deneme için deneme) olarak, “*la nouveauté pour la nouveauté*” (yenilik için yenilik) olarak, “*la construction pour la construction*” (yapı için yapı) olarak yeni bir moda gibi pek çoğumuzu süsler olmadı mı? Tüm sanatların sonu mu? Bu suçlama haklı ise, bizi ya sorumsuz ya da çocukça buluyorlar demektir, çünkü her çeşit insan eyleminde deneme ve yenilikler, sonuçları için ve daha iyiye ulaşma adına yapılır ve yapı asla kendi kendinin amacı değildir. Eğer müzik insanlar içinse, yararlı bir eylem olarak değerlendirilip saygı görmeli, yoksa kendi çalıp kendi dinleme ya da kendini oyalama derekesine düşürülmemelidir.⁹²⁴

Eisler’in “sanat için sanat” kalıbı yerine kullandığı “deneme için deneme”, “yenilik için yenilik”, “yapı için yapı” anlayışlarına, her şey gibi, “bilim için bilim”i de ekleyemez miyiz? Sanat gibi bilim de “ne/kim için” sorusunu kaybettiğinde aynı yabancılaşma sürecine mahkûmdur. *Bilim ve Gelecek* dergisinin genel yayın yönetmeni Ender Helvacıoğlu’ndan alıntılatacağımız aşağıdaki paragrafı “bilim” ve “bilim insanı” yerine “sanat” ve “sanatçı” kavramlarını koyarak da okuyabiliriz:

“Ben bilim yaparım, bulgumun/keşfimin/icadımın nasıl kullanılacağına karışmam” söylemi bilim insanları tarafından çok kullanılır. Bu söylemin temelinde de bilimin sınıflar-üstü bir etkinlik olduğu yanılması yatar. Öte yandan bu yaklaşım, bilim insanının **toplumsal sorumluluktan kaçış** yoludur da. Bu yolun patenti de bilim insanına ait değildir; sistem tarafından bilim insanına sunulur, o da bunu gönüllü olarak kabul eder. Kısacası bilim insanı, tıpkı emekçi olduğunun farkında olmadığı gibi, yaşadığı **yabancılaşmanın** da ayırında değildir. Bilim insanının yaşadığı yabancılaşmanın boyutu, ancak trajik biçimde fark edildiğinde ortaya çıkar. Örneğin Birinci Dünya Savaşı kimyacılarıyla İkinci Dünya Savaşı fizikçilerinin, emek ürünlerinin nasıl kullanıldığını gördüklerinde fark ettikleri yabancılaşmanın boyutu ve bu geç gelen farkındalığın onları ne hale getirdiği biliniyor.⁹²⁵

Brecht 1938’de Danimarka’da sürgündeyken yazdığı *Galileo Galilei* oyununda tam da bu gerçeği, egemenlerin avcundaki bilimi dile getirmektedir ve yaşadığı

⁹²³ Hanns EISLER, “Batı Almanya’ya Mektup”, *Müzik Üzerine Tartışmalar*, çev. Yılmaz Onay, s. 40.

⁹²⁴ a.g.k. s. 41.

⁹²⁵ Ender HELVACIOĞLU, “Bilim İnsanı ve Sınıf Bilinci”, *Bilim ve Gelecek*, Sayı 186, s. 5. (Vurgular bize ait.)

zamana/çağa/güne dair söz söylemenin sorumluluğuyla, Hiroşima'ya ilk nükleer bombanın atılmasının ardından 1947'de oyunun yorumunu önemli ölçüde değiştirir. Wekwerth bu konuda şunları söyler:

Hiroşima'da, o dönemdeki fizik bilgisinin en yüksek ürünüyle, bir saniye içinde 400.000 insanın ölmesi, Brecht'in *Galileo Galilei* oyununu değiştirmesine neden olmuştur: Brecht Galilei'yi, sözünden dönerek, bilimini, kullanılsın kullanılmasın, hatta istenirse kötüye kullanılacak olsun, hiç aldırmaksızın egemenlerin eline teslim ettiği için ödünsüzce lanetlemişti.⁹²⁶

Oyunun sonuna doğru Galileo'nun uzun tiradı, Brecht'in atom bombası sonrası bilime dair düşüncelerini somutlaştırdığı gibi, –“bilim için bilim” üzerinden söylenmiş olsa da– “sanat için sanat” anlayışının neden olduğu yabancılaşma açısından da önemli ipuçları taşır:

(...) Bence bilimin tek amacı insanoğlunun yükünü hafifletmek, acılarını dindirmek olmalıdır. Eğer bilim adamları bencil efendilerine boyun eğer, **yalnızca bilmiş olmak için bilgi biriktirmekle** yetinirlerse, bilim sakatlanır, yeni bulunan makinalar da ancak insanlığın ezilmesine yeni yollar açmaya yarar. Belki zamanla bulunabilecek her şeyi bulursunuz ama bu yolda ilerledikçe **insandan bir o kadar uzak düşmüş** olursunuz. Aradaki uçurum zamanla öylesine derinleşir ki bir gün bakarsınız, bilim adamlarını sevince boğan bir başarı, yeni bir buluş, öte yandan bütün dünyayı saran bir korku çığlığıyla karşılanır. Bilim adamı olarak eşsiz bir olanak geçmişti elime. (...) Ama. Efendilerin eline bıraktım tüm bilgimi. (...) Bilime ihanet ettim ben.⁹²⁷

Galileo, Erkal'ın dediği gibi, “herhangi bir ülkede, iktidarla başı derde giren herhangi bir bilim adamı, sanatçı, aydın gibi görülebilmeli”dir.⁹²⁸ Örneğin, Fransa'nın Cezayir'i işgalini protesto etmek amacıyla Paris sokaklarında hükümet karşıtı bildiriler dağıttığı için tutuklanmak istenen Jean-Paul Sartre'dır (1905-1980) bu aydın figürü –ve bu kez Galileo'nun hatasına düşmemiştir. Eco'nun da *Açık Yapıt*'ta görüşlerine başvurduğu Sartre'ın⁹²⁹ “Aç bir dünyada edebiyatın görevi, yeri nedir?” sorusu, Eco'nun şu sorusunu andırır: “Milyonlarca gerçek kişinin –aralarında pek çok çocuk olmak üzere– açlıktan ölmesi karşısında insanların fazla rahatsız olmaması, ama [kurmaca bir aristokrat olan] Anna Karenina'nın ölümü karşısında ıstırap çekmesi ne

⁹²⁶ Manfred WEKWERTH, “*Galileo Galilei: 1977 Sahnelenmesi*” (Bertolt BRECHT, *Galileo Galilei*, çev. Adalet Cimcoz - Teoman Aktürel - Genco Erkal, s. 119).

⁹²⁷ a.g.k. s. 88. (Vurgular bize ait.)

⁹²⁸ Bkz. dipnot 808.

⁹²⁹ Umberto ECO, *Açık Yapıt*, çev. Pınar Savaş, s. 29 ve 221.

anlama gelir?”⁹³⁰ Eco bu sözüyle elbette Anna Karenina’yı yadsımamakta ya da değersizleştirmemekte, ama “onu ertelemektedir.”⁹³¹ Yani sorumlu bir sanatçı, “**tarihi** konjonktür içindeki durumunu bir **seçim** yaparak çöz[melidir.]”⁹³² Sartre’ın 1964’teki bir röportajında söylediği şu sözleri de Eco ve Berio’nun Brecht’ten alıntıladığı dizelerin bir açıklaması olarak okuyabiliriz:

Aç bir dünyada edebiyatın görevi, yeri nedir? Ahlâk gibi, edebiyatında da evrensel olması gerekir. Onun için de yazar çoğunluğun yanında yer almalıdır, iki milyar açın yanında; eğer herkese seslenmek, herkesçe okunmak istiyorsa. Bunu yapmadıkça, seçkinler sınıfının hizmetindedir ve onlar gibi sömürücüdür. (...) Benim yazardan istediğim, **gerçekleri** ve ana sorunları önemsemesidir. Dünyadaki açlık, atom tehlikesi, insanın **yabancılaşması**, nasıl oluyor da bunlar edebiyatımıza renklerini vermiyor, şaşıyorum. Az gelişmiş bir memlekette Robbe-Grillet’yi okuyabilir miyim sanıyorsunuz? O kendinde hiçbir sakatlık görmüyor. Bence iyi bir yazar, ama rahata ermiş burjuvazi için yazıyor.⁹³³

Sartre’ın bu sözleri, Robbe-Grillet’nin öncülük ettiği Yeni Roman akımından Claude Simon’u oldukça sinirlendirmiş ve ona “Kimin İçin Yazıyor Öyleyse Sartre?”⁹³⁴ başlıklı bir yazı yazdırmış olsa da, Sartre’ın sözlerindeki doğruluk payı görmezden gelinecek gibi değildir. Bu sözler, *Epifaniler*’deki Brecht dizelerinin Simon’a ve Simon’u dahil edebileceğimiz Proust-Joyce-Beckett çizgisine bir eleştirisi olarak da okunmalıdır.

SARTRE - (...) Dünya değişince işlerin daha iyi gideceğine inananlardan yanayım ben.
LE MONDE - Öyleyse bir Beckett’in kötülüğe mahkûm evrenini kabul etmiyorsunuz?
SARTRE - Beckett’e hayranım, ama bütün varlığımla ona karşıyım. O hiç gelişme yolu aramıyor. Benim kötümserliğim hiçbir zaman gevşekliğe düşmemiştir.⁹³⁵

Bu noktada, Beckett’in poetika bağlamında izinden gittiği en önemli sanatçılardan Joyce’a yeniden değinmek, *Epifaniler*’deki –dolayısıyla da çalışmamızdaki– Joyce baskınlığı açısından da yerinde olacaktır. Daha önce doğrudan

⁹³⁰ “**Buon Compleanno Umberto Eco!**”, *Cumhuriyet*, 5.1.2016. (Köşeli parantez bize ait.)

⁹³¹ Bkz. dipnot 751.

⁹³² Bkz. dipnot 751. (Vurgular ve köşeli parantez bize ait.)

⁹³³ Jean-Paul SARTRE, “**Bir Uzun, Acı, Tatlı Çılgınlık**”, çevirmen bilgisi verilmemiş, *Yeni Dergi*, Sayı 1, s. 13-14. (Vurgular bize ait.)

⁹³⁴ Claude SIMON, “**Kimin İçin Yazıyor Öyleyse Sartre?**”, çevirmen bilgisi verilmemiş, *Yeni Dergi*, Sayı 1, s. 15-20.

⁹³⁵ Jean-Paul SARTRE, “**Bir Uzun, Acı, Tatlı Çılgınlık**”, çevirmen bilgisi verilmemiş, *Yeni Dergi*, Sayı 1, s. 12.

Brecht'in Joyce hakkındaki olumlu ve olumsuz görüşlerine yer vermiştik.⁹³⁶ Şimdiyse, tam da Sartre'ın Beckett eleştirisinden sonra, Sovyet sinemacı Sergei Eisenstein'in (1898-1948) Joyce eleştirisini sunmanın tamamlayıcı olacağı inancındayız. Brecht'le aynı yıl doğan ve sosyalist gerçekçiliğin en önemli ve başarılı temsilcilerinden sayılan Eisenstein, “Başarı” adlı denemesinde Rodin'in *Balzac* heykelini “aşılmış olan yontu”⁹³⁷ olarak niteleyip övdükten sonra Joyce'a da değinir:

Yazında bu ereğe ulaşmakta en yiğitçe girişim, *Ulysses* ile *Finnegan'ın Gecesi*'nde James Joyce'unkidir. Joyce bu yapıtlarda, gerçekliğin insan bilincine ve duygularına düzgünce ve bozularak yansımalarının sınırına erişmişti. (...) Joyce'un yapıtında erişilen etki zaman zaman şaşırtıcı ölçülere varır; ne var ki bunun pahası, yazınsal söylemin temellerinin tümüyle çöküşü, (...) dağılışıdır; çünkü sıradan okur için betik, bir “abrakadabra”ya dönüşür. Bu noktada Joyce, anamalcılığın [kapitalizmin] emperyalist aşamaya girmesiyle birlikte sanatta en çok serpilip gelişen sözde “sol” eğilimlerin üzücü yazgısını paylaşır. (...) [Kendi sınırlarının ötesine adım atma gereksinimi] çoğunlukla bir patlamaya yol açar; ama bu patlama dışarıya doğru, sanatın çerçevesini genişletmeye doğru değil (...), içeriye doğru, sanatların *içeriğine* doğru değil, *araçlarına* doğrudur. Patlama, yaratıcı ve ilerici değil, **yıkıcıdır**.⁹³⁸

Eisenstein'in “abrakadabra”yla kastettiği, Berio'nun program notundaki *fascino della parola* (sözcüğün büyüğü) ve onun yol açtığı *contemplazione* (düşünceye dalma hali / tefekkür) kavramlarına oldukça yakındır. Peter Bürger de *Avangard Kuramı*'nda Brecht'in poetikasının yukarıdaki **yıkıcı** niteliğe bağdaşmadığını doğrulamaktadır:

Brecht, tarihsel avangard hareketlerinin temsilcilerinin sanat kurumunu **yıkma** amaçlarını hiçbir zaman paylaşmadı. Genç Brecht bile, eğitilmiş burjuvazinin (*Bildungsbürgertum*) tiyatrosundan nefret etmesine rağmen, tiyatroyu hepten ortadan kaldırılması gerektiği sonucuna varmamış, tiyatroyu radikal bir şekilde **değiştirmek** istemiştir. [Bununla birlikte] avangard eser, parçaları bütüne tâbi olmaktan çıkararak yeni bir siyasî sanat tipini olanaklı hale getirdiğinden, Brecht de bir avangardisttir.⁹³⁹

Bu noktada günümüz sanatına değinmek algımızı açacaktır. Sanat tarihçisi Barış Acar'ın da söylediği gibi, “avangardı sadece tarihsel bir dönemeç, bir üslupmuş gibi” (bkz. yukarıdaki alıntıda geçen “tarihsel avangard hareketi” tanımı) ele almamak

⁹³⁶ Bkz. dipnot 832 ve 884.

⁹³⁷ Eisenstein'in burada Proust, Kafka, Joyce gibi yazarları tanımlamakta kullandığımız “aşkın gerçekçilik” tamlamasındaki nitelemenin oldukça benzerini kullanması dikkat çekicidir.

⁹³⁸ Sergey M. EISENSTEIN, “**Başarı**”, **Film Biçimi**, çev. Nijat Özön, s. 249-250. (Koyu vurgu ve köşeli parantezler bize ait.)

⁹³⁹ Peter BÜRGER, **Avangard Kuramı**, çev. Erol Özbek, s. 166, 171. (Vurgular ve köşeli parantez bize ait.) Erol Özbek'in “eğitim burjuvazisi” olarak çevirdiği *Bildungsbürgertum* sözcüğü, “eğitilmiş burjuvazi” olarak düzeltilmiştir.

gerekir. “Modernizmin bir parçası olarak çoktan kapanmış bir dönemdir avangard orada. Oysa avangard tam da sanat yapma biçimlerinin kategorize edilmesine, sanatın kabul edilmiş ve norm haline gelmiş çerçevelerine bir başkaldırıdır.”⁹⁴⁰ Dolayısıyla avangard, bu “politik” iddiayı taşıyarak günümüzde de süren bir sanat alanı olarak anlamamız gerekir. Ne var ki, Fredric Jameson’ın 1977’de söylediği gibi –ve bugün, o günden daha da yoğun bir şekilde– “sistem, en tehlikeli politik sanat formlarını bile kültürel metaya dönüştürmek suretiyle kendi bünyesine katma ve etkisizleştirme gücüne sahip”tir.⁹⁴¹ Bu durum Zygmunt Bauman’ın aşağıdaki “kendi kendine yeten gerçeklik” şikâyetinden bağımsız düşünülemez:

Günümüz sanatları toplumsal gerçekliğin şekli ile neredeyse hiç ilgilenmiyor. Daha doğrusu bunlar kendilerini nevi şahsına münhasır gerçeklik durumuna, burada **kendi kendine yeten bir gerçekliğe** yükseltiyor. Bu bağlamda sanatlar, bir bütün olarak postmodern kültürün –Jean Baudrillard’ın deyimiyle, bir **temsili** (*representation*) kültürü değil bir **taklit** (*simulacrum*) kültürü olan postmodern kültürün– içinde bulunduğu durumu paylaşıyor.⁹⁴²

Bu durumun en iyi örneklerinden biri, günümüzün “avangard” sanatçısı Ai Weiwei’nin üretimi olabilir:

Ai Weiwei’nin mülteci sorununu kavrayışı ve onu dönüştürdüğü şey nedir? Onu nerede dolaşıma sokar? Bu tartışmasız bir biçimde sermayenin alanıdır. (Bunda bir problem yok!) Sonunda da kendisine dönerek çemberi tamamlar. (Problem burada başlıyor.) Dolayısıyla imajın işleyiş biçimine bakmak gerekiyor öncelikle. İmajın **temsili, gerçekliğini yutmaya başlıyor**. Dışsallığı yok sayma meselesini ben burada bir mekanizma olarak görüyorum. Sanatı hareket ettiği diskurdan bağımsızmış gibi göstererek, ona ayrıcalıklı bir yer sağlayan bir mekanizma bu. (...) Sol bir politik argümantasyonu arkasına alıyor, keza eleştirel kültür buradan üretiliyor aslında, ama onu başka bir yerde işletiyor. (...) Böylece çağdaş sanatın gösterdiği şeyle işleyişi arasında bir fark oluşuyor. Estetiğin anesteziye dönüştüğü bir süreç bu.⁹⁴³

Vardığımız kavram, yani “anestezi”, Eisenstein’in “abrakadabra”sıdır, Berio’nun “büyü”südür, Eisler’in “sarhoş”luğudur, Eco’nun “tefekkür”üdür. Peki, o

⁹⁴⁰ Onur SERDAR - Barış ACAR, “Müdahaleler I: Sanat Tarihi ve Politika İlk Olarak Nerede Kesilir?”, <https://www.unlimiteddrag.com/post/mudahaleler> Erişim Tarihi: 10.2.2020.

⁹⁴¹ Fredric JAMESON, “Sonuç Niyetine Düşünceler”, *Estetik ve Politika: Realizm-Modernizm Çatışması*, çev. Elçin Gen - Taciser Belge - Bülent Aksoy, s. 310.

⁹⁴² Zygmunt BAUMAN, “Postmodern Sanat ya da Avangardın İmkânsızlığı”, *Postmodernizm ve Hoşnutsuzlukları*, çev. İsmail Türkmen, s. 150. (Koyu vurgular bize ait.)

⁹⁴³ Onur SERDAR - Barış ACAR, “Müdahaleler I: Sanat Tarihi ve Politika İlk Olarak Nerede Kesilir?”, <https://www.unlimiteddrag.com/post/mudahaleler> Erişim Tarihi: 10.2.2020. (Vurgular bize ait.)

halde, Ai Weiwei’yi sistemin karşısında konumlandırabilir miyiz? Brecht’in “Anladık iyisin / ama neye yarıyor iyiliğin?”⁹⁴⁴ sorusu bize yol gösterebilir: Weiwei kuşkusuz “iyi” bir sanatçıdır, ama her sanatçı / sanat ürünü gibi neye/kime hizmet ettiğiyle de beraber düşünülmelidir; tıpkı Sartre’ın yukarıdaki Robbe-Grillet eleştirisi gibi: “Bence iyi bir yazar, ama...” Son sözü Brecht’e verelim:

Oyuncuların makyaj yapmayarak (ya da çok az makyajla) “tamamen doğal” olduklarını öne sürmelerine rağmen oyunun baştan sona yalan olduğu durumlar olabilir; buna karşılık, oyuncuların, grotesk maskeler taktıkları halde doğruları sundukları durumlar da olabilir. Şu konuda tartışılacak bir taraf yok: Araçlar, hangi **amaca** hizmet ettiklerine göre sorgulanmalıdır.⁹⁴⁵

3.5.3. Müzik Olarak “b”

Epifaniler’in “b” bölümü, yapıttaki ‘müzikten tiyatroya’, dolayısıyla da metnin *sesinden* (fonetiğinden) metnin *anlamına* (semantiğine) doğru yönelen akışın, Sanguineti’nin Berio’dan alıntıladığı ifadeyle “anlama [doğru] dönüşen ses”in⁹⁴⁶ dayandığı son noktadır. Bu durum, alıntılanan Brecht dizelerindeki ‘kimi zaman sözcüğün büyüünden (dolayısıyla biçiminden/sesinden) vazgeçmek gerektiği’ iletişiyle tam bir uyum halindedir. Bölüm, Alman müzikolog Heinrich Strobel’e (1898-1970) ithaf edilmiştir.⁹⁴⁷ 1935’te Naziler tarafından Bolşeviklikle suçlanan, 1956-69 yılları arasında Uluslararası Çağdaş Müzik Derneği’nin (*International Society for Contemporary Music* [ISCM]) başkanı olan Strobel, Brecht’le aynı yıl doğmuştur.

Bu bölümü diğer bölümlerden ayıran bir başka çarpıcı nitelikse, *Epifaniler* içinde baştan sona “deterministik” notalamayla (görece notalamaya başvurmada) yazılmış tek vokal bölüm olmasıdır. Bu durum kuşkusuz “G” ve “e” bölümlerinde son haddine ulaşan düzensizliğin, hemen ardından belirlenimcilikle ve düzenle dizginlenmesi, diyalektik bir dengeye tabi tutulması anlamını taşır.

⁹⁴⁴ Bertolt BRECHT, **Ben Bertolt Brecht: Müzikli Gösteri**, uyar. ve yön. Genco Erkal, s. 11.

⁹⁴⁵ Bertolt BRECHT, “**Georg Lukács’a Karşı**”, **Estetik ve Politika: Realizm-Modernizm Çatışması**, çev. Elçin Gen - Taciser Belge - Bülent Aksoy, s. 121. (Vurgu bize ait.)

⁹⁴⁶ Bkz. dipnot 459.

⁹⁴⁷ Luciano BERIO, **Epifanie**, “b”, s. 1.

Bölümün ‘anlama odaklanma’ ve ‘belirlenimcilik’ olarak özetleyebileceğimiz iki öne çıkan niteliğinin, müziğin yaratacağı özerk ve özgürleştirici anlamları engelleyeceği düşünülebilir. Oysa Stravinski’nin de söylediği gibi, “sanat ancak sınırlandırıldığı zaman özgürdür.” Bu özgürlük, Brecht’in savunduğu gibi sorumlu bir özgürlüktür. ‘Serbest piyasa’ terimine neden ‘özgür piyasa’ demediğimizin bir yanıtı da burada gizli olabilir mi?

Berio, 1965’te yazdığı ve 1968’de genişlettiği “12-ton Atı Üzerinde Meditasyon” adlı denemesinde özgür(lükçü)lüğün bu bıçak sırtı tanımına değinir:

Bugün, [...] çağdaş sanatın özgürlükçülüğünün [liberalliğinin] parlak yüzeyinin altında ince bir faşizm biçimi kendini göstermeye başladı. Gizli, maskeli bir faşizm bu; öyle ki, bizi an itibarıyla hiçbir güncel “bilgi”den mahrum bırakmamasına rağmen, ‘sosyal bir eylem’ olarak müzik’le yüzleşme içindeyken, sorumluluklarımızın bilincini ve idrakını **susturmakla** tehdit ediyor.⁹⁴⁸

Bestecinin Brecht’ten alıntılardığı dizelerle ortak anahtar kavramlar içeren bu sözlerin birkaç paragraf sonra Brecht’in *Das Badener Lehrstück*’ündeki “Ama ekmek satılmadı eskisinden ucuza” ifadesinden esinlenen şu tümcelere bağlanması şaşırtıcı değildir: “Biliyoruz ki müzik ekmeğin fiyatını düşüremez, savaşları durdurmaya (ya da duruma göre, başlatmaya) kadir değildir, yozlaşmayı ve adaletsizliği de kökünden sökemez.”⁹⁴⁹ Bununla birlikte, müziğin (ve genel olarak sanatın) ideolojiyle yakından ilişkili olduğunun, örneğin Eco’nun da savladığı gibi⁹⁵⁰ 12-ton müziğinin toplumsal anlamda ilerici bir vizyonla ilişkisinin her fırsatta altını çizer Berio. 1972’de RAI televizyonunda hazırlayıp sunduğu *C’e musica & musica* (Müzik Var, Müzik Var) adlı programın “*Come teatro*” (Tiyatro Gibi) adlı 11. bölümünde söylediği şu sözler, bestecinin “b” bölümünde neden dizisellikten yararlandığının bir açıklaması gibidir:

Brecht 20’li yıllarda Viyanalı besteciler Schönberg, Berg ve Webern’inkine koşut bir işe girişmişti: teatral temsilin temelinde yer alan öğeleri, yani resitatif tekniğini, ışığı,

⁹⁴⁸ Luciano BERIO, “**Meditazione su un cavallo a dondolo dodecafonico**”, *Scritti sulla musica*, s. 434. (Çeviri, vurgular ve köşeli parantez bize ait.)

⁹⁴⁹ **a.g.k.** s. 435. (Çeviri bize ait.)

⁹⁵⁰ Bkz. dipnot 522.

müziği, kostümü, sahneyi ve izleyici ile ilişkiyi ayrı ayrı yeniden ele alıp çözümleme işiydi bu.⁹⁵¹

Bestecinin sözünü ettiğimiz denemesi de bu konuya değinir:

“Dizgeler” (ya da poetikalar) ile toplumun ideolojik biçimlenimi arasında her zaman sıkı bir ilişki vardır. Bu ilişki –kimi sahte Marksist düşüncelerin önerdiği gibi (“çürümüş bir toplum, çürümüş bir müzik üretir”)– basit ya da deterministik/belirlenimci değil, **diyalektiktir**.⁹⁵²

Basitin komplike ile, belirlenimciliğin belirlenemezlikle dengelendiği Berio poetikasının bir kanıtı olan bu sözler, Barthes’ın Brecht poetikası üzerinden kullandığı “sarsma” kavramının diyalektikle olan bağıını da anımsatır:

Nesneyi anlamsızlaştırmak (bu, simgeselliğini ortadan kaldırmak demek değildir), göstergeyi **sarsmak** gerekir: Gösterge, eski deri gibi *düşmeli*. Bu sarsma **diyalektik özgürlüğün** meyvesidir. Her şeyi **gerçek** bakımından yargılayan ve göstergeleri kesinlikle **yasalar olarak değil** çözümleme ve oyun işlemcileri olarak bir arada alan diyalektiğin.⁹⁵³

Barthes’ın sözlerinde geçen diyalektik özgürlük, Brecht’in (ve dolaylı olarak “b” bölümünün) özgürlük anlayışını sunması açısından da aydınlatıcıdır. Brecht’in her daim vurguladığı “kural içindeki kötü”nün⁹⁵⁴ farkında olan bu özgürlük anlayışı, göstergeleri dogmalar ya da Barthes’ın deyiimiyle değişmez “yasalar olarak değil”, değişen/dönüşen/gelişen araçlar olarak görme eğilimindedir. Dogmalar her yerde olduğu gibi, müzikte de büyük bir tehlike oluşturur Berio’ya göre:

Kültürel endüstrinin ideolojisi, deneyimleri belli şemalara ve yöntemlere sıkıştırma eğilimindedir: biçimlendirme Biçim’e, araç Makine’ye, [...] Schönberg ve Webern’in poetikası da 12-ton Sistemi’ne dönüşür. Benim içinse bestecinin müzikal süreçlerin doğasını ortaya koyup kanıtlama çabası elzemdir. Geçmiş deneyimlerin üzerine kurulan

⁹⁵¹ Luciano BERIO, *C’è musica & musica* (Belgesel), 11. Bölüm (“*Come teatro*”), 16’45’’ (Çeviri bize ait.)

⁹⁵² Luciano BERIO, “*Meditazione su un cavallo a dondolo dodecafonico*”, *Scritti sulla musica*, s. 435. (Çeviri ve vurgu bize ait.)

⁹⁵³ Roland BARTHES, “*Brecht ve Söylem: Söylemsellik İncelemesine Bir Katkı*”, çev. Necmettin Kâmil Sevil, *Dilin Çalışma Sesi*, s. 250. (Koyu vurgular bize ait.)

⁹⁵⁴ Bertolt BRECHT, *Ben Bertolt Brecht: Müzikli Gösteri*, uyar. ve yön. Genco Erkal, s. 45 (“Kural içindeki kötüyü bulup çıkarın / Ve her görüldüğü yerde kötünün / Çaresini bulun!”).

bu süreçlerin yapısal biçimleri, yalnızca yeni kurallar değil, bu kuralların dönüşümünü ve hatta imhasını da üretir, üretmelidir.⁹⁵⁵

Brecht'in şekilcilik/**biçimcilik** üzerine eleştirisini⁹⁵⁶ akla getiren bu sözler, diziselliğin "açık" yorumunun –Proust ("a") bölümünde değindiğimiz "açık diziselliğin– savunmasına dönüşür. Berio'nun hayatta ve sanatta *già fatto* (hali hazırda yapılmış) değil, *da fare* (yapılacak) olanı savunmasıyla⁹⁵⁷ da örtüşen bu anlayış, Brecht poetikasının özgün öğelerinin belki de en önemlisi olarak bahsettiğimiz "sanatın **araçlaşması**" ilkesinden ayrı düşünülemez:

Müzik Teorisi, müzik yapıtını bir nesne, yalıtılmış bir yapaylık olarak değil; onu ancak *evrim halindeki* komplike çevreye ait bir şey olarak kabul ettiği müddetçe tarihsel bir çözümleme **aracı** olarak etkili kalabilir.

İşte tam da bunun için 12-ton kompozisyonunun **biçimci** ve baştan savma yaklaşımına kesin olarak karşı çıkıyorum. Bir besteci, on iki notanın manipülasyonu içinde kendini kaybederek, bu notaların gerçekliğin sadece simgeleri olduğunu unutma tehlikesini taşır, ve hatta bu tehlike, sesin gerçekte ne olduğuna aldırış etmemekle sonuçlanabilir.⁹⁵⁸

Dolayısıyla dizisellik, "a" ve "d" bölümlerinde olduğu gibi, "b" bölümünde de "amaç değil araçtır". Peki amaç nedir? "Brecht'te jest ve eylemin, yani 'yapma'nın amacı, bir anlam yaratmaktır" demiştik. Berio'nun amacı da bundan bağımsız değildir. Söz konusu denemesinden alıntılatacağımız son tümce bu fikrimizi destekleyebilir:

Adorno'nun sözleriyle, "bir bestecinin çözmesi gereken sorun, bir müzikal anlamın nasıl düzenleneceğine karar vermek değil, daha çok, düzenlenişe bir anlam *vermektir*".⁹⁵⁹

Bu tümceden "b" bölümü adına yapacağımız çıkarımların ilki, bu bölümün edinilmiş ve hazır anlamlardan kurulu bir "opera" değil, jestin ve eylemin öne çıktığı bir "müzik tiyatrosu" olarak kurgulanmış olmasıdır. Bu noktada, Berio'nun doğrudan atıfta bulunduğu Adorno'nun şu sözlerini anımsamak yerinde olur:

⁹⁵⁵ Luciano BERIO, "**Meditazione su un cavallo a dondolo dodecafonico**", *Scritti sulla musica*, s. 435-436. (Çeviri bize ait.)

⁹⁵⁶ Bkz. dipnot 887.

⁹⁵⁷ Bkz. dipnot 676.

⁹⁵⁸ Luciano BERIO, "**Meditazione su un cavallo a dondolo dodecafonico**", *Scritti sulla musica*, s. 437. (Çeviri ve koyu vurgular bize ait.)

⁹⁵⁹ **a.g.k.** s. 438. (Çeviri bize, vurgu yazara ait.)

Müzikte anlam değil jestler söz konusudur. Müzik bir dil olduğu ölçüde, tıpkı kendi tarihindeki nota yazısı gibi, çökelmiş jestlerden oluşan bir dildir. Müziğe kendi anlamı olarak bildirdiği şeyin ne olduğu sorulamaz, müziğin teması şudur aksine: jestler nasıl ebedileştirilebilir?⁹⁶⁰

Adorno'nun bu sözünün, *Ulysses*'te Stephen'in ağzından duyduğumuz “evrensel dili müzik ya da rayihalar değil de o jest oluşturacakmış”⁹⁶¹ tümcesiyle kurduğu ortaklık dikkat çekicidir. Berio'nun, jestin öne çıktığı bir müzik tiyatrosuna olanak veren açık diziselliği hem Joyce hem de Brecht bölümlerinde uygulamasının bir açıklaması olarak okunamaz mı bu ortaklık?

Berio'nun denemesinden alıntıladığımız son tümceye geri dönerek, bu tümceden daha somut olarak yapabileceğimiz ikinci çıkarıma gelelim. *Epifaniler*'in “b” bölümünde karşılaştığımız dizisellik, kalıpsal ve hazır değil, hem diğer dizisel vokal bölümlere (“a” ve “d”), hem de Brecht metnine uyum sağlama –hatta onlarla bütünleşme– kaygısını gözetten bir diziselliktir. Diğer bölümlerle kurulan dizisel ortaklıkla başlayalım: Proust'u ve Joyce'u müziklerken kullandığı iki aralıksal motiften yine yararlanır besteci. Bunlar küçük üçlü (veya çevrimi büyük altılı) ile tritondur (eksik beşli veya artmış dördü). Bu kez bir yarım perdeyle birleşmiş biçimde, dört notalık melodik bir ses kümesine dönüştüğünü görürüz bu motiflerin: Fa diyez⁹⁶² - Do - Si - Sol diyez. Bölüm boyunca bu kümenin aynı sesler üzerinden üç kez yinelenmesi ise Brecht metninin üç dizesiyle eşzamanlı olarak gerçekleşir. Bu yinelemeye ek olarak, metin de kendi içinde, artık-bilginin (*ridondanza*) en ilkel hali olarak yinelemeye tabi tutulur. Bu yinelemeleri Berio/Brecht poetikasında önemli bir yer tutan “anlaşırlı kılma / anlaşılabilirlik kazandırma”⁹⁶³ niyeti olarak görmek gerekir. Bununla birlikte, her metinsel yineleme, “Alman kabare geleneğinin sanat müziğine bir yansıması olarak da görülebilecek olan *Sprechgesang*”⁹⁶⁴ (*Sprechstimme*) ile çeşitlendirilerek, Berio'nun

⁹⁶⁰ Theodor W. ADORNO, “Günümüzde Felsefe ile Müziğin İlişkisi Üzerine”, *Müzik Yazıları*, haz. ve çev. Şeyda Öztürk, s. 197.

⁹⁶¹ Bkz. dipnot 393.

⁹⁶² Üçüncü yinelemenin ilk notası olarak Fa diyez değil Fa kullanılır (ö. 23), ancak bu ses, çarpı nota başı ile belirsiz kılınmıştır. Sonraki üç sesin (Do - Si - Sol diyez) değişmeden gelmesi, bu dört notalık bütünü söz konusu kümenin hafifçe bozulmuş bir tekrarı olarak yorumlamamıza yol açar.

⁹⁶³ Bkz. dipnot 798.

⁹⁶⁴ Gülce Özen GÜRKAN, *Elektronik Müzikte Metin Organizasyonuna Semiyotik Yaklaşımlar*, yayınlanmamış lisans tezi, s. 74.

“benim Lotte Lenya’m”⁹⁶⁵ dediği Cathy Berberian’ın zengin teatral ifadelerine bırakılmış, böylece kuru tekrarın önüne geçilmiştir.

Metnin vokal partideki kullanımını (daha doğrusu yorumunu⁹⁶⁶) göstermek için oluşturduğumuz aşağıdaki şemada parantezler yinelenen sözleri, koyu ve altı çizili vurgu biraz önce değindiğimiz ses kümelerinin metindeki konumunu, italik vurgu ise *Sprechstimme* alanlarını göstermektedir:

[1] *Was sind das für Zeiten* (**was sind das für** Zeiten)

[2] wo ein Gespräch über Bäume **fast ein Verbrechen** ist,

[3] *weil es ein* (weil es ein) Schweigen über (über) **so viele** (**so viele**) Untaten einschliesst.⁹⁶⁷

Buraya kadar sunduğumuz genel bir bakıştan sonra “b” bölümünün ses ve anlam ilişkilerine ölçü ölçü, ayrıntılarıyla odaklanmaya çalışalım.

Öncelikle bölüme –diğer tüm bölümlerde olduğu gibi– *attacca subito* ile (ara verilmeksizin) geçeriz bir önceki bölümden. Bu geçişte, “d” (Joyce) ile “G” (Sanguineti) bölümleri arasındaki ince *face-se* vidasından daha perçinli bir bağ söz konusudur. Simon metnindeki son sözcük olan *ouvriers* (işçiler), bu bağın anlamsal boyutunu oluşturur ve proletarya diktatörlüğünü savunan Brecht’e geçiş için mükemmel bir köprü işlevindedir. Ses ve anlamın iç içe geçtiği diğer bir boyutsa bölümün ilk ölçüsündeki ses bütünlüğünde, daha doğrusu jestinde gizlidir: Viyolonseller ve kontrbaslar dışındaki bas karakterli çalgıların en pes menzilinde, koyu ve gür bir ses salkımıyla (*cluster*) başlar bölüm:

⁹⁶⁵ Luciano BERIO, “*Liebeslied per Weill*”, *Scritti sulla musica*, s. 355. Lotte Lenya (1898-1981): Kurt Weill’in şarkıcı-oyuncu eşi.

⁹⁶⁶ Bkz. dipnot 744.

⁹⁶⁷ Luciano BERIO, *Epifanie*, “b”, s. 1-5. (Koyu, altı çizili ve italik vurgular ile tüm parantezler bize ait.)

Armonik anlamda çamurlu bir etkiye (*muddy effect*⁹⁶⁸) karşılık gelen bu jest, Sanguineti'nin *Palus Putredinis*'inden başkası değildir. “Pis kokular salan balçık” ya da “çürümenin bataklığı” anlamındaki bu Latince deyim, burada tam da Brecht'in *Was sind das für Zeiten?* (Nasıl bir çağ bu böyle?) sorusundan hemen önce, çamurlu bir akor salkımına bürünmüş bir halde, “toplumdaki ahlaksal çöküntüyü simgelemek” ve “değerlerin içerisinde çürüdüğü bir bataklığı anlatmak için” kullanılmaktadır. O halde diyebiliriz ki, “G” ve “e” bölümleriyle birlikte faşizm ve İkinci Dünya Savaşı çamuruna batan *Epifaniler*'in Brecht'in aydınlatığı bir yol aracılığıyla bu çamurdan çıkışını, en azından çıkış umudunu⁹⁶⁹ simgelemektedir bu jest. Bu noktada “G” ve “e” bölümlerinde Berio'dan alıntıladığımız şu sözlerin ancak Brecht (“b”) bölümünde yerli yerine oturduğunu hissederiz: “Jestin, yaratıcı olmak için, bir şeyin canına okuması gerekir, **diyalektik** olmalıdır ve ‘**tiyatro**’sundan sıyrılmamalıdır; E. Sanguineti'nin dediği gibi, deneyimin *palus putredinis*'iyle, yani **çamuruyla kirlenme** pahasına bile olsa.”⁹⁷⁰ Aslında tam olarak Brecht'in *Galileo Galilei* oyunundaki “varsın kirlensin, ama boş olmasın ellerim”⁹⁷¹ ifadesi değil midir burada söz konusu olan? Berio bu sorumuzun yanıtını *Epifaniler*'in “b” bölümüyle vermiştir kanımızca; ancak daha net bir ifade için bestecinin 1967 tarihli Harvard konuşmasına bakmak yeterli olabilir: “Galileo'nun dediği gibi, ellerimizin boş olmasındansa kirli olması daha iyidir.”⁹⁷²

İlk ölçüdeki ses salkımına dahil edilmediğinden bahsettiğimiz iki çalgı grubu (viyolonseller ve kontrbaslar), iki ölçü sonra (3. ölçüde) Brecht'in *Sprechstimme* olarak söylenen ilk dizesinin altını çizen bir yankı olarak, aynı koyu ve gür jestle gelir. Bu ilk dizenin konuşma halinden sıyrılarak söylenen (şarkılanan) halinin triton ile başlaması, aklımıza “d” bölümünde de aynı aralıkla sağlanan biçimsel belirginlik (*formal articulation*) anlayışını getirir. Ancak, “d” bölümünde hemen hemen her tümcenin başını müziklemek için kullanılan bu aralık, “b” bölümünde yalnızca ilk sözü vurgulamakla katkıda bulunur biçimsel belirginliğe. Ayrıca, triton aralığı “b” bölümünde –daha çok– yukarıda sözünü ettiğimiz dört notalık ses kümesinin bir parçası

⁹⁶⁸ Stefan KOSTKA - Dorothy PAYNE, “Chapter 5: Principles of Voice Leading”, *Tonal Harmony*, s. 74.

⁹⁶⁹ “Her şeyin üstesinden geleceğimiz ve yalnızca **kirli** ellerle değil aynı zamanda omuzlarımızda çamurla diğer taraftan çıkacağımız umuduyla”. Bkz. dipnot 584.

⁹⁷⁰ Bkz. dipnot 588.

⁹⁷¹ Bertolt BRECHT, *Galileo Galilei*, çev. Adalet Cimcoz - Teoman Aktürel - Genco Erkal, s. 86.

⁹⁷² Luciano BERIO, “*Del gesto vocale*”, *Scritti sulla musica*, s. 68. (Çeviri bize ait.)

olma işlevindedir, ve bu kümenin tamamını ilk olarak vokal partinin 5-7. ölçülerinde duyarız.

Şiirin ikinci dizesine (*wo ein Gespräch*, ö. 8-11) geldiğimizde ilk sayfadaki pes salkımların oluşturduğu karanlık tını hâlâ egemendir müziğe. *Gespräch* (konuşma) sözcüğünde tekrar kullanılan *Sprechstimme* tekniği ile ses ve anlamın iç içe geçişine tanık oluruz. 12-14. ölçülerde duyacağımız uzun *Bäume* (ağaçlar) sözcüğü ise tek başına *Epifaniler*'in en başındaki iki bölümle, yani “a” (Proust) ve “c” (Machado) ile kurulan bir köprü gibidir: Proust’la ilişkisi, aynı nesnenin (ağacın) konu edilmesinden gelir, dolayısıyla anlamsal bir ilişkidir. Machado bölümüyle ilişkisi ise sessel, daha doğrusu jestik bir ilişkidir: Berio’nun *Bäume* sözcüğünde kullandığı jest, “c” bölümünün 21-23. ölçülerindeki *golpes* sözcüğünde kullandığı jestle hemen hemen aynı nitelikte ve uzunluktadır. Bu durum, iki bölüm arasında fark edilir bir ‘iç uyaklılık’ oluşturmalarının yanı sıra, yukarıda Adorno’dan yaptığımız alıntının *Epifaniler*’deki geçerliliğinin bir kanıtını da sunmuş olur.

Müziğin üçüncü sayfasına geldiğimizde vokal çizgiyi düzensiz aralıklarla bölen ve sarmalayan koyu, yoğun akorların ses menziline –üç sayfa içinde– biraz daha genişlediğini fark ederiz: Nefeslilere sırasıyla klarnetler, obualar ve flütler katılırken yaylılar da viyolaların eklenmesiyle genişlemiştir. Parçaya karakterini veren dört notalık ses kümesinin vokal partideki ikinci tekrarı da bu genişlemeyle birlikte duyulur (ö. 15-17). Bu gelişmeler, üçüncü dizedeki üçüncü tekrarla birlikte genişlemenin daha da artacağını bir işareti olarak düşünülebilir.

Üçüncü dizenin müziği, tıpkı ilk dizenin müziğinde olduğu gibi, söz yinelemeleri ve *Sprechstimme* ile başlar (ö. 18-24). Bu dizede ses ve anlamın iç içe geçtiği bir sözcük daha duyarız: *Schweigen*. “Sessizlik/suskunluk” anlamına gelen bu sözcüğün ikinci yarısıyla eşzamanlı olarak orkestrada ani bir sessizlik belirir. Kısa bir sessizliktir bu; Berio, Eco’nun şu sözünün izinden gitmektedir sanki: “İnsan gereğinden çok konuşarak da, gereğinden çok susarak da günah işleyebilir.”⁹⁷³ Bu düşünce, Brecht’in “b” bölümündeki dizeleriyle de uyum halindedir.

⁹⁷³ “Buon Compleanno Umberto Eco!”, *Cumhuriyet*, 5.1.2016.

Dört notalık ses kümesinin ilk ayağını, bölümün son sayfasına adım atmadan hemen önce vokal partide duyduğumuz Fa notası oluşturacaktır bu kez. Berio'nun bu son tekrarda Fa diyez yerine Fa bekar kullanması, önceki iki 'Fa diyez - Do - Si - Sol diyez' kümesiyle birlikte düşünüldüğünde, kasıtlı olarak *kusurlu*, bulanık, belirsiz, "açık" bir yineleme isteğine işaret eder. Bir yandan, kümenin diğer sesleri o kadar yerli yerindedir ki, bunun bir yineleme olduğundan kuşkulanmamıza da neden yoktur.

Yinelenen ses kümesinden hemen sonra duyacağımız iki perde, bu bölümdeki vokalin en tiz no(k)talarını temsil eder. Bu sesler üzerinde telaffuz edilen *Untaten* (kötülükler/alçaklıklar/haksızlıklar) sözcüğünün böylesi yüksek perdeden bir çığlıkla haykırılması da anlamı destekler niteliktedir. Armonik düzlemdeyse Sol diyez - Sol - Fa diyez perdeleriyle açığa çıkan alacalık (kromatizm), ezgisel düzlemde de yüksek bir gerilim yaratır. Bu üç sesli bütünlük aslında *Epifaniler*'in "a" (Proust) bölümündeki ses organizasyonunun önemli bir parçası olan [012] çekirdeğidir.⁹⁷⁴ Dolayısıyla burada belli belirsiz, "açık" bir atıf gizlidir Proust bölümüne.

Bölümün son ölçüsüne geldiğimizde aralıksal motifler vokal partide hız kesmeden sürmektedir: *einschliesst* sözcüğünün perdeleri kendi içerisinde bir büyük altılıyken (Mi bemol - Do), *Untaten* sözcüğüyle bağı da küçük üçlüye denktir (Fa diyez - Mi bemol). Bölümün son ölçülerinde aralıksal motiflerde yaşanan bu yoğunlaşma, "d" (Joyce) bölümüyle müzikal bir ortaklık kurmaktadır.⁹⁷⁵ Ortaklıklar, atıflar ve hatırlatmalar yalnızca şu ana kadar değindiğimiz Proust ve Joyce bölümleriyle sınırlı kalmaz: Son ölçüde güçlü bir biçimde duyulan helezon yayların (*spring coils*) metalik tınısı, "G" (Sanguineti) bölümüyle başlayan savaş/faşizm/modernizm temasını açan tınıdır (bkz. "G" bölümünün açılışındaki eksik ölçü) ve bu tema Brecht bölümüyle kapanırken, söz konusu tını Brecht dizelerinin son sözcüğü olan *schliessen* (kapatmak) sözcüğünün anlamıyla pekiştirilmektedir. Ne de olsa *Epifaniler*'in tüm vokal bölümlerinin kapanışını temsil eder bu ölçü. Son olarak, son ölçüdeki dokudan

⁹⁷⁴ Proust metnindeki "üç ağaç"ın [*les trois arbres*] üç sözcüğü de bu ses kümesiyle [012] müziklenmiştir. Bkz. çalışmamızın 3.1.3. **Açık Dizisellik** adlı bölümü.

⁹⁷⁵ Bkz. çalışmamızın 3.3.4. **Müzik Olarak "d"** adlı bölümü.

3

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100 101 102 103 104 105 106 107 108 109 110 111 112 113 114 115 116 117 118 119 120 121 122 123 124 125 126 127 128 129 130 131 132 133 134 135 136 137 138 139 140 141 142 143 144 145 146 147 148 149 150 151 152 153 154 155 156 157 158 159 160 161 162 163 164 165 166 167 168 169 170 171 172 173 174 175 176 177 178 179 180 181 182 183 184 185 186 187 188 189 190 191 192 193 194 195 196 197 198 199 200 201 202 203 204 205 206 207 208 209 210 211 212 213 214 215 216 217 218 219 220 221 222 223 224 225 226 227 228 229 230 231 232 233 234 235 236 237 238 239 240 241 242 243 244 245 246 247 248 249 250 251 252 253 254 255 256 257 258 259 260 261 262 263 264 265 266 267 268 269 270 271 272 273 274 275 276 277 278 279 280 281 282 283 284 285 286 287 288 289 290 291 292 293 294 295 296 297 298 299 300 301 302 303 304 305 306 307 308 309 310 311 312 313 314 315 316 317 318 319 320 321 322 323 324 325 326 327 328 329 330 331 332 333 334 335 336 337 338 339 340 341 342 343 344 345 346 347 348 349 350 351 352 353 354 355 356 357 358 359 360 361 362 363 364 365 366 367 368 369 370 371 372 373 374 375 376 377 378 379 380 381 382 383 384 385 386 387 388 389 390 391 392 393 394 395 396 397 398 399 400 401 402 403 404 405 406 407 408 409 410 411 412 413 414 415 416 417 418 419 420 421 422 423 424 425 426 427 428 429 430 431 432 433 434 435 436 437 438 439 440 441 442 443 444 445 446 447 448 449 450 451 452 453 454 455 456 457 458 459 460 461 462 463 464 465 466 467 468 469 470 471 472 473 474 475 476 477 478 479 480 481 482 483 484 485 486 487 488 489 490 491 492 493 494 495 496 497 498 499 500 501 502 503 504 505 506 507 508 509 510 511 512 513 514 515 516 517 518 519 520 521 522 523 524 525 526 527 528 529 530 531 532 533 534 535 536 537 538 539 540 541 542 543 544 545 546 547 548 549 550 551 552 553 554 555 556 557 558 559 560 561 562 563 564 565 566 567 568 569 570 571 572 573 574 575 576 577 578 579 580 581 582 583 584 585 586 587 588 589 590 591 592 593 594 595 596 597 598 599 600 601 602 603 604 605 606 607 608 609 610 611 612 613 614 615 616 617 618 619 620 621 622 623 624 625 626 627 628 629 630 631 632 633 634 635 636 637 638 639 640 641 642 643 644 645 646 647 648 649 650 651 652 653 654 655 656 657 658 659 660 661 662 663 664 665 666 667 668 669 670 671 672 673 674 675 676 677 678 679 680 681 682 683 684 685 686 687 688 689 690 691 692 693 694 695 696 697 698 699 700 701 702 703 704 705 706 707 708 709 710 711 712 713 714 715 716 717 718 719 720 721 722 723 724 725 726 727 728 729 730 731 732 733 734 735 736 737 738 739 740 741 742 743 744 745 746 747 748 749 750 751 752 753 754 755 756 757 758 759 760 761 762 763 764 765 766 767 768 769 770 771 772 773 774 775 776 777 778 779 780 781 782 783 784 785 786 787 788 789 790 791 792 793 794 795 796 797 798 799 800 801 802 803 804 805 806 807 808 809 810 811 812 813 814 815 816 817 818 819 820 821 822 823 824 825 826 827 828 829 830 831 832 833 834 835 836 837 838 839 840 841 842 843 844 845 846 847 848 849 850 851 852 853 854 855 856 857 858 859 860 861 862 863 864 865 866 867 868 869 870 871 872 873 874 875 876 877 878 879 880 881 882 883 884 885 886 887 888 889 890 891 892 893 894 895 896 897 898 899 900 901 902 903 904 905 906 907 908 909 910 911 912 913 914 915 916 917 918 919 920 921 922 923 924 925 926 927 928 929 930 931 932 933 934 935 936 937 938 939 940 941 942 943 944 945 946 947 948 949 950 951 952 953 954 955 956 957 958 959 960 961 962 963 964 965 966 967 968 969 970 971 972 973 974 975 976 977 978 979 980 981 982 983 984 985 986 987 988 989 990 991 992 993 994 995 996 997 998 999 1000 1001 1002 1003 1004 1005 1006 1007 1008 1009 1010 1011 1012 1013 1014 1015 1016 1017 1018 1019 1020 1021 1022 1023 1024 1025 1026 1027 1028 1029 1030 1031 1032 1033 1034 1035 1036 1037 1038 1039

UE 13217 Mi

Örnek 3.5.2. *Epifaniler*, “b” bölümü, 5. sayfa.

(‘orkestranın son hamlesinin ardına sarkan vokal’ dokusundan) “G” bölümü dışında diğer tüm vokal bölümlerde yararlanıldığını da anımsayabiliriz: Özellikle “c”, “d”, “e” ve “b” bölümlerinin sonunda bulduğumuz bu ortaklık, tıpkı dize sonlarındaki uyaklar gibi –ama dokusal nitelikleriyle– bölümleri birbirine bağlayan bir fikir olarak iyice belli eder kendini.

Bölümün özellikle son sayfalarında karşılaştığımız bu çok sayıda geriye dönüş (*flash back*) ya da ‘bir fikrin farklı ve yeni bir biçimde yinelenmesi’ durumu, Eco ve Berio’nun artık-bilgi/*ridondanza* fikri için olduğu kadar, daha önce Proust ve Joyce bağlamında sözünü ettiğimiz Richard Kearney’nin epifani anlayışı için de bir “geriye dönüş” yapmamızı zorunlu kılar. Kearney’nin “epifanik yineleme” (*epiphanic repetition*⁹⁷⁶) fikri ve epifaniyi “metinsel yinelemenin eylemi” (*act of textual repetition*⁹⁷⁷) ya da “geçmişi yeniden çağıran bir yineleme mucizesi” (*a miracle of repetition that recalls the past forward*⁹⁷⁸) olarak gören anlayışı, “b” bölümünün müziğinde yer bulmuştur kendine. Dolayısıyla, her ne kadar Berio “b” bölümünün epifani kavramıyla bir ilgisinin olmadığını söylese de, bu bölümün *Epifaniler*’e sadece yargılayan bir “dış ses” olarak dahil olmadığı, aynı zamanda diğer bölümlerle sıkı bir yineleme, ortaklık, atıf ve hatırlatma ilişkisinin kurulduğu görülmektedir. Bu bağlamda Yunan besteci Dimitri Papageorgiou’nun kendi poetikası hakkında söylediği şu sözlerin Berio ile de kesiştiğini savlayabiliriz:

Anımsadığımızda boşluklarla anımsamış oluruz, geçmişi yeniden inşa ederiz. Şimdi’de yaşarız ve geçmişi de şimdi’nin bakışıyla algılarız. Dolayısıyla, Bergson’un da dediği gibi **kusursuz yineleme olanaksızdır**; çünkü **durmadan değişiriz**, değiştikçe geçmişin gerçekliğini de değiştirerek.⁹⁷⁹

Papageorgiou’nun sözleri, Berio’nun izlediği “kasıtlı olarak *kusurlu* ve ‘açık’ yineleme” fikriyle uyum halinde olduğu gibi, Bergson yoluyla *Epifaniler*’in ilk metni olan Proust’a değinmemiz için de bir kapı aralamış olur. Berio, Proust’u alıntıladığı “a” bölümünde epifani kavramını en gizemci/mistik ucundan okumaya, yorumlamaya

⁹⁷⁶ Richard KEARNEY, *Anatheism*, ed. Richard Kearney, s. 105.

⁹⁷⁷ **a.g.k.** s. 103.

⁹⁷⁸ **a.g.k.** s. 106.

⁹⁷⁹ Dimitri PAPAGEORGIOU, “**The Reconstructive Nature of Memory as a Compositional Model**”, İstanbul Bilgi Üniversitesi Müzik Bölümü Seminerleri, 24.4.2019. (Çeviri bize ait.)

başlamıştır. “Aydınlanma anı” ya da “uyanıklık anı” olarak dilimize çevirebileceğimiz epifani, bir deneyimin her yinlendiğinde anlamlar çokluğuna açılan ve “çoklu yorumlanabilirlik” taşıyan niteliğine, “durmadan değişen” cansız ve canlı doğaya, ve Papageorgiou’nun dediği gibi kendi değiştikçe gerçeklik yorumu da her seferinde farklılaşan/yenilenen/tazelenen insana dair vazgeçilmez bir kavramdır. Brecht, Heraklitos’un “aynı nehirde iki kez yıkanamazsın” sözüyle uyum halinde olan “İrmakların suyu taşları sürükler (...) Çarkı tarihin dönmez geriye (...) Büyük çark döner hep, karşı koymak boşa!”⁹⁸⁰ dizeleriyle bizleri epifani kavramını diyalektik materyalizmde bulmaya zorlamaktadır. Proust kaynağıyla başlayan *Epifaniler* ırmağı, Machado, Joyce, Sanguineti ve Simon nehirleriyle birleşerek, değişerek, dönüşerek ve “taşları sürükleyerek” Brecht metninin yer aldığı “b” bölümüne varmış, epifani bireycilikten sıyrılarak toplumcu bir aydınlanmaya/uyanışa dönüşmüştür.

⁹⁸⁰ Bertolt BRECHT, **Ben Bertolt Brecht: Müzikli Gösteri**, uyar. ve yön. Genco Erkal, s. 17.

4. SONUÇ

Aynı dönemde iki yakın dost tarafından üretilmiş olan iki yapıtın, *Açık Yapıt* ve *Epifaniler*'in arasında karşılaştırmalı okumalar ve çıkarımlar yapmayı, böylelikle Eco ve Berio poetikadaki koşutlukları aydınlatmayı amaçladığımız bu çalışma, başta “düzenlenmiş düzensizlik” ilkesinin ve bununla bağlantılı olarak tamamlanmamışlık, belirsizlik, çoğulluk, süreksizlik, olanaklılık ve hareketlilik kavramlarının her iki yapıtın temelinde de var, hatta vazgeçilmez olduklarını göstermektedir.

Bestecilik kariyeri boyunca modern yazın ve dilbilim kavramlarıyla içli dışlı olan Berio, dil ve müzik arasındaki bütünlük arayışının en yetkin ürünlerinden birine, açık yapıt poetikasıyla yaklaştığı *Epifaniler*'le imza atmıştır. Başlarda açık biçim boyutuyla da ilgilense de, Berio'nun peşinde olduğu asıl açıklık, **anlamsal** bir açıklıktır; kendi deyimiyle “yapıtın ifadesel niteliğinin bir parçası olan açıklıktır –bir tür *work-in-progress*'tir”⁹⁸¹ ya da –Eco'nun “Açık Yapıt Poetikası” adlı makalesinin son sözleriyle söyleyecek olursak– “gelişmekte olan bir yapıttır.” Tesadüf değildir ki *Epifaniler*'in odağındaki Joyce da *Ulysses*'ten sonra üzerinde 17 yıl çalışacağı yeni romanına başta “Süren Yapıt” ismini vermiştir. Tamamlanmamışlık ve onunla ilişkili olarak belirsizlik, okuru **düşündüren**, düşünmeye davet eden üretken özellikler olarak geniş yer bulur *Epifaniler*'de de.

Brecht gibi “içinde yaşamakta olduğu karanlık çağın”⁹⁸² tanığı olmayı önemseyen Berio için, anlamsal açıklığın en kapsamlı tanımlarından biri de, hareketli ama süreksiz bir çoğulluktur: Düzensiz bir çeşitlilik ve “gürültü” içinde yolu/yönü/anlamı her seferinde çekip çıkaracak olan sorumlu bir alımlayıcı –daha geniş düşünüldüğünde, aslında “açık” bir yapıtla aynı nitelikleri taşıyan modern toplumu yorumlayacak sorumlu bir birey– talep edilmektedir *Epifaniler*'de. Birçok açıdan öncülü olduğu ünlü *Sinfonia*'nın gölgesinde kalmış olsa da evrensel bir ilgiyi hak eden

⁹⁸¹ Umberto ECO, “Those Studio Days”, *Musikblätter* 4, s. 15. (Çeviri bize ait.)

⁹⁸² Bkz. “Gerçekten yaşamaktayım karanlık bir çağda.” Bertolt BRECHT, “Gelecek Kuşaklara”, *Galileo Galilei*, çev. Adalet Cimcoz - Teoman Aktürel - Genco Erkal, s. 5.

bu orkestra yapıtı, çalışmamızda Eco ve Berio'nun çağdaşı olarak sıklıkla sözünü ettiğimiz Edip Cansever'in şu sözleriyle seslenir gibidir tarihe:

Sanırım hiçbir şeyin öyle pek tamamlanmadığı
Bir çağda yaşıyordum. Ve bütün eksik kalmaların
Sessiz ve ünü olmayan bir tanığıydım ben
Ben, diyorum, demek oluyor ki bir anlamım vardı benim de
Düşünen bir şey olarak ve düşündüren⁹⁸³



⁹⁸³ Edip CANSEVER, **Çağrılmayan Yakup**, s. 37.

5. KAYNAKLAR

ADORNO, Theodor W. (2019), **Müzik Yazıları**, haz. ve çev. Şeyda Öztürk, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

ANTONIONI, Michelangelo (1962-3), **L'Eclisse** (DVD Kitapçığı), The Criterion Collection, ABD.

ARTUN, Ali (17 Şubat 2017), **“1917 ve Sanatın İktidarı”** (Söyleşi), Kadıköy Nâzım Hikmet Kültür Merkezi, İstanbul.

ARUOBA, Oruç (1994), **Yürüme**, Metis Yayınları, İstanbul.

ATTALI, Jacques (2004), **Labirentin Tarihi**, çev. Selçuk Kumbasar, Okuyan Us Yayın, İstanbul.

AURELIUS, Marcus (2019), **Kendime Düşünceler**, çev. Y. Emre Ceren, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

AYDIN, Hasan (2019), **“Hans Reichenbach’ta Klasik Mantığın Yetersizliği ve Sembolik Mantığın İşlevselliği Sorunu”**, *Bilim ve Gelecek*, Sayı 185, İstanbul.

AYHAN, Ece (2004), **Hoşça Kal: İlhan Berk’e Mektuplar**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

BARTHES, Roland (2008), **“Brecht ve Söylem: Söylemsellik İncelemesine Bir Katkı”**, **Dilin Çalışma Sesi**, çev. Ayşe Ece - Necmettin Kâmil Sevil - Elif Gökteke, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

BATUR, Enis (1986), **Babil Yazıları: Sanat - Hakikat İlişkisi Üzerine Denemeler**, Afa Yayıncılık, İstanbul.

BAUMAN, Zygmunt (2013), **Postmodernizm ve Hoşnutsuzlukları**, çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

BECKETT, Samuel (2001), **Proust**, çev. Orhan Koçak, Metis, İstanbul.

BEKTAŞ, Cengiz (2016), **Nâzım Hikmet’in Mimarlığa Bakışı**, Yem Yayın, İstanbul.

BENJAMIN, Walter (2015), **Teknik Olarak Yeniden-Üretilebilirlik Çağında Sanat Yapıtı**, çev. Gökhan Sarı, Zeplin Kitap, İstanbul.

BENJAMIN, Walter (2016), **“Brecht’le Sohbetler”**, **Estetik ve Politika: Realizm-Modernizm Çatışması**, çev. Elçin Gen - Taciser Belge - Bülent Aksoy, İletişim Yayınları, İstanbul.

BERIO, Luciano (1959), **“Poesia e musica -un’esperienza”**, *Incontri Musicali*, No: 3, Milano.

BERIO, Luciano (1959-61; 1965), **Epifanie**, Universal Edition, Londra.

BERIO, Luciano (1972), **C'è musica & musica** (Belgesel), 11. Bölüm (“*Come teatro*”), RAI, Milano.

BERIO, Luciano (1981), **Intervista sulla musica**, a cura di Rossana Dalmonte, Laterza.

BERIO, Luciano - ECO, Umberto (1995), “**Eco in Ascolto**”, **Berio**, ed. Enzo Restagno, EDT, Torino.

BERIO, Luciano (2000), “**Del gesto e di Piazza Carità**”, **Sequenze per Luciano Berio**, Ricordi, Milano.

BERIO, Luciano (2013), **Scritti sulla musica**, a cura di Angela Ida De Benedictis, Einaudi, Torino.

BEYKOZ, Başak (13 Ocak - 9 Şubat 2016), “**Yeni Yıl Armağanımız Olsun**”, Cortázar’ın *Takipçi*’si üzerine bir değerlendirme, *Birgün Gazetesi Kitap Eki*.

BOULEZ, Pierre (1991), “**Schoenberg is Dead**”, **Stocktakings from an Apprenticeship**, çev. Stephen Walsh, Clarendon Press.

BRECHT, Bertolt (1972), **Halkın Ekmeği**, çev. A. Kadir - A. Bezirci, Say Yayınları, Ankara.

BRECHT, Bertolt (1977), **Sosyalizm İçin Yazılar**, çev. Mehmet Tim, Günebakan Yayınları, İstanbul.

BRECHT, Bertolt (1984), **Galileo Galilei**, çev. Adalet Cimcoz - Teoman Aktürel - Genco Erkal, Dostlar Tiyatrosu Yayınları, İstanbul.

BRECHT, Bertolt (1992), **Seçme Şiirler**, çev. A. Kadir - Gülen Aktaş, Yön Yayıncılık, İstanbul.

BRECHT, Bertolt (2012), **Ben Bertolt Brecht: Müzikli Gösteri**, uyar. ve yön. Genco Erkal, İstanbul.

BRECHT, Bertolt (2016), “**Georg Lukács’a Karşı**”, **Estetik ve Politika: Realizm-Modernizm Çatışması**, çev. Elçin Gen - Taciser Belge - Bülent Aksoy, İletişim Yayınları, İstanbul.

BUĞDAYCI, Necmi (2015), “**Fizikten Sinirbilime Uzay ve Zamanın Doğası**”, *Bilim ve Gelecek*, Sayı 142, İstanbul.

BÜRGER, Peter (2003), **Avangard Kuramı**, çev. Erol Özbek, İletişim, İstanbul.

CAGE, John (2011), **Seçme Yazılar**, haz. ve çev. Semih Fırıncıoğlu, Pan Yayıncılık, İstanbul.

CANAN, Sinan (2016), **Kimsenin Bilemeyeceği Şeyler: Bize, Bilime, İnanca ve Kaosa Dair “Fraktal” Düşünceler**, Tuti Kitap, İstanbul.

CANKOÇAK, Kerem (2015), **“Kuantum Fiziğine Giriş”**, *Bilim ve Gelecek*, Sayı 135, İstanbul.

CANKOÇAK, Kerem (2015), **“Kuantum ile Kütleçekimi Bir Birleştiresek...”**, *Bilim ve Gelecek*, Sayı 133, İstanbul.

CANKOÇAK, Kerem (2019), **“‘Fiziğin Ötesi’ Var mı?”**, *Bilim ve Gelecek*, Sayı 183, İstanbul.

CANSEVER, Edip (2019), **Çağrılmayan Yakup**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

COHN, Dorrit (2006), **Şeffaf Zihinler: Kurmaca Eserlerde Bilincin Sunumu**, çev. Ferit Burak Aydar, Metis, İstanbul.

COOK, Nicholas (1999), **Müziğin ABC’si**, çev. Turan Doğan, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.

COPE, David (2000), **“Integration”, New Directions in Music**, Waveland Press, Illinois.

COPLAND, Aaron (2015), **Yeni Müzik (1900-1960)**, çev. Ali Cenk Gedik, Yazılıma Yayınevi, İstanbul.

CORTÁZAR, Julio (2009), **Seksek**, çev. Necla Işık, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

CÖMERT, Bedreddin (2011), **“Kuramsal Açıdan Çeviri Sorunu”**, *Yeni*, Sayı 4, İstanbul.

CRESTI, Renzo (2005), **“Luciano Berio, musica onnivora”**, http://www.renzocresti.com/dettagli.php?quale=3&quale_dettaglio=16.

Cumhuriyet Gazetesi Kültür Servisi (5 Ocak 2016), **“Buon Compleanno Umberto Eco!”**, *Cumhuriyet Gazetesi*.

ÇOLAK, Veysel (2015), **Edip Cansever’de Şairin Kanı**, İkaros Yayınları, İstanbul.

DİRLİKYAPAN, Devrim (2013), **Ölümü Gömdüm, Geliyorum: Edip Cansever Şiirinde Varolma Biçimleri**, Metis Yayınları, İstanbul.

D’IORIO, Paolo (2015), **“Cenova’nın Çanları ve Nietzsche’nin Epifanileri”**, **Nietzsche’nin Sorrento Yolculuğu**, çev. Burcu Bilgiç, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

DOATI, Roberto (1992), “**Il Caso Filtrato: Scambi di Henri Pousseur**”, *I Quaderni della Civica Scuola di Musica*, No 21-22, Milano.

DOATI, Roberto (1993), “**Guida all’ascolto di Visage di Luciano Berio**”, **Musica elettroacustica: Dispensa per il corso di musica elettronica**, Conservatorio di Musica “Giuseppe Verdi” di Milano.

ECO, Umberto (1962), **Opera aperta: Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee**, Bompiani, Milano.

ECO, Umberto (1991), “**Introduzione a Passaggio**”, **Luciano Berio: Passaggio - Visage** (CD Kitapçığı), Ricordi.

ECO, Umberto (2001), **Açık Yapıt**, çev. Pınar Savaş, Can Yayınları, İstanbul.

ECO, Umberto (2012), “**Those Studio Days**”, *Musikblätter* 4, Universal Edition, Viyana.

ECO, Umberto (2016), **Açık Yapıt**, çev. Tolga Esmer, Can Yayınları, İstanbul.

ECO, Umberto (2017), **Tez Nasıl Yazılır?**, çev. Betül Parlak, Can Yayınları, İstanbul.

EISENSTEIN, Sergey M. (1985), “**Başarı**”, **Film Biçimi**, çev. Nijat Özön, Payel Yayınevi, İstanbul.

EISLER, Hanns - BRECHT, Bertolt vd. (2006), **Müzik Üzerine Tartışmalar (Derleme)**, haz. Yılmaz Onay - Tonguç Ok - vd.

EKİCİ, Armağan (2017), “**Joyce’un Üslupları**”, *Notos*, Sayı 64, İstanbul.

ELLMANN, Richard (2017), “**Joyce’un Keşfi Sıradanın Sıra Dışı Olduğudur**”, çev. Zafer Avşar, *Notos*, Sayı 64, İstanbul.

ERDOST, Muzaffer İlhan (2015), “**İkinci Yeni**”, *Bilim ve Ütopya*, Sayı 257, İstanbul.

EYÜBOĞLU, İsmet Zeki (2017), “**Lucretius ve Varlığın Yapısı: Evren ve Varlık Yararılmadı**”, *Bilim ve Gelecek*, Sayı 156, İstanbul.

FIRAT, Ertuğrul Oğuz (2016), **Çağdaş Küğ Tarihi İçin İmler - 3**, yayınlanmamış kitap, Ankara.

GERMANER, Semra (1996), **1960 Sonrasında Sanat**, Kabalcı, İstanbul.

GRIFFITHS, Paul (1995), “Europe 4: Mobile Form, 1956-1962”, **Modern Music and After: Directions since 1945**, Oxford University Press, New York.

GÜNER, Kağan (2017), “**Modernizm, Avangard ve Ekim Devrimi**”, *Bilim ve Gelecek*, Sayı 165, İstanbul.

GÜNGÖR, Feyza Şule (2015), “Marcel Proust’un *Kayıp Zamanın İzinde* Adlı Romanında Belleğin Kurgulayıcı Rolü Üzerine Bir Değerlendirme”, **Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi**, Sayı 55, Ankara.

GÜRKAN, Gülce Özen (2008), **Elektronik Müzikte Metin Organizasyonuna Semiyotik Yaklaşımlar**, yayınlanmamış yüksek lisans tezi, YTÜ Sanat ve Tasarım Fakültesi, İstanbul.

GÜRLE, Meltem (2017), “**İthaka: Ulysses’i Eve Dönüş Hikâyesi Olarak Okumak**”, *Notos*, Sayı 64, İstanbul.

HATİPOĞLU, Güliden (2017), “**Joyce’un Bitmemiş Cümleleri**”, *Notos*, Sayı 64, İstanbul.

HELVACIOĞLU, Ender (2017), “**Moderniteden Geri Dönüş Mümkün mü?**”, *Bilim ve Gelecek*, Sayı 156, İstanbul.

HELVACIOĞLU, Ender (2019), “**Bilim İnsanı ve Sınıf Bilinci**”, *Bilim ve Gelecek*, Sayı 186, İstanbul.

İLYASOĞLU, Evin (2011), **İlhan Usmanbaş: Ölümsüz Deniz Taşlarıydı**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

İNCE, Özdemir (2015), “**İkinci Yeni ve İmgenin Serüveni**”, *Bilim ve Ütopya*, Sayı 257, İstanbul.

İŞERİ, Kâmil (1999), “**‘Karanlık Kadın Maiko’ Adlı Şiirin Çokanlamlılık Açısından İncelenmesi**”, *Çağdaş Türk Dili*, Cilt 12, Sayı 136, İstanbul.

JAMESON, Fredric (2016), “**Sonuç Niyetine Düşünceler**”, **Estetik ve Politika: Realizm-Modernizm Çatışması**, çev. Elçin Gen - Taciser Belge - Bülent Aksoy, İletişim Yayınları, İstanbul.

JOYCE, James (1994), **Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi**, Çev. Murat Belge, İletişim Yayınları.

JOYCE, James (1996), **Epiphanies / Anıklıklar**, Çev. Levent Kavaş, Altıkırkbeş Yayın, İstanbul.

JOYCE, James (2013), **Ulysses**, Çev. Nevzat Erkmen, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

JOYCE, James (2014), **Oda Müziği: Bütün Şiirleri**, çev. Osman Çakmakçı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

JOYCE, James (2016), **Finneganın Vahı**, çev. Umur Çelikyay, Aylak Adam Yayıncılık, İstanbul.

JOYCE, James (2017), **Kahraman Stephen**, çev. Merve Tokmakçıoğlu, Aylak Adam Yayıncılık, İstanbul.

KAHRAMAN, Ekrem (2015), “İkinci Yeni Bir Akım mı? Yeni Bir Dil ve Söylem Arayışı mı?”, *Bilim ve Ütopya*, Sayı 257, İstanbul.

KARYILDIZ, Nesrin - KANDAZ, Ali (2019), “Genco Erkal ile Söyleşi”, *Mikrop*, Sayı 7, İstanbul.

KEARNEY, Richard (2009), “In The Text: Joyce, Proust, Woolf”, *Anatheism*, Columbia University Press.

KINIKOĞLU, Çağrı (2017), “Ekim’den Sinemaya, Devrim’den Çözülüşe: Bir Sergiden Tablolar”, *100. Yılında Büyük Ekim Devrimi*, Yazılama Yayınevi, İstanbul.

KIBERD, Declan (2017), “Ulysses ve Biz”, çev. Oğuz Tecimen, *Notos*, Sayı 64, İstanbul.

KORUR, Filiz (2015), “Labirent Yolcusu”, *KafkaOkur*, Sayı 4, İstanbul.

KOSTKA, Stefan - PAYNE, Dorothy (2004), “Chapter 5: Principles of Voice Leading”, *Tonal Harmony*, McGraw-Hill, ABD.

KÜTAHYALI, Önder (1981), **Çağdaş Müzik Tarihi**, Varol Matbaası, Ankara.

LUCRETIUS, “Hiçten Hiçbir Şey Yaratılamaz Tanrısal Güçle”, çev. Tomris ve Turgut Uyar, *Bilim ve Gelecek*, Sayı 156, İstanbul.

MACCABE, Colin (2017), “Finnegans Wake’e Bir Giriş”, çev. Nâzım Çapkın, *Notos*, Sayı 64.

MACHADO, Antonio (2016), **Granada’ya Doğru**, Çev. Tozan Alkan, Sözcükler, İstanbul.

MACHADO, Antonio (2017), **Kastilya Kırıları**, çev. Ayşe Nihal Akbulut, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

MANAV, Özkan (2012), “İlhan Usmanbaş, 3. Senfoni, II. bölüm [kesit]”, **Müzikte Alımlama**, Pan Yayıncılık, İstanbul.

MARX, Karl (2004), **Kapital**, 1. Cilt, çev. Alaattin Bilgi, Sol Yayınları, Ankara.

MARX, Karl (2014), **Sevilen Bir İnsan Yapmalısın Kendini**, der. ve çev. Yavuz Yayla, Alakarga Yayıncılık, İstanbul.

MASARACI, Kâmil (12 Şubat 2017), “Çizgilik”, *Cumhuriyet Gazetesi*.

- MESÇİ, Ayşe Emel (3 Nisan 2017), “**Her Gecenin Bir Sabahı**”, *Cumhuriyet Gazetesi*.
- MORGAN, Robert P. (1991), “**The New Pluralism**”, *Twentieth-Century Music*, W. W. Norton & Company.
- MUSOĞLU, Erdal (2019), “**Evrenimizle İlgili Akıllara Durgunluk Verici Bilgiler**”, *Herkese Bilim Teknoloji*, Sayı 170, İstanbul.
- MUSSER, George (2015), “**Evren Rastlantısal mı?**”, çev. Servan Kutlucan, *Bilim ve Gelecek*, Sayı 140, İstanbul.
- MÜFETTİŞOĞLU, Murat (16 Ekim 2016), “**Beşer İsterse Şaşmaz**”, *Birgün Gazetesi Pazar Eki*.
- NATALI, Ilaria (2011), “**The Portrait of James Joyce's *Epiphanies* as a Source Text**”, *Humanicus*, Issue 6.
- NEMUTLU, Mehmet (2012), “**Biçim ve Yapı**”, *Müzikte Alımlama*, Pan Yayıncılık, İstanbul.
- NEMUTLU, Mehmet (2017), “**Kuşların Messiaen’ı, Surdinlerin Necatigil’i, Heptameron: Ku Ku Ku Ku ya da Şehir Düşerken Meleklerin Cinsiyeti Üzre Tartışmaya Dair**”, haz. Enis Batur, Kırmızı Kedi Yayınevi, İstanbul.
- NEMUTLU, Mehmet (2018), “**Bırakdım açık**”, *Aç Yazı*, Sayı 8, İstanbul.
- NEZİR, Seyyit (2015), “**İkinci Yeni Kanonu ve Çağdaş Özne**”, *Bilim ve Ütopya*, Sayı 257, İstanbul.
- OSMOND-SMITH, David (1985), **Playing on Words: a Guide to Luciano Berio's *Sinfonia***, Royal Musical Association, Londra.
- OSMOND-SMITH, David (1991), **Berio**, Oxford University Press.
- ÖZATALAY, Yiğit (2011), **Ristrutturazione del materiale preesistente in composizione musicale**, yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Conservatorio di Musica “Giuseppe Verdi” di Milano.
- ÖZATALAY, Yiğit (2011), “**Un paragone sotto 5 titoli tra *Thema* (1958) e *Visage* (1961) di L. Berio**”, yayınlanmamış deneme, Conservatorio di Musica “Giuseppe Verdi” di Milano.
- ÖZATALAY, Yiğit (2012), “**Ben Kurt Weill**”, *Andante*, Sayı 69, İstanbul.
- ÖZBEK, Levent (2018), “**Rastgelelik Nedir?**”, *Bilim ve Gelecek*, Sayı 178, İstanbul.
- ÖZÜDOĞRU, Özgür Can (13 Şubat 2016), “**Yeni Fiziğin İnşası Yolunda Bir Adım**”, *Birgün Gazetesi*.

ÖZÜDOĞRU, Özgür Can (2018), “**Aristoteles Fiziğine Son Darbeler: Galileo’nun Düşünce Deneyleri**”, *Bilim ve Gelecek*, Sayı 171, İstanbul.

PAPAGEORGIOU, Dimitri (24 Nisan 2019), “**The Reconstructive Nature of Memory as a Compositional Model**” (Seminer), İstanbul Bilgi Üniversitesi Müzik Bölümü Seminerleri.

PEKÜNLÜ, Rennan (2009), “**Darwin’de Mekanistik, Bütünselci ve Diyalektik Materyalizm**”, *Cumhuriyet Bilim Teknik*, Sayı 1169, İstanbul.

PERL, Jed (2017), **Calder: The Conquest of Time**, Alfred A. Knopf, New York.

POWELL, Corey S. (2016), “**Küçük ile Büyükün Savaşı: Kuantum Mekaniği Genel Göreliliğe Karşı**”, çev. Hakan Sert, *Bilim ve Gelecek*, Sayı 143, İstanbul.

PRIORE, Irna (2007), “**Vestiges of Twelve-Tone Practice as Compositional Process in Berio’s Sequenza I for Solo Flute**”, *Sequenza Series: Essays on Performance, Composition and Analysis*, ed. J. Halfyard - D. Osmond-Smith, Birmingham.

PROUST, Marcel (1996), **Çiçek Açmış Genç Kızların Gölgesinde**, çev. Roza Hakmen, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

PROUST, Marcel (2015), **Yakalanan Zaman**, çev. Roza Hakmen, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

REYHANI, Nebil (2019), “**Kozmolojinin Yeni Problemi: Ölçme Hatası mı, Yoksa Yeni Bir Fiziğin Habercisi mi?**”, *Bilim ve Gelecek*, Sayı 185, İstanbul.

RUSSOLO, L. - PRATELLA, F. B. (2017), **Gürültü Sanatı: Müziğin Fütürist Makineler Tarafından Yıkımı**, çev. Cemal Topcu, SUB Yayın, İstanbul.

SALZMAN, Eric (1988), **Twentieth-Century Music: An Introduction**, Prentice Hall, New Jersey.

SARPKAYA, Doğuş (28 Temmuz 2016), “**Tutunamayanlar Devrimci Bir Kahkahadır**”, Meltem Gürle ile söyleşi, *Birgün Gazetesi*.

SARTRE, Jean-Paul (1964), “**Bir Uzun, Acı, Tatlı Çılgınlık**”, çevirmen bilgisi verilmemiş, *Yeni Dergi*, Sayı 1, De Yayınevi, İstanbul.

SIMON, Claude (1964), “**Kimin İçin Yazıyor Öyleyse Sartre?**”, çevirmen bilgisi verilmemiş, *Yeni Dergi*, Sayı 1, De Yayınevi, İstanbul.

SIMON, Claude (2016), **Tramvay**, çev. Samih Rifat, Sel Yayıncılık, İstanbul.

SIMON, Claude (2018), **Nobel Konuşması**, çev. Orçun Türkay, Kırmızı Kedi Yayınevi, İstanbul.

SIMON, Claude (2019), **Flandra Yolu**, çev. Sündüz Öztürk Kasar, Sel Yayıncılık, İstanbul.

SÜREYA, Cemal (2000), **Sevda Sözleri**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

ŞAŞMAZ, Evrim (28 Ekim 2016), “**Düzensizlik, Yaşamın Kaynağı**”, *Aydınlık Gazetesi Kitap Eki*.

ŞEKER, Mehmet Emin (2019), “**Hans Reichenbach’da Nedensellik Sorunu**”, *Bilim ve Gelecek*, Sayı 185, İstanbul.

TANPINAR, Ahmet Hamdi (2009), **Bütün Şiirleri**, Dergâh Yayınları, İstanbul.

TARHAN, Nevzat (2017), “**Stresi Yenmek, Yönetmekle Mümkün!**”, *SkyLife*, Sayı 404, İstanbul.

TİMUÇİN, Afşar (1979), **Nâzım Hikmet’in Şiiri**, Alaz Yayınları, İstanbul.

TİMUÇİN, Afşar (2003), **Estetik**, Bulut Yayınları, İstanbul.

TINDALL, William York (2017), “**Daedalus**”, çev. Armağan Ekici, *Notos*, Sayı 64, İstanbul.

TOIBIN, Colm (2017), “**Joyce’un Dublin’i: Hayalciler ve Fırsatçılar Şehri**”, *Notos*, çev. Tülin Er, Sayı 64, İstanbul.

TOPTAŞ, Hasan Ali (2017), “**Her Zaman Söylerim, Bir Cümle Yazmak Aynı Zamanda Beste Yapmaktır**”, *Notos*, Sayı 71, İstanbul.

TORRISI, Rosina (1992), “**Fontana Mix: Il Gioco del Caso**”, *I Quaderni della Civica Scuola di Musica*, No 21-22, Milano.

TÜRKMEN, Onur (2015) “**İlhan Usmanbaş’ın Müziğine Merkez Kavramı Bağlamında Bir Bakış**”, *Perpetuum Mobile: İlhan Usmanbaş’ın Yapıtı*, ed. Aykut Köksal - Mehmet Nemutlu - Kıvılcım Yıldız Şenürkmez, Pan Yayıncılık, İstanbul.

TÜZÜN, Tolga (2017) “**Hem Söz Hem Ses**”, *Heptameron: Ku Ku Ku Ku ya da Şehir Düşerken Meleklerin Cinsiyeti Üzre Tartışmaya Dair*, haz. Enis Batur, Kırmızı Kedi Yayınevi, İstanbul.

ULUIRMAK, Ülkü (2016), **Edip’in Lastik Topu**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

ÜLKÜ, Metin (2015), “**Açıklık Bağlamında Besteci ve Yorumcu İlişkisi**”, *Perpetuum Mobile: İlhan Usmanbaş’ın Yapıtı*, ed. Aykut Köksal - Mehmet Nemutlu - Kıvılcım Yıldız Şenürkmez, Pan Yayıncılık, İstanbul.

YAYALAR, Tolga - YÜCEER, Ece Merve (2015), “Özgürlüklerin Sınırlarında: Usmanbaş’ın Müziğinde Açıklık Kavramı”, **Perpetuum Mobile: İlhan Usmanbaş’ın Yapıtı**, ed. Aykut Köksal - Mehmet Nemutlu - Kıvılcım Yıldız Şenürkmez, Pan Yayıncılık, İstanbul.

YENİAY, Müesser (2015), “Şiir Özerkliği: Necatigil’den İkinci Yeni’ye”, *Bilim ve Ütopya*, Sayı 257, İstanbul.

YÜKSEL, Ayşegül (28 Kasım 2017), “Melih Cevdet Anday Bizimle...”, *Cumhuriyet Gazetesi*.



6. ÖZGEÇMİŞ

1985'te Isparta'da doğdu. Burada başladığı piyano çalışmalarını İzmir'de Turgut Aldemir ve Zafer Çebi'yle sürdürdü. İstanbul Bilgi Üniversitesi Müzik Bölümü'nde Selen Gülün ve Onur Türkmen'le teori ve kompozisyon, Gülün ve Tuna Ötenel'le caz piyano çalıştı. 2006-2007 öğretim yılı boyunca Krakow Müzik Akademisi'nde Wojciech Widlak ve Wojciech Zych'ten kompozisyon dersleri aldı. İki yıl süreyle Bilgi Müzik'te araştırma görevlisi olarak çalıştı, Michael Ellison'ın asistanlığını yaptı. 2009 yılında İstanbul Bilgi Üniversitesi'nin sağladığı bursla İtalya'ya giderek Milano Konservatuvarı'nda Alessandro Solbiati'yle kompozisyon yüksek lisans eğitimini tamamladı. 2011'de Türkiye'ye döndü, Genco Erkal'ın yönetip oynadığı *Ben Bertolt Brecht* oyununda piyanist olarak sahne almaya başladı. 2013'te başladığı sanatta yeterlik çalışmalarını Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Kompozisyon Bölümü'nde Özkan Manav gözetiminde sürdürdü. İstanbul Bilgi Üniversitesi Müzik Bölümü'nde tam zamanlı öğretim görevlisi olarak çalışmakta olan Özatalay, çağdaş akustik müzik alanındaki beste çalışmalarının yanı sıra Dostlar Tiyatrosu'nun *Yaşamaya Dair* ve *Merhaba* adlı oyunlarında müzik direktörü ve piyanist olarak sahne almaktadır. Mustafa Kemal Emirel ile oluşturduğu davul-piyano ikilisi Yürüyen Merdiven'le *Çınar, Güneş ve Bir Deli* (2017) ve *Yok mu, Var* (2018) albümlerini yayınlamıştır.