DİJİTAL KÜTÜPHANE KANALI

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

https://rantey.org

Yedek ve Duyuru Kanallarımız
Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

• Telegram: https://t.me/birkitapbir

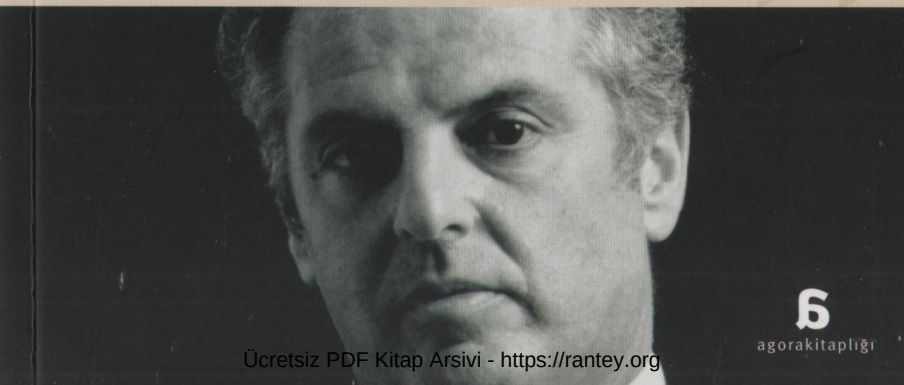
• WhatsApp Kanalımız : https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4IvMoc0Y

EDWARD SAID

Paralellikler ve Paradokslar

Türkçesi: Osman Akınhay

DANIEL BARENBOIM



agorakitaplığı

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

agorakitaplığı
114

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

EDWARD SAID

1935'te Kudüs'te doğdu. Uzun yıllar boyunca Columbia Üniversitesi, İngiliz Edebiyatı ve Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü'nde hocalık yaptı. Edebiyat eleştirisi ve teorisi, felsefe, kültürel çalışmalar, uluslararası politika, müzik, vb. alanlarında çok sayıda kitabı yayınlandı. 2003'te hayatını kaybeden ve başta *Şarkiyatçılık* (Metis, 1999), *Kültür ve Emperyalizm* (Hil, 2004), *Entelektüel* (Ayrıntı, 1993), *Müzikal Nakışlar* (Agora Kitaplığı, 2006) ve *Hümanizm ve Demokratik Eleştiri* (Agora Kitaplığı, 2005) olmak üzere eserlerinin çok büyük bölümü Türkçe'ye çevrilen Edward Said, ömrü boyunca Filistin davasının yılmaz bir savunucusu olmuştur.

DANIEL BARENBOIM

Buenos Aires'te doğdu, İsrail'de büyüdü. 1991'den sonra Chicago Senfoni Orkestrası'nın, 1992'den sonra Berlin'deki Alman Devlet Operası'nın (Deutsche Staatsoper) müzik direktörü oldu. Konser piyanistliğine 1967'de Londra'daki Yeni Filarmoni Orkestrası'nda başladı ve Paris Orkestrası'nın müzik direktörü oldu. Almanya'da yaşıyor.

ARA GÜZELİMYAN

Carnegie Hall'da kıdemli direktör ve sanat danışmanıdır. Daha önce Los Angeles Filarmoni Orkestrası ile Aspen Müzik Festivali ve Okulu'nun sanat bölümü yöneticiliğini yapmıştır. Eleştirmen, yazar ve radyo programı yapımcısı olarak faal çalışmalarını sürdüren Güzelimyan, büyük müzisyenlerle yapılan Carnegie Hall Sohbetleri'nin yöneticisidir.

OSMAN AKINHAY

1960, İzmir, Ödemiş doğumlu. 70'i aşkın kitap çevirdi. *Gün Ağarmasa* (2002) ve *Ölüme Bakmak* (2005) adlı iki romanı; *Piyasa Sosyalizmi Tartışması* (1991) ve Özcan Özen'le birlikte hazırladığı *Çeçenistan: Yok Sayılan Ülke* (2002) ve *Dünyanın Bütün Sokakları İsyanda* (2003) başlıklı üç derlemesi, Mehmet Uğur'la yaptığı *Müzakerelerden Üyeliğe: AB-Türkiye Gündemindeki Sorunlar* (2005) adlı bir söyleşi kitabı var.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Edward Said – Daniel Barenboim

PARALELLİKLER VE PARADOKSLAR

Yayına hazırlayan ve Önsöz: Ara Güzelimyan

a

agorakitaplığı

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Müzik 3

Paralellikler ve Paradokslar
Edward Said - Daniel Barenboim
Editör: Ara Güzelimyan

Eserin özgün adı:
Parallels and Paradoxes
Bloomsbury, Londra, 2004

İngilizce'den çeviren: Osman Akınhay
Kapak tasarım: Mithat Çınar
Dizgi: Sibel Yurt

© 2002, Edward Said
© Önsöz ve Sonsöz: Ara Güzelimyan
© 2006; bu kitabın yayın hakları
Agora Kitaplığı'na aittir.

Birinci basım: Haziran 2006
ISBN: 9944 - 916 - 24 - 2

Baskı ve Cilt: Kitap Matbaacılık
Tel: (0212) 501 46 36

AGORA KİTAPLIĞI
Gümüşsuyu Mahallesi Osmanlı Yokuşu,
Muhtar Kâmil Sokak No: 5/1 Taksim/İSTANBUL
Tel: (0212) 243 96 26-27 Fax: (0212) 243 96 28
www.**agorakitapligi**.com
e-posta: agora@agorakitapligi.com

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Doğu-Batı Divanı Atölyesi'nin genç müzisyenlerine...

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

ÖNSÖZ

"Dostum Edward Said'le *mutlaka* tanışmalısın!"

Daniel Barenboim bu konuda çok kesin konuşmuştu. Daniel'la, onun çok yönlü müzikal ilgilerini ve başkalarıyla elbirliği halinde yürüttüğü faaliyetlerini ortaya koyan bir Carnegie Hall *Perspektifler* projesinin çeşitli kademeleri üzerinde çalışırken başlayan tanışıklığımızın ilk ciddi konuşmalarından birini yapıyorduk. Çevresindeki her şeye sınırsız bir merakla bakan Daniel, kendi şahsi tarihime dair sorular yağdırmaktaydı bana. Ortadoğu kökenli olduğumu keşfeder keşfetmez de Edward Said'le hemen tanışmam gerektiği konusunda ısrar etmeye başladı.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Edward Said ile Daniel Barenboim arasındaki dostluğun başlangıcı, 1990'ların başlarında Londra'daki bir otel lobisinde tesadüfen karşılaştıkları on yıl kadar öncesine uzanır ve orada, aralarında hemen doğan yakınlık, çok geçmeden olağanüstü bir işbirliğine sıçramıştır. Edward Said ile Daniel Barenboim'u birbirine bağlayan etken, muhakkak ki ikisinin de müziğe ve fikirlere olan tutkunluklarıydı, ancak geçmişlerinin birbirininkine paralel kişisel coğrafyalara dayanmasının da bu sıcaklıkta ciddi bir payı bulunduğunu atlamamak gerekir. Her ikisi de birbiriyle örtüşen karmaşık kültürlerden beslenerek bugüne gelmişlerdi.

Edward Said, Filistinli bir ailenin çocuğu olarak Kudüs'te doğmuş, fakat esasen Kahire'de, köklerinden koparılmış bir atmosferde büyümüştü. Ağırlıkla Müslümanların bulunduğu bir çevrede, oldukça İngilizleşmiş bir Hıristiyan Arap ailesinin mensubu olarak bir ölçüde yersiz yurtsuz duygular içerisinde büyümüştü. Sonra, ergenliğini sürerken, yatılı okula devam ettiği Amerika Birleşik Devletleri'nde de aynı duygularla yaşayacaktı. Aslında, Said'in babasının geçmişi de coğrafi bakımdan karmaşıktır. Wadie Said, Edward'ın doğumundan önce bir süre Amerika Birleşik Devletleri'nde yaşamış, Amerikan vatandaşlığı almış, hatta Filistin ve Mısır'a geri dönmeden önce ABD Ordusu'nda savaşmıştı. Böyle gezgin hayatlar süren insanlara birçok Ortadoğulu ailenin tarihçesinde rastlayabilirsiniz.

Daniel Barenboim'un geçmişi de aynı derecede karmaşıktır. Büyükbabalarının devrinde, o sıralar dünyanın en büyük üçüncü şehri olan ve gittikçe artan bir Yahudi nüfusa sahip Buenos Aires'e göç etmiş bir Rus Yahudisi aile-

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

nin çocuğudur. Sonradan, anne babasıyla birlikte yeni kurulan İsrail devletine göçmüşlerdir. Daniel o zamandan beri Londra, Paris, Kudüs, Chicago ve Berlin'i kendi yurdu saymaktadır.

Müzik, ikisinin hayatında da, İkinci Dünya Savaşı'nı takip eden yıllarda Kahire ve Buenos Aires'in şaşırtıcı derecede zengin müzik âlemiyle ve plaklarla beslenen, daha sı, kişiliklerinin gelişmesinde önemli rol oynayan bir tutkuydu. Daniel Barenboim bana Edward'la aralarındaki yakın dostluktan bahsettiğinde, doğrusu benim de aklıma hemen, onlarla kendi geçmişimdeki çarpıcı paralellikler gelmişti. Ben Kahire'de yaşayan bir Ermeni ailede dünyaya gelmiştim ve kendimi bildiğim en eski hatıralarımın pek çoğu müzikle ilgiliydi (kardeşimin piyano dersleri için Bach Envansiyonları çalması bir yana, ailecek, Kral Faruk'a ait olduğu söylenen bir süslü püslü beyaz piyanoyu gördüğümü de hatırladığım, Verdi'nin *Aida*'yı orada sahnelenmesi için yazdığı Kahire Opera Binası'na giderdik, mesela). Babam ve annem, ergenliğe yeni adımını atmış Edward Said'in sözünü ettiği aynı unutulmaz konser ve operaların birçoğuna gitmişlerdi. Kaldı ki, daha sonra annemden, onun Edward'ın babasının sahibi olduğu kırtasiye dükkânını hâlâ hatırladığını dinlemişimdir.

Edward Said bugün artık olağanüstü derecede etkili ve yenilikçi bir entelektüel simadır; edebiyat ve kültür, kültürün toplumla ilişkisi, özellikle de kendisinin öncülüğünü yaptığı bir disiplin olan Oryantalizm konularında parlak bir yorumcu olarak dünya çapında tanınmaktadır. Ayrıca, Ortadoğu'daki karmakarışık çatışmalarla ilgili olarak yaptığı çok güçlü ve ateşli yorumlarıyla bilinir. Fakat bütün bu ilgileri, müziğin onun entelektüel ve kişisel hayatında

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

tuttuğu ayrıcalıklı yeri bir nebze olsun değiştirmemiştir. Ömrü boyunca sayısız müzikal deneme kaleme aldığı gibi, hâlâ başarılı bir piyanisttir.

Hem Chicago Senfoni Orkestrası'nın hem de Berlin'deki Alman Devlet Operası'nın (Deutsche Staatsoper) müzik direktörü olan Daniel Barenboim da müzik dünyasında etkili bir figürdür. Onlu yaşlarından elli beş yaşına kadarki upuzun bir zaman diliminde çıkardığı albümlerle tarihin en çok kayıt yapmış sanatçılarından biridir. Wagner'in müziğinin İsrail'de icra edilmesinin kararlı savunuculuğunu üstlenerek, Almanya'nın kültürel politikasında bir türlü kaybolmak bilmeyen anti-Semitizmle mücadele ederek ve Filistin'deki Batı Şeria'da (şaşırtıcı olmayan bir şekilde, Edward Said'in ayarladığı bir davetle) müzik icra eden ilk ve en önemli İsrailli müzisyen olarak, cesurca tutumlar takınmaktan geri kalmayan bir kültür adamıdır.

Barenboim/Said dostluğunun çok verimli sonuçları olmuştur. Bu iki adam 1999'da, İsrailli ve Arap müzisyenleri, Goethe'nin doğumunun 250. yıldönümünü kutlama törenleri çerçevesinde Almanya'nın Weimar kentinde bir araya getirerek cesurca bir deneye imza atmışlardı. Weimar'da düzenlenen o atölye, o zamandan beri Almanya'da ve Chicago'da tekrarlanagelmiştir. Edward Said, Daniel Barenboim'un Chicago'daki konserleri için Beethoven'ın *Fidelio*'sundan bir parça uyarlayıp kaleme almış, bunun yanı sıra, daha sonra o operanın Barenboim/Berlin kaydı olacak bir program metni yazmıştır. Yine, müzikle ilgili çeşitli konularda bu iki ünlü adam kamuya açık diyaloglara girmişlerdir, ki elinizdeki kitabın çıkış noktasını da bu diyalogların ikisi oluşturmaktadır.

Elinizde tuttuğunuz kitaptaki konuşma metinleri beş

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

yıllık bir zaman dilimine yayılmıştır. Dolayısıyla bunlar, iki olağanüstü yaratıcı zihin arasındaki sürekli bir diyalogtan seçilmiş ve mecburen bir süzgeçten geçilerek kısaltılmış parçalardır.

Burada öncelikle, hem şahsi hayatlarındaki hem de kâğıt üstündeki enfes yarenlikleri için Edward Said'e ve Daniel Barenboim'a teşekkür ederim. Sonra, üçümüzün birlikte, külyutmaz eleştirel gözüyle bizi teşvik etmekten hiç bıkmayan, editörümüz Shelley Wanger'e minnet borcumuz olduğunun altını çizmek isterim. Yine, saatler süren konuşma metinlerini titizlikte kayda geçiren Patrick Sharpe, bu konuşmaların birçoğunun yapılmasına uygun ortamı sağlayan Columbia University'nin Casa Italiana'sından Francesca Nespoli ve Profesör David Freedberg'e minnettarız. Zaineb Istrabadi, Sandra Fahy, John Deverman ve Antje Werkmeister, sayısız yollarla, özellikle de Said ve Barenboim'un bitmek bilmeyen seyahatleri boyunca sürekli temas halinde kalarak bize büyük yardımlarda bulundular. Henry Fogel, Osvaldo Golijov, Alexa Nieschlag ve Matias Tarpolosky, kitabın çeşitli aşamalarında değerli öneriler getirip gerekli düzeltmeleri yaptılar. Burada son olarak, yemek masamızın sayısız elyazmalarıyla dolup taşmasına sevgiyle ve destekle katlanan eşim Jan'a ve oğlum Alec'e kalpten teşekkürlerimi bildirmek isterim.

Ara Güzelimyan
6 Şubat 2002

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

SUNUŞ

Bu kitaptaki konuşmalardan ikisi, New York'ta dinleyiciler önünde gerçekleşti; bu yüzden, o dinleyici topluluğunun bileşimini gözetmek gibi bir özelliğe de sahiptir. İlk konuşma Ekim 1995'te, Richard Wagner'le ilgili akademik bir hafta sonu konferansı çerçevesinde Columbia University'nin Miller Salonu'nda yapılmıştı. O sıradaki asıl arzumuz, Daniel Barenboim'un şehirde kısa süre kalacak olmasından yararlanmak ve onu Bayreuth, Berlin, Chicago, Salzburg ve başka yerlerde Wagner'i yöneterek çaldığı yıllarla ilgili olarak topluluk önünde konuşturmaktı. Bu konuşmanın değerini arttıracak olan etkense, Daniel'ın konferansa katılan tek müzisyen olması ve bu yüzden, esasen

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

salt akademik bir perspektifle düzenlenen bir toplantıya, konunun esasına ilişkin ve kesinlikle pratik bir perspektif katacağının düşünülmesiydi.

Ondan beş yıl sonraki diğer halka açık diyalogumuzu, Carnegie Hall'un sanat danışmanı olan ve bizi, Daniel'ın yönettiği Chicago Senfoni Orkestrası'nın bir dizi konserinin birinde Carnegie'nin Weill Resital Salonu'ndaki sahnesinde bir araya getiren, ortak dostumuz Ara Güzelimyan'ın düzenleyip idare ettiği bir toplantıda gerçekleştirmiştik.

1995'teki ilk Wagner diyalogumuz ikimizin de hoşuna gittiğinden ve bu diyalogdan ikimiz de yararlandığından, sonraki yıllarda Daniel'la buluşmaya ve aynı yerde uzunca süre kalma fırsatını bulduğumuz ender zamanlarda müzik, kültür ve siyaset hakkında yaptığımız başka konuşmaları kayda almaya devam ettik. (Bu konuşmaların hepsi de 11 Eylül'den önce gerçekleşmişti.) İlk başta konuşmaya kendi kendimize başladık; biz sohbeti koyulturken, arkada bir yerde bir ses kayıt cihazı sessizce çalışıyordu. Bunlar uzun aralarla, hem New York'ta hem de Ağustos 1999'da Weimar'da gerçekleşmesine rağmen, Daniel bir konser piyanisti ve şef, bense müziğin hayatında önemli bir yer tuttuğu bir hoca ve yazar olarak, kendi mesleki çıkarlarımızı yansıtan birçok ortak temada buluştuğumuzu anladık. Bu yüzden, elinizdeki kitaba son şeklini verirken yararlandığımızdan daha fazla kaset doldurduk; tekrara düşme, duraksama ve bazen de yeni bir mevzuyu el yordamıyla, hatta zorlanarak keşfetmemizin bizi ağırlaştırması gibi basit sebeplerden dolayı bu son derece doğaldı. Böylesi buluşmalarımızda zihnimizi çelecek ya da bizi eğlendirecek kimse de olmu-

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

yordu yanımızda. Sonuçta, birbiriyle örtüşen bir sürü konuyu (gerçi en önemlisi değildi ama, Daniel'ın İsrailli, benimse Filistinli olmam sebebiyle, farklı beklentiler ve - en azından başlangıçta- farklı perspektiflerle yakından takip ettiğimiz Oslo barış süreci bunlardan biriydi) merakla kurcalayan iyi dostlar olarak, kendi hayatlarımızın hem birbirine paralel düşen hem de paradoks olarak görünen yanlarına eğilmeye başladık. Daha sonra, konuşmalarımızı yayınlama fikri dostlarımızın ve editörlerimizin aklına yattıkça, müzik hakkında bilgili ve bizim dünyamıza yakın, ortak bir dostumuzu, dümeni ele alıp, bu süregiden tartışmalara çekidüzen vermeye ve bir disipline oturtmaya ikna edebilirsek harika bir iş çıkaracağımız kanısına vardık.

Bu doğrultuda, Aralık 2000'de Ara Güzelimyan bize katıldığında her şey yerli yerine oturdu. O sırada, Columbia'da ders vermeyi sürdürmeye çalışırken sancılı bir tedavi sürecindeydim; Daniel da Alman orkestrası Berlin Staatskapelle'le, Carnegie Hall'da, Beethoven'ın bütün senfonilerini ve piyano konçertolarını (solist kendisiydi) icra ediyordu. O günlerde, Ara'nın hassas sezgileri ve iyi ayarlamaları sayesinde, çoğun Beethoven hakkında olmak üzere saatlerce tartışıyorduk. Batı müziğinin dehalarından birinin (bazılarına göre, en büyük eserlerini) çaldığı bir hafta boyunca yeteneğinin doruğundaki büyük bir müzisyenin müzik hakkındaki düşüncelerini ilk elden dinlemek, ender bulunur ve harika bir fırsattı benim açımdan. Teklifsiz biri olan ve gösterişi hiç sevmeyen Daniel, fonda bütün draması, karmaşıklığı ve yoğunluğuyla kulaklarımızda çınlayan Beethoven'ın müziğinin akışına kendimizi kaptırmış bir haldeyken, tartış-

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

manın gittiği her yöne kendini sakınmadan dalıp götüren bir ruh haline giriyordu.

Okurun şu anda elinde tutmakta olduğu metin, işte Ara Güzelimyan'ın rehberliğinde yaptığımız bu uzun ve doyurucu konuşmaların süzgeçten geçirilmiş halidir. Bundan dolayı, bizim söylediklerimizin, genelde müzik, özelde Beethoven hakkında, dayanağını belli bir yetkinliğe sahip olmaktan alan müzikolojik ve estetik açıklamalar olarak okunup anlaşılması gerekir. Aynı zamanda, bir buçuk hafta boyunca her akşam Beethoven'ın büyük eserlerinin çoğunu dinleyerek (Ara ve ben) ve icra ederek (Daniel) coşmuş kişilerin, ele aldıkları temalar ve kendi alanlarına dair içlerinde taşıdıkları kaygıların bir yansıması olarak düşünülmelidir.

Yaklaşık sekiz yıl önce, Wagner'in *Tristan ve Isolde*'sini parlak bir şekilde yeni icra etmiş olan Daniel'a, temsilden sonra akşam yemeğinde sohbet ederken müziğin onun kulaklarında (benim kulaklarımda olduğu gibi) hâlâ çınlamaya devam edip etmediğini sorduğumu bugün gibi hatırlıyorum. "Aslında," diye eklemiştim, "o insanın içini gıdıklayan romantik ve akıl çelici sesi hep duymadan edemem; beni neredeyse çıldırtıyor." Oysa, "Hayır," diye kestirip atarak karşılık vermişti bana Daniel, "Az önce onları sildim kafamdan, şimdi seninle konuşuyor ve yemek yiyorum." Gerçekten de, dinlediğim müziğin, belleğin ve akıldan çıkmayan o sesin esrarı oldukça uzun bir süre benim benliğimi sarıp sarmalasa bile, Daniel tam olarak dediğini yapıyor gibiydi. Gerçi, tabii ki *Tristan*'ın neredeyse insanın nefesini kesen tinsel dünyasından çok uzak konularda ciddi ve akılcı bir konuşmaya daldığımız halde, Daniel'ın da o müziğin dünyasından çıkmış

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

olduğuna ikna değildim. Birden kendimi, bazen şakalaşıp, bazense çok ağırbaşlı ilerleyen konuşmamızda iki şey yaparken buldum: Birincisi, daha yeni şahit olduğum ve çok iyi hatırladığım şekilde -ve konuşmanın akışı içerisinde pek belli etmemeye gayret ederek- *onun Tristan*'ı nasıl çalıp nasıl yorumladığını anlamaya; ikincisi, onun yorumunu daha iyi kavramama yardım etsin diye kendi çalışmalarımla benzerlikler kurmaya çalışıyordum. Yine söylemeden geçemeyeceğim ki, hayatı boyunca kendini ciddi bir amatör müzisyen ve piyanist saymış birisi olarak, ikimiz adına da kalıcı dostluğa dönüşen böyle bir karşılaşma benim açımdan son derece zenginleştirici bir deneyimdi.

Daniel'la bu tür konuşmalarımızın bir kısmının damıtılıp yazıya dökülmüş halinin okur açısından da zevkle okunacak bir metin olacağını umuyorum. Burada sergilediğimiz düşüncelerin, sanatın ve hayatın doğasıyla ilgili tartışmalara akademik ya da mesleki bir katkı olmasını, ya da konser piyanistleri dünyası ve müzik sektörü hakkında zaten ortalarda dolaşan dedikodulara bir çeşni olarak eklenmesini amaçlamış değiliz kesinlikle. Bizim umudumuz, okurlarımıza, birbiriyle yakın dost olan ve yoğun hayatları beklenmedik ve -sanırız- aydınlatıcı şekillerde birbiriyle kesişen iki aktif insan arasında kendiliğinden gelişiveren bir muhabbetin keyifli parçalarını sunmak. Zaten bu konuşmaları yaparken, düşüncelerimizi birbirimizle (ve müziği, kültürü ve günümüz politikasını hayatlarında apayrı bir yere koyan başkalarıyla) samimiyetle ve canlılıkla paylaşmaktan öte bir şey düşünmüyorduk. Burada ikimiz de kendimizi tam arzu ettiğimiz şekilde ifade edememiş olabiliriz, bu yüzden

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

okurlarımız ve dostlarımızdan, burada kurcaladığımız meseleleri daha fazla öğrenip kavramaya çalışma konusunda bize katılmalarını isteriz. Ne de olsa bu konuşma parçaları birer bilimsel tez değildir; kaldı ki, dinleyen herkesi sohbete katmak ve ara sıra konuşmacının kendisini bile şaşırtan sözler söylemeye kışkırtmak, konuşmanın doğasından gelir.

Edward W. Said
New York, Mart 2002

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

PARALELLİKLER VE PARADOKSLAR

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

BİR

Ara Güzelimyan: İkinize de aynı soruyu yönelterek başlayayım: Siz nerede olduğunuzda kendinizi yurdunuzda sayarsınız? Ya da, hiç kendinizi yurdunuzda hissettiğiniz bir an oluyor mu? Yoksa kendinizi sürekli hareket halinde kişiler gibi mi görüyorsunuz?

Daniel Barenboim: Neredeyse istismar derecesinde çok sık kullanılan, 'Müzik yaptığım her yer benim yurdumdur' klişesi, doğru bir sözdür. Burada 'neredeyse istismar derecesinde çok sık kullanılan' dememin sebebi de, meslektaşlarımın pek çoğunun ve kendimin bu klişeye, bu soruya nasıl cevap verileceğini tam olarak bilemediğimiz, ya da bize karşı çok misafirperver davranan ama yine de

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

kendimizi yurdumuzda hissettirmeyen yerlerde kabalık yapmak istemediğimiz hallerde başvurmamızdır. Ben (tercihen, iyice bir enstrümanla) piyano çalabildiğim ya da yönettiğim orkestralarla (Chicago Senfoni Orkestrası ya da Berliner Staatskapelle) birlikte seyahate çıktığım her yerde kendimi yurdumda hissederim.

Kudüs'te de kendimi yurdumda hissettiğim oluyor, fakat sanırım bu, büyüdüğüm zamanlardan kalma bir parça gerçekdışı, şiirsi bir fikir. Biz İsrail'e ben on yaşındayken taşındık ve sözünü etmeye değer bir tarihten yoksun, son derece modern, özellikle ilginç bir yanı olmayıp, gürültülü patırtılı ve fokur fokur kaynayan bir kent olan Tel Aviv'de yaşadık. Halbuki Kudüs, elbette, çok farklı insanların gözünde her şey demektir; zaten bu yüzden Kudüs siyaseti her zaman problemli bir mesele olmuştur. 1950'li yıllarda Tel Avivliler, kendi şehirlerinde bulamadıkları her şeyi (tinsellik, entelektüel ve kültürel merak) Kudüs'te arıyorlardı. Ne yazık ki, aradıkları bu şeylerin hepsi de, Kudüs'te yaşayan, uç tavırlar içindeki bazı kesimlerin sergiledikleri hoşgörüsüzlükten dolayı kaybolmaya yüz tutmuştu.

Neyse, benim kastetmeye çalıştığım, bana kendimi yurdumda hissettiren etkenin Kudüs *fikri* olduğudur. Yoksa, kendime çok yakın bulduğum birkaç yakın arkadaşım ve dostum dışında hiçbir yerde bu kadar rahat duygular içinde olamam. Hemen söylemeliyim ki, benim gözümde Edward, kendisiyle pek çok şeyi paylaşabileceğim bir arkadaşım, deyiş yerindeyse, bir ruh eşidir. Onunla ne zaman beraber olsam kendimi hep yurdumda hissetmişimdir.

Ben mülkiyete çok fazla aldırış eden bir insan değilim. Gözümde ne bir eşya vardır, ne de geçmişin hatıraları. Öy-

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

le yadigâr falan toplamakla hiç uğraşmam; anlayacağınız, benim herhangi bir yerde kendimi yurdumda hissetme duygum, gerçekte, hayattaki her şeyde olduğu gibi, bir geçiş duygusudur. Müzik de geçiştir. Dolayısıyla, benim en mutlu anlarım, 'akışkanlık' fikriyle huzura erebileceğim zamanlardır. Gerçekten rahat edemediğim, kendimi tamamen 'şeylerin değiştiği, evrim geçirdiği ve bu değişimlerin mutlaka en iyiye doğru seyretmek durumunda olmadığı' fikrine bırakamadığım zamanlarda da hakikaten çok mutsuz olduğumu söyleyebilirim.

Edward Said: Benim zihnimde kalmış en eski hatıralardan birisi, sıla hasretiyle, başka bir yerde olmayı dilemekle ilgilidir. Ancak zaman geçtikçe, 'yurt' fikrinin aşırı abartılmış bir mefhum olduğunu düşünmeye başladım. Günümüzde 'anayurt' hakkında müthiş duygusal fırtınalar kopartılıyor, oysa bu benim umurumda bile değil. Gezip tozmak, durmadan dolaşmak, aslında benim yapmayı en çok istediğim şey. Fakat New York'tayken kendimi çok mutlu hissetmemin sebebi de, New York'un bir bukalemun kent olması. Onun *içinde* bir yerde yaşayabilir, ama yine de kendinizi *onun* parçası hissetmeyebilirsiniz. Bazı açılardan bunun ne ölçüde kıymetli olduğunu kendi deneyimlerimle biliyorum.

Yolculuğa çıktığımda, özellikle de Ortadoğu'da büyüdüğüm yerlere geri döndüğümde, kendimi hep bu topraklarda sürdürülen direnişi düşünürken buluyorum. Örneğin, 1992'de ailemle birlikte Kudüs'e döndüğümde, şehri eski halinden tamamen farklı bulmuştum. Üstünden şöyle böyle kırk beş yıl geçtikten sonra Kudüs'e tekrar ilk defa geliyordum ve gördüğüm manzaranın hiç de aklımdaki şehirle alakası yoktu; tabii, çocukluğumun bir kısmı-

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

nı geçirdiğim Filistin de İsrail olmuştu. Ben Batı Şeria'da büyümediğim için, Daniel'ın bir yıl kadar önce Filistin Konservatuarı'nda resitalini verdiği Ramallah gibi harika bir yer, gerçekten de benim gözümde bir yurdun yerini tutmuyor. Kişiliğimin şekillendiği yer olan Kahire gibi bir yerdeyse kendimi daha çok yurdumda hissediyorum. Kahire bu bakımdan eşsiz bir duygu yayıyor sanki. Hayal gücünü zorlayacak derecede karmaşaya gömülmüş ve gelişmiş bir kent; üstelik, orada kullanılan özel lehçe, beni hep derinden etkilemiştir.

Daniel'la ikimizin ortak yanlarımızdan biri, kanımca, gözden ziyade kulağa odaklanmamızdır. Daniel gibi ben de, belli şeyleri toplamak dışında genelde fiziksel nesnelere pek yakınlık duymam. Babamın mesleğinden dolayı iyi bir dolmakalem koleksiyonum var. Kant'ın izinden gittiğim için bilgisayarlardan nefret ederim. Pipo ve giysi topladığım da olur, fakat hepsi bu kadar. Mal mülk ve bilumum eşyalar, benim içimde, bir sanat, ev, ya da araba koleksiyoncusunun düşkün olduğu şeyler karşısında hissettiği duyguları kabartmaz. Tam elli arabası olan insanlarla ilgili haberler okuyunca ne diyeceğimi şaşırıyorum. Benim gözümde böyle şeylerin anlaşılır hiçbir tarafı yok.

Kimliğin, sabit bir yer ya da kalıcı eşyalardan ziyade, bir çeşit akıntıyla, devinim halindeki akıntılarla ilgili bir şey olduğu duygusundan Daniel da bahsetti (nitekim, hatıralarımı yazdığım *Yersiz Yurtsuz*'u, çok önemli saydığım benzer bir düşünceyle noktalamıştım). Ben de kesinlikle onunla aynı duyguları paylaşıyorum.

Daniel Barenboim: Edward'ın altını çizdiği bu 'akıntılar' fikri, hayatınızı nasıl sürdürdüğünüzle ilgili bir şey olma-

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

lı. Sen, o zamanlar Britanya'nın elinde olan Kudüs'te doğdun ve o zamanlar yine Britanya'nın elinde olan Kahire'de büyüdün. Sonra Kahire, Mısırlıların egemenliğine geçti ve siz de ailecek Amerika'ya göçtünüz. Senin ilgini çeken şeylerin çok büyük kısmı Avrupa'ya dair. Gözünde önem taşıyan şeylerin (yalnızca edebiyat, felsefe ve tarih alanlarında değil, müzik alanında da düşündüğün, öğrettiğin, bildiğin şeylerin) çoğunun kökeni Avrupa'ya ait.

İnsan bir mesleği, onu bir meslek olarak görmekten daha fazla, -bizim örneğimizde olduğu şekilde- sabah dokuzdan akşam beşe değil de, bir hayat tarzı olarak yaşıyorsa, o zaman coğrafi mekânın pek önemi kalmıyor. Senin Goethe'yi okuduğunda, benim Beethoven ya da Bruckner çalarken olduğu gibi, eğlenerek bir Almanmış duygusuna kapıldığından eminim. Weimar'daki atölye çalışmamızdan çıkardığımız derslerden biri bu. Şurası kesin ki, çok kimlikli olmak yalnızca mümkün olabilen bir şey değil, aynı zamanda özlemle istenilecek bir şey. Farklı kültürlere ait olma duygusu, ancak ve ancak zenginleştirici bir deneyim olabilir.

Ara Güzelimyan: İsterseniz, şu Weimar atölyesi üzerinde duralım biraz. 1999'da ikiniz, sırayla farklı şehirlere layık görülen bir onur olan Avrupa'nın Kültür Başkenti payesine sahip Almanya'nın Weimar kentinde, birlikte değerine paha biçilmez bir iş kotardınız. Goethe'nin doğumunun 250. yıldönümünde ve Goethe'yle yakından bağ kurulan bir kentte, bir orkestrada birlikte çalmaları için Arap ve İsrailli (ve küçük bir grup olarak da Alman) müzisyenleri bir araya getirdiniz. Şimdi her ikinize de, bu hareketinizle neyi başarmayı umut ettiğinizi ve proje tamamlanın-

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

ca amacınıza ne ölçüde ulaştığınızı düşündüğünüzü sormak istiyorum.

Edward Said: Bizim yapmaya kalkıştığımız şey, bir bakıma oldukça cüretkâr bir deneydi. Geçmişte de buna benzer teşebbüsler olmamış değildi (bu ülkede de, müzik kamplarında birlikte çalıp konser versinler diye Arap ülkeleriyle İsrail'den müzisyenler getirip onlara konser verdirdiklerini biliyorum), fakat Weimar deneyinin yeniliği, öncelikle, projeyi yürütecek kişiler olarak kimlerin katıldığıydı; içlerinde Daniel ile Yo-Yo Ma gibi isimler vardı. Böyle bir grubu yönetmek için bu iki müzisyenden daha iyilerini bulamazsınız. Atölyeye katılanların çoğu on sekiz ile yirmi iki yaş arasındaki gençlerdi; mesela, bir çellistin, on dört ya da on beş yaşlarındaki Suriye'li bir Kürt delikanlı olduğunu hatırlıyorum.

Bu konsere hazırlanmak ikimizin de epey zamanını aldı. Elbette kimlerin geleceğini belirlemek için seçmeler yapmayı gerektirdi ve, en azından bazı Arap ülkelerinde, hükümetlerin öğrencilerin gelmesine izin verip vermemeleri sorunuyla karşılaşmamız da şaşırtıcı olmadı. Fakat sonunda davet ettiğimiz herkes atölyeye geldi; Suriye'den, Ürdün'den, Filistin topraklarında yaşayanlardan birer grup, İsrail, Mısır ve Lübnan'dan ve belki bir-iki başka ülkeden daha gruplar geldiler.

Bir varsayımımız, bu programın barış yapmanın alternatif bir yolu olabileceğiydi. Barış süreci, başka yerlerde defalarca ve çok ciddiye alarak uzun uzun anlattığım gibi, yakın vadede pek sonuç verecek gibi görünmüyor. Zaten ben, başlıca amacımızın halihazırdaki barış sürecini kurtarmak olduğu kanısında da değilim. Kendi açımdan bu-

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

radaki asıl mesele, bütün bu insanları Weimar'da, İslamiyet'i öğrenme hevesiyle fantastik bir şiirler derlemesi kaleme alan Goethe'nin ruhunun dolandığı bir kentte, bir orkestrada çalmak üzere bir araya toplamanın nasıl bir manzara ortaya koyacağını görmekti. Goethe, İslamiyet'i Arapça ve Farsça kaynaklardan keşfetmişti –on dokuzuncu yüzyılın ilk kısmında İspanyol seferlerinden birinde savaşmış olan bir Alman asker ona Kur'an'dan bir sayfa getirmişti. Goethe onu alıp okuyunca olduğu yerde kalakalmıştı. Sonra, çok fazla ilerleyememesine rağmen hemen Arapça öğrenmeye koyuldu. Ardından, Fars şiirini keşfetti ve gerçekten 'öteki' hakkındaki, az önce sözünü ettiğim harikulâde şiirler derlemesini (kanımca Avrupa kültürünün tarihinde eşsiz bir yere sahip olan *West-östlicher Diwan*'ı [Doğu-Batı Divanı]) ortaya çıkardı.

Bizim deneyimimizin altında yatan fikir de buna dayanıyordu. Ve bu fikir çerçevesinde, İkinci Dünya Savaşı'nın korkunç ölüm kamplarından Buchenwald'in çok yakınındaki bir kentte, Weimar'da, müzisyenleri bir araya getirmeyi tasarladık. Aslında o temerküz kampının Buchenwald'de kurulmasının arkasındaki *niyet* de, Alman kültürünün en yüksek mertebesini temsil eden bir kent olarak daima romantik bir haleyle kuşatılmış olan Weimar'a çok yakın olmasıydı (Goethe, Schiller, Wagner, Liszt, Bach –bu büyük yaratıcıların hepsi orada yaşamışlardı). Böylesi bir ulviliğin, akıl almaz derecede korkunç bir gaddarlığa bu kadar yakın olması, hiç kimsenin tam manasıyla kavrayabileceği bir durum değildi.

Orkestra her gün, sabahları ve öğleden sonraları olmak üzere ve elbette Daniel'ın yönetiminde iki prova yapıyordu. Oda müziği grupları ve usta sınıfları vardı; hepsi ça-

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

lışmalarını aynı anda sürdürüyorlardı. Müzisyenlerin hepsi de birbirlerini daha önce hiç görmemiş öğrencilerden oluşuyordu. Akşamlarıysa, haftanın bazı günleri benim yönetimimde müzik, kültür, politika üzerine (aklımıza ne gelirse onun hakkında) tartışıyorduk; hiç kimse herhangi bir konuda geride durma yönünde bir baskı hissetmiyordu üzerinde. Grupları oluşturanlar çok çeşitli kafa yapılarına sahip insanlardan meydana geldiği için de, neredeyse her anımızda hem husumet hem de samimiyet işaretleri gözlenebiliyordu. Hiç olmayan şeylerden biriyse, keskin siyasal tartışmalardı; en azından bu gece toplantılarımız söz konusu olduğunda, siyasal didişmelere kapılmamak, yazılı olmayan kurallarımızdan biriydi.

Herkesin aklındaki ve kalbindeki gerilimleri bütün beraklığıyla ortaya çıkardığı için ilk tartışmayı özellikle hatırlıyorum. Sohbet, gruptan birinin, "İnsanlar bu olay hakkında nasıl duygular içindeler acaba?" şeklinde bir soru yöneltmesiyle açılmıştı. Bir oğlan hemen elini kaldırıp, "Ben kendini geliştirme aşamasındakilerin bulunduğu bir gruba katılmak istediğim ve buna izin verilmediği için kendime karşı bir ayrımcılık yapıldığını düşünüyorum," dedi. Bunun üzerine ona, "Tam olarak ne oldu?" diye sordum. Lübnanlı bir kemancı durumu açıkladı: "Sorun şu ki, program gece geç vakitte, genellikle 11 civarında sona erdikten sonra, içimizden bir grup bir araya toplanıp doğaçlama Arap müziği yapmak istedi." Sonra, ilk soruyu yönelten çocuğa döndüm ve ondan sorunu açıklamasını istedim. O da şu karşılığı verdi: "Ben Arnavutum. İsrail'den geldim, ama kökenim Arnavut ve Yahudiyim. Bana, 'Sen Arap müziği çalamazsın, sadece Araplar Arap müziği çalabilir,' dediler." Çok kritik bir andı. Bütün mesele, kimin Arap müziği çalıp, kimin çalamayacağıydı.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Bu bir problemdi. Arkasından, doğal olarak, "Pekâlâ, size Beethoven çalma hakkını kim veriyor? Siz Alman değilsiniz ki!" sorusu gelmişti. Tartışmanın bu havada herhangi bir yere varması mümkün değildi. Dinleyenler içinde, aynı zamanda bir asker olan, İngilizce konuşmakta güçlük çeken bir İsrailli çellist de vardı. Daniel ondan İbranice konuşmasını istedi. O çellist de aşağı yukarı şunları söyledi: "Ben müzik yapmak için buradayım. Sizin gibi adamların kültür hakkındaki böyle tartışmalarla bizi nereye yönlendirmek istediğiniz umurumda bile değil. Ben müzik yapmak için buradayım ve başka bir şeyle ilgilenmiyorum. Bu konuşmalardan da çok rahatsızım. Kim bilir, belki bir gün beni Lübnan'a gönderirler ve buradaki insanların bazılarıyla orada savaşmak zorunda bile kalırım." Daniel da ona, "Bu kadar rahatsızsan niçin çekip gitmiyorsun? Kimse seni burada kalmaya zorlamıyor," karşılığını verdi. Sonunda, o İsrailli kalmayı seçti.

Anlayacağınız gibi, başlangıçta nereye gideceği pek belli olmayan bir atmosferdi. Fakat aradan on gün geçtikten sonra, sadece Arapların Arap müziği çalabileceğini iddia etmiş olan aynı çocuk, Yo-Yo Ma'ya, çellosunu Arap makamıyla nasıl akort edebileceğini öğretmekle meşguldü. Belli ki artık Çinlilerin de Arap müziği çalabileceği noktasına gelmişti. Sonunda ortak bir uyum sağlandı ve hep birlikte Beethoven'ın Yedinci Senfonisi'ni çalmaya koyuldular. Hakikaten, görülmeye değer bir manzaraydı.

Daniel'ın alıştırmalarının, aslında dirençli olan bu grubu bir şekle sokmasını izlemek de olağanüstü keyif veriyordu. Birbirlerine yokmuş gibi davrananlar sadece İsrailliler ile Araplar değildi çünkü. Grubun, ilk bir hafta-on gündeki gerilimli anlarına rağmen, adım adım gerçek bir

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

orkestra haline gelmesi takdire şayandı. Benim fikrimce, önümüzdeki manzarada siyasal bir uyumdan esintiler de yoktu. Bir dizi kimlik, başka kimliklerin gölgesinde kalmaktaydı. Bir İsrail grubu, bir Rus grubu, bir Suriyeliler grubu, bir Lübnanlılar grubu, bir Filistin grubu, bir de Filistinli İsrailliler grubu vardı. Ve bunların hepsi, birdenbire, aynı yönetmenin gözetiminde aynı orkestrada aynı parçayı çalan çellistler ve kemancılar olmuşlardı.

Beethoven'ın Yedinci Senfonisi'nin, obuacının çok belirgin bir La-majör gamıyla çaldığı ilk bölümünde İsrailli müzisyenlerin yüzünde beliren şaşkınca bakışları asla unutmayacağım. Hepsi de, Mısırlı bir öğrencinin obuada kusursuz bir La-majör gamıyla çalışını izlemeye kaptırmışlardı kendilerini. Bu çocukların bir halden başka bir hale geçmeleri esasında engellenemez bir durumdu.

Daniel Barenboim: Benim olağanüstü bulduğum şey, 'öteki' hakkında nasıl bir cehalet içinde olduğumuzdu. İsrailli çocuklar, Şam'da, Amman'da ve Kahire'de keman ve viyola çalabilecek insanlar olmasını tasavvur dahi edemiyorlardı. Bence, Arap müzisyenler İsrail'de bir müzik hayatı olduğunu biliyorlardı, fakat onların bilgileri de oldukça sınırlıydı. Suriyeli çocuklardan biri bana, daha önce bir İsrailliyle hiç karşılaşıp tanışmadığını ve kendi gözünde, bir İsraillinin, kendi ülkesinin ve Arap âleminin başına gelebilecek her şeyin olumsuz örneğini temsil eden birisi olduğunu söylemişti.

Sonra aynı çocuk, kendisini bir İsrailli çellistle bir nota sehpasını paylaşırken buluvermişti. Aynı notaları çalmanın, ortak bir ritim tutturmanın, aynı hareketle eğilmenin, aynı sesle aynı ifadeyi yakalamanın gayreti içindeydiler.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Birlikte bir şey yapmaya uğraşıyorlardı. Bu kadar basitti. Birlikte bir şey, ikisinin de önemsediği bir şey, ikisinin de tutkuyla sevdiği bir şey yapmaya çabalıyorlardı. Evet, öyle bir duygudaşlığı yaşadıktan sonra birbirlerine eskisi gibi bakamazlardı, artık ne de olsa birbirleriyle ortak bir deneyimleri vardı. İşte, benim gözümde, Weimar'daki buluşmanın en önemli yanı buydu.

Günümüzün siyasal dünyasında, özellikle Avrupa'da (hakkında yeterince bilgi sahibi olmadığım için Amerikan politikası hakkında bir şey söylemek istemiyorum), liderler hâlâ dünyayı kendileri kontrol ediyorlarmış gibi davranıyorlar, halbuki gerçekte hiçbir şeyi kontrol ettikleri falan yok. Dünya, büyük şirketler dünyasının ve paranın kontrolünde. Bana öyle geliyor ki, politikacılar son kertede etkisiz kalıyorlar ve hep çaba harcıyormuş gibi görünmeye çalışarak acizliklerini telafi etmenin yollarını arıyorlar. Açıkçası, para çok şeyi satın alabiliyor ve ancak bazen -o da kısa sürelerle- iyi niyete yer kalıyor. Oysa, eğer bir gün çatışmalara çözüm yolu bulunacak olursa, bunun ancak savaşan tarafların anlaşmasına bağlı olacağı gerçeği de değişmeden ortada duruyor.

Sözünü ettiğimiz bölge -Ortadoğu- aslında çok küçük bir yer. Tarafların birbirleriyle fiili temas kurmaları kaçınılmaz bir durum. Barışçıl bir çözümün işleyip işlemeyeceğinin gerçek testi, yalnızca dolarlara ve bu sınırlarda bulunacak siyasal çözümlere bağlı değil. Gerçek test, bu ilişkilerin uzun vadede ne ölçüde verimli bir yöne kanalize edilebileceği.

Ben kültürel meselelerde (edebiyatta, hatta -apaçık fikirlerle pek ilgisi bulunmayan bir dal olduğu için- müzikte), eğer bu tür karşılıklı ilişkileri teşvik edip beslersek,

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

bunun insanların birbirlerine daha da yakınlaşmalarına yardımcı olmaktan başka sonuç vermeyeceğine inanırım.

Edward Said: Senin çalışmalarının en çarpıcı yönlerinden birisi, bir yorumcu olarak, bir icracı olarak (benliğini ifade etmekten ziyade, başka benliklerin kendilerini ifade etmelerine ilgi duyan bir sanatçı olarak) tavrını sergilemen. Bu büyük bir olay, bir tür meydan okuma. Goethe'nin ilginç özelliklerinden (tabii, bizim Weimar'da giriştiğimiz bu deneyin de ilginç yanlarından) birisi, sanatın -özellikle Goethe'nin gözünde- insanın kendi benliğine yoğunlaşmasından ziyade, 'öteki'ne yapılan bir yolculuk olmasıydı –ki böyle bir yorum, günümüzde fazlasıyla azınlıkta kalan bir görüşü temsil etmektedir. Zira bugün, yukarıdaki yorumun tam tersine, insanların bütün dikkatlerini kendi kimliklerinin onaylanmasına, köklerine duydukları ihtiyaca, kendi kültürlerinin değerlerine ve aidiyet duygularını cilalayıp parlatmaya verdiklerini görüyoruz. İnsanın benliğinin dışa doğru, daha geniş bir perspektif edinmek üzere yansıtılarak kavranmasının örneklerineyse doğrusu çok ender rastladığımızı üzülerek vurgulamak zorundayım.

Bir icracı olarak senin çalışmalarında, Daniel, ve bir yorumcu -bir edebiyat ve edebiyat eleştirisi yorumcusu- olarak benim çalışmalarımda, çıkış noktası olarak benimsemek zorunda olduğumuz fikir, 'öteki'nin kimliğini keşfetmeye çalışmak üzere insanın kendi kimliğinin bir kenara bırakılmasıdır.

Daniel Barenboim: Ben bugün -yalnızca o alanda değilse bile özellikle müzik dünyasında-, tercihlerin iddia edildiği kadar doğru olmadığı kanısını taşıyorum daha çok. Meselenin özüne bakalım: orkestranın sesi. Çok sık duyulan

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

bazı sözler vardır: 'Hımm, ne yazık ki Fransız orkestraları Fransız fagotlarının genizden gelen sesini kaybettiler. Bu yüzden şimdi Alman fagotları çalıyorlar. Amerikan orkestraları da bazen Alman trompetleri ya da trombonlarıyla çalıyorlar. Çek Flarmoni Orkestrası da ses bakımından Sydney Senfoni Orkestrası'yla çok benzer, vs. Küreselleşme ne korkunç bir şey.' Sanki genizden gelen bir ses çıkarmak için *Fransız*, Alman sesi vermek için *Alman* olmanız gerekiyormuş gibi.

Kültürel hoşgörüsüzlüğün başladığı nokta kesinlikle burası. Evet, ulusal miras duygusu ile bir ulus-devlet hakkındaki faşizan fikirler arasında bir farklılık var. Almanların 1920'li yıllarda Beethoven ile Brahms'ın kültürel bakımdan fazlasıyla *Alman* olduğu duygusunu yaşamalarında yanlış bir yan yoktu. Ben burada kesinlikle bir problem görmüyorum. Benim gözümde problemin başladığı nokta, onların yalnızca Aryan ırkından gelenlerin Beethoven'ı anlayıp takdir edebileceğini savunmaları. Sanırım hep birlikte yine bu yöne doğru sürükleniyoruz.

Amerika Birleşik Devletleri bu eğilimin tam zıddını kanıtlamış durumda, çünkü en iyi Amerikalı müzisyenler müzikle kültür düzleminde ilişki kurmuyorlar. Başka bir deyişle, büyük Alman müzisyeni, onunla büyüyüp yetiştiği Beethoven ile Brahms'a her zaman duygusal bir tepki verecektir; bu neredeyse atalarından gelen, içine işlemiş bir tutum –müzisyen onu şahane çalsa bile Debussy'nin *Deniz*'inde asla aynı duyguları hissetmeyecektir. Halbuki, Amerikalı müzisyenin gözünde, Beethoven ile *Deniz*, kendi yeteneği ve bilgisi ölçüsünde aynı derecede uzak ya da yakındır. Dolayısıyla, hepimizin aynı anda pek çok şey olma kapasitesini taşımamızda doğal olmayan bir yan yoktur.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Edward Said: Bu ülkede sıklıkla rastlanan bir şey, ne yazık ki, halihazırda Amerika Birleşik Devletleri'nin gerçekte bir göçmen toplumu olduğu ve geçmişinden beri bu özelliğinin hiç değişmediği konusunda bir tür hafıza kaybı yaşanıyor olması. Son dönemlerde Amerika'ya yeni bir özellik atfetmeye yönelik girişimler, Amerikan geleneğinin ne olduğu, kanonun ne olduğu ve Amerika'nın birleştirici öğelerinin nelerden meydana geldiği üzerinde yürütülen hararetli tartışmalar, beni hakikaten içtenlikle rahatsız eden konulardır, çünkü bunların bizi götürdüğü yer ithal bir milliyetçilik duygusundan ('Alman' olan nedir, 'İngiliz' olan nedir türünde) öteye gitmez. Ve bu eğilimin, verili ve kesin olarak yerleşmiş bir bileşime sahip olmak yerine, sürekli akış halinde, kesintisiz bir yer değiştirip gitme havasında bir toplum olan Amerika'nın uçucu, çalkantılı ve son olarak -bence- fazlasıyla gönül çelici yönleriyle ilgisi çok azdır. Zaten bu yüzden, üniversite ya da orkestra gibi (sanatlarda ve bilimlerde insanın hayatının bir ideale adandığı) yerler, bana, bu toplumun ve bu ülkenin tarihiyle hiç uyuşmayan bir doğrultuda insanın kendini olumlayıp ayağının altındaki zemini sağlamlaştırmaya yarayan yerler olarak değil de, hep bir keşif duygusuyla bulunulan yerlermiş gibi gelmektedir.

Daniel Barenboim: Bu senin alanında çok fazla görülüyor, Edward. Öte yandan, piyasadaki küreselleşmenin her yerde, her şeyi aynı kılmasını nasıl açıklıyorsun? Mesela, bir lokantada yemek yemek istediğinde...

Edward Said: McDonald's'a girip, değil mi? Champs-Élysées'de ve Kahire'de aynı Big Mac'i yiyebilirsin.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Daniel Barenboim: Suşi yemek için de mutlaka Japonya'ya gitmen gerekmez. Buna rağmen, siyasal çatışmalar ve ulusal çekişmeler gün geçtikçe daha fazla derinleşiyor ve hak etmediği ölçüde devasa boyutlar kazanıyor. Bunun sebebi ne peki?

Edward Said: Bence bunun iki sebebi var. Birincisi, küresel homojenleşmeye *karşı* duyulan tepki. Kendinizi her şeyi kapsayan (ve çoğu insanın gözünde Amerika tarafından temsil edilen) bir küresel atmosfer olgusuna karşı savunmanızın bir yolu, geçmişin rahatlatıcı sembollerine geri dönmektir. Sözgelimi, İslam dünyasında, daha fazla sayıda insan geleneksel giysileriyle dolaşıyor ve bu mutlaka bir sofuluk göstergesi olmak durumunda değil, bilakis, yukarıda değindiğimiz küresel dalgaya karşı koymaya çabalayan bir kimliğin onaylanmasının işareti.

İkinci sebep, imparatorlukların mirası. Britanya örneğine baktığımızda, Britanyalıların ne zaman bir yerden ayrılmak zorunda kaldıklarını gördüğümüzde orayı bölüp gittiklerine de tanık olmuşuzdur. Bu Hindistan'da görülmüştür. Filistin'de görülmüştür. Kıbrıs'ta görülmüştür. İrlanda'da görülmüştür. Birden çok milliyetin bir arada varlığı problemini çözmenin hızlı bir yolu olarak *bölünme* fikrinin kaynağı burasıdır. Sanki birisi çıkmış da, 'Tamam, bir müzik parçasını öğrenmenin yolu, onu gittikçe daha ufak birimlere bölmek ve sonra birdenbire hepsini bir araya toplamaya çalışmaktır' diyor gibidir. Oysa işler böyle yürümez. Bir şeyi parçalamaya kalktığınız zaman, onu tekrar bir araya toplamak sandığınız kadar kolay değildir.

Değindiğim bu faktörlerin ikisi de -yani, küresel homojenleşmeye karşı tepki ile imparatorlukların mirası-,

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

modernliğin içsel özelliklerinden olup, büyük bir tehlike arz eden yabancı düşmanlığı ve kimlik çatışması doğurmuştur.

Ara Güzelimyan: Ben burada, ikinizin gözünde de kurucu ve temel önem taşıyan bir müzikal figüre dönmek istiyorum: Wilhelm Furtwängler. Konuşmayı bu tarafa çevirmek, bulunduğumuz noktadan radikal bir sağa dönüş izlenimini verebilir, ancak yürüttüğümüz kültürel etkiler meselesiyle ilintili bir şey. Buenos Aires'te doğup büyüyen Daniel, akla gelen en büyük Avrupalı müzisyenlerin gerçek bir geçidini izlemişti. 1940'lı ve 1950'li yıllarla 1960'lı yıllar içinde bir-iki yılda Kahire'de de aynı şeye tanıklık edildi. Mısır'daki gelişip serpilen bir sömürgeci Avrupa kültürünün varlığı, çok daha gerilere, Kahire Opera Sarayı'nın kuruluşuna ve Verdi'nin *Aida*'sının prömiyerine kadar uzanmaktadır. 1940'lı yıllarda Kahire'de Beniamino Gigli, Gino Bechi ve Maria Caniglia'nın temsillerini izlemek mümkündü. İtalyan ve Fransız opera toplulukları sezon dışında buraya düzenli olarak gelirlerdi...

Edward Said: Üstelik yeterince prova yapmadan!

Ara Güzelimyan: Evet, doğru düzgün prova yapmadan çalarlardı. Wilhelm Furtwängler ve Berlin Filarmoni Orkestrası, Kahire'ye 1951'de gelmişti. Çocuk yaştaki Edward Said gibi benim annem babam da bu konserlere katılmışlar. Kahire Radyosu'nda, Furtwängler'in yönettiği konserlerin iki tanesinin (Çaykovski'nin Altıncı Senfonisi ile Bruckner'in Yedinci Senfonisi) kayıtları muhafaza edilmiş olarak duruyor. Wilhelm Furtwängler'in piramitlerin önünde, başında fesle bir devenin sırtına otururken

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

çekilmiş harika bir fotoğrafı vardır, ki ciltler dolusu kitaba değer.

Daniel'ın *Müzikle Geçen Bir Hayat* adlı kitabında yeniden basılmış olup, onu, beyaz şort giymiş ve etrafı anne babasıyla sarılmış bir halde sırtını kameraya dönmüş, Wilhelm Furtwängler'le konuşurken gösteren başka bir fotoğraf daha vardır. 1954'te, kendisi on bir, on iki yaşındayken Salzburg'da çekilmiş bu fotoğraf. Furtwängler, Daniel'ın yeteneğinden o ölçüde etkilenmişti ki, onu Berlin Filarmoni Orkestrası'yla çalmaya davet eden o ünlü mektubunu kaleme aldı. Ne var ki Daniel'ın ailesi, belki de kendisinin açıklamak isteyeceği sebeplerle, bu teklifi geri çevirdiler. Ondan birkaç ay sonra da Furtwängler öldü.

Şimdi ikinize birden, Furtwängler'le ilişkinize dair şahsi bir şeyler anlatmak ister misiniz diye sorayım.

Edward Said: 1940'lı ve 1950'li yılların Kahire'sindeki kültürel hayattan söz ediyorsun. Evet, ben, büyük konserlere ev sahipliği yapan ve harika müzisyenlerin gelip geçtiği 1930'lu yılların Kahire'siyle ilgili hikâyeler dinleyerek büyüdüm. Benim Kahire'deki öğretmenlerimden biri (ki adı Ignace Tiegerman'dı), Arthur Rubinstein'ın bir konser verdiğini ve bunun, Kahire'de biraz daha kalabilmek için bir konser daha vermek isteyecek kadar hoşuna gittiğini anlatır dururdu. Ancak, konser takviminde ona uygun yeni bir ayarlama yapamamışlar. Her salon o kadar doluymuş ki, kendisine çalacak bir yer bulamamışlar. O günlerin atmosferi böyleymiş. Ben de Furtwängler sahneye çıktığı zaman, büyük bir yabancı orkestranın nasıl bir şey olduğunu daha önce hiç görmemiş olduğumu hatırlıyorum.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

O zamanlar sadece müzik yapan yerel gruplar vardı ve ben de zaman zaman onları dinlerdim, fakat bu hiçbir şekilde kıyas kabul etmez bir durumdu.

Daniel Barenboim: Hiç Filistin Filarmoni'yi dinledin mi peki?

Edward Said: Doğrusu, hiç nasip olmadı. Gerçi annemle babam dinleme fırsatını bulmuşlar. Onlar, özellikle de Kahire'de, orkestrayı Toscanini'nin yönettiği bir konsere gitmiş olmanın keyfini her vesileyle tekrarlardı, ama Toscanini 1940'lı yıllarda Kahire'ye geldiğinde ben henüz bir konsere gidemeyecek kadar küçüktüm.

Furtwängler'in Kahire'ye gelişi, aynı sinema salonunda çalan Clemens Krauss'lu Viyana Filarmoni Orkestrası'nın gelişinden önceki yıla rastlamıştı. Benim açımdan harika bir deneyimdi, zira, Kahire'de daha önce de operaya gitmiş olsam ve bu aşırı kilolu, provasız sahneye çıkmış şarkıcıları İtalyan repertuarını çalarken dinlemiş olsam dahi, Krauss'un gelişi son derece heyecan vericiydi.

Ancak bu olayın, tamamen Furtwängler'in ve Berlin Filarmoni Orkestrası'nın Kahire'ye gelişinin gölgesinde kaldığını da hemen belirtmeliyim. Hayatımda daha önce, o sahnedeki kadar yoğun bir konsantrasyona hiç tanık olmamıştım. Furtwängler, evdeyken dinlediğimiz bazı plaklarda kayıtlı olan standart eserlerden menkul repertuarıyla oldukça geleneksel bir programla çalıyordu. Plaklardaki o parçaların can bulduğunu dinlemek, benim gözümde mucizeviydi. Sahneye çıkışını izlediğimiz o oldukça sıska ve kalıpsız figür de, neredeyse rasgtele orkestra şefi olmuş yeni bir işadamına benzeyen Clemens Krauss'tan çok farklı biriydi. Furtwängler, aşırı bir coşkuyla inip kalkan

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

kolları ve uzun, üçgen vücuduyla beni âdeta yerime mıhlamıştı. Özel olarak aklımda kalan his ise, onun sahip olduğu zaman duygusuydu. Bu yeni bir zaman anlayışıydı, çünkü, benim gözümde zaman, daima görevle, gündelik işlerle ve benden yapmamın beklendiği şeylerle ilintili olmuştu. Buradaysa zaman, ansızın, düzenli müzikal sesin ve güzel bir plastikliğin sunduğu bütün imkânlara dönüşmüştü; böyle bir şeyi daha önce asla yaşamamış olduğum gibi, bu kadar kalabalık bir toplulukta bu duyguyu hissetmek de az rastlanır bir olay değildi.

Daha sonra, Furtwängler'i yazıları ve albümleriyle tekrar keşfettim elbette, ancak o devrin Mısır kültüründe, ona dair araştırma yapabileceğim bir yer fiilen yoktu. Sanki *yoktan* var olmuştu. Furtwängler, Avrupa bağlamında vardı. Hepimiz üzerinde -belki de toplu olarak bütün dinleyicileri üzerinde- müthiş bir etki bırakarak, başka bir kültürden Kahire'ye -geçiş halindeki bir kültüre- ışınlanmış büyük bir şahsiyetti, ama onun ötesinde bir yankısı yoktu. Konseri bir defalık olduğu için bir mahrumiyet duygusunun içime çöktüğünü bugün gibi hatırlıyorum. Belki de bu bende, 'temsilin gerçekliği'ne dair bir tat bırakmıştı. Zaten bir şey çalınca, onun izlerinin hemen silinip gitmesinden dolayı ender bir olayın gerçekleştiği duygusunu yaşamaktan kurtulamazsınız. Olmuş bitmiştir, artık tek şansınız onu zihninizde taşımaktır.

Daniel Barenboim: Temsil derken neyi kastettiğini anlıyorum. Bir defasında Kalküta'da, Kalküta Senfoni Orkestrası'yla çalışım geliyor aklıma. Bir kere, hava korkunç sıcaktı. Provalar sabah saat 7'de başlıyordu ve ben hiçbir zaman sabahçı birisi olmamışımdır. Prova için ne zaman uyanmak zorunda olduğum bana tam olarak söylendiğin-

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

de 'sıcaktan olmalı' diye düşünmüştüm. Sonra öğrendim ki, asıl sebep sıcak değilmiş. Müzisyenlerin çoğu amatördü; ya bir dükkânda ya da başka bir işte çalışıyorlardı ve saat 10 olunca işlerine gitmek zorundaydılar. Ne zaman böyle koşullarda bir temsil versen, onun duygusu mutlaka zihninin bir köşesine yerleşir.

Berlin'e gidip Furtwängler'le bir konser verememe konusuna gelince, onun temsil ettiği şey pek çok güçlüğü içinde barındırıyordu. Benim müzik eğitimim çoğunlukla babadan gelir (söylemek isterim ki, bu benim açımdan son derece yararlı oldu ve ondan öğrendiğim şeylerin çoğunun geçerliliğini hâlâ koruduğunu düşünüyorum). Farklı hocalarla çalışmak gibi bir sorunum yoktu. Farklı yöntemlere uyum sağlamak zorunda değildim. Fakat, Furtwängler'de dinlediğim o müzik yapma türünü daha önce bana hiç kimsenin öğretmediği de gerçekti.

1952 yılı yazında, ben dokuz yaşındayken, şeflik dersi veren Igor Markevitch beni Salzburg'a davet etti. Avrupa'daki ilk konserimi orada verdim. Şeflik dersinin sonunda, bir piyanist olarak orkestrayla çalıyordum. Markevitch'e duyduğum hayranlığın, Furtwängler'e duyduğum hayranlığın yanında oldukça sönük kaldığının çok iyi farkındaydım. Furtwängler, berraklık denen şeyle, diğer repertuarlarla ve müzik yapmanın başka yollarıyla çok daha fazla ilgiliydi.

Bana, "Gidip Furtwängler için çalmalısın," diyen kişi Edwin Fischer'di. Böylece yetenek sınavında çalayım diye Festpielhaus'a (Festival Tiyatrosu) davet edildim.

Edward Said: Ne çaldın?

Daniel Barenboim: Bach'ın İtalyan Konçertosu'nu çaldı-

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

ğımı hatırlıyorum. Sonra, bir Beethoven sonatının ikinci bölümünü. Prokofyev'in İkinci Sonatı'nı ve Chopin'in birkaç etüdünü. Henüz on bir yaşındaydım.

Edward Said: Kimse mükemmel değildir.

Daniel Barenboim: Tam tersine, eksiklikler durmadan çoğalıyor. Artık elli beş yaşına gelmiş biri olarak, on bir yaşında bir çocuk yanıma gelse ve bunları çalsa herhalde çok etkilenirdim. Böyle bir olay karşısında sahte bir tevazu göstermek ve 'hayır, hayır' demek gülünç olur. Fakat sanırım Furtwängler gerçekten etkilenmişti. Sonra, benden doğaçlama bir şeyler çalmamı istedi ve kulağımı sınadı. Korkunç derecede sinik görünme riskini göze alarak, kendini dinlemekte büyük güçlükler çekmiş birinin karşısında olmanın olağanüstü bir fırsat olduğunu düşündüm. Bu ıstırapla başa çıkamazdı. O günlerde birinin sesini onu dinleyerek sınamak, bugün olduğu şekliyle pek gelişmemişti ve bu da ona her şeyi tek bir renkte dinlettiği için hakikaten büyük bir fırsat kaçırmış oluyordu.

Her neyse, Furtwängler biraz akort yaptırarak kulağımı sınadı ve sırtımı piyanoya vererek ona notaları söylememi istedi. Çok etkilenmişti; bana Berlin Filarmoni'yle birlikte çalmamı önerdi. Düşünebiliyor musun, daha on bir yaşındaydım ve doğru düzgün Almanca bile bilmiyordum (gerçi onun İngilizce'si de oldukça kötüydü). Babam Furtwängler'e, bunun kendisinin bana bahşedebileceği en büyük onur olduğunu söyledi, ancak biz İsrail'de yaşayan bir Yahudi ailesiydik (o sırada, savaşın bitiminden ve Holokost'un üzerinden sadece dokuz yıl geçmişti) ve babam henüz doğru zamanın gelmiş olduğu kanısında değildi. Furtwängler'in bizi anlayacağını umut ediyordu.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Furtwängler, başka tek soru sormadan buna anlayış göstermekle kalmadı, aynı zamanda, benim meslek hayatımda önüme sayısız kapı açan o ünlü mektubunu kaleme aldı. Beni, Salzburg'da orkestra şefliği yapan George Szell ve Karl Böhm için çalmaya gönderen kişi Furtwängler'di. Bu tamamen folklorik bir nitelik kazanmıştı. O zaman, Furtwängler'in yönettiği bir yapım olan ve 1954'teki ünlü filmin temelini oluşturan *Don Giovanni*'nin provalarını izleme iznini almıştım.

Yazıları ve plakları vasıtasıyla, ayrıca onu tanıyan ve onunla birlikte çalışmış kişiler (hem Viyana hem de Berlin filarmoni orkestralarında çalmış yaşlı müzisyenler) sayesinde, Furtwängler ile onun müzik felsefesi hakkında edinebileceğim her türlü bilgiyi topladım. Sonunda iyice anladım ki Furtwängler, Amerika Birleşik Devletleri'nde siyasal sebeplerden ve tamamen gerçek dışı birtakım iddialardan dolayı haksız yere eleştiriliyordu.

Bilebileceğiniz üzere, onun 1948'de Chicago Senfoni Orkestrası'nın müzik direktörü olması bekleniyordu, ancak Yahudi sanatçılardan oluşan büyük bir topluluk (pratikte Amerika'da müzisyenler için 'Kim Kimdir?' işlevi görecek kadar uzun bir liste meydana getiriyordu bunlar), eğer Furtwängler oraya gelirse artık Chicago Senfoni Orkestrası'yla birlikte çalmayacaklarını ilan eden bir mektuba imza koydular. Sanırım o mektubu hepsi imzaladı; tek istisna, Yehudi Menuhin'di. Tabii ki Furtwängler gelmedi.

Furtwängler, müziğinden dolayı da eleştirilere uğramaktaydı. Elbette her büyük sanatçının kendine özgü bir müzik yapma tarzı vardır. Fakat Furtwängler, bir denge tutturabilmek açısından bir zorunluluk olarak kendini gösteren paradokslar ve aşırılıklara (Yunan 'katarsis'inin

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

müzik alanındaki karşılığını yakalayabilmek açısından temel önem taşıyan aşırılıklara) dayalı kendine özgü bir müzik *felsefesine* de sahipti. Kaostan düzene giden yola koyulmak için mutlaka uğranması gereken uç noktalardı bunlar. Müzikte birliği sağlamak için mutlak bir zorunluluk olarak beliren aşırı sapmalar. Kuşkusuz, bütün bunların modası çoktan geçmişti (bugün de eski moda görüldüğü gibi; o bakımdan, günümüze kadar herhangi bir şey değişmiş değildir), ancak başka bir engel, Furtwängler'in yönteminin arkasında yatan fikrin de pek çok insanın anlayamayacağı ölçüde entelektüel ve fazlasıyla karmaşık olmasıydı.

Ben bu noktada, Furtwängler'in müzik yapma tarzının dışa yansımalarının, daha uslu müzisyenlerin dışsal görünümlerinden daha rahatsız edici olduğunu söyleyeceğim. Başka bir deyişle, Furtwängler'in Beethoven ve Brahms yorumlarında belli ölçüde oynamalar yaptığı açıktı. Bu tür oynamalar Wagner'de hoşgörüyle karşılanabilirdi, ancak Beethoven ve Brahms'ta mümkün müydü? Eğer bu oynamaların sebebi ile aşırı uçlara savrulmaların sebeplerini bilmiyorsanız, yalnızca dışsal tezahürleri (uç dinamikleri, aşırı tempoları ve tempodaki oynamaları) fark edersiniz. Bu da haliyle bazı dinleyicilere fazlasıyla rahatsız edici geliyordu.

Wagner nasıl orkestrayı yönetişi, Listz de çalışı için eleştirilmişse, Furtwängler de benzer eleştirilere maruz kalmıştır. Gerçi böyle eleştirilere müzik tarihi boyunca sık sık rastlanmıştır. Furtwängler'den sonra, bireysel yorumu oldukça dikkat çeken bir orkestra şefi olan Sergiu Celibidache geliyordu. Aynı eleştiri Claudio Arrau'ya da yöneltilmişti. Ve, tevazuyla söyleyerek ve anlayışınıza sığınarak

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

söyleyeyim ki, ben de böyle gerekçelerle eleştiriye uğramış küçük, seçkin bir grup içinde yer almaktan dolayı kendimle iftihar ediyorum.

Furtwängler müziği daha felsefi açıdan kavramıştı. Müziğin açıklamalar getirmek ya da 'olmak'la ilgili bir şey olmadığının farkındaydı. Müzik, 'oluş' hakkındadır. Müzik, ne kadar önemli olsa da bir deyişin ifade edilmesiyle ilgili değildir; o noktaya nasıl ulaştığın, oradan nasıl ayrıldığın ve bir sonraki aşamaya geçişi nasıl gerçekleştirdiğinle ilgilidir.

Edward Said: Furtwängler hakkında söylediğin şeylerin, müzik alanında ileri sürülenlerden daha derin bir farkındalık ve alımlamaya dayalı olduğu kanısında değil misin? Furtwängler'i dinlediğinde önceden düzenlenmiş bir yöntem hissetmezsin. Onun müziğinin bende bıraktığı izlenim, her şeyin temsilde ortaya koyulduğu ve aşırı uçlara yönelmenin, sizi açılıştaki sessizlikten sondaki nihai sessizliğe kadarki ara dönemde yoğunlaştırmayı başaran, bir bakıma kendinizi temsilden soyutlamanızın mümkün olmadığı, öyle ki, 'Bu bir formül. Çok duru. Aynı şekilde tekrarlanabilir' dediğiniz bir sürecin parçası olduğudur.

Geçmişte seninle Glenn Gould konusunda aynı fikirde değildik. Belli bir açıdan bakıldığında, Glenn Gould, ne yapacağı önceden kestirilebilen biridir. Benim ona nasıl hayran olduğumu sen bilirsin. Fakat, başkalarınca değil, sadece kendisince yeniden üretilebilir bir Glenn Gould *tarzı* bulunduğunu da kabul etmek lazım. Furtwängler'de beni her seferinde müthiş derecede etkilemiş ve elli yıl önceden bile belli belirsiz zihnime yer etmiş olan yan, oldukça plastik bir süreç, daha doğrusu, başından itibaren kendini hissettiren bir *geçiş* duygusunun varlığıdır. Hiçbir ön açıklama yok. Hiçbir program yok. Her şey, olduğu kada-

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

rıyla, fiilen icra edilende içerili –ve galiba bazı dinleyicilerin kabullenmekte çok zorlandığı bir durum bu.

Daniel Barenboim: Furtwängler sadece spontan ve esnek değildi, bilirsin.

Edward Said: Hayır, mesele spontanlık değil. Onu kastetmiyorum.

Daniel Barenboim: Furtwängler bazen çok sıkıntılı ve kapsamlı provalar yapardı, fakat prova tarzı farklıydı. Celibidache bunu çok iyi anlatmıştır. Celibidache, Furtwängler'in, konser gecesinde bir defa 'evet' diyebilmeniz umuduyla provada 'hayır' demenin iki yüz şeklini denediğini söyler. Başka bir ifadeyle, bazı şeylerin olmayacağından emin olmak amacıyla da prova yapabilirsiniz. Müziğin bir yerde fazla alçalmaması, başka bir yerde uzaması, başka bir yerde hiç vurgulu ses çıkmaması için olduğu gibi, bütün bunların sabah bir araya getirilip, akşam tekrarlanabilmesi için de prova yapılır. Fakat müziğin en olağanüstü yanı, -söz uygun düşerse- onun tekrarlanamazlığıdır.

Edward Said: Bu benim daha önce değindiğim bir nokta; çok ender rastlanan bir özellik.

Daniel Barenboim: Ses gelip geçicidir. Durup kalmaz. Sesin önemli bir ifade gücüne sahip olmasının sebeplerinden biri, her an elinizin altında olmamasıdır. Bir resim gibi perdeyi çekip ona tekrar bakamaz ya da bir kitap gibi onu yeniden açıp okuyamazsınız. Bu, Furtwängler'in çok iyi anladığı ve dile getirdiği bir özelliktir. Furtwängler'in bazı yazıları, çağının ruhuyla *(Zeitgeist)* çok yakından bağlıdır; atonal müzik hakkındaki savlarının bazıları da çok

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

naiftir. Ancak onun, müziğin doğasını kavrayışı -zannımca- eşsizdir.

Ara Güzelimyan: Bu, sanatlarda asırlardır süregelmekte olan Apolloncu/Dionysosçu çatışmasının bir yansıması değil mi? 'Akıldışı olan'a karşı, 'ölçülebilir ve düzenli olan'ın varlığı.

Edward Said: Bu kavgayı bir ya/ya da meselesi (ya Dionysosçu'sunuz, ya da Apollon'cu) şeklinde ortaya koymak çok yaygın rastlanan bir yanlış anlamadan kaynaklanıyor. Halbuki Nietzsche, birinin diğerini gerekli kıldığı görüşündedir. Zor bir denklemdir bu: İki anlayıştan, trajedi gibi özel ve ayrıcalıklı anlarda bir senteze varılır; ki trajedi, paradoksal bir şekilde, ıstırap verici bir süreçle prova edilir ve kendiliğinden ya da mucizevi şekilde olan bir şey *değildir*. Buna belirli bir bilim vardır, diyebilirsiniz. Sanatlarda, bitmiş bir temsil olarak görünen şeyin (ister bir resim olsun, isterse bir şiir), aslında, bitmiş eserin önünüze konmasından önce gerçekleşen çok sayıda süreçle, uğrakla ve tercihle zemininin hazırlandığı, genelgeçer bir doğrudur. Bir şiirde, oyunda ya da romanda karşınıza çıkan sözler, farklı şekillerde ve oldukça sanatsal bir yorumla düzenlenmiş olmalarına rağmen, gündelik hayatta rastladığınız sözlerdir. Benim müziği büyüleyici bulmamın sebeplerinden birisi, onun -gerçi o da sesten meydana gelmesine rağmen- sessizliği kuşatmasıdır. Müzik kendisini, bir sözcüğün başka sözcüklerle kurduğu ilişkiyle aynı şekilde açıklamaz.

Günümüzde müziğin -en azından Batı'da- diğer sanatlardan ayrı bir yerde durmasının sebeplerinden birisi budur. Müzik, çoğu insana nasip olmayan, özel tipte bir eğitim gerektirir. Sonuç olarak da o insanı ayrı bir yere koyar.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Orası özel bir yerdir. Resim, fotoğraf, tiyatro ve dans gibi şeylerle içli dışlı insanlar, müzikten kolay kolay konuşamazlar. Buna rağmen, Nietzsche'nin *Tragedyanın Doğuşu*'nda yazdığı üzere, müzik potansiyel bakımdan en ulaşılabilir sanat formudur; zira, Apollon'u ve Dionysos'u bir araya getiren ayrıcalıklı haliyle, diğer sanatlardan daha güçlü ve kapsayıcı bir izlenim doğurur. Paradoks da buradadır zaten: Ulaşılabilir olan müzik, asla anlaşılamaz.

Daniel Barenboim: Müzik hakkındaki diğer iddialı sav, birbirine tamamen zıt iki amaca hizmet edebilmesidir. Eğer her şeyi unutup kendi sorunlarınızdan ve sıkıntılarınızdan -çıplak varoluşunuzdan- uzaklaşmak isterseniz, bunun en kusursuz aracı müziktir, çünkü müzik oldukça duygusal bir şeydir. Müzik, Wagner'in *Tristan*'ının doğurmasını beklediği gibi, insanı çılgınca hallere sokabilir. Ya da, Stravinsky'nin *Bahar Ayini*'nde olduğu gibi, koyu yaban ve vahşi duyguları uyandırabilir.

Ancak öte yandan, müzik eğitimi almak, insan doğasını öğrenmeye çabalamanın en iyi yollarından biridir. Bu yüzden ben, günümüzde okullarda müzik eğitiminin pratikte hemen hemen hiç var olmamasından dolayı büyük üzüntü duyuyorum. Eğitimin anlamı, çocukları yetişkin hayatına hazırlamaktır; onlara nasıl davranılacağını, ne tür insanlar olmak istediklerini öğretmek demektir. Bunun dışındaki her şey bilgi sınıfına girer ve bilgi çok basit bir şekilde öğrenilebilir. İyi müzik çalmak için üç şey; kafanız, kalbiniz ile karnınız arasında bir denge kurmak zorundasınız. Eğer bu üçünden biri eksikse ya da birisinin dozu çok kuvvetliyse, müzik yapamazsınız. Bir çocuğa nasıl insan olunacağını göstermek için müzikten daha iyi hangi yola başvurulabilir ki?

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Büyük müzik eserlerine, hatta daha az önemli olanlarına baktığınızda, pek çok şeyi anlamayı öğrenebilirsiniz. Beethoven'ın Dördüncü Senfonisi, yalnızca dünyadan kaçmanın aracı değildir. O, uzunca bir nota, bir Si-bemol, bir flüt, fagotlar, kornolar ve *pizzicato*, yaylılarla başladığı zaman insana dipsiz bir kuyuya daldığı duygusu verir... sonra da hiçbir şey olmaz. Orada, bu boşluk duygusu hissedilir; tek başına orada durup kalan bir nota, sonra başka bir notayla yaylılar, bir Sol-bemol ve o anda, dinleyici nerede olduğunu unutur gider...

Bana kalırsa, bu yerinden kopma duygusu eşsiz bir duygudur. İlk notayı duyduğunuzda, 'tamam' diye düşünürsünüz, 'herhalde bu Si-bemolde olacak'. Sonunda gerçekten de Si-bemolde *olur*, fakat ikinci notaya geldiğinizde artık nerede olduğunuz bilmezsiniz, çünkü Sol-bemoldür. O andan itibaren kendi başınıza, insan doğası hakkında çok şey anlayabilirsiniz. Şeylerin kesinlikle ilk bakışta göründükleri gibi olmadığını kavrarsınız. Si-bemol, belki de anahtardır, ancak Sol-bemol diğer ihtimalleri getirir. Ortada durağan, kımıldatılamaz, klostrofobik bir duygu vardır. Niçin? Uzun, yayılan notalardan dolayı. Aralarında sessizlikler yer aldığı sürece notaların takip ettiği bir kurgu. Müzik alçalır ve Beethoven oradan müziği tekrar alıp kurar ve sonunda tonu belirler.

Bu süreci kaostan düzene, ya da bedbahtlıktan mutluluğa giden yol diye niteleyebilirsiniz. Müzik herkese farklı şeyler ifade ettiğinden, bu şiirsel tanımlar üzerinde fazla duracak değilim. Ancak bir nokta açıktır. Eğer bir aidiyet duygusuna, yurt duygusuna sahipseniz ve bunu bir besteci olarak tasavvur edebilir, bir müzisyen olarak kurabilirseniz, o zaman hiçbir yerde olmama duygusunu, yurduna

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

dönüş yolunu arayan yerinden yurdundan edilme duygusunu her zaman yaşarsınız. Müzik, bir yandan hayattan kaçma imkânı sağlarken, öbür yandan hayatı diğer disiplinlerin birçoğuna göre çok daha iyi anlama fırsatı sunar. Müzik, 'beni bağışlayın ama, insan hayatı böyledir' der.

Ara Güzelimyan: Şimdiye kadar, bir noktada buluştuğunuz fikirlerden, hatta kişiliğinizin şekillenmesinde önemli rol oynayan etkilerden bahsettik. Peki, sizce ikinizin kendi görüşleri hangi noktalarda birbirinden ayrılıyor?

Edward Said: Daniel'la benim anlaşamadığımız alanlardan birisi, dünyanın ikimizin de yurdu olan kısmının tarihiyle ilgili farklı görüşler taşımamız. Şöyle ki, Daniel, tarihi bir Filistinlininkinden açıkça farklı bir bakış açısıyla değerlendiriyor. Aslına bakarsak, farklı tarih görüşlerini birbirinin üstüne çöktürmeden, farklı görüşleri birbirinden ayrı tutmanın değerli bir tarafı var, kanımca bu gerilim sağlıksız bir durum olmaktan ziyade, oldukça sağlıklı bir durumu da yansıtıyor olabilir.

Benim halihazırda televizyon ekranlarında ve müzakere masalarında yürütülen barış sürecine yönelik eleştirilerimden birisi, bu sürecin -bir bakıma- tarihsel olmayan nitelik taşıması. Söz konusu süreç, Filistin anlatısını ve Filistinlilerin başından geçenleri tanımaya yeterli gelmiyor; tarihi, insanlar o tarihle birlikte yaşayabilsinler diye, kendi karmaşıklığı içerisinde ve ayrıntılarıyla birlikte anlamak gerektiği konusunda bir tür hafıza kaybıyla karşı karşıyayız. Kanımca, tarihin önemli olmadığı yalanına sarılmak ve bir şekilde ayağı yere basan gerçekliklerden hareket etmemiz gerektiği aldatmacasını siper edinmek, benim bir hümanist ve halkların tarihlerinin adalet, soruşturma ve

baskı fikirlerini kapsayan karmaşık şeyler olduğuna inanan birisi olarak kesinlikle benimseyemeyeceğim, pragmatik bir siyasal nosyondur.

Farklı görüşlerin varlığı karşılıklı olarak kabul gördüğü sürece, herkesin aynı fikirde olması gerektiğini düşünmüyorum tabii. Bu önemli bir nokta. Birbirimizin görüşlerine saygı göstermek ve birbirimizin tarihlerine hoşgörüyle yaklaşmak zorundayız. Özellikle de, Daniel'ın hatırlattığı üzere, dünyanın oldukça küçük bir bölgesinden bahsettiğimizi aklımızdan çıkarmayacak olursak. İnsanları birbirinden ayırma fikri pratikte işlemez, şimdiye dek de işlememiştir. İnsanları her günkü yerlerinden kopardığınız an, onları güvensizliğe iter ve daha fazla paranoya yaratırsınız. Benim fikrimce, daha fazla çarpıtma doğurursunuz.

Her yerde aynı manzarayı görüyoruz. Geniş toprakları ilgilendiren bir çatışma olarak başlayıp, sokak ve kaldırım savaşına dönüşen Lübnan iç savaşının hikâyesini bilirsiniz. Nereye vardı bütün o kan ve ateş deryası? Hiçbir yere. O yüzden, farklı ama iç içe geçmiş tarihler fikri de bir tartışma için can alıcı önemdedir.

Ara Güzelimyan: Bu fikrin, sizin dostluğunuzun da temel bir parçası olduğu kanısındayım. Çünkü sizin tarihleriniz kaçınılmaz olarak birbirinin içine geçmiş durumda, ama yine de çok farklı perspektifleriniz var. Gözlemlerimden yola çıkarak söyleyecek olursam, sizin diyalogunuzun en keyifli yanlarından birisi, hem paralellikler hem de paradokslarla boğuşmanız.

New York
8 Mart 2000

İKİ

Edward Said: İcracının edebiyatta gerçek bir karşılığı yok. Yazarlar bir topluluk önünde kitaplarından parçalar okuyabilirler, ancak bizim yaptığımız şeyin mantıksal amacı sessizlik yaratmak –yani, sessiz okumalardır. Şimdi, senin gibi bir icracı müzisyene bakarak söyleyebiliriz ki, 'temsil' fikri senin eyleminin nihai sonucunu oluşturuyor.

Daniel Barenboim: Evet, fakat bir kitap yazan insanın karşılığı, müzik icra eden birisi değil, bilakis, yazan bir insandır. Başka türlü söylersem, bir yazarla bir piyanisti kıyaslayabileceğiniz kanısında değilim ben. Bir yazarı,

bir bestekârla kıyaslamalısınız; her ne kadar bestekâr açısından nihai amaç -pek çok noktada- kendi eserini icra ettirmek olsa da. Ancak, bir müzik eserini icraya hazırlama süreci ile temsilin kendisi arasında çok açık bir farklılık vardır. Bir temsilde, öngörülmedik bir dramatik kesinti olmazsa, durmazsınız. Parça başladığı zaman, sonuna kadar gider. Dolayısıyla, perde, ses ve hız söz konusu olduğunda belli bir kaçınılmazlık, belli bir mantıksal kurgu olmak zorundadır; üstelik, temsil, istediğiniz zaman durup daha iyi şeyler yapmaya çalışabileceğiniz provaya da benzemez. Bir performansın tek bir ihtimali vardır; şöyle ki, sesin doğasında geçicilik yattığı için, ses kesildiğinde temsil de sona erer. Hazırlık sürecinde bu unsurların hepsi hesaba katılmak, tek bir hedef gözetilmek zorundadır. Başka bir ifadeyle, bir insanın ya da bir bitkinin hayatına eşdeğer türde bir şey: meçhulden gelir, meçhule gider...

Edward Said: Sessizlikten sessizliğe...

Daniel Barenboim: Sessizlikten sessizliğe ve son ana kadar duramazsınız. İçinde yaşadığımız ileri teknoloji çağında, bu 'bir defalık'ın nasıl bir şey olduğunu unutmak çok kolaydır, çünkü teknolojiyle her şey kurtarılabilir ve tekrarlanabilir, halbuki müzikte böyle bir durum söz konusu değildir. Bir kaset yapabilir ya da canlı bir konserin plağını hazırlayabilir ve onu muhafaza edebilirsiniz, fakat konserde olan insanlar bir daha asla orada olmuş olmazlar.

Edward Said: Evet, sanırım bu bana çok tartışmalı görünen bir durum, çünkü, hem edebiyatta hem de resimde,

zaman daima ileri doğru gitmez: Etrafta dolaşılabilir, geri dönülebilir, okunabilir, yeniden okunabilir. Kısacası, senin söylediğin gibi, baştan sona doğru ilerlemenin mantığının dayattığı 'temsil' kadar güçlü bir durumdan söz edemeyiz bu alanlarda. Bir temsil hiçbir şekilde tekrar edilemez. Bir kaset yapılmış olsa bile, aynı şey değildir; artık başka bir şeydir. Sen de aynı kanıda değil misin?

Daniel Barenboim: Elbette, ertesi gün bile tekrar edilse, farklı bir temsil olur.

Edward Said: Öyleyse soru şu: Edebiyatta koruduğumuz sessizliğin müziği belli ölçülerde seyrelttiği düşüncesinden hareketle, bir israfın ve kaybın söz konusu olduğunu söyleyebilir miyiz? Bazı yazarlarda, bütün okumalar ve yeniden okumalar, teorik olarak, metne dahil edilebilir –isteyen, metnin yayına hazırlanması sürecinde ya da son bir okuma yaparken değişiklik yapmak amacıyla geri dönebilir. Eleştirmen açısından bile, basılı olarak muhafaza edilmekte olan şeyi durmadan okuma ve yeniden okuma fırsatı vardır. Müzisyen içinse, o kayıp duygusu, temsil bitip sessizlik sağlandığında, bana, örneğin, Beethoven'ın orta dönem eserlerinden bazılarında, Beşinci Senfoni ya da *Fidelio*'nun sonu gibi, neredeyse bir tür histerinin sonda olumlanacak bir şeye dönüşmesini hatırlatır. Bir bakıma, sonu, bitişi öngören, onu geciktiren, ondan kaçınmaya çalışan kuvvetli bir Do-major gibi.

Daniel Barenboim: Sanki sessizliği kovacakmış gibi...

Edward Said: Sessizliği kovmanın ve sesi uzatmanın bir yolu olarak. Buna katılıyor musun?

Daniel Barenboim: Bunu çok iyi anlıyorum. Ama ben müziği, birçok bakımdan, fizik yasalarına bir karşı koyma olarak görüyorum; bunların birisi de, sessizlikle ilişkidir. Bir Beethoven senfonisi ile Shakespeare'in soneleri arasındaki temel farklılık şudur: Sözler, kitapta yazıldıkları haliyle, Shakespeare'in düşüncelerinin bir notasyonu iken -partisyonun, Beethoven'ın tasavvur ettiği şeyin bir notasyonundan başka bir şey olmamasıyla aynı şekilde-, farklılık, düşüncelerin Shakespeare'in zihninde ve okurun zihninde olmasıdır. Ancak Beethoven'ın senfonilerinde, bu sesleri fiilen dünyaya getiren ek bir unsura rastlanır: yani, Beşinci Senfoni'nin sesleri partisyonda yoktur.

Bu, sesin fenomenolojisidir; sesin gelip geçici olduğunu, sesin sessizlikle çok somut bir ilişkisi bulunduğunu gösterir. Ben bunu genellikle yerçekimi yasasıyla kıyaslarım; nesnelerin kendiliğinden yere çekilmesiyle aynı şekilde, sesler de sessizliğe doğru çekilir, ve tersi olur. Bunu kabul ediyorsanız, o zaman, bir müzisyen olarak başa çıkmaya çalıştığınız fiziksel kaçınılmazlıkları bütün boyutlarıyla görebiliyorsunuz demektir. Bu yüzden cesaret, müzik yapmanın ayrılmaz bir parçasıdır. Beethoven, yalnızca sağır olduğu için değil, aynı zamanda insanüstü engelleri aşmak zorunda kaldığı için de cesurdu. Müzik yapma ediminin kendisi, doğanın fiziksel yasalarının pek çoğunu alt etmeye çalıştığınız cesurca bir edimdir. Birincisi, sessizlik meselesidir. Sesi muhafaza etmek ve sürekli sesten gelen gerilimi yaratmak istiyorsanız, ilk ilişki anı, ilk ses ile ondan hemen önce gelen sessizlik arasındadır, sonraki de ilk nota ile ikinci arasında, ve bu böyle sonsuza kadar devam eder. Bunu başarmak için, doğanın yasasına karşı koyarsı-

nız; doğallıkla olması gerektiği gibi sesin yok olup gitmesine izin vermezsiniz. Dolayısıyla, temsilde, müziği bilmenin ve onu anlamanın dışında, bir müzisyenin kavraması gereken en önemli şey, onu bu dünyaya, bu odaya getirdiğinizde sesin nasıl işlediğidir? Başka bir deyişle, akis nedir? Sesin uzaması nedir? Ses aracılığıyla müzik yapma sanatı, benim gözümde, yanılsama sanatıdır. Piyanoda, sesin bir notada genişleyip yayıldığı, yükselip alçaldığı yanılsamasını yaratırsınız, oysa piyanonun kendiliğinden bunu fiziksel olarak yapması mümkün değildir. Buna karşı koyarsınız. Siz ifade etme biçimiyle, sesi kısan pedalı kullanarak ve başka pek çok şekilde yanılsama yaratırsınız. Var olmayan bir tonun arttırıldığı, ayrıca sesin çoğalıp azaldığı yanılsamasını yaratabilirsiniz. Orkestradaysa, bazı enstrümanlar bu nitelikte olabildiği için durum farklıdır. Yine de yanılsama -ve fizik yasalarına karşı koyma- sanatı, beni bir temsilde çarpan ilk öğedir. Zaten hazırlanılıp prova edilmesi gereken şey de hep budur; yoksa temsile uygun bir formül arayıp durmak değil, fakat ne yazık ki şimdilerde sıklıkla bu eğilimin ağır bastığını görüyoruz.

Edward Said: Formül derken alımlamayı kolaylaştıran bir yorumu mu kastediyorsun?

Daniel Barenboim: Hayır, mutlaka böyle bir şey olmak zorunda değil; dengeyle, tempoyla ve ifade etme biçimiyle ilgili olarak belirli sonuçlara varma anlamında bir formül; ayrıca, varılan bu formülle yetinip tatmin olma ve buna gece bir temsil olarak ulaşmaya çalışmak için o anda hoşa gitmeyen şeyleri düzeltmeye gayret etme. Bu, benim gözümde, tam bir yanlış anlamaya tekabül eder.

Edward Said: İcracılar, bütün yorumcular gibi icra etmeye çalıştıkları metin konusunda özgül bir tarza sahip kişiler değiller midir? Ben, diyelim Shakespeare'in bir oyununu ya da Dickens'ın bir romanını okuduğumda, onların tamamen farklı türde eserler olduğunu bilirim. Birisi on altıncı yüzyılda ya da on yedinci yüzyılın başlarında yazılmıştır, diğeriyse on dokuzuncu yüzyılın ortalarında ya da sonlarında. Fakat, onları okuyan ben, aynı kişiyim. Bu yüzden, bir okur olarak, başka bir okurun ilgileriyle kesinlikle aynı olmayan kendi ilgilerimin de bilincindeyim. Kendi okuma tarzımda, okuyup yorumlamaya çalıştığım eserlerle genişleyen bir süreklilik bulunduğunun farkındayım. Bana göre, yapılması istenmeyen şeylerden biri, tahminlerde bulunmak ve 'evet, bu, sözgelimi, Shakespeare'in *Tempest*'inin mitik okumasıdır; Said de, her zamanki gibi, Dickens'ın *Büyük Umutlar* romanının mitik bir okumasını yapıyor' demektir. Öte yandan, bizden istenen şeyin, okunan eser hangisi olursa olsun, insanın kendine özgü bir tarza sahip olması gerektiğini düşünüyorum. Başka bir ifadeyle, ister Shakespeare ister Dickens isterse Pope olsun, muhafaza edilmek isteneni yorumlayan, tanınabilir bir zekâ ve kişilik söz konusu olsa gerektir. Öyleyse, özgün bir karakteristik üslûp ile ile tam öngörülebilirlik arasında bir denge vardır; sanırım, senin formül derken kastettiğin şey de bu. Yani, her seferinde sahneye çıkıp aynı şeyi yapmak istemezsin, ama insanların bu icranın ya da bu yorumun başkasına değil, sana ait olduğunu anladığından da emin olmayı dilersin.

Daniel Barenboim: Haklısın, ben pek bu doğrultuda düşünmedim. Ben provalardaki ve performanstaki fark-

lılığı, daha çok, provadan, yanlış yapıldığı düşünülen şeylerin (bu ister ifade biçiminde olsun, ister vurgulamada) temsilde yapılmamasından emin olmak için yararlanmak anlamında görüyordum. Başka bir deyişle, her şeyi alkole batırıp, akşam şişeyi açtığın zaman tadına bakasın diye muhafaza edemezsin. Bence, sesin fenomenolojisinin irdelenmesi ve dikkatle tartılması, provada, özellikle de bir orkestrada, son derece önemlidir. Bir solo parça için de aynı saptama geçerlidir, fakat bir orkestrada kastettiğim şeyi görmek daha kolaydır. Ne de olsa, bestekârın notasyonu, bazı bakımlardan, insanların düşünmeye yatkın olduğundan çok daha ortalama bir değerdedir; bilirsin, notalara harfi harfine bağlı kalma gibi bir sorun aslında yoktur.

Edward Said: Niçin?

Daniel Barenboim: Çünkü partisyon, gerçek değildir. Partisyon, eser değildir. Eser, sen fiilen ona ses kattığında ortaya çıkar.

Edward Said: Yani, eser denilen, varlığı mutlak bir nesne bulunduğunu düşünmüyorsun.

Daniel Barenboim: Hayır, hayır.

Edward Said: Hiçbir durağan metin bulunmadığını ve her metnin onun okunmasında, icrasında ya da yorumlanmasında yeniden yaratıldığını ileri süren bir eleştiri ekolü var. Öyleyse burada sorun olarak görülen şey, bir partisyonun ya da metnin (ona bir metin diyelim, çünkü zaten öyledir; demek istediğim, burada basılı bir nesneden bahsediyoruz) notasyonu. İcrayı gerçekleştirmek

için gerekli olan şeyin asgari ölçüsünü nasıl saptayacağız? Senin, "Evet, o bunu söylüyor; bu yüzden de biz onu o şekilde yapmak zorundayız," dediğin noktada aşırı lafziliğe, yani köktenciliğe sürüklenmesi tehlikesi doğuyor.

Daniel Barenboim: Bir partisyonun duyulurluğu *(audibility).* Başka bir ifadeyle, Beethoven bir *crescendo*, kreşendo, yazdığı zaman, onu bir noktada flütler, iki ölçü sonra klarnetler, sonra yaylılar, sonra *forte*'den önce bir ölçü trompetler ve davullar için *crescendo* diye yazmaz.

Edward Said: Hayır. Hepsi bir aradadır.

Daniel Barenboim: Tastamam öyle. Eğer bütün enstrümanların tek bir anda *crescendo* yapmalarını sağlarsan, ikinci ölçüde hiçbir şey duymazsın. Açıktır ki, davullar ve trompetler diğer bütün enstrümanları bastıracaktır. İkinci flütün bu noktada bir şansı olmaz. Dolayısıyla, zaten çok basit bir denge sorunuyla, yorum meselelerine dalmadan duyulurluk sorunuyla başlarsın. Ben 'yorum' sözcüğünün tüm bunlara denk geldiğini düşünmüyorum. Duyulurluk. Saydamlık. Onu nasıl yaratırsın? Onu duyulur yaptığın dakikada, trompetlerin ve davulların *cresendo*'ya epeyce daha sonra başlamalarını ve zirveye ulaşmadan önce son itkiyi sağlamalarını isteyerek metne sadık kalır mısın? Bir bakıma, onu fiilen değiştirmekte olduğun için metne sadık kalamazsın. Bu çok küçük bir örnek. Ben bunu sadece, müzikal notasyonun yaklaşık doğasını açıklığa kavuşturmak amacıyla söylüyorum. Bir nota bir notadır. Bu bellidir. Fakat notanın nerede sona erdiği, hatta notanın partisyonda dinamik bir göster-

ge bulunduğunu belirttiği, *forte*, yani kuvvetli çalınmasını gösterdiği zaman bile, evet, fakat, neye göre? Sesin fenomenolojisinin gözlenmesi derken kastettiğim şey bu: Sesin nasıl biriktiği; senin bir sesin istediğinden daha uzun olma yanılsamasını nasıl yaratabileceğin; sesin sıfırdan başladığı yanılsamasını nasıl yaratabileceğin –bu nesnel bakımdan imkânsız bir şey ama yine de müzik yapmanın özü. Sıfırdan başlayan yaylı *tremolo*'larıyla bir Bruckner senfonisi dinlediğinde, onu salt fiziksel olarak, sesin başladığı bir noktada ölçtüğün için burada bir yanılsama yaratılmıştır. Bruckner'in Dördüncü ya da Yedinci Senfonisi'nin başlangıç *tremolo*'sunda onun yoktan var olduğu, sesin -denizden çıkmakta olan ve görülmeden önce kendi varlığını hissettiren bir canavar gibi- sessizlikten süründüğü yanılsamasını yaratırsın. Bu çok şiirsel ya da metafiziksel gelebilir, fakat bir meydan okumadır. Bir fizik yasasına karşı koymak için, o fizik yasasını ve şeylerin belirli bir şekilde nasıl ve niçin ses verdiğini anlamak zorundasın. O noktadan ifade etme meselesine gidersin, hatta bunun zaman ve uzam sorunuyla bir ilgisi olduğunu bilirsin. Tonal müzikte, o gerilimin boşalmasını sağlamak için gerilimi yaratmakta, ya da yaratmış olmakta, çok önemli işlev gören bir akor için ne kadar süre gereklidir? Başka bir söyleyişle, bunun için gerekli bir zaman süresi vardır. Zaten, kanımca, prova edilmesi gereken şey budur. Provanın amacı, orkestranın notaları, nasıl çalınacağını ve ne tür sesler çıkarılmasının istendiğini zaten bildiğini hesaba katarak çalışmaktır. Temelde, Chicago Senfoni Orkestrası ya da Berlin Filarmoni Orkestrası ya da Viyana Filarmoni Orkestrası gibi büyük bir orkestranın (repertuarın içini dışını bilen bir or-

kestranın) önündeki olay tam da budur: müzik yapmanıza imkân tanıyan ses ilişkilerinden, birbirlerine hiç zıt düşmeyen bir dizi tasavvurun yaratılışı. Müziği, birbiriyle alakasız seslerin çıkarılmasından ayrı kılan özellik budur, bu organik öğedir. Sonra da icra anına gelirsin. Bu gibi şeylerin hepsini gözleyince ve belirli bir *crescendo*'nun belli bir seviyenin üstüne çıkmak zorunda olmadığını, çünkü iki ölçü sonra, iki sayfa sonra bir başkasının geleceğini, temponun belli bir etki bırakmak zorunda olduğunu, ezginin gerçekleşmesi için temponun hafifçe değiştirilmesi gerektiğini bilince –bütün bu bilgilere sahip olunca, o zaman icra ânındasındır. Bu, salt müziğin herkesin önünde icra edilmesinin duyurduğu bir heyecan olmadığı gibi, temsilden önce ve sonra alınan alkışların verdiği bir heyecan da değildir; sahnede yürümek üzere özel bir şekilde giyinmiş olmanın verdiği bir heyecansa hiç değildir. Bu, tamamen, belli bir parçayı başından sonuna dek, hiçbir kesinti olmadan, ondan kopmadan ve fiilen hissederek yaşayabilmenin verdiği bir heyecandır. Bir bakıma -bence tabii- hayatta hiçbir şey bu heyecanla kıyaslanamaz.

Edward Said: Bu çok etkileyici bir deneyim tanımı. Bu, gerçekten, her şeyi dışarda bırakan bir tür dolayımsızlık deneyimi. Zaten, temsil ortamı hakkında benim kafamı her zaman kurcalamış olan şeylerden birisi, bunun tamamıyla bir modern konser salonunun (ki, müzik tarihinin geç bir dönemine ait bir gelişmedir) işlevi olduğudur. Eğer Bach dönemine geri dönecek olursanız, durumun çok farklı olduğunu görürsünüz. Elimizdeki bütün kanıtlardan biliyoruz ki, Bach elbette mükemmel bir teknis-

yendi. En büyük kontrpuan ustasıydı, org çalardı ve müthiş bir virtüozlukla müzik yazıyordu –sanki Tanrı'nın şanına yaraşır bir dinsel itkiyle vahiy iniyordu kendisine. Beethoven ve Haydn örneklerindeyse, yaptıkları şeyle -dolaysız bir şekilde- kendi aristokrat patronlarını hedef aldıkları duygusu hissedilmektedir. Brahms gibi bestekârların zamanına eğildiğinizde görürsünüz ki, Brahms'ın konser salonunda yaptıkları, bir dinleyici topluluğu ya da kilise gibi bir kurumdan ziyade, içsel olarak müzikle çok daha fazla ilgilidir. Bu örnekte görebileceğiniz şey, bir tür müziğin ve onun icra edilmesinin -patronlardan, hatta dinleyicilerden belli bir mesafede- tedrici kendine yeterliliğidir. Ben bir keresinde, temsili aşırı bir durum olarak adlandırmıştım; yani, onlara ister dinsel, ister felsefi, isterse başka bir etiket takalım, hayatın diğer izleklerinden koparılmış bir durumu temsil ediyordu. İcracı açısından bu duygunun var olup olmadığı, yalnızca yarattığınız o belirli ses dünyasına yoğunlaşıp yoğunlaşamadığınız, beni çok ilgilendiriyor.

Daniel Barenboim: Belki küçük bir nokta hariç, senin bütün söylediklerine katılıyorum. Bence, Mozart'ta ve kesinlikle Beethoven'da, aristokrasiye kafayı takmanın yanı sıra bir kendine yeterlilik vardır.

Edward Said: Ah, evet. Doğru söylüyorsun. Bach'ta da vardır. Kendine yeterliliği, *Füg Sanatı* gibi daha sonraki eserlerde de görebiliriz. O kimin için yazıyor?

Daniel Barenboim: Fakat kanımca, o devirdeki toplumun toplumsal ve siyasal gelişmesiyle çok önemli bir paralellik söz konusu burada. Bach'ın müziği, pek çok ba-

kımdan, Tanrı'nın görkemine yazılmıştı ve bu haliyle epik araçlar kullanılıyordu. Bir füg, taş üstüne taş konup kat üstüne kat çıkılarak Tanrı'nın haşmeti ya da kilise adına bir müzikal yapının gerçekten inşa edilmesine benzer. Sonra da Haydn'ı ve Mozart'ı dinlerseniz, devrim rüzgârının esmeye başlamış olduğunu hissedersiniz. Bu, farklı formel araçlar için de geçerlidir: onu eril ve dişil, etkin ve suskun diye nitelendiren, hep birbirine zıt öğeleriyle sonat formu için geçerlidir, mesela. Burada, hem birbiriyle çatışan hem de yan yana durabilen öğelerden söz ediyoruz.

Edward Said: Beethoven'da da aynı durum söz konusu...

Daniel Barenboim: Onda daha da fazla, fakat yine de, hayatın genelde olumlu doğasına daha fazla inanılarak. Başka bir söyleyişle, *Eroica*'daki cenaze marşının son bölüm değil, ikinci bölümde olması tesadüfi değildir. Bence, burada sembolik bir durum var: o kederin de geçici bir şey olduğunu söylemek gibi...

Edward Said: Başka bir deyişle, olumlu noktaya varmak için bu kederi yaşamak zorundasın.

Daniel Barenboim: Beethoven'da çok fazla gözlenen bir şeydir bu. Sonra, Beethoven'ın son dönemleri ile Schubert'in son dönemlerinin ardından meydana gelen gelişmede, Brahms, Berlioz, Liszt ve Wagner'e (kromatizm dozu çok daha fazla olan Romantik üslûba) ve son olarak, tonal yazımın aşırı ucunda yer alan Wagner'in *Tristan*'ına varırız.

Edward Said: Wagner'de benim her zaman son derece etkileyici ve -aynı zamanda- tuhaf bularak çok sarsılmış olduğum şeylerden birisi, bir şekilde güvenebileceğiniz bir dünyanın kaybedilmesine duyulan aşırı tepkidir. Onu bir dış dünya; erkekler, kadınlar, alışkanlıklar, kurumlar, vs. dünyası olarak adlandıralım. Yani, büyük bir devrimci olan, zıtlıklardan böyle muhteşem bir oyun -sizin, örneğin, *Eroica*'da değindiğiniz zıtlıklar draması- çıkaran Beethoven'da bile, bütün bunların meydana gelmekte olduğu bir dünyaya yine de güvenebileceğiniz duygusu vardır. Bir yerlerde fiilen, gerçekten bir şeyler olup bittiği duygusu edinilir. Benim Wagner'de (ayrıca, on dokuzuncu yüzyıl sonunda buna paralel olarak kendini gösteren Balzac ya da Dickens'ın muazzam romanlarında) her zaman için olağanüstü bulduğum şey, artık dünyaya güvenemeyeceğiniz, kendi dünyanızı kendinizin yaratmak zorunda olduğu duygusudur. Bana göre, Wagner'deki en olağanüstü an, devam eden uzun Mi-bemol majör serileriyle sizde dünyanın doğmakta olduğu, ona can kattığı yanılsamasını uyandırmak istediği, *Das Rheingold*'un (Ren Altını) başıdır. Bu, bence, bir izole edilmişlik duygusu yaratır; yani, sanatsal dünya, ya da Wagner'in bir hale olarak kurduğu dünyası, tam da öylesine kapalı olduğu için tamamen Wagner'e özeldir.

Daniel Barenboim: Evet, fakat bence bütün ilerleme, gerçekte, geçmişin desteğiyle ilişki kurma cesaretine sahip olmakta yatıyor. Bir yanda Bach'tan öbür yanda Haydn, Mozart, Beethoven'a, sonra da Haydn, Mozart, Beethoven'dan Wagner'e uzanan çizgiye bakın. Bach'ın zamanında Tanrı'ya güvenebileceğinizi söyleyebilirdiniz, Beetho-

ven'ın zamanındaysa artık Tanrı'ya güvenemezdiniz. Sıradan ölümlülere güvenmek zorundaydınız. Wagner'se size bunu dahi yapamayacağınızı söyler; "Biz yeni tür bir insanoğlu yaratmak zorundayız," der.

Edward Said: Kuşkusuz Wagner'in belli bir noktada kendisini insanoğlu olarak düşündüğü doğrudur. Galiba onda Siegfried'den bir şeyler var. Bilirsin, o ismi taşıyan operada Siegfried kılıcını salladığı zaman Wagner de aynı hareketi yapar. Ama benim söylemeye çalıştığım şey, Wagner'in fragmanlarla başlamak zorunda olduğudur ve fragmanlar da kısmen başka bir yerden miras kalmıştır. Yine de o, sizi, kendisinin bütün bunları sıfırdan yarattığına inandırmak ister. Ve bu özel türdeki yanılsama (farkındasın, ben gerçekten baştan başlıyorum, başka bir şeye de ihtiyacım yok), bence, müziğin toplumsal ve kültürel dünyadan yalıtılması gibi çok sorunlu bir sonuç doğuruyor. Başka bir deyişle, burada, sözgelimi kilisenin güvencesinde, hiçbir meydan okuma içermeyen toplumun güvencesinde yazan Bach gibi birinden çok daha fazla çaba gerektiren bir entelektüel ve estetik yalıtılmışlık duygusu görülür. Bach'tan yetkililere karşı hiçbir meydan okuma hissi almazsınız. Örneğin *Die Mestersinger von Nürnberg*'de (Nürnbergli Usta Şarkıcılar) Wagner, ülkenin parçalanmış hali göz önüne alındığında, yeni bir Almanya yaratmaktadır. Yani, çok daha iddialı ve hırslıdır.

Daniel Barenboim: Evet. Ama adil olmak gerekirse, bir operayı (özellikle de Wagner'in fikirlerini ve fikirlerinin gelişimini döktürdüğü bir operayı) salt müzikle *(absolute*

music) ya da çoğu kantatlarla kıyaslamanın pek doğru olacağı kanısında değilim.

Edward Said: Hayır, ama Wagner'in bir Si-minör Missa yazması da tasavvur edilemez. Bak, bunu bile konuşuyoruz. Bach'ın elbette daha şahsi hale getirdiği missa için bir tür prosedür söz konusudur. Ama eğer Bach'ın Si-minör Missa ve, diyelim, Beethoven'ın *Missa solemnis*'ini kıyaslayacak olursanız, zaten büyük bir farklılık görürsünüz. *Missa solemnis*, bir bakıma çok tuhaf bir eserdir –elbette, çok geç bir eserdir. Yine de, dinsel ve estetik malzemede Beethoven'ın Bach'la tamamen çakıştığı izlenimi uyanmayacaktır.

Daniel Barenboim: On sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıllar arasında farklılık var. Müziğin, bir odada ya da bir konser salonunda yalıtılması halinde en yoğun halini ve en güçlü ifadeyi bulabilmesi büyük bir paradokstur. Müziği evrenin geri kalanından yalıtmanın fiili etkisi, bir bakıma kendisi de bir ses evreninin yaratılması olduğu için son derece önemlidir. Eğer bir dinleyici, konsantrasyonunu dağıtmadan, bir temsilin ilk notasından sonuna kadar kendini kaptırabiliyorsa ve buna istekliyse, söz konusu olan ister Chopin'in bir kısa eseri isterse Bruckner'in dev bir senfonisi olsun, fiilen bütün bir evreni hissetmiş demektir. Müzik bir yandan yalıtılmışlık içinde var olurken, diğer yandan toplumsal gelişmeye ayna tutar ya da genellikle onu önceler. On sekizinci yüzyılda kilisenin dediğim dedik tutumu karşısında, insanlar pek çok bakımdan kör inançlar besliyorlardı. Ondan sonra, Haydn, Mozart ve Beethoven'la başlayan, çok daha fazla

kromatizmin ve form değişikliklerinin olduğu devrimci ruh sökün etti. Sonat formu, bir gerilim, sürtüşme ve gelişme formudur, ama aynı zamanda, toplumun sağlıklılığına ve insani fikirlere duyulan inançla pozitif bir bakışı yansıtır. Zaman devreye girince Wagner'e ve -senin dediğin gibi- edebiyatta Balzac'la Dickens'a ulaşırız. Ansızın, sonat formu, bestecilere, Brahms'a sağladığı şekilde ifadenin temelini vermez olur. Liszt ile Strauss'un senfonik şiiri bulmalarının sebebi budur; Wagner müzik dramalarını yaratır. Belli akorların daha büyük önemini kabul eden tonalitenin hiyerarşisi parçalanmaya ve aniden yıkılmaya başlar. Başka bir ifadeyle, o artık Tanrı'nın hiyerarşisi değildir. Artık elinizde, on iki tonun birbirine eşit olduğu atonaliteye varana kadar düzeni ve hiyerarşiyi sergileyen vurgulu, çeken, altçeken ve bütün bu müzikal terminolojilerle bir cumhuriyet vardır.

Edward Said: Ben, senin şimdi açımladığın bu pasajla ilgili olarak Theodor Adorno'nun söylediklerine gerçekten inanan insanlardan biriyim. Şöyle ki, senin fiilen yola çıktığın şey, hem Bach hem de Beethoven gibi eski bestekârlar söz konusu olduğunda, bir tür toplum için yazılmış bir müziktir. Beethoven ile dinleyicileri arasında, Beethoven'ın kendine özgü aşırılıkları ve ekstra dramından (ki bu özellikleri onu olağandışı bir bestekâr yapmaktadır) hep sarsılmış olan dinleyicileri arasında bir bağıt vardır. Adorno, Schoenberg gibi insanlara baktığınızda, bütün tonların eşit olduğu yerde müziği dinlemenin artık çok zorlaştığı bir noktaya varacağınızı söyler. Aslında Adorno, bu tür müziğin gerçekte dinlenmeyeceğini ifade etmektedir. Bu müzik, on iki tonluk bir eserin tamamen

atomize olmuş ve düzenlenmiş ses dünyasını anlamak için neredeyse imkânsız derecede çaba harcamak gerekeceğinden, ne olursa olsun duyulamayacaktır. Burada dram duygusu ile, diyelim bir Beethoven sonatında rastlayacağınız tezatlar bulunmadığı gibi, ayrıca, diyelim Wagner'deki gibi dram, gelişme, olumlamalar ve nihayet yadsımalar da yoktur. Zaten bu yüzden, sen Schoenberg çaldığında, mesela Liszt ya da Bach çalarken kapılacağın duygulardan daha fazla yalıtılmışlık ve daha fazla kopma hissedip hissetmediğini merak ettim.

Daniel Barenboim: Ben hâlâ, herhangi bir şeyden en büyük kopma ve yalıtılmışlık duygusunun (tabii bu çok öznel bir duygudur ve bu konuda objektif olduğumu iddia etmiyorum kesinlikle) Beethoven'ın son dönem eserlerinde hissedileceği kanısındayım. *Büyük Füg*'e bakarsanız, *Missa solemnis*'in pasajlarına bakarsanız ve Diabelli Çeşitlemeleri'ne ya da son üç piyano sonatına bakarsanız, Schoenberg'de rastlayacağınızdan çok daha fazla ölçülerde dünyadan tam bir yalıtılmışlık ve kopma duygusu hissedersiniz.

Edward Said: Birkaç yıl önce bir resitalde Schoenberg çalarken dinledim seni, parçalarda neredeyse romantik bir özlem ve tıtkulu bir arayış duygusu vardı; halbuki, senin sözünü ettiğin geç dönem Beethoven'da, çok güçlü ve -yine senin tanımladığın üzere- son derece bedbaht edici olan şey, bu konuda bir şekilde uzlaştırılamaz bir yön bulunduğudur. Başka bir deyişle, öne atılacağın yerde birden parçalandığını hissediyorsun. Kapıldığın duygular gerçekten bunlar mı?

Daniel Barenboim: Evet. Sanırım, Schoenberg'in görece ilk parçaları olan ve bu yüzden belli bir dışavurumcu özlemi yansıtan Opus 11'ini çaldığım bir konserden söz ediyorsun.

Edward Said: Doğru.

Daniel Barenboim: Fakat, tonal sistemde çok temel bir yeri olan armonik gerilimi oluşturmanın ve sürdürmenin gerekli öğeleri, on iki tonda büyük ölçüde kayboluyor. Gerçi bunda bir sorun da yok. Diğer yandan, Bruckner'de gördüğümüz türde on iki tonlu müzikte birikimi çok kuvvetli buluyorum; diziler birbirinin üstüne bindiriliyor, bazen gerilim durmadan artıyor ve sesle dürtülerin sadece tekrarlandığını algıladığınız, armonik ilerlemenin hiç olmadığı, muazzam *crescendo*'lar ortaya çıkıyor. Birikimin ifade gücü bence Schoenberg ve Berg'de çok kuvvetli.

Edward Said: Ama Webern'de öyle değil. Webern, bir bakıma senin söylediklerine bir tepki gibi, çağdaşlarının otopsisini yapıyor ve röntgenlerini çekiyor.

Daniel Barenboim: Ben tonal sistemin insanın saf ve basit bir uydurması olduğuna hiç inanmadığım gibi, onun bir doğa yasası olduğu fikrine de asla kafam yatmamıştır. Aslında, durmadan bir fikirden ötekine doğru gider gelirim.

Edward Said: Kökeni olarak mı kastediyorsun bunu?

Daniel Barenboim: Evet ve varoluşu itibariyle de. Schoenberg'de bazen eşitlik ve tonalitede hiyerarşinin reddedilmesi arayışıyla on iki tonluk sistemi dinlediğinizde,

bu, kulağın geliştirdiği ve bir tür tonal ahenk özlemini çektiği belli bir düzenle başa çıkamaz. Ahenksizlik, bazen Schoenberg'de olduğu gibi en ucuna götürülürse, bir tür ahenk doğurur ve bu da herhalde bestecinin muhtemelen hiç istemeyeceği bir şeydir. İkinci Viyana Okulu'ndan birçok müzisyeni dinlemenin güçlüğü, dinleyicinin onlara aşina olmayışından gelir daha çok. Eğer tekrar tekrar dinlerseniz, besbelli ki bir Haydn senfonisinden daha karmaşıktır. Bir Haydn senfonisinde ezgileri çok daha kolay hatırlarsınız; bazı ritmik kalıpları hatırlarsınız. Schoenberg Opus 16 parçalarını anlamak ve özümlemek, açıkça çok daha fazla çaba harcamayı gerektirir; ancak bir kez vakıf olunca sanırım gerilim ve gerilimin boşalması öğesi tamamen ortadan kalkar veya çok azalır, bir ifade olarak birikim öğesi daha da kuvvetli hissedilir. Öyleyse kendinize şu soruyu yöneltmelisiniz: Müziğin bir amacı, bir toplumsal amacı var mıdır ve eğer varsa bu nedir? Müziğin amaçlarından birisi rahatlatıp eğlendirmek midir, yoksa icracının ve dinleyicinin rahatsız edici sorularını aktarmak mı? Müziğin -ve tiyatro ve opera gibi, müzikten başka şeylerin de- toplumlarda ve totaliter rejimlerde oynadığı role bakarsanız, siyasal fikirlerin ve toplumsal totaliterizmin eleştirilebildiği tek yer olduğunu görürsünüz. Başka bir deyişle, Nazilerin döneminde ya da -ister sağ ister sol olsun- herhangi bir totaliter rejimde icra edilen bir Beethoven performansı, ansızın özgürlük çağrısına dönüşüverir, hatta rejimin izlediği politikaların çok doğrudan bir eleştirisi halini alır ve bu yüzden çok daha rahatsız edici -ve aynı zamanda, güven verici- bir şeydir. Kuşkusuz, Mozart divirtimentolarının ya

da Johann Strauss valslerinin eğlencesinden buraya gelinene dek uzun bir yol kat edilmiştir.

Edward Said: Edebiyatın, aşırı sansür koşullarının egemen olduğu bir ortamda üretildiğinde daha ilginç olduğu, böylesi eserlerde yazarın satır aralarındaki her türlü marifeti ve hilelerine çok daha fazla dikkat edildiği yönünde bir argüman var. Bana kalırsa, burada sorun olan yan, sanatın ve müziğin bir rutin hayatın lüksü olduğu (örneğin, bazı insanların senfoni orkestralarına üye olduğu ve belirli bir günde Chicago Orkestrası'nın Beethoven ve Brahms senfonileri çalmasının programlandığı) bizimki gibi bir toplumda, işte böyle bir bağlamda, müziğinin amacının ne olduğunun nasıl belirlenebileceğidir? Amaç, doğrulamak mıdır, ona meydan okumaya ihtiyaç duyulmadığı için mevcut durumu onaylamak mıdır? Yukarıda sözünü ettiğin türden, dokuz Beethoven senfonisinin ya da *Fidelio*'nun aslında olmayan bir özgürlüğün olumlanmasına dönüştüğü toplumlarda yapmayı isteyeceğiniz şekilde bir şeyi eleştirmiyorsunuz burada. Öyleyse, bizimki gibi, kabul gören bir asgari özgürlük eşiğinin bulunduğu toplumlarda bu eserler neye işaret ederler? Basitçe statükonun onaylanmasına mı? Toplumun refahının bir tür sembolüne dönüşen orkestra kurumunun çekiciliği ve gücünün onaylanmasına mı? Ben, bir entelektüel olarak, bu tür bir mantıkla hiç ilgilenmiyorum. Benim ilgi duyup yapmak istediğim şey, her zaman için, verili olana meydan okumak. Müzikte, müziğin icra edilmesinde bunun karşılığı ne olacaktır? İşte, benim merakım, müzikte aynı kafa tutuşun mümkün olup olmadığı.

Daniel Barenboim: Sanırım haklısın. Tartışmayı sürdürmek adına, Beethoven örneğinde kalalım, ama kendimizi özgül fikirleri ve metni bulunan *Fidelio*'dan koparalım. Salt müziğe bakalım. *Eroica* senfonisi bugün çalındığında hangi rolü oynar? *Eroica* senfonisini sırf çok ünlü bir parça olduğu ve daha fazla sayıda insanın bilet alıp konseri dinlemeye gelmesini garanti ettiği için çalamazsınız. *Eroica*, illa ki bir toplum ya da rejim eleştirisi olarak düşünülmüş olmadığı gibi, Fransız Devrimi'nin şanı şerefi ve benzeri şeyler uğruna da yazılmamıştı. Beethoven'ın bu parçalarının her birinde çok önemli bir mesaj yattığı kanısındayım ben. Başka bir deyişle, evet, Batı'da biz -senin haklı olarak dikkat çektiğin üzere- kabul edilebilir bir katlanılabilir özgürlük içerisinde yaşıyoruz, fakat insanoğlu ne kadar özgürdür? İnsanoğlu kendisiyle nasıl uğraşır? Kendi varoluş problemleriyle nasıl başa çıkar? Kendini nasıl görür? Endişelerinin, acılarının üstesinden nasıl gelir? Neşesini nasıl dışavurur? Tüm bu şeylerin hakkından nasıl gelinir? Bütün bu sorular -ve bunlardan çok daha fazlası-, benim gözümde, bir Beethoven senfonisinin tözünü oluşturmaktadır. Burada bir paralellik, yüzlerce paralellik vardır. Sözgelimi, salt armonik açıdan Beethoven'ın Dördüncü Senfonisi'ne tekrar bakarsanız, girişin bir tonalite arayışı olduğunu görürsünüz. Tek bir Si-bemol sesiyle başlar. Si-bemol majör olabilir. La-diyez olabilir. Herhangi türde bir tonalite olabilir. Sonra, ahenk içinde, herhangi bir tonalite fikri vermeden yaylılar başlar. Sonra, bu giriş kısmının sonunda, majör mü minör mü olduğunun belli olmadığı yerler hariç, esasen parçanın onunla başladığı Si-bemolün çeken akorlarına gelirsiniz. Bunu sağlamanın

amacı nedir? Amaç, çok kesin bir ana tonalite duygusu yakalamaktır. Başka bir deyişle, Si-bemol, müziğin yurdu haline gelmiştir. Bu durumda, çok zekice, ikilik notalardan daha küçük aralıklarla yapılan bir değişimle (diyelim, Si-bemol ve La-diyez aynı nota haline geldiğinde), gelişme bölümünün sonunda ansızın tamamen yabancı bir diyara girdiğimizi anlarız. Niçin yabancı bir diyar? Çünkü yurt çoktan yerleşik durumdadır. Benim 'tonalitenin psikolojisi' diye adlandıracağım şey de budur. Bu, bir yurt duygusu yaratmak, bilinmeyen bir diyara gitmek ve sonra geri dönmektir. Bu, bir cesaret ve kaçınılmazlık sürecidir. Burada, hiç bilinmeyen bir yere gidebilmek, olursa kaybolmayı göze alma cesaretine sahip olabilmek ve sonra tekrar, beklenmedik bir şekilde, bizi yurda geri getiren başat gücü bulabilmek için gerekli anahtarın doğrulanması (isterseniz bunu 'benliğin olumlanması', bilinen bir diyara ulaşmanın rahatlığı diye de adlandırabilirsiniz) söz konusudur. Bu, her insanın, kendisinin ne olduğunu olumlamak, sonra da geri dönüş yolunu bulsun diye kimliğinin açılmaya koyverme cesaretini toplamak için kendi içsel hayatında geçirmek zorunda olduğu paralel bir süreç değil midir? İşte, bence müzik de tam bu meseleyle ilgili bir uğraş ve sanattır. Tabii ki herkesin toplumu ya da insanoğlunu eleştiren bir bakışa sahip olduğunu söyleyecek değilim, ancak burada, bir insanın en derindeki düşünceleri ve duygularıyla ilgili paralel iç süreçler yaşandığı da ortadadır. Beethoven'ın yaptığı müzik de bu konu hakkındadır. Neyse, bu görüşlerimle seni ikna edip edemeyeceğimi bilmiyorum.

Edward Said: Yo yo, söylediklerin ikna edici. Senin tarif ettiğin durum, edebiyatta okuduğumuz büyük mitlere (yurt, keşif ve geri dönüş, kısacası 'büyük serüven' mitlerine) denk düşen bir alegori. Burada Beethoven'ın ve Homeros'un gözlemleriyle keşifleri arasında kesinlikle bir paralellik görülüyor, ancak her ikisinde de gitme ve sonra geri dönme cesaretine sahip olma, salt gezip dolanıp evine geri gelme olayı değil; burada, son derece karmaşık bir serüvenden bahsetmek gerekir. Odysseus evini bırakır, Penelope'den ayrılır ve Ithaca'daki rahat koşullarından vazgeçer. Savaşa gider ve savaş bitince geri döner. Fakat sadece geri dönmüş olmaz (*Odysseia*'nın fantastik gücü de burada yatar zaten); o artık, gözü kapalı atılmaktan kaçınamadığı bir dizi serüveni yaşayıp da geri dönmüştür. Evine geri dönebilmiştir, ama aynı zamanda meraklı bir insandır. Bu basit bir evden ayrılma hikâyesi değil, evden ayrılma ve sizi kendine çekip, tehditlerle yüz yüze getiren şeyleri keşfetme hikâyesidir. Önemli olan da budur. O, tek gözlü dev Polyphemos'la yaşadığı maceradan pekâlâ kaçınabilirdi. Ancak onunla konuşma zorunluluğu hissetmişti; büroda mesaiyi tamamladıktan sonra eve dönmeyle aynı anlama gelmeyecek şekilde, sonunda eve geri dönebilmek için o korkunç yaratığa kafa tutma deneyimini yaşamak zorunda olduğunu düşünüyordu.

Daniel Barenboim: Elbette. Sonat formunda da aynı durum geçerli. Notalar aynı olmasına rağmen özetlemeyle yorumlama aynı şey değildir.

Edward Said: Evet, kesinlikle. Bu yüzden, geri döndüğünde evde bile bir kopukluk duygusu yaşarsın. Bu

farklı türde bir yer. Daha zengin olabilirdi. Belki de burada bir tehdit kokusu alınıyor. Kavafis'in gözlemlediği gibi, biraz daha karmaşık bir şey. Her şeyin bittiği noktaya kesin dönüş değil. Yeni bir şeyin başlayabileceğini hissettiğiniz bir yere geri dönüş. Onun için, çok güçlü türde bir deneyim, diyebiliriz buna. Gezip dolaşma ve yurtsuzluk temasına *İlyada*'da da rastlarız. Başka bir deyişle, bunlar, yurtlarından çok uzaklara giden ve içlerinden pek çoğu -Achilleus gibi- hayatlarını kaybedecek, evlerine geri dönemeyecek olan insanlardır (Homeros onları anlatmaya yoğunlaştığı için de, bu örnekte Yunanlılardır). Yani, burada geri dönüş yoktur, ancak, derin, hiç bitmeyen bir kesinliğe ulaşılmıştır. Dolayısıyla, bu, yurdundan ayrılıp perişan olmaktan ziyade, gerçekten olağanüstü serüven duygusu yaşattıran, ama beraberinde sürekli ölümle yüz yüze olma deneyimini de gerektiren bir deneyimdir.

Daniel Barenboim: Masada.

Edward Said: Ancak, sözgelimi Masada'da, bir tür bilinçli hareket var: Romalılarca öldürülmek istemiyoruz. Öte yandan *İlyada*'da, Homeros'un saf bir ölüme-benzer güçten söz ettiği bir duygu yansımaktadır. Buna karşı bir tür anlamsızlık vardır. On yıldan beri sürmekte olan bir savaştır bu. Peki, amacı nedir? Savaşanlar asıl sebebi neredeyse tamamen unutmuşlardır: silah talimi, savaşçı ruh, savaşmanın kendisinden başka amacı olmayan bir tür gözükaralık. İkinci Viyana Okulu'nda tonalitenin olmamasının bir tür yurtsuzluk, geri dönmeyeceğiniz için bir tür sürekli sürgün duygusu verdiği müzikte de buna

paralel bir durumun gözlenip gözlenmediğini merak ediyorum doğrusu. Bence aynı tipoloji insan deneyiminde de görülür.

Daniel Barenboim: İkinci Viyana Okulu'nu sürgünler müziği olarak mı yorumluyorsun?

Edward Said: Evet. Yalnızca toplumsal dünyadan değil, (eğer o zamana miras kalmış tonal dünyadan genel kabul gören dünyayı, alışkanlıklar, gelenekler ve bir tür katılıklar dünyasını anlıyorsak) tonal dünyadan da sürülmüşlerin müziği.

Daniel Barenboim: Ben olaya hiç bu gözle bakmamıştım, ama senin meseleyi koyuş tarzın benim gözümde çok inandırıcı.

Edward Said: Dönemin modernist edebiyatında senin sahip olduğun şey de, diyelim Proust, Joyce, Eliot ve diğerlerinin eserlerinde bir toparlanmaya çalışına, ama bunu başaramama duygusu veriyor.

Daniel Barenboim: Belli bir terminolojiyi kullanan bu çağrışımlarda bir sınırlılık vardır. Kefaret, şan şeref ya da devrim gibi sözcükler, beraberlerinde müziği -bilinçaltı düzeyinde bile- bu fikirlerin bir tanımı gibi kullanma tehlikesi doğururlar. Bence, salt müziğin gerçek ifadesi, ses dünyasında ve seslerin kendi ilişkilerinde bulunacaktır. O takdirde, dinleyici bunu, kendisinin içinde bulunduğu duruma (ister rahat koşullar olsun, isterse evsizlik ya da gerginlik hali) uyarlayabilir.

Edward Said: Sen, bir icracı olarak, bu tür imgeleri kafanda hiç evirip çevirmiyor musun?

Daniel Barenboim: Yok, hayır. Aklıma hiç imge gelmiyor. Wagner'de bile. Elbette, ben de metni incelerim ve metinden gelen fikirleri analiz ederim, ancak her zaman için müzikte onun kendi başına gerçek ifadesini bulmaya çalışırım. Ve genellikle, müziğin gerçek duygusu olarak görünen hissi yakalarsam, bu, metinle el ele gidecektir; böyle bir his uyandırmazsa, o zaman metnin ters düştüğü ortaya çıkar ve yanlış bir yola sapılır. Ben önce metin üzerinde çalışıp, daha sonra müziğin nasıl uyacağını görmeye çalışmıyorum, çünkü, Wagner önce librettoyu, sonra müziği yazmış olmasına rağmen, onların ikisini birleştiren bir sanat formu peşindeydi. Mutlak ve görünmez bir şekilde el ele yürüyen ses ile sözcüklerin birliğini arıyordu. Zaten ifade de, yalnızca dile dökülen -aşk, ölüm ya da başka bir şey- çok önemli duygular olmasından gelmez; heceler, müziğe gelen sesle bir şekilde birleştiğinde, ifadenin bir parçasını oluşturduğunda, neredeyse bir taklit gibi duyulur. Eğer önce metin çalışılır, sonra müziğin buna nasıl denk düştüğü üstüne kafa yorulursa -ki amaç bu olduğu için zaten denk düşecektir-, bunlara ayrı ayrı kafa yormaya çalıştığınız zamanki müzikal ifadeyle aynı derinliğe ulaşamazsınız. Bu yüzden, müzikal metin ile edebi metin birbirlerinden tamamen bağımsız olarak çalışılmalı ve daha sonra onların birlikte nasıl uyacaklarına kafa yorulmalıdır. Ancak, müziği kendi metin analizinize uydurmaya kalkarsanız, ifade yeteneğinizi azaltırsınız. İşte bunun için ben, bazen çok eğlenceli olsa bile, imgelere başvurmam. Orkestraya sade-

ce altı şey (çok yüksek; çok alçak; çok geç; çok erken; çok hızlı; çok yavaş) söylemeniz gerektiğini iddia eden, Karajan'dı. Elbette bunu başarmak için de parçanın tam içeriğini sindirmiş olmanız gerekirdi.

Edward Said: Senin çalıp yönettiğin şey ile benim yazıp derste anlattığım şey arasında bir paralellik daha var. Benim yaptığım birçok şeyin dayanağı on dokuzuncu yüzyılda, oysa biz yirminci ve yirmi birinci yüzyıla ait insanlarız. Geçmişin eserlerine dair yazdığımda ya da onları derslerimde anlattığımda benim ilgilendiğim asıl nokta, onları mümkün olduğunca kendi çağlarının yaratıları olarak açıklamaya ve sunmaya çalışmak. Bir Jane Austen romanı ya da Verdi'nin *Aida*'sı, Austen örneğinde on dokuzuncu yüzyıl başına, Verdi örneğinde on dokuzuncu yüzyıl sonuna kazınmışçasına yerleşmiştir ve benim onları 'okumam' da mümkün olduğunca bu olguyu dikkate alır. Başka bir deyişle, Jane Austen'dan bir Proust'a benzemesini isteyemem. Açıktır ki, Proust'un yapmayı düşünmeyeceği ve muhtemelen düşünemeyeceği, fakat Austen'ın yapabileceği şeyler vardır; aynı durum, operanın niteliği ve kendi zamanında eşsiz bir önem taşıyan dinleyici kitlesi hakkında belli bir beklenti söz konusu olduğunda *Aida*'daki Verdi için de geçerlidir. Yine de ben, geçmişe duyduğum ilgiden dolayı, kendimi geçmişe fazla kaptırmış olup olmadığımı merak eder dururum. Sen bir orkestrayı yönetip çaldığında, gerçekte her zaman, esasen kendi zamanının eserlerini çalmakla ilgileniyor değilsin (gerçi bunu da yapabilirsin). Sen çağdaş bestecilerin eserlerini aktarıyor ve çalıyorsun tabii ki. Fakat repertuarının ana direği, benim için olduğu gibi, geç-

mişin büyük eserleri. Bu noktada yine bir soru gelip buluyor bizi. Onları, diyelim, Chicago Senfoni Orkestrası gibi parlak bir yirminci yüzyıl sonu orkestrası bağlamına aktarmak için geçmişin eserlerini çarpıtıyor olduğun duygusuna ne kadar kapılıyorsun? Bir eseri aldığında (bu diyelim belli bir yer -çok daha küçük bir orkestra ve mekân- için yazılmış bir Beethoven senfonisi olsun) ve sonra da onu yirminci yüzyıla göre dönüştürdüğünde, geçmişi bir parça çiğneyip eziyorsun. Böyle bir durumda, benim başıma geldiği gibi, geçmişin gereklilikleri ile şimdiki zamanla ilinti kurma sorunu arasında durmadan bir gidiş-geliş yaşamıyor musun?

Daniel Barenboim: Elbette böyle bir durum var. Fakat bence, her büyük sanat eserinin iki yüzü vardır: bir yüzü kendi çağına, diğer yüzüyse sonsuzluğa dönüktür. Başka bir deyişle, bir Mozart senfonisinin ya da bir Mozart operasının kendi çağlarıyla apaçık ilintili ve bugünle hiç ilintili olmayan belli yönleri vardır. *Figaro*'daki kontun ilk gece hakkı, tamamen çağıyla ilintilidir. Fakat bu müziğin de zamanı aşan bir yönü vardır ve bu yön şimdi çalınırken bir keşif duygusuyla icra edilmek zorundadır.

Edward Said: Ama niçin onu 'zamanı aşan' diye niteliyorsun? Sen zamanın içindesin, dışında değilsin... Bu yüzden, bir şekilde günümüze getirilebilir –senin söylediğin bu.

Daniel Barenboim: Yalnızca o çağla sınırlı kalmayıp, aynı zamanda hep çağdaş kalması anlamında zamanı aşan diyorum. Kuşkusuz bu her parça için geçerli değildir. *Aida*'nın hep çağdaş kaldığını düşünmüyorum, fa-

kat Beethoven'ın geç dönemi için bunu kesinlikle söyleyebilirim. Debussy'nin birçok eseri de öyledir. Beğeniyle ve öznellikle ilgili bir sorun kendini gösteriyor burada. Aynı sebeple, düzenlilikle (hatta, Chicago Senfoni'deki bazı sürekli dinleyicilerimiz için dehşete düşürücü derecede düzenlilikle) çalan ve hepsi de çağdaş olan üç bestecinin adını anabilirim: Pierre Boulez, Harrison Birtwistle ve Eliott Carter.

Edward Said: Zor besteciler.

Daniel Barenboim: Zor besteciler; dediğim gibi, ben onları 'dehşete düşürücü' bir düzenlilikle çaldım, çünkü zor durumları, zor müziği ya da herhangi bir güçlüğü aşinalıkla kavramaya çalışan bir insanım ben. Bu örnekte, aşinalık kayıtsızlaşmayı değil, anlamayı besler.

Edward Said: Bunun bıçak sırtı bir durum olduğu kanısında değil misin?

Daniel Barenboim: Kesinlikle hayır. Bence Mozart ve Beethoven, en yoğun anlamda keşif duygusuyla ve beklenmedik şekilde çalınabilmeli. Başka bir deyişle, dinleyiciyi parçaya o kadar yaklaştırabilirsin ki, o, neyin gelmekte olduğunu bildiği halde bir yolculuğa çıkar. Ona, bildiği şeyi unutturmak zorundasın.

Edward Said: Bir bakıma, büyük bir aktör gibi. *Hamlet*'in başına ne geleceğini bilirsin, ancak senin yaptığın onu yeniden yaşatmak. Böyle, değil mi?

Daniel Barenboim: Yine aynı sebeple -daha doğrusu, paradoksal olarak- Boulez, Carter ve Birtwistle'ı, bir

Haydn ve Mozart senfonisini çalacağın zamanki gibi 'kendi kendini anlamışlık' duygusuyla çalabilirsin. Bana sorarsan, bu mümkün. Fakat yeni müziğin icrasında ilk önemli özellik, hepsi de müzikte bulunan ifade öğeleri olarak duruluk, işitilebilirlik, dokuların transparanlığı ve burada uyumdan söz etmediğimiz için dinamik ilişkilerden çıkan bir gerçek duygusu. Kısa nota, niçin uzun notadan farklı bir ifadeye sahiptir? Bence bu da ses ile sessizlik arasındaki ilişkiyle açıklanabilir. Ve çok basit bir metaforik kıyaslamayla, kısa nota -bir bakıma- çabuk ölüme benzer. Uzun nota, ölümün defedilmesidir; burada sürekliliğe doğru bir özlem, hayatın ve doğanın -artık nasıl adlandırırsanız adlandırın- akıcılığıyla bir mücadele vardır. Oysa, çok zor bir müzik eserinin ilk icralarında ya da icrasında bu duruluk duygusunu çok ender hissedersiniz. Yine bu bakımdan Pierre Boulez, yirminci yüzyılın ikinci yarısında, İkinci Viyana Okulu'nun eserlerini son derece duru bir şekilde dinlettirebildiği için çok önemli bir figür olmuştur. Üstelik bunun entelektüel, soğukkanlı, analitik tutumla hiç ilgisi yoktur. Duru bir şekilde dinleyebileceğiniz iyi bir Schoenberg ve Berg icrasını, çok genel bir tarzda yapılmış bazı yorumlarla karşılaştıracak olursanız, bunu anlamanın imkânsız olduğunu görürsünüz. İcracı bir müzisyenin büyüklüğü, doğrudan doğruya ayrıntılara yoğunlaşmasına bağlıdır. Buradaki güçlük, her ayrıntıyı sanki en önemli öğeymiş gibi ele almak ve buna rağmen parçanın bütününü gözden kaybetmemektir. Birini ya da diğerini yapmak kolaydır, ancak ikisini gerçekten birleştirebilmek zordur. Sözgelimi, Carter'ın karmaşıklığından bahsettiğinizde bu özellikle ustalıkla ilgili bir konudur. Or-

kestradaki müzisyenler de bunu anlamakta zorlanırlar. O yüzden bunu aşmanın tek yolu, bir sezonda tek bir parçayı tekrarlamaktır: Bazı eserler düzenli olarak çalınır ve yedinci ya da sekizinci seferinde dinleyici de onu işitebilecek hale gelir. Orkestra onların hepsini farklı şekilde çalacaktır. Biz Chicago'da Harrison Birtwistle'ın *Exody*'sini çaldık. Bu çok uzun, karmaşık bir eserdir; dinleyicilerin bir kısmı çok zor ve rahatsız edici buldukları için salondan ayrıldılar, oysa orkestra son derece güzel çalıyordu. İyi prova edilmişti ve Ocak 1998'de bu parçayı üç-dört defa çaldık. Sonra, dinlenmeye bıraktık. Eylül'de Londra'da Proms'ta çalmak üzere yeniden repertuarımıza aldık. Elbette, Ocak ayında bıraktığımız yerden devam ediyorduk. Başka bir deyişle, zaten bir birikimimiz vardı. Eylül'deki temsillerin daha iyi olup olmadığını söyleyemem, ancak bir aşinalık vardı ve bu da karşılaştırabileceğiniz bir şey olduğu, zaten bildiğiniz bir şeyi çaldığınız anlamına gelir. Bu yüzden, orkestra onu ikinci ya da üçüncü seferinde farklı şekillerde çalacaktır. Bu da çok önemlidir. Bence, önemli olan fikir, Mozart'ı ve Beethoven'ı sanki ilk temsilmiş, Boulez ve Carter'ın eserleriniyse sanki yüz yıllık bir tecrübeye sahipmiş gibi çalmaktır.

Edward Said: Onların bir tarihleri var, halbuki gerçekte yeni parçalar ve çağımıza özgüler. Çok güç bir eserin (diyelim, Gerard Manley Hopkins'in bir şiiri, ya da Joseph Conrad'ın bir romanı) okunabileceği noktada edebiyat okuru ve yazarı açısından da aynı paralellik geçerli, fakat her zaman elden avuçtan bir şeyler de kaçıyor. Gerçekte bütün ayrıntıları da hiçbir zaman araştırıp bile-

miyorsun. Fakat bence, fikrin özü, okumakta ve okuduğum metni, onu kaleme alan yazarın konumunu da göz önüne alarak sunmakta. Başka bir deyişle, bir eser varmış ve sen onu sadece tekrarlıyorsun gibi değil; tam tersine, özellikle bambaşka bir şekilde okuyarak eseri yeni bir form halinde üretmek. Demek istediğim, bu, senin sahip olduğun duygu, o yüzden de, kendini onun kökenine yakın hissettiğinde eserle bir içli dışlılık kurabilirsin. Müzikte de hissedilen özdeşlik kurmaktan bahsediyorum yani; yönetir ve icra ederken sadece bir parçayı, bir konseri yönetmez ve icra etmezsin. Bir temsil için bu daha çok geçerlidir. Bir şeyin dışarıdan yapılmakta olduğunu hemen anlarsın. 'O, içe döndü' dediğimiz nokta harika bir durumdur; şöyle söyleyeyim, sen ve parça, aynı serimlenme ve açılma noktasındasınızdır. Burada icracı, müzisyen, yorumcunun deneyiminin bir parçası olarak belli bir teknik hazırlığın, sonra da provanın yapıldığı besbellidir. Fakat yapmak zorunda olduğun şey bütün bunların ötesine geçmek, parçayı aslında senin eserinmiş gibi sunarak kendi varlığını hissedercesine yaşamaktır. Cevap verilmesi gereken soru şudur: Ne kadar çarpıtmaya izin verilmektedir ve sen ne kadar özgürlüğe sahipsindir? Bir bakıma, sadakat sorunu hiç ortadan kalkmaz. Yeni bir şeyi ya da sana ait olmayan bir şeyi icra ettiğinde, o esere belli bir bağlılık ve sadakat hissedersin, ancak, yorumcu olarak kendine de sadık kalmak zorundasındır. Kısacası, bunu nasıl aşacağın senin kendi özel tarzındır ve sen de başkalarına 'işte böyle' diyerek onları inandırmak istiyorsundur. Yapmakta olduğun şeyin ikna ediciliğinin nihai testi, sanki eser o anda besteleniyor ve icra ediliyormuş gibi davranmaktır.

Daniel Barenboim: Elbette.

Edward Said: Belli bir anlamda da, Carter'ı çalan bir icracı olarak sen, Beethoven, Bach ve Wagner'i çalmış olan aynı Daniel Barenboim'sun; sanki bütün tarih, bir parçanın icrasına sıkışmış gibidir. Benzer biçimde, bir okur, yazar, hoca ya da eleştirmen olarak benim hissettiğim duygu, çağdaş bir eseri (diyelim, Beckett'ın bir oyununu) okuduğumda aynı zamanda Shakespeare'i ve onun önceki bütün eserlerini de okuyor olduğumdur, ama onları bir parça, sanki bir seyirci kitlesinin önünde ilk defa sahneye konuyormuş gibi çağdaş eserin hizmetine koşulmaya zorladığını da aklımdan hiç çıkarmam.

Daniel Barenboim: Tabii ki öyle. Fakat Carter'ın kendi Wagner'i, Mozart'ı ve Debussy'sini bildiğini, o bilgi olmadan Carter'ın müziğinden söz edilemeyeceğini unutmamalıyız. Dolayısıyla, icracı bir müzisyen olarak, 'Ben müziğin hizmetkârıyım. Benim tek derdim sadakattir. Bütün yapmak istediğim, müziği tam olarak partisyondaki gibi çalmaktır' demek sahte bir alçakgönüllülük olur. Nesnel bakımdan imkânsız bir girişimi yansıttığı için bu sözü söylemek ya çok büyük bir kibirliliktir, ya da sahte bir alçakgönüllülük. Partisyon, eser değildir.

Edward Said: Hayır, hayır, ama benim söylemeye çalıştığım, 'Evet, bu onun parçası, ama ben onu şimdi yapıyorum' demenin gerektirdiği kibirdir. Anlıyorsun, demek istediğim şu: Burada, gerçek olan bir egemenlik söz konusu.

Daniel Barenboim: Yine de ben, bir parçayı onu kendinden bir şeymiş gibi hissetme noktasında sindiremedikçe,

onu icra etmemen gerektiği kanısındayım. Çünkü, bunu yaptığın anda, sen ve parçanın birbirinden ayrılamaz olduğu duygusunu hissetmek zorundasındır. Sorun şurada ki, bugünün eleştiri dünyasında özgürlükten söz edildiğinde, bu neredeyse tamamen hız özgürlüğü, tempo özgürlüğü için geçerli oluyor. Birisi, temsilleri eleştirirken, 'tempoda çok özgür davrandı' ya da, 'çok katıydı' dediğinde, ima ettiği fikir, 'çok katıydı, bu yüzden analitik, uzlaşmaz', 'tempoda çok özgür davrandı, bu yüzden romantik, duygusal' gibi anlamlara geliyor.

Edward Said: Bu aptalca.

Daniel Barenboim: Elbette, aptalca. Fakat, her şeyi sıkıştıran, bir sembole ya da bir slogana indirgeyen çağımızın zihniyetinin de bir parçası. Kendini son derece eleştirel gören, fakat bireyden bu eleştiriyi yapacak araçlara sahip olmasını şart koşmayan bir çağda yaşıyor olmamız başlı başına bir çelişki.

Edward Said: Ya da bir sürü çabayı, pek çok çabayı gerektiren kültürel ortamda, diyelim.

Daniel Barenboim: Bir yerlerde, Chomsky'nin kendisine bir kavramı sonuna dek açıklayacak zaman tanınmayacağını bildiği için televizyonda konuşmayı reddettiğini okumuş ve bu tutumunu büyük bir saygıyla karşılamıştım.

Edward Said: Doğru, zaten ben de televizyona çıkmayı kestim. Eskiden daha çok çıkardım. Fakat televizyonun yöntemi, seninle yaptıkları görüşmeyi parça parça, alıntılar şeklinde sunmak. Ben buna tamamen karşıyım. Vakti boşa harcamaktan başka bir şey değil. Bu yüzden şim-

di kendimi ifade aracı olarak ya yazmayı tercih ediyorum, ya da konferans vermeyi; ikisinde de bir dinleyici kitlesi önünde fikirlerini geliştirecek zamana sahip oluyorsun. Bir tür gerilla müdahalesinin çekiciliğini anlıyorum; çabucak yapıyor ve rahatsız ediyorsun. Bu güzel, ama yeterli değil. Bir tartışmaya dalmaktan ziyade, tartışmanın gidişatına müdahale etmek gerekiyor. Bir müzisyen, dinleyicilerinin hayatına müdahale eder. O insanlar başka her şeylerini bırakır, sürüp giden yaşantılarına bir ara verir ve seni dinlemeye gelirler. Benzer biçimde, beni okumak isteyen insanlar da gerekli okuma zamanını ayırmak için başka bir uğraşlarından vazgeçerler. İşte, bu müdahalenin etkili olması için benim disiplinli davranmam gerekir ve bu disiplin bir şeyleri iyi bilmemi, özgül bir kültüre sahip olmamı, belirli bir eğitimden geçmiş olmamı talep eder benden. Sanırım bunun müthiş bir önemi var. Benim örneğimde bu, metinleri tarihsel bir bağlam içerisinde okumayı ve dilin disiplinini, formları, söylemleri anlamayı sağlayan ve senin filolojik bir eğitim diye adlandıracağın şeye işaret eder; senin örneğinde de, bir sonatın formlarını, çeşitlemeleri, senfoniyi, vb. anlamanı sağlayacak şekilde klasik müzik üzerinde çalışılmasına. Zamanımızın genç müzisyenleri arasında bu eğitim kaybolmaya yüz tutmuş durumda. Onun yerini de sanırım temelsiz bir eklektizm almış: 'Ah! Beethoven. Da-da-da-dum.' Bu bir tür kalıba dönüşmüş. Ya da, 'Beethoven, X'i ve Y'yi yazan besteci' gibi.

Daniel Barenboim: Doğru, bu bir slogan. Bana kalırsa, içerik ile zaman arasındaki ilişkiyi dikkate almayan televizyon diline, sloganlara yönelik belli bir felsefi eleştiri

var. Başka bir deyişle, belli miktarda içerik özel miktarda zamanı talep ediyor ve sen onu sıkıştırıp kısaltamıyorsun. Sanki şöyle demek gibi: 'Evet, bana iki dakikada Beethoven'ın partisyonunun özetini yapıver.'

Edward Said: Ya da, eserlerin bir tür yoğunlaştırılmış versiyonunu oluştursun diye müzik parçalarından bazı kısımları alarak, o bütün ucuz plakların şaşaalı 'dünyanın en popüler temaları' deyişine başvuruyorlar. Oysa bu, tam bir ihanet; *Amadeus*'ün 'soundtrack'inin Mozart'ın kendine yeterli bir yorumu olarak çalınışının Mozart'a ihanet etmek olması gibi.

Daniel Barenboim: Tamamen katılıyorum. Zaten her süreçte -bu ister kültürel, isterse siyasal süreç olsun-, içerik ile onun zamanı arasında mutlak anlamıyla içsel bir ilişki vardır. Eğer yeterince zaman tanımaz ya da gereğinden fazla zaman bırakırsanız, israf etmekten kaçamayacağınız şeyler de olur. Bence Oslo Anlaşması, ister bu anlaşmanın lehinde olun ister aleyhinde, buna son derece açık bir örnektir. Senin bu anlaşmaya karşı olduğunu biliyorum. Doğrusu, ben etkili olacağından umutluydum. Fakat bence işlememesinin asıl sebebi, sürecin ivmesinin -yani, hızının, temposunun- içerikle el ele yürümemesinden kaynaklanıyordu. Belki de bu, senin süreci reddetmenin bir tür felsefi doğrulanışıdır; şöyle ki, süreçte ters giden bir şeyler vardı ve bu yüzden kendi temposunu yakalayamadı. İşte bu, kesinlikle, içeriğin belirli bir hız gerektirdiği müzik yapmakla paralellik sergilediği yerdir; parçayı yanlış hızda çalarsanız, çok ağır kalır veya fazla hızlanırsanız, her şey mahvolur. Oslo Anlaşması'nda gözlediğimiz buydu.

Edward Said: Oysa benim düşünme şeklime göre, Oslo Anlaşması'nın sorunu, notasyonların (yazıya dökülmüş haliyle metinlerin) durumun gerçekliğine yeterince uymamasıydı. Başka bir ifadeyle, kocaman bir dağ silsilesine bakıp da, küçük bir kâğıda tek bir dağ çizerek bütün o sıradağları resmettiğinize inanmanıza benziyordu. Bence Oslo sürecinin temel sorunu, gerçeklik (Filistinlilerin örneğinde, hayal kırıklığı duygusu, evsizlik, sürgün, mülksüzlük) ile metin ('ah, hayır, oturup bütün bunlardan konuşacak değiliz, sadece üstünüze ne giyeceğinizi konuşacaktık' diyen bir metin) arasında korkunç bir uçurum bulunmasıydı; süreci kusurlu kılan bu muazzam açıklıktı. Senin söylediklerine bunu da eklemek gerekiyor. Yani, o dağ silsilesine yavaşça giden bir özel patika gösterilirse, bu, bir şey olur. Gerçekte olan şeyse, tek bir dağla gösterilen o sıradağların tamamen başka bir yöne gitmesi; yanlış tempoyla, bundan dolayı da çare bulunmaya çalışılan durum karşısında yetersiz kalındığının giderek daha fazla açığa çıkmasıyla gitmesi.

Daniel Barenboim: Bana sorarsan, bu tür çatışmalara pek de öyle siyasal vasıtalarla çözüm bulunamaz. Ben genellikle şöyle düşünürüm: Bir siyasetçi ile bir sanatçı arasındaki farklılık nerededir? Bir siyasetçi ancak uzlaşma sanatında ustaca hareket ederse işini görebilir ve faydalı sonuçlar alabilir; farklı partilerin uzlaşabileceği ve uzlaşmak istediği alanları bulmaya çalışırsa, farklı kesimleri mümkün olduğunca birbirine yaklaştırırsa, sonra da doğru ivmeyi ve doğru zamanı yakalarsa dertsiz tasasız faaliyetlerini yürütebilir. Halbuki sanatçının ifadesini belirleyen, onun herhangi bir şeyle uzlaşmayı toptan

reddetmesidir, yani cesaretidir. Dolayısıyla, bu nitelikteki bir çatışma sadece siyasal yoldan, ekonomik araçlarla ya da birtakım düzenlemelerle çözülemez. Bir bakıma, herkesin sanatsal çözümlere başvurma cesareti sergilemesini gerektirir.

Edward Said: Evet, biliyorum, fakat hepimizin siyasetçilere beslediği derinden -bunu kendi payıma söylüyorum- güvensizliğin ve hoşlanmamanın sebebi nedir? Herhalde kafayı 'sabitleme'ye taktıkları için. Daha geniş bir sürece bakmaktansa, bir an evvel sonuca gitmekle daha fazla ilgililer. Yapmak istedikleri, bir sonraki aşamaya atlayıp, 'yaptığım şeye bakın, takdir edin' diyebilmek; oysa bir entelektüel ya da bir sanatçı açısından, esas önemli olan, hiçbir uzlaşmaya girmeden, ideal olana ulaşmak. Yapmak istediğin bir şeyin var ve sen kendine belirli bir rahatlık sağlamak için -ki siyasetçinin istediği şey bu- küçük düzenlemeler yapıp yapamayacağınla ilgilenmiyorsun. Soru da şuna dönüşüyor: Aradaki uçurumu kapatmanın bir yolu var mı? Bu, siyasetçinin yöntemlerinin sanatçının ve entelektüelin yöntemlerine açık olup olamayacağı, çözümü zor bir mesele.

Daniel Barenboim: Başka bir açıdan baktığımızda, siyasetçi ile devlet adamı arasında da farklılık görünüyor, değil mi? Bir devlet adamı, ufku olan birisidir.

Edward Said: Hem ufku olan, hem de onu uygulamaya geçirme kapasitesine sahip Nehru ya da Mandela gibi insanlar...

Daniel Barenboim: Mevcut durum ile olabilecek ya da

olması gereken şeyler arasında bir farklılık sağlama becerisine sahip birisi. Tabii, bunu başarmak için de önce gerçekliği kavraman gerekir. 'Siyaseten doğru' deyişi zaten 'felsefi bakımdan yanlış' demektir, zira uzlaşmak demektir...

Edward Said: Uzlaşmak ve koşullara uyum sağlamak. Bu, bir müzisyenin, 'evet, ben Beethoven'ı partisyon üzerinde çalışarak, ya da onu kendi süzgecimden geçirmeye çalışarak değil, bir plağı dinleyip sadece onu tekrar ederek keşfedeceğim' demesine benziyor; başka bir deyişle, bir örneği alıp sadece onu örneklemeye çalışmaya.

Daniel Barenboim: En önemlisi, cesaret. Cesaret, şeyleri farklı bir şekilde çalmak değil, uzlaşmaya asla yanaşmama gözüpekliğini sergilemek demektir: Bir yandan, büyük bir devlet adamı gibi gerçekliği, metni ve metni hayata geçirmenin güçlüklerini anlamış olmak, sonra da azami cesaretle ufka doğru yürümek. Şöyle ki, Beethoven'da sona doğru yükselen bir *crescendo*'dan önce uçuruma düştüğünüz yanılsaması yaratan bir *subito piano* varsa ilerlemek zorundasın. Uçuruma, sonuna kadar gitmelisin, sonra da düşmeyecek ve yarısında *crescendo* yapmayacaksın.

Edward Said: Korkaklık bunun neresinde?

Daniel Barenboim: Şöyle, bir *crescendo*'yu, uçuruma düşmeyesin diye yalnızca belli bir noktaya kadar yapmamalısın, ama uçuruma birkaç metre kalınca aniden durursan da piyanoya düşersin. Toparlarsam, Beethoven önce bir *crescendo*, sonra *subito piano* yazdığında, bu demektir ki, *subito piano*'dan önceki son nota, o *crescen-*

do'nun en gür sesi olmak zorunda. Fiziksel bakımdan güç olduğundan, ses denetimini sağlamak güç olduğundan, *subito piano*'yu yaratacak şeyleri birleştirmek güç olduğundan, bunu başarmak da hayli cesaret gerektiren bir şey. *Crescendo*'yu belli bir noktaya kadar sürdürmek, daha sonra, *piano*'ya daha rahat geçmek için onu bırakmak çok daha kolay. Fakat o takdirde de, bütün uçurum etkisi kaybolur gider. İşte, benim sözünü ettiğim şey bu: Çaldığın şeydeki ve onu nerede çaldığındaki değil, müzik yapma edimindeki cesaret. Sanırım, derinde yatan bütün gerçek insani problemlerin çözümünde böylesi bir cesarete ihtiyaç var.

New York
8 Ekim 1998

ÜÇ

Edward Said: Ben her zaman, bir profesyonel olmanın (ister profesyonel bir yazar, isterse herhangi bir şeyde uzman bir profesyonel) asla yeterli olmadığını düşünmüşümdür. Bu beni asla tatmin etmemiştir. Kendi payıma inandığım şeylerden birisi, herhangi bir konuda tavrımı yansıtan şeyleri yapmaktır (herhalde beni meslektaşlarımın birçoğundan ayıran etkenlerden birisi budur). Ki burada düğüm noktası, teknikle, uzmanlıkla ya da profesyonellikle ilgili sorunlara ya da salt edebiyat alanıyla sınırlı kalan meselelere değil, gerçekte edebiyat ile toplum, edebiyat ile siyaset, vb. arasındaki ilişkiyle ilgili

sorunlara odaklanmaktır. Öte yandan, öğretim zamanımın çoğunu geçirmekte olduğum dersliğin bir derslik olduğu konusunda çok güçlü bir inanca sahibim. Derslik, gerçekten, insanların üniversitenin devletle suç ortağı olduğunu -ki bu pekâlâ doğru olabilir- düşünmeye eğilim duydukları 1960'lı yıllarda çokça yapıldığı gibi, siyasal programları sunmaya uygun bir yer değildir; bence derslik, özgürlüğün ve başka her çeşit siyasal fikrin irdelenip yorumlanacağı bir tür alternatif toplumsal mekâna çevrilmelidir. Şimdi de durumun böyle olmadığına kuvvetle inanmaktayım. Üniversite ile toplum arasında belli bir mesafe, bir engel bulunduğunu hissetsem de, hem angaje bir entelektüel hem de üniversite camiasının bir üyesi olmak bence hâlâ mümkündür. Yine kendime bakarsam, ben siyasete ve kamusal alana duyduğum ilgiyi iletişim araçları vasıtasıyla, yazılarımla, konuşmalarımla, kendimce önemli bulduğum konularda (insan hakları, Filistin sorunu, vb.) girdiğim ittifaklar ve koalisyonlarla ifade ediyorum. Bir müzisyenle ilgili olarak aklımda taşıdığım düşünceyse, müzisyenin tonal bir dünyayla -özellikle de icrayla- çok fazla sarılmış olması ve bu icranın, belirli bir anlamda, başka her şeyi dışarı atmasıdır. Senin örneğinde, sen de kuruma (bir kentte, bir toplumda bir kurum olarak bir opera binasına, bir senfoni orkestrasına demek istiyorum) dahilsin. Bir toplumsal bütün olarak müzisyenler dünyasından bahsetmek mümkün mü? Bir durum ile diğeri arasında bir paralellik gözleniyor mu?

Daniel Barenboim: Bence, iyi bir hocanın bilgi aktarmak yerine, eğitim vermesi anlamında bir paralellik söz konusu. Günümüzde, bırakın üniversiteyi, bütün okullar-

daki eğitimde birçok sorunun kaynağı, bilgi aktarıp durmaları: Her şey sinopsis biçiminde sunuluyor; eğitimin yerini sadece bilgi vermek alıyor. Senin kitaplarında, özellikle *Kültür ve Emperyalizm*'de bana çekici gelen nokta, bilgi aktarmakla ilgili olmaması. Anladığım kadarıyla, senin kitabının amacı, her okurda kendi özgün tarzında düşünme yeteneklerini uyandırmak. Bu, sanırım, bir müzisyen için de geçerlidir. Bu bakımdan, esas paralellik bir yazar ile bestekâr arasında kurulmalıdır (bir yazar ile icracı arasında değil). Genel olarak eğitimin düzeyi bugün eski dönemlere kıyasla çok daha düşük olduğundan, okullar çok daha fazla bilgi, ancak çok daha az eğitim vermeye yönelmiş haldeler. Bence kurumlar, büyük müzikal kurumlar -ister senfoni orkestraları, isterse operalar olsun- yirmi birinci yüzyılda eğitim vermekle (halkı eğitmekle, gençleri eğitmekle) çok daha fazla ilgilenecekler. Son elli yılda kamusal tutumda gözlenen en belirgin ilerleme, halkın ne bir sıkkınlık, ne de kibirlilik göstermesi, bilakis, bilgiye susuzluğunu açıkça ifade etmesidir. Elli yıl önce, Metropolitan Operası'nda sözlerin İngilizce'ye, ya da Berlin'de İtalyanca'dan Almanca'ya çevrilmesi düşünülemez bir şeydi. Herkes, 'Ee, bu bildiğimiz *Bohème*, sözleri çevirmeye niçin ihtiyaç duyulmuş?' derdi. Anlamak isteyen ve eğitilmeye gönüllü olan halk adına çok olumlu ve önemli bir adım bu; kurumlar da aynı sebeple, bu tür bir eğitim sunmayı kendi görevleri sayıyorlar. Müzik eğitimi çok zayıf ve -Amerika'da- pratikte neredeyse hiç olmadığı için, insanları farkında olmaya yöneltmek önemlidir. Farkına vardırmak, yalnızca onları besteci hakkında biyografik bilgilerle donatmak değil, aynı zamanda bir parçanın nasıl yazıldığını, ona

neyin esin verdiğini de anlatmaktır. Ancak en önemlisi, insanlara sesin ne yaptığını açıklamaktır; ben bunu pek becerebiliyor değilim, fakat uygun ifade yollarını bulmayı arıyorum hep. Sesin duygusal niteliği bulunmasının sebebi nedir? Yani, nasıl dinlemek gerekir: Kendinizi, sonuna dek ondan kopmama umuduyla ilk sese nasıl verirsiniz? Bu gerçekten benim açımdan büyüleyici bir konu.

Edward Said: İkimiz de, okur kitlemizin, dinleyici kitlemizin, oldukça güç olan bir şeyi (ona ister müzik, isterse tarih ya da edebiyat deyin) özümsediği bir süreçten söz ediyoruz. Ben kendim, öncelikle sömürgeci içerikte özel bir eğitimden geçmiş olduğumun tamamen farkındayım. On beş yaşıma dek hep, kendimi oraya ait hissetmediğim okullara gittim. Filistin'de ya da Mısır'da olsun hepsi İngiliz okullarıydı. Bundan dolayı da öğretmenlerle ve bana ait olmayan bir sistemle aramda hep bir mesafe kaldı; belli bir yabancılaşma duygusunun bilincindeydim. Ayrıca, belki de içinde bulunduğum özgül koşullardan dolayı, hiçbir zaman bana esin verecek ya da parlak öğretmenlerim olmayacağını düşünüyordum. En nihayetinde, kendime güvenmek zorundaydım. Başka bir deyişle, açık bir şekilde formel eğitim alıyorsunuz: Edebiyat, tarih, matematikle ve benzeri derslerle başlayıp, habire bir üst sınıfa geçiyorsunuz. Öğrenimimin önemli bir kısmını kendim, kendi tarzımca ve bir öğretmenin varlığına rağmen kendi kendime aldığımın tamamen farkındaydım. Bana ait olmadığını hissettiğim fikirlerle aramdaki entelektüel mesafenin kaynağı da bu arkaplandır. Belki bir cins kibir, fakat etrafımdan çok fazla kopmuştum. 1950'li yılların başlarında Ameri-

ka'ya geldiğimde, ilkin bir yatılı okula gittim ve orada farklı sebeplerden dolayı, dersler son kertede ideolojik içerikteki bir müfredatla verildiğinden (din ve yurtseverlik çok ön plandaydı) daha da içime kapandım. O zamana kadar gördüğüm İngiliz sisteminden çok farklıydı ve öğretmenimin bana anlattıklarını isteyerek benimsemeye çalışmak benim açımdan oldukça zordu. Ben de seçmeye başladım. İnsanın öğretmenlerinden bağımsız bir yol tutturması çok önemlidir. Bir keresinde bana, "Senin hiç sana esin veren öğretmenin olmadı mı?" diye sorulduğunu hatırlıyorum. "Hayır," diye cevap vermiştim ben de, "hiç olmadı". Doğrusu, bu bir kayıp gibi de görünmüyordu gözüme. Bu açıdan senin durumunun nasıl olduğunu merak ediyorum. Senin hiç sana esin veren bir öğretmenin oldu mu?

Daniel Barenboim: Babamın şahsında çok iyi bir öğretmene sahip olduğum için kendimi hep çok talihli hissetmişimdir ben. Hayranlık duyduğum kişilerden de tesadüfen birçok şey öğrendim. Gelgelelim, bana -başka şeylerin yanı sıra- duygusal bir ifade aracı olarak 'yapı'ya bakmayı, neyin bir yapıyı temsil eden bir duygusal özellik taşıdığını öğreten Nadia Boulanger dışında hiç kimseye gerçek bir öğretmen diyemem. Rastladığım müzisyenlerin birçoğundan da müthiş şeyler öğrendiğimi söyleyebilirim: Yedi yaşındayken başkalarının önünde çalıyordum, bu sayede benden iki-üç kuşak daha büyük müzisyenlerle ilişki kurmaya başladım ve onlardan çok şey öğrendim. Orkestra yönetmeye başladığınızda, henüz bir tür bölüm repertuarı ya da koreografi geliştirmiş olmazsınız zaten.

Edward Said: Gözle görülür bir üslûbu mu kastediyorsun bunu söylerken?

Daniel Barenboim: Evet. Sözgelimi, şef Dimitri Mitropoulos'la çalacaktım ve onun yaptığı özel bir hareketin, özgül bir ses çıkardığını, spesifik bir sonuca ulaştığını görmüştüm. Kendim bir süre daha sonra orkestra yönettiğimde, eğer istediğim oysa -bazen bilinçli, bazen bilincinde olmadan- aynı sonucu alacağım umuduyla aynı hareketi yapardım. Gerçi genellikle işe yaramıyordu, ama yönetmeye başlamanın son derece yararlı bir yoluydu. Sonra da küçük küçük adımlarla, tecrübe edinerek, bütün bunlardan gelen bilgiyi süzebilecek ve kendi üslûbumu şekillendirmeye başlayacak hale geldim.

Edward Said: Seni etkileyen bazı şeylerden yola çıkarak, 'hayır, bu yeter, artık onu kendim bildiğim gibi yapmak istiyorum' demek zorunda kaldığın zamanlar oldu mu? Örneğin, ben otoriteye o kadar karşıydım ki, neredeyse her şeye direnç gösteriyordum. Bir okuma üslûbu edinmenin, diyelim belli bir entelektüel tutum sahibi olmanın öneminin tamamen farkındaydım, ancak ondan sonra, 'Bu yeter, artık böyle yapmayacağım, kendi yolumu bulmam gerekiyor' demeye geçmiştim.

Daniel Barenboim: Bana göre, tamamen aynı şey. Fakat bir şekilde, yaltaklanmanın en üst formu olan taklit ile senin sözünü ettiğin etki etme kaygısı arasında kararsızlık geçirmekten kurtulamazsın. Esasen, insan iki kutup arasında gidip gelir. Senin söylediğin, tam da paradoksun niteliği, değil mi? Öte yandan, alıyorsun, fakat sadece daha sonra ondan kurtulacağını bildiğin için.

Edward Said: Ben kendi öğretip yazdığım konularda bir müridim olmasını asla istemedim, fakat takipçi yetiştirmeye pek gönüllü hocalar, yazarlar ve entelektüeller var. Böyle bir şey beni hiç ilgilendirmedi. Bir hoca olarak, en iyi yapabileceğimi hissettiğim şey, belli bir anlamda beni eleştirebilen öğrencilerimin olması (tabii ki pek çoğunun yaptığı gibi bana saldıranları kastetmiyorum, benim gözümde iyi olan, benden bağımsızlıklarını ilan etmeleri ve kendi yollarını tutturmalarıdır). *Kültür ve Emperyalizm*'i okurken neler düşündüğüne değindin az önce. Bence, belli ölçülerde şüphecilik iyidir –biliyorsun, hiçbir zaman yaptığın şeyden yüzde 150 emin olamazsın.

Daniel Barenboim: Sanırım senin müridin olmamasının temel sebebi, senin insanlara belli fikirler aşılamaya çalışmaman. Sen kimseye bir düşünce öğretisi aşılıyor değilsin. Ama öğrencilerinin merakını uyandırmaya ve onlara kendi meraklarını geliştirebilecekleri araçlar vermeye çalışıyorsun. Ben de her gün bir bakıma bunu yapmaya çalışmaktayım.

Edward Said: Peki ama sen, bir müzisyen olarak, bir öğretin olduğunu mu düşünüyorsun ki? Müzikal bakışın özel bir Barenboimcu türü var mı?

Daniel Barenboim: Benim müzikte ve müzik yaparken sahip olduğum tek öğreti, paradoksun niteliğinden çıkan öğretidir: Önce aşırı uçlarda dolanmak zorundasındır, sonra uçları bir araya getirmenin bir yolunu bulursun ve bunu her iki ucun aşırılığını azaltarak değil, bir geçiş sanatı oluşturarak yaparsın.

Edward Said: Sana katılıyorum. Başka bir ifadeyle, uçları uzlaştırmak, bir şekilde ağırlığını azaltmak ve kenarlarını tıraşlamak şart değil.

Daniel Barenboim: Aşırılıkları muhafaza etmek, ama organik bir bütün oluşturacak şekilde bağlantıyı da kurmak zorundasın; fiilen de bağlantı her zaman kurulur.

Edward Said: Müzikte sen buna bir argüman adını mı verirsin, yoksa sadece bir form mu bu? Glenn Gould'un Bach çalışında beni en çok etkileyen yanlardan biri, salt işitsel bir deneyim olmanın ötesinde, sen bunun ne olduğunu söyleyememene rağmen, bir tür argüman bulunduğu hissidir.

Daniel Barenboim: Elbette.

Edward Said: Fakat bu bir şey, bir öğreti değil. Belki de, nihayetinde bir argüman. Görünür kılınmış bir süreç.

Daniel Barenboim: Kesinlikle. Müziğin doğasına karşı işlenebilecek en büyük suç, bence, bir şeyi mekanik olarak çalmaktır. Onu son derece basitleştirilmiş bir şekilde yorumlamak: İnsan iki notaya bastığında, bir hikâye anlatmalı. Buradan çok geniş bir tartışma alanına varılabilir. Birincisi, bir enstrümanı tek başına çalarken söz konusu olandır. Oda müziği çaldığında da geçerlidir bu: Eğer bir kuartetle çalıyorsan, dört çalgıcı da aynı hikâyeyi farklı şekillerde anlatıyordur; bazen diyaloga giriyorlar, bazen tartışmaya dalıyorlar, bazen birbirleriyle çatışıyorlar, bazen de hepsi aynı hikâyenin ayrı birer parçası oluyorlardır. Fakat iki notaya bile mekanik bir şekilde basılmaması gerektiği, bir orkestra müzisyeni-

nin profilinin farklı şekilde tanımlanmış olduğu anlamına gelir. Sahneye gelmiş ve son derece iyi hazırlanmış, notaları kusursuz bir şekilde ama asla bir karakter veremeden, sanki müzik o an şefin yaptırdığı şeylermiş gibi çalabilecek bir orkestra müzisyeninin tutumundan daha kötü bir şey olamaz. Aslında o şöyle diyordur: 'Ben notaları çalıyorum, sen müziği yapıyorsun.' Burada önemli olan, iyi müziği yakalama intimalidir. Elbette, devreye yine gücün tanımı girecektir bu noktada. Şef hep bir güç sembolü sayıldığı için bu da hakikaten çok ilginç bir noktadır.

Edward Said: Adorno'nun, Toscanini'ye ilişkin olarak *Meisterschaft*, yani ustalıktan (hâkimiyetten) bahsettiği bir denemesi var. Adorno bu makalesinde, Toscanini'nin gerçekte ustalığın en kötü yönünü cisimleştirdiğini, zira onun, bir bakıma, şeften bir tür nihai otorite figürü olmasının beklendiği ve bu etkiyi müziği yorumlayışıyla değil, müzik üzerindeki gücüyle yayacağı bir hâkimiyet örneği olduğunu söyler.

Daniel Barenboim: Ben daha da ileri gidebilirim. Bence yanlış anlama şurada: Bir yandan, şefin rolünde; diğer yandan, orkestra müzisyeninin rolünde; son olarak, ister sıradan dinleyici isterse eleştirmen olsun, gözlemcinin rolünde. Üçünün de yanlış anlamaya savrulmalarının basit bir sebebi vardır, ki o da, müziğin yalnızca ses aracılığıyla ifade edildiğini düşünmeleridir. Eğer müziğin ifadesi yalnızca ses aracılığıyla olsaydı, sesi şef çıkartmazdı. Oysa, orkestradaki tek tek her müzisyen ses çıkarır. Şef, bir öğretmen olabilir; esin verici bir faktör

olabilir; bir canlandırıcı olabilir; akla gelebilecek her şey ve onun zıttı olabilir. Fakat değişmeyen gerçek, sesin kendisinin ve bu yüzden müziğin ifadesinin belirlenmesinin çalgıcıların ellerinde olduğudur. Bazen bunu çalgıcılar bile anlamazlar. Genellikle şefler de anlamazlar; hem müzikal hem de sosyolojik bakımdan temel bir aksaklığın ortaya çıkmasının kaynağı budur. Kısa bir süre önce, orkestra müzisyenlerinin, işlerinden hayal kırıklığına uğrayanlar içinde en yüksek orana sahip kategoriyi oluşturmaları konusunda bir araştırma yapılmıştı.

Edward Said: Niçin peki? Şef yüzünden mi?

Daniel Barenboim: Her zaman şefin onlara gösterdiği şeyi yaptıkları için. Oysa bu, müziğin doğasına dair gerçek bir yanlış anlamayı oluşturuyor. İlk itki, sesi çıkaran kişiden, tek tek her müzisyenden gelmek zorunda. Orkestradaki her müzisyen, sesin ilk itkisini vermenin yalnızca kendi görevi değil, aynı zamanda şansı da olduğunu bilmelidir. Ancak şef, enerjisinin beşte birini bile müzisyenleri canlandırmaya çalışmaya harcarsa, o zaman müziğe tamamen konsantre olma yeteneğinde o beşte birlik enerji eksik kalır. Bu yüzden de, fiili müzik yapma ediminde güç duygusundan bahsedildiğinde, şef bundan, sesin doğasının ne olduğunu anlamak durumundadır: Şef, etrafındaki her şeyi değiştirebilir, ancak fiili sesi -en nihayetinde- müzisyenler çıkarır. İdeal bir durumda, bu, şefin egosunu da sınırlar içinde tutacak, ayrıca orkestradaki her müzisyene sadece talimatlara uymakla kalmadığı, başka birinin gücü ya da kararlılığını yansıtan bir araç da olmadığı, bilakis, bu konuda da çok yaratıcı bir şey yaptığı duygusunu verecektir.

Edward Said: İster bir müzisyen, isterse yazar ya da ressam olsun, başkalarıyla sanatla iletişim kuran bir insan, besbelli ki hem malzeme, hem de ustalık üzerinde belli bir güç edinmeye çalışıyordur. Örneğin Ruskin, Michelangelo'nun büyük bir eserine baktığında, sadece eserin asaletinden değil, eserdeki güç fikrinden de etkilenmiştir; şöyle ki, Michelangelo, taşı yoğurabiliyor ve sıradan bir çabanın ürünü olmadığını asla unutmayasınız diye elleriyle bir insan figürü yaratabiliyordu. Dolayısıyla, burada da güç etkeninden bahsetmek gerekir: etkileme gücü ve dikkati sürekli kılma gücü. Bu, bireysel düzeydeki güçtür. Fakat kurumsal düzeyde de, diyelim orkestra söz konusu olduğunda, ya da okulda veya üniversitede, öğrencileri belli bir disiplinle eğiten öğretmenin ve kurumun gücünü de hesaba katmak gerekir. Çalışmalarımda beni sınırlar içinde tutan etkenlerden birisi, derslikte ne söylersem söyleyeyim, benim karşımda öncelikli bir yer tutan eserlerin var olduğu bilgisidir. Başka bir deyişle, öğrencilerime bazı şeyler anlatmak istediğim sürece, Shakespeare'in oyunlarından, Homeros'un ve Dante'nin şiirlerinden bahsedebileceğimi bilirim. Kendi dünyamda yalnız yaşamıyorumdur. Sanırım buradaki tehlikelerden birisi, yaşlandıkça ve belli alışkanlıklardan kopamadıkça, insanın dış seslerden (eserler, sesler) ziyade, giderek daha fazla kendi içine odaklanmaya yönelmesidir. Örneğin kendim, Beethoven'ın, kendi özgünlüğünü törpüleyeceği korkusuyla Mozart'ın eserlerini dinlemekten hoşlanmayışıyla çok ilgiliydim. Felsefeci bir dostum bir keresinde bana -ki hayatında üretkenliğinin belli bir noktasına erişmişti- artık okumamayı tercih ettiğini söylemişti; okumak -başka bir deyişle, hâlâ öğrenmek- üretme edimiyle bir parça çelişiyordu.

Daniel Barenboim: Ben döngülere yürekten inanırım. Eserlerin döngüsel sunuluşuna inanırım. Beethoven'ın sonatlarının hepsini çalan bir piyanistin, tek tek her sonata çok daha geniş bir perspektiften bakabildiğine inanırım. Hayatın akışkanlığına, düşüncenin akışkanlığına inanırım. Biz, kendimizi başkalarının yaratılarıyla beslememiz gereken dönemlerden geçiyoruz. Fakat, insanın kendisini bu süreçten yalıtması gereken dönemler de vardır. İlerlemenin yolu, bu paradoksal gidip gelmelerde yatar.

Edward Said: Bir kitabı, diyelim bir denemecinin kitabını elime alıyorum. O kitapta bana esin veren, ya da beni harekete geçiren, beni canlandıran, entelektüel olarak beni heyecanlandıran şey (eğer alımlayıcı bir ruh halindeysem), oradaki bilgiler değil, sözcüklerle hissedebildiğim ruhtur: bir keşif duygusu; okuduğunuz özgün, önemli ve anlamlı cümlelerle aniden sizi etkileyen malzeme aracılığıyla kendi yolunu bulma duygusu. Yirmi iki ya da yirmi üç yaşındayken, Giambattista Vico'nun *Yeni Bilim*'ini ilk defa okuyuşumu hatırlıyorum. Benim gözümde o kadar sıradışı bir kitaptı ki, yazarın oldukça antikalaşmış ve el yordamıyla bir şeyler arayan üslûbu bile düşüncelerim üzerinde kalıcı bir etki bırakmıştı. Çok eksantrik bir kitap olmasına ve gölgede kalmış bir on sekizinci yüzyıl Neapolitan filozof ve retorikçinin kaleminden çıkmasına rağmen, tarihe ve dünyaya karşı fantastik derecede özgün tutumunda, izi bende hiç silinmeyen bir şeyler yatıyordu. Vico'nun sözünü ettiği şey, her zaman için, kendi tarihini yapan ve tarihini ancak onu kendisi yaptığı için anlayabilecek olan insanoğlu

hakkındaydı. Benim sekülerlik hakkındaki fikrimin özünde de bu yatar: "İnsan, dışsal bir mucizeye, ilahi güç gibi bir olguya güvenmeden, kendi tarihini kendisi yapar," der Vico, tekrar tekrar. Dolayısıyla, bu çok önemli bir içgörüdür ve bana hep doğru gelmiştir. Şimdi, bir müzisyen açısından da, başka icracıların, başka yorumcuların eserlerinden edinilen bir içgörü ve keşif duygusu olup olmadığını merak ediyorum.

Daniel Barenboim: Ah evet, bunda sorun yok. İnsan yalnızca dinleme değil, duyma yeteneğine de sahip olmalı.

Edward Said: Aradaki fark ne?

Daniel Barenboim: Gerçekten duymadan da dinleyebilirsin. İngilizce'de iki sözcüğün birbirinden farklı olması harika bir durum. Her dilde aynı ayrıma rastlanmıyor, öyle değil mi? Cortot'un *rubato*'sunda, Rubinstein'ın sesinde ya da Arrau'nun ifade ediş tarzında ne olduğunu duyma yeteneğin olmalı. Ama aynı zamanda ve neredeyse buna paralel olarak, kendi yolunda nasıl gideceğini, kendi tarzını nasıl oluşturacağını ve duyduklarını kendi usulünce nasıl uygulayacağını öğrenmelisin.

Edward Said: Bu süreç tam olarak nasıl yaşanıyor? Bir düzeyde bir tür taklitten söz ettiğimize göre, bana kendinden örnek ver. Diyelim, Arrau, bir Chopin polonezini özel bir yorumla aktarıyor; sen de bundan etkilendiğin için aynı ifadeyi tekrarlıyorsun.

Daniel Barenboim: Gerçekten çok açık bir örnek olduğu için, Furtwängler'e geri dönelim. Furtwängler içten içe,

tek tek her molekülün ifadesini tutturmak, bunun yanı sıra -ve paradoksal olarak- form duygusunu yakalamak, gitgeli hissetmek için tempoda belli oynamalar yapmanın hem izin verilebilir bir şey hem de gerekli olduğuna inanıyordu. Formel yapı duygusunu yakalamak için, bu fark edilmesi çok zor oynamalara göz yummak gerekiyordu. Fakat bunlar, açıkça, çok zor sezilebilir düzeyde tutulmalıydı. Bu vesileyle de tekrarlarsam: Müzik yapmanın temel ilkelerinden birisi, geçiş sanatıdır. Bir Furtwängler temsilini dinlediğimde bunu fazlasıyla fark ediyorum. Bu, tabii, onun belirli bir ifadede ne kadar durduğunun ya da belirli bir geçişi nasıl yaptığının dışsal yansımasını kopya edeceğim anlamına gelmez. Ben ondan bu geçişin işlevini öğrenir, sonra da onu uygulayarak kendi yolumu bulmaya çalışırım. Nitekim çok sık olarak, bunu yapmanın kendi yolunu bulana dek benimsediğim örneğe uymaya çalışmak için bilinçli bir çaba harcarım. Sonra da bazen, farklılığın zamanlamada değil, hacimde veya yoğunlukta, dokuların transparanlığında olduğunu anlarım. İşte tekrar, müzik yapmanın alfabesini oluşturan zaman ve mekân konusuna döndük.

Edward Said: Dil ile müzik, son kertede gerçekten zamansal olgular. Zaman içinde gerçekleşiyorlar. Peki, mekân unsuru nerede devreye giriyor? Onu bir metafor olarak mı kullanıyorsun, yoksa fiilen gerçek bir şey olarak mı görüyorsun?

Daniel Barenboim: Her ikisi de geçerli: hem gerçek bir şey, hem de bir metafor olarak. Beethoven'ın Dokuzuncu Senfoni'sinin yavaş hareketi gibi bir esere bakarsanız ve bu, armonilerin yarattığı çok hafif bir gerilim duygusuyla

çalınmışsa, açıktır ki akorları çekerek, iterek, birbirlerine sürterek armonilerin iç gerilimlerini elde etmek için daha hızlı bir tempo tutturmanız gerekir. Bu durumda, daha geniş uzama ve daha fazla zamana ihtiyacınız olacaktır.

Edward Said: Peki ama, uzamı nasıl tasavvur ediyorsun? Bu aynı zamanda, tepeden aşağı ve derinlemesine bir uzam mı? Yani, normalde aynı etkinin doğmayacağı bir tür gerilim yakalamak için notaları birbirine mi yaklaştırıyorsun?

Daniel Barenboim: Evet. Bu aynı zamanda, resimdeki perspektifin eşdeğeri: Resim tek bir düzlemde yapılmasına rağmen, resimdeki belli öğelerin sana daha yakında, bazı öğelerin de daha uzakta durduğunu duyumsayabilirsin. Bunu tonal olarak da yapabilirsin. Uç örnek olarak, piyano çalan Horowitz'in sanatı vardır: Bazı notaların neredeyse burnunun ucuna geldiğini, bazılarınınsa kilometrelerce uzakta olduğunu hissedersin. Bu bir mekân kullanma ve yatay olana dikey baskı yapma sorunu. Yapılabilir; gerçekte yanılsama uyandırıcı bir enstrüman olan piyanoyla da yapılabilir: Piyanoda yaptığınız her şey, yanılsamadır. Bir *crescendo* yanılsaması yaratırsınız. Tek bir notayla *diminuendo* yanılsaması yaratırsınız. Armonik bilgiyle çalarsınız.

Edward Said: Peki, başka piyanistleri dinlemek istiyor musun? Senin duyuşuna ve çalışına başkalarının bir katkısı, bir müdahalesi olur mu?

Daniel Barenboim: Yeni bir eser öğreniyorsam, eserde kendi başıma ustalaşana dek başka bir piyanisti dinlemek

istemem; fakat ondan sonra, başka piyanistleri dinlemek bana çok şey katar.

Edward Said: Birçok insan, eğer hatıralarını yazıyorsan başka hatırat yazarlarını da okuman gerektiğini söyler. Bense, hatıralar üzerinden kendi hikâyemi kurmamın daha iyi olduğunu gördüm. Daha fazla şey özümsüyorsun. Başka bir şey düşünemiyorsun. Kuşkusuz burada da bir mekân duygusu var; daha geniş bir kapsamda düşünmek istediğin bazı episodlar, mesela. Bir bakıma da, bence metaforik olarak, okurunun zihnimde imgeler uyandırmak istediğin için oluyor bu. Her şey bir yana, bunlar bir sayfaya basılmış sözcüklerden ibarettir ve sözcüklerden sayfaya, figürlere (ben 'figürler' ve şekiller sözcüğünü kullanmayı tercih ediyorum) geçişi belirleyen şey de, neyi nasıl söylediğin, noktalamalar, paragrafın yapısı, vb. Tamamen buna yoğunlaşamıyorsan altından kalkılması güç bir iş. Fakat, söylediğim gibi, başka şeylerde de insanı durmadan bombardımana tutan sesler var. İşte bu noktada, izleyici kitlesinin kim olduğu sorusu beliriyor. Sen, bir icracı olarak, onlara hitap etmeye çalışman anlamında dinleyici kitlesini ne ölçüde hesaba katıyorsun?

Daniel Barenboim: Çok fazla değil. Şef olmaya karar verdiğin gün, beğenilmek isteyen o doğal içgüdünden kurtulmak zorundasın. Söyleyecek kişisel bir sözün varsa, bu, tanımı gereği, bazılarında uyum, bazılarında da uyumsuzluk yaratacaktır. Tartışmasız tepki alanlar, sadece vasat zihinlerdir. Gerçi, 'tartışmalı' demek de günümüz dünyasında bir küfür sözü haline geldi: 'O tartışmalı biri.'

Edward Said: Benim hakkımda bunu hep söylerler.

Daniel Barenboim: Eh, ben bunu büyük bir kompliman sayarım.

Edward Said: Ben de, ben de. Yine de benim kastım bu değil. Bu, her ne pahasına olursa olsun korumak istediğimiz statükoya bir şekilde bela çıkaran biri anlamına geliyor. Fakat öte yandan, bir izleyici kitlesi de aranıyor. Kimse itici olmak istemez. Benim Klemperer'in yönetimini gördüğüm tek defada, o oldukça yaşlı ve hassas bir durumdaydı. Londra'da Bach'ın Si-minör Missa'sını yönetiyordu ve onun sahneye yürüdüğünü, platforma oturduğunu hatırlıyorum. Onda derinden itici, ama aynı zamanda zorlayıcı bir şey vardı. Bunun yanında, çok gösterişe kaçan ve belli bir dinleyici kitlesini memnun etme becerisine sahip şefler de çıkmıştır. Bu bilinçli bir tercih mi sence?

Daniel Barenboim: Sanırım bazısında bilinçli, bazısında değil. Doğal bir zarafet taşıyan kişilere rastlayabileceğimiz gibi (ki bu harika bir deneyimdir), zarif olmak için bilinçli bir çaba gösteren kimselere de rastlarız.

Edward Said: Sen de bu farkı hemen anlayabiliyorsun. Demek ki kasti çaba harcamak fazla işe yaramıyor.

Daniel Barenboim: Doğru, çok işe yaramıyor. Yine de, sanatsal yaratının günümüzde çok önemli olmasının sebeplerinden birisi, siyaseten doğruluk takınmanın tamamen zıttı bir yerde yer alması, pek de öyle tartışmalı biri gibi görünme gölgesinden kurtulmuş olması.

Edward Said: Ben de kesinlikle aynı kanıdayım: İnsanlara salt kendilerini iyi hissetmelerini sağlayacak materyalleri yazıya dökmenin bir anlamı yok. Zaten benim ilgim de hep, insanları rahat ettirmekten ziyade, huzursuz etmekten yana olmuştur. Ortaya atılması gereken bazı sorular vardır; ele alınması gereken bazı tutumlar vardır; nihayetinde, parçalamak istediğin bazı klişeler vardır.

New York
10 Ekim 1998

DÖRT

Edward Said: Wagner'in, neredeyse diğer bestekârların hiçbirine benzemeden, kendini konferanslara ve tartışmalara adamış bir bestekâr olduğunu vurgulayarak başlamamız gerekiyor. Elbette, Wagner'in ismiyle bağlantılı olarak bir dizi sıfat ve isim vardır: Wagnerizm, Wagneryen, Wagnerci, vb. Ben sana sadece şunu sormak istiyorum: Wagner'e yönelik bu olağanüstü ilginin sebepleri nelerdir? Aynı vurguyla bir Mozart konferansından bahsedemediğimiz gibi, herhangi birisinin Wagnerci olmakla aynı derecede güçlü bir vurguyla Mozartçı olmasından da bahsedemiyoruz.

Daniel Barenboim: Bence bunun çeşitli sebepleri var: Wagner'in müzikal kişiliği; müzik alanı dışındaki kişiliği; kendi operalarına müzik ve librettolar yazmakla kalmayıp, operayı devrimcileştirmeye ve iyi bilinen *Gesamtkunstwerk** kavramını yaratmaya çalışması, vb. Beethoven'dan ve doğurduğu sonuçlardan bahsedemeyeceğimiz doğrudur; sadece, Debussy'den ve doğurduğu sonuçlardan -o da çok sınırlı anlamıyla- bahsedebiliriz. Oysa Wagner'i ve onun duruşunun sonuçlarını tartışmaya kalktığımızda, insanların Wagner'den önceki müziği değerlendirme biçimlerine herhangi bir etkide bulunup bulunmadığını (eğer bulunduysa, ne türde bir etki yaptığını) sormamız gerekecektir. Mozart, Beethoven, vb. gibi büyük klasiklerin yorumlanışının gelişme tarihine bir etkisi olmuş mudur? Kendisinden sonra gelen müziği -eğer etkilemişse- nasıl etkilemiştir? Yirminci yüzyılın salt müzikal veçhesi üzerindeki etkisi ne olmuştur?

Bu soruları ve Wagner'in müzik hakkındaki yazılarını (özellikle de benim hem enteresan hem de son derece faydalı bulduğum, orkestra yönetmekle ilgili kitabını) dikkatle irdeleyecek olursan, müzik ve icraya ilişkin çeşitli etkilere rastlarsın. Her şeyden önce Wagner, akustik konusunda derin bir kavrayışa ve sezgiye (belki de bu ikisinin birleşimi olan şeye) sahipti. Bir ihtimal Berlioz'u ve piyanoyla sınırlı kalmasına rağmen belli bir açıdan Liszt'i dışta tutarsak, bu kavrayışa ve sezgiye sahip ilk kişiydi. 'Akustik' derken de bir odada sesin varlığını, zaman ve uzam kavramlarını kastediyorum. Wagner bu kavramı müzikal anlamda gerçekten geliştirmişti. Kendi zamanı-

*) (Alm.) topyekûn sanat eseri. (ç.n.)

nın -Mendelssohn'un ve diğerlerinin- temsillerine ilişkin eleştirilerinin birçoğu, müziğin çok yüzeysel yorumu (yani, hiç risk almayan, uçurumlardan gözü korkan, uçlara bulaşmadan altın bir yol bulmaya çalışan yorum tarzı) diye nitelediği anlayışı hedef almıştı. Bu zihniyetle icra edilen bir temsil, tabii ki yüzeyselliğe yol açar. Kaldı ki, müziğin icra ediliş hızını da etkilemekteydi bu, zira, içerik kötü olursa hız artmak zorundaydı. Wagner'in Mendelssohn'un eserlerinin tempoları hakkındaki sert eleştirilerinin kaynağını burada aramak gerekir.

Wagner bu yüzeysellikle boğuşmak için ne öneriyordu? İki yol. Birisi, temponun belli ölçülerde zorunlu olan esnekliği fikrini, klasik bölümler içinde güçlükle fark edilebilir bazı değişiklikler yapma anlayışını geliştirerek. (Burada onun kendi müziği değil, Beethoven hakkındaki fikirlerinden bahsediyorum –eğer mümkün olursa onun fikirlerine daha sonra değineceğim). Başka bir deyişle, her dizinin (ebedi terimle ifade etmek isterseniz, her paragrafın) kendi *melos*'u, ezgisi, vardı ve bundan dolayı, o paragrafın içeriğini ifade edebilmek için hızda ilk anda pek fark edilmeyen değişiklikler yapmak gerekiyordu. Kuşkusuz, bunların hepsi günümüzde bile hâlâ tartışılmakta olan kavramlardır. Yalnız, bu değişikliklerin güçlükle fark edilebilir türden olması gerektiği kesindir, aksi takdirde bütün form bozulurdu. Wagner'in gerçekten muhafaza ettiği şey şudur: Müziğe bu yolda kılavuzluk etme beceriniz olmadıkça, onun derinlerinde yatan hiçbir şeyi ifade edemez ve bu yüzden hep yüzeyde kalırsınız. Wagner, müziği yorumlamanın metronomik yoluna taban tabana zıt bir anlayışı savunuyordu; ona yol gösteren *Zeit und Raum*, zaman ve uzam, fikriydi. Açıkçası,

tempo bağımsız bir faktör değildir: Wagner'in bazı bölümler için (her şey yavaş olmak zorunda değildi, sadece belli bölümler ve belli pasajlar) zorunlu saydığı daha yavaş tempoyu tutturmak için, klasik bir senfonide, ilk konunun dramatik (erkeksi, ya da ne derseniz deyin), ikincisininse bunun tam zıttı olduğu yerde ikinci konuyu pek fark ettirmeden yavaşlatmayı mutlak anlamıyla şart görüyordu. Ancak, biraz yavaşlatılmış hızın hem işe yaraması hem de paragrafın içeriğini ifade etmeye imkân tanıması, onu bölümün bağlamında tutması için de, elbette tonal bir telafi olmalıdır; zaten Wagner'in kendisi, sesin sürekliliği anlayışına da böyle gelmişti. Ses -sürdürülmedikçe- sessizliğe yönelir. Sesin yalnızca (birçok insanın günümüz hakkında konuştuğu ve -benim zihnimce- 'orkestraların uluslararası sesi' hakkındaki yüzeysel fikirlere yol açan şeyle paralel olarak) renginin değil, ağırlığının da olduğu anlayışı buradan gelir. Wagner sesin ağırlığıyla daha fazla ilgiliydi.

Elbette, onun açısından bu kavrama kafa yormak daha kolaydı, çünkü, ağırlıktan bahsettiğiniz an armoniden de bahsediyorsunuzdur. Bu da tamamen atonal-öncesi müzik olduğundan, armonik temel o zaman şimdikine kıyasla çok daha güçlüydü. Bu yüzden Wagner, armoninin gücüne bağlı olarak, sesin sürekliliği üzerinden gittikçe daha fazla gerilim yaratabiliyordu ve temponun gıdım gıdım yavaşladığı pratikte hiç anlaşılmıyordu. Sonra, farkına varılmadan sonuna gelindiğinde, geri dönmüş olurdunuz. Bu iki sözcük ('gıdım gıdım' ve 'farkına varılmadan') çok önemlidir, çünkü bu, geçiş sanatıdır. Burada kastım, Wagner'in bu iki sözcükle bütün dünyanın -istisnasız olarak- kendisinden önceki müziğe (çağ-

daşlarının adını anmadan, çoğu Almanya da Orta Avrupalı olan gibi müzisyenlerin -Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, vb.- eseri olan klasiklere) bakışını etkilemesiydi.

Bu yüzden, İkinci Dünya Savaşı'na kadar Wagner'in fikirlerini (bu fikirlerin onun olduğunu bilin bilmeyin) görmezlikten gelemezdiniz. Geleneği temsil ediyorlardı çünkü. Şefler de ister Furtwängler, isterse Weingartner, Bruno Walter, hatta bir bakıma -bu fikirlerin hepsine mutlak anlamda karşı çıkan- Toscanini olsun, bu ilkeleri benimsememezlik edemezlerdi.

Aynı tablo, enstrümancılar (hem orkestralar, hem de Hans von Bülow ve D'Albert gibi insanlar) için de geçerlidir. Biz de bunu ne kulaktan duyma laflardan öğrendik, hatta ne de kayıtların görece mükemmelliği ya da kesinliğinden; bilakis, örneğin Beethoven sonatlarından yaptıkları edisyonlardan öğrendik. Ben hem Bülow edisyonunu hem de D'Albert edisyonunu çok büyük bir dikkatle dinledim ve üzerine kafa yordum; Schnabel, Edwin Fischer, Backhaus, vb. gibi isimlerde temponun yavaşça değiştirilmesinin bütün ilkelerini görürsünüz. Wagner'in fikirleri olmasaydı bunların hiçbirini akıl edemezdik. Zaten Wagner de bütün bir müzik yorumu tarihini (buna karşı mücadele etmeye kalkışan yirminci yüzyıldaki tepkiye kadar –Almanya'da dendiği gibi, *die neue Sachlichkeit*, yeni nesnellikle) bu çerçevede derinden etkilemiştir. Kaldı ki, tarihsel pratiklerin canlanması ve dönem enstrümanlarının çalınışıyla bizim şu anda -hangi yıldaysak o dönemde- tecrübe etmekte olduğumuz şey de aslında, bu Wagnerci sesin sürekliliği anlayışına bir tepki. Bu enstrümanların ilkesi ve bu müzik yapma tarzı kesinlikle sesi

daha iyi çıkartıp kısacak ve müziğin armonik baskısını kontrol altına alacaktır.

Wagner kendi müziğini yazmaya başladığında, bütün bu ilkeleri en son noktasına dek geliştirmişti. Aslında Wagner, bana kalırsa, ses çıkarmada ve müzik ifadesinde anlam yükleyen her unsuru son noktasına kadar (gerilerek mümkün olan en geniş haline sokulan bir lastik gibi) geliştirmişti. Operalarda, müzikal sayıların, aryaların, vb. ayrılmasından sıyrılan bir form yaratmıştı. Başka bir deyişle, durmadan süreklilik üzerine çalışıyordu. Armoniyi çok, çok kişisel bir tarzda ve pek çok yönde geliştirmişti. Genelde hep Wagnerci armonilerden bahsedilir, oysa *Tristan ve Isolde* bir dünyadır, *Die Meistersinger* tamamen farklı bir dünyadır ve bence *Parsifal* de bambaşka bir dünyadır.

Onun kendi müziğinin yorumunun gelişmesi (ki, hiç kanıtım yok ama, bu saf sezgi ve duygudur) bana hep zamanın ruhuyla *(Zeitgeist)* ve insanların kafalarını kurcalayan müzikal-olmayan fikirlerle daha bağlı gelmiştir. 1920'lerden İkinci Dünya Savaşı'ndan sonraya kadar icra edilen temsillerin birçoğunda, mimaride ve diğer sanat dallarında da görülen ve benim Nazi anıtsallığıyla pek çok ortak noktası olduğunu düşündüğüm bir şey bulursunuz. Renklerde ve dengede abartılı, rahatsız edici, kaba ve pek işlenmemiş bir şey vardır.

Aslında, dengeye ve eserlerin dinamiğine katı bir şekilde bağlı kalmaya bilinçle kafa yormaya, ilkin, benim pek kıymetinin bilinmediğini düşündüğüm, sese ve dengeye karşı büyük bir duyarlılığı olan Alman şef Rudolf Kempe gibi kişiler başlamışlardı; daha sonra da el-

bette, 1976'da Bayreuth'da ünlü Fransız tiyatro yönetmeni Patrice Chéreau'yla, artık hemen herkesin bildiği *Ring* tetralojisini hazırlayan Pierre Boulez. Sanırım, müzikal yönü demistifiye eden şey budur –artık fikirler dünyasından söz etmiyorum. Ben Furtwängler'in Wagner yorumunu, yalnızca kendine özgü bir klaslıkta değil (bu bir beğeni meselesi), aynı zamanda (*Die Meistersinger* uvertüründeki gibi en belirgin, en açık momentlerde bile) anlam arayışında tekinsiz ve sınırsız bir kuvvete denk gelen kendine özgü bir yol olarak görüyorum. Kanımca Furtwängler, müzikteki trajik öğeyi (mitolojik anlamdaki 'trajik'; yani, katarsise, zirveye -ya da neyin peşindeyseniz ona- ulaşmadan önce cehennemden geçmiş olmanız gerektiğini) kavramış olan büyük bir sanatçıydı. Furtwängler'in eserlerinde, her gelişmenin nereden geldiğini, *Die Meistersinger*'de sıkça görüldüğü gibi Domajör akorların açılışından önce neyin olduğunu, hep birlikte bu ifadeyi nasıl yakaladıklarını anlamak için sürekli bir zemin arayışı ya da yeraltı kazısı -bir tür arkeolojik sefere çıkış- sezilmesinin sebebi budur. Furtwängler, arzuladığı ifadeyi yakalamak amacıyla yalnızca tempoyu yavaşlatma cesaretine değil, gerekli olduğunda hızlandırma cesaretine de sahip az sayıdaki şeften birisidir.

Edward Said: Wagner'in eserlerinde (diyelim *Tristan*'da, hatta bir dereceye kadar *Parsifal*'de), hem akış, geçiş ve oluş nosyonlarına, hem de -belli bir anlamda- atonaliteye hazırlık anlamındaki bir tür belirlenimsizliğe doğru bir eğilim bulunduğunu düşünüyor musun?

Daniel Barenboim: Olduğunu pek sanmıyorum. Bence Wagner, ne istediğini ve yazdığı şeylerin nasıl bir etki doğuracağını çok iyi biliyordu (üstelik burada 'etki'yi yüzeysel, sıradan anlamında değil, en derin anlamıyla kastediyorum). Onun bir hatası, belki de, hafif aşırı-Alman bir tarzda, müzikte duygu dünyasıyla daha çok ilgili olması gereken bir şeyi (müzik yapmanın her türünün, aslında insanın varoluşunun temelini oluşturan ortaya koyma ile yönlendirme arasındaki kesinlikle zorunlu ilişkiyi) sistemleştirme çabasına girmesiydi. Sanırım bizi bulanık, belirsizlikle yüklü bir alana sokunca da dümeni kendi eline alıyordu. Evet, bana sorarsanız, ne yaptığını çok iyi biliyordu...

Edward Said: Aklında belirli bir hedef güdüyor olamaz mıydı?

Daniel Barenboim: Yönlendirmeyi olumlu bir anlamda kullanıyorum. Bizi her zaman geri getireceğini bildiği için uzaklaştırıyor zaten. Schoenberg'in armoni üzerine kitabından yaptığım ve ne yazık ki tam olarak hatırlayamadığım, armonik bir dille konuşursak, kulağı yabancı diyarlara götürmeme hakkında harika bir cümle bu. Wagner de ya dinamikteki tempoda ya da armonilerde bunu yaptığında, hareketlerinin arkasında çok bilinçli bir fikir yattığı açıktır. O, bizi daha sonra kesin bir şekilde geri getirebilmek için, önce kaybolmuş olduğumuz duygusunu uyandırmak istiyor bizde. Bu amaçla çok açık bir şekilde tanımlanmış teknik araçlara başvuruyor. Yaylıları ayırma tarzında bunu çok sık görebilirsiniz. Özellikle *Das Rheingold*'da bölüm yarıdan bölünmektedir: Önce *die Hälfte,*

'yarı' der, sonra 'ilk yarı', daha sonra da 'ikinci yarı'. Ben bu 'yarı'yı, sol ve sağ anlamında yorumluyorum: İlk yarı, eğer sekiz sehpayla çalıyorsanız ilk dört sehpa demektir; ikinci yarı da ikinci, yani son dört sehpa. Elbette icracı, bu nebülöz alanlarda, bölümlerin arkasından gelen sese yaklaşır genellikle; sonra da bunu, yaylılardaki 16'lık harekete çeviren *tremolo*'yla bir belirsizlik duygusu takip eder, yani hemen bir ritim duygusu hissedersiniz. Bu hareketleri dikkatle inceleyecek ve zihninizde analiz edecek olursanız, *tremolo* sırasında tempoyla özgürce oynamanın yarattığı belirsizlik duygusunun katlandığını anlarsınız, fakat açıkçası, tam anlamını vereceksiniz yaylılardaki 16'lık harekete başladığınızda kesin bir tempo almak zorundasınız.

Edward Said: Fakat bu, Wagner'i sahneye koymanın ve ona can vermenin katı bir şekilde müzikal ve yorumlayıcı yönüyle ilgili bir soru ortaya çıkarıyor. Sen bir bakıma Wagner'de yaşayan bir şefsin; onu çalışıyorsun, ona kafa yoruyorsun; Wagner'de özgürlüğünün sınırlarını nerede görüyorsun? Başka bir deyişle, Toscanini'nin yaptığı gibi, o şekilde yazılmamış olanı varmış gibi yorumlayabileceğini, ya da eldeki metinden ekleme çıkartma yapabileceğini düşünüyor musun? Yoksa, bir kâğıt parçasındaki eserin edebi dışavurumuna (ki bu da partisyon oluyor nereden baksan) karşı, eserin ruhu olarak düşündüğün şeyle arasında denge gibi bir şeyin kurulduğu bir noktada, metne karşı edebi bir yaklaşım mı yol gösterir sana? Elbette üçüncü unsur, gelenektir. Gelenek, yapılmış olan son kötü temsil olabilir, ancak onun başka bir anlamı, dinlemiş olduğunuz şeylerden açıkça yararlanmanızı ve çeşitli şefler-

le aynı çizgide kalmanızı (ki bu da yorumda bir öğedir) sağlamasıdır.

Daniel Barenboim: İnsan bir müzik eserinin edebi açıdan kavranışından bahsettiğinde bu konuda çok spesifik konuşmalı, çünkü şimdilerde, müziğin icrasından bahsedildiğinde çoğunlukla tempo konuşuluyor. Şef özgür mü? Şöyle ki, şef tempoda özgürlüğünü mü kullanıyor, yoksa bir metronom gibi mi çalıyor? Tartışmanın berrak bir çizgide yürümesi adına meseleyi aşırı basitleştiriyorum tabii. Fakat bence, pek çok kavram da aşırı kullanım yüzünden giderek yapaylaşmakta, bulanıklaşmakta. Benim gözümde *literal* olan, harfi harfine, yazılı olan şeyi yapman demektir, fakat burada, sadece değerlendirmesi kolay olan kısımlarını değil, yazılı olan *her şeyi* çalmaya kalkarsın. Yani, *legato* çalmak için, çıkarılması çok güç, neredeyse imkânsız bir yer varsa ve orada kesinti olmaması gerekiyorsa, bu, hiç durmayan ve müthiş bir yoğunluk demektir, dolayısıyla bence literal de değildir. Başka bir ifadeyle, literal olan, en az direnç çizgisinden en çok direnç çizgisine uyarlanmak zorundadır. Müzik yaparken en değerlisi, direncin en yoğun olduğu çizgidir. Dolayısıyla, literallikten bahsettiğinde, metin orkestrasyonunu değiştirmekten, tempodan, dinamiklerden, dengeden ve notaların uzunluğundan bahsetmek zorundasın. Wagner'in, orkestrasyonu -çok küçük bir ölçekte de olsa- değiştirmek istemesinde biraz haklı görülecek bence tek eseri, *Der Ring*'dir. Zira *Der Ring*, Bayreuth'da tam form olarak icra edilmiş ilk eser olmasına rağmen, Bayreuth'daki tiyatro için yazılmamıştı. Wagner'in o sahne için yazılmış tek eseri *Parsifal*'di. *Parsifal*'in bütün pro-

valarında hazır bulunan Wagner'in kendisi de, o sahnedeki deneyimlerinin peşinden *Der Ring*'in belirli pasajlarının orkestrasyonunun yeniden yapılmasını istiyordu.

Edward Said: Bayreuth için mi?

Daniel Barenboim: Evet. Bence bunun dışında, Wagner'in enstrümansyondaki (ve orkestranın çeşitli enstrümanlarla değişik ses seviyeleri ve yoğunlukları yaratmadaki) ustalığı öyle bir düzeydedir ki, onu değiştirmeyi akıl etmeye bile gerek yoktur. Yazılı metindeki haliyle zorunlu etkiyi doğurması için sesle ilgili olarak yapılması gereken bir şeyler daima olur.

Edward Said: Bu esas olarak Bayreuth'da icra edilen eserler için geçerli. Eğer sen, *Tristan*'ı ya da *Parsifal*'i çaldığın gibi diyelim *Der Ring*'i de Bayreuth'da icra edecek olsaydın, o zaman bir dizi farklı pratik devreye girerdi...

Daniel Barenboim: Ben *Tristan*'ı Bayreuth'da yıllar boyunca çaldım. Ayrıca, *Tristan*'ı açık bir çukurda, *Tristan*'ın ikinci perdesini, genellikle konser formunda icra ettim. *Parsifal*'i, *Die Walküre*'yi ve *Siegfried*'i, Berlin'deki Devlet Operası'nda açık bir çukurda yönettim. Dolayısıyla, ikisini birbiriyle kıyaslama fırsatım oldu. Elbette temel farklılık, orkestra ile sahne arasındaki denge: Bayreuth'da yüksek sesli geçişleri gerçekten tam olarak çıkarabiliyorsun, bunu açık bir çukurda yapamazsın.

Edward Said: Başka bir yerde değil de Bayreuth'da çalmak nasıl bir şey, bunu tarif edebilir misin?

Daniel Barenboim: Bildiğin üzere, Bayreuth'daki çukur çoğunlukla kapalıdır ve basamak basamak iner, öyle ki, açık bir çukurda olduğu gibi sesi dinleyiciye doğrudan ulaştıramazsın. Bu yüzden sen, bir dinleyici olarak, onu sahnedeki şarkıcılardan aldığın sese katmak zorunda değilsin. O zaten karışmış bir sestir; zaten o kadar canlı, o kadar duru gelmesinin sebebi de budur. Akustik bakımdan, çukurda kendisi çok tınlamalıdır; çok gür ses çıkar. Haliyle, orada ilk kez çalmaya başladığınızda, sesin gür çıktığı zannına kapıldığınızdan ilk önceleri çok yumuşak çalmayı denersiniz ve bu atmosfere alışmak biraz zaman ister. Ben Bayreuth'daki çukuru derin deniz dalgıçlığıyla karşılaştırırım. Suyun altındayken donanımınızla ilgili bir problem yaşıyorsanız, sorunu çözüp yüzeye çıkmak için sadece beyninizi kullanabilir ve bazı hareketlerden yararlanabilirsiniz. Su da en az sizin kadar güçlü olduğundan ne dirseklerini itip durmanız fayda eder, ne de telaş içinde çabalayıp durmanız. Bir açıdan Bayreuth'daki çukur da buna benzemektedir. Kesinlikte ufak bir sorun yaşadığınızda, herkesin anlayacağı umuduyla daha hızlı çalmaya başlamanızın faydası yoktur, çünkü böyle bir şey olmaz. Bu, bir sonraki önemli anın ne zaman geleceğine, herkesin nasıl aynı noktada buluşacağına dair bir fikir uyandırma meselesidir. Yani, söz konusu müzisyeni ya da bölümü bulup onun gözleriyle daha güçlü çalma değil, onu size getirme meselesidir. Her türlü atik davranış bu noktada size yardımcı olabilir.

Edward Said: Yani, sesi bırakıp gitmekten ziyade onu toplamak...

Daniel Barenboim: Evet. Aslında Bayreuth'daki çukurda akustik güçlükler yaşayan şefler, çok çabuk tepki vererek orkestra yöneten şefler olmuştur. Fakat, orada yürürken senin söylediğin gibi, Wagner yuvarlak olan her şeye kafa yoruyordu; bence bu, onun kişiliğinin bir parçası: Köşeli ya da açıkça tanımlanmış her şeyden nefret etmekteydi.

Edward Said: Keşke sadece bu yaz çok şaşırdığımı söyleyebilseydim: Sen Bayreuth gibi bir yerde büyük bir ciddiyetle bir resital veriyorsun, dinleyicilerin çoğu frak ve smokin takmışlar, hepsi gece elbiseleri içinde, vb. Ben gittiğimde hava inanılmaz sıcaktı ve orkestranın bulunduğu çukur, sahnenin altındaydı; orasının pek serin olmadığı da malumunuzdur. Elena Barenboim'la birlikte ilk perdeden sonra sahne arkasına gittik, orada Daniel'ı tişört ve şortla bulduk. Çoğu günlük kıyafetleri içindeki orkestra elemanlarını hayal edebilirsiniz. Bunu görmek çok tuhaf bir uyumsuzluk duygusu veriyor.

Daniel Barenboim: Buna alışmak biraz zaman alıyor.

Edward Said: Elbette, bütün aktörlerle şarkıcılar kostümleri içinde ve sen, o cehennemi sıcakta, sahnede öyle durmaya nasıl dayanabildiklerini merak ediyorsun.

Daniel Barenboim: Öyle, bu sahnelenişte değil ama, *Tristan*'ın benim icra ettiğim ve Jean-Pierre Ponnelle'in sahneye koyduğu daha önceki prodüksiyonunda, Kral Mark ağır mı ağır bir kürk paltoyla sahneye çıkıyordu. Zavallı Matti Salminen'se, ki bir devdi...

Edward Said: ...ölüyor. Doğru ve elbette, bütün operalar kuzeyde kurulmuştur. Bizler gibi mutlu güney insanlarına göre değildir. O yüzden, karakterler de çok ağır giysiler içinde canlandırılır ve sahneye çıkarlar. Fakat bütün bunları söylemekle, aslında orkestrayı yönetmek hakkında bir şeyler söylemiş oluyorsun...

Daniel Barenboim: Bayreuth'daki çukurda orkestra yönetmek ile açık bir çukurda, örneğin Berlin'deki Devlet Opera'nın çukurunda orkestra şefliği yapmak arasındaki farklılıkla ilgili olarak bir şey daha söyleyeyim. Esas farklılık şurada ki, Devlet Opera'da bütün *crescendo*'lara, kapalı bir çukurda yaptığından bir parça daha sonra başlamak zorundasın, aksi takdirde ses çok erken çok yükselir; bakırlardaki yüksek akorları Bayreuth'daki kadar uzun tınlatamazsınız, açıkçası *diminuendo*'lara daha çabuk inmelisiniz. İlk başta, müzikal materyalden eksiltme gibi görünebilir bu, fakat ortada fiilen bir orkestra olduğu için mutlaka ona benzemek zorunda da değil; açık bir çukurdaki orkestradan, Bayreuth'da bekleyemeyeceğin şekilde aktif bir katılım görürsün. *Parsifal* gibi bir eserde bunun pek önemi yoktur. Tam tersine, *Parsifal*'i icra eden ama onu Bayreuth'da hiç yönetmemiş birisi, gerçekte *Parsifal* icra etmiş sayılmaz. Çünkü *Parsifal* o akustik, o yer için yazılmıştır ve orada icra edilmesi gerekir. Oysa *Der Ring*'de bile (örneğin ben, *Siegfried*'in yeni prodüksiyonunu geçen yıl Berlin'de sahneledim) kanımca çok açık olmak, her ikisinin avantajlı ve dezavantajlı taraflarını görmek zorundasın.

Edward Said: Fakat Bayreuth belli ki senin yönetmekten hoşlanacağın bir yer.

Daniel Barenboim: Ah, bu eserler için kesin bir zorunluluk. Bu başka bir düzey.

Edward Said: Şimdi 'yer' olarak Bayreuth'dan 'fikir', yani 'ideoloji' olarak Bayreuth'a geçelim. Wagner'in operalarında bir arkaplan var. Senin daha önce söylediğin gibi, tamamen bir nesir yazma konusu. Ayrıca, dramaların kendisi son derece sorunlu malzemeler. Açıkçası, bu eserlerde cinsellik -Wagner'den önce benzerine rastlanmadık derecede- oldukça fazla telaffuz ediliyor.

Daniel Barenboim: Verdi de çok uslu değildir hani.

Edward Said: Hayır, hayır, değil elbette.

Daniel Barenboim: Othello'yu birkaç gece önce izledim.

Edward Said: Fakat, Wagner'de özel bir bileşim söz konusu. Başından kariyerinin sonuna dek Wagner'in bütün yazdıkları, *Parsifal* dönemindeki Alman kültürüyle ilgisi kurulan ideoloji, Yahudiler ve benzeri konular hakkındaydı. Bu bakımdan eşsiz bir bestekârla boğuşuyorsun ve bu, açık ki, Wagner'in problemli olan yönlerinden birisi. Diğeri, bu konferanstaki konuşmaların birçoğunda tartışıldı: Wagner ve Bayreuth'un Nazi dönemiyle birlikte anılması ve Nazi döneminde Wagner'den faydalanılması.

Bizi şu konuda açıkça bilgilendirip aydınlatabilirsin: Bir şef olarak, senin girdiğin prodüksiyonlarda bu sorunların hepsiyle karşılaşmak nasıl bir şey? Ne ölçüde bir etkileşim, hatta bir uzlaşmazlık söz konusu? Pek çok bakımdan Wagner'in eserleri hakikaten antitezler, çelişkiler hakkındadır.

Daniel Barenboim: Wagner'in kendi içindeki çatışmaları ve çelişkileri de atlamayalım.

Edward Said: Kesinlikle. Onları yok saymak, yorumlayıcı bir bakış açısıyla biraz yanlış olur; ortada, kendisinin kahramanlar, tanrılar ve tanrıçalardan yarattığı güllük gülistanlık bir dünya olduğunu düşünmenin hiçbir temeli yok. Bu çok saçma. Fakat senin geçmişin düşünüldüğünde şu soru ortaya çıkıyor: İster bir prodüksiyon hazırlayan birisi, ister onu yöneten, isterse -şimdi seninle yaptığımız gibi- bu konuya kafa yoran biri olsun, bununla başa çıkmak nasıl bir şey?

Daniel Barenboim: Umarım vaktin vardır, çünkü bu sorunu kısaca cevaplamam mümkün değil. Önce birkaç şeyi açıklığa kavuşturmalıyım. Her şeyden önce, ortada bir besteci Wagner var. Sonra, kendi librettolarının -yani, müzikle bağlı olan her şeyin- yazarı Wagner. Sonra da, sanatsal konularda yazan Wagner. Nihayet, siyasal yazar (bu örnekte, esasen anti-Semitik siyasal yazar) olarak Wagner. Bunlar, onun çalışmalarının dört farklı yönünü oluşturur.

Yine de bu konuları tartışmadan önce, Bayreuth'daki prodüksiyonlar tarihini incelemeye değer. Bayreuth, Wagner döneminde büyük bir deneyse l tiyatro olarak kuruldu. 1876'da *Der Ring*'in prömiyerini bütün dünya takip etti. Ayrıca Wagner, kendi zamanı açısından kesinlikle en devrimci ve ilerici fikirleri taşıyan müzisyendi. O denli güçlü hasletleri vardı ki, Bayreuth'da kurulduğu haliyle kapalı çukur nosyonunu bile icat etti. Bayreuth'daki çukur, bütün modern akustikçiler tarafından kesinlikle ku-

sursuz sayılmaktadır; yalnızca bu değil, orayı taklit etmek de imkânsızdır. Bu da, Wagner'in yetenekleri ve dehasının müzik bestelemenin çok ötelerine uzandığını ortaya koyar.

Wagner, Bayreuth'daki tiyatroyu 1876'da kurdu, fakat ondan kısa süre sonra, parası kalmadığı için tiyatroyu kapatmak zorunda kaldı. *Parsifal*'in dünya prömiyerinin yapıldığı yıl 1882'ydi. O 1883'te öldü. Büyük sanatçılar öldükten sonra ya dizginlenmemiş bir yaltaklıkla anılırlar, ya da kontrolsüz bir nefretle; Wagner bunun başlıca örneklerinden biridir. Onun dul karısı Cosima ve birlikte çalıştığı herkes, eleştiri tanımayan bir dalkavukluk atmosferinde çalışmışlar ve ustanın zihninde taşımış olabileceği bir fikrin en ufak bir parçasını dahi korumak için mücadele etmişlerdi (oysa bu, sanatçının kendisi tam zıttı bir kişiliğe sahip olduğundan, takınabileceğiniz en Wagnerci-olmayan tavırdır). O, devrimciydi; bir şey üzerinde yeniden yeniden düşünüyor, onu yeniden yapıyor ve yeniden yaratmak için bozuyordu. Dolayısıyla, Bayreuth'daki tiyatroyu sanatçının sağlığındaki gibi muhafaza etme kavgası, bence, Bayreuth'u sanatçı Wagner'in en önemli niteliklerinden birinden yoksun bırakmıştır. Orada düzenlenen prodüksiyonlar aslında İkinci Dünya Savaşı'na dek neredeyse aynı kaldı. Örneğin *Der Ring*, 1876'dan 1920'lere değin, yani neredeyse elli yıl boyunca, elektrik gibi teknolojik gelişmelere uyum sağlamanın dışında hep aynı prodüksiyon olarak sürdürüldü. Bayreuth, bütün dünyanın en tutucu, düşünceye en mesafeli tiyatrosuydu. 1920'li yıllarda Alman milliyetçiliğinin yükselişi ve Bayreuth'da orkestra yönetmeyi kabul eden şeflerin kim olduğu da bu tabloya katkıda bu-

lunacaktı: Bruno Walter orada hiç konser vermedi; Klemperer oraya hiç gitmedi; kendisi Yahudi olmayan ama ahlâken Yahudilere reva görülen muameleye güçlü duygularla karşı çıkan Fritz Busch orada hiç sahneye çıkmadı. Tabii ki bu örnekleri verirken, öncesinden değilse bile Nazi çağının *başlangıcından* söz ediyorum. Busch daha sonra, ailesinden sağ kalanlarla birlikte Almanya'yı protesto edip ülkeden ayrıldı; orada sadece bir kere orkestra yönetmiş, atmosferi dayanılmaz bulduğu için de bir daha asla gelmemişti. O sıralar genç bir adam olan büyük Wagner teorisyeni Hans Mayer bile Bayreuth'daki atmosferi kesinlikle dayanılmaz diye anlatmaktadır.

Dolayısıyla, bu muhafazakârlık eserlerin yorumlanmasına da sirayet ediyordu. Başka bir deyişle, sorun eserlerin *doğasında* değil, onların Bayreuth'da *yorumlanmasındaydı.* Aslında bu, daha önce söylemiş olduğum gibi, eserlerin içsel karakterine de uymuyordu. Emil Pretorius 1930'lu yıllarda oradaydı; Furtwängler'le bir tür yeni fikir doğmuştu, ama temelde her şey eskisi gibi yürüyordu. Bayreuth'un 1876'dan İkinci Dünya Savaşı'na değin bütün dünyanın en muhafazakâr, dar görüşlü tiyatrosu olduğunu kabul etmek herhalde önemli bir noktadır.

Festival 1951'de Wagner'in iki torunu Wieland ve Wolfgang tarafından yeniden açıldığında, yeni Bayreuth'un fikri şekillenmiş durumdaydı. Wieland'ın tutumu, müziğin tam yazıya dökülmüş ve açıkça tanımlanmış, fakat sahnelemenin yazıya geçirilmemiş olması ve bu yüzden çağın estetik gerekliliklerine bağlı olarak uyarlanmasının gerekmesi yönündeydi. Bu da elbette sahne prodüksiyonu ve opera prodüksiyonunun kökün-

de yatmakta olan şeydir. Gerçekten beklenen nedir? Sanırım, önümüzde yazılı bir partisyon olması, fakat sahneye koyma açısından lafzi olan nedir? Wieland, Bayreuth'u bu temelde en ilerici yer yapmayı amaçladı ve bu hedefinde başarıya ulaştı. Aslında 1951'den itibaren Bayreuth, daha önceki halinin tam zıttıydı: Her şeyin baştan sona yeniden düşünüldüğü, bütün prodüksiyonların onları sahneye koyan kişilerin (Wieland, sonra Wolfgang, daha sonra Patrice Chéreau, Götz Friedrich, Harry Kupfer ve şimdi de Heiner Müller gibi kişilerin) fikirleriyle uyum içinde hazırlandığı bir yerdi artık.

Ben Wagner'e görece geç geldim (en azından kendi payıma bunu söyleyebilirim). Benim aldığım müzikal eğitim ve içinde yaşadığım atmosfer, piyano, enstrümental, senfoni ve oda müziği etrafında dönüyordu. Şarkı resitalleri dinlemeye giderdim; yaylı kuartetleri, senfoni orkestralarını dinlerdim. Operaya gittiğim çok enderdi. Dokuz yaşındayken ailemle İsrail'e taşındık. İsrail Operası o günlerde oldukça yoksuldu, fakat Wagner zaten çalınmıyordu; o yüzden, neredeyse yirmi yaşıma gelene dek onunla gerçek bir tanışıklığım (aktif anlamda tabii) olmadı.

Edward Said: Senin dinlediğin ilk Wagner hangisiydi, hatırlıyor musun?

Daniel Barenboim: Galiba, *Tristan*. Yani ben, Wagner'le öncelikle salt müzikal ve orkestral açıdan tanıştım. Her öğenin gerçekten tek tek irdelenmesi, ayrıca bütün orkestrasyon fikri, sesin ağırlığı ve sürekliliği düşüncesi beni büyüledi. Wagner'e, onun müzik hakkındaki yazıları, yönetme tarzı, vb. yüzünden çok ilgi duyuyordum. Benim ilk ilgimi çeken temel mesele buydu; o aşamada

fikirler dünyasıyla fazla meşgul değildim. Hatta o dönemimde, opera yönetmeye dair hiçbir fikrim olmadığını söylemeliyim. Bırakın Bayreuth'u, İngiliz Oda Orkestrası'nı bile yönetmiyordum. Dolayısıyla, Wagner'e, kendime daha yakın hissettiğim bir müzisyen olarak Wagner'i etkilemiş olan eserlerle (öncelikle Beethoven, sonra elbette Berlioz ve Liszt ve bir bakıma -Wagner'i etkilememiş olmasına rağmen ben başından itibaren onun müziğine çok bağlanmış olduğum için- Bruckner'in eserleriyle) yaklaştım. Wagner'i (onun müziğini) incelemenin, hem eninde sonunda onun eserlerini icra etmekte, hem de pek çok başka müzik üslûbunu kavramakta bana büyük faydası dokundu.

Aynı şeyi Wagner'den sonra, Debussy için de söyleyebilirim. Debussy'nin *Deniz*'ini ilk defa yönettiğimde beni nasıl sarstığını asla unutmayacağım; kendimi ansızın, daha önce sadece Wagner'in kullandığı aynı enstrüman bileşimleriyle (*Parsifal*'in prelüdündeki gibi trompet ve İngiliz kornosu, ya da trompet ve obua) uyum içinde bulmuştum. Kısacası, Wagner'in renkleri ustalıkla kullanması da çok önemlidir. Onun eserlerinde ve müzik hakkındaki yazılarında beni gerçekten büyüleyen yan budur. Onun Beethoven senfonileri ve genelde orkestra yönetimiyle ilgili yazıları da benim müziğe bütün bakışımı ve çalışımı derinden etkilemiştir. Sonra, onun eserleriyle giderek daha fazla bağ kurdukça, operaları icra etmeye hazırlanmaya başladım ve ilk defa Wagner'in müzik dışındaki alanlarla ilgili yazılarıyla (yani, kendi operaları için kaleme aldığı metinleri ve ideolojik yazılarıyla) boğuşmaya koyuldum.

Edward Said: Onun Yahudiler ve, örneğin, yazdığı birçok şeyin gerçekten temelinde yer alan müzik hakkındaki görüşleri için ne düşünüyorsun? Wagner'in, düzyazılarında tartıştığı (ve operalarına da taşıdığı) bazı fikirlerini vurgulayan ya da vurgulamaya çalışan modern müzikolojik ve kültürel yorumları hakkında ne düşündün? İlginçtir ki, öncülüğünü Wagner üzerine ilk kitabında Adorno yapmış olmasına rağmen, anti-Semitizm ve Wagner oldukça yakın zamanlara değin gerçekten ciddiyetle üzerinde durulan bir mesele değildi. Fakat Adorno'nun kitabında parmak bastığı noktalardan biri, elbette -iki karakterin adını anacak olursak- Mime ve Beckmesser'in aslında Yahudileri karikatürize ettiğiydi; ayrıca bunu, eserlerini -düzyazılarını- dikkatle incelerseniz, operalarında da bulabilirdiniz. Wagner ile Nasyonal Sosyalizm arasında kurulan bağın tarihi (ve bu bağın Holokost'ta yol açtığı dehşetengiz sonuçlar) göz önüne alındığında, burada, esere bakmakla bir şekilde ilgili olması gereken muazzam bir ağırlık göze çarpacaktır. Daniel, sen bir Yahudisin; eklemem gereksiz ki, ben de bir Filistinliyim, dolayısıyla bu ilginç...

Daniel Barenboim: İkimiz de Semitiğiz. Wagner ikimize de karşıydı, yani!

Edward Said: Wagner'e ve Filistinlilere daha sonra geliriz. Şimdi, Wagner'i ve Yahudileri konuşalım. Bu, belli bir anlamda, üzerinde konuşmaktan kaçınılmaması gereken bir sorun. Eğer yukarıdaki tartışmaya bir nokta daha ekleyebilirsem, ki eklemek isterim, Wagner kendi operalarında, Yahudi olmayan karakterleri temsil etsin diye Yahudi karikatürler kullanmıştır. Demek istediğim, Mime eserde Yahudi değildir –o şekilde tanıtılmaz ve aynısı Beckmes-

ser için de geçerlidir. Halbuki düzyazılarında Wagner, doğrudan Yahudilerden bahsetmektedir.

Daniel Barenboim: Wagner'in anti-Semitik görüşleri ve yazılarının gaddarca olduğu çok açık. Bunun inkâr edilecek bir tarafı yok. Yine söylemeliyim ki, eğer ben -duygusal bir havayla-, elimde olsaydı yirmi dört saatimi geçmişin büyük bestekârlarından hangisi için harcamaktan hoşlanacağımı düşünmeye çalışsaydım, ilk aklıma gelen isim Wagner olmazdı. Yirmi dört saat boyunca Mozart'la uğraşmak daha fazla hoşuma giderdi. Eminim çok eğlenceli, şaşırtıcı, öğretici olurdu; ama Wagner, hayır.

Edward Said: Onu akşam yemeğine davet etmezdin, yani.

Daniel Barenboim: Wagner'i mi? Tartışmak amacıyla çağırırdım belki yemeğe, ama birlikte keyifli bir akşam geçirmeye, hayır.

Edward Said: Aranıza camdan bir duvar örüyorsun.

Daniel Barenboim: Ama öte yandan da bu insan, Wagner, kesinlikle korkutucu, aşağılık ve bir bakıma, yazdığı müzikle bağdaştırılması çok güç biri, dolayısıyla aklımıza hep tezat duyguları getiriyor. O asil, cömert, vb. Fakat şimdi, bunun ahlâki, vb. olup olmadığı tartışmasına giriyoruz ve bu tartışmayla asıl konumuzdan uzaklaşabiliriz. Şimdilik sadece Wagner'in anti-Semitizminin gaddarca olduğunu söylemek yeter. Wagner'in kendi devrinde salon anti-Semitizmi diye tarif edilebilecek ortak terminolojiyi kullanmış ve bu konuda akla gelen bütün rasyonelleştirmelere başvurmuş olması, tutumunu daha az gaddarca kılmaz. Kaldı ki, en iyi ihtimalle tartışmaların sıcaklığı

içinde söylendiği şeklinde yorumlanabilecek iğrenç sözler ('Yahudiler yakılmalıdır', vb.) sarf ettiği de bilinmektedir. Kendisinin bu sözlerinin vardığı noktaları bilerek konuşup konuşmadığı tartışılabilir. Ama değişmeyen gerçek, onun korkunç bir anti-Semitik olduğudur. Nazilerin Wagner'in fikirleri ya da düşüncelerini, onun tasavvur edebileceği sınırların çok ötesinde kullandıklarını, bilerek çarpıttıklarını ve istismar ettiklerini biliyorum.

Anti-Semitizmi Hitler icat etmediği gibi, kesinlikle Richard Wagner de icat etmedi. Daha önceki kuşaklar ve yüzyıllar boyunca varlığı bilinen bir şeydi. Nasyonal Sosyalizm ile daha önceki anti-Semitizmler arasındaki fark, Nazilerin -bildiğim kadarıyla- Yahudileri ortadan kaldırmaya yönelik sistematik bir plan geliştiren ilk kişiler olduklarıdır. Bundan Wagner'in (hatta Wagner'i öncüleri olarak aktaran birçok Nazi düşünürün) sorumlu tutulabileceği kanısında değilim. Yine durumu açıklığa kavuşturmak amacıyla söylemekte fayda vardır ki, operalarda tek bir Yahudi karakter yoktur. Tek bir anti-Semitik söz de yoktur. Wagner'in on büyük operasında, Shylock gibi bir karakteri uzaktan olsun anıştıran birini de bulamazsınız. Mime'yi ya da Beckmesser'i belli bir anti-Semitik açıdan yorumlayabilirsiniz (aynı şekilde, *Uçan Hollandalı*'yı da yanlış bir Yahudi olarak yorumlayabilirsiniz), fakat bu, esasen Wagner hakkında değil, hayal gücümüzle, hayal gücümüzün söz konusu eserlerle bağ kurma sürecinde nasıl bir seyir gösterdiğiyle ilgili bir meseledir.

Edward Said: Evet, Daniel, ama araya girmeme izin verirsen, bundan fazlası da var. Bunun bizim hayal gücümüz olduğunu söyleyebilirsin, ancak Wagner'in kendi

kültüründe var olan şeyler (standart dilden gelen imgeler, anti-Semitik düşünceyle ilgili fikirlerle imgeler) üzerine kafa yorduğu da biliniyor.

Daniel Barenboim: Musevilik onlar için alay konusuydu, bunu tartışmak gereksiz. Öyleydi ve eminim Wagner'in evinde Wahnfried, o ve Cosima, bir Yahudi aksanıyla ve Yahudi jestleriyle, vb. Mime'nin taklidini çok sık yapıyorlardı; bunu bir an için olsun reddediyor değilim. Öte yandan, Wagner'in bu noktada sanatsal bakımdan çok açık ve cesur olduğunu da kabul etmek zorundasın. Operalarını gerçekten kendi anti-Semitizminin sanatsal bir ifadesi kılmak isteseydi, bunu apaçık şekilde söylerdi, ama bunu yapmadı. Yahudilerle alay ettiğine şüphe yok, ancak bunun eserlerine içkin bir tutum olduğunu da düşünmüyorum doğrusu.

Edward Said: Ama bir de meselenin öbür yüzü var. Wagner'in operaları, tıpkı dışlanmışlardan büyülenmiş olması kadar derinden etkilenmiş göründüğü çağrışımlarla (zihinsel çağrışımlar değil, insanlarla) doludur. Örneklersem, *Meistersinger*'de Usta Şarkıcılar Loncası'nı görürsün; *Parsifal*'de Grail Kardeşliği'ni; *Der Ring*'de kabileleri. Böylesi durumlarda grup duygusu operanın bir parçasıdır. *Meistersinger*'in son perdesinde, Hans Sachs'ın daha önce yapmadığı bir tarzda, kutsal Alman sanatı hakkında yüksek sesle konuştuğu ve bu sanatı dışarıdan gelecek tehlikelere karşı uyardığı bir an vardır. Wagner'in eserlerinin çoğunun (özellikle *Der Ring*'in ve *Meistersinger*'in) bir tür örtük ve apaçık Alman milliyetçiliğiyle dolu olduğu söylenebilir. Düzyazılarında da aynı durum geçerlidir. Özel bir misyon vardı ve Wagner kendisini onun bekçisi, yeni-

leyicisi, devrimcisi, dönüştürücüsü, vb. olarak atamıştı; belirli bir rolü oynuyordu. Benim merak ettiğim, senin bu yaklaşımda apaçık bir milliyetçilik bulunduğunu düşünüp düşünmediğim.

Daniel Barenboim: Sanatta Fransız milliyetçiliğinden ya da İtalyan milliyetçiliğinden bahsedebileceğimiz şekilde bir Alman milliyetçiliğinden konuşamayacağımız açık olsa gerektir, çünkü Alman milliyetçiliğinde Nazi imgesi çok güçlüdür. Fakat, özellikle Fransız olduğu söylenebilecek şekilde özellikle Alman denebilecek bir müzikten söz edebiliriz...

Edward Said: Sen de özel bir Alman orkestral sesinden bahsettin zaten.

Daniel Barenboim: Doğru, söyleyebileceğim şey şok edici gelebilir, çünkü *Meistersinger* yıllardan beri tüm bunlardan dolayı Nazilerin ideolojik çalışmalarının bir türü gibi değerlendirilmiştir. Oysa bu eser, bugün olduğu gibi bir toplum eleştirisidir. Kanımca *Meistersinger*'in şimdi -Paris, Tokyo ve New York'u tamamen birbirinin aynı kılan bir küresel kültürel atmosferde- çok önemli bir eser olmasının sebebi budur. *Meistersinger*'de işlenen esas temalardan birinin bu olduğunu söyleyebilirim. *Meistersinger*'in temalarından birisi, elbette, vasatlık ile deha arasındaki, sanatçı ile sanat yapma heveslisi, Stolzing'in şahsında eski ile yeni arasındaki ilişkidir.

Edward Said: Bir de, disiplin ile esin arasındaki ilişki.

Daniel Barenboim: Disiplin ile esin. Stolzing, deneyimi olmayan (yani, eksikleri bulunan) çok yetenekli bir ace-

midir ve bu eksikliğini ancak Sachs'ta öğrendiği deneyimle kapatabilir. Buna, eğer isterseniz, yetenek ile ilerici düşüncenin, büyük sanatçıyı yaratan gelenek deneyimiyle birleşmesi diyebilirsiniz. Nitekim, üçüncü perdede, Beckmesser'in şarkısıyla kendini bir aptal durumuna sokuşundan, Hans Sachs'ın Alman sanatını öven son sözlerini söylemesiyle Walther'in ödülü kazanmasından sonra geldiğimiz yer de burasıdır. Yine, çok fazla tartışma doğurmuş olan ve kanımca yanlış bir yöne saptırılan açıklama da budur, çünkü Sachs'ın tam olarak sözünü ettiği şey, en tam haliyle sanatların değeridir; o bunu sadece Alman sanatıyla ilişkilendirmektedir. Doğal olarak bunun yanlış bir saptama olduğunu düşünemem; bir Alman sanatının, Alman çalış üslûbunun olduğu kesinlikle kanıtlanabilir bir şeydir. Belirli bir Alman yaylı tınısı, üçlemenin ilk notasının uzatıldığı bir 'Alman üçlemesi', geniş bir Alman 'önel'i vardır. Niçin? Çünkü dil böyle bir şeydir. Siz *la lune* dediğinizde önel kısadır; *der Mond* dediğinizde önel daha uzun olmak ve kelimeler birbirinden ayrılmak zorundadır. Terminoloji böyledir ve bu da kimseyi korkutmaz. Sachs'ın bu konuşmada söylediği, esas olarak, metnin, Ödül Şarkısı'nda Stolzing'in icra ettiği ve Alman sanatının en asil ifade biçimini doğuran sözün ve müziğin bir bileşimidir. Hepsi bu kadar. Demem o ki, bu, Nazi ideolojisi diye tanımlanabilecek olan şeyin aleyhindedir; yeteneksiz ustalar ancak zaten bilinen şeyleri benimserler. Beckmesser tehlikeli bir karakterdir. Eğlenceli olmasına karşın tehlikeli olmasının sebebi de, bütün kuralları herkesten daha iyi bildiğinden daha büyük bir sanatçı olduğunu sanmasıdır; oysa elbette büyük bir sanatçı falan değildir. Hans Sachs'ın son

monologunu alıp, onu daha önce operada olanların, kastedilmek istenenin bağlamından koparır ve siyasal arenaya, Nuremberg'e taşımaya kalkarsanız, tamamen farklı bir anlama bürünür ve ona göre yorumlar doğurur.

Edward Said: Söylediklerinle tamamen ikna olup olmadığımdan emin değilim. Şöyle ki, onun bağlamından koparılmaması gerektiği konusunda seninle aynı fikirdeyim ve bir bütün olarak operanın daha önce sözünü ettiğimiz (yenilik, gelenek, deha ve disiplin arasındaki) ilişkilerle ilgili bir olgu olduğunu söylemekte yerden göğe kadar haklısın. Burada bana çarpıcı gelen nokta, bağlamı ve Nuremberg'e özgü sonuçları unutmadan, her şeyden önce ev içi dünyasından, ayakkabı tamircilerinden, Nuremberg sokaklarından, usta şarkıcılarla şehir ahalisinin bir araya geldiği bu muazzam genişlikteki toplanma yerine doğru bir dönüşümün meydana gelmesidir. Ek olarak, Sachs, bu dönüşümü kavradığı ve operanın sesi, Sachs'ın bu konuda konuşmaya (o şarkı söylerken orkestradan bir tür tehditkâr, kromatik, ürkütücü ses çıkar) başladığı noktada değiştiği için, şehrin büyük bir siması olarak ilan edilmiştir; onun sözünü ettiği şey, *Alman ustalarınıza kulak vermenizdir.* Son olarak, tehdit edici bir etken olarak dışarısından bahsetmek gerekir: Operadan bir tür yabancı düşmanlığı kokusu yayılmaktadır ve bu rahatsız edicidir.

Daniel Barenboim: Gelgelelim, mesela 1920'li yıllarda kaleme alınmış Alman kitaplarını okursan, Furtwängler'in kompozisyon hocasının kayda değer bir kitabı olduğunu görürsün. Bence bu bir Beethoven biyografisiydi; kitabın sonunda, *Eroica*'nın ilk bölümüne ilişkin harika bir analiz yapılmıştır, fakat baştan sona Alman sanatından, Alman

ses çıkarma tarzından, Almanların ifade tarzından, Alman şusundan, Alman busundan dem vurduğu için de kitap fiilen okunamaz bir hale sokulmuştur, üstelik bu gerçekten de Nazi-öncesi döneme ilişkin bir haldir.

Edward Said: Seninle aynı fikirdeyim. Kaldı ki bu sadece Almanlara özgü değildir; aynı hale, diyelim on dokuzuncu yüzyıl sonundaki Fransızların yazılarında da rastlarsın: Fransız bilimi, Fransız uygarlığı, vb.

Daniel Barenboim: Debussy, ziyaretçi kartına şöyle yazmıştı: *Claude Debussy, Fransız müzisyen.*

Edward Said: O yüzden, rekabetçi, kanımca kışkırtıcı milliyetçilikle ilgili bütün fikirleri ciddiye almak zorundayız. Fakat bu çalışma içinde milliyetçiliğe yeterince eğilebileceğimizi sanmıyorum.

Daniel Barenboim: Hayır, fakat Almanlar, icat ettikleri pek çok şeyin yanında müziği de kendilerinin icat ettiklerine inanmışlardı (bugün de birçoğu hâlâ inanmaktadır buna). Gerçi belli bir açıdan doğruydu söyledikleri. Aslında, İsrail'deki Wagner sorununu konuşmak isterim ben. 1936'da Bayreuth'da bulunan Toscanini, bildiğin üzere 1930'da ve sanırım 1931'de, Naziler ve galiba Hitler'in orada bulunması yüzünden Bayreuth'a gitmeyi reddetmişti. Onun yerine, Bronislaw Huberman'ın kurup, ilk açılış konserlerini yönettiği Filistin Filarmoni Orkestrası'nın kurulduğu Tel Aviv'e gitmeyi tercih etti. Konser repertuarında Brahms'ın İkinci Senfoni'si, bazı Rossini uvertürleri, ayrıca *Lohengrin*'in birinci ve üçüncü perdelerinin prelüdleri bulunuyordu. Bu konuda kimsenin söy-

leyecek sözü yoktu; kimse onu eleştirmedi; orkestra bu parçaları çalmaktan çok memnundu. Wagner'in anti-Semitizmi bugün olduğu kadar o devirde de iyi bilinmekteydi. Dolayısıyla, İsrail'deki Wagner sorununun, sanatçının anti-Semitizmiyle uzaktan yakından ilgisi yoktur. Daha sonra, Kasım 1938'de düzenlenen ilk büyük pogromun (*Kristallnach* diye bilinen Kristal Gece'nin) ardından kendilerini yöneten ve bugüne kadar kendi programlarını yapan kolektif bir müzisyenler grubu, Nazilerin Wagner'in müziğinden faydalanmalarının ve bunun kitap yakmalara yol açmasının uyandırdığı çağrışımlar sebebiyle bir daha Wagner çalmamaya karar verdiler. Aslında olay bundan ibarettir. O zamandan beri meydana gelmiş olan her şey, bazısı buna karşı, bazısı bu görüşten yana olan orkestra dışından insanların tepkileridir. Fikrim odur ki, Wagner'in anti-Semitizmi (normal ölçülerdeki kabul edilebilir-edilemez Semitizm-karşıtlığından çok daha kötü, alçakça ve gaddarca bir bakışı yansıtmakla birlikte) ile Nazilerin ondan faydalanmasını birbirinden ayırmak gerektiğini bu da çok açık bir şekilde göstermektedir. Wagner'i hiçbir şartta dinleyemeyen insanlarla tanıştığım oldu. Wagner tartışması bütün hararetiyle sürüp giderken bir kadın Tel Aviv'de beni görmeye gelmişti: "Siz nasıl olur da Wagner çalmayı istersiniz? Ben bütün ailemin *Meistersinger* uvertürüyle gaz odalarına götürüldüğüne şahit oldum. Niçin yeniden onu dinlemek zorunda kalayım?" Cevap çok basit: O kadının Wagner dinlememesinin hiçbir sebebi yok. Wagner'in birine zorla dinletilmesi gerektiğini düşünmüyorum tabii; onun, ölümünden beri lehte ve aleyhte aşırı duygular ve tepkiler uyandırmış olması, kendisine karşı bazı kamusal yüküm-

lülüklerimiz bulunduğu anlamına gelmez. Dolayısıyla, benim o zamanki önerim, Wagner çalmaya istekli olan herhangi bir orkestranın, İsrail Filarmoni'nin yıllardır sadık üyelerinden birinin istemediği bir şeyi dinlemeye zorlanması anlamına gelecek şekilde bir üyeler konserinde çalınmaması gerektiğiydi. Bu müzisyenler, 1938'de boykota veto oyu kullanmış müzisyenlerin neslinden geliyorlardı, dolayısıyla, pratikte oylamayı yenilemekte ve çemberi kapatmaktaydılar. Fakat, herhangi birinin aklında bu tür çağrışımlar yoksa, özellikle bunların kaynağı Wagner'in kendisi olmadığı için, o insan pekâlâ Wagner dinleyebilmelidir. Kısacası, benim önerim, Wagner'in İsrail Filarmoni'nin üyelere özel olmayan bir konserinde çalınması ve böylece onu dinlemek istemeyen hiç kimsenin mecburen dinlemek zorunda kalmaması, dinlemek isteyenlerin de o özel konserin biletini alıp diledikleri gibi salonda yerlerini almaları doğrultusundaydı. Bu çözümün uygulanmaması, bir tür siyasal istismarın ve Wagner'in müziğiyle hiç ilgisi bulunmayan içerikteki fikirlerin yansımasıdır. Wagner ve Musevilik meselesini böylece kapatalım derim ben.

Soru (Columbia Üniversitesi'ndeki dinleyiciler arasından): Sorum Bay Barenboim'a. Otobiyografinizde, Furtwängler'in sizi Berlin Filarmoni için çalmaya davet ettiğini, babanızınsa çok genç olduğunuz için buna izin vermediğini anlatıyorsunuz. Şimdiyse Almanya'da apaçık bir kariyeriniz var. Sizce, süreç ilerledikçe tabii, savaştan sonra Almanya'da demokratik bir hükümet kurulmasında değişimi simgeleyen ve bundan dolayı Almanya'da çalma kararı vermenizi sağlayan bir an, bir uğrak var mıydı? Bu be-

lirli bir dönemi mi temsil ediyordu, yoksa genel gidişata mı bağlıydı?

Daniel Barenboim: Tabii ki var, aksi takdirde ben şimdi burada olmazdım. Başka bir deyişle, Furtwängler beni Berlin'e davet edip babam bu teklifi geri çevirdiğinde, yıl 1954'tü. 1954 yazında ben hâlâ on bir yaşındaydım, dolayısıyla bu konudaki fikirlerimin olgunlaşmış olduğunu falan iddia edemem. Babamın bana söylediği, savaşın bitmesinin, katliamların, Holokost'un, toplama kamplarının, vesaire vesaire, üzerinden henüz sadece dokuz yılın geçtiğiydi. Babamın daveti geri çevirmemiz gerektiğini düşünmesinin sebebi buydu ve ben de doğal olarak onunla aynı fikirdeydim. Bugünden geriye dönüp baktığımda ve şimdi de onun kesinlikle haklı olduğunu düşündüğüm için açıkça söylemeliyim ki, Furtwängler'le çalmış olmaktan daha fazla hiçbir şey mutlu edemezdi beni. Sonra, İsrail'deki Almanya ve Avusturya'ya karşı düşüncelerin bazı yönleriyle giderek daha fazla haşır neşir oldum; kaldı ki üzerinde çok da fazla düşünülmüş şeyler değildi bunlar, mesela Almanya'yla değil ama Avusturya'yla İsrail arasında çok önceleri diplomatik ilişki kurulmuştu. Ben Avusturya'nın Yahudilerin ortadan kaldırılması konusuna daha ılımlı bir gözle baktığını sanmıyorum. Hem başka sorunlar da vardı; Alman geçmişinin bir sürü başka yönüyle (1961'de Kudüs'te Adolp Eichmann'ın yargılanması dahil olmak üzere) karşılaşıyorduk. Ben de Almanya'ya gidip çalma kararımı ondan sonra verdim ve neler olacağını görmek istedim. O sırada annemle babamın bana tam destek verdiklerini hemen belirtmeliyim. Alman-

ya'ya ilk kez gittiğimde yirmi yaşındaydım, yani artık büyümüştüm ve uzun süredir tek başıma dünyayı dolaşıyordum, fakat bu kadar önemli bir konuyu tabii ki annem ve babamla uzun uzun konuşmuştum, onlar da kararıma tam destek vermişlerdi. Böylece Almanya'ya gitmeye başladım.

SORU: Ben 1991'de Bayreuth'daydım ve Maestro Barenboim'un sahnelediği *Das Rheingold*'u izledim. Barenboim'un müzisyenliğine gerçekten hayran oldum. Yine de, Harry Kupfer'in yönettiği bu *Das Rheingold* yapımı, benim şimdiye dek karşılaştığım en dehşetengiz anti-Semitizmle doluydu. Bu yapımda Alberich karakteri, Nazi gazetesi *Der Stürmer*'de çizilen türde Yahudi karikatürlerinin bariz bir kopyasıdır. Bu adamın sahnede bir Yahudi karikatürü gibi dolanıp durduğunu görmek ve sonra, operanın sonuna yakın, Wotan ve Loge tarafından yakalandığında (ki onu yalnızca ele geçirmekle kalmazlar, aynı zamanda demir bir direği alıp bacaklarının arasına sokar ve çevirir, her tarafı kanlar içinde kalana dek ona sahnede işkence ederler) bunu Bayreuth'da, bu deneyimi ve işkenceleri daha önce Nazilerle yaşamış bir yerde görmek... Bir Yahudi şefin böyle bir yapımda nasıl rol alabildiğini anlayamadım.

Daniel Barenboim: Sana şunu söyleyebilirim, eğer eylemin şiddeti seni incittiyse bundan dolayı özür dilerim ve böyle bir duyguya kapılmaya yerden göğe hakkın var. Geri kalanıysa sadece senin yorumun ve hayal gücünün ürünü. Bu yapımda Harry Kupfer'le çok dikkatli bir çalışma yürüttüğümüzü temin edebilirim. Bu sahneleme sırasında her konuyu açık açık ele aldık. Kupfer'in de, Alberich'ten

ya da başka bir tipten bir Yahudi karakter çıkarma gibi bir niyeti hiçbir zaman olmadı.

SORU: Wagner ailesinin 1930'larda Bayreuth'da Hitler'e kucak açması konusunda bir şey söylemediniz.

Daniel Barenboim: Evet, söylemedim, çünkü tartışılan konu bu değil. 1930'lu yıllarda, Winifred Wagner'in Hitler'e derinden sempati duyduğu, Hitler'in onun evine gidip geldiği ve Bayreuth'u bir üs gibi kullandığı bilinen bir şeydir. Sanırım Wagner ailesinin fertleri, diğer ailelerin pek çoğu gibi, farklı şekillerde düşünen insanlardı. Winifred'in kızlarından Friedlinde evden kaçtığında, Winifred'in annesi ondan geri gelmesini istemişti. Sonra da Hitler, ondan geri gelmesini istemek üzere ajanlarını İsviçre'ye gönderdi. Kız bu isteği geri çevirdi; arkasından, Toscanini'nin yardımıyla Arjantin'e gitti, 1940'lı yıllarda New York'a taşındı, Amerikan yurttaşı oldu ve her zaman için ateşli Nazi-karşıtı tutumunu muhafaza etti. Ailenin diğer fertleri birbirlerine zıt görüşlere sahiplerdi. Dolayısıyla, Wagner ailesine yöneltilen eleştiriler, gerçekten belli bir fikri savunan fertleriyle sınırlı tutulmak zorunda. Kolektif bir suç bütün aileye yüklenemez. Aslında, Wagner'in büyüktorunlarından biri (Gottfried), Beersheva'da Ben Gurion Üniversitesi'nde bir seminer vermişti. Onun kız kardeşi de İsrail'i ziyaret etti ve işlenen o kolektif suçtan dolayı bu insanları suçlayabileceğiniz kanısında değilim.

SORU: Kolektif anti-Semitizm sorunuyla uğraşmak: Wagner'in eserlerinden hepimiz biliyoruz ki, o korkunç derece fırsatçı, oportünist biriydi. Hayatının bir nokta-

sında anarşist olmuş, Dresden'den kovulmuştu. 1870'den sonra Alman imparatorluğunun yükselişe geçtiğini hissettiğinde de monarşist oldu. Öte yandan, onun anti-Semitist tutumuna dair çelişkiler kişisel hayatına da yayılmış gibidir.

Daniel Barenboim: Anti-Semitizm onun düşüncelerinde ve öncelikler listesinde herhalde başta gelen meseleler arasındaydı sanırım, ta ki cebi bundan etkilenene, sanatsal ve parasal açıdan yardım ihtiyacı duyana dek. Beni bağışlayın ama, öyle bir durumda bir Siyonist bile olabilirdi. Size söylemem gereken şu, uzunca bir süredir (Edward'la bu konuşmaları yapmayı kabul ettiğimden beri), zavallı Wagner, çok uzun bir zaman sonra bir Filistinliyle bir İsrailli onu ve vardığı sonuçları tartışacaklar diye mezarında dönüp duruyor, diye düşünmekteyim. Gerçi bana kalırsa, kahkahadan kırılıyordur, o da ayrı.

SORU: Bayreuth'da orkestra yönetirken, önde gelen Yahudi Wagnerci olma sürecinde, hiç gücendiğiniz, kızdığınız ya da kendinizi mahcup hissettiğiniz oldu mu?

Daniel Barenboim: Her şeyden önce ben kendimi önde gelen bir Wagnerci, önde gelen bir Yahudi şef, hatta önde gelen herhangi bir şey sayıyor değilim. Gerçekten de kendimi hiç böyle değerlendirmedim ve bazı olayların çok önemli olduğunu ya da bir dönemeç oluşturduğunu düşünmüyorum. İsrail'deki Wagner meselesi, Amerika'da da, Almanya'da da beni takip edip duruyor; özellikle de Amerika'da zıvanadan çıkmış bir halde bu eğilim. Söz konusu olan, orkestra adına dile getirilmiş bir müzikal konuydu, hepsi bu kadar; şimdi bana İsrail'de Wagner çal-

manın zorunluluğunun öncüsü gözüyle bakıyorlar, oysa böyle bir durum yok ortada. Şahsen ben, eğer benden duymak isteyen varsa söylemekten çekinmem ki, İsrail'de Wagner çalmaya ihtiyaç duymuyorum. Ben kendi Wagner'imi başka bir yerde rahatlıkla çalabilirim; önde gelen Wagner'cilerden biri olmadığım, kendimi de öyle görmediğim için böyle şeyler benim açımdan asla sorun değil. Benim Wagner'in eserlerine duyduğum yoğun ilgi, ya da sade ilgi, müzikal bakımdan çok önemli, bir müzisyen olarak gelişmeme ve başka müzikleri tanıma sürecime katkıda bulunan bir şey.

Bayreuth'un neyi temsil ettiği benim gözümde elbette açık, fakat sanırım sizin sözünü ettiğiniz Bayreuth, onun simgelediği ve çağrıştırdığı imgeler, 1930'lu yılların, hatta 1920'lerin Bayreuth'uyla ilgili (1951'den sonraki Bayreuth'la değil). İnsanların düşmanlarına, bizden nefret eden ve yüzyıllardır bizden nefret etmiş insanlara sergiledikleri tutumlar konusunda gerçekten çok açık olunmalı –bir Yahudi olarak bunu söyleme hakkını kendimde görüyorum. Ya onlarla barışırsınız, ya da hiç temas kurmamaya devam edersiniz, fakat ben yalnızca onlardan beğendiğimiz şeyleri alıp başkalarını eleştirmekten ve hiç ilgilenmemekten yana değilim. Eğer İsrail hükümeti 1950'li yıllarda Alman tazminatlarını kabul ettiyse ve yine İsrail hükümeti Alman arabalarının İsrail'e girmesine, bu tür şeylere izin veriyorsa, onu çalmak ya da dinlemek isteyenlerin başkalarını zorlamadan Wagner çalıp dinleyebilmeleri de mümkün olmalı. Benim Bayreuth konusundaki duygularım şöyle ki, burada kesin olarak haklı çıkmaktan daha ziyade bir tür hıncın varlığı seçiliyor; ben de burada, bizim halkımızın, Yahudi insanlarımızın

çektiği inanılmaz acı ve ıstıraplara kayıtsız kalmaya çalışıyor değilim, fakat geçmişle hesaplaşmak çok açık bir çerçevede tanımlanıp dile getirilmesi gereken hassas bir konu. Bizden nefret eden insanlara karşı -nefret etmek değilse bile- genelleşmiş bir eleştiriyle karşı durma hakkımız yok bizim, çünkü o takdirde, uzun zamandır bize zulmetmiş insanların düzeyine inmiş olmaktan başka bir şey geçmez elimize.

New York
7 Ekim 1995

BEŞ

Ara Güzelimyan: Otantiklik (özellikle de daha genel kapsamda, metne sadakat anlamında otantiklik) ne demektir ve bu nosyon -eğer mümkünse- diğer sanatlara nasıl aktarılır?

Daniel Barenboim: Müzik, yazılı sözden farklıdır, çünkü müzik yalnızca ses yaratıldığında vardır. Beethoven Beşinci Senfoni'yi yazdığında, bu sadece onun hayal gücünün uydurması olarak vardı ve yalnızca hayalinde tasavvur ettiği fizik yasalarına tabiydi. Sonra da, tek bilinen notasyon sistemini (beyaz kâğıda siyah noktalar) kullandı. Beyaz kâğıttaki bu siyah noktaların Beşinci Senfoni oldu-

ğuna hiç kimse inandıramaz beni. Beşinci Senfoni, ancak dünyanın herhangi bir yerindeki bir orkestra onu çalmaya karar verdiğinde şekillenir. Bu yüzden, müziğin özgüllüğü, bu ses fenomeninin varlığında ve müziğin çok farklı insanların zihinlerinde farklı anlamlar (ister şiirsel, ister matematiksel, isterse duyusal) uyandırmasında yatar. Fakat nihayetinde, müzik bunu yalnızca ses (Busoni'nin dediği gibi, ses taşıyan hava) aracılığıyla ifade eder. Temelde hepsi bundan ibarettir. Dolayısıyla da, sadakatten bahsettiğinde neye sadakati kastediyorsun? Çok ortalama, kötü bir sistemin sadakatinden. Partisyonda *piyano* yazıyor da sen *forte* çalıyorsan, belli ki metne hiç sadık kalmıyorsundur. Burada sözünü ettiğimiz şey bu değil. Fakat bence, müzikal deneyimin, müzik yapma ediminin, sesleri sürekli bir karşılıklı bağımlılık haline getirme anlamını taşıması (yani, hız içerikle, hacimle, vb. ilintili olduğu için sesleri birbirinden ayıramaman) çok önemli. İşte bu yüzden her şey görelidir ve daima kendinden önce gelenle, sonra gelecek olanla, ayrıca aynı anda olanla bağıntılıdır. Bir kemancı bir Beethoven senfonisinde *piyano*'yu öne çıkaran bir pasaj çaldığında, *piyano* neyle ilişkilidir? Kendisinden önce gelen şeyle, o noktada kendisinin üstünde ya da altında olan şeyle. Soğukkanlı bir şekilde metinde basılı olan sesi yeniden çıkarmaya çalışıp başka hiçbir şey yapmazsanız, bunu yapmak hem mümkün değildir (dolayısıyla, sadakat sorunu da yoktur), hem de tam bir korkaklıktır, çünkü sesler arasındaki ilişkileri, dozajın ne olduğunu kavrama derdini hiç taşımadığınız anlamına gelecektir (ki şu anda ben, ölçü sorunu, ifadenin anlaşılması ve bu gibi sorunları bir tarafa bırakıp, sadece hacimden ve dengeden söz ediyorum).

Edward Said: Bir de tempo.

Daniel Barenboim: Evet, ancak sen de bilirsin, tempo daima içerikle ilintilidir ve kanımca birçok müzisyen, ilk önce tempoya karar vermek gibi ölümcül bir yanılgıya düşer. Bazen bestecinin verdiği ve besteci metronomu yazdığında sesin ağırlığını duymadığı için kaçınılmaz olarak çok hızlı olan bir metronom duyulur. Ezbere bildiğiniz bir şiiri iki saniyede kolaylıkla okuyabilirsiniz, fakat onu iki saniyede yüksek sesle okumayı hiç düşünmezsiniz. Bu yüzden de, bestecilerin metronom işaretleri (Pierre Boulez gibi çok deneyimli bir şefinki dahil) kaçınılmaz olarak çok hızlıdır. Boulez bu işi çok gözalıcı bir şekilde ve Fransız usulüyle yapar. Ben Boulez'in *VII. Notasyon*'unun dünya prömiyerini yönettiğimde ve metronom sayısı onu çaldığımız zamankinin yüzde 50'nin üzerinde daha hızlı olunca kendisi buna çok mutlu oldu ve metronom işaretini değiştirdi. "Nasıl buldun?" diye sordum daha sonra ona, o da, "Sen çok deneyimli ve kafalı bir müzisyensin," diye cevap verdi bana. "Açıklaması çok basit," dedi. "Ben besteyi yaparken ocağın altını kapatıyor, yönetirken yakarak pişiriyorum," diye de devam etti. Her neyse, bu olay, pek çok müzisyenin ilk önce tempoya karar vermelerini, daha sonra onu hangi içeriğe uygulayacaklarını belirlemeye götürmüştür. Oysa bunu yapamazsınız. İşin doğrusu, tam tersidir. Gerçekte tempoyu belirleyen, içeriktir. Açıkçası, bütün bunlar görelidir ve belirli bir içeriğin ifadesini bulması için belli bir hızda çalınması gerekir. Beethoven'ın Yedinci Senfoni'sinin son bölümüne bakın. Onu hızlı, görece hızlı ya da çok hızlı çalmak yerine (bu ölçüler sanırım bize bırakılan bir paydır), metinde hızlı ve yüksek sesle

diye gördüğümüz yerlerde yavaş ve alçak sesle çalarız ve içerik de hemen anlaşılmaz. Bu, siyasal süreçte de rastlanabilecek bir paralelliktir. Aklınıza Oslo müzakerelerini getirin; bir şans vardı, ya da yoktu, fakat tempo ve o süreçteki hız çok yavaşladığında bütün başarı şansı ortadan kalktı. Çok yavaşladığında müzik ve süreç de yayılır, çünkü seslerin ayrılması durumu ortadan kalkar. Müzikte farklı öğeler arasında gerçekte bir ayrılık yoktur. Bu öğeler yazıya da dökülemez. Dolayısıyla, genelde metne sadakat çok sınırlıdır. Bu elbette alçak, yüksek, hızlı, yavaş ve hatta göreli olan şeylerle sınırlıdır. Fakat bütün bunların dışında yapılan bir şey korkaklıktır. İlginç olan, metne sadakatten söz edildiğinde, bugünlerde çok sık görüldüğü üzere, aslında daima hızdan konuşuluyor olduğudur: 'Falan falan pasajı niçin uzatmadın?', ya da, 'O tempoyu niçin arttırdı,' gibi. Bence *legato* da bir metne sadakat sorunudur. Biz bu tempo aygıtına o kadar kafayı taktık ki, içerik kesinlikle ayrılmaya başladı. Bu yüzden de içerik, öğelerin parçalara ayrılması ve onları birbirinden bağımsızlaştırmak anlamında, uzmanlaşma manyaklığının kurbanı oluyor. Bir tıp doktoruysanız ve anatominin belli bir alanında uzmanlaşıyorsanız bununla ilgili bir derdim olamaz. Anlaşılır bir durumdur bu. Fakat bedenin diğer kısımlarıyla sürekli ilişkide olmak gerektiği de doğrudur. Bir kulak, burun, boğaz uzmanı olup da bedenin diğer kısımlarıyla ilgili fikir sahibi olmamazlık edemezsiniz, bedenin tümü birbiriyle ilintilidir. Müzik de tam olarak insan bedenine benzer. Müziğin anatomisi de tıpatıp aynıdır: Her şey daima birbiriyle ilintilidir. Fakat, en dar, en ilkel şekliyle uzmanlaşma çizgisine girdiğinizde -ki bugün bu eğilim pek moda-, eninde sonunda, müziği parçalarına

ayırdığınızı ve yalnızca tek bir öğeyle çok daha fazla uğraşmaya başladığınızı görürsünüz; işte bu yüzden, böylesi koşullarda müzik yapma şansı fiilen sıfırdır.

Ara Güzelimyan: Pierre Boulez'le yapılan bu konuyla alakasız bir konuşmada, onun, senin az önce anlattıklarınla tam olarak parallellik taşıyan iki şey söylediğini duysaydın eminim çok mutlu olurdun. Ben kendisine, bir icracı olmanın besteci tarafını nasıl etkilediğini sorduğumda, bana, "Bir icracı olunca, ses yaratmanın somut gerçekliğinden asla çok uzaklaşamıyorsun," cevabını vermişti. Çünkü zaten, senin de dikkat çektiğin üzere, beste yapmak soyut sanat ve iç kulakta meydana geliyor. Boulez daha sonra, şimdi aktaracağım gibi çok şık, fakat çok da Platonvari bir benzetme yaptı; o, partisyonu, yani bestecinin niyetini, bir tür önceden görülmemiş kaynak sayıyordu; dinleyiciyse onu bir dizi düşünme edimiyle algılamaktaydı. İşin bu kısmı asla kaynak değildir. Sen ateşi ya da ışığı asla göremezsin. Sadece, partisyondan şefe, fiili sesi çıkaran müzisyenlerden dinleyicilere, artık formül nasıl olursa olsun, bir dizi ayna görürsün. Sonra da şunu söylemişti: Senin kaynak olarak gördüğün bir dinleyici gibi düşünmek, yanılsamadır. Senin gördüğün, bir dizi özsel yansımadan ibarettir.

Edward Said: Bu çok ilginç. Niyet meselesi üzerinde daha fazla düşünmek isterim, zira, bir tür atalet ve kâğıt üzerinde olan şeye karşı kayıtsızlık bulunduğunu söylemek doğruyken, sanırım, yorumlama sürecinde (hem bir yorumcunun, hem de yorumlanan eseri üreten kişinin bakış açısıyla) size hep geri dönülecek bir şeye (buna ister asıl metin, isterse üzerinde fikir birliğine varılmış bir dizi uz-

laşım, diyebilirsiniz) bağlı kalındığını gözden kaçırmamak gerekiyor. Şimdiyse, bestecinin yazdığı saf, bozulmamış materyali hiç bulamazsınız. Ona geri dönemezsiniz. Tekrar 'metin' fikrine gelmek istiyorum. Sanırım bir metinden ve bir metni kurmaktan söz edilebilir. Hepimiz sanatımızı icra ederken buna bağlıyız. Fakat, müsveddeleri okuyarak, not defterlerini inceleyerek ya da en azından bu tür materyallere çevirmenin ya da okuyucunun tekrar geri dönebileceği bir şekil vererek editörlerin yaptığı iş hayati önemdedir. Mesela, Alan Tyson'ın (yükselme çizgilerine bakarak ve belli bir pasajın başka bir döneme değil de o döneme ait olduğunu bildiğinden partisyonu basan Mozart uzmanı) ne tip ayrıntılar gösterdiğini bilmemiz gerekir. Bu tür bir çalışma temel önemdedir. Elbette, o metni okuduğunuzda ya da çaldığınızda yapacağınız şeyleri bu belirlemez, ancak, bir metni kurarken onu editör gözüyle elden geçirmenin zorunluluğuna da hakikaten boyun eğilmeli. Sonra, elinizde bir metinle ne yaparsınız? Sanırım, bir metne iki şekilde bakabilirsiniz. Birisi, 'İşte, hepsi burada, benim bütün yapacağım onu basitçe, sadık kalarak yeniden üretmek' der. Elbette tam bir saçmalıktır bu, zira bir metni sadakatle yeniden üretmek diye bir şey olamaz. O takdirde, diyelim bir on sekizinci yüzyıl metnine baktığınızda on sekizinci yüzyıla ait biri olmanız gerekir, ki haliyle bu da imkânsızdır. Bir anlamıyla, bir bestekâr ya da yazar metni kaleme alıp da ondan uzaklaşınca, metin artık kendi başına -yazarının düşüncelerinin koruması altında olmadan- bir nesneye dönüşür. Bununla birlikte, çevirmenler, okurlar ya da -müzik söz konusu olduğunda- icracılar olarak hepimiz, bir temsil verirken, bir okuma yaparken, metnin sonsuz çeşitlilikte yoğrulabilecek bir nes-

ne olmadığını da biliriz. Başka bir deyişle, yorumcunun kendi arzusuyla yapabileceklerinin önünde dikilen etkenler muhakkak vardır: *forte*, *piano*, bilirsiniz, her türlü talimat. Bunu söylemek sanırım önemli bir nokta, dolayısıyla metnin bize gönlümüzce yorum yapma ya da hareket etme kapısını aralamadığı da. Eğer birisi *Kral Lear*'i bir komediye dönüştürme kararı verirse, biliriz ki gülünç bir taklit ortaya çıkacaktır. Böyle bir girişim esastan yanlıştır. Ya da *Othello*'nun bir fars olarak sahnelendiğini düşünün. Hiçbir işe yaramaz. Zaten bu yüzden de en iyi yorum, metni, bestekârın -yazarın ya da şairin- verdiği bir dizi kararın sonucu olarak değerlendirmektir. Yani, metni okumak için, o notaların ya da sözcüklerin kâğıt üzerinde varlık kazandığı süreci anlamaya çalışmak gerekir. Belli ki bu çok karmaşık bir süreçtir, çünkü gerçekte bir dizi sezgiyi, üslûba dair bir dizi oynamayı -Boulez'in sözüyle 'aynalar'ı- devreye sokar; öyle ki metin, sonunda, işitildiğinde ya da okunduğunda dikkat çekici bir yenilik duygusu uyandıracak şekilde sesler ya da sözcükler bütününe dönüşsün. İcracı ya da çevirmen başka insanların yaptıklarını basitçe tekrarlamakla yetinirlerse çeviri ve temsil sıkıcı bir hal alır. Sizin metne yeni bir itki kazandırmaya ya da yeni bir şekil vermeye çalışmanız gerekir. Herhalde son derece önemli olan başka bir nokta, salt asıl bestekâr ya da şairin yaşadığı dönem bağlamında değil, icracı ve çevirmenin şimdi yaşadığı dönem açısından da yorumcunun rolünü anlamaktır. Şöyle ki, hepimiz, belli normların ötesine geçmemizi imkânsızlaştıran, nihayetinde toplumsal ve entelektüel düzlemlerde belirlenmiş belli uzlaşımlarla kısıtlanmış bireyleriz. Bir yanda okurun, icracının, çevirmenin bireyselliği ile öbür yanda, kendi tarihinden (beş

dakika ya da iki yüzyıl önceden) bugüne değin bir metnin şimdiki zamanda var olmasını sağlayan kararlar, konsensüs ve iletim sağlama süreci arasında kesintisiz bir etkileşim söz konusudur. Dolayısıyla, yorumlama süreci dinamik bir süreçtir ve her zaman için, duyguyla belirlenen bir konu olmayıp, ciddi bir akla dayalı irdelemeyi gerektirir. Duygu çok önemlidir ve tamamen nefret ettiğiniz bir metni, seveceğiniz, yakınlık duyacağınız ya da önemli olduğunu düşündüğünüz bir metni yorumlayacağınız şekilde aktaramazsınız. Fakat sanırım, bizi bağlayan çok disiplinli bir süreç her zaman vardır. Yani, bir sözleşme anlamında bir tür uzlaşım hep söz konusudur. Daniel, bu söylediklerime katılıyor musun?

Daniel Barenboim: Katılıyorum. Ama ses öğesi çok farklı bir şey. Şöyle ki, müzikten bahsettiğinde, genelde metinden bahsettiğinle aynı tarzda bir yorumlama söz konusu olmaz.

Edward Said: Öyleyse bu konuya eğilelim.

Daniel Barenboim: Müzik söz konusu olduğunda gerçek bir yorum olamaz, sanırım. İlk önce, sesi fiziksel olarak çıkarmakla başlamak durumundasın. Oysa bu, bir şiirde sözcüğün fiziken telaffuz edilmesiyle aynı şey değildir.

Edward Said: Hayır. Şiirde sözcüğü fiziken telaffuz etmezsin, ama benim kullanacağım sözcük fiilileşmiş olacaktır. Bir şiire böyle, bir metni yansıtan dizeler olarak bakarsan, bunlar tamamen hareketsiz sözcüklerdir; sen onları okuyup fiilileştirene kadar hiçbir anlam taşımazlar. Okuyunca da onlara gerçeklik kazandırmış olursun. Doğ-

rusunu istersen, bunun kaba bir benzerlik olduğunu söylemek isterim.

Daniel Barenboim: Doğru, ama sen fizik yasalarıyla uğraşmak zorunda değilsin. Bizse, seste, sesin bir odadaki etkisi, zaman ve mekân gibi fizik yasalarıyla boğuşmak zorundayız. Bir okur olarak senin bunlara ihtiyacın olmaz. Başka bir deyişle, bunun karşılığı bir şiir ya da bir partisyon okumak olur, fakat gerçekte onu icra etmek, hatta evde çalmak, müzisyenin akustik, yüksek ton, armonik ilişki, vb. türünde müziğin fiziksel tarafını da anlamasını ve bilmesini şart koşan fiziksel bir hareketi gerektirir.

Edward Said: Elbette, tekniği de.

Daniel Barenboim: Fakat bir fiziksel yön var. Daha önce fizikten geçmeden metafiziğe ulaşamazsın. Bu yüzden, 'yorum' sözcüğünün pek çok kişi tarafından yanlış kullanılıp yanlış kavrandığına inanırım ben. 'Bunu nasıl yorumlarım?' 'Bunu nasıl kendi parçam yaparım?' 'Bunu nasıl hem Beetvohen'ın hem de kendimin kılarım?' Yorumlayamazsın, yapamazsın, kendinin kılamazsın. Gerçekte böyle bir şey yoktur. Bunu yapamazsın. Her şeyden önce, Beethoven'ın Beşinci Senfoni'sinin sesinin fiziksel olarak nasıl çıktığını, orkestranın nasıl dengelenmesi gerektiğini, dokunun nasıl bazen sıkılaştırılıp, bazen inceltileceğini, dinamiklerin hızının ne olduğunu kavramak zorundasın. Diyelim, *crescendo* yazıyor; *crescendo* işareti bütün partisyonda dikey olarak yazılır, fakat orkestranın bütün enstrümanları *crescendo*'ya aynı zamanda başlarlarsa sen hiçbir şey duymazsın. Açıktır ki, kornolar, trompetler ve davullar orkestranın diğer enstrümanlarını bas-

tıracaktır. Bu yüzden, müzikte 'metne sadakat' kavramı çok daha görelidir; senin az önce değindiğin gibi, bir sözleşmeyle bağlanmamak anlamında değil, bir şeyi atlamakla günah işleyeceğin anlamında göreli. Partisyonu sadece yazılı olduğu gibi çalar da gerçekte ne kastettiğini anlamaya çalışmazsan, bir şeyi atlayarak günah işlersin. Partisyonda bütün orkestra için *crescendo* yazıyor da sen, şef olarak, bütün enstrümanlara birden işaret edersen, metne sadık kalıyor olursun fakat pek çok şeyi atladığın için günah işlemiş sayılırsın.

Edward Said: Metnin yorumunda edebiyattan müziğe ilginç paralellikler kurulamayabilir, ama müzikten edebiyata aynı paralelliklerin kurulup kurulamayacağını merak ediyorum doğrusu. Senin az önce söylediğin bazı şeylere dayanarak, onları bir şiir okumaya uyarlayabiliriz, sanıyorum. Sözgelimi, Keats'den bir dize okuyalım: "Sen ey gerdek yüzü görmemiş sükûnet." Görüyorsun, gündelik dille yazılmamış. Çamaşır listesi çıkarırken ya da metroda biriyle konuşurken kullandığımız dil değil. Bu açıdan, şiir belli bir dili gerekli kılan bir olguysa eğer, bu, sıradan düzyazı değil, mecazi dildir. Tabii ki edebiyatın dezavantajı, gündelik kullanıma da aktarılabilecek sözcükleri kullanmasıdır, oysa müzikte böyle bir durum söz konusu değildir. Beethoven senfonisindeki ses malzemesi başka bir yerde bulunmaz, fakat bir Keats şiirinin söz malzemesine, sokakta yürürken ve sadece insanların konuşmalarını dinleyerek rastlayabilirsiniz. Edebiyat eleştirmeni Richard Poiriet'in yakın bir zamanda söylediği üzere, ondan herkes faydalanabileceğine göre edebiyat daha demokratiktir. Olağandışı kullanıma sokulanlar, bir bakıma birlikte

yaşadığımız sözcüklerdir. Diyeceğim, edebiyatı, müziğin bazı yönlerine daha yakın gelen bir form -şiirsi dil ya da mecazi dil- olarak düşünmek daha kârlı olur. Sözcükler normalde pratik bir amaca ya da nesnel bir anlama koşulur. 'Bu bir bardak' diyorsak, o nesneyi işaret etmeye çalışıyoruzdur.

Ama müzikal anlamda şiirsi bir metin düşünürseniz, bir partisyondaki öğelerin birbiriyle ilintili olduğu şekilde metin içinde bir ilişki kuruyorsunuzdur. Her şey bu kullanımla göreli hale gelir. Bu, salt, 'Evet, elbette nasıl bir sükûnet olduğunu anlıyorum; gerdeğe girip girmemenin ne demek olduğunu biliyorum; gerdek yüzü görmemiş denince neyin ifade edildiğini anlıyorum; dolayısıyla, dizeyi de anlıyorum' deme meselesi değildir. Şiirsel nesne, şiire içkin olan ve -eğer dilerseniz- onu 'okumadan' önce kavramanız gereken bir dizi ilişkiden meydana geldiği için, işler böyle yürümez. Bu bakımdan, bir müzik eserinin yorumu bir tür paralellik sunacaktır. Fakat o zaman da, sesin fiilen çıkarılmasının karşılığının ne olacağı, neyden bahsettiğiniz sorunu belirir –ses ilişkisinin fiziksel niteliği. Bu açıdan müzik eşsizdir, tamamen kendine özgüdür: Aynı anda hem erişilebilir hem de erişilemez bir şeydir. Tabii bir açıdan büyük bir paradoksu temsil eder bu. Açıkçası, bir Keats şiirini dinlemek ve ondan bir anlam çıkartmak için İngilizce bilmeniz gerekir. Ama bir müzik eserini dinlemek için Almanca ya da Fransızca bilmeniz (söz konusu olan bir Alman ya da Fransız eseriyse) gerekmez. Müzikal üslûpta ve müzikal dilde belli bir dereceye kadar eğitimli olmanız yeter. Ancak, çocukların müziği dili anlamadan anlayabildikleri -fiili örneklerden biliyoruz ki- söylenebilir. Önünde kusursuz bir örnek var. Sen, İspanyolca olarak

birbirini takip eden felsefi saptamalarda bulunmadan da önce çalabilirsin herhalde. Değil mi? Dolayısıyla, erişilebilirlik sorununa baktığımızda görürüz ki, bir yandan, müzik -pek çok filozofun vurguladığı üzere- çok güçlü bir dolayımsız etki bırakır ve bu yüzden, bir anlamıyla, belli türde bir akıldışılığı kışkırtabileceği için daha tehlikelidir. Platon, vb. gibi Nietzsche de bunun kesinlikle farkındaydı. Fakat öbür yandan, müzik son derece ezoterik bir sanattır. Bir tür eğitimi, bir Cizvitinkini aratmayacak derecede disiplini gerektirir. Bu bakımdan da tamamen erişilemez bir hal alır. İşte, müziğin bu halinde oldukça esrarengiz ve ezoterik bir yan vardır. İcracı bir müzisyen olarak senin de bu meseleyle her zaman uğraşmak zorunda kaldığını düşünüyorum.

Daniel Barenboim: Metin meselesi hakkında az önce değindiğin bir noktaya parmak basmak isterim. Bir oyuna ve (hem bu tiyatroya hem de onun için yazılmış bir müziğe sahip olan) bir operaya bakarsan, aradaki temel farklılıklar nelerdir? Sözlü tiyatroda sesin hızı ya da yüksekliği gibi bir gösterge yoktur. Bu yüzden, sözlü tiyatroda çok güçlü olan bir sürü sahne yönetmeni, deli gömleği giymiş duygusuna kapıldıklarından operada çok güçlük çekerler. Bestekâr hiç rahatsızlık duymadan oraya *pianissimo*, çok hafif sesle, yazdığı için isteseler de şarkıcıyı bağırtamazlar; zaten şarkıcı da, "Bağırmam," der, "orada *pianissimo* yazıyor". Bunun üzerine bir sonraki seferin beklenmesi gerekecektir, çünkü ansızın dört ölçülük bir ara gelir ve bu -şarkı söyleyen aktörün zihinsel durumunun bir sonraki dizeye hazırlanması- sözlü tiyatroda olmayan bir şeydir. Bütün bunlar, sözel metin ile müzik arasındaki

çok önemli farklılıklardır. Ayrıca, sesle de bir ilişkisi vardır. Ses öğesi, müziğe belli bir trajik unsur katar. Ancak gerçekten bir deyişi sürekli bir sesle çıkarabiliyorsanız, yani her nota bir önceki notayı takip ediyorsa (önceki notanın bittiği düzeyde başlayıp, bir sonraki notanın başladığı düzeyde bitiyorsa), bu ses öğesiyle bir gerilim unsuru yaratmışsınızdır, sesi havada tutmayı başarmışsınızdır zaten (aksi takdirde söz yere düşerdi!). Dolayısıyla, herhangi bir dinamik olmadan bütün bu sürece başlamış olsanız bile, seste, sözcüklerde olmayan türde bir gerilim öğesi yaratırsınız.

Bana göre, başka bir çok önemli nokta, eğer müziği sözcüğün en derin anlamıyla (notaların, armonilerin, ritimin bütün ilişkileri ve birbirlerine bağımlılığı ve bütün bu öğelerin hızla ilişkisi olarak) incelerseniz, dünya hakkında, doğa hakkında, insanlar ve insan ilişkileri hakkında pek çok şey öğrenirsiniz. Yine bu yüzden ve pek çok bakımdan, en iyi hayat okulu budur. Aynı zamanda da dünyadan kaçıştır. İşte, müziğin bu ikili yanı bizi bir paradoksa getirir. Size dünya hakkında, doğa ve evren hakkında ve -ve daha dindar insanlar için- Tanrı hakkında çok şey öğretebilecek bir şey, yine açıktır ki bütün bu şeylerden kaçış aracı olarak da çok şey öğrenilebilecek olan bir şey ne kadar mümkündür? Bana kalırsa, bu, müziğin etkisini ortaya koyan büyüleyici bir düşüncedir. Ne zaman müzikten bahsetsek, müziğin kendisini değil, müziğin bizi nasıl etkilediğini konuşuyoruz. Bu bakımdan, müzik Tanrı'ya benzer. Tanrı'dan ya da ona benzer bir şeyden konuşamayız, ama bir şeye tepkimizden konuşabiliriz (bazı insanlar Tanrı'nın var olduğunu söylerlerken, bazıları da Tanrı'nın varlığını kabul etmezler). Biz ancak

ona tepkimizden konuşabiliriz. Aynı şekilde, doğrudan müzikten konuşabileceğimiz kanısında değilim ben. Ancak müziğe öznel tepkiler olabilir, bizim konuşmalarımızın konusu.

Edward Said: Ona ister mistisizm, ister sufizm, isterseniz başka bir şey deyin, bu, dinsel deneyimin tarif edilemez, konuşulmaz, erişilemez ve ulaşılamaz sayıldığı din tarihine yaraşır bir söylem türü. Bu yaklaşım bütün tektanrılı dinlerde kesinlikle, bazı çoktanrılı dinlerde de büyük ölçüde vardır. Bazı bestekârlar söz konusu olduğunda (insanın aklına hemen Messiaen ve kesinlikle Bach geliyor), ilahi olana yaklaşmaktan ziyade, ilahi olanı somutlaştırmaya yönelik bir girişim vardır. Vaftizci Yahya'yı da büyük bir Arap mistiği olan İbni Arabi'yi de okuduğunuzda karşınıza çıkan mistik dili düşünün. Burada, beni çok ilgilendiren, fantastik derecede güçlü bir inanç söz konusudur; bunlar size fiilen Tanrı'nın kelamını getiren insanlardır. Ve kesinlikle, 'Evet, buna yakın bir şey' demezler, 'Hayır, Tanrı benim aracılığımla konuşuyor' derler. Dolayısıyla bu, tartıştığımız konudan bile çok daha güçlü bir fenomen. Yine bana göre, bunun tamamen dinsel olmayan bir şeyi yansıtması çok tuhaf. O bakımdan, ben seküler bir insanım. Ancak bu tür eserler beni çekiyor ve bunun sebebi asla sadece dinsel yanları değil. Formları bir bakıma son derece akılcı olan Bach örneğinde, *Aziz Matta Pasyonu* gibi şaşırtıcı derecede zengin ve etkileyici bir eserde kutsal dramanın temsili şu sözle açıklanabilir çünkü: 'Eh, bunu açıklayan fiili bir akılcı yasa olmalı.' Ama bir yandan, eser her zaman sizden uzaklaşıyor gibi de görünür. Bence bu, büyülenmedir. 'Bu ona çok yakın bir şey' dedirtmez si-

ze. Gerçekte ona yaklaştığınızı hissedersiniz, ama her zaman da sizden uzaklaşıyordur.

Daniel Barenboim: Bence bu, armoni fenomeniyle ilgili bir durum. Tonal müzikte bunu açıklamak daha kolay. Ben tonal-olmayan müzikte benzer duygularla düşüncelere kapıldıysam da, bunu açıklamak tonal müzikte çok daha kolay. Güçlü kemanların, violanın, *pizzicato* çellonun ve basın öne çıktığı Beethoven'ın Beşinci Piyano Konçertosu'nun ikinci bölümünün başına bakın: Bir bakıma, ona yüklenmiş belli bir ilahilik formuna sahip olduğu için anlaması çok kolaydır.

Edward Said: Veya bir tür nihai huzur, diyebiliriz sanırım.

Daniel Barenboim: Bunda armoni duygusu var; sadece müzikal anlamıyla armoni değil, düşüncenin armonisi ve duygunun armonisi. Bunu analiz etmenin pek çok yolu vardır. Elbette bir yandan, keman ve viyolaların yavaşça ve bir bakıma karışılmadan, bir marş gibi ilerlemelerini sağlayan bir özellik bulunduğunu söyleyebilirsiniz. Bu size büyük bir huzur verir. Bütün dünyanın uyum içinde olduğunu hissedersiniz: kalıcı ve gür; uzun ve kısa. Herkesin barış içinde yaşamasını sağlayacak yer vardır. Açık ki burada yorum yapıyorum. Fakat bunların hepsi, insanların ilahilik diye algıladığı bir duygu, bir tür huzur duygusu, sükûnet duygusu verir. Sonra, *Tristan ve Isolde*'ye kadar gitmeden (Beethoven'da böyle birçok örnek vardır) kromatizmle ve uyumsuz akorlarla büyük armonik gerilimin bulunduğu pasajlara geçtiğinizde, pek çok insan bunun, üstümüzde duran kudretli bir gü-

ce karşı bir protesto olduğu duygusunu da hissedecektir. Müzik bunu yerine getirecek kapasiteye sahiptir. Ayrıca, bir müzik eseri, ne kadar kısa ya da uzun olursa olsun, yalnızca bir buçuk dakika süren "Minute Waltzs"la küçük bir Chopin valsi olsa bile, hiç ses yokken ansızın bir ses duymanızla birlikte size bütün bir hayat yaşamış olduğunuz duygusunu kolaylıkla verebilir. Arkasından da son nota gelir; ses vardı, artık yoktur. Bu yüzden bazen, bir şeyin içinden geçtiğinizi ve o halin artık kalmadığını anlamanızı sağlayacak ya naif ya da şiirsi bir ruh haline düşersiniz.

Ara Güzelimyan: Şu dönemde yaşadığımız türden, son kertede ölçüye vurulamaz ve akıldışı olan bir şeyi akılcılaştırmaya ve ölçüye getirmeye yönelik bir girişimi temsil eden ve ne iyi ki giderek seyrelen bir eğilim olan, otantiklikten büyülenme mi acaba bu? Richard Taruskin şu argümanı ortaya koyar: Otantiklik fikri çok modern bir düşüncedir; kimse bir kuşak önce -ya da Wagner, Beethoven'ı çaldığında- oturup, 'Ah, tanrım; beni geri götür ve bana tam olarak Beethoven'ın niyet ettiklerini yaptır' demiyordu.

Edward Said: Hayır, fakat otantiklik fikriyle yol aldı, çünkü kendince, başka hiç kimsenin anlamadığı gerçek Beethoven'a ulaşacağını düşünüyordu.

Ara Güzelimyan: Ancak, aynı ölçülebilir, yeniden üretilebilir bir tarihsel doğruluk standardına odaklanmadan. Örneğin, Wagner kemanların tam sayısına ve nerede oturacaklarına kafa yormak istemiyordu.

Edward Said: Ama bu, farklı bir vurgu; bu, zamanın

farklı bir dili. Wagner otantikliğe kafayı takmıştı. Otantiklik nedir?

Daniel Barenboim: O, duygunun otantik olmasını istiyordu.

Edward Said: Biliyorum, fakat duygunun otantikliğinin bir şekilde sesi de belirlediğini düşünmekteydi. Peki ama, genel olarak otantiklik nedir? Otantiklik, geçmiş karşısında şimdiki zamanı haklı çıkarmakla da ilgili bir şeydir. Başka bir deyişle, diyelim şunun otantik olduğunu söylersem, aynı zamanda onun gerçek olduğunu belirtiyorumdur. Hıristiyanlıkta insanlar gerçek haçın parçalarını arayarak diyar diyar gezerler. Dolayısıyla bu, şimdiki zamanla da ilgili bir durumdur.

Otantikliğin geçmiş hakkında olduğunu düşünmek gerçekten yanıltıcıdır. O, şimdiki zaman hakkında, şimdiki zamanın geçmişi nasıl görüp kurguladığı ve nasıl bir geçmiş istediğine dair bir şeydir; bildiğin üzere, böyle bir geçmişe sahip olmak da şarttır. Son otuz yılda on sekizinci yüzyıl müziği temsillerinde nasıl bir 'otantiklik' arzusu olduğuna bakalım. Bu eğilim tamamen büyük orkestraların gösterişli sesine bir tepkidir; müzikte arılık arayışı içinde olanlar, 'Bach'ın gerçekten çıkmasını istediği sesler bunlar, yoksa Furtwängler'in Berlin Filarmoni'de Bach çalarken çıkardığı sesler değil' diyerek bu yeni gözalıcı eğilimlerin törpülenmesini istiyorlar. Demek ki, bugünde, geçmişin kurgulanması üzerinde bir çekişmedir yaşanıyor. Bunlar mutlaka vurgulanması gereken şeyler. Kurgu öğesini hesaba katmak her zaman önemli. Sen de aynı fikirde değil misin?

Daniel Barenboim: Söylediklerine kesinlikle katılıyorum. Zaten burada başından beri kendimiz adına ne tür bir gelecek arzuladığımızdan konuşup duruyor, nasıl bir geçmiş istediğimizi düşünüp boş yere vaktimizi harcamıyoruz. Yirminci yüzyılın ikinci yarısında ve şimdi de yirmi birinci yüzyılın başında Almanların önlerindeki problemlerin özünde bu ikilem yatıyordu. Nazi çağının karanlık dönemini akıllarından hiç çıkarmadan, gerçekten nasıl bir geçmişe sahip olmak istiyorlardı? Bu, Vietnam karşısında Amerikalıların, Filistinliler karşısında İsraillilerin, İsrailliler karşısında Filistinlilerin de zihinlerini meşgul eden meseledir. Dünyaya bu gözle bakarsanız, sadakatin (metne sadakat, ya da yorumun sadakati) de çok, çok göreli bir kavram olduğunu görürsünüz; bundan dolayı, tarihteki belirli olaylar bir dönemde belirli bir şekilde görünürken, yirmi-otuz yıl sonra tamamen farklı bir ışıkta değerlendirilir. Olay çok zaman önce olmuş bitmiştir, yine de tarihin gelişimini farklı bir şekilde etkilemeyi sürdürür. Bence, son otuz-kırk yılı aşkın bir zaman diliminde müzikte otantik pratik pek çok üstünlüğe sahip olmuştur. Kaldı ki, zaten bir sürü tutarsızlık ve uyumsuzluk görüleceği için, beni bir eserin dört kemanla mı icra edilip edilmeyeceğinden çok daha fazla ilgilendiren yanı budur. İki bin kişinin oturduğu bir salonda niçin dört ya da kemanla çalmaları gerekiyor? On sekizinci yüzyılda eserlerin çalındığı büyüklükteki bir odada böyle çalarsanız bu pekâlâ mümkündür. Sonuç olarak, dönemin icra pratiğiyle büyük bir felsefi problemim var benim.

Edward'ın bunun şimdiki zamanın bir portresi olduğu varsayımını kabul edersek, o zaman, şimdiki zamana dair çok zavallı bir portre ortaya çıkar, zira şimdiki dö-

nem kadar bütün zihni geçmişle meşgul olan başka bir kuşak asla görülmemiştir tarihte. Arkeolojide kentlerin, eski şehirlerin üzerine nasıl inşa edildiğini görüyorsunuz. Geride bırakıp devam edilecek şeyleri geride bırakacak cesaretimiz yok. Bu, kanımca, günümüz toplumunun hastalığının bir parçası. Bugünkü otantik hareket ile Schumann, Mendelssohn ya da Wagner'in Bach ve Beethoven çalışı arasındaki fark, onların gerçekten modern olmalarıydı. Onlar geçmişi kendi zamanlarına taşıyorlardı. Günümüzdeki bu hareketin mensuplarının pek çoğunun benimsediği bir varsayım (ben bunu bir önvarsayım olarak görüyorum), bunun çok modern olduğudur, halbuki olan şey, onu çağdaş bir şeye dönüştürmeyi beceremekten kaynaklanan bir geçmişe gitme çabasından ibarettir. Şunu kastediyorum: Liszt'in piyano için Bach düzenlemeleri, Bach'ı on dokuzuncu yüzyıla taşımıştı, böylece ses de, insanların Liszt'in kendi kompozisyonundan o devirde işittiklerine benzer bir şeye dönüşüyordu. Müzik incelemelerinden öğrenilecek çok şey var. Üslûbu anlamak, bu müziğin parçası olan bütün farklı öğelerin içyüzünü kavramak elbette mutlak bir gerekliliktir ve olmazsa olmaz bir değere sahiptir. Fakat geçmişi yeniden üretmeye çalışmak? 'Yeniden üretme' sözcüğü zaten sefilce bir deyiş.

Ara Güzelimyan: Bu çok iyi bir ayrım.

Edward Said: Edebiyat dünyasında buna denk düşen bir analoji var, çok dar bir tarih görüşü olarak değerlendirdiğim bir durum. Klasiklere geri dönmemiz gerektiğini, bugünün öğrencilerinin Homeros'u, Virgilius'u yeterince okumadıklarını söyleyen insanları dinlemek de bence bu-

na benzer bir şey. Bunu, Homeros ve Virgilius'la fazla ilgilendikleri için değil, daha önce ortaya koymaya çalıştığım gibi, Homeros'u ve Virgilius'u, çağdaş edebiyatı, onları rahatsız eden çağdaş ilgileri (toplumsal cinsiyet, ırk, sınıf, vb.) yere sermenin bir yolu olarak kullanmak istediklerinden yapıyorlar. Ulusal mirasımızla (esas olarak Avrupa Musevi-Hıristiyan uygarlığıyla) teması kaybettiklerini ve geçmişin bu gerçek ustalarını daha fazla okumaya zaman ayırmamız gerektiğini ileri sürüyorlar; vaktimizi kadın edebiyatı, siyah edebiyatı, etnik edebiyat ve bu tür şeylerle fazla harcamayalım diye düşünüyorlar.

Şu andaki durumumuz ne? Bu görüşü savunan insanların çoğu, okunmaları (Dante'nin ve Virgilius'un mutlaka okunması) gerektiği dışında bu eserler hakkında gerçek fikirler ortaya koymuyorlar. Bu düşünceye nasıl karşı çıkılabilir ki? Virgilius *elbette* okunmalıdır. Fakat bu, Virgilius okumak için başka şeyleri de okumayı bırakmak anlamına gelmez. Allan Bloom, Nietzsche'den sonra her şeyi okumayı bırakmamız, bütün vaktimizi esasen Yunan filozoflarını, birkaç şairi ve Fransız Aydınlanma yazarlarını okumaya ayırmamız gerektiğini ve eğitimin elit bir olay olduğunu gerçekten söylemiştir. Herkes eğitim almak zorunda değildir. Bu otantiklik ve geçmiş meselesinin üstünü bir parça daha kazırsanız, yine 'öteki' sorununa rastlarsınız. Kuşkusuz burada söz konusu olan, şimdiki zamandaki sorunlardır, ancak bu geçmişe de uzanacaktır. Bütün bir müzikal otantiklik hareketinde de çok açık bir şekilde görülen bir züppelik olduğu kanaatindeyim ben.

Ara Güzelimyan: Bu noktada, yetkinlik sorununun fazla doğrudan ele alındığını düşünüyorum. Gerçi bu tür eği-

limleri aşmış gibiyiz, ama yine de, senin Chicago Senfoni'yle bir daha Bach çalmanın istenmediği bir dönem olmuştu.

Edward Said: Evet. Arılık yandaşları, bunun ancak uzmanların yapması gereken bir şey olduğunu söylüyorlardı.

Daniel Barenboim: Fakat bu, sanırım, geçmişle tamamen muhafazakâr bir şekilde aşırı uğraşmanın en negatif yönü.

Edward Said: İşte bu, köktencilik.

Daniel Barenboim: Köktencilik, edebiyatta ve müzikte geçmişi takıntı haline getirme –bu bakımdan, aralarında mutlak bir farklılık yok. Kendi Boulez'ini ve Carter'ını bilerek sen, Beethoven'ın bazı yönlerine çeşitli açılardan bakıyorsun. Beethoven'ı edebi kılan da bu özelliğidir zaten. Yine bu yüzden, günümüzde Beethoven dinliyor ve onunla meşgul oluyoruz da, müziğin edebi değerleri ya da müziğin ifade yolları konularında söyleyecek pek sözü olmayan John Field gibi adı sanı anılmayan çağdaşlarıyla hemen hiç ilgilenmiyoruz. Mozart dinliyor ve onunla meşgul oluyoruz da, Salieri'yle hemen hiç ilgilenmiyoruz. Gelgelelim, bir müzisyenin ya da orkestra şefinin, geçmişin müziğinin yenilikçi yönlerini anlamak için de, bugünün müziğiyle sürekli temas halinde kalması mutlak anlamda temel bir önem taşımaktadır. Çaykovski'nin *Patetik Senfonisi*'yle aynı programda Harrison Birtwistle'ın *Exody*'sinin (çok majör, uzun bir eser) dünya prömiyerini icra ettiğimi ve benim hiç bilmediğim yeni seslerle bu sayede temas kurmuş olduğumu hatırlıyorum. Açıkçası, bir

dünya prömiyeri olduğu için, bu sesler herkes açısından bilinmedikti. Onunla bir ilişki kurduğunuzda, sesin yeniliğine çekilen içgüdüleriniz ya da sezgileriniz çok daha keskin olacaktır. Ben de bu bağlamda Çaykovski senfonisinin pek çok yönünün farkına varmıştım. Çaykovski senfonisindeki pek çok pasajın yeniliklerini çok daha fazla hissedebiliyor ve kavrıyordum; onların temel bir önem taşımasının sebebi de buydu. Elbette, tartışılmaz bir edayla Virgiulus'un okunması gerektiği konusunda nutuk çekebilirsiniz bize, fakat günümüzün yazarlarını da mutlaka okumak zorundasınız. Virgilius'a farklı bir açıdan bakmak için bir Salman Rüşdi'yi ya da başka çağdaş yazarları da okumalısınız.

Edward Said: Müzik, benim ele almaktan hoşlandığım özel bir problemle yüz yüze getirir bizi. Bence ileri sürülmesi gereken argüman, ilginçtir: Genel kültür sahibi insanlar bugün bütün sanatlar içinde en az müzik hakkında bilgi sahibiler. Başka bir deyişle, eğitimli bir insan, bir felsefeci, edebiyatla ilgilenecek, fotoğraf hakkında bir sürü şey bilecek, sinemayı yakından takip edecek, resim, heykel, tiyatroda gelişmelerden geri kalmayacak, fakat müzik hakkında hiçbir şey bilmiyor olacaktır. Müzik konusunda, sanırım zamanımıza özgü bir apartheid eğilimi gözlenmektedir. Oysa müzik, en azından Batı'da -on dokuzuncu yüzyılda kesinlikle- toplumun temelinde yer alan bir konum işgal etmiştir hep.

Daniel Barenboim: Ancak müziğe duyarsız ya da ilgisiz kişiler de vardı; Spinoza kesinlikle bunlardan biriydi, örneğin.

Edward Said: Evet, elbette bu eğilimi taşıyan bazı kişiler vardır. Yine de genelde, eğitimli bir ailenin evinde (diyelim, orta sınıf ailesinde, ya da kuşkusuz aristokrat bir malikânede, ama Fransız Devrimi'nden itibaren gittikçe daha çok orta sınıf evlerinde) müzik, sözcüğün tam anlamıyla sanatların en çok parlayanıydı; edebi ve entelektüel söylemin bir parçasıydı. Fakat artık durum böyle değildir. Bir orkestra şefi olarak senin bu konudaki düşüncelerini bilmek isterim doğrusu. Benim gördüğüm o ki, senin iki tür dinleyicin var. Öncelikle, büyük ve orta büyüklükteki şirketlerde çalışan ve varlıklı olan insanların oluşturduğu bir kitle. Benim izlenimim, bu kesimin son derece tutucu olduğu yönünde. Yeni müzik istemiyorlar. Bir retrospektiften ya da Birtwistle'ın müziğinden oluşan bir program yerine, bitmek bilmez Mozart programları, hatta Salieri istiyorlar. Bu bir sorun. Diğer kitle çok daha küçük, çünkü müziği bilen ve onu hayatlarının bir parçası kılan, sayıları gittikçe azalan bir kesimden müteşekkil. Adorno sorunu da bununla ilintili işte. Adorno'ya göre, müziğin kaderi, toplumun temsili (diyelim Beethoven'da, *Fidelio*'daki trompet sesinde gördüğünüz gibi, muzaffer burjuvazi) olmaktan çıkıp, Schoenberg'e ve dodekanofik sisteme ulaşınca müziğin toplum içinde işlev görememesinin bir temsili haline gelmek oldu. Gerçek yeni müzik, icra edilemeyen ve dinlenemeyen müziktir. Adorno gerçekte şunu söyler: Müziğe onun baktığı gibi -kendisinden önce gelenlerin felsefi bir evrimi olarak; bir tür toplum felsefesi olarak- bakmanın sebebi, toplumun bir nevi kemikleşmesini temsil edecek kadar zor ve erişilemez bir noktaya gelmesi, dolayısıyla toplumun, müziği a) icra etmesi, b) anlaması, c) dinlemesinin tamamen imkânsızlaşmasıdır. Bu se-

beple, belirli bir şekilde paketlenmiş şeyler dinlemek isteyen patronları ve sponsorluk sorununu bir tarafa bırakarak, bugün ciddi biçimde ele almamız gereken bu diyalektikten hâlâ bir şeyler kalıp kalmadığını merak etmekteyim. Fakat senin, bir icracı olarak, müziğin tarihine Wagner'den Schoenberg'e, sonra da Berg'e, Webern'e ve nihayet Carter'a evrilen bir çizgide bakarsan, giderek artan bir güçlük duygusundan bahsedip bahsedemeyeceğimiz konusundaki düşüncelerini de öğrenmeye can atıyorum. Şöyle ki, bir icracı ve temsilleri düzenleyen şef olarak kendi çalışmalarında, müzik ile toplumun giderek birbirinden ayrıldığını, bu müziği ortaya koyarak da bu mesafeyi kapatmaya çalıştığını düşünmüyor musun? Ne de olsa, bir anlamıyla, müzikte akıntıya karşı kürek çekiyor; insanın Mozart ve Haydn dinlediği gibi dinlemeye pek niyet etmeyeceği Carter gibi birini programa koyarak onu çok fazla ehlileştirip, ona ihanet ediyorsun.

Daniel Barenboim: Niçin olmasın?

Edward Said: Tabii, Mozart'ın ve Haydn'ın müziği o devrin tüketim kalıbının bir parçası olduğu için. Sen de müziğin çok farklı bir toplumsal statüye sahip olduğu kanısında olabilirsin. Latince gibi bir dildi müzik. Öğreniliyor ve kullanılıyordu, oysa bugün, müzik dili sanki çok fazla uzmanlaşmış ve diğer müzik uzmanları hariç kullanılmaması ve bilinmemesi için tasarlanmış bir hal aldı. Şu anda Adornocu argümanın ("Müziğin anlamı, rahatsız edici karmaşıklığından dolayı, onu toplumun zıt kutbu rolü oynamaya zorlayan; bir yandan, tamamen metalaşmadan ve tüketimcilikten, diğer yandan insanlıkdışılıktan ibaret hale gelen bir toplumun insanlıkdışılığını suçlayan

bir ithamdır") ne kadar geçerli olabileceğini merak ediyorum. Schoenberg'in mirasçıları bu diyalektiğe bir cevap bulmak zorundaydılar. Elliott Carter onlardan biri olacaktı. Messian'ı bu çerçevede düşünmüyorum, çünkü o, kendinin tamamen farklı bir şey yaptığı kanısındaydı. Peki ama, bugün en önde gelen taşıyıcısının Carter (o, sesinde edebi malzemeden çok yoğun izler taşımasına rağmen, belki Boulez de) olduğu saf modernist müzik doğrultusunda, ortada temel bir çelişki ya da paralellik var mıdır?

Daniel Barenboim: Wagner müzikte böyle kritik bir kavşak noktasında mı duruyor? Niçin hep 'Wagner'den sonra' neler olduğu sorunuyla karşılaşıp duruyoruz? Burada hakkı yenen bir cevap var: tonalitenin kaybı. Tonalitenin kaybolmasıyla, müziğin, armonisiz mümkün olmayan belli bir boyutu da kayboluyor. Bach'tan Wagner'e kadar kuşaklar boyunca uzanan bir müzikal dil ve bir tür akılcı konsensüs vardı; bu konsensüs artık yok. Sanki buhar olup uçmuş gibi. Wagner'in müziğinde, bana şu çok bayağı Yahudi şakasını hatırlatan bir öğe var: 'Yahudiler her seferinde niçin soruyu soruyla cevaplarlar?' Bunun cevabı da, 'Niçin olmasın?' şeklinde gelir haliyle. Kararsızlık üstünde yükselen ve her zaman başka bir sorunu ortaya süren *Tristan*'ın ilkesi tam budur. Temelde aynı özden bahsediyoruz. Ancak, tonalitenin kaybolmasıyla gerilim ve gerilimin boşalması ilkesinin kaybolduğunu da belirtmeliyiz; dolayısıyla, başka araçlar, bazı bakımlardan daha yapay yollar yaratmak zorundasınız. Bu, tonal olmayan müziğin anlamlı olmadığını söylemek değildir. Tam tersine, *Wozzeck* gibi pek çok şaheser vardır. Klasik dönemin müziğinde bir doğal düzen

olmasını, gerilim ile rahatlamanın doğal bir şekilde birbirini takip etmesini beklersiniz. Bu yüzden, çeken bir akor varsa onun eksene çözüleceğini bilirsiniz. Beethoven'ın Birinci Senfoni'si ilk çalındığında korkunç bir şok yaşanmıştı. Çünkü eser Do (Do-majörün eksen sesi) değil, Fa (Do-majörün dördüncü derecesi ya da altçeken sesi) üzerine kurulmuş çeken yedili akoruyla başlamıştı. Şaşırtıcı olan, bunun bir dinamik şok ya da ritmik şok değil, armonik şok olmasıydı. Bu yüzden ben, fiili sesin şokunu yeniden üretmeye çalıştıkları, oysa gerçekte bu anlamıyla şoku belirleyen etken armoni olduğu için otantiklik hareketini bazen çok tek yanlı buluyorum. Tabii, tonalitenin kaybolmasıyla bu da yok olup gitmiştir. Öte yandan, erişilebilirlik ya da erişilemezlik sorununda başlıca faktörlerden birisi, pek yüksek düzeyde temsil edilmedikleri için Schoenberg'in ya da Berg'in müziğini sindirmenin 1950'li ya da 1960'lı yıllarda çok güç olmasıydı. Şimdiki transparanlığa sahip değillerdi. Şimdi Chicago Senfoni'nin Schoenberg'in *Orkestra İçin Beş Parçası*'nı çalışını dinlediğinizde, esas olarak her şeyi duyarsınız; transparanlığı bir doğallık içerisinde hissedersiniz. Başka bir deyişle, bu müzik de zamana ihtiyaç duyar. Aşinalığın mutlaka horgörüyü beslemediğinin kusursuz bir örneğidir. Çağdaş müzikteki ve çağdaş müziğe karşı küçümseyici tutumdaki sorun, bu örnekte, küçümsemenin çok tuhaf bir şekilde 'tanınmama'yı, 'aşina olunmama'yı beslemesidir. Burada bir sözcük oyunu yaptığımı biliyorum, fakat gerçekte de durum bundan ibaret, çünkü eğer bir şeyi küçümsüyorsanız, hiçbir zaman onunla içli dışlı olmazsınız. Dolayısıyla aşinalık, erişilebilirlik ya da erişilemezlikle çok fazla bağlantılı bir olaydır. Demek ki,

yalnızca zamanın geçmesini beklemek için değil, önemli görülen eserleri daha fazla dinlenir, daha fazla erişilebilir olana dek durmadan tekrarlamak için de sabır göstermek gerekiyor.

Edward Said: Evet, bu doğru olabilir. Yine de ben bundan o kadar emin değilim. Yeterince ağırlık vermediğin şey, müziğin tarihi ve evrimi içinde bir şey; bir tür içselleştirilmiş ya da olması arzu edilen yabancılaşmayı yansıtıyor. Bu yüzden, Elliott Carter gibi birinin çok fazla erişilebilir olmak isteyeceğinden tam emin değilim. Hem, bizim toplumumuzda erişilebilirlik formları nelerdir? Asansörde dinlediğiniz ısmarlama müzik; yapısını dikkate almadan, bağlamını bilmeden, tarihini, dilini düşünmeden istediğiniz her şeyi dinlemenizi sağlayan diskler, vb. Senin, günümüzün Boulez ya da Birtwistle gibi büyük ustalarının bir kısmına duyduğun hayranlığı ve yakınlığı paylaşıyorum, fakat müziğin kendisinde çok kolay anlaşılmamaya göre tasarlanmış bir yan bulunduğunu da vurgulamak isterim.

Daniel Barenboim: Fakat aynı öğeye Beethoven'ın geç döneminde de rastlarsın.

Edward Said: Bu yüzden Adorno, geç dönemindeki Beethoven'dan böyle bir sonuç çıkarıyor; ona göre, geç dönemindeki Beethoven, gerçekten de Schoenberg'in -ve sanırım, sözünü ettiğimiz diğer çağdaş ustaların yabancılaşmış müziğinin- ön habercisidir; yani, farklı ve uzlaşmaz bir şekilde yazılmışlardır. Geç dönem Beethoven'ın karakteristik özelliklerinden bazıları nelerdir? Bir kere, sentezi reddeder. Onun son sonatları gibi bazı eserleri

bitmemiştir; yalnızca iki bölüm vardır. Dolayısıyla, bazı beklentileri boşa çıkarır. Onda tuhaf derecede sarsıcı ve beklenmedik episodlar görülür. Piyano Sonatı, Opus 110'un açılışında ezgisi, füg yapısı, çok zor bir okul olması gibi geleneksel bir eşlik vardır. *Hammerklavier* Sonatı'nda garip, isteksiz triller ya da sıradışı şekilde itinalı ya da uyumlu yazı ve karmaşık füg yapısında pasajlar vardır ki, bu, Beethoven'ın bunları *Eroica*'daki füg yapısında pasajlarda yaptığı gibi sentezlemeye çalışmadığını akla getirmektedir.

Daniel Barenboim: Ayrıca, sürekli araya giriliyor.

Edward Said: Bu episodik, parçalı, özümsenmemiş ve o şekilde tasarlanmış.

Ara Güzelimyan: Fakat bunda pek iletişimsel bir istek yok gibi, değil mi? Ya da, iletişim kurma arzusu daha az.

Edward Said: Bu daha az erişilebilirdir ve bu yüzden daha az iletişim vardır. Aynı şekilde, gönül çelici değildir. İnsanlara hitap etsin ya da çekici gelsin diye düşünülmemiştir. Elbette beklentiler vardır; açıkçası, Dokuzuncu Senfoni'nin son bölümünün iletişime açık olması tasarlanmıştır.

Daniel Barenboim: Saygısızlık olsun istemem, ama bence bütün bunların pek önemi yok: erişilebilirlik ve erişilemezlik. Çünkü geçmişte, geç dönem Beethoven gibi, gerçekten büyük müzik olduğu için ve ona erişilemediği için büyük müzik vardı. Erken dönemindeki Bartok -benim gençliğimde bile- erişilemezdi. Ben Bartok'un Birinci Piyano Konçertosu'nu 1960'lı yıllarda çaldım; tamamen erişilemez sayılıyordu o zamanlar. Tabii, başlangıçtan itiba-

ren erişilebilir olan büyük müzik de vardır. Özetle, müziğin büyüklüğünün mutlaka onun erişilebilirliğine bağlı olduğu kanısında değilim ben.

Edward Said: Hayır, öyle değil. Ben erişilebilirlikten söz etmiyorum. Ben, bir anlamıyla kitlesel bir fenomen olarak yeniden düşünülüp tasarlanmış müzikten söz ediyorum. Şöyle ki, bugün de müzik yapılıyor, ama bu, klasik müzik değil. Bugün egemen olan müzik, rock, dünya müziği, hip-hop ve bütün diğer formlar. Kulağa egemen olan formlar, artı, metalaşmış ve paketlenmiş müzik var. Bütün söylediğim bundan ibaret: Bu ayrılmayı kabullenmek istiyor musun? Kendin içinde yer aldığın için buna baş eğmek senin açından daha fazla zor.

Daniel Barenboim: Benim açımdan zor değil, çünkü esasen, gerçekten yapmak istediğim, beni ilgilendiren, beni büyüleyen ve başkalarıyla paylaşmak istediğim müziği çalıyor ya da yönetiyorum. Fakat senin esas olarak söylediğin, bugün müziğin topluma karşı bir protesto olduğu.

Edward Said: Soruyorum işte.

Daniel Barenboim: Ama zaten genellikle durum böyleydi. Wagner'i, yine açıkça Schoenberg'i, pek çok bakımdan Stravinsky'yi düşünüyorum. Edward'ın söylemeye çalıştığı bir nokta var. Gün geçtikçe daha fazla siyasallaşan bir dünyada yaşıyoruz. Bir sanatçı ile bir politikacı (devlet adamı değil, politikacı) arasındaki farklılık, kendi yaptığına sadık bir sanatçının tamamen uzlaşmaz olma cesaretini göstemek zorunda olduğudur; yaptığına sadık kalan bir politikacıysa, parmaklarının ucunda uzlaşma sanatını

çevire çevire hareket etmek durumundadır; aksi takdirde bir politikacı olmaz. Bu yüzden, siyasal bir toplumda sanatçı olmak, ana akıntıya karşı gelmek demektir.

Edward Said: Benim izlenimim, müziğin var olan otoritesini kaybettiği yönünde. Üstüne eğildiğimiz ve burada tartışmakta olduğumuz spekülasyonlar bir yüzyıl öncesine göre -müzik söz konusu olduğunda- genel kültüre daha az yansımakta. Hayretler içindeyim ve bu durum beni ümitsizliğe sürüklüyor.

New York
15 Aralık 2000

ALTI

Ara Güzelimyan: Bu konuşma, Daniel'ın ve Staatskapelle'in Beethoven senfonileri ve piyano konçertoları programının tam ortasındayken yapılıyor. Beethoven senfonileri ve konçertolarını, normalde olduğu gibi onları eserlerin tek tek temsilleri, hatta tamamen Beethoven'a ayrılmış ama çok daha geniş bağlama oturtulmamış bir konsere kıyasla, bütünlüklü bir program olarak izlemenin ne kadar farklı bir deneyim olduğunu görmek beni çok etkiledi. Bu eserleri bir totalite olarak icra etmek ve üzerinde çalışmak sizlerin gözünde ne anlam taşıyor?

Daniel Barenboim: Bestekârın ya da yazarın her eseri bir sonrakini tamamladığı için, ben bütünsel düşünme-

ye fazlasıyla inanırım. Onlar birbirlerinden kopuk eserler olarak var olmazlar. Hemen her senfonisi başka bir temaya sahip olan Beethoven'daysa bu özellikle geçerlidir. Beethoven senfonilerinin bütünü bence, Mozart senfonileri ya da Brahms senfonilerinin, hatta Bruckner senfonilerinin bütününe kıyasla bu bakımdan daha önemlidir. Onların hepsi ayrı birer şaheser olmalarına rağmen, her senfonide Beethoven sanki yeni bir tema, yeni bir armonik damga, yeni bir ritmik değer ifadesi bulmuş gibi bir izlenim uyandırırlar. Bu yüzden, her eserin bütün psikolojik atmosferi birbirlerinden tamamen farklıdır. Dördüncü ya da Beşinci Senfonileri düşündüğünüzde, ya da birbirlerine çok yaklaşan Altıncı ve Yedinci Senfonileri aklına getirdiğinizde, çok ortak yanlar paylaşmalarına rağmen, onların her biri neredeyse farklı bir bestekâr tarafından bestelenebilirmiş gibi görünürler. Ek olarak, elbettte toplu eserlerdeki birikimin etkisi, zihnin size bir sonrakini farklı bir şekilde çaldıran (sanırım, dinleyicinin de bir sonraki eseri yine farklı bir şekilde dinlemesini sağlayan) önceki senfonilerden hatırladıklarının izleri söz konusudur. Bana kalırsa, zekâ kendisini esas olarak iki öğede dışavurur: Birisi, dinlenen şeylere duyulan merak; ikincisi, birinden diğerine çıkarsama yapma yeteneği. Dolayısıyla, *Pastoral*'i dinledikten sonra Yedinci Senfoni'yi dinlediğinizde, Altıncı Senfoni'den çıkarsanıp, kendi başına çalınması söz konusu olmayan Yedinci Senfoni'ye taşınacak yeni öğeler bulunduğunu görürsünüz.

Edward Said: Toplu eserleri (hem senfonileri hem de konçertoları) tecrübe etmek, Beethoven'ın ne kadar po-

püler olduğu dikkate alınırsa, çok ender rastlanan bir durumdur. Daniel'ın söylediği gibi, elbette bestekârın aklının ve hayatının işleyişine dair fikirleriniz olur. Ayrıca, orkestra şefinin düşüncelerini de bilirsiniz ve bu örnekte tek tek eserlerin ayrı ayrı icra edilmesinden çok daha öte bir durumla karşı karşıya olduğumuz bellidir. Beni çarpan ilk şey -özellikle de, dinlediğim son eserler olan Birinci Konçerto ve Sekizinci Senfoni gibi eserlerin temsillerinde-, Daniel'ın icra ettiği konserlerde olağandışı bir canlılık olmasıdır. Tek tek parçaların her biri arasındaki etkileşim ile parçalar arasındaki diyalektiğin bir bütüne nasıl can kattığı beni özellikle ilgilendiren konulardandır. Başka bir deyişle, burada hem o eserin parçaları, hem de başka eserlerin parçalarıyla organik bakımdan bağlı bir şey bulunduğu duygusunu asla kaybetmezsiniz. Örneğin Beşinci Senfoni'nin açılış fikrinde, Dokuzuncu Senfoni'nin önce çalınan notalarını duyabilir ve yankılarını taşıyabilirsiniz. Ancak, benim çok ilginç bulduğum başka bir diyalektik daha söz konusuydu. Konçertolar dışında, sayısal olarak icra edilmiyordu eserler. Yani, senfoniler kronolojik düzende geri ve ileri giderler. Sonra, elbette, bir dinleyici sizin ve başkalarının dinlediğiniz başka temsillerinden hatırında kalanları biriktirmiş olur. Fantastik derecede zengin bir deneyimdir bu; doğrusu, sesi düzenleme, yeniden düzenleme, dağıtma ve tekrar düzenlemeyle ilgili bir deneyim. Ses artık salt doğrusal bir seyir izlemez; fiilen yeni bir bütün yaratacak şekilde yatay, diyagonal, tepeden aşağıya, aşağıdan yukarıya, ortadan ileriye, ortadan geriye ve sonra yayılarak gider. Fiilen 'şunu kastediyor' diyemezsiniz; o kadar kapsayıcı bir temsil icra edilmektedir ki, içinde bulunu-

lan gerçek zamanın tamamen dolduğu görülür. Bu durumda size kalan, 'Eh, bu şu manaya gelir' diyebilmek için geriye dönüp bakmaya kalkışmak olur sadece, o zaman da ancak tahmini çıkarımlarda bulunabilirsiniz. Bir anlamıyla, yorumcunun ikilemi en kusursuz şekliyle böyle gerçekleşir: Bütün yorumlar olayların ardından yapılır ve ister istemez bir şeyler eksik kalır. Tabii size kalan da -yine bir anlamıyla- alegoridir. 'İşte bu, gerçekten bir bestekârın hayatındaki ikinci bir dönemin ışığıdır' diyebilirsiniz, ancak bunun ötesinde bir şeyle bağ kurmaya çalışmanın bitmek bilmez bir meydan okuyuşa dönüştüğünü de görmezlikten gelemezsiniz. Burada bir güçlük yatar. Demek istediğim, deneyimin yoğunluğu ile toplumsal zemin arasındaki zıtlığın beni çok etkilediğidir. Sahnede olup bitenler ile dinleyiciler katında olup bitenler arasında oldukça geniş bir uçurum bulunur. Böyle bir haftalık bir entelektüel ve estetik sonuç (ki bu, o hafta yapmış olabileceğimiz şeylerin hiçbirine benzemez derecede eğlenceli bir çabadır) ortaya çıkarmak için oldukça vakit tüketici bir örgütlenme ve ticaret çabası gerektirir.

Daniel Barenboim: Fakat, dinleyici ile müziğin değeri arasında böyle bir uçurumun varlığı, doğrudan doğruya, neredeyse yarım yüzyıldır müzik eğitiminin fiilen silinmesinden kaynaklanmaktadır. İnsanların gerçekte bir Beethoven senfonisinin ne olduğunu bilmediklerini söylememin sebebi bu. Ne yazık ki, ünlü bir bestekârın ünlü bir senfonisi olduğunu bildikleri, belki de yer yer melodiyi mırıldanabilecekleri için *Eroica* dinlemeye gidenlerin sayısı çok az. Yine de ben, bir büyük eserdeki

gerçek insani değer ile müzikal kuvvetin kaynağının, bestekârın -bizim örneğimizde Beethoven'ın- entelektüel ve fiziksel gücü olduğu kanısındayım. Dünyadaki bütün müzikal araştırmalar da, esasen bu şaheserlerin bestekârın kanıyla ve etiyle yazıldığı gerçeğini değiştirmezler.

Edward Said: Bence Beethoven'ın müziği, özellikle de bu fantastik *Koral* Senfonisi, bir toplumda, insanın sosyal anlamda (mutluluk, özgürlük ve kardeşlik vaatleriyle) olumlanmasıyla çok, çok güçlü bağı olan belli bir olumlanma hakkındadır. Başka bir deyişle, insanın varoluşu hakkında söylemek istediğimiz bütün olumlu şeyleri -son bölümü hariç olarak ve kesin bir dille olmasa da- bulabilirsiniz burada: 'İnsanın macerası, her bakımdan, ona değer.' Doğru mu? Onun aynı zamanda, son eserlerinde uçurumun kenarında yürüdüğünü de biliyoruz. Özünü gerçekten o programda icra ettiğin bu büyük eserler, olumlama hakkındadır. Ancak sizi, bütün olumlama ve iletişim meselesinin son derece problematik bir hal aldığı sonraki sahneye de taşırlar. Bütün bu son eserlerde çok esrarengiz bir yeri vardır bu eğilimin. Bence de, müziğin gerçekten gündelik zorluklar, çaba harcama, insan dayanışması ve mücadele dünyasından yepyeni bir âleme taşındığı uğrağı sembolize etmektedir. Özetle, müzik, son derece uzmanlaşmış bir sanata dönüşmektedir.

Ara Güzelimyan: Edward, Adorno hakkında ve Beethoven'ın, belki de en toplumsal eseri olan Dokuzuncu Senfonisi bir geç dönem eseri olmakla birlikte, orta dönem eserlerden geç dönem eserlere geçişte, toplumsal alanın müziğinden salt estetik alana geçtiği fikri üzerine çok güzel yazılar kaleme aldı. Oysa, ayrıntılı bir kronoloji bile yok or-

tada. Müzik de, bir tür toplumsal ifadeden ve felsefi ideallerin ifade edilmesinden, çok özel bir hale dönüşüyor. Bu, müzikal düşüncede, sonraki besteci kuşaklarını da muazzam derecede etkileyen kritik bir değişim. Daniel, sen bu öncüle katılır mısın? Sanırım buradaki karşıtlık, geç dönem kuartetleri ile geç dönem piyano sonatları arasında.

Daniel Barenboim: Aynı düşüncede olup olmadığımdan emin değilim. Sözünü ettiğin durumun bestecinin kişiliğiyle çok fazla ilgisi var. Bence, harika müzisyenler olan (ki bunu söylemek, kaliteleriyle ilgili bir yargıyı içermez) ve müziği hayatlarının çok önemli bir parçası kılan bazı müzisyenler vardır. Yine, paradoksa geliyoruz. Başka ilgileriniz olsa, edebiyatla, resimle paralellikler kurşanız, siyasal süreçlerin gelişimiyle paralellik kursanız ve sonra çıkarsama yapma yeteneğine sahip olsanız bile, bütün bunları içsel varlığınızın parçası kılarak da yalnızca müzikle yaşıyor olabilirsiniz; bunların hepsi kendini müzikte gösterir ve dolayısıyla müzik gerçekten sizin hayatınız haline gelir. Bu, hoşlandığınız için, büyük keyif aldığınız için, hatta bu size çok önemli geldiği için yaptığınız bir şey değildir. Beethoven, iletişim kurmak isteyen ve bu amaçla müzikten faydalanan birisi değildi. Benim gözümde Beethoven'ın büyüklüğü, onun tam olarak bir müzisyen olmasından kaynaklanmaktadır ve 'tam olarak' derken kastettiğim de, hayatı boyunca müzikle yatıp kalktığına, müzikle uyuduğuna, müzik yeyip içtiğine yürekten inanmamdır. Beethoven'ın ahlâki bir kişi olması, yüksek ahlâki fikirler savunması ve bunun hayatının bir parçası olup, müzikte ortaya çıkması, müziği kendi başına ahlâki kılmaz. Müziğin kendi başına

ahlâki olmamasının kanıtı, Nazilerin ondan faydalanmalarıdır. Beethoven gibi bir bestekâr fiilen bir eseri yazmayı bitirdiği an, o eser kendisinden bağımsızlaşır. Dünyanın parçası haline gelir. Onun eserine yedirdiği nitelikler orada kalmaz. Farklı siyasal eğilimlerde de gözlemlediğimiz üzere, yorumlanabilir ya da yanlış yorumlanabilirler, iyi yönde kullanılabilir ya da istismar edilebilirler. Ama ben buna içkin bir ahlâk olduğuna inanıyorum. Niçin? Çünkü, Beethoven'ın müziğinde ifadenin özsel, ayrılmaz bir parçası, mücadeledir. Mücadelenin sesin yoğunluğuna yansıdığını hissetmezseniz (ki sesi pekâlâ gamsız tasasız, fiziksel olarak da çıkarabilirsiniz), o yoğunluğu yakalayamazsınız. Bu durum, Beşinci Senfoni'nin ya da *Eroica*'nın kahramanca jestleri için geçerli olduğu gibi yumuşak çalışlar (sözgelimi, Beethoven'ın *dolce espressivo*'su, ya da Dördüncü Senfoni'deki yavaş bölüm) için de geçerlidir: bu, mücadele öğesidir. Beethoven, çok uzun bir *crescendo*'nun ve sonra da bir *subito piano*'nun etkisini dinamikte bir düşüş için kullanan gerçekten ilk bestekârdı. Onun yaptığı, sanki uçurumun kenarına kadar gidiyormuşsunuz da tam ucunda duruyormuşsunuz gibi, gerçekten *crescendo*'yla sonuna kadar gitme cesareti ve enerjisi gerektiriyordu. Bu durumdan çıkmanın en kolay yolu, enerjiyi sonuna kadar serbest bırakmaktır. *Crescendo*'dan çok kuvvetli *fortissimo*'ya gittiğinizde de aynı durumu yaşarsınız. Nitekim, başarılması en güç olan şey budur –*crescendo*'nun kontrolünü elde tutmak, kademe kademe yükseltmek ve böylece sona doğru uygun aralığı bırakmak. Bu, gerçekten, tapınakta kollarını açan Samson'un yaptığı şeydir. Kaldı ki, *fortissimo*'nun yakınına geldiğinizde, son itkinin ve son

damlanın henüz görünmediğini hiç fark etmediğinizde bir *crescendo*'yu böyle kurmak çok daha kolaydır. Bu bir portakalı sıkmaya benzer. Bildiğin gibi, son damlayı sıkmak en zorudur. Seste de aynı şey olur. Zaten bu yüzden ben de, bu cesaret ve mücadele öğesinin Beethoven'ı icra etmenin ayrılmaz bir parçası olduğuna inanmaktayım.

Ara Güzelimyan: Edward'ın az önce 'direnişe karşı, olumlamaya doğru ilerleme' hakkında söylediklerini sen de salt müzikal temsil terimleriyle anlatmış oldun.

Edward Said: İşte, tam da bu yüzden şu 'ahlâk' sözcüğünü kaldıralım diyorum. Bu ahlâki değildir. Senin anlattıklarının esasen etikle ilgisi var. Ahlâki bir hedefin yol gösterdiği bir pratik olması, müziğin içerdiği şeyin en tam anlamıyla gerçekliğe dönüştürülmesi anlamında etikten söz ediyorum. Senin anlattıkların, insanları iyi ettiren, benzeri etkilerde bulunan içerik değil, bilakis, icra etme, uygulamaya koyma pratiği. Onu icra ederken Beethoven'ın mücadelesinin mantığını takip ettiğine göre, otantik temsilin ve gerçek yorumun dışa vurulduğu yer burası. Bu mücadele, icracının -Beethoven'a yoğunlaşırken- bestekârın aklındaki sesi çıkartmakta olduğu bir ses süreci (sürekli hareket halinde olan, kesintisiz bir dinamiği bulunan, hep diyalektik olarak kendini gösteren bir süreç) haline geldikçe de etik bir anlama kavuşuyor. Başka bir deyişle, bir şey yazarken Beethoven'ın hangi niyetlerle hareket ettiğini kavramaya çalışıyorsun. Partisyonu (*Eroica*'yı ya da Dördüncü Senfoni'yi örneğin) okuduğunda, Beethoven'ın onu yazarken aklında neyi tuttuğu-

nu hayal ediyorsun. Bu, 'işte, onun aklındaki, savaşa giden bir şövalyenin hikâyesi' demene benzer bir şey değil. Kesinlikle bu değil. Benim kastettiğim, bütünüyle müzikal. Ama onda, senin ortaya koymaya çalıştığın bir argüman da var tabii. Ruhuna sadık kaldığın, yorumu gevşetmediğin ya da işin kolayına kaçmadığın; çok, çok dikkatle ayarlanmış ve sonunda belli bir noktaya ulaşılan bir sürecin sonu olarak *fortissimo*'dan ziyade, bir tür patlama olarak *fortissimo*'ya vardığın bir icranın etiği.

Daniel Barenboim: Ancak bu, günümüzde bu müzikte aşılması en zor şeylerden biri, çünkü müzisyenlerin etiği profesyonellik etiğidir. Çatışma etiği değildir. Şöyle ki, insanlar *Eroica*'nın ilk icra edilişinde profesyonel bir orkestra müzisyeni olmak gibi bir şeyin henüz kimsenin aklına bile gelmediğini unutuyorlar. Oysa şimdi, toplumsal sistemin bir parçası haline geldi bu; müzisyenlerin tam zamanlı bir işlerinin olması, yılda elli iki hafta çalışma güvencesini elde etmeleri ve mümkün olduğunca iyi ücretler almaları gerektiği kesinlikle doğru. Ben bütün kalbimle bundan yanayım. Yine de bu, fiilen müzik yapmanın etiğini etkilememeli. Bir *crescendo*'yu yalnızca beyninle yapman etik değildir; bütün bedenini de o performansa katmalısın. Yirminci yüzyılda ve şimdi yirmi birinci yüzyılda hayat -bu bakımdan- çok farklı işlediği için, insanların bunu gerçekleştirmeleri giderek daha fazla zorlaşıyor.

Edward Said: Fakat sen, bunun uzmanlaşma olarak profesyonelikle fazla ilgili olduğunu düşünmüyorsun herhalde. Başka bir ifadeyle, birçok müzisyen yaptıkları işi kendi uzmanlık alanları olarak düşünüyor. Bu yüzden de,

kendi gözlerinde, etik bir eylemde bulunmaktan ziyade, geçimlerini sağlamanın bir aracı.

Daniel Barenboim: Evet, fakat benim sözünü ettiğim, etik bir hayat tarzı olarak müzik; profesyonel olmak da müziği hayatın bir vasıtası olarak görmek. Esas farklılık burada yatıyor: hayat tarzı olmak ile hayatın bir vasıtası olmak.

Edward Said: Sözünü ettiğin müzik yapma tarzında, ister istemez her zaman ve koşulda rastlanmayan bir bağlanma söz konusu.

Daniel Barenboim: Bu da, benim deneyimimde, doğal olarak sadece Berlin Staatskapelle'de olağanüstü boyutlara varan bir duygu.

Edward Said: Niçin? Sen her orkestrayı yönetmiş olduğun için bunu gerçekten merak ediyorum.

Daniel Barenboim: Bir kere, en iyisi ya da en kötüsü şeklinde spordan söz açıldığı şekilde müzikten konuşulamaz. Yukarıda söylediğimle, Berlin Staatskapelle'in dünyanın en iyi orkestrası olduğunu iddia ediyor değilim. Başka çok iyi orkestralar da vardır mutlaka. Fakat bu orkestra, huşu duygusuyla büyük bir etkin cesaret duygusunu karıştırıp, bu müziğin önünde durmanın doğal yolunu buldu. Bunlar, genellikle el ele yürümeyen iki duygudur; cesaret, genellikle insanları -huşu duygusu olmadan düşünülemeyecek bir cesurca eylemle- neredeyse kendisinden geçirten uçlara götürür. Yine, bence hayatı anlamanın gerçekten temel öğelerinden birini oluşturan aynı paradoksa geliyoruz. Fakat, bir paralellik

gibi göründüğü için bunu başarmak çok zordur. Yine de, siz, bir yandan huşu duygusuna (pasif duygu) ulaşıp, öbür yandan onu yerine getirme cesaretine (aktif duygu) sahip olduğunuzda, bu fantastik yoğunluğu elde edersiniz. İşte, bu orkestranın çeşitli sebeplerden dolayı bu niteliği taşıdığı kanısındayım ben. Bunun mutlaka, altmış yıldan beri totaliter bir rejimde (1930'lardan itibaren Naziler döneminde, sonra da Doğu Almanya'da komünistlerle) yaşamalarıyla bir ilgisi olmalı. Tabii bu, bir totaliter rejim kurma gerekliliğini kesinlikle haklı çıkarmaz. Fakat, genelde müzik ve kültür, totaliter bir rejimde gündelik hayatta çok daha önemli bir yer tutar. Bu rejimin en kötü yanı, insanları sürekli bir korku atmosferinde yaşatmasıdır. Rejimin varlığını sürdürmesi, güvensizliğin (dostlar, aileler, vb. arasında) yeşerip yayılmasına bağlıydı; o yüzden, bu müzisyenler opera binasında operalara ya da konçertolara çalmaya gittiklerinde gerçekten soluk alabiliyor ve kendilerini özgür hissediyorlardı. Rejime karşı olanlar açısından, müzik oksijen gibiydi, gerçekten soluk alabildikleri tek alandı. Rejimden yana olan müzisyenlerse, böyle bir rejimde böylesine harika bir kurumun varlığından dolayı gururlanıyorlardı. Dolayısıyla, her iki taraf da müziğe farklı yaklaşmaktaydı.

Ara Güzelimyan: Böylesi koşullarda bir orkestranın varlığı çok daha büyük bir ivedilik.

Daniel Barenboim: Bunun geçimi sürdürmeyle hiçbir ilgisi yok.

Ara Güzelimyan: Bir bakıma, bir fikir olarak profesyonelizmin tam zıttı.

Daniel Barenboim: Kesinlikle. Tam zıttı. Bu bir paradoks. Buna ek olarak, Almanya'daki çok sağlam ve derin -bu açıdan, eski moda- müzikal eğitimi, armoniye ve yapıya çok daha fazla kafa yormayı, enstrümanlarda virtüozluklaysa fazla ilgilenmeme eğilimlerini ekleyin. Bu orkestranın Beethoven'ını son derece önemli kılan etken, her şeyden önce, müzisyenlerin çoğunun, çalmanın kendi niteliğiyle hiç ilgisi olmamasıyla çok benzer şekilde, çalmadan önce duymak istedikleri sesi tahayyül etmeleridir. Bütün etkenlerin başında bu vardır. Ancak tabii ki, böylesi bir homojenlikle ve -dolayısıyla- böylesi içsel kuvvetle çalmak için, hepsi de çok iyi çalan fakat ses konusunda her biri farklı fikirlere sahip seksen-doksan müzisyeniniz de olamaz. Şöyle ki, onların hepsinin, sesleri birbirlerine çok yakın şekillerde tahayyül etmeleri gerekecektir. Bu iki faktörün bileşimi (mesleğin profesyonel olanın ötesine tutumu ve hepsinin esaslı bir müzik eğitiminden geçmiş olmaları), bütün müzisyenlerin kendi rolleriyle değil, partisyona göre çalmalarını sağlar. Kastım şu: Her nerede çalarlarsa çalsınlar, o anda çaldıkları bir notanın bağlam içinde fiilen ne anlama geldiğinin (o notanın yerinin, ayrıca akorlardaki yerinin ve hem yatay hem dikey olarak nereye yerleştiğinin) tamamen ve bilinçli olarak farkındadırlar. Müzik yapmada çok önemli bir faktördür bu; yatay söylemin dikey basıncı da diyebilirsiniz buna. Öyle ki, melodik çizgi ile ritim yatay bir doğrultuda giderken, armonilerin uyumuna yönelik bir dikey baskı her zaman vardır ve bu kalıcı bir haldir. Bu açıdan müzik, tam olarak, hem eşzamanlı biçimde hem de sonradan bakılarak varlığını sürdürmesi gereken tarihe benzer.

Edward Said: Bu tamlık, senin nitelemenle bu yapısal tamlık, müzisyenlerin eğitimi ve onları Staaskapelle'de, özellikle de Beethoven'la çalma tarzları, toplumumuzda tamamen kayboluyor. Eğer var olan başlıca baskı öğelerini (entelektüel ve toplumsal nitelikli) düşünecek olursanız, daha fazla pragmatizme (başka bir ifadeyle, ancak uzmanların birbirlerini anlayabileceği şekilde, bilginin uzmanlaşmasına) meylettiklerini görürsünüz. Belirli bir alandan dışarı adımını attığınız an, artık bir başkasıyla iletişim kuramaz hale gelirsiniz. Ben evvelsi gün tıp fakültesinde bir konferans verdim. Örneğin, geç üslûp hakkında konuşurken, birisi, "Siz müzikten, edebiyattan söz ettiniz, ama bunlar bizim dünyamıza, doğa bilimleri ya da tıp dünyasına ait şeyler değil," dedi bana. "Niçin?" diye soracak oldum. Şöyle karşılık verdi: "Çünkü ben bir nörobiyoloğum. Yalnızca başka nörobiyologlarla konuşabilirim." Ortak bir söylem kurma fikrinden eser kalmadı artık; her şeyden önce, eğitimimiz son derece uzmanlığa göre kurulmuş; eğitime fon sağlayan bütün bir aygıt, bilginin parçalara ayrılmasını esas alıyor. Böylece insanlar, giderek daha az şeyler hakkında daha fazla bilgiler ediniyorlar. Bu, özellikle Amerika Birleşik Devletleri'nde, dünyanın geri kalanı hakkında bilgi sahibi olmamamızı gerektiren ve bunu özellikle körükleyen bir duygu. Bütün toplumun farkında olma kaygısı ve çevre konusunda olsun, sanatlar ya da tarihte, hep birlikte yöneldiğimiz ortak kaderimiz, giderek daha az sayıda insanın derdi haline geliyor. Örneğin Amerika'da, tarih, unutulmuş şeylere dair bir alan sayılıyor. Birisine, 'Sen tarihsin' dediğinizde, bu, silinip yok olduğun anlamına geliyor. Evet, tarih artık *bu* anlamı taşıyor. Dolayısıyla, senin

(Staaskapelle ve Beethoven örneklerinden giderek) müzik yapmanın ethosu diye tanımladığın olgu, duygusu her yerde hızla kaybolmakta olan 'ütopyacı bütün'e ait bir şey. İnsanlar artık müzik alanında öyle eğitim almıyorlar; edebiyat alanında da bu tarzda bir eğitimin adı bile anılmıyor. Kırk yıldır ders vermekte olduğum için bunu iyi biliyorum. Genç öğrencilerin artık daha az şey bildiklerinin tamamen farkındayım. Ben ilk başladığımda, öğrencilerin en azından diller alanında iyi eğitim gördüklerinden emin olabilirdin. Herkesin en az iki yabancı dil bilmesi gerekirdi. Bir hoca olarak, İngilizce ya da Fransızca olarak edebi külliyatı iyi bildiklerini, yola Milton, Shakespeare, Wordsworth, Yetas, vb. büyük simaları hatmederek başladıklarını varsayardınız. Artık hiçbir öğrenci için bunu düşünemiyorsunuz. Herkes dar, tekil ve uzmanlaşmış olanın peşinde. Sonuç, senin bu haftaki Beethoven temsillerinin bize sağladığı türde aydınlatıcı ve özgürleştirici anlar -söylemde ya da entelektüel alışverişte- yaşayabilmenin artık çok güç olduğu bir topyekûn mücadele durumu. Neyi kastettiğimi anlıyor musun? Bence bu, bir eserin icrasından çok daha önemli bir durumu yansıtmakta.

Daniel Barenboim: Elbette.

Edward Said: İşte bu yüzden, toplumsal atmosferin geri kalanında, son derece tehditkâr nitelik taşıyan bir boşluk görüyorum.

Ara Güzelimyan: Beethoven'da, -senin ifadeni alıp biraz değiştirirsek- bir ortak söylem ideali, en güçlü itici güçlerden biri yok mu?

Daniel Barenboim: Evet, elbette. "*Alle Menschen werden Brüder.* (Bütün insanlar kardeş oluyor.)"

Ara Güzelimyan: Dokuzuncu Senfoni'de belirli bir ses verilmiş, fakat başka yerlerde örtük olarak var bu.

Edward Said: Adorno, bunun simgesinin *Fidelio*'daki trompet sesi olduğunu söyler. Her şey o noktada yoğunlaşır. Florestan öldürülmek üzeredir. Hayatı kurtulmuştur. Fidelio kendini ele verir, böylece gizli olan açık, gün ışığında berrak hale gelir. Pizarro mağlup olmuştur. Ve Fernando gelir. Bu eşsiz bir dönüşüm anıdır –her şeyin yok edilme tehdidi altında bulunduğu gerçek bir bunalımdan, özgürlüğün, ışığın ve operanın onunla bittiği Do-majörün görünüşüne katarsis ânı. Bir orkestra şefi olarak sen, konser sarhoşluklarıyla dolu bir hayat sürüyorsun; fakat sonra, 'temsilden sonraki' anlar geliyor. Bu örnekte, 'temsil sonrası'na karşı 'temsil anı' paradoksunun şimdi, elli yıl önce konser piyanistliğine başladığı zamana kıyasla daha derin olup olmadığı konusunda ne diyeceğini merak ediyorum. Gerçekten öyle mi?

Daniel Barenboim: Evet. Bana soracak olursan, bizim dünyamızdaki profesyonelleşme öğesi ile ticarileşme öğesi bu durumu değiştirdi. Benim bakış açımla, bu öğelerin ikisi de -hayattaki pek çok şey gibi- sadece iyi ya da kötü değil. Ama kuyunun dibi giderek görünmez oluyor. Milyonlarca insanın dışarıda olup bitenlerden tamamen kopuk bir halde yaşaması (herhalde bu, Avrupa'dan daha ziyade Amerika Birleşik Devletleri'nde görülüyor), İkinci Dünya Savaşı'nın bitiminden sonra daha da dramatik boyutlara ulaştı. Her şey bir yana, öteki

taraf hakkında bir korku öğesi kendini göstermediği gibi, iki taraf için de karşıt yönlerde hissedilen bir iyiye karşı kötü öğesi de etkisini kaybetti. Bu problem halledilmiş durumda; Amerikan düşüncesinde dünyanın gelişimine dair sükûnetli bir zafer duygusu hâkim. 'Komünizme karşı ve özgürlükten yana savaşın son engelini de aştık, artık hayatımıza devam edebiliriz' diyecek bir tablo karşısındayız; oysa, dramatik mücadele öğesi (Beethoven'da olduğu gibi; yani, birinci konunun daha kahramanca ya da daha erkeksi olması, ikinci konunun daha nazik ya da daha kadınsı, veya onu nasıl adlandırmak isterseniz öyle olması; ayrıca, ikisinin sürekli olarak yan yana konması), gündelik hayatta herkesten sergilemesi beklenen bir davranış kalıbını yansıtıyor. Her erkek insanda belli ölçüde bir kadınsılığın bulunması (ve tersinin de geçerli olması) gibi, bu da cinsel açıdan kabul edilebilir bir şey, duygusal açıdan da; ama aynı durum siyasal sistemin parçası olmak zorunda. Zıt kutbunuz olmadıkça, kendinizi gerçek anlamıyla gerçekleştiremezsiniz. İkinci Dünya Savaşı'nın bitiminden sonra beni her şeyden daha fazla ürküten durum bu. Tamamen ortadan kalkan bir eğilim.

Edward Said: Haklısın, ama bu başka yollarla da kendini gösteriyor. Örneğin, hem Avrupa'da hem de Amerika Birleşik Devletleri'nde yaşanan göç sorununu ele alalım. Sen Almanya'da yaşıyorsun ve yaşadığın ülkede muazzam büyüklükte Alman-olmayan nüfus var. Avusturya'da Haider'in ortaya çıkışına bakalım. İnsanlara, bu zafer ve izolasyonizm duygusuyla, 'Kendi varlığımızı korumak ve onu arı halde tutmak istiyoruz' dedirten bir

yabancı düşmanlığıyla karşı karşıyayız. Gerçek bir korkuyu yansıtıyor bu. Bu ülkede de var. Başka bir deyişle, Amerika'nın homojenleşmesi gerektiği, bu ülkede ya dışarıda tutulması ya da özümsenmesi gereken 'öteki' insanların (Meksikalılar, siyahlar, Afrikalılar, vb.) var olduğu gibi huzursuz edici bir duygunun işaretleri görmezlikten gelinemeyecek boyutlara ulaştı. Ben ile 'öteki' arasındaki etkileşim tamamen sağlıksız bir yolda ilerliyor. Daha doğrusu, bu etkileşim ortadan kalkıyor. Ya her şey böyle tek renkli, homojen, katı bir bütünde özümsenip eritiliyor, ya da, 'Ötekine karşı dikkatli olmamız gerek, öteki tehlikelidir' düsturunu benimseyen yeni güçlerin tehdidi altında olan etkin bir klasik uygarlık duygusu başgösteriyor.

Buradaki gerçek problem, bu iki uç arasında bir orta yol bulunmaması. Ya homojenleşme ya da yabancı düşmanlığı; etkileşim duygusu silinmiş. Dünyanın pek çok köşesinde bu eğilimin güç kazandığı gözlenmekte. Kökenlere dönme ihtiyacının kaynağı da burası. 'Kökenlerimize geri dönelim' diyen insanlar, Alman geçmişi, Yahudi geçmişi, Arap geçmişi, Amerikan geçmişi bulma ihtiyacındalar. Tamamen tarihdışı bir anlayışı bile yansıtsa, geçmiş de bugüne çok fazla benzediği için başka bir şeyin bulaşmadığı, başka bir şeyle lekelenmemiş bir geçmiş bulmak şart sanki.

Daniel Barenboim: Almanya, tarihsel açıdan, Amerika Birleşik Devletleri ya da benim doğduğum ülke olan Arjantin gibi bir göç ülkesi olmadı. Fakat Almanya, ancak Nazi döneminin akabinde kolektif vicdan azabı duygusuyla bir göç ülkesi haline geldi.

Edward Said: Ucuz emeğe ihtiyaç duyduğu için değil miydi bu değişim?

Daniel Barenboim: Her ikisinin bileşimi. Nazilerle yaşadıklarından sonra 'Biz Alman-olmayanları istemiyoruz' diyemediler. Dünya asla hoşgörüyle karşılamazdı bunu. Bü yüzden, Almanya'daki bütün Aryan-olmayan göçmenler, sanki kimse farkına varmamış gibi ülkeye geldiler ve yine sanki ansızın, sayıları birden kabarıklaşıverdi. Sınırların ne kadar açık olması gerektiği ve onların ne yapmak istedikleri gibi haklı bir tartışma var gerçi burada. Bazı göçmenler Alman toplumunun olumlu, organik ve katkı yapmaya çok eğilimli bir parçası haline gelirlerken, bazı göçmenler de asla bu tür bir yönelime girmediler. Hatta, bu kesim kendi alışkanlıklarıyla dinsel kültürlerini bütün çevrelerine dayatmaya kalkıyor ki, Almanlar da bu duruma isyan halinde. Yahudi göçü, İtalyan göçü, Polonyalı, Arap göçü gibi bir geleneğin söz konusu olduğu Amerika Birleşik Devletleri'nin içsel yapısına da rastlanmıyor bu ülkede. Yirminci yüzyıl boyunca Amerika'nın tamamen doğal bir özelliğiydi bu –Polonyalı ve Amerikalı, Arap ve Amerikalı, Yahudi ve Amerikalı olabilirsiniz. Ama, Almanya'da henüz hem Türk hem Alman olamazsınız. Bunun olması için zaman gerekiyor. Dolayısıyla, buna karşı mücadele eden de bir sürü insan var. Alman düşüncesinin ve Alman varlığının bu özgüllüğü, yanlış bir yöne sürüklendiğinde, kaçınılmaz bir şekilde faşist düşüncenin zeminini hazırlamakta. Müzikal dille konuşursak, yirminci yüzyılda pek çok insanın bir Alman çalış tarzı, bir Alman ifade etme şekli, bir Alman ses yaratma usulü olduğunu düşünmesinde benim açım-

dan bir sakınca yok. Faşist düşüncenin ortaya çıktığını söyleyebilmek ancak, bunları gerçekten sadece bir Almanın anlayabildiği ve hissedebildiğini iddia etmekle mümkün olur. Şimdi, günümüz dünyasında önümüze sürülen ikilem de, bir tür küreselleşme (herkes aynıdır, herkes aynı sesi çıkarır) ile biricik ulusal değerin bir tür faşistçe muhafaza edilmesi arasından birini seçmek. Oysa ikisi de yanlış. Alman sesinin harika olan özelliği (aynısı Fransız sesi veya İtalyan sesi için de geçerlidir), herhangi biri tarafından anlaşılabilmesi, hissedilebilmesi ve çıkarılabilmesidir. Sanırım bunun en iyi kanıtı, bu müziğin var olmadığı ülkelerden pek çok büyük müzisyen çıkmasıdır. Zubin Mehta örneğinde Hindistan'dan, başka harika müzisyenler örneğinde Japonya'dan birçok örnek gösterebilirim size. Hatta, kibirli görünme riskini göze alarak, Arjantin'in kesinlikle fazla büyük müzik üreten, fazla büyük bestekâr çıkaran bir ülke olmadığını, buna rağmen, Alman müzik geleneğine nüfuz etmeye çalıştığım için kendimin büyük Alman repertuarını yönetip çalabildiğimi söylemeliyim.

Edward Said: Bu hakikaten çok ilginç bir sorun. Bana öyle geliyor ki, müzikte, edebiyatta, sanatta ya da insani bilimlerin başka dallarında, günümüzün temel hümanist misyonu, aynı zamanda tahakküm kurma arzusuna da boyun eğmeden farklılıkları muhafaza etmeyi başarmaktır. 'Bir Alman kimliği var, ya da, bir Alman geleneği var' dediğiniz zaman, Almanların hepsinin aynı olmadığını da kabullenmek durumundasınızdır; elbette, o geleneğin (İngiliz, Alman, Arap, vb.) şekillenmesine götüren şeyler yok değildir, fakat bu başka bir sorun. Kanımca cesurca söy-

lenmesi gereken şey, kendi başına hiçbiri arı olmayan bir kapsamda 'evet, bir tür Mısır, Alman, Fransız ya da Yahudi kimliği var' demektir. Bu kimlikler farklı öğelerden meydana gelmiştir. Ama öte yandan, bu kimliklerde bütünlüklü bir ses, kişilik ya da profil de bulabilirsiniz. Ayrıca, özellikle bir Alman, Arap, Yahudi ya da Amerikalıysanız, 'evet, bu kimlik vardır' deyip, daha sonra 'evet ve bu yalnızca farklı değildir, ayrıca daha iyidir' ekleme gereğini duyanlar da yok değildir. Bu nalet eğilimin içsel mantığı böyle kuruluyor. Dolayısıyla, hümanist misyon, farklılığı muhafaza edebilmek, ama bunu, normalde kimlik olumlamalarının beraberinde getirdiği tahakküme ve savaşkanlığa boyun eğmeden yapabilmek durumundadır. Hayata geçirilmesi oldukça zor bir misyondur bu. Biz bu türde, akla gelebilecek her türlü akıma karşı duruyoruz.

Daniel Barenboim: Elbette, zaten müziğin büyük önem taşımasının ve anlamı bakımından bir şekilde erişilemez olmasının sebebi de bu.

Ara Güzelimyan: Yine de, sizin karşılıklı tarihlerinizdeki en çok göze çarpan, paralellik ve paradoks, kültürel arkaplanlarınızın karmaşıklığı. Edward, sen Filistin ve Mısır'da bir Hıristiyan Arap olarak büyüdün. Daniel, sen de Arjantin'de ve İsrail'de Rus Yahudi göçmenlerin torunu olarak. İkiniz de, büyürken, Beethoven'ı -onu bir model olarak kullanabilirsek- bir tür kültürel ideal olarak benimsemiştiniz. Buradaki ortak yönünüz, ikinizin de çok karmaşık, karma kültürel ortamlarda yetişmeniz, buna Avrupa entelektüel geleneğini de eklemeniz ve onların hepsine birden kucak açmanız.

Edward Said: Evet, ancak bunu muhafaza etmek çok zor. Ayrıca, bu kalıbın tekrarlanabileceğine dair çok büyük bir güvenim de yok hakikaten. Bu, bir anlamıyla, bir Barenboim trajedisi: O, evrensel anlam taşıyan bir şey yapmaya çalışıyor, ancak şimdi çoğaltılamayacak derecede özel bir yere de kök salmış. İnsanların paradoksu, senin aynı zamanda birey olan insandan bahsetmeye çalışman. Örneğin, Beethoven'ın Üçüncü Piyano Konçertosu'nun icra edilişini ele alalım. Üçüncü Piyano Konçertosu ölçü ölçü, nota nota, an an çalındığında, icra edildiğinde ve bütün bunlar bir araya geldiğinde, 'tamam, Beethoven işte bunu yaptı' diyebileceğin eşsiz bir bütün ortaya çıkar. Güzel. Fakat bir sayfa üstünde yazılı olduğunda bundan bir varoluş çıkmaz. Mutlaka icra edilmesi gerekir. Bu nasıl genişler? Burada bir problem yatar. Deneyimin aşırı bireyselliğinin ötesinde, kendinin ötesinde bir yankılamaya nasıl ulaşılır? Bir tür genişleşip yayılma nasıl ortaya çıkar?

Daniel Barenboim: Ben bunun şimdi ortaya çıktığına inanıyorum, ki müzikte mistik öğe de sanırım böyle bir şey.

Edward Said: Bak, ben hissetmiyorum. Dene. Beni ikna etmeye çalış.

Daniel Barenboim: Sahnede her şey doğru yürüdüğünde, çalış, ifade, yani her şey sürekli, kesintisiz olarak birbirine bağımlı olduğunda, ortaya bölünmez bir eser çıkar. Bu da mistiktir, çünkü din fikriyle, Tanrı fikriyle aynı noktaya varır; aniden, artık bölüp ayıramayacağın bir şeyle yüz yüze gelirsin. Müzik yapma deneyimi bir bakıma böyle bir şeydir. Ona tapınmak anlamında dinsel değildir, ancak, bölünüp ayrılamazlığı anlamında dinle

kıyaslanabilir. Fiilen hayata geçtiğinde, duyarlı olan, hassas olan etkin dinleyicinin bunu hissedip, onunla bağ kurabileceğine inanıyorum. Mistik derken kastettiğim şey bu.

Edward Said: Bu noktada sana katılıyorum. Fakat bunun içinde bir kayıp öğesinin de bulunduğunu kabullenmelisin, Daniel. Bunda trajik bir öğe var. Shelley'in harika bir deyişi vardır, bilirsin; şiirsel zihnin, yaratım edimindeyken, sönmekte olan bir kömüre benzediğini söyler. Az önce söylediklerine dahil etmen gerektiğini düşündüğüm şey, hep sönmekte olan bir şeyi canlı tutmak için olağanüstü derecede enerjik ve kararlı bir çabaya girme gerekliliği.

Daniel Barenboim: Seste kesinlikle geçerli bu. Ses, pek çok noktada, sessizliğe yönelmeye eğilimlidir.

Edward Said: Evet. Fakat, ses için gerekli olan, aynı zamanda onun tam zıttıdır. Ben sesi, daha geniş bir sessizliğe; senin mistik dediğin, çok özel türde düzenlenmiş bir deneyime bağlamak gerektiği düşüncesindeyim. Ben, 'hayır, fiilen öğeleri analiz edemezsin' diyorum. Elbette, bunun harekete geçirici gücünde esrarengiz bir yan var; herhalde bunu da kabullenmek durumundayız. Ama hâlâ, hissedebileceğin bir şey kalıyor geriye. Onu tanımlayabilirsin, bu mümkündür, fakat tam bir sentezini çıkaramazsın.

Daniel Barenboim: Bütün ile parçaların toplamı arasındaki farklılık, işte bu.

Edward Said: Doğru, doğru. Kesinlikle katılıyorum.

Daniel Barenboim: Aynı şeyi matematikte de görebilirsin.

Edward Said: Fakat, Daniel, sen de deneyimlerinle bilirsin ki, sentez çok nazik ve insanı kolaylıkla yanıltabilecek bir mesele. Benim bütün söylediğim bu. Sana anlatmak istediğim bir hikâyeyi hatırlattı şimdi bana. Senin de tanıyor olabileceğin, bir Hintli aktris ve yemek kitabı yazarı var. İsminin ilginç olan yanı, Madhur'un bir Hint, Jaffrey'in de bir Müslüman ismi olması. Bildiğin gibi, Hintli ile Müslüman karşımı böyle isimlere rastlamak her zaman olacak bir şey değildir.

Neyse, bir keresinde ona bir telefon gelmiş. Adam, çok güçlü bir Hint aksanıyla,"Madhur Jaffrey mi?" diye sormuş. "Evet," diye cevap vermiş Madhur. Adam devam etmiş: "Pekâlâ, nasıl olur?" Sanırım, böyle sormuş. Yani, sen diyorsun 'kaç para', ben diyorum 'nasıl olur'.

Ara Güzelimyan: Konuşmamızın başlarına dönmek istiyorum. Çünkü ben, dinleyici olarak, tam da senin gibi tepki gösterdim, Edward. Kesinlikle doğru sözcüğü kullanıyorsun; bu temsillere canlılık katılması ve ne ölçüde bugün için ilgi duyurdukları. Elbette, mistik olana dönülen nokta da burası. *Animation*'ın kökü 'anima'dır, o anda canlı olandır. Sana sadece buradaki mistisizme niçin karşı çıktığını sormak isterdim.

Edward Said: Problemi mistisizmde, ilahi ya da insandışı olan bir şeyi akla getiren her şeyde görüyorsun; bu noktaya parmak basmak gerekir.

Daniel Barenboim: Bu, mistik olmaktan ziyade metafizik bir şey; 'meta' fiziksel olanın ötesidir, akli olanın da. 'Akli olanın ötesi' diyebilir misin?

Edward Said: Tabii. Ben bunu tercih ederim zaten: akli olanın ötesi. Sesin canlılığı, cansız olanın ve hayatsız olan şeyin tam zıttıdır. Bu temsillerde ölü bir an yoktur. Dolayısıyla, kendi başına bir amaç haline gelir: Sesi canlı tutsun diye, partisyondaki hiçbir şey kımıltısız ya da örtük (sözcüğün kötü anlamıyla, ifadeye çevrilmemiş olarak) kalmaz. Tarihsel olarak Beethoven'la birlikte anılan ve özellikle ondaki eşsiz yanları akla getiren bütün saçma zırvalıkları ona yüklemek zorunda kalmadan, tam bir ifade duygusu elde edersin.

Burada yapman gereken tek şey, üst düzeydeki kader ve hümanizm, vb. açıklamalarını bulmak için Wagner'in Beethoven hakkında söylediklerine bakmaktır. Dokuzuncu Senfoni'nin pek çok şeyi yerli yerine oturttuğuna da şüphe yoktur. Ancak benim bahsini ettiğim konu, kesintisiz enerjiyi zihninde canlandırabileceğin bir tür nihai hareketle (düzenli, bir noktaya kadar ifade edilmiş ve o noktanın ne olduğunu özellikle belirtmek zorunda kalmayan bir hareketle) ilgiliydi. Kesinlikle, müzik her durumda bir sonuca varır; özellikle Beethoven'da müthiş derecede coşkun bir sonuç vardır. Üstelik bu çok özel bir durumdur. Onu, örneğin kayda alınmış bir sesle çıkaramazsınız; kayıtlarla da çıkaramazsınız. Sen katılıyor musun buna? Sen müzik tarihinde ya da entelektüel tarihinde önemli bir ana geri döndüğünde, bir plağa geri dönmüyorsun aslında. Fiili bir temsile, bir müzikal vesileye, olaya geri dönüyorsun.

Daniel Barenboim: Bunun birkaç istisnası var. Furtwängler'in canlı konser kayıtlarının bazıları bu niteliğe sahip; özellikle savaştan önce ya da savaş sırasında verdiği temsillerin.

Edward Said: Hayır, Daniel, benim demek istediğim, tam olarak, bunlar hatıra; fiili değiller.

Daniel Barenboim: Elbette.

Edward Said: Bütün söylediğim bu. Onlar, kendilerinden bir şeyin koptuğu, bir şekilde onlara parlaklıklarını katan bir şey.

Daniel Barenboim: Zaten bu yüzden, ses -benim gözümde- paradoksal bir şekilde böyle felsefi bir boyuta sahip. Beethoven'ın, genelde müziğin, sesin ebedi değeri, eserlerin belirli bir süresinin olmasında ve bitirilmiş olmalarında yatar; ses kaybolur ve dünyamızdaki varlığını yitirir. Ses nereye kaybolur? Dün gece çaldığımız Sekizinci Senfoni'nin sesleri nereye kayboldu? Fiziksel olarak kayboldular; bitti gitti. Yine de, bugün oturup Sekizinci Senfoni'yi tekrar çalacak olsak, onları geri getirebiliriz, bu keyfimize kalmış. Fakat yine de aynı şey olmaz; aynı ses olmaz; farklı suların aktığı aynı nehir olur. Müziğe kendine özgü ebediyet duygusunu veren de bu ya. İfadedeki o büyük durgunluğu yaratabilmeni sağlayan şey bu; birkaç saniye içinde sesle bir ebediyet duygusu yaratabilirsin. Bu, yanılsama sanatıdır. Bize bu 'akli olanın ötesi'ne geçme özelliğini katan müzikle, sesle yanılsama yaratmaktan bir şeyler vardır bunda.

Ara Güzelimyan: Müziğin kendisinin ötesindeki idealleri ifadeye dökme yeteneğinden konuştuk, ki Beethoven'da alttan alta hep varlığı hissedilen bir sorundur bu.

Dün, bu müziği, esasında opera orkestrası olan, öncelikle onu *Fidelio* bilerek kavrayan bir orkestradan dinlememiz beni gerçekten etkiledi. Beethoven'daki bu köklü dönüşüm ve zafer sürecinden konuştuk. Dördüncü Senfoni'yle Beşinci Senfoni'yi aynı gece dinlemek hakikaten çok öğretici, ne de olsa eserlerden bir şey her parçada çok farklı ölçüde yansıyor. Karanlıktan ışığa çıkmayı gösteren bu felsefi ideal, Beethoven çalmanın ne derecede fiili bir öğesi?

Daniel Barenboim: Beethoven'da bu çok güçlü. Hepimizin bildiği gibi, Almanlar durmadan eski Yunan mitolojisiyle uğraşır dururlardı. Wagner de, Beethoven'ın eserlerinin özünde yatan katarsis fikrinden derinden etkilenmiştir. Dolayısıyla, *Eroica*'daki cenaze marşının son bölüm değil, ikinci bölüm olması tesadüf değildir. Başka bir deyişle, bu bir final olarak, geçici bir unsur -bu bakımdan, ölüm trajik bir öğedir- olarak görülür. *Patetik Senfoni*'yi ancak öznel düşünceye ve duygulara çok fazla gömülmüş Çaykovski yazabilir ve o derece kasvetle bitirebilirdi. Beethoven'da en negatif hale (bu örnekte, cenaze marşına) bile canlılık katmaya ve senfoniyi zaferin ya da olumlu ifadenin olumlanmasıyla sona erdirmeye yönelik etkin bir dürtü vardır. Dördüncü Senfoni de kusursuz bir örnektir. Başladığında esas olarak bir to-

nalite arayışı sezilir. Dördüncü Senfoni'de uyum ilkesinin çok önemli olmasının sebebi budur. Fakat, ışığı görmek için karanlıktan geçmek zorundasınızdır. Bu da, her psikanalitik süreçte, her siyasal süreçte, hatta her şeyde olduğu gibi müzikte de aynı olan mücadele öğesini -ışığa ulaşabilmek için karanlıktan geçme cesaretini- devreye sokar.

Edward Said: Yine de ben, Ara'nın Dördüncü Senfoni ile Beşinci Senfoni arasında varlığına dikkat çektiği ilişkide, oldukça çarpıcı bulduğum başka bir şeye işaret etmek istiyorum. Dördüncü Senfoni'deki müzikal dünya, Beşinci Senfoni'deki müzikal dünyadan tamamen farklıdır.

Daniel Barenboim: Bu başka bir mesele.

Edward Said: Bu inanılmaz geliyor. Herhalde bütün senfonilerde, Dördüncü'den Beşinci'ye geçişte ve sanırım aynı akşam çalındıkları için, en dramatik yan bu sanki.

Daniel Barenboim: Ben de Altıncı Senfoni'den Yedinci Senfoni'ye geçişi çok dramatik bulurum.

Edward Said: Bir bakalım: Dördüncü Senfoni'den Beşinci'ye, sonra Altıncı Senfoni'den Yedinci'ye. Bir icracı olarak, onu çalmak, farklı sesler çıkarmak, farklı ruh halleri doğurmak için açıkça güçleri farklı bir şekilde yaymak zorundasın. Dördüncü Senfoni'nin sonu ile Beşinci Senfoni'nin başı arasında bir şey oldu mu? Belli ki, burada çok dramatik türde bir müzikal dönüşüm söz konusu. Yine de yeterince açıklayıcı mı acaba bu? Sen, icracı olarak, burada psikolojik bir etkenin, bir tür vahyin, Beethoven'ın Dördüncü'den Beşinci'ye atlama ihtiyacı duymasının dev-

rede olduğunu söyleyebilir misin? Dördüncü Senfoni görece neşeli, fakat tam anlamıyla karmaşıklıktan sıyrılmış da değil. Ben senin Dördüncü Senfoni'nin son bölümüne kattığın canlılığı hatırlıyorum, mesela. Bu çok etken, insanı meşgul eden, enerjik bir dürtü. Fakat o bölümden Beşinci Senfoni'nin başına gerçekten enfes bir geçiş var. Benim aklıma iki seçenek geliyor: Ya bir şey oldu, ya da Beethoven'daki tam tezat oluşturma ihtiyacı o kadar baskındı ki, onu Beşinci Senfoni'de yaratmak için böyle bir aşırılığa sapmak zorunda kaldı. Herhalde yapılması gerekli tek açıklama bu olabilir –Beethoven'ın tezatlarla yarattığı.

Daniel Barenboim: Ben de öyle sanıyorum. İkinci Senfoni de pek çok bakımdan çok olumlu, neşeli bir eserdir.

Edward Said: Üçüncü Senfoni de.

Daniel Barenboim: Fakat İkinci Senfoni, onun ümitsizliğin dibinde kıvrandığı, Heiligenstand Vasiyetnamesi'ni kaleme aldığı, intihar etmek istediği bir zamanda yazılmıştı.

Edward Said: Senin burada işaret ettiğin nokta, hep zıtlıklara ve karşı kutuplara duyulan ihtiyaç. Bu açıdan başka bir analoji var mı?

Daniel Barenboim: Ben öyle düşünmüyorum. Bu, Beethoven'a özgüdür. Müziğin tarihsel gelişimiyle ilgisi vardır. Bach -bence- epik bestekârdır: Her şey kat kat yükselen bir yapıdır. Füg, bunun kusursuz örneğidir. Arkasından, temelde dramatik öğeyle ayırt edilen ve zıtlıklarla işleyen sonat formu gelir. Bu eğilim Haydn ve Mozart'la başlamış olup, gerçekte Beethoven tarafından en uç nok-

tasına getirilmişti. Sonat formunu Beethoven'dan daha fazla geliştiren kimse yoktur.

Edward Said: Fakat bunda içerili olan düşünce, sonat formu bittiği için, insanların artık sonat formunda yazmadıkları bir zamanın olduğu. Bu yüzden, bir icracı ve müzisyen olarak senin kulaklarında sonat formunun yankısı neye işaret ediyor? Bu sadece zamanın geçip gidişi mi, yoksa kulak o özgül formdan yoruluyor mu?

Daniel Barenboim: Bence bunun çağın ruhuyla *(Zeitgeist)* ilgisi var. Bach'ta Tanrı'ya hizmet etmekle, müziğin epik doğasıyla ilgisi vardı; sonra, dramatik sonat formu Fransız Devrimi'yle ve getirdikleriyle el ele yürüdü. Arkasından da senfonik şiir ve -Romantik hareketin öznelliğiyle ilintisinin kurulması gereken- Wagner'in müzik dramaları geldi.

Edward Said: Evet, ama böyle. Sen, bir anlamıyla, sonat formunun bitişinin gerçekten, belli estetik formların dinleyicilerle doğal karşılandığı bir dönemin bitişi olduğunu düşünüyor musun? Wagner bir bakıma kendi formlarını, kendi operalarının devasa yapılarını icat etmek zorunda kalır. Daha sonra da, Strauss'un senfonik şiirlerinde, sadece müziği değil, onun edebi ve sözel gerekçesini de sağlayan ve artık Beethoven'ı zorunlu saymayan bestekârlar gelir.

Daniel Barenboim: Beethoven bir salt müzisyendi.

Ara Güzelimyan: Evet, Beethoven bir salt müzisyendi, fakat kendi devrinde bile, ünlü E.T.A. Hoffman'ın, 1809'da ilk temsilinden iki yıl kadar sonra yayınlanan Be-

şinci Senfoni'ye dair eleştirisi dikkat çekmişti: "Beethoven'ın müziği dehşet, ürküntü, korku ve ıstırap salar, romantizmin özünü oluşturan sonsuz bir özlem uyandırır." Artık salt on dokuzuncu yüzyıla ait saydığımız terimlerle dile aktarılan bir saptamadır bu. Zaten Beethoven da bu yüzden kendi devrinde, bir derece salt olanın ötesinde bir sanatçı olarak anlaşılmıştı.

Edward Said: Evet. Ben ayrıca, Beethoven'ın Mozart'tan ve Haydn'dan farklı olarak, kesinlikle daha felsefi bir bestekâr olduğunu düşünmekteyim. Dostlarından, kütüphanesinden ve okuduğu kitaplardan derleyeceğiniz izlenimlere bakarsanız, onun, okuduğu metinleri, diyelim Mozart'a göre çok daha fazla ciddiye aldığı sonucuna varırsınız.

Daniel Barenboim: Mozart'ın hayata dair sezgisel bir kavrayışı vardı. Da Ponte operalarına baktığınızda, böyle bir hayat bilgeliği görülür. Salt Da Ponte değildir; keza, Mozart'tır oradaki. Ama bence bu eğilimi daha sezgiseldi.

Edward Said: Evet, daha sezgisel. Beethoven daima araştırıyordu. Defterler dolduruyordu. Kendisine pek çok şey ifade eden alıntıları kaydedip duruyordu. Fransız Devrimi'nin fikirleri onu açıkça esinlendirmişti. Coşkulu durumlarla ilgili fikirlerden esinlenmiş olduğu gibi, bir rasyonalite adamı olduğu için mistik deneyime de akılcı bir açıdan büyük ilgi duyuyordu. Herhalde Mozart'tan çok daha belirgin bir şekilde bir Aydınlanma adamıydı.

Daniel Barenboim: Ama bu perspektiften bakıldığında,

Mozart'ın en önemli yanı da aslında onun ilk pan-Avrupalı olmasıydı. Bir sürü dil biliyor, Fransızca, İtalyanca, Almanca konuşuyordu. O bu dillerin hepsiyle birden müzik yazmışken, Beethoven kendini Alman dünyasıyla çok daha fazla sınırlıyordu.

Ara Güzelimyan: Eğer Mozart'ın *Sihirli Flüt* ve Haydn'ın *Yaratılış* gibi eserlerine bakarsan, her ikisinde de karanlıktan ışığa dönüşümün apaçık temsilllerini bulabilirsin.

Edward Said: Evet, fakat bunlar, kendilerine ait olmayan çerçevelerde meydana geliyor; Mozart örneğinde, kendisinin çok yakın olduğu Mısır esrarlarının Masonik bağlantısı olması anlamında; hem, Haydn'ın kaynağı da İncil'in kendisiydi. Benim kastım bu. Toplumda kabul görene, geleneksel olana daha fazla yaslanma söz konusu. Beethoven'da, etrafında bulunan fragmanlardan bir felsefe çıkarmaya çalışma duygusu sezilir hep. Beethoven, Goethe'den çok etkilenmişti; belli ki Schiller de onun gözünde büyük anlam taşıyor ve onun için kendi müziğini hazırlıyordu. Ancak Beethoven'ın kurallara saygılı, akılcı bir inançla hareket ettiğini de hissetmemek mümkün değil. İnsanların durmadan ona dönmelerinin sebebi bu olsa gerek. Geçen yüzyılda yavaş yavaş kaybettiğimiz bir duygu olan insanlığa inanç. Nitekim onun yerini, özel efsaneler (Wagner'i düşünün) ya da tamamen hareketsiz bir müziği önemseme (Adorno'nun Schoenberg'ten söz ederken bahsettiği gibi) almaya başladı. Artık toplumsal ya da insani bir mesaj iletilmiyor. Daha önce belirttiğim üzere, *Fidelio*'daki trompet ile diyelim Schoenberg'in, müziğin böyle bir kabule gerçekten direnebildiği atonal dünyası arasındaki çarpıcı zıtlık bu.

Ara Güzelimyan: Bu öncülü kabul eder misin sen, Daniel?

Daniel Barenboim: Kesinlikle.

Edward Said: Daniel'ın çalışmaları o kadar etkileyici ki, birçok soruyu kışkırtıyor: Sen, bir icracı olarak, yaptığın işin küratörlük tarafı hakkında neler düşünüyorsun? Sen büyük bir müzikal geçmişin, Batı müzik mirasının (Beethoven'ın senfonilerinin, Mozart'ın operalarının, vb.) bekçisisin, fakat aynı zamanda, kendi devrinin müziğinin etkin bir aktörüsün. Bu iki tür sorumluluk arasında nasıl bir denge kuruyorsun?

Daniel Barenboim: Günümüzün müziği (Carter, Boulez ve Birtwistle gibi besteciler) beni çok ilgilendiriyor, hatta yer yer büyülüyor. Bu çok önemli. Onlarsız bir hayat sürmek istemem. Fakat bana göre, Beethoven geçmişe ait bir besteci değildir. Beethoven çağdaş bir besteci de değildir. O modern bir bestecidir. Onun önemi, bugün yazılmakta olan müziğin önemiyle aynıdır, hatta bazen bugünde daha önemlidir. Bence en önemli nokta, Beethoven'ı bir keşif duygusuyla, sanki bugün beste yapıyormuş gibi çalmanın yolunu bulmak ve Boulez'le onun gibi bestecilerin yeni eserlerini iyi kavramaktır; eğer bu bileşimi tutturursanız, günümüzün müziğini geçmişin eserleriyle aşinalığı çağrıştıran bir yorumla çalabilirsiniz.

Edward Said: Peki, geçmişin pathosu ne olacak? Bence bu çok önemli. Başka bir deyişle, geçmiş olarak geçmiş. Ona saygı göstermenin, hayran olmanın ve özen göstermenin sebebi de, hem günümüze ulaşmanın hem de modernle bağlantılarını göstermesi itibariyle geçmişi temsil

etmesi. Söylemeye çalıştığım şeyi anlıyor musun? Sanırım, tarihin bir yüzü, insan deneyiminin içine derinden işlemiş olan merhametsizlik. Bazı şeylerin sırf mazi olduğu için geri getirilemeyeceğini hissedersin. Sana bir örnek vereyim. Berg Konçertosu'nun son bölümünde, Bach koralının ortaya çıkışı, tam da orada sunulan malzemeyle ters düştüğü için, derinden sarsıcı bir etki yapıyordu; bunun sebebi, onları konçertosunda kullanması değil, ikisi arasındaki büyük tezattı. Sen aynı duyguyu Beethoven'da da hissetmiyor musun?

Daniel Barenboim: Bu koral meselesi beni gerçekten üzüyor.

Edward Said: Ya? Neden? Bu çok ilginç.

Daniel Barenboim: Can sıkıcı, çünkü yapıya, esere yabancı bir unsur sokuyor.

Edward Said: Peki ama, ya onun sana, 'evet, benim de niyetim buydu' diyecek olduğunu düşünürsen, ki bence derdi böyle bir şey.

Daniel Barenboim: Eminim söylerdi. Yine de can sıkıyor işte.

Edward Said: Can sıkıcı olan, yani benim ilgimi çeken, bunun aynı zamanda estetik deneyimin bir parçası olabilmesi.

Daniel Barenboim: Ama bu, sen de bilirsin, mimaride de benzerine rastlanan bir durum. Yuvarlak olana karşı köşeli olanın güzelliğinin değerini ileri sürebilirsin. İki-

sinde de güzelliğe yer var. Estetik deneyimin, özelde de müziğin en harika yanı, bir halden ötekine gidebilmenizdir. Köşelilikten yuvarlaklığa, erkeklikten kadınlığa, kahramansı olandan lirik olana gidip gelirsiniz durmadan. Bir anlamıyla, bununla yaşamayı öğrenmek, hayatın akışkanlığıyla yaşamayı öğrenmektir. Deyiş yerindeyse, gerçek hayatın paralelidir. Gelişim sürecinde meydana gelen öğelerin akışkanlığını kabullenme cesaretine sahip olmalısınız. Her gelişme, her ayrılık, geride bir şeyin kalması demektir.

Edward Said: Hayır, bu konuda sana katılmıyorum. Bence hiç kabullenilmemesi gereken bazı şeyler vardır. Örneğin Beethoven, benim kavrayışımla, belli bir ölçüde bunun iyi örneğidir. Şöyle ki, orada bir direniş vardır. Her şeyin çözülebileceği kanısında değilim ben.

Daniel Barenboim: Elbette çözülmez, bu doğru.

Edward Said: Ben daha çok nelerin çözülemez ve uzlaştırılamaz olduğuna kafayı yoruyorum. Estetik ile siyaset arasındaki zıtlığı da şurada görmekteyim. Her estetik fenomen herhangi bir yolla ve pek de bir şey kaybetmeden siyasal bir fenomene dönüştürülebilseydi, o zaman direniş kalmazdı; halbuki, estetik olanı siyasal olanın bir ithamı olarak düşünmek, insanlıkdışılığa, adaletsizliğe zıt düşen bir olgu olarak öne çıkarmak zaman zaman çok yararlı. İnsanların Beethoven'da cevabını buldukları şey de bu olsa gerek. Bu senin için de geçerli. 'Farkındasın, bu, hayatın bir parçası' demek kanımca tehlikeli bir durum. Hayatın kabullenmek istemeyeceğimiz yönleri de var.

Daniel Barenboim: Hayır, fakat hayatın, bir yönünden başka bir yönüne gittiğinizi gösteren bir parçası.

Edward Said: Senin temsillerini bu derece güçlü kılan öğe, onların hep bir şeyin A olduğunu, B olmadığını hatırlatması. Müzikle derinden kaygılanarak ilgilenen biri olarak söylemek isterim ki, müzik pratiğinin çok önemli bir parçası, müziğin, her şeyin metalaştırılması ve kültürlenmesi eğilimine karşı herhalde son direniş hattını temsil etmesidir.

New York
14 Aralık 2000

EKLER

ALMANLAR, YAHUDİLER VE MÜZİK*

Daniel Barenboim

"Belleğin zalimliği, unutkanlıkla dağılıp giden şeyleri hatırlamakta gösterir kendini."

(Necip Mahfuz)

Necip Mahfuz'un bu sözü, iki taraf da birbirleri karşısında kendi geçmişleriyle boğuştukları için Almanlar ile Yahudiler arasındaki ilişki açısından çok önemli saydığım bir noktaya işaret eder. Bazı olayların, unutmanın cömertliğine bırakılması gerekirken, bazı olaylar da hatırlamanın dürüstlüğüne ihtiyaç duyarlar. Benim bakışıma göre, ken-

*) *The New York Review of Books*, 29 Mart 2001.

dim Almanya'da yabancı düşmanlığıyla ya da anti-Semitizmle ilgili tek bir şahsi deneyim bile yaşamamış olsam dahi, savaştan sonraki Alman kuşakları açısından oldukça zor bir durumu yansıtmaktadır bu. Tanınmış bir Berlinli politikacının 'Yahudi Barenboim' şeklinde yakın zamanda yaptığı bir açıklama da, Musevilikle yakından uzaktan alakası olmayan bir bağlamda, benim yorumumla kendisinin Museviliği yanlış anladığının işareti olan bir çerçevede dile getirilmişti.*

Museviliğin kolay açıklanmadığı doğrudur: Musevilik kısmen din, kısmen gelenek, kısmen ulus ve kısmen muazzam çeşitliliğe sahip insanlardır. Dolayısıyla, Musevi meselesinin üstesinden gelmek başka herkes için olduğu kadar Yahudiler için de zordur; hele ki, Yahudilerle korkunç bir ortak tarihi olan Almanya gibi bir ülke için haydi haydi zordur. Ben Almanya'da uzun yıllarımı geçirdikten sonra şunu üzüntüyle söylemek isterim ki, Alman tarihinin bu parçası Almanların birçoğunca hâlâ özümsenmemiş ya da anlaşılmamış durumda. Böylesi bir bilgisizlik kolaylıkla yeni bir anti-Semitizm dalgasına, ya da, anti-Semitizm kadar yanlış sonuçlar doğuracak olan Semitizm taraftarlığına yol açabilir. Özellikle de aradan birkaç kuşak geçtikten sonra, kolektif suç diye bir ithamda bulunulabileceği benim aklıma yatmaz; bu yüzden Almanya'da yaşamak ve çalışmakla ilgili hiçbir sorunum yok. Fakat aynı zamanda, her Almandan kendi ülkelerinin tarihinin bu kısmını unut-

*) *Editörün notu:* Berlin Senatosu'ndaki Hıristiyan Demokrat Birliğin lideri olan Klaus Landowsky, 2000 yılının sonlarında Berlin Devlet Operası'nı (ki direktörü o zaman da şimdi de Daniel Barenboim'dur) idare edecek doğru kişiyi seçmenin güçlüğünden bahsettiğinde bir infiale yol açmıştı. Bir muhabirle konuşurken şunları söylüyordu: "Bir yanda, genç Karajan, Hıristiyan Thielemann var. Diğer yanda, Yahudi Barenboim."

mamalarını, hatta özellikle dikkatli bir şekilde değerlendirmelerini beklerim. Kendi benliğinin ve onu oluşturmaya katkıda bulunan geçmişinin bilincinde olan her Alman bunu yapabilir; oysa, kendinizdeki önemli bir öğeyi bastırırsanız, başkalarıyla ilişkilerinizi de kısıtlarsınız. Alman kimliği sorununa ve bir kimliğin neyden oluştuğu gibi genel bir soruna yol açan düşüncelerdir bunlar. Bir kişi, bir halk için tek bir kimlik olabilir mi gerçekten? Yahudi geleneğinin iki ayırıcı eğilimi vardır: Daha temel olanı, yalnızca Yahudi sorunlarıyla ve Yahudi *Weltanschauung*'uyla* ilgilenen filozoflar, şairler ve bilimcilerin temsil ettiği eğilimdir; diğeriyse, Spinoza ya da Einstein ve belli bir ölçüde Heinrich Heine gibi büyük figürlerle birlikte anılan, Yahudi düşüncesinin geleneklerini başka kültürlere (Alman kültürü dahil olmak üzere) ve başka sorunlara uygulayan eğilimdir. Dolayısıyla, Yahudiler arasında böyle çifte bir kimliğin nasıl geliştiğini anlamak zor değildir.

Benim kanımca, yirmi birinci yüzyılın başında, herhangi bir insanın inandırıcı bir dille tek bir kimlikten yana konuşması mümkün değildir. Çağımızın zorluklarından birisi, insanların ilgileri ve kaygılarını giderek daha küçük ayrıntılara hapsetmeleri ve genellikle sorunların birbirleriyle ne kadar iç içe geçtiğini, nasıl bir bütünün parçası olduğunu pek fark edememeleridir. Almanlar tinsel aydınlanmayla dünyaya çok şey verdiler (yalnızca birkaç isim sayarsak, Bach, Beethoven, Wagner, Heine ve Goethe'yi hatırlamamız bile yeter bunu kavramak için), fakat herhalde, Nazi çağının dehşetengiz deneyimleri de, 2001 yılında yaşayan bir Almanın bir bütün olarak kendi tarihiyle yüzleştirmesini çok zorlaştırdı.

*) (Alm.) dünya görüşü. (ç.n.)

Ben kimlik sorununa hem bir müzisyen olarak, hem de kendi tarihimin perspektifinden bakıyorum. Ben Arjantin'de doğdum, atalarım Rus Yahudisiydi, kendim İsrail'de büyüdüm ve yetişkin hayatımın büyük kısmını Avrupa'da geçirdim. Belli bir anda neredeysem o ülkenin dilini konuşur oldum. Beethoven yönetirken kendimi Alman, Verdi çalarken İtalyan hissediyorum. Üstelik bu bana kendime sadık kalmadığım duygusu da vermiyor. Tam tersine. Çok farklı müzik üslûplarıyla çalma deneyimi fazlasıyla aydınlatıcı olabiliyor. Bir Debussy *pianissimo*'sunu öğrenip çaldığınızda, daha sonra da bir Beethoven *pianissimo*'suna döndüğünüzde, aradaki farklılıkların neler olduğunu bilir ve tamamen iki farklı sesle başa çıkmaya çalıştığınızın farkında olursunuz. Debussy'de *pianissimo* sanki bedensiz olmak zorundadır; Beethoven'daysa, ifadenin ve sesin fiziksel bir çekirdeği olmalıdır.

Farklı kültürlere çıkılan gezintileri değerli bulmak tabii ki doğaldır, ancak elbette Alman kültürü sıradışı bir yerde durmaktadır; bu konuda sahte bir tevazu göstermek anlamsız olur. Beethoven'ı aynı zamanda Alman ve evrensel bir figür olarak kavrarsanız, Almanların, diğer uluslardan insanlardan çok daha fazla geçmiş kültürlerle, örneğin Yunan mitolojisiyle, edebiyatla ve felsefeyle haşır neşir oldukları hemen açıklığa kavuşur. Beethoven'ın bütün çalışmaları, bir derece, tipik bir Alman tutumunu yansıtan Yunanlıların katarsis ilkesine dayanır: Işıkta yeniden ortaya çıkmak için karanlığa dalmaktan korkmamak gerekir. Sözgelimi, Dördüncü Senfoni'nin birinci bölümü, kaosun derinliklerinde başlar ve düzene, zafer şenliğine giden olağanüstü bir yol bulur.

Almanya Cumhurbaşkanı Johannes Rau'nun geçen yıl 9 Kasım'da yaptığı ve milliyetçilik ile yurtseverlik arasındaki farklılıklardan söz ettiği konuşmasını özellikle yerinde buldum. Rau şöyle diyordu: "Yurtseverlik, ancak ırkçılığın ve milliyetçiliğin zemin bulamadığı bir ortamda gelişip serpilebilir. Yurtseverliği milliyetçilikle eş tutma yanılgısına asla düşmemeliyiz. Bir yurtsever, memleketini seven insandır. Milliyetçiyse başkalarının memleketini hakir görür."

Bunlar kanımca çok önemli noktalar. Ben pek çok Almanın yirminci yüzyılın ikinci yarısında yurtseverlik duygularını, ülkelerine olan sevgilerini kaybettiklerine, bunun bir sebebinin de milliyetçilik korkusu olduğuna inanıyorum. Talihsiz bir durum bu. Almanya'ya eskisinden çok daha fazla yabancının gelmek istediği ya da gelmeye zorlandığı toplu göçler de bu eğilimi körükledi. Almanya kapılarını göçmenlere açtı ve onlardan faydalanmaya çalıştı, fakat örneğin Arjantin ya da Amerika Birleşik Devletleri gibi göçmenlerle kurulan bir devletin hoşgörüsüne sahip olmadan. Yabancılara düşman kesilen birçok Almanın tutumu, son iki-üç kuşaktır Almanların göçün ne anlama geldiğini yeterince öğrenip kavramamalarından kaynaklanıyor bence. Aynı zamanda birden fazla kimliğe sahip olunabileceğini, yabancı kökenli (yabancı geleneklere ve kültüre sahip) insanların bir Alman olarak kimliklerini tehdit etmeden kendi ülkelerinin bir parçası haline gelebileceğini anlamıyorlar.

Bu özgül Alman sorununun en iyi örneği, bugün Berlin'de yaşanan, bazı insanların başkentlerinin çokkültürlü, ya da çok boyutlu bir kimliğe kavuşmasından korkmalarına dayanan durumdur. Bu korku kesinlikle, tama-

men özümsenmemiş bir geçmişe dayanmaktadır. Berlin, Almanya'nın tek bölünmüş kentiydi ve kentin iki parçası da alışılmadık bir dış desteğe sahipti; hem Federal Alman Cumhuriyeti hem de Demokratik Alman Cumhuriyeti, Berlin'i özel statülü bir kent sayıyorlardı. Ben, yeniden birleşmeden dolayı Berlin'in bu statüsünü kaybetmeyeceğini umuyorum. Tam tersine. Kırk yıllık bölünmeden ve Doğu ile Batı'nın yan yana varlığını sürdürmesinden dolayı, Berlin, farklılıkları kucaklama konusunda eşsiz ve bugün kesinlikle yararlanılması gereken bir potansiyele sahiptir. Tarihin sebebiyet verdiği bölünmeden yakınıp durmak yerine, bu durumu Berlin adına, ayrıca kentin Almanya'nın diğer bölgeleriyle, hatta başka ülkelerle ilişkileri açısından olumlu bir güç olarak değerlendirmek çok daha hayırlıdır. Ne de olsa Berlin, Moskova'dan gelecek bir heyetin Batı'da, Washington'dan gelecek bir heyetin de Doğu'da kendini tamamen yabancı hissetmeyeceği tek kenttir.

Doğa olgularını, insanoğlunun özelliklerini, Tanrı'yla ya da farklı, tinsel bir deneyimle kurulan ilişkileri kavrayabiliyorsak, müzikten de çok şey öğrenebiliriz. Müziğin benim gözüme çok önemli ve ilginç görünmesinin sebebi, onun aynı zamanda hem her şey hem de hiçbir şey olmasıdır. Demokratik bir toplumda nasıl yaşanacağını öğrenmek istiyorsanız, bir orkestrada çalmak çok işinize yarayacaktır; o takdirde, ne zaman önde gidip, ne zaman geriden geleceğinizi öğrenebilirsiniz. Başkalarına alan bırakmayı öğrendiğiniz gibi, kendinize bir yer istemenin önünde hiçbir engel bulunmadığını da kavrayabilirsiniz. Fakat buna rağmen, belki de tam da bu sebeple, müzik insan varoluşunun problemlerinden kaçmanın en iyi yoludur.

Müziğin tek bir berrak tanımı vardır ve onu da Ferruccio Busoni yapmıştır: "Müzik, sesli havadır." Müzik hakkında söylenen başka her şey, müziğin insanlarda uyandırdığı farklı tepkilere bir karşılıktır; şiirsel, duyusal, tinsel, duygusal, hatta büyüleyici bir etki doğurabilir, ihtimaller sonsuzdur. Müzik aynı zamanda her şey ve hiçbir şey olduğu için, Naziler örneğinde görüldüğü üzere, kolaylıkla istismar edilebilir. Son yıllarda Weimar'daki Doğu-Batı Divanı Atölyesi'nde, İsrail'den ve Arap ülkelerinden gelen müzisyenler birlikte çalıştılar ve şimdiye değin imkânsız olduğu sanılan yakınlaşmalarla dostlukların müzik aracılığıyla kurulabileceğini herkese gösterdiler; tabii bu, müziğin Ortadoğu'nun problemlerini çözeceği anlamına da gelmez. Müzik hem en iyi hayat okulu olabilir, hem de hayattan kaçmanın en etkin yoludur.

BARENBOIM VE WAGNER TABUSU*

Edward W. Said

Richard Wagner'in müziğinin kamusal bir alanda çalınması -bazı mağazalarda albümlerini bulmak ya da bazen radyoda çalındığına şahit olmak mümkünse de- İsrail'de gayri resmi bir yasağa tabidir. Birçok İsrailli Yahudinin gözünde, Wagner'in (müzikal dünyası zengin, olağanüstü derecede karmaşık, olağanüstü derecede etkili) müziği Alman anti-Semitizminden duyulan korku ve dehşeti simgelemeye başlamıştır. Bununla birlikte, Wagner, tiyatroya ve müziğe gelen tartışmasız büyük dehalardandı. Bütün opera anlayışımızı devrimcileştirdi; tonal müzikal sistemi

*) *El-Hayat*, 15 Ağustos 2001.

baştan aşağı dönüştürdü; Batı müziğinin en büyük zirveleri arasında yer alan on büyük şaheserle, on operayla tarihe geçti. Onun hem İsrailli Yahudilerin hem de herkesin gözünde temsil ettiği meydan okuma, bir yandan müziğine hayran olup onun nasıl icra edileceği, öbür yandan müziğinin, iğrenç fikirlerinden ve Nazilerin bu fikirlerden yararlanmasından nasıl ayrılacağında düğümlenmektedir. Daniel Barenboim'un sık sık işaret ettiği üzere, Wagner'in operalarından hiçbirinde dolayımsız anti-Semitik malzemeye rastlanmaz; daha açıkçası, onun nefret ettiği ve kitaplarında haklarında iğrenç şeyler yazdığı Yahudiler, *Yahudiler* ya da Yahudi karakterler *olarak* onun müzikal eserlerinde hiç görünmezler. Pek çok eleştirmen, operalarında aşağılayarak ve alay ederek ele aldığı bazı karakterlerde anti-Semitik izler bulmaya çalışmışlardır; oysa bu tür suçlamalar ancak anti-Semitizmin suç atma çabalarını temsil edebilir, böyle bir suçun örneklerini değil. O zamanın yaygın Yahudilere ilişkin karikatürler ile Wagner'in tek komik operası *Die Meistersinger von Nürnberg*'de komik bir tipi yansıtan Beckmesser karakteri arasındaki yakın benzerlik bu durumu değiştirmez. Kaldı ki, Beckmesser operada bir Alman Hıristiyan karakterdir, kesinlikle Yahudi değildir. Açıkçası Wagner, kendi zihninde, yazılarında bir dolu suçlamada bulunduğu gerçeklikteki Yahudiler ile hiçbir satırında sessiz kalmaktan vazgeçmediği müziğindeki Yahudiler arasında ayrım yapmaktaydı.

Dolayısıyla, Wagner'in eserleri İsrail'de 7 Temmuz 2001'e dek ortak bir rızayla asla çalınmamış ve icra edilmemiştir. Kudüs'te birbiri peşi sıra sunulacak üç konser için İsrail turnesine gelen Berlin Devlet Operası'nı idare eden Daniel Barenboim, 7 Temmuz konseri için Wagner'in

Die Walküre operasının Birinci Perde'sini çalmayı repertuarına alma arzusundaydı, ancak İsrail Festivali'nin direktörü ondan bu niyetini resmi programa yansıtmamasını istemişti. Bunun üzerine Barenboim, bir Schumann ve Stravinsky programı hazırladı ve daha sonra, resmi programı bitirmesinin ardından, izleyicilere dönüp son bir ek olarak Wagner'in *Tristan ve Isolde*'sinden kısa bir parça çalmayı önerdi. Dinleyicilerin bir kısmı önerisini desteklerken, tartışma alevlendi. Sonunda Barenboim, parçayı çalacağını söyledi, fakat bundan kendini incinmiş hissedenler salondan ayrılabilirlerdi, nitekim bazıları da ayrıldılar. Sonuç olarak Wagner, yaklaşık 280 İsrailliden oluşan coşkulu bir topluluğun huzurunda dinlendi ve eminim ki son derece iyi icra edildi.

Yine de ortalık karıştı ve Barenboim'u hedef alan saldırılar daha aylarca devam etti. 25 Temmuz'da bildirildiğine göre, İsrail parlamentosu Knesset'in kültür ve eğitim komisyonu, "İsrail'in kültür kurumlarının, İsrail'in en büyük kültürel etkinliğinde Hitler'in gözde bestekârının müziğini çaldığı için, özür dileyene kadar orkestra şefini boykot etmeleri tavsiyesinde bulunuyordu". Kültür bakanıyla diğer akıl hocalarının Barenboim'a yönelik saldırıları (yönetmenin kendisi, Arjantin'de doğmuş ve ilk çocukluğunu orada geçirmiş olmasına rağmen kendisini her zaman İsrailli saydığı halde) kin ve nefret doluydu. Barenboim İsrail'de büyümüş, İbrani okullarına gitmiş, Arjantin pasaportunun yanı sıra İsrail pasaportu taşımıştı. Bunlardan başka, onlu yaşlarını çoğunlukla Avrupa'da ve Amerika'da geçirmiş olmasına rağmen, ülkesinin müzikal dünyasının başta gelen isimlerinden biri olarak uzun yıllardır İsrail'in kültürel değerlerinden biri sayılmaktaydı.

Gördüğü itibar, büyük ölçüde, sürekli olarak dünyayı dolaşıp Berlin, Paris, Londra, Viyana, Salzburg, Bayreuth, New York, Chicago, Bueno Aires ve başka büyük kültür merkezlerinde orkestra yönettiği ve piyano çaldığı çalışmalarının sonucuydu.

Barenboim, karmaşık bir figürdür; ona yönelik öfkenin bir sebebini de burada arayabiliriz. Bütün toplumların, hepsi yerleşik kalıplara uyan ortalama yurttaşların oluşturduğu bir çoğunluk ile yetenekleri, bağımsız eğilimleriyle bu ortalamaya girmeyen, ayrıca pek çok açıdan genellikle uysal çoğunluğa kafa tutan, hatta onları aşağılayan küçük bir azınlıktan müteşekkildir. Problemler, uysal çoğunluğun perspektifi, küçük azınlığı oluşturan karmaşık ve rutin olmayan yapıdaki insanları kodlamaya, basitleştirmeye ve küçültmeye giriştiklerinde ortaya çıkar. Bu çatışmanın patlak vermesi ve çoğunluğu öfkeye boğup, akıldışı hareketlere yöneltmesi kaçınılmazdır (kalabalık sayılarda olan insanlar, kendilerinden gözle görülür derecede farklı, daha yetenekli, daha özgün birine kolay kolay hoşgörüyle bakamazlar). Athena'nın Sokrates'e yaptığına bakın. Niçin? Çünkü Sokrates, genç insanlara nasıl bağımsız ve şüpheci bir çerçevede düşünüleceğini öğretiyordu, bu yüzden ölüme mahkûm edilmişti. Amsterdam Yahudilerinin Spinoza'yı aforoz etmelerinin sebebi, onun fikirlerine tahakküm edememeleriydi. Galileo, kilise tarafından cezalandırıldı. Hallac-ı Mansur düşünceleri yüzünden darağacını boyladı. Bu durum yüzyıllardan beri böyle sürüp gidiyor. Barenboim da pek çok kez tehlikeli sınırı aşmıştır ve İsrail toplumunu bağlayan tabuların pek çoğunu tanımayan, yetenekli, son derece sıradışı bir figürdür.

Barenboim, büyük bir solist ve orkestra şefi olmak isteyen birisi için akla gelebilecek her türlü yetenekle (kusursuz bir bellek, teknik konularda yetkinlik, hatta parlak bir beceri, başkaları önünde mağrur bir duruş ve en önemlisi, yaptığı işe beslediği sonsuz sevgi) donanmıştır. Müzikal olan hiçbir şey onun kavrayışının ötesinde kalmaz, ya da onun hâkim olamayacağı kadar zor değildir. Gezgin bir hayat sürmek ve onun başardığı ölçüde tanınmak, sıradan insanların standartlarında bir çalışkanlığın ödülü olarak değil, tam tersine, uzlaşımlara ve engellere kararlılıkla karşı çıkmanın bir sonucu olmuştur. Zaten, sanat ya da bilim alanlarında çok az önemli başarı, toplumsal ve siyasal hayatı düzenlemek amacıyla tasarlanmış sınırlar içinde kalınarak gerçekleştirilebilmiştir.

Barenboim ülkesi dışında yaşadığı ve çok fazla seyahat ettiği, ayrıca dil öğrenmeye özel bir yeteneği olduğu için (yedi dili akıcı bir şekilde konuşabilmektedir), bir anlamıyla her yerde kendini yurdunda hissetmekte, ya da hiçbir yerde yurdunda olduğu duygusunu yaşamamaktadır. Basını takip ederek ve telefon temaslarıyla bağını korusa bile, İsrail'e gidişi yılda birkaç günle sınırlıdır. Onun kendini her yerde yurdunda hissedip, hiçbir yerde yurdunda hissetmemesinin başka bir sebebi, yalnızca Amerika Birleşik Devletleri ve Britanya'da değil, aynı zamanda zamanının çoğunu geçirmekte olduğu Almanya'da da birbirine zıt kozmopolit ortamlarda rahat etmekte zorlanmamasıdır. Almanya'nın hâlâ dünyanın en büyük kötülüğünü ve anti-Semitizmi temsil ettiğini düşünen Yahudilerin gözünde, Barenboim'un Almanya'da yaşamasını, dahası, icra etmeyi seçtiği müzik alanının, Wagner'in operalarının esasını teşkil ettiği klasik Avusturya-Alman repertuarı olmasını hazmetmek

kolay değildir. Estetik düzlemde konuşursak, elbette, klasik bir müzisyenin bu eserlerde (Mozart, Haydn, Beethoven, Brahms, Schumann, Bruckner, Mahler, Wagner, Richard Strauss, artı, Barenboim'un yine ustalıkla hâkim olduğu Fransız, Rus ve İspanyol repertuarına sahip pek çok başka bestekârın büyük eserlerinde) yoğunlaşması rahatlıkla kestirilebilir bir durumdur. Ancak ağırlık, bazı Yahudi filozof ve sanatçıların zaman zaman -özellikle İkinci Dünya Savaşı'ndan itibaren- büyük bir sorun olarak gösterdikleri Avusturya ve Alman müziğindedir. Barenboim'un dostu ve hocası olan büyük piyanist Arthur Rubinstein, bir Yahudi olarak kendisinin halkından milyonlarca insanı boğazlamış bir ülkede bulunmayı kaldıramayacağı için Almanya'ya gidip orada çalmayı reddetmiştir. Demek ki, Barenboim'un İsrailli hayranlarının birçoğu, onun Berlin'de, Üçüncü Reich'ın eski başkentinin kalbinde, hayatta olan Yahudilerin birçoğunun içinde hâlâ eski kötü günlerin izlerini taşıdıkları bir kentte yaşamasına zaten soğuk bakmaktaydılar.

Büyük bestekârların hepsi şu ya da bu şekilde siyasal tavırlar almışlardı ve oldukça güçlü siyasal fikirler savunuyorlardı. İçlerinden bazıları (büyük bir fatih olarak Napoléon'a hayranlık besleyen ilk dönemlerindeki Beethoven, ya da sağcı bir Fransız milliyetçisi olan Debussy) günümüzün perspektifinde hatırı sayılır bir sorumluluk payına sahiplerdi. Haydn, aristokrat patronu Prens Esterhazy'nin sadık bir hizmetkârıydı; hatta en büyük dahilerden Johann Sebastian Bach, genellikle bir başpiskoposun ya da bir dükün masasında veya sarayında yaltaklık ediyordu.

Görece uzak bir döneme ve maziye ait oldukları için günümüzde bu tür ayrıntılarla fazla ilgilenmiyoruz. Bu

örneklerin hiçbiri bizi, Thomas Carlyle'nin 1860'lı yıllarda siyahlar hakkında kaleme aldığı ırkçı broşürlerinden biri kadar içimizde bir sızı uyandırmıyor, ama yine de burada üzerinde durulması gereken iki nokta var. Birincisi, bir sanat formu olarak müzik, dile benzemez; notalar bize 'kedi', 'at' sözcüklerindeki gibi durağan bir şeyi anlatmaz. İkincisi, müzik çoğunlukla ulusaşırıdır; bir ulusun, milliyetin ve dilin sınırlarını aşar. Mozart'ı beğenmek için Almanca bilmek zorunda olmadığınız gibi, Berlioz'un bir partisyonunu okumak için de Fransızca bilmeniz gerekmez. Sadece, tarih ya da edebiyat gibi disiplinlerden farklı olarak, sancılı çabalarla edinilebilecek çok uzmanlık isteyen bir teknik olan müzik hakkında bilgili olmanız yeterlidir; yine de ben, tek tek müzik eserlerinin bağlamı ve ait oldukları geleneklerin, gerçek bir kavrayış ve yorumlamaya ulaşma hedefiyle anlaşılması gerektiğini ileri süreceğim. Bazı açılardan, müzik cebire benzer, ama Wagner örneğinin bize gösterdiği gibi değil pek.

Wagner önemsiz bir bestekâr ya da eserlerini anlaşılmaz derecede kapalı bir dille, ya da en azından sessiz sakin besteleyen biri olsaydı, onun çelişkilerini kabullenip hoşgörüyle karşılamak biraz daha kolay olurdu. Ancak o, hepsini bir araya getirip hayattan daha geniş, daha etkileyici, diğer bestekârlardan daha çok dinleyiciyi etki altına girmeye zorlayan bir tablo olarak sunduğu bildirileri, projeleri ve müziğiyle Avrupa'yı doyurucasına inanılmaz derecede çok yazan ve konuşan biriydi. Bütün eserlerinin temelinde, tartışmasız bir şekilde Alman ruhunun, kaderinin ve ayrıcalıklarının özünü somutlaştırdığına inandığı ve fantastik derecede kendine dönük, hatta narsisit benliği yatıyordu. Wagner tartışma yaratmak istiyor, dikkat çekmeyi amaçlıyor, en

devrimci terimlerle tahayyül ettiği Almanya davası ve kendisi için elinden gelen her şeyi yapıyordu. Kendisininki yeni bir müzik, yeni bir sanat, yeni bir estetik olacak, Beethoven ve Goethe geleneğini ete kemiğe büründürecek ve tipik biçimde onları yeni, evrensel bir sentezle aşacaktı. Sanat tarihinde hiç kimse daha fazla dikkat toplamamıştı, hiç kimse daha fazla yazmıyor, daha fazla yorumda bulunmuyordu. Wagner, Naziler için bulunmaz nimetti (oysa kendisi 1883'te ölmüştü), ama onun katkılarının Batı müziğinin yönünü kesin bir şekilde değiştirdiğini kavrayan başka müzisyenlerce de bir kahraman ve büyük bir deha olarak alkışlanmıştı. Küçük Bayreuth kasabasında hayatı boyunca kendisi ve yalnızca onun operalarının çalınması için inşa edilmiş, özel bir opera binasına, neredeyse bir tapınağa sahip olmuştu. Bayreuth ve Wagner ailesi, Hitler'in kalbinde aziz bir yer tutuyordu; konuyu daha da karıştırmak için ekleyelim, Richard Wagner'in torunu Wolfgang, Barenboim'un neredeyse yirmi yıldır düzenli olarak konser verdiği yaz festivalinin denetimini hâlâ elinde tutmaktadır.

Barenboim hiçbir açıdan tam bir siyasal figür değildir, fakat İsrail'in işgalinden duyduğu memnuniyetsizliği açıkça dile getirmiştir. Nitekim, 1999 yılı başlarında, Batı Şeria'daki Bir Zeit Üniversitesi'nde tek kuruş almadan bir konser veren ilk İsrailli olmuştur. Bilgisizliğin, cehaletin bir halk için yeterli bir siyasal strateji oluşturmadığı ve bu yüzden herkesin kendince yasak 'öteki'yi anlayıp tanıması için çaba harcaması gerektiği konusunda onunla aynı fikirdeyim; zaten, bir yurttaş olmanın yolu da, fundamentalistleri besliyor görünen kolektif tutkuların örgütlenmesi ve teşvik edilmesinden değil, buradan, anlamaktan ve entelektüel analizden geçer.

Wagner gibi karmaşık fenomenlerin akıldışı gerekçelerle mahkûm edilmesi ciddiye alınamaz ve son tahlilde kabul edilemez; tıpkı, uzun yıllar boyunca 'Siyonist varlık' gibi deyişler kullanarak, İsrail'i ve İsraillileri anlayıp analiz etmeyi, hiç düşünmeden, Filistin *nakba*'sına* yol açtıkları için varlıklarının kabul edilemeyeceği gerekçesiyle reddetmenin, Araplar adına aptalca ve hiçbir işe yaramayan bir politikayı temsil etmesi gibi. Tarih, dinamik bir olgudur; eğer İsrailli Yahudilerden, Holokost'u Filistin halkına yönelik dehşetengiz insan hakları ihlallerini meşru göstermek amacıyla kullanmamalarını bekliyorsak, biz de Holokost'un asla yaşanmadığını, İsraillilerin hepsinin, kadın erkek, çoluk çocuk, ebedi husumetimizi ve düşmanlığımızı hak eden bir topluluk olduğunu iddia etmek gibi aptallıkların ötesine geçmeliyiz. Politikacılar her zamanki gibi saçmalıklarını tekrarlamaya devam edebilirler, aynı şekilde profesyonel demagoglar da. Fakat entelektüeller, sanatçılar ve özgür yurttaşlar açısından, muhalif düşünceye, alternatif görüşlere, çoğunluğun zorbalığına kafa tutma yolları ve imkânlarına, aynı zamanda ve en önemlisi, insanın aydınlanmasını ve özgürleşmesini savunmaya bir yer mutlaka bırakılmalıdır.

Bu fikir 'Batılı' damgası yapıştırarak, Araplar ve Müslümanlar için, dahası, Yahudi toplumları ve gelenekleri için geçerli olmadığı ileri sürülerek kolaylıkla yabana atılamaz. Bu, benim bildiğim her gelenekte bulunabilecek bir evrensel değerdir. Her toplum kendi içinde adalet ile adaletsizlik, cehalet ile öğrenme, özgürlük ile baskı arasında çatışmalar yaşar. Önemli olan, kendisine öyle söylendiği

*) *Nakba* (felaket), 1948'de İsrail devletinin kurulması ve 700 bin Filistinlinin yurtlarından kovulması için kullanılır. (ç.n.)

için değil, dikkatli bir seçim yapıp her etkeni hesaba katan isabetli yargılarda bulunarak bir taraftan ya da ötekinden yana saf tutmaktır. Eğitimin amacı, gerçekleri biriktirip 'doğru' cevabı ezberlemek değil, bundan daha çok, *kendi başına* eleştirel düşünmenin yollarını öğrenmektir.

İsrail'deki Wagner ve Barenboim meselesinde şunu sormak gerekir: Eğer sanatları ahlâki davranışlarıyla yargılansaydı kaç yazar, müzisyen, şair ve ressam göğsünü gere gere halkın önüne çıkabilirdi? Belirli bir sanatçının sanatsal üretiminde hangi düzeyde çirkinliğin ve namussuzluğun hoşgörüyle karşılanacağına kim karar verecektir? Olgun bir insan birbiriyle çelişkili iki gerçeği aklında tutmalıdır: Birincisi, Wagner büyük bir sanatçıydı; ikincisi, Wagner tiksinti duyulacak bir insandı. Ne yazık ki, bu gerçeklerden birini diğeri yokmuş gibi kabullenemeyiz. Tabii ki, sanatçıların hayattaki ahlâksızlıkları ya da kötülükleri için ahlâki açıdan yargılanmaları gerektiğini söylüyor değilim; fakat, bir sanatçının eserlerinin sadece bu gerekçelerle yargılanıp yasaklanamayacağı da besbellidir.

Bir yıl önce Knesset'te yapılan ve İsrailli lise öğrencilerinin Mahmut Derviş'i okuma seçeneğine sahip olup olmamaları gerektiği etrafında dönen hararetli tartışmalarda bu öneriye saldırılması, Ortodoks Siyonizmin nasıl bir dar kafalılığa denk düştüğünün bir işareti olarak pek çoğumuzu müthiş hiddetlendirmişti. Genç İsraillilerin önemli bir Filistinli yazarı okumaktan yarar sağlayacağı fikrine karşı çıkanları kınayan birçok insan, tarihin ve gerçekliğin ebediyen saklanamayacağı, bu türde bir sansürün müfredatta yeri olamayacağı görüşündeydi. İşte, onun müziğine ve fikirlerinin çağrıştırdığı korkunç olayların, bestekârın bir anlamıyla Nazilerin sömürmesine tamamen

elverişli bir zemin sunduğunu düşünenler açısından gerçek bir travma olduğunu hiç kimse reddedememesine rağmen, Wagner'in müziği de benzer bir sorun koymaktadır önümüze. Kaldı ki, Wagner gibi önemli bir bestekârın varlığının yok sayılması uzun vadede pek bir işe yaramayacaktır. Eğer Barenboim 7 Temmuz'da İsrail'de Wagner'in müziğini çalıp dinlettirmeseydi, bir süre sonra başka biri çıkar, aynı şeyi yapardı. Karmaşık bir gerçeklik, onu gizlemeye kalkışanların elinde patlar her zaman. Daha sonra da mesele, yetersiz ve açıkça cahilce bir tepki olan onun varlığını tanıyıp tanımamaktan ziyade, Wagner fenomeninin nasıl anlaşılacağına dönüşür.

Arapların durumunda, hepsinden daha acil olarak çözülmesi gereken (çünkü, her şey bir tarafa, İsrail'in, otuz dört yıldır topraklarını yasadışı biçimde işgal ettiği bütün bir halka karşı günlük toplu cezalandırmaları ve cinayetleri görmezlikten gelmememiz için elzem hale gelmiş) bir mesele olan İsrail'le 'normalleşme'ye karşı yürütülen kampanya da, İsraillilerin Filistin şiiri ve Wagner tabuları kadar benzer özellikler sergiler. Bizim sorunumuz, tek tek gruplar İsraillilerle hiçbir temas kurulmaması yönünde kapsamlı bir yasak koydurmaya çalışırlarken, Arap hükümetlerinin İsrail'le ekonomik ve siyasal ilişkiler kurmuş olmalarıdır. Varlık sebebi (yani, İsrail'in Filistin halkına yönelik baskı ve zulümleri) bu kampanyayla hafiflemediği için, normalleşmenin engellenmesi çabaları, tutarlılıktan ve bütünlükten yoksun bir politikadır: İlişkilerin normalleştirilmesine karşı çıkan önlemlerle kaç Filistinlinin evinin yıkılması önlenmiş, normalleşme-karşıtı önlemler yürürlükte diye kaç Filistinli üniversite öğrencisine eğitim verebilmiştir? Ne yazık ki hiç; bu yüzden, seçkin bir Mısır-

lı entelektüelin, ülkesinde oturup başkalarını engellemeye çalışmak yerine Filistinli yoldaşlarıyla dayanışmak, belki bir ders vermek, bir kliniğe katkıda bulunmak amacıyla Filistin'e gelmesi daha hayırlı sonuç verecektir. Normalleşmeye tam karşı çıkma, güçsüzler adına etkili bir silah değildir; sembolik değeri az olduğu gibi, fiili etkisi de zayıf ve olumsuz yönde olacaktır. Zayıfların (Hindistan, Amerika'nın güneyi, Vietnam, Malezya ve başka yerlerdeki gibi) başarılı silahları, her zaman etkin, hatta atak bir içeriğe kavuşturulmalıdır. Önemli olan, zaten güçlü konumdaki ezenleri hem ahlâki hem de siyasal açıdan huzursuz etmek ve zayıf yerlerinden sarsmaktır. İntihar bombalamaları bu etkiyi yaratmaz, normalleşmeye karşı çıkmak da. Güney Afrika'daki özgürlük mücadelesinde, çok çeşitli yollarla ülkeyi ziyaret eden akademisyenlere karşı boykot uygulanması bunun tipik örneklerindendir.

Benim inancım odur ki, biz, elimizin altındaki bütün araçlarla İsraillilerin bilincine nüfuz etmeye çalışmalıyız. İsraillilerle konuşmak, onlara hitaben yazmak, *onlarda* var olan *bize* karşı tabuları kırar. Kolektif belleklerinin bastırmış olduğu şeylerle yüz yüze gelme korkusu, Filistin edebiyatını okuma etrafındaki tartışmayı alevlendiren etken olmuştur. Siyonizm, Yahudi-olmayanları dışlamaya çalışmıştır; biz de, 'İsrail' adına bile gelişigüzel boykot uygulayarak, fiilen bu planı engellemek yerine daha iyi işlemesine *katkıda bulunduk*. İşte, Barenboim'un Wagner'i çalması da, anti-Semitik soykırımın gerçek travmalarını hâlâ yaşamakta olanların pek çoğu için gerçekten ıstıraplı olmakla birlikte, başka bir bağlamda, yasın başka bir sahneye, yani devam etmesi gereken ve geçmişte dondurulması mümkün olmayan hayatın kendisini yaşamaya taşınması-

na imkân veren yararlı bir etkisi vardır. İç içe girmiş bulunan karmaşık sorunların hepsinin nüanslarını yakalayamadım belki, ancak, benim esas işaret etmek istediğim nokta, gerçek hayatın, eleştirel kavrayışın ve özgürleştirici deneyimin önüne dikilen yasaklamalar ve tabularla sürdürülemeyeceğidir. Bizim bu doğrultudaki çabalarımız önceliklerin en başında yer almalıdır. Cehalet ve sakınganlık, bugün bize kılavuzluk edemez.

SONSÖZ
Ara Güzelimyan

Bu kitapta yer alan konuşmalar, hem Daniel Barenboim hem de Edward Said'in yoğun çalışmalarından vakit ayırarak yürüttükleri diyaloglara dayanmaktadır. Daniel Barenboim'un Berlin Staatskapelle'de çaldığı tam Beethoven senfonilerinin kaydı, Beethoven üstüne bölümle neredeyse tamamen aynı zamana denk gelmiştir. Barenboim'un büyük hayranlık duyulan iki tam Beethoven piyano sonatı kayıtları ile Beethoven piyano konçertoları kaydı (biri Otto Klemperer ve Filarmoni Orkestrası'yla, daha sonraki Berlin Filarmoni Orkestrası'yla) da hararetle tavsiye edilmektedir. Beethoven'ın *Fidelio*'sunun kutusunda Edward Said'in bir denemesi de yer alır. Barenboim ayrıca, Ric-

hard Wagner'in tam operalarını, Bayreuth'da ve Berlin'de kendisinin yönettiği önemli yapımlarla birlikte CD'ye kaydetmiştir. Onun diğer kayıtları arasında Pierre Boulez, Elliott Carter ve Luciano Berio'nun son eserleri özellikle tavsiye edilmektedir.

Edward Said'in *Musical Elaborations*'ı* (New York: Columbia University Press, 1991), Irvine, California Üniversitesi'nde verdiği ve Theodor Adorno'nun müzik eleştirisi, Marcel Proust'ta güçlü müzikal imgelerin varlığı ve Glenn Gould'dan Richard Strauss'a kadar çeşitli müzikal figürlerin fikirleri ve çalışmalarını ele alan dersleri bir araya getirmektedir. Son olarak burada, müzik ve kültür üzerine yer verilen denemeler ve konuşma metinleriyle dikkat çeken üç antolojinin adını vermek isterim: *Power, Politics, and Culture* (New York: Pantheon Books, 2001); *Reflections on Exile and Other Essays* (Cambridge: Harvard University Press, 2000) ve *The Edward Said Reader* (New York: Vintage Books, 2000). Said'in *Kültür ve Emperyalizm* (New York: Alfred A. Knopf, 1993) adlı eserinde de Verdi'nin *Aida*'sı üzerine enfes bir bölüm vardır.

*) Türkçe'si için bkz. *Müzikal Nakışlar*, çev. Gül Çağalı Güven, Agora Kitaplığı, 2006.

EDWARD SAID

Paralellikler ve Paradokslar

DANIEL BARENBOIM

Daniel Barenboim, 2001'de İsrail'de, yarım asırdır ilk defa Wagner'in *Tristan ve Isolde*'sinden bir bölüm çalarak tabuları yıkan, İsrailli orkestra şefi... Edward Said, İsrail askerlerine taş attığı sembolik eylemle Amerika'da lanetlenmek, çok uzun zamandır çalıştığı üniversiteden kovulmak istenen Filistinli edebiyat eleştirmeni...

Filistinli, İsrailli ve Ortadoğulu genç müzisyenlerle, Almanya'da, Goethe'nin şehri Weimar'da Doğu-Batı Divanı Atölyesi'ni kuran bu iki adam, yine Ortadoğu kökenli olan Ermeni Ara Güzelimyan'ın editörlüğünde, müzik, edebiyat, siyaset ve kültür üzerine yoğun ve keyifli diyaloglara giriyorlar...

ISBN 9944-916-24-2

KITAP 2006 SKB 0839375 VDB

20.00

www.agorakitapligi.com