

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/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

Søren Kierke gaard

*Dolayımsız
Erotik veya
Müzikal
Erotik
Evreler*



Dancadan çeviren
Nur Beier

ALFA

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

FELSEFE

DOLAYIMSIZ EROTİK

SØREN KIERKEGAARD (1813-1855)

Danimarka'nın Kopenhag şehrinde dünyaya gelen Soren Aabye Kierkegaard yedi çocuklu bir ailenin son çocuğudur. Kierkegaard hayatı boyunca dindar babasının etkisinde yaşamaya devam edecektir. Babası tarafından en iyi okullara gönderilen Kierkegaard on yedi yaşındayken Kopenhag Üniversitesinde teoloji okumaya başlar. Burada felsefeyle tanışır ve teolojiye ilgisi giderek azalır. Felsefe üzerine makaleler yazmaya başlar, sistematik felsefeyi eleştirerek felsefesinde bireyi merkeze alır. Melankoli, bulantı, kaygı gibi kavramlara felsefesinde geniş bir şekilde yer veren ilk filozof olması onu varoluşçu felsefenin babası yapar. Eserlerinden bazıları: *Ya/Ya Da* (1843), *Korku ve Titreme* (1843) ve *Ölüme Götüren Hastalık* (1849).

NUR BEIER

İstanbul'da Arnavutköy Amerikan Kız Kolejinden (ACG) mezun oldu. Sonrasında yerleştiği Danimarka'da, Kopenhag Üniversitesinde ve ardından Southern Denmark Üniversitesinde Dilbilim ve Ortadoğu ve Göç Çalışmaları Bölümünde okudu. Danca-Türkçe dil eğitmeni de olan Beier bunun yanı sıra serbest çevirmen olarak Dancadan Türkçeye felsefe ve klasik ve modern edebiyat çevirileri yapıyor. Nur Beier ayrıca sosyo-kültürel ve sosyo-politik konularda ve özellikle kadın hakları, kadın-erkek eşitliği, cinsellik, etnik köken ve kimlik, etnik sorunlar, göç ve göçmen sorunları, entegrasyon vb konularda, Danca, İngilizce ve Türkçe bir dizi bilimsel antolojiye de katkıda bulunduğu gibi, muhtelif araştırma yazılarına da imza attı. Çevirilerinden bazıları: *Korku ve Titreme* (2015), *Aforizmalar* (2017), *Baştan Çıkarcının Günlüğü* (2017), *Ya/YA Da* (2020).

Philosophiske Smuler Eller En Smule Philosophi: Dolayimsız Erotik

© 2018, ALFA Basım Yayım Dağıtım San. ve Tic. Ltd. Şti.

Kitabın Türkçe yayın hakları Alfa Basım Yayım Dağıtım Ltd. Şti.'ne aittir. Tanıtım amacıyla, kaynak göstermek şartıyla yapılacak kısa alıntılar dışında, yayıncının yazılı izni olmaksızın hiçbir elektronik veya mekanik araçla çoğaltılamaz. Eser sahiplerinin manevi ve mali hakları saklıdır.

Yayıncı ve Genel Yayın Yönetmeni M. Faruk Bayrak

Genel Müdür Vedat Bayrak

Yayın Yönetmeni Mustafa Küpüşoğlu

Çeviren Nur Beier

Kitap Editörü Mutlu Hacıoğlu

Kapak Tasarımı Füsun Turcan Elmasoğlu

Sayfa Tasarımı Mürüvet Durna

ISBN 978-625-449-123-8

1. Basım: Eylül 2020

Baskı ve Cilt

Melisa Matbaacılık

Çiftahavuzlar Yolu Acar Sanayi Sitesi No: 8 Bayrampaşa-İstanbul

Tel: 0(212) 674 97 23 Faks: 0(212) 674 97 29

Sertifika no: 45099

Alfa Basım Yayım Dağıtım San. ve Tic. Ltd. Şti.

Alemdar Mahallesi Ticarethane Sokak No: 15 34410 Cağaloğlu-İstanbul

Tel: 0(212) 511 53 03 (pbx) Faks: 0(212) 519 33 00

www.alfakitap.com - info@alfakitap.com

Sertifika no: 43949

Søren Kierke gaard

*Dolayımsız
Erotik veya
Müzikal
Erotik
Evreler*



Dancadan çeviren
Nur Beier

ALFA | FELSEFE

İÇİNDEKİLER

Önemsiz Giriş, 7

Birinci Evre, 49

İkinci Evre, 55

Üçüncü Evre, 65

1. Baştan Çıkarıcılık Olarak
Nitelenmiş Duyumsal Deha, 71

2. Müzikal Yorum Bağlamında
Don Giovanni'nin Diğer Versiyonlarının
Yorumlanması, 97

3. Operanın İçsel
Müzikal Kurulumu, 117

Önemsiz Final, 147

ÖNEMSİZ GİRİŞ

Ruhumun Mozart'ın müziğiyle şaşkınlığa uğradığı ve hayranlık içinde tevazuyla baş eğdiği o ilk andan itibaren bazı hususlar üzerinde kafa yormak benim için sık sık değerli ve şifalı bir uğraş oldu. Nasıl olur da Antik Yunan'ın o mutlu dünya görüşü –ki ona, onu etkileyen ve ondan etkilenen tane kendini düzenli bir bütün, narin saydam bir süs gibi gösterdiği için $\kappa\omicron\sigma\mu\omicron\varsigma$ (kozmos, evren) derler– nasıl olur da o mutlu görüş, ideallerin dünyasında daha yüksek bir düzen içinde tekrarlanabilir; nasıl olur da yine burada da birbirine ait şeyleri bir araya getirmekte –Axel'i Valborg'la,* Homeros'u Truva Savaşıyla, Rafael'i Katoliklikle, Mozart'ı Don Giovanni'yle mesela– hayranlık yaratan bir yönlendirici bilgelik bulunur. Bol şifalı gibi görünen saçma bir inançsızlık da mevcuttur. O böyle bir bağlantının tesadüfi olduğunu sanır ve onda hayat oyununda çeşitli güçlerin arasındaki oldukça talihli bir karşılaşmadan başka bir şey görmez. Sevenlerin birbirine kavuşmasını, birbirini sevmesini tesadüfi sanır; erkek daha

* *Axel og Valborg* (Axel ve Valborg) Danimarkalı şair ve oyun yazarı Adam Gottlob Oehlenschläger tarafından yazılan beş perdelik trajedi –ed.n. Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

yüzlerce kızla da birlikte mutlu olabilirdi, onları da o kadar çok sevebilirdi sanır. Şayet o muhteşem konuyu Homeros ele almasaydı, onun kadar ölümsüz olabilecek daha birçok şairin yaşamış olduğunu sanır; eğer imkân sunulsaydı, birçok bestecinin de en az Mozart kadar ölümsüz olacağını sanır. Bu bilgelik yine de vasat olanlar için büyük bir teselli ve rahatlık içerir, kendilerinin ve kendileri gibi düşünen ruhların, adı sanı olanlar kadar tanınmamalarının nedeninin kader tarafından belirlenen yanlış bir alinyazısı, dünya tarafından yapılan bir hata olduğuna kendilerini inandırmalarını sağlar. Bu şekilde çok kolay yoldan bir iyimserlik elde edilir. Bununla beraber, yüce olanı düşünürken kendini kaybetmeyi kendini böyle sefil bir tarzda kurtuluşa erdirmekten daha çok önemseyen her asil ruh, her optimat* için bu haliyle nahoş bir durumken, birbirine ait olanı birleşmiş görmek de ruhu için bir haz, kutsal bir sevinç kaynağı oluşturur. Bu, tesadüfilik anlamında olmayan şanstır ve iki etmen gerektirir, öte yandan tesadüfilik kaderin sözü edilmeyen müdahalelerinde yatar. Tarihteki bu şans, tarihsel güçlerin ilahi etkileşimi, tarihsel zamanın şölenidir. Tesadüfi olanda sadece bir etmen vardır; Homeros'un, Truva Savaşı tarihini anlatarak tahayyül edilebilecek en muhteşem epik malzemeyi ele geçirmesi tesadüfidir. Şanslı olanda iki etmen vardır; en muhteşem epik konuyu eline geçirmesi Homeros'un şansıdır; burada vurgu, malzemedeki olduğu kadar Homeros'ta da

* Aristokrat sınıf. Burada iyimserlik, optimizm bağlantısıyla birlikte kullanılmıştır.

yatar. Klasik dediğimiz her yapıta yansıyan o derin ahenk de burada yatar. Mozart'ta da bu böyledir; belki de –en derin anlamda– yegâne müzikal temanın Mozart'a verilmiş olması başlı başına bir şanstır.

Mozart, Don Giovanni'siyle zamanın ne adlarını ne de yapıtlarını unutacağı o küçük ölümsüz adamlar ordusuna katılmış olur, çünkü ebediyet onları hatırlar. Ve insan içine bir girdi mi en üstte mi, yoksa en altta mı olduğunun bir önemi yoktur, zira insan sonsuz yükseklikte durduğu için bir anlamda herkes aynı yükseklikte sayılır; burada en üstteki veya en alttaki yeri kapmak için cebelleşmek, konfirmasyon âyini sırasında kilisede kendine gösterilen yer için cebelleşmek kadar çocukça olsa da ben hâlâ fazlasıyla çocuksuyum veya daha doğrusu, Mozart'a sevdalanmış bir genç kız gibiyim ve onu ne pahasına olursa olsun en üstte tutmalıyım. Diyakoza, papaza, piskoposa ve kilise kuruluna gideceğim, dileğime rıza göstermeleri için yalvarıp yakaracağım ve tüm kilise cemaatine kafa tutacağım, şayet dileğime kulak verilmez, çocuksu dileğim yerine getirilmezse, ben de o zaman cemiyeti terk ederim, ben de o zaman kendimi onun düşünce tarzından ayırırım, ben de o zaman Mozart'ı en üste oturtmakla kalmayıp Mozart'tan başka hiç kimseyi oraya yerleştirmeyecek bir mezhep kurarım. Mozart'a beni affetmesi için yakarırım, müziği beni büyük edinimlere teşvik etmedi de maskara etti diye; ben onun uğruna zaten bir nebze olan havsalamı da yitirdim ve şimdi zamanının çoğunu sessiz bir kederle, idrak edemediğim bir şeyler mırıldanarak geçiriyor, bir hayalet gibi

gece gündüz içine giremediğim bir şeyin etrafında sinsice dolanıyorum. Ölümsüz Mozart! Ben her şeyimi sana borçluyum, aklımı kaybetmiş olmayı, ruhumun şaşkına dönmüş, varlığımın özünün dehşette düşmüş olmasını sana borçluyum; hayatımı beni sarsabilecek herhangi bir şeye rastlamadan geçirmemiş olmamı sana borçluyum; sana teşekkür ederim, sevmeden ölmediğim için, aşkım mutsuz olmuş olsa dahi. Tevekkeli değil, onun yüceltilmesini kendi varoluşumun en mutlu ânından ve onun ölümsüzlüğünü kendi varlığımdan çok daha fazla istiyorum. Evet, o alıp götürülecek olsaydı, adı silinecek olsaydı, o zaman benim için şimdiye kadar her şeyin sonsuz bir kaosun, korkunç bir hiçliğin içine göçmesine engel olan tek destek direği de devrilmiş olurdu.

Buna rağmen, hiçbir çağın ona o tanrılar krallığında bir yer nasip etmemesinden korkmam herhalde gerekmez, ancak başköşenin ona verilmesi için ısrarımın çocukça bulunacağına da herhalde hazırlıklı olmak zorundayım. Tükenmez olması nedeniyle benim için daima her zahmetli incelemeden çok daha fazla önem ve değer arz edecek olduğu için çocuksuluğumdan utanç duymaya hiç mi hiç niyetli olmasam da Mozart'ın başköşeyi hak ettiğini ispatlamak üzere düşünmeye başlayacağım.

Klasik çalışmalarda, onu klasikleştiren ve ölümsüzleştiren şans, iki gücün mutlak birlikteliğinde yatar. Bu birliktelik o kadar mutlak ki, bir sonraki reflektif çağ herhangi bir yanılgıya sebep olma veya onu teşvik etme riskine girmeksizin bu birlikteliği özünde birleşik bulduğu düşünceden ayıra-

maz. Yani en muhteşem epik malzemeyi elde etmesi Homeros'un şansdır demek, bu epik konuya her zaman Homeros'un kavramsallaştırması aracılığıyla sahip olduğumuzu ve onu bize en mükemmel epik konu olarak gösterenin sadece Homeros sayesinde geçirdiği dönüşüm olduğunu unutmamıza yol açabilir. Bununla birlikte, Homeros'un bu malzemeye nüfuz ederken gösterdiği şiirsel başarı vurgulandığı takdirde Homeros'un konuya nüfuz ederkenki fikirleri tam da malzemenin kendi fikirleri olmasa ve biçim, malzemenin kendi biçimi olmasa, bu şiirin hiçbir zaman vücut bulamamış olacağını unutmamız riski ortaya çıkar. Şair konuyu diler, ancak denildiği gibi, dilemek sanat değildir; bu hem oldukça doğrudur hem de gerçekten âciz şair dileklerinin bir kısmı için geçerlidir. Buna karşın, doğru dilemek büyük bir sanat veya daha doğrusu, Tanrı vergisi bir yetenektir. Dâhinin anlaşılmazlığı ve gizemi buradadır ve dilediği şey ortada olmadıkça onu dilemeye kalkışmayan bir *dovsing** gibidir. Dolayısıyla dilemek genelde olduğundan çok daha derin bir anlama sahiptir, evet bu, soyut düşünceye gülünç gelir, zira o, dilemeyi daha ziyade ortada olmayanla ilişkili olarak düşünür, olanla değil.

Bir estetler ekolü, biçimin önemini tek yanlı vurgulayarak taban tabana zıt bir yanlış anlaşılmaya yol açmıştır. Bu estetler esasında Hegelci felsefey-

* Toprak altındaki suyu, altın ve gümüş gibi madenleri, değerli taşları, Y veya L şeklinde bir sopa kullanarak bulma yöntemi. Bu okült teknikte sopanın aranan madde bulunduğu titreşerek bunu haber verdiğine inanılır. Oxford Arşivi - <https://rantey.org>

le ilişkilidirler, zira Hegel hakkındaki bilgiler, ister genel anlamda, ister estetiği üzerine olsun, konunun önemini vurguladığını teslim eder. Lakin her iki kısım, özünde bir bütün oluşturur ve tek bir gözlem bile bunu kanıtlamaya yeter, yoksa bu türden bir durum izah edilemez olurdu. Genel olarak bakıldığında, herhangi bir kişiyi klasik şair, sanatçı ve saire olarak imleyen, tek bir yapıt veyahut tek bir yapıt dizisidir. Aynı kişi birçok farklı eser üretmiş olsa dahi eserlerin hepsi bu amaçla dikkate alınmaz. Örneğin Homeros *Βατραχομυομαχία*'yı* da yazmıştır, ama onunla ne klasikleşmiş ne de ölümsüzleşmiştir. Bunun, konunun önemsiz olmasından kaynaklandığını söylemek aptallık olur, zira bir eseri klasik yapan, dengedir. Öyleyse bir eseri klasik bir eser yapan şey sadece ve sadece üreten kişide yatsaydı, o vakit bu kişinin ürettiği her şeyin klasik olması gerekirdi, arıların daima belirli türden petek gözü üretmesi gibi. Bu soruya o kişinin eserlerinden birinde, diğerlerine kıyasla daha şanslı olduğu şeklinde yanıt verilirse esasen bir cevap verilmiş olmaz. Çünkü bu, sıklıkla cevap olarak kabul edilme şerefine erişmiş gösterişli bir totoloji ya da başka bir soruya ilişkin olarak verilmiş bir cevaptır. Yani konu ile biçim arasındaki ilişki hakkında hiçbir bilgi vermez ve en iyi ihtimalle, soru ancak biçimlendirici edime ilişkinse dikkate alınabilir.

* *Batrachomyomachia* (Kurbağa ve Fare Savaşı). Yazarının Homeros olduğu düşünülürse E-Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

Mozart hususunda da durum aynıdır, tek bir yapıtı onu hem bir klasik besteci hem de mutlak ölümsüz yapar. Bu yapıt *Don Giovanni*'dir. Diğer yapıtları hoşça gidebilir ve keyif verebilir, takdirimizi kazanabilir, ruhumuzu zenginleştirebilir, kulağımızı okşayabilir, yüreğimizi coşturabilir, ama her şeyi gelişigüzel bir araya getirip hepsini eşit derecede yüceltmekle onun ölümsüzlüğüne hizmet edilmiş olunmaz. *Don Giovanni* onun giriş iznidir.* O, *Don Giovanni*'yle zamanın dışında değil, tam ortasında yatan ebediyete giriş yapar. Bu, bir perdeyle insan gözünden saklanmayan; ölümlülerin katiyen kabul edilmediği, ancak bir sonraki nesiller bakışlarını onlara çevirir, onları düşünerek mutlu olur ve o nesil toprağa girip de sıradaki nesil yine aynı yoldan giderek onların üzerinde düşünüp başkalaşım gösterirse kabul edildikleri bir ebediyettir. *Don Giovanni*'siyle Mozart işte bu ölümsüzler safına, hiçbir bulutun insanın gözünden alıp götüremediği, gözle görülür şekilde başkalaşmışların safına katılır; *Don Giovanni*'yle onların arasında en üstte durur. Yukarıda kanıtlamaya çalışacağımı belirttiğim de bu son husustu.

Tüm klasik yapıtlar, üstte işaret ettiğim gibi, birbirine eşdeğerdedir, zira her biri sonsuz değere sahiptir. Yani insan bu yapıtları belli bir sıraya dizmeye çalışırsa, bunu özsel bir temele dayandıramayacağı açıktır; zira bu bizi yapıtlar arasında

* Orijinal metinde *Receptionsstykke* olarak geçen, ressamların sanat akademisine kabulü için akademi tarafından onaylanmış resimler için kullanılan terim. Edebiyat Arşivi - <https://rantey.org>

özel bir farklılık olduğu, dolayısıyla “klasik” sözcüğünün haksız olarak hepsine birden atfedildiği sonucuna götürür. Eğer konunun farklı niteliklerine dayanan bir sınıflandırma yapılmak istenirse, bu bizi derhal bir yanlış anlamamanın içine sürükler ve daha kapsamlı anlamıyla klasik kavramının topyekûn iptaliyle sonuçlanır. Yani konu, faktörlerden birisi olduğu için temel bir unsurdur, ancak mutlak değildir, çünkü unsurlardan sadece biridir. Dolayısıyla bazı klasik ürün türlerinde bir bakıma hiç konu yokken, diğerlerinde konunun çok önemli bir rol oynadığı ifade edilebilir. Mimari, heykel, müzik ve resim sanatlarında, klasik diye hayranlık duyduğumuz yapıtların konusu yoktur –özellikle de ilk üçünün–; hatta resimde konu varsa hemen hemen her zaman sadece bir vesile olarak bir anlam taşır. Konunun çok önemli olduğu alan şiir sanatını ilgilendirir ve burada şiir sanatı en geniş anlamıyla kullanılmış olup dil ve tarih bilinci üzerine kurulu tüm sanat eserlerini simgeler. Bu yorum başlı başına gayet doğrudur, ancak konunun yokluğunu veya varlığını eseri üreten kişiye bir yarar veya bir zarar olarak ele alıp sınıflandırmayı bu yoruma dayandırmak yanlıştır. Eğer tam denildiği gibi anlaşılırsa, aslında niyetlenilenin tam tersi bir sonuca yol açmış oluruz. Diyalektik koşullar içinde soyut olarak devinirken hep böyle olur; burada esas mesele bir şey derken sadece bir başka şeyi kastetmekle kalmayıp başka şey demektir; insan dediği sanılanı değil, tersini der. Konu, sınıflandırma ilkesi haline getirilince de bu böyledir. İnsan ondan

bahsederken bambaşka bir şeyden, biçimlendirici edimden bahseder.

Lakin biçimlendirici edimden yola çıkıp sadece onun üzerinde durunca da yine aynı şey olur. Şayet burada ikisinin arasındaki farkı kabul eder ve biçimlendirici edimin bazı açılardan konuyu da beraberinde yaratacak kadar yaratıcı olduğunu, ancak başka açılardan konunun halihazırda ona verildiğini farz edersek, o zaman insan burada da biçimlendirici edimden bahsettiğini sansa bile aslında konudan bahseder ve aslında sınıflandırmayı konu ile biçimlendirici edimin farklı olmasına dayandırır.

Böyle bir sınıflandırma için olduğu kadar konu malzemesi için de hareket noktasını oluşturan biçimlendirici edim için de aynı şey geçerlidir. Dolayısıyla bir değer sıralamasını gerekçelendirmek için katıyen bir tek açı kullanılamaz; zira o hâlâ yeterli şekilde tesadüfi olamayacak kadar gerekli; gerekli bir değer sıralamasına temel teşkil edemeyecek kadar da tesadüfidir. Ama bu mutlak karşılıklı nüfuzdur ki, anlaşılır şekilde konuşulmak istendiğinde biçimin olduğu kadar konu malzemesinin de biçime nüfuz etmesine, bu karşılıklı nüfuzun, klasik olanın ölümsüz dostluğuyla karşılıklı olarak, klasik olanın yeni bir yönüyle aydınlığa çıkartılmasına ve aşırı üretken olamayacak şekilde kısıtlanmasına hizmet edebilir. Doğrusu, şiirsel edime tek taraflı baskı yapan estetler bu kavramı öylesine yaymışlar ve dolayısıyla bu panteon klasik döküntülerle ve ıvır zıvırla o derece zenginleştirilmiş, daha doğrusu yüklenmiştir ki tek tük büyük şahsiyetin bulunduğu sakin, ferah bir sa-

lon imajı tamamen kaybolmuş ve bu panteon neredeyse bir sandık odasına dönmüştür. Sanatsal açıdan eksiksiz her minnacık nesne, bu estetik görüşe göre, mutlak ölümsüzlüğü garantilenmiş klasik bir yapıttır; evet, hatta bu hokkabazlıkta en çok böylesi kırpıntılar kabul görür; insan başka zamanlarda paradokslardan nefret etse bile, kimse içinde az biraz sanat olan bir paradokstan dehşete düşmez.

Yanılgı, biçimlendirici edimin tek taraflı vurgulanmasında yatıyor. O yüzden, böyle bir estetik, kendisini ancak belli bir süre koruyabilirdi; yani onun ve onun klasik yapıtlarının zaman tarafından alaya alındığı fark edilmediği sürece. Estetiğin kendi etki alanında, bu görüş kendini bir sürü başka sahada benzer olarak beyan etmiş köktenciliğin bir başka biçimiydi, ölçüsüz üreten bireyin ve onun bir o kadar ölçüsüz içeriklerinin boşluğunun göstergesiydi. Lakin bu ve bunun gibi bir sürü teşebbüs Hegel'de baskılandı. Hegel felsefesiyle ilgili bütünüyle üzücü olan gerçek, hiçliğin ne geçmiş ne de gelecek zamanlar için bir anlam ve önem taşımış olması, ki şayet geçmiş zamanlar insanları korkutarak bir an evvel oraya sokmak için harıl harıl çalışmak yerine onu biraz sakin kafayla kendi de benimsemiş, şimdiki zaman da insanları onun dışına kovalamak için o kadar usanmamacasına faal olmamış olsaydı, bu mümkün olabilirdi. Hegel konu malzemesine, ideaya eski haklarını geri verdi ve böylelikle bu geçici klasik yapıtları, bu hafif yaratıkları, bu alacakaranlığın pervanelerini kemerli dehlizlerden defetti. Bizim niyetimiz hiçbir suretle bu yapıtların gelecekteki değerini yadsımak

değil, ancak biz burada, birçok başka yerde de olduğu gibi, dilin bilmece gibi karışık şekle sokulmamasını, kavramların laçkalaştırılmamasını kollamak durumundayız. Onlara bir miktar ebedilik atfedilebilir ve bunu hak da ederler, ama bu ebedilik aslında sadece her gerçek sanat ürününün sahip olduğu gibi, tek bir ebedi andan ibarettir, tüm zamanların nöbetleşe değişimlerinin orta yerindeki o şümullü sonsuzluk değildir. Bu ürünlerde eksik olan, fikirlerdir ve şeklen mükemmelleştikçe bir o kadar daha çabuk içten tükettiler kendilerini. Teknik beceri giderek virtüözlüğün en üst mertebesine doğru geliştikçe daha gelip geçici bir hal aldı ve kendinde zamanın hamlelerine karşı koyacak cesareti ve gücü veya duruşu bulamadı, bir yandan da en saf ve mükemmel ruh olma iddiası sürekli olarak daha coşkunlaştı. Yalnızca fikrin belli bir biçimde istirahata alındığı ve şeffaflığa kavuşturulduğu yerde, sadece orada, bir klasik yapıtın söz edilebilir; o zaman tüm zamanların direncine karşı koymak da elinden gelir. Bu birlik, bu karşılıklı içsellik her klasik yapıtta mevcuttur ve çeşitli klasik yapıtların bir sınıflandırmasına yönelik ve hareket noktası konu, malzeme ile biçimi veya fikir ile biçimi birbirinden ayırmak olan her girişimin *eo ipso** başarısız olduğu hemen rahatça algılanabilir.

Başka bir yol da izlenebilirdi. İdeanın görünür kılındığı *medium*[†] dikkate alınabilirdi ve belirli bir

* Kendiliğinden –çn.

† (Lat.) Mecra, ifade/beyan aracı, ortamı anlamında. Metinde bundan böyle tekil anlamda “*medium*,” çoğul anlamda “*media*” kullanılacak –çn. Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

*medium*un daha zengin, bir diğèrinin daha yoksun olduğu tespit edildikçe bu farklılığın dağılımı, *medium* muhtelif zenginlikleri veya yetersizlikleri bir kolaylık veya bir zorluk olarak kaydedilerek ilerlenebilir. Ama *medium*, üretimin tümüne nazaran ve buna dayandırılacak bir dağılımın bir iki düşünsel edimle kendini daha önce belirtilmiş zorluklara bulaştırmaması açısından, son derece elzem bir konuda duruyor.

Buna karşın, aşağıdaki gözlemlerimin tam da tesadüfiliği nedeniyle geçerlilik kazanacak olan bir sınıflandırmaya olasılık tanıyacağına inanıyorum. İdea ne kadar soyutlaşır ve dolayısıyla ne kadar verimsizleşirse, *medium* da bir o kadar soyutlaşmış ve verimsizleşmiş, böylelikle hiçbir tekerrürün tasavvur edilememesi ihtimali ne kadar artarsa, fikir kendine bir dışavurum aracı bulunca bunun ilk ve son olduğu ihtimali de artmış oluyor. Diğer taraftan, fikir ve benzer şekilde *medium* da giderek somutlaşırsa, tekerrür ihtimali de bir o kadar artmış oluyor. O zaman şimdi çeşitli klasik yapıtları, kıdem sıralaması yapmaya kalkmadan yan yana koyarsam, hepsinin aynı yükseklikte olduğunu hayretle görüyorum, bu açıdan, bir bölüme bir diğèrinden daha fazla emek sarf edildiği veyahut değilse bile bunun olasılık dahilinde olduğu rahatça görülür olsa da diğèri için böyle bir ihtimal bulunduğu o kadar rahatça görülemiyor.

Bu hususu biraz daha açmak istiyorum. İdea ne kadar soyutsa ihtimal de bir o kadar azalıyor. Ama fikir nasıl somutlaşır? Tarihsel olan tarafından nü-

fuz edilerek. Fikir ne kadar somutsa bu ihtimal bir o kadar artıyor. *Medium* ne kadar soyutlaşırsa ihtimal bir o kadar azalıyor; ne kadar somutlaşırsa bir o kadar artıyor. Peki, *medium*, dille olan –zira dil tüm *mediada* en somutu– benzerliğinde mevcut ya da görülebilir olması dışında somuttur demek ne ifade ediyor? Heykelde ortaya çıkan fikir son derece soyut, tarihsel olanla hiçbir ilişkisi yok; onu görünür yapan *medium* da aynı şekilde soyut; dolayısıyla klasik yapıtların heykeli içeren kesitinin sadece birkaçını içine alacağı çok muhtemel gözüküyor. Zamanın tanıklığı ve tecrübenin onayı bu açıdan beni haklı çıkarıyor. Lakin somut bir fikir ve somut bir *mediumu* ele alırsam durum farklı. Homeros aslında klasik epik bir şair ama tam da epik olanda ortaya çıkan fikir somut bir fikir olduğu ve *mediumu* dil olduğu için klasik yapıtlar sınıfının epiği içine alması şöyle düşünülebilir: Birçok yapıtın eşit derecede klasik kabul edilmesinin nedeni, tarihin bize sürekli yeni epik malzemeler sunmasıdır. Burada da tarihin tanıklığı ve tecrübenin onayı beni haklı çıkarıyor.

Şimdi bir sınıflandırma işlemini son derece tesadüfi olana dayandırırsam, bunun tesadüfi olduğunu aslında kimse inkâr edemez. Buna karşın beni bunun için kınarlarsa, onlara cevabım bu tutumlarında yanılığa düştükleri şeklinde olur, zira tam da öyle olması gerekiyor. Bir sınıfın öbüründen daha fazla yapıta sahip olması ve olabilmesi tesadüfi. Ama bu tesadüfi olunca insan o zaman en çok eseri içine alan veya alabilen sınıfı yine de en üste koyabileceğini anlayveriyor. Bu noktada, önce söy-

lediklerimde ayak direr ve çok sakin bir şekilde, bunda tamamen haklı oldukları, yine de benim tutarlılığımdan övgüyle söz etmek zorunda oldukları, zira benim karşıt sınıfı tamamen tesadüfi olarak en tepeye koyduğum cevabını verebilirdim. Ancak bunu yapmayacağım, bunun yerine, lehime olan bir durumu göstereceğim; yani somut fikirleri içeren kesitlerin tamamlanmamış olduğu ve bu şekilde tamamlanamayacağı durumunu. Bu nedenle, eskileri ilk sıraya yerleştirmek ve sonradan gelenlere kapının iki kanadını da açık bırakmak daha mantıklıdır. Yine de biri çıkıp bunun bir kusurluluk, ilk sınıftakiler açısından bir eksiklik olduğunu söyleyecek olursa, o zaman benim görüşlerimin dışında iz sürüyor demektir ve ben onun vaazına, mükemmel olsa bile kulak asmam; zira doğrusunu söylemek gerekirse burada değişmeyen nokta şu: Esaslıca gözlemlendiğinde her şey eşit şekilde mükemmeldir.

O zaman en soyut fikir hangisi? Burada soru pek tabii bir tek fikri ilgilendiriyor, ki bu da sanatsal değerlendirmeye konu olabilecek olandır, bilimsel sunuma uygun olan fikirler değil. En soyut *medium* hangisi? Öncelikle, bu sonuncu soruyu cevaplayacağım. Dile en uzak olan *medium*.

Bununla birlikte öbür soruyu cevaplamadan önce, üstlendiğim vazifenin nihai çözümüyle bağlantılı olarak beliren bir durumla ilgili hatırlatma yapmak istiyorum. Şöyle ki, en soyut *medium*, kendine konu olarak her zaman en soyut fikri seçmiyor. Bu açıdan, mimarının kullandığı *medium* kuşkusuz en soyut olanı, yine de mimaride gün ışığına çıkan

fikirler hiçbir surette en soyut olanlar değil. Mimari tarihle, örneğin heykele kıyasla, çok daha yakın bir ilişki içinde bulunuyor. Ve burada tekrardan yeni bir seçenek olasılığı belirliyor. Bu değer sıralamasında ilk sınıfa ya *mediumu* en soyut olan yapıtları seçebilirim ya da fikri en soyut olanları. Ben bu bağlamda *mediumu* değil, fikri seçiyorum.

Heykelin, resmin ve müziğin olduğu kadar mimarinin de *mediası* soyut. Ama bu tespitin ayrıntılarına inmenin yeri burası değil. Akla gelebilecek en soyut fikir duyumsal deha oluyor. Ama bu fikir hangi *mediumla* yansıtılabilir? Sadece ve sadece müzikle. Heykelde yansıtılamaz, çünkü onda bir tür içedönüklük var; resmedilemez, çünkü kesin hatlarla algılanamaz, şiirselliğiyle o bir güç, bir esinti, ivcenlik ve ihtirastır, ancak öyle bir şekilde ki tek bir ânın içinde değil, ardıl anların içindedir; tek bir ânın içinde olsaydı, betimlenebilir veya resmedilebilirdi. Ardıl anların içinde olması onun epik karakterini ifade ediyor, ama o yine de tam anlamıyla epik değil, çünkü sesini duyuracak noktaya erişmemiş, hâlâ bir dolaylımsızlık içinde kımıldanıp duruyor. Şiirde de kendini yansıtamaz. Onu yansıtabilecek tek *medium* müzik oluyor. Zira müziğin içinde bir zaman momenti var, ama mecazi anlam haricinde, zamanın içinde yer almıyor. Zamanın içinde tarihselliği ifade edemiyor.

Bu fikrin ve ona karşılık gelen biçimin mükemmel birliğini Mozart'ın *Don Giovanni*'sinde bulabiliyoruz. Ama hem fikrin hem de *mediumun* son derece soyut olması nedeniyle Mozart'a bir rakip çıkma ihtima-

li de hiçbir zaman yok. Mozart'ın şansı, kendi içinde tümüyle müzikal bir konu malzemesi ele geçirmiş olması ve herhangi bir besteci onunla aşık atmaya kalkışacak olsa *Don Giovanni*'yi yeni baştan bestelemekten başka yapabileceği bir şey yok. Homeros da mükemmel bir epik konu malzemesi ele geçirdi, ancak tarih çok daha fazla epik malzeme sunuyor, dolayısıyla başka birçok epik şiirin bulunduğu düşünülebilir. *Don Giovanni* için durum böyle değil. Burada demek istediğim, benzer bir fikre istinaden aradaki farklılığı gösterirsem belki daha iyi anlaşılacaktır. Goethe'nin *Faust*'u kesin olarak klasik bir yapıt ama tarihsel bir fikir ve bu nedenle tarihin her kayda değer zamanının bir *Faust*'u olacak. *Faust*'un *mediumu* dil ve bu çok daha somut bir *medium* olduğu için aynı türden birçok yapıtın bulunduğu düşünülebilir. Buna karşın *Don Giovanni* nevi şahsına münhasır ve öyle de kalacak; Yunan heykelticiliğinin klasik yapıtlarıyla aynı şekilde. Oysa *Don Giovanni*'nin fikri, heykele temel teşkil eden fikirden çok daha soyut olduğu için, heykel sanatının bir sürü yapıta sahip olmasına karşın, müzikte yegâne bir yapıt olması kolayca anlaşılabilir. Müzikte de bir sürü klasik yapıt olduğu düşünülebilir, ancak fikrinin mutlak müzikal olduğu söylenebilecek tek bir yapıt mevcut, şöyle ki, müzik refakatçi olarak devreye girmiyor, fikrin ortaya çıkmasını sağlarken, kendi içsel yapısını da açığa vuruyor. O yüzden Mozart, *Don Giovanni*'siyle bütün o ölümsüzlerin arasında en tepede duruyor.

Ama bu incelemeyi burada olduğu gibi bırakıyorum. O sadece âşıklar için yazıldı. Ve nasıl ki en ufa-

cık bir şey çocukları sevindirmeye yeterse, en acayip şeyler de bilindiği üzere, âşıkları sevindirebiliyor. Bu, âşıkların havadan sudan şeyler için tutuştuğu o ateşli kavgalara benziyor, ama yine de onlar için bir değer taşıyor.

Yukarıda belirtilenler ister akla uygun olsun, ister olmasın, mümkün olan her şekilde Mozart'ın *Don Giovanni*'sinin klasik yapıtlar içinde en tepede olduğunu kabul ettirmeyi amaçlamışsa da bu yapıtın gerçek bir klasik olduğunu kanıtlamak için hemen hemen hiçbir çaba göstermedi; zira burada aralara serpiştirilmiş tek tük ipuçları aynen birer ipucu gibi görünmeleri, hedefi ispatlamak üzere değil, aydınlatmak üzere gün ışığına çıktıklarını gösteriyor. Bu yaklaşım acayıpten de öte bir görünüm arz edebilir. *Don Giovanni*'nin tam manasıyla bir klasik yapıt olduğunu ispatlamak refleksiyona has bir görev; diğer yandan refleksiyonun zati etki sahasına istinaden gösterilen başka türden çabalar alakasızdır. Refleksiyonun devinimi klasik bir yapıt olduğu ve her klasik yapıtın birbirine denk mükemmellikte olduğu teslim edilerek dindiriliyor; refleksiyona göre bundan öte yapılmak istenen her şey kötülük oluyor. Bir dereceye kadar, yukarıda belirtilenler kendisiyle bir çelişki içine düşüyor ve kolayca bir hiçliğin içinde çözünüp gidiyor. Ancak bu gayet normal, zira böyle bir kendisiyle çelişki, insan doğasına derinden kök salmış bulunuyor. İçimdeki hayranlık, duygudaşlık, hürmet, içimdeki çocuk, içimdeki kadın, düşüncenin sağlayabileceğinden daha fazlasında ısrar ediyordu. Düşünce

sakindi, kendi bilgisinde sükûnet içindeydi; o zaman ona gittim ve bir kez daha harekete geçmesi, elinden gelenin en azamisini göze alması için ona yalvardım. Bunun beyhude olduğunu pekâlâ biliyordu, ama onunla görüş birliği içinde yaşamaya alışık olduğumdan beni geri çevirmedi. Ancak hareketi bir işe yaramadı, mütemadiyen ilerliyor, benim tahrikimle kendini aşıyor ve boyuna kendi içine yığılıyordu. Ayağını basacağı sağlam bir yer aradı, hiçbir şey bulamadı, durmaksızın tabanını aradı, ancak ne yüzebiliyor ne de ayak çırparak hareket edebiliyordu. Hem gülünecek hem de ağlatacak durumdaydı. Ben de her ikisini birden yaptım ve bu iyiliğimi geri çevirmediği için ona çok müteşekkir kaldım. Ve beyhude olduğunu şimdi kesinlikle biliyor olsam bile, benim için sınırsız bir sevinç kaynağı olan oyunu bir kez daha oynamasını ondan rica etmek de aklımdan geçebildi. Bu oyunu sıkıcı bulacak her okur, tabiatıyla benim dengim olamaz, bu oyun onun için hiçbir anlam ifade etmez ve her yerde olduğu gibi burada da durum aynı oluyor, davul bile dengi dengine. Ona göre yukarıda belirtilenler tümüyle lüzumsuz bir işgüzarlık, ancak bana göre o kadar büyük bir anlam taşıyor ki, Horatius'un ağzından şöyle diyebilirim;

*exilis domus est, ubi non et multa supersunt.**

Ona göre budalalık, bana göre bilgelik; ona göre boğucu sıkıntı, bana göre neşe ve sevinç kaynağıdır.

* (Lat.) Esirgövenceği fazla bir şey olmayan hane fakirdir -çn.

Yani böyle bir yazar benim lirik düşüncemi takdir edemez, zira bu lirik öyle muazzam ki düşünceyi aşar; belki de şöyle deme nezaketini göstermek isteyebilir: “Gel bu konuda çekişmeyelim, ben bu kısmı atlıyorum, bak şimdi, çok daha önemli olan öbür konuya, *Don Giovanni*’nin klasik bir yapıt olduğunu kanıtlamaya kadar gelebiliyorsun; bak işte, bunun asıl incelemeye gayet uygun bir başlangıç olacağını itiraf ediyorum.” Ne derecede uygun bir başlangıç olur, bunu muallakta bırakacağım, ama yine de başımdaki beladan kurtulamıyorum, zira o yazara yine duygudaşlık edemiyorum; kanıtlaması ne kadar kolayıma gelse de, kanıtlamak yine hiç aklımdan geçmiyor. Diğer taraftan, o konuyu temelli olarak kesinleşmiş addetmemden ötürü, bir sonraki bahis *Don Giovanni*’ye bu bağlamda pek çok kere ve pek çok yönden ışık tutacak, tıpkı önceki bahsin şimdiden bir iki ipucu sunmuş olması gibi.

Bu incelemenin dolaylımsız vazifesi, müzikal erotiğin anlam ve önemini göstermek ve bu maksatla, ortak nitelikleri dolaylımsız erotik olması nedeniyle temelde müzikal olarak da birbiriyle uyum içinde olan farklı evrelere işaret etmektir. Bu hususta diyecекlerimi yalnızca Mozart’a borçluyum. Dolayısıyla biri çıkıp arz edeceğim hususta bana hak verme nezaketi gösterecek olur da bu hususun Mozart’ın müziğinde mi mevcut olduğunda, yoksa onu benim mi oraya yerleştirdiğimde biraz tereddüte düşerse, Mozart’ın müziğinde, benim burada ortaya koymak için çabaladığımı ve bundan çok daha fazlasını bulacağına onu temin edebilirim. Evet, onu temin ede-

bilirim; sadece bunun düşüncesi bile beni, Mozart'ın müziğindeki birkaç hususu izah etme cüreti gösterecek kadar küstahlaştırıyor. Gençlik aşkıyla sevdalanılan, gençlik coşkusuyla hayranlık duyulan, ruhun gizemli, anlaşılmaz derinlerinde yarenlik ettiği, yüreğinde sakladığı ne varsa, insan amacın bu şeyi anlamaya çalışmak olduğunu bildiği zaman daima bir çeşit sıkılganlıkla, karmakarışık hislerle yaklaşır ona. İnsanın azar azar, ufacık saman tanelerini teker teker kendine toplayan ve her bir ufacık tane için dünyalar onun olmuşçasına mutluluk duyan bir kuş misali öğrendiği ne varsa, sevdalı kulağın yapayalnız içine çektiği, koca insan kalabalığının içinde yapayalnız, gizli barınağında göze çarpmaksızın, hırslı kulağın kaptığı ne varsa, hiç doymaksızın; tamahkâr kulağın gizlediği ne varsa, hiç güven hissetmeksizin, ki onun en hafif aksi bile tetikteki kulağın uyanık dikkatini asla düş kırıklığına uğratmaz; insanın gündüz yaşayıp gece tekrardan yaşadığı ne varsa, uykuyu kovalayan ve taciz eden, insanın uyurken düşlediği ne varsa, uyanıkken tekrar düşleyebilmek için uyandığı, unutmamak için gecenin yarısında ayağa fırladığı, insanın en heyecanlı anlarında karşısında beliren ne varsa, bir kadının nakış işini yaptığı gibi hep el altında bulundurduğu, insanı pırıl pırıl, mehtaplı gecelerde, gölün kenarındaki تنها ormanlarda, loş kasvetli sokaklarda, gecenin ortasında, şafak sökerken onu izleyen ne varsa, aynı atın üzerinde oturmuş, arabada eşlik etmiş ne varsa, eve sinmiş ne varsa, odanın tanık olduğu ne varsa, kulakta yankılanan ne varsa, ruha akseden ne var-

sa, ruhun en zarif dokusunu işlediği ne varsa, şimdi hepsi kendini düşüncede açığa vuruyor; eski masalların denizin dibinden yükselen, yosunlarla bezenmiş o esrarengiz yaratıkları gibi, bunlar da belleğin denizinden, hatıralarla iç içe doğruluyorlar. Ruh efkârlanıyor ve yürek yumuşuyor; zira bu, zaman içinde veya ebediyette bir daha hiç karşılaşmamak üzere vedalaşmaya benziyor. İnsana ihanet ediyormuş gibi geliyor, paktı çiğniyormuş gibi, insan artık aynı olmadığını hissediyor, o kadar genç olmadığını, o kadar çocuksu; insan kendisi için korkuyor, onu mutlu ve bahtiyar ve zengin yapmış olanı kaybedecek diye; insan sevdiği şey için korkuyor, bu değişimden ıstırap çekecek diye, kendini belki daha az mükemmel tarafından gösterecek diye, muhtemelen birçok soruya cevap bulamayacak diye, heyhat, o zaman her şey yitmiş, sihir kaybolmuş olacak ve bir daha da asla geri getirilemeyecek. Mozart'ın müziğine gelince, ruhum hiçbir korku tanımıyor, güvenim de hiçbir sınır. Zira bir kere, şimdiye kadar anlamış olduğum şeyler çok cüzi ve önsezinin gölgesine gizlenmiş olanlarından hep yeterli bir miktar kalacak ve sonra eminim ki Mozart benim için şimdiye kadar bütünüyle kavranmış olsaydı işte o zaman benim için tamamen kavranılmaz olacaktı.

Duyumsallığı yeryüzüne getirenin Hristiyanlık olduğunu öne sürmek gözükaralık derecesinde riskli görünüyor. Risk olmadan kazanç olmuyor denir ya, aynı şey burada da geçerli, insan bir şeyi varsayınca, dışladığını da dolaylıca varsaydığı üzerinde iyice bir düşününce, bunun farkına varıyor. Du-

yumsallığın genelde olumsuzlanması nedeniyle, ilk defa onun pozitif karşıtını varsayarak, onu dışlayan edimle meşru görünürlük kazanıyor. Duyumsallık ilk kez Hristiyanlıkla bir ilke, bir güç, kendi içinde bir sistem konumuna yerleştirildi ve bu bakımdan duyumsallığı Hristiyanlık doğurmuş oluyor. Ancak insan, duyumsallığı yeryüzüne getiren Hristiyanlık olduğu savını hakkıyla anlamak isterse, o zaman duyumsallığı dünyadan kovanın, onu dünyadan dışlayanın Hristiyanlık olduğu şeklindeki karşıtıyla özdeş olarak algılaması gerekiyor. Duyumsallık bir ilke, bir güç ve kendi içinde bir sistem konumuna ilk kez Hristiyanlık tarafından yerleştirildi; demek istediğimi en kesin şekilde kanıtlayacağına inandığım bir nitelirmede daha bulunabilirim; duyumsallık ilk kez Hristiyanlıkla manevi bir vasıf kazandı. Bu gayet doğal; zira Hristiyanlık tindir ve tin de onun doğurduğu pozitif bir ilkedir. Lakin duyumsallığa tinin nitelikleri altında bakıldığında önem ve anlamın dışlanması gerektiği görülmektedir, ama tam da dışlanması gerektiği için o bir ilke olarak tanımlanıyor, bir güç olarak; zira ilke olan tini dışlaması gerekenin, kendini bir ilke olarak dışa vuran bir şey olması lazım, her ne kadar kendini ilk kez dışlanma ânında bir ilke olarak dışa vursa bile. Duyumsallığın Hristiyanlıktan evvel de dünyada mevcut olduğu savıma itiraz edilmesi hayli saçma olurdu, zira dışlanacak ne varsa, daima onu dışlayacak olandan önce var olduğunun makul göründüğünü söylemeye hiç gerek yok; ilk defa, dışlanma ânında farklı bir anlamla var olmaya başlasa bile ve bu da başka

bir açıdan var olmaya başlamasından ileri geliyor, zaten daha ilk başta, risk almadan kazanç olmuyor demem de bundan dolayıldı.

Yani duyumsallık daha evvelce de dünyada vardı ama tinin bir niteliği olarak var olmamıştı. Peki o zaman nasıl vardı? Psişik olarak betimleniyordu. Paganizmde bu böyleydi ve bunun en mükemmel dışavurumu aranacak olursa, Antik Yunan'da bulunabilir. Ama duyumsallığın psişik olarak nitelenmesi bir tezat, bir dışlanım değil, bir uyum ve ahenk oluşturuyor. Ancak duyumsallık uyumsal niteliğiyle betimlendiği için ilke değil, ünsüz bir *encliticon** konumuna yerleştirilmiş oluyor.

Bu değerlendirme, erotiğin dünya bilincinin farklı gelişim aşamalarında aldığı farklı biçimlere ışık tutması ve bizi bu yoldan, dolayumsuz erotiğin müzikal erotikle özdeş olduğu değerlendirmesine yönlendirecek olması bakımından önem taşıyor. Yunan kültüründe duyumsallık güzel bireyselliğin kontrolü altındaydı, daha doğrusu, hiçbir kontrol altında değildi; çünkü hükmedilmesi gereken bir düşman, baskı altında tutulması gereken tehlikeli bir isyancı değildi; o, güzel bireyselliğin içinde, hayatın keyfini kendince yaşamakta serbestti. Dolayısıyla duyumsallık bir ilke konumuna yerleştirilmemişti; psişik nitelemenin oluşturduğu o güzel bireyselliği duyumsallık olmadan tasavvur etmek imkânsızdı; duyumsallıkta temellendirilen erotik de bu nedenle

* Türkçede tam karşılığı olmayan *encliticon* (enklitik) bağımsız bir sözcük gibi işlevi olup aslında ek olan bir gramatik yapıdır. Türkçedeki soru eki *-mı*, *-ni* enklitikle örnek olarak gösterilebilir –ed.n.

ilke konumuna yerleşmemiştir. Erotik aşk her yerde bir *moment*'ti* ve o güzel bireyselliğin içinde *momentvis*[†] mevcuttu. Tanrılar, en az insanlar kadar, onun gücüne aşınaydı, tanrılar, en az insanlar kadar, mutlu ve mutsuz erotik aşk maceralarına aşınaydı. Bunların hiçbirinde erotik aşk bir ilke olarak mevcut değildi. Onlar tikel bireyin içinde olduğu kadarıyla, erotik aşkın evrensel gücünün *moment*'i olarak oradaydı, yoksa o hiçbir yerde mevcut değildi, dolayısıyla Yunan düşüncesinde veya Yunan bilincinde de. Eros'un pekâlâ erotik aşkın tanrısı olduğu ve bu nedenle erotik aşkın Eros'un içinde bir ilke olarak mevcut olduğunu farz etmek gerektiği şeklinde bir itiraz alabilirim. Ama şimdi erotik aşkın sadece duyumsal olandan türeyen erotik aşka değil de ruhun niteliklerine dayandığı şeklindeki gerçeği bir tarafa bırakırsak, o zaman ortaya dikkate alınması gereken farklı bir durum çıkıyor, ki şimdi bu hususu daha etraflıca vurgulamak istiyorum. Eros erotik aşk tanrısıydı ama kendisi âşık değildi. Diğer tanrılar veya insanlar erotik aşkın gücünü içlerinde sezinledikleri kadarıyla bunu Eros'a bağladılar, ona atfettiler ama Eros kendi âşık olmadı; bir kere başına geldiyse de bu bir istisnaydı[‡] ve erotik aşkın

* (Dan.) *Moment*. Tetikleme unsuru, elemanı anlamında –çn.

† (Dan.) *Momentvis*. Bir anlık, geçici olarak anlamında, ancak burada “tetiklemeli olarak” şeklinde anlaşılabilir bir bağlamda kullanılıyor. Yazarın buradaki ince kelime oyununun çeviride kaybolmaması açısından, “moment” ve “momentvis” sözcüklerini metin içinde Türkçeleştirmeden kullanmayı uygun gördüm –çn.

‡ Eros'un Psyche'ye âşık olmasına gönderme yapılıyor. Psyche, Yunancada ruh anlamına gelir, Kierkegaard burada Eros'un aşkının duyumsal değil, zihinsel olduğuna vurgu yapar ve edn.

tanrısı olduğu halde aşk maceralarının sayısında diğer tanrıların çok gerisindeydi, insanların da çok gerisindeydi. Onun âşık olduğunu söylemek, onun da erotik aşkın evrensel gücüne teslim olduğunu ve böylelikle de bir bakıma onun dışında bir güç, onca reddedildiği için artık aranıp bulunacak bir yeri yurdu olmayan bir güç haline geldiğini dile getirmek gibi bir şey olurdu. Onun erotik aşkı duyumsal olana değil, psişik olana dayanıyordu. Bütün herkes âşık olduğu için ona minnet duysa da bizzat erotik aşkın tanrısının âşık olmaması gerçek bir Yunan düşüncüsü. Kafamda bir hasret tanrısı veya tanrıçası tahayyül edecek olsam, bu özgün Yunan olurdu, öyle ki hasretin tatlı huzursuzluğundan veya ıstırabından haberdar olan herkes bunu o varlığa bağlarken varlığın kendisi hasretten kesin bihaber olurdu. Bu ilişkideki ayırt edici özelliği daha açık betimlemek için, onun temsili bir ilişkinin karşıtı olduğunu söylemekten başka bir çıkar yol bilmiyorum. Temsili bir ilişkide tüm güç tikel bireyde toplanmış ve tikel bireyler, onun belli devinimlerine katılımda bulundukları kadarıyla bu ilişkiye katılmış oluyor. Şöyle de diyebilirim; bu ilişki reenkarnasyona temel teşkil edenin tam zıddı oluyor. Reenkarnasyonda tikel birey, hayatı tüm doymuşluğuyla içinde barındırıyor ve bu, tüm diğer bireylerin bunu reenkarnasyona uğrayan bireyde sadece gözlemlemesi için orada. Yunan örneğinde bu tam tersi. Tanrı'nın gücü olan şey Tanrı'da değil, bunu ona mal eden tüm diğer bireylerde yatıyor; kendisi âdeta güçsüz, âciz, zira gücünü dış âleme naklediyor. Reenkarnasyona uğ-

ramış birey, deyim yerindeyse tüm diğerlerinin gücünü emip içine alıyor ve tüm doygunluk artık ona geçmiş oluyor; ve bunu onda gözlemledikleri nispette de diğerlerine. Bu bir sonraki açısından önem kazanıyor, sanki bir şekilde, evrensel bilincin çeşitli zamanlarda kullandığı sınıflandırmalara istinaden bizatihi bir anlam ve önem taşıyor. İlke olarak duyumsallığı Yunan kültüründe bulamayız, duyumsallık ilkesine dayanan erotiği de ilke olarak orada bulamayız, bulmuş olsak bile, bu araştırma için en önemli olanın, Yunan bilincinin bunu tümüyle bir tek bireye yükleyecek güce sahip olmaması, ama buna sahip olmadığı bir noktadan tüm diğerlerine yayması olduğunu algılarız, öyle ki bu birleşme noktası, ancak diğerlerine verdiği şeye bir tek kendi sahip olmaması dolayısıyla ayırt edilebilir.

Yani Hristiyanlık duyumsallığı ilke konumuna koymuştur, tıpkı duyumsal erotiği ilkeleştirdiği gibi. Temsil fikri Hristiyanlık tarafından yeryüzüne getirildi. Şimdi duyumsal erotiği tinin saptadığı bir ilke, bir güç, bir etki alanı olarak düşünürsem, ki bu saptama duyumsal erotiğin dışlanmasıyla nitelenmiştir, bu ilkeyi bir tek kişide yoğunlaşmış olarak düşünürsem, duyumsal erotik fikrine en üstün ögesel dehayla sahip olurum. Bu Antik Yunan'ın sahip olmadığı, ilk olarak Hristiyanlıkla doğan bir fikir, sadece dolaylı anlamda olsa bile.

Bu duyumsal erotik deha tüm dolaylısı ile ifade edilmekte dayatırsa, o zaman soru, hangi *medium*un buna uygun düşeceği oluyor. Burada özellikle dikkate alınması gereken husus, dolaylısı ile

ifade edilmekte ve sunulmakta dayatıyor olması. Dolayımsızlığı ve bir öteki *mediuma* yansıtılması açısından dil kapsamına ve orada da etik hüküm ve şartlar kapsamına giriyor. Dolayımsızlığından ötürü sadece müzikle ifade edilebilir. Bununla bağlantılı olarak, okurlardan daha önce, önemsiz giriş kısmında belirtilmiş bir hususu hatırlamalarını istirham etmek zorundayım. Zira böylelikle, müziğin anlam ve önemi kendini tüm meşruluğuyla veya tam anlamıyla bir Hristiyan sanatı olarak veya hut daha doğrusu, Hristiyanlığın varsaydığı sanat olarak göstermiş oluyor, bunu ona *medium* olmayı reddederek dışarıda bırakıp ancak bu şekilde onu varsayarak yapıyor. Yani müzik şeytani güçlerin etkisi altında. Müziğin mutlak teması duyumsal erotik dehada yatıyor. Tabii bu hiçbir suretle, müzik başka şey ifade edemez demek olmuyor, ancak duyumsal erotik onun için uygun bir temadır. Benzer şekilde, heykel sanatı insan güzelliğinden başka çok şey betimleyebiliyor, oysa onun mutlak teması insan güzelliği; resim sanatı yüceltilmiş güzelliklerden çok daha fazlasını betimleyebiliyor, ama bu, yine de mutlak temasını oluşturuyor. Bu bakımdan, asıl mesele, her sanat kolundaki temel kavramı görebilmek ve bu arada yapabileceği diğer şeylerden kafa karışıklığına düşmemektir. İnsanın kavramı ruhtur ve onun iki ayak üzerinde de yürüyebilmesinden rahatsız olmamak gerekiyor. Dilin kavramı düşüncedir ve bazı duygusal insanların, dilin en büyük öneminin belagatsiz sesler üretmek olduğu kanısında olması bizim kafamızı karıştırmamalıdır.

Bu noktada, yine çok kısa bir ara verme cüretinde bulunacağım; *præterea censeo*,* Mozart tüm klasik yazarlar arasında en büyüğüdür ve *Don Giovanni*'si tüm klasik yapıtların en başına konmayı hak ediyor.

Şimdi, müziğe bir *medium* gözüyle bakıldığını farz edelim, bu haliyle daima epey ilginç bir soru işareti oluşturur. Bir başka soru da onun hakkında kuşatıcı bir şey söylemenin elimden gelip gelmeyeceği olur. Kafamın müziğe ermediğinin gayet iyi farkındayım, bunda acemi çaylak olduğumu seve seve itiraf ederim, müzik erbabı seçkin şahsiyetlerin arasına dahil olmadığımı, olsa olsa garip, karşı konamaz bir dürtünün ta uzaklardan alıp buralara sürüklediği, ama daha ileriye götürmediği, kapının dışında kalmış bir dönmeden† öte bir şey olmadığımı kimse-lerden saklamam, ama buna rağmen, söylediğim bir iki kısa sözün içinde, eğer sözüm iyi niyet ve hoşgörüyle karşılaşır, gerçek payı olan bir şey bulmak yine de mümkün olurdu; kendini sırtındaki fukara kaftanının altına gizlemiş olsa bile. Müziğin dışında duruyorum ve bu noktadan onu gözlemliyorum. Bu görüş noktasının gayet natamam olduğunu seve seve itiraf ederim; içerideki talihlilere kıyasla çok az şey gördüğümü inkâr etmem, lakin görüş noktamdan bir tek aydınlatıcı bilgi bile olsa onu aktarabilme umudunu kaybetmem, o kapıdan girebilmiş camiaya kabul edilmiş olanlar bunun çok daha iyisini yapabilse bile, evet, hatta söyleyeceklerimi bir dereceye kadar benden de çok daha iyi anlayabilseler bile. Birbirine

* (Lat.) Ayrıca şu kanıdayım ki –çn.

† Dinini değiştiren kimse anlamında –çn. <https://rantey.org>

sınır komşusu olan iki krallık düşünsem, birini çok iyi bildiğim, ama diğerini hiç bilmediğim farz edilirse ve bu bilinmedik krallığa ne kadar arzu etsem de girmeme izin verilmese, orası hakkında yine de zihnimde bir şeyler canlandırabilirdim. Hatta bana bilindik olan ülkenin sınır boyuna gider, takip eder ve bunu yaparken bilmediğim ülkenin dış hatlarını bu edim vasıtasıyla betimler ve bu yolla onun hakkında genel bir fikir edinirdim; oraya hiç ayak basmış olmamama rağmen. Ve diyelim ki bu beni çok meşgul eden bir vazife olsaydı, bıkip usanmadan aynı itina ve titizliği gösteriyor olsaydım, herhalde ara sıra başımdan şöyle bir şey geçerdi; kendi krallığımın sınırında efkârlıca durup o anda hem o kadar yakın, hem o kadar da uzağımda olan bu bilinmedik ülkeyi seyrederken, bana küçücük basit bir vahiy bahşedilirdi. Ve müziğin, üzerinde hakkıyla bir fikir sahibi olabilmek için büyük ölçüde deneyim gerektiren bir sanat olduğunu ne kadar iyi sezinlesem de kendimi eskiden sık sık olduğu gibi yine aynı paradoksla teselli ederim: İnsan cehalet ve önseziyle de bir tür deneyim kazanabiliyor ve Diana'nın, kendisi doğurmamış olsa da doğuranların yardımına koştuğunu, evet, hatta bunun bebeklikten beri sahip olduğu, doğuştan gelen bir yetenek olduğunu, öyle ki kendi doğarken bile doğum sancıları içindeki Latona'nın yardımına koştuğunu düşünerek teselli bulurum.

Müziği keşfetmek için en uç sınırına gideceğim o bana bilindik krallık dildir. Eğer insan farklı *mediaları* belli bir gelişim sürecinde sıraya koymak isterse, dille müziği birbirine en yakın şekilde yerleştir-

mesi gerekir, müzik bir dildir denmesinin sebebi bu oluyor ve bu zekice bir gözlem olmanın çok ötesine geçiyor. İnsanın canı parlak zekânın içinde keyif sürüp tatmin olmak istemiş olsa, fikrin özü dil olduğu için, bir fikrin her bir ifadesinin daima dil olmasından ötürü, heykel ve resim de bir tür dildir diyebilirdi. Zeki insanlar bu nedenle doğanın dilinden söz eder ve yufka yürekli papazlar bu nedenle karşımıza geçip ne kendilerinin ne de dinleyicilerinin anladığı bir şeyi bize okumak üzere doğanın kitabını hayrımıza açar. Müziğin bir dil olduğu tespiti daha fazla bir işe yaramadığına göre, ona göz yummam, neyse o olmasına izin vermem gerekir, ama durum böyle değil. Ruh varsayıldığı zaman, dile kendi hakları veriliyor ama ruh varsayıldığında ruha dahil olmayan her şey dışlanıyor. Ancak bu dışlanma ruhun niteliği ve dışlanmış olan, otoritesini kabul ettirmek istediği nispette, ruha dair bir *medium* icap ettiriyor ki, bu da müzik oluyor. Ama ruha ilişkin nitelenmiş bir *medium* özünde dildir, müzik de ruha istinaden nitelendiğine göre, ona dil denmesi yerinde oluyor.

Bir *medium* olarak dil en mutlak surette tin tarafından nitelenmiş bir *medium*, bunun için fikrin asli *medium*udur. Bu hususun detaylarına inmek ne benim yeteneğimin sınırları dahilinde ne de bu küçük araştırmanın çıkarına. Ancak burada, beni tekrardan müziğe götüren bir tek basit yorum da burada yerinde olacaktır. Şöyle ki, dilde duyumsallık *medium* olarak önemsiz bir araç konumuna indirgenmiştir ve devamlı olumsuzlanır. Öbür *mediada* bu böyle değil. Ne heykel ne de resimde duyumsallık basit

bir araç; bilakis bir bileşen; dolayısıyla onu boyuna olumsuzlamak olmaz, zira daima onu da müşterek görmek gerekir. Bir heykel veya bir resim çalışmasını duyumsal olanı göz ardı etmek için büyük zahmetlere girerek seyretseydim, bu, tabiri caizse, tuhaf bir biçimde çağdışı bir değerlendirme olurdu, zira bu suretle güzelliğini bütünüyle feshetmiş olurdum. Heykelde, mimaride ve resimde, fikir ve *medium* birbirlerini bütünler ama fikrin, *mediumu* sadece bir araç konumuna indirgememesi, sürekli olumsuzlaması, işte bu, bir yerde *mediumun* konuşmadığını beyan etmek gibi bir şey oluyor. Doğada da durum böyledir. Dolayısıyla doğa dilsizdir; aynı şekilde mimari, heykel ve resim de denmesi bu yüzden; onların konuştuğunu duyabilen onca narin, duygusal kulağa karşın, böyle demek gayet uygun düşüyor. Bu nedenle doğanın dil olduğunu söylemek avallık oluyor, hem de hiç şüphesiz, dilsizin konuştuğunu söylemek kadar büyük aptallık, zira o dil işaret dili kadar bile bir dil değildir. Ama dil böyle değil. Duyumsal olan sadece bir araç konumuna indirgenmiş ve böylece feshedilmiş. Eğer birisi böyle konuşsaydı da sadece dilin sallanımlarını vesaire duysaydık, o zaman hiç konuşuyor olmazdı; eğer o böyle, kelimeler yerine havanın titreşimlerini duyacak şekilde işitiyor olsaydı hiç duymuyor olurdu; eğer elindeki kitabı mütemadiyen her bir harfi görerek okusaydı, hiç okumuyor olurdu. Dil, içinde duyumsal olan ne varsa olduğu gibi olumsuzlandığında mükemmel bir *medium* oluyor. Müzikte de böyle: Asıl duyulacak olan şey, kendini boyuna

duyumsallıktan ayrıştırıyor. Müziğin *medium* olarak dil kadar yüksek seviyede olmadığına daha önce işaret edilmişti ve bu nedenle müziğin bir anlamda dil olduğunu belirtmiştim.

Dil kulağa hitap eder. Başka hiçbir *medium* bunu yapmaz. Kulağa gelince, ruhsal olanla en fazla nitelenmiş duyudur. Sanırım birçokları bunda bana hak verir; eğer bu hususta daha fazla bilgi edinmek isteyen olursa onu Steffens'in '*Karikaturen des Heiligsten*'ine* yönlendirmek isterim. Müzik dil dışında kulağa hitap eden tek *medium*dur. Yine tam burada, müziğin hangi anlamda bir dil olduğunun bir örnek-semesi ve kanıtı yatıyor. Doğada kulağa hitap eden çok şey var, ama kulağı etkileyen sadece duyumsal olanlardır, bu yüzden doğa dilsizdir ve insanın bir inek böğürmesini veyahut daha da gösterişlisi, bir bülbülün şakımasını duydu diye bir şey duymuş olması gülünç bir hayal; insanın bir şey duyması bir hayal, bir şeyin diğerinden daha değerli olması da bir hayal, zira al birini vur ötekine.

Dilin unsuru zamandır, tüm diğer *medianın* unsuruysa mekândır. Bunlardan sadece müzik zamanda vuku bulur. Ancak zamanda vuku bulan da duyumsalın yeni baştan bir olumsuzlaması oluyor. Diğer sanatların ürettiği, bizzat onların duyumsallığı, bunun devamlılığının da mekânda geçmesinden ötürü olduğunu ima ediyor. Doğadaki birçok şey de zamanda vuku bulur. Bir dere şırıldadıkça ve şırıldamaya devam ettikçe burada zamanın bir niteliği

* Heinrich Steffens, *Caricaturen des Heiligsten*, I-II (Leipzig, 1819-21) -çn. Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

yatıyormuş gibi geliyor. Ama böyle değil ve zamanın niteliği burada illa mevcut olması gerek diye dayatıldığı takdirde, mevcut olduğu ve mekânsal olarak nitelendirildiği söylenebilir. Müzik, icra edildiği ânın haricinde var olmaz, insan nota okumasını ne kadar iyi bilse ve ne kadar canlı bir hayal gücü olsa bile, müziğin, okunduğu sırada sadece mecazi anlamda var olduğunu yine de inkâr edemez. O aslında sadece icra edilirken var olur. Bu, devamlılıkları duyumsal olanda yattığından boyuna yapıt üreten diğer sanatlara kıyasla, bu sanata mahsus bir kusur gibi görülebilsede de öyle değil. Bilakis daha yüksek, daha tinsel bir sanat olduğunun bir göstergesi oluyor.

Şimdi, dilden hareketle, deyim yerindeyse, müziğin ağzını arar gibi bir hareketle yola çıkarsam aşağı yukarı şöyle bir durum ortaya çıkar. Düzyazının müziğe en uzak, en yabancı dil biçimi olduğunu farz ettiğim takdirde, daha nutuksal girişte noktaların sedalı yapısında müzikal unsurun yankısını fark ederim; manzum diskurun farklı evrelerinin, mısra yapısının, kâfiyenin arasından gücüne güç katarak ortaya çıkar ve müziksel unsur en sonunda o kadar güçlenir ki, dil biter ve her şey müzik olur. Bu zaten şairlerin, bir anlamda, fikri gözden çıkardıklarını, onlar için gözden kaybolduğunu, her şeyin müzikte sona erdiğini betimlemek amacıyla kullanmayı en sevdikleri ifade oluyor. Burada müziğin dilden çok daha mükemmel bir *medium* olduğunun imlendiği düşünülebilir. Ancak bu, sadece boş kafalarda filizlenen o duygusal kavram yanılgılarından biri oluyor. Bir kavram yanılgısı olduğu bilahare

kanıtlanacak, ben şimdilik burada sadece o garip duruma işaret etmek istiyorum; şöyle ki ters yönde bir hareketle –yani kavramın içine işlediği düzyazıdan alçalıp ünlemlerin yanına iniş yaparak– tekrardan müzikle karşı karşıya gelirim, zira ünlemler de müzikaldir, tıpkı bir bebeğin ilk agulamalarının da müzikal olması gibi. Lakin burada müziğin dilden daha mükemmel bir *medium* olması gibi bir şey kesinlikle söz konusu olamaz; müziğin dilden daha zengin bir *medium* olması da söz konusu olamaz, tabii “ah” demenin eksiksiz bir düşünceden daha değerli olduğu varsayılmadıkça. Ama burada nasıl bir netice çıkıyor; dilin bittiği yerde müzikal olanı bulacağım mı? Bu aslında müziğin her yerde dille sınırlandırıldığının en mükemmel kanıtı olurdu. Ve buradan hareketle, müziğin dilden daha zengin bir *medium* olması gerektiği şeklindeki yanlış anlamayla nasıl bağlantılı olduğunu da görmüş olurduk. Zira dil durunca müzik başlar; zira, söylenildiği gibi, her şey müzikal, dolayısıyla insan ilerlemiyor, ama geriliyor. İşte bundan dolayı kelimelere ihtiyaç duymadığını sanan yüceltilmiş müziğe oldum olası kanım kaynamamıştır ve bilirkişiler de bana belki bu konuda hak verecektir. Şöyle ki, kural olarak kelimedenden daha yüksekte olduğunu sanır, her ne kadar ondan çok aşağıda olsa bile. Ve burada bana büyük ihtimalle aşağıdaki itiraz yöneltilecek: Dilin müzikten daha zengin bir *medium* olduğu şayet doğruysa, o zaman müzikal olanın estetik izahının o kadar güç olması akıl almaz bir şey, dilin mütemadiyen kendini müzikten daha fakir bir *medium*

olarak göstermesi akıl almaz bir şey. Ama bu ne akıl alır ne de izah edilebilir bir şey. Müzik dolayımsız olanı daima dolayımsızlığında ifade ediyor; müziğin dil karşısında kendini baştan sona göstermesi bundan ileri geliyor, ama buradan hareketle, müziğin daha mükemmel bir *medium* olduğunu söylemenin bir yanlış anlama olduğu da idrak edilmiş oluyor. Refleksiyon dilde yatıyor ve dil dolayımsız olanı ifade edemiyor. Refleksiyon dolayımsız olanı katlediyor ve böyle olunca da dilin dolayımsız ifade etmesi olanaksız, ancak dilin görünürdeki fakirliği onun tamı tamına zenginliği oluyor. Diğer bir ifadeyle, dolayımsız olan nitelenemez de oluyor, dolayısıyla dil onu kavrayamıyor ama nitelenemez olması onun mükemmeliği değil, bir yetersizliği. Bunu dolaylı olarak birçok yönden kabulleniyoruz. Örneğin, diyoruz ki: Bunu niçin şöyle veya böyle yaptığımı nasıl izah edeceğimi bilemiyorum, olayların akışına göre hareket ediyorum. Burada müzikal olanla hiçbir ilgisi olmayan şeyler için müzikten alınmış, ama o suretle belirsiz, açıklamasız, dolayımsız olanı da simgeleyen bir ifade kullanıyoruz.

Şimdi, şayet tin tarafından nitelendirilmiş olan dolayımsızlık, özgün ifadesini müzikte buluyorsa, şu soru tekrardan daha derinlemesine sorulabilir: Müziğin temel temasını ne tür bir dolayımsızlık oluşturuyor? Dolayımsızlık tin tarafından, tinin kapsamında kalacak şekilde nitelenmişse, o zaman bu dolayımsızlık pekâlâ müzikal olanda ifade bulabilse de müziğin temel teması olamaz, çünkü öyle nitelenmiştir ki, tinin kapsamındadır, böylelikle

müziğin yabancı bir etki alanında bulunduğu imlenmiş olur ve sürekli feshedilen bir uvertür oluşur. Buna karşın dolayımsızlık, ruh tarafından ruh haricinde kalacak şekilde nitelenmişse, o zaman müziğin temel teması oradadır. İlk dolayımsızlık için kendini müzikte ifade etmek hiç önemli değilken, tin olması ve dolayısıyla dilde ifade bulması birinci derecede önem taşır; halbuki ikinci dolayımsızlık için birinci derecede önemli olan, müzikte ifade edilmektir, orada kendi başına ifade edilebilir, dilde ifade bulamaz, zira tin tarafından öyle nitelenmiştir ki, tinin kapsamında ve böylelikle de dilin haricindedir. Ama tinden bu şekilde dışlanan dolayımsızlık duyumsal dolayımsızlıktır ve Hristiyanlığa aittir. Duyumsal dolayımsızlığın asli *mediumu* müziktir ve bu bize müziğin niçin antik dünyada hakkıyla gelişmediğini, Hristiyanlığa ait olduğunu da açıklamış olur. Demek ki tin tarafından tinin kapsamı dışında kalacak şekilde nitelenmiş olan, dolayımsızlığın *mediumu* oluyor. Müzik, haliyle başka birçok şey ifade edebilir ama onun mutlak teması budur. Zaten müziğin dilden daha duyumsal bir *medium* olduğu da kolayca fark edilir, zira müzikte duyumsal seslere dilde olduğundan çok daha fazla ağırlık verilir.

Sonuç olarak, duyumsal deha müziğin mutlak teması demek oluyor. Duyumsal deha asıl doğasının içinde liriktir ve müzikte tüm lirik sabırsızlığıyla parçalanır; yani ruhsal olarak nitelenmiştir ve bu nedenle o güçtür, hayattır, edimdir, daimi bir huzursuzluk ve süregelen bir intikaldir. Ancak bu huzursuzluk, bu intikal onu zenginleştirmiyor, o hep

aynı kalıyor, gelişmiyor, ama bir nefes gibi sürekli olarak dışarı üfürüyor. Bu lirizmi bir tek ifadeyle tanımlayacak olsam şöyle demeliyim: Ses çıkıyor, böylelikle kendini doğrudan müzikal olarak belli eden duyumsal dehaya tekrardan geri dönmüş olurum.

Üstelik bu noktaya istinaden söyleyebileceğim daha birçok şey olduğunu biliyorum; her şeye bambaşka bir yoldan açıklık getirmenin bilirkişiler için çocuk oyuncağı olacağını biliyorum, bundan eminim, bununla beraber bildiğim kadarıyla daha hiç kimse buna ne yeltendiği ne de o yönde ilerlediği için, Mozart'ın *Don Giovanni*'sinin operaların şahı olduğunu habire tekrarlayıp durmakla yetindikleri için ve bununla ne kastedildiği enine boyuna izah edilmeden, ama *Don Giovanni*'nin en iyi opera olduğundan daha fazla şey söylenmek istendiğini, onunla tüm diğer operalar arasında nitel bir farklılık olduğunu, ancak bunun yine de fikir, biçim, konu malzemesi ve *medium* arasındaki mutlak ilişkiden başka bir yerde aranamayacağını açık seçik belli edecek şekilde yapıldığı için, ben de kalkıp durumun aynen böyle olduğunu söylüyorum ve sessizliği bozmuş oluyorum. Belki de biraz fazla aceleciydim, belki biraz daha fazla bekleseydim daha iyi söylemeyi başarırdım, belki, bilmiyorum ama şunu biliyorum ki bir bilirkişisi çıkıp da benden önce davranacak diye korktuğum için değil, şayet ben de suskun kalsaydım o zaman *Mozart*'ın onuruna taşların bile, konuşma yetisi bahşedilmiş her bir kulu ayıplamak için, dille-neceğinden korktuğum için öyle aceleciydim.

Buraya kadar denilenlerin bu ufak araştırmaya ilişkin olarak az veya çok yeterli olacağını düşünüyorum, zira bu kadarı da Mozart'ta öğreneceğimiz dolayimsız erotik evrelerin bir tanımına zemin hazırlamak açısından elverişli olacaktır. Yalnız buna geçmeden önce, düşüncemizi başka bir yoldan, duyumsal deha ile müzikal olan arasındaki mutlak ilişkiye yöneltebilecek bir olguyu daha açıklamak isterim. Bilindiği üzere müzik, oldum olası dinsel şevkin şüpheci dikkatine hedef olmuştur. Buna hak kazanıp kazanmadığının burada bize bir yararı yok, zira doğrusu bu sadece dinsel ilgi çeker; lakin buna neyin sebebiyet verdiği üzerine düşünmek yararlı olur. Dinsel şevki bu açıdan izlersem, edimin gidişatını genel anlamda şöyle betimleyebilirim: Dinsel şevk şiddetlendikçe müzikten daha bir vazgeçilir ve kelimelere daha bir ağırlık verilir. Bu bağlamda farklı evreler dünya tarihinde betimlenmiştir. Son evre, müziği topyekûn saf dışı eder ve yalnızca kelimeye bağlı kalır. Bu tespitleri kendi naçiz yorumlarımı katarak süsleyebilirim; mamafih böyle yapmayacağım, onun yerine *Achim von Arnim*'in bir öyküsünde yer olan bir Presbiteryene ait bir çift sözü aktarmakla yetineceğim: "Wir Presbyterianer halten die Orgel für des Teufels Dudelsack, womit er den Ernst der Betrachtung in Schlummer wiegt, so wie der Tanz die guten Vorsätze betäubt."* Buna

* "Biz Presbiteryenler orgu, tıpkı dansın iyi niyetleri köreltmesi gibi, düşünceyi uyutarak uyuşturan iblisin gaydası gibi görüyoruz." (Owen Tudor, *Mozart*, Kitap, Berlin, 1939/42, s. 260) -ed.n.

*instar omnium** bir görüş gözüyle bakılmalı. Şimdi, müziği dışlamak ve böylelikle dili tek hâkim konumuna getirmek için nasıl bir gerekçe gösterilebilir? Dilin de eğer suiistimal edilirse aynen müzik gibi kafa karıştırabileceğini bütün zeki zihinler elbette kabul edecektir. O zaman aralarında nitel bir farklılık olması gerekiyor. Ama dinsel şevkin ifade etmek istediği ruhtur, bu nedenle ruhun asli *mediumu* olan dili gerektirir ve duyumsal bir *medium* saydığı ve bu nedenle de ruhu ifade etmek için daima kusurlu bir *medium* saydığı müziği reddeder. Dinsel şevkin müziği dışlamasının doğru olup olmadığı hususu, işte bu, belirtildiği gibi, bir başka soru işareti oluşturuyor; her halükârda müziğin dille olan ilişkisine bakış açısı tamamıyla doğru olabilir. O zaman demek ki müziğin dışlanması gerekmiyor ama tinin etki alanında kusurlu bir *medium* olduğunun ve mutlak temasının tin olarak nitelenmiş dolayım-sız tinsel olanda olamayacağının anlaşılması gerekiyor. Ancak bundan hiçbir suretle, onu şeytan işi addetmemiz sonucunun çıkması gerekmez; her ne kadar çağımız müziğin kişiyi pençesine alabilecek ve bu kişinin de kalabalıkları, özellikle kadınları, arzusunun tüm fettan gücüyle yakalayıp korkunun tahrik edici kapanına düşürecek o şeytani gücüne dair bir sürü korkunç kanıt öne sürse bile. Ama buradan hareketle, onu hiçbir suretle şeytan işi olarak görmemiz gerektiği sonucu çıkmıyor, her ne kadar insan bu sanatın, takipçilerine tüm diğer sanatla-

* (Lat.) Her şeye bedel olur.
 ÖNEMSİZ GİRİŞ • Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

ra nazaran sık sık daha korkunç bir şekilde eziyet ettiğini gizli bir dehşetle fark etse ve bu olgu çaresiz bir bireyin kaygı naralarıyla irkildikleri istisnai durumlar haricinde, psikologların ve kitlelerin genelde dikkatlerinden kaçmışa benzese bile. Her halükârda halk masallarında, halk bilincinin ifadesi olan bu masal ve efsanelerde müziğin hep şeytani olarak ifade edilmesi kayda değer. Bir örnek olarak Grimm'in *Irische Elfenmärchen*'inin* (1826) 25, 28, 29, 30. sayfalarına atıfta bulunmak isterim.

Dolayimsız erotik evrelere gelince, bu konuda diyeceklerimin tümünü bir tek Mozart'a borçluyum. Ancak şimdi burada yapmaya çalışacağım sınıflandırma, sadece dolaylı olarak, bir başkasına ait yorumla tekrar ona hamledileceğinden ciddi olarak işe girişmeden önce kendimi veya herhangi bir okuru Mozart'ın ölümsüz yapıtlarına hayranlık duyma keyfinden şu veya bu şekilde yoksun bırakabilirim korkusuyla, kendimi ve yorumumu şöyle bir yoklamak istedim. Mozart'ı gerçek ölümsüz büyüklüğü içinde görmeyi arzu eden herhangi biri, onun *Don Giovanni*'sini gözlemlemeli; bununla kıyaslandığında her şey teferruat, her şey abes. Ama insan, *Don Giovanni*'yi, Mozart'ın diğer operalarından belirli bazı şeyleri de bu bakış açısıyla gözlemleyecek olursa, o zaman eminim ki o kişinin kendine de, yakınlarına da zarar verme niyetinde olmadığına ikna olmuş olurum. Ama kendine en azından, müziğin içsel kudretinin tümüyle Mo-

* (Alm.) İrlanda Peri Masalları. Burada asıl atıfta bulunulmak istenen *Der kleine Feenkönig* (Flaneli Köşün Kavalası) masalı –çn.

zart'ın müziğinde tüketilmesinden haz duyma fırsatı yaratır.

Yukarıda kullandığım ve bundan sonra da kullanmaya devam edeceğim bir terim var: Evre; bu terim bunlardan her birinin bağımsız olarak, birbirinin dışında var olduğu şeklinde anlaşılmamalı. Metamorfoz terimini kullansam belki daha isabetli olurdu. Muhtelif evreler bir arada dolayumsuz evreyi oluşturur, yani her bir evre bir anlatımın açığa vurumundan ibarettir ve öyle ki tüm yüklemeler doğruca en son evrenin zenginliğinin içine yuvarlanır, zira hakiki evre bu evredir. Diğer evreler bağımsız bir mevcudiyete sahip değildir; çünkü kendi başlarına sadece temsili olarak mevcutturlar ve buradan her birinin son evre karşısındaki tesadüfiliği de anlaşılabilir. Ancak her biri Mozart'ın müziğinde birbirinden ayrı bir ifadeye kavuştuğu için, onlardan burada ayrı ayrı söz etmem gerekecek. Her şeyden önce, onları bilinçlerin muhtelif basamakları olarak düşünmememiz gerekiyor, zira son evre henüz bilinçlenmemiş oluyor ve ben sürekli olarak, onun bütün dolayumsuzluğu içinde sadece dolayumsuz olanla ilgileniyorum.

Müzik estetik gözlemin nesnesi yapılmak istenince, hep karşılaşılan güçlükler tabiatıyla burada da kendini göstermezlik etmiyor. Yukarıdaki tespitimde kendini gösteren başlıca güçlük, duyumsal dehanın müziğin temel teması olduğunu düşünsel olarak kanıtlamak istediğimde bunun aslında yine müzik aracılığıyla kanıtlanabilir olmasının yanı sıra benim bunu müzik aracılığıyla idrak etmiş olmamdı. Aşa-

ğdaki tespitlerde özellikle mücadele edilecek olan güçlük şu oluyor: Müzik ifade ettiği şeyi, burada konu edilecek olan şeyi, temelde müziğin mutlak teması olmasından dolayı, dilin yapabileceğinden çok daha mükemmel bir şekilde ifade ediyor, dil onun yanında çok yetersiz kalıyor. Evet, muhtelif bilinç basamaklarıyla ilgilenseydim avantaj benden ve dilden yana olurdu ama burada durum böyle değil. Yani burada ortaya çıkacak olan, sadece ona kulak veren ve kulak vermeye devam edecek olan kişi için bir anlam ve önem taşıyabilir. Bu kişi için, onu yeniden dinlemeye sevk edecek bir iki ipucu içerebilir.

BİRİNCİ EVRE

Birinci evre *Figaro*'daki *uşak* karakteriyle ortaya konuyor. Tabii burada önemli husus, uşak tikel birey olarak görmemek; ancak uşak düşünsel veya gerçek olarak bir şahıs tarafından temsil edilince insanın içinden hemen öyle yapmak geliyor. O zaman buna engel olmak güçleşiyor, ki oyundaki uşağın başına aşağı yukarı bu geliyor; uşağın olması gerektiğinden fazlası olmaması için, tesadüfi olmayan, fikri ilgilendirmeyen bir şey araya giriyor; çünkü uşak birey konumuna gelir gelmez, bir anlamda öyle oluveriyor. Lakin o fazlalaştıkça azalıyor, fikir olmaktan çıkıyor. Bu nedenle, oyunda ona replik verilmiyor, müzik tek yeterli ifade haline geliyor ve bu açıdan, *Don Giovanni* gibi *Figaro'nun Düğünü*'nün de, Mozart'ın elinden çıktığı ilk haliyle, *opera seria** janrına dahil olması kayda değerdir. Ve şimdi, uşağa mitsel bir karakter nazarıyla bakarsak, ilk evrenin müzikte ifade bulan karakteristiğini de bulmuş oluruz.

Duyumsal olan uyandırılır ama hareket durumuna değil, suskun sükûnete, neşe ve sevince değil,

* Ciddi konuların ağırlıkta olduğu, çoğunlukla Yunan tanrılarına yer verilen operettüsiz-Edin.Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

derin melankoliye. Arzu henüz uyanmamıştır, melankoliyle iç içedir. Arzulanan, arzunun içinde hep vardır, oradan yukarıya yükselir ve hayret verici bir alacakaranlığın içinde kendisini gösterir. Bu durum duyumsal olanın katmanında meydana gelir, bulutlarla ve sislerle uzaklaştırılır, onlara yansiyarak yaklaştırılır. Arzu, arzunun nesnesi olacak olana sahip olacaktır ama ona onu arzulamadan sahiptir ve bu nedenle ona sahip değildir. Bu, ıstıraplı ama tatlılığıyla da cezbedici ve büyüleyici bir çelişkidir, hüznüyle, kahriyle bu evreyi çın çın çınlatır. İstıraplı, aşırı az olmasında değil ama daha ziyade aşırı fazla olmasında yatar. Bu arzu sessiz bir arzudur, hasret sessiz bir hasrettir, sevdalanmak sessiz bir sevdalanmadır, arzunun hedefi orada uyanıp canlanır ve arzunun o kadar yakınındadır ki, içindedir. Arzulanan, arzunun üzerinden süzülür, içine dalar, ki bu hareket ne arzunun kendi çekim gücünden ne de arzulamasından kaynaklanır. Arzulanan kayıplara karışmaz, arzunun kollarından sıyrılmaz, zira arzu tam o zaman uyanacaktır; o arzunun çekimine kapılmaksızın oradadır, bu yüzden karamsarlığa kapılır, zira arzulamaktan âcizdir. Arzu uyanır uyanmaz veya daha doğrusu, uyandığı farz edilirse, arzu ve arzulanan birbirinden ayrıldığı için, o zamana kadar arzulananın ötürü nefes alamayan arzu şimdi rahat ve derin bir nefes alır. Arzu uyanmadığında, arzulanan, türlü hokkabazlıklarla onun gönlünü çeler, evet, neredeyse kaygı yaratır. Arzu nefes almalıdır, kaçış yolu bulmalıdır; bu, ikisinin birbirinden ayrılmasıyla mümkündür; arzulanan

mahcubane firar eder, bir kadın gibi pısırikça ve çekingence ve ayrılış gerçekleşir, arzulanan *et apparet sublimis** veyahut her halükârda arzusun dışında-
dır. Ressamların dediğine göre, bir odanın tavanı
yan yana şekillerle doldurulursa bu tavan basıkla-
şır, ama üstünkörü bir tek şekil resmedilirse bu, ta-
vanı yükseltir. İlk ve onu takip eden evrelerde arzu
ile arzulanan arasındaki ilişki de böyledir.

Sonuç olarak, bu evrede sadece kendini sezişle
mevcut olan arzu devinimden yoksundur, tedirgin-
likten yoksundur, izah edilemez, gizli bir duygula-
nımla beşik gibi usul usul bir o yana, bir yana salla-
nır durur. Bitkilerin yaşamının toprağa hapsolmuş
olması gibi, o da her daim olan sessiz hasretin içi-
ne gömülmüş, derin düşüncelere dalmıştır ve buna
rağmen nesnesini boşaltamaz, zira esasen derin an-
lamda nesne diye bir şey yoktur ve yine de bu nes-
ne noksanlığı onun nesnesi değildir; çünkü o zaman
hemen devinime geçerdi, o zaman da nitelenirdi,
hiçbir şekilde olmasa bile keder ve ıstırapla nitele-
nirdi ama kederin ve ıstırapın içinde, melankoli ve
acı için karakteristik olan çelişki, melankolinin tat-
lı yanı olan muğlaklık yoktur. Arzu bu evrede arzu
olarak nitelendirilmekle ve bu belli belirsiz sezilen
arzu üstü örtük nesnesine karşı tümüyle belirsiz ol-
makla beraber, yine de tek bir niteliği vardır, sonsuz
derinliktedir. Tıpkı Thor gibi, sivri ucu okyanusun
içinde duran boynuzuyla içer durur† ama nesnesini

* (Lat.) Yükseklerde belirlemektedir –çn.

† İskandinav mitolojisinde, kötülüğün ve kurnazlığın tanrısı olan
Loki, Thor'u içki içme yarışmasına davet eder. Ne var ki Thor'un
içtiği boynuzun diğer ucu okyanusun içindedir –ed.n.

içip içine çekememesi nesnenin sonsuz olmasından değil, bu sonsuzluğun onun için bir nesne olamayacağındandır. Böylelikle bu içe çekiş nesneyle bir ilişkisi olduğunu betimlemez ama onun iç çekişiyle özdeştir ve bu iç çekiş uçsuz bucaksız derinliktedir.

İlk evrenin yukarıdaki betimiyle uyumlu olarak, uşak rolünün müziğinin kadın sesine göre bestelenmiş olmasının müzikal bakımdan büyük anlam ve önem taşıdığı görülecektir. Bu evrenin tutarsızlığı âdeta bu çelişkiyle imlenir, arzu o derece belirsizdir, nesne ondan o kadar azıcık ayırıktır ki arzulan, androjen olarak arzunun içinde yatar, tıpkı bitkilerin dünyasında dişi ile erkeğin aynı çiçekte bulunması gibi. Arzu ve arzulanan, bu her ikisinin de *neutris generis** olmasıyla oluşan bu birlik içinde birbirine kavuşur.

Replikler mitsel uşağa değil, oyundaki uşağa, şiirsel Cherubino figürüne ait olsa da, dolayısıyla bir yandan Mozart'a ait olmamasından, diğer yandan burada söz konusu olandan bambaşka bir şey ifade etmesinden ötürü, üzerinde bu bağlamda derinlemesine düşünülemese bile, ben gene de bir tek repliği burada daha derinlemesine irdelemek isterim, zira bu bana bu evreyi, daha sonraki bir evreyle analogik olarak betimleme fırsatını veriyor. Susanna, Cherubino'yu alaya alır, çünkü o da bir bakıma Marcellina'ya abayı yakmıştır ve uşağın elinde işe yarar bir tek şu cevap vardır: O bir kadın. Oyundaki uşağa gelince, onun kontese abayı yakması elzemdir, Mar-

* (Lat.) Nötr cinsiyet -çn.

cellina'ya abayı yakabilecek olması önemsiz ve onu kontese tutsak eden o ihtirasın yoğunluğunu dolaylı ve paradoksal bir ifadesinden ibarettir. Mitsel uşağa gelince onun da konteste ve Marcellina'da gönlü olması aynı derecede elzemdir, kadınlık onun nesnesidir ve ikisinin ortak yanı budur. Dolayısıyla daha sonra Don Giovanni hakkında:

Altmışlık koketlerin bile
Seve seve çetelesini tutar,

repliğini duyduğumuzda bununla mükemmel bir analogi kurulur; yalnız şu var ki arzusunun yoğunluğu ve kesinliği bundan çok daha fazla gelişmiştir.

Bu noktada, Mozart'ın müziğini *Figaro*'daki uşağa istinaden tek bir yakıştırmayla karakterize edecek olursam şöyle derdim: O bir erotik aşk sarhoşu, ama her sarhoşluk gibi aşk sarhoşluğu da iki şekilde etki edebilir, ya coşkun berrak bir yaşam sevinciyle ya da yoğun karanlık bir bunalımla. Sonuncusu buradaki müzikte söz konusudur ve nitekim münasiptir de; müzik bunun nedenini izah edemez, bu onun gücünü aşar; kelimeler duygudurumu ifade etmeye yetmez, aşırı ağırdır ve kelimelerin taşıyamayacağı kadar ağır ve yoğundur, onu sadece müzik dile getirebilir. Melankolisinin temeli yukarıda parmak basmaya çalıştığımız o derin içsel tezatta yatar.

Ve şimdi, mitsel uşakla tanımlanan ilk evreyi terk ediyoruz; onu elinde olanı kasvetle düşlemekle, sahiplendiğini melankoliyle arzulamakla baş başa bırakıyoruz. O hiçbir zaman daha ileriye gi-

demez, bulunduğu yerden hiçbir zaman ayrılamaz, çünkü hareketleri hayali, dolayısıyla hiçbir hareket söz konusu değıl. Oyundaki uşak figüründe durum farklı; çünkü onun geleceğıyle, içten ve dürüst bir samimiyetle ilgilenmeye hazırız. Kaptan olmasını kutlamaya, Susanna'ya bir kez daha veda öpücüğü vermesine göz yummaya hazırız, onu alnındaki, bilenler haricinde kimsenin göremediğı o damgadan ötürü yarı yolda bırakmayacağız; ama buraya kadar, benim güzel Cherubino'm -yoksa ona kont mu demeliyiz?- şöyle diyecektir: "Defol! İşte kapı orada! Doğruca alayına! O bir çocuk değıl, bunu kimse benden daha iyi bilemez."

İKİNCİ EVRE

Bu evre *Sihirli Flüt*'teki Papageno'yla temsil edilir. Tabiatıyla yine burada zaruri olanı rastgele olandan ayırt etmek, mitsel Papageno'yu uyandırmak ve oyundaki fiili karakteri unutmak gerekir ve özellikle buradakini; zira oyundaki karakter envai çeşit tacizkâr zırvalığa bulaşmış. Bu açıdan, operanın *su-jet*'sinin,* bir opera *su-jet*'si olarak bakılınca temelinden yanlış olduğunu göstermek için tüm operayı gözden geçirmenin ilginç olmayacağı söylenemez. Ve bu vesileyle erotik olana, daha anlamlı türlü çeşitli diyalektik ilişkileri deneme mihnetine girerek daha derin bir etik bakış getirme çabasının, müziğin sınırlarının çok ötesine de el atması nedeniyle, Mozart'ın bile ona daha derin bir ilgi göstermesini imkânsız kılmış ne cüretkâr bir macera olduğunu gözlemleyerek yepyeni bir açıdan aydınlatma olanağı da kaçırılmamış olacak. Bu operanın tanımlayıcı yönelimi tastamam müzikalite noksanlığı oluyor ve bu nedenle, tek tük mükemmel konser numaralarına ve tek tük çok dokunaklı patetik dizelere rağmen hiçbir şekilde klasik bir opera değil. Ama bü-

* (Fr.) Konu, tema -çn.

tün bunlar bu küçük incelemede bizi ilgilendiremez. Bizim işimiz sadece Papageno'yla. Bu da bizim için büyük bir avantaj, hiçbir şey için olmasa, bu yolla Papageno'nun Tamino'yla olan ilişkisinin önemini izah etmeye çalışma mecburiyetinden kurtulduğumuz için, bu ilişki yapısal bakımdan öyle bilge, öyle derin bir görüntü arz ediyor ki bu katışıksız refleksiyondan dolayı âdeta kavranılamaz oluyor.

Sihirli Flüt'ü burada ele alma biçimi, hem Papageno'da haddinden fazla hem de operanın geri kalanında haddinden az şey görmesi bağlamında, bazı okurlara baştan savma gelebilir; onlar tutumumuzu tasvip etmeyebilir. Bu da onların, Mozart'ın müziğinin hiçbir değerlendirmesinde çıkış noktası olarak bizimle hemfikir olmamalarından kaynaklanıyor. Bu, şahsi fikrimizce, *Don Giovanni* oluyor ve yine şahsi kanaatimizce, Mozart'a en derin hürmet ancak diğer operaları da bu, çerçevede dikkate alarak gösterilebilir ve tabii ki bu Mozart'ın her bir operasının ayrı bir inceleme konusu yapılacak önemde olduğunu bu nedenle inkâr ediyorum anlamına gelmez.

Arzu uyanır ve burada da hep olduğu gibi olur, yani insan düş gördüğünü ancak uyandığı an fark eder, düş biter. Arzuyu beraberinde uyandıran bu uyanış, bu sarsılma arzuyu ve nesnesini birbirinden ayırır, arzuya bir nesne bahşeder. Burada sıkı sıkı tutulması gereken diyalektik nitelik şu oluyor: Bir nesne varsa arzu da vardır; arzu varsa nesne de vardır. Arzu ve nesne ikiz kardeştir ama ikisi de diğerinden bir salise önce dünyaya gelmez. Ama tam aynı anda dünya geldikleri için, normalde ikizler

arasındaki o azıcık zaman farkı burada olmamakla birlikte, bu vücut buluşun anlam ve önemi birleşmelerinde değil, bilakis ayrılmalarında yatar. Ancak bu duyumsal devinim, bu deprem arzuyu ve onun nesnesini bir an için sınırsız bir şekilde birbirinden ayırır; lakin devinim ilkesi kendini bir an için ayırıcı olarak gösterirken, tekrardan birleştirmek isteyen olarak da açığa vurur. Bu ayrılışın sonucunda arzu kendi içindeki temel devinimsizlik durumundan kopar, böylece nesne artık mutlak tözelliğin hükmü altında değildir, çokkatlılığın içine yayılır.

Nasıl ki bitki yaşamı toprağa bağlıysa, birinci evre de temel özleme aynı şekilde tutsaktır. Arzu uyanır, nesne çokkatlılığını dışarı vurarak kaçır, özlem kendini topraktan kurtarır ve avare dolaşmaya koyulur, çiçek kanatlanır ve orada burada pır pır eder durur, kararsızcasına, yorulup bilmezcesine. Arzu nesneye yönelir, aynı zamanda için için hislenir, kalbi zinde ve mutlu, atar durur, nesneler bir kaybolur bir belirir ama her kayboluştan önceki an haz ânıdır, temas anıdır, kısacıktır ama iç ısıtır, ateşböceği gibi ıslıl ıslıdır, kelebeğin dokunuşu gibi hafif ve gelgeç, onun gibi zararsız, kendi halinde; sayısız öpücük ama her biri öyle kısa süren bir hazzdır ki sanki daha birinden alınırken bir sonrakine verilir. Arzu sadece bir an insanın içine doğar gibi olur ama bu sezgi unutulur.

Papageno'da arzu keşfe çıkar. Bu keşfetme dürtüsü onun nabız atışlarıdır, ondaki hayatiyettir. Bu keşfin uygun nesnesini bulmasa da keşfetmek istediği nesneyi ararken çokkatlılığı keşfeder. Arzu

böylece uyanmış olur, ama arzu olarak nitelenmemiştir. Arzunun her üç evre de mevcut olduğu hatırlanırsa, onun ilk evrede *hayal eden*, ikincisinde *arayan*, üçüncüsünde de *arzulayan* olarak nitelendiği söylenebilir. Arayıcı arzu henüz arzulayan değildir, sadece arzulayabileceğinin peşindedir ama onu arzulamaz. Belki de burada onu en iyi tanımlayan yüklem şu oluyor: O keşfeder. İşte, Papageno'yla Don Giovanni arasında bu tür bir karşılaştırma yaparsak o zaman onun dünya gezisi, bir keşif gezisi olmaktan biraz daha fazladır; yalnızca bir keşif gezisindeki gibi maceranın tadını çıkarmakla kalmaz, zaferlere (*veni, vidi, vici*)* giden bir şövalyedir de. Keşif ve zafer burada özdeştir; evet bir bakıma denebilir ki keşif uğruna zaferi unuttur veyahut keşif onun gerisinde kalır ve o zaman o da bunu uşağına ve kâtibi Leporello'ya bırakır, ki o, benim Papageno'nun çetele tuttuğunu düşünsem olabileceğinden çok daha farklı bir anlamda liste tutar. Papageno seçer, Don Giovanni zevk alır, Leporello tetkik eder.

Her evrede olduğu gibi bu evrenin karakteristiğini elbette fikren resmedebilirim de bunu hep varlığının sona erdiği anda yapabilirim. Ancak onun karakteristik özelliğini mükemmelen betimleyebilsem ve bunun gerekçesini de izah edebilsem bile, yine de geriye, ifade edemediğim ama duyulmak isteyen bir şey kalır. Kelimelerde alıkonamayacak kadar dolayımıstır. Papageno'yla da durum böyle, aynı güfte, aynı ezgi; bitirir bitirmez yeni

* (Lat.) "Geldim, gördüm, yendim." Julius Caesar'ın Zela Savaşı sonrasında söylediği sözler -ed.n.

baştan başlıyor ve böyle sürüp gidiyor. Dolayım-sız olanı kelimeleştirmenin zaten her halükârda imkânsız olduğu şeklinde bir itiraz alabilirim. Bu bir bakıma gayet doğrudur, ancak ilk olarak, tinin bu dolayımsızlığı dolayım-sız ifadesini dilde bulur ve ikinci olarak, fikrin devreye girmesi halinde bir değişimden geçer, yalnız, tamamen tinin niteliğiyle sabitlenmesi dolayısıyla özde hâlâ aynı kalır. Ve bilakis burada bir duyumsal dolayım-sızlık vardır, bu itibarla gayet farklı bir *mediuma* sahiptir, bunun sonucunda *media* arası orantısızlıklar olanak-sızlığı mutlaklaştırır.

Şimdi, Mozart'ın müziğinin, bizi ilgilendiren kısmı olan bu oyun bağlamında karakteristiğini basit bir iki ifadeyle tarife yeltensem şöyle derdim: neşe ve hayat dolu, heyecanlandıran, aşkla dolup taşmış. Özellikle ağırlık vermem gereken, ilk arya ve çan sesleri oluyor; Tamino'yla ve ardından Papageno'yla olan düet dolayım-sız müzikalin niteliği dışında kalıyor. Ama ilk aryayı dikkate alırsak, o zaman, kullandığım ifadeler muhtemelen yerinde bulunacaktır ve daha yakından incelendiği takdirde, müzikal olanın nasıl bir anlam ve önem taşıdığını, kendini fikir için mutlak bir ifade olarak nerede belli ettiğini ve bunun sonuç olarak nasıl dolayım-sız müzikal olduğunu görme fırsatı da doğacaktır. Bilindiği üzere Papageno coşkun yaşam sevincine bir pan kavalıyla eşlik eder. Muhakkak ki her kulak bu çalgının refakatinden garip biçimde duygulanmıştır; ancak insan bunun üzerinde daha çok düşündükçe Papageno'daki mitsel Papageno'yu daha çok görür ve

bunu bir o kadar daha etkileyici ve belirleyici bulur; insan onu tekrar tekrar duymaktan usanmaz, çünkü Papageno'nun bütün yaşamının, ona kesinlikle uygun bir dışavurumudur, öyle bir yaşam ki, biteviye cıvıltıdan ibarettir, tüm abesliği içinde her daim gamsız, cıvıldar; halinden memnundur, gönlü toktur, zira onun yaşamının içeriği budur, uğraşında memnun ve şarkısında memnun. Bilindiği gibi opera öyle derinlemesine tasarlanmıştır ki Tamino'nun ve Papageno'nun pan flütleri birbirine denk düşer. Gelgelelim o ne farktır! Tamino'nun flütü, ki oyun ismini bundan almıştır, her tür etkiden yoksundur ama niçin? Çünkü Tamino kesinlikle bir müzikal karakter değildir. Bunu tüm operanın kısır yapısına borçludur. Tamino flüt çalarken aşırı sıkıcı ve cıvık bir hale gelir; insan ondaki gelişimin geri kalanı, bilinçlilik durumu üzerinde derinlikli düşünürken, o ne zaman flütünü çıkarıp bir melodi çalsa insan Horatius'taki köylüyü (*rusticus exspectat, dum defluat amnis*)* aklına getirmeden edemez, yalnız Horatius, köylüsünün eline vakit öldürsün diye bir flüt vermemiştir. Tamino dramatik bir karakter olarak müzikal olandan çok ötededir; tıpkı oyunun sağlamak istediği tinsel gelişimin müzikaliteden bütünüyle yoksun bir fikir olması gibi. Tamino müzikal olanın tam olarak son bulduğu yere kadar gelmiştir, bu yüzden, flüt çalması sadece bir zaman kaybıdır, düşünceleri savmak içindir. Doğrusu müzik, düşünceleri defetmede mükemmeldir, şeytani düşünceleri

* (Lat.) Irmağın akıp tükenmesini bekleyen hödük -çn.

bile, David örneğinde olduğu gibi, çalgı çalışıyla Şa-ul'un şeytani ruh halini defetmişti.* Ancak burada büyük bir hüsrân yatıyor; zira bunu sadece bilinci dolaylımsızlığa geri yönlendirmek ve orada yatıştırmak amacıyla yapıyor. Dolayısıyla kişi tam o ekstazi ânında kendini mutlu hissedebilse bile, sadece daha da mutsuzlaşıyor. Burada müsaadenizle *in parenthesis*[†] bir yorumda bulunmak isterim. Müzik akıl hastalarının tedavisinde kullanıldı ve bir anlamda amacına ulaştı, yalnız bu bir yanılsama. Akıl hastalığının zihinsel bir nedeni olduğuna göre, bilincin herhangi bir noktasında hep sert bir yumru olarak kalır. Bu yumrunun alt edilmesi gerekir, ama gerçekten alt edilmesi için de onun tam aksi istikamette gitmek lazımdır, ki bu yol müziğe götürür. Yani dolayısıyla müzikten yararlanınca tamamen yanlış yolda ilerlenmiş oluyor ve bu, hastayı daha bir delirtiyor, o her ne kadar bunu artık atlatmış gibi görünse bile.

Tamino'nun flüt çalışı hakkında dediklerimi, yanlış anlaşılacağı korkusuna kapılmaksızın, olduğu gibi bir yana bırakabilirim sanıyorum. Niyetim, defalarca tasdik edilmiş bir olguyu, yani müziğin yabancı bir etki alanına, dilinkine girerken refakatçi olarak bir önemi olabileceğini inkâr etmek değil. Bununla birlikte, *Sihirli Flüt*'teki kusur şu oluyor; tüm oyun bilince yöneliyor ve sonuç olarak oyunun hakiki eğilimi müziği hükümsüz kılmak oluyor, velakin bunun bir opera olması gerekiyor ve bu fikir

* Kutsal Kitap, I. Samuel, 16:14-23 -ed.n.

† (Lat.) Parantez içinde -çn.

bile oyunda net değil. Etik olarak nitelendirilmiş aşk veya evliliğe dair aşk gelişimin hedefi olarak belirlenmiş ve oyunun temel kusuru burada yatıyor, zira ister dinsel, ister dünyevi açıdan konuşuyor olalım, her halükârda bu oyunun olamadığı bir şey var; onda müzikal ahenk yok, evet, o hem de kayıtsız şartsız olarak müzikaliteden yoksun.

İlk arya Papageno'nun tüm yaşamının dolayimsız müzikal bir anlatımı olmasından ötürü müzikal anlamda büyük bir anlam ve önem taşıyor; ve öykü, ki buna aynen müzik kadar denk düşen bir anlatımı oluyor, o sadece mecazen öykü; buna karşın, çan müziği onun teşebbüslerinin müzikal anlatımı oluyor ve öyle ki insan bunun hakkında da müzik vasıtasıyla bir fikir edinebiliyor; büyüleyici, sürükleyici, o zatın* balıkların bile durup dinlemeden edemediği müziği gibi cezbedici.

Replikler ya Schikaneder'den† ya da Danimarkalı çevirmenden dolayı genelde öyle delifişek, öyle abes ki, Mozart'ın buradan nasıl olup da bir şeyler çekip çıkarabilmiş olduğunu neredeyse akıl almıyor. Papageno'ya kendi hakkında, "Ben doğanın çocuğuyum," dedirtip adını daha o anda yalancıya çıkartması ibret verici bir *instar omnium*‡ görünümü arz edebilir. İlk aryanın bir yerinde geçen, yakaladığı kızları kafese kapattığı şeklindeki ifade buna bir istisna sayılabilir. Eğer bu ifadeden yazarın büyük

* Danimarkalı şair Carsten Hauch'un "Bjergpigen" (Dağ Kızı) adlı şiirine gönderme yapılıyor, şiir Danimarkalı besteci Leopold Rosenfeld (1850-1909) solo-koro ve orkestra için de bestelenmişti -çn.

† Alman tenor Emmanuel Schikaneder (1751-1812) -çn.

‡ (Lat.) Hepsine bedel -çn.

bir olasılıkla yaptığından biraz daha fazla bir anlam çıkaracak olursak, yukarıda da ortaya koyduğumuz gibi, Papageno'nun teşebbüslerinin kimseye zararı olmadığını betimlediğini görebiliriz.

Mitsel Papageno'yu artık terk ediyoruz. Gerçek Papageno'nun kaderi bizi ilgilendirmez, ona küçük Papagena'sıyla mutluklar diliyoruz ve mutluluğu balta girmemiş bir ormanı veya tüm bir kıtayı sadece Papageno'larla doldurarak arama teşebbüsüyle seve seve baş başa bırakıyoruz.

ÜÇÜNCÜ EVRE

Bu evre *Don Giovanni*'yle temsil edilir. Burada, daha önce yaptığım gibi, bir operanın belli bir bölümünü tecrit etmek zorunda değilim, burada ana nokta ayrıştırmak değil, birleştirmek, zira tüm opera esas itibariyle fikrin bir dışavurumu ve bir iki basit numara hariç tutulursa esas itibariyle ona dayanıyor, dramatik gereklilik icabı, onun eksenini etrafında dönüyor. Dolayısıyla üçüncü evreyi *Don Giovanni* olarak adlandırırken daha evvelki evrelere ne anlamda diğer adları verdiğimi de bir kez daha gözlemleme fırsatı çıkıyor. Aynı ayrı var olmadıklarını daha önce belirtmiştim ve insan esasen bütünlüklü evre olan bu üçüncü evreyi kendine çıkış noktası olarak alınca, onları *Don Giovanni* hakkındaki önseziler olmak yerine, tek yanlı soyutlamalar ya da geçici beklentiler olarak görmek imkânsızlaşıyor, yalnız şu var ki, geride hep bir şey kalıyor, bu da her birinin tek yanlı olduğu, önsezinin tek bir yüzünü oluşturduğu anlamında “evre” terimini kullanmamı oldukça mazur gösteriyor.

Birinci evredeki çelişki arzusun kendine hiçbir nesne bulamamasında, arzulamaksızın bir nesneye

sahip olmasında ve bunun için de bir türlü arzula-
ma çabasında bulunmamasında yatıyor. İkinci ev-
rede nesne kendini çokkatlılığın içinde gözler önüne
seriyor ama arzu, nesnesini bu çokkatlılıkta aradığı
için, daha derin bir anlamda hiçbir nesneye sahip
değil, henüz arzu olarak nitelenmemiş. Halbuki *Don
Giovanni*'de arzu mutlak surette arzu olarak nite-
lenmiş; yoğun ve kapsamlı bir anlamda, önceki iki
evrenin dolayimsız bütünlüğünden oluşuyor. Birin-
ci evre ideal olarak tikel bireye arzu duydu; ikincisi
çokkatlılığı içinde özel olana arzu duydu; üçüncü ev-
reyse bu ikisinin bir bütünüdür. Arzu mutlak nesne-
sini tikel bireyde buluyor, tikel birey, mutlak olarak
arzuluyor. İleriki bölümlerde ele alacağımız baştan
çıkarıcılık burada yatıyor. Dolayısıyla arzu bu evre-
de mutlak surette bakir, görkemli, utkulu, dayanıl-
maz ve şeytani. Bu nedenle, tabiatıyla, burada tikel
bireye duyulan arzudan değil, ruh tarafından ruhun
dışladığı olarak nitelenmiş, ilke olarak arzudan söz
edildiğini göz ardı etmemek gerekiyor. Bu, duyum-
sal deha fikridir, yukarıda buna da değinmiştik. Bu
fikrin dışavurumu Don Giovanni, Don Giovanni'nin
dışavurumu ise yine sadece ve sadece müzik oluyor.
Özellikle bu iki müşahede, fikren farklı yanlarıyla
bilahare dikkate alınacak ve öylece bu operanın
klasik değeri dolaylı olarak kanıtlanmış olacak. Bu
arada, okurun genel bakışı korumasını kolaylaştır-
mak için, dağınık gözlemleri belli kalemler altında
bir araya getirmeye çalışacağım.

Niyetim bu müzik hakkında özgün şeyler söyle-
mek değil, şeytana uymayıp bir alay kof ama patır-

tılı beylik lafı arayıp bulmamaya, safsatayla dilin iktidarsızlığını ele vermemeye de özellikle titizlik göstereceğim, çünkü bunu dilde bir eksiklik olarak değil, yüksek bir potansiyel olarak görüyorum; bu nedenle, müziği kendi sınırları dahilinde tanımaya daha da bir gönüllüyüm. Ancak burada yapmak istediğim, fikre mümkün mertebe çeşitli açılardan ve onun dille olan ilişkisiyle birlikte ışık tutmak ve bu yolla müziğin kendini evinde hissettiği alanı biteviye çember içine almak, tabiri caizse onu kışkırtarak ortaya çıkmasını sağlamak, ama o kendini duyururken hakkında daha fazla şey diyemeden, onu kendi haline bırakmak, sadece kulak vermek. Böylece estetiğin, yapabileceğinin en iyisini yapacağımı düşünüyorum; başaracak mıyım, o ayrı mesele. Sadece bir tek yerdeki bir tespit, gizli ihbar mektubu gibi, onun eşkâlini ele verebilir, ancak durum böyle diye onu şahsen göz ardı etmeye kalkışmadan veya okurların, elinde bir ihbar mektubu tutanın, orada bahsolunanı katıyen tutuklamadığını göz ardı etmesine de meydan vermeden. Operanın da tüm tasarımı, iç yapısı yeri gelince ayrı olarak bahse konu olacak, bununla beraber, kendime iki kişiye bedel bar bar bağırma hakkı tanımadan: *O! bravo, schwere Noth, Gotts Blitz, bravissimo*, ama yalnızca müzikal olanı durmadan tahrik ederek ve bu sayede müzikal olanla salt estetik anlamda bir insanın yapabileceğinin en iyisini yapmak istediğimi sanarak. Yani burada yapmak istediğim esasen öznel rastlantılardan ve özelliklerden başka bir şey içermese ve sadece okurun safında muadil bir duruma hitap etse de müzi-

ğe canlı yorum yapmak değil. Söyleminde o derece çeşnili ve tespitlerinde o derece reflektif, o derece çokkatmanlı bir yorumcu olan Dr. Hotho* bile, yorumlarının bir yandan Mozart'taki tını zenginliğine karşılık oluşturacak bir laf kalabalığına indirgenmesine veyahut Mozart'ın zengin, çoksesli duysal üretkenliğinin donuk bir aksi, soluk bir kopyası gibi ses vermesine, diğer yandan *Don Giovanni*'nin zaman zaman operada olduğundan daha yücelmesine, reflektif bir kişi olmasına, zaman zaman da daha küçülmesine engel olamadı. Sonuncusu tabiatıyla *Don Giovanni*'deki derin, mutlak amacın Hotho tarafından savsaklanmasıyla kaynaklanıyor, *Don Giovanni* ona göre en iyi tek opera; diğer tüm operalardan nitel bir farkı yok. Ama bir insan bunu her zaman her yerde var olan spekülâtif gözlerin kesinliğiyle idrak edemediyse, o zaman *Don Giovanni*'den yakışır veya geçerli bir biçimde söz edemez, bunu idrak etseydi burada söz alma cüretini gösterenden çok daha görkemli, zengin ve asıl önemlisi, çok daha doğru bir şekilde konuşmak elinden gelmiş olacaktı. Halbuki ben fikrin, durumun vesaire içinde müzikal olanın izini bulup ortaya çıkaracağım, kulaklarımı açıp pusuda bekleyeceğim ve okuru müziği duymadığı halde duyduğunu sanacak kadar algısal bir müzikal aşamaya bir kere getirdim mi de görevimi tamamlamış olacağım, o zaman kendime olduğu kadar okura da şöyle diyeceğim: Dinleyin. Siz, cana yakın cinler, tüm masum aşkların koruyucuları, zihnimi

* Heinrich Gusta Hotho, *Vorstudien für Leben und Kunst*, (Stuttgart, Tübingen: 1835) –çn.

olduğu gibi size emanet ediyorum, gezgin düşüncelerime mukayyet olun ki nesneye layık sayılabilsinler; ruhumu hoş tınılı bir çalgıya dönüştürün, bırakın belagatin yumuşak meltemi üzerimden esip geçsin, zengin nağmelerin ferahlığını ve nimetini yollayın! Siz, adil ruhlar, sizler ki güzelliğin krallığında sınır bekçiliği yaparsınız, bana da mukayyet olun, şaşkın bir coşku ve kör bir hevesle *Don Giovanni*'yi her şeye bedel yapayım derken, ona haksızlık etmeye-yim, onu küçük düşürmeyeyim, aslında olduğundan –ki bu onun olabileceğinin en iyisi– başka bir şeye dönüştürmeyeyim; siz, güçlü ruhlar, sizler ki insanı yüreğinden yakalamayı bilirsiniz, yanımda durun, bana destek olun ki okuru tutkunun ağıyla ya da belagatin komplolarıyla değil, iknanın ebedi doğru sözlülüğüyle tutsak alabileyim.

1. BAŞTAN ÇIKARICILIK OLARAK NİTELENMİŞ DUYUMSAL DEHA

Don Giovanni fikrinin ne zaman ortaya çıktığı bilinmiyor, tek bilinen Hıristiyanlığa ve Hıristiyanlık vasıtasıyla da ortaçağa ait olduğu. Eğer fikrin ortaya çıkışı dünya tarihinin insanlık bilincine yer etmiş bu evresine doğru kesinlik içinde takip edilemiyorsa, o zaman fikrin içsel karakteristiği göz önüne alınarak tüm şüpheler derhal bertaraf edilebilir. Ortaçağ genellikle kısmen bilinçli, kısmen bilinçsiz olarak bir temsil dönemi; bütünsellik tikel bireyle temsil ediliyor, ancak öyle ki sadece tek bir yanı bütünsellik olarak tanımlanmış ve bu şimdi tikel bireyde gün ışığına çıkıyor, bu nedenle o tikel bireyden hem daha fazla hem de daha az. Bu tikel bireyin yanında bir başka tikel birey duruyor, o da aynı bütünsellikle, hayatının içeriğinin bir başka yanını simgeliyor, örneğin şövalye ve âlim, dindar ve laik. Yaşamın muhteşem diyalektiği burada çoğu kez çiftler halinde karşı karşıya duran simgesel bireylerle devamlı örneklendiriliyor. Yaşam sadece süregelen bir *sub una specie*'den* ibaret ve birlik içinde hayata

* (Lat.) Bir tür altında -çn.

*sub utraque specie** sahip olan o mükemmel diyaletik birliktelik sezinlenmiyor. Dolayısıyla tezatlar genel olarak birbirinin dışında, kayıtsızca duruyor. Ortaçağ bundan haberdar değil. Böylece temsil fikri kendisini bilinçsizce gerçekleştirirken bu fikri daha sonraki bir değerlendirme ilk kez idrak ediyor.

Ortaçağ kendi bilincine fikri temsil eden bir birey yerleştirirse, yanına onunla ilişkili bir birey daha yerleştiriyor; bu ilişki genel mahiyette gülünç bir ilişki, bireylerden birinin gerçek hayata orantısız kaçan büyüklüğünü öbür birey telafi ediyor. Örneğin, *kralın* yanında *soytarı* var, Faust'un yanında Wagner, *Don Kişot*'un yanında Sancho Panza, *Don Giovanni*'nin yanında Leporello. Bu yapı esasen ortaçağa ait, aynı şekilde bu fikir de ortaçağa ait ama ortaçağ bir tek şaire ait değil. Bu, kökensel güce sahip fikirlerden biri, ezeli özgünlüğüyle halkın bilincinde ortaya çıkıveriyor.

Ortaçağ, Hıristiyanlıkla doğan, tensel ile ruhsal arasındaki ihtilaflı kopukluğu nesnesi haline getirmek zorunda kaldı ve bu amaca yönelik olarak, ihtilaflı güçleri ayrı ayrı somutlaştırdı. Yani diyebilirim ki *Don Giovanni* tenselin cisimleşmesi veya tenin içindeki tinin tenle canlanması oluyor. Yukarıda bunun üzerinde yeterince durulmuştu; burada dikkat çekmek istediğim husus, *Don Giovanni*'nin erken dönem ortaçağa mı, yoksa geç dönem ortaçağa mı hamledilmesi gerektiği. Şövalye ruhuyla olan özsel ilişkisini kim olsa herhalde kolayca fark eder.

* (Lat.) Her iki tür altında -çn.

O, ya şövalyede gün ışığına çıkan erotiğin geçimsiz, hatalı bir öngörüsüdür ya da şövalyelik ruhu hâlâ sadece ruhun göreceli bir karşıtıdır ve bu karşıt daha derinden çatladığında, Don Giovanni işte ilk o zaman canı pahasına da olsa ruhun karşıtı duyumsal olarak sahneye çıktı. Şövalye devrinin erotiği Antik Yunan'ın erotiğiyle bazı benzerlikler gösteriyor. İkisi de psişik olarak nitelenmiş ama bu psişik nitelme evrensel anlamda veyahut da bütünsellik şeklinde bir nitelme kapsamına giriyor. Dişilik fikri sürekli olarak birçok yönden devinim halinde, ki bu, Antik Yunan'da söz konusu değildi, orada herkes yalnızca güzel bireysellikti, dişilik iması yoktu. Dolayısıyla şövalyenin erotiği ortaçağın bilincinde tinsel olarak iyi kötü barışık bir ilişki içindeydi, her ne kadar tinsel olan tutucu katılığıyla onu zan altına sokmuş olsa da.

Şimdi eğer başlangıç noktası tinin ilkesinin dünyada varsayılmasıysa, o zaman en bariz tezatın, en göze batıcı ayrışmanın ilk önce geldiği ve giderek azaldığı düşünülebilir. O takdirde *Don Giovanni* erken ortaçağ dönemine aittir. Ama ilişkinin giderek bu mutlak tezat durumuna ulaştığı farz edilirse, ki bu daha tabiidir, zira tin tek başına çalışabilmek için bu ortaklıktaki hisselerini elden çıkarmayı sürdürür ve de böylece gerçek σκανδαλον* su yüzüne çıkar, işte o zaman *Don Giovanni* geç ortaçağ dönemine ait demektir. Tarihsel süreçte ortaçağın yükselmekte olduğu bir döneme dönüş yapıyoruz ve bu-

* (Yun.) Skandal –çn.

rada bağlantılı bir fikirle, yani *Faust*'la tanışıyoruz, sadece *Don Giovanni*'nin biraz daha evvele yerleştirilmesi gerekiyor. Tin, yalnızca tin olarak nitelenmiş olarak bu dünyaya veda ederken oranın yuvası değil, sahnesi bile olmadığını hissedip kendini daha yüksek katmanlara çekerken, dünyasal olanı, öteden beri ihtilafta olduğu, ancak şimdi yol verdiği gücün oyun alanı olmaya terk ediyor. Tin kendini dünyadan koparıırken duyumsallık da kendini tüm kudretiyle gösteriyor, değişikliğe hiçbir itirazı yok, bu kopuşun yararını da idrak ediyor ve kilise onları birlikte olmaya teşvik etmediği, bilakis, onları birleştiren bağı baltaladığı için hoşnut. Ve duyumsallık şimdiye dek olmadığı kadar güçlü bir şekilde ve tüm zenginliğiyle, tüm neşe ve sevinciyle, doğadaki bir münzevi gibi uyanır, kimseye katiyen ilk olarak bir şey demeyen veya sorulmadan konuşmayan ketum yankı, şövalyenin av borusundan ve onun erotik aşk nağmelerinden, köpek ulumalarından, atların homurtusundan öyle zevk aldı ki, bunları üst üste tekrarlamaktan hiç yorulmadı ve en nihayet gayet alçaktan, kendi kendine tekrarladı, unutmamak için; böylece, bütün dünya duyumsallığın dünyevi ruhunun dört bir yandan çın çın çınlayan meskeni haline geldi, ruh dünyayı bu arada zaten terk etmişti.

Ortaçağın bir dağ hakkında anlatmak istediği çok şey vardır, hiçbir haritada bulunmayan bir dağdır, adına Venüs Dağı derler. Duyumsallığın yuvası orasıdır, çılgın mutluluklar oradadır, orası bir krallıktır, bir devlettir. Bu krallıkta dile, düşüncenin ağırbaşlılığına, refleksiyonun zahmetli edinimleri-

ne yer yoktur, orada sadece ihtirasın dizginsiz sesi, arzuların oynaşması, sarhoşluğun vahşi gürültüsü duyulur, orada her şey sonsuz bir zevku sefa telaşından ibarettir. Bu krallığın ilk evladı Don Giovanni'dir. Bununla birlikte, bu henüz orasının bir günah krallığı olduğu demek olmuyor, zira onu estetik ilgisizlikte gözöktüğü ânın içinde yakalamak zorunda. İlk kez refleksiyon öne çıkınca, orasının günah ülkesi olduğunu dışavuruyor, ancak o zaman Don Giovanni öldürölmüş oluyor ve o zaman müzik de susuyor, zira insan sadece umudunu yitirmiş inancı görebiliyor, âcizane karşı çıkıyor ama hiçbir yerde tutarlı bir zemin bulamıyor, nağmelerde bile. Duyumsallık dışında bırakılacak olan olarak ve tinnin –her ne kadar henüz onun hakkında bir yargıda bulunmuş veya onu kınamış olmasa da– bulaşmak istemediğı olan olarak kendini gösteriyor ve duyumsal olan böyle şekillenirken, şeytani olan estetik ilgisizlik içinde kalıyor. Sadece anlık bir durum, her şey çabucak değişiyor, o zaman müzik de bitiyor. *Faust* ve *Don Giovanni* ortaçağın titanları ve devletleri, teşebbüslerindeki azamet bakımından ilkçağdaki benzerlerinden bir farkları yok, ama ayrı ayrı kendi başlarına durmaları, gökleri birbirine katmalarını sağlayacak bir güç birliği kurmamaları bakımından şüphesiz farklılar; tüm güçleri bu bir tek bireyde toplanmış.

O halde, Don Giovanni şeytani olanın duyumsal olarak nitelenmiş dışavurumu, Faust da şeytani olanın Hristiyan ruhun dışladığı tinsel olarak nitelenmiş dışavurumu oluyor. Bu fikirler birbiriyle özsel

bir ilişki içinde bulunuyor ve birbirine çok benziyor, bu durumda ikisinin ortak özelliği bir efsaneye işlenmiş olmaları olabilir. Bilindiği üzere *Faust*'ta durum böyle. Faust'un fikir olarak işlendiği bir halk kitabı mevcut, ne kadar az yararlanılsa da adı yeterince biliniyor, ki bu, herkesin *Faust* fikrine kendini oldukça kaptırdığı günümüzde özellikle tuhaf kaçıyor. Entelektüel olgunluğa ermiş her doçent veya profesör namzeti *Faust* hakkında, tüm diğer diploma sahiplerinin ve bilgin adaylarının daha önce dediklerini yinelediği bir kitap yayımlayarak okur meclisinin yüce huzurunda onaylanacağını, böylelikle önemsiz küçük bir halk kitabını göz ardı etmeye yeltenebileceğini farz ediyor. Gerçek azametinin herkesin ortak malı olmasının, bir köylünün kalkıp Tribler'in* dul karısına veya Halmtorvet'de† coşkulu balatlar çığırın bir kadına gidip Goethe bir yanda bir *Faust* baladı daha‡ yazışıyla aynı zamanda halk kitabını onların yanında alçak sesle kendi kendine okumasının ne kadar güzel olduğu hiç aklından geçmiyor. Ve gerçekten, bu halk kitabı alakayı hak ediyor, her şeyden önce, şarapta şayanı tavsiye bir vasıf olarak övülen şeye sahip: Onda koku var, ortaçağdan kalma harikulade bir mahsül ve açıldığında öyle baharatlı, enfes ve kendine özgü bir rayiha yayılıyor ki, insan kendini harika hisseder. Ama şimdi bu kadar yeter, dikkat çekmek istediğim sadece

* E.M. Tribler. 1818-1839 döneminde bir sürü kitap yayımlamış Kopenhaglı bir yayıncı –çn.

† Kelime anlamı “ot pazarı” olan, Kirkegaard'un zamanında Kopenhag'da pazar kurulan bir meydanlık alanın adı –çn.

‡ *Faust*'un ikinci bölümü, Goethe'nin toplu eserleri, 12. cilt –çn.

şuydu; Don Giovanni hakkında hiç öyle bir efsane yok. Hiçbir halk kitabı, hiçbir balat, sonsuza kadar “bu yıl basılarak”^{*} onun anısını kalıcılaştırmadı. Yalnız yine de bir tek efsane vardı sanıyorum ama büyük ihtimalle, Bürger’in *Lenore*’sinin temel aldığı birkaç dörtlükten bile belki daha kısa olan birkaç üstü kapalı ipucundan ibaretti. Ama galiba güncel bir sayı belirtiliyordu, eğer büyük bir hataya düşmüş olmuyorsam, bu güncel sayı, 1003[†] bir efsaneye ait oluyor. Bundan daha başka bir şey içermeyen bir efsane zannımca fakir kaçır ve bu da neden yazıya dökülmemiş olduğunu kolayca izah eder, lakin birçoğunun, görmeye fazlaca alışkın olduğu için fark edebileceği üzere, bu rakamın üstün bir niteliği var: lirik bir gözükaralık. Bu fikir bir halk efsanesinde dile getirilmiş olmamasına rağmen, bir başka şekilde kalıcılaştırıldı. Bilindiği gibi, *Don Giovanni* çok eskilerde bir panayır eğlencesi olarak zaten mevcuttu, evet, bu galiba aslında onun ilk mevcudiyeti oluyor. Ama burada fikir tuhaf olduğu nispette komik de addedilmişti; idealler bahşetmekte o derece yetenekli olan ortaçağın, idealin olağanüstü azametinde yatan komedi unsurunu gördüğünden aynı derecede kesinlikle emin olması dikkate değer. Don Giovanni’yi, bütün kızları baştan çıkarttım diye kendini kandıran bir fiyakacının teki, Leporello’yu da onun bu yalanlarına inanan bir kulu yapmak pekâlâ top-

^{*} Kirkegaard zamanında, bazı sıradan kitaplarda baskı tarihi belirtilmeksizin “Trykte i dette år” (Bu yıl basıldı) notu düşülmekle yetinilmesine atıfta bulunuluyor –çn.

[†] Leporello’nun listesindeki güncel sayı. Efendisi Don Giovanni’nin aşk maceralarının sayısını not ederdi –çn.

yekûn nasipsiz bir komedi tasarımı değildi. Ve bu böyle olmasaydı bu bir kanaat bile olmasaydı, o zaman komedi unsurundan asla kaçınılamazdı; zira o, kahramanla, onun oynadığı tiyatronun arasındaki tezatta yatıyor. Ortaçağın, gözlerinin arasında bir ayak mesafesi olan aslan gibi kahramanlarını bu şekilde hikâyeleştirmesine göz yumulabilir de sıradan bir adam sahneye çıkıp kendine gözlerinin arasında bir ayak mesafesi olan biri süsü verse komedi unsuru işe koyulmuş demektir.

Don Giovanni hakkındaki efsaneye ilişkin olarak yukarıda belirtilenler şayet bu araştırmanın nesnesiyle yakın ilişki içinde olmayıp düşüncüyü zamanında belirlenmiş olan hedefe yönlendirmeye hizmet etmeseydi yerinde olmazdı. Bu fikrin *Faust*'a nazaran o denli cılız bir geçmişe sahip olmasının nedeni büyük ihtimalle müziğin, onun özgün *mediumu* olduğu idrak edilmediği süre boyunca içerdiği anlaşılmazlıkta yatıyor. *Faust* bir fikir, ama aslında bireysel olan bir fikirdir de. Tinsel-şeytani olanın bir bireyde toplandığını tasavvur etmek düşünselin dirayetinde de duyumsal olanı aynı şekilde bir bireyde düşünmek mümkün değil. *Don Giovanni* fikir –yani güç, yaşam– olmak ile birey olmak arasında durmadan gidip geliyor. Ama bu dalgalanma müzikal bir titreşim. Deniz kabarıp coşunca, köpüren dalgalar bu galeyanda canlı mahluklara benzer görüntüler oluşturunca sanki dalgaları harekete geçiren bu mahluklarmış gibi olur ama tam tersine, asıl, onları oluşturan kabaran dalgalardır. *Don Giovanni* de bu türden bir görüntü; sürekli görüş alanına giri-

yor ama ne bir biçim ne de bir yoğunluk kazanıyor, devamlı biçimlenen ama tamamlanmayan bir birey gibi; hikâyesi dalgaların gümbürtüsünü dinlemekten başka hiçbir şekilde algılanamayan bir birey.

Don Giovanni bu şekilde kavrandığında her şeyde derin bir anlam ve önem oluşuyor. Bir tikel birey tasavvur etsem, onu görsem veya konuştuğunu duysam, o zaman onun 1003 kişiyi ayartmış olması komik olur; zira o bir tikel birey olur olmaz vurgunun yeri değişiyor; yani kimi ve nasıl baştan çıkardığı vurgulanıyor. Efsanenin ve hurafenin saflığı bu tür şeyleri, komedi unsurunu sezmeden dile getirmeyi başarabilir de refleksiyon için bu imkânsız. Ancak müzikle algılandığı takdirde elimde bir tikel birey yok, doğanın üstün gücü, şeytani olan var ve o zaman *Don Giovanni* de baştan çıkarmaktan, en az sürgit fırtınaya çeviren rüzgâr, sürgit çalkalanan deniz, ta yükseklerden sürgit aşağı akan şelale kadar yoruluyor veya bundan vazgeçiyor. Baştan çıkarılanların sayısı bir bakıma bambaşka bir rakam da olabilirdi, çok daha yüksek bir rakam da olabilirdi.

Bir opera metnini çevirmek ve bunu çeviri sadece şarkı şeklinde okunabilmekle kalmayıp anlam da metinle, dolayısıyla müzikle iyi kötü uyumlu olacak şekilde gerçekleştirmek kolay bir iş değil. Bunun bazen tamamen lüzumsuz olabileceğine bir örnek olarak, *Don Giovanni*'deki listenin sayısal büyüklüğünden bahsetmek isterim, ama bunu ne diğerlerinin genelde yapacağı gibi onu hafife alarak ne de bu hususun bir şeye katkısı olduğunu düşünerek yapıyorum. Buna karşın, ben bu hususu estetik açı-

dan son derece ciddiye alıyor ve bu nedenle lüzumsuz olduğunu düşünüyorum. Yalnız 1003 rakamının bir niteliğini övmek isterim, şöyle ki rastlantısal bir sayı ve bir tek sayı, ki bu katiyen önemsiz değil, zira listenin kesinen natamam olduğunu ifade ediyor ama daha ziyade Don Giovanni'nin her halükârda hareket halinde olduğunu dışavuruyor; insanın neredeyse Leporello'ya acıyacağı geliyor, zira kendisinin de dediği gibi, sadece kapının dışında nöbet tutmayacak, bir de bayağı karmaşık hesap defterleri tutacak, ki bu, deneyimli bir büro sekreterinin başına yeterince iş çıkarmak demektir.

Duyumsallık dünya üzerinde bugüne kadar *Don Giovanni*'de –ilke olarak– algılandığı gibi algılanmıştır; dolayısıyla erotik olan burada başka bir ifadeyle niteleniyor, erotik burada *baştan çıkarma* demek oluyor. İşin tuhafı, baştan çıkarıcı fikri *græcitas*'tan* tümüyle yoksun. Burada niyetim hiç de *græcitas*'ı bunun için yere göğe sığdıramamak değil, zira dünya âlemce bilindiği gibi, insanlar kadar tanrılar da o devirlerde aşk ilişkilerinde ayırım gözetmez, önüne gelenle yatar kalkardı; Hristiyanlığı kınamak da değil; zira o fikre sadece kendi dışında sahip. *Græcitas*'ın bu fikirden yoksun olmasının nedeni, tüm yaşamının bireysellikte nitelenmesinde yatıyor. Böylece de psişik olan ağır basıyor ya da erotik olanla daimi bir uyum içinde bulunuyor. Bu yüzden onun aşkı psişiktir, duyumsal değil ve bütün Yunan aşkının temelindeki iffeti oraya aşıl原因 da

* Yunan geleneğini, dilini ve kültürünü içeren her şey –çn.

bu. Bir kıza âşık oldular, ona sahip olmak için yeri göğü yerinden oynattılar, bunu başarinca o zaman herhalde canlarına tak dedi ve yeni bir aşkın peşinden koştular. Tutarsızlıkları açısından muhakkak ki az çok Don Giovanni'ye benzedikleri düşünülebilir; bir tek örnek verecek olursam Herkül hiç şüphesiz kayda değer bir liste sağlayabilirdi, insan burada onun, sayıları 50 kız-oğlan-kıza varan koca ailelerle zaman zaman nasıl yakından ilgilendiğini ve bazılarının dediğine göre, bir içgüveysi gibi bir tek gece zarfında hepsinin nasıl bir çırpıda icabına baktığını hatırlıyor. Yine de bir Don Giovanni'den özsel olarak farklı: Hiçbir suretle bir baştan çıkarıcı değil. Yunan aşkı hatırlanırsa, kavramına bağlı olarak, yani psişik olması sebebiyle özünde sadık olurlar ve tikel bireyin birçoğuna sevdalanması tesadüfi ve sevdalandığı birçoğuna istinaden, her defa yeni birine tutulması da tesadüfi; zira birine âşıkken, bir sonrakini düşünmüyor.

Halbuki Don Giovanni külliye bir baştan çıkarıcı. Onun aşkı psişik değil, duyumsaldır ve kavramı veçhile duyumsal aşk sadık değil, bilakis mutlak surette sadakatsizdir. Bir tekine sevdalanmıyor, hepsine sevdalanıyor, hepsini baştan çıkarıyor. O sadece ânın içinde mevcut ama an, kavramının içinde düşünüldüğünde anların toplamı oluyor ve böylece baştan çıkarıcıyı elde ediyoruz. Şövalyelere has* aşk psişiktir ve bu nedenle, kavramına göre özünde sadık, yalnızca duyumsal olan, kavramına istinaden

* Yiğit, cesur, mert, centilmen anlamında -çn.

özünde sadakatsiz oluyor. Ancak bu sadakatsizlik başka bir şekilde de kendini gösteriyor: sadece süregelen bir tekerrür haline gelerek.

Psişik aşk, diyalektiğine iki şekilde sahip. Bir kere, acaba o da mutlu olacak mı, dileğinin yerine geldiğini görecektir ve sevinecek mi şüphesini ve huzursuzluğunu içinde taşıyor. Duyumsal aşkta böyle bir endişe yok. Bir Jüpiter bile zaferinden emin değil ve bu başka türlü de olamaz, evet, zaten kendisi de başka türlü süreni dileyemez. Ama Don Giovanni’de durum bu değil, o bir hamlede alt ediyor ve hep mutlak galip olarak tasavvur edilmesi gerekiyor. Bu onun için bir avantajmış gibi gelebilir ama aslında bir mahrumiyet. Diğer taraftan, ruhsal aşkın bir başka diyalektiği de var: O, aşkın nesnesi olan her tikel bireye nazaran da farklı. Onun zenginliği, yoğun içeriği burada yatıyor. Don Giovanni’de durum bu değil. Zira buna vakti yok, ona göre her şey sadece ânın meselesi. O kadını görmek ve onu sevmek aynı şeydi, psişik aşk hakkında bir anlamda böyle de denebilir, bu onda sadece bir başlangıcı ima eder. Don Giovanni’ye gelince, bu durum daha farklı bir şekilde geçerli. O kadını görmek ve onu sevmek aynı şey ama o ânın içinde, aynı anda her şey bitiyor ve aynı şey sürgit tekrarlanıyor. Ruhsal olanı Don Giovanni’de tasavvur edecek olursak, bir komedi ve bir sözsel çelişki halini alır, zira 1003’ü İspanya’nın yanına koymak, fikrin kapasitesi dahilinde olan bir şey değil. İnsan onu fikir olarak tahayyül etmek istese dahi kafa karıştırıcı bir abartı olur. Bu aşkı betimlemek için insanın elinde dilden başka bir *medium* yoksa başı dertte demektir, çün-

kü insan tüm masumiyetiyle, 1003'ün İspanya'nın yanında durduğunda direktme saflığından vazgeçer geçmez daha fazla bir şeyi, yani ruhsal bireyselleştirmeyi gereksemiş oluyor. Estetik her şeyin bu suretle aynı kefeye konmasından ve sayısal değerlerle dudak ısırtmaya kalkışılmasından hiç hoşnut değil. Psişik aşk, tam da burada, bireysel hayatın zengin çeşitliliğinde hareketleniyor, asıl dikkate değer ayrıtlar burada bulunuyor. Halbuki duyumsal aşk her şeyi aynı kefeye koyabiliyor. Onun için esas olan, tamamen soyut olan dişilik ve en ziyade, daha duyumsal olan başkalık. Psişik aşk zamanın içinde devamlılık, duyumsal olan zamanın içinde kayboluş oluyor, ama bunu ifade eden *medium* yalnızca müzik.

Müzik bunu başarmak için fevkalade vasıflara sahip, zira dilden çok daha somut ve dolayısıyla tekili değil, kendi evrenselliği içinde evrensel olanı ifade ediyor ve yine de bu evrenselliği düşüncenin soyutluğunda değil, dolayımsız olanın somutluğunda ifade ediyor. Demek istediğime bir örnek olarak, öbür uşak aryasını biraz ayrıntılı olarak ele almak isterim: Baştan çıkarılanların listesi. Bu rakam Don Giovanni'nin esas kahramanlık destanı sayılabilir.

Eğer dediklerimin doğruluğu hakkında bir şüpheniz varsa buyrun kendiniz deneyin! Bir şair düşünün ki, doğa ona tüm seleflerinden daha fazla şans bahşetmiş olsun; ona ifadenin zenginliğini verin, dilin güçleri üzerinde egemenlik ve yetki verin, bırakın yaşam soluğuna sahip her şey ona itaat etsin, en ufak bir işaretime boyun eğsin, bırakın her şey onun açık emrini hazır olda beklesin, bırakın etrafı sürü

sürü, hafifmeşrep avcı erleriyle, düşünüyse en tez canlı firarında yetişebilecek yıldırım gibi ulaklarla çevrilsin, bırakın hiçbir şey ondan kaçınmasın, en hafif bir kıpırtı bile, bırakın dünya yüzünde hiçbir sırdan, söylenemez hiçbir şeyden yoksun kalmasın; ondan sonra ona, Don Giovanni için epik şarkılar okuma, baştan çıkarılanların listesini gözler önüne serme görevini verin. Sonuç ne olur! Bir daha hiç bitirmez. Epiğin kusuru, istensin istenmesin, ne kadar gerekiyorsa o kadar uzun bir süre devam edebilmesindedir, eserin kahramanı, doğaçlama yapan Don Giovanni, ne kadar gerekiyorsa o kadar uzun bir süre devam edebilir. Şair şimdi çokkatmanlılığa giriş yapmak ister ve orada hoşla giden yeterince şey hep vardır, ama Mozart'ın sağladığı etkiyi o hiçbir zaman sağlayamaz; zaten en nihayet bitirseydi* bile, Mozart'ın bu bir tek numarada söylediklerinin yarısını bile söylemiş olmazdı.

Mozart henüz çokkatmanlılığa giriş yapmamıştır, birtakım büyük oluşumlar yanından geçip gider. Bu fazlasıyla *medium*dan, yani farklılıkları ifade edemeyecek kadar soyut olan müzikten kaynaklanır. Böylece müzikal epik nispeten oldukça kısadır, emsalsiz bir epik vasfa sahiptir: Ne kadar gerekirse o kadar uzun sürebilir, zira insan onu sürgit yeni baştan başlatabilir, dinleyebilir ve tekrardan dinleyebilir, çünkü evrensel olan ifade edilmektedir ve dolaylımsızlığın somutlaşmasıyla ifade edilmekte-

* Yazar büyük olasılıkla George Gordon Byron'ın *Don Juan* adlı şiirine atıfta bulunuyor. Byron ölümüne kadar bu şiir üzerinde çalışmıştı –çn.

dir. İnsan burada Don Giovanni'yi bir tikel bireymiş gibi dinlemez, ne dediğini dinlemez ama sesini dinler, duyumsalın sedasını ve insan bunu dışiliğin özlemleri aracılığıyla yapar. Don Giovanni sadece bu yolla epikleşebilir, sürgit biterek ve sürgit sil baştan başlayabilerek, çünkü onun yaşamı birbiriyle hiç ilişkisi olmayan *moment*'lerin* toplamıdır, onun yaşamı tıpkı *moment*'lerin toplamının *moment* olması gibi, *moment*'lerin toplamıdır. Don Giovanni bu evrensellikte, birey ve doğanın üstün gücü olmak arasındaki bu ileri geri sallanışta yatar; o birey olur olmaz, estetik bambaşka kategoriler kazanır. Dolaşısıyla sahne oyununda cereyan eden baştan çıkarma olayı gayet yerindedir ve derin bir içsel anlama haizdir, baştan çıkarılan kız Zerlina sıradan bir köylü kızıdır. Şairden ve besteciden anlarmış maskesi altında onların yanlış yorumlanmasına katkıda bulunan sözde estetler bize Zerlina'nın sıradışı bir kız olduğu hakkında ders vermek isteyebilir. Bu kanıdaki herkes, Mozart'ı topyekûn yanlış anladığını ve yanlış kategoriler kullandığını göstermiş olur. Mozart'ı yanlış anladığı yeterince açıktır; zira Mozart, Zerlina'yı mümkün mertebe silik tutmaya büyük bir özen göstermiştir, Hotho da bunun farkındadır, ancak bunun temelinde yatan nedeni idrak etmeksizin. Don Giovanni'nin aşkı duyumsal değil de daha farklı şekilde nitelenmiş olsaydı şayet o entelektüel-ruhsal anlamda bir baştan çıkarıcı olsaydı, ki bu husus bilahare nazarı dikkate alınacak,

* (Dan.) Hem an/dakika, hem element/unsur anlamında –çn.

o zaman oyunda dramatik bir biçimde üzerine eğildiğimiz baştan çıkarma olayının kadın kahramanının küçük bir köylü kızı olması, oyundaki ana kusurdur demekti. O zaman estetik Don Giovanni'ye daha zor bir görev yüklenmesini gerektirirdi. Halbuki Don Giovanni için bu farklılıklar geçerli değil. Eğer onun kendisi hakkında bu minval üzerine bir nutuk çektiğini kafamda canlandırabilsem, o zaman muhtemelen şunları derdi: “Yanılıyorsunuz, ben mutlu olmak için sıradışı bir kıza muhtaç bir koca filan değilim; beni mutlu eden şey her kızda var ve bunun için ben de hepsini birden fethediyorum.” Daha önce yukarıda bir yerde değinmiş olduğum şu ifade: *Altmışlık koketlerin bile* –ve bir başka yerde kullandığım *pur chè porti la gonella voi sapete quel chè fà** ifadesi– şöyle anlaşılmalı; Don Giovanni için her kız sıradan bir kız, her aşk macerası her günkü hikâyledir. Zerlina genç ve güzeldir ve bir kadındır, sıradışı olan budur, bunu yüzlerce hemcinsiyle paylaşır, ama Don Giovanni'nin şehvetle arzuladığı bu sıradışılık değil, kızın diğer tüm hemcinsleriyle ortak yanı olan sıradanlığıdır. Eğer bu böyle olmazsa *Don Giovanni*'nin müzikalitesi katiiyetle sona erer, o zaman söz ve replik estetiğe geçer, halbuki şimdiki durumda *Don Giovanni* mutlak surette müzikaldir.

Oyunun bu iç yapısına bir başka yanıyla da ışık tutmak isterim. Elvira, Don Giovanni için tehlikeli bir düşmandır; Danca çevirisindeki[†] repliklerde bu

* Leporello'nun liste aryasından. “Eğer (kız) sırf bir eteklik giymişse, (Don Giovanni'nin) ne yaptığını iyi tahmin edersiniz.” –çn.

† Niels Thoroup Bruun çevirisiyle *Sihirli Flüt* (Kopenhag, 1816) –çn.

sık sık vurgulanır. Don Giovanni'ye replik verilmesinin hata olduğu aşikârdır da bundan bu repliğin bir tek iyi gözlem bile içermeyeceği sonucu çıkmaz. Don Giovanni'nin aslında Elvira'dan ödü kopar. Şimdi Elvira'nın sıradışı bir kız olduğunu vesaire, bir sürü zırvayla uzun uzadıya izah etmek isteyecek bir estet muhtemelen çıkacaktır da o zaman konuyu anlayamamış demektir. Kız, Don Giovanni için tehlikelidir, çünkü baştan çıkarılmıştır. Aynı anlamda, tastamam aynı anlamda, Zerlina da baştan çıkarılınca Don Giovanni için tehlike arz edecektir. Baştan çıkarılır çıkarılmaz, daha üst bir katmana yükseltilir, bu onun bilincidir, Don Giovanni buna sahip değildir. Kız bu sebepten onun için tehlikelidir. Ve yine, tesadüfi olduğundan dolayı değil, evrensel olduğundan dolayı tehlikelidir.

Yani Don Giovanni bir baştan çıkarıcıdır, erotizmi baştan çıkarmadır. Bu, şayet hakkıyla anlaşılırsa, oldukça çok şey ifade etmiş oluyor da sıradan bir belirsizlikle yorumlanırsa pek bir şey ifade etmiş olmuyor. Baştan çıkarıcı kavramının Don Giovanni'ye binaen özsel bir değişikliğe uğradığını daha önce görmüştük, zira onun arzusunun nesnesi sadece ve sadece duyumsal olandı. Bu, *Don Giovanni*'de müzikal olanı göstermek açısından önem taşıyordu. Antikitede duyumsal olan ifadesini heykelin dilsiz sessizliğinde buldu, Hıristiyan dünyasındaysa, duyumsal olan tüm ivecen ihtirasıyla çağılayan gibi fışkırmak zorunda kaldı. Yani insan şimdi gayet yerinde olarak Don Giovanni'nin bir baştan çıkarıcı olduğunu söyleyebilse de bazı estetlerin cılız

beyinlerini kolayca karıştırabilen bu tabir çoğu kez ters yoruma yol açabilmişti, zira böyle bir şahsiyet hakkında söylenebilecek iyi kötü ne var ne yoksa bölük pörçük bir araya getirilir ve ezberden Don Giovanni'ye aktarılırdı. Bazen Don Giovanni'nin şeytanlıklarının izini sürerek kendininkileri gün ışığına çıkardılar, bazen de onun dalaverelerini ve cingözlüklerini anlatmak için sesleri kısılana kadar konuştular. Uzun lafın kısası, baştan çıkarıcı tabiri, herkesin elinden geldiğince ona cephe almasına ve kayıtsız şartsız bir yanlış anlaşılmaya ufacık da olsa şahsi bir katkıda bulunmasına vesile oldu. İnsanın ne olursa olsun bir şeyler demesi, doğru bir şey demesinden daha önemli olmadıkça Don Giovanni hakkında "baştan çıkarıcı" tabirini büyük bir ihtiyatla kullanması gerekiyor, ki bu, Don Giovanni'nin fazla mükemmel olmasından değil, hiçbir suretle etik hiçbir kategoriye girmemesinden kaynaklanıyor. Bu yüzden ben ona bir hilebaz demeyi yeğlerim, zira bu tabirde hep daha ikircil bir şeyler var. Baştan çıkarıcı olmak daima bir miktar refleksiyon ve bilinç gerektiriyor ve bu mevcut olur olmaz da tilkilikten, dalavereden ve cingöz düzenden bahsetmek yerinde olabiliyor. Don Giovanni bu bilinçten mahrum. Bu bağlamda, baştan çıkarmıyor. Şehvetle arzuluyor, bu arzu baştan çıkarıcı bir rol oynuyor; bu kadarıyla da baştan çıkarmış oluyor. Arzunun hazzını sürüyor; sürer sürmez de yeni bir nesne arıyor ve bu böyle sürgit devam ediyor. Bu yüzden düpedüz oyun ediyor ama oyununu önceden planlayarak değil, duyumsallığın kendi kudreti baştan çıkarıla-

na oyun ediyor ve bu daha ziyade bir tür Nemesis.* Arzuluyor ve boyuna arzulamaya devam ediyor ve mütemadiyen arzusun hazzını sürüyor. Baştan çıkarıcı olmaya ne plan yaptıktan önce, ne yaptığıının bilincinin vardıktan sonra vakti oluyor. Dolayısıyla bir baştan çıkarıcının bir güce sahip olması gerekiyor, bu Don Giovanni'de yok, diğer yönden her ne kadar tam donanımlı, yani kelimelerin efendisi olsa da. Biz ona kelimelerin gücünü verir vermez, o müzikal olmaktan çıkıyor ve estetik uğraşı yenileniyor.

Achim von Arnim bir yerde bir baştan çıkarıcıdan bahseder, tamamen farklı bir tarzı vardır, etik kategorilerin kapsamına giren bir baştan çıkarıcıdır. Onun hakkında, doğruculuğu, cüretkârlığı ve etkileyiciliği bakımından neredeyse Mozart'ın bir yay darbesine bedel bir ifade kullanır. Bir kadınla öyle bir tarzda konuşabilir ki, şeytan çarpsa elinden sıyrır, çünkü icap etse o şeytanın anasını bile lafla kafesleyebilir der. Gerçek baştan çıkarıcı budur, estetik uğraş burada da daha başkadır, yani yapma tarzıdır, metottur. Don Giovanni'yi yeniden üreten Faust sadece 1 kızı baştan çıkarsa da Don Giovanni'nin yüzlercesini baştan çıkarmasında yatan entelektüel derinliğin muhtemelen birçoğunun dikkatinden kaçmış olması bundandır; lakin bu bir tek kız da Don Giovanni'nin tuzığa düşürdüğü bütün diğerlerine nazaran, farklı bir şekilde baştan çıkarılmış ve yok edilmiştir; bunun tek nedeni, Faust'un bir reproduksiyon olarak entelektüel-tinsel katego-

* Yunan mitolojisinde intikam tanrıçası –çn.

riyi içinde taşımasıdır. Böylesi bir baştan çıkarıcının kudreti boş laftır, yani safsatadır. Bundan birkaç gün önce, bir piyade erinin bir başka piyade eriyile konuşmasına kulak misafiri oldum, kızın birini kafeslemiş bir üçüncü piyade erinden bahsediyordu; öyle detaylı bir tasvir değildi ama kullandığı ifadeler mükemmeldi: “Yalan dolanla mercimeği fırına vermekten bayağı iyi anlıyordu.” Böyle bir baştan çıkarıcı Don Giovanni’nin türünden farklıdır, özel olarak ondan bambaşkadır ve bu, hem kendinin hem de işlevlerinin müzikaliteden ziyadesiyle yoksun ve estetik bakımdan, ilginç olanın kategorisine dahil olmasından da anlaşılabilir. Dolayısıyla onu estetik bir görüş açısından layıkıyla gözlemlediğimizde, arzunun nesnesi de sadece duyumsal olmaktan bir nebze daha ötedir.

Ama Don Giovanni’nin baştan çıkarma gücü ne tür bir güçtür? Arzunun, duyumsal arzunun enerjisidir. Onun her bir kadında şehvetle arzuladığı, dişiliğin tümüdür ve onun avını aynı anda hem pohpohlayan hem de fetheden duyumsal, idealleştirici gücü burada yatar. Bu devasa ihtirasın yansması arzu nesnesini pohpohlar ve inkişaf ettirir, kendi yansımasının abartılı güzelliğinden yüzü kızarır. Coşkuyla yanıp tutuşanın ateşi, karşısına çıkan üçüncü şahısları bile baştan çıkarıcı parıltısıyla nasıl aydınlatırsa, işte o da her kızı daha yoğun anlamda böyle başkalaştırır, zira bu ilişki kendisi için elzemdir. Bu nedenle bütün sonlu farklılıklar asıl hususa nispeten ortadan kaybolur: asıl husus dişi olmaktır. Yaşlıları dişiliğin orta yaşa has le-

tafetinde gençleştirir, çocukları âdeta bir anda olgunlaştırır; dişi olan her şey onun kurbanıdır (*pur ch'è porti la gonella voi sapete quel ch'è fà*). Lakin bu hiçbir suretle, onun duyumsallığı körlükmüş gibi anlaşılmamalıdır; içgüdüsel olarak ayırım yapmayı çok iyi bilir ve her şeyden evvel idealize eder. Burada bir önceki evreyi, *uşağı* düşünecek olursam, o zaman okurlar benim daha o zaman ondan bahis açılmışken *uşağın* bir repliğini Don Giovanni'nin bir repliğiyle karşılaştırdığımı belki anımsayabilirler. Mitsel *uşağı* olduğu yerde öylece bıraktım, hakikisini askere yolladım. Şimdi, mitsel *uşağın* kendini yerinden oynattığını, harekete geçtiğini düşünecek olsaydım, o zaman burada *uşağın*, Don Giovanni'ye uyan bir repliğini hatırlardım. Şöyle ki Cherubino bir kuş hafifliği ve cesaretiyle pencereden dışarı atlarken, Susanna bundan öyle etkilenir ki neredeyse bayılır ve kendine geldiğinde, şöyle haykırır: "Bakın, nasıl koşuyor; ahh, kızlar nasıl mest olmasın?" Susanna dediğinde haklıdır ve bayılmasının nedeni yalnızca o cesurane atlayış gösterisi değildir, daha ziyade Cherubino'nun onun gönlünü zaten hoş etmesinde yatar. Hatta *uşak müstakbel* Don Giovanni demektir, ancak bu, *uşağın* yaşlanarak Don Giovanni olacağı gibi gülünç bir şekilde anlaşılmaması kaydıyla böyledir. Don Giovanni şimdi sadece kızların arasında neşe yaratmaz, kızların gönlünü hoş eder ve kırar da ama ne gariptir ki onlar da böyle ister ve bir kız Don Giovanni'yle bir kerecik mutlu olabilmek için mutsuz olmayı dilemediyse zavallı demektir. Dolayısıyla

Don Giovanni'ye baştan çıkarıcı demeyi sürdürsem bile, onu hiç de üstü kapalı planlar kuran, entrikalarının neticesini açıkgozlülükle ölçüp biçen biri olarak tahayyül etmiş olmam; zira o, üçkâğıtlarını bir bakıma kendisinde vücut bulan duyumsallığın dehasıyla çevirir. Onda zeki ağırbaşlılıktan eser yoktur; onun hayatı kuvvet bulduğu şarap gibi köpürür, onun hayatı mutlu öğünlerine eşlik eden nağmeler gibi hareketlidir, o hep muzafferdir. Onun ne hazırlanmaya ihtiyacı vardır, ne plana, ne zamana; çünkü o hep hazırlıklıdır, yani gücü sürgit içinde taşımaktadır, aynı şekilde arzuyu da ve yalnızca şehvetle arzuladığı zaman, hakkıyla unsurunun içindedir. Sofraya oturur, bir tanrı gibi mutlu, kadehini havada sallar; elinde peçetesiyle ayağa kalkar, saldırıya hazırdır. Leporello onu gecenin ortasında uyandıracak olsa o hep zaferinden emin uyanır. Ama bu gücü, bu kudreti kelimeler ifade edemez, sadece müzik bunun hakkında bize bir fikir verebilir; refleksiyon ve düşünce için tarifsiz kalır. Etik olarak nitelenmiş bir baştan çıkarıcı listesini anlaşılır bir biçimde kelimelere dökebilirim, oysa müzik bu görevi başarmak için boşuna uğraşırdı. Lakin Don Giovanni'yle durum bunun aksidir. O nasıl bir kudrettir? Kimse bir şeycik diyemez, Zerlina'ya baloya gitmeden önce şöyle sormuş olsaydım: Nasıl bir kudretle seni kendine tutsak ediyor? Cevaben derdi ki: Kimse bilmiyor; ve ben derdim ki: Güzel dedin, yavrum! Sen Hintlilerin bilgilerinden de daha bilgece konuşuyorsun,

*richtig, das weiß man nicht** ve işin kötüsü, benim de sana diyebilecek bir şeyim yok.

Don Giovanni'deki bu gücü, bu her şeye kadirliği, bu yaşam tarzını sadece müzik ifade edebilir ve ben bunu betimleyecek şundan başka bir yüklem bilmiyorum: gürül gürül hayat fışkıran bir neşe ve keyif. İşte bu nedenle Kruse Don Giovanni'yi Zerlina'nın düğünde şu sözleri dedirterek sahneye çıkartıyor: "Neşelenin, çocuklar! Halihazırda hepiniz düğüne gider gibi giyinmişsiniz," burada gayet doğru ve ayrıca bir ihtimal kendinin tasavvur edebileceğinden daha fazla bir şey demiş oluyor. Şöyle ki neşe ve keyfi o kendisi refakatinde getiriyor ve düğüne gelince, herkesin düğüne gider gibi giyinmiş olması anlamsız değil; zira Don Giovanni sadece Zerlina'nın güveyi değil; o çala oynaya bölge cemaatindeki tüm genç kızların düğününü kutluyor. Hepsinin etrafına üşüşmesine hiç şaşmamalı, o şen şakrak kızların. Ve hüsrana da uğramıyorlar, zira onda hepsine yetecek kadarı var. Dil dökmeler, iç çekmeler, cüretkâr bakışlar, yumuşak el sıkışlar, gizlice fısıldamalar, tehlikeli yakınlaşmalar, baştan çıkarıcı boşlamalar – ve bunlar yine de ikinci derece bilmeceler, tadımlık düğün öncesi hediyeleri. Böylesine zengin bir hasadı yukarıdan seyretmek Don Giovanni için bir bahtiyarlık, tüm cemaatin icabına bakıyor ve yine de bu ona Leporello'nun büroda harcadığı kadar zamana mal olmuyor.

* (Alm.) Doğru, kimse bilmiyor –çn.

Bu tespit, düşünceyi yeniden araştırmanın esas nesnesine, yani *Don Giovanni*'nin kayıtsız şartsız müzikal olmasına yönlendiriyor. O, şehvetle arzuluyor, şehvetin şeytani kudretiyle baştan çıkarıyor, hepsini baştan çıkarıyor. Kelimeler, replikler ona göre değil, çünkü o zaman hemen reflektif bir birey oluverir. Onda hiçbir suretle bu tür bir süreklilik yok ve hemen sonsuz bir kayboluşun içine dalıyor, tıpkı ses getirmeye son verir vermez bitmiş addedilen ve tekrardan ses getirdiğinde yeniden var olan müzik gibi. Dolayısıyla *Don Giovanni*'nin göze nasıl görüldüğü sorusunu ortaya atacak olsam – güzel midir, genç midir, yoksa yaşlı mıdır, yaklaşık kaç yaşındadır, o zaman bu benim açımdan bir kolaylık olmaz ve hakkında denebilecek ne varsa, burada kendine bir yer bulmayı bekleyebilir, tıpkı hoşgörülen bir mezhebin resmi kilisede kendine bir yer bulması gibi. Güzeldir, pek genç değildir; yaşını tahmin edecek olsam otuz üç derdim, bu tastamam bir nesil oluyor. Bu tür araştırmalara girişmenin düşündürücü yanı insanın bütünselliği kaybetmesi oluyor, zira insan *Don Giovanni* sanki güzelliğiyle veya laf arasında başka ne zikredilebilirse onunla baştan çıkarırmış gibi, sadece tekillik üzerinde duruyor; insan onu görüyor ama artık duymuyor ve o böylece yitiyor. Dolayısıyla ben şimdi, mümkünse okurların *Don Giovanni* hakkında bir kanı edinmesine katkıda bulunmak için şöyle desem: Bakın, orada duruyor, bakın, gözleri nasıl alev alev yanıyor, dudakları tebessümle nasıl da geriliyor, fethinden öyle emin ki krallara yaraşır çehresini seyredin bir, Caesar'a ait

olanı talep ediyor,* bakın, dansa nasıl da zahmetsiz, uçar adımlarla giriveriyor, elini ne de gururlu bir şekilde uzatıyor, davetine mazhar olan ne şanslı ya da şöyle derdim: Bakın, orada ormanın gölgesinde duruyor, bir ağaca yaslanmış, bir gitara eşlik ediyor ve bakın, orada ağaçların arasında bir kız gözden kayboluyor, korkutulmuş bir av hayvanı gibi telaşlı, ürkek, ama Don Giovanni'nin acelesi yok, kızın onu istediğini biliyor veyahut da şöyle derdim: Orada, gölün kıyısında dinleniyor, pırıl pırıl gecenin ortasında öyle güzel ki, ay duruyor ve gençlik aşkını yeniden yaşıyor,† öyle güzel ki şehrin genç kızları parmak uçlarında yanına yaklaşmaya ve bu karanlık ânı değerlendirmeye ve ay gökyüzünü aydınlatmak için tekrardan yükselirken onu öpmeye cesaret edebilmek için çok şey verirdi; eğer ben böyle yapsaydım gözü açık okur derdi ki: Bakın, her şeyi eline yüzüne bulaştırdı, Don Giovanni'yi görmek değil, duymak gerektiğini kendisi unuttu. Onun için ben de öyle yapmam ama derim ki: *Don Giovanni*'yi dinleyin, yani eğer *Don Giovanni*'yi dinleyerek hakkında bir fikir edinmiyorsanız hiçbir zaman edinemezsiniz. Hayatının başlangıcını dinleyin; yıldırım fırtına bulutlarının karanlığının içinden nasıl çarkarsa, o da ciddiliğin ta derinlerinden aynen böyle peydah oluveriyor, yıldırımın çakışından bile daha hızlı, ondan daha değişken ama ölçülü; dinleyin,

* (Dan.) *Kejseren*. Hükümdarların, idareleri altında yaşayan kadınlarla kocalarından önce birlikte olabilmelerini öngören teamüli uygulama –çn.

† Yunan mitolojisinde, Selene (ay), Endymion adında bir genç çobana tutulmuştu –çn.

hayatın çokkatmanlığının içine nasıl da pike yapıyor, onun sağlam siperine nasıl da dalıyor, tüy tibi dans eden şu keman nağmelerini dinleyin, sevincin el işaretini dinleyin, arzunun coşkun neşesini dinleyin, sefanın şatafatlı kutluluğunu dinleyin, Don Giovanni'nin çılgın firarını dinleyin; o hızla kendi yanından geçip gidişini dinleyin, giderek daha hızlı, daha sürekli, ihtirasın azgın arzusunu dinleyin, erotik aşkın uğultusunu dinleyin, fısıltısını dinleyin, baştan çıkarmanın girdabını dinleyin, ânın sessizliğini dinleyin – dinleyin, dinleyin, Mozart'ın *Don Giovanni*'sini dinleyin.

2. MÜZİKAL YORUM BAĞLAMINDA *DON GIOVANNI*'NİN DİĞER VERSİYONLARININ YORUMLANMASI

Faust fikri, bilindiği üzere, türlü çeşitli yorumlara hedef oldu; ancak *Don Giovanni* fikrinde durum kesinlikle böyle değil. Bu, insana garip gelebilir, çünkü ikinci fikrin birinciye nazaran, bireysel hayatın gelişiminde çok daha evrensel bir bölümünü betimliyor. Yine de bu durum, tastamam da bu açıdan, yani Faustçu* fikrin, yorumu çok daha doğal kılan bir entelektüel-tinsel olgunluk gerektirmesiyle kolayca izah edilebilir. Buna ilaveten, Don Giovanni hakkında bu tür bir anlamda bir efsane mevcut olmamasına, Mozart *mediumu* ve fikri keşfedene dek insanların *mediuma* ilişkin olarak belirgin bir güçlük hissetmediğine dair yukarıda hatırlattıklarım da var. Fikir ilk olarak Mozart'ın *medium*'u ve fikri keşfettiği andan itibaren gerçek değerini kazandı ve

* (Dan.) *Faustiske*. Yazar burada kendi ürettiği bir sözcüğü kullanıyor
-çn.

kendine ferdi hayatta her zamankinden büyük bir zaman dilimi edindi, ama öyle tatmin edici olarak ki, düşlem dünyasında yaşananı lirik bir biçimde söyletme tutkusu şiirsel bir ihtiyaç olmaktan çıktı. Bu da yine Mozart'ın operasının mutlak klasik değerinin dolaylı bir kanıtı oluyor. İdeal bu bağlamda kendine zaten öylesine mükemmel bir sanatsal ifade bulmuştu ki, hiç kuşkusuz cezbedici gelebilirdi, ancak kurmaca üretkenlik için değil.

Mozartçı* müzik muhakkak ki yeterince cezbedici olmuştu, zira hangi genç insan hayatta Don Giovanni olmak için saltanatının yarısını veya belki hepsini vermeye hazır olduğu bir an yaşamamıştır; bir yıl için Don Giovanni olmak uğruna ömrünün yarısını veya belki hepsini feda etmek istememiştir? Ama buraya kadar. Bu fikirden etkilenmiş daha bilge tabiatlar her şeye kavuştu, Mozart'ın müziğinde ifade bulan en hafif melteme bile; onun görkemli ihtirasında, içinde esen fırtınaların gür sesli bir ifadesini buldular, her bir ruh halinin nasıl bu müziğe doğru çabaladığını hissettiler, tıpkı bir ırmağın, denizin enginliğinde kavuşmak için çağıl çağıl akması gibi. Bu tabiatlar Mozart'ın *Don Giovanni*'sinde yorum kadar bol metin de buldu ve böylece müziğinin içinde ileriye ve derinlere doğru süzülürken, kendini bırakmanın tadına varırken hayranlığın zenginliğini de kazandılar. Mozartçı müzik hiçbir bakımdan aşırı kısıtlı değildi, aksine kendi duygusal ruh hallerini Mozart'ta yeniden keşfederlerken, genişleyerek

* (Dan.) *Mozartske*. Yazar burada yine kendi ürettiği bir sözcüğü kullanıyor -çn.

büyüdüler, doğaüstü bir cüsse kazandılar. Sonsuzluk hakkında hiç fikri olmayan, sonsuzluğu idrak edemeyen alçak tabiatlar, bir köylü kızın yanağından makas aldılar, kollarını bir garson kızın omzuna attılar veya gencecik bir bakire kızın yüzünü kızarttılar diye kendini Don Giovanni oldum sanan şarlatanlar, onların, tabiatıyla ne fikre, ne Mozart'a ne de gülünç bir ucube, ailede bir rol model olmanın, belki birkaç yeğenin buğulu, hassas gözüne gerçek bir Don Giovanni, tüm güzelliklerin timsali gibi görünmenin dışında, kendi başlarına bir Don Giovanni yaratmaya kafaları erdi. *Faust* şimdiye kadar bu anlamda bir ifadeye kavuşmadı ve de yukarıda işaret edildiği gibi, hiç de kavuşamayacak, zira fikir çok daha somut. Bir *Faust* yorumu mükemmel denmeyi hak edebilir ve yine de *Don Giovanni*, fikrin soyut karakterine bağlı olarak tüm zamanlarda sonsuza kadar yaşarken, bir sonraki nesil yeni bir *Faust* meydana getirebilir ve Mozart'ın ardından bir *Don Giovanni* ortaya koymak istemek her zaman için Homeros'unkinden daha derin anlamlı bir *Ilias post Homerum** yazmaya heveslenmek gibi bir şey olur.

Bu irdeleme doğru olsa dahi bundan illa hiçbir üstün yetenekli tabiatın *Don Giovanni*'yi başka bir anlamda yorumlamaya yeltenmemiş olması gerektiği neticesi çıkmaz. Bunun böyle olduğu herkesçe malumdur, ancak herkes bütün diğer yorumların esasen Molière'in *Don Giovanni*'si olmasına dikkat etmemiş olabilir; halbuki bu Mozart'tan çok daha

* Homeros sonrası *İlyada* -çn.

eskidir, keza komedidir ve Mozart'ın *Don Giovanni*'siyle olan ilintisi, Musæus'un* yorumuyla bir perim masalının Tieck'in† bir uyarlamasıyla olan ilintisinden fazla değildir. Bu bakımdan bahsi pekâlâ Molière'in *Don Giovanni*'siyle sınırlı tutabilirim ve onun bir estetik değerlendirmesini yapmaya çalışırken o arada diğer uyarlamaları da dolaylı olarak değerlendirmiş olurum. Ancak Heiberg'in *Don Giovanni*'sine burada bir ayrıcalık yapmak istiyorum. Oyunun adında "Kısmen Molière'den esinlenilmiştir"‡ kaydını koymakla ondan esinlendiğini bizzat kendisi beyan ediyor. Bu esasen epey doğru ama Heiberg'in oyunu yine de Molière'inkine nazaran büyük bir avantaja sahip. Bu hiç kuşkusuz, Heiberg'in görevini daima sağlam bir estetik algıyla algılanmasından, birini diğerinden ayırt etmedeki ince zevkinden kaynaklanıyor da bu kez Profesör Heiberg'in, müzik *Don Giovanni*'nin özgün anlatımı olmaktan çıkarılır çıkarılmaz veya o bambaşka estetik kategorilere yerleştirilir yerleştirilmez, onun nasıl algılanacağı hususunda dolaylı olarak Mozart'ın yorumundan etkilendiği öyle olanaksız görünmüyor. Profesör Hauch§ da ilginç kategorisine

* Johann Karl August Musæus (1735-1787) –çn.

† Johann Ludvig Tieck (1773-1853) –çn.

‡ Danimarkalı yazar J. L. Heiberg'in *Marionetteater* adlı yapıtı (1814) üç ayrı sahne oyununu içerir: Molière'in "Dom Juan ou le festin de pierre"inden esinlenerek yazdığı dört perdelik bir güldürü olan «Don Juan," "Pottemager Walther" (Çömlekçi Walther) ve "Jullespøg og Nytaarsløjer" (Noel Şakaları ve Yeni Yıl Yalanları) –çn.

§ Danimarkalı şair, estet ve zoolog Johannes Carsten Hauch (1790-1872) da bir *Don Giovanni* oyunu yazdı. Drama türündeki oyun, *Gregorius den Syvende og Don Juan. To Dramaer* (Kopenhag, C.A.

dahil olmanın eşiğine gelen bir *Don Giovanni* ortaya çıkardı. Bununla birlikte, şimdi *Don Giovanni*'nin diğer biçimsel versiyonlarından söz etmeye girişirken bunun, ele alınan küçük araştırmada onların yararına değil, sadece müzikal yorumun anlamı ve önemi, yukarıda mümkün olduğundan çok daha mükemmelen aydınlatılmak istendiğinden yapıldığını okurlara hatırlatmam sanırım gerekmiyordur.

Don Giovanni fikrinin dönüm noktası daha önce yukarıda şöyle betimlenmişti: Ona replik verilir ve-
rilmez her şey değişime uğramış olur. Şöyle ki, repliği harekete geçiren refleksiyon onu sadece müzikal olarak işitilir olduğu o loşluğun içinden yansıtarak* alır dışarı çıkarır. Hal böyle olunca *Don Giovanni*'nin en iyi sadece bale olarak yorumlanabileceği düşünülebilir. Onun böyle yorumladığı da zaten yeterince malumdur.† Bununla birlikte, bu yorumu gücünün farkında olduğu için övmek gerekir, zira o bu yüzden kendisini *Don Giovanni*'deki ihtirasın pantomim tarzında adele oyunları ile en rahatça görünür olabileceği en son sahneyle sınırlamıştır. Bunun sonucu yine, *Don Giovanni*'nin kendi özsel ihtirasıyla değil de tesadüfi olanıyla sahnelenmesi

Reitzel 1829) adlı yapıtta yer alır –çn.

* Burada refleksiyonun gücüyle dışarı yansıtmak. (Dan.) *Reflektiere*. Yazarın *refleksiyon* kelimesinin iki anlamını da (tefekkür/yansıma) içerecek şekilde aynı tümce içinde kullanıyor. Bu detayı Türkçeye aktarmak olanaksız olduğundan, dipnot olarak işaret etmek lüzumu hissettim –çn.

† Don Juan balesi Molière'in versiyonu baz alınarak Christoph Willibald Gluck (1714-1787) tarafından bestelenmiş, 1761'de Viyana'da sahnelenmiştir –ed.n.

oluyor, ki bu gibi bir gösterinin *placaten*'i* daima sahne oyununun kendinden daha fazlasını içerir; yani Don Giovanni'yi, baştan çıkarıcı Don Giovanni'yi içerir, halbuki balenin sunduğu sadece çaresizliğin amansızlığı oluyor, ki bu da sadece pantomim olması gerektiği ölçüde, Don Giovanni'nin bir sürü diğer çaresizle ortaklaşa paylaştıklarından ibaret kalıyor. Don Giovanni'deki esas özellik baleyle sergilenemez; Don Giovanni'nin, dans figürleriyle ve ustaca el kol hareketleriyle bir kızı kandırmasını seyretmenin ne kadar gülünç kaçacağını kim olsa rahatça sezinler. *Don Giovanni* içsel bir niteliktir ve böylelikle ne görünür olabilir ne de beden hatlarıyla ve hareketleriyle ya da plastik sanatın uyumlu kalıplarıyla kendini açığa vurabilir.

Şimdi, Don Giovanni'ye replik verilmeseydi bile, Don Giovanni'yi *medium* olarak kelimelerden yararlanan bir yorumu akla uygun gelebilirdi. Nitekim bu, Byron'da† mevcut. Byron'ın birçok bakımdan, tam da bir Don Giovanni oluşturacak yetenekte olduğu kesinlikle mümkün, dolayısıyla bu çalışma başarısızlıkla sonuçlandıysa, nedeninin Byron'da değil, çok daha derinde yattığından emin olunabilir. Don Giovanni'yi bizim için var etmeye, onun çocukluk ve gençlik hayatını anlatmaya, onu fani hayatın ilişkilerinden çıkarıp öyle kurgulamayı *Byron*'ın gözü kesmiş, böylelikle Don Giovanni geleneksel idealitesini kaybedip reflektif bir şahsiyet haline gelmiştir.

* (Lat.) Vitrinleniş, sunuşu. *Placare* fiilinin isim hali. Kelime kökü: *plācō* –çn.

† George Gordon Byron (1788-1824) –ed.n.

Fikirde oluşan değişikliği burada derhal ele almak istiyorum. *Don Giovanni* müzikal algılandığında, ondaki ihtirasın tüm sınırsızlığını duyuyorum ama aynı zamanda hiçbir şeyin karşı koyamayacağı o sınırsız kudreti de duyuyorum. Arzunun çılgın iştahını duyuyorum ama aynı zamanda, karşı koymanın boşuna olacağı bu arzunun mutlak zaferini de duyuyorum. Düşünce bir kerecik bile olsun engele takılsa, bu direnç yaratarak değil, daha ziyade, asıl ihtirası coşturarak önem kazanıyor. Haz artıyor, zafer kesin ve engel heyecanlandırıcı, tatlı bir gıdıklanmadan ibaret. Böylesi ilkel devinimli bir hayatı, şeytani ve karşı konmaz kudretiyle *Don Giovanni*'de buluyorum. Bu onun idealitesi oluyor ve hiç rahatsız edilmeden bunun keyfine varabilirim, çünkü müzik onu bana bir şahıs veya birey olarak değil, bir kudret olarak betimler. Don Giovanni birey olarak algılandığı takdirde, çevresindeki dünyayla *eo ipso* bir çekişme içinde demektir, birey olarak bu çevresel baskı ve boyunduruğu hisseder; büyük bir birey olarak bunu belki alt eder ama engellerin zorluklarının burada bir başka rol oynadığını hemen hisseder. İlgi esasen bunlarla meşguldür. Ancak *Don Giovanni* bu suretle ilginç kategorisine çekilmiş olur. Ve o burada cafcaflı ifadelerle mutlak bir muzaffer olarak betimlenmek istenirse, o zaman insan bunun yeterli olmadığını hemen hisseder, zira özünde böylesine muzaffer olmak bir bireye uygun değildir, dolayısıyla insan çatışmanın buhranını tetiklemiş olur.

Bireyin mücadele içinde olduğu direniş kısmen dışsal bir şeyde olabilir –yani nesneden çok, çev-

redede dünyada yatar– ve kısmen de nesnenin kendinde yatıyor olabilir. İlki, Don Giovanni’nin hemen hemen tüm fikirleriyle meşgul edendir, zira fikrin onun erotik bir erkek olması gerektiği etkisini muhafaza etmiştir. Ancak eğer öbürü üzerinde durursa, Don Giovanni’nin kayda değer bir izahının önü ilk o zaman açılabilir, ki bu, müzikal *Don Giovanni*’ye bir karşı emsal oluşturur, oysaki Don Giovanni’nin bu ikisinin arasında yatan tüm izahları daima noksanlıklar içerir. İnsan müzikal *Don Giovanni*’de kapsamlı baştan çıkarıcıya, diğerindeyse yoğun olanına sahip olur. Bu sonuncu Don Giovanni nesnesini tek hamlede ele geçiren olarak sunulmaz, o dolayımsızlık niteliğiyle sabitlenmiş baştan çıkarıcı değildir, o reflektif baştan çıkarıcıdır. Bizim burada üzerine eğileceğimiz husus, onun kızın kalbine girerkenki kurnazlığı ve mahareti, onu kazanırkenki hâkimiyeti; büyüleyici, önceden hesaplanmış, aşamalı baştan çıkarmasıdır. Burada onun kaç kızı baştan çıkardığının bir önemi yok, burada bizi meşgul eden onun baştan çıkarmadaki hüneri, titizliği, ince kurnazlığı. Sonunda haz öylesine reflektifleşir ki, müzikal *Don Giovanni*’nin hazzına kıyasla bambaşka bir hale gelir. Müzikal *Don Giovanni* doyumdan zevk alır, reflektif *Don Giovanni* kandırmaktan zevk alır, dalavereden zevk alır. Dolayımsız haz geçmişte kalır ve hazın refleksiyonundan daha çok zevk duyulur. Bu itibarla, Molière’in yorumu basit bir ipucu içerir, yalnızca hiçbir suretle geliştirilemez, zira yorumun geri kalan kısmı rahat vermez. Don Giovanni’nin

arzusu uyanır, çünkü kızın sevdiğiyle ilişkisinde mutlu olduğunu görür, kıskançlık duyguları kabarmır. Bu, operada hiç ilgimizi çekmez, tam da şu nedenle: Don Giovanni müteffekir bir birey değildir. Don Giovanni reflektif bir birey olarak algılanır algılanmaz ve sadece konu psikolojik alana çekildiği takdirde, müzikal idealiteye eş bir idealiteye erişilebilir. Bu takdirde erişilen, yoğunluğun idealitesi olur. *Byron*'ın *Don Giovanni*'sinin bu yüzden başarısız addedilmesi gerekir, zira epik olarak yayılır. Dolayımsız *Don Giovanni* 1003'ünü baştan çıkarabilir, reflektif olanın sadece bir tanesini baştan çıkarması yeter ve bizim üzerine eğildiğimiz husus bunu nasıl yaptığıdır. Reflektif *Don Giovanni*'nin baştan çıkarma tarzı başlı başına bir sanattır, her bir küçücük hamlenin kendine has bir anlamı ve önemi vardır; müzikal *Don Giovanni*'nin baştan çıkarma edimi şipşak olup biter, anlık bir meseledir, yapması söylemesinden çabuktur. Bir keresinde seyirci olduğum bir sahneyi hatırlıyorum. Yakışıklı bir genç, gerçek bir zampara. Hepsi tehlikeli yaşta olan –yani ne yetişkin ne de çocuk– birkaç genç kızla çeşitli oyunlar oynuyordu. Bir ara hendeğin üzerinden atlayarak eğlenmeye koyuldular. Genç, hendeğin kenarında durmuş, kızların atlamasına yardım ediyordu, onları bellerinden yakalayıp kuş gibi havaya kaldırıyor, sonra hendeğin öbür tarafına bırakıyordu. Hoş bir manzaraydı; genç kızları olduğu kadar bu genci seyretmekten de keyif duymuştum. Sonra *Don Giovanni*'yi düşündüm. Onun kollarına kendileri koşuyor, bu genç kızlar; o da

onları çabucak yakalıyor ve bir o kadar çevikçe yaşam hendeğinin öbür tarafına bırakıyor.

Müzikal *Don Giovanni* mutlak muzaffer ve dolaşısıyla onu bu zafere götürebilecek her araç da onun mutlak mülkiyetinde bulunuyor veya daha doğrusu, araç öylesine mutlak bir şekilde mülkiyetinde ki onu kullanmaya bir bakıma ihtiyacı yok, yani onu araç olarak kullanmıyor. Reflektif bir birey olur olmaz, “araç” denen şey görünürlük kazanıyor. Şair aracı ona verirken, yanı sıra direnci ve engeli tedirginlik uyandırıcı hale getirip böylece zaferi de şüpheli hale getirirse, o zaman Don Giovanni ilginç kategorisine giriyor ve bu bakımdan Don Giovanni’nin daha bir sürü yorumu düşünülebilir, ta ki insan daha önce yoğun baştan çıkarma dediğimize varana dek; ama şair bu araçları Don Giovanni’ye vermeyi reddederse o zaman yorum komedi kategorisine giriyor.

Ben şahsen onu ilginçliğin kapsamına sokmuş dört dörtlük bir yorum şimdiye kadar görmedim, diğer taraftan, Don Giovanni’yi yorumlayış modellerinin çoğu itibariyle daha ziyade komediye yaklaştığı doğrudur. Bu onların Molière’le olan bağlantılarıyla rahatça izah edilebilir; onun yorumunda komik olan pasif haldedir; onu bilinçlendirmeyi Heiberg’e borçluyuz; o bu nedenle oyunu bir kukla oyunu diye adlandırmakla kalmamış, komedi unsurunun daha başka çeşitli şekillerde gün ışığına çıkmasını da sağlamıştır. Bir tutku kendini gösterir göstermez, onu doyuma götürecek yol engellenirse, bu ya trajik ya da komik bir dönüşe yol açabilir. Trajik bir dönüş, fikir tümüyle haksız addedildiğinde öyle kolay

harekete geçirilemez ve bu nedenle, komik olan hep el altındadır. Bir bireyde kumar tutkusu olduğunu hayal etsem ve bu bireye kumarda harcasın diye 5 Rbd versem burada komik bir dönüş oluşurdu. Molière'in *Don Giovanni*'sinde durum tam böyle olmasa bile buna benzer. Don Giovanni'yi para sıkıntısı içinde bıraksam, alacaklılar başının etini yiyor olsa, o zaman operadaki idealitesini hemen kaybederdi ve komik bir dönüş meydana gelirdi. Molière'deki o meşhur komedi sahnesinin,* ki komedi sahnesi olarak büyük değer taşır ve onun bu komedisine de çok iyi uyar, bu sahnenin onun için gayet doğal olarak operada yer almamış olması gerekirdi, zira orada düpedüz tedirgin edici bir hal arz eder.

Molière'in versiyonunun komedi olmayı hedeflediğini bize sadece bahse konu olan komedi sahnesi kanıtlamıyor, oyunun kurgusu da tümüyle bunun izini taşıyor, şayet bu sahne tek başına duruyor olsaydı, hiçbir şey kanıtlamazdı. Sganarelle'nin ilk ve son repliği, tüm oyunun başlangıcı ve sonu buna yeterinden fazla kanıt sunuyor. Sganarelle bir tutam enfiye hakkında bir övgüyle lafa başlıyor ve insan bundan, diğerleri arasında, onun bu Don Giovanni'nin hizmetinde işlerinin hiç de öyle yoğun olmaması gerektiğini anlıyor; haksızlık edilen tek kişinin o olmasından yakınarak da lafına son veriyor. Şimdi, insan Molière'in de Don Giovanni'ye destek verdiği ve Sganarelle bu feci duruma tanık olsa dahi, sanki bu desteğin kendini yeryüzünde adaleti sağla-

* Alacaklı Mösyö Dimanche episotunun geçtiği sahne –çn.

maya ve kötülükleri cezalandırmaya hasrettiği gibi, Sganarelle'nin Don Giovanni'ye verdiği uzun ve sadık hizmetlerin bedelini de ödemiş olması gerektiğini, ancak efendisinin aniden kayıplara karışması nedeniyle buna imkân bulamadığını söylemek istercesine, lafı onun ağzına tıkadığını hesaba katınca, evet, insan bunları dikkate alınca, o zaman kim olsa Molière'in *Don Giovanni*'sindeki komedi unsurunu hissederdi. (Heiberg'in, Molière'inkinden daha doğru olma ayrıcalığına sahip olan uyarlaması, ayrıca, birçok şeyde şansını deneyip sonunda Don Giovanni'nin uşağı olan Sganarelle'nin ağzından üstünkörü bir bilgelik akıtarak, ondaki safdil şarlata-nı görmemizi sağlayarak birçok yönden komik bir etki yaratır.) Oyunun başkahramanı Don Giovanni tam bir kahramandır, büyük ihtimalle sınavlarda çıkıp diploma alamamış, sonra kendine bambaşka bir geçim yolu seçmek zorunda kalmış, bahtsız bir adamdır. Nitekim onun çok seçkin bir zatın oğlu olduğunu öğreniriz, o da atalarının mertliklik ve kahramanlıklarını örnek göstererek onu fazilete ve baki edimlere sevk etmeye çalışır ama bu onun tüm diğer tavır ve davranışlarına istinaden öyle ihtimal dışıdır ki, insan neredeyse her şeyin Don Giovanni'nin uydurduğu bir yalandan ibaret olup olmadığını düşünecek raddeye gelir. Davranış biçimi o kadar da şövalyelere yakışır değildir, insan onu elinde kılıcıyla, hayatın zorluklarının arasında kendine yol açarak ilerlerken tahayyül etmez, o bir birine, bir öbürüne beş kardeşi yapıştırır, evet ve neredeyse kızlardan birinin nişanlısıyla yumruklaşacak raddeye kadar

gelir. Yani şayet Molière'in *Don Giovanni*'si gerçekten bir şövalyeyse, o zaman şair bize bunu mükem-melen unutturmasını ve bunun yerine onda sıradan bir maganda, yumruklarını kullanmaktan korkmayan bir kabadayı görmemizi sağlamayı bilir. Bizim bu zampara dediğimizi gözlemleme şansına sahip olan herkes, aynı zamanda bu sınıftan erkeklerin denizi yeğ tuttuklarını da bilir. Bu nedenle, Don Giovanni'nin, gözüne birkaç hovardanın ilişmesini ve hemen Kallebostrand'tan bir gemiye atlayıp onların peşine takılmasını, gemilerinin alabora olmasını da içeren, denizin üzerinde bir pazar günü macerası yaşamasını oldukça munasip bulacaktır. Don Giovanni ve Sganarelle'yi neredeyse dalgalar yalayıp yutuyordu ve sonunda Pedro ve uzun boylu Lucas tarafından kurtarıldılar, ki onlar uzaklarda gördüklerinin insan mı, yoksa bir taş mı olduğu konusunda iddiaya girmişlerdi, öyle ki bu iddia Lucas ve Don Giovanni için çok fazlaydı, bir mark, sekiz şiline mal olmuştu. Eğer insan bunu tamamen munasip buluyorsa, Don Giovanni'nin Elvira'yı baştan çıkaran ve Commendatore'yi öldüren adam olduğunu, bu türden son derece mantıksız şeyler öğrendiğinde ve dolayısıyla bir ahenk elde etmek için bunların bir yalan olarak açıklanması gerektiğinde, edinmiş olduğu izlenim bir anlığına sarsılır. Eğer Sganarelle'nin bize Don Giovanni'deki kasıp kavuran tutku hakkında bir fikir vermesi beklenirse, anlatımı öyle hicivlidir ki, insan kendini gülmemek için zor tutar –örneğin Sganarelle, Gusman'a şöyle der; o istediği kişiyi elde etmek için "kadının köpeğiyle veya kedi-

siyle seve seve evlenir – evet, hatta daha da kötüsü, seninle bile evlenir.” Veya bir yerde şöyle bir kelam eder; efendisi sadece aşka karşı inançsız değildir, o aynı zamanda tıbbı da inanmaz.

Şimdi, eğer Molière’in *Don Giovanni* yorumunun komik bir versiyon olarak kabul edilmesi doğru olsaydı, bunun üzerine daha fazla tartışmazdım, çünkü bu araştırmada sadece müziğin ideal yorumu ve müziğinin önemiyle ilgileniyorum. O zamanlar, sadece müzikte *Don Giovanni*’nin ortaçağın geleneksel anlayışındaki idealliği ile ideal olarak yorumlanmasının kayda değer gerçeğini belirtmekten memnun olabilirdim. Dil *medium*unda ideal bir yorum eksikliği, tezimin geçerliliği için dolaylı bir kanıt sağlayabilir. Ama burada daha fazlasını yapabilirim, tam da bu yüzden Molière doğru değildir ve onun böyle olmasını engelleyen şey, geleneksel anlayışa atfedilebilen satırlar boyunca *Don Giovanni*’de ideal olan bir şeyi elinde tutmasıdır. Belirttiğim gibi, bunun sadece müzikle ifade edilebildiği ve böylece bir kez daha orijinal tezime geri döndüğüm belli olacak.

Molière’in *Don Giovanni*’sinin ilk perdesinde, Sganarelle’nin bize efendisinin sınırsız tutkusu ve maceralarının çokluğu hakkında bir fikir vermeye çalıştığı çok uzun bir repliği vardır. Bu konuşma, tam olarak uşağın operadaki ikinci aryasıyla paralellik gösterir. Konuşma sadece komik bir etki yaratır, fazlası yoktur ve yine burada Heiberg’in versiyonu, komik unsurların Molière’in versiyonundan daha çeşitli olmasıyla avantaj kazanır. Bununla birlikte, bu [konuşma], onun gücünün bir imasını bize

anımsatmak için bir girişimdir, ancak etkisizdir; sadece müzik bu birliği başarabilir, çünkü aynı anda Don Giovanni'nin davranışının bir açıklamasıyla, aynı zamanda liste gözlerimizin önüne serilirken, baştan çıkarmanın gücünü duymamızı sağlar.

Molière'in versiyonunda, heykel *Don Giovanni*'yi cezbetmek için son perdede gelir. Şair, önceden bir uyarı yoluyla, heykelin öne çıkması için bir gerekçe sağlamaya çalışsa da yine de bu taş her zaman dramatik bir bakış açısıyla tökezleyen bir bloktur. Eğer *Don Giovanni* ideal olarak güç, tutku olarak yorumlanırsa, cennetin kendisi araya gelmelidir. Eğer öyle olmazsa, böyle güçlü araçları kullanmak her zaman şüphelidir. Gerçekten de Commendatore'nin kendisini rahatsız etmesine gerek yoktur, çünkü Bay Paaske'nin Don Giovanni'yi borçlarından dolayı hapse attırması çok daha pratiktir. Bu, kırıp geçirmek için o kadar büyük güç gerektirmeyen modern komedilerin ruhuna gayet uygun düşer, zira burada bizzat devingen güçler de o kadar heybetli değildir. Bu Don Giovanni'yi gerçekliğin basmakalıp manialarını öğrenmeye terk etmek gibi bir şey olur. Opera versiyonunda Commendatore'nin* tekrardan gelmesi gayet doğrudur ama neticede, davranış tarzı da ideal bir hakikat içerir. Müzik Commendatore'yi derhal bir tikel bireyden fazlasına dönüştürür, ona manevi bir ses kazandırır. Dolayısıyla Don Giovanni operada nasıl estetik bir ciddiyetle algılanıyorsa, Commendatore

* (İt.) Kumandan -çn.

de aynen öyle algılanır. Molière’de o etik asalet ve ağırbaşlılıkla gelir ve bu onu âdeta komikleştirir. Operada estetik hafiflik metafizik doğrulukla gelir. Oyundaki hiçbir güç, yeryüzündeki hiçbir güç Don Giovanni’ye zorla bir şey yaptıramamıştır, sadece bir ruh, bir hayalet bunu başarabilir. Bu doğru anlaşıldığında, Don Giovanni algısına da yeniden ışık tutacaktır. Bir ruh, bir hayalet bir yeniden üretimdir, geri gelmenin sırrı budur, ama Don Giovanni her şeye muktedirdir, yaşamın yeniden üretimi haricinde her şeye karşı koyabilir, zira o, ruhun olumsuzlandığı, dolayumsuz erotik yaşamdır.

Sganarelle böylece, Molière’in algısında, şaşkın karakterli, anlaşılmaz bir kişi haline gelir. Burada yine rahatsız edici olan unsur, Molière’in geleneksel olanın birazını muhafaza etmesidir. Don Giovanni’nin her halükârda bir güç unsuru olduğu, Leporello’yla olan ilişkisinden de belli olur. Leporello ona yakınlık hisseder, ona gark olur, onun içine gömülür ve efendisinin istenci için basit bir organ haline gelir. Tastamam bu belirsiz, bu anlaşılmaz sempatidir ki, Leporello’yu müzikal bir şahıs yapar ve insan onun Don Giovanni’den kopmayı becerememesini gayet uygun bulur. Ama Sganarelle’yle durum farklıdır. Molière’de Don Giovanni bir tikel bireydir ve dolayısıyla Sganarelle de onunla bir birey olarak ilişkiye girer. Yani şimdi, Sganarelle kendini ona çözülmez surette bağlı hissediyorsa, bunun nasıl izah edilebileceğine dair bilgi edinmekte direktmek, ucuza kaçan bir estetik talepten öte bir şey değildir. Molière’in ona, Don Giovanni’den kopmayacağını söyletmesin-

den bir hayır gelmez, zira okur veya seyirci bunda mantıklı bir dayanak göremez ve tam da esas mesele bunun makul bir dayanağı bulunup bulunmadığıdır. Leporello'daki istikrarsızlık operada iyice harekete geçirilmiştir, çünkü o, *Don Giovanni*'nin karşısında neredeyse bir bireysel bilinç olmak üzeredir, dola-yısıyla o, *Don Giovanni* tarzı yaşama doğru dürüst nüfuz edemese de bu yine de ona farklı bir biçim-de yansır. Molière'de Sganarelle bir bakarsınız Don Giovanni'den daha beter, bir bakarsınız daha mükemmel olur, ama ücretini bile alamazken onu terk etmemesi akıl sır ermezliğini korur. İnsan Sganarelle'de, Leporello'nun operada sahip olduğu sempatik müzikal belirsizlikle kıyaslanabilir bir bütünlük tasavvur edecek olsa, bunun yanlı bir avallıktan öte bir şey olmadığını kabullenmekten başka bir seçenek yoktur. Burada yine, Don Giovanni'nin gerçek idealitesinde yorumlanabilmesi için müzikal olanın nasıl ilerlemesine bir örnek oluşur. Molière'in hatası onu komedi olarak algılaması değil, bunun doğru olmamasıdır.

Molière'in *Don Giovanni*'si de bir baştan çıkarıcıdır, ama oyun bunun hakkında sadece yarım yamalak bir fikir verir. Elvira'nın, Molière'in versiyonunda Don Giovanni'nin karısı olması hiç kuşkusuz, komedi etkisi sağlaması açısından gayet doğru bir tasarımıdır. İnsan, bir kızı kandırmak için evlilik vaatlerine başvuran sıradan biriyle karşı karşıya olduğunu hemen idrak eder. Böylece Elvira operada sahip olduğu o rencide olmuş dişiliğinden başka bir silahı olmaksızın karşı atağa geçtiği ideal

konumunu tümüyle yitirmiştir, çünkü burada onu, elinde evlilik belgeleriyle hayalimizde canlandırırız ve Don Giovanni de genç bir erkek ve deneyimli – yani evlilik dışı teşebbüslerinde deneyimli– bir eş olarak sahip olduğu o baştan çıkarıcı belirsizliğini yitirmiştir. Elvira’yı nasıl kandırmıştır, onu manastırdan çıkarmak için hangi yollara başvurmuştur, Sganarelle’nin bize bunlar hakkında bilgi verebilecek bir iki repliği olmalıdır, ama oyunda geçen baştan çıkarma sahnesi bize Don Giovanni’nin sanatına hayranlık duyma vesilesi vermediği için, bu tür bilgilere olan güven de zayıflamış olur. Molière’in *Don Giovanni*’si komedi olduğu nispette, bu tabii gerekli olmazdı; ama Elvira’yı kandıran ve Commendatore’yi öldüren kendi Don Giovanni’sini gerçek kahraman *Don Giovanni* olarak anlamamızı isteyen bizzat Molière olunca, onun buradaki yanılgısı rahatça göze çarpıyor, ancak insan aynı zamanda bu durumun *Don Giovanni*’nin müziğin yardımı olmaksızın baştan çıkarıcı olarak sergilenmesinin olanaksızlığından mı kaynaklandığını düşünme noktasına da getiriliyor, yalnız tabii ki, yukarıda işaret edildiği gibi, psikolojik alana girmek istemediği takdirde, ki zaten bu da öyle kolay kolay bir dramatik ilgi uyandırmaz. Kaldı ki, Molière’de ona Mathurine ve Charlotte adlı iki genç kızın gönlünü çelerken kulak misafiri de olmuyoruz, bu sevdalandırma sahnesi perde arkasında geçiyor ve Molière yine burada da Don Giovanni’nin onlara evlilik vaadinde bulunduğunu bize farz ettirmek isteyince, insan onun doğal yeteneği hakkında bir kez

daha olumsuz düşünüyor. Bir kızı evlilik vaadiyle kandırmak; bu çok adi bir sanat ve biri bunu yapacak kadar küçüldü diye, bundan hiçbir suretle onun Don Giovanni olarak adlandırılacak kadar büyüdüğü sonucu çıkmaz. Don Giovanni'yi, baştan çıkarırken gösteren tek sahne, hiç de öyle baştan çıkarıcı olmasa bile, Charlotte'la olan sahnedir. Ancak gençecik bir köylü kıza güzel olduğunu, gözlerinin alev alev ıstıdığını söylemek, endamını seyredebilsin diye ondan öbür yanına dönmesini rica etmek, bunlar Don Giovanni'de *bir* olağandışılığı değil, olsa olsa bir genç kızı bir at tacirinin yapacağı gibi inceleyen abazan bir ırgatı açığa vuruyor. Komik bir etkiye sahip olduğunu sahneye teslim etmek lazım da sadece buna sahip olacaksa, burada ondan bahsetmek istemem. Ama Don Giovanni'nin bu mahut girişimin, başından geçmiş onca hikâyeyle hiçbir ilişkisi olmadığına göre, bu sahne yine bize dolaylı veya dolaylımsız olarak komedideki noksanlığı göstermeye katkıda bulunuyor. Molière, Don Giovanni'ye daha fazla bir şeyler katmak, onda ideal olanı korumak istemişse benziyor ama *medium*dan yoksun ve bu nedenle fiilen olup bitenleri oldukça önemsiz hale getiriyor. Topyekûn denilebilir ki, Molière'in *Don Giovanni*'sinde onun baştan çıkarıcı olduğunu sadece tarihsel olarak öğreniyoruz; dramatik olarak görmüyoruz. Kendini en faal haliyle gösterdiği sahne Charlotte ve Mathurine'yle geçen sahne oluyor, burada ikisini de lafla oyahıyor ve mütemadiyen her birine evlenme sözü verdiği kız sanki oymuş numarası yapıyor. Ama burada dikkatimizi çeken, onun

baştan çıkarıcılık sanatı değil, bunun gayet alelade bir *theater-intrigue** olduğu.

Burada işlenen hususu son olarak, Molière'in *Don Giovanni*'sinin Mozart'inkinden daha ahlaki olduğu şeklindeki, sık sık duyulan bir tespitle belki açıklığa kavuşturabilirim. Ama tam da bu yorum, doğru anlaşıldığı takdirde, operaya bir övgü oluşturur. Opera bir baştan çıkarıcı hakkında sadece sözlerden ibaret değildir, Don Giovanni bir baştan çıkarıcıdır ve müziğin de her bir ayrıntısıyla genelde yeterince baştan çıkarıcı olabildiği inkâr edilemez. Bununla birlikte, böyle olması da gerekir, zira onun heybeti tam da bundadır. Dolayısıyla operanın ahlaka aykırı olduğunu söylemek budalalıktır, ki zaten bu laf da bir bütünselliği idrak etmekten âciz, sadece ayrıntılarda takılıp kalan insanlardan gelir. Operanın nihai amacı büyük ölçüde ahlakidir ve bıraktığı etki mutlak surette yararlıdır, zira her şey büyük ölçüde, her şey özgündür, her şey yalın bir pathosa sahiptir, şehvet arzusu ağırbaşlılık arzusundan, haz arzusu hiddet arzusundan daha az değildir.

* Entrika komedyası –çn.

3. OPERANIN İÇSEL MÜZİKAL KURULUMU

Bu bölümün başlığı zaten yeterince açıklayıcı sayılabilse de ben ne olur ne olmaz şu hususa da işaret etmek istiyorum: Burada niyetim tabiatıyla hiçbir surette *Don Giovanni* oyununun estetik bir değerlendirmesini yapmak veya metindeki dramatik yapının izini sürmek değil. İnsanın böyle bir ayırım yaparken dikkatli olması gerekiyor, özellikle de klasik bir eser söz konusuysa. Yukarıda sık sık altını çizdiğim hususu burada bir kez daha tekrar etmek isterim; *Don Giovanni* sadece müzikal olarak ifade edilebilir, ben de şahsen bunu asıl müzik aracılığıyla yaşayıp öğrendim, ve bu yüzden de müziğin haricen devreye girmiş görünümü kazanmaması için her bakımdan tetikte olmam gerekiyor. Meseleye böyle yaklaşılsa, o zaman kanımca bir insan bu operadaki müziğe istediği kadar hayranlık duyabilir, zira onun mutlak anlamını kavramamıştır. Hotho ne kadar yetenekli olsa da böylesi bir düzmece soyutlamadan kaçınmamıştır ve bundan ötürü, onun anlatımı tatmin edici addedilemez. Stili, anlatımı, reproduksiyonu canlı ve duygusaldır; kategorileri belli belirsizdir, *Don*

Giovanni algısı bir tek düşünceyle doygunluğa erişmiş olmayıp birçoğunun içine yayılmıştır. Hotho için Don Giovanni bir baştan çıkarıcıdır. Ama bu kategori belirsiz bile olsa hangi şekilde öyle olduğunun belirlenmesi gerekir, tıpkı benim de burada yapmaya çabaladığım gibi. Bu baştan çıkarıcı hakkında haddizatında bir sürü doğru şey denmektedir ama ortalıkta dolaşan kanılara fazla ağırlık verilince, bu baştan çıkarıcı göz açıp kapayıncaya kadar öylesi reflektif olur ki, mutlak müzikalliğini bir yana bırakır. Oyundaki her sahneyi teker teker gözden geçirir; anlatımı kendi kişiliğiyle taptaze yeniden mayalanır, belki yer yer biraz aşırıya bile kaçır. Bu olup bitince, çoğu kez ardından Mozart'ın bütün bunları nasıl da güzelce, zengince ve hesapsızca ifade ettiği üzerine sempati beyanları faslı başlar. Ama Mozart'ın müziğine karşı duyulan bu lirik coşku yetersiz kalır, ve haddizatında ona ne kadar güzel yaraşsa da ve o kendini ne kadar güzel ifade etmeyi bilse de Mozart'ın *Don Giovanni*'si bu versiyonuyla kabul görüp kendine mutlak bir geçerlilik kazandırmaz. Benim hedeflediğim işte bu kabul oluyor, zira bu kabulleniş bu araştırmanın nesnesine karşı hakkı olan içgörüyü kazanmakla özdeş. Dolayısıyla amacım, tüm operayı gözlem nesnesi yapmak değil, operayı bütünselliği içinde gözlemlemek, her bir bölümü ayrı ayrı değerlendirmek yerine, onları olabildiğince bütünden kopuk olarak değil, onunla bütünleşmiş olarak gözlemlemek.

Bir dramda, esas ilgi gayet doğal olarak oyunun kahramanı denen kişinin üzerinde toplanıyor; di-

ğer kişiler ona kıyasla ikincil ve göreceli bir öneme sahip oluyor. Ancak dramın temel fikri ayırt edici gücüyle kendini gösterdikçe, yan karakterler de, deyim yerindeyse, bir o kadar göreceli bir mutlakıyet üstlenir. Bu asla bir hata değildir, aksine bir avantajdır, tıpkı gözü sadece birkaç kalburüstü kişiyi ve onların dünya gelişimindeki önemini görebilen, ama bir anlamda kesinlikle yüksek bir kademede bulunmakla beraber, kendinin aynı şekilde yüce geçerliliği içinde daha önemsizini de görenden daha aşağıda duran astların farkına bile varmayan bir dünya görüşü gibi. Drama yazarı buna sadece, geriye kıyaslanamaz hiçbir şey, dramının vücuda geldiği ruh halinden geriye hiçbir şey kalmayacak dereceye kadar başarılı olur, ama her şey dramatik bir kutsal bağışa* dönüşür: eylem ve durum. Oyun yazarı bunda başarılı olduğu ölçüde, yapıtının bırakacağı genel etki bir ruh halinden çok, bir düşünce, bir fikir olacaktır. Bir dramın genel etkisi ruh halini ne ölçüde yansıtırsa, insan bizzat yazarın ruh halinde bunu sezdiğinden ve ondan türemesine izin verdiğinden, fikrin içinde kavrayıp da oradan dramatik olarak gelişmesine izin vermediğinden bir o kadar daha emin olabilir. Böyle bir drama anormal bir lirik baskınlıktan mustariptir. Bu bir dramda hatadır ama operada asla bir hata değildir. Operada bütünlük her şeyi birden ayakta tutan baskın ton

* Yeruşalim Tapınağında, İsa'nın zamanında, sadaka toplama, bağış kabul etme ve tapınak vergisi tahsis etme gibi parasal meseleler halledilirdi. Detaylı bilgi için bkz. Matta 21:12, Markos 11:15, Yuhanna 2:14-15 -ed.n.

tarafından korunur. Dramatik genel etki hakkında burada denilenler dramın münferit bölümleri için de söz konusudur. Dramın etkisini diğer tüm edebi tarzların yarattığı etkiden daha farklı olduğu kadarıyla, bir tek cümleyle betimlemem gerekse şöyle derdim: Dram, etkisini eşzamanlılıktan elde eder. Bir dramda, münferit *moment*'leri beraberce bir durumun eylem birliği içinde görürüm. *Moment*'ler ne kadar ayırık duruyorsa, dramatik durum aynı nispette daha bir derinlemesine refleksiyonla yayılır, dramatik birlik ne kadar az ruh halini yansıtıyorsa, bir o kadar daha fazla kesin bir düşünce olacaktır. Lakin, operanın bütünselliği, bahis konusu dramda olduğu tarzda refleksiyonla yayılmaz, müzikal durum için de aynısı geçerlidir, zira dramatik olsa da bütünselliği ruh halindedir. Müzikal durum, her dramatik durum gibi, eşzamanlılığa sahiptir, ancak güçlerin etkisi bir ses senkronudur, bir ses birliğidir, harmonidir ve müzikal durumun etkisi birlikte ses vereni birlikte işitmekle sağlanan bir birliktir. Dram ne kadar refleksiyonsa, ruh hali o derecede eylemde başkalaşır. Eylem ne kadar ikincilse, lirik *moment* bir o kadar baskındır. Bu, operada gayet uygundur. Operanın içkin hedefi öyle ağırlıklı olarak karakter tasviri ve eylem değildir, kaldı ki, bunun için yeterince reflektif de değildir. Buna karşın, operada düşünce ürünü olmayan, tözel ihtiras ifade bulur. Müzikal durum, ruh halinin birliğinden, ses çoğulluğunun oluşturduğu uyumdan kaynaklanır. Müziğin karakteristik özelliği tam da budur; yani ses çoğulluğunu ruh halinin birliğinde muhafaza

edebilmesidir. Konuşma dilinde “ses çoğulluğu” dendiği zaman nihai sonuç addedilen birlik kastedilir, ama müzikte durum böyle değildir.

Dramatik ilgi seri bir seyir, hareketli bir tempo icap ettirir, ki buna düşen bir cismin içkin ivme yarasası denebilir. Refleksiyon dramaya ne kadar nüfuz ederse, bir o kadar uluorta ileri atılır. Lakin lirik ya da epik *moment* tek taraflı olarak baskın çıkmışsa, o zaman kendini bir tür uyuşturucu gibi belli eder, durum uyuklamaya başlar, bu da dramatik süreci ve gelişimi ağırlaştırır ve zorlaştırır. Operanın yapısında bu ivedilik yoktur, çünkü onun tipik özelliği bir çeşit oyalanma, bir çeşit kendini zamana ve mekâna yaymadır. Eylem, düşüşün ivmesine ya da istikametine sahip olmayıp daha bir yatay olarak hareket eder. Ruh hali, karakter ve eylemde arıtılmamıştır. Bunun sonucunda, operadaki eylem sadece dolaşımsız bir eylem olabilir.

Burada geliştirilen görüşü *Don Giovanni* operasına uygulayacak olursak, bu bize onu gerçek klasik geçerlilik içinde görme fırsatı yaratır. Don Giovanni operanın başkahramanıdır, esas ilgi onun üzerinde toplanmıştır ama bu kadarla kalmaz, o oyundaki tüm diğer karakterlere de ilgi sağlar. Ancak bunun dışsal anlamda alınmaması gerekir, çünkü bu operanın sırrı, başkahramanının aynı zamanda diğer tüm karakterlerdeki güç olmasındadır. Don Giovanni’nin yaşamı onların yaşam ilkesidir. Onun ihtirası diğerlerinin ihtirasını harekete geçirir, onun ihtirası her tarafta yankılanır, Commendatore’nin ciddiyyetinde, Elvira’nın öfkesinde, Anna’nın nefretinde,

Ottavio'nun kurumunda, *Zerlina*'nın kaygısında, *Mazetto*'nun gazabında, *Leporello*'nun şaşkınlığında yankılanır ve onları ayakta tutar. Operanın kahramanı olarak *Don Giovanni* oyunun isim babasıdır, kahramanların genelde yaptığı gibi oyuna adını verir ama bu kadarla kalmaz; o, deyim yerindeyse, ortak paydadır. Her mevcudiyet onunkine kıyasla sadece bir türevidir. Eğer operanın birliğinin sağlanması için baskın ton gerekliyse, o zaman bu vazife için *Don Giovanni*'den daha mükemmel bir opera düşünölemeyeceğini anlamak kolaydır. Baskın ton burada, oyunun diğer güçleriyle bağlantılı olarak, bunları ayakta tutan bir üçüncü güç olabilir. Bu tür bir operaya örnek olarak *La Dame Blanche*'a* atıfta bulunmak isterim; lakin böyle bir birlik, operaya kıyasla, liriğin bir diğer niteliği demek olur. *Don Giovanni*'deki baskın ton bizzat operanın temel gücünden başka bir şey değildir, ki bu *Don Giovanni*'idir, ancak o da bu nedenle –karakter değil, özsel yaşam olduğu için– mutlak surette müzikaldir. Operadaki öbür tipler de karakter değil, *Don Giovanni* tarafından nitelenmiş özsel ihtiraslardır ve onlar da yine, bu ölçüde, müzikal olur. Şöyle ki, tıpkı *Don Giovanni*'nin herkese sarıldığı gibi, onlar da *Don Giovanni*'nin etrafını sarar, onlar devamlı olarak bizzat onun yaşamınca belirlenen dışsal neticelerdir. *Don Giovanni*'nin müzikal yaşamının operadaki mutlak merkezietidir ki, onun emsalsiz bir hayal gücü kullanmasını, insanı alıp oyundaki

* François Adrien Boiëldieu'nün (1775-1834) komedi unsurları içeren üç perdelik operası –çn.

yaşamın içine götürmesini sağlar. İnsan bu müziğin her yerdeliği sayesinde onun bir parçasığının da olsa tadını alabilir ve ânında kendini kaptırır; oyunun ortasına varır, ve bir anda onun tam merkezindedir, zira Don Giovanni'nin yaşamı olan bu merkez her yerdedir.

İki duyuyu aynı anda zorlamanın pek memnun edici bir deneyim olmadığı bilindik bir hikâyedir, nitekim kulak meşgulken aynı anda gözü de fazlaca kullanmak çoğu kez rahatsız edicidir, dikkat dağıtıcıdır. Bunun için de insan müzik dinlerken gözlerini kapamaya eğimlidir. Bu aşağı yukarı her müzik türü için geçerlidir ama *Don Giovanni* için *in sensu eminentiori** geçerlidir. Gözler meşgulken, etki bozulur; zira kendini gözlere sunan dramatik birlik, birlikte işitilen müzikal bütünlüğe kıyasla topyekûn ikincil ve yetersiz kalır. Beni buna kendi deneylerim ikna etti. Öne yakın bir yere oturdum, gitgide geri çekildim, bu müziğin içine gizlenebilmek için tiyatrodaki kuytu bir köşe aradım. Onu ne kadar iyi anladım ve yahut anladığımı sandım, ondan bir o nispette uzaklaştım, kayıtsızlıktan değil, aşktan, zira o uzaktan anlaşıl-mak ister. Bununla birlikte hayatımda acayip şekilde esrarengiz bir şeyler oldu. Bir bilet için her şeyimi feda edeceğim zamanlar olmuştu, şimdi bir bilet için 1 Rbd bile vermem gerekmiyor. Dışarıdaki koridorda duruyorum, beni seyirci koltuklarından ayıran araduvara yaslanıyorum, o zaman çok daha şiddetli etki ediyor, başlı başına bir dünya, benden tecrit edilmiş,

* (Lat.) Ziyadesiyle –çn.

hiçbir şey göremiyorum, işitecek kadar yakın ama alabildiğine uzaktayım.

Operanın ana rollerinin karakter olarak netleşecek kadar reflektif olması gerekmediğinden, neticede, yukarıda da vurgulandığı üzere, durum ne adamakıllı geliştirilebiliyor ne de açıklığa kavuşturulabiliyor, ancak ortamın havası tarafından kısmen ayakta tutulabiliyor. Bir operadaki eylem için de aynı şey geçerli. Kelimenin tam anlamıyla eylem denilen şey, yani amaç bilinciyle gerçekleştirilen eylem, kendini müzikte ifade edemez, ama dolayimsız eylem olarak tanımlanabilecek şeyde kesin olarak edebilir. Her ikisi de *Don Giovanni*'de mevcut. Eylem dolayimsız eylemdir; bu bağlamda, izninizle, *Don Giovanni*'nin hangi anlamda baştan çıkarıcı olduğuna dair, daha önceki irdelememe gönderme yapmak isterim.

Eylemin dolayimsız eylem olması sebebiyle, ironinin oyuna bu denli hâkim olması gayet uygundur; zira ironi dolayimsız hayatın eli sopalı disiplin hocasıdır ve öyle de kalacaktır. Tek bir örnekle, Commendatore'nin yeniden ortaya çıkması müthiş bir ironi; çünkü *Don Giovanni* her engeli alt edebilir ama bilindiği üzere, bir hayaleti öldürmek imkânsızdır. Durum baştan sonra ruh hali tarafından ayakta tutulur; bu itibarla, *Don Giovanni*'nin tüm opera için ve diğer karakterlerin onun karşısındaki göreceli mevcudiyeti için taşıdığı anlam ve önemi hatırlatmam gerek.

Ne demek istediğimi, münferit bir durumu daha yakından inceleyerek örneklemek istiyorum. Bu

amaç için Elvira'nın ilk aryasını seçtim. Orkestra uvertürü çalar, Elvira sahneye çıkar. Göğsünde içten içe kabaran ihtiras salıverilmelidir ve şarkı bunu ona sağlar. Ama doğrusu, bu bir durum olabilmek için aşırı lirik kaçardı; zira ariya o zaman bir dramdaki monologla benzer olurdu. Aralarında, monolog evrensel olana bireysellik sağlarken, ariyanın bireysel olana evrensellik sağlamasından başka bir fark olmazdı. Ancak denildiği gibi, bu, bir durum için çok az kaçardı. Dolayısıyla durum başka türdür. Arka planda, pencerede çoktan fark ettikleri kadının ortaya çıkmasının gergin beklentisi içindeki Don Giovanni ve Leporello beliriyor. Şimdi, eğer bu bir drama olsaydı, o zaman durum Elvira'nın ön planda ve Don Giovanni'nin arka planda durmasında değil, beklenmedik karşılaşmada yattı. İlgi Don Giovanni'nin oradan nasıl sıvışacağı üzerinde toplanmış olurdu. Operada da bu karşılaşma kendine has bir anlam taşıyor ama çok küçük bir önem. Karşılaşma seyredilecek, müzikal durum dinlenecek. Durumun birliği şimdi, Elvira'yla Don Giovanni'nin ses senkronundaki harmonide yatıyor. Dolayısıyla Don Giovanni'nin kendini mümkün mertebe geri planda tutması da gayet yerinde; zira onun görülmemesi lazım, sadece Elvira tarafından değil, seyirci tarafından da.

Elvira'nın ariyası başlıyor. Onun ihtirasını aşkın gazabından farklı şekilde nasıl tanımlarım bilmiyorum, karmakarışık, buna rağmen yine de çın çın, tınılı bir ihtiras. İçi galeyana gelmiş; kendini salıveriyor, bir an dermanı kesiliyor, müzikte her ihtiras-

lı akor patlamasını izleyen o yorgun fermata* gibi. Ama içindeki galeyan ihtirasının henüz tam anlamda boşalmadığını kâfi derecede belli ediyor; hiddetin diyaframının daha da güçle sarsılması lazım. Lakin bu sarsıntıyı ne sağlayabilir, hangi güdü? Bir tek şey: Don Giovanni'nin alaycı tavrı. Mozart bu yüzden Giovanni'nin alaycı tavrını onun içine savurmak için fermatadan –keşke Yunan olsaydım, o zaman ilahiyanece de derdim– yararlanmış. Şimdi ihtiras daha da alevleniyor, içinde daha şiddetli yangınlar kopuyor ve alevler nağmelerde dalga dalga dışarı fışkırıyor. Bu bir kez daha tekrarlanıyor, o zaman Elvira'nın içi ürperiyor, o zaman hiddet ve acı volkanik lav nehri gibi alışıldık mecrasından akıp gidiyor ve arya bununla sona eriyor.

Don Giovanni, Elvira'da yankılanıyor derken bunun bir anlatım tarzından daha fazla bir şey olduğunu söylerken ne kastettiğim şimdi anlaşılıyordur. Seyirci Don Giovanni'yi görmemeli, onu durumun birliği içinde Elvira'yla birlikte görmemeli, onu Elvira'da, Elvira'nın vasıtasıyla dinlemeli, zira her ne kadar şarkı söyleyen Don Giovanni olsa da, öyle bir şekilde söylüyor ki, seyircinin kulağı geliştikçe, ses sanki ona bizzat Elvira'dan geliyormuş gibi geliyor. Öfke, tıpkı aşk gibi kendi nesnesini yaratıyor. Elvira, Don Giovanni'yi takıntı haline getirmiş. Bu fermata ve Don Giovanni'nin sesi durumu dramatikleştiriyor ama Elvira'nın, Don Giovanni'nin içinde yankılandığı ihtirasının birliği, bu ihtirası belirleyen Don Gi-

* (İt.) Durak işareti –çn.

ovanni olsa da, durumu müzikalleştiriyor.* Durum, müzikal durum olarak bakıldığında, emsalsiz. Ancak Don Giovanni bir karakterse ve Elvira da öyleyse, o zaman durum hatalı, o zaman Elvira'ya ön planda içini döktürürken, Don Giovanni'ye arka planda alay ettirmek yanlış; zira o zaman burada gereken şey onları birlikte dinlemem, ancak bunun için araç sağlanmadan ve ikisi de karakter olsa bile, bu durumda senkronize olmaları imkânsız. Eğer onlar birer karakterse, o zaman burada karşılaşmaları durum oluyor.

Operada, bir dramatik devinime, gidişatın seyrinde bir süratlenmeye gerek olmadığına işaret edilmişti, bu bir drama olsa, durum bir parça daha dağılabilirdi. Ancak bunun sürekli bir durgunluğa da dönüşmemesi gerekir. Gerçek bir orta yola örnek olarak, az önce bahsettiğim durumu vurgulayabi-

* Elvira'nın aryası ve durum kanımca böyle anlaşılmalı. Don Giovanni'nin emsalsiz ironisi Elvira'nın somut ihtirasından hariç tutulmamalı, bilakis onun içinde saklanmalı. Birlikte dinlenmelidir. Spekülatif göz nasıl birlikte görürse, spekülatif kulak da birlikte işitir. Salt fiziksel dünyadan bir örnek vermek isterim. Bir insan yüksek bir noktadan, birbirine paralel patikaların uzandığı dümdüz bir kırlık alana bakarken, şayet sezgi noksanlığından mustaripse, sadece patikaları görür ve aradaki kırlık alan sanki gözden kaybolur veyahut da sadece kırları görür ve aradaki patikalar sanki gözden kaybolur; halbuki sezgisel görüşe sahip olan kişi onları birlikte görür, tüm alanı ince şeritler halinde. Kulak için de aynı şey söz konusu. Burada denilenler doğal olarak müzikal durum için de geçerli, dramatik durum için daha da fazla geçerlidir; seyirci arka planda duranın Don Giovanni ve ön planda duranın Elvira olduğunu biliyor. Şimdi, seyircinin onların arasındaki eski ilişkiyi bildiğini farz edersem (seyircinin başlangıçta bilemeyeceği şeyi) o zaman durum çok şey kazanır ama şayet vurgulanacak olan buysa, insan aralarına o kadar mesafe koymanın haksızlık olduğunu da sezinler -SK.

lirim, ama bunu sanki yegâne veya en mükemmel Don Giovanni'ymiş gibisinden değil –bilakis, hepsi böyledir ve hepsi mükemmeldir– okurun hafızasına en yakın o diye yaparım. Hal böyleyken, burada şüpheli bir noktaya yaklaşıyorum, zira iki aryanın da çıkarılmasını beyan ediyorum, başlı başına ne kadar mükemmel olsalar bile, yine de kafa karıştırıcı, engelleyici bir etki bırakıyorlar. Bunu gizli tutmak isterdim ama çaresi yok, gerçeğin bir gün gün yüzüne çıkması kaçınılmaz. Onları çıkarırsak da kalanların hepsi aynı derecede mükemmel. Biri Ottavio'nunki, diğeri Anna'nunki, ikisi de dramatik müzikten ziyade konser parçası, zira Ottavio ve Anna gidişatın seyrini durdurmaya yeltenemeyecek kadar üstünkörü tipler. Onları çıkarsak, o zaman operanın geri kalanı üstelik bir de mükemmel bir müzikal-dramatik tempoya sahip olur, hem de eş benzeri olmayan bir mükemmeliyet.

Her bir durumu, nida işaretiyle eşlik etmek için değil, anlamını ve önemini, müzikal durum olarak geçerliliğini göstermek için tek tek incelemek zahmete değerdi. Ne var ki, şu anki küçük araştırmanın sınırı dışında kalıyor. Burada asıl önemli olan, Don Giovanni'nin tüm operadaki merkeziyeti. Münferit durumlara gelince, onlarda da buna benzer bir şey tekrar ediyor.

Don Giovanni'nin operadaki bu merkeziyetine, oyundaki diğer tipleri onunla olan ilişkileri içinde inceleyerek daha yakından eğilmek istiyorum. Tıpkı güneş sisteminde olduğu gibi, nasıl ki merkezi güneşten ışık alan karanlık cisimler sürekli yarı aydın-

lık ise, yani sadece güneşe dönük yanları aydınlık ise bu oyundaki tipler için de durum böyle, sadece bir tek yaşam *moment'i*, Don Giovanni'ye bakan yanda olanı aydınlık, yoksa karanlık ve donuklar. Bu dar bir anlamda, sanki bu tiplerin her biri herhangi bir soyut ihtirasmış şeklinde anlaşılmamalı, yani örneğin, Anna nefretse, Zerlina sorumsuzlukmuş gibi. Bu tür yavanlıklara burada hiç yer yok. Her bir kişideki ihtiras somut ama kendi içinde somut, kişiliğin içinde somut değil, veyahut daha açık ifade etmek istersem, kişilik ihtirasın içine çekilip yutulmuş. Şimdi, bu burada kesinlikle münasip kaçıyor, zira bir operadan bahsediyoruz. Don Giovanni'yle aralarındaki bu karanlık, bu kısmen sempatik, kısmen antipatik gizli kapaklı iletişim onları hep birden müzikal yapıyor ve tüm opera sanki Don Giovanni'de ses birliği ediyormuş gibi bir etki yaratıyor. Oyundaki diğerlerine kıyasla bir istisna oluşturur gibi görünen tek tip, tabiatıyla Commendatore oluyor, ama bu sebepten öylesine bilgece tasarlanmış ki, bir dereceye kadar oyunun kapsamı dışında kalıyor veya oyunu sınırlandırıyor; Commendatore ne kadar ön plana çekilirse, opera da mutlak müzikalitesini bir o kadar yitirmiş olurdu. Dolayısıyla sürekli arka planda tutuluyor ve mümkün merteye de belirsiz bırakılıyor. Commendatore, güçlü öncül cümlesi ve toksözlü sonuç cümlesi; Don Giovanni'nin ara cümlesi bu ikisinin arasında yatıyor ama bu ara cümlenin zengin içeriği operanın özü oluyor. Commendatore sadece iki kez ortaya çıkıyor. İlkinde vakit gece; tiyatronun arka planında duruyor, insan onu

göremiyor ama *Don Giovanni*'nin kılıcının önünde düştüğünü duyarız. Zaten ağırbaşlı da; bu, Don Giovanni'nin alaycı şakalarıyla kendini daha şiddetlice hissettiriyor, Mozart müzikle bunu fevkalade ifade etmiş, yani ağırbaşlılığının insana özgü olamayacak kadar derin olduğu kendini daha ilk başta belli ediyor; o daha ölmeden, ruh oluyor. Nitekim ikincisinde ruh olarak meydana çıkıyor ve insan onun ağırbaşlı, onurlu ses tonunda göklerin gümbürtüsünü duyuyor, ama şimdi, kendi nasıl ruhanileşmişse, sesi de öyle ruhanileşmiş, insan sesinin ötesinde bir şeye dönüşmüş, o artık konuşmuyor, yargılıyor.

Oyundaki, Don Giovanni'den sonra en önemli kişinin Leporello olduğu açıkça görülüyor. Efendi-siyle olan ilişkisi müzikle anlaşılır, onsuz anlaşılmaz oluyor. Şayet Don Giovanni reflektif bir şahsiyet dersek, o zaman Leporello ondan hemen hemen daha üstün bir üçkâğıtçı demektir ve Don Giovanni'nin onun üzerinde o kadar yetki kurabilmesinin anlaşılması güçleşir ve geriye bir tek teşvik edici unsur kalır ki bu da ona herkesten daha iyi ücret ödemesidir. Molière'in bile yararlanmak istememiş görüldüğü bir unsur bu, zira o, Don Giovanni'yi beş parasızlığa terk ediyor. Lakin *Don Giovanni*'yi dolayimsız yaşam olarak muhafaza edersek, o zaman Leporello üzerinde belirleyici bir yetki kullanılabilmesini, onu âdeta Don Giovanni için bir organa dönüşecek kadar özümsemesini anlamak kolaylaşır. Leporello bir anlamda Don Giovanni'ye kıyasla, kişisel bir bilinç olma raddesine ondan daha çok yaklaşmıştır, ama öyle olabilmek için onunla olan

ilişkisini açıklığa kavuşturmak zorundadır, ama bunu yapacak yeterliliğe sahip değildir, tılsımı kaldıracak yeterliliğe sahip değildir. Burada yine aynı şey geçerlidir, Leporello bir repliğe sahip olur olmaz, gözümüzde şeffaflaşması gerekecektir. Leporello'nun Don Giovanni'yle olan ilişkisinde erotik bir şeyler vardır, bir güç vardır, ki bu güç onu kendi iradesi dışında Don Giovanni'ye tutsak eder ama o, bu belirsizliğin içinde müzikaldır ve Don Giovanni boyuna Leporello'da yankılanır; ki bunun bir ifadeden fazlası olduğunu göstermek için daha sonra bir örnek sunacağım.

Commendatore'nin haricinde tüm tipler Don Giovanni'yle bir çeşit erotik ilişki içindedir. Commendatore üzerinde hiçbir yetki kuramaz, o bilinçtir ama diğerleri onun gücü altındadır. Elvira ona âşıktır, böylelikle onun gücü altındadır, Anna ondan nefret eder, böylelikle onun gücü altındadır, Ottavio ve Mazetto eniştelik bağı yüzü suyu hürmetine ona uyar, zira kan bağları müşfik ve sevgi doludur.

Burada gözlerimi bir an geriye, yukarıda işlenen hususa çevirirsem, okurlar bunun nasıl çok yönlü işlendiğini, *Don Giovanni* fikrinin müzikal olanla nasıl bir ilişki içinde bulunduğunu, bu ilişkinin nasıl olur da tüm operanın temeli olduğunu, bunun operanın muhtelif kısımlarında nasıl tekrarlandığını muhtemelen yeniden görecektir. Aslında artık burada durabilirdim de, mükemmeliyeti daha iyi yakalamak adına, belirli kısımların üzerinden geçerek de bu hususa ışık tutmak istiyorum. Seçim rastgele olmayacak. Bu amaçla ilk olarak uvertürü seçiyor-

rum, ki bu elbette operanın baskın tonunu yoğun bir kıvamla yakinen veriyor, ikinci olarak da operanın mükemmeliyetinin en azami sınırdan bile nasıl korunduğunu, müzikal dramatiğin nasıl sürdürüldüğünü, operanın müzikal açıdan nasıl Don Giovanni tarafından ayakta tutulduğunu göstermek amacıyla, oyundaki en epik ve en lirik *moment*'i seçiyorum.

Uvertürün opera için nasıl bir önem taşıdığını etraflıca açıklamaya girişmenin burası yeri değil, burada sadece şuna dikkat çekilebilir; her operanın bir uvertür gerektirmesi durumu liriğin ağırlığını ve bununla amaçlanan etkinin bir ruh hali –orada her şeyin şeffaf olması gerektiği için dramın teşebbüs edemeyeceği şey– yaratmak olduğunu yeterince ispatlar. Dolayısıyla uvertürün en son bestelenmesi yerindedir, böylece o zamana kadar müzik bestecinin içine hakkıyla nüfuz edebilir. Dolayısıyla uvertür genel olarak bestecinin kendi müziğiyle olan ruhsal bağının içyüzünü derinliğiyle anlama vesilesi yaratır. Şayet besteci orada merkezi olanı kavramayı başaramazsa, şayet operadaki baskın tonla derinlikli bir uyum içinde değilse, o zaman bu hiç şüphesiz, uvertürü yanlış yola sevk eder; bu takdirde uvertür, müziğin içeriğinin en derinlikli olarak aydınlatıldığı bir bütünsellik olacağı yerde –ki aslında böyle olmalıdır– yeğin noktalarla harmanlanmış belirsiz bir fikirler birliği haline gelir. Dolayısıyla böyle bir uvertür genel itibariyle tamamen keyfidir, yani istendiği kadar uzun veya kısa olabilir ve bağlayıcı unsur, süreklilik istendiği kadar uzun bir süreye yayılabilir, zira sadece bir fikir çağrışımından ibaret-

tir. Bu nedenle, uvertür madun besteciler için çoğunlukla tehlikeli bir tuzaktır, şöyle ki kendi kendilerini taklit etmeye, kendi ceplerinden aşırıya kolayca kanarlar, bu çok çetrefil bir etki yaratır. Uvertürün operayla aynı içeriğe sahip olmaması gerektiği böylece ne kadar netleşmiş olsa da tabiatıyla bundan başka bir şey de içermemesi gereklidir. Daha doğrusu, oyunla aynısını içerecektir de bunu başka türlü yapacaktır, merkezi olanı içerecektir ve dinleyiciye merkezi olanın tüm gücüyle tesir edecektir.

Bu açıdan Don Giovanni'nin uvertürü dört dörtlük bir şaheserdir ve daima öyle kalacaktır, bu itibarla *Don Giovanni*'nin klasikliği hakkında başka hiçbir kanıt ileri sürülememesi durumunda, bir tek noktaya işaret etmek yeterli olacaktır: Merkezi olana sahip olanın periferik olana da sahip olmamasındaki kavranamazlığa. Bu uvertür, temaların gelişigüzel bir harmanı değildir, fikir çağrışımlarının iç içe geçtiği labirentimsi bir şey değildir, özlüdür, belirlidir, güçlü bir şekilde temellendirilmiştir ve her şeyden önce, tüm operanın özüyle dolgunlaşmıştır. Bir Tanrı düşüncesi gibi kudretlidir, bir dünya yaşamı gibi çalkantılıdır, ciddiyetinde ürkünç, şehvetinde kıpır kıpır, müthiş gazabında mahvedici, hayat taşan neşesinde nefes kesicidir; o yargısında koftur, şehvetinde cırlak, etkileyici asaletinde hantalca vakurdur, o sevincinde coşkundur, kanat çırpıp, dans eder. Ve o bunları operanın kanını emerek elde etmemiştir, bilakis, uvertür operaya oranla bir keramettir. Müzik uvertürde kendini gözler önüne serer, birkaç güçlü kanat darbesiyle âdeta kendini

aşıp havalanır, pike yapacağı yerin üzerine süzülür. Bu bir mücadeledir ama göğün üst katlarındaki bir mücadeledir. Operayla daha yakından tanıştıktan sonra uvertürü dinleyen birine sanki operada aşına olduğu güçlerin kökensel bir enerjiyle devindiği, birbiriyle olanca gücüyle boğuştuğu gizli atölyenin içine zorla girmiş gibi gelebilir. Ancak çatışma fazlasıyla eşitsizdir, güçlerden biri daha mücadeleden önce galiptir, kaçır ve onu atlatır, ama bu kaçış tam da onun ihtirasıdır, onun kısa ömürlü yaşam sevincinde tutuşan galeyandır, onun ihtiras ateşinde küt küt atan nabzıdır. Böylece öbür gücü harekete geçirir ve beraberinde sürükler. Kendini evvela yerinden oynatılamayacak kadar sağlam gösteren bu güç şimdi yola koyulmak zorundadır ve hareket çok geçmeden öylesine hızlanır ki, gerçek bir çatışma gibi görünür.

Bunu daha fazla sürdürmek mümkün olmaz, burada esas olan, müziği dinlemektir, kaldı ki çatışma bir söz dalaşı değil, dizginsiz bir hışımdır. Daha önce belirtilen bir tek noktaya dikkat çekmek zorundayım; opera Don Giovanni'yle ilgilidir, Don Giovanni'yle ve Commendatore'yle değil; bu uvertürde kendini tekmil belli eder. Başlangıçta çın çın çınlayan bu tok sesin giderek güçten düşmesini, deyim yerindeyse, o görkemli duruşunu yitirmesini, onu atlatan şeytani hıza ayak uydurabilmek için ileri atılmasını ve yine de insana onu ânın darlığında bir yarışın içine sürerek aşağılayacak kadar gücü kıl payı kazanmasını Mozart incelikli bir şekilde tasarımlamışa benzer. Böylelikle yavaş yavaş operanın

kendisine geçiş sağlanır. Bunun bir sonucu olarak da finalin uvertürün ilk bölümüyle yakın ilişki içinde olduğunu farz etmek gerekir. Uvertür süresince sanki kendini kaybetmiş gibi olan ciddiyet, finalde tekrardan kendini toparlamıştır; şimdi şehvetle yarış yapmak söz konusu değildir. Ciddiyet geri gelir ve böylece, yeni bir yarış için her çıkış yolunun önü kesilmiş olur.

Bu nedenle, uvertür bir anlamda özgür ise de bir diğer anlamda ona operaya hızlı bir başlangıç gözüyle bakılacaktır. Bu hususu yukarıda, güçlerden birinin eserin başlangıcına doğru derece derece zayıflayarak yaklaştığını okura anımsatarak izaha çalışmıştım. Diğer gücü incelerken de aynı durum kendini gösteriyor, yani o da kademeli olarak artıyor; uvertürde başlıyor, gelişiyor ve kuvvetleniyor. Bu, özellikle ilk başta, övgüye layık bir şekilde ifade ediliyor. İnsan onu gizemli bir ima gibi öylesine zayıf, belli belirsiz işitiyor ki ve o öyle çabucak sona eriyor ki, insan sanki işitmediği bir şeyi dinlemiş hissine kapılıyor. Tüm müsrif bereketi içinde sonradan fazlasıyla zengin bir ifadeye kavuşan bu hafiften arzu oyunu hakkında uvertürde ilk kez bir ipucu verildiğinde bunu yakalamak için insana dikkatli, erotik bir kulak lazım. Bunun yerini harfiyen tespit etmek elimden gelmez, zira müziğin erbabı değilim, ama zaten ben sadece sevdalılar için yazıyorum ve onlar beni sanırım anlayacaktır, hatta bazıları bunu benim kendimi anladığımdan da daha iyi yapacaktır. Ben bu arada, bu muamma sevdanın kendi payıma düşeninden memnunum. Her ne kadar bir kadın

değil de bir erkek olarak yaratıldığım için Tanrı'ya hep şükretsem de Mozart'ın müziği bana, bir kadın olarak sevdalanmanın ne harikulade, ne ilham verici, ne bereketli olduğunu öğretti.

Mecaz dostu olduğum söylenemez; modern edebiyat beni onlardan fazlasıyla tiksindirdi; öyle ki, bir mecazla karşılaştığım her sefer, asıl amacı düşünsel bir bilinmezliği saklamak olmalı diye içimde istemsiz bir korku uyanacak raddeye gelmek üzereyim. Dolayısıyla uvertürün canlı ve özlü kısalığını sonu gelmeyen ve kof bir mecaza döndürmek için basiretsiz ve kısır bir girişimde bulunmayı gözüm kesmiyor; sadece bir noktayı belirtmek istiyorum ve okurun dikkatini buraya çekmek için bir mecaz kullanacağım, ki bu, okurla bir bağ kurmam için elimdeki tek araç.

Bu nokta tabiatıyla Don Giovanni'nin ilk ortaya çıkışından, onu ve onu sonradan atılıma geçirecek gücü sezinlemekten başka bir şey değil. Uvertür bir iki derin, ciddi, yeknesak nağmeyle başlıyor, sonra ilk defa, çok uzaklardan belli belirsiz, ima gibi bir şey geliyor kulağıma, sanki zamanından önce gelmiş gibi, aynı anda geri çekiliyor, ta ki bilahare sesini, ilk başta kuzu kuzu, nazlı, cilveli ve yine de kaygıdaymış gibi aradan içeri kayan, ama delip geçemeyen sesini, tekrar tekrar, giderek daha cüretkâr, daha gümbür gümbür olarak duyana kadar. Doğada da böyle olur, insan ufku bazen böyle karanlık, bulutlu görür; kendini taşıyamayacak kadar ağırdır, yeryüzüne dayanıp istirahat eder ve her şeyi karanlık gecesinin içine gizler, tek tük kof nağme duyur-

lur, lakin hareketli değildir, kendi başına, boğuk bir mırıltı halindedir; insan o zaman semanın en uç sınırında, ufuğun ta uzağında bir ışıltı görür; toprağın üzerinden hızla ileri atılır ve aynı anda kaybolur. Ama sonra yine belirir, güç kazanır, şulesiyle tüm gökyüzünü bir an için ışığa boğar, bir sonraki an ufuk daha da karanlık gelir göze, ancak daha bir hızla, daha bir parlak alevlenir, sanki karanlık kendiliğinden sükûnetini kaybetmiştir ve hareketlenir. Göz burada ışığın daha ilk çakışındaki büyük yangını sezinlediği, kulak da sönmekte olan keman sesindeki ihtirası sezinler. Çakan o ışıktaki bir kaygı vardır, sanki o karanlığın derinlerinde, kaygıdan doğmuştur; Don Giovanni'nin hayatı tıpkı böyledir. İçinde bir kaygı vardır ama bu kaygı onun enerjisidir. Bu öznel olarak yansıtılmış bir kaygı değildir, tözel bir kaygıdır.* Uvertürde, genelde –ne söylediğini bilmeksizin– umutsuzluk denilen şey yoktur; Don Giovanni'nin hayatı umutsuzluk değildir; kaygıdan doğan duyumsallığın bütün gücüdür ve Don Giovanni'nin kendisi bu kaygıdır ama bu kaygı tam da o şeytani yaşama sevincidir. Mozart, Don Giovanni'yi bu şekilde var ettikten sonra, onun yaşamı, dans eden keman nağmelerinde bizim için şekillenir ve o bu nağmelerin içinde, uçuşunun üzerinden çevikçe ve aldırılmazca ileri fırlar. Bir taşı aynı şekilde ileri fırlatınca, suyun üzerinden nasıl seke seke gider de zıplaması bitince ânında dibi boylarsa, Don

* Burada Kierkegaard, Hegel'deki özne (*für Sich*) ve töz (*an Sich*) ayırımına göndermede bulunuyor. Bkz. Hegel, *Wissenschaft der Logik*, II Werke, V, s. 8-9 –ed.n.

Giovanni de uçurumun üzerinden böyle dans ederek, kısa sürede mutluluktan havalara uçarak geçer.

Lakin, yukarıda işaret edildiği gibi, uvertüre operaya hızlı bir başlangıç gözüyle bakılabildiğinde; uvertür göğün üst katlarından yere doğru alçalırken, operanın inişe en elverişli noktasının neresi olduğu veyahut operanın şimdi nasıl başlatılabileceği sorusu belirir. Mozart burada tek doğru olanın Leporello'yla başlamak olduğunu görmüştür. Bunun o kadar büyük bir marifet olmadığı pekâlâ düşünülebilir, çünkü *Don Giovanni*'nin hemen hemen tüm versiyonları Sganarelle'nin bir monoloğuyla başlar. Halbuki büyük fark var ve insan burada Mozart'ın başyapıtına yeniden hayran kalma vesilesi buluyor. Uşağın ilk aryasını uvertürle dolayimsız bir ilişki içine sokmuş. Bu ender olan bir şey; buradaysa tamamen uygun düşüyor ve uvertürün yapısına ışık tutuyor. Uvertür sahneye ait gerçekte kendine tutunacak bir zemin bulmak için kendini alçaltıyor, Commendatore'yle D.J.'yi* zaten uvert.de† dinlemiştik; onlardan sonra gelen en önemli figür Leporello. Lakin havanın daha yüksek katmanlarında süren o savaşıma yükseltilemez, her ne kadar oraya başka herkesten daha fazla alsa bile. Bu yüzden sahne oyunu onunla başlıyor, öyle ki, o uvertürle dolayimsız ilişki içinde duruyor.

* Yazar burada Don Giovanni yerine bir kısaltma kullanmayı seçmiş ve farklı bir yazı karakteri kullanmış. Aslına sadık kalmak açısından aynen bıraktım –çn.

† Yazar burada uvertür yerine, bir kısaltmayla ouv. (Danca *ouverture*) diyor. Aslına sadık kalmak açısından ben de kısaltmayı uygun gördüm –çn.

Dolayısıyla *Leporello*'nun ilk aryasını uvertüre kabul edilir. *Leporello*'nun bu aryası Molière'deki şanlı Sganarelle monoloğuna denk düşüyor. Durumu daha yakından inceleyelim. Sganarelle'nin monoloğu esprisiz olmaktan çok uzak ve insan Profesör Heiberg'in hafif ve akıcı güfte dizesini okurken çok eğleniyor da durumun kendinde hata var. Bunu daha ziyade Molière'e istinaden söylüyorum, zira Heiberg'de durum bambaşka ve bunu Molière'i dışlamak için değil, Mozart'ın değerini göstermek için diyorum. Bir monolog her zaman dramatik olandan kopmak demektir ve şair etki sağlamak için, sadece monoloğun ince esprileri üzerinde durur da, onu söyleyen karakterinkini es geçerse, o zaman bindiği dalı kesmiş ve dramatik ilgiyi feda etmiş olur. Bu, operada farklı. Durum, burada mutlak surette müzikal. Dramatik ile müzikal-dramatik durum arasındaki farklılığa zaten daha önce dikkat çekmiştim. Dramda laf kalabalığına müsamaha gösterilmez, eylem ve durum öngörülür. Operadaysa sükûnet halindedir. Peki ama bu durumu müzikal duruma dönüştüren nedir? *Leporello*'nun müzikal bir figür olduğuna daha önce işaret edilmişti, lakin durumu ayakta tutan o değil. Öyle olsaydı, onun aryası ile Sganarelle'nin monoloğu arasında bir paralellik olurdu; her ne kadar o zaman bu gibi bir psödo-durumun operaya, drama olduğundan daha iyi yakışacağı bir o kadar kesin olsa da. Durumu müzikal yapan, içeride olan Don Giovanni. Esas nokta, yaklaşmakta olan *Leporello*'da değil, görmediğimiz ama işittiğimiz Don Giovanni'de yatıyor. Şimdi bu-

rada şöyle bir itiraz gelebilir: Biz Don Giovanni'yi işitmiyoruz ki. Ben de şöyle yanıtlarım: Pekâlâ işitiyoruz, o Leporello'da yankılanıyor. Bu bağlamda, Leporello'nun, görünüşe bakılırsa Don Giovanni'yi kopya ettiği nüanslara (*vuol star dentro colla bella*)* dikkat çekeceğim. Ama böyle olmasa dahi durum yine öylesine tasarımlanmış ki, insan elinde olmadan Don Giovanni'yi de dahil ediyor, dışarıda duran Leporello'yu unutup, bunu içerideki Don Giovanni yüzünden yapıyor. Her şeye rağmen, Mozart Don Giovanni'yi Leporello'ya gerçekten dahiyanece kopyalatarak iki şey elde etmiş: Leporello yalnız olduğunda, her yanda Don Giovanni'yi duymamızla sağlanan müzikal etki ve Don Giovanni onunla beraber olduğunda, Leporello'ya onu taklit ettirerek ve böylece ona farkında bile olmaksızın onu alaya aldırarak sağlanan parodi etkisi. Buna örnek olarak balenin final bölümüne atıfta bulunmak isterim.

Operadaki en epik sahnenin hangisi olduğu şeklinde bir soruya verilecek cevap kolay ve kesin, Leporello'nun ikinci aryası, liste. Bu aryayı Molière'deki karşılığı olan monologla karşılaştırarak, müziğin Don Giovanni'yi, ondaki varyasyonları işitmemizi sağlaması, kelimelerin ve repliklerin başaramayacağı etkiyi uyandırması açısından taşıdığı mutlak öneme yukarıda zaten dikkat çekilmişti. Burada durumun ve içindeki müzikalitenin üstüne basmak önem arz ediyor. Şimdi, gözlerimizi sahnede bir gezdirirsek, Leporello, Elvira ve sadık *uşaktan* mü-

* (İt.) Sen bu şirin hanımla içeride kal -çn.

teşekkil sahneye ait ansamblı görürüz. Buna karşın vefasız sevgili ortada yoktur, o, Leporello'nun gayet yerinde ifade ettiği gibi "gitmiş"tir. Bu Don Giovanni'ye has bir virtüözlüktür, o bir oradadır, sonra gidivermiştir, ve Jeronimus'un gelişi nasıl yerindeyse, Don Giovanni'nin kayboluşu da o kadar yerindedir (yani kendisi için). Ancak ortadan kaybolduğu besbelli olduğu için, ondan bahsetmem ve onu bir bakıma durumun içine dahil etmem garip kaçabilir de iyice bir düşününce, belki de insana gayet münasip gelecek ve insan tastamam burada, Don Giovanni'nin operanın her yerinde birden bulunduğunun kelime anlamıyla nasıl anlaşılması gerektiğine bir örnek görmüş olacaktır, zira onun yokken de ortada olduğunu bundan daha canlı olarak başka türlü ifade etmek güç olabilir. Bununla birlikte, onu şimdi bir yana bırakıyoruz, çünkü hangi anlamda ortada olduğunu daha sonra göreceğiz.

Buna karşın, biz şimdi sahnedeki üç kişiyi inceleyeceğiz. Elvira'nın ortada olması bir durum oluşturulmasına doğallıkla katkıda bulunuyor; zira Leporello'yu kendi eğlencesi için listeyle baş başa bırakmak olmazdı; ancak Elvira'nın pozisyonu durumu utanç verici yapmaya da katkıda bulunuyor. Genel anlamda bakıldığında, Elvira'nın aşkınının alay konusu yapılış şeklinin bazen neredeyse zalimce olduğunu inkâr etmek imkânsız. Örneğin, ikinci perdede, Ottavio'nun en nihayet cesaretini toplayıp da Don Giovanni'yi öldürmek üzere kılıcını kınından çıkaracak gücü kendinde bulduğu o en kritik anda Elvira kendini ikisinin arasına atar ve Giovan-

ni* değil de Leporello olduğunu fark eder; Mozart bu farkı ağlamaklı bir sızlanmayla son derece etkili bir biçimde göstermiş. Durumda acı veren bir şey var; Elvira'nın İspanya'daki 1.003'ü öğrenmek için bizzat orada olması gerekiyor, evet, hatta Almanca versiyonda onlardan biri olduğu bile söyleniyor. Bu bir Alman yeniliği ve ne kadar avallik derecesinde usturupsuzca; Almanca çevirisi de bir o kadar gülünçlük derecesinde usturuplu ve tümüyle başarısız. Leporello, Elvira için efendisinin hayatının epik bir genel tanıtımını yapıyor ve Leporello'nun nutuk çekmesinin ve Elvira'nın dinlemesinin gayet münasip olduğu inkâr edilemez; zira her ikisi de bununla son derece ilgili.

O yüzden, insan nasıl tüm arya boyunca sadece Don Giovanni'yi işitiyorsa, bazı yerde de Elvira'yı işitiyor, o şimdi bir *instar omnium*[†] tanık olarak görünür şekilde sahnede bulunuyor ama bunun nedeni, onun açısından rastgele bir ayrıcalık değil, yöntemin temelde aynı kalması, biri için geçerli olanın hepsi için geçerli olması. Şayet Leporello bir karakter veyahut üzerinde kafa yorularak meydana getirilmiş bir şahsiyet olsaydı, o zaman böyle bir monoloğa itibar göstermek güç olurdu ama o, Don Giovanni'ye saplanıp kalmış bir müzikal figür ve dolayısıyla bu aryanın o kadar büyük bir anlam ve önemi var. Bu, Don Giovanni'nin tüm hayatının bir reproduksiyonu. Leporella epik anlatıcı, böyle biri-

* Yazar burada Don Giovanni yerine Giovanni demeyi yeğlemiş. Aslına sadık kalmak açısından aynen bırakıldı –çn.

† (Lat.) Hepsine bedel veya hepsine değer –çn.

nin tabii ki anlattığı şeye karşı soğuk ve ilgisiz olmaması gerekir, ama tarafsız bir tutum sürdürmesi de şart. Leporello'da durum böyle değil. O, resmettiği hayata kapılıp gidiyor, Don Giovanni'de kendini unutuyor. O zaman burada, Don Giovanni'nin her yerde yankılanmasının ne demek olduğuna dair bir örnek daha vermiş oluyorum. Dolayısıyla durum, Leporello'nun ve Elvira'nın Don Giovanni hakkında konuşarak avunmasında değil, her şeyi ayakta tutan ruh halinde, Don Giovanni'nin gözle görülmeyen, tinsel mevcudiyetinde. Bu aryadaki geçişi daha derinlemesine incelemenin, nasıl sakin ve heyecansız başladığını ama Don Giovanni'nin hayatı giderek ona daha fazla yansıdıkça, nasıl gitgide alevlendiğini, Leporello'nun nasıl yavaş yavaş buna gark olduğunu, bu erotik esintilerin içinde nasıl havalandığını ve beşik gibi sallandığını, Don Giovanni'nin erişimi dahilindeki farklı dişiliklerin buna bağlı olarak nasıl çeşitlenerek kulağa geldiğini işlemenin; tüm bunların yeri burası değil.

Operadaki en lirik *moment*'in hangisi olduğu sorulsa olsa, o zaman belki cevap hususunda şüphe olabilirdi de en lirik *momentum*'un sadece Don Giovanni'nin emrine verilebileceğine, ikinci sınıf roldeki birini bu tarzda dikkatimizi çekmesine izin vermenin dramatik üstünlüğün bir ihlali olacağına dair hiçbir kuşku bulunmazdı. Mozart da bunu dikkate almıştı. Böylelikle de seçenek bir hayli kısıtlanmış oluyor ve yakından irdelenebildiği takdirde, bu ya büyük finalin ilk bölümündeki o resmi ziyafet olabilir ya da o bildik şampanya aryası.

Ziyafet sahnesine istinaden, bu pekâlâ bir dereceye kadar lirik bir *momentum* addedilebilir ve ziyafet sofrasındaki baş döndürücü içecekler, köpüren şarap, müziğin uzaktan gelen neşeli nağmeleri, bunların hepsi Don Giovanni'nin keyfini artırmak için el birliği ediyor, aynı şekilde kendi neşesi de tüm eğlencenin üzerine daha yüksekte ışıltı saçıyor, öylesine güçlü ki, sevincin son tebessümü, hazzın son veda selamı olan bu bereketli anda Leporello bile aydınlanıyor. Lakin bu, sadece bir lirik *momentum* olmaktan öte bir şey, bu bir durum. Ve tabiatıyla, sahnede yiyilip içilmesinden dolayı değil, zira bu itibarla durum olarak bakıldığında çok kifayetsiz. Durum, Don Giovanni'nin yaşamın en uç noktasına sıkışıp olmasında yatıyor. Tüm dünyanın peşinde olduğu bu muzaffer Don Giovanni'nin şimdi, o ufak, ücra odadan başka kalacak hiçbir yeri yok. Hayatın sıçrama tahtasının en uç noktasında, kalender refakatten bir kez daha yoksun olarak, göğsü yaşam sevinciyle dolup taşıyor. Don Giovanni bir drama olsaydı, o zaman durumdaki bu içsel huzursuzluk onun mümkün merteye kısa olmasını gerektirirdi. Buna karşın, durumun korunması, mümkün merteye savurganca göklere çıkarılması operada doğru kaçıyor, ki bu o zaman kulağa daha bir çılgınca geliyor, çünkü o, dinleyiciler için, Don Giovanni'nin üzerinden süzüldüğü abiste yankılanıyor.

Şampanya-aryasında durum farklı. Zannımca, burada dramatik bir durum aramak abes, ancak lirik bir dışavurum olarak çok daha fazla anlam ve önem taşıyor. Don Giovanni sarpa sarmış entrika-

lardan bunalmış durumda ama hiçbir şekilde bitkin düşmüş değil, ruhu her zamankinden daha fazla hayat dolu, şen şakrak, refakate ihtiyacı yok, şarabın köpürmesini görmeye ve duymaya ya da ondan güç almaya ihtiyacı yok; doğasal canlılığı her zamankinden daha kuvvetli ve daha zengin tezahür ediyor. İdeal olarak Mozart tarafından hâlâ bir yaşam, bir güç sayılıyor, ancak ideal olarak bir gerçeklikle tam karşı karşıya duruyor; burada sanki düşünsel olarak, tabiri caizse, kendiyse sarhoş oluyor. Dünyadaki bütün kızlar o anda etrafını çevirse, onlar için bir tehlike oluşturmazdı, çünkü o onları büyülemeyi istemek için aşırı güçlü, zira gerçekliğin en katmerli hazzı bile onun için, kendinden aldığı hazzın yanında hiç kalır. Don Giovanni'nin özsel doğası itibarıyla müzik olmasının ne anlama geldiği burada kendini hakkıyla meydana koyuyor. Bizim için sanki müziğin içinde eriyip nağmelerin dünyasına yayılıyor. Bu aryaya şampanya-aryası denmiş ve bu tanım inkâr edilemeyecek derecede göstergeci. Ancak burada esas görmemiz gereken, Don Giovanni'yle olan ilişkisinin rastgele olmaması. Onun hayatı da böyle, şarap gibi köpürüyor. Ve tıpkı bu şaraptaki hava kabarcıkları gibi, içsel hararetiyle fışır fışır köpürürken, kendi melodisiyle çın çın çınlıyor, yükseliyor ve yükselmeye devam ediyor, bu şekilde, haz arzusu, onun hayatı olan bu yalın fışırtda yankılanıyor. Dolayısıyla bu aryaya dramatik ağırlık kazandıran şey durum değil, operanın bas-kın tonunun burada ses vermesi ve kendinde yankılanması.

ÖNEMSİZ FİNAL

Burada açılanların doğru olduğu düşüncesiyle, şimdi en sevdiğim temaya, yani Mozart'ın *Don Giovanni*'sinin bütün klasik yapıtların en başına konmayı hak ettiğine, geri dönüyorum; o zaman Mozart'ın bahtiyarlığından bir kez daha mutluluk duyacağım, bu hakikaten gıpta edilecek bir bahtiyarlık, hem bizi hem de onun bahtiyarlığını az çok kavrayabilenleri bile bahtiyar ettiği için. En azından, Mozart'ı uzaktan da olsa anlamış ve onun bahtiyarlığı hakkında şöyle bir fikir edinmiş olduğum için tarifsiz bir bahtiyarlık hissediyorum; o zaman, onlar, asıl onu mükemmelen anlamış olanlar, o bahtiyarla beraber kendilerini nasıl da katbekat mutlu hissediyor olmalıdır.



Søren Kierke gaard

Dolayımsız Erotik veya Müzikal Erotik Evreler



Varoluşçu felsefenin babası Kierkegaard, *Ya/Ya da'nın* bölümlerinden biri olan *Dolayımsız Erotik veya Müzikal Erotik Evreler*'de felsefe anlayışını Mozart'ın müziğiyle gözler önüne serer. İnsan yaşamını üç evreye –estetik, etik ve dinsel– ayıran filozof müzikal evreleri de üçe ayırır: Birinci evre Mozart'ın operası *Figaro'nun Düğünü*'ndeki uşak karakteriyle; ikinci evre Sihirli Flüt'teki Papageno'yla; üçüncü evre Don Giovanni'yle temsil edilir. Kierkegaard'un tanımladığı estetik evrede, arzu bu müzikal evrelerin her birinde mevcuttur, ancak "ilk evrede hayal eden, ikincisinde arayan, üçüncüsünde de arzulayan" olarak vardır.

Kierkegaard bu eserinde gerek zengin üslubuyla gerekse Mozart'ın müziğiyle süslediği varoluşçu anlayışıyla felsefe severlere tadı hiç eskimeyecek bir eser armağan ediyor.

ALFA

alfakitap



alfakitap

f alfakitap

www.alfakitap.com



9 786254 491238

FELSEFE