

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>

MARK FISHER

HAYATIMIN HAYALETLERİ

*Depresyon, Nootoloji
ve Kayıp Gelecekler Üzerine Yazılar*

ÇEVİREN: FERİDE NACERAN ÖZTÜRK

Kıtabın Adı: Hayatımın Hayaletleri [Depresyon, Hauntoloji ve Kayıp Gelecekler Üzerine Yazılar]

Yazar: Mark Fisher **Çevirmen:** Feride Nagehan Öztürk **Kıtabın Orjinal Adı:** Ghosts Of My Life
[Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures] **Yayın Hakları:** © Mark Fisher, 2013

© O Books / John Hunt Publishing Ltd., 2014 © Habitus Yayıncılık, 2014

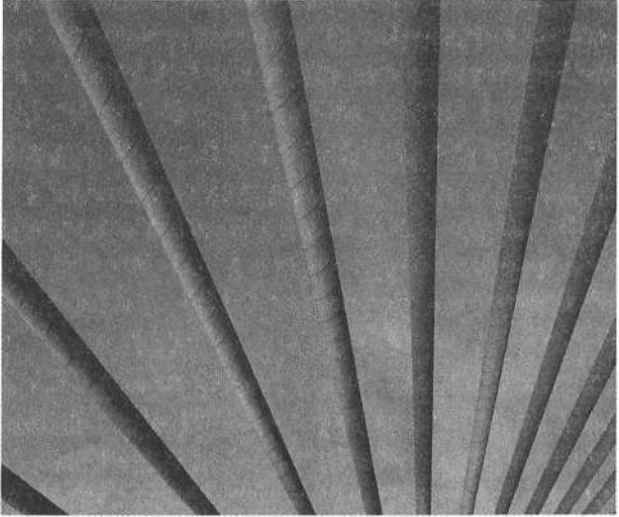
Kapak Tasarım: Ahmet Söğütüoğlu **Sayfa Tasarım:** Murat Kaspar **Baskı ve Cilt:** Sena Ofset
Litros Yolu 2. Matbaacılar Sitesi B Blok No: 4 NB7-9-11 Topkapı - İstanbul **Tel:** 0212 613 03

21 **Sertifika No:** 45030 **ISBN:** 978-605-4630-80-6 **1. Baskı:** 2020, İstanbul

Habitus Yayıncılık Rek. Teks. Tur. Eğitim San. Tic. Ltd. Şti.: Kemankeş Mahallesi, Mumhane
Caddesi No: 39/39 Karaköy 34425 Beyoğlu - İstanbul **Tel:** 212 244 48 87

Sertifika No: 18067 **e-posta:** info@habituskitap.com **web:** www.habituskitap.com





HAYATIMIN *HAYALETLERİ*



***Depresyon, Hauntoloji
ve Kayıp Gelecekler üzerine yazılar***

ÇEVİREN: FERİDE NACERAN ÖZTÜRK



Mark Fisher Yazar Kuramcı ve öğretim görevlisi. Yazıları *Frieze*, *New Statesman*, *The Wire*, *The Guardian* ve *Sight & Sound* gibi birçok dergi ve gazetede yayımlanmıştır. Cybernetic Culture Research Unit'in kurucu üyelerinden olmuş, Goldsmiths, University of London'da Kültürel Araştırmalar Merkezi'nde konuk öğretim üyeliği yapmıştır. Farklı yayınevlerinden birçok kitabı yayımlanmış olmakla beraber, derleme kitaplarda da çeşitli yazıları mevcuttur. Yayınevimiz tarafından basılan *Ne İçin Mücadele Ediyoruz-Radikal Bir Kolektif Manifesto* (2013) adlı derleme kitaba "Post-Kapitalist Arzu" makalesiyle katkı sunmuştur. *Kapitalist Gerçekçilik/Başka Alternatif Yok mu?* adlı kitabıyla Türkiye'de ilk kez 2011 yılında okurlarıyla buluşan Fisher, 13 Ocak 2017'de yaşamına son vermiştir. Weblog adresi: <http://k-punk.abstractdynamics.org>



Feride Nagehan Öztürk Çevirmen 1975 Menemen doğumlu ve İTÜ İşletme Mühendisliği mezunudur. 1996 yılından beri teknik metin, 2006'dan itibaren kitap çevirileri yapan Feride Nagehan Öztürk'ün yayımlanmış 30'u aşkın kitap çevirisi bulunmaktadır. *Radikal Baba*, *Shakespeare'den Hikayeler*, *Son 100 Gün*, *11 Numara* ve *Korsanlar* dizisine ait çevirileri yayınevimizden çıkmıştır.

İçindekiler

9

53

97

177

Eşim Zöe ve oğlum George'a

TEŞEKKÜR

■
Hayatımın Hayaletleri kitabındaki fikirlerin çoğu ilk olarak blog sayfam olan k-punk'ta yayınlandı. Oradaki fikirlere yanıt veren ve yayımlarına destek olan k-punk okurlarına minnettarım. Bunları bu kitapta yayımlamama kibarca izin veren yayıncılara, özellikle *Sight & Sound*'dan Rob Winter ve *The Wire*'dan Tony Herrington'a da teşekkür ederim. Özgün halleriyle başka yerlerde yayımlanmış bazı yazılar buraya dahil edilmek üzere değiştirildi. *Hayatımın Hayaletleri*'ndeki düzenlemelerin bütün sorumluluğunun bana ait olduğunu söylemeye gerek yok.

Hayatımın Hayaletleri'nin yazılışına ilham veren veya onu destekleyen herkesi sıralayacak olsaydım kitaba başlamak asla mümkün olmazdı, bu yüzden sadece metin yazımında yakın çalıştığım kişilere odaklanacağım. Bu yüzden sabrı için Tariq Goddard'a, titizlikle yaptıkları düzenleme ve redaksiyonlar için Liam Sprod ve Alex Niven'a, çizimlerini metinlerde görsel olarak kullanmama izin verdiği için Laura Oldfield Ford'a, kapak fotoğrafı için Chris Heppell'a ve her zamanki aydınlatıcı ve isabetli yorumları için Rob White'a teşekkür ederim.

Son zamanlarda kendimi *Akıl Defteri*'ndeki
Guy Pearce gibi hissediyorum.

-DRAKE

00 KAYIP GELECEKLER

“GELECEĞİN USULCA YİTİŞİ”

“Burada zaman yok, artık yok”

İngiliz televizyon dizisi *Sapphire and Steel*'in son sahnesi yeniyetme zihne musallat olmak üzere tasarlanmış gibidir. Joanna Lumley ve David McCallum tarafından canlandırılan iki ana karakter kendilerini 1940'lardan kalmışa benzeyen bir yolüstü kafede bulurlar. Radyoda Glenn Miller tarzı, yumuşak bir büyük caz orkestrası simülasyonu çalmaktadır. Başka bir çift, 1940'lar tarzında giyinmiş bir kadın ve erkek bitişik masada oturmaktadır. Kadın ayağa kalkarak şöyle der: “Bu bir tuzak. Burası hiçlik ve sonsuza kadar da böyle.” Derken yanındakiyle birlikte, geride hayalete benzer çizgiler bırakarak ortadan kaybolur, sonra, hiçlik. *Sapphire* ve *Steel* paniğe kapılır. Oradan kaçmak için kullanabilecekleri bir şeyler arayarak kafedeki az sayıda eşyayı altüst ederler. Hiçbir şey yoktur, sonra perdeleri açınca pencerenin ötesinde sadece simsiyah, yıldızlı bir boşluğun uzandığını görürler. Kafe sanki uzayın derinliklerinde dolanan bir kapsüle benzemektedir.

Bu olağanüstü final sahnesini şimdi izlerken, kafenin evrenle yana getirilmesi muhtemelen akla bir çeşit Edward Hopper–René Magritte kombinasyonunu getiriyor. O sıralar bu kaynakların hiçbirine erişim olanağım yoktu; hatta sonraları Hopper ve Magritte ile karşılaştığımda

şüphesiz Sapphire ve Steel'ı düşündüm. 1982 yılının ağustos ayıydı ve 15 yaşına daha yeni basmıştım. Bu görüntüleri ancak yirmi yıldan daha uzun bir süre sonra tekrar görebilecektim. O sırada VHS, DVD ve YouTube sayesinde artık neredeyse her şeyi tekrar izlemek mümkün hale gelmiş gibiydi. Dijital hatırlama koşullarında kaybın ta kendisi kayboldu.

Aradan geçen otuz yıllık süre sadece dizinin insana o zaman olduğundan çok daha tuhaf gelmesine yol açmıştı. Bilim kurgu türünün geleneksel tuzaklarına sahip olmayan bir örneği idi, uzay gemileri yoktu, ışın tabancaları yoktu, insan benzeri düşmanlar yoktu; sadece zamansal devamlılık içindeki yarı ve çatlakları kullanıp büyüten kötücül varlıkların sürünerek ilerlediği zaman koridorunun çözülen dokusu. Sapphire ve Steel hakkında bildiklerimiz sadece alışılmadık cinsten, muhtemelen insan olmayan, zamandaki bu kesintileri tamir etmek üzere gizemli bir 'teşkilat' tarafından gönderilmiş birer 'detektif' olduklarından ibaretti. Dizinin yaratıcısı P. J. Hammond "*Sapphire and Steel*'in temeli, içine Zaman'ı dahil etmek istediğim bir detektif hikayesi yazma arzusuna dayanıyor" diye açıklıyordu, "Zaman her daim ilgimi çeken bir şeydi, özellikle de J. B. Priestley ve H. G. Wells'in fikirleri, ama ben farklı bir yaklaşımda bulunmak istedim. Bu yüzden konu Zaman'da ileri veya geri gitmeleri değil, Zaman'ın kırılmasıydı, teamülü bu şekilde oluşturunca işleri Zaman'a zorla girişleri engellemek olan iki kişinin sunduğu potansiyeli fark ettim." (Steve O'Brien, "The Story Behind Sapphire & Steel", The Fan Can, <http://www.thefancan.com/fancandy/features/tvfeatures/steel.html>)

Hammond daha önce *The Gentle Touch* ve *Hunter's Walk* gibi polisiye dramalar ve *Ace of Wands*, *Dramarama* gibi çocuk fantezi şovlarında yazarlık yapmıştı. *Sapphire and Steel* ile bir daha asla tekrarlamayı başaramayacağı bir 'yaratıcı yönetmenlik' seviyesine erişti. Kamu yayıncılığında bu tür vizyonerliklere izin veren koşullar 80'li yıllarda, İngiliz medyası bir başka yaratıcı yönetmen olan Dennis Potter'ın verdiği isimle neoliberalizmin 'işgalci güçleri' tarafından ele geçirildiğinde ortadan kaybolacaktı. Bu işgal, bu tarz bir programın prime-time televizyonda, hem de o zamanlar İngiltere'nin tek ticari kanalı olan ITV'de yayınlanabilmiş olmasını bugün inanılması çok güç bir şey haline getiriyor. O zamanlar İngiltere'de sadece üç televizyon kanalı vardı: BBC1, BBC2 ve ITV; Channel 4 ilk yayınını birkaç ay sonra yapacaktı.

Yıldız Savaşları tarafından yaratılan beklentilerle karşılaştırıldığında *Sapphire and Steel* son derece ucuz ve neşeli kalıyordu. Chroma-key aydınlatmalı özel efektler 1982’de bile hiç inandırıcı durmuyordu. Setlerin minimum seviyede, oyuncu kadrosunun ise küçük olması (‘görevlerin’ çoğunda sadece Lumley, McCallum ve birkaç kişi sahne alıyordu) bir tiyatro prodüksiyonu izlenimi veriyordu. Yine de sıradan insanların gerçeğe yakın hayatlarını ele alan sahne sanatlarının *bayağılığından* eser yoktu. *Sapphire and Steel*, oyunları 1970’lerde BBC televizyonunda sıklıkla yayınlanan Harold Pinter’in gizemli bunaltıcılığıyla çok daha fazla ortak yöne sahipti.

Dizinin bazı yönleri 21. yüzyıl perspektifinden bakıldığında özellikle çarpıcı bir şekilde öne çıkıyor. Bunlardan ilki artık beklentisi içinde olduğumuz şekilde ‘izleyiciyle orta noktada buluşmayı’ kayıtsız şartsız reddediştir. Bu kısmen kavramsal bir konudur: *Sapphire and Steel* esrarlıdır, hikayeleri ve içinde bulunduğu dünya asla tam olarak ifşa edilmemiş, çok az açıklanmıştır. Bölümler *Yıldız Savaşları*’ndan çok, BBC’nin John Le Carré tarafından yazılan Smiley romanlarından yaptığı uyarlamalara – *Köstebek* 1979’da yayınlanmış, devamı olan *Smiley’nin Dönüşü* ise *Sapphire and Steel*’in bitiminden bir ay sonra yayına başlamıştı – daha çok benzemektedir. Diğer konu ise işin duygusal tabiatıyla ilgilidir: Dizinin bölümleri ve iki ana karakteri, sıcaklıktan ve eğlence medyasının bugün varlığına fazlasıyla kesin gözüyle bakılan bir özelliği olan şakacılıktan yoksundur. McCallum’un Steel karakteri hiç istemeden içine düştüğü hayatlara karşı bir teknisyen kayıtsızlığı içindedir; görev bilincini asla kaybetmemekle birlikte aksi ve sabırsızdır, insanların hayatlarını ‘altüst etmeleri’ onu sıklıkla çileden çıkarmaktadır. Lumley’nin oynadığı *Sapphire* karakteri daha sempatik gözüküyorsa bile insanlara karşı apaçık sergilediği şefkat, sanki bir hayvan sahibinin hayvanlarına beslediği iyi niyetli düşkünlüğe şüpheli biçimde benzemektedir. Dizinin daha en baştan karakteristiği olan duygusal tutumluluk, bu son görevde daha da belirgin bir karamsar niteliğe bürünür. Le Carré romanlarına olan paralellik, tıpkı *Köstebek*’te olduğu gibi ana karakterlere kendi yandaşları tarafından ihanet edildiği yönündeki kuvvetli şüpheyile güçlenmektedir.

Öte yandan Cyril Ornadel’in fon müziği konusu var. Müzik Nick Edwards’ın 2009’daki bir blog yazısında açıkladığı üzere aslında “(bas-

kın olarak tahta nefesli çalgılardan oluşan) küçük bir müzik topluluğu için, dramayı ve dehşet *imasını* pekiştirmek üzere bol miktarda elektronik işlemle (ring modülasyonu, yankı/gecikme) yapılmış düzenlemesiyle Ornadel'in sunduğu ipuçları bugün ana-akım medyada duyacağınız her şeyden çok daha güçlü bir şekilde kan dondurucu ve çağrışımsaldır." ("Sapphire and Steel", gutterbreakz.blogspot.co.uk/2009/05/sapphire-steel.html)

Sapphire and Steel'in bir amacı, hayalet hikayelerini Viktoryen bağlamdan çıkarıp halen yaşanmakta olan veya yakın zamanda terk edilmiş çağdaş mekanlara aktarmaktır. Çıktıkları son görevde Sapphire ve Steel küçük bir benzin istasyonuna varırlar. Şirket logoları – Access, 7 Up, Castrol GTX, LV – istasyonun ve bitişikteki kafenin duvarlarına, camlarına yapıştırılmıştır. Bu "yarı yol mekanı" antropolog Marc Augé'nin 1995'te yayınlanan ve aynı ismi taşıyan kitabında "yok-yerler" olarak adlandıracağı, geç dönem kapitalizmin mekanlarında giderek daha baskın hale gelen jenerik transit bölgelerin (şehir dışı alışveriş merkezleri, havalimanları) bir prototip versiyonudur. Aslında *Sapphire and Steel*'daki mütevazı benzin istasyonu sonraki otuz yıllık dönemde otoban kenarlarında hızla türeyecek klonlanmış jenerik yekpare yapılarla karşılaştırdığında tuhaf bir şekilde nevi şahsına münhasır bir yerdir.

Sapphire ve Steel'in çözmeye geldikleri problem, her zamanki gibi, zamanla ilgilidir. Benzin istasyonunda önceki dönemlerden gelen bir zamansal sızıntı söz konusudur; 1925 ve 1948 yıllarına ait görüntüler ve şekiller sürekli ortaya çıkmaktadır, öyle ki Sapphire ve Steel'in meslektaşları Silver'in ifadesiyle "zaman hiçbir mantığı olmayacak şekilde karışmış, birbirine geçmiştir". Anakronizm, ayırık zaman periyotlarının birbirinin içine kayması, dizide zamandaki kırılmanın ana semptomlarından biridir. Steel daha önceki görevlerden birinde bu zamansal anormalliklerin insanoğlunun farklı çağlardan gelen artefaktları birbirine karıştırma tercihleriyle tetiklendiğinden şikayet eder. Bu son görevde anakronizm stazla sonuçlanır: Zaman durmuştur. Benzin istasyonu bir "cepte, boşluktadır". "Trafik halen var ama hiçbir yere gitmiyor" durumu söz konusudur: Araba sesleri tekdüze bir uğultu sarmalına girmiştir. Silver "Burada zaman yok, artık yok" der. Sanki tüm senaryo Pinter'in *İssiz Topraklar* oyunundaki sözlerin edebiyatlaştırılmış halidir: "İssiz topraklar; asla hareket etmeyen, asla değişmeyen, asla yaşan-

mayan, sonsuza kadar buz gibi soğuk ve sessiz.” Hammond dizinin bu noktada bitmesi gibi bir niyetinin olmadığını söylüyordu. Geleceğin bir noktasında geri dönmek üzere bir süre kenarda durabileceğini düşünmüştü. Geri dönmek söz konusu olmayacaktı, en azından televizyon kanallarına. 2004 yılında Sapphire ve Steel sesli maceralardan oluşan bir diziyle geri döndü; gerçi Hammond, McCallum ve Lumley işin içinde değildi, hitap ettiği kitle de televizyon izleyicisi değil, dijital kültürde kolayca tedarik edilebilecek bir özel ilgi alanına sahip küçük bir hedef kitleydi. Sonsuza kadar muallakta kalan, asla kurtulamayacak, içine düştükleri kötü durum – ve aslında bunun kökeni – asla tam olarak açıklanmayacak olan Sapphire ve Steel’in bu hiçlikten ortaya çıkmış kafedeki esaretleri genel durumun bir kehanetidir; hayatın devam ettiği, ama zamanın bir şekilde durduğu.

Geleceğin Usulca Yitişi

Sapphire ve Steel’ı son maceralarında başlarına bela olan anakronizm ve ataletin 21. yüzyıl kültürüne damga vurmuş olması, bu kitabın bakış açısını oluşturuyor. Ama bu sefer staz gömüldü, yapay bir ‘yenilik’, bir devridaim hareket çılgınlığı arkasında toprağa verildi. Zamanın ‘birbirine geçmesi’, eski çağların bu montajı artık üzerine yorum yapmaya değer bir şey olmaktan çıktı, artık o kadar yaygın ki fark bile edilmiyor.

Franco ‘Bifo’ Berardi *Gelecekten Sonra* adlı kitabında “Geleceğin usulca yitişinin 1970’ler ve 1980’lerde başladığını” söyler. “Ama ‘gelecek’ derken” diye devam eder:

Zamanın yönünden söz etmiyorum. Daha çok, giderek artan modernitenin kültürel vaziyetinde ortaya çıkan psikolojik algıyı, uzun modern uygarlık döneminde üretilen ve İkinci Dünya Savaşı sonrasında doruğa ulaşan kültürel beklentileri düşünüyorum. Bu beklentiler, kullanılan yöntemler farklı olmakla birlikte, sürekli ilerleyen bir gelişimin kavramsal çerçevelerinde şekillendi: Hegel-Marksist *Aufhebung* mitolojisi ve Komünizm’in yeni bütünselliğinin kurulması; refah ve demokraside çizgisel gelişime dair burjuva mitolojisi; ilimsel bilginin her şeyi kapsayan gücünün teknokratik mitolojisi ve benzeri.

Benim kuşağım bu zamana uyma mitolojisinin doruğunda büyüdü ve bundan kurtulmak, gerçekliğe bu tür bir zamansal gerçekten bakma-

mak çok zor, belki de imkansız. Yeni gerçekliğe uygun yaşamam asla mümkün olmayacak, topluma ilişkin dünyasal trendleri ne kadar bariz, kesin ve hatta göz kamaştırıcı olsa bile (*After The Future*, AK Books, 2011, s. 18-19).

Bifo bir önceki kuşağa ait ama burada zamansal kopuşun aynı tarafındayız. Ben de bu yeni durumun paradokslarına asla uyum sağlayamayacağım. Bu noktada, söylediklerimi bıkkınlık verecek kadar tanıdık bir anlatıya uygun hale getirmek gerçekten çok cazip geliyor: Yeniyi kabul etmek, onların zamanında bir şeylerin daha iyi olduğunu söylemek, modası geçmiş bir başarısızlık meselesi. Yine de artık eski moda haline gelen şey tam da bu resim; gençlerin otomatik olarak kültürel değişimin ön cephesini oluşturduğuna dair varsayım.

Beklentileri daha önceki bir çağda oluşmuş kişilerin, 'yeni' olandan korku ve idrak eksikliğiyle eskiden olduğu gibi kaçınmak yerine tanıdık biçimlerin düpedüz kalıcılığına şaşkırmaları daha büyük bir olasılık. Popüler müzik kültürü dışında bu durumu bu kadar açık bir şekilde gördüğümüz başka bir yer yok. 1960'larda, 1970'lerde ve 1980'lerde büyüyen çoğumuz kültürel zamanın geçişini ölçmeyi popüler müziğin mutasyonları sayesinde öğrendi. Ama 21. yüzyıl müziğiyle karşı karşıya gelince kaybolan şey gelecek şoku duygusunun ta kendisiydi. Bu basit bir düşünce deneyiyle hızla ortaya konulabilir. Son birkaç yılda yayınlanmış albümlerden herhangi birini zamanda geriye, diyelim 1995 yılına ışınlandığınızı ve radyoda çalındığını hayal edin. Dinleyicilerde herhangi bir sarsıntı yaratacağını düşünmek çok zor. Tam tersine, 1995 dinleyicilerini şoke edecek şey muhtemelen melodilerin son derece tanınabilir olmasıdır. Önlerindeki on yedi yıllık sürede müzik gerçekten bu kadar az mı değişecektir? Bunu 60'lı ve 90'lı yıllar arasında tarzların hızla değişmiş olmasıyla karşılaştırın. 1993 yılından karışık bir albümü 1989'da birine dinletseniz ona o kadar yeni bir şey olarak gelirdi ki müziğin ne olduğunu veya ne olabileceğini yeniden düşünmeye zorlanabilirdi. 20. yüzyılın deneysel kültürü kendisine yeniliğin sonsuza kadar mümkün olduğu hissini veren bir yeniden birleşmeci deliliğe yakalanmış olmakla birlikte, 21. yüzyıl ezici bir sonluluk ve tükenmişlik hissi altında eziliyor. Ya da alternatif olarak, sanki 21. yüzyıl daha başlamamış gibi. 20. yüzyılda mahsur kalmış durumdayız, tıpkı Sapphire ve Steel'in o yolluğu kafede hapsolması gibi.

Geleceğin usulca yitişine beklentilerin giderek sönmesi eşlik ediyor. Önümüzdeki yıl, diyelim Stooges'un *Funhouse* veya Sly Stone'un *There's a Riot Goin' On* albümleri kadar muhteşem bir kaydın yayınlanacağına inanan az sayıda kişi olabilir. The Beatles veya disko müziğinin getirdiği cinsten kırılmaları bulmak ise daha da olanaksız. Bir geç kalmışlık, büyük bir zenginlik ve bolluk döneminden sonra yaşamış olma hissi ne kadar inkar ediliyorsa o kadar var ve her yerde. Mevcut zamanın nadasa bırakılmış topraklarını geçmiş dönemlerin doğurganlığıyla karşılaştırdığınız anda 'nostalji' ile suçlanıyorsunuz. Ama çağdaş sanatçıların arkalarını uzun zaman önce belirlenmiş tarzlara yaslaması mevcut zamanın *biçimsel* bir nostaljinin pençesinde olduğunu gösteriyor, ama daha da kısa olanın.

Geleceğin usulca yittiği bu dönemde hiçbir şey olmadığını da söyleyemeyiz. Tam tersine, bu otuz yıllık periyot muazzam ve travmatik değişimlerle doluydu. İngiltere'de Margaret Thatcher'ın seçilmesi sözde savaş sonrası toplumsal mutabakatın kaygılı tavizlerine son verdi. Thatcher'ın neoliberal siyaset programı, kapitalist ekonominin ülkeler arası yeniden yapılandırılmasıyla güçlendi. Sözde Post-Fordizm'e – küreselleşme, her yerde ulaşılabilen bilgisayarlı otomasyon ve işgücünün geçicileşmesi ile – kayılması, çalışma ve boş zamanın düzenlenme şeklini tamamen dönüştürdü. Bu arada, son on-on beş yıllık süreçte internet ve mobil iletişim teknolojisi günlük yaşam deneyimini tanınmaz hale getirdi. Yine de, belki de bütün bunlar *yüzünden*, kültürün şimdiki zamanı kavrama ve açıkça ifade edebilme becerisini tamamen kaybettiğine dair giderek artan bir his söz konusu. Veya belki de, çok önemli bir anlamda, artık kavranacak ve açıkça ifade edilecek bir şimdiki zaman yok.

'Fütürist' müzik kavramının kaderini düşünün. 'Fütürist' müzik farklı olacağını umduğumuz herhangi bir geleceğe ilişkin anlamını çoktan yitirdi; yerleşik bir tarz haline geldi, tıpkı belirli bir yazı fontu gibi. Fütüristik üzerine düşündüğümüzde halen aklımıza Kraftwerk'ün müziğine benzer şeyler geliyor, oysa bu Alman grup 1970'lerin başında sentisayzırlarla [synthesizers] deneysel çalışmalar yapmaya başladığı sırada Glenn Miller'ın büyük caz orkestrası ne kadar antika kaldıysa kendileri de şimdi aynı durumda.

21. yüzyılın Kraftwerk eşleniği nerede? Kraftwerk'ün müziği mevcutta yerleşik olana karşı gündelik bir tahammülsüzlükten doğduysa,

o halde şimdiki zaman geçmişe karşı gösterdiği olağanüstü uyumsamanın damgasını taşıyor. Bunun da ötesinde, geçmişle şimdiki zaman arasındaki ayrımın ta kendisi giderek parçalanıyor. 1981'de 1960'lar bugün olduğundan çok daha uzak görünüyordu. O tarihten bu yana kültürel zaman kendi üzerine katlanmış durumda; çizgisel gelişim izlenimi ise yerini tuhaf bir eşzamanlılığa bıraktı.

İki örnek bu alışılmadık zamansallığı ortaya koymaya yeterli olacaktır. Arctic Monkeys'in 2005'te yayınladıkları "I Bet You Look Good on the Dancefloor" adlı parçanın videosunu ilk izlediğimde, onun 1980 dolaylarından kalma kayıp bir artefakt olduğuna gerçekten inanmıştım. Video klipteki her şey, ışıklar, saç kesimleri, giysiler onun BBC2'nin 'ciddi rock şovu' *The Old Grey Whistle Test*'te yayınlandığı izlenimini vermek üzere bir araya getirilmişti. Dahası, görüntüyle ses arasında hiç uyumsuzluk yoktu. En azından üstünkörü bir dinleme sırasında onları kolaylıkla 1980'lerin başında sahne almış bir post-punk grup zannetmek mümkündü. Gerçekten de, yukarıda betimlediğim düşünce deneyinin bir türünü gerçekleştirmek için "I Bet You Look Good on the Dancefloor" şarkısının 1980'de *The Old Grey Whistle Test*'te yayınlandığını hayal etmek kolay olur. Bu deneyi yapan kişi de benim gibi geleceğe ilişkin şarkı sözlerinin 1984'e gönderme yaptığını zannedebilir.

Bütün bunlarda insanı şaşkınlığa düşüren bir şey olmalı. 1980'den geriye yirmi beş yıl giderseniz rock and roll'un başlangıcına varırsınız. Buddy Holly veya Elvis gibi bir ses, 1980'de modası geçmiş olarak algılanırdı. Elbette 1980'de böyle albümler yayınlandı ama 'retro' olarak pazarlandı. Arctic Monkeys bir 'retro' grup olarak konumlanmadıysa bunun nedeni kısmen 2005'te retrospeksiyonla kontrast oluşturacak bir 'şimdinin' artık olmamasıdır. 1990'larda İngiliz pop müziğinin yeniden canlanması gibi bir şeyi, İngiltere dans underground'ında veya ABD R&B müziğinde gerçekleşen deneysellilikle karşılaştırmak mümkündü. 2005'e kadar bu iki alanda inovasyon hızında muazzam bir dönüş oldu. İngiliz dans müziği rock müzikten çok daha canlı olmaya devam ediyor ama gerçekleşen değişimler çok küçük, marjinal ve büyük oranda sadece işin uzmanları tarafından ayırt edilebiliyor; 1990'larda Rave'den Jungle'a, Jungle'dan Garage'a kaymalar sırasında duyduğumuz altüst olma hissinden eser yok. Bunları yazdığım sırada (R&B'nin yerini alan küreselleşmiş elektronik dans müziği) pönte en baskın ses-

lerden biri Eurotrance'tan, House ve Tekno müziğin en tatsız bileşenlerinden oluşan, özellikle yavan bir 90'lı yıllar Avrupası kokteylinden ayırt edilebilir değil.

İkinci örnek. "Valerie" şarkısını Amy Winehouse'un sesinden ilk kez bir alışveriş merkezinde dolaşırken duydum, belki de onu tüketmek için mükemmel bir ortamda. O zamana kadar "Valerie"nin ilk kez *indie plodder* topluluk the Zutons tarafından seslendirildiğini sanıyordum. Ama, bir an için, 1960'ların antika soul sesi ve vokal (üstünkörü bir dinleme sırasında başlangıçta onun Winehouse olduğunu anlamamıştım) beni şu inancımı geçici olarak değiştirmeye sevk etmişti: Zutons grubunun kaydı mutlaka *bu*, belli ki 'daha eski' ve benim bu zamana kadar duymadığım kaydın bir cover versiyonu olmalıydı. "1960'ların soul sesinin" aslında bir simülasyon olduğunu anlamam doğal olarak çok uzun sürmedi; kayıt gerçekten de Zutons'un prodüktör Marc Ronson'ın uzmanlık alanı olan souped-up retro tarzda yapılmış cover versiyonuydu.

Ronson'ın yaptığı prodüksiyonlar Frederic Jameson'ın "nostalji modu" olarak adlandırdığı şeyi tasvir etmek üzere tasarlanmış olabilir. Jameson bu eğilimi postmodernizm üzerine 1980'lerde başladığı, dikkat çekici tarzda ileri görüşlü yazılarında ortaya koyar. "Valerie" ve Arctic Monkeys'i postmodern retronun tipik örnekleri yapan şey, anakronizmi sunma şekilleridir. Sesleri ilk dinleyişte taklit ettikleri döneme uygun gibi durmalarını sağlayacak şekilde yeterince 'tarihsel' olmakla birlikte, bir şeyler sanki biraz yanlış gibidir. Dokudaki – modern stüdyo ve kayıt tekniklerinden kaynaklanan – uyumsuzluklar onların ne şimdiki zamana ne de geçmişe, zımnı olarak ifade edilen bir 'zamansız' çağa, sonsuza dek süren 60'lı veya 80'li yıllara ait olduğu anlamına gelir. Elementleri artık tarihsel cazibenin baskısından sakince kurtarılmış olan 'klasik' ses, artık yeni teknolojiyle periyodik olarak parlatılabilir.

Jameson'ın "nostalji modu" ifadesiyle neyi kastettiğini açıkça ortaya koymak önem taşıyor. Psikolojik nostaljiden söz etmiyor; gerçekten de Jameson'ın kuramına göre nostalji modunun psikolojik nostaljiyi engellediği söylenebilir çünkü bu sadece tarihsel zamanın tutarlı mantığı kırıldığında ortaya çıkar. Geçmişe dair bir özlem ifade edebilen ve bunu gösterebilen bir varlık aslında paradigmatik olarak modernist bir ana aittir; örneğin Proust ve Joyce'un kayıp zamanın peşine düşme konusundaki ustalık çalışmaları düşünün. Jameson'ın nos-

talji modu, geçmişin teknik ve formüllerine *biçimsel* bir bağlılık bakımından, çağdaş deneyime layık kültürel biçimler icat etme yönündeki modernist zorluklardan kaçışın bir sonucu olarak daha iyi anlaşılabilir. Jameson'ın örneği Lawrence Kasdan'ın artık neredeyse unutulmuş *Vücut Isısı* (1981) filmidir, *resmî* olarak 1980'lerde geçmekle birlikte sanki 30'lu yıllara ait gibidir. Jameson “*Vücut Isısı* teknik olarak nostaljik bir film değil” der:

Çünkü çağdaş bir yerde, Miami yakınlarındaki küçük bir Florida kasabasında geçiyor. Diğer yandan bu teknik çağdaşlık gerçekten de çok muğlak...teknik olarak...filmin objeleri (örneğin arabalar) 80'li yılların ürünü ama filmdeki her şey bu çağdaş referansı bulanıklaştırıp onu da nostaljik bir çalışma olarak algılamayı mümkün kılmaya yönelik; belirsiz bir nostaljik geçmişte, diyelim sonsuza kadar süren 1930'larda, tarihin ötesinde geçen bir hikaye gibi. Nostalji filmlerinin sahip olduğu tarzın günümüzde geçen filmleri bile işgal ettiğini, sömürgeleştirdiğini görmek bana son derece semptomatik geliyor, sanki bir sebepten bugün artık şimdiki zamana odaklanmayı asla başaramıyoruz gibi, kendi mevcut deneyimimizin estetik betimlemelerimize erişme kapasitemiz tamamen yok olmuş gibi. Ama öyleyse o zaman bu durum tüketici kapitalizmin kötülüğünün korkunç bir göstergesi veya en azından zaman ve tarihle başa çıkamaz hale gelmiş bir toplumun alarm verici ve patolojik bir semptomu. (“Postmodernism and Consumer Society” içinde *The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern*, 1983-1998, Verso, 1998, s. 9-10.)

Vücut Isısı'nın doğrudan bir dönem filmi veya nostaljik bir film olmasını engelleyen şey geçmişe apaçık bir gönderme yapmayı reddedişi. Bunun sonucu da anakronizmdir, ancak paradoks şu ki “resmiyete dökülmüş çağdaşlığın bulanıklaştırılması” ve “tarihselliğin azalması” giderek kültürel ürünlere ilişkin deneyimlerimizden beklenen şey haline geliyor. Jameson'ın nostalji moduyla ilgili diğer örneği ise *Yıldız Savaşları*:

1930'lar ve 1950'ler arasında yetişen kuşakların cumartesi öğleden sonraları en önemli kültürel deneyimlerinden biri Buck Rogers türünde dizilerdir; uzaylı kötü karakterler, gerçek Amerikan kahramanları,

başı dertte olan kadın kahramanlar, ölüm ışınları veya kıyamet sandıkları derken en heyecanlı yerinde kesilir, mucizevi kurtuluş bir sonraki cumartesi öğleden sonrasına kalırdı. *Yıldız Savaşları* bu deneyimi pastiş biçiminde yeniden icat ediyor; bu tür dizilerin parodisini yapmaya gerek yok çünkü uzun zaman önce soyları tükendi. Bu tür ölüm biçimlerin manasız bir hicvi olmanın çok ötesindeki *Yıldız Savaşları* onları tekrar deneyimlemek için derin (hatta belki de bastırılmış mı demeliyim?) bir istek uyandırıyor: İlk seviye çocuklar ve ergenler maceraları macera olarak doğrudan alırken, yetişkin izleyici o daha eski döneme geri gidip onun tuhaf eski estetik artefaktlarını tekrar yaşamaya duyulan daha derin ve nostaljiye hakkını daha fazla veren arzu-yu tatmin edebiliyor. (“Postmodernism and Consumer Society”, s. 8)

Burada tarihsel bir döneme karşı hissedilen bir nostalji duygusu söz konusu değil (veya varsa bile sadece dolaylı): Jameson’ın sözünü ettiği arzu *biçime* karşı duyulan bir özlem. *Yıldız Savaşları* teknolojiyi arkaik biçimini gizlemek için kullanma şekliyle postmodern anakronizmin özellikle zengin bir örneği. *Yıldız Savaşları* köhne bir macera dizisi şeklindeki başlangıcına ters düşecek şekilde yeni görünebiliyordu çünkü o sıralar daha önce eşi benzeri görülmemiş özel efektleri en son teknolojiye dayanıyordu. Eğer Kraftwerk paradigmatik olarak modernist bir şekilde teknolojiyi yeni biçimlerin ortaya çıkışı için kullandıysa, nostalji modu teknolojiyi eskiyi yeniden parlatma görevinin emrine vermiş demektir. Sonuç geleceğin ortadan kayboluşunu sanki tam tersi gibi göstererek gizlemek oldu.

Gelecek bir gecede ortadan kaybolmadı. Berardi’nin “geleceğin usulca yitişi” ifadesi son derece yerinde çünkü geleceğin son otuz yılda kademeli ama durmak bilmez şekilde tükenişini yakalıyor.

1970’lerin sonu ve 1980’lerin başı kültürel zamansallığın mevcut krizinin ilk olarak hissedilebileceği dönem ise, Simon Reynolds’ın “diskroni” adını verdiği şeyin yaygınlaşması ancak 21. yüzyılın ilk on yılında gerçekleşti. Bu diskroni, bu zamansal kopma aslında esrarengiz algılanmalı ama Reynolds’ın “retromani” diye adlandırdığı şeyin hâkimiyeti, onun *tekinsizlik* suçlamasını kaybetmesi anlamına geliyor: Anakronizm artık kanıksanmış bir şey. Jameson’ın postmodernizmi – geçmişe bakış ve pastiş eğilimleriyle birlikte – doğallaştırıldı. Adele gibi

hayret verecek kadar başarılı birini ele alalım: Müziği retro olarak pazarlanmamakla birlikte albümlerinin 21. yüzyıla ait olduğunu ortaya koyacak hiçbir şey yok. Çağdaş kültürel ürünlerin pek çoğu gibi Adele'in albümleri tarihin belli bir anını çağrıştırmayan, muğlak ama ısrarcı bir geçmiş hissiyle boğulmuş durumda.

Jameson "tarihselliğin" postmodern "azalışını" "geç dönem kapitalizmin kültürel mantığı" ile özdeşleştirmekle birlikte bu ikisinin neden eşanlamlı olduğuna dair çok az şey söylüyor. Neoliberal, Post-Fordist kapitalizmin ortaya çıkışı nasıl oldu da bir geriye bakış ve pastiş kültürü oluşturdu? Burada belki birkaç geçici önerme ortaya koymaya cesaret edebiliriz. Bunlardan birincisi tüketimle ilgili. Neoliberal kapitalizmin dayanışma ve güvenliği yok etmesi, eskiden beri tanınan ve bilindik olana karşı telafi edici bir açlığa sebep olmuş olabilir mi? Paul Virilio iletişim hızındaki muazzam artışın bir etkisi ve karşı ağırlığı olarak "kutupsal atalet" kavramından söz ediyor. Virilio'nun örneği 15 yıl boyunca tek bir otel odasında yaşayan, hiç durmadan *Kutup Harekatı* filmini tekrar tekrar izleyen Howard Hughes'tur. Bir zamanlar havacılık konusunda öncü olan Hughes siberuzayda açılacak, tüm kültür tarihine ulaşmak için fiziksel harekete artık ihtiyaç duyulmayacak bir varoluşsal bölgenin ilk kaşiflerinden biridir. Veya Berardi'nin ortaya koyduğu üzere geç dönem kapitalist çalışma kültürünün yoğunluğu ve güvencesizliği, insanları aynı zamanda hem tükenmiş hem de aşırı uyarılmış bir duruma getirmektedir. Güvencesiz işler ve dijital iletişimin kombinasyonu, dikkatin kuşatma altına alınmasıyla sonuçlanır. Berardi, bu uykusuzluk hastası ve boğulmuş durumdaki kültürün erotikleştirilmekten tamamen sıyrıldığını iddia ediyor. Baştan çıkarma sanatı çok fazla zaman alıyor ve Berardi'ye göre Viagra gibi bir şey biyolojik değil kültürel bir eksikliğe hitap ediyor: Zamanı, enerjisi ve dikkati ümitsizce az olan biz, hızlı çözümler istiyoruz. Berardi'nin diğer bir örneği olan pornografideki gibi, retro zaten tanıdık olan hızlı ve kolay bir tatmini çok küçük bir farklılıkla vaat ediyor.

Geç dönem kapitalizmle geriye bakış arasındaki bağlantının diğer açıklaması ise üretime odaklanıyor. Neoliberal kapitalizm bütün o abartılı özgünlük ve yenilik söylemlerine rağmen yeniyi üretmek için gereken kaynakları sanatçıların elinden yavaş yavaş ve sistematik olarak alıyor. İngiltere'de savaş sonrası refah durumu ve yüksek eğitim destek

yardımları 1960'lar ve 1980'ler arasında popüler kültürde yapılan deneylerin çoğuna dolaylı bir fon kaynağı sağladı. Bunu takip eden, kamu hizmetlerine karşı yapılan ideolojik ve pratiğe yönelik saldırılar, sanatçıların hemen başarılı olması gereken bir şey üretme baskısından korundukları yerlerden birinin ciddi şekilde kısıtlanması anlamına geliyordu. Kamu hizmeti yayınları 'pazarlama odaklı' hale geldikçe zaten başarılı olanlara benzeyen kültürel ürünler ortaya çıkarma eğilimi de giderek arttı. Bütün bunlar, işten uzaklaşıp kendini kültürel üretime kaptırma ya ayrılan sosyal zamanda sert bir düşünüşle sonuçlandı. Kültürel muhafazakarlığa her şeyden çok daha fazla katkı yapan tek bir faktör varsa o da kira ve konut kredisi maliyetlerindeki muazzam enflasyondur. Londra ve New York'ta 1970'lerin sonuyla 1980'lerin başında (punk ve post-punk ortamında) görülen kültürel yenilik açılımlarının bu şehirlerde izinsiz oturulan veya kirası ucuz evlerin varlığıyla aynı zamana denk gelmesi tesadüf değildir. O zamandan bu yana toplu konutlardaki azalış, izinsiz oturma yapılan saldırılar ve emlak fiyatlarında görülen çılgın artışlar, kültürel üretime ayrılan zaman ve enerji miktarının muazzam miktarda azalması anlamına geliyor. Ama belki de bütün bunlar ancak dijital iletişim kapitalizminin ortaya çıkışıyla nihai kriz noktasına ulaştı. Doğal olarak, Berardi'nin betimlediği dikkatin kuşatma altına alınması durumu üreticiler için olduğu kadar tüketiciler için de geçerli. Yeninin üretimi belli şeylerden – örneğin toplumsal eğilimler kadar, önceden varolan kültürel biçimlerden de – uzaklaşmayı gerektirir ama sosyal ilişki ağlarıyla kaplı siberuzayın mevcut durumda baskın olan biçimi, sonsuz sayıda mikro ilişki olanağı ve YouTube bağlantılarının şiddeti dolayısıyla uzaklaşmayı her zamankinden daha zor hale getirdi. Veya Simon Reynolds'ın çok kısa ve öz ifade ettiği üzere son yıllarda günlük hayat hızlandı ama kültür yavaşladı.

Bu zamansal patolojinin sebepleri ne olursa olsun Batı kültürünün hiçbir alanının onlardan muaf kalamadığı açıkça ortada. Fütürizmin bundan önceki tabyaları, örneğin elektronik müzik, artık biçimsel nostaljiden kaçış imkanı vermiyor. Müzik kültürü post-Fordist kapitalizm etkisindeki kültürün yazgısıyla birçok açıdan paralel bir yazgıya sahip. Biçim düzeyinde müzik pastiş ve tekrarlama içinde hapis kalmış durumda. Ama altyapısı muazzam, tahmin edilemez bir değişime maruz kalıyor: Eski tüketim, perakende ve dağıtım paradigmalarının gi-

derek parçalanmasıyla, internetten indirmenin fiziksel nesneye üstün gelmesi, müzik mağazalarının kapanması ve albüm kapağı sanatının yok oluşuyla.

Neden Hauntoloji?

Hauntoloji kavramının bütün bunlarla ne ilgisi var? Aslında hauntoloji elektronik müziğe biraz isteksizce, geçtiğimiz on yılın ortasında uygulanmaya başladı. Ben bu terimin yaratıcısı olan Jacques Derrida'nın genel olarak kafa karıştırıcı bir düşünür olduğunu düşünüyorum. Yapıbozum, Derrida'nın kurduğu felsefi proje, akademinin belli alanlarında yerleşik hale gelir gelmez kendisini sofu, en kötü durumda kesin bir iddiadan kaçınmayı sağlayan, hukukçulara özgü bir meziyet içeren bir belirsizlik kültürü şeklinde tesis etti. Yapıbozum taraftarlarında kısıtlama, amaç zayıflığı ve zorunlu bir kuşku yaratan bir tür şüphecilik patolojisiydi. Akademik uygulamaların belli tarzlarını – Heidegger'in şeffaflıktan papazlara layık uzaklığı, yazın kuramının her tür yorumun nihai istikrarsızlığına yaptığı vurgu – yarı teolojik buyruklar seviyesine yüceltti. Derrida'nın dolaylamaları kuvvet azaltıcı bir etkiye benziyordu.

Burada Derrida'yla ilk karşılaşmamın artık ortadan kaybolmuş bir sosyal ortamda gerçekleştiğine dikkat çekmek kesinlikle alakasız olmayacak. Olay 1980'lerde, Derrida'nın isminin en heyecanlı yazarlar tarafından zikredildiği *New Musical Express* [NME] dergisinin sayfalarında gerçekleşti. (Aslında Derrida'nın çalışmalarıyla ilgili kafa karışıklığının kısmen hayal kırıklığından kaynaklandığını da eklemeliyim. Ian Penman ve Mark Sinker gibi NME yazarlarının Derrida ile ilgili heyecanı, onları yazılarında ateşliyora benzeyen biçimsel ve kavramsal icat kabiliyeti bende Derrida'nın kendi çalışmalarının, en sonunda onları okuyabildiğimde karşılayamadığı beklentiler yaratmıştı.) Şimdi buna inanmak zor ama kamu yayınları yanında NME de kuramın tuhaf, parlak bir cazibe kazandığı bir tür tamamlayıcı-gayri resmi eğitim sistemi meydana getirmişti. Channel 4 yayına yeni başladığı zamanlarda gece geç vakit gösterilen Ken McMullen'ın *Ghost Dance* filminde de Derrida'yı görmüştüm, henüz video kayıt sistemimizin olmadığı o günlerde uyanık kalmak için yüzümü soğuk suyla yıkamaktan başka çarem yoktu.

Derrida 'hauntoloji' terimini *Marx'ın Hayaletleri: Borç Durumu, Yas Çalışması ve Yeni Enternasyonal* kitabında türetti. "Musallat olmak mev-

cut olmak anlamına gelmez ve musallat olma halinin bir kavramın yapısının en içine yerleştirilmesi gerekir” diye yazmıştı (Jacques Derrida, *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International*, Routledge, 1994, s. 202 [*Marx’ın Hayaletleri/Borç Durumu, Yas Çalışması ve Yeni Enternasyonal*, Ayrıntı Yay.]). Hauntoloji işte bu kavramdı, belki kelime oyunu da diyebiliriz. Bu kelime oyunu varlıkbilimin felsefi anlayışına, neyin var olduğunun söylenebileceğine dair felsefi çalışmaya dayanıyordu. Hauntoloji Derrida’nın iz ve ayıram gibi daha önceki kavramlarının varisiydi; tıpkı bu terimler gibi, hiçbir şeyin tamamen pozitif bir varoluşun keyfini çıkaramayacağı bir durumu işaret ediyordu. Var olan her şey sadece onun öncesinde gelen, çevresini saran, tutarlılık ve anlaşılabilirliğe sahip olmasını sağlayan bir yokluk serisinin bütünü esasına dayalı olarak mümkündü. O meşhur örnekte, herhangi bir dilbilimsel terim anlamını kendi pozitif özelliklerinden değil diğer terimlerle olan farklılığından alır. Derrida’nın “varoluşun metafiziği” ve düşüncenin belli baskın biçimlerinin sesi (tutarsızca) yazıya üstün gördüğü durumları ortaya koyan “fonosentrizm” [sesmerkezcilik] gibi ustalıklı yapıbozumları buradan gelir.

Ama hauntoloji zaman meselesini iz ve ayıram örneğinde olmadığı kadar bir açıklıkla işin içine sokar. *Marx’ın Hayaletleri*’nde tekrarlanan ifadelerden biri *Hamlet*’in “zamanın çığırından çıkmışlığı”dır, Martin Hägglund yakın zamanda yayınlanan *Radical Atheism: Derrida and the Time of Life* kitabında Derrida’nın tüm çalışmalarının bu kırılmış zaman kavramıyla bağlantılı olarak görülebileceğini ortaya koyar. Hägglund, “Derrida’nın amacı” der, “öz kimliksel varoluş açısından düşünen geleneksel ‘ontolojinin’ aksine genel bir ‘hauntoloji’ (*hantologie*) formüle etmektir. Bu durumda hayalet figürünü önemli kılan şey, onun tamamen var olamayışdır: Kendi başına bir varlık değildir ama *artık olmayan* veya *henüz olmamış* ile bir bağlantıya işaret eder. (*Radical Atheism: Derrida and the Time of Life*, Stanford University Press, 2008, s. 82)

O halde hauntoloji doğaüstü olanı hayata döndürme çabası mıdır yoksa sadece bir söz sanatı mı? Bu faydasız muhalefetten çıkış hauntolojinin “sanal olanın yöntemi” olarak, hayaletin doğaüstü değil, (fiziksel olarak) var olmadan hareket eden şey biçiminde düşünülmesiyle mümkündür. Modernitenin büyük düşünürleri olan Marx ve Freud da bu hayaletsel nedenselliğin farklı biçimlerini keşfetmişti. Finansın soyut

kavramlarıyla yönetilen geç dönem kapitalist dünya çok açık bir şekilde sanallıkların etkin olduğu bir dünya; belki de “Marx’ın Hayaletleri” arasında en uğursuz olanı kapitalin ta kendisi. Ama Derrida’nın *Ghost Dance* filmindeki röportajlarda altını çizdiği üzere psikanaliz aynı zamanda bir ‘hayalet bilimi’; ruhta geriye itilen olayların nasıl hortlayıp geri döndüğüne dair bir çalışma.

Häggglund’un *artık olmayan* veya *henüz olmamış* arasında yaptığı ayrıma geri dönersek, hauntolojideki iki yönü birbirinden geçici olarak ayırabiliriz. Bunlardan ilki (gerçekten de) *artık olmayan* ancak sanallık (tehlikeli bir kalıp olan travmatik ‘tekrarlama dürtüsü’) biçiminde geçerli kalmaya devam eden bir şeye gönderme yapar. Hauntolojinin ikinci algısı (gerçekten) *henüz olmamış* ama sanalda şimdiden geçerli (çekici bir şey, mevcut davranışı şekillendiren bir beklenti) olana işaret eder. Marx ve Engels’in *Komünist Manifesto*’nun ilk satırlarında bizi uyardığı “komünizmin hayaleti” tam da bu türden bir hortlaktı: Gelmekle korkutulan bir sanallık, her şeyin mevcut durumuna yavaş yavaş zarar verme işinde çoktan rol almıştı.

Marx’ın Hayaletleri Derrida’nın kendi felsefi yapıbozum projesinde başka bir uğrak noktası olmanın yanında, Sovyet imparatorluğunun çözümlenmesinin getirdiği yakın zamanlı tarihsel bağlamla spesifik bir ilişki içindeydi. Ya da Francis Fukuyama’nın *Tarihin Sonu* ve *Son İnsan* kitabıyla ilan edilen, tarihin sözde yok oluşuyla ilişkiliydi. Peki şimdi, gerçekten var olan sosyalizm çökmüş ve kapitalizm her yere olan hâkimiyetini ilan edebilir hale gelmişken, küresel egemenliğinin önünde engel olarak artık kocaman bir blok değil, sadece Küba ve Kuzey Kore gibi küçük direniş adacıkları kalmışken ne olacak? “Kapitalist Gerçekçilik” – kapitalizme alternatif olmadığına dair yaygın inanış – olarak adlandırdığım çağın başına musallat olan şey komünizmin hayaleti denen tayf değil, onun ortadan yok oluşu. Derrida’nın yazdığı gibi:

Bugün dünyada egemen bir söylem var... Bu hükmedici söylem genellikle Freud’un yas çalışmasının sözde zafer adını verdiği manik, coşkun ve büyülu biçime sahip. Bu büyü kelimeleri animistik tüm büyüler gibi kendisini tekrarlayarak ritüelleştirir, formüller öne sürer ve onlara bağlı kalır. Ahenkli bir marşın ritmine uyarak şunu ilan eder: Marx öldü, Komünizm Öldü, Kapitalizm Öldü, onlara büyük umutları,

söylemleri, kuramları ve pratikleriyle. Şöyle der: Yaşasın kapitalizm, yaşasın piyasa, ekonomik ve politik liberalizmin şerefine!

(*Specters of Marx*, s. 64)

Marx'ın Hayaletleri aynı zamanda sermayenin artık global olan alanına yerleştirdiği medya (veya post-medya) teknolojilerle ilgili bir dizi spekülasyondur. Bu anlamda hauntoloji hiçbir şekilde yoğunluğu azaltılmış bir şey değildi; bu 'teknö-tele-söylemsellik', 'teknö-tele-simgesel-lik', 'simülakrlar' ve 'sentetik görüntü' çağında yaygın görülen bir şeydi. Bu 'tele' tartışması hauntolojinin zaman kadar mekanla da ilgili krizle bağlantılı olduğunu gösterir. Virilio ve Jean Baudrillard gibi kuramcılarının uzun zaman önce kabul ettiği üzere – *Marx'ın Hayaletleri* aynı zamanda Derrida'nın bu düşünürlerle hesaplaşması olarak da okunabilir – 'tele-teknolojiler' hem mekanı hem de zamanı çökertir. Uzamsal olarak uzak olan olaylar hemen o anda izleyicinin önüne sunulabilir. Baudrillard da Derrida da mekan ve zamanı radikal bir şekilde sıkıştıran 'tele-teknolojilerin', sanal gerçekliğin etkilerini – şüphesiz aslında bu zamana kadarki etkilerini demeliyim – tamamen görece kadar yaşamadı. Ama burada hauntoloji kavramının 21. yüzyılın ilk on yılındaki popüler kültürle neden ilişkilendirilmesi gerektiğinin ilk sebebini görüyoruz. Çünkü sanal gerçeklik kültürün, özellikle de müzik kültürünün kabulü, dağıtımı ve tüketimi üzerindeki daha önce eşi görülmemiş egemenliğin keyfini işte o anda sürmeye başladı.

Hauntoloji müzik kültürüne uygulandığında – kendi yazılarımda ve Simon Reynolds ve Joseph Stannard gibi diğer eleştirmenlerin yazılarında – öncelikle sanatçıların kesiştiği, birleştiği bir yer oldu. Kesişme sözcüğü burada kritik öneme sahip çünkü o sanatçılar – William Basinski, Ghost Box markası, The Caretaker, Burial, Mordant Music, Philip Jeck ve diğerleri – birbirleriyle gerçek bir etkileşim olmadan farklı yönlerden gelip belli bir alanda birbirlerine yakınsamışlardı. Paylaştıkları şey sesten çok bir duyarlılık, bir varoluşsal yönelimdi. Hauntolojik olarak nitelendirilen sanatçılar boğucu bir melankoliye bulanmıştı, ve aynı zamanda teknolojinin hafızayı somutlaştırma şekliyle meşguldüler – televizyona, plaklara, kasetlere ve bu teknolojilerin seslerinin bozulmasına olan merakları buradan kaynaklanıyordu. Somutlaştırılmış hafızaya olan bu saplantı belki de hauntolojinin sesle ilgili en temel kendine has

özelliğine yol açtı: Hışırının, vinilden çıkan iğne sesinin kullanımı. Hışır-
tı çığından çıkmış bir zamanı dinlediğimizi fark etmemizi sağlar; şim-
diki zaman illüzyonuna kapılmamıza izin vermez. Ian Penman'ın ifade-
siyle kaydın geçmişte yapılmış olmasını bastırmaya alışık olduğumuz
normal dinleme sırasını tersine çevirir. Duyduğumuz seslerin aslında
önceden kaydedilmiş olduğunu fark etmekle kalmaz, bu kayıtlara eriş-
mek için kullandığımız playback sistemlerinin de bilincine varırız. Sonik
hauntolojinin arkasında da analog ve dijital arasındaki fark yer alır: Ha-
untolojik kayıtların birçoğu dijital eter çağında analog medyanın fiziksel-
liğini yeniden ziyaret etmekle ilgilidir. MP3 kayıtları elbette somut ola-
rak kalmaya devam eder ama vinil plakların, hatta CD'lerin elle tutulur
maddeselliğinin aksine somutlukları bizden gizlenmiştir.

Bu eski maddesellik rejimine duyulan özlemin hauntolojik müziğin
içine gark olduğu melankolinin bir parçası olduğu yadsınamaz. Bu mel-
ankolinin daha derin sebepleri için Leyland Kirby'nin *Sadly, The Futu-
re Is No Longer What It Was* albümünden öteye bakmamız gerekmiyor.
Hauntolojik müzikte savaş sonrası elektronika veya 1990'ların coşkun
dans müziğinin yarattığı umutların ortadan yok olduğuna ilişkin üstü ka-
palı bir kabul söz konusudur; gelecek gelmediği gibi artık mümkün de
değildir. Fakat aynı zamanda müzik gelecek arzusunu bırakmaya karşı
bir reddediş de teşkil eder. Bu reddediş melankoliye politik bir boyut
verir çünkü kapitalist gerçekçiliğin kapalı ufuklarına uyum sağlama ba-
şarısızlığı anlamına gelmektedir.

Hayaletten Vazgeçmemek

Freud'a göre yas da melankoli de kayıpla ilgilidir. Ancak kayıp li-
bidonun kayıp objeden yavaş, acı dolu uzaklaşımıyla ilgili olmakla bir-
likte, melankolide libido kaybolana bağlı kalmayı sürdürür. Derrida'nın
Marx'ın Hayaletleri'nde dediği gibi, yasın düzgün şekilde başlaması için
ölünün büyüyle ortadan kaldırılması gerekir: "Büyü ölünün kesinlikle
geri gelmemesini sağlamalıdır: Çabuk, kadavranın olduğu yerde, gü-
venli bir alanda, gömüldüğü yerde çürümeye veya Moskova'da yaptıkla-
rı gibi mumyalanmış halde kalmaya devam etmesi için ne gerekiyorsa
yap." (*Specters of Marx*, s. 120). Ama bedeninin defnedilmesine izin ver-
meyenler kadar, bir şeyi bir hayalete, saf bir sanallığa dönüşecek dere-
cede (aşırı) öldürme riski de söz konusudur. "Kapitalist toplumlar" diye

yazıyor Derrida, “Her zaman rahat bir nefes alıp kendilerine komünizmin işi bitti diyebilirler, ama bu gerçekleşmedi, o sadece bir hayaletti. Onlar inkar edilmez olanı reddetmekten öteye geçemezler: Bir hayalet asla ölmez, her zaman gelmeye ve geri gelmeye devam eder.” (*Specters of Marx*, s. 123)

O halde musallat olmayı başarısız bir yas tutma olarak ifade edebiliriz. Hayaletten vazgeçmeyi veya – bu bazen aynı kapıya çıkan bir şey de olabilir – hayaletin bizden vazgeçmesini reddetmekle ilgilidir. Hayalet bizim kapitalist gerçekçiliğin egemen olduğu bir dünyada elde edebileceğimiz vasat tatminlere dalmanıza/kapılmamıza izin vermeyecektir.

21. yüzyıl hauntolojisinde bahis konusu olan şey belli bir objenin ortadan kaybolması değildir. Yok olan şey bir eğilim, sanal bir yörünge- dir. Bu eğilimin adlarından biri popüler modernizmdir. Yukarıda atıfta bulunduğum kültürel ekoloji – müzik basını ve kamu hizmeti yayınların daha zorlayıcı kısımları – İngiltere’deki popüler modernizmin bir parçasıydı, tıpkı post-punk, brutalist mimari, Penguin yayınevinin karton kapaklı kitapları ve BBC Radyofonik Atölyesi gibi. Popüler modernizmde, modernizmin elitist projesi retrospektif olarak aklanmıştı. Aynı zamanda popüler kültür popülist olmasının gerekmediğini kesin bir şekilde ifade etmişti. Belli modernist teknikler sadece yayınlanmakla kalmayıp üzerlerinde kolektif olarak tekrar çalışıldı ve genişletildi, tıpkı biçim üretiminin şimdiye kadar yeterli olan modernist işlevinin ele alınıp yenilenmesi gibi. Başka bir ifadeyle, elbette o sırada fark etmemiş olmakla birlikte başlangıçtaki beklentilerimin çoğunu şekillendiren kültür temelde popüler modernistti, *Hayatımın Hayaletleri*’nde toplanan yazılar ise onun var olmasına izin veren koşulların ortadan kaybolmasını kabullenmeye ilişkindir.

Burada biraz durup sözünü ettiğim hauntolojik melankolinin diğer iki melankoli türünden farkını ifade etmekte yarar var. Bunlardan ilki Wendy Brown’ın “sol melankolisi” adını verdiği şey. Görünüşe bakılırsa söylediğim şeyin bir tür solcu melankolik kabulleniş olarak anlaşılması riski söz konusu: *Sosyal demokrasinin kurumları kusursuz olmamakla birlikte umut edebileceğimizin çok daha ötesindeydi, belki de umut edebileceğimizin en iyisiydi...* “Resisting Left Melancholy” makalesinde Brown “Ne statükoya karşı derin ve radikal bir eleştiriye ne de var olan düzene karşı güçlü ve zorlayıcı bir alternatifte sahip olmaksızın işleyen

Sol'a" saldırır. "Ama belki de daha endişe verici olan şey potansiyel üretkenliğinden çok kendi imkansızlığına bağlanmış, umutlu olmakta değil kendi marjinalliği ve başarısızlığında kendisini en rahat hisseden bir Sol'dur; böylece kendi ölü geçmişinin belli bir ifadesine melankolik bir bağlılık yapısında tutsak kalmış, ruhu hayalete benzeyen, geriye dönük, cezalandırıcı bir istek yapısına sahip bir Sol." (Wendy Brown, "Resisting Left Melancholy", *boundary 2*, 26:3, 1999, s. 26). Yine de Brown'ın analiz ettiği melankoliyi habis hale getiren şey onun inkar edilmiş niteliğidir. Brown'ın sol melankoliği gerçekçi olduğuna inanan bir depresiftir; artık radikal dönüşüm arzusunun gerçekleştirilebilirliğine dair hiçbir beklentisi kalmamış ama vazgeçtiğinin de farkında olmayan biri. Jodi Dean *The Communist Horizon*'da yayımlanan, Brown'ın makalesine ilişkin tartışmasında Lacan'ın formülüne gönderme yapar: "Kişinin suçlu olabileceği tek şey birinin arzusuna boyun eğmektir". Brown'ın tanımladığı kayma –geleceğin kendisine ait olduğunu kendinden emin bir şekilde varsayan soldan kendi harekete geçememe beceriksizliğini fazilete dönüştüren sola geçiş – arzudan (Lacan'ın ifadesiyle arzuyu arzu etmekten) itkiye (başarısızlık aracılığıyla keyif almaya) geçişe örnek oluşturmuşa benziyor. Buna karşılık, benim sözünü ettiğim melankoli ise arzudan vazgeçmeye değil boyun eğmeyi reddetmeye dayanıyor. Başka bir ifadeyle, güncel koşulların 'gerçeklik' adını verdiği şeye uyum sağlamayı reddetmeye dayanıyor; bu reddedişin bedeli kendi çağınızda toplumdan dışlanmış biri gibi hissetmek olsa bile...

Hauntolojik melankoliden ayırt edilmesi gereken ikinci melankoli türü Paul Gilroy'un "sömürgecilik sonrası melankoli" olarak adlandırdığı şeydir. Gilroy bu melankoliyi bir kaçınma, "imparatorluk ve sömürgecilik tarihinin acımasız detaylarını ayrıntılı biçimde ele almanın verdiği acı dolu yükümlülükten uzak durmak ve felç edici suçluluk duygusunu yabancılar ve ötekiliğe maruz kalma fikrinden artık korkmayan çok kültürlü bir millet inşa etmeye olanak sağlayan üretken bir utanç duygusuna dönüştürmek" olarak tarif eder (Paul Gilroy, *Postcolonial Melancholia*, Columbia University Press, 2005, s. 99). Bu da "Kadir-i mutlaklık fantezisinin yok oluşundan" kaynaklanır. Bu durumda Brown'ın sol melankolisi gibi sömürgecilik sonrası melankoli de melankolinin inkar edilen bir biçimidir: Gilroy'a göre onun "kendine özgü biçimi" "sefalet, kendinden nefret etme ve duygu kaması asılcıların bir manik coşkudur"

(*Postcolonial Melancholia*, s. 104). Sömürgecilik sonrası melankoli yaşayan kişi değişimi kabul etmeyi (sadece) reddetmekle kalmaz; bir düzeyde o değişimin gerçekleştiğini bile kabul etmeyi reddeder. Kadir-i mutlaklık fantezisini değişimi sadece düşüş ve başarısızlık olarak yaşamak yoluyla tutarsızca sürdürür, bu başarısızlık için elbette göçmen öteki, suçlanmalıdır (buradaki tutarsızlık çok açıktır: eğer sömürgecilik sonrası melankoli yaşayan kişi gerçekten kadir-i mutlak biri idiye göçmenden nasıl zarar görmüş olabilir?). İlk bakışta hauntolojik melankoliyi sömürgecilik sonrası melankolinin bir başka şekli olarak görmek mümkündür: Beyaz adamın kaybettiği imtiyazlar için ağlayıp sızlanması... Fakat bu kaybedilmiş olanı, sadece en kötüsünden bir hınç biçiminde kavramak olur veya Alex Williams'ın negatif dayanışma olarak adlandırdığı, özgürleşmedeki artışı değil, şimdi de bir başka grubun yoksullaştırılmış olduğu gerçeğini kutlamaya davet edilişimiz açısından – söz konusu olan grup ezici bir çoğunlukla işçi sınıfı olduğunda durum özellikle üzüntü vericidir.

Neye Kıyasla Nostalji?

Bu, nostalji meselesini tekrar ortaya çıkarır: Hauntoloji, onu eleştirenlerin çoğunun söylediği üzere sadece nostaljiye verilmiş bir isim midir? Sosyal demokrasi ve onun kurumlarına duyulan özlem midir? Yukarıda sözünü ettiğim biçimsel nostaljinin aynı anda her yerde olma özelliği düşünülünce, sorunun *neye kıyasla nostalji?* şeklinde sorulması gerekir. Şimdiki zamanı geçmişle uygunsuz şekilde karşılaştırmanın otomatik ve kusurlu bir şekilde nostaljik olmadığını *tartışmak* zorunda kalmak bile tuhaf geliyor ama popülizm ve halkla ilişkiler çalışmalarının tarihsellikten yoksun bırakıcı baskılarının gücü o kadar fazla ki iddianın açıkça ortaya konulması gerekiyor. Halkla ilişkiler çalışmaları ve popülizm, yoğunluk ve yeniliğin tüm kültürel dönemler boyunca eşit olarak dağıldığına dair göreceli yanılsamanın propagandasını yapmaktadır. Nostaljiyi kötüleştiren şey geçmişin hatalı biçimde olduğundan fazla abartılması eğilimidir: Ancak, Andy Beckett'in 1970'lerdeki İngiltere tarihini aktardığı *When The Lights Went Out* kitabından çıkarılacak derslerden biri, 1970'ler gibi bir zaman periyodunu birçok açıdan ve hatalı şekilde küçümsüyor olmamızdır; Beckett gerçekte kapitalist gerçeğin o dönemin efsaneleştirme canavarlastırmaları üzerine inşa

edildiğini göstermektedir. Buna karşılık, aynı anda her yerde bulunan halkla ilişkiler çalışmaları bizi şimdiki zamanı olduğundan daha abartılı görmeye yöneltiyor, geçmişini anımsayamayanlar ise onun kendilerine sonsuza kadar tekrar satılmasına mahkumlar.

Eğer 1970’ler birçok açıdan neoliberalizmin anımsamamızı istediğinden daha iyiye, 21. yüzyıl kültürünün kapitalist distopyasının sadece bize dayatılmış bir şey olmadığı boyutunu da kavramamız gerekiyor; o bizim ele geçirilmiş arzularımızla inşa edildi. Jeremy Gilbert, “Geçen otuz yıl boyunca gerçekleşmesinden korktuğum neredeyse her şey gerçekleşti” diye gözlemliyor. “Yoksul bir sosyal konutta (eğer Amerika-lıysanız, toplu konut projesi demeye çalışıyorum), Kuzey İngiltere’de 1980’lerin başında geçen çocukluğum boyunca veya bundan birkaç yıl sonra sol basında Thatcherizm’i hedef alan ithamları okuyan bir lise öğrencisiyken siyasi akıl hocalarımın olma ihtimaline karşı beni uyardığı her şey söyledikleri kadar kötü bir şekilde gerçekleşti. Ama yine de bundan kırk yıl önce yaşamak istemezdim. Mesele şu; bu bizim hepimizin korktuğu dünya ama aynı zamanda istediğimiz türde bir dünya” (Jeremy Gilbert, “Moving on from the Market Society: Culture (and Cultural Studies) in a Post-Democratic Age” <http://www.opendemocracy.net/ourkingdom/jeremy-gilbert/moving-on-from-market-society-culture-and-cultural-studies-in-post-democra>). Ancak, internet ve sosyal güvenlik arasında diyelim, bir seçim yapmak zorunda kalmamalıyız. Hauntoloji üzerine düşünmenin bir yolu, onun kayıp geleceklerinin bu tür sahte seçimleri zorlamıyor olması; bunun yerine musallat olan şey iletişim teknolojilerinin tüm harikalarının sosyal demokrasinin toplayabileceğinden çok daha güçlü bir birlik duygusuyla birleşebildiği bir dünyanın hayaleti.

Popüler modernizm asla bitmiş bir proje, daha fazla geliştirilmesi gerekmeyen kusursuz bir zirve değildir. Kültür 1970’lerde gerçekten de işçi sınıfı yaratıcılığına artık nadiren hayal edebileceğimiz bir şekilde açıldı ama bu aynı zamanda gelgeç ırkçılığın, seksizm ve homofobinin genel toplumsal tercihlerin rutin bir parçası olduğu dönemdi. Irkçılık ve (hetero)seksizme karşı yürütülen mücadelenin o dönemde kazanılmış olmadığını ama önemli hegemonik ilerlemeler kaydedildiğini söylemeye gerek yok, neoliberalizm sosyal demokratik yapıyı aşındırarak işçi sınıfının kültürel üretime katılımının artmasına izin verdiği halde bile.

Sınıfın ırk, cinsiyet ve cinsellikten tamamen ayrılması aslında neoliberal projenin başarısının merkezinde yer alıyordu; onu çok garip bir şekilde sanki neoliberalizm ırkçılık karşıtı, seksizm karşıtı, heteroseksizm karşıtı mücadelelerdeki kazanımların bir şekilde ön koşuluymuş gibi gösteriyordu.

Hauntolojide özlemini çektiğimiz şey belli bir zaman aralığı değil, Gilroy'un ifade ettiği şekilde demokratikleşme ve çoğulculuk süreçlerinin yeniden başlayarak kaldıkları yerden devam etmesidir. Belki burada kendimize sosyal demokrasinin sadece geçmişe bakıldığında çözülmüş bir bütünsellik haline geldiğini anımsatmamız yararlı olur; o tarihlerde solun daha büyük kazanımlar elde edilebilecek geçici bir köprü olarak gördüğü bir uzlaşma formasyonuydu. Bizim peşimizi bırakmaması gereken şey gerçekten var olan sosyal demokrasinin *artık olmayışı* değil, popüler modernizmin bize beklememiz gerektiğini öğrettiği ama asla gerçekleşmeyen geleceklerin *henüz olmamasıdır*. Bu hayaletler – kayıp geleceklerin hayaletleri – kapitalist gerçekçi dünyanın biçimsel nostaljisini kınamaktadır.

Müzik kültürü kaybolmuş gelecekler projeksiyonunun merkezini oluşturur. Burada müzik *kültürü* terimi kritik önem taşır çünkü müzik etrafında kümelenen kültür (moda, söylem ve albüm kapağı sanatı) baştan çıkarıcı bilinmedik dünyaları icat etmek konusunda müziğin kendisi kadar öneme sahiptir. Yabancılaştırılmış müzik kültürünün 21. yüzyıldaki *yeniden yakınlaştırılması* – endüstri patronlarının ve tanındık, bildik insanların ana-akım pop müziğe geri dönüşü; popüler eğlenceye 'gerçekliğe' verilen prim; müzik kültüründeki kişilerin giderek artan bir şekilde sıradan halkın dijital ve cerrahi olarak daha geliştirilmiş versiyonları şeklinde giyinme ve gözükme eğilimleri; şarkı söylerken aşırı duyguların jimnastiğine yapılan vurgu – tüketici kapitalizminin sıradanlık modelini kabul etmeye koşullandırılmamızda büyük rol oynadı. Michael Hardt ve Antonio Negri ırk, cinsiyet ve cinsellik mücadelelerinin farklı kimliklerin kabul edilmesi talebinin çok ötesine geçtiğini söylerken haklılar. Nihayetinde bu durum kimliğin parçalanmasıyla ilgilidir. "Unutmamalıyız ki kimliğin yürürlükten kalkması için yürütülen devrimsel süreç canavarca, şiddet dolu ve travmatiktir. Kendi benliğinizi kurtarmaya çalışmayın – aslında kurban edilmesi gereken şey sizin *benliğinizdir*! Bu durum özgürleşmenin bizi hiçbir kimlik objesinin olmadığı

kayıtsız bir okyanusun sularına bıraktığı anlamına gelmez, daha ziyade varolan kimlikler artık çıpa görevi yapmayacak demektir.” (Michael Hardt ve Antonio Negri, *Commonwealth*, Harvard University Press, 2011, s. 339). Hardt ve Negri bu dönüşümün travmatik boyutları konusunda bizi uyarmakta haklı olsalar da, kendilerinin de farkında olduğu üzere aynı zamanda neşe verici özellikleri de mevcut. 20. yüzyıl boyunca müzik kültürü halkı artık beyaz, erkek veya heteroseksüel olmayan bir geleceğin, her durumda zayıf birer kurmaca olan kimlikleri bırakmanın çok istenen bir rahatlama getireceği bir geleceğin *keyfini çıkarmaları* için hazırlamakta büyük rol oynayan bir baskıydı. Buna karşılık 21. yüzyılda – realite televizyonunun popla birleşmesi de kesinlikle bunun göstergesidir – popüler müzik kültürü geç dönem kapitalist öznelliğe tutulan bir ayna olmaya indirgendi.

Hayatımın Hayaletleri’nde hauntoloji kelimesinin farklı boyutlarının rol oynadığı artık açıkça anlaşılır hale gelmiş olmalı. Onun müzik kültürüne uyarlandığı spesifik bir anlamı ve devamlılıklara, tekrarlara ve önceden edinilmiş fikirlere gönderme yapan daha genel bir anlamı var. Aynı zamanda hauntolojinin daha az veya daha fazla zararsız çeşitleri de mevcut. *Hayatımın Hayaletleri* terimin bu farklı kullanımları arasında gidip geliyor.

Bu kitap *benim* hayatımdaki hayaletlerle ilgili, o yüzden anlatılanların mecburen bir kişisel boyutu da var. Yine de ‘kişisel olan politiktir’ şeklindeki eski söylemden benim anladığım, özneliğin (kültürel, yapısal, politik) koşullarının aranması olmuştur. ‘Kişisel olan politiktir’ ifadesini anlamanın en üretken yolu onu şu şekilde yorumlamaktır: Kişisel olan kişilik dışıdır [impersonal]. *Kendisi olmak* (daha da kötüsü, kendisini beğendirmeye zorlanmak) herkes için acınası bir durumdur. Kültür ve kültürün analizi kendimizden kaçmamıza olanak sağladığı ölçüde değerlidir.

Bunlar zor kazanılmış içgörüler. Depresyon hayatımı bir türlü rahat bırakmayan en kötücül hayalet oldu; depresyon kelimesini durumun kasvetli tekbenciliğini hauntolojik melankolinin daha şiirsel (ve kolektif) üzüntülerinden ayırmak için kullanıyorum. Blog yazılarımı yayımlamaya 2003 yılında, günlük hayatı neredeyse dayanılmaz bulma yol açan bir depresyon yaşarken başladım. Bu yazıların bazıları içinde bulunduğum durumu asma çabalarının bir parçasıydı, bu yüzden

benim (bu zamana kadar) başarılı olan depresyondan kurtulma çabamın olumsuzluğun belli bir şekilde dışsallaştırılmasına denk gelmesi tesadüf değil: Sorun (sadece) bende değil, çevremdeki kültürdeydi. Yaklaşık olarak 2003'ten bugüne kadarki dönemin (popüler) kültürün 1950'lerden bu yana geçirdiği en kötü dönem olduğunun – çok uzak değil, oldukça yakın bir zamanda – anlaşılacağını artık açıkça görüyorum. Kültürün kasvetli olduğunu söylemek başka olasılıkların hiçbir izinin olmadığı anlamına gelmez. *Hayatımın Hayaletleri* bu izlerin bazılarıyla yakından ilgilenme çabasıdır.

HAYATIMIN HAYALETLERİ: GOLDIE, JAPAN, TRICKY

■

Rufige Kru'nun *Ghosts of My Life* albümünü cadde üzerindeki bir müzik mağazasının raflarında 1994 yılında görmüş olmalıyım. Dört şarkıdan oluşan kayıt 1993'te yayınlanmış olmakla birlikte, bir zamanlar – internet abartısı ve çevrimiçi diskografiler öncesinde – underground müziğin izlerinin yüzeye çıkması daha uzun sürüyordu. Kayıt Jungle tarzı müziğin karanlık tarafının tam bir örneği idi. Jungle, Simon Reynolds'un "hardcore continuum" adını vereceği dönem içinde bir andı: İngiliz underground [yeraltı] dans müziğinde breakbeat'in Rave tarzına girmesi, hardcore Rave'den Jungle, Speed Garage, 2-step'e geçişiyle tetiklenen bir mutasyon serisi.

'Jungle' terimini daha silik ve yanıltıcı olan 'drum and bass' [D'n'B] ifadesine her zaman tercih ederim çünkü bu müzik türünün çekiciliği davul ve bas gitar çalınmıyor olduğu gerçeğinden kaynaklanıyordu. Dijital teknoloji 'gerçek' enstrümanların zaten var olan özelliklerini taklit etmekte değil, daha önceden var olan bağıntılara sahip olmayan sesler üretmekte kullanılıyordu. Sesin – perde değişmeden zaman işaretinin değiştirilmesine izin veren – hız veya süre değişikliği fonksiyonu breakbeat müzik kesitleriyle [sampling] hiçbir insanın çalamayacağı ritimle-

re dönüştürdü. Prodüktörler kesitler [samples] yavaşlatıldığında ve yazılımın boşlukları doldurması gerektiğinde ortaya çıkan tuhaf metalik anormalliği de kullanabiliyorlardı. Sonuçlar uyuşturucuları neredeyse boşa çıkaracak nitelikte soyut bir akındı: Metabolizmamızı hızlandırıyor, beklentilerimizi yükseltiyor, sinir sistemlerimizi yeniden yapılandırıyordu.

Jungle teriminde ısrarcı olmak ayrıca değerli bir şey çünkü yer-yüzünün belli bir parçasını çağrıştırıyor: Urban Jungle ya da henüz dijitalleşme sürecinde olan bir metropolün alt yüzü. Bazen sanki ‘urban’ kelimesi ‘siyahi’ müziğin kibar bir eşanlamı olarak kullanılıyor gibi geliyor. Yine de ‘urban’ sözcüğünü ırkın bir tür reddedilişi olarak değil, kozmopolit eğlencenin sahip olduğu gücün bir çağrısı olarak duymak mümkün. Fakat Jungle, aynı zamanda, hiçbir biçimde urban olanın açık bir *kutlaması* olmadı. Jungle karşı ütöpik dürtülerde bastırılmış libidoyu özgür bıraktı, tüm mevcut kesinliklerin yok edileceği beklentisinden kaynaklanan dayanılmaz hazı açığa çıkarıp şiddetini artırdı. Kodwo Eshun tarafından öne sürüldüğü gibi, Jungle’da kaygının kendisinin şehvete düşkünlüğe [libidinisation], mücadele ve kaçış dürtülerinin zevke dönüştürülmesi söz konusuydu.

Bu son derece çelişkiliydi: Bir seviyede, burada duyduğumuz şey, neoliberal dünyanın birliğini ve güvenliğini yok edişinin bir tür sonik kurgusal yoğunlaştırılması ve ekstrapolasyonuydu. Kasaba hayatının bilinirliğine duyulan nostalji hissi Jungle’da reddediliyordu ama onun dijital şehri yabancıların konforundan yoksundu: Burada kimseye güvenilemezdi. Jungle birçok ipucunu *Bıçak Sırtı*, *Terminatör* ve *Av 2* gibi 1980’lere ait filmlerin Hobbesçu senaryolarından almıştı. Bu filmlerin üçünün de avlanmayla ilgili olması tesadüf değildir. Jungle’ın dünyası – insan olan ya da olmayan – varlıkların hem spor olsun diye hem de hayatta kalmak için birbirlerinin peşine düştükleri bir yerdir. Yine de Jungle’ın karanlık tarafı takip edilmenin verdiği heyecanla, acımasız avcılardan kurtulmanın verdiği video oyununa benzeyen coşku-kaygıyla olduğu kadar, avı yere devirmenin verdiği sevinç sarhoşluğuyla da ilgiliydi.

Bir başka seviyede Jungle’ın karanlık tarafı sermayenin sadece reddedebileceği geleceğin ta kendisini yansıtıyordu. Sermaye insan dışı açgözlülüğe dayalı bir sistem olduğunu hiçbir zaman açıkça itiraf

edemez; Terminatör asla insan maskesini çıkaramaz. Jungle sadece maskeyi söküp atmakla kalmadı, altta yatan cansız devrelerle de aktif olarak özdeşleşti: Rufige Kru'nun logo olarak kullandığı android / ölü kafa buradan geliyor. Ölümle paradoksal olarak özdeşleşme, ölümün insan dışı gelecekle denk tutulması ucuz bir nihilist hareketten ibaret değildi. Belli bir noktada karşı ütöpik itkinin üzerinden atamadığı olumsuzluk, sapkınca ütöpik bir hareketin içine düşer ve yok oluş, radikal şekilde yeni olanın koşulu haline gelir.

1994'te yüksek lisans öğrencisiyken en yeni albümleri satın alabileceğim uzmanlaşmış müzik mağazalarında takılacak cesaretim veya param yoktu. Bu yüzden Jungle kayıtlarına 1970'lerin Amerikan çizgi romanlarına erişirken yaptığım gibi düzensiz aralıklarla ulaşabiliyordum. Nerede ve ne zaman yapabiliyorsam o zaman, genellikle test plağının tazeliği çoktan geçtiğinde yayınlanan derleme CD'ler aracılığıyla erişiyordum. Genel olarak Jungle'ın aralıksız akışı üzerine herhangi bir kurmaca yapmak imkansızdı. Grup isimleri, son derece kişiliksizleştirilmiş ve insanlıktan uzaklaştırılmış bir sese uygun olarak herhangi bir biyografi veya yerle bağlantısı olmayan esrarlı siber punk etiketlere benziyordu. Jungle'ın keyfi en iyi prodüktörlerin *arasından geçmişe benzeyen* anonim bir elektro-libidinal akım şeklinde, yaratıcılarıyla olan bağı koparılmış bir dizi ses efekti olarak çıkıyordu. Sanki bir tür canlıya benzer ama canlı olmayan ses formu, yırtıcı, vahşi bir yapay zeka istenmeden stüdyoya çağırılmış gibiydi, düzensiz ritimler genetik olarak çoğaltılmış, tasmalarından kurtulmaya çalışan av köpeklerini andırıyordu.

Rufige Kru hakkında biraz bir şeyler bildiğim az sayıda Jungle müzik grubundan biriydi. Simon Reynolds'un artık uzun süredir var olmayan *Melody Maker* dergisinde Jungle üzerine yazdığı ateşli yazılar sayesinde Rufige Kru'nun anonim Jungle sahnesinde neredeyse benzeri görülmemiş şekilde tanıdık bir yüz haline gelen Goldie tarafından kullanılan takma isimlerden biri olduğunu biliyordum. Bu yüzü olmayan müziğin bir yüzü olacaktıysa Goldie – altın dişli, melez bir eski grafiti sanatçısı – güçlü bir adaydı. Goldie hip-hop kültürüyle şekillenmiş ama Rave tarzının kolektif deliliğiyle geri dönüşsüz biçimde değişmişti. Kariyeri bir dizi açmazdan ibaret hale gelmişti. Prodüksiyonun temelde kolektif olan doğasını reddetmek, hardcore continuum ortamdehası [scenius] ortaya çıkan tüm prodüktörlere her zaman gazip geliyordu.

Bu Goldie'nin karşı koyamayacağı bir baştan çıkarmaydı ama projeleri için kişilik dışı, kolektif isimler kullanmayı bırakıp onları (sözde takma) Goldie adı altında yayınlamaya başladığında albümleri çarpıcı bir değişim geçirdi. İlk albümü *Timeless*, Jungle'ın anorganik köşelerini analog enstrümanlar ve endişe verici bir caz-funk zarıflığıyla yumuşatılmıştı. Goldie küçük çaplı bir şöhrete dönüştü, bir soap opera BBC dizisi olan *EastEnders*'da rol aldı ve Rufige Kru'nun on beş yıl önce çıkarması gereken türde bir albümü ancak 2008'de yayınladı. Çıkarılacak ders çok açık: urban İngiliz sanatçılar ancak ortamdehasından ayrıldıklarında, kolektifi geride bıraktıklarında başarılı olabiliyor.

Goldie ve ortaklarının Rufige Kru ve Metalheads adı altında piyasaya sürdüğü ilk kayıtlar halen Rave müziğinin karnaval sevinciyle doluydu. 1992'nin "Terminator"ü en çığır açıcı olandı: Rave müziğinin heyecan verici kesik ve kuvvetli notalarıyla gerginleştiği, aşamalı ve zaman uzatmalı vuruşlarıyla atipikliği, olması imkansız geometrilerin sunulduğu, – *Terminatör*'deki Linda Hamilton'dan gelen – vokal kesitleriyle zaman paradoksları ve ölümcül stratejilerin söz edildiği. Kayıt kendisiyle ilgili bir belgesel gibiydi: Sanki Hamilton'ın tarif ettiği zamansal anormallikler – "henüz yapmadığım şeylerden geçmiş zamanda söz ediyorsun" – baş döndürücü bir şekilde içeriye patlayan seslerle fiziksel hale gelmişti.

Rufige Kru ilerledikçe sesleri daha da parlak hale geldi. Önceki albümleri insanın aklına oldukları yerden söküldükten sonra kaba birbirine dikilmiş organlardan oluşan bir montajı getirmekle birlikte, daha sonra yayınlananlar genetiği değiştirilmiş mutantlara daha çok benziyordu. Asi ve istikrarsız Rave elementleri zaman içinde tükenip gitti, yerini daha karamsar, daha bunalımlı motiflere bıraktı. Şarkı adları – "Dark Rider", "Fury", "Manslaughter" – kendi hikayelerini anlatıyordu. Dinledikçe kendinizi yakın gelecekte bir brutalist mimari örneği pasajda kovalanıyor gibi hissediyordunuz. Vokal kesitler kısaltılmış, daha bastırılmış ve uğursuzluk habercisi bir hale gelmişti. "Manslaughter" *Bıçak Sırtı* filminin kaçkın replikası Roy Batty'nin en tüyler ürpertici cümlelerinden birine yer verir: "Keşke benim senin gözlerinden gördüklerimi görebilseydin" – Jungle'ın sokak bilimiyle genetiği değiştirilmiş, daha iyi duyulara ama daha kısa bir yaşam süresine sahip yeni mutantları için mükemmel bir slogan.

Karşıma çıkan tüm Rufige Kru albümlerini satın aldım ama “Ghosts Of My Life” Japan’ın 1981 sanat pop başyapıtı “Ghosts”a gönderme yapan adıyla özellikle merak uyandırıcı bir tınıya sahipti. “Ghosts Of My Life”ı 33 devirde çaldığımda şarkının adını tekrarlayan perdesi düşürülmüş sesin Japan grubundan David Sylvian’a ait olduğunu çabucak ve heyecandan titreyerek fark etmiştim. Ama bu “Ghosts” kaydının tek izi değildi. Bazı atonal erozyon ve kasılıp gevşeyen düzensiz ritimlerin ardından kayıt aniden duruyor, sonra – şimdi dinlediğimde de halen nefesi mi kesen bir anda – Japan albümünden olduğu hemen fark edilen kısa, örümcekvari gayretlere benzer biçimde, soyut elektronik müzik bu uçuruma atlıyor, hemen sonra içeri sızan ağdalı bir bas ve Jungle’ın karanlık tarafının kendine has sonik özelliği olan sentetik tiz seslere boğuluyordu.

Zaman kendi üzerine katlanmıştı. En eski pop saplantılarımdan biri hiç beklenmeyen bir bağlamda geri dönmüş, doğrulanmıştı. 80’li yılların başında, İngiltere’de yerilen ve alaya alınan ama Detroit, New York ve Chicago’nun dans müziği ortamlarında saygı gören Yeni Romantik sentetik pop en sonunda eve, İngiliz underground müziğine hâkim olmaya geliyordu. O sıralar *More Brilliant than the Sun: Adventures in Sonic Fiction* adlı parlak eseri üzerinde çalışan Kodwo Eshun sentetik popun Tekno, hip-hop ve Jungle üzerinde delta blues’un rock üzerinde yaptığına benzer bir etkiye sahip olduğunu öne sürecekti; bir yandan da sanki benim reddedilmiş bir parçam – hayatımın başka bir kısmından gelen bir hayalet – yeniden ortaya çıkıyor gibiydi, her ne kadar kalıcı bir şekilde değişmiş bir biçimde olsa da.

“Tam da kazandığımı düşünürken”

1982’de “Ghosts”u radyodan kaydedip peş peşe, aralıksız dinledim, kaseti geri alıp tekrarlayarak. “Ghosts” şimdi bile sizi tekrar dinlemeye zorlayan bir kayıttır. Bunun nedeni kısmen kaydın ayrıntılarla dolu olmasıdır: Kendinizi asla onu tam olarak kavrayabilmiş gibi hissetmezsiniz.

Japan’ın başka hiçbir albümü “Ghosts”a benzemiyordu. Bu bir anomaliydi, bunun nedeni duygusal ifadeyi değil estetik pozları tercih eden bir grubun eserleri içinde istisnai olan görünüşteki itirafçılıktan ibaret değildi, aynı zamanda düzenlemesi, motifleriyle de öyleydi. “Ghosts” kaydını içeren 1981 albümü *Tin Drum*’ın geri kalan bölümleri

rinde Japan elektronik müziğin bas ve davulla yaratılan esnekleştirilmiş ritmik bir yapı içinde oradan oraya gezindiği plastik bir etno-funk geliştirmişti. Fakat “Ghosts”ta davul da bas dizilimi de yoktur. Sadece metalik bir omurgaya nazikçe yapılan vuruşlara benzeyen bir perküsyon ve Stockhausen’dan alınmış izlenimini verecek kadar sert sentetik seslerden oluşan bir süitten ibarettir.

“Ghosts” size kendinizi bir metalik saatin içindeymiş gibi hissettiren çınlama sesleriyle başlar. Hava yüklüdür, içinden anlaşılmaz radyo dalga boyunda yüksek perdeden seslerin geçtiği bir elektrik alanıdır. Aynı anda şarkıya yoğun bir durağanlık, bir durgunluk hâkimdir. Grubun Old Grey Whistle Test müzik programında “Ghosts”u söyledikleri olağanüstü canlı performansı izleyin. Enstrümanlarını çalıyor gibi değil, sanki onların bakımıyla meşgul gibi görünüyorlar.

Sadece Sylvian hareketli gözüküyor, onun da zaten sadece kalın perçemlerin arkasında yarı yarıya gizlenmiş yüzü hareket ediyor. Vokalin nazik bir kedere sahip sesi müziğin elektronik sertliği yanında biraz garip kaçıyor. Hafifletilmiş bir önsezi havası sadece şarkıdaki melodram iziyle kırılıyor; bir korku filmi müziğinde duyacağınız cinsten yaylıları taklit eden sintizayzırdan gelen kesik notalar nakarata işaret veriyor. *“Just when I think I’m win-ning/ when I’ve broken every door/ the ghosts of my life/ blow wild-er/ than the win-d”* . . . [Tam da kazandığımı düşünürken/ Her kapıyı kırmışken/ hayatının hayaletleri/ daha sert esiyor /rüzgardan bile]

Sylvian’ın başına musallat olan hayaletler tam olarak nedir? Şarkı gücünün büyük bölümünü yanıt vermeyi reddedişinden, belirginliğinin olmayışından alıyor: Boşlukları kendi hayaletlerimizle doldurabiliriz. Açık olan şu ki onun sağlığını bozan şey beklenmedik dışsal olaylar değil. Geçmişine ait – geride bırakmak istediği – bir şey sürekli geri geliyor. Onu geride bırakamıyor çünkü yanında taşıyor. Mutluluğunun yok olacağını mı bekliyor yoksa yok oluş çoktan gerçekleşti mi? Şimdiki zaman – veya geçmiş ve şimdiki zaman arasındaki duraksama – bir belirsizlik yaratıyor, ölümcül bir sonsuzluğun, bir tekrarlama dürtüsünün göstergesi; kendini gerçekleştiren kehanet olabilecek bir dürtü. Hayaletler geri geliyor çünkü Sylvian onların geri gelmesinden korkuyor...

“Ghosts” parçasını Japan’in o zamana kadarki kariyeri üzerine bir tür derin düşünme olarak isitmek çok zor. Grup 1970’lerin ilk yıllarında

rında başını Bowie ve Roxy'nin çektiği, art pop müziğine yapılan İngilizler tarafından getirilen yorumun doruk noktasıydı. Beckenham, Catford, Lewisham'da, Kent'in Güney Londra'yla birleştiği alelade, çarpık kentleşme mekanlarında büyümüşlerdi; David Bowie, Billy Idol ve Siouxsie Sioux'nun geldiği aynı varoş bölgede. İngiliz art pop müziğinin çoğunda olduğu gibi Japan içinde bulunduğu ortamı sadece negatif bir ilham, kaçılacak bir şey olarak görüyordu. "O çocukluğun temsil ettiği her şeyden bilinçli bir kaçınma söz konusuydu" diyordu Sylvian. Pop bayağılıktan çıkmayı sağlayan bir geçitti. Müzik onun sadece bir bölümüydü. Art pop kendi kendini yetiştiren işçi sınıfının görgü okuluydu, burada öncülerin geride bıraktığı ipuçlarını – şarkı sözlerine, şarkı isimlerine veya röportajlarda söylenen cümlelere gizlenmiş göndermeleri – takip ederek işçi sınıfı gençliğinin resmî ders programında olmayan şeyleri öğrenebilirdiniz: güzel sanatlar, Avrupa sineması, avangard literatür... İsminizi değiştirmek ilk adımdı, Sylvian da asıl adını (Batt) bırakıp New York Dolls grup üyesi Sylvian Sylvian'a işaret eden ismi benimsemişti; Japan işe bu müzik grubunun tarzını taklit ederek başlamıştı.

"Ghosts" şarkısı çıktığı sırada, artık bu Dolls döneminin yapay Amerikan cakası çoktan unutulmuş, Sylvian da Bryan Ferry'nin plastik seri üretim kopyası halini çoktan mükemmelleştirmişti. Ian Penman Bryan Ferry'nin sesi üzerine yaptığı analizde onun alışılmadık niteliğinin kendi Geordie aksanıyla klasik, zamansız bir İngilizlik havasını taklit etme çabasında sadece kısmen başarılı olmasından kaynaklandığını söylüyordu. Sylvian'ın şarkı söyleyen sesi sahte bir şeyin sahtesiydi. Ferry'nin kederinin neredeyse sızlanan niteliği kalmış ama duygusal bağlamdan yoksun bir katıksız tasarıma dönüştürülmüştü. Kültür(lü) dü, üstelik doğal olarak da değil; aşırı itinalı, aşırı etkilenmiş ve tam da bu yüzden garip bir şekilde etkiden yoksun. Sylvian'ın o zamanki konuşma sesiyle daha fazla çelişemezdi; kaba, çekingen, şarkı söyleyen sesinden yok etmeye çalıştığı, sınıf ve Güney Londra'ya ilişkin tüm izleri güçlü bir şekilde taşıyan sesiyle. 'Öncülerin çocukları/ aç insanlardır.'

"Ghosts" son derece İngilizler'e has endişeler tarafından felce uğratılmıştı: *Büyük Umutlar*'daki Pip'in bu şarkıyı söylediğini hayal edebilirdiniz. İngiltere'de işçi sınıfının kurtuluşu her zaman yakalanacağınız korkusunun, köklerinizi belli ediyor olduğunuz korkusunun başınıza musallat olduğu bir şeydir. Bilmeniz gereken çok önemli bir etiket kuralını

bilmiyorsunuzdur. Bir şeyleri yanlış telaffuz edeceksinizdir; yanlış telaffuz kendi kendini yetiştirenler için sürekli bir endişe kaynağıdır çünkü kitaplar size ille de kelimelerin nasıl *söyleneceğini* öğretmez. “Ghosts” acaba art popun bu korkuyla yüzleştirdiği an mıdır? Sınıfın er ya da geç açığa çıkacağına, kişinin kendi geçmişini asla aşamayacağına, ne kadar Doğu’ya giderseniz gidin Lewisham’ın kaba hayaletlerinin mutlaka geri döneceğine dair korkuyla?

Japan, art popu derinliksiz estetizminden aldığı esinleri bile aşan katıksız bir yüzeyselliğe itti. “Ghosts” parçasının yer aldığı 1981 yılı *Tin Drum* albümü Barthes’ın popu gibi art popu; simgelerle sırf kendi baştan çıkarıcılıkları için yapılan gösterişçi bir oyun. Albümlerinin kapağı sizi hemen aşırı derecede kurgulanmış kendi dünyalarına çekiyordu: Trevor Horn gözlük çerçevesinin üzerine maharetle düşen, fazla spreylenecek, peroksitle rengi açılmış perçemiyle Sylvian sade Çin’e özgü bir konut simülasyonunda elinde yemek çubuklarıyla oturuyor, arkasında köşesi duvardan ayrılmış bir Mao posteri var. Her şey pozdan ibaret, her Simge fetişist bir titizlikle seçilmiş. Göz farının gözkapaklarına neredeyse uyuşturucu etkisindeymiş gibi bir ağırlık verişine bir bakın ama aynı zamanda her şey abartılı şekilde kırılğan; yüzü bir Noh maskesi, kansızlıkla aşırı beyaz, beden duruşu takatsiz. İşte, son göz kamaştırıcı prenslerden biri, belki de en muhteşemi; yüzü ve bedeni nadir, zarif bir sanat eseri, müzikten daha önemsiz veya dışsal değil, aksine genel konseptin bütünsel bir parçasını oluşturuyor. Anlam – sosyal, politik, kültürel – bu bağlantılardan tamamen akıp gitmiş gibi görünüyor. Sylvian albümün “Cantonese Boy” isimli son şarkısında “Kızıl Ordu’nun sana ihtiyacı var” dizesini söylerken aynı semiyotik oryantalizm ruhu söz konusu: Çinli ve Japon sembol imparatorlukları yarattıkları heyecan nedeniyle istismar edilen ve kıskanılan imgelere indirgenmiş.

Tin Drum piyasaya çıktığı sırada Japan grubu, New York Dolls’un geride bıraktığı çöpleri eşeleyenler seviyesinden uzman centilmenlere, işçi sınıfı Beckenham gençliğinden kozmopolitan erkeklere geçiş sürecini tamamlamıştı (veya mümkün olabilecek en iyi seviyeye ulaşmışlardı: “Ghosts” bu geçişin asla kaygıları giderebilecek kadar başarılı olamayacağını öne sürmektedir: Geçmişinizi ne kadar gizlerseniz ortaya çıktığında size o kadar fazla zarar verir). *Tin Drum*’ın yüzeyselliği (parlak) fotoğrafın yüzeyselliği, grubun fotoğraflardan olan uzaklığıdır.

İmgeler bağlamlarının dışına çıkarılmış, sonra garip bir şekilde soyut “Oryantal” bir panorama yaratmak üzere tekrar bir araya getirilmiştir: Gerçeküstü yazarı Raymond Roussel’in yeni bir biçimde tasarımıyla geleceği cinsten bir Uzak Doğu. Ferry gibi Sylvian da Nesne olduğu kadar Özne’dir: Sadece donuk İmge değil, aynı zamanda imgeleri düzenleyen kişidir, patolojik, *röntgenci* anlamında değil, serinkanlı bir aldirışsızlıkla. Bu aldirışsızlık doğal olarak bir performanstır, endişeyi süblimleştirirken bile gizlemektedir. Kelimeler küçük birer labirent, çözümü mümkün olmayan gizemlerdir – belki de gizem görüntüsündedir – Çin ve Japon motifleriyle bezeli takma cepheli, dekor amaçlı yapılarıdır.

Sylvian’ın sesi bu sahte gösteriye aittir. Sylvian’ın sesi duyulduğu şekliyle algılanmayı “Ghosts” şarkısında bile talep etmez. Açığa çıkarılan veya çıkarıyormuş gibi yapan bir ses değildir, arkasına saklanılacak bir sestir, tıpkı makyaj gibi kuşku verici bir Çinli sembolü. Sylvian’ın sanki turist gibi, kendi ‘içsel’ yaşamına bile dışarıdan bakan bir gözlemci gibi gözükmesine yol açan şey sadece coğrafyaya olan saplantısı değildir. Sesi tamamen kafasından geliyor gibidir, gövdesi neredeyse hiç işin içinde değildir.

Peki ya bundan sonra? Duran Duran, Japan’ın yaptığı marifetin lümpen bir versiyonunu süperstarlığa götürme konusunda yarı yolu çoktan geçmişken Japan grubu dağılacaktı. Sylvian için iki şeyle ifade edilen bir ‘sahicilik’ arayışı söz konusuydu: ritimden vazgeçilmesi ve ‘gerçek’ enstrümanların benimsenmesi. Makyajdan tamamen arınmak, Anlam arayışı, Gerçek Benliğin keşfi. Yine de, 2003 yılında piyasaya çıkan *Blemish*’e kadar Sylvian’ın solo albümleri sanki sesinin asla yapmayı başaramayacağı bir duygusal sahiciliğe ulaşmak için büyük çaba harcamış gibiyken artık estetizm gerekçesinden de yoksun gibiydiler.

Tin Drum Japan’ın son stüdyo albümüydü, ama aynı zamanda İngiliz art popunun son anlarından biriydi de. Geleceklerden bir tanesi sessizce ölmüştü ama ortaya yenileri çıkacaktı.

“Gözlerin benimkilere benziyor...”

Japan’ın “Ghosts” şarkısının bir fragmanı on dört yıl sonra, Tricky’nin ilk single’ı “Aftermath” ile kıyıya vurdu. Burada kesit halinde değildi, Tricky’nin mentoru, Bristol’lu arkadaşı Mark Stewart tarafından söyleniyordu. Kaydın tekrar eden melodik kısa, heyamolavari elektro-

nik müzik [loping-shanty] ritimlerinin arkasında Stewart'ın *"Tam da kazandığımı düşünürken, tam da durdurulamaz olduğumu zannederken..."* dizelerini konuşur gibi söylediğini duyabilirsiniz. Japan'e yapılan gönderme ve – 1970'lerde The Pop Group'ta yer aldığı zamanlardan bu yana Bristol post-punk çevresinde önemli bir figür olan – Stewart'ın varlığı Tricky'nin 'trip-hop' sanatçısı olarak konumlanmasının indirgemeci ve yanlış yönlendiren bir şey olduğunun güçlü kanıtlarıydı. 'Trip-hop' etiketi sıklıkla aslında 'siyahiliği' azaltılmış veya çıkarılıp atılmış bir siyahi müzikti (rap içermeyen hip-hop). Tricky'nin müziğindeki 'trip' psikedelik ilaçlardan çok marihuana tarafından yaratılan ağır miskinlik havasından kaynaklanıyordu. Ama Tricky otun verdiği ataleti otçunun dermansızlığından çok öteye, rap müziğinin saldırganlığını ve palavrasının rüya benzeri, hidroponik bir rutubetin görüntüyü bulanıklaştıran ısısında hem uzak hem de kırıklar halinde gözükten vizyoner bir duruma götürmüştü.

Görünüşe bakılırsa Tricky'nin (kulak tırmalayıcı) rap müziği hip-hop'a İngilizler'in verdiği yanıt olarak anlaşılabilir ama daha derin bir seviyede ele alıp yenilediği şeyler post-punk ve art pop motifleriydi. Tricky, Blondie, The Banshees, The Cure gibi post-punk gruplarını kendisinin öncüleri olarak görüyor (The Cure için "Sanırım son büyük pop müzik grubu" diyor). Mesele bu silsilenin Tricky'nin en erken dönem müziklerinde çok bariz olan soul, funk ve dub referanslarıyla karşılaşılması kadar basit değil. Post-punk ve art pop o zamana kadar funk ve dub türlerinden zaten önemli miktarda yararlanmıştı. 2008'de kendisiyle yaptığım görüşmede Tricky "Beyazların yaşadığı yoksul bir kenar mahallede büyüdüm" demişti. "Babam Jamaikalı, büyükannem beyaz. Büyürken, on altı yaşıma gelene kadar her şey normaldi. Etnik bir kenar mahalleye gittiğimde orada edindiğim arkadaşlarım bana 'Neden o dazlak kafalılarla, beyazlarla takılıyorsun?' diye soruyordu; dazlak kafalı arkadaşlarım ise 'Neden o siyahlarla takılıyorsun?' diyordu. Kafam almıyordu, anlayamıyordum. Her zaman iki dünyaya da girebilirdim, bir reggae müzik kulübüne, sonra da beyazların gittiği bir kulübe gidip bunun farkına bile varmayabilirdim çünkü ailem tamamen farklı renklerden, farklı tonlardan oluşuyordu. Mesela Noel'de bir beyaz, bir Afrikalı görünüşlü, bir Asyalı görünüşlü insan oluyordu...biz fark bile etmiyorduk çünkü ailem renk köyüydü. Ama aniden etrafta bir şeyler hareket-

lenmeye başladı, kötü alışkanlıklar, insanların sana ‘Neden o beyazlarla takılıyorsun?’ diye fısıldaması. Onlar benim beş yaşımdan beri birlikte büyüdüğüm çocuklar, büyürken bana ‘Neden o siyahlarla takılıyorsun?’ diye soran insanlar. Sonra televizyonda The Specials grubunu, bir araya gelmiş beyaz ve siyahları görüyorsun.”

Tricky tam da Britpop'un – günümüze ait siyahi etkileri tamamen beyaza boyamış bir rock müziğinin – gerici bir pantomiminin egemenliğe doğru ilerlediği sırada ortaya çıktı. Blur ve Oasis arasında yaşanan ve medyayı meşgul eden düzmece çarpışma aslında sadece dikkatleri o sırada İngiliz müzik kültüründeki gerçek fay hatlarından uzaklaştırıyordu. Asıl önemli olan çatışma 1990'larda yeni olan ne varsa her şeyi – teknoloji, kültürel çoğulculuk, türe ilişkin yenilikler – kabul eden ve hızlandıran bir müzikle, İngilizliğin neredeyse tamamen 60'lı ve 70'li yıllarda belirlenmiş biçimler üzerine inşa edilmiş fiyakalı beyaz çocuk rock müziği şeklindeki tek kültürlü bir versiyonuna sığınan müzik arasında yaşanıyordu. Bu müzik, kaygılı beyaz erkekleri o zamana kadar – işte, cinsel ilişkilerde, etnik kimlik konusunda – kesin gözüyle baktıkları her şeyin baskılandığı o dönemde yatıştırmak üzere tasarlanmıştı. Artık bildiğimiz üzere mücadeleyi Britpop kazanacaktı. Tricky İngiliz müziğinin asla ortaya çıkmayan bir geleceğinin habercisi olmaya doğru kayacaktı. (Tricky ile Britpop arasında bir tür uzlaşma fırsatı – neyse ki – kaçırılmış oldu. Blur üyesi Damon Albarn Tricky'nin Nearly God adı altında yapacağı albümde – The Specials grubundan Terry Hall ve başka birçok sanatçı yanında – misafir olarak yer alacaktı ama ikisinin birlikte yaptığı kayıt yayınlanmasından önce albümünden çıkarıldı.)

Maxinquaye 1995'te yayınlandığında Tricky hemen o anda sesi kısık, depolitize bir kuşağın sesi, on yıllık psişik kirlenmeyi absorbe ederek yansıtan yaralı bir peygamber olarak ilan edildi. Bu aşırı övgünün ulaştığı boyut Nearly God [Neredeyse Tanrı] adının çıkış hikayesinden de anlaşılabilir: Bir Alman gazeteci ona “Tanrı olmak nasıl bir şey? Yani, neredeyse Tanrı?” diye sormuştu. Fakat Tricky kendisine atanmış, 90'ların ana-akım pop müziğinde her şeyin tersini yapan haşarı çocuk rolünü üstlenmek yerine kenara çekilip yarı unutulmuş bir figüre dönüştü. O kadar ki Beyoncé'nin 2011 Glastonbury performansına misafir sanatçı olarak katıldığında bir sok dalgası yarattı;

sanki bir an için Tricky'nin hak ettiği yerde, 21. yüzyıl pop müziğinin görkemli binasında göz kamaştırıcı bir yaratık heykeli olduğu bir alternatif gerçekliğe denk gelmiş gibiydik. Fakat son derece sembolik bir şekilde Tricky'nin mikrofonu sanki açılmamış gibiydi ve sesi güçlkle duyuluyordu.

“Maxinquaye’de” diyor Ian Penman, *The Wire* dergisinin Mart 1995 sayısında yayınlanan yön verici yazısında, “Tricky sanki bir başka güneş sisteminden gelen bir hayalet gibiydi.” Tricky’nin yaptığı müziğin hayaletselliği, *devam ettirmeyi veya temsil etmeyi* reddetme şekli açıkça anlaşılabilir olmakla anlaşılmazlığı birbirine geçiştirme tarzı Penman’ın ‘çok moda Tek Dünya heyecanının *The Face* dergisinin kapak sayfası/Talkin Loud/Jazzie B şeklindeki kesişim noktası’ olarak adlandırdığı şeyin çok renkli şatafatıyla keskin bir ayırım oluşturunuyordu. Çok renkliliğin Tricky ve Goldie tarafından sunulan versiyonunda çok belirgin olan şey *isteklilik* ve *değerliliği* reddetmesiydi. Onları her hangi bir tür sıradanlığa dahil olma girişimi için yapılmış bir müzik değildi. Aksine, *öteki* dünyalılığının, spekülatif-kurgu benzeri göz kamaştırıcılığının keyfini yaşıyordu. Art popun ilk öncüsü olan Bowie gibi o da yabancı olanla – yabancı burada teknolojik olarak yeni ve bilişsel anlamda bilinmez olanı temsil ediyordu – özdeşleşmeyle ve nihai olarak da o zamanlar sadece şöyle böyle hayal edilebilir olan toplumsal ilişki biçimleriyle ilgiliydi. Bowie hiçbir şekilde bu özdeşleşmeyi ilk defa yapan taraf değildi: Yabancı olanı sevmek, kendini efsaneleştiren üç siyah bilge adam – Kodwo Eshun’un Lee Perry, George Clinton, Sun Ra şeklindeki ‘sonik-kurgusal’ kanonu – tarafından, Bowie’nin bunu ilk kez yapmasından çok önce yapılmış bir jestti. Yabancıyla özdeşleşme – yabancı adına konuşmaktan çok, yabancının sizin aracılığıyla konuşması – 20. yüzyıl popüler müziğine siyaset yükleyen şeydi. Yabancıyla özdeşleşme kimlikten ayrılıp başka öznelliklere, başka dünyalara kaçış ihtimali anlamına geliyordu.

Aynı zamanda androidle de özdeşleşme söz konusuydu. “Aftermath” *Bıçak Sırtı* filminden bir diyalog içerir: Replika Leon’un kendisini sorguya çeken işkenceciye onu öldürmeden önce söylediği, “Sana anemden söz edeyim” şeklindeki anti-Oedipal kışkırtma cümlesi. Penman “Sylvian’dan yapılan alıntı ve *Bıçak Sırtı*’ndan yürütülen cümlelerin aynı şarkıda birleşmesi sadece tesadüften mi ibarettir?” diye sorar.

“Hayaletler”...Replikalar? Elektrik hepimizi birer meleğe dönüştürdü. Teknoloji (psikanalizden gözetlemeye kadar) hepimizi birer hayalet yaptı. Replika (“GÖZLERİN BENİMKİLERE BENZİYOR”) konuşan bir hiçliktir. “Aftermath” şarkısında korkutucu olan şey bugünlerde “HEPİMLİZ BÖYLEYİZ” fikrini öne sürmesidir. Hurda parçalardan ve alıntılardan yapılmış...başka insanların anılarını taşıyan...başıboş... konuşan hiçlikler.

Tricky'yle 2008'de karşılaştığımda “Aftermath” şarkısından Penman'ın seçtiği dizeye kendiliğinden gönderme yapmıştı. “Yazığım ilk şarkı dizesi ‘gözlerin benimkilere benziyor, hiç kimsenin göremeyeceği gibi göreceksin’ sözleriydi. O zamanlar hiç çocuğum yoktu, o zaman neden bahsediyorum? Kimden bahsediyorum? [Kızım] Maisie daha doğmamıştı. Annem eskiden şiir yazardı ama onun zamanında bununla bir şey yapamamıştı, imkan yoktu. Sanki kendisini bana o imkanı, dizelerimi vermek için öldürdü, neden bir kadının ağzından yazdığımı hiçbir zaman anlayamıyorum; sanırım annemin yeteneğini aldım, ona aracı oluyorum. O yüzden bunu söyleyecek bir kadına ihtiyaç duyuyorum.”

O zaman hauntoloji, telepati, *artık olmayanın* ısrarı...Ailenin başına musallat olunan bir yapı, malum oluşlar ve tekinsiz yinelemelerle dolu bir Overlook Oteli, sanki bizim yerimize bizden önce konuşan bir şey olduğunu fark etmek için doğaüstü olana inanmanız gerekmiyor. Tricky – hepimiz gibi – daha en baştan başına musallat olunmuş biriydi, 21. yüzyıl hauntolojisinin hırıltı benzeri dokusu Tricky'nin en erken tarihli kayıtlarında çoktan işitilmeye başlanmıştı. On yıl sonra, *Burial*'ı ilk dinlediğim anda bir karşılaştırma noktası olarak Tricky'nin *Maxinquaye* adlı ilk albümüne dönmüştüm. Benzeşmeyi ortaya koyan ilk şey hem *Maxinquaye* hem de *Burial*'ın imzası olan vinil hisirtisinin kullanımı değişti. Aynı zamanda ikisine de hâkim olan ruh durumu, boğucu bir üzüntü ve mırıldayan bir melankolinin karşılıksız bir aşkın erotizmi ve rüya konuşmalarına sızma şekli söz konusuydu. İki albüm de manzaraya dönüştürülmüş duygusal durumlara benzer ancak *Burial*'ın müziği *Bıçak Sırtı*'nın yağmurun kesintisiz olarak çiselediği şehir sahnelerini animatırken, *Maxinquaye* sanki Nic Roeg'in *Walkabout* filmindeki karakterlerin içinden geçtiği, şehvete ulaştırıcı yerler kadar hezeyan dolu ve Dalí'yi çağrıştıran bir çölde cereyan ediyor gibidir. Toprak kavruk, çatlak

ve çoraktır ama aralarda fışkıran yemyeşil yerler vardır (örneğin “Abba-on Fat Tracks”in rahatsız edici erotizminde Talk Talk’un “Spirit of Eden” şarkısının harabe durumdaki pastoralliğine kaçmak mümkündür).

“Gözlerin benimkilere benziyor”. Ölü annesinin sesinden, kısmen mülayim bir Norman Bates gibi konuşan Tricky daha en baştan itibaren dişi hayaletler tarafından ele geçiril(me)mişliğinin bilincindeydi. Makyaj malzemeleri ve kadın giysilerine yönelik tercihleri sayesinde İngiliz pop müziğindeki göz kamaştırıcılık dürtüsünün son kalıntılarından biri gibi duruyordu: Cinsiyet konusundaki çelişikliği Britpop’un lümpen maçoluğu karşısında istenen bir panzehirdi. Bu cinsiyet belirsizliğinin onun açısından bir pantomim maskaralığı değil, müziğinin çekirdeğinde yer alan bir şey olduğu açık. Tricky’nin “bir kadının bakış açısından yazdığını” söylemek yaptığı şeyin esrarengizliğini yakalamayı başaramaz çünkü aynı zamanda kadınların da şarkıları erkek bakış açısından söylemelerini sağlıyor. “Kadınları erkek rolüne koymayı, kadının gücü oynamasını, erkeğin güçsüz olmasını sağlamayı seviyorum. Ben yetişirken amcamdan biri otuz yıl, diğeri on beş yıl hapse mahkum olmuştu. Babamı görmedim, beni büyükannemle teyzem büyüttü, o yüzden büyükannemin sokak kavgalarına şahit oldum. Teyzemle büyükannemin yumruk yumruğa birbirlerine girdiklerini, büyükannemin teyzemin kolunu kapıya sıkıştırarak kırdığını gördüm. Yani bu kadar sert kadınlar gördüm. Beni beslediler, giydirdiler, büyükannem bana çalmayı öğretti, teyzem dövüşmeyi öğretti, on beş yaşında beni boks yapmaya gönderdi. Erkekler savaşa gidince sen bir tarafta durursun, ben karşı tarafta, birbirimize ateş ederiz ama en zor olan şey evde kalmak, çocukların ağlamasını dinlemek zorundasın, onları beslemek zorundasın. Çok zor, etrafta hiç erkek görmedim, amcamın yedi yıl hüküm giydiğini gördüm, sonra diğer amcam on yıl; babam hiç aramadı. Kadınlar her şeyi bir arada tuttular, eve ekmek getirdiler, bizi savundular, çocukları savundular, biri bize bir şey yapacak olsa okulu basarlardı. Erkeklerin benim için böyle şeyler yaptığını hiç görmedim, erkeklerin böyle arkamda olduklarını hiç görmedim. Tek bildiğim kadınlar.”

Cinsiyet burada eriyip yavan bir üniseks lapa haline gelmiyor; aksine özelliğin sürekli erkek sesinden kadın sesine kaydığı istikrarsız bir alana dönüşüyor. Aynı zamanda hem bir bölünme hem de ikiye katlanma sanatı. Tricky kendisi için/kendisi olarak sarı söyleyen kadınlar

aracılığıyla tekten daha az, asla tamlığa dönemeyecek bölünmüş bir özneye dönüşüyor. Yine de noksanlığını dile dökmesi onu aynı zamanda tekten daha fazlası, asla bulamayacağı kayıp yarısını arayan bir çift yapıyor. Her durumda Tricky'nin hem solist hem de bir Öteki'ye şarkılar söyleten bir şarkı yazarı/prodüksör olarak yerinden sarstığı şey, sesin oynadığı, mevcudiyet ve kimlik açısından kaya gibi sağlam bir garantör rolüdür. Kendi zayıflatılmış, geriye çekilmiş sesi, tüm o hırıltılar, mırıldanmalar ve fısıltılar, her zaman varla yok arası bir mevcudiyet, temel değil yanal bir şey izlenimi vermektedir. Ama şarkılarındaki esas – genellikle kadın – ses de çekilmiş ve soyutlaştırılmıştır. Kadın şarkıcılarının – düz, tükenmiş, normal duygusallığa sahip kadanslardan yoksun – seslerinin en çok benzediği şey bir medyumun sesidir, başka bir şey tarafından konuşturulan bir ses.

“Yani sonrası buymuş...” Tricky kadın şarkıcıları ele geçirmiş değil; daha çok onları kendi trans hallerini paylaşmaya teşvik ediyor. Ona kayıp bir dişil kaynaktan gelen kelimeler, dişi bir ağıza geri döndürülüyor. Martina Topley-Bird'ün Nearly God uzunçalarındaki “I Be The Prophet” şarkısında söylediği gibi, “Ben zaten öteki taraftayım”. Tricky özellikle gotik bir yetiştirilme tarzına sahipti. “Büyükannem beni evde tutardı çünkü üvey büyükbabam çalışmaya giderdi, o da bütün o siyah-beyaz korku filmlerini, vampir filmlerini seyrederdi, sanki bir filmin içinde büyümek gibiydi. Beni odanın ortasına oturturdu çünkü annemi, kızını kaybetmişti. Billie Holiday dinler, sigara içerve bana ‘Annene benziyorsun’ gibi bir şeyler söyler, beni izlerdi. Ben her zaman annemin hayaletiydim. Rüya benzeri bir ortamda büyüdüm. Bir keresinde bir NCP otoparkının oralarda bir cinayet işlendiğini gördüm, polis ne gördüğümü görmek üzere beni oraya götürdü, ertesi gün adım Evening Post gazetesinde yayımlandı. Uyandığımda yazıyı buzdolabının kapısında gördüm, büyükannem onu sanki ben ünlü olmuşum gibi buzdolabına asmıştı.”

Ele geçirilmiş olan kişi aynı zamanda elinden alınmış kişidir, kendi kimliği ve sesi gitmiştir. Ama bu tür bir elden gitme durumu elbette en güçlü şarkı yazarlığı ve performansının ön koşuludur. Şarkı yazarları başka seslere uyumlanmak zorundadır; performansçılar işe dış güçler tarafından ele geçirilme kapasitesine sahip olmalıdır; Tricky kendisini kafa sallayan şamanik bir kendini silme durumuna getirme kapasitesi sayesinde müthiş bir orkestra performansı sanatçısı olabilir. Doğaüstü

güçler gibi din de dili kullanan yabancı varlık fikriyle ilgili bir sembolik repertuar sunar; Tricky'nin kullandığı dil de her zaman İncil'e ait imgelemlerle doludur. *Maxinquaye*'nin araf benzeri manzarası sağa sola atılmış dini sembollerle bezeliyken, *Pre-Millennium Tension* dinî mantra benzeri bir şey sergilemektedir: “Kristiansand'da bir Hıristiyan gördüm, Helsinki'de bir şeytan.” “İşte İsa geliyor/bir dergiye yakışır... Magdalalı Meryem bu benim ilk günahım olacak.”

Tricky'yle görüştüğümüz sırada “Council Estate” single'ını daha yeni piyasaya sürmüştü. Burada sınıfsal hayaletlerin sözü geçiyordu; ama Tricky'nin eserlerinde bir ilk değildi. Sınıfsal öfkenin baştan itibaren şarkıların çoğunda içten içe yandığı görülebilir. Kendisini sözde kendisinden üstün olanlardan intikam almayı planlayan proleter Caliban olarak gösterdiği 1996 yılı “Christiansands” şarkısında “Diline hâkim ol/ben de o zamana kadar kendiminkini yaratacağım” diye uyarır. Hangi sınıfın, kaderi belirleyeceğinin son derece farkındadır. “Bir eve veya arabaya zorla girmek çilingir, sigorta anlamına gelir, hepsi benden para kazanıyor. Ben hapisteyken sen daha fazla para kazanıyorsun. Günümüzün köleliği: Onları köle yerine suçlulara dönüştürüyorlar.”

Tricky “Council Estate” kaydının yer aldığı albüme Bristol'da büyüdüğü mahalleye atfen *Knowle West* adını vermişti. “Okula giderken orada bir öğretmen şöyle demişti, iş aramaya başladığında posta kodunu yazdığında, senin Knowle West'ten olduğunu anladıklarında seni işe almazlar. Bu yüzden yalan söyle, başvuru formu doldurmak zorunda kalırsan, yalan söyle.”

“Council Estate” kin duygusunu motive edici bir güç, başarıyı da intikam olarak görüyordu. Mesele Sylvian'ın istediği gibi geçmişi geride bırakmak değil, başarılı olmak, geldiğiniz sınıfı size başarılı olamayacağınızı söyleyen kişilerin gırtlaklarından aşağı zorla yutturmaktı. Kendisinden önceki – Sylvian da dahil – işçi sınıfı pop starlarının çoğu gibi başarı Tricky'ye intikam duygusu vermiş, ona aynı zamanda hem cezbedici hem de dehşet verici gelen bir dünyaya erişim olanağı sunmuştu. 1996'daki “Tricky Kid” şarkısı en azından The Kinks'ten bu yana İngiliz pop müziğini meşgul eden sınıfsal kayma kavramına kendi yaklaşımıydı. The Associates' “Club Country” şarkısından bu yana (“Hiçlikten gelmek seni dışarıda bırakır...aldığın her nefes oradaki birine aittir”) kendi muhitinden hiperbaşarıların zevk bahçelerine fırlatı-

lan işçi sınıfı erkek üzerine yapılmış en iyi şarkıydı. Hummalı, *Dehşetin Nefesi*'ne benzer şehvetli hedonizm vizyonu – “burnunda kokain... herkes çıplak ve ünlü olmak ister” – Tricky Kid, 21. yüzyılın ilk on yılında işçi sınıfının ihtiraslarının ahmak altını olan şöhret kültürü ve realite televizyonu nasıl satın alınabileceğini öngörmüştü. “Council Estate”in nakaratında yankılanan “Artık bana süperstar diyorlar...” sözünde bunu şeytanca beyan ediyordu. “Süperstar” onun için neden bu kadar önemli bir kelimeydi? “Çünkü bir açıdan çok aptalca bir kelime. Eskiden bir albüm çıkarırdınız, albüm başarılı olursa şöhret oyunun öyle bir parçası olurdu. Ben sadece iyi bir albüm yapmak istiyordum, daha önce kimsenin duymadığı bir şey yapmak istiyordum; başka bir şey beni ilgilendirmiyordu.”

01

70'LERİN DÖNÜŞÜ

ARTIK HAZ YOK: JOY DIVISION

9 Ocak 2005 tarihli k-punk blog yazısından uyarlanmıştır

■

Joy Division artık daha önce hiç olmadığı kadar önemliyse, bunun nedeni *bizim* zamanımızın bunalımlı ruh halini yakalamasıdır. JD'yi bugün dinlediğinizde grubun bizim şimdiki zamanımızı, kendi geleceklerini katatonik olarak aktarmaya kanal oluşturduğuna dair kaçınılmaz bir izlenime kapılırsınız. Eserleri daha en baştan derin bir önsezi, geleceğin engellendiğine, kesin olan her şeyin yitirildiğine, önümüzde sadece büyüyen bir karamsarlığın olduğuna dair bir hissin gölgesi altındadır. Grubun her zaman özdeşleştirildiği 1979-80 yıllarının bir eşik anı olduğu, giderek daha anlaşılır hale gelmektedir; tüm dünyanın (sosyal demokrat, Fordist, endüstriyel) hükümsüzleştiği, yeni (neoliberal, tüketimci, enformatik) bir dünyanın hatlarını ortaya çıkarmaya başladığı bir zaman. Bu elbette geriye doğru bakılarak oluşturulan bir yargıdır; bu tür kırılmalar nadiren yaşanır. Ama 70'ler artık yeni bir dünyaya, Deleuze'ün Joy Division'la ilişkilendirilecek bir ifadeyle "Kontrol Toplumu" olarak adlandırdığı bir dünyaya kilitlendiğimize dair özel bir ilgi ortaya koymaktadır. 70'li yıllar değişim öncesi, şimdiki zamandan hem daha yumuşak hem de daha sert olan zamanlardı. O sıralar varlığına kesin gözüyle bakılan (sosyal) güvenlik biçimleri çoktan yok edildi ama

o zamanlar özgürce ifade edilen kötücül önyargılar artık kabul görmez hale geldi. Joy Division gibi bir grubun var olmasına izin veren koşullar yok olup gitti ama onunla birlikte İngiltere'nin, vesikaya bağlama düzenini hiç istemeden bırakmışa benzeyen bir ülkenin gündelik hayatının gri, ümitsiz dokusu da öyle.

2000'lerin ilk yıllarına gelindiğinde 70'li yıllar artık drama için tarihsel dekor oluşturabilecek kadar eskilerde kalmıştı, Joy Division da manzaranın bir parçasıydı. Michael Winterbottom'ın *24 Hour Party People* (2002) filminde bu şekilde yer aldılar. Grup orada çok küçük bir role sahipti, Factory Records ve onun şaklaban-dahi menajeri Tony Wilson'ın hikayesinin ilk bölümüydü. Joy Division Anton Corbijn'in *Control* (2007) filminde sahne ortasıdaydı ama film pek başarılı olmadı. Hikayeyi bilenler için tanıdık bir yolculuktu; daha önce başlamamış olanlar içinse film grubun büyücü güçlerini tam olarak aktarmayı başaramıyordu. Hikayede ilerliyor ama asla girdaba kapılmıyor, bütün bunların neden önemli olduğunu bir türlü hissedemiyorduk. Bu belki de kaçınılmazdı. Belli bir beden, belli bir ses türü ve bu ikisi arasındaki gizemli ilişki Rock müziği açısından kritik öneme sahiptir. *Control* Ian Curtis'in beden ve sesini asla telafi edemezdi, bu yüzden sanatsal bir karaoke natüralizminden ibaret oldu; aktörler akortları numaradan çalabiliyor, Curtis'in hareketlerini maymun gibi tekrar edebiliyordu ama onun girdaba benzeyen karizmasını taklit edemiyor, basit müzikal yapıları şiddetli bir ekspresyonizme, dışarı açılan bir geçide dönüştüren, ne yaptığının farkında olmadan büyüleyen sanatı ortaya koyamıyordu. Bunun için grubun performans sırasında çekilmiş görüntülerine, albümlerin sesine ihtiyacınız olur. Bu yüzden grubu konu alan üç film içinde bizi bu kayıp zamanlara geri götürmekte en başarılı olanı, Grant Gee'nin 2007 yapımı, süper-8 fragmanlarını, televizyon görüntülerini, yeni röportajları ve savaş sonrası Manchester'a ait eski görüntüleri bir araya getirdiği *Joy Division* belgeselidir. Gee'nin filmi Marshall Berman'ın *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor: Modernite Deneyimi* kitabından bir deyişle başlar: "Modern olmak kendimizi bize mace- ra, güç, neşe, gelişim, kendimizin ve dünyanın dönüşümü sözünü veren ama aynı zamanda sahip olduğumuz her şeyi, bildiğimiz her şeyi, olduğumuz her şeyi yok etmekle tehdit eden bir ortamda bulmaktır." *Control* filminin grubun varlığını ortaya koymaya çalışırken bize sadece bir iz, bir kopya bırakmasına karşılık *Joy Division* çok güçlü bir kayıp duygusu et-

rafında şekillenmiştir. İkisi de artık olmayan bir zaman ve bir yer üzerine bilinçli olarak yapılmış bir çalışmadır. *Joy Division* ortadan kaybolmuş yerler ve insanlar için yapılan bir yoklamadır; çoğu çoktan ölmüştür, sadece Curtis değil, grubun menajeri Rob Gretton, prodüktörleri Martin Hannett ve elbette Tony Wilson da. Filmin vurucu yeri, en etkileyici anı, ölümler diyarında dolanan ölü bir adamın sesidir: Ian Curtis'in hipnozla "bir geçmiş yaşam regresyonuna" girişinin hışırtılı bir kaset kaydı. *Dünyanın dört bir yanında birçok farklı zamanda yolculuk ettim*. Yavaş, geveleyen bir ses soğuk ve uzak bir şeyi kanalize ediyor. "Kaç yaşındasın?", "28"; her şeyi daha da tüyler ürpertici hale getiren ifadeler bunlar, çünkü Curtis'in 23 yaşında öleceğini biliyoruz.

Kapısı ardına kadar açık tımarhaneler

Joy Division'ı 1982 yılına kadar hiç duymamıştım, yani Curtis benim gözlemci zihnimin algılaması açısından zaten her zaman ölüydü. On dört yaşında onları ilk işittiğim an sanki John Carpenter'ın *Çılgınlığın Ötesinde* [*In the Mouth of Madness*] filminde Sutter Cane'in John Trent'i o romanı, kendisinin çoktan içine dalmış olduğu hiper-kurguyu okumaya zorladığı an gibiydi: Tüm gelecek yaşamım, yoğun biçimde bu ses imajlarına sıkıştırılmış –Ballard, Burroughs, dub, disko, Gotik, antidepresanlar, akıl hastaneleri, aşırı dozlar, kesilmiş bilekler. Özümsemeye başlamak için bile çok fazla uyarıcı. Ne yaptıklarını kendileri bile anlamıyordu. Ben nasıl olup da anlayacaktım?

New Order, Joy Division'ın gösterişli anıt mezarından herkesten daha fazla kaçış durumundaydı, en sonunda, 1990 yılında kopmayı başardılar. Bira sarhoşu, açıkgoz Keith Allen'in, 80'li yılların sonu ve 90'ların başındaki meşru İngiliz erkek kültürünün gündelik maskülenliğini herkesten daha çok karakterize eden adamın etrafında tepinen İngiltere dünya kupası şarkısı bayağılaşmayı tamamlayan bir eylemdi. Bu, nihayetinde Kodwo Eshun'un "Etkilenme endişesinden (kendi etkilimlerinden) kaçmanın bedeli" olarak adlandırdığı şeydi. *Movement* albümünde grup halen travma sonrası stres içinde, güçlkle iletişim kuran bir trans halinde donakalmış durumdaydı. ("Etrafımı saran ses/kafamın içinde çok yüksek...")

Grubun – Curtis'in ölümünden on beş yıl sonra Jon Savage'a verdiği – en iyi röportajlarda ne yaptıkları hakkında en ufak bir fikirlerinin

ve öğrenme arzularının da olmadığı açıkça anlaşıldı. Curtis'in sahne-
de yaşadığı rahatsız eden-zorlayan hiper yüklü trans spazmları ve ra-
hatsız eden-zorlayan katatonik depresyon sözcükleri üzerine, büyüü
bozma korkusuyla, hiçbir şey söylemediler, sormadılar. Başka yerden
gelen seslere aracı olmalarını sağlayan bir formüle tesadüf etmiş, ne
yaptığından habersiz ruh çağırıcı falcılar, büyücüsü olmayan acemiler-
di. Kendilerini Curtis'in gördüğü vizyon(lar) tarafından hayata getirilen
akılsız, çamurdan yapılma yaratıklar olarak görüyorlardı. (Bu yüzden
Curtis öldüğünde kendilerini gözlerini kaybetmiş gibi hissettiklerini söy-
lemişlerdi...)

Hepsinden öte – sadece dinleyicilerin algısı yüzünden bile olsa – bir
pop grubundan, eğlenceden daha fazlaydılar, bu kadarı açık. Tüm sözleri
sanki kendimiz yazmışız gibi biliyoruz, dizelere dağılmış ipuçlarını her tür
karanlık odaya kadar takip ettik; albümleri şimdi dinlemekse üzerimize
rahat ve bildik giysiler geçirmeye benziyor... Ama 'biz' kim? Pekala bir ku-
şak tam-erkek-olamamışların kendisini parçası olarak hissedebileceği
son 'biz' olabilir. Joy Division'a taparcasına düşkün olanların ulaşabildiği
tuhaf bir evrensellik söz konusudur (elbette erkekseniz).

Elbette erkekseniz... Joy Division dini bilinçli olarak erkeklere özgü
bir şeydi. Deborah Curtis: "Kasıtlı olarak veya değil, eşler ve kız arka-
daşlar en yakınlarımızda yapılanlar hariç tüm konserlerden yavaş yavaş
uzaklaştırıldı ve erkekler arasında ilginç bir bağlılık oluşmaya başladı.
Oğlanlar eğlence ihtiyaçlarını birbirlerinden karşılıyor gibiydiler." (Debo-
rah Curtis, *Touching from a Distance*, s. 77) Kızlara giriş izni yoktu...

Curtis'in eşi olan Deborah'nın rock müziğinin zevk bahçesine gir-
mesi yasaklanmıştı, zevk prensibinin ötesinde yatan ölüm kültüne de
geçemedi. Ona sadece ortalığı toparlama işi düştü.

Eğer Joy Division gerçekten erkeklere ait bir müzik grubuysa, imza-
ları olan "She's Lost Control" şarkısında Ian Curtis'in kendi rahatsızlığı-
nı, 'kutsal' epilepsi hastalığını dışı bir Öteki'nin üzerine attığını görürüz.
Freud epilepsi nöbetlerini – rastlantı eseri, cinsel tutkunun pençesinde
bir bedenle birlikte – bir *unheimlich*, tekinsiz, garip bir şekilde tanıdık ola-
rak tanımlar. Burada organik olan inorganik olanın mekanik ritimlerinin
kölesidir; cansız olanın sözü geçer, tıpkı Joy Division açısından her za-
man geçerli olduğu gibi. "She's Lost Control", rock müziğinin cansız ola-
nın inorganik cazibesıyla en açık seçik karşılaşmasıdır. Joy Division'ın

buz gibi dikenli hortlak disko sesleri sanki kriz geçiren birinin beynindeki zarar görmüş sinaptik yolların içinde kaydedilmiş gibidir, Curtis'in mezardan gelen, anhedonik vokalleri yakıcı bir asit bulutu gibi dağılmadan kalan uzun, kötücül, dışavurumcu yankılar şeklinde – sanki bir Öteki'nin, Ötekilerin sesiymiş gibi – kendisine geri gönderilmektedir. “She's Lost Control” öznellikte Poe benzeri kateleptik kara deliklerin içinden geçer, “kaçışın olmadığı yerin kıyısıyla” yüzleşmek için ölüm çizgisi üzerinde ölümler diyarına gidip gelir, kimlikten korkutucu ama heyecan verici şekilde kurtulmayı sağlayan, tüm orgazmlardan daha güçlü hastalık nöbetlerinde küçük ölümler (*petit mort* olarak *petit mal*) bulur.

Bu kolonide

Şimdi 1979 yılında İngiltere'nin halini gözünüzde canlandırmaya çalışın...

Video cihazları öncesi (VCR), bilgisayar öncesi (PC), C4 öncesi. Telefonlar yaygın olmaktan çok uzak (sanırım 1980'lerden önce bizim de yoktu). Siyah-beyaz televizyonda giderek parçalanan savaş sonrası uzlaşma.

Joy Division bu kasveti mutlak özgünlüğü bilinçli bir şekilde ifade eden bir üniformaya her şeyden daha çok dönüştürdü; kıyafetlerinin işlevleri bilerek seçilmiş resmiyeti, punk'ın kabileselleştirilmiş göz kamaştırıcılık karşıtlığından ayrışiyordu; “Depresyon için depresif kıyafetler” (Deborah Curtis). Başlangıçta adlarının ‘Warsaw’ olması tesadüf değildi. Ama Dostoyevski, Conrad, Kafka, Burroughs, Ballard'la zenginleşmiş şarkı sözleri yazan işçi sınıfı çocuklarını işte zihnin bu Doğu blokunda, bu ümitsizlik batağında bulabiliyordunuz; onlar yirmi, otuz yıl önce yapılanları mezarlarından çıkarmak ve taklit etmek şöyle dursun (60'lı yıllar 1979'da artık solup gitmiş bir Pathé yapımı haber filmiydi) kendilerini tekrarlamaya bile tenezzül etmeyen sıkı modernistlerdi.

1979'da ArtRock halen Black Atlantic'in sonik deneyliliğiyle ilişkili içindeydi. Şimdi hayal etmek imkansız olmakla birlikte White Pop o zamanlar öncü olmaya yabancı değildi, yani özgün bir alışveriş söz konusuydu. Joy Division Black Atlantic'e yeniden düzenleyebileceği bazı sonik kurgular veriyordu – Grace Jones'un olağanüstü “She's Lost Control” yorumunu veya Sleazy D'nin “I've Lost Control” şarkısını, hatta Kanye West'in (kapak tasarımı Saville'in ‘Blue Monday’ albüm tasa-

rımına gönderme yapan, *Atmosphere* ve “In A Lonely Place” şarkılarını yankılayan) 808s and Heartbreak albümünü dinleyin. Buna rağmen Joy Division’ın black pop ile ilişkisinin önü yandaşlarının bazılarında daha kapalıydı. Post-punk’ın lümpen punk rock&roll’undan ayrılışı büyük oranda Black Pop’a, özellikle de funk ve dub’a gösterişle donatılmış geri dönüşünden—onu yeniden sahiplenmesinden oluşuyordu. Joy Division’da bunların hiçbiri yoktu, en azından görünüşte.

Ama PiL gibi bir grubun dub müziğinden anladığı şey kulağa biraz üzerine uğraşmış, biraz kalıba uygun gibi gelmekle birlikte Joy Division, tıpkı The Fall, gibi dub müzik türünün beyaz İngiliz *muadili* olarak gelmişti. Joy Division ve The Fall gruplarının ikisi de seslerin öncelik ve ekonomilerinde ‘siyahtı’: bası ağır basan, ritimle güdümlenen. Bu dub müziği, biçim olarak değil bir metodoloji, ses prodüksiyonunun soyut bir mühendislik olarak algılanmasının meşrulaştırılması olarak. Ama Joy Division’ın aynı zamanda başka bir süper-sentetik, gösterişli yapaylıkta ‘siyah’ sesle de ilişkisi vardı: Disko. Burada da ‘Ölüm Diskosu’ ritmini PiL’den daha iyi ortaya koyan yine Joy Division’dır. Jon Savage’ın söylemekten çok hoşlandığı üzere “Insight” şarkısında dolup taşan elektronik davul Amy Stewart’ın “Knock on Wood” benzeri disko kayıtlarından ödünç alınmışa benzemektedir.

Bütün bunlarda Martin Hannett’in, pop müziğinin en yüce isimleri arasında sayılması gereken prodüktörün oynadığı rol de azımsanamaz. Grubun albüm kapağı tasarımcısı olan Peter Saville ile birlikte Joy Division’ın Rock’tan çok Art olmasını sağlayan kişi Hannett’ti. Hannett’in mix içine gizlediği, ses efektlerinin imalı, dinlemesi zor kederli sis bulutu, Saville’in kişiliksizleştirilmiş tasarımlarıyla birlikte gruba bireysel dışavurumcu özneler olarak değil kavramsal bir tutarlılık olarak yaklaşılabileceği anlamına geliyordu. Warsaw grubunun kavgacı nöromantiklerini siberpunk’a dönüştüren Hannett ve Saville’di.

Sabahtan akşama kadar

Joy Division’ın tutma sebebi sadece kim olduklarıyla değil, ne zaman olduklarıyla da ilgiliydi. Thatcher Hanım daha yeni gelmişti, Reaganomiks’in [Reagan’ın ekonomi politikası] uzun gri kışı yaklaşmaktaydı, Soğuk Savaş bilinçaltımızı bir ömre yetecek miktarda göz retinasını eritecek cinsten kabusla beslemeye devam ediyordu.

JD İngiliz kültürünün amfetaminin verdiği hızlanma ve uçma his-sinden geri inişinin sesiydi, sinirlerin uzun, yavaş, çılgılık atan kapanışı. 1956'da Başbakan Eden'ın Süveyş Krizi boyunca kullandığı amfetami-ni, Hamburg'da beş parasız zor zamanlar geçiren Beatles tarafından başlatılan 60'ların pop müziği boyunca, sanki yarın hiç olmayacakmış gibi tüketen punk marifetiyle İngiltere her açıdan hızlanıyordu. Amfeta-min bağlantısallık sağlayan bir uyarıcıdır, elektronik bağlantıların çıldır-tıcı biçimde çoğaldığı bir dünyayı anlamlandırmış bir kimyasal. Ancak düşüşü korkunçtur.

Aşırı serotonin kaybı.

Enerji çöküşü.

Televizyonu aç.

Nabzını indir.

Her şeyden yüz çevir.

Her şey giderek

Çok fazla geliyor

Melankoli Curtis'in sanat biçimiydi, tıpkı psikozun Mark E Smith'in sanat biçimi oluşu gibi. *Unknown Pleasures* albümünün başlangıcına hiçbir şey "Disorder" şarkısı kadar yakışamazdı çünkü Joy Division'ın anahtarı Ballardcı omurgasal manzara, bireysel psikopatolojiyi toplum-sal anomiye bağlayan birleşim yeridir. Çöküşün iki anlamı, Depresyo-nun iki anlamı. Her durumda B. Sumner bunu bu şekilde görüyordu. Savage'a açıkladığı gibi, "Yaşadığımız yerde büyük bir topluluk hissi vardı. Çocukken geçirdiğim yaz tatillerini anımsıyorum: Geç saatlere kadar uyanık kalır, sokakta oynardık, gece yarısı birbiriyle sohbet eden yaşlı hanımlar olurdu. Sanırım 60'lı yıllarda olan şey yerel yönetimin bu-nun sağlıklı bir şey olmadığına, bir şeylerin sona ermesi gerektiğine ka-rar vermesiydi, ne yazık ki sona eren şey benim mahallem oldu. Nehrin

diğer tarafına, çok katlı bina bloklarından birine taşındık. O zaman bunun müthiş bir şey olduğunu düşünmüştüm; elbette şimdi bunun tam bir felaket olduğunu görüyorum. Hayatta başka kırılma noktalarım da oldu. O yüzden insanlar Joy Division'ın müziğindeki karanlıktan söz ettiklerinde, ben yirmi iki yaşındayken hayatımda zaten fazlasıyla kayıp yaşamıştım. Büyüdüğüm, en mutlu anılarımı yaşadığım yer, bunların hepsi gitmişti. Geriye kalan tek şey bir kimya fabrikasıydı. O anda artık o mutluluğa bir daha asla dönemeyeceğimi fark ettim. İşte o yüzden bu boşluk var.”

1970'lerin sonundaki umutsuz yaşamlar. Orada Joy Division vardı, Curtis o zamanlar işçi sınıfı erkeklerin halen yaptığı bir şeyi yapıyordu, erken yaşta evlilik ve çocuk...

Giderek etrafını sardığını hisset

Yine Sumner'a dönelim: “Okuldan sonra işe girdiğimde gerçek hayat beni korkunç bir şoka uğrattı. İlk işim Salford belediyesinde zarf yapıştırıp emlak vergilerini göndermekti. O korkunç büroya zincirlenmiştim: Her gün, her hafta, her yıl, belki yılda üç hafta tatil hakkıyla. Dehşet etrafımı sarmıştı. Bu yüzden Joy Division'ın müziği iyimserliğin ölümüyle, gençliğin ölümüyle ilgilidir.”

Lanetlenmiş gençlik kültürüne bir ağıt. *Closer*'da “Decades” şarkısının meşhur sözleri “İşte genç erkekler/omuzlarındaki yükler” şeklindedir. “New Dawn Fades” ve *Unknown Pleasures* isimleri gençlik kültürünün ihanete uğramış vaatlerine gönderme yapıyor olabilir. Yine de Joy Division'ın asıl dikkate değer yönü bu başarısızlık içinde tamamen teslim olmuşluğu, daha en baştan itibaren zevk prensibinin arkasında bir Antarktik kamp kurmuş olmalarıdır.

Siyah güneşin kalbine doğru yön ver

JD'nin etkileyici ve tedirgin edici yönü, olumsuzluklarının sabitlenmişliğidir. Direşken demek yeterli değildi. Evet, Lou Reed ve Iggy ve Morrison ve Jagger nihilizmle biraz ilgilenmişti; ama Iggy ve Reed bile onu tuhaf neşe anlarıyla iyileştirmişti veya en azından ıstıraplarının bir açıklaması vardı (cinsel tatminsizlik, uyuşturucular). Joy Division'ı kendinden önce gelenlerden, en kasvetli olanlarından bile ayıran şey melankolileri için belirgin bir gaye-sebebin olmayışıdır. (Bunu her zaman

kabul edilebilir, göze batmayan bir yüceliğe sahip, insanın keyfini çıkarabileceği bir zevk olan depresyondan ayırıp melankoli yapan şey işte budur.) 20. yüzyıl pop müziği en baştan itibaren (Robert Johnson, Sinatra) coşku yerine erkeğe (ve kadına) ait hüznle ilgidir. Yine de hem bir blues müzisyeni hem de duygusal şarkılar mırıldanan şarkıcı açısından bu üzüntü için en azından görünürde bir sebep mevcuttur. Fakat Joy Division'ın kasveti belli bir nedene dayanmadığı için mavinin hüznünü depresyonun siyahlığından ayıran sınırı aşip hiçbir şeyin neşe veya üzüntü getirmedeği “çöl ve çorak arazilere” geçmişlerdi. Sıfır etki.

Joy Division'ın hiçbir ihtirası yoktu. “Bu dünyanın sıkıntılarını ve kötülüklerini” bir sinir hastasının rahatsız edici kayıtsızlığıyla izliyorlardı. Curtis “Insight”ta “Daha fazla şey isteme arzumu kaybettim” diyordu ama en başta böyle bir arzunun olduğunu gösteren hiçbir şey yoktu. Başlangıçtaki şarkılarını üstünkörü dinlediğinizde ses tonlarını punk müziğinin sivrilmiş öfkesinin alaycılığı zannetmeniz çok kolaydır ama sanki daha şimdiden Curtis adaletsizlik veya yozlaşmadan yakınmıyor, daha çok onları o zamanlar bile zihninde kesinleşmiş bir teze kanıt olacak şekilde bir araya topluyor gibidir. Depresyon, her şeye karşı ve her şeyin üzerinde, dünyaya dair, hayata dair bir kuramdır. Politikacıların aptallığı ve çıkarıcılığı (“Leaders of Men”), savaşın budalalığı ve zalimliği (“Walked in Line”) dünyaya karşı, hayata karşı verilen bir davada sunulan kanıtlar gibidir, o kadar yıkıcı ve geneldir ki herhangi bir mahkemeye başvurmak lüzumsuz olur. Curtis her durumda kendisinden başka insanlardan beklediğinden daha fazlasını beklemiyordu, ahlaki bir üstünlük seviyesinden kınayamayacağını biliyordu: Onların “sizi kullanmalarına” izin veriyordu, “kendi maksatları için”, (“Shadowplay”); size bir hesaplaşma sırasında onun yerini alma izni veriyordu (“Heart and Soul”).

İşte bu yüzden Joy Division genç erkekler için çok tehlikeli bir uyuşturucu madde olabilir. Gerçeği sunuyor gibi görünüyorlar (kendilerini bunu yapıyorlarmış gibi sunuyorlar). Konuları, nihayetinde, depresyon. Rock'ın standart mutsuzluk durumları olan üzüntü veya yılgınlık değil, ama depresyon: Bildik üzüntüden farkı hayat ve arzuyla ilgili (nihai, çıplak) Gerçeği ortaya çıkardığı yönündeki iddiasıyla, depresyon.

Depresif kişi kendisini yaşam dünyasından tecrit edilmiş olarak deneyimler, böylece kendi donuk içsel yaşamı – veya içsel ölümü – her

şeyi boğmaktadır; aynı zamanda kendisini boşaltılmış, aşınmış olarak, bir kabuk olarak deneyimlemektedir: İçerisi hariç hiçbir şey yoktur ama içerisi de boştur. Depresif açısından önceki yaşam dünyasının alışkanlıkları artık kendisine tam olarak bir rol yapma biçimi, bir dizi pantomim jesti (“soytarılarla dolu bir sirk”) olarak gözükmektedir, bunların ikisini de yapabilme kapasitesine ve isteğine artık sahip değildir; hiçbir anlamı yoktur, her şey düzmecedir.

Depresyon üzüntü değildir, bir ruhsal durum bile değildir, bir (nöro) felsefi yatkınlıktır. Joy Division rock müzik grupları arasında, pop müziğinin giderek azalan heyecan ile engellenmiş hedonizm arasında yaşadığı bipolar salınımın ötesinde, Jagger'ın Miltoncu Şeytancılığının ötesinde, Iggy'nin etkisizleştirilmiş tavlayışının ötesinde, Roxy'nin zevk peşindeki, sürüngeimsi melankolisinin ötesinde, zevk prensibinin tamamen ötesinde en fazla Schopenhauer'ci olandı, o kadar ki neredeyse rock bile sayılmazlardı. Rock'ın libidinal motorundan tamamen ayrılmış oldukları için libidinal olduğu kadar sonik olarak da anti-rock olduklarını söylemek daha doğrudur. Veya belki de kendilerinin düşündüğü şekilde rock müziğinin gerçek hali, tüm yanılsamalardan sıyrılmış olan rock müziğiydiler. (Depresif şu konuda her zaman kendinden emindir: Kendisinin hiçbir yanılsaması yoktur.) Joy Division'ı Schopenhauer'ci yapan şey Curtis'in kayıtsızlığıyla müziğin baskısı arasındaki ayrışmadır, yaşam iradesinin budalaca açgözlülüğünün yerine geçen bastırılmaz dürtüsüdür; bu yaşam iradesi depresifin düzeltici bir pozitiflik değil en büyük dehşet kaynağı olarak yaşadığı Beckettçi “Devam etmeliyim” cümlesidir, hortlağın nefret uyandırıcı tüm özelliklerini çelişkili bir şekilde üstlenen yaşam iradesidir (ne yaparsanız yapın onu ortadan kaldıramazsınız, geri gelmeye devam eder).

Şanssız bir eli lanet gibi kabul et

JD, Schopenhauer'i 'Maya'nın peçesi' boyunca takip etti, Burroughs'un 'Zevkler Bahçesi'nin dışına çıktı ve görünüşteki dünyayı meydana getiren korkunç düzenekleri incelemeye cüret etti. Orada ne gördüler? Sadece tüm depresiflerin, tüm mistiklerin her zaman gördüklerini: Bu objenin, ŞİMDİ saplantısı olan objenin, işte onun şimdiye kadar hiçbir objenin başaramadığı şeyi yaparak kendisini tatmin edebileceğine dair yanılsamayı devam ettiren İrade'nin müstehcen hortlak

seğirmeleri. Joy Division kadim bilgelikle (“İlan yaşlı biri gibi konuşurdu, sanki daha gençliğinde bir ömür yaşamış gibi” –Deborah Curtis), memeliler öncesinden, çok hücreli yaşam öncesinden, organik öncesinden geliyor görünen bir bilgelikle tüm bu çoğaltıcı düzenlerin arkasında yatanı görmüştü. Curtis’te korkuyu bitiren işte bu “Insight [İçgörü]” idi, daha fazlasını isteyen her tür iradeyi bastıran sakinleştirici ümitsizlik. JD, hayatı “The Conqueror Worm” [Fatih Kurtçuk] şiirinde Poe’nun gördüğü gibi, Ligotti’nin gördüğü gibi gördü: “Bir çember boyunca/Her zaman öz-aynı noktaya dönen” otomatik bir kukla dansı, tüm hareketlerini rutin olarak, sonu gelmez bir kaçınılmazlıkla yapan aşırı kararlı bir olaylar zinciri gibi. Senaryosu önceden yazılmış filmi sanki dışarıdan bakıyormuş gibi izlersiniz, makaraları sona doğru, acımasız bir yavaşlıkla dönerken seyretmeye mahkum olarak.

Bir öğrencim deneme yazısında tuttukları takım yenilince Schopenhauer’in duygu ve düşüncelerini anladıklarını anlatmıştı. Ama asıl Schopenhauerci zamanlar amaçlarınıza ulaştığınız, belki uzun zamandır gönlünüzden en çok geçirdiğiniz arzunuzu yerine getirdiğiniz ve kendinizi aldatılmış, boş, hayır, boştan da fazla (veya eksik?), boşaltılmış hissettiğiniz anlardır. Joy Division bu kasvetli boşaltımların haddinden fazlasını çoktan yaşamış, bu yüzden de atıklarının kısır döngüsüne artık geri çekilemeyecek hale gelmiş gibiydi. Doyumun ardından kederin gelmediğini, doyumun kendisinin hemen o anda keder olduğunu biliyorlardı. Doyum, sahip olmayı çaresizce istiyor görüldüğünüz şeyi aslında istemediğinize, en acil arzularınızın sadece gösterinin devam etmesini sağlayan pis bir dirimselci aldatmaca olduğuna dair varoluşsal aydınlanmayla yüzleşmek zorunda olduğunuz noktadır. Eğer “kovalamacanın verdiği korku veya heyecanı yerine koyamıyorsanız” bir başka anlamsız avın peşine düşme zahmetine neden katlanasınız? Bu zıvalığa neden devam edesiniz?

Depresif ontoloji tehlikeli biçimde baştan çıkarıcıdır çünkü belli bir felsefi bilgeliliğin zombi ikizi olarak yarı yarıya gerçektir. Depresif, yaşam dünyasının boş oluşumlarından çekildikçe, kendisini istemeden Spinoza benzeri bir filozofun titizlikle şemalaştırdığı insanlık haliyle uyumlanmış olarak bulur: Kendisini anlamsız simülasyonları seri halde tüketen biri, duygusuzlaştırıcı sarhoşlukların her türüne saplanmış bir uyuşturucu bağımlısı, tutkuların eline düşmüş etten kemikten yapılmış bir kukla olarak

görür. Depresif, birinin ipleri elinde tuttuğuna inanmadığı için bir paranoyağın hoşuna gidebilecek konforları bile talep edemez. Depresifin sınırlar sisteminde hiçbir akış, hiçbir bağlantı yoktur. “Decades” şarkısının kadercisi dizeleri “Sahneler tekrar oynarken yandan seyret” der; Curtis, hayatın senaryosu önden yazılmış bir film olduğuyla ilgili, depresif kişinin değiştirilemez kesinliğiyle yazmaktadır. Sesi en baştan itibaren kadercisiyle, en kötüyü kabullenışıyle dehşet vericidir, sanki çoktan ölmüş veya askıya alınmış, dehşet verici bir animasyon, yaşam içinde ölüm durumuna girmiş birinin sesidir. Olağandışı ölçüde eskilerden gelen bir sestir, yirmili yaşlarına yeni basmış genç bir adam şöyle dursun, herhangi bir canlı varlığa ait olduğu tespit edilemeyecek bir ses.

Dolu bir silah seni özgürleştirmez – sen öyle diyorsun

Curtis *Unknown Pleasures* albümünden “New Dawn Fades” şarkısında “Dolu bir silah seni özgürleştirmez” diyor ama sesi pek de ikna edici gelmiyordu. Deborah Curtis “‘New Dawn Fades’in sözleri üzerine düşündükten sonra” diye yazmıştı, “Konuyu Ian’a açtım, bunların sadece şarkı sözü olduğunu, kendi gerçek duygularıyla herhangi bir benzerlik taşımadığını teyit etmesini sağlamaya çalışıyordum. Tek taraflı bir konuşma oldu. Ortaya koyduklarımı ne teyit ne de inkar ettikten sonra evden çıkıp gitti. Bunları kendi başıma sorgulamak durumunda kalmıştım ama kendimi bir başkasına bu korkularımı anlatabilecek kadar yakın hissetmiyordum. Yirmili yaşlarının başında kendini öldüreceğini bile bile benimle gerçekten yine de evlenir miydi? Büyüdüğünü göremeyecekse neden çocuk sahibi olmaya kalkışmıştı? Ben mutsuzluğunu hiç mi fark etmemiştim de bunları yazmak zorunda kalmıştı?” (*Touching from a Distance: Ian Curtis and Joy Division*, Faber&Faber, 1995, s. 85). Erkeğin ölüm arzusu rock müziğinde her zaman bir alt metin olarak yer almıştı ama Joy Division öncesinde içeriye şehvet bahanesiyle, depresyonu kurt postu giymiş bir köpek gibi gizleyerek – Eros kıyafeti giymiş Thanatos gibi – kaçak yollardan sokulmuş veya pantomim sanatçıların ağır makyajı altında kalmıştı. İntihar bir özgünlük garantisiydi, “harbi” olduğunuzun en ikna edici göstergesiydi. İntihar tüm gündelik karmaşasıyla, çatışmalarıyla, ikilemleriyle, hayal kırıklıklarıyla, bitmemiş işleriyle, “haraplık ve humma ve ateşle” hayatı başkalaştırıp, Peter Saville’in albüm kapaklarında benzerini yapabileceği, Curtis’in de “In a

Lonely Place” şarkısının sözlerinde okşayabileceği “mermer ve taş” kadar sağlam, kusursuz ve kalıcı, soğuk bir efsane seviyesine yüceltme gücüne sahipti. (“In a Lonely Place” Curtis’in şarkısı olmakla birlikte Curtis’in ölümünün ardından travma sonrası stres bozukluğuyla zombiye dönüşmüş New Order tarafından kaydedilmişti. Şarkıda sanki Curtis kendi cenazesine dışarıdan karışan, kendi ölümünün yasını tutan biri gibidir: “şimdi burada yanımda olmanı nasıl da isterdim.”)

Joy Division üzerine yapılan büyük tartışmalar – düşkün melekler miydiler yoksa sıradan adamlar mı? Faşist miydiler? Curtis’in intiharı kaçınılmaz mıydı yoksa engellenebilir miydi? – Sanat ve Yaşam arasındaki ilişkiye döner. Estet-romantikler (yani önceki halimizle, biz) veya lümpen ampiristlerin bizi denizkızları gibi ayartmasına direnmeliyiz. Estetler albüm kapaklarıyla sesin vaat ettiği dünyayı, gündelik hayatın kirli tavizleri ve rahatsızlıklarının lekelemediği, el değmemiş siyah-beyaz alemleri ister. Ampiristler ise bunun tam aksini ısrarla talep eder: Şarkıları sıradanlığın en alt seviyesine ve en önemlisi, en az ciddi olduğu yere geri götürmek. “İlan gülünçtü, grup kafayı bulmaktan hoşlanan delikanlılardan oluşuyordu, sonradan çığırından çıkan küçük bir eğlenceydi...” Joy Division’ın bu iki halini – Saf Sanat olan Joy Division ve “sadece gülünç” olan Joy Division – birlikte ele almak gerekir. Çünkü eğer Joy Division aslında Delikanlılardan oluşuyorsa o zaman Delikanlılık kültürünün gerçeği onlardı. Öyle gibi de gözüküyor: Son yirmi yılın alkolden kızarmış burunlar ve yatıştırıcı etkisindeki cümbüşünün arka tarafında ergen yaştaki akıl hastalıklarında %70 artış yaşanıyor. Genç erkeklerde intihar halen en yaygın ölüm sebepleri arasında yer alıyor.

“Kimseyi uyandırmadan annemlerin evine gittim ve başım yastığa değer değmez uyuyakaldım. Sonra duyduğum ilk ses ‘Buraya kadar, güzel arkadaş. Buraya kadar, tek arkadaşım, burası son. Bir daha asla gözlerine bakamayacağım...’ oldu. Doors’un “The End” şarkısını duymaktan gelen şaşkınlıkla kendimi uyandırmaya çabaladım. Bu şarkının bir pazar sabahı radyoda çalmasının çok ihtimal dahilinde olmadığını uykumda bile biliyordum. Ama radyo yoktu; hepsi bir rüyaydı.” (*Touching From a Distance*, s. 132)

SMILEY’NİN OYUNU: KÖSTEBEK

Film Quarterly, Vol. 65, No. 2, 2011

George Smiley’nin çekiciliği nedir? Smiley nasıl oluyor da kendisini John le Carré’nin 1974 romanında tanımladığı şekilde “Batılı güçsüz liberalin gerçek arketipi” olarak görebilecek sol görüşlü izleyicileri bile cezbedebiliyor? Smiley’nin bu gizemli çekiciliği Tomas Alfredson’ın sinema uyarlaması *Köstebek*’in başına musallat olmuş birçok hayaletten biridir. Kovulmayı en büyük inatla reddeden hayalet, haklı sebeplerle en büyük İngiliz televizyon dizilerinden biri sayılan 1979 yapımı BBC TV versiyonudur. Bu kadar beğenilmiş bir versiyondan sonra bir romanı yeniden filme adapte etmek risklidir, özellikle de televizyon dizilerinin aceleciliğe ihtiyaç bırakmayan beş bölümlük uzunluğuna kıyasla elinizde sadece iki saatlik bir oyun alanı varsa.

Tempo – ve beklerken tempolu adımlarla oradan oraya dolanmak – televizyon dizisinin gerilim sarmalının merkezinde yer alan unsurlardı, dizi le Carré’nin anlatı tarzının yengeç benzeri kıvrımları ve yavaşça birbirleriyle kesişen ritimlerini son derece iyi yakalamıştı. Televizyon yapımlarının sınırlamaları genişlik hissinin işine yaramış gibiydi. Set ve aksiyon minimum düzeydeydi; drama daha çok yüzlerle, özellikle de en küçük bir buruşmayla bile bir ömre yetecek pişmanlığı ifade edebilen

Alec Guinness'ın yüzüyle ilgiliydi. Guinness'ın performansı vecizlik ve nüans açısından bir ustalık örneği idi; bunlar yeni Köstebek'te Smiley rolünü oynamak üzere (bu role uygun olmadığı bilinen seçilmiş) Gary Oldman'la her zaman özdeşleştirilebilen kelimeler değildi.

Bir roman le Carré'nin romanları kadar zengin bir efsane dünyası yarattığında tek bir uyarılmanın onu tamamen tüketmesi mümkün değildir. Bu zamana kadar olması gerekenden daha az keşfedilmiş açılardan ortaya çıkarılması ihtimali her zaman mevcuttur. Bunun yanında romanın bizim gibi hayranları için, güçlü bir yeni versiyon kitabın (ve Smiley'nin) Guinness betimlemesinden kurtulmasına yardımcı da olabilirdi; le Carré'nin filmle ilgili heyecanının bir kısmını açıklayabilecek bir yön olarak. Le Carré sanki Guinness, Smiley'yi onun elinden almış gibi hissettiğini, artık o karakteri yazamaz hale geldiğini söylüyordu. Alfredson *Gir Kanıma* [*Let the Right One In*, 2008] filminin başarısının ardından bir sonraki projesinin Köstebek olacağı açıklandığında ortaya özel bir şey çıkacağı beklentisi haklı olarak yüksekti. Vampir hikayesini zekice yeniden işlediği film, İngiliz ajanlık dünyasının kendi içinde dönen entrikalarına en etkili şekilde taşınabilecek bir melankoli hissi, gizli yaşanan şiddet dolu hayatlar içeriyordu. Bu yüzden bu yeni Köstebek filminin hikayeyi merak ve ilgi uyandıracak şekilde yeniden canlandırmada başarısız olması daha büyük bir düş kırıklığı uyandırıyor; bu fiyaskonun merkezinde de filmin Smiley'yi çekici kılmadaki başarısızlığı yer alıyor.

Le Carré romanında 1960'larda, iki taraflı çalışan Sovyet casusları Guy Burgess, Donald Maclean ve Kim Philby'nin istihbarat yapısının kalbinde operasyonlar yaptıklarının İngiliz toplumunu sarsacak ve heyecanlandıracak şekilde sansasyonel olarak teşhirini göz önüne almıştı. Kitap Smiley'nin Gizli İstihbarat Servisi'nde (diğer adıyla MI6) gizli görevdeki bir köstebeği – aslında bu ifadeyi popüler hale getiren le Carré'dir – ortaya çıkarmak üzere emeklilikten geri çağırılmasıyla başlar. Kitap Smiley'nin haini bulmak için yürüttüğü karmaşık kovalamacayı ve onu ortaya çıkarışını takip eder, en sonunda vatan haininin aslında Smiley'nin arkadaşı ve rakibi, Smiley'nin yarı-boşanmış eşi Ann'le ilişki kurmuş birçok erkekten biri olan Bill Haydon olduğu anlaşılır. Hikaye Paul Gilroy'un "sömürgecilik sonrası melankoli" adını verdiği şeyle doludur. Smiley, Haydon ve akranları, özellikle de "kafatası

avcıları” bölümünün eski şefi olan, en sonunda köstebeğin ortaya çıkarılmasına yol açacak acemice yapılan operasyonda vurulan Jim Prideaux ve istihbaratın başı olan, gerçeğe rahatsız edecek kadar çok yaklaştığı anda kovulan Connie Sachs, imparatorluğa ait ayrıcalıklardan gelen tüm beklentilerin yavaşça ortadan kayboluşuna tanık olurlar. Sachs, “İmparatorluk için yetiştirildiniz, dalgalara hükmetmek için yetiştirildiniz. Hepsi yok oldu, hepsi elden gitti” diye hayıflanır. (Pan Books, 1979, s. 102).

Sömürgecilik sonrası melankoli Sovyet korkusundan çok ABD'ye duyulan düşmanlıkla beslenir; Haydon ve Smiley'nin patronu olan hidetli Kontrol, Amerikalılar'a duydukları nefret duygusunun altında birleşmiştir. Kontrol'ün hırslı (ve fazlasıyla ABD yanlısı) Percy Alleline tarafından yapılan bir hareketle yerinden edilmesi, tüm roman boyunca devam eden geri dönüşsüz düşüş hissini pekiştirir gibidir. İngiltere'nin görkemi geçmişte kalmıştır, gelecek Amerikan'dır. Romanda ve devamı olan kitaplarda Smiley'nin zaferinin geçici olduğu açıkça ortadadır; dünyası yok oluşun eşiğindedir.

Smiley hem antik hem modern İngiliz arketiplerini akla getirir. Zor durumdaki ülkesini kurtarmak üzere geri dönen, sürekli aldatılan Smiley, Soğuk Savaş döneminin Kral Arthur'u değilse nedir? Ancak bu Arthur, T. S. Elliot'ın Prufrock'u tarzındadır; “bir hizmetkar lord” olarak betimlenen öz temsili le Carré'nin karakteri için de güçlü bir şekilde geçerlidir: “Hürmetkarım, işe yaramaktan hoşnut/Politik, temkinli ve titiz/Seçkinlerin dilini konuşabilirim ama biraz anlayışsızım/Bazen, gerçekten, neredeyse gülünç- /Neredeyse, bazen, Budala'yım” (“The Love Song of J. Alfred Prufrock”, *The Complete Poems and Plays of T. S. Eliot*, Faber&Faber, 1969, s. 16).

Smiley bazı açılardan patolojik olarak kendini kör eden bir figür olmakla birlikte Prufrock'un öz bilincinin bir bölümüne de sahiptir; hem BBC hem de film versiyonunda son derece güçlü oynanmış bir sahnede Smiley karşıtıyla, Sovyet baş ajan Karla'yla yüz yüze geldiği bir olayı hatırlar ve kendi kendini ‘budala’ olarak nitelendirir. Fakat asıl kritik olan şey Karla gibi bir budala olmaktansa kendi cinsinden bir budala olmayı tercih edeceğini de eklemesidir.

Smiley, Karla ile olan bu karşılaşmayı genç çırağı Peter Guillam'a aktarırken kendisini bir Hint hapishanesinde geçen o unutulmaz olay-

da çok fazla konuşmuş olmakla eleştirir. Karla bu karşılaşmayı hiç konuşmayarak, kendisini Smiley'nin o olayda yapmayı başaramadığı şekilde bir boş ekrana dönüştürerek kazanmıştır; bu durum da Smiley'nin kendi kaygı ve endişelerini ruhsuz Karla'ya yansıtma tuzağına düşmesini kolaylaştırmıştır. Smiley romanda 'yansıtmanın' psikanaliz dilini küçümser gibi görünmekle birlikte, bu terimleri ifşa edici bir şekilde kendini tasvir ederken kullanmaktan kaçınmaz; bu da yerindedir çünkü işlerin normal akışında Smiley'nin sanatı belli bir tür sessizlik geliştirmesine dayalıdır; bu sadece gevezeliğin yokluğu değil, psikanalizcinin otoriter, sorgulayıcı sessizliğidir. Yüz herhangi bir şeyi belli edemez, yine de aynı zamanda sırları açığa çıkarmaya davet etmek zorundadır. Konuşmak istemeyen kişi sırlarını ifşa etmeye ikna edilmelidir. Daha ergen, daha zorlantılı konuşkan bir dönemden gelen bizim gibi insanlar için Smiley'yi çekici kılan şey büyük oranda bu değil midir? Köstebek filminin Londra'da film eleştirmenlerine yapılan gösteriminin ardından konuşan Oldman, Guinness versiyonunun tam aksine kendi Smiley'sine kimsenin sarılmak istemeyeceğini söyledi. Ancak Guinness'in Smiley'sini kucaklamak isteyeceğimiz fikri çok saçma. Elbette Smiley'den almaya can attığımız şey bir kelime, bir jest, en küçük bir onay işareti. Ama Guinness'in gösterdiği performansın babacan çekiciliğini sanki Oldman'ın kendi Smiley yorumunda vurguladığı acımasızlığa zıt bir durum olarak görmek hata olur çünkü Smiley'nin avını merhametsizce, gözünü bile kırpmadan kovalaması tam da insanları bu şekilde konuşturabilme kapasitesine bağlıdır.

Oldman'ın Smiley'nin ifadesizliğini yorumlama şekli, Guinness'inkinden çok daha az karmaşıktır. Le Carré'nin Smiley'si iri vücutuyla tanınır, Oldman'ınki ise zayıf, kemikli, katı, sindirim güçlüğü çeken bir bedendir. Ona sırlarımızı anlatmayı hayal bile edemeyiz. Oldman'ın Smiley'si sadece ifadesiz bir maskedir: Ürkütücü, ruhsuz, uzlaşmaz. Oldman sanki bize büyükbabasının kuşağına dair kendi yüzeysel yorumunu sunar gibidir: Soğuk, mesafeli, bastırılmış. Onlar her şeyi içlerinde tutmuş, keyifli zaman geçirmeyi hiçbir zaman bilmemişlerdir. Oldman açısından Smiley'nin kendini bu şekilde zapt etmesi, bir bastırma ve kesin, kötücül bir öz tatmin rolü oynar; sessizliği basitçe hislerini açığa vurma özelliğinin yokluğudur veya bu özelliğin içe dönmüş halidir.

BBC Radio 4 *Today* programında konuşan le Carré, Oldman'ın bastırma konusunda gösterdiği performansın bu yeni versiyonun en çok öne çıkan özelliklerinden biri olduğunu kendisi söylüyor. “Alec'in [Guinness] bir cinsel hayatı olduğunu hayal bile edemezsiniz” diyor, “Ekranada Alec'le bir öpüşme sahnesi bile hayal edemezsiniz, inandırıcı bulacağınız bir sahne olmayacaktır. Oysa Oldman bu hikayede, diğer tüm duygularına yaptığı şekilde baskıladığı, oldukça bariz bir erkek cinselliğine sahiptir. Oldman patlamayı sabırla bekleyen bir Smiley'dir. Aktarmayı başardığı gerginlik ve yalnızlık havası beni gerçekten 37 yıl önce yazdığım romana geri götüren bir şey oldu.” Ne yazık ki bu görüş Smiley'ye bakmanın yeni bir yolundan çok, hiç şüphesiz bir karakterin gerçekliğinin (kısıtlı olarak tanımlanmış) cinselliğinde yer aldığını iddia eden terapötik aklın etrafa yayılmasıyla meydana gelen anlayışın kaba-laştırılması olmaktadır.

Smiley'nin patlamayı sabırla beklediğini söylemek ateşten yoksun oluşuyla tanımlanan bir karakteri çok ilginç bir ele alma şeklidir. Oldman filmin doruk noktasında Haydon'a “O zaman sen nesen, Bill?” diye bağırması, İngiliz üst sınıfının saldırganlığı görünüşte kibar bir söylemin soğukluğuna çevirme huyuna son derece alışkın Smiley'nin duygusal adabının, karakteriyle uyumu pek sağlayamayacak şekilde terk edilmesidir. Öfke, romandaki Smiley'nin Haydon ifşa olduğu anda hissettiği duygulardan biri olmakla birlikte baskın duygu değildir: Smiley,

acı veren bir açıklıkla büyük resmin içine doğmuş, hükmetmek üzere, bölüp yönetmek üzere yetiştirilmiş, dünyanın oyunu üzerine vizyonu ve kendi fikirlerini beğenmişliği tıpkı Percy gibi tamamen sabit, hırslı bir adam gördü; gerçekliği suyun öte yanına taşıyacak sesi bile neredeyse olmayan zavallı bir ada olarak gören biri. Bu yüzden Smiley'nin hissettiği sadece iğrenme değildi; o an kendisi için ne kadar anlamlı olursa olsun koruması gereken kurumlara karşı içinde kabaran bir kızgınlık da vardı.

Bu yüzden filmin sonunda yer alan zafer gösterisinin tonu da – Smiley'nin MI6 altında şeref mertebesini geri kazanması – yine falsodur.

Alfredson'ın filminde yer alan Smiley romandaki veya televizyon dizisindeki Smiley'den çok daha az *queer* bir figürdür. Eşcinsel

arzu, filmde yaygın olarak görülmekle birlikte – en çok öne çıktığı yer Prideaux'nun poliseksüel Haydon'a karşı hissettiği şey, ihanete uğramış aşktır – Smiley'nin ortak tutkulara sahip olduğuna dair bir ima yoktur. Roman ve televizyon dizisindeki Smiley kendisine 'normal' bir cinsellik atfedilemeyecek şekilde, daha radikal anlamda tuhaftır. Smiley'ninki, diyelim Patricia Highsmith'in Tom Ripley karakterinin sahip olduğu gibi değişken, bilinmez bir cinsellik değildir. Onun sapkınlığı seksen tamamen el çekmişliğidir. Oldman gösterim sırasında le Carré'nin Guinness'in cinselliğinin olmayışı üzerine yaptığı yorumlardan övgüyle söz etti; ama o da Smiley'yi mazoşist (kendisini sürekli olarak aldatılan kişi olmanın aşağılanmalarına maruz bırakması) ve sadist (peşine düştüğü kişiyi kovalama şeklinin profesyonel görevin çok ötesine gitmesi) olarak karakterize ediyor. Yine de Smiley'nin sado-mazoşist olduğu fikri onun bastırılmışlığıyla bariz bir şekilde çelişiyor. Çünkü sado-mazoşizm keyfe yol açar, bastırılmaya değil. Smiley'nin bastırılmış ne kelime, *hırslı* olduğu açıktır; mutlu bir emeklilik hayatına çekilmesine de, evlilik yaşamının zevklerine alışmasına da izin vermeyecek bir şeyin hırsıyla hareket etmektedir –bu iki olanağa sahip olsaydı bile.

Smiley, Le Carré'nin romanlarında – *Ölüme Çağrı* ve *Cinayetin Parıltısı* – ilk ortaya çıktığı zamanlardan bu yana bir şeylerin kıyısındadır. Yer aldığı romanların çoğunda Smiley nadiren *resmî* bir MI6 çalışanı olarak ortaya çıkar. Emeklilik hayatından geri çağrılır veya emekli numarası yapıyor olur; sonra, *Köstebek* sonrasında sadece organizasyona geri dönmekle kalmayıp zamanında şef olarak atandığında da bu geçici bir görevdir. Smiley karakterinin paradokslarından biri İngilizliğin belli bir modeline yakıştırılan katılık ve soğukluğu temsil ediyor görünmekle birlikte aslında kendisinin dışarıda kalan, işlere dışarıdan karışan, röntgenci biri olmasıdır. Ajanın işi budur, le Carré de bunu tekrar tekrar, ısrarla söyler, bu ısrarı en çok *Soğuktan Gelen Casus*'un sonunda, 1965 yılı film adaptasyonunda Richard Burton tarafından unutulmaz bir performansla canlandırılan Alec Leamas'ın acı, öfke dolu sözlerinde görülür.

“Ajanları ne zannediyorsun, yaptıkları her şeyi Tanrı veya Karl Marx'ın sözleriyle mukayese eden ahlak filozofları olduklarını mı? Öyle değiller, sadece bir grup sefil, ahlaksız insandan ibaretler, tıpkı benim gibi.” Burton'ın oynadığı Leamas karakteri, Kontrol ve Smiley tarafından tezgahlanmış karmaşık bir komplonun içinde birer piyon oldukla-

rı ortaya çıktığında sevgilisi Liz'e bunları söyler. Bu, iyinin ve kötünün ötesindeki, karmaşık ahlaki hesaplamalar yapmadan harekete geçen, 'normal' hayata dahil olamayan, sıradan insanların rahat uyumasını sağlayan ajandır. Ancak görev sadece mazeretten ibarettir; aynı zamanda Leamas ve Smiley gibi dışlanmışları bu tehlikeli bölgeye çeken derin bir arzu söz konusudur. Onlar da tıpkı yazarlar gibi dinler ve gözlem yapar; tıpkı oyuncular kendi rollerini icra ederler.

Ama ajanlar için bu rollerin sınırı yoktur; insan istediği an onlardan vazgeçip sıcaklığa geri dönemez çünkü her şey – tüm yaraları ve mahrem utançlarıyla içsel yaşamın kendisi de dahil – bir sahte kimlik, bir dizi dekor gibi görünmeye başlar. Smiley'nin ilk defa 1962'de yayımlanan ikinci kitabı *Cinayetin Parıltısı*'nda sonlara doğru bir şeyleri açığa vuran bir bölüm vardır. Garip bir detektif gerilim romanı olan kitabın sonunda Smiley katille karşı karşıya gelir ama tıpkı sonradan Karla'yla olan karşılaşmasında da yapacağı gibi kendinden söz etmeye başlar:

Bir de bazılarımız var ki – var, değil mi? – sadece hiçten ibaret, o kadar değişkeniz ki kendimizi bile afallatıyoruz; bukalemun gibiyiz. Bir keresinde kendi varlığını zıtlığında fark edebilmek için soğuk pınarlarda yıkanan bir şairin hikayesini okumuştum... Böyle kişiler içlerinde hiçbir şey hissetmez: Ne zevk ne acı, ne sevgi ne nefret... Soğuk suyu hissetmek zorundalar. O olmadan sadece hiçler. Dünya onları birer şovmen, hayalperest, yalancı, belki de zevk düşkününü olarak görüyor ama asıl ne olduklarını görmüyor: Onlar yaşayan ölümler (Coronet, 1994, s. 174).

Birinci çoğul şahıstan ('bazılarımız') üçüncü çoğul şahısa ('böyle kişiler') geçişte açık bir ima vardır: Soğuk Savaşçı Smiley'nin kendisi de 'yaşayan ölümlerden' biridir. Psikanalitik açıdan bakıldığında Smiley 'sado-mazoşist' olmaktan çok, saplantılı bir nevrotiktir (Aslında Lacan saplantılı kişinin sorusunun "yaşıyor muyum ölü müyüm?" olduğunu ileri sürer). *Smiley'nin Dönüşü* romanının sonunda, Smiley, Karla'yı yenip Ann'i geri kazanma olanağına kavuştuğunda coşkunluktan çok uzaktır. Oldman'ın oynadığı Smiley'de bunu çok az görürüz: Onun sado-mazoşizmi Smiley'nin ruhuna hükmeden kendini kandırma ve kendine işkence etme şeklindeki şatafatlı mekanizmalarına

benzemeyecek kadar kabadır. Alfredson'ın filmindeki bir başka falso ise Smiley M16 yılbaşı partisinde Ann'i Haydon'a sarılırken gördüğü anda yaşanır; kendisini acıyla bir duvar kenarına atar. Parti sahnesi bir yandan BBC versiyonunda olmayan bir şeyleri, bölüm çalışanları arasındaki yoldaşlık hissini filme katmakla birlikte Smiley'nin duygularını ortalık yerde ve bu kadar düşüncesizce gösterdiğini hayal etmek zor. Daha da rahatsız edici olan şey şu ki Smiley'nin Ann'in kendisini aldattığı gerçeğiyle karşılaştığında düpedüz acı hissettiğini öne sürmek onun mazoşist olduğu fikriyle çelişiyor. Romanda ve televizyon dizisinde Smiley'nin Ann'le ilgili bir şeylerle yüzleştğinde tercih ettiği duruş bıkkın bir kabullenıştır ama bu, Ann'in kendisine verilen imkansız nesne rolünü oynamasından duyduğu gizli tatmini örter. Ancak, mazoşist alacağı zevki bu imkansız nesnenin etrafında örgütlerken, Ann'in ulaşılmazlığı Smiley açısından onu güvenli bir mesafede tutma işlevi görmektedir. Onun aldığı zevk Ann – veya onun cinselliği – çevresinde şekillenmez; Ann güvenli bir mesafede ve erişilmez olduğunda Smiley'yi rahatsız edemeyecektir.

Televizyon dizisinden farklı olarak filmde ne Ann'in ne de Karla'nın (Smiley'nin diğer Öteki'sinin) yüzünü görürüz. Bu durum haklı olarak her iki figürün de Smiley açısından en azından kısmen yok olduklarını, yerlerine fantezilerin geçtiğini ortaya koymaktadır. Ama eksik olan şey bu fantezileri Smiley'nin doldurma şeklinin, Smiley'nin tasarladığı fantezi figürleriyle gerçek hayattaki karşıtları arasındaki tutarsızlıkların ortaya konulmasıdır. Smiley filmde Karla'nın neye benzediğini anımsayamaz; romanda ise rakibinin ayrıntılı bir tasvirini yapmaktadır. Dışsal anlamda Karla'ya karşı verdiği mücadeleyle tanımlanan Smiley'nin içsel mücadelesi Sovyet meslektaşıyla özdeşleştirilmeyi reddetmek için yaptığı, mecuren engellenen girişimlerdir. Smiley'nin kendisini 'fanatik' Karla'dan uzaklaştırma çabaları, kendisini politikanın dışında konumlandırma girişimleri, politika öncesi veya sonrası 'ortak insanlık' kavramına hitap eden son derece İngiliz bir ideolojinin ibretlik hareketleridir. Yine de, ironik biçimde Smiley ve Karla'nın ortak yönü insanlık dışı, insan tutkularının her tür 'normal' dünyasından sürülmüş olmalarıdır. Delhi'de karşılaştıklarında Karla'nın bunu reddedişi Smiley'yi şaşırtır, kafasını karıştırır ama aynı zamanda da hayranlık uyandırır, soyut bir ideolojiye, özellikle de – Smiley'nin bakış açısından – aşık bir şekilde başarısız olmuş bir ide-

olojiye olan bağlılığı anlayamaz. Tony Barley “Le Carré’nin romanlarındaki ironi şu ki” diye yazıyor, “bağlılık için ya sürekli sağlam bir dayanak arayışı vardır ya da yokluğunun matemi tutulur ama yine de gerçek (değişmez bir şekilde komünizm tarafında da) bir bağlılık ortaya çıktığında akıl almaz bir şey muamelesi görür. Komünizm fanatizme dönüşür, bir güç olarak değil ama bir zayıflık olarak” (*Taking Sides: The Fiction of John le Carré*, Open University Press, 1986, s. 95). Barley haklı olarak Smiley’nin liberal ideolojinin bir anahtarı olarak anlaşılamayacağını öne sürer çünkü pozisyonunun getirdiği tutarsızlıklar ve açmazlar asla çözüme kavuşmaz. Smiley’nin Karla’ya yaptığı yakarların apaçık içeriğinin ardında – gel bize katıl, ölmüş genellemelerinden vazgeç, yaşanan dünyanın niteliklerinin tadını çıkar – gizlenmiş olan mesaj İngiltere’nin sunabileceği tek şeyin gerçeklerin görülmesi, inancın imkansızlığı olduğudur. (Smiley, Guillam’a Karla’yı mahvedecek şeyin ‘fanatizm’ olduğunu söyler: Gerçekten de Karla Smiley’nin Dönüşü’nde yenilgiye uğradığında bunun nedeni yeterince ‘fanatik’ olmayı başaramamasıdır. Alfredson’ın siyasetle ilgisi kesik olan filminde bunların çok azı var, Smiley sadece kendisine haksızlık edilmiş ve sonunda adalete kavuşan bir kahraman, Haydon sadece bir hain, komünizm de sadece egzotik bir dönemsel referanstır. MI6’in takma adı olan ‘Sirk’ aslında bu kurgusal Soğuk Savaş’a giren herkese açık olan sapkın eğlenceyi açıkça kabul etmektedir. Bu takma adın çok değerlikli [multivalan] kökeni – ajanların ölümcül oyunlarını iğneleyici, veciz bir alaycılıkla oynadıklarına dair ipuçları vermenin yanında ‘servis’ kelimesine yakın bir eş sesli sözcüktür ve aynı zamanda da MI6 ofisinin romandaki yerine, Cambridge Sirki, Londra Merkez adresine bir göndermedir – Smiley’nin operasyonlarını yürüttüğü dünya hakkında çok fazla şey anlatır. Televizyon versiyonunun gücü büyük oranda bizi doğrudan bu dünyanın içine atma şeklinden kaynaklanıyordu. Guinness’in canlandığı Smiley, BBC paternalizm modelinin vücut bulmuş haliydi: Bize bu dünyada kılavuzluk ediyordu ama bizden beklentileri de büyüktü. Açıklanan çok az şey vardı; le Carré’nin uyduruk anlamlandırmalarını (kafatası avcıları, sokak lambacıları) ha deyince anlamamız gerekiyordu. Meslek argosu, çok küçük bir gruba özgü olan işe dair bir yabancılık hissi uyandırıyor, aynı zamanda da casuslukla gündelik olarak uğraşan kişilerde bu işin nasıl rutine dönüştüğünü gösteriyordu. Bunların hepsi Sirk’in içinde yaşanan bir dünya olduğu hissini güçlendiriyordu. Alfredson’un Köstebek versiyon-

nunun temel problemlerinden biri dünyasının hiç de yaşanmış gibi gözükmemesi. Filmin izleyicileri aşağılamaması sevindirici; tıpkı televizyon dizisinde olduğu gibi Sirk'in entrikalarına bizim uyum sağlamamız gerekiyor. Ama Oldman'ın ifadesizliğinin bu kadar kompleks bir hikayeyi çok kısa bir sürede anlatmak zorunda kalmanın baskısıyla birleşimi, içine dahil olunamayan bir şeyle sonuçlanmış. Filmde gerilim ve paranoya neredeyse hiç yok; televizyon dizisinde Guillam'ın Sirk'ten dosya çaldığı sahne ise neredeyse katlanılamayacak kadar gergin. Filmde aynı sahne ilginç bir uzaklıkla oynanıyor. Bir de zaman dönemi meselesi var, film Londra'nın 1970'lerdeki havasını yaratmaya çalışıyor. Bana o dönemi beceriksizce yerleştirilmiş bir dizi belirteçle anlatmaya çalışan *Life on Mars* dizisini fazlasıyla hatırlattı. Tıpkı *Life on Mars* gibi Alfredson'un filmi de 1970'lerin temasını yansıtan bir eğlence parkına benziyor. Geçtiği döneme ilişkin arka planı göze batmayacak şekilde kurmak yerine markalı ürünler (Trebör naneli şekerleri, Ajax temizlik deterjanı) dikkatimizin ön planına dik kat dağıtacak şekilde itiliyor; beğenerek farkına varmaya davet edildiğimiz ayrıntılar. Ama ayrıntıların asıl önemli olduğu yerlerde bu yeni versiyon eksik kalıyor. Dönemlerin belli sesleri, belli yüzleri vardır. Alfredson'un versiyonunda sanki 1970'lerin *damarı* eksik gibi. Aktörler sıklıkla 70'lerin kıyafetlerine bürünmüş cilt bakımı yapan 21. yüzyıl metroseksüellerini andırıyor, hem de kötü bir versiyonunu. 1970'lerde çekilmiş fotoğraflara bakıldığında klişe ama gerçek bir tespit olarak insanların o zamanlar olduklarından çok daha yaşlı göründüklerini fark edebilirsiniz. Ama Benedict Cumberbatch (Guillam rolünde) ve Tom Hardy (hain ajan Ricki Tarr rolünde) 1970'lerin gizli ajanları olduklarına bizi inandıracak kadar yıpranmış gözüküyorlar. Ciltleri, saçları fazla iyi. Yüzleri Michael Jayston ve Hywel Bennett'in 70'li yıllar prodüksiyonunda rollerine kattığı solgun, hırpalanmış, bezgin bir görünüşe sahip değil; sesleri casusluk hayatının acı ve gaddarlaştırıcı etkilerini aktarmayı başaramıyor. John Hurt'ün canlandırdığı Kontrol karakteri en azından yeterli derecede yıpranmış bir cilde ve sesinde alaycı-şakacı bir dalgalanmaya sahip. Aksanlar filmin ciddi bir problemi. Oldman, Smiley'yi jenerik şekilde üst sınıftan biri olarak oynuyor ama aynı zamanda daha önce hiç kimseden duymadığınız gibi konuşuyor; bazı yerlerde sesinde İskoç aksanının iniş çıkışları duyuluyor. Öte yandan Toby Jones'un oynadığı – kitaba uygun olarak bir İskoç tarafından canlandırılan – Percy Alleline'in aksanı ise sürekli güneye kayıyor. Kathy

Burke, Connie Sachs rolü için çok yanlış bir seçim: Okul piyesinde üst sınıf bir kadını canlandıran bir kız öğrenci gibi konuşuyor. Buradaki sorun sahicilik değil; tutarsız aksanların yine yaşanmış dünya hissini azaltıyor olması. 1970'lerin bu simülasyonuna çok bariz bir efor sarf edilmiş. Film boyunca Gary Oldman'ın Thames bölgesi aksanına kaymamak için harcadığı çabayı neredeyse kulaklarınızla duyuyorsunuz. BBC versiyonunda Sirk sevimsiz bir yer; sıkışık ofislere giden işlevsel, kasvetli koridorlar. Alfredson'ın versiyonunda Kontrol'ün ofisi MI6'ten çok bir gece kulübünde bulacağınız cinsten bir yere benziyor. İnsan 70'ler versiyonundan kaçmak istiyor ama Alfredson bize bunu sağlayacak kadarını vermiyor. Farklı olan çok şey var ama hafızadaki televizyon versiyonunun yerine geçecek kadar güçlü değil. Fakat Colin Firth'ün Haydon rolüne seçilmesi en azından bu karakteri farklı görmemize imkan veriyor. Sonradan BBC televizyon dizisi *House of Cards*'ta Tory asilzadesi ve Machiavelli benzeri karakteri canlandıracak Ian Richardson'ın yüzü 70'li ve 80'li yılların İngiliz gücünün perde arkasında yer alan üstün kişi imajını yansıtıyordu. Colin Firth'ün şimdiki İngiltere Başbakanı David Cameron ile Başkan Yardımcısı Nick Clegg'in tam ortasında yer aldığını kim söyledi bilmiyorum ama bu çok zekice yapılmış bir gözlem. İngiliz egemenliğinin yüzü artık Richardson'ın şahin benzeri haylazlığını taşıyor; Firth'ün karmaşık, sıradan gençliğine sahip. Alfredson'ın filmindeki temel problemlerinden biri, neoliberal dünyanın hâkim değerlerinin gençlik ve tüketimcilik (bu kelime Smiley romanlarında 'Amerikan' yerine kullanılan kod değil mi?) tarafından yönetildiğini varsayması. Richard Sennett neoliberal kültürün kısa vadeciliğinin bir 'karakter aşınmasıyla' sonuçlandığını öne sürmüştü [*Karakter Aşınması, Yeni Kapitalizmde İşin Kişilik Üzerindeki Etkileri*-Ayrintı Yay.]; istikrarın, sadakatin ve planlama kapasitesinin yok edilmesi. Smiley'nin cazibesi karakterin kendi olasılıklarına bağlı değil midir? 1970'lerde Smiley sosyal demokrasinin tüm yetersizliklerini, ahlaksız tavizlerini ve gizli barbarlıklarını ortaya çıkarmıştı. O zamanlar Smiley'nin kuşku ve başarısızlıkları, bir yandan onun anlamsızca ve zıt bir şekilde teselli edici babacanlığına direnmeye çalışırken bile daha iyi bir dünya hayal etmemizi sağlamıştı; şimdi, o daha iyi dünya hiç olmadıysa daha da uzak görünürken Smiley'nin hem vicdanı hem de kirli bilinci olduğu sosyal demokratik dünyaya duyulan nostaljinin çekiciliğine kapılmamak için olanca çabayı göstermemiz gerekiyor.

GEÇMİŞ YABANCI BİR GEZEGENDİR: *LIFE ON MARS*'IN İLK VE SON BÖLÜMLERİ

k-punk blog yazısı, 10 Ocak 2006

Life on Mars ilginç olmaya yetecek kadar belirtiseldir. Peki, neyin belirtisi? Sanırım sadece geleceğin iyi bir şey olacağına değil, herhangi bir gelecek ihtimaline de olan inancını yitirmiş bir kültürün belirtisi. Bunun yanında da: *Life on Mars* son dönem İngiliz kültürünün ana kaynaklarından birinin – geçmişin – tükenme noktasına yaklaştığını öne sürer.

Senaryoya göre 2006'da yaşayan detektif Sam Tyler (John Simm) bir araba kazası geçirir ve kendisini 1973 yılında bulur. İzlerken oynamaktan kendinizi alamadığınız oyun: Bu 1973 simülasyonu ne kadar inandırıcıdır? Sürekli o döneme ilişkin tarih hatalarını ararsınız. Sorunun yanıtı, dizinin pek de inandırıcı olmadığı yönünde. Ama tarih hataları yüzünden değil. Problem şu ki, bu içinde yaşanmışa benzemeyen bir 1973 yılı. 70'lerin gerçek post-psikedelik sözde Doğu Bloku köhneliği geri getirilebilir değil; zevksizlik örneği duvar kağıtları ve İspanyol paça pantolonlar, kamera onlara çevrildiği zaman hemen o anda *Style* dergisinden alıntılara dönüşüyor.

(İngiliz televizyonunun yaşanmış bir dünya imgesi oluşturma becerisine artık sahip olmamasının teknik bir nedeni olmalı; belki de sebep kullandıkları film makarasıdır. Filme çekilen şey ne olursa olsun her zaman sanki kalın, iç bayıltıcı bir cılayla kaplanmış gibi görünüyor, sanki kurumsal videolar gibi. Benim yeni *Dr Who* dizisiyle ilgili problemim de bu: Çağdaş İngiliz sahneleri sanki temalı bir eğlence parkı gibi görünüyor; çok abartılı, sahne olduğu belli sahne setleri ve fazla iyi aydınlatılmış.)

Siyah beyaz televizyonlarda “Look Out There’s a Thief About” [Dikkat Edin Etrafta Hırsız Var] gibi kamu spotları, akla sığmaz bıyıkları, muazzam genişlikteki yakalarıyla Açık Üniversite öğretmenleri, ayar resmi... Her şey çok ikonik ama ikonların sorunu hiçbir çağrışım yaptırmamaları. İkon, sizi aniden geçmişe kaçırarak totemik tetikleyicilere Chris Marker’ın – Hitchcock ve Proust’la uyum içinde – verdiği isimle Madeleine’den farklıdır. Mesele şu ki Madeleine’in bu zaman kapkaççılığını başarabilmesi ancak müzeleştirme ve törenselleştirmeden kaçınmış, fotoğrafların dışında kalmış ve bir köşede unutulmuş olması sayesinde. T-Rex’i duymak size 1973’ü hatırlatmaz, 1973’le ilgili nostalji programlarını anımsatır.

1963’ten bu yana tüm kültürel objeler üzerine bizi artık asla geçmişe götüremeyecekleri hale gelene kadar enikonu, titizlikle kafa yorulmuş olması sorunumuzun bir parçası değil midir? (Dijital hafızanın bir problemi: Baudrillard bir yerlerde bilgisayarların aslında hatırlayamadığını çünkü unutma kabiliyetine sahip olmadığını ifade eder.)

k-punk blog yazısı, 13 Nisan 2007

Sonuçta, *Life on Mars*’taki bilim kurgu elementleri sadece ontojik bir tereddüitten ibarettir: Gerçek mi, değil mi? Bu bakımdan *Life on Mars*, Todorov’un Tekinsiz (en sonunda doğalcılık kapsamında açıklanabilecektir) ve Olağanüstü (sadece doğaüstü anlamda izah edilebilir) arasında gidip gelen Fantastik tanımıyla doğrudan örtüşür. *Life on Mars*’ın çözmeye çalıştığı açmaz şudur: Sam Tyler komada mıdır, içinde kaybolduğu bütün bu 1970’ler dünyası bir tür bilinçsiz konfabülasyon mudur? Yoksa henüz anlaşılmamış bir şeyler aracılığıyla gerçek 1973’e geri mi gitmiştir? Dizi bu ikili belirsizliği sonuna kadar sürdürür (son bölüm şifreli olarak adlandırılabilir kadar çelişkilidir).

Simm dizinin merkezinde yer alan fantezi fikrin prodüksiyonu zor duruma düşmekten kurtardığını alaycı bir şekilde ortaya koyar. Eğer Tyler komadaysa o zaman *Life on Mars*'taki tarihsel tutarsızlıklar karakterin o döneme ilişkin anılarındaki boşluklar olarak kolayca açıklanabilir. *Life on Mars*'ın eğlenceli yönünün 1973 yılını değil, 1970'lerdeki televizyonu eksik hatırlamasından kaynaklandığına şüphe yoktur. Program nostaljinin etkisi azaltılmış haliydi; bir polisiye olarak *I Love 1973*. Polisiye diyorum çünkü *Life on Mars*'taki bilim-kurgu öğeleri yalancık-tan olmanın biraz ötesindeydi; meta bilim kurgudan çok meta polisiye dizisiydi. Zamanda yolculuk fikri başka türlü kabul edilmesi mümkün olmayan temsillerin gösterimine izin veriyordu, iskeleti oluşturan ontolojik sorunun altında (gerçek mi değil mi?) arzu ve politikalarla ilgili bir soru yatıyordu: Bunun gerçek olmasını istiyor muyuz?

Sam Tyler şimdiki zamanın avatarı olarak 70'lerin polisiye dizisinin vicdan azabı oldu, geçmişten hoşnutsuzluğu bize geçmişten tekrar hoşlanma izni verdi. Modern, aydınlanmış 'iyi polis' olarak Simm, eski kafalı 'kötü polis' Gene Hunt'ın karşı-tipinden çok, Hunt'ın sövgü ve şiddetinden hoşlanmamızı mümkün kılan postmodern reddedişti. Philip Glenister tarafından canlandırılan Hunt dizinin gerçek yıldızı, bulvar gazetelerinin sevgilisi oldu, bu gazeteler kışkırtıcıdan çok komik algılanması için yazarlar tarafından dikkatlice yapılandırılan küfür yağmurlarını yayınlamaya bayılıyorlardı. Hunt'ın 'pratik polislik' yaklaşımı bizi ürkütmeye yetecek 'kararlılıkla' ama asla nefrete yol açacak kadar şiddet içermeyen sunuluyordu. (Bu açıdan bakıldığında program, sorgu sırasında şüpheliye sonradan yapılacak tıbbi muayenede asla gözükme-yecek şekilde vurmanın kültürel karşılığıdır.)

Şüphesiz, belki de kasıtsız olarak, dizinin nihai mesajı gericiliktir; sonunda Tyler Hunt'ı eğitmek yerine kendisi Hunt'ın yöntemleriyle bir uzlaşmaya varır. Son bölümde Tyler, Hunt'a ihanet etmekle sadık kalmak arasında seçim yapmak zorunda kaldığında (hikayenin bu noktasında Tyler'in 2007'ye dönebilmek için Hunt'a ihanet etmesi gerekiyor gibi gözükmektedir), bu aynı zamanda 1973 ile günümüz arasında yapılması gereken bir seçim anlamına da gelir, yaka genişlikleri veya diğer kültürel tercihler değil, polislik tarzı anlamında. İzleyicinin sempatisi o şekilde yönetilir ki Hunt'ı tasvip etmesek de ona olan inancımızı asla kaybetmememiz gerekir, bu yüzden Tyler'in ihaneti Hunt'ın çok sayı-

daki kusurlu davranışından çok daha kötü bir şey gibi gözükür. Tyler'ın (görünüşte) 2007'ye dönüşü, modern ortamı steril, can sıkacak kadar uygun, sonuç olarak Hunt'ın çağındaki sert adaletten çok daha az gerçek göstererek bunun altını iyice çizer. Modern akıl ("Kanunu nasıl kanunları çiğneyerek korursun?") Hunt'ın kendisini kanun konusunda haydut-kahraman olarak tanımlayışıyla ("Kanun benim, onu nasıl çiğneyebilirim?") karşı karşıyadır. Hunt'ın derin, libidinal çekiciliğinin kökeninde Kanunları koruyan ve sınırsız zevkten hoşlanan kişi şeklindeki olanaksız ikiliği yatar. Baba'nın kanun yapıcı ve *Père-Jouissance* şeklindeki iki yüzü ayrılmış olur: Gerici hasretin kusursuz figürü, 'siyaseten doğru' olmak adına bize yasaklandığı iddia edilen her şeyin karizmatik cisimleşmesi.

“DÜNYA GÖRÜNDÜĞÜ KADAR ÜZÜCÜ OLABİLİR Mİ?": DAVID PEACE VE UYARLAYICILARI

David Peace'in dört Red Riding romanı, yakın geçmişin şeytan çıkarma ve gömüldüğü yerden çıkarma işleri, I Love 1970'ler klip gösterisinin nostalgisine yapılmış kanlı bir karşı ataktır. Peace'in büyüdüğü yer olan West Yorkshire'da sinsice dolaşarak gerçek olayları – Stefan Kisco'ya komplo kurulması ve gözdağı verilmesi; Yorkshire Kasabı'nı yakalamak için yürütülen yetersiz polis operasyonu – bir vahiy şiirselliği içeren vahşi ve acımasız kurgulara fon oluşturmak üzere dönüştürür.

Peace sürekli olarak James Ellroy'la karşılaştırılmaktan kurtulamaz. Ellroy'la çarpışması Peace'te bir şeyleri özgür bırakmakla birlikte, nihayetinde kendisi daha iyi olan yazardır. Peace, Ellroy'un *White Jazz* kitabını okuma deneyimini kendisinin "Sex Pistols zamanları" olarak adlandırır. Ama Peace, post-punk grupların Pistols'ın açtığı alanı hızla doldurmasına benzer biçimde Ellroy'un başardıklarının üzerine kendini inşa eder. Peace, Ellroy'un telgraf benzeri sıkıştırma denemelerinden özlü modernist vezin teknikleri çıkarır, Ellroy'un kavgacı düzyazısı bir pompalı amfetamin itkisine sahipken Peace'in yazımı hipnotize edici ve düşseldir; büyümlü sözler şeklindeki tekrarları hızla sonuca ulaşmaktan çok, kurgunun ortaya çıkışını geciktirmekte ve gizlemektedir. Görü-

nüşte benzer kelimeler sunmakla birlikte – polisler rutin olarak yozlaşmıştır, gazeteciler rüşvetle kandırılabilir ve birilerinin tarafına çekilebilir, zenginler ise vampir benzeri sömürücülerdir – siyasi yönelimleri çok farklıdır. Ellroy şiddet, istismar ve ihaneti kaçınılmaz kabul eden bir maço pragmatizmi ortaya koyan, Hobbesçu bir muhafazakardır. Aynı olgu Peace'in dünyasında da baskın olarak her an her yerdedir ancak bir kabulleniş hissi söz konusu değildir: aksine onun romanları acı dolu feryatlar ve adalet haykırılarıdır, ilahi veya değil.

Artık eğlence olmayan bir Suç romanı çıkarmak amacında olduğunu söyleyen Peace üçlü bir anlamda hauntolojik Suç eserleri yazıyor. Suç türü elbette Quentin Meillassoux tarafından verilen isimle “nefret uyandıran ölümlerin”, “hayatları zamanından önce sona eren, ölümleri hayatın doğal bir sonucu değil şiddet dolu bir kesintiyle ölen kişilerin” ölümlerinin yarattığı (ahlaki, varoluşsal, teolojik) sorunları keşfetmeye çok uygundur; Red Riding Dörtlemesi janra ilişkin hayalperest tuzakların, zaman dönemine ilişkin simgelerin, 1974'ün karakteri olan Öfkeli Genç Adam'a saygı duruşu ve gaddarlığın rahatsız edici bileşiminden uzaklaştıkça romanlar aynı anda hem gerçeklik hem de teolojiye doğru yönelir, sanki birinin yakınlığı diğerine de yol açmaktadır. Nefret uyandıracak şekilde ölenlerin sesleri okurları hortlaksal yas tutucular konumuna sokar, Yorkshire Kasabı'nın kurbanlarının sesleri, 1980 romanının her bölümünün başında önsöz olarak yer alan düşsel 'Transmissions' kısımlarında duyulur, bu bölümler gerçek (röportaj ve biyografilerden alınanlar) ile hortlaksal olanı birleştirmektedir.

Romanlar bir başka anlamda da hauntolojiktir, müzikle ilişkili olarak kullandığımız anlama yakın ama tam olarak aynısı değil. Peace, The Caretaker, Burial veya Basinski'yi meşgul eden bellek yitimi sorunlarıyla hiç ilgili değildir. Onunki çatlaksız bir hatıradır, birinci şahıs tarafından ve neredeyse şimdiki zaman kipiyle ifade edilir. Hikayedeki tıkanmaların sebebi bozuk kayıt cihazları ya da (kültürel veya kişisel) hafıza bozuklukları değil, kendilerini (ve parçası oldukları olayları) sadece bir camın arkasından belli belirsiz gören karakterlerin kendi kendilerini körleştirmeleridir. Sonunda her şey – hikaye, anlaşılabilirlik – tamamen karanlığa gömülür; karakterler ayrılırken o anda veya geçmişte olanları anlamak zorlaşır; belli bir noktada ölümler diyarına geçip geçmediğimiz bile anlaşılmaz hale gelir.

Hunter, 1980 romanında West Yorkshire polis gücünü soruşturmak üzere aranan kıdemli Manchester detektifi, kendisini üst üste koyunca *akla yatmayan; birbirine uymayan şeylerden oluşan bir dünyada kapana kısılmış bulur*. Burası Gnostik bir bölgedir. Gnostikler dünyanın bozuk, ağır ve nüfuz edilemeyecek kadar kesif bir malzemeden yapıldığını düşünür: Red Riding kitaplarındaki ısrarlı imgelerden biri olan düşkün meleklerin içinde hapsediği karanlık, bulanık bir bataklık. 1983 romanında ne Hunter ne savcı John Piggott – hatta ne de Peace – yaşananları tam olarak aydınlatabilir. Burası romanları Channel 4 için uyarlayan senarist Tony Grisoni’nin söylediği gibi “hikayelerin karanlıkta kaybolduğu” bir dünyadır.

Geçmişe olan libidinal yönelim Peace ve sonik hauntoloji açısından da kayda değer ölçüde farklıdır: Hauntolojik müzik anımsattığı dönemlerde vaktinden önce önü kesilmiş, henüz keşfedilmemiş potansiyelleri vurgularken, Peace’in romanları Yorkshire’in 1970’lerin sonunda çektiği kefareti ödenmemiş acılarla hareket eder. Peace’in yazımı aynı zamanda belli yerlerin belli vakalarla (tersi de geçerli olacak şekilde) lekelendiğine ilişkin sezgisiyle de hauntolojiktir. Birçok röportajında ısrarla ifade ettiği üzere *Yorkshire Kasabı*’nın Sutcliffe olması tesadüf değildir. Peace’in kitapları alenen nostalji karşıtıdır, polis şiddeti (ve bunun medyada temsili) konusunda belirsizlikler içeren *Life on Mars* karşıtıdır. Peace’in romanlarında böyle bir hınç, polislerin şüphelileri karşılığında hiçbir ceza görmeden dövebildiği bir döneme duyulan bastırılmış özlem yoktur. Sonuçta Red Riding Dörtlemesi’nin odağı tek başına suç değil, onun yozlaşmasıdır.

Peace’in kitaplarındaki müzik bir hauntolojik tetikleyici işlevi görür. Müziği, hoşlanmadıkları da dahil olmak üzere kendisini belli bir zaman döneminin damarını hissetmek üzere geri götürmesi için kullandığını ifade eder. Müzik referansları metnin içine ya anlatısal olarak, arka plandaki ses şeklinde yerleştirilmiştir ya da daha ezoterik şekilde, esrarengiz-yazıtsal şifreler ve tekrarlanan dizelerle yer alır: 1970’lerin müziği, özellikle de post-punk’ın dinleyenleri kurguya yönlendirme şeklinde tatmin edici biçimde (tersine) yankılanan bir portal etkisi. 1980 romanına bilhassa Throbbing Gristle musallat olmuştur, özellikle de başka bir katil olan Charles Manson’dan aldıkları cümleyle: “Dünya görüldüğü kadar üzüntülü bir yer olabilir mi?” Bu soru Peace’in elin-

de kaçınılmaz bir teolojik sorgulamaya dönüşür; sözünü ettiği üzüntü ve sefaletin merhametsizliği ortalıkta olmayan bir Tanrı'yı, yokluk olarak yaşanan Tanrı'yı, dünyanın dinmek bilmeyen gözyaşları tarafından tutulan yüce ışığı çağırır. Dünya, hazin, terk edilmiş dünya, kanatları geriye sadece kökleri kalacak şekilde koparılmış ya da devasa, çirkin canavarlara dönüşmüş meleklerle doludur...bağımlı melekler alkolün, sıradan ama bitmez tükenmez şehvetlerin pençesinde, sosyal demokratik uzlaşımın enkazından doğmaya çalışan tüketim toplumunun ayaktakımı...dünyaya verdikleri nihai yanıtları kusmak olan (Peace'in kitaplarında herkes kusar) viskileri, az pişmiş krepleri çıkaran ama bunların hiçbirinden temizlenemeyen, asla kaçamayan melekler.

Dörtleme ilerledikçe kitaplardaki dinsel öğeler giderek daha fazla öne çıkar, ta ki 1983 romanının son derece belirsiz, sanrısız finali kötülük ve ıstırap üzerine yarı-Gnostik bir bilimsel incelemeye dönüşene kadar. Kitabın son bölümü, "Total Eclipse Of The Heart"ın (pop kültürüne yapılan göndermeleri başkalaştırarak epigraf haline getirme Peace'in imzası olan tekniklerden biridir), açıkça önerdiği fikir, kötülük ve ıstırapın Tanrı'nın varlığını temelden çürütmek şöyle dursun, Tanrı'nın mutlaka var olmasını gerektirdiğidir. Tutulma kelimesi tutulmaya uğramış bir şeyi, tüm bu gölgeleri üreten gizli bir ışık kaynağını ima eder. Din felsefesinde kötülük problemi ıstırapın, özellikle de masumların başına çöken ıstırapın, tanrıcılığa ait Tanrı'nın aslında var olamayacağı anlamına geldiğini savunur, çünkü müşfik, her şeye gücü yeten ve her şeyi bilen bir varlık haksız ıstırapa göz yummayacaktır. Dostoyevski'nin Ivan Karamazov karakteri rezil çocuk istismarı vakalarına ilişkin envanteriyle bu durumun en ünlü ve en hararetle beyanını verir. Fakat Tanrı yoksa da ıstırap devam eder, sadece artık bir açıklama olasılığı kalmamıştır; eğer gelecek bir adalet yoksa evren tamamen mahvolmuş, gaddarlık, suiistimal ve işkenceyle geri döndürülemez biçimde yaranmıştır.

Red Riding romanları Channel 4 televizyonuna bazılarımızın İngiltere'de tekrar yapılabileceğine olan inancını uzun zaman önce kaybettiği türden televizyon filmlerine dönüştürmek için ilham verdi. 2009'da yayınlanan üç film, yayın akışlarını tıkayan bütün o yüzeysel kostümlü masalların, rutin polisiye filmlerin ve duygusal pornografinin üstünde yükselerek 21. yüzyılın ilk on yılında yapılmış en çarpıcı İngiliz drama filmleri oldu. Daha da ötesi, dekor ve manzarayı kullanım yön-

temleri, imgelerinin idrak sağlayıcı gücüyle Red Riding filmleri İngiliz sinemasının son otuz yılda elde ettiği neredeyse her şeyi aşan bir görsel şiirselliğe ve dışavurumcu natüralizme ulaştı.

Nick James'in Red Riding filmleri için *Sight & Sound* dergisinde yaptığı yorumlarda belirttiği gibi, Red Riding'in üç yönetmeninin (Julian Jarrold-1974, James Marsh-1980 ve Anand Tucker-1983) geçmiş kariyerlerindeki hiçbir şey bu kalitede işler üretebileceklerine dair herhangi bir ipucu taşımıyordu. Birçok açıdan bu filmlerin kendi tarzını yansıtan yönetmeni sanki Peace'in ta kendisiydi, bu üç yönetmenin kusursuz başarılarının nedeni de onun şeytani vizyonuna kanal olmayı kabullenmiş olmalarıydı. Sayfalardan ekrana geçiş sırasında bir miktar özetleme olması kaçınılmazdı; gerçekten de Peace'in Red Riding kitap dizisinin bir romanı – 1977 – hiçbir zaman filme çekilmedi ama üç filmi senfonik bir tutarlılıkla ama yine de kolay bir sona ulaşmayı ve anlaşılabilirliği reddedecek şekilde bir araya getiren Tony Grisoni büyük bir övgüyü hak ediyor.

Elroy'un anti-kahramanı Dudley Smith'in Peace tarafındaki eşleşniği, yaptığı uyuşturucu ticareti ve ahlakdışı operasyonları 'sınırlandırma' gerekçesiyle haklı gösteren Maurice Jobson'dır, üç filmde de yer alan soluk benizli polis memuru. Smith (bugüne kadar yapılmış en iyi Elroy uyarlaması olan *LA Confidential* [1997] filminde James Cromwell tarafından ustalıkla canlandırıldığı haliyle) çekici, karizmatik ve aşırı derecede çenebaz biriyken, Jobson (Channel 4 uyarlamalarında David Morrissey tarafından canlandırıldığı şekliyle) ketum, dalgın, hareketsiz, ifadesiz, içinde yer aldığı zulümlerden ayrıldığı yarı-füg halinde biridir. Morrissey'inki üçlemede sergilenen birçok kusursuz performanstan biridir: Hepsı ölçü ve kontrollü gücün başyapıtlarıdır, düzgün televizyon/film oyunculuğu içerir, İngiliz teatral geleneğinin genellikle ortaya çıkardığı, anırcasına bağırان oyunculuktan çok uzaktır. Rebecca Hall, Paula Garland olarak yaralı ve tehlikelidir, Maxine Peake, Helen Marshall rolünde serttir ama kolay incinir. Sean Harris, Robert Craven'i bir *grand guignol* tiyatrosu groteskliğine takılmadan makul ölçüde nefret edilesi bir karakter yapmayı başarır, Paddy Considine, Red Riding'in Kuzey'indeki, kötülerin karnavalımsı iznin keyfini çıkardığı, polisin ve güç sahiplerinin 'ne isterlerse yapma' özgürlüğüne sahip olduğu tersyüz edilmiş dünyadaki birkaç ışık getirenden biri olan Peter Hunter rolüne acımasız bir kararlılık getirir.

Channel 4 filmleri beklentileri ne kadar aştıysa, Peace'in olağanüstü *The Damned Utd* romanının film uyarlaması da o kadar altında kaldı. Romanı uyarlamak üzere kurulan ekip hiç umut vaat etmiyordu. Stephen Frears'ın projeyi terk etmesinden sonra göreve çağrılan yönetmen Tom Hooper *The Damned Utd* öncesinde oldukça sıradan televizyon yapımlarından oluşan bir geçmişe sahipti (sonrasında *The King's Speech* filmini çekecekti), öte yandan senarist Peter Morgan ve başrol oyuncusu Michael Sheen'in marifetleri – *The Queen* ve *Frost/Nixon*'dan anlaşıldığı üzere – Peace'in kırık ve aşındırıcı modernizmine bariz bir uyuma sahip değildi. Sonuçta Hooper ve Morgan, Peace'i uyarlamış olmadılar; onu saf dışı bıraktılar. Hooper'ın filmi bizi, Peace'in 'gerçeğe dayalı kurgusu' için hammadde olarak kullandığı buluntu nesne-anlatımına – Brian Clough'un 1974'te Leeds United menajeri olarak geçirdiği acı dolu 44 günlük işi – geri götürür. Eksik olan, Peace'in gerçeklere getirdiği her şeydir: (burjuva) gerçekçilikten her zaman kaçınacak bir Gerçek'in verdiği acı; ve en kötücül varlığın, Yorkshire'ın kendi lanetli toprakları olduğu bir Gnostik mitografinin biçimlendirici gücüdür.

Bir film uyarlamasını sadece kaynak romanla olan ayrışmalarıyla eleştirmek sıkıcı olabilir. Fakat bu örnekte *The Damned Utd*'ın iki versiyonunun yakından karşılaştırılması iki nedenle öğreticidir. Birincisi, film Peace'in imzasını silerek aslında onun Clough/Leeds hikayesine ilişkin yorumuyla rekabet etmektedir; ikincisi, Peace'in özlü modernizmi İngiliz kültürüne tam da Hooper ve Morgan'ın işlerini icra ettikleri iyi huylu, dengeli, ılımlı bir politika izleyen, sıradan zevklere sahip gerçekçiliklerinden kaçış imkanı verir.

Basın gösterimi sırasında Morgan, *The Damned Utd*'ı ilk okuduğunda kitabın kendisine "Farley's bebek bisküvilerini yemek gibi" bir nostalji hissi verdiğini söyledi. Yine de Peace'in okurları arasında en saf olanlar bile romanın bebek mamasının sıcak peltesi değil, safra, viski ve reflüyle gelen mide asidi olduğunu görebilir. Clough'un hikayesi Hooper ve Morgan'ın elinde sadece bilinenlere, hazır anlatılara ve tematik saptamalara indirgenmiştir: Clough, Derby County başkanı (Jim Broadbent tarafından başarıyla canlandırılan) Sam Longson gibi kibirli, taşralı iktidar sahiplerinin temsil ettiği düzene karşı mücadele veren "yanlış anlaşılmış bir dâhidir"; kendine zarar veren biri olduğu için partneri Peter Taylor'ın (Timothy Spall) onun aşırılıklarını zapt etmesine ih-

tiyacı vardır; Leeds'te yerine geçtiği adam olan Don Revie ile oedipal bir mücadele içinde kısıp kalmıştır. Bütün bunlar gösterilmekten çok baştan sona anlatılırken bile izleyici akılsız muamelesi görür: Diyalog sıklıkla olay dizisinin beceriksizce serimi veya temaların kaba hatlarıyla ima edilmesi için kullanılır. Hooper ve Morgan sadece Peace'in varoluşsal bölgesini, Yorkshire'a ilişkin umutsuz vizyonunu çağrıştırmayı başaramamakla kalmaz, onun yoğun bölgeselcilik hissinin çok azını aktarabilirler. Romanda Leeds'in Elland Road Stadyumu Clough'un hem Don Revie'nin hayaleti hem de onun geride bıraktığı oyuncuların hayvani saldırganlığına karşı verdiği yer edinme mücadelesinin geçtiği yerdir. (Kitaptan çarpıcı bir sahne – Clough'un Revie'nin masasını kayıp babanın hayaletini kovmak üzere parçalayıp yakması – açıklanamaz bir şekilde filmde yer almamıştır). Film ayrıca sporun Peace'in güçlü bir şekilde yakaladığı ceza çektirici ritmini de kaçırıyor. Antrenörü bırakın, her spor taraftarı spordan alınan zevkin temelde mazoşist olduğunu bilir. *The Damned Utd* Clough'un trajedisinin ne olduğunu gösterir; Chris Petit tarafından yazılan eleştiri yazısına göre bu “derinlerde bir yerde kazanmanın sadece kaybın ötelenmesi olduğunu bilmesidir”. Peace'in romanında her şeyin rengini değiştiren şiddetli korku sıklıkla *kaygısız* bir tona dönüşür.

Bir de Michael Sheen var. Sheen'in tarihi karakterlere artık iyi bilinen yaklaşımı, onun filmin dünyasını herhangi bir özerk gerçeklikten yoksun bırakmasıdır; her şey filmin dışındaki bir gerçekliğe endekslenmiştir, ister Clough, Kenneth Williams, Blair veya Frost, hangisi olursa olsun sadece karakterin bizde zaten var olan imajıyla ne kadar iyi örtüştüğü kriteri söz konusudur. (Bir de karakterlerin garip bir şekilde birbirlerinin içine sızmaları söz konusu – bir noktada sanki Sheen'in abartılı Clough'u sanki Kenneth Williams'a dönüşmüş gibi geldi.) Peace burada film yapımcılarına karşı bir avantaja sahip: Yazılı edebiyat kurgusu, karakterlerin yakın tarihli, kabul görmüş televizyon imajlarının ötesine filmin yapabileceğinden çok daha hızlıca geçebilir ama Sheen'den daha cesaretli, varlığını daha fazla hissettiren bir oyuncu, Clough'un televizyon montajıyla ulaşılamayacak gerçekliğine varmak için fiziksel görüntülerin ötesine geçebilirdi. Sheen bunun yerine her zamanki gibi kendi üslubunu ve konuşma tuhaflıklarını devam ettiriyor, aslında yeterince ustalıkla ama Peace'nin kendi Clough'una verdiği, ı-

tıraplı içsel yaşamdan tamamen yoksun olarak. Oyunculuk eşit oranda harika olsaydı bile Peace'in dünyasının kasvet ve ıstırabını ortaya çıkarmak için Hooper'ın sunduğundan çok daha fazlasına ihtiyaç olurdu; fakat duygusuz fotoğrafı ve sıklıkla şoke eden film müziği Hooper'ın *The Damned Utd*'ını Peace'in romanından çekilmiş bir film yerine gerçek olayların dramatizasyonu gibi hissetmemize yol açıyor.

ŞİMDİ O ZAMAN, ŞİMDİ O ZAMAN: JIMMY SAVILE VE “YARGILANAN 1970’LER”

Temmuz 2013

■

Olayların gidişatı tamamen bir tür ritüel cinayet gibi görünüyordu. Bedenin değil – beden çoktan ölmüştü – bir ismin öldürülüşü. Sanki bir tür anlaşıma yapılmıştı; hayatının sonuna kadar şöhretin bozulmadan (veya mümkün olduğu kadar bozulmadan) kalacak ama öldükten bir yıl sonra tamamen mahvolacak. Geriye hiçbir şey, kesinlikle hiçbir şey kalmayacak. Mezar taşın sökülecek. Yaşadığın çatı katı yıkılacak. Adın kötülükle eş tutulacak.

Eylül 2012’de her şey ortaya çıkmaya başladı. Sanki artık zapt edilemez hale gelen bir atık suyu birikmesi gibi önce sızmaya, sonra fışkırmaya başladı. Milletin favori grotesk figürü, eski DJ ve çocuk komedyeni Jimmy Savile, seri cinsel tacizci ve pedofil olarak ifşa edildi. Bunun sürpriz olduğu söylemez, bu da tüm olayın en rahatsız edici yönlerinden birini oluşturuyor. Her şey ne kadar da meydandaydı... Hepimiz BBC’nin hiciv programı *Have I Got News For You*’nun yayınlanmamış bir sahnesinin yazılı dökümü olduğu iddia edilen, Savile’in açıkça çocuk tacizcisi olmakla suçlandığı metni okuduk ve onu olduğu gibi kabul

ettik (şimdi bu metnin sahte olduğu düşünülüyor ama hayret verecek kadar inandırıcı bir benzeşimdi... Katılımcıların arasında geçen konuşmaların ritmi... Sözlü tartışmanın giderek yükselip saldırganlığa dönüşmesi... Sözde kurban Sarah Cornley ismi... Hepsi bir gerçeklik hissine sahipti; belki o sırada kurgu harici fark edilmesi mümkün olmayan bir Gerçek imzası...).

Evet, belli bir açıdan her şey meydandaydı – *hepimiz biliyorduk* veya bildiğimizi hissediyorduk – ama tacizin onun hayatı boyunca asla ortaya dökülmüş olmaması önem taşıyordu. Çünkü hikaye resmiyete dökülmezse Savile cezasız kalmak yanında ünlü bir komedyen, bir kraliyet şövalyesi, hayır kurumları için bağış toplayan güvenilir kişi olarak düzgün biri gibi davranmaya devam edebilirdi. Savile'in yaptıklarının böyle apaçık yanına kalması şüphesiz ona sosyopatik bir zevk vermiştir. Savile 1974'te yayımlanan *As It Happens* adlı otobiyografisinde reşit olmayan, evden kaçmış biriyle seks yaptığını böbürlenerek anlatmış. Polis bana dokunmaya cesaret edemedi diye alay ediyor. Belli ki medya da öyle. Bazen bir gazeteci onun savunma duvarlarını aşmaya kalkışıyor. Louis Theroux 2000 yılı BBC belgeselinde Savile'i pedofili konusunda kendine has nazik yöntemlerle sorgulamakla birlikte elbette ihtiyarın çözülmesi söz konusu olmamıştı.

2012 biterken 70'li yıllar geri geliyordu, artık hem acı hem tatlı bir nostalji yolculuğu değil, travma olarak. *Sanki David Peace'ten çıkmış bir şey gibi* ifadesi son birkaç yılda basmakalıp bir hal aldı. Peace'in eserleri yayımlandıklarından bu yana geçmişe dair bir kurgu için garip kaçacak şekilde gerçekten kahince bir güç kazandı. Peace geleceği tahmin etmiyordu – 70'li ve 80'li yıllardan söz ederken zaten bunu nasıl yapabilirdi? – geçmişin yeniden su yüzüne çıkmak üzere olan parçalarına saplanmış olsa bile. Fritzl vakası Red Riding romanlarında çocukların hapsedildiği yeraltı ininden izler taşıyordu. İktidar sahibi İngiliz elitleri arasındaki komplolar – Murdoch ve Hillsborough vakasının tüm o karanlık ve karmaşası – ile ilgili açığa çıkan her şey bizi Peace'in yozlaşma ve örtbas etme labirentlerine geri gönderiyor gibiydi. Murdoch, Hillsborough, Savile... İpin ucunu çektiğinizde her şey birbiriyle ilişkilenemeye başladı ve nereye bakarsanız aynı gaddar üçlüyü görüyordunuz; polis, politikacılar, medya... Birbirlerinin arkasını (kısmen kendisinin arkadan bıçaklanacağı korkusuyla) kollayan...sigorta poliçelerinin en iyisini, bir-

birleri hakkındaki suç delillerini ellerinde tutan, yönetici sınıfının dayanışma modeli...

Ölümünden sonra Savile, Peace'in uydurduğu bir şeye giderek daha fazla benzemeye başladı. Belli bir tür kurgu bizi kendine çekiyordu çünkü karşılıklı anlaşmaya varılmış gerçeklik, hepimizin içinde yaşadığımızı düşünmek istediğimiz akliselim dünya Savile gibi birine uygun değildi. Aynı zamanda Peace'in yazılarında önceleri olabilecek en melodramatik aşırılık olarak gözüken unsurların yeni ifşa olan şeylerle gayet uyumlu olduğu açıkça anlaşıldı. Sanki melodramatik aşırılık Gerçek'in kendi içine inşa edilmiş gibi; yozlaşma ve suiistimalin düpedüz anlaşılmazlığı ise suiistimalciye bir tür korunma sağlıyor: *Böyle bir şey elbette mümkün olamaz, değil mi?*

Savile'in oyun alanı Peace'in bölgesinin tam ortasıydı... Leeds'te... Girişimci-DJ'in imparatorluğunu kurmaya başladığı yerde, yardım kisvesine büründüğü zaman taciz suçlamasından kaçınmanın kolay olduğunu bildiği için gönüllü hastane hizmetlisi olduğu yerde... *Bir kaşık şeker, ilacı yutturuverir...* İnanması güç bir şekilde Savile bir dönem Yorkshire Kasabı soruşturmasında şüpheli olarak yer aldı; Savile'e adını toplum unsurları vermiş, Kasabın kurbanlarından biri olan Irene Richardson'ın cesedi Savile'in evinin çok yakınında bulunmuştu. Bir de Savile, Sutcliffe ve Frank Bruno'nun Broadmoor Hastanesi'nde 1991'de çekilmiş meşhur fotoğrafı var; Savile, elinde kendisiyle özdeşleşmiş purosuyla bir seri katille bir zamanlar ünlü olan sıkıntılı bir eski boksörün tanışmasına aracılık ediyor. Sırtan Sutcliffe'in üzerinde Savile'inkilere benzeyen bir eşofman takımı var. Bir toplum ve çağın deliliği – ünlüler, psikoz ve cürüm arasındaki esrarlı suç ortaklıkları – burada haykırırcasına gözler önüne seriliyor. Ritüelin tersine dönmesi: ışığın (eğlence) en karanlık korkuya dönüşmesi. 2012'nin sonunda Savile'in adı telafisi mümkün olmayacak şekilde o kadar kirlenmişti ki eski dostu Peter Sutcliffe onun lehine konuşma ihtiyacı hissetti.

Savile popüler kültüre fazla bir yakınlık yaratmadan hâkim olmayı amaçlayan biriydi. Sevildiğini söyleyemeyiz. *London Review of Books*'ta yazan biri Savile'in "Top of the Pops" programına çıktığı ilk zamanlarda BBC izleyicileri arasında yapılan araştırma sonuçlarını ortaya çıkarıyordu. "10 Aralık 1964. O bölümde programı sunan Jimmy Savile belli ki örnek izleyici kitlesinin büyük bir kesimi tarafından hiç sevilmiyordu.

Birçoğu onunla ilgili söylemek istedikleri şeyin 'basılmaya uygun olmadığı' ifade ederek bu sanatçıdan hoşlanmadıklarını ortaya koymuştu, duygularını özgürce ifade edenler ise duygularını 'o kaçık', 'o çekilmez şey', 'o iğrenç maskara' gibi terimlerle süslemişti." *Popüler bir figür* olmak için sizi sevmeleri, hatta sizden hoşlanmaları bile gerekmez. Savile, pantomimlerin şişirilmiş kötü adamı Simon Cowell gibilerinin ulusal çapta onlardan nefret etmeyi sevmemizi sağlayan bir çekiciliği bile yoktu. Ona başarının yolunu açan şey kendisinin groteskliği idi (burada grotesk, ifşa olan şeylerin en sinir bozucu yönünün bizi Savile'i *herhangi* türde bir cinsel varlık olarak düşünmeye zorlaması anlamındaydı). Andrew O'Hagan'ın *London Review of Books*'ta Savile üzerine yayımlanan yazısında öne sürdüğü gibi, bu yeni hafif eğlence programları dünyasında önemli olan şey sevillebilir olmak veya yetenek değil, belli bir gerçeküstü, abartılı auraya – antikalık deyin, dengesizlik deyin – sahip olmaktır, Savile de bunlara doğuştan sahipti. Savile'i tiksindirici bulanlar bile onun televizyona 'ait olduğunu' kabul etmek durumundaydı. Sonuçta başka nereye ait olabilirdi ki? Sorun şu ki 60'lı yıllar sonrasında, eğer televizyona aitseniz size açık olmayan yer kalmıyordu. Akıl hastası hükümlülerin yattığı Broadmoor Hastanesi'nin kapılarının Savile'e sırf oralarda dolanabilsin diye açıldığını artık biliyoruz; Savile'in şöhret ve gücünün kendisine kazandırabileceği özgürlüklerden sadece biri. Savile'in belden aşağısı felçli hastaları hasta yataklarında taciz ettiğini duyuyoruz ve aklıma hemen Dennis Potter'ın 1976 yapımı *Brimstone and Treacle* adlı televizyon gösterisinde kaypak başkarakter Martin'in hastabakıcılık bahanesiyle ağır beyin hasarı görmüş bir kıza tecavüz edişi geliyor. BBC programı yayın tarihinden çok kısa bir süre önce yayından kaldırmıştı; muhtemelen Savile'in cumartesi gecesi çocuk televizyonuna çıkıp özel hayatında da savunmasız hastalara tecavüz ettiği zamanlara denk geliyor.

Savile'in şöhreti batağa sürüklendikçe başkalarını da aşağı çekmeye başladı. Skandalı başlatan polis hareketi, Yewtree Operasyonu herkesin eskiden tanıdığı birçok ismin de peşine düştü, (elbette) dahası da gelecektir. *Sanki 70'ler mahkemeye düşmüş gibi* cümlesini kim söyledi bilmiyorum. Evet, öyle ama soruşturma altına alınan 70'lerin belli bir kolu – resmî olarak sefih ve ahlaksız olan rock 'n' roll 70'leri değil, Zeppelin veya Sabbath değil, 70'lerin aile televizyon programları.

Hikayeler üst üste biriktikçe Savile inanılır olmaktan giderek daha da uzaklaşıyordu. Birlikte düşünüldüğünde Savile hakkında ölümünden önce bilinen gerçekler bile sanki gerçek olamazmış gibi gözüküyordu. Örneğin Savile gerçekten de 70'lerde İsrail ve Mısır hükümetleri arasındaki müzakerelere katılmış mıydı? Prens Charles ve Prenses Diana'nın evlilikleri sarılmaya başladığında arabuluculuk yapmış mıydı? (*Jimmy Savile*'den evliliğinizle ilgili tavsiyeler alacak hale gelmek için ne kadar delirmiş, ne kadar çaresiz olmanız lazım?) Üst üste kaç Noel'i Margaret Thatcher'la kutlamıştı? (Thatcher, Savile'e asalet unvanı vermeye dört kere teşebbüs etmiş ama danışmanları tarafından defalarca terslenmiş, ancak Başbakanlık döneminin dibine geldiğinde onu şövalye ilan edebilmişti.)

Murdoch ve *Daily Mail* tacizin kurumsal bir patoloji olduğu fikrini öne sürmekte hiç vakit kaybetmedi; Savile'in yozlaşmasını üretip büyüten şey BBC ve daha geniş bir bakış açısıyla 60'lı ve 70'li yılların ataerkil medya kültürüydü. Artık neoliberal dünyadaki rolüyle ilgili sürekli bir kafa karışıklığı halindeki BBC olması gerektiği şekilde nörotik, narsistik bir çöküşe geçti. Sağduyusu yok olmuştu, Savile'in tacizleriyle ilgili bir haber yayınlamamıştı ve Savile üzerine yaşanan kriz BBC'yi birkaç ay sonra, bir muhafazakar parti üyesi başka bir taciz skandalında hak-sız yere suçlandığında fazla aceleci davranmaya itecekti. Murdoch ve *Daily Mail*, Savile krizinden anlaşılanların basın özgürlüğünün önemini nasıl gösterdiğini sevinç çığlıklarıyla anlatmaya devam etti; ancak kur-nazca kaçındıkları soru şuydu: *Kendilerinin* cesur ısmarlama yazarları neredeydi? Savile'i neden asıl mesele olması gereken zamanda, o sağ-ken ifşa etmemişlerdi?

Bütün bunlardan yakayı nasıl sıyırdığı sorusu sorulmaya başladığında yanıtı çoktan biliyorduk. En tepede bağlantıları vardı. En tepede. Aynı zamanda alt seviyelerdeki güç ve otorite sahipleriyle de arkadaşlık kurmayı ihmal etmemişti. Polis memurları Savile'in Leeds'teki evinde yapılan, artık adı kötüye çıkmış Cuma Sabahı Kulübü toplantılarına düzenli olarak katılıyorlardı.

Savile'in bu beklenmedik güç ve nüfuz seviyesine erişmesi muazzam derecede çok çalışmayı gerektiriyordu. Onu asla suçlayamayacağınız şeylerden biri tembellikti. Sump Plug blog sitesinde yayınlanan detaylı bir araştırma yazısı Savile'in kariyerinin en başlarında ne kadar şeytani bir yoğunluğa sahip olduğunu anlatıyor:

The Plaza [Manchester'daki balo salonu] Savile'in gözettiği, yönettiği, DJ'lik yaptığı, üzerinde karanlık bir kontrol gücüne veya bir tür gizli ortaklığa sahip olduğu, sadece Manchester değil Pennine dağlarının diğer tarafında, Scarborough ve Whitby sahillerinde, özellikle de Leeds'te yer alan birçok dans salonu ve kulüpten biriydi. Kendi memleketinde yönettiği gece kulüpleri arasında Cat's Whiskers ve County Arcade'de, oralılar tarafından basitçe 'Mekke' olarak bilinen (sonradan Spinning Disc olarak tekrar adlandırılacak) Locarno dans salonu da vardı. Reşit olmayan kızlara olan düşkünlüğünün 1958'de polisin dikkatini çektiği ilk yer burasıydı. Mesele Savile'in ölünceye kadar her zaman yanında bulundurduğu yirmiliklerden oluşan büyük para destesinden birkaç yüz sterlinin sayılmasıyla hızlıca çözüldü.

Öte yandan 50'li ve 60'lı yıllarda Manchester'da Savile'i öğlen yemek saatinde eğer Plaza'da bulamıyorsanız sonrasında kesinlikle Ritz'de görürdünüz. Orada da değilse Fountain Caddesi'ndeki Three Coins'teydi. Pazar günleri bile dinlenmezdi; bunlar Belle Vue'deki Top Ten Club'da iki bin jive ve twist dansçısı üzerinde plak döndürdüğü zamanlardı.

Adam her yerdeydi; özellikle de kuzeyde şehirlerin büyüyüp birbiriyle kesiştiği yerlerdeki büyük dans salonu ve gece kulüplerinin neredeyse hepsinde aynalı küre kadar demirbaştı.

Savile'in imparatorluğu hızla güneye doğru da yayıldı, Ilford Palais ve sonrasında ona en son kayıtlarını çalması için para veren Decca Records müzik şirketine kadar. Kuzeyde Savile'in kârlı ticareti vücut geliştiriciler, boksörler ve güreşçilerden oluşan bir çete tarafından korunuyordu, aralarında – kendisini Dev Baba adlı komik ve şişman güreşçi, cumartesi öğleden sonraları yayınlanan televizyon programlarının sevimli temel direği olarak tanıyan bizlere olanak dışı gelecek şekilde – Shirley Crabtree de vardı. 70'li yılların televizyonunun kökenleri burada, perişanlıklarının tinsel bir dönüşümle hafif eğlence programları haline gelmeyi beklediği bu balo ve dans salonlarında yatıyordu.

Ancak Savile'in ölümünden bir yıl sonra bu tinsel dönüşüm tam tersine gidecekti. *Şimdi o zaman, şimdi o zaman* – Savile'in sloganlarından biri uğursuz bir önem kazanmaya başladı. Daha birkaç ay önce BBC onun hayatını ve çalışmalarını öven bir program yayınlamıştı. Şim-

diyse lanetlemek yetmiyordu: Varlığının tüm izleri silinmeliydi. Sadece mezar taşı sökülmele kalmadı –doğru olabilir mi? O hummalı ortamda bunu ayırt etmek imkansızdı – Savile’in evinin yakınlarında gömülmüş bir çocuğun ailesi Savile’in ölüsünün mezarından çıkarılmasını talep ettiğini duyduk; sanki ortaçağdan kalma bir iblis, ölüleri bile kötü yola sürükleyecek bir habis tehlike kaynağıymış gibi. Daha da saçma olan şey, BBC’nin çocuk kanallarından biri olan CBeebies’in “Tweenies” programında karakterlerden birinin Savile’in taklidini yaptığı bölümü tekrar yayınladığı için sansürlenmesiydi.

Şimdi o zaman, şimdi o zaman...

Savile’in tacizlerini gerçekleştirdiği sıralarda kurbanların karşısında *canavar* Jimmy Savile, *korkunç çocuk tacizcisi* Jimmy Savile değil, Aziz Yüce Gregory Süvarileri Komutan Şövalyesi Jimmy Savile vardı. Savile’in başına nasıl hiçbir şey gelmediğini sorarken bunu da hatırlamamız lazım. Kurbanlarının sessiz kalmasında korku doğal olarak bir rol oynamıştı. *Bir televizyon yıldızının, milyonlarca sterlin yardım bağışı toplamış birinin sözüne karşılık sizin sözünüze kim inanırdı? Ama aynı zamanda gücün gerçekliğin deneyiminin ta kendisini nasıl çarpıtabileceğini de mutlaka dikkate almak gerekiyor. Güçlü birinin yaptığı taciz zayıf durumdaki kişide bir bilişsel uyumsuzluğa neden olur –başına bu geliyor olamaz.* Başa gelenler ancak geriye bakışla birleştirilebilir. Güçlüler taciz ve yozlaşmanın geçmişte olduğu ama artık olmadığı fikrinden faydalanır. Taciz ve örtbas etme itiraf edilebilir ama sadece geçmişte kalacakları koşuluyla. O zaman öyleydi, şimdi işler başka...

02

HAUNTOLOJI

RAVE SONRASI LONDRA: BURIAL

k-punk blog yazısı, 14 Nisan 2006

 *Burial* kelimenin gerçek anlamıyla yıllardır rüyasını gördüğüm bir müzik albümü. Düşsel bir dans müziği, Triicky'nin *Maxinquaye* albümü üzerine yazdığı çığır açıcı yazıda Ian Penman'ın hayalinde canlandığı 'düşlenmiş şarkılar' koleksiyonu. *Maxinquaye* burada bir referans noktası olabilir, Pole de öyle; tıpkı bu iki sanatçı gibi Burial da hisyirtiden işitsel-hayaletler meydana getiriyor, sesin tesadüfi maddeselliğini bastırmak yerine öne çıkıyor. Tricky ve Pole'un "*hışyirtilojisi*" dub'ın materyalist büyücülüğünün (Penman "Kaydın yapısı bizim duyup coşkusunu yaşayabilmemiz için ters yüz edilmiş" diye yazıyor) daha ileri gitmiş hali; Ama Tricky'nin Bristol şarkısının hidroponik coşkusu veya Pole'ün Berlin'inin soğuk mağaraları yerine Burial'ın seslerinin basındaki benzetmesi gibi "Güney Londra'nın yakın gelecekte sualtındaki hali. Hışyirtı korsan radyonun çınlayan statik sesi mi yoksa sulara gömülmüş şehrin pencereden akan tropik sağanağı mı, asla ayırt edemiyorsunuz."

Yakın gelecek, belki...Ama bu ölü doğmuş ilkbaharda Güney Londra'nın ıslak ve çiseleyen sokaklarında yürüyerek Burial'ı dinlerken LP'nin fazlasıyla Şimdinin Londra'sı olduğu fikri beni çarpıyor; demek istediğim, başına sadece geçmişin değil, kayıp geleceklerin de musal-

lat olduğu bir şehri anımsatıyor. Sanki yakın gelecekte çok, oracıkta ama erişilmez bir geleceğin cezbedici arzusuyla ilgili gibi gözüküyor. Bir zamanlar olan, olmuş olabilecek ve – en acısı da – halen olabilecek olan, *Burial*'ın peşini bırakmıyor. Albüm sanki Rave rüyaları sonu bir yere varmayan bir dizi işin ağırlığı altında ezilip giden bir çocuğun on yıllık solgun etiketine benziyor.

Burial hardcore continuum için yakılmış bir ağıt, Rave kuşağı açısından bir tür *Memories From the Haunted Ballroom* gibi. Sanki bir zamanlar Rave'ler tarafından karnaval havasına büründürülen ama sonra insandan yoksun sahipsizliklerine geri dönen terk edilmiş mekanlara girmeye benziyor. Kısık sesli kornalar geçmiş Rave'lerin hayaletleri gibi birden ortaya çıkıyor. Cam kırıkları tabanlar altında çatırdıyor. Ekstazi flaşbekleri Londra'yı canlı olmasa da canlı gibi görünmeye getiriyor, tıpkı halüsinogenlerin *Jacob's Ladder*'daki New York'ta iblislerin metro istasyonlarından çıkmalarına sebep olması gibi. İşitsel halüsinasyonlar şehrin ritimlerini inorganik varlıklara dönüştürüyor, kötüden ziyade kederli. Bulutlarda yüzler görüyor, hissettirdi sesler duyuyorsunuz. Bir an için boğuk bir bas sandığınız şeyin sadece metro trenlerinin gümbürtüsü olduğu anlaşılıyor.

Burial'ın yas ve melankolisi onu dubstep'in duygusal otizm ve katılığından ayırıyor. Benim dubstep ile ilgili sorunum, dub'ın Song veya pop ile hiçbir ilgisi olmayan pozitif bir varlık olarak tesis edilmesi, dub müziğinin eksiltmeyle ortaya çıkan hayaletselliği fazlasıyla kaçırıyor olması. Boşaltım boşluk değil bunaltıcı, klostrofobik bir yassılık meydana getiriyor. Eğer tam tersine *Burial*'ın şizofonik hauntolojisi üç boyutlu bir alan derinliğine sahipse bunun kısmi nedeni üstü çizili seslere imtiyaz tanınması, dub müziğinin sesi merkezden uzaklaştırışına geri dönmeleridir. Hüzünlü vokal kısacık anlarda şarkılar arasında sanki isimsiz bir felaketin talan ettiği sokaklarda uçuşan sahipsiz aşk mektuplarının fragmanları gibi oradan oraya sıçrar. Yaptığı etki Tarkovsky'nin *İz Sürücü* (1979) filminde döküntüye dönüşmüş yüce nesneler üzerinde oyalanan uzun takip çekimi ölçüsünde yürek parçalayacak kadar dokunaklıdır.

Burial'ın Londra'sı yaralı bir şehirdir; psikiyatri ünitelerinden günlük izinle çıkmış ekstazi kurbanlarıyla, gece otobüslerindeki ümitleri kırılmış aşıklerle, 33'lük Rave plaklarını bitpazarında satmayı pek de

kendilerine yediremeyen ebeveynlerle doludur, hepsinin yüzlerinde tekin olmayan ifadeler vardır ama aynı zamanda interpasiflikleriyle nihi list çocuklarına işlerin her zaman böyle olmadığı düşüncesiyle sürekli musallat olurlar. Dem 2 grubunun hüznünün Durutti Column'ın *Vini Reilly* dönemiyle buluştuğu “You Hurt Me” ve “Gutted” neredeyse ezici etki yapar. “Southern Comfort” sadece acıyı uyuşturur. Rave’ciler artık ölü gibidir, Burial’ın ritmi de aynı şekilde hortlaktır; Silent Hill’de terk edilmiş bir okuldaki ayarı bozuk metronomun tik-takları gibi, tali hatlar üzerinde rölantide çalışan grafiti kaplı hayalet trenlerin klak-klak sesleri gibidir. 10 yıl önce Kodwo Eshun No U-Turn’ün “şiddetli, kükreyen” “hoover bas” sesini “aynı anda çalmaya başlayan bin araba alarmina” benzetmişti. Burial’daki sessiz bas bir kükremenin hayalet yankısıdır, hurdaya çıkmış arabaların bir zamanlar çıkardıkları sesi hatırlamasıdır.

Burial aslında bana Nigel Cooke tablolarını anımsatıyor. Cooke’un kendi resimlerine grafitiler gibi çizdiği suratsız figürler Burial’ın müziğinin mükemmel görsel benzeşimleridir. On yıl önce jungle ve hip-hop iblisleri, şeytanları ve melekleri ortaya çıkarmıştı. Fakat Burial’ın müziği Cooke’un resimlerinde özlemle iç geçiren “art arda sigara içen bitkiler ve hıçkırır sebzeleri” çağırıyor. Tate’te yaptığı konuşmada Cooke grafitinin şiddetinin çoğunlukla hızından kaynaklandığını ifade ediyor. Cooke’un grafitiyi ‘yavaş’ sanat aracı olan yağlıboya tablolarla yeniden yaratmasıyla Burial’ın Rave müziğinin hiperkinezisini görkemli bir melankoliye daldırma biçimi arasında bir yakın ilişki var. *Burial*’ın köhne Afro-NoFuturism’i [Afro-GelecekYokçuluğu], Wu Tang’ın 90’lı yıllarda New York için yaptığını 2000’lerde Londra için yapıyor. Massive Attack’ın vaat edip asla başaramadığı şeyi veriyor. Goldie’nin *Timeless*’inin aslında olması gereken hali. Uomo’nun *Vocalcity* [Vokalşehir] albümünün Dub Şehri karşılığı. *Burial* şu on yılın müzik albümlerinden biri. Bana güvenin.

KEDERLİ MELEK: BURIAL'LA RÖPORTAJ

The Wire 286, Aralık 2007

■

Burial kendi adını taşıyan albümle geçen yıl piyasaya ilk çıkışında kendisini olağanüstü bir ses mitolojisi derleyicisi, bir çağ ve yerin varoluşsal kırılganlığını sadece ses kesitleri, kırık düzensiz ritimler ve somut müzik ses efektleriyle ifade edebilen yetkinlikte bir ses şairi olarak kabul ettirdi. *Burial* yaralı bir Güney Londra'nın canlı bir ses portresi, bir şehrin hayal kırıklığı ve ıstırabının yarı soyut ses tablosuydu. Burial'inki dans müziğine doymuş bir sestir ama ardışık olmayan ritim dans edilemeyecek kadar eksantrikti. Müziği, albümleri Kode9'ın Hyperdub etiketiyle yayınlandığı için muhtemelen dahil edileceği müzik türü olan dubstep'e ayak uyduramayacak kadar uyumsuzdu. Burial'ın müziği yabana atılmış olabilir ama sadece var olan biçimlerin eklektik bir karışımı değildi. Onu en etkileyici kılan – şüphesiz *The Wire*'in onu 2006 için Yılın Albümü seçmesinin arkasında yatan nedenlerden biri – sonik konseptinin tutarlılığıydı. Burial'ın kasvetli ağıtlarının kişilik dışı bir niteliği vardı, onun çok az röportaj vermesinden ve portre fotoğraflarının herhangi bir reklamda kullanılmasına izin vermemesinden kaynaklanan bir nitelik. Yanıltıcı reklamların boşluğunu dedikodular doldurdu. Birçok insan onun gerçekten var olduğuna inanmıyor, albümün prodüksiyonu-

nu Basic Channel, The Bug, Kode9'ın kendisine atfediyordu; Burial'ın (sin)estetik özelliğinin nasıl da tamamen anlaşıldığına dair kinayeli bir iltifat. Aslında onun müziği en azından beş yıldır yavaşça, yarı gizli geliyordu. İlk albümdeki parçalar Burial'ın 2001'den beri yaptığı kayıtlardan seçilmişti. İlk plak kaydı 2004'te piyasaya çıkan Wasteland'in Vulture Culture Mix 2 albümündeki "Broken Home" kaydıydı. Ardından, bir yıl sonra, ilk LP'deki en güçlü kayıtların yolunu açan *South London Boroughs* EP kaydı geldi.

Burial'ın 'tanınan bir yüz', medyanın reklam makinesine konu olmayı reddetmesi kısmen karakterden kaynaklanan bir tercih, kısmen de dijital kültürün dayattığı her zaman görünür olmak ve aşırı şeffaflık koşullarına direniş; internetle ilgili olarak "sanki bir ruh çağırma tahtası gibi, birinin kafanıza, gözlerinizin arkasına girmesine izin vermek gibi. Tanımadığınız insanları içeri alıyor" diyor.

"Ben sadece gerçekten şatafatsız bir insanım" diye itiraf ediyor. "Bilinmez olmak istiyorum çünkü arkadaşlarım ve ailemle birlikte olmayı tercih ediyorum ama buna odaklanmaya gerek yok. Sevdiğim müziklerin çoğu için, onları yapan kişilerin neye benzediğini zaten asla bilmiyorum. Bu insanı çeken bir şey. Ona daha fazla inanmanızı sağlıyor." Burial DJ'lik yapmıyor veya canlı çalmıyor, o yüzden fotoğraflarını gizlice çekip etrafta dolanmasını sağlamak bile mümkün değil. "Sadece bir sembol, bir müzik, bir müziğin adı olmak istiyorum" diye açıklıyor. "Bu yeni bir şey de değil. Underground'ın eski özelliklerinden biri bu ve daha kolay." Burial kişinin dışındaki güçler tarafından şekillendirilmesine karşı birçok insandan daha hassas. "Gençken sizinle hiçbir ilgisi olmayan güçler tarafından itilip kakılıyorsunuz" diyor. "Kayıpsınız, çoğu zaman kendinizde, herhangi bir konuda neler olup bittiğini anlamıyorsunuz."

Burial kendi müziğini ortaya çıkaran İngiliz Hardcore continuum'a sovenist olmamakla birlikte şiddetli bir sadakat besliyor. "Eğer müziğin içine girdiyseniz hayatınız onların etrafında oluşmaya başlıyor" diyor. "Amerikan, 'Senin kızla kulüpteyim' tarzı hip-hop yerine gerçek hayata, İngiltere'ye dair müzikleri tercih ederim. R&B müziğini ve vokallerini seviyorum ama İngiltere'ye has şeyler dinlemekten hoşlanıyorum, drum 'n' bass ve dubstep gibi. Underground müziği bir kere duyduktan sonra gerisi sadece kahrolası bir reklam, dışarıdan getirilmiş

bir şey gibi geliyor.” Gerçekten de yeni albümü *Untrue*’daki parçalardan birinin adı “UK”; diğeri, en hüznü olanlarından biri ise “Raver”. Burial’ın Londra’sı eski eğlence mekanlarına geri dönüp onları harap halde bulan, Rave sonrası hayatlarının gündelik tavizlerini bir zamanlar sonuna kadar yaşadıkları kolektif coşkunlukla karşılaştırmak zorunda kalan kederli Rave’cilerin yaşadığı bir şehre benziyor. Burial’ınki geçmişin yeniden düşünmesi, terk edilmiş türlere ait kalıntıların düşsel bir montajda yoğunlaşmasıdır. Müziği melankoliden daha çok bir matem çalışması çünkü halen kayıp nesneyi arzu ediyor ve onun geri geleceğine dair umudundan vazgeçmeyi reddediyor. “Geceleri o eski parçaların çoğunu dinliyorum ve onlarda kederlenmeme neden olan bir şeyler duyuyorum” diyor. “En beğendiğim prodüktör ve DJ’ler de artık öldü; bu umudu İngiltere’yi birleştirmeye çalışan o eski parçaların hepsinde duyuyorum. Ama bunu yapamadılar çünkü İngiltere farklı bir yönde değişiyordu, bizden uzaklaşıyordu. Belki de kulüplerdeki İngiltere hissi, o zamanki şeyler o kadar yapay, kendinin farkında veya internet tarafından yaratılmış değildi. Daha ziyade rivayetti, yeraltı folkloruydu. Herkes gecenin içine dalabilirdi ve onu aramaları gerekiyordu. Çünkü onu insanlarda, insanların gözlerinde görebilirdiniz. Rave’ciler yaşamlarının kıyısında idi, ileri gitmiyor, geride kalmıyorlardı, sadece oradaydılar ve müzikler onlar için her şeydi. 90’larda bunun onların elinden alındığını hissedebilirsiniz. Kulüp kültüründe her şey süper kulüplere dönüştü, dergiler, Trans, ticarileşti. Tüm o tasarım eseri barlar sadece kulüplere benzemeye çalışıyor. Her şey kapıldı. Bu yüzden o noktadan sonra militanlaştı, yeraltına indi. O çağ kapandı. Artık bir şeyleri bulmak için daha az tehlike, daha az fedakarlık, daha kısa bir yolculuk var. Saklanamazsınız, medya her şeyi kaydediyor.” Karamsarlığını gemliyor: “Ama [dubstep geceleri] DMZ ve FWD o derin ortama ve gerçek hislere sahip. Gerçek underground halen güçlü, yeni ve iyi müzikler her zaman kulağıma çarpıyor.”

İlk LP albümü kadar kesin bir ifadeden sonra Burial’ın bir sonraki hedefini hayal etmek zordu. Ama *Untrue*, *Burial*’da testi yapılan ses üzerinde önemli değişiklikler yapıyor. İlk albümden en bariz farkı yeni LP’deki vokalin miktarı ve türü. Akıl hocası Kode9 bunu “garip soul” olarak tanımlıyor ve eğer ilk albümün referans noktaları 90’ların başından ortasına kadar olan dönemdeki Rave ve Jungle ise *Untrue*’nın mi

henk taşları 90'ların sonuna ait Garage ve 2-step oluyor. Kesilmiş ve perdesi değiştirilmiş sesler – özlemin birbirine dolanan parçaları – *Untrue* albümünü *Burial*'dan daha bağımlılık yapıcı hale getiriyor, etkisini daha da şiddetlendiriyor. *Burial* aslında farklı tarzda bir albüme yetecek kadar malzeme üretmiş – “daha teknik, tüm sesler parçalarına ayrıldıktan sonra tekrar birleştirilen bir tür silaha benziyor” – ama ıskartaya çıkarmış. “Endişeleniyordum” diyor, “Bütün o karanlık müzikleri yaptıktan sonra anneme dinlettim ve onun hiç hoşuna gitmedi. Vazgeçecektim ama annem çok tatlıydı, bana ‘Sadece bestelerini yap, herkesi siktir et, kafana takma’ dedi. Köpeğim ölmüştü, bitik durumdaydım. Annem ise sadece ‘Git besteni yap, biraz neşelen, geç yat, bir fincan çay iç’ gibi şeyler söyledi. Yirmi dakika sonra onu cep telefonundan aradım, ‘Archangel’ı [*Untrue* albümü] yapmıştım, ona ‘Parçayı yaptım, bana yap dediğin parçayı yaptım’ dedim.”

Burial'ın ses üzerindeki uygulamaları tarzı açısından her zaman kritik önem taşıyor. Fazlasıyla dub etkisindeki müzik sadece sesi silip ekoyu artırmakla yetinebilir ama *Burial* dub etkisinin şarkıyı perde arkasına gizlemek olduğunu, onu baştan çıkarıcı izlere, maddeselliğini kısmen kaybettiği için çok daha çekici hale gelmiş sanal bir nesneye döndürmek olduğunu içgüdüsel olarak biliyordu. Onun imzası niteliğine gelmiş olan, aralara serpiştirilmiş hışırtı, gizleme sürecinin parçasıdır. *Burial* kendisini küçük gören bir tarzda hışırtıyı başlangıçta “beste yapmakta çok iyi olmadığım gerçeğini” gizlemek amacıyla kullandığını iddia ediyor. Ama Jungle, Garage ve 2-step tarafından geliştirilen ‘ses biliminden’ etkilendiği kadar dub müziğinden etkilenmiyor. Kardeşleriyle birlikte Jungle’ın karanlık tarafını dinlerken vokal kayıtlarının kendisine giderek daha çekici geldiğini fark etmiş. “Vokallerin düzgün şarkılar olarak değil, kolajlanmış halde ve tekrar tekrar girişini, soğukkanlı bir şekilde icra edilmesini çok beğenmiştim. Sanki derinlere çeken, tehlikeli bir denizkızı gibiydi. Şarkı kolajları karanlık bas dizilimi kadar ilgimi çekiyordu. Düşük frekanslı sesleri, hızlı davulları ve vokalleri bir arada duyduğumda bir şeyler oluyor. Ama beste yapmaya başladığımda enstrümanım yoktu ve nasıl düzgün şekilde yapabileceğimi anlamamıştım, bu yüzden davul ve bas sesini büyütmeyi beceremiyordum ama içinde bir parça vokal olması bestenin geri kalanını affettiriyordu. O zamanlar bana, özel müzik parçalarının verdiği hissi veren bir beste yaptığımı

inanamadım; vokal, besteyi o noktaya götürmüşe benzeyen tek şeydi. En sevdiklerim underground ve duygudurum ses dizileriydi ama muhteşem vokalleriyle elbette: Teebee'den "Let Go", Foul Play'den "Being With You Remix", Intense, Alex Reece, Digital, Goldie, Dillinja, EL-B, D-Bridge, Steve Gurley. Otobüsle okula giderken DJ Hype mix albümlerini dinlemeyi özlüyorum."

Yeni Sol İngiltere'si uzlaşmaya dayalı duygusallıkla sarhoş durumda; tek kullanımlık yapmacık duygu bağımlısı. Aynı anda tüm televizyonlarda olan yetenek programlarıyla sahte duyguların yalancı bir bağnazlıkla aşırı şekilde sergilenmesi, medyada tanınmaya giden hızlı bir yol haline geldi, laik İngiltere'nin takdis ve selamet şekli. Bu süreçte şarkı söylemek neredeyse önemsiz bir ayrıntıya dönüştü; medyanın ağzını sulandıran şey aslında geri plandaki göz yaşartıcı hikayeler. Burial'ın şarkı söyleme konusundaki stratejisi bunun tam tersi: O insan sesini biyografi ve hikayeden çıkarıp uçuşan, titreşen soyutlamalara dönüştürüyor, kişisel geçmişin ağırlığından kurtarılmış meleklerle. "Guy Called Gerald bestelerini dinliyordum" diyor. "Vokalleri yapmak istedim ama onun gibi düzgün bir şarkıcı bulamadım. O yüzden akapellalardan parçalar alıp farklı dizelere dönüştürdüm, hiçbir anlam ifade etmeseler bile hislerimi özetliyorlar." Vokallerin perdesini değiştirme sürecinde gömülü sinyaller açığa çıkıyor. Burial "Şu vokali dinledim, öyle söylemiyor ama sanki 'archangel' diyor gibi geliyor" diye ifade ediyor. "Kadın vokallerin perdesini alçaltarak kulağa erkek sesi gibi, erkek seslerinin de perdelerini yükselterek şarkı söyleyen bir kadın gibi gelmesini sağlamak hoşuma gidiyor." Meleklerin cinsiyetsiz olması gerektiği için yerinde bir davranış. "Benim bestelerimde işe yarıyor, yarı kız yarı oğlan gibi" diyor. "Bu bunalımı anlıyorum ama bazı dans müzikleri çok erkeksi. Bazı Jungle bestelerinin dengesi vardı, coşku ve bunalım, aynı bestede hem kız hem erkek sesi olmasından kaynaklanan. Gerginlik oluşuyor çünkü yakınlar ama bazen de birlikte mükemmeller. Ben o kıza benziyorum. Ben o kızım."

Kode9 bu albümü "kederli coşkunluk" olarak tanımlıyor, yakışan bir ifade. Burial aynı fikirde, "Yarı coşkun bir albüm yapmak istedim" diyor. "Bu İngiliz underground müziğinin geçmişte sahip olduğu eski bir şey. Eski Rave parçaları geçmişte bunun ustasıydı, yarısı insan endorfinleri, diğer yarısı da uyuşturucularla hipnotize edilmiş bir şey. Bu biz-

den çalındı ve asla geri gelmedi. Arkadaşlarım bana gülüyor çünkü balına şarkılarından hoşlanıyorum. Ama onları seviyorum, vokallerin onlar gibi olmasından hoşlanıyorum, bir gece çılgılığı, bir melek hayvan gibi.”

Yine melekler. *Untrue* albümünde Burial'ın Rave'cileri kederli melekler, dünyeviliğin sıkıcı ağırlığına sürgün edilmiş ışık varlıkları gibi görünüyor. *Untrue* Alman yönetmen Wim Wenders'ın *Arzunun Kanatları* (1987) filminin İngiltere'de geçen versiyonu gibi: İhanete uğramış ve sakat kalmış, kanatları kesilmiş meleklerin şehri olarak Londra'nın işitsel bir vizyonu. Ama melekler aynı zamanda umutsuz ve buraya terk edilmiş olanların üzerinde bekliyor. Burial “Yeni bestelerim bununla ilgili” diye onaylıyor, “Bir meleğin sizi gözetmesini istemek, gidecek hiçbir yeriniz yokken, yapabileceğiniz tek şey gecenin köründe McDonalds'ta oturup telefonunuza cevap vermemekken.”

Tahmin edeceğiniz gibi Burial'ın melekler, iblisler ve hayaletlerle uyumu çocukluğuna dayanıyor. “Ben çok küçükken babam” diyor, “Bazen bana MR James hikayeleri okurdu. Geçen yıl South Bank'te işten kaytarıp bir MR James hayalet kitabı buldum. Küçükken canıma okuyan hikaye, “Ah, Islık Çalarsan Sana Gelirim Evlat”tı. Bazı şeyler ne kadar uğursuz olduklarını çok uzaktan bile belli eder. MR James'te garip bir şeyler olur çünkü yazı şeklinde bile olsa kişinin hayaletle karşılaştığı bir an vardır, okuduklarınıza inanmadığınız bir yer. Buz kesilirsiniz, hayaleti bir anlığına gördüğünüz veya onun size hayaletin yüzünü tarif ettiği birkaç satır boyunca. Sanki artık okumuyorsunuz gibidir. O anda size ait olmayan bir anı hafızanıza gömülür. ‘İnsan için bir yüzü ait olmadığı bir yerde görmekten daha kötü bir şey yoktur’ gibi bir şeyler söyler. Ama eğer küçükseniz, her zaman sizi altüst eden ve karartan bir hayal gücünüz varsa böyle şeyler okumak neredeyse rahatlatıcıdır.”

“Ayrıca” diye devam ediyor, “Daha önceden bildiğiniz birini, yakın olduğunuz, ailenizden birini tanımamaktan, onlarda onlar olmayan bir ifade beklemekten daha kötü bir şey yok. Bir keresinde parti sonrası yapılan bir partide bir birahane de oranın müdavimleri ile oturuyorduk, arkadaşlar gerçek hayattan saçma hayalet hikayeleri anlatmaya başladı, belki başlarına gelmiştir, eğer duysaydınız...Kızın biri bana hayatımda duyduğum en korkutucu şeyi anlattı. Bu hikayelerin bazıları olması gerekenden birkaç kelime daha önce bitiyor gibiydi. Film gibi değillerdi, fazla basit, fazla gündelik, öylesine. Bu hikayeler kulağa gerçek geliyor

ve onları asla unutmuyorum. Bazen belki hayaletleri görürsünüz. Yeraltında boş bir Costcutters plastik poşetiyle, gidecek hiçbir yerleri yokken daha küçükler, normal bir insandan yaklaşık %70 daha küçükler, hayatta oldukları halden daha küçükler.”

Burial zamanımızın ruhunun temelde hauntolojik olduğunu en ikna edici şekilde ortaya koyuyor. Derrida’nın kavramının gücü, gerçekte olmamış olayların, ortaya çıkmayı başaramamış ve hayalet olarak kalmış geleceklerin başınıza musallat olması fikrinde yatıyor. Burial hiçbir zaman ilk elden yaşamadığı bir şeylerin arzusunu duyuyor. “Ben hiç festivale, büyük bir alanda veya hangarda yapılan Rave partilerine veya yasadışı bir partiye gitmedim” diyor, “Sadece kulüpler, içeride çalınan besteler filan. Onları duydum, onların hayalini kurdum. Erkek kardeşim bana gerçekten yetişkin gibi gelen albümler getirirdi; onlara sahip olduğuma inanamazdım. Sanki daha çok küçükken *Terminatör* veya *Yaratık* filmini ilk defa seyretmeniz gibi. Bana heyecan verirdi, öteki dünyayı dinliyor gibiydim, kardeşim geç vakit geldiğinde onun çaldığı müzikleri dinleyerek uyurdum.” Rave’i Burial’ın yaşamında bir tür “var olan yokluk”, masal ve özelemlerle doldurulacak bir boşluk haline getiren, büyük kardeşiydi. “Müzikleri severdi, Rave bestelerini, Jungle’ı” diyor Burial. “Bütün bunları yaşıyordu, giderdi, gecenin öteki tarafındaydı. Bunların hikayeleriyle büyüdü: Arabaya binip şehri terk etmek, bir yerlere gidip bu müzikleri dinlemek. Bizi oturtup bu eski parçaları çalardı, sonra da “Metropolis”, Reinforced, Paradox, DJ Hype, Foul Play, DJ Crystl, Source Direct ve Tekno.”

Rave kalıntıları kaçma arzusunu besliyor. Kendinden emin, “Sıkı çalışmaya saygı duyuyorum ama düzenli işleri sevmiyorum” diye ifade ediyor. “Veya iş görüşmelerini. Kaytaran bir kalbim var, sadece gitmek istiyorum. Mutfaklarda, iş yerindeki koridorlardayken tavandaki panellere bakıp havalandırma deliklerinden kaçmayı hayal ediyorum. Bir geçit. Çocukken çöp kutularına atılmayı, bir şeylerden kaçmayı hayal ederdim. Annem bilmeden beni çöpe atıyor. Binanın dışında, siyah bir plastik poşetin içindeyim, yağmurun poşete çarptığını duyuyorum ama kendimi iyi hissediyorum, sadece uyumak ve bir çöp kamyonunun gelip beni almasını istiyorum.” Çok hızlı bir psikanaliz yorumu bunu neredeyse hiç gizlenmemiş bir ana rahmine dönme arzusu olarak görecektir – Burial’ın sıcak basları gerçekten rahme girmek gibidir – ama bu, fan-

tezinin diğeri itkisi olan kaçma arzusunu göz ardı etmek anlamına gelir. Burial çıkmak istiyor ama ötede ne olduğunu pozitif biçimde karakterize edemiyor. “Hepimiz onu hayal ederiz” diyor. “Orada bir şey olmasını dilerdim. Ama görmek için çırpınsanız bile asla bir şey göremiyorsunuz. Seçeneğiniz yok. İşe gidiyorken aslında öteki caddeden, hemen oradaki yoldan gitmek istiyorsunuz ama onu geçip devam ediyorsunuz. Yeryüzündeki hiçbir güç sizi oraya götüremez çünkü bir yerlere ayağınızı sürüyerek gitmek zorundasınız. Bir saniyeliğine kaçsanız bile insanlar peşinizde, Thames kıyısına gidip cep telefonunuzu atamazsınız.”

Ama öteki taraftan titreşimler ve ışık çakmaları her zaman var. Ardıl görüntüler. “Bazen hiçliğin ortasına, deniz kıyısına giderdim” diye sözü bağlıyor Burial. “Orayı seviyorum çünkü karanlık bastığında tamamen karanlık oluyor, şu Londra’nın ambiyansını oluşturan ışıklar zımbırtısı orada yok. O zamanlar geriye dönerken yürümek zorunda kalır, el ele tutuşur ve çakmak kullanırdık. Işığı görürsün, nerede olduğunu görür, sonra yürümeye devam edersin, biraz önce olduğun yerin görüntüsü retinada kalmaya devam eder.”

THE CARETAKER'IN *THEORETICALLY PURE* ANTEROGRADE AMNESIA'SI ÜZERİNE

Mayıs 2006

Artık hepimizin bir tür kuramsal olarak katıksız ileriye dönük bellek kaybından mustarip olduğumuz söylenebilir mi?

Oliver Sacks'ın *Karısını Şapka Sanan Adam* ve Christopher Nolan'ın *Akıl Defteri* (2000) – yanlış anlaşılacak şekilde kısa süreli bellek kaybı olarak nitelendirilen – bu sağlık durumunun özelliklerini herkes tarafından bilinir hale getirdi. Bu hastalığı olan kişiler *aslında* yeni anılar üretir ama onları muhafaza edemez. Uzun vadeli bir kodlama söz konusu değildir. Bu tür bir bellek kaybı geriye değil ileriye dönüktür çünkü rahatsızlığın gerçekleşmesinden önceki anılar üzerinde etkisi yoktur. *Kuramsal olarak*: Pratikte ise eski anıların bile bir miktar azalması olasıdır.

Theoretically Pure Anterograde Amnesia [Kuramsal Olarak Katıksız İleriye Dönük Bellek Kaybı] albümünde Caretaker'ın müziği bir tür zirveye ulaşmış. Tema bir zamanlar geçmişe duyulan sıla özlemiydi. Şimdi ise, geleceğin olanaksızlığı.

Selected Memories From The Haunted Ballroom albümü insan kopyalarında kullanılan bir tür bellek protezi gibiydi, yirmili ve otuzlu yılların çay salonlarındaki pop müziğinin sahte bir anısı. Al Bowlly'nin

The Shining ve *Pennies From Heaven*'ı mırıldanarak söyleyişinin parıldayan acısını aklından çıkaramayan bizler için bu tür bir Geleceğe Çağrı yolculuğu gerçekten karşı konulamaz bir şeydi. Hayaletler çok görkemliydi, küt saçları, mum ışığında parlayan incileri ve çok zarif dans hareketleriyle.

Esrarengiz bir gönderme (*Last Year at Marienbad* (1961) üzerinde ve buna bağlı olarak da *The Shining* (1980) üzerinde etkisi olan) *Morel'in Buluşu*'na, Adolfo Bioy Casares'in Louise Brooks'a yazdığı bilim-kurgusal aşk şarkısına yapılmış olabilir. Casares güzel ve lanetlilerin hayaletlerinin sonsuza dek korunduğu, küçük jestlerinin ve banal konuşmalarının tekrarlamalarla kutsal artefaktlara dönüştürüldüğü bir dünyada yaşadığımızı hayal etmişti. Morel'in adasındaki simülasyon makinesi elbette filmdi; Casares'in kahramanının yaptığı gibi, çok uzun zamandır yasını tuttuğumuz hayaletlerle sonunda konuşabilmek için ekranın arkasına geçmeyi hayatın bir noktasında kim istememiştir? *Cinnet* filminde Jack'i Overlook Otel'i'nin karşılıklı isteğe dayalı halüsinasyonuna sokan da yine aynı cezbediciliktir. Scott Fitzgerald çağının elit kesiminin bitmek bilmeyen bir nükte, kokain ve servet girdabında sonsuza dek dolandığı Altın Salon gerçekten cennet gibidir. Ama cennete girmek için ödemen gereken bedelin ne olduğunu biliyorsun Jack, değil mi?

Değil mi?

The Caretaker'ın müziğini her zaman, hafif olmaktan çok, ağır yapan şey işte parfüm ve koruyucuların tam olarak bastırmayı asla başaramadığı bu mezarlık rutubeti ve küf kokusuydu. Ağırdan da öte, mide bulandırıcı. İşitsel vizyonumuzun etrafında pusuda bekleyen gölgeleri yok saymak asla mümkün olmamıştı; anılara yolculuk sarhoş edici lezzette olmakla birlikte sonradan ağızda acı bir tat kalıyordu. Poe'nun "The Masque of the Red Death" öyküsünde kendinden geçmiş dansçılara muhtemelen dert olan, salgın hastalık ve ölümün belli belirsiz ama ısrarlı farkındalığına benzer hafif bir korku.

Dahası var.

Ters giden başka bir şey daha var.

Sepya ve flu görüntü Photoshop'la yapılmış, bunu biliyorduk. O kalın halılar ve porselen çay takımları aslında orada değillerdi. Asla olmadılar da, bizim için değiller. Biz bir *başkasının* zihninin gözündeki simü-

lasyonun içindeydik. Sesin harelenmiş, yumuşatılmış, gevelenmiş ve yankılanmış niteliği, bunun nesnenin kendisi olmadığını, başka birinin anısının nesnesi olduğunu bize anlatıyordu.

Theoretically Pure Anterograde Amnesia albümünde işler ölçülemez derecede kötüleşti. Sanki Overlook simülasyonu enerjisini tamamen tüketmişti. Işıklar sönmüştü. Otel uzun zaman önce yağmalanmış, yakılıp yıkılmış bir harabe, orkestra solgun ve neredeyse tamamen şeffaf.

Tehdit artık nostaljinin ölümcül ve tatlı baştan çıkarıcılığı değil. Sorun geçmişe *doğru* gitme isteği değil, artık değil, onun *dışına* çıkamamak. Kendinizi gri-siyah bir statik serpintisinde, bir hışırtı sisinde buluyorsunuz. Burası neden her zaman yağmurlu? Veya bu sadece ölü bir kanala ayarlanmış televizyonun sesi mi?

Neredeydik?

Tanıdık bir bölgede olabileceğinizi varsayıyorsunuz. Bunu daha önce duyup duymadığınızı bilmek zor. Devam edecek fazla bir şey yok. Az sayıda yer işareti. Parçaların isimleri değil numaraları var. Onları istediğiniz sırada dinleyebilirsiniz. Mesele zaten kaybolmak. Bu kötü görülen, Beckett'in son dönem manzaralarına benzeyen yerde bunu yapmak kolay. Doğaçlama hikayeler anlatırsınız, başkalarının boşluk doldurma adını verdiği; duman ve sisler arasında belli belirsiz seçilen soyut şekilleri anlamlandırmak için.

Filmin editörü kim, film neden sürekli atlıyor?

Artık zihninizin arkasında geriye kalan çok az bir melodi sizi gerçeğin çölünden ayırıyor.

Bu sağlık durumunun sadece birkaç şanssız kişinin başına dert olduğunu hayal etmeyelim. Kuramsal olarak katıksız ileriye dönük bellek kaybı aslında postmodern durum açısından türünün en iyi örneği değil mi? Şimdiki zaman; bozuk, perişan durumda olan kendini sürekli siliyor, geride çok az iz kalıyor. Bir şeyler bir süre dikkatinizi çekiyor ama onları çok da uzun bir süre anımsamıyorsunuz. Ama eski anılar oldukları gibi kalıyor...Sürekli anılıyor.../ love 1923...

Sürekli alkışladığımız hayaletlere göre gerçekten daha mı fazla maddeden oluşuyoruz?

Geçmiş unutulmıyor, şimdiki zaman anımsanamıyor.

Dikkatli olun. Dışarısı çöl...

BELLEK BOZUKLUĞU [THE CARETAKER İLE RÖPORTAJ]

The Wire 304, Haziran 2009

James Kirby e-postasında “Bellek ve hatırlama her zaman çok ilgimi çekti, özellikle de ses söz konusu olduğunda” diye yazıyor. “Bazı şeyleri kolayca hatırlıyoruz, başka şeyleri ise asla kavrayamıyor gibiyiz. Bu fikir, hastaların geçmişten gelen şeyleri anımsadığı ama yeni şeyleri anımsamayı başaramadığı spesifik bir bellek kaybının etrafında kurulan CD setini yaparken [2006’da piyasaya çıkan *Theoretically Pure Anterograde Amnesia*] daha da gelişti. Bunu sesle yaratmak gerçekten zevk aldığım bir mücadeleydi. Tek yolun çok az referans noktası olan, insana yönünü kaybettiren bir set yapmak olduğunu fark ettim. Bu tek-düze ton ve ses batağından kurtulan melodi fragmanları. Tüm parçaları defalarca dinleseniz bile bu melodilerin ne zaman ortaya çıkacağını anımsayamıyorsunuz. En sevdiğiniz kayıtlar gibi bir şey yok, sanki anımsamaya çalıştığınız bir rüya gibi. Bazı şeyler açık ama ayrıntılar halen gömülü ve uzak.”

Kirby’nin yaptığı betimleme *Theoretically Pure Anterograde Amnesia*’yı dinlemenin rahatsız edici deneyimini mükemmel olarak ortaya koyuyor. Altı CD’den oluşan setin piyasaya çıkışıyla The Caretaker

projesi bir atmosferik nostalji çalışması olmaktan bellek kaybına ilişkin yürek parçalayıcı bir araştırma olmaya geçiyor. CD seti müzik albümünden çok sonik bir enstalasyona benziyor, kavramsal ve dokusal zenginlikle ses sanatının birçok örneğini gölgede bırakan bir eser. Caretaker albümlerinin ilk üçü – *Selected Memories From The Haunted Ballroom* (1999), *A Stairway To The Stars* (2001) ve *We'll All Go Riding On A Rainbow* (2003) – çay salonu pop müziği kesitlerini yankı ve hisşirtinin gaz lambası ışığıyla sarmıştı. *Theoretically Pure Anterograde Amnesia*'da ise efektler ve hisşirti öne geçiyor, bu yüzden dub tarafından nazikçe tahrip edilmiş pop müziği yerine elimizde bir Beckett manzarası kadar soyut ve minimal, yön bulmanın olanaksız olduğu bir karanlık var. Eko ve yankılanmalar onları başlatacak bir ses kaynağı olmaksızın bir tıslama ve statik denizinde serbestçe yüzüyor. Önceki albümler küflenmiş ama halen muhteşem ortamları – çaptan düşmüş görkemli oteller, uzun zaman önce terk edilmiş balo salonları – düşündürüyorsa, *Theoretically Pure Anterograde Amnesia* çürüyüp harap olarak tamamen terk edilmiş, ne olduğu anlaşılamayan her sesin tehlikeyle dolu olduğu yerleri çağırıştırıyor. Yetmiş iki parça – hepsi isim yerine numara taşıyor – bellek kaybı durumunu taklit ediyor, tanınmış melodilerin karanlıkta arada bir parlayan az sayıdaki parçası ise düşman ve tanınmaz hale gelmiş bir dünyaya düzensiz dağılan aşinalık adacıkları oluşturuyor.

Kirby The Caretaker için “Belki kara mizah, sesle yapılmış bir tür kara komedi” diyor ama projenin ciddiyeti muzip olarak tanınan Kirby'nin şöhretiyle ters düşüyor. Kendisine ait V/Vm etiketiyle, *The Wire* 176. sayısının kapağında “Daha sert! Daha hızlı! Daha yüksek!” manşetiyle çıktıktan hemen sonra Lieutenant Pigeon'un “Mouldy Old Dough” parçasının bir versiyonunu piyasaya çıkardı, revaçta olan müziklerin mendenen geçirilmesinden oluşan – Chris de Burgh, John Lennon ve Elton John şarkıları da parçalanıp yeniden bir araya getiriliyordu – ve V/Vm tarafından yayınlanan seriden biri.

Kirby'nin V/Vm kolajları da dahil tüm çalışmalarını bir arada tutan şey, kültürel belleğe odaklanmadır. V/Vm'in (yıkıcı) pop müziği versiyonları postmodern pastişin küstah tarafından geliyorsa o zaman The Caretaker kültürel geriye bakışın karanlık tarafıyla ilgilidir. *Theoretically Pure Anterograde Amnesia* birçok açıdan bir kültürel patolojiyi teşhis etme davranışıdır. Geçmişteki biçimlerin fazlasıyla baskın olduğu bir

kültürü bellek kaybıyla tanımlamak garip gelebilir ama şu anda çok yaygın olan nostalji türü geçmişe duyulan bir özleminden çok yeni anılar yaratma kabiliyetinin olmayışıyla en iyi şekilde karakterize edilebilir. Fredric Jameson postmodern kültürün açmazlarından birini “şimdiki zamanımıza odaklanmayı” başaramamak olarak tanımlıyor, “Sanki kendi kültürel deneyimlerimizin estetik temsillerine erişme kabiliyetimizi yitirmişiz gibi.” Geçmiş sürekli geri geliyor çünkü şimdiki zaman anımsanamıyor. Bellek bozuklukları geçmiş on yıllık dönemde popüler sinemanın bir teması olarak tekrarlandı: *Memento*’daki başkarakter Leonard’ın mustarip olduğu hastalık kuramsal olarak katıksız ileriye dönük bellek kaybıydı, müthiş bir başarı elde eden Bourne filmleri de bellek yitimini konu ediyordu. Hafızaya ilişkin endişelerin, Jameson’ın ifadesiyle sürekli ekonomik istikrarsızlık ve kısa ömürlü imgelerin hızlı devri sebebiyle zamansallık konusundaki mantıklı gelebilecek her şeyin yıkıldığı geç dönem kapitalizmde devamlı olarak ortaya çıkması şaşırtıcı değil.

Kirby geleceğin iflasını 2006’daki *The Death of Rave* projesinde farklı bir açıdan ele aldı. Burada Rave maddesel olmaktan çıkarılıyor, bas ağırlığı ve davulun itki gücünden sıyrılarak bulanıklık ve sise indirgeniyor. Parçalar kulağa sanki bir kulübü dışarıdan dinliyormuşsunuz gibi geliyor: Belki de dans müziğinin 80’li ve 90’lı yıllarda eriştiği, geleceği şok edici yenilik hızından günümüzde sürgün edilmişliğimizi yansıtan korkunç derecede yerinde bir sonik metafor. Kirby “Evet, o proje halen emekleme aşamasında” diyor. “Her gün bir parça kaydı yapma amacı güden V/Vm 365 projesinin bir bölümü olarak ortaya çıktı. Gençken Rave’lere giderdim, elektronik müzikte 1987’den yaklaşık 1992-93’e kadar devam eden, sanki her hafta yeni bir türün ortaya çıktığı o patlamayı baştan sona yaşadım. Müzikte gerçekleşen çok fazla şeyi dinlediğiniz, pek çok yeni fırsatın açıldığı, yeni müziğin dans pisti ve kulüplerde patlayan enerjisini görüp hissedebildiğiniz müthiş zamanlardı. *The Death of Rave*’in o coşkunun yitişiyle, elektronik müziklerin büyük çoğunluğunda enerjinin toptan kaybıyla ilgili olduğunu düşünüyorum. Bugün kulüplere gittiğimde o enerjinin artık orada olmadığını gördüğümde insanlar için üzülüyorum. Demek istediğim, Berlin’de Watergate ve Berghain gibi sözde son derece havalı kulüplere sahibiz ama bunları 80’lerin sonuyla 90’ların başında Manchester’daki kulüplerle yan yana

koyduğumuzda aslında karşılaştırılabilir olmadıklarını görüyoruz. Elbette yeni şeyler ortaya çıkıyor ama bugün aslında fark şu, bir şey henüz doğal olarak büyümemişken patladığında insanlar onu online parodilerle boğarak öldürüyor ve yeni bir tarz genellikle daha su yüzüne çıkmadan ölüyor. Örneğin House ve Tekno, Chicago ve Detroit'te uzun bir sürede olgunlaştı ama şimdi hiç zaman yok, fikir şapkadan çıktığı anda enerjisi tükenene kadar sınırsızca kopyalanıyor. Buradaki kilit kavram 'enerji', bana her zaman ilham veren bir şey. Bana göre *Death of Rave* albümü Rave müziğinin tüm enerjisinden ve eğlence ruhundan yoksun bırakılmasıyla ilgili, sesin mezara gidene kadar Rave'den alınması da diyebilirsiniz." Parçalar sanki enerji geri dönüşleri gibi, Rave'in hayal ürünü parçacıklarının serotonin yoksunu bir beyin tarafından tekrar birleştirilmiş hali gibi.

Kirby'nin diğer projesi *The Stranger* zamandan çok mekan çevresinde yapılandırılmış. "The Stranger aslında The Caretaker'ın daha karanlık bir versiyonu" diyor Kirby, "Ve onun en yakın akrabası. The Stranger seste fiziksel bir yer yaratmakla ilgili. Örneğin son albüm [2008'de çıkan *Bleaklow*] Peak bölgesinde bulunan Bleaklow arazisini anlatıyor, karanlık, bulutlu günlerde sıkıcı olabilen ama güneşli günlerde de çok güzel olan bir yer. Gariptir ki oraya giden insanlardan bazıları benimle iletişime geçip ortamı gayet iyi yakaladığımı, albümü de oraya yürürken kullandıklarını söyledi. Kuzey kurşun grisi gökyüzünden süzülen güneş ışınları sanırım kulakla duyulabiliyor."

Kirby artık Berlin'de yaşıyor. "Berlin'e taşındım çünkü büyük şehrin ortam ve olanaklarına sahip ama aynı zamanda burada karanlık sokaklarda saklanmak çok kolay. Ayrıca burası Manchester kadar gaddar değil, insanlar medya ve haberleri o kadar takip etmedikleri için daha fazla açıklık söz konusu." Fakat *The Stranger* gibi The Caretaker'ın da kökleri İngilizliğe dayanıyor; "Kaynak malzeme olarak genellikle sadece İngiliz müziği kullanılıyor." The Caretaker'ın rock öncesi İngiliz pop müziğini kazarak ortaya çıkarmasının paraleli Dennis Potter'ın *Pennies from Heaven* adlı televizyon müzikalinde de görülüyor. "*Pennies From Heaven*'da coşku ve renklerin yanında müziğin kullanımı da müthiş ve elbette Dennis Potter'ın hikayeyi anlatmaya devam etmek için şarkı sözlerinde hüznü kullanma şekli de özel çünkü bu şarkılar aslında kendi içlerinde birer hikaye. John Clifford ve Herk Harvey'nin *Carnival of*

Souls (1962) filmi de bir referans noktasıdır; filmin son sahneleri *A Stairway to The Stars*'tan alınmış bir ses bile olabilir. Film ancak insanlardan duyduktan sonra izledim. Gerçekten böyle çok oluyor, insanlar iki şey arasında bir çizgi çiziyorlar, sonra ben de onu araştırıyorum.”

Ama elbette *The Caretaker*'ın başlangıçtaki temel itici gücü Kubrick'in *Cinnet*'iydi. “*Caretaker*” [Bekçi] adı Jack Torrance'in hayaletlerle dolu Overlook Oteli'nde sonsuza kadar sürdürmekle lanetlen-diği görevden geliyordu (Torrance'ın “sen her zaman bekçi olacaksın” cümlesini duyduğu an filmin en kan dondurucu sahnelerinden biridir). Buradaki fantezi kavram basitti: İlhamını “sadece Jack'in kafasında çalan balo müziğini içeren ve insanın yakasını bırakmayan sekanslardan” alan Kirby, neden Overlook'ta çalan müziklerden bir albümlük malzeme çıkarmıyorum, diye düşünmüştü. *Cinnet*'in film müzikleri albümünde, şarkıları Potter'ın birçok dramasında yer alan, iki dünya savaşı arasındaki dönemde duygusal şarkılar söyleyen Al Bowlly'nin iki şarkısı vardı ve Kirby'de aynı damardan müzikler arıyordu. “İki veya üç yıllık bir süre içinde o döneme ait müzikleri araştırmaya fazlasıyla zaman ayırdım bu kaynaklarla sürekli denemeler yapmaya başladım. Bana ilginç gelen, dünya savaşları arasında kaydedilmiş olduğu için bu müziğin büyük bölümünün hayaletler ve kayıpla ilgili olması gerçeği. Tamamen bambaşka bir çağa ait ve hemen hemen unutulmuş durumda. Şarkı isimleri de ses kadar yeni fikirlere ilham veriyor. Ne şanslıyım ki Stockport'ta yaşadığım yere yakın, iki yaşlı adamın işlettiği ve taş plaklarda uzmanlaşmış harika bir plakçı dükkanı vardı. Müziği onlara dinletip buna benzer ne var diye sorduğumda dükkanın arkasına kaçıp 1930'lardan kalma bir katalog bulduktan sonra plakları çıkarmaya başlıyorlardı. Müthiş bir kaynaktı ama ne yazık ki artık yok, sahiplerinden biri öldü, diğeri de dükkanı kapatmaya karar verdi. Orası sanki bir zaman sığraması gibiydi, sanki otuz-kırk yıl geriye gitmek gibi. Faturayı elle kesiyorlardı ve dükkanındaki malların yarısı içeri girmenin yasak olduğu arka odadaydı. Bu plakları neden aldığım hakkında hiçbir fikirleri yoktu, gerçi içlerinden biri bana bir keresinde ‘Yanlış bir çağda doğmuşsun çünkü senin yaşındaki hiç kimse bu müziklerle ilgilenmiyor’ demişti.”

Kirby yeni projesinde daha yakın bir tarihe yöneliyor. “bir Scragill/Thatcher projesinde çalışmayı uzun zamandır düşünüyordum, Madenciler Grevi'nin 25. yıl dönümüne yaklaştığımız bu dönem bu proje için

mükemmel bir zaman. Bu çatışma, sonuçları ve mirası hakkında başka yerlerde birçok şey yazıldı, internette araştırmalar yapıyorum ve tekrar işleyebileceğim müthiş çekim görüntülerine ulaştım. İşlemden geçirilecek olması nedeniyle sanki şöyle böyle anımsanan bir versiyonu izlemek gibi olacağı için tarz olarak The Caretaker'la da yakın bir bağlantısı olacak. 1984'te madenciler tarafından VHS kasetlere kaydedilmiş oldukları için çekimlerin bazıları gerçekten hayalet gibi, yani kalite gerçekten kaybolmuş ve ses görüntüyle eşleşmiyor. Sanki bir rüya versiyonuna bakmak gibi. Bu çalışma büyük oranda video şeklinde olacak ama aynı zamanda bu videolardan alınan sesleri ve bu çalışmaya özel yapılmış sesleri de içeren son derece sınırlı sayıda üretilmiş bir plak da çıkacak." Bu çalışma on yıllık dönemde Madenciler Grevi için yapılacaktır, aralarında Jeremy Deller ve Artangel'in *The Battle Of Orgreave* ve David Peace'in *GB84* belgeselinin de bulunduğu bir dizi yeniden sahnelemenin arasında yerini alacaktır.

Kirby geçen yıl V/Vm'i kapatmaya karar verdi. "V/Vm yaptığım pek çok çalışma için bir araçtı ama bence artık müzik tüketicileri olarak müzik şirketlerinin çok da önemli olmadığı bir noktaya ulaştık, daha önemli olan şey eserlerin yayını ve erişilebilir olması." Kirby'nin her zaman hevesli olduğu, müziğin internet üzerinden dağıtılmasının sunduğu olanaklar V/Vm'in kapanması kararı üzerinde kısmen etkili olabilir ama "aynı zamanda yeni çalışmalarımda V/Vm adını giderek daha az kullandığımı fark ettim. Aktarmak istediğim ruh halleriyle ilgili çok kişisel bir albüm üzerinde çalışıyorum ve sanırım bu albümde kendi adımları kullanacağım." Gerçekten de *History Always Favours The Winners* adındaki albüm Leyland Kirby adıyla piyasaya çıkacak ("Leyland büyükbabamın adıydı, benim de ikinci adım. Zaten müzik yapan çok sayıda James Kirby var, Google'a inanacak olursam. Bu sayede Google aramasında artık sadece Sheffield'dan seksi bir fotoğraf mankeniyle rekabet ediyorum."). Leyland Kirby'nin müziği kesitler kullanılmadan yapıldı ama Kirby'nin mahzenlerde geçirdiği zamanlardan kesinlikle de haberdar. Parçalar ürkütücü biçimde zamansız bir niteliğe, görkemli bir zarafete, filmsel bir kapsama sahip. "When Did Our Dreams And Futures Drift So Far Apart"ta kederli, eko-kırılganlı bir piyano, parçaları bastırılmış elektronik motiflerin arasında kasvetli bir tarzda geziniyor. "The Sound Of Our Music Vanishing" daha şiddetli bir başarısız anımsama çalışma-

sı; burada sanki anılar hem hızla geliyor hem de aynı anda imha ediliyor gibi, Basinski'ye benziyor, eğer kayıtlar nazikçe dağılıp gitmek yerine vahşice parçalanmamış olsaydı. Bu sırada epik "When We Parted My Heart Wanted To Die" akla Angelo Badalamenti'yi getiren abartılı, tımturaklı bir melankoliye sahip.

Fakat The Caretaker projesi devam ediyor. "Artık gösterileri The Caretaker olarak çalmaya başladım, genellikle müziğin hoparlörlerden sanki mekanın kendisi sesleri çalıyormuş veya onlar sizin kafanızın içindeymiş gibi sızması hoşuma gidiyor. Geçen hafta Atina'da zifiri karanlıkta çaldım, iyi gitti, belki canlı sürecin içine bazı görseller katabilirim ama onların sese katkı yapması, dinleme sürecinde dikkat dağıtmaması gerekiyor. Elbette her zaman konuyla alakalı yerlerde çalmayı seviyorum, bu yüzden örneğin Blackpool Kulesi, balo salonu olarak harika bir seçim olurdu, hem Victoria döneminin iyi bir örneğini oluşturduğu hem de bu ses anımsamasına mükemmel bir biçimde uyacağı için."

The Caretaker albümlerini nasıl yaptığını sorduğumda Kirby, "Kayıtları yaparken her şeyden çok araştırma ve ruh durumu önemli" diye yanıt veriyor. Kaynak malzemesini bilmek, belki şarkı sözlerinden bir cümle duymak zihnimde bir fikir oluşturabiliyor veya gerçekten de bir şeyler okumak, tıpkı *Anterograde* CD setinde olduğu gibi başka bir fikri ateşleyip neredeyse ilgisiz farklı bir konu ve olasılık ortaya çıkarabiliyor. Ayrıntılara girmeden, doğru ruh hali ortaya çıkana kadar dijital alemde her şeyin üzerinde tamamen yeniden çalışılıyor. Benim belki ilk albüme olmasa da sonraki albümlere kesinlikle etki ettiğini düşündüğüm müziği yapmak için doğru ruh hali içinde olmam da çok önemli. Şimdi belli bir proje üzerinde çalışırken en iyi sonuçları elde ettiğim günleri de daha iyi fark etmeye başlıyorum. Aslında çok garip çünkü sonra dinlediğimde müziğin tüm duyguları kapsadığını duyuyorum; kayıptan mutluluğa, altüst olmaya, pişmanlık ve özleme kadar. Belki kaynak müzik buna ilham veriyor ama bu albümlerde benim için halen kişisel pek çok an var. Belki de kendi anılarımın bazıları müzikle iç içe geçmiş durumda."

Kirby'le The Caretaker projesini konuşurken 'araştırma' kelimesi ortaya çıkmaya devam ediyor. "Son birkaç yılda internet üzerinden çok araştırma yapıyorum, ayrıca beyin rahatsızlıkları ve bellek problemleri yaşayan kişilerle ilgili çok sayıda belgesel izliyorum. Son çıkan albüm [2008'de yayınlanan *Persistent Repetition of Phrases*] hastanın sade-

ce kendisini tekrarladığı rahatsızlıklar etrafında şekillendi, bu yüzden kayıt çok sayıda döngü ve mikrodöngü içeriyor, CD setinden çok daha sıcak ve daha yumuşak. Anıların hepsi mutlaka kötü veya rahatsız edici olacak diye bir şey yok.” Bu ifadeye uygun olarak, The Wire’in geçen yıl yayınlanan en iyi on albümü arasında yer alan *Persistent Repetition of Phrases*’ta *Theoretically Pure Anterograde Amnesia*’da olmayan sevimlilik bir miktar geri dönmüştü ama aynı zamanda albümün soğuk bir anlaşılabilirliği, keskin bir duruşu da vardı. Sanki hem damıtım hem de bir araya toplama gibiydi. “Şimdiki zorluk ise sesi beyin açısından ve hafıza açısından başka bir yere taşımak, yeni bir yön bulmak zaman alacak. Bundan sonraki keşiflere giden en iyi yolu bulana kadar daha fazla araştırma yapılması gerekecek. Bunun yanında bu müziği filmde de kullanmayı çok isterim çünkü ona çok yakışır, yani belki bir yerlerde bir kapı açılır.”

HORTLAKLAR NEREDEYSE EV ORASIDIR: CİNNET'İN HAUNTOLOJİSİ

k-punk blog yazısı, 23 Ocak 2006

1. Hauntolojinin sesi

Varsayım: Hauntoloji doğası gereği sesle ilgili bir boyuta sahiptir. Hauntoloji ve ontolojiyle kelime oyunu yapmak Fransızca'da mümkün. Ses açısından hauntoloji orada olmayan şeyi, kaydedilmiş sesi, artık mevcudiyetin garantisini vermeyen sesi duyma meselesidir. (Ian P: "Dub kaydından silindiğinde şarkıcının sesi nereye GİDER?") Sesin yazıya üstün olması değil ses yazımcılığı, sesin yazının yerinden edilmişliğiyle açılan boşluğu doldurması.

Burada biz kayıtlardan başka bir şey yok...

2. Gerçek'in Hayaletleri

Derrida'nın neolojizmi Varlık ve Hiçlik arasındaki boşluğu açığa çıkarır.

Cinnet – hem kitap hem de film versiyonunda; burada King hayranlarıyla Kubrickçiler arasında yaşanan bezdirici mücadeleden bir kenara çekilmeyi ve romanla filmi bir labirent-rizom, iç içe geçmiş benzeşme ve farklılaşmalar, yan yana dizilmiş kapılar olarak ele almayı

öneriyorum – o boşlukta pusu kurmuş, huzursuz olanla ilgilidir. Orada yaşayan hayaletler sinemadan çıktıktan sonra bizi korkutmaya devam ettikleri ölçüde doğaüstü değillerdir. *Ölüm Korkusu* (1958) filmi gibi *Cinnet*'te de ancak doğaüstü olanları rahat bıraktığımızda Gerçek hayaletlerle yüzleşebiliriz...veya Gerçek'in Hayaletleriyle.

3. Hayaletlerle dolu balo salonu

Mark Sinker: “[Kubrick filmlerinin] HEPSİ olağanüstü seviyede ‘dinlenebilir’ eserlerdir (eğer bu ifadeyi ‘izlenebilir’ kelimesiyle biraz aynı anlamda kullanırsanız).”

Şarkıcının sesi

The Caretaker'ın *Memories from the Haunted Ballroom* fikri dahice bir düşüncenin basitliğine sahiptir: Cinnet'in Overlook Oteli'nde, Altın Salon'da duymuş olabileceğiniz şarkılardan oluşan bir albüm dolusu beste. *Memories from the Haunted Ballroom*, 20'lerin ve 30'ların çay salonu pop müziği şarkılarının bir dizi flu, hezeyanlı-düşsel versiyonudur, şarkıların özgün halleri yankıyla o kadar doludur ki ima dolu bir ses sisi içinde kaybolup gitmiştir, şarkılar kendilerinin ipuçlarına indirgend-iği için artık çok daha çağrıştııcıdır. Bu yüzden örneğin Kubrick tarafın-dan Cinnet'in film müziği olarak kullanılan Al Bowlly'nin “It's All Forgotten Now” şarkısının notaları birleşmiştir, yavaşça seslerin önüne geçer ve sonra kaybolur, sanki rüya gören zihnin ruhani yayını içinde duyulu-yormuş veya hafızanın giderek yavaşlayan gramofonunda çalınıyormuş gibi. Ian Penman'ın dub üzerine yazdığı üzere: “İnsan sesini kendi sahipliğinden çıkarıp sahipsizlik haline getirir; stüdyo onu ‘yeniden’ sahip-lenir, ses kayıt sisteminin gizli devreleri arasında dolanarak.”

nereye

GİDER?

4. Altın Salon'da

Jameson: “Yirmilerde kahramanın başına hayaletler musallat olmuş, içine ruh girmiştir...”

Kubrick'in montajı “It's All Forgotten Now [Artık Hepsi Unutuldu]” dizesinin anlamsal çok değerliliklerinden hiçbirinin unutulmasına (dik-kate alınmamasına) izin vermez. Şarkının bugün ve yirmi beş yıl önce film piyasaya çıktığı tarihteki tekinsizliği kendisine ve geçtiği zaman dö-

nemine yorum yapıyormuş gibi (yanlış ama kaçınılmaz) bir izlenim vermesidir, sanki o güzel ve lanetli ahlaki çöküş ve Gatsby ihtişamı çağıının bir kelebek kanadına benzeyen kendi yok oluş ve kırılganlığının acı verici, zevk verici şekilde farkında oluşunun bir örneği gibidir. Buna eş zamanlı olarak şarkının filmdeki yeri – şaşkınlık içindeki Jack tuvalette Grady’le Grady’nin çocuklarını acımasızca öldürdükten sonra intihar edişi gerçeği üzerine konuşmaktadır – unutulmuş şeyin de korunabileceğinin göstergesidir: Bastırma mekanizması yoluyla.

Bunların hiçbirini anımsamıyorum.

Altın Salon’un pop müziği, ay ışığında yapılan tüm o serenatlar ve yaz aşkları nasıl bu kadar büyük bir güce sahip? Bu kayıp bestelerin The Caretaker tarafından yapılan hayalselleştirilmiş versiyonları Kubrick’in, tıpkı Dennis Potter gibi 20’li ve 30’lu yılların popunda tarif ettiği şeyi sadece pekiştiriyor. Daha önce de yazmaya çalıştığım gibi bu şarkıların kendilerine mahsus acı dolu niteliği görünüşte en neşeli oldukları anda bile melankoliktir, çağırıştırabilecekleri ama asla somutlaştıramayacakları durumların yerini almaya sonsuza kadar mahkum edilmişlerdir.

Fredric Jameson açısından Altın Salon eğlenceleri “Amerika’nın gerçekten zengin ve aylak sınıfının toplumda saldırgan ve debdebeli bir varlık gösterdiği, Amerikan’ın otoriter sınıfının sınıf bilincine sahip ve özür dilemez bir imaj verdiği, kendisine sunulan imtiyazların suçluluk duymadan, açıkça, silindir şapka ve şampanya kadehleriyle donanmış olarak, diğer sınıfların tam da gözünün önünde, toplumsal ortamda keyfini çıkardığı son anlara” duyulan nostaljinin göstergesidir. Ama bu kibarlık taslayan, gösterişçi hedonizmin anlamı sadece tarihsel olduğu kadar psikanalitik olarak da çözümlenmelidir. Burada ‘geçmiş’ gerçek bir tarihsel dönemden çok fantezi ürünü bir geçmiştir, sadece geriye – hortlaklardan öteye – doğru konumlandırılacak bir Zaman. “Hayaletlerin dadandığı” balo salonu Jack’in libidinal ekoyönetimi [echo-nomy] (Irigaray’dan ödünç alınan bir yeni kelimeyle) açısından imkansız bir şekilde hem baba hem anne tarafından gelen süperegoların taleplerinin karşılanabildiği bir aidiyet mekanı, işi keyif çatmaya denk olabilecek tatlı, rüya gibi bir ütopya işlevi görür...Bu yüzden barmen Lloyd ve garson Grady ile konuştuktan sonra (Jack’in kafa karışıklıkları ilkinde sakın bir hoşgörü gösteren boş bir ses yansıtıcı ayna, diğerinde ise

aristokrat, hürmete layık bir ses bulur) Jack eğer karısı ve çocuğunu öldürme arzusuna boyun eğmezse erkeklik ve babalık görevlerini başaramamış olacağına inanmaya başlar.

Beyaz adamın dünyayı uygarlaştırma görevi, Lloyd...beyaz adamın dünyayı uygarlaştırma görevi...

Eğer Altın Salon erkeksi bir yer, (Grady'le olan sohbetin erkekler tuvaletinde geçmesi tesadüf değildir) Jack'in – otel yönetimi adına çalışan aracı erkekler, müessese, içtiği içkileri ödeyen müessese aracılığıyla – erkek olmaktan gelen 'göreviyle' yüzleştiği yer gibi görünüyorsa aynı zamanda anne tarafından gelen süperegö'nün 'keyfini çıkar' emrine de boyun eğebileceği ortamdır.

Michel Ciment: "Jack Overlook Oteli'ne vardığında bir tanıdıklık, iyilik hissi tarif etmesi ('sanki ev gibi'), 'burada sonsuza dek kalabilirim' demesi, hatta 'başka hiçbir yerde bu kadar mutlu veya rahat olmadığı'nı' itiraf etmesi bir *déjà vu* hissine işaret eder ve 'buraya daha önce gelmişim' duygusunu taşır. Freud'a göre 'Birisi bir mekanı veya manzarayı rüyasında görüyorsa' ve rüya gördüğü sırada 'burayı tanıyorum, buraya daha önce gelmişim' diye düşünüyorsa kişi bu mekanın cinsel organlar ve anne bedeninin yerini aldığını düşünmekte serbesttir."

5. Ataerkillik/hauntoloji

Freud'un– ilk kez *Totem ve Tabu*'da öne sürdüğü, sonra *Musa ve Tektanrıcılık*'ta farklı şekilde tekrarladığı – tez basitçe şudur: babaerkillik bir hauntoloji midir? Baba – ister *Totem ve Tabu*'daki Alfa Maymun *Père-Jouissance* ister *Musa ve Tektanrıcılık*'taki haşin, korkutucu ata olsun – doğası gereği hayaletseldir. Her iki durumda da Baba, Cennet'i geri alıp onun sınırsız zevklerine erişmek isteyen kızgın çocukları tarafından öldürülür. Ellerinde babalarının kanı olan çocuklar, sınırsız zevk diye bir şey olmadığını çok geç fark eder. Suçluluk duygusunun verdiği ıstırap içinde ölmüş Baba'nın kendi bedenlerinin çektiği cezada ve onun ölmesini talep eden içe-atılmış seste yaşamaya devam ettiğini fark ederler.

6. Şiddetin Tarihçesi

Ciment: "Kameranın kendisi – ileri, yatay ve geriye kaydırmalarıyla...son derece geometrik bir çevrimi takip ederek – amansız bir man-

tık ve neredeyse matematiksel bir devamlılık hissini daha da güçlendiriyor.”

Jack daha Overlook Oteli'ne girmeden önce hayaletlerinden kaçmaktadır. Dehşet, – hem musallat olan hem de başına musallat olunan – asıl dehşet ise kendisinin hayaletlerin beklediği yere kaçmasıdır. *Cinnet*'in acımasız ölümcüllüğü budur (roman Jack'in içinde bulunduğu kötü durumun sebep-sonuç ağını, korkunç Kaçınılmazlığını, 'genelleştirilmiş belirlemeciliğini' çizmekte çok daha acımasızdır).

Jack'in şiddet dolu bir geçmişi vardır. Hem roman hem de filmde Jack'in Danny'ye – tekrar – zarar vereceği fikri Torrance ailesinin hiç aklından çıkmaz. Jack zaten patlamış, sarhoşken Danny'ye saldırmıştır. Bir anormallik, bir yanlış hesaplama, “kas koordinasyonunun anlık yitimi. Saniye başına, saniye başına birkaç jul enerji fazlası”; bu yüzden Jack Wendy'yi, Wendy de kendisini ikna etmeye çalışır. Roman bize daha fazlasını da anlatır. Jack gibi bir adam, gururlu, eğitilmiş bir adam nasıl olur da orada öylece, yüzüne yapışmış kaypak bir gülümsemeyle, Stuart Ulman gibi yapmacık ve değersiz bir kişinin sayıp döktüğü her şeye dalkavukluk yapan biri olacak kadar düşebilir? Neden, çünkü elbette bir öğrencisine saldırdığı için öğretmenlikten atılmıştır. Bu yüzden Ulman'ın sunduğu Overlook Oteli'ndeki bayağı işi kabul edecek ve bundan memnun olacaktır.

Şiddet geçmişi aslında daha da gerilere dayanır. Filmde eksik olan ama romanda ayrıntılarıyla ele alınan konulardan biri Jack'in babasıyla olan ilişkisidir. Babaerkilliğin gizli tarihinin artık çok da gizli olmayan bir başka versiyonudur bu: Taciz tacizi doğurur. Jack, Danny için neyse, babası da Jack için odur. Peki, Danny kendi çocuğu için nasıl bir şey olacak...?

Şiddet tıpkı virüs gibi oradan oraya geçer. Jack'in içindedir, tıpkı banyo edilmeyi bekleyen bir film, çalınmaya hazır bir kayıt gibi.

Nakarat, nakarat...

7. Hortlaklar neredeyse ev orasıdır

'Haunt' sözcüğü ve ondan türetilmiş her şey Almanca 'unheimlich' kelimesine, Freud'un 'Tekinsiz'de ısrarla üzerinde durduğu ve çok başarılı bir şekilde açıkladığı çokanlamlı çağrışımlara ve etimolojik yanlılara en yakın İngilizce kelimedir. “Almanların kullanım şekli tanıdık

olandan (das Heimliche, 'ev gibi') tam tersine, tekinsiz olana (das Unheimliche, 'ürkütücü') geçişi sağlar" (Freud), yani 'haunt' kelimesi hem mesken ve ev hayatını hem de onu işgal veya rahatsız eden şeyi ifade eder. Oxford İngilizce Sözlüğü 'haunt' kelimesinin ilk anlamlarından birinin "ev, içinde yaşanacak yer temin etme" olduğunu yazıyor.

O halde Cinnet üzerine yapılan en başarılı yorumların onu melodram ve korku arasında konumlandırması akla uygun geliyor, tıpkı Cronenberg'in *Şiddetin Tarihçesi* (2005) filminin melodram ve aksiyon filmi arasında konumlandırılması gibi. İki örnekte de en kötü Şeyler, gerçek Korku zaten İçeride... ...(bundan daha kötü ne olabilir ki?)

Anneme veya bana asla zarar vermezsin, değil mi?

8. Ev her zaman kazanır

Büyük, olduğundan daha da büyük görünen ev ne tür korkular sunmaktadır? Korku-Drama [Horrodrama] kadınları açısından bu, Var olmayanı tehdit etmektedir çünkü ya kadın kendisini evden ayıştırmaktan acizdir ya da Rebecca'da olduğu gibi (filmin kendisi de Jane Eyre'in bir yankısıdır) önceki kuşağın hayaletinin yerini alamayacaktır. Her iki durumda da asıl adı olmayacaktır. Öte yandan Jack'in laneti soyadı taşıyıcısından başka bir şey olmamasıdır, yaptığı her şey her zaman böyle olacaktır.

Sizinde aynı fikirde olmadığım için özür dilerim efendim. Ama bekçi sizsiniz. Her zaman bekçiydiniz. Bunu elbette biliyorum, efendim. Her zaman buradaydım.

9. Tam arkadayım Danny

Metz: Jack elinde baltayla Danny'yi labirentte kovalarken "Tam arkadayım Danny" dediğinde çocuğu korkutmaya çalışırken bir yandan da Danny'nin geleceğini tahmin etmektedir.

Jack, Danny'nin geleceğini tahmin ediyor olabilir ama bu nedenle aynı şekilde "Tam önümdüm, Danny..." de diyebilir. Danny, Jack'ten fiziksel olarak kaçmış olabilir ama psikolojik olarak...? Cinnet bizi Danny'nin Baba'ya (kendi babası) dönüştüğüne, işin çoktan işten geçtiğine (Danny daha doğmadan geçtiğine), fotoğrafın çoktan çekildiğine, kaydın çoktan yapıldığına, geriye kalan tek şeyin fotoğrafın banyo edilmesi, kaydın çalınması olduğuna dair korkunç bir şüpheyile baş başa bırakır.

Maskeyi çıkar!

(Peki, Danny, Jack'ten nasıl kaçır? Babasının adımlarını geriye doğru izleyerek).

10. Travmanın sırası değil

Jack: Bay Grady. Buranın bekçisi sizsiniz. Sizi tanıdım. Gazetelerde resminizi görmüştüm. Siz karınızla kızlarınızı, ah, baltayla küçük parçalara ayırmıştınız. Sonra da beyninizi dağıtmıştınız.

Grady: Bu çok garip, efendim. Bunlara dair hiçbir şey hatırlamıyorum.

Jack, Grady'le ne zaman karşılaşır.

Cinayet – ve intihar – çoktan gerçekleşmiş gibidir, Grady, Jack'e kızlarını düzeltmek zorunda olduğunu söyler. Yine de – hiç şaşırtıcı olmayan şekilde – Grady bu olayların hiçbirini – Bowly'nin “It's All Forgotten Now [Artık Hepsi Unutuldu]” şarkısı arka planda yayılmaktadır – hatırlamadığını söyler.

“Bunlara dair hiçbir şey hatırlamıyorum.”

(Siz de şöyle düşünürsünüz, bu pek de unutacağın cinsten bir olay gibi değil, kendini ve çocuklarını öldürdüğünü unutmuş olamazsın, değil mi? Ama elbette bu hatırlayacağın cinsten bir olay da değil. Neyin bastırılması gerektiğine dair ibret alınası bir vaka, travmatik Gerçek.)

Jack: Bay Grady. Buranın bekçisi sizsiniz.

Grady: Sizinle aynı fikirde olmadığım için özür dilerim efendim. Ama bekçi sizsiniz. Her zaman bekçiydiniz. Bunu elbette biliyorum, efendim. Her zaman buradaydım.

11. Gözden kaçırıldı

Overlook:

Daha yüksek bir yerden bakmak
Gözden kaçırmak, atlamak

HAUNTOLOJİK BLUES: LITTLE AXE

k-punk blog yazısı, 3 Ekim 2006

Hauntolojiden söz ettiğimize göre şimdiye kadar *Beloved*'dan da bahsetmiş olmamız gerekiyordu: Sadece Morrison'ın romanından değil, Demme'in hayret verici filminden de. Demme'in *grand guignol* tiyatrosu örneği *Kuzuların Sessizliği* için kutlanırken *Beloved*'ın unutulmuş, bastırılmış, elenmiş olması oldukça çarpıcı. Hopkins'in pantomim abartısıyla canlandırdığı Lecter elbette kimseyi ürkütmezken Thandie Newton'ın *Beloved* olarak otomat benzeri, masum-kötücül performansı neredeyse katlanılmazdır; aynı ölçüde grotesk, rahatsız edici ve etkileyici.

Tıpkı – aşağı yukarı on yıl büyük oranda görmezden gelinen bir film olan – *Cinnet* gibi *Beloved* (1998), asla bırakmadığı kaygılı 'masumiyet' arzusunu Amerika'nın kendisine musallat etmenin tekinsizliğini hatırlatır. Eğer hayaletler mevcutsa bir Yeni Başlangıç, geçmişe sünger çekme olması gereken şeyin aslında bir tekrar, aynı eski hikaye olduğu ortaya çıkar. Hayaletlerin geride, Eski Dünya'da bırakılmış olması gerekirken...işte buradalar...

Cinnet Amerikan ailesinin hauntolojik yapısının altını kazıp bir Kızılderili Mezarlığı bulurken *Beloved* bizi Amerika'nın *diğer* soykırımının gaddar kalbine götürür: Kölelik ve onun sonrası. Hiç şüphesiz, filmin

ticari başarısızlığı kısmen yaraların halen kanamasından, hayaletlerin fazla Gerçek olmasından kaynaklanıyor. Sinemadan çıktığınızda bu hayaletlerden, Gerçek'in asla gitmeyecek ama aynı zamanda karşı karşıya gelinemez tayflarından kaçış yoktur. Bazı izleyiciler *Beloved*'in kategorisinin korku filmi olarak değiştirilmesi gerektiğinden şikayet ediyor...elbette, Amerikan tarihi de öyle...

Stone Cold Ohio'yu, Little Axe'in seçkin ve yeni LP albümünü dinlerken *Beloved* sık sık aklıma geliyor. Little Axe on yıldan fazla zamandır albüm çıkarıyor ama 90'larda sinir sistemim jungle'in çılgın ivmesiyle uyarılmışken onların mahzun dub-blues müziğinin cazibesine kapılmaya hazır değildim. Fakat 2006'da *Stone Cold Ohio*'nun tekinsiz bataklıkları *Burial*'ın hayaletlerle dolu Güney Londra'sı ve *Ghost Box*'ın hauntolojik Şimdi'de terk edilmiş televizyon kanallarının yanında yerini aldı. Geçen hafta *Stone Cold Ohio*'yu aldığımdan beri başka şeyleri çok az dinledim; *Stone Cold Ohio*'nun içine gömülmediğim zamanlarda da Little Axe'in diğer dört albümünü tekrar dinliyordum. İnsanın tenini karıncalandıran (bazıları özgün, bazıları kesit) seslerin dub space ve drift'le birleşmesi büyüleyici, canlı ve sıklıkla asap bozucu; o çalılık ve sislerin arasında kaybolmak kolay, kayıtsız bir gaddarlıkla inşa edilmiş hayalet plantasyonların, kolektif kaçış hayallerini besleyen derme çatma kiliselerin arasında...

Çobanlar...

Kuzuların ağladığını duyuyor musunuz?

Little Axe'in albümleri kolektif kederle harap durumdadır. Hayaletsel mızıklar uluyan kurtlara benzer; yankılar asla iyileşmeyecek yaralar gibi kalmaya devam eder; yaşayanların sesleri ölülerin sesleriyle sitem, ayrımcılık ve kurtarılma arzusuyla dolu şarkılarda armonize olur. Yine de ütöpik özelemler de iğrenç kokulu bataklıklarda ve isimsiz mezarlıklarda dolanır; boyun eğmemiş başkaldırı ve kaçkın sevinç de buradadır.

Adımın Krallık'ta yazılmış olduğunu biliyorum...

Little Axe, Skip McDonalds'ın projesidir. Ohio Prayers, The Sugarhill Gang ve Mark Stewart ve benzerleriyle ilişkileri nedeniyle McDonald her zaman gelecek odaklı pop müziğiyle özdeşleştirilmiştir. Little Axe ilk bakışta kısıtsız gelecek şokundan geri çekilme – McDonalds'ın müzikle ilk karşılaşmasına, babasının gitarıyla blues çalmayı öğrendi-

ği zamanlara geri dönüşü – olarak görünse de burada karşımızda Geleneksel biçimin görünüşte yenilenmesi adına modernizmin ‘yetişkin’ reddedilişine dair tanıdık, sıkıcı hikaye yok. Aslında Little Axe’in kronolojik olarak hatalı zamansallığı gelecek şokunun bir başka yorumu olarak görülebilir; sadece bu kez yüzleşilen şey köleliğin muazzam ve özümsemez travması, spekülatif kurgu faciasıdır. (Belki de her zaman öyleydi...)

Little Axe’ı “Blues müziğini 21. yüzyıla uygun hale getiren” olarak tanımlamak uygun olursa da aynı şekilde 21. yüzyılı 20’li yılların başına geri götüren olarak da görülebilir. Zaman bozukluğu Stephen King’in O kitabında eski fotoğrafların (bir tür) hayat kazandığı ve ardışıklığın sanrısız duraklamasının olduğu anları hatırlatır. Veya daha iyisi, Octavia Butler’in *Yakın* romanında çağdaş karakterlerin kölelik döneminin uyanık kabuslarına kaçırıldığı zaman kaymalarını. (Mesele kabusun asla bitmemiş olmasıdır...)

Blues’un Pop müziğinin mevcudiyet metafiziğinde imtiyazlı bir konuma sahip olduğuna şüphe yoktur: Gitarıyla baş başa olan bir şarkıcı-besteci imajı, rockçılığı özgünlük ve eser sahipliği sembolleriyle sunmaktadır. Ama Little Axe’in varsayılan başlangıçlara geri dönmesi bunu kökenlerde de hayaletler olduğunu göstererek sarsar. Hauntoloji boşluklardan, silinmiş isimlerden ve ani kaçırmalardan oluşan bir tarih açısından uygun bir zamansal durumdur. *Stone Cold Ohio*’yu oluşturan gospel, ilahiler ve blues izleri kayıp bir mevcudiyetin kalıntıları değil, kalıcı olarak çığrından çıkmış bir zamanın fragmanlarıdır. Müzikler muazzam bir kolektif yas ve melankoli eseridir. Little Axe *Stone Cold Ohio*’nun – Blind Willie Johnson’ın “If I had My Way” şarkısının 11 Eylül saldırıları sonrası dönemde başka yere kanalize edilişi olan – açılış şarkısında yerilen Terörizmle Savaş’ın köleliğin dehşetiyle kesintisiz devam ettiği yer olan Amerikan tarihinin yüzüne bir “suç imparatorluğu” olduğunu söyler.

Skip röportajımız sırasında Little Axe’ta yer alan parçaların her zaman kesitlerle başladığını vurguluyor. Kökenler çığrından çıkmış. Bunun öncesinde kendisini geçmişe göndermek için kullandığı, kronolojiyi saptıran Yöntem-bilimini açıklıyor: “Zamanda sörf yapmayı seviyorum. Yapmak istediğim şey zaman periyodlarını incelemek; onların tam içine girmek, o kadar derin ki gerçekten yoğunlaştıkları yere.” McDonalds’ın

eski müziğin derinlerine gömülmesi kendisinin zamanda geriye, hayaletlerin de ileriye gitmesine olanak tanıyor. Sanki içeriye ruh girmesi gibi (*Beloved* filmi çekilirken Winfrey'in kendisi ve diğer oyuncuların içine sanki ruhların girdiğini iddia etmesinden yola çıkarak). Little Axe albümleri eseri yazmakla atıf yapmak, köken ve tekrar meselelerini anlaşılması güç bir hale başarıyla getiriyor. Kesitler almayı ve şarkı yazarlığını birbirinden ayırmak zor, cover versiyonuyla özgün eser arasında kesin bir ayırım yapmak imkansız. Şarkılar dokusal olarak yoğun, katmanlı, sanki yazılmak yerine birleştirilmiş gibiler. McDonalds'ın dönüşümlü olarak efkarlı, sessizce öfkelenen ve müspet olan kendi vokalleri genellikle dub olduğu kadar da duble. Modern enstrümantasyon ile birlikte yankının sepya ve sisli izlerine tekrar tekrar gömülüyor, hışırtılı kesitlerle birlikte eşzamanlı olmayan bir çağdaşığa düşüyor.

Ian Penman Tricky üzerine yazdığı referans nitelikli yazıda (gerçekten de sonik hauntoloji konusunun ileri sürüldüğü ilk yazıdır) Greil Marcus'un "müzikte TEKİNSİZ olana çok az yer bırakan ölçülü hümanizminden" şikayet eder. Little Axe'ı ilgi çekici yapan şeylerden biri dub kullanımının blues'la tekinsiz ve zamansız olarak tekrar karşılaşmamıza imkan vermesidir. Little Axe blues'u Marcus'un yaptığı şekilde Amerikan tarihinin bir parçası olarak değil, Kara Atlantik'in bir köşesi olarak konumlandırır. Blues ve dub kombinasyonunu yutturmaca olmaktan çok daha fazlası yapan şey Kara Atlantik'in iki köşesinin birbiri üzerine bindirilmesinin arkasındaki tekinsiz mantıktır.

Adrian Sherwood grupta kritik bir role sahip. Sherwood Little Axe'in "Captain Beefheart ve Prince Far I, King Tubby ve Jimi Hendrix'in müziklerinde" bir ortak payda olduğu düşüncesinden ilham aldığını söylüyor. Benzeşmezlerin bu şekilde bütünleştirilmesi sönük bir Bütün Dünya hümanizmi ortaya çıkarabilirdi. Ama Sherwood ÖtekiDünya müziğinin bir tasarımcısı, bir ürkünçlük uzmanı, bir tür Joss Holland karşıtı. Holland'ın en zararlı tarafı onun himayesinde pop müziğinin yapaylaşmadan geri döndürülmüş, yeniden doğallaştırılmış, artık yüzü olan bir kaynağa kadar geriye doğru izinin sürülmüş olmasıdır. Açıkça belli ki dub bunun tam tersi yöne gider; sesi yabancılaştırır veya doğasında var olan tuhaflığı vurgular. Röportajımız sırasında Sherwood onun sanatını 'şizofronik' olarak tanımlamamdan çok hoşlanmıştı; Sherwood sesleri kaynağından ayırıyor veya en azından ikisi arasındaki ilişkiyi gizliyor.

Holland'ın *Later* programının zorbalığı...kayıt ve prodüksiyonun rolünü bastıran, olması gerektiği gibi olan pop müziğinin yükselişiyle eşleşiyor. Ama "Dub bir devrimdi çünkü kaydın yapısı bizim duyup coşkusunu yaşayabilmemiz için ters yüz edilmişti; biz kaydın bastırılmasına, gömülmesine, sanki kendi kendine var olan bir şeyin sadece yeniden sunumuymuş muamelesi görmesine alışırken." (Penman)

Yani benim 'dubtraction' olarak adlandırdığım, aslında azaltılan şey öncelikle *mevcudiyet*. Pierre Schaeffer kaynağından ayrılmış bir ses için 'akusmatik' terimini kullanıyor. O halde dub prodüktörü bir akusmatisyen, canlı bedenlerden ayrılmış sonik hayaletlerin manipülatörü. Dub zamanı canlı değil, prodüktörün büyücülüğü – ölüleri diriltmesi – yaşayanlara ölü muamelesi davranmasıyla eşleşiyor. Little Axe açısından, kanal oldukları blues müzisyenleri, Jamaikalı şarkıcılar ve müzisyenler için hauntoloji politik bir harekettir: ölünün susturulamayacağının bir işaretidir.

Ben bir esirim

Bir şekilde özgür kalacağım

MODERNİZME DUYULAN NOSTALJİ: THE FOCUS GROUP VE BELBURY POLY

“Ben ve arkadaşım Jim Jupp bir süredir birbirimizden bağımsız veya birlikte müzik yapıyoruz, aynı zamanda aynı şeylere saplantılıyız; Machen’ın kozmik dehşeti, Lovecraft, The Radiophonic Workshop, esrarengiz folk ve doğaüstü. Müziğimizi çıkarmak ama aynı zamanda tüm bu referans noktalarıyla oynayabileceğimiz kendi dünyamızı da yaratmak istediğimizi fark ettik. Kendi plak şirketimizi kurmak bunun tek yolu- luydu.” Julian House okul arkadaşı Jim Jupp’la Ghost Box müzik şirketini nasıl kurduklarını anlatıyor.

Eksantrik ölçüde pastoral, post-psikedelik güneşe bulanmış ve fazlasıyla maruz kalmış Ghost Box albümleri harfi harfine huzursuz edici bir dinleme sunuyor. Eğer nostalji herkes tarafından bilindiği şekliyle ‘sıla özlemi’ ise Ghost Box müziği ‘sılayı özlememek’ ile katot ışını tüpü kanalıyla ev ortamına giren tekinsiz hayaletlerle ilgili. Bir seviyede Ghost Box televizyonun ta kendisi veya televizyon yok olmuş, kendisi bir hayalete, Öteki Taraf’la arada bir iletim hattına dönüşmüş, artık sadece belli bir yaştakiler tarafından anımsanıyor. Her kuşakta kendi çocukluğunun artefaktlarını özlediği bir an mutlaka geliyor ama Ghost Box albümlerinin saplantılı bir şekilde dayanak aldığı 70’li yıllar televizyonunun gerçekten özel bir yönü var mı?

House, “O dönemin çocuk televizyonunun gerçekten güçlü bir tarafı vardı” diye devam ediyor. “Sanırım 60’lardan sonra, psikedelik ve acid folk döneminden çıkmış bu müzisyen ve animatörler, film yapımcıları TV programlarına koydukları o tuhaf, karanlık saplantılara sahiptiler. Ayrıca Nigel Kneale gibi biri belli ki H. P. Lovecraft geleneğinden geliyordu; 20. yüzyıl biliminin kozmik korku ve doğaüstü için arka plan olarak kullanılması. Quatermass dizisinde ele aldığı temalar nihayetinde Doctor Who, *Children of the Stones*, *Sapphire and Steel*’a kadar gitti. Eğer BBC Radyofonik Atölyesi’ne bakacak olursanız David Cain gibi insanların ortaçağ müziğini de incelediklerini görürsünüz, *The Seasons* adında müthiş bir folk elektronik albüm çıkarmıştı. Paddy Kingsland’in aranjmanlarının birkaçı akla Pentangle’ı getiriyor. Sanki psikedeli ile ortaya çıkan acayip bir geçmiş/gelecek şeyi var gibiydi.”

Ghost Box albümlerinin yarattığı etki (ses ve görüntüler, tamamen bütünleyici görüntüler) sinir bozucu postmodern alıntı çığlığının tam tersidir. Postmodernin imgesi tekinsiz olanın kökünden kazınmasıdır, bilmemişliğin verdiği esrareniz hissin yerine kendinden fazlaca emin bir bilmişlik ve aşırı farkındalığın geçmesidir. Ghost Box, bunun tersine, yarı unutulmuşların, zor hatırlananların ve bellek boşluklarını doldurmak üzere uydurulanların bir gizdüzenidir. Jungle ve erken dönem hip-hop gibi kesit bazlı sonik müzik türlerini dinlerken kendinizi sıklıkla aslında tanıdık ama kesit alma işlemiyle yabancılaştırılmış, tanınmaz hale gelene kadar uğraşmış bir ses duyduğunuz *déjà vu* ya da *déjà entendu* durumunda bulursunuz. Ghost Box albümleri sizi kandırarak duyduğunuz şeyin köklerinin 60’lı veya 70’li yıllarda bir yerde olduğunu; sahte değil taklit bir anı olduğunu düşünmeye iten yapay bir *déjà vu* hissi ortaya çıkarır. Ghost Box’ın hauntolojisine ait hayaletler duyduğumuz sesleri başlatmış olabileceğini hayal ettiğimiz kayıp bağlamlardır: unutulmuş programlar, atanmamış diziler, devamı gelmeyen deneme yayınları.

Belbury Poly, The Focus Group, Eric Zann; asla sona ermemiş alternatif 70’lerden, analog olanın hâkimiyetini sonsuza dek sürdüğü dijital olarak yeniden inşa edilmiş bir dünyadan, zamanın karıştığı Moorcock’çu bir yakın gelecekte gelen isimler. Analoga dijital yoluyla geri dönmek Ghost Box albümlerini geçmişin doğrudan simülasyonları olmaktan çıkaran şeylerden biridir. “Analog ve dijital arasındaki sınır

ları birbirine karıştırmayı seviyoruz. Jim analog sintizayzırlarla [Synthesizer] dijital teknolojinin bir kombinasyonunu kullanıyor. Focus Group işinde eski perküsyon kayıtları ve dijital efektlerin, bilgisayarda yaratılmış elektronik seslerin ve işlenmiş buluntu seslerin örnekleri var. Bunun bilgisayarda olan bitenle bilgisayar dışında olan biten arasındaki o boşluktan kaynaklandığını düşünüyorum. Boşluğun, gerçek yankı/ ortam sesi ve hard diskteki sanal alanın kaydı. Farklı boyutlar gibi.”

“Fairlights ve DX7’ler tamı tamına 1980’de elektronik müzikte ortaya çıktı” diyor Jupp. “Sanırım o dijital teknoloji genel olarak kültürde bir eşik noktası, televizyon yayınları açısından bile.” Yine de Belbury Poly’nin müziği dijital ekipmana dayanıyor. “İşin kalbinde yer alan şey bir bilgisayar ve bu gerçeği saklamıyoruz. Bunu söylerken, şimdi stüdyoda oturuyorum ve bunlar çoğunlukla analog sintizayzırlardan ve bir yılğın akustik enstrümandan oluşuyor, yaptığımız iş hip-hop ve kesit alma kültürü ve ucuz elektronik enstrümanlar olmadan yapılamaz. Yaptığımız şey eski dokuları ve eskiden hayal edilmiş dünyaları yeni aletlerle tekrar ziyaret etmek.”

70’lerin İngiliz kültüründe 80’lerin stil kültürü cilasıyla yok edilen bir *damar* olduğunu söylediğimde Jupp gülüyor. “Sanki tamamen Amerikanlaştırdık, dişlerimiz yapıldı ve doğru düzgün yıkandık. Geçen biriyle konuşuyordum, kız arkadaşı onun eski durum komedisi dizilerini seyretmesine dayanamıyormuş, onların beş paralık olduğunu söylüyormuş. Onun ne demek istediğini anlıyorum. Ama belki de o zamanki radyo, televizyon ve müzik albümlerinde, her şeyin köşeli, dijital, Amerikan, eğlenceli ve renkli hale geldiği 80’li yıllarda, tamamen yikanıp giden bir his vardı.”

Ghost Box tuhaf biçimde neşeliden başlayıp üstü örtülü şekilde kötücüle uzanan bir sonik sürekliliğe sahip. Ataları en bariz olarak ‘fonksiyonel müzik’ alanında, algılanabilirliğin sınırında gezinmek, sahenin ortasını kapmamak üzere tasarlanmış seslerde görülüyor: imza niteliğindeki sesler, tesadüfi müzik, anında tanınan ama genellikle kendilerine (kendilerince) sanatçıdan çok teknisyen denilen yazarlarının anonim kaldığı müzikleri. Radyofonik Atölyesi (programın iki ‘yıldızı’ Delia Derbyshire ve Daphne Oram ancak ölümlerinden sonra geniş çaplı tanınır hale geldiler) bariz bir örnek olurdu. House buna katılıyor: “Asıl dayanağın çılgınca deneysel bir program (İngiltere’nin elektronik öncüsü, Fransa’daki GRM Pierre Schaeffer’in eşleniği vb.) olan Radyofonik

Atölyesi olduğunu düşünüyorum; o aynı zamanda büyüdüğümüz dönemin radyo ve televizyonunu da inanılmaz ölçüde anımsatıyor. Bir tür ikilik söz konusu, bir yandan kendisi rahat bırakmıyorken bir yandan da hafıza tetikleyicisi işlevi de görüyor. Eski Hammer filmlerinin, Doctor Who, Quatermass'ın bu sönük, yarı yarıya anımsanan özelliğinin önemli olduğunu düşünüyorum; I Love 1974'u anımsatan bir şey gibi değil. Sadece nostalji olmaktan çok daha karanlık bir şeyi tetikliyor, sadece müziğini tanımaktan ziyade bu programlardaki garip fikirleri, yüzeyin altında yer alanları anımsıyorsunuz. Prodüksiyon müziğinin işte bu yüzden çok büyük bir etkisi olduğunu düşünüyorum; albümleri bağlamından ayrı dinliyorsunuz ve bu da kayıp görsellerin müzikal işaretleri gibi bilinçaltı bir seviyede çalışıyor.

“Çocukluğumda Doctor Who'nun *The Sea Devils* gibi bölümleri, hafifçe titreyen canavar ve setlerin kendilerinin sahip olduğu tekinsiz dehşet aklımdan hiç çıkmazdı. Bangır bangır çalan atonal müzik. Hammer'ın *Quatermass and the Pit* filmini ilk gördüğümde beni gerçekten etkilemişti. Hayal meyal anımsanan Doğu Avrupa çizgi filmlerinin ise belli bir kalitesi vardı. Bazı kamu bilgilendirme filmleri ve spotları da öyle.”

Ghost Box, Radyofonik Atölyesi'nin Beatles'dan daha önemli olduğu (hafifçe) alternatif bir dünyayı yönetiyor. O bir açıdan bizim dünyamız çünkü Atölye en deneysel rock müziğini bile daha gerçekleştirmeden modası geçmiş hale getiriyordu. Ama elbette burada benzerler arasında adil bir karşılaştırma yapmış olmuyorsunuz; Beatles pop müzik gösterisinde sahne önünde yer alırken Radyofonik Atölyesi giriş ve fon müziklerini, tanıtımları, temaları ve özel efektleri gündelik hayatın dokusuna gizliden gizliye işliyordu. Atölye tam anlamıyla tekinsiz, tanıdık olmayan, medya tarafından işgal edilmiş ev ortamına temelden bağlıydı.

Ghost Box doğal olarak nostaljiyle suçlandı ve bu da cazibesinin bir parçasını oluşturuyor. Ama estetik tarafı aslında çok daha çelişkili bir dürtü sergiliyor: geriye bakışın egemenliği altındaki bir kültürde asıl nostalji hissettiği şey (popüler) modernizmin kendisinden başka bir şey değil. Ghost Box'ın en ayartıcı olduğu zamanlar diskroniyi, bozuk zamanı ön plana aldıkları anlar; tıpkı mezarından kaldırılan folk müziğine yeni şarkıların söylettirildiği Belbury Poly'nin “Caermaen” (2004'teki *The Willows* albümünden) ve “Wetland” (2006'daki *The Owl's Map* albü-

münden) parçalarında olduğu gibi. Diskroni, Focus Group'un tüm metodolojisiyle bütünleşiktir; izlerin parçaları yenilenmiş artefaktlar gibi olmaları için birleşim yerleri fazla duyuluyor, kesitler oldukça köşeli.

Her durumda Ghost Box en iyi ihtimalle asla olmamış bir geçmiş-i büyüyle yaratıyor. Sanat çalışmaları kapsamlı okul ders kitapları ve kamu hizmeti kılavuzları görüntüsünü tuhaf kurgu göndermelerleriyle birleştiriyor; hafızadan çok rüya çalışmasının bastırma ve birleştirmeleriyle ilgili bir füzyon. House'un kendisi de "ders kitabıyla ilgili garip bir rüyadan" söz ediyor. Ghost Box'ta böyle bir alan için örtülü bir talep olması bize 1979'dan beri olan dönemde kamu kavramının nasıl kademeli ama vicdansızca yok edildiğini kaçınılmaz bir şekilde anımsatıyor. Aynı zamanda Ghost Box bize Radyofonik Atölyesi'nde çalışanların fiilen kamu çalışanı olduklarını, *tuhaf* bir kamu alanı üretme işiyle yükümlü olduklarını anımsatıyor, neoliberal propagandanın başlattığı bürokratik sıkıcılıktan çok farklı bir alan.

Kamusal uzam tüketildi ve yerini franchise kafelerle örneklenebilecek üçüncü yer benzeri bir şey aldı. Bu alanlar sadece aynılığı kopyalayıp çoğaltma güçleri açısından tekinsiz, Starbucks ortamının monotonluğu ise hem güven verici hem de garip bir şekilde insanın aklını karıştırıyor; kapsülün içindeyken hangi şehirde olduğunuzu kelimenin gerçek anlamıyla unutmak mümkün. Benim göçebe özlemi adını verdiğim şey bu anonim ortamların, aşağı yukarı aynı olan dünyaların uyardığı rahatsızlık hissi; herhangi bir yerde olabilecek alanlarda dolanmanın verdiği, seyahat kaynaklı mide bulantısı. Benim, ben...Bizim Alanımıza ne oldu veya tüketici tercihlerinin toplamına indirgenebilir olmayan bir kamu alanı fikrine?

Ghost Box'ta kaybolan kamu kavramı, kamu spotu kesitleriyle son derece somut bir yoklukta varlık durumuna sahiptir. (Tasadüfen, Rave ile Ghost Box arasındaki bağlantılardan biri Prodigy'nin "Charly" şarkısında kullandığı, bu tür bir kamu spotu kesitidir.) Kamu spotları – hatırlanmalarının nedeni genellikle huzursuz edici olmalarıdır, özellikle de çocuklar açısından – bir tür kolektif bilinçdışı materyal haznesi oluştururlar. Bu tür yayınların mezarlarından çıkarılması kamu hizmeti kavramının geri gelmesi talebinden başka bir şey olarak ele alınamaz. Ghost Box kamu organları talebini sürekli tekrarlıyor; isimler (Belbury Poly, Advisory Circle) ve ayrıca biçimlerle (turist broşürü, ders kitabı).

Başkentin yoğun semiyotik kirliliği, kentsel ortamın aptalca alametler ve kimsenin – hem onları yazanların hem de hedef aldıkları kişilerin – inanmadığı ahmakça sloganlarla kaplanması karşısında insan genellikle merak ediyor: Bütün bu cafcaflı saçmalıklar için harcanan çaba kamuya yarar sağlayacak bir şey için kullanılsaydı ne olurdu? Ghost Box başka hiçbir nedenle olmasa bile bu soruyu yenilenen bir güçle tekrar sormamızı sağladığı için kendisine verilen kıymete değer.

NOSTALJİ SIZISI: THE ADVISORY CIRCLE

■

“*Danışma Grubu – doğru kararı almanıza yardım eder.*” Yardımsever bürokrasi izlenimi veren The Advisory Circle [Danışma Grubu], bir Ghost Box eylemi için her zaman mükemmel bir isim olmuştur. *Mind How You Go*’da (2005) prodüktör ve vinil plak arşivcisi Jon Brooks, müzik şirketinin piyasaya çıkardığı her şey kadar etkileyici olan bir tür Anglo-analog pastoralcilik ortaya koymuştu. O zamandan itibaren geleneksel Ghost Box tarzı olarak yerleşen biçimde Brooks’un – iddiasız önemsizlikleriyle bir şekilde çok daha güçlü – rastgele analog sintizayzır sesleri (sahte) anılara yapılacak bir yolculuğu nazikçe tetikler, sizi kitlesel medyanın aracılığında oluşan, asla tecrübe etmediğiniz bir geçmişi hatırlamaya teşvik eder. *Mind How You Go* 1970’lerin paternalizm tılsımı olan Kamu Bilgilendirme Filmi’ni sıklıkla geçmişten çağırır, belki de Ghost Box’ın 1970’lerin görsel-işitsel deneyimini oluşturan kamu bilgilendirme filmlerini ve benzeri şehir mobilyalarını tekrar herkes tarafından erişilebilir kılan YouTube’un ortaya çıkışıyla aynı döneme denk gelmesi tesadüf değildir.

Brooks’un uç noktada bir keskinlikle yakaladığı şey nostaljik özlemle ilişkili çelişkili duygular kümesidir. “*Mind How You Go*” ve “Nuc-

lear Substation", hüznü melodileri derin bir kayıp duygusuyla dolu olsa da çocukluk yazlarının anımsanan güneş ışığını çağırır. Yine de "Osprey" gibi bir bestenin bir tür tereddütlü yükselişi başarabilmesinde olduğu gibi son derece belirgin ama bastırılmış bir neşe de vardır. Sızı kelimesinin sıklıkla nostaljiyle ilişkilendirilmesi boşuna değildir, The Advisory Circle'in müziği de aynı anda hem acı hem de zevk veren bir hüznle sızlar. 2011 yılına ait *As The Crow Flies*, analog sintizayzırlar üzerinde brütalist mimari örneği bir binanın cephesini kaplayan sarmaşıklar gibi gezinen akustik gitarlarıyla The Advisory Circle'in daha önceki albümlerinden daha fazla folk müzik barındırır. Albümün kapanış şarkısı "Lonely Signalman" bu farklı dokuları güzelce bir araya getirir: Ses kodlayıcıdan geçirilmiş nakarat ("*signalman lives all alone! signalman is all alone*") eş zamanlı olarak neşeli ve iniltidir –Brooks'un çalışmalarında görülen tipik bir kombinasyon. Brooks'a müziğine renk veren büyük üzüntünün kökenlerini soruyorum.

"Çoğunluğu çocukluğumdan kaynaklanıyor. 'Acı çeken sanatçı' yönünde çok gitmek istemediğim için sadece yetiştirilme tarzının emniyet, güvenlik, huzur, endişe, ümitsizlik, üzüntü döngüsünü izlediğini söyleyeceğim. Yetişkin olarak bu çocukluk hislerinin çoğunu aşmayı ve onları müzikal çalışmalarına aktarmayı başardım. Neyse ki o zaman olanların büyük bölümünü artık anlayabiliyorum; bunu o dönemden geriye kalan yaraları dengelemekte kullanabiliyorum. Çalkantılı bir çocukluk geçirdiğime memnun olduğumu söyleyemem ama ne olursa olsun sanatımı oldukça derin bir şekilde biçimlendirdi."

Brooks'un eserlerinin arkasında çelişkili bir dürtü yatıyor. İşlevsel – bilinçli olarak duyup görmediğimiz ama bulunduğumuz ortamlara dair deneyimlerimizi şekillendiren – kültür onun çok ilgisini çekiyor ancak geri planda olana yöneltilen dikkat onu mecburen ön plana itiyor. 2011'deki *Music for Dieter Rams*, en çok Braun firması için yaptığı çalışmalarla tanınan tasarımcıya saygı gösterisi olarak Brooks'un adıyla piyasaya çıkarılan albüm işlevsel müziği işlevsel tasarımla bir araya getirme çabasıydı. Rams'in "az ama daha iyi" sloganı Ambient müziğinin özgün kavrayışına aynı şekilde uygulanabilirdi. Sonuçta eğer müzik Rams'in tasarım ürünlerinin çoğunun, günlük hayatın içine gömülmüş ama tasarımcıları genel halk tarafından bilinmeyen tüm o radyoların, kahve makinelerinin ve hesap makinelerinin sahip olduğu her yerdaki

iddiasız mevcudiyete erişemeyecekse, Ambient müziğinin ihtirası ne olabilirdi? Brooks belki de bu sebeple müziğini Rams'e ithaf eden ilk sanatçı değildir: Alva Noto *For 2* albümündeki müthiş ürkütücü iki parçayı tasarımcıya adanmıştı. Bunlar, dikkatin arka planında, gölgeler arasında kalmış bu şeylerdi, o sırada varlıklarına kesin gözüyle baktığımız, şimdi geçmiş en güçlü şekilde çağrıştıran şeyler.

Brooks “Şimdi geriye baktığımızda” diyor, “onların geçmişi bu kadar çağrıştıracı olduğu gerçeği onlara olan ilgimi daha da belirgin hale getirip açığa çıkarıyor ama aslında bana göre ‘arka planda olan’ şeyler her zaman ilgimi çekmiştir, gerçekten ilginç her şey her zaman oradadır. Çocukken televizyonda kullanılan prodüksiyon müzikleri (veya tema müzikleri), gerçekten fark etmemiz beklenmeyen şeyler pop müziği kadar ilgimi çekiyordu. Örneğin eskiden televizyon test yayınlarına bakardım, bir de elbette Kamu spotlarına. Açık Üniversite yayınları da aynı cazibeye sahipti; bu yayınların hedef kitlesi sekiz yaşındaki bir çocuk değildi ama yine de çok ilgimi çekiyordu. Amblesler, marka çalışmaları da öyle. Belli müzik şirketlerinin logolarının beni özellikle büyülediklerini anımsıyorum; Polydor, Decca ve Pye favorilerimdi. Plakların üzerinde nasıl göründükleri çok hoşuma giderdi, sık sık pikabın başına oturup plak çalarken dönmelerini izlerdim. Çok zarif bir halleri vardı. Yine bunlar da kendi açılarından ‘işlevsel’ olarak sunuluyordu. Yani ilginç her zaman vardı. Sadece benimle kalmaya devam etti.”

O nesneler ve ortamlar da işlevsel. Acaba bu görünüşte işlevsel şekilde hareket eden kültür de Brooks’un ilgisini özellikle çekiyor mu?

“Bu taraf da kesinlikle ilgimi çekiyor. Biraz yüzeysel algılanma riski olmakla birlikte Muzak konseptini örnek alacak olursak, Joseph Lanza’nın *Elevator Music* kitabını okumaktan çok zevk almıştım. Bu arka planı ön plana getirmenin iyi bir örneğidir, kesinlikle ‘işlevsel’ olan müzik biçiminde. Bu açıdan prodüksiyon müziğinin gittiği yerden de bir adım ileriye gidiyor. Bunun kültürel yönü her zaman ilgimi çekmiştir; mağaza tavanlarına yerleştirilmiş küçük hoparlörlere nasıl sahip olabiliyoruz, müzik onlardan süzülüyor ve bunu aslında kimsenin fark etmesi beklenmiyor; o zamanlar buna ‘eğlence amaçlı olmayan müzik’ deniyordu. Muzak 1970’lerde gerçekten kötü bir şöhret kazandı ama geriye dönüp sistem için üretilmiş müzikleri biraz dinlerseniz orada bazı sıkı, kompakt aranjmanların gizlendiğini göreceksiniz. Bugünlerde plak ko-

leksiyoncuları tarafından çok saygı gören besteciler, örneğin Sven Libaek ve Syd Dale Muzak için çok çalışmalar yapmışlardı. Neredeyse aynı şekilde ben bu ilgiyi domestik tasarım veya otobanlardaki mola yerlerine de uyguluyorum. Dieter Rams sadece çalışan, zarif ve basit bir şey yaratmakla ilgileniyordu. Onun tasarımlarıyla ün kazanma peşinde olmadığı gerçeği çok hoşuma gidiyor ama artık bu tasarımları, tıpkı Sven Libaek gibi bestecileri keşfetmiş olduğumuz şekilde, herkesin içinde kutlayabilir ve sahne ışığını ona çevirebiliriz.”

BAŞKA BİRİNİN ANILARI: ASHER, PHILIP JECK, BLACK TO COMM, G.E.S., POSITION NORMAL, MORDANT MUSIC

2009 yılında, Asher olarak tanınan bir sanatçı Sourdine etiketini taşıyan *Miniatures* adlı bir albüm yayınladı. Kapaktaki tek bilgi şu kısa ve öz ifadeydi: “Somerville, Massachusetts’tte 2007 kışında kaydedildi.” Söylenti ve gizemler veri boşluğunda hızla çoğalmaya başlar, *Miniatures* de dinleyicisini bir merak ve şüphe durumuna sokuyor: Tam olarak neyi dinliyoruz? Onu kim yaptı? Bu bağlamda ‘yapmak’ ne anlama geliyor? Peki, ‘kaydedildi’ kelimesi hangi anlamda kullanılmış?

Öncelikle sesle ilgili gerçekleri ele alalım, oldukları halleriyle. Burada bile gizleme söz konusu; tüm kayıtlar bir hışırtı sisiyle kaplı. Duyduğumuz şey, arada bir yaylılar da ayırt edilmekle birlikte, çoğunlukla piyano. Piyano düşünceli, dalgın, muazzam ölçüde hüzünlü: Kederli tempo özlem kavramını sanki kelimelere döküyor. Hışırtı bulutu ve çalma şeklinin sessizliği müziği duymak için ona doğru eğilmeniz gerektiği anlamına geliyor; ipod kulaklıklarla dinlediğinizde caddenin fon sesleri arasında neredeyse kayboluyor.

Parçalar nasıl yapılmış? İnternette en az iki kuram dolanıyor. Kuramlardan resmî bir hikayeye en yakın olanı *Miniatures*’deki parçaların

Asher tarafından radyodan kaydedilip sonra dijital olarak tekrarlanan kısa kesitler olduğu yönünde. (Eğer öyleyse kendisine daha iyi çeken bir radyo alması lazım.) Diğer kurama göre piyano kısımları Asher tarafından kötü kaliteli bir banda kaydedildikten sonra sanki buluntu ses nesneleriymiş izlenimi vermek için başka işlemlerden geçirildi. Parçaların çözüme kavuşmamış statüleri onları dinleme deneyiminden uzaklaştıran kuru bir kavramsal bilmece değil; aksine gizem müziğin kırıl-gan, parçalı güzelliğini, tekinsiz mahremiyetini aslında artırıyor.

Miniatures 2000'li yılların ilk on yılında yayınlanmış, sesi hışırtıya odaklanmış birkaç albümden biriydi. Neden hışırtı şimdi yankı buluyor? Söyleyebileceğimiz ilk şey, hışırtının zamansal bir patolojiyi ifşa etmesi: 'çığrından çıkmış' zamanı işitilir hale getirmesi. Hışırtı hem geçmişti çağırıyor hem de ona olan uzaklığımızın sınırlarını çiziyor, dinlediğimiz şeyin bir kayıt olduğunu bize anımsatarak duyduğumuz şeyle birlikte var olduğumuz sanrısını yıkıyor. Hışırtı artık tamamen yok olmuş bir maddesellik rejimini çağırıyor; ses kaynaklarının duyusal anlayıştan çekildiği bir çağda kaybettiğimiz elle dokunulabilir bir maddesellik bu. Tricky, Basic Channel ve Pole gibi sanatçılar vinil hışırtısını plakların yerini başka şeyler almaya başladığı anda ön plana çıkarmaya başladı. O zamanlar vinili modası geçmiş hale getiren şey CD idi. Şimdiyse MP3 plaklar gibi elle yönetilmek şöyle dursun, ne görülebilir ne de dokunulabilir bir şey.

Dijital, görünüşte maddeselliğin kendisinden kaçışı vaat ediyor, William Basinski'nin 2002 albümü *Disintegration Loops* – dijital transfer edildikleri süreçte kendilerini yok eden kaset kayıtları – analoğun kırıl-ganlığından dijitalin sonsuz çoğaltılabilirliğine geçiş açısından (neredeyse fazla mükemmel) bir ibret öyküsü. Kaybettiğimiz şey, sıklıkla görüldüğü üzere kayıp olasılığının ta kendisidir. Dijital arşivleme, eskiden örneğin televizyon programlarını izlemeyi karakterize eden kısa süre ve yavaş yavaş kayboluş hissinin – bir kere seyreder, sonra da sadece anımsayabilirsiniz – artık yok olduğu anlamına geliyor. Gerçekten de sonsuza dek kaybettiğimizi düşündüğümüz deneyimlerin – YouTube ve benzerleri sayesinde – sadece geri gelmekle kalmayıp sonsuza kadar tekrarlanabildiğini görüyoruz.

O halde hışırtı belli bir kayıp hissini çağırıştırıyor. Aynı zamanda buluntu bir (ses) nesnenin de işareti, artıkları toplayan birinin mekanında

olduğumuzun göstergesi. Hıştının turntable sanatçısı Philip Jeck gibi birinin sermayesini oluşturmalarının nedeni işte bu. Jeck'in ilk albümü 1999'da piyasaya çıktı ama çalışmalarının *Burial* ve *The Caretaker*'in eserleriyle yakınsaklığı nedeniyle yeni bir güncellik kazandı. Jeck 1980'lerde Walter Gibbons, Larry Levan ve Grandmaster Flash gibi remix sanatçılarından ilham almıştı ama montajları DJ'liği sonik fantazmagoji sanatı olarak yeniden tasarlıyor. Jeck, Dansette pikaplar, özel efekt üniteleri ve hayır kurumu dükkanlarından toplanmış plakları kullanarak vinil kaynak malzemesini soyutlanmaya yakın bir noktaya gelene kadar yabancılaştırıyor. Ara sıra, tanınabilir durumdaki fragmanlar (60'lı yılların rock müziği, Mantovani benzeri hafif klasik ucuz müzik) vızıldayarak geçen hezeyan-akışında heyecan verici şekilde birdenbire ortaya çıkıyor.

Jeck, Gavin Bryars'ın *The Sinking of the Titanic*'in (İtalyan Alter Ego orkestrası ve Bryars'ın kendisiyle ortaklaşa sergilediği) olağanüstü 2008 versiyonuna neredeyse on dört dakikalık hışırtıyla başlıyor. Ses sisi içinde tehlikeli objeler belli belirsiz algılanıyor. Dinlerken kendi işitme hissimize güvenmez hale geliyoruz, gerçekten mevcut olanla ses halüsinasyonlarını ayırt etme kabiliyetimize olan güvenimizi kaybetmeye başlıyoruz. Kötülük habercisi yaylılar ve tek bir çan bir şeylerin bize malum olmasını sağlayan bir atmosfer yaratıyor – başlangıçta Turner tarzı bir kasırgada ayırt edilemeyen gölgeler olan – orkestra bir çatırtı bulutundan yavaş yavaş yükseliyor. Burada, Asher'in *Miniatures* albümünde olduğu gibi hışırtı radyo statüğünü anımsatıyor. Titanik'in batışı gerçekten de deniz kurtarma çalışmalarında telsizin ilk defa kullanılmasını sağlamıştı. Bryars'ın albüm kapağında belirttiği gibi Marconi telgrafı hayaletsel bir bilim olarak tanımlıyordu. "Sesin üretildikten sonra asla ölmediğine, sadece biz onları algılamaz hale gelene kadar gidecek hafiflediğine inanıyordu. Marconi'nin umudu bu geçmişteki sesleri yakalayıp duymak için sanırım son derece güçlü ve seçici filtreler gibi yeterince hassas ekipmanlar geliştirmekti. Nihai olarak İsa'yı Dağdaki Vaaz'ını verirken duyabilmeyi umut ediyordu."

Jeck kullandığı sonik kaynaklardan "çağrışımları tetikleyen anı fragmanları" olarak söz ediyor ama anıların illa kendisine ait olmaması önemli bir nokta; sonuç bazen öleli çok olmuş, anonim insanlardan kalma bir kutu slayt, fotoğraf ve kartpostalı karıştırmaya benziyor. Başka insanların öksüz kalmış anılarına rastlama hissinin aynısı G.E.S.

(Gesellschaft zur Emanzipation des Samples/ Society For The Emancipation Of Sampling) tarafından 2009'da çıkarılan *Circulations* albümünde de duyuluyor. G.E.S.'in arkasında kimin olduğu biraz gizemli bir konu ama proje bir türden ötekine sıçrayan amatör ruhlu Jan Jelinek'e paravan oluşturuyor gibi görünüyor, en çok miniskül caz kesitlerinden bir tür minimal Tekno oluşturan *Loop-finding Jazz Records* çalışmasıyla tanınan Jelinek aynı zamanda Farben adı altında microhouse, Gramm adı altında da Ambient tarzı müzik yapıyor. G.E.S.'in fikri mikro kesitleri alıp arka arkaya çalmak ve kolaj yapmak, onları topluma açık yerlerde çalmak ve sonuçları kaydetmekti. Müzikten bu koşullar altında kesitler alındığında sıradan telif hakkı yasalarına konu olur muydu? Parçalar imzalanmamış ses-kartpostallarına benziyor, bazen isimlendirilmiş yerlerde (bazı şarkı isimlerinde Zermatt Dağı ve Hong Kong geçiyor) bazen de sesleri ve arka plan gürültülerini kendimizi müziğe uydurmakta kullanarak sadece tahmin edebileceğimiz yerlerde kaydedilmiş. "Birds Of Heraklion" bozulmuş elektronik atımlarla başlayıp sonrasında tren yolculuğunun faydalarını göklere çıkaran bir siyah-beyaz film den gelebilecek son derece sinematik yaylıların geriye doğru akışına kapılıp gidiyor. "Orinoco, Bullerbü, (Crossfade)" başlangıçta unutulmuş bir kara film veya gergin bir dramdan alıntı olabilecek çıldırmış kuş seslerinin şiddet dolu birlikteliğinden inşa edilmekle birlikte yankılarla ve tuhaf, soyut seslerle sona eriyor. "Im Schilf" bir Oliver Postgate animasyonunda veya Cabaret Voltaire'in erken dönem bant kayıt denemelerinde duyabileceğiniz cinsten yabancı boru seslerini akla getirirken "Farnballett" ve "Farnballett (In Dub)" HAL-benzeri bir sinir krizi geçiren bir Bina-tone tenis maçını anımsatıyor. Rastgele sesler, gelip geçen konuşmalar sanki hiçbir yerde tam bir versiyonu bulunmayan bir filmin başıboş sahnelerine tanık oluyormuşsunuz gibi hissetmenize neden oluyor. Aksiyonun bizim duyduklarımızın arkasında devam ettiği hissi, albümün gezi günlüğü kozmopolitanlığıyla birlikte bana en çok Antonioni'nin *Yolcu* filminin soğuk, çığırından çıkmış güzelliğini anımsatıyor. Son parça, kulağa toz fırtınası içindeki bir gezegendeki rüzgar çanları gibi gelen "Schlaf (Nach Einführung Der Psychoanalyse)" pek gerçekleşmemiş bir Soğuk Savaş bilimkurgusunun anısı gibidir. Onu benzeşmezlerden oluşan basit bir karışım denemesi olmaktan kurtaran şey tüm albüme hâkim olan kaçınılmaz bir meçhul üzüntü hissidir.

Bu kişisellikten çıkarılmış trajedi hissinin aynısı Black to Comm, diğ er adıyla Marc Richter'in, 'death Ambient' müzik türünün ve Hamburg'da bulunan Dekorder müzik şirketinin arkasındaki adamın 2010'da çıkardığı *Alphabet 1968* albümünün de başından ayrılmıyor. Richter – insan seslerinin sadece saha kayıtlarında ve neredeyse iş itilemeyecek durumda olduğu – *Alphabet 1968*'i muzipçe, şarkı albümü olarak betimliyor. Peki ya Richter'in provokasyonunu ciddiye almamız gerekseydi, şarkıcısı olmayan bir şarkı neye benzer? Başka bir ifadeyle, nesnelerin kendileri şarkı söyleyebilse bu neye benzerdi? Bu masalları sibernetikle ilişkilendiren bir soru ve *Alphabet 1968*'i dinlemek duruma uygun şekilde bana büyüyle mekanizmanın bulunduğu bir filmsel ortamı hatırlatıyor: *Bıçak Sırtı* filminde J. F. Sebastian'ın evini. Albümdeki parçalar, genetik tasarımcı ve oyuncak yapımcısı Sebastian'ın hüznü otomatlarına gösterdiği titizlik ve özen ile saat mekanizması ve bilgisayarlı olan, antika ve ultra-modern, oyuncu ve kötücül garip karışımıyla oluşturulmuş. Richter'in besteleri benzer biçimde farklı türden malzemelerle inşa edilmiştir –plak hisırtısı, kısa dalga radyo, orkestra çanı, çoğu akustik enstrümanlardan alınmış her tür kesit. Geri planda fısıltılı seslerin kumpas kurduğu John Carpenter benzeri bir steampunk olan "Void" dışında müzik kulağa çok elektronik gelmiyor. Sebastian'ın konuşan makinelerinde olduğu gibi Richter'in son teknolojiyi arkaizm yanılması yaratmak için kullandığı izlenimine kapılıyorsunuz. Geri getirilmiş nesnelerden gelen toz kokusunu alabildiğinizi hissettiğiniz bir albüm bu. Ama bu sonik katmanlar o kadar anlaşılmaz şekilde üst üste ki Richter ve birlikte çalıştığı kişilerin neyle oynadıklarını, neyin arşivden çıkarıldığını ayırt etmek olanaksız. Sesler orijinal kaynaklarını esrarengiz hale getirecek şekilde iş lenmiş, tersine çevrilmiş ve yavaşlatılmış. Belli belirsiz ama sürekli bir hareket hissi, iş itme mesafesine hızla girip çıkan ses gölgeleri var.

Richter sanatçı olarak dikkatleri kendi üzerine çekmeme konusunda o kadar başarılı ki sanki bir odaya girip orada kendi kendine (kendilerine) çalmakta olan nesneleri kaydetmiş gibi. Açılış parçası olan "Jonathan"da hisırtı, sahada yapılmış çiseleyen yağmur kayıtları ve parazit kesintileri düşünceli bir piyanoya dekor oluşturuyor. Uzaktan çocuk sesleri duyuluyor; sanki insan dünyasından çıkıp nesnelerin kendi aralarında olduğu gizemli bir dünyaya, bizim dünyamızın hemen bitişiğinde olmasına rağmen tamamen yabancı olduğumuz bir dünyaya giriyoruz.

Sanki Richter algılarını üzeri örtülü coşkunluklara ve kimselerin olmadığı odalardaki nesnelerin hüzünlerine yöneltmiş gibi; duyduğu şey de işte bu 'şarkılar'. Canlanan nesneler temasının sinema canlandırmalarında bu kadar sık yer bulması boşa değil (zaten ismine bakılırsa canlandırma bu sürecin bir versiyonu değilse nedir?) ve *Alphabet* 1968'de yer alan parçalar çizgi film müzikleri olabilir; bir nesnenin kendiliğinden harekete geçerken veya eylemsizliğe geri dönerken söylediği 'şarkı'.

Aslında bir şeylerin giderek yavaşlaması izlenimi *Alphabet* 1968'de sürekli bir tema. Richter büyümlü bir ses-dünyası yaratmış, ancak entropinin dışarıda bırakılmadığı bir dünyadır bu. Sanki büyü sürekli olarak tükenmenin eşiğinde, sanki büyümlü nesneler her an yeniden cansız hallerine geri dönecek gibi; parçaların dokunaklılığını artıran bir etki. "Rauschen"deki yorucu, tekrarlanan kontrbas yavaşlamakta olan bir fonografin mekanik-melankolisine tamamen sahip –belki de Sebastian'ın pili biten otomatlarından birinin. "Trapez"de yankılanan rüzgar çanları Narnia'da zarif bir kar yağışı gibi. Bu albümde sıklıkla karşılaştığımız gibi bu parça yavaşlayan bir müzik kutusunu anımsatıyor; benzer şeylerden biri Colleen'in 2006'da çıkardığı *Boîtes à Musique* albümü olabilir ama Colleen kendisini gerçek müzik kutularıyla sınırlamışken Richter sonik malzemeyi saat mekanizmasına benzeşecek şekilde tekrarlıyor ve sıralıyor. Ama tekinsiz bir saat bu, çarpık bir zamanda akıyor. Yapay solunumu anımsatan, sanki duvarların kendisi nefes alıyormuş gibi gelen işaretler içeren "Amateur"de piyano tekrarı formunu kaybetmiş gibidir.

Simon Reynolds'ın bir keresinde "hauntolojinin vaftiz babaları" olarak adlandırdığı Position Normal ikilisinin eserlerinde entropi her yerdedir ama bu son derece İngiliz tarzı bir entropidir. Position Normal'in müziğinde sanki Londra Michael Moorcock'un Jerry Cornelius mitosunda sürekli şehri tehdit altında tutan entropiye sonunda yenik düşmüş gibidir. Sadece burada hüküm süren derin, gündüz düşlerine benzeyen bitkinliğin çekici bir tarafı vardır: Entropi tehditten çok halüsinojenik bir vaat, bir çözülme, gevşeme, açılma olanağıdır. Beyninizi sakinleşip sanki tüm Position Normal bestelerinin geçtiği güneşli pazar öğleden sonralarına doğru çekilirken yavaş yavaş tüm baskıları unutursunuz. 60'lı yılların rock müziğinin bir yörüngesi bu uyuşuk Londra'nın cazibesini ele almıştı: The Kinks'in "Sunny Afternoon" parçasının göz kamaştırıcı gü-

neş ışığı, The Small Faces'in "Lazy Sunday Afternoon"u, The Beatles'ın "Tomorrow Never Knows" ve "I'm Only Sleeping" parçaları. Yine de İngiliz rehabetinin bu kolunun başlangıç noktası burası, istirahate çekilmiş rockçıların asit ve esrar düşleri değildir. Ondandır gelenler için daha da gerilere, *Büyük Umutlar*'daki anlara, Satis konağının havasız, eylemsiz durağanlığına veya *Alice Harikalar Ülkesinde*'ye (özellikle de Jonathan Miller'ın 1968 yapımı BBC televizyonu versiyonunda bulunan nargilenin verdiği sersemlik ve füğlerin çok iyi anlattığı anlara) bakabilirsiniz.

Position Normal'ın Londra'sı işlek/iş dünyası Londra'sının kurumsal cilasına da turistik şatafatlı Londra'ya olduğu kadar uzaktır. Bu anakronistik şehrin tur rehberi 1969'da Norman Cohen tarafından çekilen ve Geoffrey Fletcher'ın romanından uyarlanan *The London That Nobody Knows*'taki James Mason olabilir. Katmanlı bir şehir, pek çok zamanın üst üste tabakalandığı bir şehirdir. Bazen tanımadığınız bir caddede yürürken bunun suretlerini görebilirsiniz. Çok uzun zaman önce kapandığını düşündüğünüz sokak pazarları, 21. yüzyıla kadar gelmesi (sizin düşüncenize göre) mümkün olmayan dükkanlar, ancak Victoria döneminden kalma bir müzikhole yakışacak çok yaşlı sesler...

Position Normal'ın parçaları görünüşteki hafiflikleriyle zararsız görünen rastgele yapılmış Dadaist dub sesleridir. Hicivli yazı veya skeç gibi gözükür, kendilerini çok ciddiye alır gibi görünmek istemezler ama aynı zamanda imalı sırtışlardan da tamamen yoksundurlar. Müziğin yapılandırma şeklinde hayal benzeri bir nitelik söz konusudur: fikirler içeri süzülür ama daha olgunlaşmadan, sonuçsuz, yitip gider. Sinir bozucu olabilir, en azından başlangıçta ama giderek artan ve baştan çıkarıcı bir etkiye sahiptir. Bir Position Normal albümü hayır kurumu dükkanlarından toplanmış, İngiliz 20. yüzyılının tüm döküntülerine şarkı söylenen bir İngiliz-*Fantasia* filmi gibidir. Tüm o komik seslerin kaynaklarını büyük oranda siz tahmin etmek zorunda kalırsınız. Bunlar, bu neşeli ekip, çocuk radyosu sunucuları, komedyenler, karakter oyuncular, hafif eğlence programı yapımcıları, haber filmi [newsreel] sunucuları, caz trompetçileri (surdinler her an hazır durumda), paçavracılar, seyyar satıcılar, fırsatçılar, aylaklar, çaptan düşmüş aktörler, köpüklü kahve satan kafe sahipleri...? Peki, nereden geliyorlar, çizilmiş ebonitten mi, isimsiz kasetlerden mi, film müziği uzunçalarlarından mı? Parçalar birbirine geçiyor, albümler de öyle, tıpkı unutulmaya başlayan anılar gibi.

Bellek bozulması Position Normal'ın müziğinin gerçekten de kalbinde yer alıyor. Joakim Norling tarafından Friendly Noise dergisi için yapılan bir röportajda Position Normal'dan Chris Bailiff grubun müziğinin temellerinde babasının Alzheimer hastalığının yattığını söylüyor. "Babam hastaneye yatıp evimizi satmak zorunda kalmıştı. Evden taşınmam gerekiyordu ve bu sırada kendisine ait eski plakları ve benim için aldığı albümleri buldum. Ninniler, belgeseller ve caz. Hiçbirini atmak istemediğim için yanıma aldım. Hepsini dinlemeye ve en sevdiklerimi kasetlere kaydetmeye, inanılmaz çeşitlilikte karışık kasetler yapmaya başladım. Sonra onları sanırım kesit diyebileceğimiz hale getirene kadar tekrar tekrar düzenledim." Sanki Bailiff bir yandan Alzheimer hastalığının bir simülasyonunu yapmaya kalkışırken aynı anda onu etkisiz hale getirmeye de çalışıyor.

Position Normal saygın İngiliz Saçmalık geleneğinin içine yerleştirebilir. (Small Faces ile bir başka benzerlik: Stanley Unwin, "Lazy Sunday Afternoon" parçasını da içeren Ogden's *Nut Gone Flake* albümüne alametifarikası olan kendi uydurduğu Unwince dilinden bir şeyler vermişti).

Aynı türde bir lirik demans Mordant Music'in 2006'da piyasaya çıkan başyapıtı *Dead Air*'de de iş başındadır. Mordant bozulma ve erimeyi üretken süreçler olarak açıkça onaylar; *Dead Air*'deki arşivlerde çoğalan küf sanki sesin arkasındaki yaratıcı güçtür. Albüm sanki *The Disintegration Loops*'un elektro/Rave versiyonu gibidir, sadece burada bozulmakta olan şey İngiliz radyo ve televizyon yayını tarihidir. Albümün arkasındaki belirsiz fikir ölü bir televizyon stüdyosudur, onun sinir bozucu çekiciliği ise eski Thames TV program sunucusu Philip Elsmore'un varlığıdır. Elsmore'un Baron Mordant'ın Saçmalığını okuyuşunda delice bir sakinlik vardır (bunu kendi başına en iyi Ekoplekz'le ortaklaşa yaptığı eMMplekz çalışmasında duyabilirsiniz). *Dead Air*'i dinlemek sanki iki yüz yıl sonraki bir gelecekte eski Rave parçalarının sonsuz bir döngüyle, her tekrarda aşınarak, giderek daha fazla kirlenerek çaldığı terk edilmiş bir müzeye rast gelmek gibi veya uzayın derinliklerinde mahsur kalmış, uzaklardaki, asla geri dönemeyeceğiniz dünyadan giderek soğan radyo sinyalleri alıyormuş gibi veya güzel hatırlanan program sunucularının bir duyulup bir kaybolan sesleriyle kabuslarınızı sakinleştirici bir tonla anlattıkları, düşsel bir televizyon stüdyosu olarak yeniden hayal edilen hafızanın ta kendisi gibi.

“BAŞKA ZAMANLARDAN VE BAŞKA HAYATLARDAN GELEN ESKİ GÜNEŞ IŞIĞI”: JOHN FOXX’IN *TINY COLOUR MOVIES* ALBÜMÜ

k-punk blog yazısı, 19 Haziran 2006

Pazar kalabalığı içindeydi, üzerinde eskimiş bir kahverengi takım. Bütün o yıllar boyunca beni bulmaya çalışarak. Evine dönen hayaletim. Bütün o yıllardan geçerek eve nasıl varabilirsin? Pasaport, fotoğraf mümkün değil. Yaşayan veya ölü birine benzerlik yok. Pencerelerden içine nazıkçe bakarak

John Foxx’ın *Tiny Colour Movies* albümü içinde bulunduğumuz on yıllık dönemin zengin hauntoloji hazinesine sevindirici bir ilave oldu.

Foxx’ın müziği filmle her zaman yakın bir ilişki içinde olmuştur. Ses kayıtları gibi fotoğraf da – kayıp anları yakalaması, yoklukları göstermesiyle – doğasında hauntolojik bir boyut barındırır. Foxx’ın tüm müzik kariyerinin görsel hauntoloji ile sonik hauntolojiyi ilişkilendirmek, resim ve fotoğrafın ürkütücü sakinliğini ve durağanlığını rock müziğinin tutkulu çalkantılarına dönüştürmek olduğunu söylemek abartı olmaz.

Tiny Colour Movies örneğinde görsel ve sonik hauntoloji arasındaki ilişki belirgin bir motivasyon faktörüdür. Albüm ilhamını Arnold Weizcs-Bryant’ın film koleksiyonundan alıyor. Weizcs-Bryant koleksiyonunda sa-

dece kısa filmler var – koleksiyonda sekiz dakikadan uzun film yok – ve “Ticari kaygılar olmaksızın, sadece film zevki için oluşturuldu. Bu kategoride buluntu filmleri, amatör filmler, farklı bir amaçla yeniden kurgulanmış film fragmanları yer alabiliyor.” Albüm Foxx’ın Baltimore’da bazı Weizcs-Bryant filmlerini içeren bir film gösterimine katılması, üzerinden birkaç hafta geçtikten sonra da Weizcs-Bryant filmlerinin “güzelliğini ve tuhaflığını” unutamadığını fark etmesiyle ortaya çıkıyor – “su altında giden arabalar, Los Angeles otobanları gibi yan yana gelmeyecek şeylerin bir arada bulunması, duman ve ışıkla yapılmış filmler, 1964 New York otel odalarının artık kullanılmayan güvenlik kamera kayıtları” – ve bunun üzerine “ona boyun eğmeye” karar veriyor; “Bu mini renkli filmlerin anılarıyla küçük bir müzik koleksiyonu yaparsa ne olacağını görmek için.”

Sonuç Foxx’ın 1980 yılındaki *Metamatic* sonrasında tam da (uygunsuz) zamanda piyasaya çıkan albümü. *Tiny Colour Movies* hauntolojinin çığırından çıkmış zamanına tam oturuyor. Belbury Poly’den Jim Jupp *Metamatic*’ten önemli bir mihenk taşı olarak söz ediyor; zaman öyle büyümüş ki artık etkileyen ve etkilenen tekinsiz bir eşzamanlılığa sahip. Gerçekten de *Tiny Colour Movies*’deki – sentetik ama düşsel, halüsinojen ama yapay – parçaların çoğu Ghost Box’ın piyasaya çıkardığı albümlere benziyor. Şimdiki zamanın telaşlı koşuşturmalarından uzaklaştırılmış bir elektronik ses bu. Görkemli derecede hüzünlü “Skyscraper” gibi bir parçanın bariz bir karşılaştırması Vangelis’in *Bıçak Sırtı* film müziği olurdu ama temel, sentetik dokular Geleceği ifade etme baskısını taşıyor. Bunun yerine mevcut zamanın aciliyetlerinin askıya alındığı zamansız bir Şimdi’yi çağırıştırıyor. En iyi parçalardan bazıları – özellikle de “Shadow City”, “Interlude”, “Thought Experiment” ve “Hand Held Skies” kapanış dörtlüsü – sadece narin ve hafif atmosfer kesitleri. Heronbone’un bir zamanlar “yavaş zaman” olarak adlandırdığı, şimdiki zamanın karışıklıklarından meditasyonla çıkılan bir zamana açılan kapılar.

Sürekli uzak bir özlem hissiyle doluyum. En uzun şarkı, özlemin şarkısı. Aynı caddelerde solup giden bir hayalet gibi yürüyorum. Titreşen gri takım. Aynı bulvarlar, meydanlar, parklar, kemerler, tıpkı bir hayalet gibi. Yıllar içinde içinden geçebildiğim yerler buluyorum, bir tanıma süreci. Neredeyse unutulmuş başka yerlerin kalıntıları. Her zaman geri dönen.

Tiny Colour Movies, Ultravox'un *Systems of Romance*'ından bu yana kendisini adanmış şekilde keşfettiği bir estetiğin damıtılmış hali. Foxx en çok gelecek şokuna uğramış amnezik katatoni ile ilişkilendirilse de ("Eskiden hatırlardım/şimdi hepsi gitti/bilmem kaçınıcı dünya savaşı/birilerinin çocuklarıydık") Foxx'ın müziğinde her zaman başka – daha kutlu ve nazikçe mutlu ama asla daha az kişilik dışı veya makinesel olmayan – bir trans durumu söz konusu, McLuhancı *Metamatic*'te bile.

Psikedeli, *Systems of Romance*'ta (1978) bir referans noktası olarak ortaya çıkmıştı; özellikle de şehirleri sıvıya dönüştüren ve zamanı eriten "When You Walk Through Me" ve "Maximum Acceleration" parçalarında ("lokasyonlar değişir/açılar değişir/caddeler bile yeniden düzenlenir"). Arada geçmişin psikedelisine göndermeler olabiliirdi – örneğin "When You Walk Through Me", "Tomorrow Never Knows"un davul kalıbını çalmıştı – ama *Systems of Romance* psikedeliyi hantal yinelemeler yerine değişimle tekrarlama çabasıyla dikkat çekiciydi. Foxx'ın psikedelisi ayık, temiz tıraşlıydı, şık ve anonim Magritte takım elbisesi giymişti; bulunduğu yer Wells, Delvaux ve Ernst'ün hayallerindeki ihtisamlı bir şekilde fazla büyümüş şehirlerdi.

Delvaux ve Ernst'e yapılan gönderme boşuna değildir çünkü Foxx'ın şarkıları, tıpkı Ballard'ın hikaye ve romanları gibi sıklıkla Sürrealist resimlerin içinde geçiyor gibidir. Bu sadece bir imgeleme değil, aynı zamanda ruh hali ve tavır (veya *katatoni*) meselesidir; burada rüyalarından ödünç alınmış belli bir rehavet, radikal biçimde kişiliksizleştirilmiş bir dinginlik söz konusudur. Ballard, Sürrealizm üzerine 1966'da yazdığı "Coming of the Unconscious" yazısında "Sürrealist resim hiç değilse bir baskın karakteristiğe sahiptir: donuk bir izolasyon, sanki manzaralardaki tüm objeler duygusal çağrışımlarından, duygu ve örf katmanlarından arınmış gibi"dir der. Sürrealizmin sıklıkla psikedelide 'duyuların karışıklığı' konusunda bir referans olarak ortaya çıkması şaşırtıcı değildir.

Foxx'ın psikedelisindeki karışıklık her zaman nazik bir meseledir, huzurunun ta kendisiyle huzursuz edicidir. Bu belki de algısal yeniden yapılandırma mekanizmasının halüsinasyonların kendisinden çok resim, fotoğraf ve kurgu olması yüzündendir. Foxx'ın anlayışında en faal rol oynayan psikotropik etmenin ışık olduğundan şüphelenmek mümkündür. 1983'teki bir röportajında ifade ettiği gibi, "Bazı insanların içlerin-

de belli zamanlarda sanki bir ışık oluyor, bu birisiyle ilgili kapıldığınız bir his, bir tür ışımaya – ve benim her zaman çok ilgimi çeken bir şey – bundan önce “Slow Motion” ve “When You Walk Through Me” gibi şarkılarda ele aldığım bir şey. O sakinlik duygusunu seviyorum... William Burroughs’un mükemmel biçimde özetlediği gibi: ‘Bir dinginlik ve şaşkınlık hissim vardı.’”

Burada açık bir Gnostik boyut söz konusu. Gnostikler açısından Dünya hem ağır hem karanlıktı, Dışarıyı ısıtırlar ve parıltılar aracılığıyla, çok kısa bir süre görürdünüz (Foxy’nın tekrarlı olarak kullandığı iki kelime). *Systems of Romance* zamanında Foxy’nın albüm kapaklarının sanatı sert Warhol/Heartfield tarzı kes/yapıştır olmaktan çıkıp Rönesans tablolarının bazı öğelerinin nazikçe kullanımına dönüşüyordu. Foxy’nın Da Vinci ve Botticelli’de keşfetmiş görüldüğü şey sadece pagan dünyeviliğinden değil, acı çeken İsa figüründen de kurtulmuş, ışık ve aydınlıkla kişiler üstü bir Gnostik karşılaşmaya dönmüş bir Katoliklik’tir.

Postmodern kültürde bastırılan şey Karanlık değil Aydınlık taraftır. Şeytanlarla meleklerle olduğundan daha rahatız. Şeytani olan havalı ve çekici görünürken meleklerle özgü şeyler utanç verici ve fazla hislidir. (Wim Wenders’in dayanılmaz ölçüde iç bayıltıcı ve uğursuz *Arzunun Kanatları* filmi belki de meleklerle özgü olanı betimlemek üzere yapılmış en muhteşem başarısız çağdaş girişimdir.) Yine de Rudolf Otto’nun *The Idea of the Holy*’de ifade ettiği gibi meleklerle karşılaşmalar şeytanlarla olduğu kadar rahatsız edici, travmatik ve yıkıcıdır. Sonuçta aşırı stresli, sürekli hayal kırıklığı yaşatan ve aşırı uyarılmış hayatlarımızda *sakin neşe* hissinden daha yıkıcı, daha özümsemez ve daha anlaşılabilir ne olabilir? Muhafazakar bir Hristiyan olan Otto tüm dinsel tecrübelerin kökenlerinin başlangıçta hatalı bir şekilde ‘şeytani korku’ olarak anlaşılan kavramda olduğunu öne sürer; hayaletlerle olan karşılaşmaları da benzer şekilde bir Hristiyan’ın dinsel anlamda tecrübe edeceği şeyin sapkın bir versiyonu olarak görmektedir. Ama Otto’nun açıklaması “melekler” ve “şeytanlar” ile yaşanan soyut ve travmatik karşılaşmayı yerleşik bir anlama uydurma çabasıdır.

Otto dinsel deneyimi huşu uyandırıcı olarak betimler. Ama belki de huşu uyandırıcı dindar olandan kurtarmamız mümkündür. Otto huşu uyandırmanın birçok değişkenini betimler; bunlar içinde en yakından tanıdıklarımız, “spazm ve kasılmalar”dır, insanı “en tuhaf heyecan-

lara, kendinden geçmiş bir coşkunluğa, taşkınlığa, kendinden geçme haline götürür.” Ama aşırı huzursuz şimdiki zamanda çok daha esrarengiz olan şey, huşunun “nazik bir dalga gibi gelen, zihni en derin tapınmanın vereceği sükûnet haliyle saran” şeklindedir. Foxx’ın enstrümantal müziği – *Tiny Colour Movies*’de ve üç *Cathedral Oceans* CD’sinde, Harold Budd’la birlikte *Transluscence* ve *Drift Music* LP’lerinde – bu yabancı sükuneti ifade etmede esrarengiz biçimde başarılıdır. Özellikle Budd’ın berrak piyano akorlarının günışığında belli belirsiz yayılan toz parçacıkları gibi havada kaldığı *Transluscence*’ta sinir sisteminizin bir sürüngen durgunluğuna ulaşana kadar yavaşladığını hissedebilirsiniz. Bu içsel değil Dışsal bir sakinliktir; ucuz New Age ‘gerçek’ benliğinin keşfi değil, kırsalın her tür hayati belirtiden arındırılarak bir resimde hareketsizleştirilmesinin kimlikten kurtulma olarak deneyimlendiği pozitif bir yabancılaşmadır.

Duns Scotus’un hususiyet kavramı – “burada ve şimdi” – burada özellikle yerinde görünüyor. Deleuze ve Guattari bunu *A Thousand Plateaus* kitabında her şeyin – rüzgarın nefesinin, ışığın niteliğinin – bir rol oynadığı kişiliksizleştirilmiş bir bireyselleştirme biçimi olarak değerlendirir. Filmin – özellikle Kubrick ve Tarkovsky’nin acı veren durağanlığını düşünün – belli bir biçimde kullanımı bizi bilhassa bu hususiyete alıştırmak için yapılmış gibidir; tıpkı *kendisi* bir hususiyet olan hususiyeti yakalayan polaroid gibi.

Tiny Colour Movies’in kişilik dışı melankolisi Found Photos gibi bir internet sitesinin hissettirdiğine benzer, garip şekilde yürek parçalayıcı bir etkiye sahiptir. Bu görüntülerin bağlamından ayrılmış nitelikleri, fotoğraflardaki kişilerin o sırada olanlara verdiği önemle bizim için tamamen ilgisiz olmaları arasındaki tutarsızlık, bizi sakince mahvedebilecek bir enerji üretir. Foxx “The Quiet Man” adlı son derece etkileyici kısa hikayesinde bu etkiden söz eder. Kişi tenhalaşmış Londra’da tek başınadır, hiç tanımadığı insanların çektiği amatör filmleri izlemektedir. “Bu filmlerin tüm o küçük, mahrem ayrıntıları onun çok ilgisini çekiyordu, deniz kenarında el sallayan, düğünlerde bahçede, doğum günlerinde ve vaftiz törenlerindeki sarsak insanlar, tüm ailenin ve evcil hayvanların yıllar içinde büyüüp değişmelerinin kayıtları.”

Foxx *Tiny Colour Movies* albümünün kartonunda yer alan düşündürücü yazısında “Burada başka zamanlara, başka hayatlara ait

eski günışığını görüyorsunuz” diyor. *Başka insanların* aile fotoğraflarına göz atmak, onlar için yoğun bir duygusal öneme sahip ama size hiçbir şey ifade etmeyen anları görmek mecburen kendi hayatınızdaki dramatik anları düşünmeniz ve bir zamanlar tutkulu, güçlü bir şekilde etki eden şeylerle aranızda bir tür mesafe koymanız anlamına geliyor. Tarkovsky’nin *İz Sürücü* filminde kameranın bir zamanlar anlamla dolu ama artık sadece suya doymuş büyümlü objeler üzerinde kaldığı – çok güzel, acı verici şekilde – genişletilmiş an işte bu yüzden benim için sinemanın en dokunaklı sahnesini oluşturuyor. Sanki hayatlarımızdaki aciliyetleri Bir Uzaylı-Tanrı’nın gözünden görüyor gibiyiz. Otto huşu hissinin kendi temel değersizlik hislerimizle ilişkili olduğunu, “delici bir keskinlik” ile deneyimlendiğini ve ona “en tavizsiz kendini değersizleştirme yargısının eşlik ettiğini” öne sürüyor. Ama bizi zorla benlik duygumuzu (kendimizi daha iyi ‘satabilmemiz’ için) güçlendirmeye iten günümüzün ego psikolojisine aykırı olarak, kendi Hiçliğimizin farkında olmak elbette lütuf hissinin ön koşuludur. Bu hissin melankolik bir boyutu olması tamamen bizim için normal olarak en önemli olan şeyden radikal bir uzaklaşmayı içermesinden kaynaklanır.

Perdelerden süzülen yumuşak güneş ışıklarının ortasında durdu, odanın sakinliğinde bir an için yakalanmış halde, halıların, mobilyaların üzerine düşen ışık parçalarında yavaşça dönen toz parçacıklarına bakarak, ortadan kaybolmuş kadına garip bir yakınlık hissederek. Burada olmak, bu odaların tozlu mahremliğinde onun eşyalarına dokunmak sanki onun hayatını takip etmek gibiydi, ona ait her şey buradaydı ama fiziksel mevcudiyet olarak; bazı açılardan bu kadının, onun açısından, en önemsiz parçasıydı.

Özlem ve sızı Foxx’ın çalışmaları boyunca tekrarlanan kelimelerdir. *Metamatic*’teki “Blurred Girl” – “yakın duran, asla dokunmayan” âşıklar – arzulanan nesneye her zaman yaklaşılan, asla erişilemeyen, asıl keyif alınan şeyin objeye sahip olmak değil erteleme, geciktirme ve obje çevresinde dolanma olduğu, neredeyse mükemmel bir Lacancı aşk şarkısı olabilir; “halen koşuyor muyuz? Veya hareketsiz mi duruyoruz?” *Tiny Colour Movies*’de, tıpkı *Cathedral Oceans* ve Budd’la yaptığı albümlerde de olduğu gibi kelimelerin olmadığı yerlerde bu hoş melan

koli en az şekilde bozulan bir durağanlık ve seslerin kendilerinin neredeyse hiç rahatsız edilmediği bir sükûndur.

Zamanın küçük köşelerinden sızdığını tespit edebiliyorum. Tamamen ayrı hiçbir şey hissetmiyorum. Bir noktasında her şey bir başka şeyin içine sızıyor. Asıl önemli olan yerleri bulmak. Yavaşça hareket ediyorlar. Sürükleniyorlar. Bunu sadece tesadüfen yapabilirsiniz. Bilererek yapmaya kalkıştığınızda her zaman başarısız olursunuz.

Sadece anımsadığınız zaman, sadece o zaman bir an için gördüğünüzü fark edeceksiniz. Biriyle konuşurken veya başka bir şey düşünürken. Dikkatiniz dağılmışken. Sadece bir ipucu, bir parıltı, bir gölge.

Çok sonra, anımsayacaksınız. Aslında neden olduğunu bilmeden. Anlaşılması zor çevresel duyumsamalar bir araya toplanır. Uzun bir ritmin bir parçası tanınmaya başlar. Gizli frekanslar ve şehrin gelgitleri. Tesadüfün geometrisi.

Tiny Colour Movies'i dinlerken, Foxx'ın en iyi albümlerinin tamamında olduğu gibi insan bir rüya-mekânına geri dönüyormuş hissine kapılıyor. Foxx'ın yer değiştiren veya gölge şehri, Ernst benzeri "yeşil pasajları" ve De Chirico kemerleriyle sürüklenmekte olan bir bilinçdişından gözlemlenen bir kentsel mekandır; Londra, Roma, Floransa ve diğer, daha gizemli yerlerin elementlerine düşsel bir ahenk verilmiş yongun bir mekandır.

Ben o şehirde kendimi yirmi yıldan uzun zaman önce kaybettim. Ucuz pansiyonlarda uyumak. Cebinde adres değil yapraklar olan bir hayalet. Yarı kör güzel yüz. Şarkılar ve anılardan oluşan bir yıldız bulutu odağa girip kayboluyor. Biri bana orada olduğunu söyledi ama o sırada anlamadım. Ses her yerden, odaksız gelmişti. Hareket eden ağaçlarda okyanus gölgeleri gibi durağan ve sessiz.

ELEKTRİK VE HAYALETLER: JOHN FOXX'LA RÖPORTAJ

k-punk blog yazısı, 23 Eylül 2006

MF: Başlangıçta üzerinizde en büyük etkiyi yapan filmler hangileri oldu?

JF: Ah, çoğunlukla ucuz bilimkurgu filmleri. *Robot Monster* adında, özellikle anımsanmaya değer bir film vardı, o kadar kötüydü ki gerçeküstüydü, bir rüya gibiydi, sıra dışı bir filmdi.

Şimdi onun izlediğim en iyi filmlerden biri olduğunu düşünüyorum, kısmen senaryo veya o dönemde geleneksel sinema adına ne varsa hiçbirini umursamadığı için. Bu elbette onu benim için paha biçilmez ölçüde değerli bir olay haline getirdi çünkü çocuk halimle onu olduğu gibi almıştım, Alice'in iksiri gibi hepsini yutmuştum.

Film tıpkı o iksir gibi bana beklenmedik bir evrene giriş olanağı verdi. Akıl ermez bir mantığa sahip, kanunların sonsuz esneklikte olduğu bir yer. Son derece heyecan verici bir deneyim. Halen rüyamda o film-den sahneler görüyorum veya sanki filmin parçaları rüya gramerime kalıcı olarak eklenmiş gibi.

Çocukken filmlerle büyümek ve onlara kurgunun içinde bulunan yetişkin kaygılarını ve motivasyonlarını anlayabilecek durumda olmadan maruz kalmak beni bu filmlere kişisel gramer görevi vermeye itti.

Hiçbir seçeneğim yoktu, bu yüzden her tür korku ve neşeyi ve bu ikisi arasındaki her şeyi taşıyan Lynch tarzı bir sekans hazinesine sahip oldum.

Bu olaylar halen akıl ermez, açıklanamaz, cezbedici bir gizemle dolu çünkü aslında onları anlayamamıştım. Halüsinojenik ve çok canlıydı, bana halihazırda tüketmeyi beceremediğim bir imge bankası ve muazzam bir duygusal ton yelpazesi verdi.

Çok sonra, 'Sinema'ya – veya onun resmî eleştiri tarafına – geçtiğimde, daha entelektüel, daha çok Fransız tarafına, onu bütünüyle anlamamıştım.

Sonraları, bu tür bir perspektiften biraz keyif almaya başladım ama daha çok bağlantısız, kuşkucu bir tarzda. Bu bana genellikle, muhteşem derecede barok ve merak uyandıran ama benim kendi Sinema deneyimimle çok az ilgisi olan bir eleştiri yöntemi gibi geliyor.

Onu ancak harika bir kurgusal yapı olarak ele alabiliyorum, ortaçağa özgü bir din veya kuantum fiziği gibi; ruhban sınıfı tarafından geliştirilmiş, karşılıklı anlayışa dayalı bir sosyal halüsinasyon gibi.

Ama sinema veya film yapımcılığının bu çok ham, doğaçlama, amatör tarafı var ya, bana halen son derece ilgi çekici geliyor. Örneğin Ed Wood filmlerine bakalım. Onları sadece bunu yapabileceği bir yerde olduğu için yaptı.

Ed Wood'u bir tür gelişmiş naif sanatçı olarak görüyorum. Kolaj filmlerini ilk yapan kişiler arasındaydı. Bunu depolarda bulduğu dekorlar ile Hollywood montaj stüdyolarının film mahzenlerinde keşfettiği film makaralarındaki görüntüleri kullanarak başardı, sonra da bu fragmanlar etrafına filmler inşa etti.

Bu kolaj ve kesit sanatıdır. Buluntu nesne kadar, tesadüf kadar, kaza kadar, Gerçeküstücülük kadar, Dadaizm kadar, Durumculuk kadar sanattır. Hepsi Amerikan fırsatçılığının dinamosu sayesinde mümkün ve motive olmakla birlikte aynı zamanda büyük bir aşk, yetersizlik ve şefkat de söz konusudur.

Ed Wood, elli yıl önce, avangard akımının sinemada daha şimdilerde yapmaya başladığı şeyi yapıyordu.

(Bu rock 'n' roll müziğinin avangard konseptlere tamamen farklı bir yönden yaklaşarak onlara paralel gitme veya onlara önceden fikir verme biçimine de çok benziyor. Pop o kadar kuvvetli bir melez ki her

tür akademik entelektüel konsepti hiç efor sarf etmeden gösterme, beyan etme, ortaya koyma, absorbe etme, yeniden yapma becerisine sahip. Bunu o kadar iyi yapılabiliyor ki paralel veya kendisinden önceki versiyonun zayıf, hatta gereksiz gözükmesine neden oluyor.)

Bu tür içsel, bedensel, fırsatçı ve doğuştan gelen zekaya duyulan hayranlık amatör videolar ve süper-8 kameralarına – evde film yapmanın çok düşük kaliteli yöntemleri – ilgi ve saygı duyulmasına yol açtı, aniden orada bambaşka bir dünya olduğunu fark ettim, doğru düzgün tartışılmayan ama resmî sinema kadar, hatta ondan daha fazla gerçek ve potansiyel olarak en az onun kadar güçlü bir dünya.

MF: *Tiny Colour Movies* albümü için yazdığınız notlarda söz ettiğiniz film koleksiyonu; ondan çok güzel bahsetmişsiniz. Bu filmlerin İngiltere’de gösterilmesi için herhangi bir plan var mı?

JF: Teşekkürler. Bunu çok isterim; bu fragmanların bazı zorlukları var çünkü çok küçükler. Fiziksel olarak zor şeyler, aynı zamanda benzersiz, eşsiz ve çok narinler, o yüzden sadece dijital kopyalarını gösterebiliyorsunuz. Ama böyle bir şey yapmak ilginç olabilir. Şimdi bazı olasılıkları araştırmaya başladım, harika bir arşiv oluşturmuş olan Mike Barker’la birlikte; bazı film festivalleriyle de görüşüyoruz.

MF: Albümde Paul Auster’a teşekkür ettiğinizi fark ettim, bunun nedeni nedir?

JF: Paul Auster benim için çok ilginç biri çünkü “Sessiz Adam” adındaki şeyi yıllar önce, 80’lerde yazmıştım, aslında halen de yazıyorum. Sonra *New York Trilogy*’yi okudum ve bende çok fazla şey uyandırdı. Sanki onu ben yazmışım gibi geldi veya benim yazmış olmam gereken bir kitap gibi. Şimdi onun etrafında yolumu bulmak için çok dikkatli olmam gerekiyor.

Bu tür olaylar hem çok tatmin edici hem de korkutucu oluyor. Havada bir şeyler olduğu gerçeğinin altını çiziyor, yıllarca tek başına çalıştıktan sonra bu muazzam ölçüde cesaret verici bir şey ama aynı zamanda da korkutuyor çünkü sanki onu sizden önce başka biri yayınlamış ve sizin altın bulduğunuz yeri tapulu malı haline getirmiş gibi.

Sadece bu etkiyi ve tanıdık temaların verdiği o garip cesaret hissi, bunun yanında kayıp film ve fragmanlar fikrine duyulan paralel ilginin devamını ortaya koymak istedim.

MF: Enteresan bir Londra etkisi var, durağanlık, aşırı büyümüş bir şehir ki bunlar sizin çalışmalarınızda tekrar eden temalar; bunlar sizce nereden geliyor?

JF: Londra, ilk geldiğim zaman benim yaşadığım yere, Lancashire'a çok benziyordu. Ama Lancashire harabeye dönmüştü. Fabrikalar kapanmış, ekonomi batmıştı. Sanki İspanyol işgali sonrası İnkalar gibiydik. Yıkıntılar arasında dolanan çaresiz, nostaljik vahşiler.

Boş fabrikalarda oynayarak büyüdüm, üzerileri bitkilerle kaplanmış, devasa mekanlar. Binalardan dışarı ağaçların çıktığını anımsıyorum. Hepsine bakıp, çalıştıkları sırada nasıl olabileceklerini düşündüğüm anları anımsıyorum: Hayat nasıl olurdu, eğer halen çalışıyor olsalardı.

Tüm ailem imalathanelerde, fabrikalarda ve madenlerde çalışmıştı. Bunların hepsi yavaş yavaş duruluyor, yok olup gidiyordu.

Londra'ya geldiğimde onun da dağılıp dağılmayacağını düşünmeden edemedim. Sonra arkadaşlarımdan birinde bir resim gördüm. Yüksek bir yerden bakılan bir vahşi ormana benzeyen gerçekçi bir tabloydu. Derken yavaş yavaş onun aslında ormana dönüşmüş bir şehrin bir kuleden görünüşü olduğunu fark ediyorsun, sonra da onun harabe durumundaki Centre Point gökdeleninden görünen bir manzara olduğunu anlıyorsun, bitki tabakasının altından Tottenham Court, Oxford, Charing Cross caddelerini görebiliyorsun. Bir aydınlanma yaşamak gibiydi. Her şeyin üzerini bitkilerin kapladığına dair sahip olduğum vizyonu, orman altında kalmış Londra'yı mükemmel şekilde ortaya koyuyordu. Korkuya çalan bir özlem ve nostalji vizyonu.

Londra'nın bazı yerlerinde yürürken bir durağanlık ve merak hissi yaşarım. Boş binaların, ihmal edilmiş, gözden kaçmış yerlerin içinden geçerim, onlar da bu hissi çok güçlü bir şekilde yaşatırlar.

1982'de Shoreditch'e gidip orada bir stüdyo kurdum. Stüdyo binasına ilk girdiğimizde üst katlardaki camlardan dışarı ağaçlar çıkmıştı. Lancashire'a çok benziyordu, tüm bölge harabe durumdaydı, terk edilmişti çünkü Doğu Yakası'nın endüstriyel kısmı buydu. Artık orada kimse yoktu, boştu. Bana o sakin tanıdıklık hissini vermişti.

O sıralar bir orman örtüsünün altında kalmış ve terk edilmiş şehirlere dair bir tür kolektif imge söz konusuydu. Belki de her zaman vardı. Bu imgeler Ballard, Burroughs, Philip K. Dick'te de mevcuttu. Yakın

gelecekle ilgili yazan bilimkurgu yazarları, düşünce deneyimleri gerçekleştiren, olası sonuçları ve tanınmayan şimdiki zamanı keşfeden; bana sorarsanız bunlar çok değerli. Gösteriş ve çabalarımız üzerine bakış açıları ve derin düşünceler sunuyorlar. Böylece dinsel efsaneler ve masallardan bilimkurguya kadar uzun bir imgelem dizisinin devamlılığını sağlıyorlar.

MF: Gerçek bir bilinçdışı rezonans söz konusu gibi görünüyor, bu ormana dönüşmüş şehirler fikri gerçeküstü tablolarla bariz bir şekilde mevcut, sanki sürekli bir referans noktası gibi, özellikle de ilk çalışmalarınızda –

JF: Evet, işin bir de bu yönü var. Bilimkurgu filmlerinde bu tekrarlı imgelere sıklıkla rastlıyorsunuz, ben onları çok güzel buluyorum, terk edilmiş bir şehirde yürüyen biri.

Bu tür imgelerin geniş bir yelpazesine sahibiz, halk hikayeleri ve masallardan başlayıp garip binaların, yabani bitkilerle kaplamış romantik bahçelerin gerçekten inşa edildiği zamana, Piranesi'nin kalıntı ve hapishaneleri gibi gerçekten yerinden oynamış yerlere, Max Ernst'in resimlerine veya Brueghel'in *Babil Kulesi*'ne, Bosch'taki arka plan kentsel mekanlara, De Chirico'nun şehir manzaraları ve gölgelerine.

Maymunlar Cehennemi en şok edici ve yankı uyandıran sahnelerden birine sahip; orijinal filmin sonunda Özgürlük Heykeli'ni kumda yatık halde gördüğümüz an. Gerçek bir şok, ilk gördüğünüzde. Shelley'nin *Ozymandias*'ının modern bir yorumu.

Bazen atıf yaptığım parlaklık bu tür alanları kaplıyor. Bazen insanları sanki donmuş bir anın içindelermiş gibi görüyorum, sanki içlerinde yanan içsel bir alev var. Tenleri şeffaf ve sanki kendi zamanlarını taşıyorlar. Bununla kendimi sakin ve uzak ve sıcak hissediyorum. Bir anda olabilir. Çok sıradan kentsel durumlarda. Baktığınız şeyin tek bir insan değil bir tür ırmak veya çağlayan olduğunu fark edersiniz.

Dün süpermarkette başıma geldi. Başkalaşmış, gizli bir Meryem'e benzeyen genç bir kadın gözüme ilişti. Üzerinde kot ve tişört vardı, sıradan bir kadın. Ama aynı ölçüde bir süreklilik, başka zamanlarla arada hoş bir genetik fiziksel bağlantı, hem önceki hem de önümüzdeki, henüz oluşmamış zamanlarla. Sadece parlıyordu. Sessizce ve bilmeden, ışık saçıyordu. Ebedi Kadın.

MF: Sizin ilgilendiğiniz duygular daha soyut; sanki o durumlara aslında geleneksel olarak kodlandıkları şekle başvurmadan giriyor gibisiniz. “Melek gibi” veya “melek” ifadesini sıklıkla kullanıyorsunuz...

JF: Evet, çok riskli bir bölge, özellikle de bu terimlere New Age’ciler el koyduğundan bu yana. Üzerime resmî takım elbisemi geçirip hepsini dağıtacağım.

Bunların çoğu benim “düşünce deneyi” olarak adlandırdığım şeylerden kaynaklanıyor; yarı yarıya gömülü veya açığa çıkmakta olan farkındalıkları yakalamak için her zaman araç olarak kullandığım şeyler. Eğer ilginizi çekiyorsa birkaçını tarif etmeye çalışayım.

Birincisi, paralel evrimler her zaman ilgimi çekti – halen çekiyor – bir şeyin bizimle birlikte evrildiğini düşünün, henüz pek farkında olmadığımız, henüz keşfetmediğimiz bir şey. Bunlar içinde başka düzlemlerde veya başka biçimlerde var olan şeyler de olabilir, insanlara çok benzediği için insan zannettiğimiz ama olmayabilecek şeyler de. Ama aramızda fark edilmeden yaşıyorlar; başka yaşam biçimlerinin bizimle birlikte evrildiği ama yakınlıkları nedeniyle görünmez oldukları ihtimali.

Fark edilmeyecek kadar göz önünde olmak harika bir fikir, kendi içinde çok ilginç bir şey; bir düzlemde el çabukluğu, basit numaralar ve dolandırıcılarla bağlantılı ama bir taraftan da incelikli, sezgiyle yönlendirilen algılar var. Muazzam derecede dokunaklı, narin, nazik. Metaforik anlamda çok güçlü.

Diğeri, tekillik kavramı da çok ilgimi çekiyor. Bir kere veya bin yılda, milyon yılda bir gerçekleşen olaylar.

Milyonlarca yıllık döneme yayılan ve bu yüzden bize ancak bağlantısız ve açıklanamaz olaylar olarak gelen ritimler olabilir.

Ama onları içine yerleştirebileceğimiz bağlamlara sahip olmamamız, onların gerçekleşmediği anlamına gelmiyor.

Bir başka düşünce deneyi de Melekler kavramını aradaki bağlantı olarak varsaymak. Sadece arada var olan bir mevcudiyet. Bir tür ağ veya bağlantı. Sadece nelerin arasında bulunuyorlarsa onları destekleyen, ekoloji evriminin içkin, görünmez ve var olduğu bilinmeyen bir parçası olarak meydana çıkıyorlar. Kendi başlarına var olamıyorlar.

Çoğumuzun başına o küçük olaylardan gelir – tesadüflerden başlayarak geri kalan her şey – mevcut durumda sahip olduğumuz referanslarla açıklayamadığımız şeyler.

Bunlar çok ilgimi çekiyor, her zaman çekti. Bu garip şeyler arasında dünyaya genellikle baktığımız şeklin dışında kalan bir şey görür, ona bakmanın farklı bir yolu olabileceğini fark ederiz, sahip olduğumuza alternatif bir algı; ben bunun elde tutulması gereken çok değerli bir ihtimal olduğunu düşünüyorum. Algımızda belki de şu ana kadar doldurmadığımız boşlukların olduğuna ilişkin farkındalık.

MF: Evet, çünkü bence – *Tiny Colour Movies*’den çıkan ama geriye doğru bakıldığında hep orada olan – en güçlü şeylerden biri sizin ürkütücü ve tekinsiz olan, belli bir sükûnet içeren pozitif, olumlayıcı duygularla başa çıkabilmeniz.

JF: Çok güzel, söyledığınız bir şekilde benim için bu tür bir deneyimin her zaman hayati önem taşıyan parçası olmuştur. Mutlak bir sakinlik ve durağanlık. Huzursuzluğumdan kilometrelerce uzak. Son derece pozitif gözüküyor.

Diyelim rock and roll’dan aldığınız heyecanın tam tersi... Genel olarak kendimizi çeşitli biçimlerde heyecanlandırmaktan hoşlandığımızı düşünüyorum, sanat veya medya veya başka bir şeyler aracılığıyla; bunun normlara aykırı davranmak kadar geçerli olduğunu düşünüyorum, norm şu anda her şeyi hızlandırıyor.

Demek istediğim, bizim medya aracılığıyla erişmeye çalıştığımız şey işte bu, değil mi? Zamanın o korkunç maksimizasyonu ve ‘bilginin’ etkin biçimde yayılması. Bunun bir kısmı ekonomik – zaman para demektir – bir kısmı ise sadece yapılabilir olduğu için yapılıyor ve sorgulanmaz bir geleneğe dönüşmüş durumda.

Eğer zamanda sıçrayıp günümüzün ortalama bir televizyon reklamını bundan yirmi veya otuz yıl öncesindeki birine gösterirseniz onu anlayamaz. Reklam, izleyicinin algı hızına ve aynı zamanda bir dizi yakın tarihli referansa bel bağlar. Ebeveynlerimiz yeterince hızlı değildi, bizim medya ve modern hayatın temposuyla ivmelendiğimiz şekilde hızlanmamışlardı, bunun yanında tekrar tekrar kafalarına sokulan, yoğun bir referans zincirine de sahip değillerdi.

İvmelenme de heyecanlı ve ilginçtir, demek istediğim, bazen gerçekten hoşuma gidiyor ama aynı şekilde insanı ‘acaba tam tersini yap-sam ne olur?’ diye düşünmeye de sevk ediyor, o da aynı ölçüde keyifli ve geçerli olabilir.

Yani yapmayı denemek istediğim şeylerden biri spektrumun diğer ucuyla çalışmak; bir şeyleri yavaşlattığınızda ne olacağını görmek.

Cathedral Oceans'ın müziklerini yaparken başlangıçta otuz saniyelik ekolar kullandığımda çok şaşırmıştım, vuruşlar arasında otuz saniyelik ritimler vardı.

Bu kadar sezgisel çalışmayı sağlayacak kadar yavaşlamak çok ilginçti. Yapmak zorundasınız, o şekilde çalışabilmek için parçayla senkronize olmak zorundasınız. Girdiğiniz ruh hali de çok ilginç, yoğun ama sakin ve sükûnetli. Bir tür trans durumu.

MF: Özellikle Harold Budd ile yaptığınız albümlerde böyle bir acı platosuna eriştiğinizi düşünüyorum, en küçük rahatsızlığın bile gerçekten muazzam etki yapacağı kadar yavaşladığınız bir yere.

JF: Harold sanırım bunu başaran ilk insanlardan biriydi. Müzikte yeterince boşluk bırakmaya ve boşlukları gereksiz yere doldurmamaya cesaret eden ilk ve çok az insandan biri. Süslemeden. Bunu yapmak çok ciddi miktarda dingin cesaret gerektirir.

Yapıldığı zaman alternatif bir ekolojinin ortaya çıkmasını sağlar; sıklığı çok daha az olan olaylara dayalı bir ekoloji. Elbette bu da onların önemi üzerine etki yapar. Onlara gülümsetici bir şaşkınlıkla yaklaşırsınız, pop müziğinin her zamanki, insanın yakasına yapışan bombardıman yöntemiyle değil.

MF: Sanki Tarkovsky filmlerinde de görebildiğiniz bir şeye benziyor; insanların 'o kadar yavaş ki tahammül edemeyeceğim' dedikleri veya filmin yavaş zamanına girdikleri ve olan biten her şeyin neredeyse dayanılmaz hale geldiği yere.

JF: Kesinlikle, her olaya son derece ayrıntılı biçimde konsantre olabilirsiniz, bu algı şekline erişmek mümkün olduğunda. Olaylar görkemli ve istenilen ve değerli ve önemli hale gelir, gelişleri ve gidişleri de tam olarak deneyimlenebilir. İtiş kakışın olmayışı bu tür bir zarif kuramsal alanın açılmasına izin verir.

Spektrumun diğer ucunda, ticari televizyon ve sinemanın, rock and roll'un tam tersinde yer alıyor. İki taraf da eşit derecede ilgi çekici olabilir diye düşünüyorum.

MF: Bana aslında sanki resim, fotoğraf veya belli bir tür filmin durağanlığını ve sakinliğini rock müziğinin gerginliğine kabul ettiriyorsunuz gibi geliyor. Bazı rüyalar – en iyi tanıdığımız rüyalar – aşırı gergindir, aciliyetlerle doludur vb. ama bir de tüm bu aciliyetlerin askıya alındığı, gündelik hayatın itiş kakışlarından dışarı çıktığınız başka tür bir rüya çeşidi de var, gerçekten. Düşünüyorum, sanki belli bir tür acı veya özlem çeşidi söz konusu, bunlar sizin müziğinizde çok kullandığınız kelimeler...

JF: Evet, rüyalar çok önemli bir bileşen. Bunun sadece rüyada kendinizi sunduğunuz imajla ilgili olmadığını fark ettim, bu önemli ama sahnenin duygusal tonu da söz konusu. Gördüğünüz şey bulut olabilir ama ona bir hayranlık veya yılgınlık hissi eşlik edecektir, anlamı belirleyen şey işte o eşliktir.

Bu imge ve tonların kullanımı herkeste ortak olan şeylerden biri, değil mi? Kişinin kendine mahsus referanslardan ve olaylardan ve anılardan alınmış parçalardan oluşuyor, çocukken yaşadığınız özelemler gibi.

Ebeveynleriniz bir saatliğine bile gitse sanki sonsuz bir zaman geçmiş gibi gelir, onları gerçekten çok özlersiniz; bunun soyutlanmış hali, ton bileşeni hayat boyu devam eder. Farklı durumlara uygulanır. Bu özelemler – spektrumun diğer tüm duygusal kısımları – yanımızda taşıyıp uyguladığımız tonlar repertuarına katılır. Bazı anlar sonsuza dek sürer.

MF: Ama neredeyse pozitif bir taraf, özlem ve sızıdan neredeyse keyif alma söz konusu.

JF: Ah, evet, gözlemci tarafınızın geri kalanla duygusal bağlantıyı fark ettiği yer. Eşzamanlı olarak sanki kendinizle tamamen bütünleşmiş ama aynı zamanda da kendinizden yavaşça uzaklaştırılıyormuşsunuz gibi hissedersiniz; nazıkçe ayrılan.

MF: Müziğinizin ‘duygusuz’ niteliği belli bir tür sakinlikle daha fazla ilgili değil mi?

JF: Evet, bu oldukça karmaşık bir şey, bir bileşim. Zamanın geçtiğine, bir şeylerin değiştiğine dair hislerin olduğu durumlar var; dünyanın değiştiğinin, kendi üzerine çöktüğünün ve yeniden biçimlendiğinin bilindiği. Şu anda siz de tam olarak bunu yapma sürecinde olabilirsiniz.

Ama sadece sonsuza dek sürüyor gibi gelen bir anın içinde, kenarda durup her şeyi gözlemlediğiniz, bunun farkında olduğunuz anlar

da var. Yani durağan bir yerde durmak, gelip geçen kalabalıkların oluşturduğu ve hatta kendi hayatınızdaki modelleri izlemek. Çok güçlü bir deneyim olabilir.

O durağanlığa, üstesinden gelinemez koşullar karşısında bile benlik saygısının sakince korunmasına şahit olmak, insanı çok duygulandırabilir.

Birinin hikayeyi duygusuzca, dramatik olmayan bir biçimde anlatması çok daha etkileyici ve dokunaklı olabilir. Bunu Ishiguro'da görürsünüz. *Günden Kalanlar* veya *Beni Asla Bırakma* bu tür, en önemli bileşenlerin ifade edilmeden bırakıldığı bir yazımın iyi örnekleridir. *The Leopard* bununla doludur ve bunun bir başka şekline dayanmıştır.

Aynı zamanda Charlie Chaplin, Buster Keaton ve Cary Grant tarafından farklı biçimlerde kullanılan bir araçla da benzeşir; bir yandan dünyevi karmaşa karşısında haysiyetini korumaya çalışırken bir yandan da romantizm umudunu hiç kaybetmeyen bir arketipik figür.

Ballard ve Burroughs'ta ise bu tür bir duruşun neredeyse centilmen, orta sınıf versiyonunu görürsünüz; bağlantısız bir bakış açısından gözlemlenen her tür kargaşa.

BİR BAŞKA GRİ DÜNYA: DARKSTAR, JAMES BLAKE, KANYE WEST, DRAKE VE 'PARTİ HAUNTOLOJİSİ'

■

“Gerçekten de gri sesli bir sintizayzır, gerçekten organik ve zımpara gibi. Bunlara ‘yükselme’ diyoruz; sintizayzırların oldukça minimal seviyede başlayıp sonra, ilerlemeden önce devasa bir akora ulaşması. Birkaç yıl öncesinden kalma parlak renkli bir Hyperdub müziğiyle devam etmenin doğru olmayacağını hissetmiştim. Demek istediğim, o şarkıları seviyorum ama sanki üzerlerinden çoktan bir ömür geçmiş gibi geliyor.” Darkstar’dan James Young’ın Dan Hancox ile röportajında söylediği bu ifadeleri okuduğumda kendimi doğrulanmış hissettim. Young’ın sözünü ettiği albümü – 2010’da piyasaya çıkan *North* – ilk dinlediğimde aklıma gelen ifade “Bir Başka Gri Dünya” olmuştu. *North*’un manzarası Eno’nun *Another Green World* [Bir Başka Yeşil Dünya] albümündeki yemyeşil Max Ernst ormanının yanıp kül olmuş hali gibi gelmişti.

...kış önümüzdeyken

Depresifin dünyası siyah ve/veya beyazdır (Joy Division’ın *Unknown Pleasures* ve *Closer* albümlerinin kapaklarını anımsamanız yeter-

li) ama *North* tamamen karlar altında kalmış soğuk bir dünyayı (henüz) yansıtmıyor. Albümün yönü kuzey; ulaştığı hedef değil. Manzarası siyahtan ziyade renksiz, ruh hali kararsız – çözümsüz anlamda gri; gri bir alan. Tereddütler, huzursuzluk ve isimlendiremediği tatminsizlikler içinde kalma şeklindeki negatif kapasitesiyle tanımlanan bir albüm bu. The Cure'un *Seventeen Seconds* albümünün örümceğe benzer psikodelisi ile Pornography'nin dinmeyen karanlığı arasında duran *Faith* albümündeki "All Cats Are Grey" kadar gri. Yine de *North* sonuçta *Faith*'in buz gibi kaderciliğini ortaya koymak için fazlaca gergin ama *North*'un The Cure'un muhteşem albümleriyle ortak noktası bir ruh haline tamamen gömülme hissi. Tamamen dalma yöntemiyle ortaya çıkan bir çalışma bu: Young'ın Dan Hancox'a aktardığı gibi, *North*'u kaydettikleri sırada saplantılı bir şekilde Radiohead, Burial, the Human League ve Orchestral Manoeuvres in the Dark'ın ilk albümünü dinliyor. Albüm de aynı tür bir ilgilenim gerektiriyor, belki de bu yüzden bazıları onu merak uyandırıcı bulmayabilir. Öylesine dinlediğinizde parçaların tereddütlü nitelikleri albüme yeterince pişmemiş havası veriyor. James Batters'nin sesi zayıf, solgun çıkıyor. Bunun yanında Darkstar'ın "Aidy's Girl is a Computer"da icat ettiği "robotic 2-step" ile dolu bir albüm çıkarmaması birçok insanı hayal kırıklığına uğrattı. Aslında bir robotic 2-step albümü yapmış ama tutkusuzluğu yüzünden kendilerini tatmin etmediği için çıkarmaktan vazgeçmişlerdi. (Tamamen bitmiş olmakla birlikte asla piyasaya çıkmayan albüm konusu Burial ile birçok ortak yönünden biridir.) "Aidy's Girl is a Computer" hariç, *North*'u eğer tarihçesini bilmeden dinlerseniz, onun dubstep ile herhangi bir bağlantısını bulamazsınız. Aynı zamanda *North* dans öncesi müziğe doğrudan bir dönüş de değildir. Daha çok 80'li yılların ortasında zamanından önce terk edilen belli bir elektronik pop biçiminin devamıdır: Tıpkı eğer Martin Hannett'in onlar için *Movement*'ta inşa ettiği şık sibernetik anıt mezarı bırakmamış olsalardı New Order'ın olacağı gibi.

Ancak elbette bu yörüngede sanki hiçbir şey olmamış gibi ilerlemek mümkün değildir. Darkstar şimdiki zamanı sadece negatif olarak kabul eder. Müziklerine belki de yapabileceği tek şekilde, geleceğin iflası olarak, sesi hasta eden, kekeleyesine ve sesin ısıklık gibi çıkması-na, parçalanıp tuhaf kaygan kırıklara ayrılmasına yol açan bir zamansal bozulma olarak etki eder. Darkstar'ı synthpop atalarından ayıran şey

kısmen artık sintizayzırın gelecekçiliği çağrıştırmıyor olması gerçeğidir. Ama Darkstar canlı bir gelecekçilik hissinden geri çekiliyor değildir; çünkü geri çekilebilecekleri bir gelecekçilik yoktur. Darkstar'ın "Gold" yorumunu Human League tarafından söylenen orijinaliyle karşılaştırırsanız bu daha da açıkça anlaşılır. Biri öbüründen daha fütürist olduğu için değil; *ikisi de fütürist olmadığı* için. Human League'inki açıkça yürürlükten kalkmış bir fütürizm iken Darkstar versiyonu sanki gelecekte sona geliyor gibidir.

North'u zamanına uygun (zamansız) yapan şey işte bu hükümdarsız dönemde yaşama hissidir. Burial patlamanın altında yatan gizli üzüntüyle ilişki kurarken Darkstar 2008 ekonomik krizi sonrasında her yerde olan, kötü bir şey olacak hissini dile dökmektedir. *North* kesinlikle kayıp bir yoldaşığa yapılan göndermelerle doludur: Albüm yanlış gitmiş bir aşk ilişkisine dolaylı bir bakış olarak anlaşılabilir.

Kaderimiz paylaşımlık değil...

Aramızdaki bağlantı koptu...

Ama Rave kitlesi yerine aşk çiftine odaklanmak bir içe dönüş belirtisidir. *North* piyasaya çıktıktan kısa bir süre sonra Simon Reynolds'la yaptığımız bir tartışmada Reynolds Rave müziğinden sanki duygulardan yoksunmuş gibi söz etmenin yanlış olduğunu öne sürmüştü. Rave duygulanımla dolu bir müziği ama söz konusu duygulanım romantizm veya içebakışla ilişkili değildi. 21. yüzyıl (post)dans müziğindeki içebakış yönelimi bu yüzden duygulara dönüş değildi, kolektif olarak deneyimlenen duygulanımdan özelleştirilmiş duygulara kaymaydı. Bu içe doğru dönüşün kendine özgü ve kaçınılmaz bir hüznü söz konusuydu; müziğin resmi olarak hüznü olup olmadığından bağımsız. Romantizm ve içebakışın, aşk ve hayal kırıklıklarının eşleştirilmesi 20. yüzyıl pop müziğinde söz konusudur. Bunun aksine dans müziği diskodan bu yana bireyselliğin ıstıraplarından farklı bir kaçış modeline dayalı başka bir duygusal yelpaze sunar.

21. yüzyıl bir hız aleminden sonraki yavaşlama veya özelleştirilmiş bireyselliğe tekrar sürülmek gibi geliyor, *North*'taki şarkılar da Prozac kullanmayı bıraktıktan sonraki yoksunluk döneminin gergin berraklığını taşıyor.

North'taki dijital müdahalelerin çoğunun James BATTERY'nin sesi-ne yapılmış olması önemli bir konu. Vokallerin çoğu çok iyi çekmeyen bir cep telefonundan kaydedilmiş gibi. Aklıma Franco Berardi'nin aşırı bilgi yüklemesi ve depresyon arasındaki ilişkiye dair argümanları geliyor. Berardi depresyonun dot.com krizi nedeniyle ortaya çıktığını ileri sürmüyor, tam tersine: Krizin nedeni yeni bilgi teknolojilerinin insanların sinir sistemi üzerindeki aşırı baskısıydı. Şimdi, dot.com krizinin üzerinden on yıldan fazla zaman geçti ve veri yoğunluğu muazzam ölçüde arttı. Paradigmatik işçi şimdi artık çağrı merkezi çalışanı; iletişim matrisiyle bağlantısı kesildiği anda cezalandırılan banal bir insan-robot karışımı. James BATTERY'nin sesi her türden dijital felçle sakat bırakılmış haliyle *North*'ta implantları ve arayüzleri yerinden çıkmış, tekrar insan olmayı öğrenen ama bundan da pek hoşlanmayan bir insan-robot gibi duyuluyor.

North Kanye West'in *808s and Heartbreak* albümünün tüm cilasından ayrılmış haline benziyor. Burada da aynı metot melankolisi, 80'lerin erken dönem synthpop müziğine aynı bağlantı söz konusu; bu durum 808s'de Peter Saville tarafından New Order'ın *Blue Monday* ve *Power, Corruption and Lies* albümleri için yapılan tasarımların yansıması olan kapağıyla daha da açıkça ortaya konuyor. Açılış parçası olan "Say You Will" sanki Joy Division'ın "Atmosphere" parçasının sert sentetik soğuşundan ve New Order'ın "A Lonely Place"indeki cenaze davullarından çıkarılmış gibi geliyor. Ancak *North*'ta 80'li yıllara olan paralellikler insan sesinde kullanılan dijital efektlerle bozuluyor. 808s and *Heartbreak*, 2000'li yılların sonundan itibaren R&B ve hip-hop müziğinde baskın hale gelen Auto-Tune kullanımının öncüsüydü. Auto-Tune'un bariz biçimde kullanımı – yani şarkıcının ses perdesini düzeltme aracı olarak değil, bir efekt olarak kullanılması – bir açıdan 90'ların izini taşıyordu çünkü Cher'in 1998 single'ı "Believe" ile popüler olmuştu. Auto-Tune birçok açıdan dijital güzelleştirmenin sonik versiyonudur ve iki teknolojinin (aşırı) kullanımı (estetik cerrahinin giderek artan yaygınlığıyla birlikte) bariz biçimde yapaydan çok abartı derecede iyileştirilmiş bir görünüş ve hisle sonuçlanır. 21. yüzyıl tüketici kültürünün bariz bir özelliği varsa o da işte bu dijital olarak üst seviyeye taşınmış normallik hissidir; tüm kusurların silindiği, sapkın ancak aşırı banal bir normallik.

808s and *Heartbreak*'te 21. yüzyıl eğlence merkezinin kalbindeki hıçkırıkları duyarız. Kanye'nin göz yaşartıcı android marifeti hayret veri-

ci “Pinocchio Story”de aşırı duygusal derinliklere ulaşır. Bu yeni-Pinokyo ve Spielberg’in Yapay Zeka (2001) filminden android-Oedipus David’in söylemesini bekleyeceğiniz türden bir Auto-Tune ağtıdır; biraz Britney Spears’ın “Piece of Me” şarkısına benzer, onu ya bir eşyanın öz bilince ulaştığı ya da bir insanın eşyaya dönüştüğünün farkına vardığı an olarak dinleyebilirsiniz. Gökkuşağının bittiği yerdeki mayhoş sestir, Suicide’in cehennemi synth-operası “Frankie Teardrop” kadar kasvetli bir elektro.

21. yüzyılın zorlanmış gülümsemesinin ardında gizli bir üzüntü yatar. Bu üzüntü hedonizmin ta kendisiyle ilgilidir ve bu melankolinin en derin hissedildiği yerin hip-hop – son yirmi yıldır tüketici hazzıyla gide-rek daha uyumlu hale gelen bir müzik türü – olması şaşırtıcı değildir. Drake ve Kanye West’in ikisi de süper-varlıklı hedonizmin özündeki sefil boşluğu keşfetme konusunda hastalıklı bir takıntıya sahip. Artık hip-hop müziğinin gösteriş için tüketim yönlendirmelerinden motive olmadıkları için – isteyebilecekleri her şeyi uzun zaman önce elde ettiler – Drake ve West artık kolayca erişilebilir hazları ahlaksızca, bir kafa karışıklığı, öfke ve kendinden tiksınme duygusuyla elden geçiriyorlar; bir şeylerin eksik olduğunun farkında ama bunun ne olduğundan tamamen emin değiller. Hedonistin üzüntüsü – reddedildiği ölçüde yaygın bir üzüntüdür – hiçbir yerde Drake’in *Take Care*’deki “Marvin’s Room”da “bir parti verdik/evet, bir parti verdik” deyişindeki keder kadar güçlü değildir.

Kanye West’in bir James Blake hayranı olduğunu duymak şaşırtıcı değil. West’in *808s and Heartbreak* ve *My Beautiful Dark Twisted Fantasy* albümleriyle Blake’in iki albümü arasında hem duygusal hem de sonik bir benzeşme söz konusu. Blake’in tüm icra yönteminin Kanye tarafından 808s’de ortaya koyulan, dijital olarak manipüle edilmiş melankolinin kısmen yeniden doğallaştırılması olduğunu söyleyebilirsiniz: Auto-Tune insan-robot sonrası soul müzik. Ama West’in egosunun çatı katı dairesi hapisanesinden kamış, kendinden emin olmayan, her türden açmazın içine düşmüş itaatsizlik canlılığını yitirir, isteksizdir, kendisinin üzüntü olduğunu anlama kapasitesine bile her zaman sahip değildir.

İçebakış yöneliminin Blake’in *Overgrown* adlı 2013 albümüyle bir sonuca eriştiğini söyleyecek kadar ileri gidebilirsiniz. Dubstep’ten pop’a dönüşümünde Blake kendi sesini dijital olarak manipüle etmekten şarıkıcı olmaya, parçalar inşa etmekten şarkılar yazmaya geçmişti. Blake’in şarkıya yaklaşılmasındaki başlangıç motivasyonu şüphesiz gergin 2 step

ritim ve R&B vokal kesitlerinin bileşimiyle 21. yüzyıl pop müziğinin olası bir vizyonuna giden yolu işaret eden Burial'dan geldi. Sanki Burial dub versiyonlarını zaten üretmişti; artık iş özgün parçaları oluşturmaktaydı, bu da kesitlerin yerine gerçek bir vokalist koymaya yol açtı.

Blake'in albümlerini kronolojik sırayla dinlemek bir hayaletin yavaş yavaş madde biçimine büründüğünü duymak gibi ya da şarkının dijital eterden dolayı (yeniden)bütünleştirildiğini duymak gibi. *Klavierwerke* albümünden "Only Know (What I Know Now)" gibi bir kayıt muhteşem derecede cisimsiz – sızıl原因 en hafifi, Blake'in sesi, bir dizi iç çekiş ve anlaşılmaz, perdeleri değiştirilmiş, kulağa takılan tekrarlar şeklinde; prodüksiyon farklı tonlarda ve ağır, aranjman karmaşık ve kırıl原因, montaj elementlerini düzeltmeye hiç kalkışmayan, bariz inorganik bir yapı söz konusu. Ama Blake'in kendi adını taşıyan çıkış albümüyle sese ilişkin geleneksel öncelikler sanki geri geldi. Blake'in parçalanmışlıktan kurtarılan sesinin düzenlemenin önüne çıkarılmış, üstü örtülü veya parçalarına ayrılmış şarkıların yapısökümünden vazgeçilmiş piyano ve orgla tamamlanmış şekilde 'düzgün' şarkılar haline gelmesine bakılırsa önceki albümlerinin vaat ettiği, pop müziğinin yeniden icadı konusundan artık vazgeçilmiş gibi görünüyor. Elektronik ve bazı vokal manipölasyonlar kalmış ama artık dekoratif bir işlevle görevlendirilmişler. Blake'in gözbebeği soul vokalleri ve parçaların org (veya org benzeri) seslerle elektroniği birleştirme şekli, Steve Winwood'un yarı hızda basılmış halini anımsatıyor.

Darkstar'ın *North* albümü gibi Blake'in şarkılara dönüşü de karışık tepkilere yol açtı. Daha önceki albümlerden heyecan duyan birçok kişi *James Blake* ile hayal kırıklığına uğradı veya biraz ümitsizliğe kapıldı. Bir objeyi örtmek ve sezdirmek yüceltimin en kesin yoludur. Örtüleri kaldırmak ve objeyi öne çıkarmak yüceltimi tersine çevirme riskini taşır; bazı insanlar da Blake'in aktüel şarkılarının kendilerini halüsinasyona sokan daha önceki albümleriyle eşdeğer olmadığını düşündü. Blake'in sesi verdiği histe spesifik olmamanın yanında bıktırarak tarzda bunalıcıydı. Sonuç titreyen, huzursuz bir muğlaklık oldu; aynı derecede üstü kapalı/kaçamak şarkı sözleri de bu muğlaklığı hiçbir şekilde gidermiyordu. Albüm sanki bize ne hissetmemiz gerektiğini aslında söylemeden hissetmemizi ısrarla rica ediyor gibiydi. Belki de *James Blake* albümünde, Angus Finlayson'ın *FACT* dergisinde *Overgrown* üzerine yazdığı

yorumunda şarkıların tuhaflığı olarak karakterize ettiği şeye katkı yapan, işte bu duygusal dolaylılıktı. Finlayson onlardan “yarı-şarkılar, henüz ortaya çıkmamış daha bütünsel bir aranjman için yapılmış, çatısal yer belirleyiciler” olarak söz etmişti. ‘Düzgün’ şarkılara yolculuk başlangıçta görüldüğü kadar tamamlanmış değildi. Sanki Blake şarkıları sadece dub versiyonları veya dans düzenlemeleri rehberliğinde yeniden birleştirmeye çalışmıştı. Sonuç bozulmuş, üzerinde oynanmış, tekbeneci bir şey oldu, şarkı formunun sinir bozucu olduğu kadar şaşkınlık verici bir bulanık versiyonu. Önceki albümlerin hafifliği yerini fazla dolu gelen bir şeye bırakmıştı. Sanki sıcak bir küvete gömülmek gibiydi (belki de bileklerin kesilmesi olarak).

Blake’in albümlerinde parçaların hem tıkanacak ölçüde dolmuş hem de henüz bitmemiş olduğuna dair eşzamanlı bir his söz konusu ve bu tamamlanmamışlık – taslak halindeki melodiler, yarım nakaratlar, şarkıların kendisinde asla ortaya konmayan bir duygusal olayın ipuçları gibi gelen tekrarlı dizeler – belki de eninde sonunda sizi beklemediğiniz şekilde etki altına almalarının nedeni bu. Blake’in müziğinin tuhaf derecede belirsiz – kararsız ve çözümlenmemiş – karakteri onu inançlarını bir zamanlar ona sahip olduklarını bile unutacak kadar hepten kaybetmiş kişilerin dinî müziği niteliğine büründürüyor. Geriye kalan sadece titrek bir özlem; Blake’in sanki geri getiremediği bir hayat ve hikayenin görüntülerine tutunan, hafızasını yitirmiş biri gibi gözükmesiyle birlikte obje veya bağlamdan yoksun olan. Bu negatif yetenek *Overgrown*’ın her zaman ne hissettiğinden son derece emin olan haftanın çok satanlar listesi ve realite televizyonunun aşırı doygun, çok parlak duygusal gü-rültüsünün tam tersi olması anlamına geliyor.

Yine de şimdi ana akım kültüre ait hedonizmin ikna edici olmayan (veya belki de ikna olmamış) bir niteliği söz konusu. Garip bir şekilde bu kendisini en çok R&B’nin elektronik dans müziğiyle birbirine eklenmesinde gösteriyor. Eski R&B prodüktörleri ve performansçıları dans müziğini kucakladığında coşkunun artacağını, insanı kendinden geçirecek bir mutluluk akışı olacağını umut etmiş olabilirsiniz. Ama tam tersi gerçekleşti ve sanki birçok dans pisti parçası gizli bir yerçekimiyle aşağı çekilmiş gibi geliyor. Flo-Rida, Pitbull and will.i.am gibi prodüktörlerin albümlerinin dijital müdahaleyle yukarı çekilmesi sanki kötü Photoshop’lanmış bir görüntü veya kullanmayı abarttığımız için artık etkileri-

ne bağışık hale geldiğimiz bir uyuşturucu gibi. Bu albümlerin bizden eğlenmemizi talep etmelerini dikkatleri sadece maskeleyebildikleri ama asla yok edemedikleri bir depresyondan başka yöne çekmek için yapılan zayıf girişimler olarak görmemek çok zor.

Dan Barrow The Quietus internet sayfasında yayınlanan harika yazısında geçmiş birkaç yılda çok satanlar listesini dolduran şarkılarda – Jay-Z ve Alicia Keys’in “Empire State of Mind”, Kesha’nın “Tik Tok”, Flo Rida’nın “Club Can’t Even Handle Me Yet” de dahil olmak üzere – görülün, “ödülü, sonik doruk noktasını dinleyiciye en kısa yoldan ve mümkün olan en bariz şekilde verme” eğilimini incelemişti. Pop elbette her zaman şeker tatlılığında bir keyif sunar ama Barrow bu yeni steroid katkılı pop müziğinde zorba bir çaresizlik olduğunu öne sürüyor. Baştan çıkarmıyor, zorbalık yapıyor. Bu da, Barrow’a göre “kaba, aşırı belirlenmiş bir abartı; sanki pop kendisini onu tanımlayan özelliklere – kulağa takılan nakaratlar, melodi, ‘erişilebilirlik’ – geri dönmeye zorluyor, bu özellikleri karikatürleştirecek kadar şişiriyor” gibi gözüküyor. Bu yapay olarak şişirilmiş pop ile Berardi’nin benzer şekilde baştan çıkarmayı ekarte edip doğrudan zevki hedefleyen internet pornografisi ve Viagra gibi ilaçlar konusundaki görüşleri arasında çizilebilecek bir paralellik söz konusu. Hatırlayın, Berardi’ye göre dijital iletişimin kesintisiz taleplerinin altında o kadar eziliyoruz ki keyif sanatlarıyla ilgilenemeyecek kadar meşgul durumdayız; doruk noktalarının zahmetsiz, abartılı biçimlerde gelmesi gerekiyor ki e-postaları, sosyal iletişim sitelerindeki güncellemeleri kontrol etmeye hızla geri dönebilelim. Berardi’nin yorumları bize dans müziğinin son on yılda maruz kaldığı baskılara ilişkin bir bakış açısı verebilir. 80’li ve 90’lı yılların dijital teknolojisi dans pistinin kolektif deneyimini beslemişken 21. yüzyılın iletişim teknolojisi dans etmeye geldiği halde saplantılı biçimde cep telefonlarını kontrol eden kişilerle birlikte onu baltalıyor. (Beyoncé ve Lady Gaga’nın – telefonda ki kişiye artık yakalarından düşmesini çünkü dans etmeyi engellendiğini söyledikleri – “Telephone” şarkısı şimdi dans pistini iletişimin tecavüzünden korumak için yapılan son başarısız girişim gibi görünüyor.)

Görünüşte en az karmaşık gözüken eğlence çağrıları bile belli bir üzüntüyü tam olarak bastıramıyor. Katy Perry’nin “Last Friday Night” şarkısını ele alalım. Görünüşte şarkı sadece hazzın kutlanmasından ibaret (“Geçen cuma gecesi/Kredi kartı limitlerimizi tükettik/Ve bar-

dan kovulduk"). Ancak şarkının Perry ve arkadaşlarının asla inmeyi beceremediği bir tür (pek de eğlenceli olmayan) atlıkarınca çağrışımı yapmasında Sisifos'un beyhude çabaları gibi, araf benzeri bir şey duymak hiç zor değil: "Her zaman artık bırakacağız deyip/Bu cuma gecesi/Onu tekrar yapacağız..." Yarım hızda çalındığında kulağa Swans'ın ilk dönemi kadar kasvetli gelecektir. David Guetta'nın "Play Hard"ı akla benzer bir sonu gelmez tekrarı getirir. Haz asla azalmayacak bir mecburiyet haline gelir – "biz dümencilerin işi hiç bitmez/Sıkı çalışır, sıkı eğleniriz" ... ve hedonizm işle açık bir paralellığe sahiptir: "Partilemeye devam/sanki işiniz buymuş gibi". İşle iş olmayan şey arasındaki sınırların giderek aşındığı bir çağ için mükemmel bir marş; artık sürekli bağlantı halinde olduğumuz (örneğin e-postalara günün her saatinde yanıt veriyoruz) ve kendi öznelliğimizi pazarlamak için hiçbir fırsatı kaçırmadığımız için. Partilemek (hiç de abes olmayan) bir açıdan artık bir iş. Facebook içeriğinin çoğunu hedonistik aşırılık görüntüleri sağlıyor, bunları yükleyen kullanıcılar aslında birer ücretsiz işçi, karşılığında para kazanmadan o internet sitesi için değer yaratıyorlar. Partilemek başka bir açıdan da iş; nesnel yoksullaştırma ve ekonomik gerileme koşullarında duygusal açığı kapatma işi bize havale edilmiş durumda.

Bazen serbest yüzen bir üzüntü müziğın dokusuna da işliyor. Blog yazarı J, No Good Advice adlı blogda Jennifer Lopez'in 2011 yılındaki hit şarkısı "On The Floor"da Kaoma'nın 1989 şarkısı "Lambada"dan bir kesit kullanıldığını anlatıyor: "'Lambada'dan yapılan alıntı bir bastırılmış anı tetikleyicisi, şarkıya hafif hasret dolu, nostaljik üzüntü katan bir tür parti hauntolojisi işlevi görüyor." Sadece basit bir dans çağrısı olan şarkıda üzüntüye yapılan resmî bir gönderme söz konusu değil. Yani sanki üzüntü dışarıdan geliyor, sanki uyanan dünyanın izlerinin bir rüyanın içine girmesi veya *Başlangıç* (2010) filminde birbiri içine geçmiş tüm dünyalara sızan keder gibi.

"Parti hauntolojisi" pop müziğının 21. yüzyıldaki baskın biçimi, Guetta, Flo-Rida, Calvin Harris ve will.i.am tarafından üretilen uluslar ötesi elektronik dans müziği. Ama geçmişe olan borçlar, geleceğin iflası burada bastırılmış durumda, yani hauntoloji reddedilmiş bir biçime bürünüyor. Black Eyed Peas'in çok popüler "I Gotta Feeling"ini ele alalım. "I Gotta Feeling" görünüşte iyimser bir şarkı olmakla birlikte üzgün bir havası var. Belki will.i.am'in Auto-Tune kullanma şekli nedeniyle

böyle; sanki Sparky's Magic Piano benzeri, teknolojinin kendine özgü makinesel melankolisi gibi, Kanye tarafından *808s and Heartbreak*'te icat etmekten çok ortaya çıkardığı bir şey. Parçanın tantanalı tekrarlamalarına rağmen "I Gotta Feeling"ın son derece kendinden emin olarak beklediği hazların kırılğan, geçici bir niteliği var. Bu kısmen "I Gotta Feeling"ın kulağa henüz hissedilmemiş bir hazzın beklentisinden çok geçmişteki bir hazzın anısı gibi gelmesinden kaynaklanıyor. Şarkının yer aldığı *The E.N.D. (The Energy Never Dies)* albümü – kendinden önceki *The Beginning* gibi – Rave ile o kadar iç içe ki pratikte o müzik türüne bir saygı gösterisi işlevi görüyor. *The Beginning*'deki "Time (Dirty Bit)" neredeyse 90'ların başına ait bir Rave parçası zannedilebilir; kolaj şeklindeki montajının hamlığı o sıralar kesitlerin inşa ettiği kaba ama iş görür dokuyu hatırlatıyor, *Dirty Dancing*'deki "(I've Had) The Time of my Life"dan yaptığı alıntı ise bir banal kaynak malzemesinin Rave prodüktörlerinin bayıldığı cinsten bir yıkım/yüceltme sürecinden geçirilmiş hali. Yine de, Black Eyed Peas'in Rave'le ilgili benimsemeleri, Rave'in hayata döndürülmesinde Rave'in zaten bir müzik türü olarak ortaya çıktığına dair inkarlar kadar etkili olmadı. Rave hiç olmadıysa onun yasını tutmaya da gerek yok. Sanki onu ilk defa deneyimliymiş gibi, gelecek önümüzde uzanıyormuş gibi davranabiliriz. Üzüntü hissettiğimiz bir şey olmaktan çıkar, bunun yerine zamansal açmazımızın parçası haline gelir, biz de Overlook Oteli'nin Altın Salon'undaki Jack gibi, hayalet şarkılarıyla dans eder, mazideki müziklerin günümüz müziği olduğuna kendimizi inandırırız.

03

MEKANIN KİRİ PASI

**“BİZDEN KAÇINMAYI SON ANDA BAŞARMIŞ BİR
ZAMANIN ÖZLEMİNİ DAİMA ÇEKMEK”
LAURA OLDFIELD FORD’UN SAVAGE MESSIAH’INA
GİRİŞ (VERSO, 2011)**

Temmuz 2011

■

“Çalışmalarımı günlüklere benzer olarak değerlendiriyorum; şehir yeniden yazılmış bir parşömen gibi, silme ve yeniden yazma katmanları olarak okunabilir” diyor Laura Oldfield Ford. “Şehrin kalımsız ve sürekli doğasını belgelemek, kapanma ve özelleştirme sürecinin süratle devam etmesiyle birlikte giderek daha acil hale geliyor.” Söz konusu şehir elbette Londra ve Ford’un *Savage Messiah*’ı neoliberal egemenlik döneminde başkentin kaçak yollarla dağıtılan, yasaklı bir karşı-tarihini sunuyor. *Savage Messiah* “günüklere benzese” de aynı zamanda bir anı yazısından çok daha fazlası. Ford’un kendi hayatı mecburen başkalarının hikayelerine sızıyor ve birleşim yerini görmek mümkün değil. “Bu çürüyen doku, bu bilinmez arazi benim biyografim oldu, coşkunluk ve sonra ıstırap, birbirine çarpan, parçalara ayrılan ve yeniden şekillenen anı katmanları.” Ford’un benimsediği bakış açısı, konuştuğu – ve onun aracılığıyla konuşan – sesler resmen yenik düşmüş olanlar: Serseriler, işgalciler, yasaksız yaşayanlar, futbol holiganları ve militanlar; onla-

rı acımasızca Photoshop'layarak finans-dostu SimCity'nin dışına atan bir tarihin geride bıraktıkları. *Savage Messiah* bir başka şehri ortaya çıkarıyor, gömülmekte olan bir şehir ve bizi onun simgeleri arasında dolaştırıyor: The Isle of Dogs... The Elephant... Westway. . . Lea Bridge... North Acton... Canary Wharf... Dalston... Kings Cross... Hackney Wick...

Punk kültürünün birçok yansıması içinde Ford *Savage Messiah*'i bir "zin" olarak adlandırıyor. Onu üretmeye 2005 yılında, Thatcherizm'i devirmek yerine sağlamlaştıran bir Yeni Sol hükümetinin sekizinci yılında başlamış. Bağlam iç açıcı değil. Londra fethedilmiş bir şehir; düşmana ait. "Starbucks ve Costa Coffee'nin yarı saydam görkemli binaları o parlak gezinti yerlerinde sıralanıyor, 'genç profesyoneller' dışarıda oturup sempatik ses tonlarıyla nazik sohbetler ediyor." Hâkim ruh durumu restorasyon ve reaksiyon ama kendisine modernizasyon adını veriyor, bölücü ve ayrımcı – Londra'yı süper zenginler için güvenli hale getirmek – görevini ise rejenerasyon olarak adlandırıyor. Mekan üzerine verilen mücadele, ayrıca zaman ve onu kimin kontrol ettiğiyle ilgili de bir mücadele. Neoliberal modernizasyona direnirseniz (bize söylendiği kadarıyla) kendinizi geçmişe teslim etmiş olursunuz. *Savage Messiah*'in Londra'sı, Olimpiyat Teslim Kurulu, Doğu Londra'nın tamamını global kapitalizmin kendi fotoğrafının çekilmesine geçici olarak izin verdiği yerlere dönüştürdükçe, son on yılda şehrin giderek daha fazlasını banal bilim kurgu telos'unun içine alan "*Londra 2012*" megaliti-nin gölgesinde kalıyor. Bir zamanlar Tarkovsky ve Ballard'ın elinden çıkmışa benzeyen "buzdolabı dağları ve terk edilmiş fabrikaların" olduğu, şehrin kalbindeki yarı yabanıl arazilerde artık çok daha şahsiyetsiz bir çöl oluşuyor: Başiboş dolaşılacak alanlar yok ediliyor, yerlerini alışveriş merkezlerine ve yakın bir zamanda terk edilecek olimpiyat stadına bırakıyor. Ford, "Zinleri yazarken" diye anımsıyor, "tüm bu uygunsuz kent-sel rejenerasyon planlarının gerçekleştiği sıralarda Rave'in izleri ve kalıntılarından, anarşist-punk manzaralarından ve hibrit alt kültürlerden bir türlü yakasını kurtaramayan bir Londra'da başiboş dolanıyordum. Bir hayalet şehirde gezindiğim fikri çok güçlüydü, sanki şehrin Yeni Sol versiyonunda bayağı ve sıkıcı ne varsa brütalist mimarının, 90'lı yılların konvoy kültürünün, Rave ortamlarının, 80'lerin siyasi hareketlerinin ve çöpten eşya toplayanlar, tablacılar ve dükkanlardan mal aşırıanlar tarafından oluşturulan şiddetli yeraltı ekonomisinin hayaletlerinin dire-

nişine uğramış gibiydi. Kitap, öforik anların izlerinin ve kalıntılarının bir melankoli manzarasının başına musallat olduğu bir çağın sonrası bağlamında görülebilir diye düşünüyorum.”

Bütün bu izler Londra 2012’de kutlanacak Restorasyon Londra’sından silinecek. Sevgiyle üretilmiş hurda katmanları, her tarafı bürüyen bitkiler ve harabeye dönmüş mekanlarla *Savage Messiah*’ın imgeleri, Olimpiyat Teslim Kurulu’nun artık polis korumasındaki, girişi kısıtlanmış ve gözlem altında tutulan Lee vadisine yapıştırdığı çekici dijital imgelere doğrudan bir karşı atak yapıyor. Blair’in Havalı Britanya’sı, ‘yaratıcı endüstriler’ tarafından tasarlanmış, heyecan yok-sunu bir Londra vizyonu için gereken şablonu sağlıyor. Her şey bir reklam kampanyası olarak geri dönüyor. Alternatiflerin sadece listeden çıkarılması yetmiyor, kendi taklitleri olarak geri geliyorlar. Tanıdık bir hikaye. Batı Londra’nın eskiden hiç beğenilmeyen otoyolu olan Westway’i ele alalım, bir zamanlar Ballard, serseriler ve Chris Petit tarafından ef-saneleştirilen lanetli bir yer iken şimdi sadece bir başka heyecan verici film seti:

70’lerin negatif ışığına bürünmüş bu ara bölge 90’ların MTV ve sıkıcı medya tipleriyle toparlandı. Westway Gorillaz ahmaklığının, kişilik-siz drum & bass plak kaplarının ve kurumsal kaykay parklarının arka planı haline geldi.

Havalı Britanya. Bayat bir espri.

‘Mekan’ artık kapsayıcı bir emtia haline geldi. Notting Hill. New Age kaçıkları tezgahlarda pahalı ıvr zıvırlar satıyor. Homeopati ve butik-ler, melek kartları ve kristal terapi.

Bir elde medya ve büyük finansman, diğerinde sahte mistisizm ve batıl inanç: Restorasyon Londra’sında tüm umutsuzların ve onları sömürenlerin stratejileri...Mekan burada gerçekten bir emtia. Otuz yıl önce başlayan, satılan ama yerine yenisi yapılmayan toplu konutlarla gide-rek yoğunlaşan trend, 21. yüzyılın ilk yıllarında emlak fiyatlarında çılgın bir süper enflasyonla zirveye ulaştı. Kültürel muhafazakarlıktaki artış için, Londra’nın Restorasyon güçlerinin ağına yakalanmışlığı için basit bir açıklama arıyorsanız daha öteye bakmanız gerekmiyor. Jon Savage’in *England’s Dreaming*’de ortaya koyduğu gibi, serserilerin Londra’sı halen

bombalanmış bir şehir, derin yarıklarla, oyuklarla, geçici olarak işgal edilebilir, izinsiz yerleşilebilir mekanlarla dolu. Bu mekanlar kapatıldığında pratikte şehrin tüm enerjisi konut kredisi veya kira ödemelerine sarf ediliyor. Denemeler yapacak, nereye ulaşacağını baştan bilmeden yolculuklara çıkacak zaman yok. Hedefleriniz ve amaçlarınız baştan ifade edilmek zorunda. 'Boş zaman' artık iyileşme dönemi oldu. Size iyi gelene, sizi iş günü için en iyi şekilde tazeleyecek olana yöneliyorsunuz: Eski, tanıdık (veya kulağa onlar gibi gelen) müzikler. Londra iPod'lara takılmış sıkıyüzü tıbbellerden oluşan bir şehre dönüşüyor.

Savage Messiah, şehri bir gagesizlik ve hayaller alanı, ara sokaklar ve 2012'nin sefil hiper-gösterisiyle zirveye ulaşacak seçkinleştirme ve 'imar' sürecine dirençli mekanlardan oluşan bir labirent olarak yeniden keşfediyor. Buradaki mücadele sadece zamanın (tarihsel) yönü değil zamanın farklı kullanımlarıyla da ilgili. Kapital her zaman meşgul gözükmemizi talep ediyor, yapacak hiç iş olmasa bile. Neoliberalizmin sihirli iradeciliğine kalırsa her zaman kovalanacak veya yaratılacak fırsatlar söz konusu; dalavere veya huzursuzlukla geçmeyen her dakika boşa harcanmış oluyor. Tüm şehir devasa bir aktivite simülasyonuna zorlanıyor, gerçekte hiçbir şeyin üretilmediği bir üretkenlik fanatizmi; boş laflar ve uysal bir hezeyandan ibaret olan ekonomi. *Savage Messiah* başka türlü bir hezeyanla ilgili: Kendiniz olma baskısından kurtulmak, biyopolitik kimliğin yavaşça çözülüp dağılması, iş kentinin yanı başında var olan erotik kente kişiliksizleştirilmiş bir yolculuk. Buradaki erotikliğin başlıca odağı, bazen onu da kapsamakla birlikte, cinsellik değil: İş dışında bir dünyanın – kısa süreliğine de olsa – görüldüğü ve kavranabildiği, kolektif keyif. Kaçak zaman, kayıp öğleden sonralar, duman gibi genişleyip yayılan konuşmalar, belli bir yönü olmayan, saatler süren yürüyüşler, eski endüstriyel mekanlarda, günler sonra bile yankıları devam eden, serbest girilen partiler. Şehirde anonimlik ve karşılaşma arasındaki hareket çok hızlı gerçekleşebilir. Aniden caddeden çıkıp birinin yaşam alanına girersiniz. Bazen tanımadığınız insanlarla konuşmak daha kolaydır. Kalabalıkların arasında tekrar eriyip gitmeden önce yaşanan, kısacık süren yakınlıklar olur ama şehrin kendi geri çağırma sistemleri vardır: Uzun zamandır odaklanmadığınız bir apartman bloğu veya caddede size sadece bir kere, yıllar önce karşılaştığınız insanları anımsatır. Onları tekrar görebilecek misiniz?

Çalıştığım gündüz bakımevindeki yaşlılardan biri beni Harrow yolunda Tecton apartmanlarındaki dairesine çay içmeye davet etmişti. Onu Kilburn High Road'a alışverişe götürdüm ve balkonundaki fuşyaları suladık. Çoğunlukla hava saldırılarından ve hastanelerden söz ettik. Eskiden bilim adamıymış, alışveriş listelerini üzerine tarih attığı ve teneke bisküvi kutularında sakladığı kahverengi zarflara yazıyordu.

Onu özlüyorum.

Hepsini özlüyorum.

Savage Messiah, anakronizmi bir silah olarak konuşlandırıyor. İlk bakışta, ilk dokunuşta; burada dokunsallık deneyim açısından çok önemli: Zin ekranda JPEG halindeyken aynı şekilde hissedilmiyor – *Savage Messiah* tanıdık bir şeye benziyor. Biçimin kendisi, fotoğraflar, belli bir yazı karakteriyle yazılmış metin ve çizimler, kes-yapıştır fonksiyonu yerine makas ve tutkal kullanılması, bunların hepsi *Savage Messiah*'ı zamanı geçmiş hale getiriyor, bu da tarihi geçmişlikle aynı şey değil. Punk ve post-punk plak kaplarında, 1970'ler ve 1980'lerden kalma fanzinlerde bulunan sanat-ötesinin bilerek yapılmış yankıları söz konusu. Bana anarşist punk kolektifi Crass için yaptığı, paradoksal olarak fotogerçekçi ölçüde hezeyanlı albüm kapakları ve posterler yapan Gee Vaucher'i ısrarla anımsatıyor.

"Zin ifadesiyle, radikal politikayı reklam kampanyaları, Shore-ditch'teki gece kulüpleri vb. tarafından yatıştırılmış olan bir estetiğe iade etmeye çalışıyordum diye düşünüyorum" diyor Ford. "Bu anarşik punk ifadesi her yerdeydi ama radikal eleştirisi tamamen boşaltılmıştı. 70'lerin sonu ve 80'lerin başında yaşanan, toplumsal karışıklıkların, ayaklanma ve grevlerin, heyecan verici kültürel ortamların ve gündelik hayatın dokusundaki kırılmaların olduğu zamana geri dönmek bana önemli geldi." Post-punk zamanına 'geri dönmek' alternatif bir geleceğe giden yoldur. Yine de bu sadece belli bir tarz ve yöntem topluluğuna geri dönüştür; o zamanlar *Savage Messiah*'a benzeyen hiçbir şey yoktu.

Savage Messiah – şehir gibi – kendisini sürekli yeniden yapılandırılan devasa, bitmemiş bir kolaj. Makro – ve mikro – hikayeler tomurcuklanarak hızla çoğalıyor; örümcek ağına benzeyen sloganlar tekrarlanıyor; suretler Londra'nın çeşitli versiyonlarında oradan oraya göç ediyor,

bazen reklamcılığın hayal ettiğı, hüzünlü biçimde parlak mekanlarda tutsak, bazen amaçsızca dolanmaya serbest kalarak. Ford kolajı William Burroughs'a çok benzer biçimde konuşlandırıyor: Zaman savaşında bir silah olarak. Sanatta kes-yapıştır tekniğı yerleşik hikayeleri yerinden edebilir, alışkanlıkları kırabilir, yeni çağrışımların birbirine kaynaşmasına neden olabilir. *Savage Messiah*'ta Londra'nın kusursuz, çoktan oturmuş kapitalist gerçekliğı çözünüp olasılıkların başkaldırısı haline gelebilir.

Savage Messiah kendileri istese bile yeniden hayat bulamayacaklar için yazıldı. Onlar canlandırılmamış olanlar, "bizden kaçınmayı son anda başarmış bir zamanın özlemine daima çeken" kayıp bir nesil: Punk için çok geç doğan ama geride bıraktığı kıskırtıcı hislerle beklentileri artmış, Madencilik Grevi'ni partizan ergen gözlerle izleyen ama militanlığa katılamayacak kadar genç olan, Rave döneminin geleceğe hücum eden coşkunluğunu doğuştan kazanılmış bir hak olarak deneyimleyen ama onun yanmış sinapslar kadar hızla küle dönüşebileceğini asla hayal etmemiş, özetle neoliberalizmin galip güçleri tarafından dayatılan 'gerçekliğı' yaşanabilir bulmayan kişiler. Ya uyum sağla ya da öl durumu söz konusu ve iş dünyasının coşkusunu yakalayamayan veya yaratıcı endüstrilerin gerektirdiğı hevesi toparlamayı başaramayan kişiler için mevcut birçok farklı ölüm biçimleri var. Ölmenin altı milyon yolu, birini seçin: Uyuşturucu, depresyon, mahrumiyet. Katalonik çöküşün birçok şekli. Önceki zamanlarda "sapkınlar, psikozlular ve zihinsel çöküş yaşayanlar" militan şairleri, durumcuları, Rave-hayalperestlerini ortaya çıkarmıştı. Şimdi ise hastanelere kapatılıyor veya sefalet içinde çürüyor.

Alışveriş Merkezine Yayaların Girmesi Yasaktır.

Yine de *Savage Messiah*'ın ruh hali umutsuzluktan çok uzak. Teslim olmakla değil, Restorasyon Londra'sının derin kışı ortasında farklı sağ kalmanın farklı stratejileriyle ilgili. Hiç denecek kadar az şeyle yaşayan, hayal ettiğı dünyayı yaşamamakla birlikte yenilgiyi de kabul etmeyen insanlar: "Son partiden bu yana beş yıl geçti ama arsasını korumaya devam ediyor, Ballard'ın romanından çıkmış kaza kurbanları gibi bir yerlerden yiyecek bulmaya çalışarak." Yaşamsal fonksiyonlarımızı

geçici bir süre için durdurabilir, henüz doğru zamanın gelmediğini bile-
rek ama gelene kadar da soğukkanlı bir sürüngen sabrıyla bekleyebi-
lirsiniz. Veya Distopya Londra'sından şehirden gerçekten ayrılmadan
bile kaçabilirsiniz, iş merkezlerinden kaçınarak, işgal edilmiş bölgelerin
içinden geçmenizi sağlayacak dost canlısı geçitler bularak, şehirde bir
yerden bir yere kafeler, yoldaşların evleri ve halka açık parklar üzerin-
den giderek. *Savage Messiah* bu tür rotaların, 'ticaret ve kontrol' bölge-
lerinin içinden geçmenizi sağlayacak pasajların bir envanteri.

Zinler müzik kültürüyle dolu. Her şeyden önce, grupların isimleri:
Infa Riot ve Blitz. Radyoda Abba ve Heaven 17'den fragmanlar. Japan,
Rudimentary Peni, Einstürzende Neubauten, Throbbing Gristle, Spiral
Tribe. Gruplar ister her şeyin üstüne yükselmiş ister hayır kurumu dük-
kanlarının bile istemeyeceği kadar aşağıda olsun, bu nakaratların ses-
sizce yaralayan çağrıştırmacı bir gücü var. Otuz yıl öncesine ait konser
afişleri – Mob, Poison Girls, Conflict – sizin de eski versiyonlarınızı akla
getiriyor, yarı unutulmuş saç kesimleri, uzun zaman önce kaybolmuş
özlemler yeniden canlanıyor. Ama müzik kültürünün *Savage Messiah*'ta
oynadığı rol çok daha derin. Zinin oluşturulma şekli kendisini punk fan-
zinleri kadar Rave'den dönüşen rogue dans ve uyuşturucu kültürlerine
de borçlu; montaj yöntemi görsel kültürdeki öncüler kadar DJ mixleriyle
de ortak noktalar taşıyor. *Savage Messiah* aynı zamanda müzik ve me-
kan arasındaki ilişkiyle de ilgili: Zin aynı zamanda şehrin hassas çeper-
lerinin müzikle nasıl yeniden şekillendiğinin de bir göstergesi.

Kayıp acid house partilerinin sesleri ve 1986'nın uzak çınlamaları bu
hüzünlü yerin peşini bırakmıyor. Test Ünitesi. 303. 808. Endüstriyel
gürültünün izleri.

Atölyeye girmek kolaydı, yıllardır kullanılmayan gar binası ise duvar
yazıları ve resimleriyle parlıyordu.

Bu terk edilmiş yerleri duyabilir, sahipsiz oyukları, harabeye dönmüş
depoları ve parçalanmış terasları saran filizleri hissedebilirsiniz. Yaz
ortası, betonun altındaki kızgın güneş, Armagideon Time, gizli bir
bahçe, bulunup sonra tekrar kaybedilecek olan.

Yüzeysel bakıldığında *Savage Messiah* psikocoğrafya olarak ni-
telendirilebilir ama bu etiket Ford'u rahatsız ediyor. "Şimdilerde psiko-

coğrafya olarak adlandırılan şey büyük oranda sadece sömürgeci ka-şıflar gibi davranan, keşiflerini bize gösteren ve arazisini koruyan orta sınıf erkeklerden ibaret diye düşünüyorum. Son yirmi yılı Londra'da do-lanarak, burada istikrarsız bir yaşam sürerek geçirdim. Yaklaşık elli adresim oldu. Şehirle ilgili anlayış ve uzlaşmamın onlardan çok farklı olduğunu düşünüyorum.” *Savage Messiah*’ı psikocoğrafyanın modası giderek daha fazla geçen söylemlerinin altında sınıflandırmak yerine, Ford’un zini üretmeye başladığı anda görünür (ve duyulur) olmaya baş-layan bir kültürel kaynaşma örneği olarak daha iyi anlaşılacağını dü-şünüyorum; yani hauntoloji. “Benim hayal ettiğim Londra...bir matem hissiyle dolu” diyor Ford. “Bunlar bir zamanlar serbestçe girilen Rave partilerinin kasvetli bataklık alanlarını ve endüstriyel yapıları aydınlattı-ğı eşikteki [liminal] bölgeler.” Kolektiviteye dair çok fazla rüya neolibe-ral Londra’da yok oldu. Burada yeni bir insan türünün yaşaması bekle-niyordu ama restorasyonun başlayabilmesi için her şeyin temizlenmesi gerekti.

Bir yere musallat olmak orayı zamanın özellikle yoğun anlarıyla lekelemek anlamına geliyor ve eserlerinde birçok ortak yön bulunan David Peace gibi Ford da tarihlerin şiirselliğinin farkında. 1979, 1981, 2013: Bunlar *Savage Messiah* boyunca tekrarlanan yıllar, geçiş ve eşik anları, bambaşka bir alternatif zaman yolunun açıldığı anlar. 2013 kı-yamet sonrası bir niteliğe sahip (2012, Londra Olimpiyatları’nın yılı ol-manın yanı sıra bazılarına göre Maya uygarlığının dünyanın sonu için tahminde bulunduğu tarihtir). Ama 2013 aynı zamanda Sıfırıncı Yıl da olabilir: 1979’un tersine çevrilmesi, tüm aldatılmış umutların ve kaç-mış fırsatların sonunda farkına varıldığı zaman. *Savage Messiah* bizi işgal edilmiş Londra’daki delik ve çatlaklardan bir başka dünyanın çiz-gilerini görmeye davet ediyor:

Belki de bu neoliberal genişlemeye, küreselleşmenin sonsuzca üre-yen banalliklerine ve homojenleştirme etkisine karşı kolektif bir di-renişe biçim vermek üzere alanın açılabilceğı yer burasıdır. Bura-da, yanıp kül olmuş alışveriş merkezlerinde, tahtalarla kapatılmış pasajlarda, tüketimciliğın bu kaybedilmiş kalelerinde insan gerçeğı bulabilir, yeni alanlar açılabilir, bu kolektif amnezide bir kırılma söz konusu olabilir.

NOMADALJI: THE JUNIOR BOYS'UN SO THIS IS GOODBYE ALBÜMÜ

k-punk blog yazısı, 4 Mart 2006

Boşluk Junior Boys'la birlikte standart olarak geliyor. Gruba ilham veren synthpop büyük oranda üç dakika formatına uyum sağlamıştır; 'uzatılmış' remixler sadece dans müziğinin tahakkümüne verilen ödünlerdir. *So This is Goodbye* albümünün on parçası arasında sadece biri dört dakikanın altındadır. Boşluk *tümleşiktir* ama sadece grubun müziğine değil, şarkılarına da. Boşluk besteyi oluşturan parçalardan biri, şarkıların önkoşulu; prodüktörün hevesiyle sonradan bir anda eklenmiş bir şey değil. Duraklar, şarkı sözlerinin imgeci-imalı yapısı, nefesli ifadeler dans müziğinden alınan plato mimarisi dışında işe yaramaz, hatta pek anlam ifade etmez; üç dakikaya sıkıştırılmış Junior Boys şarkıları uzunluklarından çok daha fazlasını kaybedecektir.

House müziğe göndermeler her yerde: Albümün adını taşıyan şarkı, Mr Fingers'ın yumuşak platolarından birinde görkemli, rüya benzeri bir duruşa sahip, parçaların çoğunu götüren arpejenmiş synth ise Jamie Principle'i anımsatan tek şey değil. Yine de LP House'a da, popla House'u birleştirmek için daha önce yapılmış denemelerin herhangi birine de benzemiyor. Eğer House Chicago kulüplerinde değil Kanada'nın

vahşı doğasında başlamış olsaydı o zaman *So This is Goodbye* da bu türe dahil olabilirdi. Çok fazla House-pop hibritleri House müziğini faaliyetle, hareketli aktivitelerle dolduruyor. *Luomo*, *Vocalcity* ve belli bir yere kadar *The Present Lover*'da bunun tersini yaptı: Şarkıyı gözler önüne serilen bir drift çalışması haline gelene kadar genişletti. Ama *Luomo* LP'leri sadece pop olmaktan daha çok pop House gibiydi. Ancak *So This is Goodbye* kesinlikle bir pop albümü; hiç değilse *Last Exit*'ten daha baştan çıkarıcı bir dikkat çekiciliğe sahip.

So This is Goodbye ile kendisinden önceki arasındaki bariz fark, yeni albümde ustalık isteyen stop-start stutter vuruşların olmayışı. Eğer Junior Boys'un yenilikçiliği artık vuruşlara yoğunlaşmıyorsa bu etrafı saran pop bağlamındaki bir azalış yanında *grubun ritmik klasizm konusunda yeni elde ettiği beğenisinin de bir göstergesi*. *Last Exit*'in Timbaland/Dem 2 tarafından kullanılan tik vuruşlarını yeniden işlemesi, o zamanlar halen pop müziğini mutasyona uğratarak yeni biçimlere sokan ritmik psikedeliyle ilişkisi olduğunu gösteriyordu. Araya giren zaman döneminde elbette hem hip-hop hem de İngiliz garage müziği brütalist olmaya yöneldi, dolayısıyla pop müziği kendisini modernize eden güçlerden mahrum kalmış oldu. Timbaland'ın vuruş sürrealizmi yıllar önce yerinde sayan bir tekrarlamaya dönüştü, yerini kurumsallaşmış hip-hop müziğinin aşırı realist haydut benzeri hantal yürüyüşüne ve crunk tarzının çirkin şehvetine bıraktı; 2 Step'in 'feminen baskısı' ise Grime ve Dubstep'in testosteron yüklü pervasızlığı altında çoktan ezilip gitti. Bu körkütük içki ve sigara sarhoşluğunun ağırlığı Junior Boys'un sanal aleme özgü, ruh haline getirilmiş hüznü fizikselliğinin antipodu olmaya devam ediyor; Grime veya Dubstep sonrasında Junior Boys'u dinlemek esrar dumanıyla dolu bir soyunma odasından çıkıp bir Caspar David Friedrich dağ manzarasına varmaya benziyor. Akciğerleri temizleyen bir deneyim. (Diğer aşırı heteroseksüel post-Garage müziklerinin House müziğinin etkisini dışarıda bırakması gerekirken Junior Boys'un ona çok empatik biçimde geri dönmesi de dikkat çekici.)

Ama ritmik numaraların ortadan kaldırılması belki aynı zamanda Junior Boys'un pop müziğine dair hırslarının büyüklüğüne de işaret ediyor, bu çabayı başka bir New Pop denemesi değil, bir New MOR öncülüğü olarak görmek gerekiyor. Eğer en ileri uçta değilseniz eski kenarları bırakıp orta yolu yeniden parlatmak daha mantıklı. Junior Boys'un şar-

kıları rock müziğinin herhangi bir tarzından çok belli bir tür modernist MOR ile – Hall and Oates, Prefab Sprout, Blue Nile, Lindsay Buckingham – her zaman daha fazla benzerliğe sahipti. Modernist MOR, içeri adam sokmak şeklindeki itibarsız stratejinin karıştıdır: “Bozmak üzere uyum sağlayan” değildir, tanıdık olanın tam kalbinde yer alan yabancıyı bulandır. Şimdiki pop müziğinin sorunu, MOR tarzının hâkimiyeti değil, onun Indie otantikliğinin yaltaklanıcı sızlanmalarıyla bozulmuş olmasıdır. Herhangi bir adil dünyada, 2006’nın küresel anlamda hâkim MOR grubu Junior Boys olurdu, James Blunt’ın can sıkıcı suratsızlığı veya KT Tunstall’un dünyevi içtenliği değil.

Fakat nihayetinde *So This is Goodbye* orta yoldan çok bozkır ortasına benziyor. Sanki Junior Boys’un Kuzey Amerika Sonsuzluğu’nun içlerine yaptığı yolculuk, *Last Exit*’in gece vakti otobanlarının ötesinde de devam ediyor. Sanki ilk LP’nin şehir ışıkları ve Edward Hopper kafeleri ortadan kaybolmuş, birileri bizi en küçük kasabaların bile ötesine, Kanada’nın kuzey bölgelerinde bulunan, insanların yaşamadığı yabani topraklara götürmüş gibi. Aslında daha çok sanki o yabani doğa albümün iliklerine kadar işlemiş gibi. Glenn Gould *The Idea of North*’ta Kuzey’in buzul kasvetinin Kanadalılar’ın hayal gücü üzerinde özel bir etkisi olduğunu öne sürüyor. Bunu *So This is Goodbye* albümünde pozitif içerikten çok şarkıların boşluk ve eksikliklerinde duyabilirsiniz; şarkıları oldukları gibi yapan boşluk ve eksikliklerde.

Bu çatlak ve oyuntular albüm ilerledikçe sanki giderek daha da arıyor. Albümün ikinci yarısı (onu kasetin ‘arka yüzü’ gibi düşünüyorum; *So This is Goodbye*’ın en memnun edici yanlarından biri ekstralarla tıkanmış bir CD gibi değil, bir klasik pop albümü gibi kurgulanmış olması) ileriye doğru hareketi elektro-kümüle [electro-cumulae] patikalarına yaşıyor. Albümün adını taşıyan şarkı Acid House’un Forever Now’ında görülen umut kırıcı aciliyetin karşısına görkemli synth’lerle çıkıyor: Yaptığı etki sanki aşağı inen yürüyen merdivenlerden yukarı çıkmaya çalışmak gibi, bir geçiş anında donup kalmış olarak. “Like a Child” ve “Caught in a Wave” albümün imzasını oluşturan arpejlenmiş synth, heyecanlı itkisini uyuşturucu etkisindeki atmosferik parazitlerin havada arkalarında bıraktıkları izlere dönüştürüyor.

Sinatra’nın “When No-one Cares” şarkısının yorumu *So This is Goodbye*’ı bir arada tutan düğümü oluşturuyor; albümün modernist

MOR yönelimlerinin bir ipucu (şarkının sözleri – “çocuk gibi”, “hatıraları say” – diğer şarkıların adlarını oluşturuyor, sanki şarkı tüm albümün çözmeye çalıştığı bir bulmaca gibi). Sinatra’nın müziği büyük orkestra caza ne kadar yakınsa *So This is Goodbye*’daki şarkılar da yüksek tempolu dans müziğine o kadar yakındır: Bir zamanların toplumsal, dans amaçlı müziğinin içi boşaltılmış, olabilecek en yalnız derin düşünceler için devasa bir tefekkür mekanına dönüştürülmüştür. Junior Boys’un “When No-one Cares” yorumunda vuruşlar tamamen terk edilmiştir, şarkının “sonsuz gecesi” sadece ölmekte olan yıldızların patlamaları ve yankılanan elektroniğin, flaş ışığında aydınlanan sarkıtlara benzeyen atımlarıyla aydınlanır.

Junior Boys şarkıyı özgün halinin kalabalıklar içinde yalnız melankolisinden – Frank barda oturmuş viski kokteyline bakarken arkada (veya hayalinde) eğlenen ve onun farkında olmayan mutlu çiftler vardır – çıkarıp vahşi doğada fısıldanan, Great Lake’in gece yarısı sahip olacağı cinsten bir siyah ekran hissizliğine üflenmiş soğuk nefesli bir mateme dönüştürür. Young Gods’ın “September Song” yorumu kadar kozmik derecede kasvetli, Miles Davis’in *Aura*’sı kadar kutup beyazıdır. “When No-one Cares” benim en sevdiğim Sinatra şarkılarından biriydi, onu ilk defa yirmi yıl önce dinlemiş olmalıyım ama Junior Boys’un – şarkının özgün halinin katatonik durağanlığını kesinlikle hareketli gösteren – versiyonu bana sanki sözleri ilk defa duyuyormuşum gibi hissettirdi.

Sinatra’nın *No-One Cares* (bence alt başlığı “Çatı Katı Dairesinden Satis Butik Otel’ne” olarak da adlandırılabilir) şarkısı sanki pop müziğinin yazınsal modernizm üzerine görüşü gibiydi, bir konseptten çok etki albümü, belli bir tema – aşırı bağlantılı bir dünyadan bağlantıyı koparmak – üzerine artık yaşanmış, 50’lerin McLuhan tarafından çöle çevrilmiş son zamanlarında başıboş dolanan görmüş geçirmiş Frank’le yapılmış bir dizi yorum gibidir, Elvis zaten orada, Beatles da gelmek üzeredir (şarkının umursamayan ‘kimsesi’ eğer yeni hayranlık objeleri bulan ergen hayran kitlesi değilse kimdir?), telefon ve televizyon sadece yalnız olmanın yeni yollarını sunmaktadır. *So This is Goodbye* albümü sanki *No-One Cares*’in küreselleşmiş bir güncellemesi gibidir, “otel lobileri”, “bir daha asla görmeyeceğimiz alışveriş merkezleri” ve “satılık evler” kalıcı geçicilik (güvencesizlik mi demeliyiz?) halindeki bir dünyayı ortaya koyar. Şarkılar vedalar ve değişimle yıkıcı derecede il

gilidir, bir şeyleri ilk veya son kez yapma saplantısı taşırlar. “So This is Goodbye”ın albüme adını veren şarkı olması boşuna değildir.

Sinatra’nın melankolisi kayıtların gramofon ve mikrofon aracılığıyla ‘dıştanlığı’ [extimacy], alışılmışın dışında bir kozmopolit ve kentsel hüznün ifadesiyle kitlesel (eski) medya teknolojisinin melankolisiydi. Sinatra “Dünyayı uçakla dolaştım/en son IBM beynini tasarladım/ama son zamanlarda çok üzgünüm” diyor *No-One Cares*’teki “I Can’t Get Started” şarkısında. Jet uçaklarıyla yolculuk yapmak artık elit sınıfın imtiyazı olmaktan çıkıp kalıcı şekilde mülksüzleştirilmiş küresel işgücünün baş döndürücü sıradanlığı haline geldi. *So This is Goodbye*’ın son şarkısı “FM”de ima edildiği gibi, her şehir artık ‘turist şehri’ çünkü artık evde herkes turist, hem sürekli hareket halinde oldukları hem de internet sayesinde artık dünya parmaklarının ucunda olduğu için. Eğer Sinatra’nın en iyi albümleri, Hopper’ın tablolarında olduğu gibi kent deneyiminin yeni izolasyon biçimleri üretme şekliyle ilgiliyse, o zaman *So This is Goodbye* internet aracılığıyla en uzak noktanın bile bağlantı kurulabilir hale geldiğini söyleyen siber-uzamsal klişeye verilen yanıttır (ayrıca: Bu tür bir bağlantı genellikle bir yalnız ruhlar cemaati ile sonuçlanır). Bu yüzden eğer Sinatra’nın “When No-One Cares” albümü New York’un kalpsiz kalbinden gelen yanıtsız bir çağrıysa o zaman Junior Boys versiyonu olaya Ontario Gölü’nün kenarından bir dijital hat üzerinden telefonla katılmıştır. (‘Siberuzay’ kavramını bir Kanadalı’nın icat etmiş olması tesadüf müdür?)

So This is Goodbye seyahat hastalığından fazlasıyla mustarip bir albüm. Bizim *nomadalji* olarak adlandırabileceğimiz bir şeyi ifade ediyor. Nomadalji, seyahat hastalığı, vatan hasretiyle çekilen hastalığın (nostalji) tam tersi değil, tamamlayıcısı olabilir. (Peki, hauntoloji ile nomadalji arasındaki ilişkiye ne demeli?) Son şarkı “FM”in hem ‘eve dönüşü’ hem de (albümde hayalet medyaya yapılan tek gönderme olmayan) radyoyu çağrıştırmaya duruma tamamen uyuyor, internet radyosu – dünyanın her yerindeki otellerde yerel kanallara erişmenin mümkün olması – içinde bulunduğumuz koşulların nesnel karşılığını belki de geri kalan her şeyden daha fazla oluşturuyor. Žižek’in çok yerinde ifade ettiği üzere, bu koşullarda “Küresel uyum ve tekbencilik garip bir şekilde aynı zamana rastlıyor. Başka bir ifadeyle, sanal gerçekliğin içine gömülmüş olmamız, dışsal gerçekliğe doğrudan açılabilen ‘pencereleri olma-

yan' ama yine de kendi içinde tüm evreni aksettiren bir Leibniz monadına indirgenmemizle el ele gitmiyor mu? Giderek monadlara daha fazla dönüşmüyor muyuz, bilgisayar ekranıyla tek başımıza etkileşim içinde, sadece sanal imgelerle karşılaşarak ama bir yandan da küresel ağ içine her zamankinden daha fazla gömülmüş, tüm dünyayla eşzamanlı iletişim içinde olarak?" ("No Sex Please, We Are Post-humans", <http://www.egs.edu/faculty/slavoj-zizek/articles/no-sex-pleasewe-are-post-humans/>).

GRİ ALAN: CHRIS PETIT'NİN *CONTENT*'İ

BFI / Sight & Sound Internet Sitesi, Mart 2010

Chris Petit'nin rahatsız edici yeni filmi *Content*'te Felixstowe konteyner limanından geçiyoruz. Benim için çok tuhaf bir an çünkü Felixstowe şu anda yaşadığım yere sadece birkaç kilometre uzaklıkta – Petit'nin filmi sanki bizim arabamızın arka camından çekilmiş gibi. Her şeyi daha da esrarengiz yapan şey Petit'nin Felixstowe'da olduğunu hiç söylememesi; hangarlar ve vinçler o kadar jenerik ki acaba gördüğüm şey dünyanın bir başka yerinde bulunan, onun tıpatıp aynısı bir liman mı diye düşünmeye başlıyorum. Bütün bunlar bir şekilde Petit'nin metinde bu “kör binaları” tanımlama şekline vurgu yapıyor: “yok-yerler”; “tekdüze barakalar”; “yeni bir çağın ilk binaları”; “mimariyi gereksiz kılan”.

Content bir deneme film olarak sınıflandırılabilir ama denemeci olmaktan çok aforizmacı. Bu onun bağlantısız veya tutarsız olduğu anlamına gelmiyor: Petit'nin kendisi *Content*'i “21. yüzyıla ait bir yol filmi, ortamsal” olarak adlandırıyor; yaşlanma ve ebeveynlik, terörizm ve yeni medya üzerine düşünceleri lineer değil ama kesinlikle bölük pörçük olmayan bir tutarlılık içinde örülmüş.

Content ‘haberleşme’ üzerine; kelimenin farklı anlamlarıyla. Film kısmen Petit ve iki ana kolaboratör arasındaki elektronik haberleşme

aracılığıyla üretilmiş: Ian Penman (yazdığı metin Alman aktör Hanns Zischler tarafından seslendirilmiş) ve Alman müzisyen Antye Greie. Penman'ın yazdığı metin, e-posta, o "anonim ama çok samimi" eterik iletişim konusundaki bir derin düşünceler dizisinden oluşuyor. Penman'ın e-posta konusundaki bazı tezlerine kartpostal görüntüleri eşlik ediyor; haberleşmenin bu modası geçmiş biçiminin bu güçlü elle tutulabilirliği, gönderenler ve adresler unutulmuş olduğu için artık çok daha büyük etkiye sahip. Öte yandan Greie *Content*'e imgelerde ve ses kaydında göndermeler yapılan terim ve kavramların yansıtıldığı, anlamlarının çıkarıldığı ve tamamlandığı bir tür sonik bilinçdışı sağlayan karmaşık bir elektronika yumağı üretiyor.

Greie'nin ses çalışmasında söylenen – gerçekleştirilmemiş şarkıların taslaklarına benzeyen ilk ifadelerden biri Roy Batty'nin *Bıçak Sırtı*'ndaki meşhur konuşmasından alıntıdır: "Keşke benim senin gözlerinden gördüklerimi görebilseydin." Bu Penman'ın kayıt, teknoloji ve musallat olma üzerine yazdığı yazılarında fazlasıyla önemseydiği bir cümle ve bizi 'haberleşmenin' *Content* tarafından ele alınan diğer anlamına götürüyor: Bağlantılar ve çağrışımlar bağlamındaki haberleşme. Bunların bazıları Petit tarafından kendi yazdığı duygusuzca-şiişel metinde vurgulanıyor; bazılarını ise kendileri tarafından kurulmak üzere izleyicilere bırakılıyor.

Aslında *Content*'in en memnun edici yönlerinden biri, temel tezlerini aralıksız tekrarlayarak izleyiciyi nevrotik biçimde sindiren birçok çağdaş televizyon belgeselinin tersine Petit'nin izleyicinin zekasına ve spekülatif güçlerine güvenmesi. Televizyonun çoğu artık imge ve sesin birbirini karşılıklı olarak yedeklemesini içerse de – imge metni resimlendirmenin kölesi olmuş durumda; ses sadece imgeyi açıklıyor – *Content* büyük oranda imge ve metin arasındaki boşlukla, imgelerde (ve onlar hakkında) söylenmemiş olanlarla ilgili.

Content'te Alman bir aktör ve müzisyenin rol alması, Avrupa'ya yapılan birçok gönderme, Petit'nin filmde de açıkladığı gibi ordu mensubu bir ailenin çocuğu olarak kısmen Almanya'da geçirdiğı çocukluğunu yansıtıyor. Ama aynı zamanda Petit'nin İngiliz kültürüyle Avrupa modernizmi arasında bir tür uzlaşma sağlama yönündeki uzun süreli arzusunun da bir yansıması. Petit *Content*'i 1979 yapımı *Radio On* filmi nin (yakın zamanda BFI DVD olarak yeniden piyasaya çıktı) aynı temasını

bitiş bölümü olarak adlandırıyor. Avrupa sanat sinemasına borçlu olduğu şeylerle *Radio On* İngiliz ve Avrupa filmi arasında asla gerçekleşmemiş bir uzlaşmayı yansıtıyor – bu filmde dikkat çekici biçimde kullanılan 1970'lerin art popuyla (Kraftwerk, Bowie) beklentisi oluşan uzlaşmanın. Petit tıpkı bu müzik gibi Avrupalılığını Amerika'yı reddederek değil, Amerikan etkilerini emin bir şekilde kendisine katarak gösterebilen bir İngiliz sineması hayal etmişti.

Petit yakın tarihli bir röportajda “*Radio On*” diyor, “Geleceğin kıyısında durakalmış’ bir arabayla bitiyor, o sırada bunun Thatcherizm olduğunu bilmediğimiz bir geleceğin.” Önünde garip ama banal bir eşi benzeri görülmemişlik ve modası geçmişlik karışımı yatıyor. Kraftwerk’in otobanında hızlanmak yerine Petit’nin *Content*’te ifade ettiği gibi kendimizi “var olmayan geçmişe dayalı bir yarına doğru tersine giderken” bulduk, *Radio On*’un parçası olduğu popüler modernizm kendisini tüketici odaklı popülizm, yozbeğeni, yabancı korkusu ve Amerikan kurum kültüründen oluşan zehirli ve bağımlılık yapıcı karışımın gölgesinde bulurken. Bu açıdan bakıldığında *Content*, baskın değişkenleri – sıkıcı toplumsal gerçekçilik, sahte gangster, resimli çocuk kitabı tarzı dönem filmleri veya orta Atlantik orta sınıf fantezisi – moderniteden geri alınan son otuz yılın İngiliz sinemasına sessiz ama empatik bir serzenişte bulunuyor. Örneğin *Notting Hill*’den redaksiyonla dışarıda bırakılanlar sadece fakirler ve beyaz olmayanlar değil; aynı zamanda Batı Londra’nın Ballard’a ait, artık “Londra’nın asla dönüşemediği modern şehrin” kalıntısı haline gelen üst geçidi Westway de böyle.

Yine de *Content* son otuz yılın kayıp olasılıklarına yazılmış bir ağıt değil. Çarpıcı ancak yetersiz kullanılmış lokasyonları – Felixstowe konteyner limanının basmakalıp post-Fordist bilim-kurgu manzaraları, yakınlardaki Orford Ness’in tüyler ürpertici Soğuk Savaş mıntıkası – kulanma şekliyle *Content* İngiliz sinemasının sadece gözden kaçırdıklarını değil, halen ne olabileceğini de gösteriyor.

POSTMODERN ANTİKALAR: SABIR (SEBALD'IN ARDINDAN)

Sight & Sound, Nisan 2011

■

Andrei Tarkovsky'nin *İz Sürücü* filmini ilk izlediğimde – 1980'lerin başında Channel 4'da yayınlandığı zaman – aklıma hemen çocukken tattillerimi geçirdiğim Suffolk manzaraları geldi. Üzerileri kaplanmış silah yuvaları, Martello kuleleri, mezar taşlarına benzeyen, paslanmış setler: Bütün bunlar bir arada çekime hazır bir bilim-kurgu film seti gibi görünüyordu. Grant Gee'nin) – W. G. Sebald'ın *Satürn'ün Halkaları* romanından esinlenmiş bir deneme filmi olan – *Sabır (Sebald'ın Ardından, 2011)* filminin bir noktasında tiyatro yönetmeni Katie Williams Suffolk sahilinin silahsızlandırılmış alanlarıyla Tarkovsky'nin Bölge'sini karşılaştırarak aynı bağlantıyı kurar.

Satürn'ün Halkaları'nı okurken onun bu ürkünç derecede esrarlı mekanlara dair bir keşif olacağını umuyordum. Ama bulduğum şey oldukça farklıydı: Suffolk mekanlarında asık suratla, aslında onlara gerçekten bakmadan ağır ağır ilerleyen veya en azından bana öyle gelen; bir az kültürlü pesimist felsefe, insan yerleşim alanlarının rutin olarak sefil, insanlık dışı mekanları ise bunaltıcı olarak gören bir standart aşağılama sunan bir kitap. *Satürn'ün Halkaları*'ndaki manzara zayıf bir espri işlevi görüyor,

bir gezi günlüğünden çok bir kütüphanecinin uyuşuk gündüz düşlerine benzeyen edebi boş konuşmaların tetikleyicisi olma işine yarayan yerler. Suffolk ile daha önceki edebi karşılaşmalarla ilgilenmek yerine – Henry James bölgeyi yürüyerek dolaşmıştır; adaşı MR James’in en atmosferik hayalet hikayelerinden ikisi burada geçer – Sebald, Borges gibilerine el uzatma eğilimindedir. Sebald’ın etrafını kuşku uyandıracak kadar hızla saran ve ustalıkla işlenmiş cümlelere hayranlık duymaya fazla hazır tapınma hali şüphecililiği artırmıştı. Sebald’ın sunduğu oldukça *kolay bir zorluktu*, sanki 20. yüzyıl deneysel roman ve popüler kültüründeki gelişmelerin çoğu hiç olmamış gibi davranan anakronistik, antika bir ‘iyi edebiyat’ örneği. Bir Alman yazarın 20. yüzyılın ortasını neden yok saymak istediğini görmek zor değil; Sebald’ın yazılarındaki biçimsel anakronizmlerin çoğu – sanki 21. yüzyılı 20. yüzyılın başlarında yaşamış bir deneme yazarının sade ama yine de abartılı yazısı aracılığıyla görüyormuşuz şeklindeki tuhaf hissiyatı – belki de bu arzudan kaynaklanıyor, tıpkı romanların kendilerinin travmaları silmeye ve yeni kimlikler aramaya kalkışan yaralı ruhların başvurduğu çeşitli, nihayetinde başarısız olan – bilinçli veya bilinçsiz – numaraları konu alması gibi. Yazar Robert Macfarlane Sebald’ı bir “postmoden antika meraklısı” olarak adlandırıyor; *Satürn’ün Halkaları*’nın belirsiz konumu – otobiyografi mi, roman mı yoksa gezi günlüğü mü? – bir tür latifeciliği işaret etse de kitabın içerik aşamasında asla ortaya çıkmıyor. ‘Antikalaştırmanın’ başarılı olması için Sebald’ın suratsızlığa devam etmesi gerekiyordu. Gee’nin bazı Suffolk imgeleri *Satürn’ün Halkaları*’nı resimlendiren siyah-beyaz fotoğrafları örnek alıyor. Ama fotoğraflar aslında bir tertipten ibaretti. Sebald yeterince grenli hale getirmek için defalarca fotokopilerini çekmişti.

Filmin prömiyeri Artevents’ten Gareth Evans’ın muhteşem küratörlüğünde *After Sebald: Place and Re-Enchantment* [Sebald’ın Ardından: Yer ve Yeniden Büyülemek] başlığı altında Aldeburgh, Suffolk yakınlarındaki Snape Maltings’te yapıldı. Fakat sonuçta Sebald’ın romanları yer ve büyülemeyle ilgili herhangi bir tartışmanın içine sadece oldukça tuhaf biçimde alınabiliyor: Eserleri daha çok yerdeğişim ve büyü bozumuyla ilgili, karşıtlarından ziyade. *Sabır (Sebald’ın Ardından)* filminde oyuncu Tacita Dean sadece çocukların gerçek bir ev hissi olduğunu gözlemliyor. Yetişkinler her zaman oturdukları yerin risklilik boyutunun ve geçiciliğinin farkında: En çok da hayatının çoğunu Norfolk’ta geçirmiş Sebald için.

Sabır (Sebald'ın Ardından) Gee'nin Radiohead ve Joy Division üzerine yaptığı belgeselleri takip ediyor. Rock müziğinden edebiyata geçiş, Gee'nin Macfarlane'e anlattığı üzere hassasiyetleri 1970'lerin İngiliz müzik kültürüyle şekillenen biri açısından doğal gelişen bir süreç. Gee'nin iddiasına göre eğer Sebald 19702lerde yazıyor olsaydı öncü edebiyat akımının diğer önde gelenleri gibi NME'de kendisinden kesinlikle söz edilirdi. Gee, Sebald'ı okumaya 2004'te, romancı arkadaşı Jeff Noon'un tavsiyesiyle başlamış. Filmin biraz veciz olan adı filmin eski bir taslağından kalma. Şimdi ise Suffolk manzarasının zorla kabul ettirdiği zaman yavaşlamasını, kentsel baskılardan kurtulmayı ortaya koyuyor ama aslında Sebald'ın *Austerlitz* romanındaki bir pasaja yapılan gönderme: “Austerlitz bana bazen burada saatlerce oturduğunu, bu fotoğrafları veya koleksiyonundaki diğerlerini sanki bir sabır oyunu oynar gibi ters kapatarak dizdiğini, sonra birer birer, gördüğü şeylerle her zaman yeni bir şaşkınlık duygusuna kapılarak açtığını, fotoğrafları birbirinin üzerinde öne veya arkaya dizerek aile benzerliklerine göre sıraladığını veya geriye masanın griliği kalana kadar oyundan çıkardığını veya bu sürekli düşünme ve hatırlama çabasından yorularak sedire uzandığını söyledi.”

Gee başlangıçta Sebald'ın eserindeki yok-yerler üzerine bir film çekmeye niyetlenmiş: Karakterlerin düşündüğü, konuştuğu veya ruhsal olarak yıkıldığı otel odaları veya tren istasyonlarındaki bekleme salonları (*Austerlitz*'in kendisi Liverpool Street istasyonundaki bekleme salonunda kendi kimliğiyle ilgili yıkıcı bir aydınlanma yaşıyor). Fakat sonunda Gee – en azından görünürde – tek bir manzaraya odaklanan kitaba yönelmiş.

Gee neredeyse her şeyi kendisi, dönüştürülmüş bir 16 mm Bolex kamerayla çekmiş. “Normalden daha sıkışık” kareler üreten bir şey istediğini söylüyor, “sanki tek bir karakter bakıyormuş” gibi. Gee *Sabır (Sebald'ın Ardından)* filmini Chris Petit'nin çalışması ve Patrick Keiller'in Robinson üçlemesi geleneğinde bir deneme film olarak görüyor. Ama *Sabır*'ın Petit veya Keiller'in deneme filmlerini tanımlayan tek sestten yoksun olduğunu söylediğimde kendisini aşağılayarak yanıt veriyor. Kendisini kendi filmlerine yerleştirmeye çalışmış ama sonuçlardan hiç tatmin olmamış: Sesi düzgün çıkmamış; ikna edici biçimde rol yapamamış; yazısı yeterince güçlü değilmiş. Bu nedenle *Sabır*, Joy Division

belgeselinde olduğu gibi başkaları tarafından anlatılıyor: Macfarlane, Dean, Iain Sinclair, Petit, edebiyat eleştirmeni Marina Warner ve sanatçı Jeremy Millar. Millar *Sabır*'daki en tekinsiz imgelerden birini sunuyor. Sebald anısına bir ateş yaktığında duman aniden Sebald'ın yüzüne benzer bir şekil alıyor, Gee'nin Millar'ın fotoğrafı ve romancının imgesi arasında animasyonla yaptığı geçişle vurguladığı bir şey.

Yeniden Büyülemek sempozyumundaki konuşmacıların birden fazlası *Satürn'ün Halkaları*'nı yanlış hatırladıklarını ifade etti. Bunun elbette yerinde bir yanı var, Sebald'ın ana temasının hafızanın aldaticılığı olabileceği düşünöldüğünde; ama ben *Satürn'ün Halkaları* kültüne katkıda bulunan şeyin başka türde bir yanlış hatırlama olduğundan şüpheleniyorum; kitabın okurlarını orada olmayan ama arzularını karşılayan bir metnin – bir tür modernist gezi günlüğü, Suffolk manzarasına hakkını verecek bir roman – sanrısını görmeye telkin ettiğini. *Sabır* (*Sebald'ın Ardından*) filminin kendisi *Satürn'ün Halkaları*'nın birçok önceliğini ve vurgusunu tersine çevirmekten başka çaresi olmayan bir yanlış hatırlamadır. *Satürn'ün Halkaları*'nda Sebald kendi çağrışım hatlarını izledikçe Suffolk sıklıkla (ve kafa karıştırıcı biçimde) dikkatlerden uzaklaşır. Bunun tersine filmin temel esası Suffolk görüntülerinden oluşuyor – tek bir kişiye bile rastlamadan kilometrelerce yürüyebileceğiniz merkezi, kayıp şehir Dunwich'in parçalanmış falezleri, Orford Ness'in gizemi, Sır olarak kalan Soğuk Savaş dönemi askeri denemelerini sessizce gözleyen esrarlı kuleler. Sebald'ın *Sabır*'da Jonathan Pryce tarafından seslendirilen düşünceleri bu imgeleri romandan çok daha gevşek bir tarzda çıpıyor. Snape'te Sebald'ın gezintisini yeniden yaratanların bazıları – Gee de dahil – yazarın kederli ruh haline erişemediklerini itiraf etti: Manzara fazla enerji vericiydi, olağanüstü ıssızlığı karamsar psikolojik içsellik açısından işlenmemiş topraklardı. Filmin gösteriminden sonra Robert Macfarlane ile yaptığı konuşmada Gee, Sebald'ın o gezintiyi yapmasının aslında şart olmadığını söylemişti. Aslında Sebald'ın o yürüyüşü tam olarak *Satürn'ün Halkaları*'nda anlatıcının aktardığı şekilde yapıp yapmadığının önemli olmadığını söylemek istiyordu. Ama ben Gee'nin ifadesini farklı bir şekilde anlamaktan kendimi alamıyorum: Sebald'ın o yürüyüşü yapması hiç gerekmiyordu: *Satürn'ün Halkaları* Suffolk arazisiyle yakın bir ilişkide olmaktan o kadar uzaktı ki Sebald Suffolk'a hiç ayak basmadan da yazılmış olabilirdi.

Bu görüş Yeniden Büyülemeye Doğru sempozyumunda şüpheci tip rolünü oynayan Richard Mabey'e ait. Kırk yıldır doğayla ilgili yazılar yazıp yayın yapan, *Weeds* [Yabani Otlar] adlı son kitabında *How Vagabond Plants Gatecrashed Civilisation and Changed the Way We Think About Nature* [Başboş Bitkiler Medeniyete İzinsiz Girerek Doğayla İlgili Düşünce Tarzımızı Nasıl Değıştirdi] şeklinde muhteşem bir alt başlık kullanan Mabey, Sebald'ın kişileştirme suçlusu olduğunu iddia ediyor. *Satürn'ün Halkaları*'nı okuduğunda kendisini sanki yakın bir arkadaşı aşağılanmış gibi hissetmiş; Suffolk sahilinde defalarca yürümüş olmakla birlikte Sebald'ın betimlemelerinden onu çıkaramadığını söylüyor. Belki de Sebald'ın sorunu kişileştirme suçunu yeterince işlememiş olması; Thomas Hardy'nin Wessex'le veya Brontë'lerin Yorkshire'la veya daha yakın tarihte Richard Skelton'ın Lancashire kırsalıyla yaptığı gibi manzarayı kendi tutkularıyla boyamak yerine Sebald Suffolk'u bir tür Rorschach mürekkep lekesi gibi, manzaraya kök salmak yerine ondan kaçan çağrışım süreçlerinin tetikleyicisi olarak kullanmış. Her durumda Mabey doğayla onun tüm insanlık dışı dışsallığıyla yaşanan bir karşılaşma istiyor. Bir ineğin toynak izinde bulunabilecek mikro-ekosistemin "yuvlanmış çokkökenliliği" ve "otonom şiirini"; "bir dağ gibi düşünmenin" şart oluşunu eleştirirken ve Virginia Wolf'un "felsefe yapan ve düş kuran arazi" çağrışımını onaylayarak aktarırken Deleuze'cü bir felsefeciyeye benziyor. Mabey'nin doğaya bakışıyla Patrick Keiller'in *Robinson in Ruins*'te likenleri "insan olmayan zeka" olarak çağırması arasındaki paralellikler beni şaşırtıyor. Robert Macfarlane'nin BBC için yaptığı ve Yeniden Büyülemeye Doğru sempozyumunun bir parçası olarak gösterilen *The Wild Places of Essex* filmi de Mabey'nin insanlar tarafından terk edilmiş veya insan yaşamına uygun olmayan yerlerde serpilen doğa vizyonuna yakın. (Macfarlane'nin filmi şimdi Julien Temple'ın Dr. Feelgood grubunun hummalı R&B müziğini Essex'teki Canvey Adası'nın aya benzer manzarasına köklendiren harika *Oil City Confidential* filminin karşıtı gibi görünüyor.) *Sabır* (Sebald'ın *Ardından*) Sebald'a dair kuşku-ları olan benim gibi birine cazip gelebilir çünkü Suffolk'un vahşi doğasına uzanıyor. Aynı zamanda Gee'nin gürültüsüz güçlü filmi kendi şüpheciliğimi sorgulamama neden oldu; beni başkalarının gördüğü ama bu zamana kadar benden kaçınmış şeyleri araştırmak üzere Sebald'ın romanlarına geri gönderiyor.

KAYIP BİLİNÇALTI: CHRISTOPHER NOLAN'IN BAŞLANGIÇ FİLMİ

Film Quarterly, Vol. 64, No. 3, 2011

Christopher Nolan'ın 2000 yılındaki çılgır açıcı bellek-kaybı gerilim filmi *Akıl Defteri*'nin travma geçirmiş ve dövmelemlerle kaplı başkahramanımla detektif arasında imalı bir konuşma geçer:

Teddy: Hakkındaki polis dosyasına bak. Sana verdiğimde tamdı. İçinden on iki sayfayı kim aldı?

Leonard: Muhtemelen sen.

Teddy: Hayır, sen aldın.

Leonard: Bunu neden yapayım?

Teddy: Kendine asla çözemeyeceğin bir bulmaca yapmak için.

Lenny gibi Christopher Nolan da çözülemez bulmacalar kurmak konusunda uzman. İki yüzlülük – hem hilecilik hem de iki taraflılık anlamında – filmin baştanbaşa içinde yer alıyor. Mesele sadece Nolan'ın çalışmasının iki yüzlülük üzerine olması değil, filmin kendisi iki yüzlü, izleyicileri bir belirsizlik labirentinin içine çekiyor.

Nolan'ın filmleri bir dizi tekrarlı elementin – travma geçirmiş bir kahraman ve rakibi; ölmüş bir kadın; manipölasyon ve gerçeği gizleme üzeri-

ne kurulu bir olaylar dizisi – yeniden karıldığı serinkanlı bir saplantılı nite-lik taşır. Bu kara film klişeleri daha sonra belli bir yeni-kara film tarzında daha da karıştırılır. Nolan *Şeytan Çıkmazı* (1987) ve *Olağan Şüpheliler* (1995) filmlerinin birer mihenk taşı olduğunu kabul ediyor (*Akıl Deferi* DVD’sinde yer alan röportajında ikisinden de bahsediyor ve Parker’ın filmini özellikle ilham kaynağı olarak öne çıkarıyor) ama aynı zamanda Robbe-Grillet ve Paul Auster’in meta-detektif kurgularıyla olan paralellikleri de görmek mümkün. Güvenilir olmayan aktarımcıların ortaya koyduğu epistemolojik problemlerden, tüm kurgusal dünyanın doğasını kuşkuya sokan daha genel bir ontolojik belirsizliğe bir kayma söz konusu.

Akıl Deferi bu anlamda simgeselliğini koruyor. İlk bakışta filmin gi-zemi göreceli olarak kolay biçimde çözülüyor. İleriye dönük bellek kay-bından mustarip, yani yeni anılar oluşturamayan Lenny, karısının katilini onu öldürdükten çok sonra bile kovalamaya devam etmek için “kendisi-ne asla çözemeyeceği bulmacalar yapıyor”. Ama tekrar tekrar izledikten sonra film eleştirmeni Andy Klein – Salon.com için yazdığı, anlamlı bir şekilde “Everything You Wanted To Know About Memento” [*Akıl Deferi* Hakkında Bilmek İstedığınız Her Şey] başlığını taşıyan – yazısında filmin olay akışından önce olan bitenlerle ilgili “gerçeği bulmayı başaramadığını” kabulleniyor. Her açıklama Leonard’ın hastalığına ait bariz “kuralları” bir şekilde hiçe sayıyor; sadece açıkladığı kuralları değil, film boyunca iş-lediğine tanık olduğumuz kuralları da. Kurallar Nolan’ın uyguladığı metot açısından kritik öneme sahip. *Akıl Deferi* bir tür imkansız obje ise imkan-sızlığı her şeyin mübah olduğu bir ontolojik anarşiden değil, belli şekiller-de ihlal ettiği kurallar koymasından geliyor; tıpkı Escher’in resimlerinin yarattığı etkinin perspektif kurallarını hiçe saymaktan değil onların dü-zenlerini bozmaktan kaynaklanması gibi.

Nolan yine de filmleri her ne kadar kontrol edilemez gözükse de her zaman kendisinin bildiği ama açıklamayacağı bir tanımlayıcı gerçe-ğe dayandıklarını söylüyor. *Wired* dergisindeki röportajında *Başlangıç* filmiyle ilgili söylediği gibi, “Eğer belirsizlik içeren bir film çekecekse-niz onun gerçek bir açıklamaya dayanması gerektiğine her zaman ina-nıyorum. Öyle olmazsa kendisiyle çelişir veya bir şekilde gerçek dışı kalarak izleyiciye kendisini aldatılmış hissettirecektir. Belirsizliğin ka-rakterin bilmesinin mümkün olmamasından kaynaklanması gerekiyor.” Röportajı yapan Robert Capps, Nolan’a filmin sonuyla ilgili birden fazla

açıklama olabileceği, ‘doğru yanıtı’ bulmanın mümkün olmadığı yorumunu yönelttiğinde yönetmen ona doğrudan karşı çıkıyor: “Yo, hayır, benim bir yanıtım var.” Ama Nolan’ın ifadeleri bir başka yanlış yönlendirme hareketi olabilir ve eğer yüz yıllık kültürel kuram bize bir şey öğrettiyse o da şu ki bir yazarın sözde niyetleri ancak bir tamamlayıcı bir (yan)metin olabilir, asla son söz olamaz. Nolan’ın filmleri sonuçta her tür hâkim pozisyonun istikrarsızlığı üzerine değilse nedir? Filmler manipülatörün – bakan, yazan veya anlatanın – manipüle edilene, bakışın nesnesine, başka birinin yazdığı veya anlattığı bir hikayedeki karaktere dönüştüğü anlarla doludur.

Başlangıç’ta Cobb bir ‘çıkarıcı’, insanların rüyalarına girerek sırlarını çalmayı içeren özel bir endüstriyel casusluk türünde uzmanlaşmış biridir. Hiper-zengin iş adamı Saito tarafından ekibiyle birlikte devasa bir enerji holdinginin mirasçısı olan Robert Fischer’in rüyalarına sızması için kiralanır. Ama bu sefer Cobb’un ekibi bilgi çıkartmak değil, filmin bize çok daha zor olduğunu söylediği bir işi yapmak zorundadır: Görevleri Fischer’in aklına bir fikir yerleştirmektir. Cobb’un rüya hırsızı olarak etkinliği ölmüş karısı Mal’ın projeksiyonu, artık tüm rüya hırsızlıklarına kendisiyle birlikte gelen patolojik leke yüzünden sürekli risk altındadır. Mal belirgin bir psikotik kriz sonrasında ölür. Cobb’la birlikte rüya hırsızlarının “Limbo” adını verdiği “inşa edilmemiş rüya alanında” bir aşk yuvası kurmuş ama Mal bu sanal inzivaya fazla bağımlı hale gelince Cobb onun zihninde yaşadıkları yerin gerçek olmadığı fikrini “başlatır”. Cobb’un keskin bir biçimde gözlemlediği üzere fikirden daha dayanıklı hiçbir şey yoktur. Mal Cobb’un gerçeklik olarak algıladığı yere geri döndükten sonra etrafındaki dünyanın gerçek olmadığı fikrine saplantılı olmaya devam ettiği için gerçek olduğuna inandığı dünyaya dönmek üzere kendisini bir otel penceresinden aşağı atar. Film Cobb’un bu travmatik olayla nasıl baş ettiğine yönelir; Fischer’ı başlatabilmek için Cobb her şeyden önce Limbo’ya inerek Mal’ı yenmelidir. Bunu eş zamanlı olarak Mal’ın ölümünde oynadığı rolü kabul etmesi ve Mal’ın projeksiyonunu ölmüş karısının yetersiz bir kopyası olarak reddetmesi yoluyla başarır. Mal’ın projeksiyonunun mağlup olması ve rüya soygununun başarılı olmasıyla birlikte Cobb en sonunda ayrı kaldığı çocuklarına geri dönebilir. Yine de bu finalde dileklerin yerine gelmesi fantezi önermesinden daha fazlası var ve Cobb’un çok katman-

lı düşsel labirentte bir yerlerde mahsur kalmış, rüyaları gerçek sanan bir psikozlu olabileceği şüphesi *Başlangıç*'a derin bir belirsizlik veriyor. Nolan'ın kendi ifadeleri de bu belirsizliği dikkatlice sürdürüyor. Nolan Robert Capps'e "Cobb'un çocuklarına geri döndüğüne inanmayı seçiyorum" diyor.

Nolan'ın filmleri *Akıllı Defteri*'ndeki Teddy'nin sözlerini yorumlayacak olursak "mutlu olmaya devam etmek için kendimize söylediğimiz yalanlar" ile meşgul. Ancak durum bundan bile daha kötü. İnsanın kendisine yalan söylemesi bir şey, kendisine yalan söyleyip söylemediğini bilmemesi ise başka bir şey. *Başlangıç*'ta Cobb'un durumu bu olabilir, Nolan'ın *Wired* dergisi için verdiği röportajda söylediği şey de önem taşıyor, "Finalde fırladığın dönüşüyle ilgili en önemli nokta Cobb'un ona bakmıyor olması. Bunu umursamıyor." Kendimize yalan söyleyip söylemediğimizi umursamamak belki de mutluluğun bedeli olabilir – veya en azından dayanılmaz zihinsel acıdan kurtulmak için ödenen bedel. Bu açıdan *Uykusuz* (2002) filmindeki Dormer, Cobb'un karşısı olabilir. Uyumaması – bu aynı zamanda doğal olarak rüya görememesi anlamına da gelir – kendisine kim olduğuna dair teselli edici bir hikaye anlatma kabiliyetini kaybetmesiyle ilişkilidir. Ortağının vurulmasından sonra Dormer'in kimliği korkunç bir epistemolojik boşluğa, açılması mümkün olmayan bir kara kutuya düşer. Ortağını öldürme niyetiyle hareket edip etmediğini bilmez (tıpkı *Prestij*'de Angier'in eşinin acemice yapılmış bir kurtulma numarası sırasında öldüğü gece Borden'in hangi düğümü bağladığını anımsayamaması gibi). Ama Nolan'ın dünyalarında biz sadece kendimizi kandırmayız, bir benliğimiz olması konusunda da kandırılırız. Kimliğin kurgudan ayrımı söz konusu değildir. *Akıllı Defteri*'nde Lenny kelimenin gerçek anlamıyla kendi (üzerine) yazar ama kendisinin gelecekteki versiyonlarına dair senaryolar yazabilmesi gerçeği de herhangi bir tutarlı kimliğe sahip olmadığının korkunç bir göstergesidir; gösterdiği Sisifos benzeri arayışın hem örneğini oluşturduğu hem de kendisinden kaçtığı bir uyanış. *Başlangıç* bizi Cobb'un arayışı ve görünürde çocuklarını yeniden bulmasının aynı türde bir döngünün versiyonu olabileceği ihtimaliyle baş başa bırakır: *Akıllı Defteri*'nin Cehennem'i-ne karşılık bir Araf.

Christopher Priest *The Glamour* romanında "Kendimizi gerçek gözüken kurgular olarak yeniden yazma dürtüsü hepimizin içinde var" diye

yazıyor. Nolan'ın Priest'in bir romanını filme uyarlaması şaşırtıcı değil, özellikle de iki adamın yöntem ve ilgi alanlarındaki çarpıcı paralellikler göz önüne alındığında. Priest'in romanları da yazı, biyografi ve psikozun birbiri içine kaydığı, bellek, kimlik ve kurguyla ilgili rahatsız edici ontolojik sorular yaratan 'çözölemeyen bulmacalar'. Zihinlerin içlerine sızılacak veri manzaraları olduğu fikri insanın aklına kaçınılmaz olarak Gibson'ın siber-uzam bağlamında bulunan "rızaaya dayalı halüsinasyonları" getiriyor ama rüya paylaşımı kavramını Priest'e ve onun 1977'de yayımlanan olağanüstü *A Dream of Wessex* romanına kadar geriye götürmek mümkün. Priest'in romanında bir grup araştırmacı-gönüllü (o zamanlar) geleceğin İngiltere'sine dair ortak bir rüyaya girmek için bir 'rüya projektörü' kullanır. *Başlangıç* filminin en anlam dolu sahnelerinden birinde kısaca gördüğümüz rüya paylaşımı bağımlıları gibi *A Dream of Wessex*'teki karakterlerin bazıları kaçınılmaz biçimde içlerinde bulundukları simülasyon ortamını gerçek hayata tercih ederek Cobb'un aksine orada kalmayı tercih eder. Rüya paylaşımı konseptinin 1977 ve 2010'daki ele alınışı biçimleri arasındaki farklar sosyal demokrasi ile neoliberalizm arasındaki zıtlıklar hakkında bize çok şey anlatır. *Başlangıç*'teki rüya paylaşımı teknolojisi – tıpkı internet gibi – ticari uygulamaya dönüştürölmüş bir askerî icatken Priest'in rüya paylaşımı projesi hükümet tarafından yönetilmektedir. Wessex rüya alemi şiirsel ve durgundur, halen 60'ların psikedelisinin arkada bıraktığı bulanık hazzın bir parçasıdır. Bunların hepsi *Başlangıç*'in güröltü ve şiddetinden, bir askeleştirilmiş bölge olarak zihin kavramından çok uzaktır.

Başlangıç, *Akıl Defteri* ve *Prestij* (2006) filmlerinin entelektüel ve metafizik bulmacalarını *Batman Başlıyor* (2005) ve *Kara Şövalye* (2008) filmlerinin dev bütçeli mermileriyle (tam olarak tatmin edici olmayan şekilde) sentezliyor. Sorun uzatılmış aksiyon sahnelerinin en iyi ihtimalle formalite icabı yapılmış gibi gözükmesi. Sanki *Başlangıç* filminin başarısı bazı son derece aptalca aksiyon sekansları için şatafatlı ve sofistike bir motivasyon sağlamış olmaktan ibaret gibi görünüyor. Acımasız bir izleyici *Başlangıç*'in kompleks ontolojik yapısının tamamen aksiyon sinemasının klişelerine gerekçe göstermek üzere yapılandırıldığını düşünebilir – bir minibüsün köprüden nehre düşmesine kadar geçen süre içinde karakterlerin yapabildiği saçma miktardaki şeyler gibi. Blog yazarı Carl Neville *Başlangıç*'in toplamda "aynı anda oyna-

yan birbiriyle ilgisiz üç aksiyon filmi” olduğundan şikayet ediyor, “Peş peşe gelen fantastik, imkansız dünyalara, üstelik bir de ana karakterlerin birkaçının içine dalacağı katışıksız bilinçdışı hali olan limboya doğru baş döndürücü hızla yapılan büyüleyici bir yolculuk olabileceksen” diyor Neville,

Sonuç birbiri içinde geçen bir dizi aksiyon filmine benziyor: ‘Gerçeklik’, kanun dışı yaşamak zorunda kalan aslında düzgün teknik dahilardan oluşan bir ekiple Tokyo’dan Paris’e, oradan Mombasa ve Sydney’e atlayan, şehir manzaraları ve egzotik yerel renklerin helikopterle çekilmiş görüntülerine bol bol yer vermeyi ihmal etmeyen bir ‘küreselleşme’ filmi gibi görünüyor ve hissediliyor. Birinci seviyedeki rüya temelde *Geçmişli Olmayan Adam*...yağmurlu, gri, kentsel. İkinci seviye *Matrix*, modernist bir otelde sıfır yerçekiminde yapılan yumruk kavgaları, üçüncü seviyenin ise iç karartıcı biçimde 70’lerden kalma bir Bond filmi olduğunu görüyoruz; alt benliğin saf hali sadece yıkılan bir şehir manzarasından ibaretken.

Üçüncü seviye kar sahneleri en azından görsel olarak en çarpıcı Bond filmlerinden birine – 1969 yapımı *Kraliçenin Hizmetinde* – benziyor ama Neville’in finalin zayıflığına dair görüşünü paylaşmamak zor. Film tempoyu artırarak metafiziksel karmaşıklığa ulaşmak yerine hayal kırıklığı yaşatan bir çözüme ulaşıyor. ‘Rüya mimarı’ Ariadne’la ilgili detaylı proje, labirenti bırakarak en doğrudan yolu bulması söylendiğinde sonuçta terk edilmiş oluyor. Ariadne ve film bu taleplere razı olduğunda sanki aksiyon – gerilim filmlerinin gereklilikleri Nolan’ın bulmaca benzeri anlatımının karmaşık ayrıntılarını ezip geçmiş gibi oluyor –daha önceki bir sahnede şehri talan eden yük treninin tüm inceliğiyle.

Neville *Başlangıç*’ın “Peş peşe gelen fantastik, imkansız dünyalara yapılan büyüleyici bir yolculuk” olmaktan çok uzak olduğunu söylerken haklı ama Nolan’ın neden kendisine böyle hâkim olduğu üzerine düşünmekte yarar var. (Tutumlu davranışı Peter Jackson’ın fantastik ve imkansız hedefleyen ama şiirsel düşsellik yerine bilgisayar üretilmiş imgelemenin boşuna ve kendine dönük bir çabası olarak kalan *Cennetimden Bakarken* (2009) filmi ve benzerlerinin biçimsel aşırılıklarıyla dahi zıt olamazdı.) *Başlangıç*’ın öncelikli garipliklerinden biri filmdeki rüya

ların rüyalara *hiç benzemiyor* olması. *Başlangıç*'ın yönetmeni Nolan'ı Hitchcock'un tersi olarak görme fikri çok cazip geliyor – Hitchcock, De Chirico benzeri düşsel topografyaları alıp gerilim mekanları olarak yenden harekete geçirirken Nolan standart aksiyon filmi sekanslarını alıp rüya olarak yeniden paketliyor. Cobb'un kovalandığı sırada duvarların giderek kapanıyor gibi gözüktüğü – ilginç bir şekilde filmin görünürdeki 'gerçekliğinde' geçen – sahne dışında *Başlangıç*'ta kullanılan uzamsal çarpıtmalar rüyaların mekanları genişletip daraltma biçimlerine benzemiyor. Welles'in kaygı rüyalarının tekinsiz topografyalarını belki de en iyi yakalayan *Dava* (1962) filminde gördüklerimizin önemini azaltmayan garip bitişiklik veya uzaklıkların hiçbiri yok. *Başlangıç*'ın üzerine en çok yorum yapılan sahnelerinden birinde Ariadne Paris manzarasını Cobb'la kendisinin üzerine kapanacak şekilde bükerek rüya gören birinden çok bilgisayar üretimli imgeleme mühendisi gibi davranıyor. Bu, tekinsizliğin manyetizminden yoksun, bir teknik uzmanlık göstergisi. Bunun yanında limbo sahneleri Fredric Jameson'ın "bilinçdışının olmadığı gerçeküstücülük" kavramının tersyüz edilmiş bir versiyonu gibi: Gerçeküstücülüğün olmadığı bir bilinçdışı. Cobb ve Mal'ın anılarıyla 'yattıkları' dünya, bir aşk hikayesinin içinde gezilebilir bir simülasyonu olma görevini üstlenmiş bir Powerpoint sunumu gibi: Cezbediciliğinin olmayışıyla biraz rahatsız edici, tekbencilik boşluğuyla usul usul deşet verici. Bilinçdışı eskiden neredeyse artık orada bilgisayar üretimli imgeleme olacak.

Devin Faraci etkileyici bir blog yazısında tüm filmin sinematik prodüksiyonun bir metaforu olduğunu öne sürüyor: Cobb yönetmen, Arthur prodüktör, Ariadne senaryo yazarı, Saito "kendisini oyunun bir parçası zanneden kurumsal güç sahibi kişi", Fischer ise seyirci. "Cobb yönetmen olarak Fischer'ı merak uyandıran, uyarıcı ve heyecan verici bir yolculuğa çıkarıyor" diyor Faraci, "Kendisine dair bir anlayışa ulaşacağı bir yolculuk. Cobb çok başarılı bir film yönetmeni...aksiyonu sağlayan, büyük gösteriyi sağlayan ama aynı zamanda anlamı, insanlığı ve duyguyu da getiren." Aslında Cobb biraz vasat (Nolan'dan çok daha az başarılı olduğunu kabul etmemiz gereken) bir yönetmen – Neville'in öne sürdüğü üzere Fischer'ın 'yolculuğu' onu, sadece, zayıf ve jenerik anlamda "merak uyandıran, uyarıcı ve heyecan verici" olan, bir dizi standart aksiyon setinden geçiriyor. Faraci'nin buradaki hiperbolü kulağa

önemli ve semptomatik bir açıdan sanki Cobb ve takımı için yapılan bir pazarlama sunumu gibi geliyor; tıpkı Cobb ve diğerlerinin rüya mimarisinin 'yaratıcılığını' överken – *Hiç olmayan dünyalar yaratabilirsin!* – kurumsal video senaryoları veya reklam metinlerinden alınma bir cümleyi tekrarlıyor gözükmeleleri gibi. Takımın Fischer'ın başlangıcının ortamını hazırladığı sahneler 'yaratıcı endüstriler' konseptinin iç sıkıcı manasızlığını ortaya koymak üzere tasarlanmış olabilir. Sanki bir pazarlama ekibinin kendi yaptıkları şeye dair sahip oldukları kendi fantezileri gibi görünüyorlar: Belki *Çırac* programındaki yarışmacılardan birinin gözünden görünen manzara gibi. Her durumda *Başlangıç* sinemanın gücü üzerine bir meta-meditasyondan çok, sinematik tekniklerin üst üste bindirilerek – iş dünyasının maçoluğu, eğlence protokolleri ve heyecan verici aldatıcı reklamların birbirine geçtiği – iş hayatımız ve düşleyen zihinlerimiz üzerinde daha önce benzeri görülmemiş bir hâkimiyet kuran banal bir gösteriye nasıl dönüştüğü üzerine yapılmış derin bir düşünme eylemine benziyor.

Bu tür bir her yeri saran dolayımılama, genelleştirilmiş simülasyon hissinin Faraci'yi şu iddialarda bulunmaya yönlendirdiğine kuşku yok: "*Başlangıç*, rüya paylaşımı kısmının bile rüya olduğu noktasına varana kadar bir rüya. Dom Cobb bir çıkarıcı değil. Başka insanların rüyalarına giremiyor. Cobol şirketinden kaçmıyor. Bir noktasında kendisine, kendi bilinçaltının bir projeksiyonu olan Mal'ın sesiyle bunu söylüyor. Mal ona kendi dünyasının, iş dünyasından isimsiz tetikçilerin kendisini dünyanın dört bir yanında kovaladığı bu dünyanın ne kadar gerçek olduğunu soruyor." Cobb'a her şeyin Verhoeven'in *Gerçeğe Çağrı* (1990) filminin bir sahneye benzediğini söylüyor; psikiyatristin Arnold Schwarzenegger tarafından canlandırılan Quaid karakterini aslında bir psikotik çöküş yaşadığına ikna etmeye çalıştığı sahneye. Fakat *Gerçeğe Çağrı* bize Quaid karakterinin inşaat işçisi olan gündelik kimliği ile gezegenler arası bir mücadelenin ortasında yer alan gizli servis ajanı şeklindeki hayatı arasında keskin bir ayırım sunarken *Başlangıç* bize sadece jenerik kahraman Cobb'u sunuyor: Yakışıklı, şık ama problemli. Eğer Faraci'nin söylediği gibi Cobb aslında çıkarıcı değilse ve kurumsal tetikçilerden kaçmıyorsa o zaman kim? 'Gerçek' Cobb temsil edilmeyen bir X, filmin gerçeklik labirentinin dışında biri olabilir – ticari olarak yapılandırılmış kurguda Cobb ile özdeşleşen (ve Cobb olarak gözüken) boş

bir figür, başka bir ifadeyle kendimiz; filmin bizi özne olarak çağırmayı başardığı ölçüde.

Bu da *Başlangıç*'la 80'li ve 90'lı yıllarda Philip K. Dick'ten ilham alan Gerçeğe Çağrı, *Videodrome* (1983) ve *Existenz* (1999) gibi öncüler arasındaki başka bir farkı ortaya çıkarıyor. Bu filmleri betimleyen, bir gerçekliğin diğerinin üzerine sızması, ontolojik hiyerarşinin karışması gibi niteliklerin çok azı mevcut: *Başlangıç* boyunca hem izleyici hem de karakterler açısından filmin ontolojik mimarisi içinde nerede olduklarını anımsamak şaşırtıcı derecede kolay. Ariadne, Cobb'un ortağı Arthur tarafından eğitildiği sırada imkansız Penrose Merdivenleri'nin sanal bir modeliyle karşılaşılıyor. Fakat görünüşe bakılırsa *Başlangıç* Escher benzeri paradoksal topografyaları keşfetme konusunda görünür başarısızlığıyla dikkate değer. Dört farklı gerçeklik seviyesi birbirlerinden ayrı kalmaya devam ediyor, tıpkı aralarındaki nedenselliğin biçimini koruması gibi. Ama bu görünürdeki istikrarlı hiyerarşi, filmin finaliyle ilgili tartışmaların çoğunun odağını oluşturan nesne tarafından bozulabilir: Fırıldak, Cobb'un sözde uyanık gerçeklikte olup olmadığını anlamak için kullandığı 'totem'. Eğer düşmeden dönmeye devam ederse o zaman rüyada olduğunu anlıyoruz. Düşerse, rüyada olmadığını. Birçok kişi bu sözde kanıtın yetersizliğini ifade etti. Totem en iyi ihtimalle sadece Cobb'un 'kendisi' rüyasında olmadığını belirlemekte kullanılabilir, yoksa rüya gören zihnini gerçek bir fırıldakın özelliklerini taklit etmekten alıkoyan ne var? Bunun yanında, filmin kronolojisine göre fırıldak – ampirik gerçeğin görünüşteki simgesi – her şeyden önce Mal tarafından Limbo'daki bir bebek evi içine gizlenen bir *sanal* obje olarak ortaya çıkıyor. Hatırlanması gerektiği üzere totem bir inanç nesnesi (bu arada film boyunca inanç konusuna yapılan çok sayıda gönderme olduğunu da belirtmekte yarar var).

Fırıldakın Mal'la ilişkilendirilmesi de – internette onun ilk önce Cobb'a mı yoksa Mal'a mı ait olduğuna dair tartışmalar var – anlamlı. Mal ve fırıldak Gerçek'in birbiriyle rekabet eden versiyonlarını temsil ediyor. Cobb açısından fırıldak gerçekliğin Anglo-Saxon ampirist geleneğinin gerçek tanımını yerine geçiyor; mantıklı, elle tutulabilir. Bunun aksine Mal psikanalitik bir Gerçek'i temsil ediyor – istikrarlı bir gerçeklik hissini sürdürme çabalarını altüst eden bir travma; öznenin nereye gitse yanında götürmeden edemediği. (Mal'ın kötücül, yok edilemez de-

vamlılığı Tarkovsky'nin *Solaris*'inde (1972) uzay istasyonunda yaşıyanların peşini bırakmayan projeksiyonların hüznünlü dayanıklılığını anımsatıyor. Cobb hangi 'gerçeklik seviyesinde' olursa olsun, Mal ve fırlıdak her zaman orada. Ama fırlıdağın sözde 'en yüksek' gerçeklik seviyesine 'ait olması' gerekirken Mal 'en alçak' seviyeye, âşıkaların arafında, Cobb'un reddettiği yerde bulunuyor.

Mal, Nolan'ın filmlerinde birbirinden ayrı olan iki rolü bir araya getiriyor – antagonist/öteki ve yas nesnesi. Nolan'ın ilk filmi *Takip*'te (1998) protagonist, *Başlangıç* filminin kahramanıyla aynı adı paylaşan hırsızdır. Antagonist/öteki teması Nolan'ın yeniden çektiği *Uykusuz* ve *Kara Şövalye*'de, birçok açıdan bakıldığında her zaman görünürdeki kahramanla onun iyi ve kötünün ötesindeki rakibi arasındaki yakınlıkla ilgili olan bu filmlerde hiçbir yerde olmadığı kadar belirgindir. Nolan'ın Christopher Priest'in romanından uyarladığı *Prestige* ise sonuçta tanımlanmış bir antagonizm içeren ama ortada tek bir protagonistin bile olmadığı bir filmidir. Finalde illüzyonist Angier ve Borden birden fazla kere öteki yerine geçmiş olarak birbirleri ile olan mücadeleleriyle tanımlanır ve yok olurken. Yas çoğunlukla bu antagonistik ötekilerin kaynağıdır. Yasın kendisi çözülemez bir bulmacadır, antagonisti yas nesnesinin içine gömmekte de belli bir (psişik) ekonomi söz konusu, yas süreci sadece kayıp nesnenin mateminin tutulmasıyla değil aynı zamanda nesnenin kendini bırakma konusundaki bastırılamaz reddedişle girişilen mücadeleyle de ilgilidir. Yine de Cobb'un mateminde boş bir şeyler var; kendi koşullarında janrın getirdiği karakter özelliklerinden biri olmak dışında bir inandırıcılığı yok. Bunun yerine başka bir şeyin, başka bir üzüntünün yerine geçmiş; filmin işaret ettiği ama anlamlandıramadığı bir şeyin.

Bu kaybın bir yönü bilinçdışının kendisiyle ilgili ve bu noktada Nolan'ın senaryosunu gerçek anlamıyla kabul edebiliriz. Psikanalitiğe eğilimleri olanlar için senaryonun – bilinçdışı yerine – 'bilinçaltına' yaptığı tekrarlı göndermeler kuşkusuz sınır bozucu ama bu da özellikle aydınlatıcı türden bir Freudyen dil sürçmesi olabilir. *Başlangıç*'in gözler önüne serdiği bölge klasik bilinçdışı, Jean-François Lyotard'a göre psikanalizin "Roma ve Mısır gibi yabancı şehir ve ülkelerden, tıpkı Piranesi'nin *Prisons* veya Escher'in *Other Worlds* gibi imgeler yardımıyla tanımladığı" (*Libidinal Economy*, Athlone, 1993, s. 164 [*Libidinal Eko*

nomi, Hil Yay.) bir kişilikdışı fabrika değildir. *Başlangıç*'taki kemerler ve otel odaları gerçekten de kolayca bir zamanlar bilinçdışı olan eski derinliklere ulaşabilen küreselleşmiş bir sermayeye aittir. Burada yabancı hiçbir yer yoktur, *öteki yer* diye bir şey yoktur, sadece psikanalizin kötü bir kopyası ile çıkarılmış son derece tanıdık imgeleri tekrar tekrar do-laştıran bir 'bilinçaltı' söz konusudur. Yani bize bilinçdışının ürpertici gi-zemleri yerine Robert Fischer'la ölmüş babasının projeksiyonu arasın-da geçen hafif bir oedipal sahne sunulur. Bu karşılaşmanın rafta hazır bulunan, sindirimi kolaylaştırılmış niteliği Freud'un vaka geçmişlerine akıldan hiç çıkmama gücünü veren garip özelliklerden tamamen yok-sundur. Sahte Freudculuk reklam-eğlence kültürü tarafından çoktan sindirildi ve psikanalizin yerini kitlesel medya aracılığıyla dağıtılan psi-koterapik kendi kendine yardım teknikleri aldığı için artık her an her yer-de. *Başlangıç*'ı psikanalizin giderek hükmünü kaybedişini gösteren bir sahneleme olarak görmek mümkün, Cobb'un Mal projeksiyonunu açık-ça yenmesi, kendi kendine konuşarak onun sadece ölmüş karısının hortlağımsı bir ikamesi olduğunu kabul etmeyi başarması psikoterapi-nin hissiz pragmatizminin neredeyse parodisini oluşturuyor.

Cobb'un filmin sonunda halen rüya görmeye devam edip etmedi-ği meselesi ise nihayetinde fazla basit. Çünkü aynı zamanda Cobb'un eğer 'kendisinin' değilse *kimin* rüyasının içinde olduğu sorunu da söz konusu. Eski Freudyen paradigma elbette bunu da bir probleme dö-nüştürüyor ama orada mesele öznenin bilinçdışı tarafından sürekli bö-lünmesi nedeniyle egonun kendi evinin efendisi olmadığı gerçeğiydi. *Başlangıç*'ta ise ego halen kendi evinin efendisi olmamakla birlikte bu-nun nedeni yağmacı güçlerin her yere hâkim olması. Rüyalar kişiye özel psikopatolojilerin işlendiği yerler olmaktan çıkıp rekabet halindeki ku-rumsal çıkarların banal mücadelelerini verdiği ortamlara dönüşmüş. *Başlangıç*'ta bulunan 'askerileştirilmiş bilinçaltı' eski bilinçdışının şey-tani baskılarını ve uyuşuk soğukkanlılığını panik halinde bir zulme ve te-selli edici bir aileselliğe bırakıyor: İşyerinde video oyunlarındaki silahlı adamlar tarafından kovalanıp sonra çocuklarınızla kumsalda kumdan kaleler yaparak rahatlıyorsunuz. Bu durum *Başlangıç*'taki rüyaların rü-yaya hiç benzememesinin bir başka nedeni. Sonuçta bunlar geleneksel anlamda 'rüya' değil. *Başlangıç*'ın tasarlanmış sanal mekanları, iç-lerine yuvalanmış 'seviyeleriyle' belli ki rüyaları çağırmaktan çok video

oyunlarına benziyorlar. Nöropazarlama çağında J. G. Ballard'ın "her türden kurgu" olarak adlandırdığı şeyle, markalama danışmanlık şirketlerinin, reklam ajanslarının ve oyun üreticilerinin gizlenmiş kaynaklarıyla yönetiliyoruz. Bunların hepsi *Başlangıç*'ın büyük önermelerinden birini – birinin zihnine fikir yerleştirmenin zorluğunu – tuhaf bir şekilde ilginç hale getiriyor. Geç dönem kapitalist bilişsel uğraşı en çok 'başlangıç' ile ilgili değil mi?

Arthur ve Cobb'un filmin başlarında Saito'ya söylediklerine bakılırsa başlatmanın işe yaraması için öznenin yerleştirilmiş fikrin kendisine ait olduğuna inanması gerekiyor. Psikoterapinin kendi kendine yardım konusundaki – Cobb'un filmin sonunda onayladığı – hükümleri bu ideolojik operasyonda paha biçilemez bir destek sağlıyor. Psikanalizin *Başlangıç* filmi tarafından dramatize edilen kendi kendine yardım konusuna dönüşmesini tartışırken Eva Illouz'un öne sürdüğü gibi, "Eğer acı çekmeyi gizliden gizliye biz arzu ediyorsak o zaman benlik onu indirmekle doğrudan görevlendirilebilir...Çağdaş Freudyen miras, ironik biçimde, kendi evlerimizin efendisi olduğumuz şeklinde, ev yanyorken bile, hatta belki özellikle de o zaman." (*Cold Intimacies: The Making of Emotional Capitalism*, Polity, 2007, s. 47 [Soğuk Yakınlıklar: Duygusal Kapitalizmin Şekillenmesi, İletişim Yay.]) Yine de sefaletimiz, tıpkı rüyalarımız, arabalarımız ve buzdolaplarımız gibi aslında birçok anonim elin çabasıyla meydana geliyor. Bu kişilikdışı sefalet belki de *Başlangıç* filminin nihai konusunu oluşturuyor. Görünüştaki iyimser final ve tüm o dikkat dağıtıcı erkek çocuk oyuncu aksiyonlar, filmin üzerinde dolaşan spesifik olmayan ama yaygın duygulanımları dağıtmıyor. İşlerin herhangi bir dışarıdanlık ihtimalini tamamen engellediği bir kültürün açmazlarında ortaya çıkan bir üzüntü bu; *Başlangıç*'ın yorumlamak yerine örneğini oluşturduğu bir durum. Yabancı yerlerin hasretini çekiyorsunuz ama gittiğiniz her yer bir reklam filminin setini oluşturan yerel renklere benziyor; Escher benzeri labirentlerde kaybolmak isterken kendinizi sonu gelmez bir araba kovalamacasında buluyorsunuz.

HANDSWORTH ŞARKILARI VE İNGİLİZ AYAKLANMALARI

BFI / Sight & Sound Internet Sitesi, Eylül 2011

Black Audio Film Collective'in (BAFC) *Handsworth Songs* [Handsworth Şarkıları] filminin yönetmeni John Akomfrah tarafından geçen ay Tate Modern'da yapılan gösterimde ileri sürüldüğü üzere: "İngiliz devletini dizleri üzerine çöktüren bir grup insanın kendilerini organize edebileceklerinden eminim." Film 1986'da, Handsworth, Birmingham ve Tottenham ayaklanmalarından bir yıl sonra piyasaya çıkmıştı. Tate'in bu etkinliği İngiltere'de yakın dönemde ortaya çıkan başkaldırıların bir sonucu olarak düzenlediği düşünüldüğünde şaşırtıcı olmayan bir şekilde 80'ler ve günümüz arasındaki süreklilikler ve süreksizlikler tüm akşamı kapladı ve gösterim sonrası tartışma bölümüne de hâkim oldu.

Handsworth Songs'u şimdi izlemek – ve dinlemek – tam da zamana uygun(suz) geliyor. 80'ler ve şimdi arasındaki süreklilikler kendilerini çağdaş izleyiciye nefes kesen bir tarzda dayatıyor: Tıpkı yakın tarihli başkaldırıları gibi 1985'teki olaylar da polis şiddetiyle tetiklenmişti; ayaklanmaların 1985 yılında anlamsız suç eylemleri olarak itham edilmesi ise Tory politikacıları tarafından daha dün yapılmış olabilir. Bu yüzden *Handsworth Songs* filmi yapıldığından bu yana olayların

basit bir lineer mantıkla 'ilerlediğine' dair üstünkörü hikayeye direnmek önem taşıyor. Evet, BAFC İngiltere'deki yeni ayaklanmaların ardından artık Tate Modern'da sahneye çıkabiliyor, 1985'te akla bile gelmeyecek bir şey ama Rob White'ın Tate etkinliğindeki tartışmada belirttiği gibi *Handsworth Songs* veya bir benzerinin Channel 4 televizyonu tarafından yaptırılmak şöyle dursun, orada yayınlanması ihtimali bile artık çok düşük. Polis şiddeti ve ırkçılığın artık geçip gitmiş bir çağa ait olduğu varsayımı yakın tarihli ayaklanmaların gerici anlatısalılıklarının bir parçasıydı: Evet, *o zamanlar politika ve ırkçılık vardı, ama şimdi yok, artık yok...* Özellikle de kürtaşı savunmamız ve idam cezasına karşı çıkmamızın yeniden bizden istendiği bu dönemde hatırlanması gereken ders, mücadeleleri kesin olarak kazanmanın asla mümkün olmadığı. Akademisyen George Shire'in Tate'teki tartışmada belirttiği gibi, mücadelelerin çoğu kaybedilmekten ziyade onun 'politikanın özelleştirilmesi' adını verdiği tarafa yönlendiriliyor, eski aktivistler ise 'danışman' olarak görevlendiriliyor. Shire'in ifadeleri Paul Gilroy'un yakın zamanlarda yaptığı yorumlarda güçlü bir yankı buldu. "Toplumlarımızdaki siyasi liderler katmanına bakacak olursanız" diyor Gilroy, "otuz yıl önce reşit olan kuşaktan insanların çoğu özelleştirme mantığını kabul etmişti. O hareketi özelleştirdiler ve danışman, yönetici ve toplumsal çeşitlilik eğiticileri olarak hizmetlerini sattılar." (Bkz. <http://dreamofsafety.blogspot.com/2011/08/paul-gilroy-speaks-on-riots-august-2011.html>) Bu da şimdi ile yirmi beş yıl öncesi arasındaki temel bir süreksizliği işaret ediyor. 1985'te siyasi kolektiviteler şiddetli bir çözölme sürecindeydi – bu aynı zamanda Madenciler Grevi'nin acı bir yenilgiyle sona erdiği yıld – ve bir yandan da neoliberal siyasi program şimdilerde varlığına kesin gözüyle bakılan 'zihnin özelleştirilmesi' kavramını dayatmaya başlamıştı. Akomfrah'nın şimdiki ayaklanmalarla ilgili olumlu görüşleri – ayaklananların kendilerini kolektif temsilci olarak konumlamaya başlayacakları görüşü – belki de bu psişik özelleştirmenin tersine çevrildiğine tanık olduğumuz anlamına geliyor.

Handsworth Songs'un pek çok çarpıcı yönünden biri deneysel edebiyatın dingin kendine güvenidir. Film kolaycı bir didaktikçilik yeri ne arşiv materyalleri, empatik olmayan müzik tasarımı ve başkaldınları sırasında ve sonrasında Collective tarafından çekilen görüntülerden oluşan karmaşık katmanlar sunuyor. Collective'in pratiği 'siyah', 'avan

gard' ve 'politikanın' sadece birlikte var olması değil, birbirini zorunlu kılması gerektiğini soğukkanlı bir şekilde benimsemişti. Bu tür varsayımlar, bu tür bir kendine güven bunların çok zor kazanıldığı gerçeğiyle birlikte daha da önem kazanmıştı: Collective'den Lina Gopaul BAFC'nin çalışmalarına başladığı sıralarda siyah avangard kavramının anlaşılabilirlikle karşılandığını hatırlıyor. Genç siyahi insanların kamera taşıdıklarını görmek bile şaşkınlık yaratıyordu: *Gerçek miydiler?* Gopaul yirmi beş yıl önce, Collective'in Handsworth and Broadwater Çiftliği'ndeki olayları çektikleri sırada polis memurlarının bunu sorduğunu anımsıyor.

Gericilerin bir kere daha kendilerini hâkim medyada 'siyahi kültür' üzerine ırkçı genellemeler yapabilir hissettikleri bir zamanda Collective'in 'siyah' kelimesinin sözde ne anlama geldiği konusundaki genel geçer fikirleri bozması acil bir proje olmaya devam ediyor. Otolith Group üyesi Anjalika Sagar'la birlikte editörlüğünü yaptığı, BAFC'nin çalışmasına ilişkin olağanüstü *The Ghost of Songs: The Film Art of the Black Audio Film Collective* araştırmasında Kodwo Eshun Collective açısından 'siyah' kavramının "kazançlı bir şekilde anlaşılabilirliğini" öne sürmüştü, "...bir potansiyellik boyutu olarak." Eshun, Tate'te yönettiği tartışma sırasında *Handsworth Songs*'ta Mark Stewart and the Maffia'nın "Jerusalem" şarkısının dub-refracted kolaj versiyonunun kullanımına işaret etmişti: Şarkı İngilizlik adına 'siyahiliğin' dışlanmak şöyle dursun, aksine Blake'in devrimsel şiirindeki bin yıllık vaadin tek gerçekleşme ihtimaline dönüştüğüne dair bir şeyler anlatıyor. Stewart'ın müziğinin kullanılması aynı zamanda *Handsworth Songs*'un 'beyaz' ve 'siyah' kültürünün kavramlarını altüst etmesiyle şekillenmiş bir post-punk döneme ne ölçüde ait olduğunun da anlaşılmasını sağlıyor. Trevor Mathison'ın şaşırtıcı ses tasarımları kesinlikle dub'dan yararlanmış ama ses döngüleri ve taşan elektronikleri aynı şekilde Test Department ve Cabaret Voltaire çalışmalarını da anımsatıyor. Film ve televizyon artık sesi imgelerin çokdeğerliliğini kapatan bir kaba silah olarak konuşlandırıyor. Vınlayan ses efektleri seyircileri görkemli bir gösterinin ses eşleniğine tabi kılarken pop müziğinin gereğinden fazla kullanımı korku salan bir duygusallığı kuvvetlendiriyor. Mathison'ın – eşzamanlı olarak davetkar ve uzaklaştırıcı olan – müziği, güçlü ve tazeleyici zıtlığıyla şiirselliği kişiselleştirilmiş duygudan kurtarıyor ve sesin potansiyellerini 'müziğin' darlıklarından özgür bırakıyor. Görüntüleri tamamen

ıkaracak olursanız *Handsworth Songs* sürükleyici bir işitsel-deneme işlevi görebilir.

Mathison'ın ses kayıt ekipmanları filmdeki en olağandışı anlardan birini, programın Tottenham izleyicisinin önünde çekilecek bir özel yayının hemen öncesinde, set amiriyle uzun zaman önce sona ermiş *TV Eye* belgesel dizisinin prodüktörü arasındaki konuşmayı yakalamış. İkiisi arasında geçenler 'sadece teknik' konularla politik sorular arasındaki sınırın güvenli bir şekilde belirlenmesinin mümkün olmadığını ortaya koyuyor. Prodktrn ışıklandırmayla ilgili endişeleri hızla izleyiciler içinde beyaz ırktan olmayanların oranıyla ilgili kaygılara dönüşüyor. Tartışmaların gerçekçi tonu realite stüdyosuna hazırlıksız biçimde göz attığımız bu anı çok daha rahatsız edici – ve aydınlatıcı – yapıyor.

Tate'teki gösterim ve tartışma 'yaygın medyanın' yekpare bir sütün değil, bir bölge olduğunun anımsatıcısıydı. BBC ve Channel 4'un 60'lı ve 90'lı yıllar arasında popüler deneyselciliğe ev sahipliği yapmasının nedeni yayıncıların cömertliği değildi. Hayır: Bu sadece o zamanlar kültürel oldukları kadar siyasi de olan, ne sınırların içinde kalmakla ne de ana akımın mevcut biçimini taklit etmekle yetinen glerin yrtğ bir mücadele temelinde mümkün olmuştu. *Handsworth Songs* bu mücadelenin muhteşem bir artefaktıdır ve onu yeniden başlatmak zer e bize yapılan bir ağrı.

“BELLİ BELİRSİZ BİR GELECEĞİN TİTREŞİMLERİ”: PATRICK KEILLER’IN *ROBINSON IN RUINS* FİLMİ

Sight & Sound, Kasım 2010

Ellis Sharp’ın kısa öyküsü “The Hay Wain”de 1990 yılında Kelle Vergisi’ne karşı ayaklanan kişilerden biri National Gallery müzesine sığınır ve “o zamana kadar bisküvi tenekelerinin veya takvimlerin üzerinde veya teyzesinin Bradford’daki apartman dairesinde duvarlara asılı plastik tepsilerde hiç fark etmediği şeyi fark eder, ötedeki tarlada eğilmiş olan figürleri.” Constable’ın İngiliz manzaralarını resmettiği, zamansız olduğu varsayılan tabloları bir tür pastoral ekran koruyucu olmaktan çıkar ve aslında olduğu şeye dönüşür: Tarım işgücünün bir enstantane fotoğrafı. İngiliz kırsalı politik anlaşmazlıklardan kaçıp sığınabilecek bir yer olmak şöyle dursun, güç ve imtiyaz sahibi güçlerle onlara direnmeye çalışanlar arasında geçen sayısız mücadelenin yeridir. Sharp İngiliz kırsal kesiminin yaygın pastoral imgesinin yerine sönmüş bir gündelik gerçekçilik değil, farklı türde, isyanlarla boyanmış bir şiirsellik koyuyor: Tarlalar ve hendekler saklanma yeri veya savaş alanına dönüşür; bakınca huzurlu görünen yerler halen katledilmiş işçi sınıfı şehitlerin intikamı alınmamış hayaletsel öfkesiyle yankılanır. ‘Zamansız’ olan güneş altında parlayan İngiliz öğle sonrası değil reaksiyon un-

surlarının adaletten kaçma becerisidir. Kelle vergisine başkaldıranlar polis tarafından coplanır, kanı Constable'a göre İngiliz yurttaşlığının amblemi olan şeyi lekelemeye başladığına rahatsız edici biçimde bize daha yakın zamanlarda gerçekleşen olayları hatırlatır. “Tutuklanmaya direniyordu, değil mi? Değil mi arkadaşlar? (Evet komiserim.)... Asgari güç kullandık, değil mi?... Korkudan altınıza işemeyi bırakın, bu işin içinden birlikte çıkacağız, değil mi arkadaşlar?... Herkes bizim tarafımızda olacak, unutmayın. Başkomiser. Federasyon. Gazeteler. Ve iş oraya gelecek olursa, sorgu hâkimi. Siktir olup gidin ve ambulans çağırın.”

Patrick Keller'ın son filmi, uzun zamandır beklenen, 1990'larda çektiği *London* (1994) ve *Robinson in Space* (1997) filmlerinin devamı niteliğindeki *Robinson in Ruins*, kırsal kesimin benzer bir siyasallaştırmasını canlandırıyor. Veya daha ziyade, taşra manzarasının her zaman ve çoktan siyasileştirilmişliğini gözler önüne seriyor. “Kırsal kesime dair filmler yapmaya 1981'de, Thatcher döneminin başlarında, İngiltere ve her yerde bir gerçeküstü gelenekle karşılaştıktan sonra başladım, sinematografinin gündelik gerçeklikte, radikal olan veya olmayan bir dönüşüm arayışıyla ilgili olduğuna dair.” Keiller 2008'de, *Robinson in Ruins*'e hazırlanırken böyle yazmış. “Manzara fotoğrafçılığının genellikle her ikisi de dünyanın eleştirisi olan ütopyik veya ideolojik zorunluluklarla güdülendiğini ve daha iyi bir dünya yaratma ihtimalini göstermeyi amaçladığını unutmuştum.” *London* bir melankoli, 13 yıllık bir muhafazakar hükümet sonrası şehrin sessizce öfkeli bir incelemesiydi. Paul Scofield'ın seslendirdiği isimsiz anlatıcı, düzenin dışına çıkmış – ve kurgusal – kuramcı Robinson'ın ‘Londra problemi’ üzerine gerçekleştirdiği saplantılı araştırmalardan söz ediyordu. Londra ilk kapitalist ülkenin başkentiydi ama Keiller şu anda şehrin yeni, üretim endüstrisinin yerini sözde hizmet ekonomisinin hayaletsel ağırlıksızlığının aldığı ‘post-Fordist’ kapitalizmin kalbinde nasıl yer aldığıyla ilgileniyordu. Robinson ve anlatıcı arkadaşı bu cesur yeni dünyayı çok farklı bir çağda, kamu hizmeti yayın kurumlarının bu tür filmleri sipariş ettiği bir dünyada şekillenmiş insanların kederli bakışlarıyla, acı dolu bir şekil de gözlemliyordu.

London kurguyu film-deneme biçimiyle birleştirme konusunda ki benzersiz biçimiyle de öne çıkıyordu. Film Keiller'ın şehri savunmasız, aydınlanma benzeri anlarda gözünü kırpmadan yakalayan bir

kamerayla çektiği bir dizi çarpıcı görüntülerden oluşuyordu. *Robinson in Space* aynı metodolojiyi sürdürmekle birlikte odağını Londra'dan İngiltere'nin geri kalanına çevirmişti. *Robinson in Space*'te kırsal manzaralar yer alıyordu ama Keiller'in kamerasının baktığı değil daha ziyade göz gezdirdiği bir şey olarak. İlk iki filmde Robinson'ın ilgisi kapitalizmin ilk inşa edildiği şehirlere ve artık sessizce yayılan yok-yerlere yönelikti: Neredeyse Robinson ve anlatıcı arkadaşı dışında kimsenin ziyaret etmediği ama İngiltere'yi küresel pazara bağlayan dağıtım merkezleri ve konteyner limanları. Keiller bazı baskın söylemlere rağmen İngiltere ekonomisinin 'düşüşte' olmadığını fark etmişti. Aslında endüstri-sonrası ekonomi giderek geliyordu ve bu da onun baskıcı ve son derece eşitsizlikçi gücünün temelini oluşturunuyordu.

London ve *Robinson in Space* iki siyasi düş kırıklığı, 1992 ve 1997 genel seçimleri arasında yapıldı. 1992 sözde değişimin gelmesinin beklendiği yıld; muhafazakar parti iktidarının sona ereceği konusunda geniş çaplı bir beklenti vardı, özellikle de Muhafazakar Parti'nin kendisinde, ancak John Major tekrar seçildi. 1997 uzun zamandır beklenen değişimin sonunda gerçekleştiği yıld ama onun aslında değişim olmadığı anlaşıldı. Keiller'in derinlemesine incelediği neoliberal kültürü sona erdirmek şöyle dursun, Tony Blair hükümeti onu daha da pekiştirecekti. Büyük oranda Major hükümetinin son günlerinde montajı yapılan *Robinson in Space* bunu doğru düzgün anlamak için fazla erken tamamlanmış oldu. Yine de İngiliz post-Fordist kapitalizminin banal, Ballardcı altyapısına odaklanması onu oldukça kehanet dolu bir film yapmıştı. *Robinson in Space*'in İngiltere'si on yıl sonra Gordon Brown tarafından yönetilen İngiltere'nin halen aynısıydı.

Robinson in Ruins boyunca yankılanan travmatik olay 2008 finansal krizidir. Bu krizin sonuçlarını değerlendirmek için halen çok erken ama *Robinson in Ruins* 1979'da başlamış bir tarihsel sekansın 2008'de bittiğine dair belli belirsiz hissi Chris Petit tarafından çekilen – ortak birçok kaygı içeren – *Content* filmi ile paylaşıyor. Robinson'ın burada içinde dolandığı 'harabeler' kısmen henüz kendi vefatını kabul etmemiş neoliberal kültürün yeni kalıntılarıdır ve şimdilik öldüğünü henüz bilmeyen zombiler gibi eski, bildik jestleri yapmaya devam etmektedir. Fredric Jameson'ın *Zamanın Tohumları*'nda yaptığı, "Sanki bizim için bugün yeryüzü ve doğanın esaslı bozulmasını hayal etmek geç dö-

nem kapitalizmin yıkılışını hayal etmekten daha kolay; belki de bu, hayal gücümüzdeki bir tür zayıflıktan kaynaklanıyor” tespitini tekrarlayan Robinson yine de, sözde kredi daralmasının kapitalizmin periyodik olarak kendisini yenilediğı bir krizden daha fazlası olduğuna bir anlığına bile olsa inanmaya cüret ediyor.

Belki garip ama Robinson’ın umutlarına zemin hazırlayan şey işte bu “yeryüzü ve doğanın esaslı bozulması” gibi gözüküyor; *Robinson in Ruins*’le önceki filmler arasındaki en bariz fark ise radikal bir Yeşil politikasının ortaya çıkışı. Aslında Keiller’in Yeşil temasına yönelmesi ana akım politik kültürdeki değişimleri yansıtıyor. Önceki iki filmin zamanında Yeşil politikaları halen yanal bir mesele gibi duruyordu. Fakat son on yılda özellikle küresel ısınma konusundaki endişeler kültürün tam ortasına yerleşti. Şimdi her kurum, ne kadar sömürücü olursa olsun kendisini Yeşil olarak göstermek zorunda. Ekolojik meselelerin ortaya çıkması Keiller’in kırsal kesime yaklaşımına yerinde bir diyalektik duruş veriyor. Kapital ve ekoloji arasındaki zıtlıkta aslında iki bütünlük olan şeyle yüzleşiyoruz. Keiller kapitalizmin – en azından prensipte – her şeye nüfuz ettiğini gösteriyor (özellikle İngiltere’de, uzun zaman önce kamusal arazilerinin çoğunun etrafını çitleyen klostrofobik bir ülkede böyle, siyaset dışında manzara diye bir şey yok); kapitalin metalaştırma güdüsüne doğası itibarıyla dayanıklı olan hiçbir şey, ‘doğal dünyada’ kesinlikle yok. Keiller bunu 2008 krizinin hemen sonrasında buğday fiyatlarının nasıl arttığına dair uzun bir ek bölümle gösteriyor. Yine de radikal ekolojinin aynı derecede insanlık dışı bakış açısından, insan ortamını tamamen yok edecek ve insan dışı dünyanın geniş bölümlerini tırpanlayacak da olsa sonuçta sadece yerel bir hadisedir.

Çevresel felaket, tamamen neoliberalizm tarafından sömürülen bir politik bilinçdışının yapamadığı şeyi sağlar: Kapitalizm sonrası hayatın bir imgesi. Yine de bu hayat bir insan hayatı olmayabilir ve Margaret Atwood’un soğukkanlı bir vizyona sahip *Surfacing* romanında anlatıcının babası gibi Robinson da Doğa ile Deleuze tarzı bir tür karanlık birleşmeye gidiyormuş hissi söz konusudur. *Surfacing*’de olduğu gibi *Robinson in Ruins* de bir ortadan kayboluşla başlar: Robinson’ın kayboluşuyla. Paul Scofield 2010’da ölmüş olduğu için anlatımı artık Robinson’ın arkadaşı değil, Robinson’ın yaşadığı bilinen son yer olan bir karavandan elde edilmiş notları ve filmleri kullanarak Robinson’ın

fikirlerini yeniden yapılandırmayı amaçlayan bir grubun lideri rolündeki Vanessa Redgrave üstlenir. Redgrave'in anlatımı pek işe yaramıyorsa bunun nedeni kısmen Keiller'in Robinson kurgusundan artık biraz sıkılmış olması veya artık kurgunun kendisine pek de hizmet etmemesi olabilir. Filmin birçok yerinde Robinson'ı çerçeveyeleyen anlatım gözden kayboluyor, öyle ki Robinson adı tekrar geçtiğinde bir şok dalgası yaratıyor. Paul Scofield'in alaycı kayıtsızlığına sahip olmayan Redgrave'in anlatımı genellikle garip bir şekilde kararsız, vurgusu Scofield'in Keiller'in tonunu verme konusundaki kendinden emin yetkinliğini pek ortaya koymıyor.

İngiltere'de kapitalizmin tarihsel gelişiminin ve ona karşı verilen mücadele yerlerinin izini sürerken *Robinson in Ruins* kırsal kesimin Danièle Huillet ve Jean-Marie Straub'un ifade ettiği kaygıları tekrarlayan politikaları sessizce fark etme (ve tehlikeye atma) biçimine bir hasasiyet gösteriyor. Straub-Huillet filmlerinde olduğu gibi *Robinson in Ruins* bir zamanlar düşmanlık ve şehitliğin yer bulduğu manzaraya geri dönüyor: Greenham Common'a, Profesör David Kelly'nin intihar ettiği ormanlık alana.

Keiller'in dijital bir ortam yerine film kullanmaya devam etme tercihi, *London* ve *Robinson in Space* için film kamerası kullandığı yıllara kıyasla şimdi çok daha fazla anlam taşıyor. 1997 yılında bile birçok açıdan dijital aleme gerçekten henüz girmemiştik; şimdi, her akıllı telefonla erişilebilen sanal alem sayesinde hiçbir an onun dışında kalmıyoruz. Makara film kullanmaya dönüş Keiller'in medyumun materyalliğinin kıymetini yeni bir açıdan takdir etme olanağı vermiş. "Video kasetlerine kıyasla" diye yazıyor Keiller, "makara filmi satın almak ve işlemek pahalı, kameranın film yuvasına sadece 122 metrelik film stoğu sığıyor, yani saniyede 25 kare hızla dört dakikanın biraz üzerinde. Bu yüzden film kullanmak, kamerayı oraya çevirmeden önce imgeye kendinizi daha fazla adamanızı gerektiriyor ve mümkün olan en kısa sürede durma baskısı söz konusu, hem harcamayı kısmak hem de yüklenmiş filmi bitirmekten kaçınmak için. Sonuçlar ancak filmler işlemekten geçtikten sonra görülebilir oluyor, bu da genellikle birkaç gün sonrası anlamına geliyor ve o zaman geldiğinde bazı öznelere artık elde edilebilir olmaktan çıkıyor, bazıları değişmiş oluyor, bu da yeniden çekim olasılığını ortadan kaldırıyor. Acaba bu zorlukları neden daha önce hiç fark etme-

dim veya sadece unuttum mu diye merak etmeye başladım. Başka bir sorun da şu, düzeltme işlemi artık bilgisayarla yapıldığı için genellikle baskı yapılmıyor. Bunun yerine kamera görüntüleri işleminden geçtikten sonra videoya aktarılıyor, yani prodüksiyon sürecinin sonuna kadar çekim görüntülerini görmek mümkün değil. Fotografik ve dijital medyanın bu şekilde hibrit kullanımı filmin materyal, mineral özelliklerinin değerini öyle vurguluyor ki insan sinematografiyi bir tür taş oymacılığı olarak yeniden hayal etmeye başlıyor.”

Filmin başlarında Robinson’ın bir dizi ‘insan dışı zeki varlıkla’ iletişim kurduğunu duyduğumuzda önce onun sonunda delirdiğinden şüpheleniyoruz. Ama ‘insan dışı zeki varlıkların’ tumturaklı bir ucuz bilim-kurgudan ilham almış psikoza ait dünya dışı varlıklar değil, ekolojik farkındalık tarafından kapitalizmin vahşi dayanıklılığına denk gelen sessiz bir inatçılıkla büyüdükleri ortaya çıkarılan dünya içi yaşam biçimleri olduğu anlaşıyor. Keiller’in *Robinson in Ruins*’teki yaklaşımının tipik bir özelliği olan yavaş spiral çekimlerinden birinde kameranin daha önceki bir çekimde üzerinde, görünüşte sadece pitoresk etkisi nedeniyle oyalandığı liken sonuçta filmin anlatımının merkezine oturuyor. Likenler Robinson’ın farkına vardığı üzere gezegenin geniş alanlarında zaten baskın yaşam biçimini oluşturuyor. Amerikan biyolog Lynn Margulis’in çalışmalarından ilham alan Robinson ‘biyofili’ duygusunun giderek büyüdüğünü itiraf ediyor; bu duyguyu belli ki Keiller da paylaşıyor. Kamera yabani çiçeklerin üzerinde nazikçe durakladığında filmin sözel anlatımı askıya alınarak bizi birkaç uzun dakika boyunca bu insansız dünyanın içine sokuyor. Bu anlar, tıpkı insan dışı manzaraya yöneltilmiş anlatısız çekimler meşhur ‘Straubcu çekim’ tekniğinin, Straub ve Huillet tarafından çekilen filmlerde kameranin kısa süreliğine ana konu yerine insansız manzaralara yöneldiği çekimlerin Keiller versiyonu gibi duruyor. Robinson’ın Margulis’e ilgi duymasının nedeni, onun kapitalist ekonomik ilişkileri doğallaştırmak için sıklıkla başvuru alan, kapitalizm ve biyolojik olan arasında yapılan benzetimleri reddetmesi. Sosyal Darwinciler’in doğada bulduğu acımasız rekabet yerine Margulis ortak stratejiler kullanan organizmalar keşfediyor. Keiller kamerasını bu ‘insan dışı zeki varlıklara’, insansız geleceğin bu dilsiz habercilerine çevirdiğinde aklıma Troy Kennedy Martin’in *Edge Of Darkness*’ındaki siyah orkideler, kendisini düşüncesizce hor gören bir insanlıktan öç almaya

hazırlanan ekolojinin habercileri geliyor. Kennedy Martin'in ilham kaynağı James Lovelock'ın insanlık-karşıtı ekolojisiydi ve Lovelock'ın kıyamet habercisi mesajı *Robinson in Ruins*'e de musallat olmuş gibi görünüyor. Keiller türlerin yok oluşunun yakınlarda bir yerde beklediğini fark ediyor –bilim adamlarının daha birkaç yıl önce mümkün olduğunu zannettikleri süreden çok daha hızlı ölen türler. Soyların tükenmesine yapılan vurgu *Robinson in Ruins*'te ifade edilen kaygıların, insan hayatının öncesi ve sonrasındaki alanlara odaklanan spekülative gerçekçi felsefede ortaya çıkan meselelerle uyum içinde olduğu anlamına geliyor. Ray Brassier ve Tim Morton gibi felsefecilerin çalışmaları bazı açılardan insanın sonlu oluşu ve belli bir tür manzara sanatının önceki dönem konusu olan yücelik arasındaki eski çatışmayı yeniden sahneliyor. Ama yüceliğin eski hali bireysel organizmayı veya şehirlerin tamamını yıkıp yok edebilen okyanus veya yanardağ patlamaları gibi yerel doğal olaylara odaklanırken spekülative gerçekçilik soyların tükenmesi konusu üzerinde düşünüyor, sadece insan dünyasının değil, hayat ve maddenin kendisinin bile. Ekolojik felaket olasılığı, Robinson'ın mihenk taşlarından biri olan Fredric Jameson'ın ifade ettiği gibi, insan deneyiminin yaşamış zamanıyla daha uzun süreler hayatta kalanların zamanı arasındaki ayrışımın artık sadece bir metafizik düşünce değil, acil bir politik sorun meselesi olduğu anlamına geliyor, Jameson, "Actually Existing Marxism" adlı denemesinde "Belli bir yaşam süresi olan organizmalar olarak" diye yazıyor,

tarihin daha temel dinamiklerine tanık olacak biyolojik bireyler olarak kötü bir yere sahibiz, çok kısa bir an için gördüğümüz henüz tamamlanmamış şu veya bu anı başarı veya başarısızlıkla ilgili tamamen insana ait terimlere dönüştürme konusundaki aceleciliğimizle. Ama stoik bilgelik de, daha uzun vadeli bir bakış açısının hatırlatılması da aslında bu varoluşsal ve epistemolojik ikileme tatmin edici yanıtlar sağlamaz; varlıkların algılayabilecekleri veya tanımlayabilecekleri organlara sahip olmadıkları bir evrende yaşadığına dair bilim-kurgusal kurama benzer şekilde. Belki de yalnızca insan varlığı ile kolektif tarih ve üretim dinamiği arasındaki bu radikal ölçüsüzlüğün kabul edilmesi yeni türde politik yaklaşımlar üretme kapasitesine sahiptir, yeni türde politik algılamalar yanında politik sabır; aynı zamanda çağı

anlamak için yeni yöntemler ve onun içinde bulunan, tasavvur edilemez bir geleceğe dair belli belirsiz titreşimleri okumak (*Valences of the Dialectic*, Verso, 2010, s. 369-370 [*Diyalektiğin Birleştirici Güçleri*, İthaki Yay.]).

Robinson in Ruins bize neoliberal İngiltere için yaktığı ağıt yanında bu belli belirsiz titreşimleri ve tasavvur edilemez geleceklerin bazı sezintilerini de veriyor.

**HAYATIMIN HAYALETLERİ:
DEPRESYON, HAUNTOLOJİ VE KAYIP GELECEKLER ÜZERİNE YAZILAR**
Mark Fisher

"Sanki bizim için bugün yeryüzü ve doğanın esaslı bozulmasını hayal etmek geç dönem kapitalizmin yıkılışını hayal etmekten daha kolay; belki de bu, hayal gücümüzdeki bir tür zayıflıktan kaynaklanıyor"

Fredric Jameson

"*Kapitalist Gerçekçilik*'in tüm ihtişamının ardından, *Hayatımın Hayaletleri* Mark Fisher'in çığırından çıkmış bu zamanların, onların geçmiş, şimdiki ve gelecekteki tüm heyecan ve kırılmalarının içinden, tüm tayflarının ve hayaletlerinin arasından geçirecek en yüce ve güvenilir kaptanlık görevini teyit ediyor."

David Peace

"Mark Fisher çağdaş dünyayı onun ıstıraplarını, deliliğini ve fazlalıklarını inceleyen hiçbir analiste benzemeyen şekilde anlıyor. Kızgınlıkla hareket etmekle birlikte mucizevi olarak, bu reaksiyonun yerinde olduğu durumda da bunu kutlamayı asla unutmuyor. Çalışmasını heyecan verici, şaşırtıcı, ilgi çekici ve özellikle de kesinlikle çok önemli buluyorum; kendimize yarattığımız dünya onsuz eksik kalırdı."

Niall Griffiths

"*Hayatımın Hayaletleri* Mark Fisher'in dijital kapitalizmin etkin rejimi altında pop kültür, politika ve kişisel yaşam arasındaki bağlantıların en nüfuz edici kaşısı olduğunu teyit ediyor. Fisher'in çalışmasının en hayranlık verici yönleri fikirlerini aktarma konusundaki adanmışlığının baskısını yansıtan berraklığı; popüler sanatın meydan okuma, aydınlatma ve iyileştirme gücüne dair yüksek beklentileri ve daha aزیyla yetinmeyi kararlılıkla reddetmesidir."

Simon Reynolds

"Modernistlerin ve geleceği kaçıran herkesin mutlaka okuması gereken bir kitap. 'Hauntoloji' olarak nitelendirilen fikirlerden oluşan sis bulutunu gerçekten anlaşılabilir kılan ilk kitap. *Hayatımın Hayaletleri* keyifli, ilercici ve heyecan verici."

Bob Stanley



ISBN 978-605-4630-80-6

