

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>

CASUSLUĞUN ESTETİK TARİHİ

ÜSTDİNLEME:

PETER SZENDY

Tellekt

PETER SZENDY

ÜSTDİNLEME: CASUSLUĞUN ESTETİK TARİHİ

ÜSTDİNLEME: CASUSLUĞUN ESTETİK TARİHİ

Tellekt_02

Üstdinleme: Casusluğun Estetik Tarihi, Peter Szendy
Çeviri: H. İlksen Mavituna

Sur écoute. Esthétique de l'espionnage, Peter Szendy
İlk basım (çeviriye kaynak alınan basım): Les Éditions de Minuit, 2007
© 2007, Les Éditions de Minuit
© 2019, Can Sanat Yayınları A.Ş.
Bu eserin Türkçe yayın hakları Aslı Karasuil Telif Hakları Ajansı aracılığıyla alınmıştır.
Franz Kafka – "Yuva" Öyküsü, çev. Şeyda Öztürk

1. baskı: Mayıs 2019, İstanbul
Bu kitabın 1. baskısı 2000 adet yapılmıştır.

Editör: Sıla Tanilli
Yayına Hazırlayan: Sıdar Bayram
Düzeltili: Ebru Aydın, Aylin Samancı Elmasdağ
Mizanpaj: Bahar Kuru Yerek

Kapak Tasarımı ve Uygulama: Bora Başkan
Kapak İçi Fotoğrafı: Furkan Temir

Baskı ve cilt: 12.matbaa Basın Yayın Sanayi ve Tic. Ltd. Şti.
Nato Cad. No:14 / 1 0:1 Seyrantepe, İstanbul, +90 212 281 2580
Sertifika No: 33094

ISBN 978-975-07-4052-7

Tellekt
tellekt.com • bilgi@tellekt.com

Hayriye Caddesi No: 2, 34430 Galatasaray, İstanbul
Telefon: (0212) 252 56 75 / 252 59 88 / 252 59 89 Faks: (0212) 252 72 33
Sertifika No: 43514
Tellekt, Can Sanat Yayınları Yapım ve Dağıtım Ticaret ve Sanayi A.Ş.'nin markasıdır.

twitter.com/tellekt • facebook.com/tellekt • instagram.com/tellekt
Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

ÜSTDİNLEME:
CASUSLUĞUN ESTETİK TARİHİ

PETER SZENDY

ÇEVİRİ:

H. İLKSEN MAVİTUNA

Tellekt

PETER SZENDY, Macar asıllı Fransız filozof ve müzikolog. Paris EHESS'ten müzikal estetik doktorasını aldıktan sonra NYU, Princeton ve Paris Nanterre üniversitelerinde çalıştı. Brown Üniversitesi Beşeri Bilimler ve Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü'nde edebiyat ve film teorisi alanında dersler veriyor. Béla Bartók ve Theodor Adorno'nun müzik yazılarını Fransızcaya çevirmiş ve bir dönem Paris Filarmoni Orkestrası'na danışmanlık yapmıştır.

H. İLKSEN MAVİTUNA, St. Benoît Fransız Lisesi'nden mezun olduktan sonra İstanbul ve Galatasaray üniversitelerinde felsefe öğrenimi gördü. Jean-Luc Nancy, *Tektanrıcılığın Yapısökümü*; Emmanuel Levinas, *Olmaktan Başka*; Étienne Balibar, *21. Yüzyılda Eleştiri*; Fredric Jameson, *Antikler ve Post-Modernler*; Nick Hewlett, *Özgürleşmeyi Yeniden Düşünmek* kitaplarının çevirmenidir. 2005 yılından bu yana Açık Radyo'da kültür sanat editörlüğü görevini sürdürmektedir.

ŞEYDA ÖZTÜRK, Viyana Üniversitesi Felsefe ve İngiliz Dili ve Edebiyatı bölümlerinde okudu. YKY'da *cogito* dergisi ve düşünce kitapları dizisi editörlüğünün yanı sıra, eleştirel teori ve psikanaliz teorisi çalışıyor. Theodor W. Adorno, *Rüya Kayıtları*; *Sabıcılık Jargonu*; *Negatif Diyalektik*; Judith Butler, *Savaş Tertipleri*; Byung Chul-Han, *Zamanın Kokusu*; Thomas Mann, *Majesteleri Kral*; Philip Roth, *Öfke*; Rebecca Solnit, *Karanlıktaki Umut* kitaplarının çevirmenidir.

Jacques Derrida'ya

“Gözetlendiğini hissettiği anda, şarkı söylemeye koyulur.”

–Doktor Mabuse’un Vasiyeti

İÇİNDEKİLER

SUNUŞ	13
GİRİŞ: ERİHA'NIN CASUSLARI	17
DİSİPLİN VE DİNLEME	27
TEKNİK DİNLEMELER ÖNCESİ DİNLEME	29
ÜSTDİNLEME VE ÇOKSESİLİK	33
KOCAKULAKLARIN KISA TARİHİ (PANAKUSTİKONA DOĞRU)	39
FIGORA'DA HÂKİMİYET VE ÖLÇÜ	47
KORKU ÇAĞLARI	55
TELE-DİNLEME VE TELE-GÖZETİM	65
KONUŞMA	73
YERALTI GEÇİDİ - KÖSTEBEK YUVASINDA	79
ORPHEUS'UN ADIMLARIYLA	89
İZ SÜRÜCÜLER VE GİZLİ GÜRÜLTÜLÜ	91

ÖLÜMLÜ KULAK YA DA ORPHEUS'UN DÖNÜŞÜ	101
TELEFONDA: PAPAGENO MABUSE'DE	109
<i>OPERADAKİ HAYALET</i>	119
ÖLÜM ÂNINDA WOZZECK	133
MUHBİR ADORNO	141
ÇIKIŞ: J.D.'NİN RÜYASI	149
FRANZ KAFKA "YUVA"	161

Telefon sorunlu bir nesnedir: Sesin yerelliğine, öznelliğine dair bir sürü vasfı süzer. Telefondan duyulan ses, konuşulan kişiyle aynı ortam paylaşıldığında duyulan sestten daha “az”dır, eksiktir. Telefon iletişimi aynı zamanda gürültüdür; arka planda sürekli duyulduğu için artık duyulmayan sabit bir hışırtı ve daha bir sürü gürültü bu iletişime eşlik eder. Alıştığımız hışırtı veya diğer gürültülerden farklı bir gürültü konuşmanıza dahil olduğunda, tekinsiz bir durum oluşur: “Dinleniyorum.” Gerçekten dinlenip dinlenmediğiniz önemsizdir o anda. Bu yeni gürültü sessizliği işgal eden bir ses kadar etkili, hatta daha fazla etkilidir; sesi işgal eder. Sesi kendi adına, kendi fizikselliliği adına değil, bir başkasının adına işgal eder. Konuşmanın tarafı olmayanın gürültüsü, müdahil olduğu iletişimi yeniden tanımlar. (Gürültü köken itibarıyla ikiye ayrılır: Biri yansımalı sözcük olarak doğayı, gök gürültüsü, patlama vb. sesleri taklitten gelir. Diğeri güçlü, galip, üstün anlamına gelen *kür* kökünden. Düşmanın üstüne gürlemek, düşmana galip gelmek anlamındadır. Her iki anlam da şiddeti imler.) Sesin tanımladığımız şekilde işlemesini beklediğimiz sesin yani mahremiyetin müdahale edilebilir, kulak kabartılabilir, işgal edilebilir olması bizi bu eylemlerin öznesinin varlığıyla karşı karşıya getirir: iktidar. Belki de tersinden söylemek lazım; kendisinin tanımlamadığı seslere kulak kabartıp, müdahale edip, *gürleyen*, işgal edebilen şey (*res occupans*) iktidardır.

Peter Szendy, bir yandan dinlemenin ve disiplinin koşutluğunun izlerini tarihte sürerken, bir yandan da 2001'de yayımlanan *Écoute: une histoire de nos oreilles** kitabında sunduğu izleği takip ediyor ve kulaklarımıza kulak kesiliyor. *Üstdinleme: Casusluğun Estetik Tarihi*, kulaklarımızın *neyi* dinlediği, *neden* dinlediği ve her şeyden önce dinlemenin yeniden-konumlandırılması üzerine eğilerek dinleme eşiklerini sorunsallaştırıyor.

Michelangelo Antonioni'nin *Blow-up* [*Cinayeti Gördüm*] filmindeki *beat-club* sahnesini hatırlayalım: Ünlü bir moda fotoğrafçısı Ricky, Tick Club'a kadar takip ettiği kadının izini bir Yardbirds konseri esnasında kaybeder – aslında fotoğrafçı takibi artık umursamaz, ilgisini kaybeder. Sahnede, dönem göz önüne alındığında oldukça sert sayılabilecek rock müziği, distorsiyonlu gitarlardan gelen gürültülü, kirli (*noisy*) seslerle icra edilmektedir. 1966 Londra'sının katatonik genç dinleyicileri ise sahneden gelmekte olan müziğe karşı tepkisiz, donuk, paralize bir durumdadırlar.

Bu an, gitaristlerden biri olan Jeff Beck'in –diğer gitarist ise birkaç sene sonra Led Zeppelin'i kuracak olan Jimmy Page'dir– amplifikatöründe bir cızırtının peydahlanmasıyla bozulur. Cızırtı gitaristi o kadar çileden çıkarır ki önce amplifikatöre saldırmaya, vurmaya, tekme atmaya başlar; daha sonra hıncını gitarından alır, çalgısını parçalar ve parçaları seyircilere fırlatır. O âna kadar kıpırtısız bir şekilde sahneden gelen performansı “izleyen” seyirciler uyanırlar ve gitarın parçalarını kapmak için birbirlerini çiğneyerek, çığlık çığlığa mücadeleye başlarlar. Fotoğrafçı gitarın sapını kapar, canı pahasına korur ve onunla birlikte kulüpten çıkmayı başarır. Kaldırımı adımını attığında artık elindeki gitar sapına ilgisini kaybetmiştir, sallayıp atar.

Distorsiyonlu gitarlardan –aslında amplifikatörden– gelen kirli seslere ve yine aynı amplifikatörden gelen cızırtıya verilen tepki ve bunun yol açtığı sosyo-psikolojik heyelan, tanımlı seslerin gürültüsü

* Peter Szendy, *Écoute: une histoire de nos oreilles* [*Üstdinleme: Kulaklarımızın Tarihi*], Editions de Minuit, Paris, 2001.

ile tanımlanamayan ya da istenmeyen seslerin gürültüsünün aynı olmadıklarını, aralarında ontolojik bir mesafe olduğunu düşündürüyor. “Noisy” (kirli, gürültülü) kavramı tanımlı bir ses alanının içinde çalışır, “noise” (gürültü) ise amplifikatördeki cızırtı gibi tanımsızın, istenmeyen alanına taşır bizi. Ardından, istenmeyen sesler tarafından bir ara alana taşındığımızda verdiğimiz tepkiler gelir: öfke, hezeyan, dehşet ve şiddet.

Ses fenomen olarak ölümlüdür, ölmesi gerekir, bittiği anda yok olur, artık “yok”tur. Sesin doğası ya da doğanın sesi ölüme dairliği beraberinde taşır, olumlar; sesin bedeni kendi rezonansının sonluluğunu fiziksel bir gerçeklik olarak kendisiyle birlikte iletir. Duyduğumuz her sesin küçük bir ölüm eylemi olduğu bilgisi, insanın varoluşa –ve yok oluşa– dair önemli anahtarlarından biridir. Antik Yunan’dan beri *φωνή* (insan sesi) ile *φονός* (cinayet) kelimelerinin birbirine fonetik olarak bu kadar yakın olmalarını bir tesadüf olarak görebilir miyiz? (Fonetik de *φωνή*’den türeyor.) Hayatın sonluluğunu dekode eden fiziksel bir fenomen olarak ses, anlamı taşımaya başladığı anda –mesela lisanın ya da müziğin alanında imlemeye ve bazen manaya sebebiyet vermeye başladığında– bu sonluluğunun (sesin *telos*’u, ereği kendi sonudur diyebilir miyiz?) unutulduğu ya da göz ardı edildiği simgeselin alanına dahil olur ve bu alana dahil olduğu anda metafizikleşir. Artık fiziksel sonluluğunun görülmediği, bu *telos*’unun “ötesinde” bir şeye uzanan, “öteyi” imleyen bir biçime bürünür. Kendi fizikselliklerinin ötesinde bir şey imleyen her şey gibi fetişleşir.

Sesin bedeninin –yani onu taşıyan her mecranın, çalgının, insan sesinin, dijital ortamların vb.– ölümlülüğüne dair mesajını beraberinde taşıması, sesin tikel bir versiyonu olan insanların çıkardıkları seslere ve onun bir alt varyantı olan müziğe gelindiğinde üzeri daha da örtülmesi gereken bir şey gibi duruyor. Bu yüzden mi konserlere “canlı” diyoruz? Ölümlü seslerle “ölümlü kulaklar” arasında kurulan bir biçim olarak müzik performansı, bizi kendi sonumuzun, kalıcı olmadığımız gerçeğinin üzerini örten bir ölümsüzlük vaadi mi yoksa? Kim tarafından?

Cinayeti Gördüm filmindeki konser sahnesi bu vaadi tersine çeviriyor: “Ölümlü kulaklar” ehlileştirilmiş fetiş sesler tarafından ken-

dilerine iletilen müziğin vaadini “duyuyorlar” ve bunun kendi ölüm-lülüklerine yaptığı göndermenin farkındalar ve bu dehşetli durumla karşı karşıya gelen her akli başında insanın vereceği tepkiyle bir tür *paralysis*, felç halindeler. Ancak cızırtı ve sonucunda oluşan şiddet “sahne”yi paralyze ettiğinde, yaşama dair emareler göstermeye, “dinlemeye” başlıyorlar. Durağanlık (*stasis*) harekete (*kinesis*) dönüşüyor. Gürültü, yaşamın kıvılcımı olarak işlevini yerine getiriyor ve pasif bir dinleme durumunu aktif bir dinleme eylemine dönüştürüyor. Her ehlileştirilmemiş sesleri dinleme eyleminde olduğu gibi hezeyan, dehşet ve şiddet ama aynı zamanda öngörülemezlik, potansiyellik ve şehvetle dolu bir ara alanda bir arada “yaşanıyor.”

Gürültü-ses ve gürültü-olmayan-ses arasındaki ontolojik mesele, bunların dinlemeyle olan ilişkilerinde dolayımlanıyor diyebilir miyiz? Ses olması sebebiyle kendi ölümünü içinde taşıyan ve dolayısıyla ölüme dairliğin mesajını taşıyan gürültü-ses, yaşama kulak kesilmemizi sağlıyor. Yaşama kulak kesilmemiz ise iktidarla aramızdaki gerilim hattının tebarüz etmesine sebep oluyor. Bizi dinleyenlerin korkulu rüyası, onların da dinlenebiliyor olduklarını fark etmemiz değil mi?

Tolga Tüzün, Nisan 2019

GİRİŞ:

ERİHA'NIN CASUSLARI

Dinleniyor muyum?

Duyuyorlar mı, kaydediyorlar mı beni? Konuşurken, sırlarımı açarken, bir düşünce ya da bir görüş ifade ettiğimde izleniyor muyum yoksa?

Yok yok, hayır diyorum düşündükçe, neden beni gözetim altına alsınlar ki? *Dinlenmekte* olduğumu düşünmem için hiçbir sebep yok, öyle değil mi?

En şedit ve keyfi şekliyle işitsel gözetimde şimdiye kadar görülmemiş bir artışın çoğunlukla endişe verici mükerrer işaretleri gazetelerde bile göze çarpıyor aslında. Mesela Élysée Sarayı'nın dinlenmesine dair tartışmalar, ben bu satırları kaleme alırken zirve yapmış durumda; daha yakın bir tarihte Birleşmiş Milletler Genel Sekreteri Kofi Annan hakkında da benzer tartışmalar' yaşandı. Ya da dünya

1 Blz. "Les grandes oreilles de Tony Blair: La polémique sur les écoutes visant Kofi Annan", *Libération*, 28 ve 29 Şubat 2004.

üzerindeki tüm iletişim ağlarına sızabileceği söylenen casusluk sistemi “*Echelon*” meselesini düşünebiliriz. 1947’de ABD ve Büyük Britanya tarafından üretilen *Echelon*, Soğuk Savaş döneminde ortaya çıkmış, 90’lı yıllarda Amerikan Ulusal Güvenlik Ajansı (Nsa) tarafından sivil ve ekonomik amaçlara uygun olarak yeniden tasarlanmış bir ağ.²

Radarlar ve diğer kayıt aygıtlarının oluşturduğu muazzam ölçüde yaygın dinleme şebekeleri ya da işitsel ağlar, artık herkesin bildiği ve açıkça telaffuz ettiği gibi, “kocakulaklar” diye adlandırılıyor. Tüm bunlar karşısında, evet, kendimin de dinlendiğini düşünüp titrediğim oluyor. Üstelik bu konuda yalnız da değilim. Bilakis, bir *dinle(n)me fantazisi** siyasi gündeme olduğu kadar gündelik yaşama da yerleşmiş durumda.

Peki, hem gerçek hem kurgusal yaşantılarımıza musallat olan bu fantazi nereden çıktı ve bu gücü nereden buluyor?

Bir süredir casuslar hakkında ne bulursam kör olana kadar okuyorum. Kendimi *Three Days of the Condor*’daki³ [*Akbaba’nın Üç Günü*] Robert Redford’a benzetmeye başladım. Redford’un canlandırdığı karakter, zamanını CIA’ye bağlı karanlık bir büroda bilgisayar yardımıyla dünyanın dört bir yanından getirttiği kitapları ve romanları taramakla geçirir. Nihayetinde gizlenmiş ve şifrelenmiş bir mesajı keşfetmek amacındadır. Ve kaderini değiştiren o gün, edebî bir kılığa bürünmüş gizemli şifreye denk gelir ve kendini katbekat aşacak felaket olaylara karışır.

Casuslar hakkında bir şeylerin yazıldığı ya da çizildiğini düşündüğüm her yerde (filmlerde, operalarda, kitaplarda) onların izlerini sürerken acaba sonunda kendileriyle bizzat da karşılaşır mıyım?

2 Bkz. Duncan Campbell, *Surveillance électronique planétaire*, Allia, Paris, 2001.

* Fantazi (*phantasm*) kelimesi, metinde “yakalanmış/ele geçirilmiş imge”nin karşılığı olarak alındı. Lacan’cı psikanalizin kendinden önceki fantezi-hayal kuramlarından farklılaşmak için güttüğü bir aygıttır (C. Ntousas, <https://rantey.org>).

3 *Three Days of the Condor*, Sydney Pollack, 1973.

Kapımı kilitleyip okumalarım dalyorum.

Meraktan ölmek üzere bir halde siparişimin getirildiğı büyük zarfı yırtıp açıyorum: *The Ultimate Spy Book* [Temel Casusluk Kitabı]. Hem bir çeşit görselleştirilmiş casusluk tarihi hem de gizli ajanlığa yeni başlayacaklara yönelik yazılmış bir tür rehber.⁴ Kapak çarpıcı, göz alıcı, bu türe ait en berbat filmlerde rastlanan alet edavat görüntüsü ile dolu. Daha kötüsü, sayfalarını karıştırırken fark ediyorum ki, kitabın karşılıklı sayfalarda birbirine bakan iki önsözü var; biri eski CIA direktörü diğeri de emekli KGB generali tarafından imzalanmış. İşte eser bir anda ağırlık kazanıyor – kitabın Amerikalı önsöz yazarı, esas yazar Keith Melton'ı “istihbarat konusunda dünyadaki en büyük koleksiyoner ve uzman” olarak nitelemeye dek vardiıyor işi. Kullanılan retorik ise epey bayağı: Soğuk Savaş'ın bitmesiyle beraber, diye yazıyor, “ABD ve Rusya artık düşman değiller,” artık söz konusu olan, “teröristlere, etnik ve dinî nefret yayanlara, nükleer silahları dolaşıma sokanlara ve suç ve uyuşturucu baronlarına karşı” ortak bir cephe oluşturmak.

İtiraf edeyim, kütüphaneme yaptığım bu yeni eklemenden biraz utanıyorum. Ne var ki bu kitap, zorunlu olarak gizemli istihbarat dünyası hakkında bulabildiğim nadir kaynaklardan biri.

Rus önsöz yazarının şu yazdıkları epey dikkat çekici: “Casusluk birçok defa bilinen ‘en eski ikinci meslek’ olarak nitelenmiştir... Uydular, lazerler, bilgisayarlar ve dünyanın dört bir yanından sırlar toplamak için kullanılan diğ er teçhizatlarla beraber istihbarat faaliyeti dönüşüme uğradı.” Peki o zaman teknik tedrisatı ve protezleri [aletleri] yakın zamanda sarsıcı mutasyonlar [başkalaşım lar] geçirmiş bu mesleğin yaşı ne olacak? Bir dinleme ve gözetleme pratiğı olan casusluğun kökleri nereye dayanır? Peki ya, bu bilinen en eski ikinci meslek, dünyanın ilk mesleğı olduğı düşünölen şeyle mitik ve fantazmatik manadaki ilişkisi düşünöldüğünde, bizim için hangi kadim gizemleri barındırır?

4 H. Keith Melton, *The Ultimate Spy Book*, Dorling Kindersley Publishing, New York, 1996.

Kitabın yazarı, uzman ve koleksiyoner H. Keith Melton, casusluk “mesleği”nin kadim tarihine kısa da olsa bir bölüm ayırır. “Casusluk işi medeniyet kadar eskidir,” diye belirtir ve ekler:

MÖ 500’lü yıllarda, Antik Çinli stratejist Sun Tzu, klasik eseri *Savaş Sanatı*’nda istihbarat ve casusluk kaynaklarının önemini vurgulamıştır. İncil’de casuslara ve istihbarat faaliyetine ilişkin 100’e yakın referans bulunur. Fakat casusluğa ilişkin modern külliyat büyük ölçüde 15. ve 16. yüzyıl Avrupa’sında ortaya çıkar.⁵

İstihbaratın tarihöncesi hakkında söylenenler, bundan ibarettir – sizce de biraz kısa değil mi? Oysa Sun Tzu, hükümdar için “en kıymetli hazineyi teşkil eden” ve “birlikte sihirli bir kaynak oluşturan beş çeşit casus”tan⁶ bahsederken muazzam bir casus tipolojisi de sunar:

Yerli casuslar düşmanın ülkesindeki insanlar arasından işe aldığımızdır; içerideki casus; düşman ülkenin resmi görevlisidir, taraf değiştirmiş casus; hizmet satın aldığımız [eski] düşman casustur; harcanabilir (ölü) casus ise düşmana yanlış istihbarat iletmekle yükümlü casusa denir; makbul ve koruma altındaki casus ise istihbarat toplayıp sağ salim geri dönmesi gereken casustur.*

İncil’de ise casuslardan muhtelif şekillerde bahsedilmektedir. Mesela Louis Segond’un klasik çevirisine dikkatlice bir göz gezdirmek bile bana çok kıymetli şu istihbaratı sağladı: Yuşa’nın Kitabı’ndaki meşhur Eriha’nın duvarları meseli. Bu mesel sesin gücü ve şiddeti üzerine bir anlatı olmasının yanı sıra, bir köstebekler meselidir.

Burada köstebeklerden kasıt, Yuşa’nın vaat edilmiş toprakları “ve özellikle de Eriha’yı gizlice” keşfetmesi için yolladığı “iki casus”-

5 *The Ultimate Spy Book*, s. 18.

6 Sun Tzu, *L’Art de la guerre*, çev. Jean Lévi, Hachette Littératures, 2000, s. 89-90.

* Sun Tzu, *Savaş Sanatı*, çev. Pulide Özlü, Gülay Özdemir, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2014. s. 41-42. (Ç.N.)

tur.* Casusların varlığının kokusunu alan Eriha'nın kralı onları aramaya çıktığında evine yerleştikleri Rahab isimli bir fahişenin çatısı altında saklanırlar. Karşılığında onlar da Rahab'ın hayatını bağışlayacaktır. Sonra Yuşa'nın rahipleri, ilahî buyrukta da geçtiği üzere, kulakları sağır eden borazanları çalar. Bu sinyalle dehşete düşen halkın çığlığı şehrin duvarlarını yerle bir eder.⁷ Casuslar sözlerini tutarlar: Eriha'nın ele geçirildiği sıra, muhtemel bir katliamın ortasında tek sağ kalan Rahab ve ailesi olur (“[Rahab ve ailesi] o güne dek İsrail’in merkezinde yaşadılar çünkü Yuşa'nın Eriha'yı keşfetmek için gönderdiği ulakları saklamışlardı,”⁸ denmektedir).

Öyleyse bu kadim casuslar öyküsünü nasıl okumalıyız? Bir çığlık yahut ses seli şeklinde gerçekleşen işgalin yıkıcı gücüne karşı korunaklı, gizemli bir siper ve gizli bir direniş gediği oluşturmak için birlikte çalışan “dünyanın en eski iki mesleği”nin İncil’deki bu ittifağını nasıl yorumlamalıyız?

Bana kalırsa burada bir alegori var. Sanıldığının aksine bu, sesin saf gücünün alegorisi değil (ses, kendisini duyacak kulaklar olmadığına var olabilir mi?), *dinlenildiği ölçüde* [gücü artan] *sesin* alegorisidir.

Yuşa'nın, bölgenin önceden dinlenmesi için ön cephelere sevk ettiği ajanların, bu dinleme sayesinde halkın çıkaracağı gürültüyü tahmin etmiş olması her şeyi belirlemiş gibidir. Surları yıkmak üzere olan ses dalgasının bir bakıma öncüsü olan bu ajanlar, içerisi ile kurdukları istihbarat ilişkisi sayesinde, temsil ettikleri gücün etkisinden muaf bir alan oluşturmayı da başarırlar. Eriha'nın ele geçirilip halkının katledilmesinin koşullarını hazırlarken, Rahab ve ailesini de korumuşlardır.

Sesin yayılmasının yıkıcı gücünü öne çıkaran sınırlı yorumla-

* Kutsal Kitap'ın standardaşmış, 1910 tarihli Fransızca Louis Segond çevirisinden, “Josué” (Yuşa Kitabı), Eski Ahit, “Yuşa”, 2:1. (Ç.N.)

7 “Yuşa”, 6:20. Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

8 “Yuşa”, 6:25.

rın ötesine geçen İncil'in bu bölümü, esas olarak bu gücün içerisinde bulunan ve öncü-dinlemenin (*écoute avant-coureuse*) sunduğu sezgi sayesinde onu *önleyebilecek* olan bir şeyin yankılanmasına yol açar. Bariz bir şekilde bu gücün *önünde giden*, onu hazırlayan, dalgalanma ânında bulunarak ona yol açan, *sınırlandıran*, çevresini sarıp ele geçiren, mutlak olarak içerisinde barındırdığı sınırsızlığı ve taşkınlığı engelleyecek bir şey. Burada, dinlemede kendini duyuran ve önceleyen sesin kuvvetine eşlik eden şey hem *kolaylaştırıcı* hem de *önleyici* olan bir tür çifte harekettir. Önümüzdeki sayfalarda sıkça karşımıza çıkacak askerî lügat ödünç olarak denebilir ki, Yuşa'nın casusları olan öncülerin dinleyişi bir kazı işidir ve burada dinleme tüm gücüyle muzafferane çılgınlığın altını oyar. Gelmekte olan ses dalgasının kopuşuna yönelik, gerilim halinde dinlemeye geçmiş bir *çifte ajanlık*⁹ söz konusudur burada.

Temelde, dinleme ve casusluk arasında başından beri yapısal bir yakınlık yok mudur? Ve şayet bir anlığına güncelliği bir yana bırakıp her dinleyicinin her şeyden önce ve belli bir *manada* bir casus olduğunu söyleyebilirsek, dinlemenin iktidara destek olma ve direnme gücü tam da burada, bu kadim birliktelikte (*collusion*) bulunamaz mı?

Dinleyeni bir köstebek gibi görmek ve yorumlamak –bu köstebek motifinin siyasi ve tarihî gerekliliği birazdan ortaya çıkacak– de-mode olduğu için bir kenara atılmamalı. Aslında, Tou Mou'nun* da Sun Tzu'nun risalesinin 13. bölümüne ilişkin şerhinde öne sürdüğü gibi, casus ve casusluk, çifte ajan figürüyle dublörü, çift olmayı ve çiftlenmeyi anımsatıp durur. Tou Mou, “düşmanın yanı başımıza bir

9 Çifte ajan, bu manada, Jacques Derrida'nın *autoimmunité* olarak adlandıracağı figürdür. Blz. Jacques Derrida ve Gianni Vattimo, (Yay. haz.) “Foi et savoir”, *La Religion, séminaire de Capri* içinde, Seuil, 1996, s. 58; ayrıca *Voyous: Deux essais sur la raison*, Galilée, 2003, Seuil. [Gianni Vattimo-Jacques Derrida, *Dim*, çev. Mehmet Emin Özcan, Dost Yayınları, İstanbul, 2014, s. 50: *kendi kendine bağışık*. (Ç.N.)) Başka bir bağlam ve başka terimlerle saksafoncu Wayne Shorter “... ses, savaşılmaması gereken bir şeydir, ses *senin başındır*...” derken yine sesin doğaçlamada dinlendiği ve beklendiği ölçüde *salınması* gereken bir şey olduğundan bahsetmektedir. “Le Monde selon Wayne”, *Jazz Magazine*, Sayı 544, Ocak 2004. *Özgün yazara atılır* <https://rantey.org>

* MS 9. yüzyılda yaşamış meşhur bir Çinli âlim. (Ç.N.)

elçi göndermesi” durumunda, “onun tepkilerini gözleyebilmek için yakınında olan birini görevlendirmeyi” tavsiye eder, lakin bu ilk ajanla birlikte hemen bir başkasına daha ihtiyaç duyulur:

Özel görevli gece gündüz misafirinin [elçi] dizinin dibinden ayrılmazken, onların konuşmalarını dinleyecek tecrübeli kulaklara sahip bir görevliyi de *çift katlı* bir duvarın içine saklarım.¹⁰

Her şey kendini çiftliyor gibidir: ajanlar, ajanların içinde barındığı ve aynı zamanda dinleme yaparak delip geçtikleri duvarlar veya surlar. Buradaki konumuz dinlemedeki tekerrür ve dinlemenin tekerrürü olacaktır.

DİSİPLİN VE DİNLEME

TEKNİK DİNLEMİ ÖNCESİ DİNLEYENLER

Casuslar dinler. Şüphesiz, gözetlemek için bakarlar da ama yaptıkları şey büyük ölçüde duymaya dayanır. *Savaş Sanatı* yorumcularından Kia Lin'in yazdığı gibi: "Casusları olmayan bir ordu kulakları olmayan bir insan gibidir."¹

Casuslar genellikle dinlemededir. O sırada olmakta olana kulak kesilmiş, gelmekte olan ve kendini gizleyene ya da gizlenerek gelene yönelmiş bir işitme cihazı işlevi görürler. Casusluk, öyle görünüyor ki, dünyayı dinleme ya da dünyaya kulak kabartma pratiklerinin bilinen en eski örneklerinden biridir.

Öte yandan, dinlemede daima bilgi edinmeye yönelik bir dürtü de bulunmaz mı? Duymak her zaman, İngilizcede dedikleri gibi, biraz da *istihbarat* (*intelligence*) işi değil midir?

Şayet dinlemenin ve casusluğun kendi tarihleri açısından kaçı-

1 *L'Art de la guerre*, s. 296.

nılmaz olarak iç içe olduklarından bahsedeceksek; İncil’de ya da başka yerlerde bahsi geçen casusların, bu muazzam dinleyicilerin hesabını tutmak, sayısını belirlemek ya da eylemlerini ve arzularını kayıt altına almak oldukça zordur. Öyle ki, muhtemel çeviri sorunları bir yana, muhtelif metinlerin ve arşivlerin labirentlerinde saklı duran bu “kocakulaklı” köstebeklere işaret eden ve ışık tutan terimlerin nasıl ortaya çıktığını (“casus”, “gizli ajan”, “sıçan”, “gammaz”, “dalkavuk”, “muhbir”, “hafiyе”, “takma bıyık” vs.) ele alan basit bir taramanın ne kadar titiz olursa olsun, bu köstebekleri yuvalarından çıkarmakta ki-fayetsiz kaldığı ortadadır.

Mesela, “iyinin ve kötünün bilgisini ağacının meyvesinden” tatmak yanlışına düşüp, gece karanlığı çökerken bir köşeye saklanıp bahçede yürüyen Tanrı’nın “ayak sesleri”ne endişe içinde kulak kabartan (Tekvin, 3:8)² Âdem’le Havva’nın, bu ilk dinleyicilerin, birer casus rolüne büründüklerini söyleyecek kadar ileri gidebilir miyiz? Zira, insanın bu ilk dinleyişi –cennetteki dinleme ya da Âdemî dinleme de diyebiliriz buna– Roland Barthes’ın ilerleyen sayfalarda yeniden okuyacağımız bir metninden alıntı yapacak olursak “*belirtilere* yöneliktir.”³

Şüphesiz ki, bu ilk fantastik ve hayal ürünü kulaklar üzerine ancak birtakım tahminlerde bulunup hayal kurabilirim. Buna karşın etimolojik kaynaklara yönelik *écoute* [dinleyici] kod adlı bir istihbarat operasyonu da bize bir dizi ipucu da sunmaktadır.⁴ 1694 yılında yayımlanan *Dictionnaire de l’Académie Française* [Fransız Akademisi Sözlüğü], “*escouter* [dinleme]” fiili için şu tanımı verir: “dikkatle duyma, duymak için kulak kabartma.” Bununla birlikte ilginç bir şekilde *escoute*’un isim hali, fiile karşılık gelen basit ve nötr eylemi anlatmaz.

2 Bunu kulağıma fısıldayan ve kasıtlı olarak yapığundan hiç kuşku duymadığım dostum Gil Anidjar, Yahudi mistisizminde hayalet seslerin dinlenişine ilişkin çok güzel satırlar da kaleme almıştır. Bkz. “*Our Place in al-Andalus*”: *Kabbalah, Philosophy, Literature in Arab Jewish Letters*, Stanford University Press, 2002.

3 Roland Barthes, “*Écoute*”, *L’Obvie et l’obtus: Essais critiques I II*, Seuil, 1982, s. 217.

4 Etimoloji konusunda Jean Lauwers’in nun makalesi temel alınmıştır bkz.: “*À bon entendeur: Petite note sur l’écoute structurelle*”, *Œuvres: Musiques Contemporaines*, Presses de l’université de Montréal, 2003, Cilt 14, Sayı 1.

“Görülmeden dinlenen yer” manasına gelir. Dinleme, en azından Fransızcadaki tarihinde, söyleneni yakalamak için saklanan makam ve mevziye işaret edecektir. Dahası, sıfat değeri yüklenerek işitsel gözetim yapan kişilere de işaret eder: Aynı sözlükte yer verilen *soeur escoute* (dinleyen rahibe) ifadesinde, “görüş salonuna giden bir rahibe-nin konuşulanları dinlemesi için yanına verilen rahibe” diye tarif edilir.

Dinlemeyi düpedüz bir casusluk meselesine dönüştüren ve bir-biriyle akraba olan bu eski anlamlar, çok geç tarihlere değin diğer anlamları dışarıda bırakacak şekilde dallanıp budaklanarak yürürlükte kalmıştır. Diderot ve d’Alembert’in *Ansiklopedi*’si, “*Écoute*” maddesi için “Mimaride ve kamu okullarında bulunan ve *görülme* *istemeyen* kişilerin durduğu perdeli tribünler” tanımı ile yetinir. 19. yüzyılın büyük *Larousse*’u ise, *Académie*’nin daha önceki tanımına ek olarak, dinlemeyi giderek daha çok bir istihbarat faaliyetine yaklaşıyor gibi duran başka benzer kullanımlara işaret eder:

Bir manastırda, görmeden ya da görülmeden işlerin takip edilebildiği kapalı yer...

Askerî terim. Düşman mayıncının çalışıp çalışmadığının ya da ilerleyip ilerlemediğinin duyulabildiği küçük maden kuyuları, düşmanın faaliyetlerini takip etmek için bu kuyulara yerleştirilen dinleme muhafızları...

Dinleme, görünen o ki, Fransızca etimolojisi göz önünde bulundurulduğunda her şeyden önce bir köstebekler meselesi olagelmıştır.

ÜSTDİNLEME VE ÇOKSESLİLİK*

Sur écoute: bu iki kelimedenden oluşan tabir Fransızcada gözlenmesi, gözetlenmesi [*épié*], *dinlemeye alınması* gereken kişilerden bahsedildiğinde kullanılır – bir siyasetçi veya bir suçlu yahut makbul olmayan, çok ses çıkaran bir gazeteci için mesela.

Tek kelimelik bir neolojizm olan (*surécoute*) *üstdinleme* ise, dinlemenin yoğunlaştırılması; en abartılı [*hyperbolique*], en yoğun [*incandescence*], en uçar ve en etkin hale getirilmesi olarak anlaşılabilir. İşitsel bir aşırılık-duyarlılık [*hyperesthésie*]¹ ile eşanlamlıdır, yani en üst düzeyde bir aşırılık-dinlemedir.

* Teksesliliğin karşıtı olarak *diaponie*. (Ç.N.)

1 Sigmund Freud bunu “gürültüye karşı aşırı duyarlılık, işitsel izlenimlerle korku arasında doğuştan bulunan yakın bağı açıklayan semptom” olarak tanımlar. “Kaygı nevrozu adı altındaki semptomatik kompleksi nörasteniden ayırmanın temelleri”, *Névrose, psychast et perversion*, Presses universitaires de France, 1973, s. 17.

Surécoute, ayrıca İngilizcedeki muazzam *overhearing* tabirinin birebir karşılığı gibi durmaktadır.*

To overhear çok sayıda Shakespeare karakterinin keyifle gerçekleştirdikleri bir eylemdir.

Söz konusu karakterler casusluk eder; kulakları uzakta ya da yakında ve daima sır mesafesinde duran bir şeydedir.² Mesela, *Bir Yaz Gecesi Rüyası*'nda, Oberon görünmez olduğunu ve bir konuşmaya kulak kabartacağını (*surprendre, overhear*) ilan eder.³ *Hamlet*'te de işitselliğin had safhada olduğu muazzam bir üstdinleme (*surécoute, overhear*) sahnelemesine dahil oluruz.

Motif, hortlağın ağzından çıkan ilk kelimelerle telaffuz edilir: Hayalet, Hamlet'e, "Dinle beni," der ve ekler: "Danimarka'nın tüm kulağı / Bu yalana, bu kazara ölüm mavalına, ah, / Yattı, yattı değil mi?"⁴ Babanın hortlağı (ki baba "kulaklarından içeri" dökülen zehirle ölmüştür), oğlunun kendisini duymasını ister; tam olarak görülmek ve fark edilmektir isteği: "Dinle beni." "Dinle beni" ifadesindeki aynı fiil daha ileride Polonius, Hamlet'in Ophelia'nın yanındaki davranışlarını gözetlemeye niyetlendiği zaman da karşımıza çıkar: "saklanırsız bir perdenin gerisine, bakarız vaziyete", *karşılaşmayı dinle*, der kraliçe ve krala. Ve ardından, "yasal casuslar" misali, "görölmeksizin görmek" mutsuz âşıkların muhabbetine kulak kabartmaya koyulurlar.⁵

Lakin buradan da bir ipucu çıkmayınca, Polonius bu sefer oyun içindeki oyunun ardından Hamlet'i annesiyle baş başa bırakmayı teklif eder; böylece Hamlet ona kendini açacaktır:

* Türkçede bu terimleri karşılayacak tek bir deyiş bulunmamaktadır. Buna karşın biz de, yazarın yaptığı gibi, bir neolojizme başvurup üstdinleme terimini öneriyor ve metin boyunca çoğunlukla bu terimi muhtelif çekim eklerine başvurarak kullanıyoruz. *Kulak kabartma, kulak verme* gibi deyimlerin kullanıldığı yerlerde terimin orijinali parantez içinde belirtilecektir. (Ç.N.)

2 *The Concise Oxford Dictionary of Current English*'e göre üstdinleme (*to overhear*), "bir casus gibi ya da fark edilmeyen ya da niyetsiz bir dinleyici gibi dinlemektir."

3 II. Perde, 1. Sahne.

4 William Shakespeare, *Hamlet*, çev. Can Yücel, I. Perde, 5. Sahne, Papirüs Yayınları, İstanbul, 1996, s. 97.

5 *Agy.*, III. Perde, 1. Sahne, s. 66.

Polonius: Ben de saklanır bir kenara, yüksek müsaadenizle, kulak veririm bütün konuşulanlara.⁶

Bu sırada Hamlet'in isteği üzerine oyunun sahnelendiği sırada Horatio, Hamlet tarafından babasını öldüren hainin tepkilerini gözlemlemekle görevlendirilir: "Amcamı gözetle." Oyunun içinde bir oyun (*The Mousetrap*, Fare Kapanı) izleyen bizler, ayrıca bir başka karakteri –kralı– gözetleyen bir izleyiciyi –Horatio'yu– da görmek üzereyizdir. Gözleme faaliyetindeki bu *mise en abyme** anlatı çerçevesinin yapısını teşkil eder: Oyun içindeki oyunda kapana kısılmış maişetin gözetlenişi, (Polonius ve kral tarafından gözetlenen) Hamlet ve Ophelia'nın karşılaşmasından hemen sonra ve Hamlet ile kraliçenin –yine kulak kabartılacak– görüşmelerinden hemen öncedir.

Polonius, suçunun sahnelenmesine tanık olduğunda itidalini yitiren krala şöyle der:

Haşmetlim, Lord Hamlet annesinin halvetine gidiyor / Bendeniz de oradaki bir perdenin ardına gizlenip / Dinleyeceğim ne konuşuyor... / Bu buluşmada bizim taraf Kraliçeden ibaret kalmamalı, / Anne kalbi ne yufkadır, mâlûm; bir başkası... fazladan / Konuşulanlara kulak vermeli...⁸

"Fazladan" dinlemek, yani bir başkasının dinleyişine bir dinleyiş daha katarak dinlemek, (İngilizce *of vantage* ifadesinde de vurgulanan) daha çok ve daha iyi duymaktır; üstün bir konumda (*of vantage*) duymak gibi fazladan bir avantaja sahiptir. Dahası, söz konusu olan *önden* işitmektir... Tıpkı olacakları *önlemek* için olmakta olanın ön saflarında kendini konumlandıran bir casus gibi. Bu manada, açıkça paradoksal bir biçimde *üstdinleme*, içerdği fazlalık sebebiyle bir aşırı dinleme halini ifade etse dahi, halihazırda bir *ön[den]-dinlemeyi* de hedefler: Eriha'nın gammazcıları meselesinde ol-

6 *Hamlet*, III. Perde, 1. Sahne, s. 71.

7 *Agy.*, III. Perde, 2. Sahne, s. 74.

* (İng.) Anlatı içinde anlatı (C.N.) Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

8 *Agy.*, III. Perde, 3. Sahne, s. 85.

duğu gibi, burada da olmakta olanın duyma yoluyla önlenmesi söz konusudur.

Kısacası *Hamlet* de rahatlıkla bitmek tükenmek bilmez casus hikâyeleri koleksiyonuna eklenebilir. Eşdeyişle, *köştebeklerin* tarihine. Zira, oğlunun sözlerini yankılayarak tekrarlamak için sahneye inen hayaletle verilen takma isim de *köştebek* olur. “Hayalet dışarıdan haykırır,” diye belirtir sahne notları ve Hamlet, babanın hayaletinin her yerde mevcut oluşunu vurgulamak için, ona tam da şu sözlerle yaklaşır:

Koca köştebek seni! Nasıl da hızlısın yer altında! İyi istihkâmcısını!⁹

Hayalet, aynı *Hamlet*’teki diğer karakterler gibi, metnin yeraltı tünellerini gözetleyen bir nöbetçi gibidir: 19. yüzyıl *Larousse*’undaki gibi bir *dinleyen bekçi*, bir öncü, olmakta olana kulak vermek [*surécouter*] için kazıp duran bir istihkâmcı.

Üstdinlemede bulunan pek çok opera karakteri de vardır.

Mesela, *Mozart*’ın *Sibirli Flüt*’ündeki Monostatos, Gece Kraliçesi ile kızı Pamina’nın konuştuklarını duymak için kendini gizler: “Evet! İşte bunu uzaktan gözetlemek gerek.”¹⁰ *Figaro’nun Düğünü*’nde Cherubino, Kont tarafından görülmemek için bir koltuğun arkasına saklanmak zorunda kalır ve böylece Suzanne’ın baştan çıkarıldığı sahneye dahil olur.”

İşte ben de bir opera temsilinde dinleyici olan bizlere sunulan bu casus karakterlere ve kulak kabartanlara ihtiyatla kulak vereceğim. Müziğin dinlemeler hakkında ne söylediğini kavramaya çalışacağım. Dinleyici olarak yaptıkları eylemlerin ve taşıdıkları duyguların yanı sıra, dinleme halinde iken eserde nasıl bir yer tuttuklarını ya da nasıl bir görevi yerine getirdiklerini anlamaya gayret edeceğim.

9 *Hamlet*, I. Perde, 5. Sahne, s. 38.

10 *Sibirli Flüt*, II. Perde, 8. Sahne. Kitap Arsivi - <https://rantey.org>

11 *Figaro’nun Düğünü*, I. Perde, 6. Sahne.

Hamlet'te ve Tou Mou'nun tarif ettiği durumda olduğu gibi ortada fazlasıyla kulak ve bir dinleme ağı bolluğu olacak.

Üstdinleme nihayetinde birden fazla dinlemeden oluşup hızla yayılmakta olan bir tür çoksesliliğe işaret ediyor gibidir: Çok sayıda *dinleme hattı* –telefon hatları gibi– birbirine eklenir, birbirini yansılar, engeller ve kimi zaman da tanınmaz hale getirir. İngilizce'deki üstdinleme [*overhearing*] tabiri, bu daha teknik ya da teknolojik anlamı da barındırır. Telekomünikasyon alanında bu terim bir sinyalin, kanalın ya da hattın bir diğeri üzerine aktarılmasıyla ortaya çıkan aktarım arızasını; seslerin üst üste gelişini, ana hattın ikincil bir hat tarafından parazitlenmesini ifade eder (Fransızca'da buna *diaphonie* deniyor). Telefonda istenmeyen garip sesler duyulduğunda yahut bir kayıta araya tuhaf ve yabancı bir müziğin girerek parazit yapması gibi.

Dinleme, üstdinleme [*overhearing*], çokseslilik [*diaphonie*]*: Dinlemeyle iktidar arasındaki gizil ve daimi bağlantıları ortaya çıkarmak bir istihbarat faaliyetini ifade edebilecek bir anahtar kelime ya da bir üst başlık aradığım bu Babil yurdunda, bu arşivler labirentinde kendimi bir dört yol ağzında buluyorum. Buradan sonra önümde pek çok yol açılacak ve ben de bir casus gibi hepsini tek tek deneyeceğim. Kimi zaman da, yerine göre birçok öğeyi aynı anda devreye sokacağım.

Müzik tarihi açısından bakıldığında *diaphonia* kelimesi Antik Yunan'da ("ses uyumu" olan *symphonia*'nın zıddı) "ses uyuşmazlığı" olarak anlaşılsa da, 9. yüzyıl Ortaçağ risalelerinden bu yana "çokseslilik" in eşanlamlısı olarak ele alınır. Bizlerin de, bu yolu izlerken, yani üstdinlemede *işitsel bir diaphonia* bulmaya çalışırken, bir ses uyuşmazlığını dinlemenin ne olabileceğini düşünmemiz gerekecek. Bir uyuşmazlığı veya uyumda çözülmeyi bekleyen bir müzik nesnesini işitmekten değil, *diaphonia*'nın etkisi altında olan bir dinlemeden; kulağımıza değer değmez çiftlenen ve bölünen –en az– iki "ses" in belirlediği bir dinlemeden bahsediyoruz.

* *Diaphonie* terimi, Üstdinleme ve Çokseslilik kitabında bulup dinleyen "çokseslilik" anlamında kullanılmıştır. (Y.N.)

Öte yandan, *overhearing* ifadesini *surécoute* [üstdinleme] olarak çevirirken, bu türetilmiş kelimenin yazılı biçiminin (üstdinleme) te-reddütü çevresinde üreyen muhtelif yankılara da kulak vermek gerekir. Kelimenin aktarımında bir boşluk, bir duraksama ya da bir aksama olduğu takdirde, kelimenin ön eki ve kökü hemen birbirinden ayrışabilir.

Birisinin *dinleme üstünde* olduğunu söylediğimizde, araya konuşmayı yakalamaya ve çoğu zaman kayıt altına almaya çalışan teknik bir aygıtın girdiği varsayılır. *Dinleme üstünde olmak* her zaman Polonius'un Monostatos'un veya Cherubino'nun yaptığı gibi gizli saklı ve "çıplak kulak"la dinlenmek değildir. *Üstdinleme* bu minvalde, dinleyenle dinlenen arasındaki mesafenin sonsuz olabilmesini sağlamanın yanı sıra sesi kaydedip arşivleyen işitsel teleteknolojilerden ayrı düşünülemez.

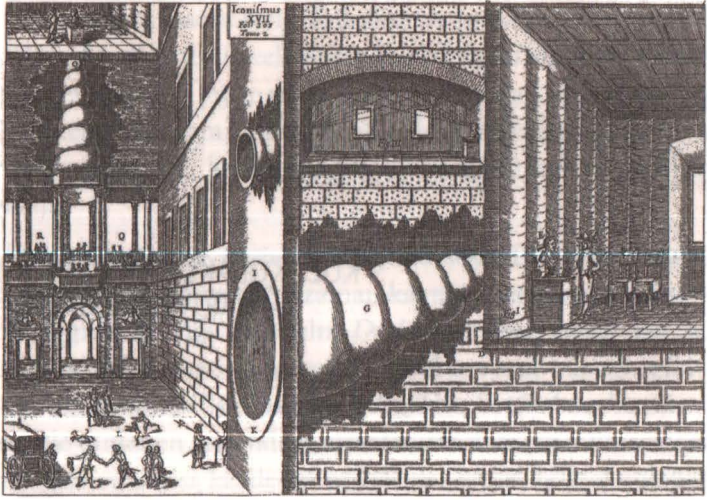
James Joyce, *Finnegan Uyanması* adlı eserinde, bünyesinde bu iki özelliği barındıran Earwicker ana karakterini yaratmıştır. İsim "yurtık" (*wicked*), "kulakkurdu" (*earwig*) ve "kulağı delik" (*earwiggling*) gibi ifadelerin bir araya gelmesinden oluşur. Joyce, Earwicker'ı bir "şema-zihin, paradigmatik kulak, Dionysos'un ki gibi içine-alıp-tutan..." diye tanımlar. Earwicker burada hem alımlama hem de muhafaza etme gibi bir kapasiteye sahiptir ve bu sayede *ona isnat edilen tüm kötüleiyici isimlerin uzun bir listesini* tutar. Casus Earwicker, bu bakımdan uzaktan alımlamanın aynı zamanda arşivleyerek muhafaza etme halini aldığı bu üstdinlemenin bir simgesi bile olabilir.

KOCAKULAKLARIN KISA TARİHİ (PANAKUSTİKONA DOĞRU)

Earwicker'ın uzunca tarihi, dalları bugüne dek uzayan geniş bir soyağacıdır. Burada belli başlı uğraklardan söz açacağım.

James Joyce'un Dionysos'a kısaca değinirken ifade ettiği gibi, *Dionysos'un Kulağı* adıyla da bilinen çok eski bir “kocakulak” vardır.¹ Buna, Sirakuza'dan geçen pek çok seyyahın anlatısında rastlanır. 1780'lere doğru Swinburne, Sicilya'dan bahsettiği günlüklerinde bir mağaradan söz eder. Burada “içerideki konuşmacılardan gelen sesleri toplayıp üst tarafta bulunan bir çift hücreye ileten tüp şeklinde bir boru”dan bahseder, bu boru sayesinde “hücrede sesler tüm açıklığıyla duyulmaktadır.”² Dikkatli incelemelerin sonunda, Swinburne'ün

- 1 İtalyancası, *l'orrecchio de Dionigi*: Söz konusu yer bir tür mahzendir (Sirakuza Arkeolojik Parkı'nda bulunan eski bir taş ocağı). Bilinen ismi 1586 yılında burayı ziyaret edip giriş bölümünü insan kulağına benzeten Caravaggio'dan kaynaklanmakta gibidir. Dörte Zbikowski, “The Listening Ear: Phenomena of Acoustic Surveillance”, *CTRL (Space). Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother*, Thomas Levin (Der.), ZKM-MIT Press, 2002 içinde s. 37.
- 2 Henry Swinburne, *Travels in the Two Sicilies, in the Years 1777, 1778, 1779, & 1780*, Londra, T. Cadell&P. Elmsly, 1790 içinde s. 103 vd.



Musurgia Universalis, Cilt II, s. 305.

buranın ne amaçla kullanıldığına dair hiçbir şüphesi yoktur: “Bir zindan ve bir dinleme işlevi görmesi niyetiyle” inşa edilmiştir.

Swinburne’den 100 yıl kadar önce Cizvit rahibi Athanasius Kircher, *Musurgia Universalis*³ adlı eserinde tiran Dionysos’un bu mitik mağarasını, işitsel gözetleme amacıyla kullanılan ekotektoniğin (yankı mimarisi) ilk örneği olarak ele alır. Ve ardından bu anlayışla inşa edilmiş örneklerle geçer. Burada artık doğal gedikleri değil her türden bina ve yapıyı ele alır.⁴

Konuşmaların gizlice dinlemelerle aynı anda vuku bulduğu bu binalarda, üstdinlemeye tahsis edilmiş bu salonlar ve odalar, Fransızcadaki etimolojisi açısından *écoutes* [dinleme] tabirine birebir uymak-

3 Roma, 1650, Cilt 2, s. 291.

4 Dörte Zbikowski “uğuldayan tüneller” diye adlandırdığı başkaca örneklerden de bahseder: Londra’daki St. Paul Katedrali; Washington D.C.’deki eski Hall of Representatives of the Capitol binası; Sicilya’daki Agrigento Katedrali. Elde kesin kanıtlar olmasına karşın Catherine de Medici’nin St. Bartelemeos Katliamı zamanında Louvre’un duvarlarına da benzer dinleme aygıtları yerleştirildiğinden bahsedildiğini belirtir. Yer in kulağı vardır (Üretimin BDF Kırım) ifadesi de buradan kaynaklanıyor olabilir. Bkz. Zbikowski, “Listening Ear”, s. 38, 41

tadır. Not etmek gerekir ki casus kulaklar yükseğe, üst taraflara, çatı katlarına ya da damlara yerleşmiştir (*eaves* kelimesi İngilizcede *dam* manasına gelir ve gözetim için kullanılan bir başka tabir olan *eaves-dropping* [gizli dinleme] tabiri de buradan gelir). Italo Calvino'nun garip ve çarpıcı *Un re in ascolto* [Kulak Kesilmiş Bir Kral] anlatısına baktığımızda da,* mimari ifadelerin kulağın fizyolojik tanımıyla gayet kasıtlı ve hesaplı bir biçimde iç içe geçtiğini görürüz:

Saray baştan aşağı kıvrımlardan, kulak memesini andıran yuvarlak ve çıkıntılı kısımlardan oluşur; anatomi ile mimarlığın isim ve işlevlerini değiş tokuş ettikleri büyük bir kulaktır: *padiglioni* (kulak-kepçeleri, köşkler), *trombe* (östaki boruları, merdiven boşlukları), *timpani* (ortakulaklar, alınlık tabakaları), *chiocciolate* (kulak salyangozları, sarmal merdivenler), *labirinti* (boşluklar, labirentler). Sen dipte, saray-kulağın, senin kulağının en iç bölgesinde gizlisindir; saray kralın kulağıdır.**

Bu listeye bir de kulağın girişinde yer alan “vestibula”nın orta-kulakla irtibatını sağlayan “oval pencere” de ekleyerek bu *architect-aural* [kulak-mimarisi ile ilgili] sözlük çalışmasına bir son verebiliriz.

Bu mimari örnekler, mağara ya da saraylar, bir biçimde Michel Foucault'nun, Jeremy Bentham'ın 1787 tarihli *Inspection-House* [Gözetim Evi] planı için kullandığı tabiri ödünç alarak panoptik diye adlandırdığı gözetleme aygıtlarının akustik düzlemdeki öncülleridir.⁵

Esas işlevi ne olursa olsun Bentham'ın sunduğu plan uyarınca bu binalar –hapishane, hastane, ıslahevi ve hatta okul– sakinlerinin

* Italo Calvino, *Jaguar-Güneş Altında*, çev. Kemal Atakay, YKY, İstanbul, 2016, s. 49-72. (Ç.N.)

** *Jaguar-Güneş Altında*, s. 54. (Ç.N.)

5 Bkz. Michel Foucault, *Surveiller et punir: Naissance de la prison*, Gallimard, 1975. Bentham'ın mektuplardan oluşan projesinin tam başlığı şöyledir: *Panopticon; or, The Inspection-House, containing the idea of a new principle of construction, applicable to any sort of establishment, in which persons of any description are to be kept under inspection...* (Panoptikon; ya da, içerisinde her türlü aygıt ve kısıtlamaların bulunduğu, her türlü kuruma uygun, yeni bir yapı ilkesinin fikrini içeren Gözetim Evi).

“tamamen” ve “her zaman” görünür olmalarına olanak sağlamalıdır: “En mükemmeli,” diye yazar Bentham, “herkesin her an ve sürekli olarak gözetleyenlerin ‘bakışları altında’ olmasıdır.”⁶ Bu durum pratikte uygulanabilir olmadığından Bentham, sakinlerin varlığına “inanmak için yeterli sebeplere sahip olduğu, başka türlüüne de ikna edilemeyecekleri” sürekli bir teyakkuzun nesnesi olduklarını en azından “düşünmeleri” gerektiğini önerir.

Bentham’ın ikinci mektupta ıslahevi örneği için açıkladığı panoptik plan, dairesel bir binayı içerir: Gözetleyenin odası merkezde yer alırken, mahkûmların hücreleri çeperlerde, dairenin yarıçapları üzerinde birbirlerinden ayrılmış halde bulunur. Bu şekilde yalıtılan mahkûmların gerçekten gözetlenip gözetlenmediklerini görememeleri için genel plan Foucault’nun şu şekilde özetlediği gayet detaylı bir teçhizatla desteklenir:⁷

Bentham gözcünün varlığına ya da yokluğuna karar verilememesi adına mahkûmların hücrelerinden tek bir gölge ya da ışık huzmesi görmemeleri için merkezî gözetim salonunun pencerelerine jaluziler konmasını öngörmekle kalmamış, iç tarafta da bu salonu dik açıyla kesen bölmeler ve bir bölgeden diğerine geçmek için de kapı yerine zikzaklı tabya yollar önermişti: Zira en ufak bir hareket, gözcüyle görülen bir ışık huzmesi, kapı aralığında bir aydınlık, bekçinin mevcudiyetine halel getirebilir. Panoptikon, görme-görülme ilişkisini ortadan kaldıran bir makinedir: çeperlerde hiçbir şey görmeden, olduğu gibi görünölmekteyken, merkez kulede gözükmeden her şey görölmektedir.⁸

Burada benim için önemli olan, bu görsel mimari içerisinde her şeyin göröldüğü makinenin *panakustik* olarak tarif edilebilecek bir

6 *Panopticon*, birinci mektup, “Gözetleme ilkesi fikri”.

7 Bentham’ın projesinin Étienne Bonnot tarafından kotarılan Fransızca versiyonu için bkz.: *Mémoire sur un nouveau principe pour construire des maisons d’inspection, et nommément des maisons de force* (yeniden basım, Mille et une nuits, 2002, s. 12-13).

8 Michel Foucault, *Discipline et punir. Naissance de la prison*, Gallimard, 1975, s. 235. [*Hapishanenin Doğuşu*, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, İmge Kitabevi, İstanbul, 2001. (Y.N.)]

teçhizatla el ele gitmesidir – Bentham bunu tam manasıyla geliştirmese de, ele alır. İkinci ve yirmi birinci mektuplarda ses ve kulaktan bahseder. İlk seferinde söz konusu olan, gözetleyen otoritenin belirtisi olarak sesin aktarımıdır:

Gerekli olabilecek sıkıcı bir ses uygulamasından kaçınmak, bir mahkûmun o sırada gözetleyicinin başka bir yerde ve başka bir mahkûmla meşgul olduğunu bilme olasılığını önlemek için, küçük bir demir boru her hücreyi gözetleme odasına bağlayabilir. Bu sayede bir kişinin nefes alıp veriş dahi bir diğeri tarafından duyulabilir. Komutlar için de [...] sözlü ve uzaktan emir vermenin yeterli olduğu koşullarda, bu borular faydalı olacaktır. Bu borular, bir yandan amiri, bulunduğu odadaki merkezî konumunu terk etmeksizin emirlerini işçilere iletebilmesi için gereken yüksek sesi çıkarma zahmetinden kurtaracaktır; öte yandan da, farklı amirler ya da bireyler hücrelere aynı anda seslendiklerinde oluşabilecek karışıklığı engelleyecektir. Hastaneler için de, bu küçük icadın sağlayacağı sükûnet, ilk bakışta önemsiz gibi görünse de oldukça faydalı olacaktır.⁹

Öyle görünüyor ki Bentham'ın *Panoptikon*'una bir destek ya da bir tür eklenti olarak hedeflediği şey hem her yöne doğru hem de seçici bir biçimde işleyen bir tür megafondur [*porte-voix*]: Düzenli bir iş bağlamında gözetleyen ve gözetlenen arasındaki iletişimi ve aktarımı kolaylaştıran bir *Panakustikon*. Buna karşın işitme duyusu (okullara hitaben yazılmış o meşhur mektupta) ikinci kez zikredilirken, panoptikon ilkesi artık eskimiş ve çoktan aşılmış olan “Dionysos'un kulağı”ndan ayrıştırılır.

Umuyorum ki hiçbir eleştirmen bir gözetleme evini (*inspection-house*) – Dionysos'un kulağına benzetme adaletsizliğinde bulunmaz. Bu son zikrettiğim yapıtın amacı, mahkûmların ne konuştuklarının kendilerinin bundan haberleri olmaksızın bilinmesi idi. Göz(et)leme ilkesinin amacı ise bunun tam tersidir: Mahkûmlar burada yalnızca dinlendiklerinden *kuşkulanmakla* kalmayıp tüm ey-

lemlerinin bilindiğine zaten *ikna* olmuş vaziyettedirler. İlkinin amacı tespit etme, ikincisinin amacı ise *önlemedir*. İlk durumda gücü elinde bulunduran kişi bir casustur; ikincide denetleyici, gözleyicidir. İlk icadın (Dionysos'un kulağının) hedefi, insanın kalbinin gizli kuytularına sızmaştır; *ortada olan eylemlere* bakmakla yetinen ikincisi ise düşünceleri ve hayal gücünü olağan mahkemeye yani *yukarıda* bulunan merciye bırakır...¹⁰

Bu yönüyle *Panoptikon*, panakustik eklentiyle beraber Dionysos'un kulağından hem daha fazlası hem de daha azıdır. Daha fazlasıdır zira gözetim potansiyel olarak süreklidir; daha azıdır zira meskûnlarının mahrem sırlarıyla doğrudan ilgilenmez.

Tüm bunlara karşın Bentham'ın pantoptikonu ve dolayısıyla panakustikonu, casusluk tarihi dahilinde görülebilir, özellikle de onları casusluktan ayırmak için kullanılan tabir olan *monitor* terimi, deyim yerindeyse erken teşhis anlamına gelen *premonitoire* ifadesini andırmaktadır. İngilizcede de aynı Fransızcada olduğu gibi bir *monitör* yönergeler verir, bir tür rehber ya da kolaylaştırıcıdır; ama zamanla ve tekniğin evrimi ile bir gözetleme aletine veya bir bilgi sistemine dönüşmüştür (*kalp monitöründen* ve hatta *kontrol monitörlerinden* söz edebiliriz). Modern casuslukta gizli sırlara ulaşmayla, Bentham'ın bahsettiği “ortada olan eylemleri” gözlemlemenin birbirine karıştığını görmek hiç de zor değildir. Öyle ki casuslukla denetleme [*moniteur*] arasındaki ayrım imkânsız hale gelmese de kırılma başlamıştır.

Foucault da Bentham'ın planının muhtemel panakustik uzantısını sezmiş ve bir dipnotta şu uyarıda bulunmuştu:

Bentham *Panopticon*'unun ilk versiyonunda, hücreleri merkezi kuleye bağlayan borular aracılığıyla gerçekleşen akustik gözetimi de düşünmüştür. Bu fikri daha sonra *Postscript*'te [*Postscript to the Panopticon*, 1791] bir kenara bırakmasının sebebi ise muhtemelen disimetri meselesini çözmemesi yani gözetleyiciler

mahkûmları dinlerken mahkûmların da aynı şekilde onları duymasını engelleyememesiydi.¹¹

Foucault burada Bentham'ın demir borularla gözetimden çok emirlerin iletilmesini hedeflediğini gözden kaçırmıştır. Öte yandan Bentham, jaluziler ve açılı duvarlarla görüntü sorununu çözmüşse de, söz konusu boruları akustik olarak *ve tek yönlü* izole etmekte sorun yaşamıştır. Kircher'in gravürlerinde de görülebileceği gibi, aslında sesin yayılma ve sızma gücü, daha önce dinleme amacıyla bir "ekotektonik" tesis edilmesinin önüne geçememiştir.

Öyleyse genel manada bir sırrın ele geçirilmesi veya tespit edilmesi olarak anlaşılan istihbaratın gerektirdiği zorunlu asimetri bakımından işitme ve görme arasındaki fark hakkında ne söylenebilir? Orpheus mitinin bir tür geri çevirmenin, geri döndürmenin ya da karşılıklılığın imkânsızlığı konusunda neler söyleyebileceğine kulak vermeden önce, burada ipucu niteliğinde iki uyarıda bulunmak isterim.

1. Bentham'ın planında gözetimin –ister işitsel ister görsel olsun– problem teşkil eden kısmı, aygıtın kendi üzerine dönmesinden, katlanmasından kaynaklanır. Aslına bakarsanız Bentham için mahkûmların sürekli görünür olarak, topyekûn şeffaflıkla koruma altında olmaları önemli idi. Panoptikon öyle planlanmıştır ki, denetleme [*inspection*] sisteminde potansiyel ziyaretçilerin devreye girmesi sayesinde gözetleme memurları da bizzat gözetim altındadır. Bakışların (ve dinlemelerin) dolaşımında yapısal bir asimetri olması zorunluluğu sürekli olarak bir göz (ve kulak) kalabalığı yaratarak kapınamayı, kapalı devrede kalma hayalini ötelemektedir: Sonuçta Bentham'ın "büyük kamu komitesi" dediği şey belki de herkesin herkesi gözetlemesinin *différance*'ından* başka bir şey değildir.¹²

11 *Surveiller et punir: Naissance de la prison*, s. 235, 2. not.

* Jacques Derrida'nın fark (*différence*) ve ertelenme (*différer*) kavramlarına referansla ürettiği kavram. (Ç.N.)

12 Bkz. Altıncı mektup *Discours de la punition* (plan ve denetleyici), Dumont'un Fransızca versiyonu, *Mémoire*, s. 14-16.

2. Freud'un ilksel sahne olarak adlandırdığı –esasen doğası gereği görsel ya da skopik olan– şeye paralel olarak “dinleme fantazisi” olarak adlandırdığı şeyi düşünmeden edemiyorum. Sevgilisiyle yaktayken düzenli olarak duyduğuna inandığı bir gürültüden bahseden bir kadın hastadan (sürekli gözlendiği ve dinlendiğini sanmaktadır) söz ederken Freud şu notu düşer: “Bu gürültü dinleme fantazisinin kaçınılmaz bir parçasıdır *ya* ebeveynlerin cinsel ilişkisine ihanet eden *ya da* çocuğun dinleyerek kendine ihanet ettiği sesleri tekrar eder.”¹³

Ya, ya da: Dinleme fantazisi burada iki yönlü bir tehdit oluşur. Gözetlenecek yer de dinleyen de tehlike altındadır. Görmeye ilişkin bu asimetrinin yanı sıra, gözetleyecek gizli bir yer bularak dinlemenin koruma altına alınması bile hatırı sayılır bir anlamsal boşluğa tekabül eder: İzleyici kelimesinin işitsel herhangi bir karşılığı yoktur.

13 Sigmund Freud, “Communication d'un cas de paranoïa en contradiction avec la théorie psychanalytique”, *Névrose, psychose et perversion* içinde, s. 215-216. Vurgu yazara ait.

FIGARO'DA HÂKİMİYET VE ÖLÇÜ

Bentham'ın Mayıs 1786'da yayımlanan *Gözetim Evi* projesinden bir yıl önce, Viyana'daki saray operası *Figaro'nun Düğünü*'nün prömiyerine ev sahipliği yaptı. Lakin eser ancak birkaç ay sonra Prag'da tekrar sahnelendiğinde hak ettiği başarıya ulaştı. Mozart bir sene sonra *Don Giovanni*'de bu başarıya ilişkin bir imada bulunur; Leporello müzisyenlerin Figaro'nun meşhur ezgisini (*Non più andrai*) çaldıklarını duyduğunda haykırır: “Ah bilmez olur muyum bunu!”¹

Don Giovanni, daha önce Écoute [Dinlemek] adlı çalışmamda göstermeye çalıştığım gibi², konusu kulak olan muazzam bir operadır: Orada bizzat dinlemede olan ve böylelikle bizi –öteki dinleyicileri– sahneye bağlayan karakterleri duyarız; bu karakterler bizim için duyma *biçimlerine* vücut verirler. *Figaro'nun Düğünü*'nde de durum farklı değildir, herkes sürekli kulak kabartır. Lakin iki zıt dinleyici tavrını karşı karşıya koyan *Don Giovanni*'nin aksine (aklı başında ol-

1 *Figaro'nun Düğünü*, II. Perde, 13. Sahne.

2 Blz. *Écoute: une histoire de nos oreilles*.

mayan bir Don Juan kumandana ve onun “yapısal” yani topyekûn dinleme yasasına kulak vermek istemez) *Düğün*’de öyle ya da böyle tek bir durumun sonsuz çeşitlemesine şahit oluruz: *üstdinleme*.

I. Perde, 4. Sahne’nin resitatif bölümünde Marceline ve Suzanne gizli saklı birbirlerini dinleyip gözlemektedir. (Marceline: “Onu görmemiş gibi yapalım”; Suzanne: “Benden bahsediyor.”) 6. Sahne’de Cherubino, Kont tarafından görülmemek için koltuğun arkasına saklanır. Kont’un Suzanne’a söylediklerinin tamamını duyar. 7. Sahne’de bu sefer Kont, Basilio’ya gözükmemek için aynı koltuğun arkasına gizlenirken, Cherubino da fark edilmeden koltuğun diğer tarafına geçer ve Suzanne bir elbiseyle Cherubino’nun üstünü örter: Her *ikisi de* kadının Basilio’yla konuşmasına dahil olacaktır. Sonuçta Kont ayağa kalkıp bir *Terzetto* için ortaya çıkar ve tesadüfen elbiseyi kaldırdığında Cherubino’yu fark eder:

Kont (Suzanne’a): “Allahım! Duydu mu yani sana ne söylediğimi?”

Cherubino: “Duymamak için yaptım elimden geleni.”

Kısacası *Figaro’nun Düğünü*’nde herkes birbirini gözetlerken ortaya öyle bir dinleyiciler ve işitsel aktarımlar ağı çıkar ki herhangi bir tahlilin bu durumun karmaşıklığını kavraması zor olacaktır. Bu “delirtici gün”ün (Mozart’ın libretto* yazarı Da Ponte’ye ilham veren Beaumarchais’nin başlığı budur) deliliği, belki de üstdinlemeden kaynaklanan bir anlaşmazlıkla açıklanabilir. Operanın siyasi içeriği dinlemenin sürekli üstdinlemeye dönmesiyle, dinleme ise bir hâkimiyet istenci olarak ortaya çıkar.

Da Ponte’nin, Beaumarchais’nin oyununu Mozart için uyarlarlarken, devrimci (devrim muştulayıcı) muhtevasını yumuşattığı söylenir. Aslına bakılırsa İtalyan librettocunun *Mémoires*’ında [Hatıralar] imparatorla konuşmaları’ II. Joseph’in sansürü karşısında

* Opera ve bale gibi müzikal eserlerin metinlerine ve librettolarına (C.N.)

3 Mercure de France, 1988.

bu tür bir hafifletmeye gidildiği kanaatinin oluşmasına katkı sağlanmıştır:

Bir gün (Mozart'la) laflarken bana Beaumarchais'nin *Figaro'nun Düğünü* komedisini operaya uyarlayıp uyarlayamayacağımı sordu. Fakat aşılması gereken büyük bir sorun vardı: Kısa bir süre önce Alman tiyatrosunda sergilenen oyun, imparator tarafından haysiyetli bir kitle için fazla bayağı olduğu gerekçesiyle yasaklanmıştı. Peki yeniden opera olarak sahnelenmesi nasıl önerilebilirdi? Öyle ya da böyle ben sözleri yazarken Mozart da müziği besteledi; altı haftada her şey bitmişti. İmparatoru görme fırsatını yakalar yakalamaz, kimseye bahsini açmaksızın, ona *Figaro'nun Düğünü*'nü takdim ettim. "Nasıl olur," dedi Joseph, "ben daha önce bunu Alman ekibe yasakladım." "Biliyorum," dedim, "ama bu komediyi operaya uyarlayan bizzat benim, sahneleri olduğu gibi değiştirdim ve yeni sahneler ekledim ve üstelik, özellikle adabımuâşerete halel getirecek her şeyden kaçınmaya özen gösterdim. Özetle, haşmetmeabın himayelerine alarak onurlandıracağı bir eser çıkardım ortaya."⁴

Ancien Régime'in* toplumsal düzenine aykırı olabilecek sahnelerin birçoğunda Da Ponte geri adım atar. V. Perde'nin 3. Sahnesi'nde Napoléon'un, "Topyekûn Devrim!" dendiğini duyduğunu söylediği yerde Figaro durumu şöyle açıklar:

Çünkü siz büyük bir hükümdarsınız ve kendinizi bir deha sanıyorsunuz [...] asalet, talih, mevkii... Bunların hepsi gurur verir insana! Peki tüm bu nimetler için siz ne yaptınız? Doğma zahmetine katlandınız, hepsi bu!

Opera versiyonunda buna benzer replikler ortadan kaybolmuş olsa da tiyatro oyununda olmayan bölümler de bulunur. Bunlardan Figaro'nun *dans dersi* verdiği bölüm, değerlerin altüst edilişi bakı-

4 *Mémoires*, s. 132-133.

* (Fr.) Eski Rejim: Fransa'da, I. François'nun hükümdarlığıyla (1515-1547) başladığı kabul edilen ve Fransız Devrimine kadar süren dönem kapsayan siyasal, iktisadi ve toplumsal rejim. (Ç.N.)

mından yabana atılacak gibi değildir. Bu *kavatina** sahnesinde (I. Perde, 2. Sahne) Figaro'ya Kont nezdinde hakaret sayılabilecek sözler isnat edilir fakat buradaki koreografik figürlerin kodu da kurulu hiyerarşileri en az kelimeler kadar yerinden edecek niteliktedir.

Şimdi Figaro'ya kulak verelim; toparlamaya çalıştığı gerdek odasında bir başına. Öyle gözüküyor ki Suzanne'ı nasıl gördüğünü çok iyi bildiği efendisi hakkında yüksek sesle düşünerek hayallere dalıyor. Kavatina, şu meşhur “Se vuol ballare”*** havasıyla başlıyor:

Eğer dans etmek isterseniz küçük Kont / gitar çalacağım size. / Dersime katılmaksa isteğiniz / *cabriole* öğreteceğim size.

Burada Figaro'nun sözlerine bir menuet*** ritmi eşlik eder: Asil ve törensel nitelikte bir danstır bu ve Johann Georg Sulzer gibi bir teorisyen aynı dönemlerde bunu, “rafine yaşam biçimleriyle kendilerini ayırttıran topluluklar” ile özdeşleştirmiştir.⁵ Bu menuet, çok geçmeden –Figaro'nun Kont'un “tüm planlarını altüst edeceği”ne yemin ettiği sözlerinin ardından– bir kontradansa dönecektir.

Mozart burada tutarlı bir biçimde, bir yandan barok dönemden kalma saray danslarının koduyla –menuet meselesi– öte yandan 17. yüzyılın sonlarına doğru İngiltere'den ithal edilen ve Fransız Devrimi öncesi koreografik dünyada özel bir yere sahip kontradansla oynamaktadır. Menuetin tersine kontradansın aslında belirli bir ritmik yapısı yoktur; kontradans kendini Ancien Régime'in karakteristik kodlarını umursamayan bir tür “danssız dans” olarak sunarak daha önceki kullanımları tersyüz eder.⁶ Kontradans –sarayda ya da evlerde

* Özellikle Mozart, Weber ve Rossini operalarında kullanılan bir aria formu. (Ç.N.)

** “Dans Etmek İstersen”. *Figaro'nun Düğünü*'nde icra edilen meşhur bir aria. (Ç.N.)

*** 17. yüzyılda Fransa'da ortaya çıkan, kısa adımlarla ve genellikle ¾'lük bir ritimle icra edilen dans türü ve bu dansa eşlik eden müzik. (Ç.N.)

5 Alıntı Wye Jamison Allanbrook'un çok faydalandığım, muazzam çalışmasından: *Rhythmic Gesture in Mozart: Le Nozze di Figaro & Don Giovanni*, University of Chicago Press, 1983, s. 33.

6 Allanbrook tam da “danssız dansın devrimi”nden (*danceless dance*, *Agy.*, s. 60) bahseder; ve “orta sınıfın, bugün unadığımız manada burjuvazinin, kontradansın ortaya çıkışına kadar [koreografik] ifadesini bulamamış olduğu”nun altını çizer”, s. 69.

değil *dans salonlarında* icra edilir– tekil bireylere özgü bir ifade biçimi değildir. Bir *grup* dansıdır, bu dansta kodlanmış duygulanımlarla bağlantılı figürlere ve jestlere değil, kalabalık bir topluluğun ortasında çiftlerin bir araya gelip birbirlerinden ayrıldığı *figürlere* önem verilir.⁷

Nicolas-Étienne Framery'nin 1791'de yayımlanan *Encyclopédie méthodique*'i, [Metodik Ansiklopedi] kontradansın zaman içerisinde sahip olduğu bu devrimci sosyal boyuta işaret eder: Konuya ilişkin ansiklopedi maddesinde Framery, kontradansın ismini İngilizce *country dance* tabirinden aldığını söyleyip burada katılımcıların sayısının da belirsiz olduğunu hatırlatır; bu dans izleyici karşısında icra edilen ve çift kişilik teatral bir dans olan eski menuete yol açan “*amour-propre*” [özsaygı] ile bağlarını koparmıştır. Kontradans, dansçılarının sayısı ile doğru orantılı artış gösteren “neşe duygusu”nu ifade etmektedir ve burada herhangi bir izleyiciye ihtiyaç duyulmaz.

Figaro'nun efendisini *menuetin* asaletinden kitlelerin devrimci kontradansının aşırılığına sürüklediği uyanık bir rüya biçiminde gerçekleşen *kavatima*'nın manası da budur.

Lakin Mozart'ın yazısının baş döndürücü kısmı, dans kodlarının bu denli kapsamlı bir biçimde ele alınışı ile sınırlı değildir. Bu koreografik özellik, operanın siyasi yankısını müzikal örgünün en ince detaylarına sirayet edecek şekilde taşıyan şey, ölçü ve birimlere [*le mètre et la métrique*] kaydedilen hâkimiyettir [*la maîtrise*].

Uvertürün hemen arkasından gelen Figaro ve Suzanne'ın *duettino*'su* sahici bir müzikal geometri işleminin sahnelenişidir. (Partisyonun direktifleri uyarınca) Figaro *misurando* (ölçme eylemi) ile başlatır bu ilk düeti. Mekânı adım adım idrak edebilmek için gerdek

7 “XIV. Louis'nin sarayındaki seyirciler, dans sırasında kendilerini doğru jestlerle ifade etmeye çalışan bireyleri izlerdi. Bir dans salonunda bulunanlar (genel olarak, izleyicilerden ziyade sıralarını bekleyen katılımcılar) ise soyut bir insan geometrisinin noktalarını oluştururdu.” *Rhythmic Gesture in Mozart*, s. 62.

* İki sesli söylenen kısa beste, düetçik. I. Perde, 1. Sahne'de icra edilmektedir. (Ç.N.)

odasını arşınlamaktadır. Lakin hareketleri giderek yoğunlaşır. Sayar: “Beş, on, yirmi, otuz, otuz altı, kırk üç.” Ölçüler gözümüzün önünde büyür ve nihayet odanın ölçülerine ulaşılır. Bu sırada ses, o sürekli artan aralıklarla sayıların ilerleyişini takip eder (*cinque, dieci, venti...*). *Figaro’nun Düğünü*’nün açılışını dinlerken, bir ses uzamının açılarak belli bir eşiğe geldiğini duyarız. Figaro’nun sesiyle adım adım ölçüp gösterdiği yer bu mekândır.

Bu ölçümün ardından, müzikal kurgu bir resitatif ile Suzanne’ın, “Ne ölçüyorsun, benim küçük Figaro’m?” sorusu ile çözülür. Ona, önlem olarak Kont’un kendilerine bıraktığı bu odada kalmayacağına bildirir. Suzanne’ın bu güvensizliğinin sebeplerini anlamak için, resitatifin hemen ardından gelen ikinci *duettino*’yu beklemek gerekir.

İlk önce Figaro söyler. Israrcıdır: Odanın konumu, *Kont ve Kontes’in odaları arasında olduğundan* gayet uygundur, ikisinden biri çağırıldığında gecikmeden karşılık verilebilir:

Tesadüfen hanımefendi, geceleyin çağırırsa seni, / ding ding, ding ding, / İki adımda dönebilirsin ona. / Ve olur da patron isterse beni / dong dong, dong dong / İki-üç sıçrayışta yetişirim ona.

Due passi, tre salti [iki adımda, üç sıçrayışta]: Bu ikinci düette de yine mekânı kat eden *adımlar* ve *sıçramalardan* bahsedilmektedir. Müzikal olarak Figaro’nun repliği, kapsamlı bir biçimde bu *işaretlerle*, hanımefendi ya da beyefendinin zil sesleriyle sınırlanmıştır (*ding ding, dong dong*, sırasıyla yüksek ve alçak perdeden söylenir). Diğer bir deyişle, efendilerin odası nasıl hizmetçilerin odasını çevreliyorsa, bu pasajda zil sesleri de Figaro’nun şarkısının alt ve üst sınırlarını çizer. Suzanne da düetin devamında, tereddütlerini öne sürdüğü müzikal uzamın sınırlarını belirtmek için yine aynı vokal sınırlara başvurur:

Yani o zaman sabah bu tatlı Kont, / ding ding, ding ding, / Seni yol-ladı mı üç mil uzağa / ding ding, dong dong, / Bitiverir kapımda / Bak işte üç sıçrayışta...

Suzanne, Figaro'nun az evvelki kuplelerini hayranlık verici bir biçimde çeşitleyerek –ince kadın zili ile tehdit içeren tok erkek sesi arasındaki yer değiştirme ve asimetri ile incelikli bir biçimde oynatarak– fiziki ve sesli alanları, belirsizleştirerek tedirgin edici bir hale getirir: Birkaç adım yakınlık millerce uzaklığı, hizmetkârın küçük sıçrayışı ise efendinin şeytani atılımını içinde barındırabilir. Bir sonraki resitatif taşı gediğine oturtur: Suzanne, Figaro'ya sessiz olup dinlemesini buyurduktan sonra, Kont'un kendisi üzerindeki, aslında şahsen yürürlükten kaldırdığı “feodal hakkı” kullanma niyetinde olduğunu açıklar. Hizmetkâr çifte yönelik bu tehdidin gerçekleşme olasılığı artık daha yakındır, zira çiftin ses uzamlarının, sürekli kulak kesilmek zorunda oldukları zil sesleri ile belirlenmesine benzer şekilde, odaları da efendilerin odaları arasında sıkışıp kalmıştır.

Hizmetçiler tarafından işgal edilen, müzikal olduğu kadar teatral de olan bu alan, potansiyel olarak işitsel bir uzaktan gözetim alanı haline gelir. Zilleri kolayca duyabiliyorlarsa, efendileri de onları dinleyebiliyor, algılayabiliyor, onlara kulak kabartabiliyordur.⁸

Görüyor ve duyuyoruz ki Mozart, Beaumarchais'nin eserinin politik tavrını müziğin içine yerleştirmiştir. Müzikteki, yani eserin ses uzamındaki ölçü, hâkimiyet ilişkilerini tekrar devreye sokmaktadır.

8 Kimi pasajlarda birilerinin diğerlerine kulak kabartması ritmik bir yapıda gerçekleşmektedir. İkinci *duettino* sırasında, Figaro efendilerin yakınlığını anarken (“İki adım”, “üç sıçrayışta”) sesi önce bir kontradansın hafif kadansına değer, ardından zil taklidi devreye girer ve bunu bir yürüyüşle dengeler, adımların sertliğinden ötürü daha tehditkardır. Dahası, yürüyüşün vuruş sayısı, ki üç ölçüye inmiştir (genelde dört ölçülü olması beklenir); şarkının sözlerinin (*due passi, tre salti*) andığı yakınlığı tam olarak duymamızı sağlayan bir kısıtlamadan kaynaklanır.

KORKU AĞLARI

Figaro, Susanna, Kont, Kontes, Cherubino... Hepsi dinliyor. Kulak kabartıyor. Bense onları dinlerken soruyorum kendime: Bent-ham'ın gözetmenlerinin kulaklarına hem bu kadar yakın hem bu kadar uzak olan kulaklar kaç yaşındadır?

Cherubino genç bir uşak, Kont ise yaşlı bir alçak. Lakin karakterlerin librettoda anlatılan bedensel yaşlarının benim için pek bir önemi yok. Benim esas istediğim, kurgusal da olsalar bu kulakların sahiplerini arkeolojik katmanlara ilişkin soruşturmaya dahil etmek; onları, Nietzsche'nin "insanlığın en uzun çağı" dediğı şeyden, yani saklanan avın ürküntüsünden yola çıkarak bir dinlemeler soykütüğüne kaydetmek istiyorum.¹

1 "Korkunun aygıtı olan kulağın bu denli gelişmesinin sebebi korku çağının yaşam biçimidir, bu ancak geceler, ormanların yarı-gölgeleri ve mağaraların karanlığı ile mümkün olmuştur." Friedrich Nietzsche, *Aurora*, s. 250. [*Tan Kızıllığı: Ahlakal Önyargılar Üzerine Düşünceler*, çev. Hüseyin Salihoğlu, Ümit Özdağ, İmge Kitabevi, İstanbul, 2014, s. 192. (Ç.N.)]

Dinlemenin ilk yıllarına korku çağı diyebiliriz; bu uzun bir çocukluk dönemidir. Bu ilksel katman zamanla yok olmadığı gibi, ardından gelen yeni katmanlarla kaplanır. Bu yeni katmanlar, birincil katmanın zaman zaman yeniden ortaya çıkmasına da engel olamazlar. Nietzsche tam da bu bağlamda müzikten “gecenin ve yarı gölge-lerin sanatı”² diye bahseder; araya girmiş pek çok katman ve mesafeye rağmen müzik, söz konusu arkaik korkudan daima bir şeyler taşır.

Bu birincil korku ve tedirginlik, ilkel kulağın edilgenliği olarak anlaşılmalı – Adorno bu anlamı çıkarmaya yakındı.³ Kulak, kendisini örten bir şey olmadığından, tamamen ortada olduğu ve maruz kaldığı şeyler karşısında her yönüyle [*panique*] açık olduğu düşünülmemeli: Arkaik dinleme ya da kök-dinleme [*archi-écoute*] diye bir şey mümkünse eğer, bu ne bir sıfır noktasıdır ne de gelişmiş bir dinlemenin kaçınması gereken bir tür tehdittir. Bilakis, adına dinleme denebilecek her şeye gücünü veren korkudur. Zira her dinleme, potansiyel olarak bir üstdinlemedir.

Şayet Figaro, Suzanne ve diğerleri takdire şayan dinleyiciler ise, yani kulakları son derece dikkatle gerilmiş ve örülmüş bir dinlemenin yoğunluğunu barındırıyorsa, bunun sebebi korku çağını hâlâ içlerinde barınıyor olmalardır.

Barthes da 1976 tarihli denemesi *Dinleme*'de benzer bir bakış açısı sergiler.⁴ Metin ilk bakışta çağlar boyunca birbirini takip eden dinleme biçimleri arasındaki ayrımlara dair otolojik (kulakbilimsel) bir tarihlendirme çabası olarak görülebilir:

2 *Aurora*.

3 Bkz. Özellikle Adorno'nun *Müzik Sosyolojisine Giriş*'te “göz ve kulak arasındaki antropolojik fark” hasrettiği pasaj. Fransızca çeviri Contrechamps Yayınları, 1995, s. 56. Burada Adorno, görme ve işitmeyi fizyolojik doğaları bakımında bir karşıtlık içinde ele alıyor gibidir: “Kulak, edilegendir. Gözü kapaklarla örtülü olduğu için açmak gerekir ama kulak açıktır: Diklele bir uyarana yönelmek için kendini sakınması gerekir.”

4 *Dinleme* başlıklı bu deneme (orijinalinde bir ansiklopedi maddesidir) *L'Obvie et l'Obtus. Essais critiques III*, Seuil, 1982'de yer alır.

Canlılar açısından ilk günden bu yana ve tüm insanlık tarihi boyunca, dinlemenin nesnesi [...] değişmektedir ya da değişmiştir. Bu bakımdan, ileri düzeyde bir sadeleştirmeye başvurarak, üç tip dinleme biçimi olduğunu öne süreceğiz.⁵

Tipolojinin kronolojik bir yanı olduğuna şüphe yok, fakat bu bir biçimin kendinden önce gelen biçimi ilga ettiği veya onun yerini aldığı anlamına da gelmez. Buradan, birbirini takip eden dinleme biçimlerinin katmanlaştığı sonucu çıkar:

Birincil dinlemede canlı, işitme eylemini *belirtilere* yönlendirir; bu noktada insanı hayvandan ayıran hiçbir şey yoktur: Kurt bir avın (olası) gürültüsünü, tavşan (olası) saldırganı, çocuk veya âşık ise yaklaşmakta olan annenin ya da sevgilinin adımlarını dinler. Bu birincil dinlemenin bir tür *teyakkuzda olma* hali olduğu söylenebilir. İkinci tür dinleme ise bir *şifre çözme* biçimidir; kulakla yakalanmaya çalışılan şey *göstergelerdir*; burada insan devreye girer; okuma eyleminde olduğu gibi, belli kodlar uyarınca dinlerim.⁶

Barthes'ın birincil dinlemesi, Nietzsche'nin korku çağını andıran bir tür arkaik *üstdinlemeye* benzerken (tetikte olmak teyakkuzu içerir), ikinci dinleme bir tür şifre çözmedir. Üçüncü dinleme ise, ("Burada yaklaşım tamamen moderndir," diye yazar Barthes, ama "bu dinleme diğerinin yerine geçmez," diye ekler), ilkel katmanın ikinci katmanı yarıp ortaya çıkmasından ziyade, kökenlere doğru sarmal bir dönüşü devreye sokuyor gibidir. Aslına bakarsanız bu üçüncü dinleme "belirlenmiş ya da tasnif edilmiş herhangi bir işareti hedeflemez ya da beklemez."

... yüzyıllar boyunca dinleme, niyet içeren bir işitme eylemi olarak tanımlanmışken (dinleme açık bir zihinle duymayı *istemektir*), bugün artık dinlemeye bildik bilmedik tüm mekânlara yayılma gücü (ve hatta işlevi) tanınmaktadır: [...] Doğrudan ve tekil dinlemeyi vaaz eden Yasa'nın dağılması söz konusudur; bir zamanlar dinleme, tanı-

5 L'Obvie et l'obtus. *Essais critiques* III, s. 217.

6 Agy.

mı gereği *uygulanan* bir şeydi; bugünse dinlemeden beklenen *her men her yerde* olmasıdır; böylelikle bir başka tarihî sarmal-dönüş, yani *her yönde (panique)* bir dinlemeye varılmaktadır.⁷

Barthes'ın kulakbilimi (*otoloji*), kulakların soykütüğüne ilişkin üç adımlı, üç bölümlü söylemi, nihayetinde bir *korku sarmalına* benzer.

Ben de Barthes'ı takip ederek, Figaro'nun, Suzanne'ın ve diğerlerinin kulaklarının, birincil dinlemenin [panik olarak]* her yöne doğru devindiği bu katmanlaşmış dizilimde sarmal bir hareket tarafından sürüklendiğini düşünmüyor değilim. Zira Barthes'ın, “dinlemenin işlevi”ni “alan mefhumu” aracılığıyla ele almaktan bahsederken öne sürdüğü şey; bu dinlemenin her zaman bir “güvenlik alanı”nda gerçekleşmesi sebebiyle, “hem savunmacı hem de avcı” niteliğe sahip olduğu idi.⁸ Figaro ve Suzanne işte tam da bu güvenlik alanında, kulaklarını “geçip gitmekte olan belirtilere” vererek, “evin sesli huzurunu bozmak üzere olan sıra dışı bir gürültüyü beklerler deli divane.”⁹

Barthes'ın kulak arkeolojisinde [*l'otoarchéologie*], “tetikte” dinlemeden, –arkaik üstdinleme halinden– sonra bir başka türe geçilir; Barthes'a göre bu dinleme “bir hermeneutiğe [yorumbilime]” bağlıdır, “karanlık, müphem ya da sessiz olanın kodlarını çözme”yi hedefler.¹⁰ İşte bu geçiş, –bir evrim ya da bir sıçrayış söz konusudur– ritim aracılığıyla gerçekleşir: “Ritim sayesinde,” diye yazar Barthes, “dinleme saf gözetleme olmaktan çıkar,” nesnesi artık “göstergedir” ve böylece sembolik düzene dahil olunur.¹¹ Figaro ve Susanna da, Kont ve

7 *L'Obvie et l'obtus. Essais critiques III*, s. 228-229.

* Panik olmak burada hem telaşlanmak manasındaki duygu durumunu hem de Szendy'nin daha önce kullandığı manada *her yerde* olmayı ifade eder. (Ç.N.)

8 Agy., s. 219.

9 Agy.

10 Agy., s. 221.

11 “Dilin doğuşunu en iyi anlatan fabl, Freud'un anlattığı, annesinin yokluğunu ve varlığını bir oyunla taklit eden çocuğun hikâyesidir: Oyunda çocuk ipe bağlı bir bobini itip geri tutmaktadır; böylelikle ilk sembolik oyunun yanı sıra ritmi de yaratır. Bu çocuğu

Kontes de koca çocuklar gibidir; sürekli gözetleniyor oldukları takıntısı bir yana, gidip gelirken ve bir görünüp bir kaybolurken kendilerini ritmik bir oyunun kodlarına –bir dansa, bir koreografiye– göre temsil ederler. Şarkılarla dans ederken ya da şarkılara dansla eşlik ederken birbirleri için *ne manaya geldiklerini* ölçüp biçerler. Bir *minuet*, bir marş ya da bir kontradans halini alan Kont’un salınışı, adımları, gidip gelişleri yalnızca bir müdahale tehdidi olmaktan çıkar ve yorumlanacak, şifresi çözülecek bir göstergeler sistemine dahil olur.

Nihayetinde *Figaro’nun Düğünü*’ndeki karakterlerin dinleyici olarak rollerinin ve konumlarının sabit olmadığı düşünülürse, bu karakterler Barthes’ın kulağın üçüncü çağı dediği şeyin –“belirtilerin dinlenmesi ve göstergelerin dinlenmesi olarak adlandırılan şeyle artık tam bir benzerliği bulunmayan bu modern dinleme[nin]”– çağdaşı olabilir.¹² Barthes, üçüncü tür dinleme olarak tanımladığı şeyin özelliklerini şöyle tarif eder: “Bundan böyle, konuşan, açılan, itiraf eden taraf olmadığı gibi; dinleyen, susan, yargılayan ve ceza veren taraf da yoktur”; herkes sırayla, hatta aslında aynı anda dinlenmekte ve dinlemektedir.¹³

Bununla beraber Barthes, “serbest bir dinleme”nin –“hareketliliğiyle konuşma kurallarının [...] sabitlenmiş ilişkiler ağını aşır, dönüşüme uğratarak dağıtan bir dinleme”nin– ortaya çıktığını söyler, ki ben bu kadar ileri gidemeyeceğim.¹⁴ Ne *Figaro’nun Düğünü*’nün kahramanları ne de bir başkası bu sonucu çıkarmak için yeterli malzeme sağlıyor.

gözünüzün önüne getirin, sürekli gözetleme halinde, annesinin o çok arzu ettiği dönüşünü belirtecek sesleri dinliyor: İşte bu asal dinlemedir, belirtilerin dinlenmesidir; lakin çocuk belirtinin ortaya çıkışını takip etmeyi bırakıp düzenli bir biçimde geri dönüşünü taklit etmeye başladığında, beklenen belirtiyi işaret çevirir. İkincil dinlemeye, anlamlı dinlemeye geçer. Dinlenen, *mutemel* olan değildir artık (av, tehdit ya da beklenmeden çalıp gelen arzu nesnesi), *gizemdir*. Gerçekliğin üstünü örttüğü gizem insan bilincine ancak bir kod aracılığıyla intikal edebilir; bu kod gerçekliği hem saklamaya hem de sökmeye yarar.” *L’Obvie et l’obtus. Essais critiques III*, s. 220-221.

12 Agy., s. 228.

13 Agy., s. 229.

14 Agy.

Mozart'ın *Ancien Régime*'in hiyerarşilerini altüst etme çabasının hakkını teslim etmekle birlikte, *Figaro*'nun, dinleme meselesini ele alışında Barthes'ın bahsettiği¹⁵ bu özgürleştirilmiş özneler arasılığı hayal etmeye imkân verebilecek herhangi bir şey olduğunu söyleyemeyiz. Elimizde, bunun naif bir ütopyadan ibaret olmadığını düşünmemizi sağlayacak hiçbir şey yok. Figaro, Suzanne ve diğerlerinin dinlemelerini kavramak için Barthes'ın üçlü katmanlaşmasının yetersiz olduğu kesindir. Bu katmanlaşma "özneyi *mahremiyetinden* feragat etmeye zorlayan" bir dinleme perspektifi ortaya çıkarıyor ve birçok açıdan, klasik dinleme düzeneğini yapıbozumuna uğratsa da, durum bundan ibarettir.¹⁶

Tam da bu noktada, Deleuze'ün son dönem metinlerinden birinde¹⁷, Foucault'nun gözetleme üzerine incelemelerinin muhtemel bir devamı olarak, özlü bir şekilde sunduğu düşünceye dönmek iyi olabilir. Barthes, ("müminin, müridin ve talebenin dinlemesi" gibi) klasik biçimlerinden kurtulmuş dinlemenin, "dağılma" ve "yansıması"nın bir arada bulunabileceği bir özgürleşme ufkundan hareket ederken Deleuze, "kapatılma mekânları"nın ortadan kalkmasını yeni bir gözetim rejimi olarak, "disiplin toplumları"ndan, "kontrol toplumları"na geçiş olarak değerlendirir.

Foucault "disiplin toplumları[nı]" 18. ve 19. yüzyıllara yerleştirdi. Doruk noktalarına 20. yüzyıl başlarında varan bu toplumlar, geniş ve yaygın kapatıp kuşatma mekânları düzenlemeleriyle diğerlerinden ayrılıyorlardı. Ancak Foucault, bu modelin geçiciliğini de fark

- 15 Barthes için üçüncü dinleme, "'dinliyorum' demenin 'beni dinle' anlamına geldiği bir özneler arası alanın gelişmesi"ni ifade etmekteydi. *L'Obvie et l'obtus. Essais critiques III*, s. 217.
- 16 Barthes'ın "dinleme yapı-söküme uğrarken, kendisini dışsallaştırıyor" önermesini ele alırken, denemenin son satırlarının ikili bir özgürleşme mantığıyla ortaya koyduğu şeyin ötesini düşünmeliyiz: "... dinleme özgürlüğü ifade özgürlüğü kadar kesin olmalıdır. Dinleme nihayetinde biri iyi diğeri kötü olan iki modern tanrının, yani güç ve arzunun çarpıştığı bir sahnedir." Agy., s. 230.
- 17 Gilles Deleuze, "Post-scriptum sur les sociétés de contrôle", *L'Autre Journal*, No 1, Mayıs 1990; daha sonra *Pourparlers*, Minuit, 1993. [Türkçesi için Ulus Baker çevirisi temel alınmış ve ufak değişiklikler yapılmıştır: [http://www.korotonomedya.net/kor/index.php?id=6,24,0,0,1,0 \(Ç.N.\)](http://www.korotonomedya.net/kor/index.php?id=6,24,0,0,1,0 (Ç.N.))]

etmişti: [...] disiplinler de sıraları gelince kendi bunalımlarıyla karşılaştılar ve bu durum, zamanla kurulan ve İkinci Dünya Savaşı'nın ardından ivme kazanan yeni kuvvetlerin lehine oldu; bir disiplin toplumu, artık içinde olmadığımız, artık olmayı bıraktığımız şeydir. Bu yeni kuvvetler, disiplin toplumlarının yerini almakta olan "kontrol toplumlarıdır."¹⁸

Deleuze'ün metinde sıraladığı "kapatılma mekânları" ("hapis-hane, hastane, fabrika, okul, aile"), yani "içerisi" [*internat*], bir yandan Barthes'ın "eski dinleme yerleri[ni]" bir yandan da Bentham'ın panoptik ve panakustik projesi için öngördüğü uygulama alanlarını anımsatır. Kurumların "ölüm çılgınlıkları" ile içine girdiği "genele yayılmış krizler", Deleuze'ün "*contrôlat*" [kapatıp-kuşatma] olarak adlandırdığı, bambaşka bir rejim içinde işleyen, yeni bir mekânlar ağı ortaya çıkarıyordu:

Kapatıp-kuşatmalar, "öbekler", ayrı ayrı düzenlemeler halindedirler; oysa kontroller bir *modülasyondur*: Bir andan sonrakine sürekli olarak değişen, kendini bozup duran bir yığın ya da bir noktadan diğerine sıçrayan cıva taneciklerinin oluşturduğu bir kütle gibi.

Nasıl ki disipline dayalı kapatılmada gözetim, belli bir nokta ya da merkezden hareketle bireyin kitle içinde soğurulması demekse, kapatıp-kuşatma da bir ağ ile o ağın ele geçirdiği şeyler arasında dur durak bilmeyen sonsuz sayıdaki düzenlemelerden oluşur. Bu konuya ilişkin en isabetli imge belki de yakın tarihli bir filmde bulunabilir: Tony Scott'ın *Enemy of the State* [*Devlet Düşmanı*] filminin ilk sahnesinde görülen şeyin, av şebekesinin hareketli ağı olduğu söylenebilir. Uydu gözlemleri sayesinde sürekli değişen ağ, kaçağın yer değişikliklerini sürekli haritalar. Bu harita arazinin her türlü değişimine uyum gösteriyor gibidir.

Figaro, Suzanne ve diğerleri hâlâ orada mısınız? Oradasınızdır herhalde.

Figaro ve Suzanne'ın replikleri anlık olarak Kont ve Kontes'in sözde çan sesleri ile çevrelendiğinde, bu onların bir süreliğine de olsa *Devlet Düşmanı* filmindeki gibi bir kontrol monitörü içinde bulunmalarına benzemez mi? Dahası, şarkıların eşlik ettiği hareketler, onları zapt ederken erişim menzillerini de belirleyen bir mikrofona bant genişliği dahilinde ortaya çıkmıyor mu? *Figaro'nun Düğünü*'nün müzikal dünyasında karşılıklı üstdinlemenin her yerde olması, zapt etmenin (bu da adı konmamış bir tür kayıttır), sesli jestlerin muhtemel alanlarını her an belirlemesi sonucunu doğurur.

Ama mikrofona çerçeveleri, bant genişliğine göre müzikal dokuyu oluştururken anbean yer değiştirir; akışı takip ederken kendilerini bozup yeniden düzenler ve temelde *akışkan* konumlar oluşturur. Bu yüzden hikâyenin konusu ve dramatik aygıt, efendilerin odalarıyla çevrelenmiş hizmetçilerin gerdek odasının *disipliner* alanını temsil ederken, müzikal alan, kişileri karşılıklı olarak birbirlerine uyumlanan bir dizi melodik ve ritmik parametreye ayrıştırır ve onlardan sabit olmayan *kontrol* ilişkileriyle birbirine bağlanan bir veri akışı oluşturur.¹⁹

Figaro, Suzanne ve diğerlerini bir yana bırakalım artık. Yani onları müziğin içinde dönüşmeye bırakalım ki, bireysel özellikleri, siluetleri yitip gitsin; onları taşıırken durmaksızın şekillendiren ve yerinden eden akışın ritmik ve melodik dokusunda çözülüp kaybolsunlar.

Bütün bunlar geçici bir kontrol ya da karşılıklı üstdinleme biçimindeki bir dinlemeyi oluşturan seyyar noktalardan yahut kaçış çizgilerinden başka nedir ki? İçinde kısa bir süreliğine de olsa bir *bakış açısının* işitsel muadilinin ortaya çıkacağı kabartılar veya çıkıntılar misali, notaların mimarisi içinde yer alan ve bu mimari tarafından yönlendirilen –oyun içindeki oyuna ait– dinlemelerdir

19 Sabit-olmayan yerine “meta-sabit” de diyebilirdik. Keza Deleuze de Gilbert Simondon'un dağarcığından ödünç alarak böyle yazar. Deleuze'e göre disiplin toplumları “aynı anda kitleleştirip bireyleştirir, yani gücü altında olanı bedene büründürürken, beden her bir öğesinin bireyliğini de şekillendirir”; kontrol toplumlarında ise tam tersine “bireyler bölünmüş haldedir ve kitleler numunelerdir, veridir”: “Bireysel beden”in yerine geçmek üzere olan şey “kontrol edilecek tekil bir maddedir.”

“görülmeden dinlenen yer” manasındaki asli dinleme yerleridir) bunlar.

Benim gibi bir dinleyiciyi bekleyen bu noktalar ya da yerler –dinlemede olan karakterlere kulak kabarttığım zaman beni önceler ve eserin içine yerleştirir– bir ölçüde perspektif tarihinin izleyicinin yeri ya da öznenin konumu olarak inşa ettiği şeye benzer. Böylesi bir analojinin, müziği sadece sabit kaçış çizgileriyle kendini sunan bir *tablo* içine hapsetme riski taşıdığı düşünülürse, *dinleme noktaları* diye adlandırmaya kalkacağımız bu şeyi nasıl anlamak gerekir? Bentham’ın izinden giderek, bu dinleme noktalarını tıpkı bir güvenlik kamerasının panoramik hareketi gibi, *sürekli dönmekte olan bir perspektifin* panoptik hareketi gibi mi kavramalı?²⁰ Ya da daha iyisi, Deleuze’ü takip ederek bunları sürekli dönüşen, farklı çözünürlüklerdeki alıcılardan oluşan bir ağ olarak mı ele almalı?

20 Anglosakson sinema ve video lügatında *to pan* fiili (panoramanın kısılmasıdır) kameranın yatay hareketine, yani bakış açısına işaret eder. Burada belirtmek gerekir ki Bentham’ın panoptik tasarısı ve panoramanın (İngiliz Robert Barker tarafından) icadı tamamı ile birbirine çağdaştır: 1787. Bunların sesli muadili ise, bir kaydın stereo olarak ya da kuadrofonik şekilde melânsallaştırılmasında kullanılan panpot (*panoramic potentiometer*) adında bir teçhizatla sağlanır. Bu teçhizat, ses kaynağının işitme alanında dairesel bir biçimde yer değiştirdiği yarılmasını yaratmaya yarar.

TELE-DİNLEME VE TELE-GÖZETİM

Görünüşe göre klasik müzik dinlemenin baskın biçimine ilk olarak orkestra şefi Wilhelm Furtwängler'in yazılarında rastlanır: Adorno'nun o çok sevdiği ifade ile söylersek, yapısal dinleme¹.

Bir tür müzikal yorumlama pratiğini de içerisinde barındıran bu ideal, Furtwängler'in birçok metinde *Fernhören* diye adlandırdığı şeye tekabül eder. Fransızcada bu terim “mesafeli dinleme” olarak karşılanmışsa da daha doğru ve makul çevirisi tele-dinleme [uzaktan dinleme] olacaktır.

Bu ne demektir peki?

Furtwängler 1951'de yayımlanan Bach üzerine bir denemesinde bunu şöyle açıklar:

Âna ilişkin odaklanma, Bach'ın müzikal düşüncesinde eşine rastlan-

1 Bkz. Adorno'nun *Introduction à la sociologie de la musique* eseri ve *Écrits: une histoire de nos oreilles*'de öne sürdüğüm eleştiri.

mamış bir güce kavuşur; geçen ânın tastamam doluluğu, sahiden de her şeyi kapsayan hâkim bakışın ikizidir bu. Ne yakını ne de uzağı dışarıda bırakan dikkatiyle, şimdiki ânın kendiliğinden tamamlanışıyla ve yapı fikrine, bütünsel akışa karşı alttan alta sürekli tetikte olmasıyla; “yakından deneyim” (*Nah-Erleben*) ile olduğu kadar “uzaktan dinlemesi” (*Fernhören*) ile Bach’ın müziği, daha önce hiç görülmemiş bir biyolojik kesinlik ve doğal güç örneği sunar.²

Furtwängler, panoptik gözetim üzerinden tarif ettiği (“sahiden de her şeyi kapsayan hâkim bakış”) bu tele-dinlemeyi şüphesiz ki, doğrudan *müziğe*, Bach’ın müziğine atfetmektedir.

Son cümledeki zamir bunun ispatıdır (“uzaktan dinlemesi” ile Bach’ın müziği). Dolayısıyla burada müziğin dinle(n)mesinden bahsederken, sadece nesne bağını değil –daha da önemlisi– özne bağını da anlamak gerekir. Müzik, birisi tarafından dinlenmeden ve hatta ampirik bir dinlemenin nesnesi olmadan önce, mesafeli dinlenişiyile, *kendisine* ait olan bu tele-dinlemeyle kendi kendini dinler. Furtwängler, müziğin dinle(n)mesinden bahsederken, en nihayetinde müziğin kendini uzaktan dinlediğini söyler. Dinleme ve üstdinleme, müzikte herhangi bir dinleyici ona kulak vermeden evvel devrededir.

Alttaki yapının işitsel yüzeyle (ya da bütünlüğün detayla) karşı karşıya oluşu gibi, müzikal anların basitçe art arda gelişi ile karşıtlık içinde bulunan bu uzaktan dinleme fikrini veya idealini, Furtwängler, müzikolog Heinrich Schenker’in teorik çalışmalarından devşirir. Üstelik bu açıkça teslim ettiği bir borçtur; 1947’de Schenker’e ithafen kaleme aldığı bir yazısında şöyle der:

Schenker’in tüm fikriyatının merkezine aldığı şey, müzikteki tele-dinlemeydi. Tele-dinleme –yani uzak bir mesafeden, çoğu zaman sayfalarca süren derinlemesine bir bağlam dahilinde dinleme–, Schenker için büyük klasik Alman müziğinin temel özelliği idi ve Schenker’in bu müziği teorisinin çıkış noktası olarak almasının ve

2 Wilhelm Furtwängler, “Bach”, *Musique et verbe*, çev. Bernard Goldschmidt, Jean Malignon, Hachette, 1979, s. 266. Vurgu çevirmenlere aittir.

bugünlerde müzik olarak addedilen şeye karşı bu müziğin organik üstünlüğünü bıkmadan vurgulamasının sebebi de bu anlayıştır. Bir Beethoven senfonisinde, müziği oluşturan melodik, ritmik ve armonik unsurlar bir caz parçasında olduğundan çok daha sadedir. Temel fark ise şurada yatar: Cazda tele-dinleme yoktur. Karmaşıklıklar ortaya çıktıkları anla sınırlıdır. Bütünün kendisi de sık bir ormandan geçen bir yola benzer biçimde hareket eder, her yönden yenilenen nüansların, ritimlerin ve envai çeşit sarmaşık dikenlilerin saldırısı altındayken bir anda olay biter ve ferah bir alana doğru ormandan çıkmış oluruz. Beethoven'ın senfonisinde ise durum tam tersidir; daha ilk ölçü beşinci, sekizinci, yirminci, otuzuncu ve aslında sondaki ölçüye göndermede bulunur ve parça daha ilk ölçüde baştan sona kat edilir. Yalıtılmış ölçü basittir, ama ölçüler, temalar, envai çeşit söyleşimler ve çeşitlemeler, inişler ve çıkışlar arasındaki ilişki, dâhiyane bir tele-dinlemenin ürünüdür ve doğru anlaşıldığı takdirde öyle "karmaşıklıklar" sunar ki, doğanın bir ürünü olan canlı organizmanın iç karmaşıklığı bakımından insan yapımı bir makineyi fersah fersah aşması gibi, bunlar da cazın sunabileceklerini katbekat aşar. Schenker'in ortaya çıkardığı şey budur ve özünde biyolojiye dayanır; modern biyolojinin keşiflerini başta sanat olmak üzere her alanda uygulamayı öğrenebilirsek, Schenker'in keşiflerinin kapsamı gitgide genişleyecektir.³

Bu kadar uzun bir alıntıya başvurmamın sebebi, bu pasajın *dinleme siyaseti* hakkında çok şey söylemesidir. 1947 yılında sanatın biyolojiyle bu şekilde ilişkilendirilmesinin hangi imada bulunduğuun üzerinde durmaya hiç gerek yok. *Yozlaşmış müzik*⁴ söyleminin en beter örneklerinden biri olan caz *ormanı* metaforundan bahsetmiyo-

3 Wilhelm Furtwängler, "Heinrich Schenker: Ein zeitgemässes Problem", *Ton und Wort: Aufsätze und Vorträge 1918 bis 1954*, Wiesbaden, Brockhaus, 1955, s. 198.

4 Weimar Ulusal Tiyatrosu Müdürü Hans Severus Ziegler tarafından düzenlenen, *Entartete Musik* sergisi 1938'de Düsseldorf'ta "1. Reich müzik günleri" kapsamında gerçekleşir. Blz. Albrecht Dümmling ve Peter Girth, *Entartete Musik: eine kommentierte Rekonstruktion*, Düsseldorf, 1988. Furtwängler'in İkinci Dünya Savaşı sırasındaki pozisyonu üzerinde uzun uzadıya durmayacağım: Almanya'da kaldığı için ziyadesi ile eleştirilen Furtwängler her kendini savunmaya kalktığında Yahudi müzisyenleri korumaya çalıştığını öne sürmüştü ve böylece kendi nazarında en cesur direnişi, yani içeride gerçekleşen bir direniş sergilemişti.

rum bile. Benim burada esas ilgimi çeken, tele-dinlemenin tarihte ilk kez temel kavram mertebesine yükselmiş olması (Adorno daha sonra farklı yerlerde yapısal dinlemeden bahsederken bunu farklı bir şekilde ifade edecektir) ve Barthes'ın birincil ve ikincil dinlemesi arasındaki ayrımın müphemleşmesinin hissediliyor olmasıdır. İleri seviyede bir müzik dinleme eylemi, bir göstergeler ve kodlar çözümlemesidir şüphesiz ama burada –kaba caz ormanı örneğinin de gayet iyi gösterdiği gibi– gerisingeri korku çağına dönülüyor gibi görünüyor. Bu teyakkuz halinde bir üstdinlemenin, av ile avcı arasındaki uzaktan gözetlemenin ilkel safhasına dönüştür. Şayet büyük klasik müzik bu korkudan kendini koruyup sakınabiliyorsa, bu belki de tehdidi içselleştirmesinden, dinlemenin barındırdığı mesafeyi *kendi iç meselesi* haline getirmesinden kaynaklanmaktadır. Panik, tele-dinlemenin organik panakustığı içinde ve sayesinde hâkimiyet kazanmaktadır.

Her an idrakinde olmak durumunda olduğum yüzeysel ayrıntılar ile gözetmek durumunda olduğum –yani bütünü göz önünde bulundurarak gözetlediğim– yapının bütünselliği arasında bu müzikal dinleme fikri bana ne sunabilir? Dinleyici olan beni, eserin içinde nereye yerleştirir?

Furtwängler 1927 ile 1942 yılları arasında tuttuğu deftere şu cümleleri not eder:

Yeniden icra eden kişi için: Her eser kendine özgü “mesafe”yi *kendinde* barındırır ve eseri de bu mesafe dahilinde ele almak gerekir. Bu mesafeyi teşhis etmek, bu mesafeye göre hareket etmek, yorumcunun başlıca ödevidir.⁵

Şayet, *mutatis mutandis* [duruma uygun şekilde], yorumcu yerine dinleyiciyi koyarsak, Furtwängler'in bahsettiği mesafe, *dinleme için de* kendine özgü bir meseleye dönüşür: Eserin içinde bulunan

5 Wilhelm Furtwängler, *Kalendernotizen 1927-1942, Dokumente –Berichte und Bilder – Aufzeichnungen*, Rembrandt Verlag, 1968, s. 71. Vurgu yazara aittir.

zorunlu mesafe uyarınca, yani eseri kendi içinde kendinden ayıran bu iç mesafe ile bir yoruma ulaşmak, eserin şifresini, kodlarını çözmek; kısacası (Barthes'ın ikincil dinleme biçimi manasında) anlamak, duymak durumundayım. Başka bir yerde Furtwängler bu mesafenin tek (zira, mesafe terimini tekil halde kullanır) ve ölçülebilir olduğunu (mesafeyi bulması gereken yorumcudur) öne sürmektedir. Öyle ya da böyle, Furtwängler yine de mesafeyi görsel perspektifte olduğu gibi sabit bir noktaya indirgemeksizin, eseri değerlendirmemi sağlayacak bir çizgi yahut belli bir bölgeden hareket ediyor gibi görünmektedir. Ya da şöyle diyelim: Bu mesafe, eserin benim vesilemlle kendi kendini değerlendireceği ve uzaktan dinleyeceği türden bir mesafedir.

Başka türlü düşünürsek, Bentham'ın panoptik tasarısı gibi, eserin gözetleme sistemi kendi üzerine kapanıyor gibidir: Dinleyen ve kontrol eden kişi, tıpkı bakan ve teftiş eden kişi gibi, *kapalı devre* işleyen bir tertibatın yapısı dahilinde bizzat gözetlendiğini görecektir. Furtwängler'e göre, tüm potansiyel ziyaretçilerini işleyişine dahil eden *Panoptikon* gibi müzikal eser de olmakta olan her şeyi, bunlara belli bir yer, ölçülüp biçilmiş bir ayırım tahsis ederek kendi ağına kaydeder ve yakalar. Son tahlilde, Furtwängler'e göre tele-dinleme ideali uyarınca *eser kendi kendini üstdinler* ve bunu doğru mesafeye yerleştirdiği dinleyicinin konumu aracılığıyla yapar.

Fakat caz için aynı durum geçerli değildir. Furtwängler'e göre cazda tele-dinleme eksiktir; sınırları belli bir tertibat, kapalı devre bir eser mefhumu yoktur. Peki bu benim gibi bir dinleyicinin, caz denen bu kolektif doğaçlama karşısında bir yeri olmadığı anlamına mı gelir? Yerleş(tiril)eceğim belli bir yer yok mudur cazda? Ya da şöyle soralım: Cazda, yani Furtwängler'e göre kulaklarımın her yönden saldırı altında olduğu bu ilkel ormanda, dinleme neye tekabül eder?

Faşistlerin ve nasyonal sosyalistlerin cazı kınamaya devam ettiği yıllarda⁶ Furtwängler'in ortaya attığı bu son derece nahoş teşbih-

lerin kimi açılardan isabetli olduğunu da kabul etmek gerekiyor. Olağandışı ve biricik varoluşu, yepyeni alan ve duyguların peşi sıra gidişiyle doğaçlama, bir ava, doğaçlamacı ise bir avcıya benzer. Julio Cortázar'ın Charlie Parker'dan ilham aldığı bir öyküsünde⁷ yazdığı gibi, solist doğaçlarken “kovalandıkça kaçan şeyi takip eder.” Müzikal avını peşi sıra kovalayan benim gibi bir dinleyici için, caz dinlemek ilkel bir üstdinlemeye, kovalamaca sırasında ortaya çıkan ipuçlarını ve izleri teyakkuz halinde havaya dikilmiş kulaklarla ve büyük bir hevesle gözlemeye benzemez mi?⁸

Yani bana öyle geliyor ki cazda eser ve eserin uzaktan-dinlenişi pek de söz konusu değildir; zira burada eserin kapalılığından kaynaklanan ve detaylar cangılından bağımsız olarak yapısını duymaya mahal verecek bileşik ilişkiler yoktur. Burada bana kesin bir dinleme noktası atfedebilecek bir panoptik ya da panakustik tertibat bulunmaz. Ben de, bir yandan takipteyken, belli bir noktada, doğaçlama usulü süren müziğin içine sürüklenmekteyim.

Bu manada benim bir tür casus ya da gizli bir gözetleyici olduğum düşünülebilir. Sürek hayvanlarının av sırasındaki seslerini ya da ulumalarını endişeyle karışık bir tür fütursuzlukla duyabilirim. Kimi müzisyenlerin eserlerinin merkezine koyduğu gizli bir zevktir bu. Mesela Britanyalı diskjokey Robin Rimbaud, uzun, dalgalı bir radyo alıcısıyla cep telefonu konuşmalarını kaydedip mikslıyor. Casusluk cihazının ismini mahlas olarak kullanan Rimbaud, –albümlelerini *Scanner* [Tarayıcı] adıyla çıkarıyor– “röntgencilik” olarak nitelediği müziğini bir filme başvurarak şöyle tarif ediyor:

Benim için sesleri taramak bir şehri haritalamaya benziyor. Benim yaptığımı hayli yakın bir örnek, Robert Altman'ın *Short Cuts* [Sosyeteden İnsan Manzaraları] filminin açılış sekansında var: Kamera

- 7 Julio Cortázar, *Blow-Up and Other Stories*, “Pursuer”, New York, Collier, 1963, s. 196.
- 8 Bebop döneminden bu yana, birçok caz parçası, ki bunlar ne Broadway'den ödünç alınmış ne de aşk şarkıları olmuştur, av meselesini ele alır: John Coltrane'in *Chasing the Trane*, Charlie Parker'ın “Chasing the Bird” parçası, James Carter'ın *Chasing the Gypsy* albümü (ki bu sonuncusu *Mirages* başlığıyla sıkça “Chasing Shadows” parçasına repertuarında yer veren Django Reinhardt'a bir tür naziredir.

şehrin üzerinde uçup mesafeleri kat ederken, şehir sakinlerinin konuşmaları duyulmaya başlıyor...⁹

Duyulabilecek her şeyin işitsel haritasının ortaya serildiği bu hareketli nokta imgesi, oldukça baştan çıkarıcıdır. Ayrıca o esnada defaatle yeniden yazılan bir doğaçlamanın coşkun akışına dikkat kesilmiş kulağı da gayet iyi anlamamızı sağlayabilir. Kuşbakışı gözler önüne serilen bir manzara ya da araştırıldıkça keşfedilen bir arazi misali.

Elbette bu imgeye gereğinden fazla yaslanmak, sinematografik analogiyi suistimal etmek olacaktır. Zira dinlemenin –hareketli ve hatta uçuş halinde olsa da– bir *bakış açısına* göre örüldüğünü gösteren herhangi bir şey yok.

Bir bakış açısı ya da *dinleme noktası* gibi bir şeyin olanaklılığını sorgulamak gerekir. Michel Chion'un sinemadaki dinleme temsilleri üzerine düşünürken ortaya attığı soru da buna benzerdir.¹⁰ Burada Chion, genel olarak “asal özdeşleşme” diye adlandırılan şeyin ekrana taşınmış dinleme için geçerli olmadığını gösterir; yani izleyicinin gözü her daim kameranın bakış açısını üstlenirken, dinleyenin kulağı için böyle bir durum söz konusu olmaz:

Kadrajda mikrofon gözüксе bile [...], bu mikrofon *aracılığıyla* duyamayız. (...) Hatta mikrofonun görülmesiyle duyulmakta olan (ekranda küçük noktaya benzeyen mikrofondan gelmiyor olduğu aşikârdır) şey arasında garip bir çelişki var gibidir. Televizyon çekimlerini

9 Bkz. Robin Rimbaud, “Scanner: cartographier les villes”. Christophe Kihm tarafından gerçekleştirilen ve 2002 yılında Paris Centre Pompidou'daki sergi kataloğunda yayımlanan mülakat; Christophe Kihm (yay. haz.), *Sonic Process: Une nouvelle géographie des sons*, Paris Centre Pompidou, 2002, s. 240-245. Buradaki bu gizli zevk, kaçınılmaz olarak bana çocukluğumdaki bir oyunu hatırlatıyor; bu oyun bir biçimde Freud'un asal dinleme fantazisi sahnesini tekrar ediyor gibiydi. Küçük bir magnetofonla Budapeşte'deki aile içi muhabbetleri ve tartışmaları kaydetmekten aldığım zevki daha dün gibi hatırlıyorum ve tabii ki bantları bıkıp usanmadan başa sarıp dinlerken her defasında attığım *lâhkahaları* da.

10 Michel Chion, *Un art sonore, le cinéma: Histoire, esthétique, poétique*, Cahiers du cinéma, 2003, s. 260.

düşünün, orada durum daha da nettir [...], kimse sesin, insanların yakalarına iliştirilmiş o küçük silindirlerden geldiğini söyleyemez.¹¹

Yine de Michel Chion'un analizinden yola çıkarak sinemada yahut başka bir yerde, bir dinleme noktası olmadığı sonucuna varılmaz. Aslına bakılırsa, söz konusu dinleme noktası, bakış açısının aksine, temsilin tertibatında yapısal ve sabit bir biçimde yerleşik ya da verili değildir.

Bu farkın tüm sonuçları, Francis Ford Coppola'nın Watergate Skandalı üzerine çektiği ve gözetlemeye ilişkin önemli bir klasik olan 1974 tarihli filmi The Conversation'da [Konuşma] ustaca ortaya konur.

Filmin başkahramanı Harry Caul (Gene Hackman), dinleme konusunda uzmanlaşmış bir özel dedektiftir. Filmin sonunda Harry evine dönüp tenor saksafonunu çalmaya başlar. Fonografında dönmekte olan bir caz plağı üzerine doğaçlarken, kayıtta çalan saksafon solosunun üzerine bölümler eklemektedir. Harry, hayalet müzisyenlerle girdiği bu çoksesli soyut diyaloga dalmışken bir anda telefon çalar. Plağın sesini kısıp ayağa kalkar ve telefonu açar: Yavaşça ve çekinerek iki kez, "Alo," der, ama cevap veren yoktur, yalnızca telefon hattının dip gürültüsü duyulmaktadır. Kafası karışan Harry, yerine oturup dönmekte olan plakla birlikte doğaçlama eylemine devam eder. Kamera bir süre daha telefonda kalır. Çok geçmeden Harry ikinci bir telefon alır. Bu sefer telefonu açmadan biraz bekler (plak bu sırada durmuştur). "Alo," der ve bu sırada tersten oynatılan bir manyetik banttan hışırtılı bir "alo" sesi duyulur. Telefonun diğer tarafındaki adam tehditkâr bir tonla:

"Bildiğinizi biliyoruz Bay Caul. Daha ileri gitmemeniz hayrınıza olur. Sizi dinleyeceğiz," der.

Tehdit hemen hayata geçer; Harry, o esnada ahizenin diğer ucundan az önceki doğaçlamasının ses kaydını duyar. Hayatını başkalarını gözetleyerek geçirirken, artık kendisinin de dinlendiğini fark eder. Sonraki sahnede evindeki mikrofonu bulmak için dairesini didik didik ederken görürüz onu. Bunu belli bir yöntemle ve ustaca yapar. Durum biraz umutsuzdur: Duvar kâğıtlarından kirişlere kadar her şeyi didik didik eder, fakat hiçbir şey bulamaz. Tükenmiş vaziyettedir, varlığından neredeyse emin olduğu mikrofonu bulamamıştır. Darmaduman olmuş dairesinin ortasına bitkince oturur ve yeniden enstrümanını üflemeye koyulur.

Lanet mikrofonu bulmayı başaramaması bir tesadüf müdür? Harry denen bu kıdemli hafiye, bu profesyonel köstebek ilk defa faka basmış, âciz ve yetersiz mi kalmıştır? Böyle olduğunu söylemek için yeterli delil yok. Harry'nin elinden bir şey gelmez çünkü mikrofon, onun için *yapısal olarak* ulaşılamaz haldedir.

Neden?

Sinemada gözetleme konusuna hasredilmiş muazzam bir çalışmada Thomas Levin, Harry'nin neden tüm çabalarına karşın onu gözetleyen cihazı asla bulamayacağına ilişkin akıllıca bir tez öne sürer. Cihazın sahnenin sınırları içinde bulunmasının imkânsız olmasının sebebi, kameranın hareketleriyle birlikte sürekli yer değiştirmesidir:

[...] İşte "ora"dadır cihaz, sonuç vermeyen dağınıklığı yavaşça gösteren, yukarıdan geniş açıyla çekilmiş son sakansta. Kamera burada dairenin boş bir köşesini gösterdikten sonra yavaş ve düzenli bir biçimde sola doğru kaymaya başlar ve beli bükülmüş saksafoncuyu bulana dek devam eder; sonra onu da geçip diğer köşeye vardığında aniden ve biraz sarsılarak aksi istikamette kaymaya başlar. Ve bu böyle devam eder.¹

1 Thomas Levin, "Rhetoric of the Temporal Index: Surveillant Narration and the Cinema of 'Real Time'", *CTRL [Space]*, MIT Press, Cambridge, 2002, s. 582-583.

Bu çekimin *biçimi*, yani zıt yönde kaymalardan oluşan mekanik hareket, Harry'nin çaresizce aradığı gözetleme cihazının rolünü üstlenir Levin'e göre. Cihaz başka bir uzamda, başka bir boyutta; hikâyenin anlatı boyutundan ziyade, anlatı tekniği boyutunda yer alır:

Ama nerededir bu şey? Dairede olamaz, öyle olsaydı kıdemli uzman onu çoktan bulmuş olurdu. Aslına bakılırsa, Harry gözetleme kamerasını asla bulamayacaktır, zira kamera anlatının bağrına, ulaşılamaz bir uzama yerleşmiştir: Gözetleme, *anlatının bizzat koşuluna dönüşmüştür*. Başka şekilde ifade etmek gerekirse, gözetlemenin yeri farkında olunmaksızın fakat kesin bir biçimde anlatının uzamından, varlık koşuluna [*condition de possibilité*] kaymıştır. Gözetleme, burada, filmin anlatısının biçimsel ifadesi haline gelir.²

Levin'in analizi bu sahnenin görsel yapısını, sinemada gözetlemenin sürükleyici tarihine yerleştirerek aydınlatır. Fakat yine de Harry'nin kendi evini altüst etmesine [*auto-perquisition*] yol açan casusluk aletinin bir kamera değil de bir mikrofon olduğu gerçeği var ortada. Başka bir deyişle, Harry'nin aslında bir gözetleme kamerasının *bakış* açısından filme alındığı teslim edilse dahi (ki bu kaçınılmaz bir şeydir, zira film karakteri olarak Harry'i var eden bu kameradır), henüz Harry'nin erişemediği *dinleme noktasının* dokunulmaz ve tespit edilemez niteliği hakkında bir şey söylenmemiştir.

Şimdi makarayı başa sarıp sahnenin başına dönüyorum.

Evine döndüğünde rahatlamak için müzik çalmaya başlayan Harry, gözetlendiğinin henüz farkında değil. Doğaçlamasına eşlik etmek için kullandığı plaktan çalan ve saksafonuyla eşlik ettiği kayda kulak kesiliyor. Burada filmi izleyen ve dinleyenler için, Michel Chion'un tabiri ile "gömülü bir dinleme" söz konusudur. Bu, biz

2 "Rhetoric of the Temporal Index: Surveillant Narration and the Cinema of 'Real Time'", CTRL [space].

3 "Gömülü dinleme, bir film karakterinin, izleyicinin o sırada film karşısındaki durumunu yansıtabilecek şekilde dinlemeye geçtiği zamandır." *Un art sonore, le cinéma*, s. 421. Ben de *Écoute: une histoire de nos oreilles* adlı eserimde "dinlemeyi dinlemekten" bahsetmiştim.

dinleyicilere, dinlemekte olan karakterler sunan opera sahnelerini andırır.

Harry kendisinin de dinlendiğini telefonda az evvelki doğaçlamasının kaydını duyduğunda anlıyor. Filmin sonundaki bu ürpertici ve kan dondurucu sürpriz, bu korkunç düşüş, her şeye rağmen güvenli ve sınırları belli olan gizlice dinlenme olasılığını ve halini ortadan kaldırır ve her şeyi dipsiz bir uçuruma çevirir. Mesele, casus müzisyenin izleniyor olduğunu keşfetmesi değildir yalnızca. Harry o anda dinlediği kayıtle eşzamanlı olarak kayıt altına alınmışçasına telefonda kendini dinlemektedir; ses kaydının [fonografi] hayaletimsi uzamının bir parçası olan Harry, bu çok katmanlı uzamın içine çekildiğini duyumsar. Kendini dinleme altında bulunca az önce ona eşlik eden fonogramın içinde kaybolup gidiyor gibidir; az evvelki cümleleri o hayaletimsi arşivde yutulmuştur sanki. Nesnesi olduğu işitsel gözetlemeden ötürü Harry'nin dinlemesi ve dinlenmesi (yani benim de onu dinlemem), giderek sesin daha derinliklerine dalıyor, batıyor gibidir.

Peki bu durumda, bu dipsiz uçurumlarda hareket eden dinleme biçimleri ne olur?

Aynı *Figaro*'da olduğu gibi üstdinlemelerle sarmalanmış durumdayım ve bunu elimden geldiğince tarif etmeye çalışacağım.

Ben, filmin izleyicisi ve dinleyicisi olarak, ona eşlik eden plağı dinleyen Harry'nin dinlemeye alındığını duyuyorum. Ya da şöyle diyelim: Telefonda fonogram dinlerken dinlendiğini, arşivlendiğini duyan Harry'i duyuyorum. Harry, orada bir yerde olabilecek mikrofonu ortaya çıkarmak için duvarlara ya da kirislere kulak dayamadan önce, artık onu yutup yok ediyor gibi görünen titiz kayıt tarafından beklenmiş, duyulmuş, *gözlenmişti*. Yani, Harry ile birlikte ben de sesin *dinlemeyi soğurarak* yarattığı boşluğa kapılmış gibiyim: nasıl ki Harry plakta çalan hayalet müzisyenlerin arasına katılıyor, onlardan biri sayılıyorsa artık, ben de, dinleyici olarak aynı şekilde dinleniyor, kendi payıma pusuya yatmış bu işitsel kayıt mekanizması [*gramophonie*] tarafından *ele geçiriliyor* olabilirim.

Burada söz konusu olan ve *insanı ele geçiren* etki, nirengi nokta-

sının topyekûn yitirilmesidir. Yüzey ile derinlik arasındaki ayrım yok olmuş; kulaklarım rotasını yitirmiş gibidir. Filmdeki muazzam müzik kullanımı da bunu vurgular: Harry’i tıpkı bir gözetleme kamerasının bakış açısından dağınıklığın ortasında otururken gördüğüm sırada saksafon doğaçlaması ile film boyunca tekrar eden bir piyano temasının ayrı ayrı ama üst üste çalındığı duyulur. Eşzamanlı olsalar da birbirlerine yabancılıkları aşikâr olan bu iki müziği bir araya getirecek, birbiriyle uyumlayacak hiçbir şey yoktur; bunlar bir şeyin içi ve dışı kadar ayırırlar. Hikâyedeki bir karakter olarak Harry’nin çaldığı şey ile hikâyenin *dışında* bir anlatı aracını ifade eden piyano teması arasındaki ayrımdır bu.

Bu parçalı film müziğinin çatlağında dinlemem sarsılır, zemini yitirir: Ben hem dinleyen hem de dinlenen Harry olarak yerime geçip, sabit dinleyici konumumu tasdik edecek bir temsil ile karşı karşıya değilimdir. Kameranın hareketinin gösterdiğinin aksine birbirleri ile *hiçbir ilgisi olmayan* iki müziğin *anlatısal uyumsuzluğu* [*dissonance diégétique*], bir dinleyici olarak benim için herhangi bir “kral makamı”nın⁴ olmadığını anlatır: Konumum, Furtwängler’in söyleyebileceği gibi “bütünü kapsayan egemen bir görüş” de değildir; ben bilakis, katlanması neredeyse imkânsız, kaypak bir aralıkta sendelemekteyim.

Bir yerlere konumlanmak şöyle dursun, içerisi ile dışarısı arasında salınan ve dolayısıyla bir *konum* bile olmayan bu konum, bu yersiz yer, Harry’nin filmin sonunda dönüştüğü şeye, *bir çifte ajana* benzemektedir. Esasında Harry hem onu dedektif olarak istihdam eden kurum adına hem de bu kuruma karşı çalışmaktadır: Kendi hesabına casusluk yaparken, onlar için de gizli ve özel konuşmaların kayıtlarını tutar. Ama bunu yaparken bilmemesi gereken, suç niteliğindeki faaliyetleri keşfeder.⁵ Aynı şekilde, benim dinlemem de bir

4 Michel Foucault, Velázquez’in *Meninas*’ını [*Nedimeler*] incelerken, perspektifin yapısını da tarifeder: “Ressamla egemenin göz açıp kapayıncaya kadar yer değiştirdiği bu muğlak yerin sahibi izleyicidir...” Bkz. *Les Mots et les choses*, Gallimard, 1966, s. 19, 319.

5 Freud’cu dinleme fantazisini anımsatan bir muamma gibi, hem dinlenen hem de dinleyen olmasının sebebi tam da budur.

anlamda, hem gözleyen hem gözetleyen, müziğin ya da hikâyenin dışında kalan bir egemenlik konumundan panakustik bir hâkimiyet hedefleyen özne için çalışır. Bu özne ben oluyorum. Ama dinlemem *tam tersi yönde* de işler, zira beni üstün pozisyonumdan eden şeye maruz bırakır ve seste boğar.

Uzun lafın kıyası, *Konuşma* filminin bir biçimde bana fısıldadığı şey, müzik ya da ses bahsinde, panakustik bir yapı içerisinde sabit ya da sabitlenmiş bir dinleme noktasının olmadığıdır. Her ne kadar Furtwängler'in tele-dinlemesi gibi, *Panakustik* yanılısma da her an yüzeye çıkmaya hazır olsa da, yalnızca hareket halinde olan katmanlar, dibine dalıp kaybolunacak kumlar vardır. Bu teyakkuz halinde bir dinleme, “topyekûn bir görüş” biçimine büründüğünde ortaya çıkan *imaj*dır. Bunun semptomlarından biri de cazın dışlanmasıdır.

YERALTI GEÇİDİ
KÖSTEBEK YUVASINDA

Kulak kesildiğim, teyakkuz halinde dikkatlice kulak kabarttığım zamanlar, sık sık kendime *dinlemeye dönüştüğümü* söylüyorum. Dinlemedeyken, kendimi dinlemeye bırakmışken, onun bir parçası oluyorum sanki: Gerçekleştirdiğim dinlemenin kendisiyim ben, belki de sadece bundan ibaretim, zira bütün varlığım, bütün hücrelerim, bu tek, biricik ve ilgi çekici eylem ve tutkuda bir araya geliyor: kulak veriyorum.

Yine de tüm işitsel dikkatimle kendimi bariz bir şekilde bu işe adanmış halim, bir başka figürü gölgede bırakmamalı. Bu figür, dinlemekle görevli olduğumda ortaya çıkan daha yeraltı, daha arkaik, gömülü bir figür. Kelimenin, tozlanmış sözlüklerden çekip çıkardığım kadim anlamına göre, *écoute* [dinleyici], maden kuyularında düşman mayıncının nerede olduğunu, nasıl ilerlediğini takip etmekle görevli bekçilere deniyor.

Ezcümle, bir dinlemeye dönüştüğümde ben belki de her şeyden çok bir köstebek oluyorum.

Kafka'nın yarım kalmış öyküsü "Yuva" da benzer bir köstebeğe ses verir. Gerçi Kafka'nın metni, hangi memeliden söz edildiğini tam olarak belirlemeye mahal vermez. Ama esas sorun da bu değil zaten: Önemli olan bu yeraltı labirenti sakininin zoolojik kimliğinden çok, anlatı boyunca tasvir edilen eylemleri. "Yuva"nın anlatıcısı toprağı kazarak hayatını geçirdiğini söylüyor, aynı tünel kazma makinesi de denen büyük kazı makineleri gibi.

Yeraltı faunasının bu temsilcisi, artık her ne ise, kazmakla yetinmeyip, sığınağının güvenliği için sürekli kulaklarını dikip dinlemektedir de. Amacı *Bau*'sunun [yuvasının] bütünlüğünü korumaktır. Metnin orijinal başlığı olan *bau* [yuva] farklı farklı anlamlara da gelir: yapı, mabet, bina. Yani, bu kısa ama muazzam anlatıda (başlığına *Yuva* yerine *Yapı* ya da belki *Yapıt* da denebilirdi) hayvan, tehdit teşkil edebilecek her tür gürültüyü dinlemektedir. O da aslında bir *écoute*'tur. Kendi yuvası olan bu yapıda, kendi kazdığı tünellerin ağzında teyakkuz halindedir:

[...] bütün uyanıklığıma rağmen, hiç beklenmedik bir taraftan saldırıya uğrayabilirim değil mi? Ben evimin en iç kısmında huzur içinde yaşayıp giderken hasmım yavaşça ve sessizce toprağı oyarak bana yaklaşıverir. [...] Ve beni korkutan, sadece dışarıdan gelecek düşmanlar değil. Toprağın içinde de var bunlardan. [...] Yaklaşıyorlar, hemen altınızda, doğal ortamları olan toprağı tırmalayan pençelerinin sesini duyduğunuz anda hapi yutmuş oluyorsunuz. Buranın eviniz olmasının hiçbir önemi yok çünkü burası esasında onların evi."²

Dinleyici en mahrem yeri olan *evinde* iken, –sanat yapıtına can veren ve bu yapıta göz kulak olan, beklemedeki [*à l'affût*] hayvani ruh– aynı zamanda bir *başkasının evindedir*. Benim köstebek dediğim

- 1 *Bau* kelimesinin eşanlamlıları. Metinde *Werk* kelimesi de defaatle ortaya çıkıyor. Örneğin, yuvanın ilk inşa edilen kısmı olan "küçük zılcakları olan yapı[dan]" (*ein volles kleines Zickzackwerk*), hayvanın, mimarın ya da yazarın "ilk yapıt[ından]" (*Ersulingswerk*) bahsedildiği yer.
- 2 Franz Kafka, "Yuva", çev. Şeyda Öztürk, bkz. s. 164-165.

bu bekçi için içerisi ile dışarısı birbirine girmiştir, “o” gözlemcisi olduğu mekâna sızmış ve saklanmış gibidir.

Yuvanın, bu yeraltı yapısının –Furtwängler’in bahsettiği “sümen-altı teyakkuz duygusu”nu da hatırlatan– *taupologie*’sinde* [köstebek topolojisi], dışsal bir gözlem noktası eksiktir. Gözetlemek, bir tehdit ya da tehlike olup olmadığını görmek, bu konuda *berrak* bir değerlendirmede bulunmak için köstebeğin sığınağından çıkıp, görünür olanın *ışığına* kavuşması ve maruz kalması gerekir.

Ama sonra kapıyı dikkatle itiyorum ve dışarıdayım; [...] beni açığa vuran bu yerden hızla uzaklaşıyorum. [...] Saklanacak iyi bir yer bulup evimin girişini –bu sefer dışarıdan– günler geceler boyunca gözetliyorum. Budalaca bir şey yaptığım söylenebilir ama bana tarifi zor bir haz veriyor ve beni sakinleştiriyor. O anda, kendi evimin önünde değil de uyuyan benin önünde duruyormuşum ve bir yandan derin bir uyku çekerken bir yandan da zinde bir zihinle kendime göz kulak olma şansını elde etmişim gibi hissediyorum.³

Kötülüğe karşı kendini korumak için dışarıdaki görünür alana doğru yaptığı gezintiden geri dönen gözetleyici, yeniden bir dinleyiciye dönüşür. Bir gözetleme tesisi olan yuvanın içinde her şey duymakla ilgilidir. Miyopluğun ve körlüğün sembolü –böyle bir şey varsa elbet– yeraltı köstebeği artık düşmanlarını ya da hasımlarını *göremiyordur*:

Onları henüz hiç görmedim ama onları anlatan efsaneler var ve ben bu efsanelere kesinlikle inanıyorum. Bunlar toprağın içinde yaşayan yaratıklar, efsanelerde bile tam olarak tasvir edilmiyorlar. Kurbanları bile onları doğru dürüst görmemiş hiç.⁴

Söylentinin ve dedikodunun hüküm sürdüğü bu yuva, bu yeraltı

* Szendy’nin bu neolojizmi, Fransızca “köstebek” kelimesinin karşılığı *taupe* ile “topoloji” mefhumunu iç içe koyuyor. (Ç.N.)

3 “Yuva”, bkz. s. 171-172.

4 “Yuva”, bkz. s. 164.

tı yapısı Umberto Eco'nun tasvir ettiği ironik, garip hapishaneye, *Anopticon*'a benzer: Bentham'ın *Panoptikon*'unun tersine, bu yapı (*Bau*), kendisi hiçbir şey görmemekle birlikte, görülür olan tek kişinin gözetleyici olacağı şekilde örgütlenmiştir.⁵ Bu yuva-yapıda, şüphesiz anoptiktir, burada her şey radikal bir biçimde görünürlük düzeninin dışındadır.

Yeraltındaki evine döndüğünde, köstebek ilkin etrafı saran ve “yuvamın en güzel tarafı” dediği sessizliği duyar. Tabii ki, yapının içine gömülmüş olan dinleme muhafızı, kendi kendine sükûneti bozacak hücumu bekleyecektir: “aldatıcı bir sessizlik bu”, çünkü, “birdenbire kesintiye uğrayabilir ve her şey biter.” Endişeli köstebek, muhafız, kimi zaman alarma geçer: “Uykumdan irkilerek uyanıyorum, gece gündüz hiç değişmeden hüküm süren sessizliği dinliyorum.” Bir an teyakkuza “geçer”. Lakin bu irkilmeler başlarda o kadar uzun sürmez; köstebek, dinleme muhafızı, uykusuna döner: “Sonra sakinleşip gülümsüyorum elim kolum gevşemiş halde tekrar uykuya dalıyorum.”⁶

İçeri girilmedikçe, dinleme muhafızı yapıyı dinlerken hiçbir şey duymaz. Sessiz, uyuşuk ve dalgın bir dinlemedir bu. Casusluk jargonundaki gibi, *uykudaki casus* ya da eyleme geçmeyi bekleyen casus diyebiliriz “ona”.

Ama işte, bir gece sığınakta işitsel sahne [*la scène auditive*] olduğu gibi değişir:

Herhalde çok uzun süre uyumuşum. Uykunun kendi kendine dağılan son safhasından uyanıyorum, uykunun en hafif safhası olsa gerek bu, çünkü zar zor işitilen bir tıslama sesi uyandırıyor beni. Ne olduğunu hemen anlıyorum, gereğinden az teftiş ettiğim, gereğinden fazla esirgediğim küçük yaratıklar, benim yokluğumda, bir yerde bir yol açmış kendine, bu yol bir noktada eski bir yolla kesişmiş, tam o noktada hava sıkışmış ve bunun sonucunda ortaya bu tıslama sesi

5 “L’Anopticon”, *Il secondo diario minimo*, Bompiani, 1992, s. 176. [Umberto Eco, *Somnambalağryla Yolculuk*, çev. İlknur Özdemir, Can Yayınları, İstanbul, 1997. (Y.N.)]

6 “Yuva”, bkz. s. 165.

çıkıyor. Nasıl da hiç durup dinlenmeden çalışan birtür bunlar ve ne bıktırıcı bir hamaratlıkları var! Dehlizimin duvarlarına kulak kabartıp deneme kazılarıyla arızanın yerini tespit etmem gerekecek ve ancak ondan sonra bu sesi ortadan kaldırabilirim.⁷

Tıpkı *Konuşma* filmindeki Harry Caul gibi, yuvadaki dinleme muhafızı da kendi evine gömülmüş ve kulaklarını, belki (en azından şimdilik) bir mikrofon bulma umuduyla değilse de sesin kaynağını belirtecek bir delik bulmak için duvara yapıştırmıştır. Köstebek, gürültünün bir türlü yakalayamadığı kaynağı hakkında yanıldığını yavaş yavaş anlamaya başlayacaktır. Önce şöyle düşünür:

Ayrıca bu ses nispeten masum bir ses; ilk geldiğimde muhakkak mevcut olmasına rağmen, hiç işitmedim; işitebilmek için önce kendimi tam olarak evimde hissetmem gerekiyordu, bir bakıma, sadece ev sahibinin kulağının işitebileceği bir ses bu.⁸

Fakat yalnızca bu iç kulaklar tarafından duyulan şey, aynı zamanda, bu kulakları yavaş yavaş, üstelik kendi evlerinde devre dışı bırakmaya başlar. Calvino'nun kralı* gibi, dinleme muhafızı köstebek de, dinlemedeyken hem kendi evinde hem de bir başkasının evinde; hem içeride hem de dışarıdadır. Ne kadar arasa da kazsa da hiçbir şey bulamaz. Sonunda aynı Harry gibi yok yere kendi meskenini mahveder:

Araştırmaya başlıyorum ama müdahale edilmesi gereken noktayı bulmayı başaramıyorum, talihin yüzüme gülmesini bekleyerek birkaç yeri kazıyorum; elbette bu hiçbir şeyi ortaya çıkarmıyor ve meşakkatli kazıma işi ve daha da meşakkatli olan kazınmış yerin üzerini kapama ve düzeltme işi faydasız oluyor. Sesin kaynağına asla yaklaşamıyorum, düzenli duraklamalarla, hep aynı tizlikte, bazen tıslama gibi, bazen de ısıklık gibi sürüp gidiyor. [...] Kulağımı duvara yaslamadan dehlizin orta yerinde durup kulak kesildiğimde, sesin

7 "Yuva", bkz. s. 180-181.

8 "Yuva", bkz. s. 181.

* "Kulak Kesilmiş Bir Kral", *Jaguar-Güneş Altında*, s. 49-72. (Ç.N.)

kuvvetlenmediğinin farkına varıyorum. [...] Beni en rahatsız eden tarafı da, her yerde aynı oluşu.⁹

Ona mesken olan binayı yıkıp yeniden yaparken¹⁰ perişan olan dinleme muhafızı, sonunda kendisini dinlemeye başlar ve [otosuggestion] teskin olur. Varsayımlar havada uçuşmaya başladıkça, buradaki yeraltı duyusu, hayal gücü ile karışmaya, muhafız da *evin delisini* andırmaya başlar. Düzenli olarak, her biri diğerinden daha kör ve daha yanlış senaryolar kurar.¹¹ Bunları yaparken bina ettiği teorik yapı ve inşâlarla –gerçek inin ikizi olabilecek hayaletimsi ve fantastik *Bau* [yuva]– dinlemesinin nesnesini, çaresizce aradığı kaynağı *çoğaltır*.

Şimdiye kadar her birinin uzağında durarak duymaya çalıştığım, iki ayrı ses merkezi olması ve merkezlerden birine yaklaştığımda oradan çıkan sesleri algımlarken diğer merkezden gelen sesler azaldığı için toplam sonucun kulağım için hep takriben aynı kalmış olması olasılığı da var. Kulak kesilip dinlediğimde, bu yeni varsayımla uyumlu ton farklılıklarını, gayet belli belirsiz olsa da ayırt ettiğime ikna olmuşum neredeyse.¹²

Dinleme muhafızının hareket alanını ablukaya alan bu hortlak düşman, yeraltındaki sesli drama sahnesine musallat olan bu hayalet, aynı anda her yerde olabilmek için kendini sürekli böler ve ikiye ayırır. Kendi ürünü olan bu bölünme sonucunda muhafız, *kendini dinlemeye alınmış olarak bulur*; bizzat duyulmakta, dinlenmektedir ve sonunda tedbir ve inkârı tam olarak elden bırakmasa da itiraf eder:

9 “Yuva”, bkz. s. 181-182.

10 “[...] böyle yaparak sadece yuvamın duvarlarını eşeleyip durduğumu, aceleyle oraya burayı tırmaladığımı, açtığım deliklerin üzerini kapatmak için vaktim olmadığını [...]”, “Yuva”, bkz. s. 185.

11 “Şimdi yöntemimi değiştireceğim. Sesin istikametinde muntazam bir büyük kazı yapacağım ve bütün teorileri bir kenara bırakıp sesin gerçek nedenini bulana kadar kazmayı bırakmayacağım. Sonra da gücüm buna yeterse sesi bertaraf edeceğim, yetmezse de en azından gerçeği biliyor olacağım. Bu kesin bilgi beni ne rahatlatacak ne de çaresiz bırakacak ama ne olursa olsun, öyle ya da böyle, kesin ve haklı olacak.” Yuva”, s. 186.

12 “Yuva”, bkz. s. 182-183.

Üzerine düşündükçe, hayvanın beni işitmiş olması daha da imkânsız geliyor, bana akıl almaz gelse de, benim hakkımda bir şeyler duymuş olması da mümkün, ama sesimi işitmiş olamaz. Ben onun hakkında hiçbir şey bilmediğim sürece, o da beni işitmiş olamaz çünkü ben hep çok sessizim, yuvama tekrar kavuştuğum anlarda bile o kadar sessiz sakindir ki her şey; daha sonra, ben deneme kazısını yaparken beni pekâlâ duymuş olabilir ama ben kazı yaparken çok az gürültü çıkarırım; ama oldu da beni işittiyse, ben de bir şeylerin farkına varmış olurum; en azından çalışmaları sırasında duraklar ve bana kulak kabartırdı. –Ama her şey, değişmeden kaldı.–¹³

Bu tekinsiz öykünün, “Yuva”nın kapanış cümleleridir bunlar.

O zaman, aynı bir köstebek gibi, bir dinleme muhafızına dönüştüğümde keşfettiğim şey nedir? Bu yeraltı yapısının içinde teyakkuzda olma haline sapanıp kalmışken beni bekleyen nedir?

Benim de dinlendiğimi söyleyen bir ses, bir gürültü. Orada bilmeden ama şüphesiz izlediğim, peşine düşüp takip ettiğim o bekçinin sinyalini buluyorum: Bu bekçi, başkasının dinlemesidir, yapıtın içinde beni önceler, zaten beni beklemektedir.

Ona belli bir yüz, adı sanı belli bir figür atfetmenin çekiciliğine kapılsaydım, bu başkasının dinlemesinin orada, köstebeğin yuvasının kalbindeki heterotopyada* saklı duran o şeyin bir böcek [*bug*]** olduğunu söylerdim.

Bir *böcek* [*bug*], esasında küçücük bir hayvandır; (“Yuva”nın anlatıcısının tabiriyle) küçük bir “yaratık”, bir böcek, bir virüs, yeri tespit edilemeyecek denli minik bir hayvandır. Öte yandan, *böcek* [*bug*], casusluk, gözetim ve teknik dinleme jargonunda, konuşmaları kaydeden saklı bir mikrofondur. *Bir tür bit* (*Konuşma* filminin başkarak-

13 “Yuva”, bkz. s. 196.

* Michel Foucault’nun farklı mekânların ve mekân deneyimlerinin bir aradalığını belirtmek için kullandığı kavram. Bkz. Michel Foucault, *Kelimeler ve Şeyler*, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, İmge Kitabevi Yayınları, Ankara, 2006. (Ç.N.)

** Çok küçük boyutlarda, gizli dinleme cihazlarına verilen isim. (Ç.N.)

teri Harry gibi) köstebeğin dinlendiğini hissettikçe daha da hararetili bir şekilde arayıp bir türlü bulunamadığı dinleme noktasının isimlerinden biri belki de budur.

Bu hayalet noktanın çekim gücüne kapılan dinleyici panikler: köstebek korkuya teslim olur ve sanat yapıtı artık kulağın uyumun sükûnetini (*symphonia*) bulduğu o dinlenme ve armoni yeri olmaktan çıkıp, tehdidin sürekli hale geldiği kontrol dışı bir şebekeye dönüşür. Bu perspektif korkunç derecede endişe verici ve rahatsız edici olsa da, dinleyicinin hayatı tam da bu değil midir? Tedirginliğin ve huzursuzluğun ayakta tuttuğu o sürekli yenilenen taşkınlık.

ORPHEUS'UN ADIMLARIYLA

İZ SÜRÜCÜLER VE GİZLİ GÜRÜLTÜLÜ*

Onları, kendisini hiç tanımadan aramaya çıktıkları o kişiye yönlendirecek gürültünün merkezini ya da kaynağını bulmaya hazırlanıyorlar, gün ortasında.

İz sürücüler onlar.

Bu antik avda takip etmek istiyorum şimdi onları. Anlatı avuçlarımın arasında; çok ötelerden, kulakları sağır eden çığlıkların ve ulumaların yankılandığı sayfalar bunlar. Aktarım şekli aradan geçen uzun zamandan ötürü çok zayıf: Sophokles'in *Limiers* [İz Sürücüler]¹ adlı eserinin papirüs sayfalarında tahrip olmuş pasajlar öyle çok ki, metin, filologların tüm tadil etme çabalarına rağmen telgraflar gibi kesik kesik. Hattın cıvırtıları arasında (ki zaman zaman patlamalar da oluyor) şu kırıntıları duyuyorum:

* Marcel Duchamp'ın arkadaşı Walter Arensberg ile birlikte ürettiği 1916 tarihli hazır-yapıtı. (Ç.N.)

1 Sophocle, *Les Limiers*, Paul Masqueray, Les Belles Lettres, (der. ve çev.) 1934. Metnin Yunanca başlığı, *Ichnecutai*, "bir izin peşi sıra giden kişi ya da hayvanlar" anlamına geliyor ya da Théodore Reinach'ın önerdiği gibi: "İz Sürücüler."

Haydi, gidelim... Ayağın, adım... Ha gayret! Ha gayret!... Ah, ah! Evet, sen... Öne, hırsız... Yalan dolan... Sona gelirken... Nasıl, bu serseri gece hırsızı, alelacele... Şayet olur ya bulursam onu...

Alo?

Evet, duyuyorum, ama kapsama çok zayıf.

Sanırım bu bir koro, rehberleri ya da liderleri Silenos'un emirleri uyarınca, vaat edilen ödüle ulaşmak için Apollon'un sürüsünü çalan hırsızın peşine düşmeye karar veren bir satyr'ler korusu.²

Biraz sonra –evet şimdi daha iyi duyuyorum– Silenos tam da “kaçıranın, avcının, hırsızın peşine düşmekten” bahseder.³

Devamında, Sophokles'ten gelen sinyaller iyice karıştığında, bir başka hatta geçebiliyorum: Homeros'taki Hermes ilahisinde de aynı şey anlatılıyor. Dolayısıyla bir metinde söyleneni bir diğerine bakarak teyit edebiliyorum.

İş yine de kolay değil: Bu kadar ses birbirine girmiş ve karışmışken, hırsız takip eden iz sürücülerin izini nasıl sürmeli? Onları uzaktan üstdinleyen ben, ne söylediklerini nasıl bileceğim?

Misal ava katılanlar, iki yarım-koroya bölünmüşler. İz sürücüler bir yolunu bulmuş gibi. (Ha gayret! Bulduk onu, diye bağıyorlar.) İz sürerken, birbirilerini de cesaretlendiriyorlar: Elimdeki Fransızca döküme göre, “Haydi, koş... dikkat et... dinlerken içeriden bir ses kuşağımıza ulaşabilir,” diyor ikinci yarım-koro. Öte yandan eksik İngilizce metne bakıyor ve ilk yarım-koroya atfedilen şu cümleyi tespit ediyorum: “Sürüden gelen bir ses duyarsan.”⁴

2 Paul Masqueray bu pasajı şöyle yorumlar: “Bu kıtanın ilk on iki satırından yalnızca ilk heceler geriye kalmıştır. Öyle anlaşılır ki satyr'lerin Apollon'un sürüsünü çalan hırsız takip etmeye meylettikleri anlaşılır; Tanrı'nın vaat ettiği çifte ödüle layık olmak isterler.” *Les Liniers*, s. 236.

3 Agy.

4 Arthur S. Hunt'ın derlediği metinden hareketle Anne Mahoney bu ifadeyi, “If you hear any sound from the cattle” (sürüden gelen bir ses duyarsan) şeklinde tercüme eder. Bkz: www.perseus.tufts.edu.

Şu an bulunduğum bu dinleme merkezinin ortasında, anlatılanların karmaşıklığına ve çeşitliliğine rağmen iz sürücülerin hırsızlıktan suçlu Hermes'in mağarasının kapısına geldiklerini çıkarıyorum. Fransız muhbirime güvenecek olursam, orada "anlaşılmayan bir ses" duyuyorlar. Koronun diyalogunu şöyle aktarıyor:

BİRİNCİ YARIM-KORO: Sesi tam olarak duyamıyorum ama belli ki bu işaretler, bu ayak izleri olsa olsa sürüye aittir.

İKİNCİ YARIM-KORO: [...] ah işte şimdi Zeus'un işine bak, adımlar gerisingeri tam zıt yönde ilerliyor: Şunlara bak. Ne anlama geliyor bu? Neden bu yöndeler? İleri giden şimdi geri gidiyor; zıt yöndeki izler birbirine giriyor...

Satyr'ler de benim gibi yönlerini kaybetmiş gibi. Acaba iz sürücüler hırsızın izini mi kaybetti? Diğer hatta, *homerik* ilahiye bağlanarak anlıyorum ki, aslında Hermes sürüyü geri geri yürütmüş.* Düzenbazın başvurduğu bu kurnazlıktan da öte, sinyalin karışıklığına rağmen anlıyorum ki iz sürücüler, izlerin kendilerini getirmiş olduğu mağaradan çıkan sesle afallamış haldeler. "Bugüne kadar hiçbir faninin duymadığı" gürültü (*psophos*) ve "kimseye ait olmayan ses" onları durduruyor ve dehşete düşürüyor.

"Neden çocuklar gibi daha *hiçbir şey görmeden* korkuyorsunuz," diye bağırıyor Silenos böbürlenerek; lakin birazdan mağaradan çıkan sesi duyduğunda ayakları yerden kesilecek. Tam da *hiçbir şey görmedikleri* için korkuyor iz sürücüler. Onları dehşete düşüren şey kaynağı bulunamayan, onlardan saklanmış bu gizli gürültü. Cesur korobaşının bastırıp Hermes'in hemşiresi Kyllene'i mağaradan çıkarması ve onu sorguya çekerek sesin kaynağını teşhis etmesi, sürekle

* Peter Szendy, *Les Limiers*'de anlatılan hırsızlık olayının Homeros'a atfedilen hymnos'lardaki bir diğer versiyonuna atıfta bulunuyor. Bkz. *Homeros İlahileri*, çev. Ayşen Eti Sina, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul, 2008. (Ç.N.)

5 *Les Limiers*, s. 239.

6 Agy., s. 240. Vurgu yazara aittir.

avının mutlu sona ermesine yetecek.⁷ Sofokles'in metninin sonu kayıp olsa da, ve ben tele-yazıcılarıma hiç ulaşamamış olsam da, biliyorum ki, sesin kaynağı –az evvel icat ettiği liri çalan Hernes– ortaya çıkınca iz sürücüler avı sona erdirdiler.

İz sürücüler, diyorum kendi kendime, şanslıydılar: Birisi –Kyllene– gizemli sesin kaynağını açıklığa kavuşturdu. Peki ya mağaranın girişini kapalı bulsalardı ne olurdu? Ya da onları avlarında yönlendiren, kaynağı tamamen saklı ve mühürlü gizli bir gürültü olsaydı?

Gizli Gürültülü [With Hidden Noise], Marcel Duchamp'ın 1916'da arkadaşı Walter Arensberg ile gerçekleştirdiği hazır-yapıtın [*ready-made*] ismi. Duchamp, eserini şu cümlelerle tarif etmişti:

Bu hazır-yapıt iki bakır telden oluşan bir karenin arasında yer alan sicim yumağından meydana gelir... İş bitirmeden evvel Arensberg, sicim yumağının arasına bir şey koydu ve bana ne olduğunu asla söylemedi; zaten ben de öğrenmek istemedim. Gürültülü bir tür sırdı bu, biz de adını "gizli gürültülü hazır-yapıt" koyduk ve oturup dinledik. İçinde duran şeyin bir pırlanta mı yoksa bir madenî para mı olduğunu asla bilemeyecektim.⁸

Ses, bu garip müzik kutusunun, rasgele yapılmış bu artizan mini-mağaranın içinde saklanıyor gibidir. İşin başlığının anlattığı da budur – gizli sıfatı burada, kendisinden sonra gelen ismi, yani gürül-

7 "KOROBASI: Bu yörenin ecesi güçlü Kyllene, [...] nedir bu ses söyle bize ve hangi ölümlüdür ki böyle ifade edebilir kendisini? KYLLENE: [...] yeraltı mağarasında yaşayan çocuk bu... Yürekleri titreten bu ses ise görünmez bir aletten çıkar, bu ses seni öyle bir hayrete düşürür ki bana sebebini sorarsın. Bu aleti o, bir gün yerin altında bulunduğu bir hayvan ölüsünün ters dönmüş karkasından yontmayı hayal etti, bir başına... KOROBAŞI: Peki bir ölünün böyle bir sesi taşıdığına nasıl ikna olur insan? KYLLENE: İnan bana, ölü hayvanın bir sesi vardır, ama yaşarken dilsizdi. [...] KOROBAŞI: Ama neresidir konuşan bu hayvanın, içi mi dışı mı, söyle. Ne ad verisin sen ona? [...] KYLLENE: Çocuk bu hayvana koplumbağa ve vücudunun konuşan kısmına da lir der (Dokuz dize kayıp). Böyle bulmuştur çocuk ölü bir hayvana ses vermenin yolunu..." *Les Limiers*, s. 242-248.

8 Arthuro Schwartz, *The Complete Works of Marcel Duchamp*, Thames and Hudson, New York, 1969, s. 462.

tüyü niteler: *gizli gürültülü*. Buna karşın Duchamp bu eserden bahsederken ve söz konusu gizemi ana hatlarıyla tarif ederken (tarifinde ne açık olmak istemiş ne de olabilmıştır) bahsettiği gizlenen bir gürültü değildir. “Bir şey”den bahsedilir: “Bir pırlanta ya da madenî para” veya ses çıkarmaya muktedir herhangi bir nesne. Ama ses aslında gizlenemez, öyle değil mi? İçinde barındırdığı metonomi ile (söz konusu olan gürültünün kendisi değil, gürültü çıkaran “bir şey”dir) bu *ready-made*, başlığından yola çıkarak yapılacak üstünkörü bir ilk okumada tespit edilemeyecek kadar derin bir gizemi saklıyor gibidir: Burada geri çekilen, eksik olan şey, artık ortada olan sesin örtülme olanağıdır.⁹ Bir başka deyişle, *Gizli Gürültülü*’nün esas sırrı, sesin geri çekilmeyi, saklanmayı ya da gizlenmeyi bilmemesidir. Bir sır barındırması, sırrı bir sır olarak saklamasıdır.

Bu *hazır-yapıtın* ifade ettiği hipotez, uzun zaman önce üretilmiş bir söylemi tekrar ediyor gibidir; Eriha’nın duvarlarından yansıyıp gelen bu söylem, sesin ele avuca sığmaz yayılma kabiliyeti hakkındadır. Derler ki, ses alıkonulamaz, sınırlanamaz, hükmedilemezdir. Ve buna bağlı olarak ses bir kutunun ya da bir mağaranın içine kapatılmaz, kapatılsa bile ya oradan çıkar ve iz sürücülerin onu her zaman duyabilecekleri şekilde dışarıya sızar ya da kimi eski bilginler beğensin ya da beğenmesin, sessizlik tarafından yutulup sonsuza dek kaybolur.¹⁰ Duchamp’ın *ready-made*’i, bariz ya da örtülü, gizli ya da açık bir surette birbirine göndermede bulunan bir sanat nesneleri dizisini

9 Yakın zamanda Jean-Luc Nancy’nin *À l’écoute* (Galilée, 2002) adlı eserinde yazdığı gibi: “Sesin saklı yüzü yoktur, kendiliğinde süregiden bir mevcudiyetin görünür yüzüne ve dolayısıyla belirme, görüngüselleşme ve açığa çıkma manasındaki mevcudiyetin genel mantığına göre, ses hep önde-arkada, içeride-dışarıdadır, altta-üstte olan anlamdır. Öp-tikle düzenlenmiş teorik ve yönelimsel şemadan bir şeyler titrer durur orada.”

10 Giambattista Della Porta, 1589 yılında Napoli’de yayımlanan *Magiae naturalis*’inde, (Athanasios Kircher’in bir yüzyıl sonra *Musurgia Universalis* eserinde tarif edeceği “ekotektonik” tertibata çok benzer) şu deneyimi hayal ediyordu: “Şayet bir kişi muazzam uzunlukta bakar borular inşa eder [...] ve bu boruların içine doğru kimi kelimeleri söylerse [...] ve şayet bir adam –bu kelimeler söylenirken– borunun ağzını tıkarken, öteki uçta aynısı yapılsa, ses tam ortada zapt edilebilir ve adeta orada hapsedilebilir. Tıkanılan yer açıldığında ise, ses çıkacaktır.” Akt. Giusy Pisano, *Une archéologie du cinéma sonore*, CNRS Éditions, 2004, s. 29. Vurgular yazara aittir.

başlatmış gibidir.¹¹ Bir diğer örnek Robert Morris'in 1961 yılında inşa ettiği "kendi yapımının sesi"ni (*The Box with the Sound of Its Own Making*) barındıran kutudur:

Kutu, kapalı bir küp biçiminde bir araya getirilen altı parça keresteden oluşmaktadır. Kutuyu bizzat el aletleriyle inşa ettim: Çekiç, testere vs. üç saatimi aldı. Çalıştığım süre zarfında bir magnetofonla yapım sürecinin sesinin kaydettim. Kutuyu tamamen kapatmadan önce içine küçük bir hoparlör yerleştirdim. Bir köşesinde de, hoparlöre bağlanabilecek bir kasetçaların yerleştirilebileceği kadar bir alan bıraktım. Bu şekilde kaydedilen sesler baştan çalınabilecekti.¹²

Morris burada nesnenin kalbine, kendi tarihinin sessel izini yerleştirir. Bu eylemi, sanki bu nesnenin varlığının etkisini ya da en azından, kendini kapsayan ve kaplayan bu nesnenin kendini sunma direncini artırmak için yapar. Bu şekilde inşa edilen oyuk gövdeden çıkan şey, bir uyuşmazlığın ya da bir ayrıksılığın fısıltısı olarak kalır. Katı, sıkı ve kapalı görünümü altında nesne, ses çıkarıp dururken ya kendisinin önüne geçer ya da kendisine geç kalır. Kendisini olduğu nesne olarak inşa ettiği süreç devam etmektedir. Nesnenin bütünlüğünü sarsan bu açık, bu bölünme; var olma dirayeti ile oluşumunun sesi arasındaki imkânsız eklemlenme ânına denk gelir. Buradaki uyumsuzluğun sebebi, yani Morris'in kutusunu kendisinden ayıran şey zamandır; kutudan çıkan ses, onu bir arada tutan mevcut ve şimdiki zamandan farklı bir zamana aittir.

İçlerinden sızan şeyle bizi şaşkınlığa uğratan bu kapalı kutular, Hermes'in mağarasına benzer. Kutuların tam önünde, sesin nasıl ortaya çıkıp duyguları ele geçirdiği hakkında o eski nakaratı tekrarlamak için bir kez daha zamanın derinliklerinden çıkıp bir araya gele-

11 Christian Marclay 1988'de benzer bir şekilde Secret ismini taşıyan bir nesne üretir: "Üzerinde bir şeyin kayıtlı olduğu" söylenen metal bir diskir bu, ama ortadaki delikten geçirilerek olukları kaplayan bir kilit sayesinde dinleme engellenir. Duchamp'ın Gizli Gürültülü eseri ile Marclay'in Secret'i arasındaki bağ hakkında bkz. Russell Ferguson, *The Variety of Din*, UCLA Hammer Museum tarafından 2003'te Los Angeles'ta açılan Christian Marclay sergisinin kataloğu, s. 32-33.

12 Alın tı *Écouter par les yeux: Objets et environnements sonores* içinde, Musée d'Art Moderne, Paris, 1980, s. 106.

cek olan koro durmaktadır. Bunlar, mağaranın girişine, görünürdeki ayak izlerinin silindiği sığınağın eşğine varmış iz sürücüler korusudur; ve bütün bu sesler ısrarla, saklı olanın sarsıcı içselliğine ulaşmayı sağlayan şeyin gözlerden çok kulaklar olduğunu vurgular. Çünkü ses ya da müzik olsun gürültü ortaya çıkarır, ele verir ve belli eder.¹³ Kimse, zamanın derinliklerinden gelen bu fısıltıyı takip edip duyulur ve görülür olanı, gizlenmeye ilişkin potansiyelleri açısından daha önce karşılaştırmamıştır. Lakin, bizim bu aydınlıkta sormamız gerek: *Ses bir başka sesi saklayabilir mi?*

Aynı Sofokles'in *İz Sürücüler* eserinde olduğu gibi Hitchcock da pek çok filminde sesi araştırma ve iz sürme sürecinde bir ipucu olarak kullanır. Bu konudaki öncü şüphesiz Fritz Lang'ın 1931 tarihli *M* filmidir. Filmde kör bir dilenci, katili kurbanlarını öldürmeden önce ıslıkla çaldığı *Peer Gynt* ezgisinden tanır. Hitchcock, *The Man Who Knew Too Much*'ın (1934) [*Çok Şey Bilen Adam*] ilk versiyonunda da aynı aktörü –Peter Lorre– oynatır. 1935'te ise, ıslıkla çalınan bir riturneli* *39 Basamak*'ın gizemini çözmenin anahtarı olarak kullanır.¹⁴ Aynı filmin 1956'da çekilen versiyonunda, kaçırılan çocuğa ulaşmamızı sağlayan Ariadne ipi** Jay Livingston ve Ray Evans

13 Joshua'nın kitabını yazanın (ya da yazarların) bas seslerinin üstünde, tam da Kant'ın bariton bölümü duyulur: "[Müzik] etkisini istenilenden çok daha ötelere (komşulara kadar) taşır." *Critique of Judgement*, s. 53, "Güzel sanatların değerlerinin sırasıyla karşılaştırılması." Immanuel Kant, çev. James Creed Meredith, Oxford University Press, Oxford, 2009. [*Yargı Yetisinin Eleştirisi*, çev. Aziz Yardımlı, İdea Yayınları, İstanbul, 2016. (Y.N.)] Keza Hegel'in tenor sesi de: "Ruhun en birinci ve en ideal tezahürünün [...] türediği vücudun iç titremesini [algılar kulak]." Estetik, Üçüncü Bölüm, müzik üzerine bölümün girişi. G.W.F. Hegel, *Aesthetics: Lectures on Fine Art*, Vol II, çev. T.M. Knox, Oxford University Press, Oxford, 1998, s. 890. [*Estetik: Güzel Sanatlar Üzerine Dersler-II*, çev. Taylan Altuğ, Payel Yayınları, İstanbul, 2015. (Y.N.)]

* Kolay hatırlarda *lalur* melodisi. (Ç.N.)

14 "M'yi izledin mi?" diye soran François Truffaut'ya, Hitchcock bilmezden gelerek ve hafif bir tereddütle: "Evet ama pek iyi hatırlamıyorum. ıslık çalan bir adam yok muydu o filmde?", "Evet aynen öyle, Peter Lorre!" diye belirtir Truffaut. Hitchcock/Truffaut, Gallimard, 1993, s. 72-73.

** Theseus'un Atinalı gençleri kurtarmak için girdiği labirentten çıkabilmesi için, Ariadne'nin kendisine verdiği ip. Özellikle labirent bulmacalarında deneme yanılmaya dayalı bir problem çözme metodudur. (Ç.N.)

tarafından bu film için yazılan “Whatever Will Be (Que sera, sera)” şarkısı olur.

Hitchcock sesi, saklı olanın görülür hale gelmesinin sinyali olarak kullanmanın yanı sıra –iz sürücülerin yola koyulmasını sağlayan da bir ses idi– *sessel maskeleyi* de ustaca sahneye koymuştur. Son filmlerinden biri olan 1969 tarihli *Topaz*’da, casus André Devereaux (Frederick Stafford) adamlarından birini New York’ta Birleşmiş Milletler’in Küba delegasyonunun kaldığı Theresa Otel’ine sızıp Sovyet füzeleri ile ilgili gizli dokümanları fotoğraflaması için görevlendirir. Devereaux, ajanına otele kadar eşlik eder, karşıdan karşıya geçerken gözü hâlâ ondadır; karşı kaldırımında dikilirken, içeri girişine bakar, onu camlı holde, üst katlara ulaşmak için uğraşırken görür. Ama hiçbir şey duymaz: Görsel hiçbir engel yoktur, caddenin gürültüsü, trafiğin keşmekeşi, kameranın kadrajındaki kişinin dudaklarından çıkan kelimeleri maskeleyip üstünü örterek duyulmaz hale getirir.

Hitchcock, *Çok Şey Bilen Adam*’ın yeniden yapımında bulunan hayranlık verici süspans sekansında, bir başka gürültünün maskeleyiği, sakladığı, *sesin içine gizlenen* gürültüyü konu eder. Çok bilindik bir sahnedir bu: Başbakanı hedef alan silah tam olarak Royal Albert Hall’de çalan senfoni orkestrasının çembalo* çalmaya başladığı anda ateşlenmelidir, bu şekilde kimse cinayetin farkına varmayacaktır. Hitchcock burada farklı planlar kullanır: Katil locasındadır, yanındaki suç ortağı partiyonları parmaklarıyla sayarak takip etmektedir. Orkestra, koro, müzisyenler, şef (Bernard Herrmann)¹⁵, yüzünde gülümsemeyle başbakan, hafif öne eğilmiş, müziğin keyfini çıkarmakta; zilci finaldeki (sforzando** diye belirtilen)¹⁶ çembalo bölümüne

* Orkestralarda kullanılan ve yüksek ses çıkaran büyük zil. (Ç.N.)

15 Hitchcock için pek çok müzik bestelemiş olan Bernard Herrmann, 1956 tarihli bu yeniden yapımda, Arthur Benjamin’in filmin 1934 tarihli ilk versiyonu için bestelediği *The Storm Cloud* kantatını orkestraya uyarlar. Herrmann’ın ismi bu sahnenin hemen öncesinde Albert Hall’un girişindeki afişte görülür: “Bernard Herrmann conducts.” Bkz. Jean-Pierre Eugène, *La Musique dans les films d’Alfred Hitchcock*, Dreamland, 2000, s. 80.

** Bir müzik eserinde ilgili bölümün güçlü bir vurguyla icra edilmesi gerektiğini belirten müzik terimi. (Ç.N.)

16 Truffaut ile görüşmesinde Hitchcock anlatır: “Çembalo fikri aklıma bir dergide gördüğüm dört sayfalık bir mizahi çizimden geldi ya da bir dizi küçük desenden diyeyim...

dek bomboş duran partisyonlara bakmaktadır. Ben MacKenna (James Stewart) ve karısı Jo (Doris Day) arasında kısa bir diyalog geçer ama duyulmaz çünkü müzik, sesleri maskelemektedir. Katilin revolveri locanın perdesinin ardında karanlıkta saklı durmakta; orkestra şefinin önündeki sayfalardan akıp giden kreşendo* kaçınılmaz bir biçimde meşhur çembaloya varmak üzeredir. Zilci ayakta işini yapmak üzere hazırdır; ve en sonunda da işte iki kocakulağı andıran büyük çembaloların görüntüsü kadrajı kaplar.

Her şeyi gördük, takip ettik. Yoğun görsel-işitsel montaj orkestranın çaldığı kantatın** her bir notasını duymamızı sağladı. Yine de bu pasajda sıkışıp kalan, silah atışının gömülü sesi oldu.¹⁷ Suçun gürültüsü sonsuza dek *gizemli bir ses* olarak kalacaktır.

Ama Hitchcock av ve iz sürme hareketi içinde maskelemenin matrisini ve minimal matematiğini tam anlamıyla *Torn Curtain*'da (1966) [*Yırtık Perde*] gösterir. Soğuk Savaş'ın ortasında, Amerikan hükümetinin çift taraflı ajanına dönüşen atom fizikçi profesörü Michael Armstrong (Paul Newman) kendini bir hain olarak gösterip Demir Perde'nin [*Iron Curtain*] diğer tarafına geçer. Doğu Berlin'de atomik formülü çalmak için profesör Lindt ile (Ludwig Donath) teması geçmeye çalışırken, peşine takılmış olan Doğu Almanya gizli servisi görevlisi Gromek'i (Wolfgang Kieling) atlatmaya çalışır. Bir müzeye girer, koşar adımlarla kafasını kaldırmadan sanat eserlerinin sergilendiği salonları geçerek çaresizce izini kaybettirmeye çalışır.

Tam bu noktada –Demir Perde'ye gönderme yapan başlığı görsel açıdan pek çok vaat barındıran– filmin ses bandı devreye girer. Müzede, yani görmenin tapınağında, Gromek gözden kaybolur. Sa-

Zannederim adı 'tek notanın adamı' idi ve tek bir notayı çalacağı anı bekleyen bu küçük adamın hikâyesi aklıma çembaloların vurduğu anı getirdi, *La Musique dans les films d'Alfred Hitchcock*, s. 74.

* Bir müzik eserinde seslerin giderek güçlenmesini belirten terim. (Ç.N.)

** Bir çalgı eşliğinde söylenen, birden fazla bölüm içeren ve genellikle dinî motiflere sahip sözlü beste. (Ç.N.)

17 Michel Chion yukarıda da andığımız *Un art sonore, le cinéma* eserinde "maske etkisi" ile "görüntünün gösterdiği ama duyulmayan" seslerden bahseder. *La Musique dans les films d'Alfred Hitchcock*, s. 417, 426.

dece bir anlığına hayal meyal gölgesinin yaklaştığı görülür. Buna karşın duyduğumuz şey, müzenin tabanında çınlayan, sesi abartılı bir şekilde yükseltilmiş adım sesleridir. Lakin Gromek'in adımları ile Armstrong'unkiler birbirine karışmaktadır. Ses düzleminde takip ve izleme birbirine girer [*pistage et dé pistage se dé pistent*].¹⁸ Ben onları ekranda takip ederken, nefesimi tutuyorum ve Armstrong'un onu takip eden avcıyı dinlemesini dinliyorum: Armstrong, duymak için durmak ve kendi adımlarının ötekini adımlarını maskelememesi için (yakalanmak pahasına) hareketsiz kalmak durumunda.

Bu ustalıklı *kayıp adımlar sahnesinden* sonra Orpheus ve Eurydike'nin, yola koyulup birbirlerini takip ettikleri sahneyi anımsıyorum.

18 Bu fiilin iki zıt anlam arasındaki salınışı oldukça etkileyicidir. *Dépister* [izini bulmak] bir avı, kendi izi, yolu üzerinde bulmak manasına gelir ("kurdun izini bulmak" gibi). Analogik olarak da bir suçlunun izini bulmak tabiri kullanılır. Bu kelime ayrıca, *dépister*, yoldan şaşmak, oyunu bozup değiştirmek, yani kısaca [izleyeni] eklemek manasına gelir ("bir polisi eklemek", mesela).

ÖLÜMLÜ KULAK YA DA ORPHEUS'UN DÖNÜŞÜ

İşte şimdi, Monteverdi'nin, Alessandro Striggio'nun libretto-sundan hareketle yazdığı ve Batı tarihinin ilk operası olarak anılan eseri *Orfeo*'nun (1607) eşliğindeyim.¹

Prologdan geçip Orpheus'un da beklemede olduğu odayı kat ederek içeri girmeye hazırlanıyorum: Niyetim onu cehenneme, Tartaros'a götürecek adımları takip etmek, müziğinin veya şarkısının gücüyle canlıları ölümlerden ayıran sınırı geçecek olanı takip etmek.

Sophokles'in oyunundaki iz sürücüler gibi gürültünün kaynağına ulaşana kadar adım adım takip edeceğim Orpheus'u. O, dinliyor, etrafa kulak veriyorken, ben de onu dinleyeceğim. Yaklaşmakta olan felaket eşnasında, söylediği şarkı korkup geri dönmesine sebep olan akustik bir maskeye dönüşürken üstdinlemede olacağım.

1 Denis Stevens'in şu baskısını esas alıyorum: *L'Orfeo, favola in musica da Claudio Monteverde...*, Novello, 1968. Striggio'nun librettosunun aktarıldığı kaynak: Giovanna Gron-da, Paolo Fabbri, (Der.) *Libretti d'opera italiani, dal Seicento al Novecento*, Mondadori, 1997, s. 24.

Orpheus'un gelişini beklediğim bu eşikte, bu prologda, sahneye önce ete kemiğe bürünmüş halde müzik giriyor. Alegori ya da *prosopopoeia* [kişileştirme], olarak müzik enstrümantal bir *toccata*'nın* ve vakur orkestranın *ritornello*'larının** çağrısıyla ilerliyor.

İşte şimdi sahnede müzik var. Ne söylüyor peki?

Bir ırmaktan bize, operanın dinleyicilerine ve izleyicilerine gelmiş, kendisi hakkında ve kendisi için konuşuyor: "Sevgili Permesus'umdan geldim size." Müzik, Yunanların Musalar'ın [ilham perileri] ikamet ettiğine inandıkları Boeotia'nın*** akıntısından inip bize doğru gelmekte. Bu girizgâhın tek hâkimi o ve bu hâkimiyetinin şarkısını söylüyor. Çınlamaya, içimi açıp akmaya başladığımda, tüm ırmaklar ve nehirler susmalı diyor:

Ben kimi zaman mutlu kimi zaman hüznölü, söylerken şarkılarımı / kuşlar bile susar... / bu kıyılarda tek bir dalga sesi duyulmaz (*né s'oda in quèsterive onda sonante*).

Kendi yetkisi altında, mutlak gücünün saltanatıyla, kadir-i mutlak şarkısının etrafında tam bir sessizlik hüküm *sürmelidir*; müzik kendisini işte böyle anlatır. Mitik kökenini borçlu olduğu ırmak bile susmalıdır, öyle değil mi? Partisyonun tam da burasında, dinlemeye ilişkin kelimelerin hemen peşi sıra, çok dikkat çekici ve hisli bir duraksama, çınlayan bir sessizlik vardır.

Peki bu duruşun, duraksamanın doğası nedir? Hangi düzene, hangi topraklara ya da alana aittir? *Mutlak bir dinlemenin* –bu dinlemeyi koşullayanın hâkimiyetine bağlı bir dinlemenin– sessiz ve de müzikal ifadesi midir bu? Bir talep midir? Müzik'in mutlak gücüyle dinleyicilerinden beklediği şeyin bir tür özeti mi? Bu noktada, prolog denen bu eşikte cevap vermek zor. Bekleyip göreceğim.

* Genellikle tuşlu ya da telli çallı çalgılar için bestelenen bir sonat türü. (Ç.N.)

** Barok müzikte zaman zaman tekrar eden bölüm. (Ç.N.)

*** Antik Yunan'da Korint Körfezi'nin kuzeydoğusunda yer alan bölge. Günümüzde de aynı adı taşımaktadır. (Ç.N.)

Yine prologda, kelimelerin ve notaların akışının tam ortasında, hürmetkâr bir sessizlikle çevrili müzik şu garip kelimeleri telaffuz eder: *mortal orecchia*. “Ben,” der, “altından lirimle şarkılar söyleyerek severim *ölümlü kulakları* hoş tutmayı.” Bu ifade gözden kaçabilir, özellikle de pek çok kez “ölümlülerin kulakları” diye çevrilip iyice silikleştiği düşünülürse. Gelin görün ki bu ifadenin ileride operada nasıl yankı bulduğunu bilen ve duyanlar için, burada esere içkin bir kehanet söz konusudur. Aslına bakarsanız *ölümlü kulak* diye ifade edilebilecek şey, cehennemde yol alan Orpheus’un ileride ortaya çıkacak itaatsizliği ve disiplinsizliğini ve bu yolculukla birlikte gelen felaketi ve telafisi olmayan kaybı ima etmektedir. Müzik, üstü kapalı bir biçimde gelmekte olan dramın eşiğinde, dördüncü sahnede gü-rültüyü duyduğu zaman Orpheus’u *geri dönmeye* sevk edecek o sınırlı, zayıf ve kusurlu kulağı zikreder. Ve gayet iyi biliyorum, beşinci ve son sahnede sadece kendi yakarışlarını ve yas dolu ağıtlarının parça parça yankılarını duymaya mahkûm olmadan önce, sevgili Eurydike’sini ikinci defa böyle kaybedecektir.

Müziğin uçarı bir kehanette bulunduğu bu incelikli anlatısal kurgu, anlatının bu ketum ama temel ögesi, operanın benim tekrar dinlemeye hazırlandığım birçok pasajının alttan alta filizlenmesini sağlayacaktır. “Ölümlü kulak” hem bizim gibi fanilerin kulaklarını hem de ölümü getiren kulakları simgeler. Tahmin ediyorum ki burada örtük bir söylemin, belki de bir gizemin izlerini duymaktayım; *Orpheus*’un hikâyesinde gömülü duran ve burada kendisini gizleyen, daha önce duyulmamış bir şeyin izlerini. Bir dinleme masalı bu; onu ele almayı ya da üstdinlemeyi becerebilenler için masalın kıssadan hissesi; *Orpheus*’un yanılmaya müsait ve kusurlu kulaklarının artık Müzik’in saltanatının, onun mutlak gücünün bir parçası olmadığıdır. Hatta bu kulak doğrudan Müzik’in akışını ve akıntısını akamete uğratan şeydir. Ölümlü bir dinlemenin taşıyıcısı bu ölümlü kulak tam da Müzik’in bir biçimde *eksik olduğu* yerde ortaya çıkar.

Bir parça sapkın bir Earwicker misali, telefonografik* arşivin başında, aletlerle donanmış bir dinleyici ya da üstdinleyici ola-

* Sesi uzaktan kaydeden. (Ç.N.)

rak ben, bir izden, bir endeks ya da bir işaretten bir diğerine sıçrayabilir, bir anda suç mahallerine ulaşabilirim. Hiç beklemeden Eurydike'nin ikinci ölüm sahnesini üstdinlemeye geçebilir, Orpheus'un ölümlü kulaklarının (*mortal orecchia*) yol açmış olabileceği bir tür cinayetin, bir yol kazasının kaydını bıkmadan yeniden oynatabilirim.

Dolayısıyla dördüncü sahneye geçiyorum: Neden Orpheus Pluton'un uhrevi buyruğuna karşı gelip geriye dönüyor? Neden böylesi bir disiplinsizlik sergiliyor?

Operada vuku bulan bu *devrim* –kelime anlamıyla bir devir, bir tersinme, bir dönüş manasıyla *devrim*– Orpheus'un öyle ya da böyle *şarkı söylemesinden kaynaklan* bir şüpheyi gark olduğu anda ortaya çıkar. Aslında itaatsizlik etmeden hemen önce, Orpheus, şarkı söylemekten bahseden, şarkı hakkında bir şarkı söylemektedir.

Peki ya şarkı söylerken ben, heyhat, kim *temin edebilir* ki / onun beni izlediğini?

Bir anlamda *şarkıya* geri dönmenin sınırında duran Orpheus için, öyle gözüküyor ki şarkı söylemek, en kendine has müzikal gücünü kullanmak, şüphe doğuran, tedbirle yaklaşılması gereken ve kuşkuya yol açan bir etkinliktir. Ayrıca biraz daha ileride sahnenin dışından beklenmedik bir gürültü duyduğunda,² Orpheus'un, "Ama nedir bu duyduğum? (*Ma che odo?..*)" diye bağırması da basit bir tesadüf değil. Bilinmeyen bir gürültü, bir ses onun o ölümlü kulağının, o kusurlu ve şüpheli kulağının dikkatini çekmiştir, öyle ki bu kulak Müzik'in prologdaki hükümranlılık şarkısında, kendisi ve ölümlü dinleyicileri arasında bir anlaşma misali zorunlu tuttuğu mutlak dinlemeden ayrılır. Orpheus'un, ölümlülerin diyarında (hatta ölümlerin yöresinde, tahtında) müziğin gücünü ete kemiğe büründüren bu yarı

2 *Ma mentre io canto, obimè, chi m'assicura / ch'ella mi segua...* Vurgu yazara aittir.

3 Yani tam olarak müzikal temsil alanının dışından: *Qui si fa strepito dietro alla scena*, diye belirtilir sahne notlarında: "Burada sahnenin arkasından gürültü çıkarılır." *Libretti d'opera italiani*, s. 42.

tanrının dinlemesi, bu meşhur müzisyenin kulağı, çok kısa bir an için bile olsa *hataya* düşecektir.

Hatta daha da ileri giderek düşünülebilir ki, Orpheus, şarkı hakkındaki mütereddit şarkısında da söylediği gibi, tam olarak şarkı söylerken, *şarkının gücü ile* şarkının hükümrانlığının dibini kazmaya, onu ayakta tutan otokratik güven ve onayın altını oymaya başlar. Öyle ki Eurydike'yi müzikal gücü sayesinde ölümün elinden alan Orpheus, "Peki ya şarkı söylerken ben, heyhat, kim temin edebilir ki / onun beni izlediğini?" diye söyler şarkısında. Daha henüz sahne dışından bir gürültü gelip de müziğin akışını ve gerektirdiği dikkati tamamen dağıtmamışken, anlaşılır ki Orpheus'un şarkısıyla şarkı kendi mutlak gücünü aşındırmaktadır.

Yürüyen Orpheus ve cehennemin çıkışına doğru onun adımlarını takip eden Eurydike, burada Hitchcock'un casuslarına benzer: Orpheus takip edilip edilmediğini duymak için, şarkısının akışını kesmeye, sessizliğe bürünmeye mecbur kalır. Fakat Orpheus arkasını döndüğünde sevdiceğinin kaybolmaya başladığını *görür*. Dinlemenin görmeye döndüğü bu savrulmada, sevdiceğinin varlığından emin olamayan Orpheus, o an Eurydike'sini ikinci kez kaybeder; Eurydike kurtulmuşken yeniden ölür.

Orpheus'un kulağı, yani mükemmel bir müzisyen kulağı, ölümlüdür anlayacağınız. İki manada: Öncelikle ölümü taşıyan suçlu bir kulaktır bu; Eurydike'yi öldüren kulaktır; aynı zamanda kendi sonluluğuna ve noksanlığına, müziğin bile nasibini aldığı bir şüpheyne teslim olmuş bir varlığın kulağıdır. Ezcümle, hem meraklı hem de şüpheci, başına geleceği önceden bilemeyen ve baskınlara açık bir kulaktır bu, zira onun için bir ses duymak bir tehdidin varlığını teyit eder.

Yoğun bir biçimde gelmekte olana odaklandığı, aynı anda hem öndinleme hem de *üstdinleme* arzusuyla dolup taşıdığı için Orpheus'un kulağı müziği kaçıır: Dinlemenin mutlak sessizliğini bozan şeyle rahatsız edilmeye, muhtemelen kendi tereddütlerinin neden olduğu bir gürültü ile dağılmaya bırakır kendini ve bu masalın hükümrانının, yani Müzik'in, bizzat Müzik'in, meşhur panakustik iktidarını tersyüz eder.

Bu tekinsiz ve nihai güvenceden yoksun ölümlü kulak, bir biçimde bu opera eserinin antik kaynaklarından farkını ortaya koyan biricik özelliğidir. Ovidius'un *Dönüşümler* adlı eserinin onuncu kitabında Orpheus ve Eurydike –biri önde diğeri arkada– ölümler diyarından çıkmak için yürürken, hiçbir gürültünün bulandırmadığı bir sessizlikle çevrilidirler. Bu mutlak sessizlikte, Orpheus arkasını döner. Benzer şekilde Vergilius'un *Çiftçilik Sanatı* adlı eserinde –ki Striggio'nun temel kaynağıdır bu– ancak Orpheus arkasını döndükten sonra cehennem, kulak patlatıcı bir gürültü ile üç kere inler. Burada bu gürültü halihazırda olup bitmiş bir felaketin yankısı veya ünlemi olarak ortaya çıkmıştır. Monteverdi ve Striggio olayların sırasını *tersine çevirir* ve gürültüyü yüz dönme eyleminden önceye çekip *sebebi* olarak sunarlar. Bu versiyonda, bu tersine çevirmeyle birlikte dinleme ölümlü hale gelir, başka bir deyişle, sonluluğu sebebiyle öngörülemez olana maruz kalır.

Üstelik Orpheus'un geri dönüşünde dramatik olarak iyice yoğunlaşan dev(i)rimci (yüz)dönme motifi, müzikal olarak da, operanın melodik dokusundaki tersine dönüş ve içeri kıvrımlarla hem hazırlanır hem de vurgulanır. Vokal ve enstrümantal şarkı bölümlerindeki süslemeli döngüler, kendi üzerlerine kıvrılır ve felaketin gelişini haber verirler. Ezcümle, tersine çevirmeyi ifade eden Yunanca ve Latince köklere bakılırsa, operada her yerde, *strophe* ve *volte*'ler [*dönüşler*] görülecektir.⁴

Orpheus'un yüzünü dönüşü, eserde yalnızca onu önceleyen muhtelif deveranlarda görülmez. Bunun süregiden etkisi, beşinci sahnede Orpheus, Eurydike'sinin kaybına acı acı ilenirken de görülür. Bu son bölüm, ilki ile simetriktir ve ikinci bir alegorik figür bura-

4 Aynı şekilde üçüncü sahnenin meşhur alyası *Passente spirito*'da, Orpheus'un Charon'a yakanşına önce ilki keman, sonra ilki kornet ve nihayet bir arp eşlik eder, (*Arpa doppia*, 193. ölçü vd., ardından 271. ölçü vd. Yani, kemanlar ve kornetler Orpheus'un şarkısına, onu yankılayarak (taklit ederek) cevap verdiğinde, arp melodik bir tersinme oyununa atılır: Yükselen ezgi alçalan figürlere, alçalanlar da yükselenlere dönüşür. Dahası, bu dönüşler libretto'daki *voltare* fiili anıldıktan hemen (bir ölçü) sonra ortaya çıkar: *A lei volte 'l cammin*, diye şakar Orpheus, "Ona doğru [Euridike'ye doğru] döndürdüm adımlarımı [yolumu]."

da da sahneye çıkar: Müzik değil, Yankı. Aslında bu iki figür operada insan-tanrı karşıtlığından muaf yegâne figürlerdir ve ayrıca Yankı burada, Müzik'in bir tür kopyası, harap olmuş bir tekrarıdır. Yankı, Müzik'in parçalı bir versiyonu olarak onun yerini alıyormuş gibi gözükür, Müzik'in fani bir reproduksiyonu, ölümlü ikizi olarak onun hâkimiyetinden yoksun bırakılmış, men edilmiş ve kovulmuştur.

Yankı'nın Orpheus'un yakarılarıyla ürettiği şey artık müzikal olmanın ötesindedir. Yankı'nın tekrarlarının Müzik'in mutlak hâkimiyeti altında olduğu artık hiçbir kesinlik taşımaz. Bu defa, Müzik'in prologdaki şarkısında vurgu yeri olan (ve *s'oda*, "duyulmak" kelimesinden sonra gelen) sessizlikten farklı olarak, Yankı'nın Orpheus'un şarkısına müdahalesi ve yol açtığı boşluklar, mutlak ve sessiz bir dinlemeye sebep olmaktan ziyade, bir başka metnin eskizini teşkil eder. Bu metin operayı başka bir sahnede, bir tür ara dönemin boşluğunda yeniden kurgular: Harflerin sırasını değiştirerek müziğin sesini tekrar ederken, yazılı işaretleri *tersine çeviren* Yankı⁵, Orpheus'un kulağına denk olan, Müzik'in kusurlu ikizi, operaya musallat olan dönüş motifinin nihai durağı haline gelir.

Eğer yeteri kadar dikkatle kulak verirse, *Orfeo*'nun bu ihtiyatlı ve dağınık söyleminin, operanın dinleme üzerine gizli söyleminin bir parçası olduğu anlaşılabilir. Müziğin dillere destan gücüne övgü niteliğindeki bu "müzikli masal"da (*favola in musica*), Müzik'in hükümlürlüğü, alttan alta da olsa, yerinden edilir ve mutlak olmaktan uzak bir dinlemenin kırılğan sınırları belirginleşir. Orfik* dinlemeye musallat olan hata veya bozgun burada kendini üstdinlemenin çifte ajanlığı ile ortaya koyar. Üstdinleme, Müzik'in tüm gücü ile zorunlu tuttuğu mutlak dinlemenin, hem ötesinde hem berisindedir ve bu dinlemeden hem daha fazlası hem de daha azıdır. Hem orada hem buradadır, *uzakta ve yakında*. Üstdinleme, bir yandan dinlemeyi kaçır-

5 Yankı'nın sesiyle *Ahi pianto* [Ah! Ağla] misal, *hai pianto* [ağladın] ifadesine dönüşür: Buradaki bu anagramatik oyunları (ki pek çok basla ve tercüme bunları dikkate almaz) başka bir yerde incelemiştim: "Sous réserve. De la rature chez Monteverdi, Vinteuil et quelques autres", *Musica practica*, L'Harmattan, kol. "Esthétiques", 1997, s. 37.

* Orpheus'a özgü. (Ç.N.)

nılmaz bir gözetleme dürtüsü ile *ileri götürür*, şiddetlendirir ve bir adım öteye taşır; panoptiğin eşlik ettiği bir panakustiğin bütüncül görsel işitselliğine, yani görmeye sürükler. Öte yandan, onu aynı gözetleme dürtüsünün etkisi ile detayların bitimsiz sonluluğunda kaybolmaya iter. Dinleme, her şeyi ele geçirme istencinin tutsağı olur.

Orpheus'un kulağı üstdinlemenin sınırını teşkil eder; bu noktada üstdinlemenin gücü tersine dönerek onu gelmekte olanın rastlantısına açar.

TELEFONDA: PAPAGENO MABUSE'DA

Ses bandında ölüm sessizliği var, dış sesi saymazsak: “Kendi ayak seslerimi duyamıyordum, sanki ölü bir adamdı yürüyen.” Bu cümleler Billy Wilder’ın 1944 yapımı *Double Indemnity* (Çifte Tazminat) filmindeki Walter Neff’e (Fred MacMurray) aittir; bu sözleri sarf etmeden az önce Barbara Stanwyck’in canlandığı *femme fatale*’in yardımıyla bir cinayet işlemiştir.

Bir *film noir* klasiği olan bu menfur öykü, baştan sona *flashback* [geri dönüş] tekniğiyle kurgulanmıştır. Film, bir sigorta acentesinde çalışan Walter’ın, iş arkadaşı Barton Keyes (Edward G. Robinson) için kaydettiği itiraflardan oluşmaktadır. Filmin başında Walter’ı omzundan yaralanmış bir şekilde direksiyon başında araba sürerken görüyoruz. Çalıştığı şirketin önünde duruyor, asansöre doğru yalpalıyor ve ofisine kadar sürünüyor, fonografik bir silindiri eline alıp diktafona yerleştiriyor. Kayıt tertibatı hazır: Anlatı –film– başlayabilir.

İşitilemeyen adımlar ve *flashback*: Eğer *Orfeo* operasını dinler-

ken kafamda birçok kez hayalini kurduğum filmi çekmem gerekseydi, muhtemelen *Çifte Tazminat*'ın bu hayranlık uyandıran sekanslarını kafamdan atmakta çok zorlanırdım. *Orpheus*'u arnavutkaldırım-
lı bir yolda burnunun ucunu göremez halde, tasarladığı aşk cinayeti-
ni, kendisini kaydeden ve tekrarlayan Yankı'ya anlatan bir katil ola-
rak tasarlamak hoşuma giderdi.

Lost Highway'in (*Kayıp Otoban*, 1997) senaryosunu yazan David Lynch ve yazar Barry Gifford'ın aklından geçen de bu muydu? *Orfeo* operasından bahsedildiği anda aklıma kaçınılmaz olarak filme iliş-
kin şu tarifleri geliyor: “*Çifte Tazminat* ile *Orpheus* ve *Eurydike* bir araya geliyor.”¹

Kayıp Otoban'ın anakarakateri Fred Madison'ın (Bill Pullman) müzisyen olması şüphesiz ki onu çağdaş bir *Orpheus* yapmaya yetmez. Fred'in karısı, filmde aynı kadın oyuncu (Patricia Arquette) tarafından canlandırılacak *femme fatale*'in bir reenkarnasyonu olan Renée'nin de (gayet isabetli bir isim)* ölümünden dönen *Eurydike*'nin güncellenmiş bir metamorfozu olduğunu söylemek de o kadar kolay değil. Bununla beraber, öykünün Vergilius'tan Cocteau ve ötesine uzanan farklı versiyonlarındaki ortak motifler –kayıp, cehenneme iniş, geri dönerek kaçırılan yeniden doğuş ve yankı– kendini *Kayıp Otoban*'ın ekranında, ortadan kaybolduktan uzun bir süre sonra bile zihnimizi rahat bırakmayan imaj kalıntılarında gösterir.

Lynch, hikâyeye hız katmıştır; daha jenerikten itibaren cehenneme giden bir otobanda David Bowie'nin insanı esir alan “I'm De-
ranged” [Rahatsızım] şarkısına yetişmek için yüksek hızla yol alan bir *Orpheus*'un deliliğini filme alır gibidir. Ölüler diyarına gidip geri dönen, hiçbir yere varmayan bir çölde geçen vahşi bir yol filmine dönüşmüştür adeta.

Bu açılış sahnesi, karakterlerin tedirgin edici yeniden doğuşla-

1 Blz. Barry Gifford'ın yazdığı önsöz, David Hughes, “*Kayıp Otoban* ya da *Çifte Tazminat* ile *Orpheus* ve *Eurydike* Bir Araya Geliyor”, *The Complete Lynch*, Virgin Books, 2001.

* *Renée*, Fransızca yeniden doğmuş anlamına da gelir. (Ç.N.)

rını vurgulamak için filmde sıklıkla ve yeniden ele alınır. Filmde, karakterleri pusuda bekleyen ikizlerine doğru taşıyan bu karanlığa gömülü delirtici hareket sadece kayıp otobandan geçmez. Bunun için telefon ve bir dizi *teleferm*² kullanılır: Bu, anlatıyı çerçeveleyen ilk telefonla başlayıp (Fred başta ve sonda dahilî telefondadır), saksafon-cuyu hattın iki ucunda birden bulunan “gizemli adam” ile iletişime sokan ve rahatsız edici öteki telefona dek süren bir harekettir.

Karakterlerin kendi evlerinde gözetlendiklerini gördükleri video kayıtlarına benzeyen, bu *teleferm*ler de telepatik bir şeyler barındırır. *Kayıp Otoban* gözetleme üstüne bir filmidir, pan yapan kameraların panoptiğini ve dinlemeye alınan telefonların panakustüğünü zamansal bir boyuta taşır. Filmde, her şeyi görmek ve duymak, olmuş olanı baştan yaşamak ya da gelecek olanı önceden algılamak anlamına gelir.

Bugünden bakıldığında oldukça ileri görüşlü olduğu söylenebilecek bir kısa notta, Walter Benjamin şöyle yazar:

Polis zor ve ciddi vakalarda suçluların izini sürmek için medyaya başvurmayı alışkanlık haline getirdiği takdirde suçlular da bu pratiğe karşı önlem almak zorunda kalacak. Bu minvalde suçlular açısından şöyle sorular sorulabilir: Bir eylemi, bir telepatın gözünden uzakta tutmak için uygun tedbirler söz konusu mudur ve şayet durum buysa bu tedbirler nedir? Bu tedbirler söz konusu eylemin ifasına mı dayanmalıdır yoksa harekete geçen kişinin niyetine mi ya da her ikisine birden mi?³

Sinemada daha önce polis için çalışan telepatlar (Spielberg'ün

2 Terim Michel Chion'a aittir, bkz. *Un art sonore, le cinéma*, s. 434-435. Teleferm, “filmlerdeki telefon görüşmesi sahnelerine”, “telefon görüşmelerinin teşkil ettiği bütüne” işaret etmek için kullanılır. Chion, başka pek çok tipte kategoriden de söz açar: Bölünmüş ekranlı sahneler (“ekran ikiye bölünmüştür ve iki tarafı birden görür, duyuruz”) veya “öyle ya da böyle kasten sıra dışı veya paradoksal” olan sahneler.

3 Walter Benjamin, “[Télé]pathie”, *Fragments*, çev. Christophe Jouanlanne, Jean-François Poirier, Presses universitaires de France, 2001, s. 234.

2002 tarihli *Minority Report* [*Azınlık Raporu*] filmi) ya da karşı casuslar (De Palma'nın 1978 tarihli *The Fury* [*Gizli Kuvvetler*] filmi) sahneye çıkmıştı ama *Kayıp Otoban* daha çok Fritz Lang'ın 1932 tarihli *Testament of Doctor Mabuse* [*Doktor Mabuse'un Vasiyeti*] filminin açtığı yolu takip eder. Bir yandan, filmde telepat, suçun önlenmesinden ziyade gerçekleşmesinden yanadır; öte yandan telepati ile telefonu, ana hatlarını daha önce Freud'un çizmiş olduğu, yakın bir ilişki içerisinde dir.⁴

Peki *Mabuse*'daki telefonopati hakkında ne söylenebilir?

Jenerikten sonraki ilk sekansta Hofmeister'i görürüz. Polis için casusluk yapan ve kalpazanların arasına sızmış olan ajan, bir kasanın arkasında saklanmaktadır. Ses bandında makinelerin giderek gürleşen ritmik gürültüsü duyulur. Suçlular Hofmeister'i (Karl Meixner) fark edip peşine takılırlar, Hofmeister neredeyse ölümle burun buruna gelir. Onu öldürmeye yetmeyen patlamanın alevleri karanlıkta yatışmaya başlarken müfettiş Lohmann'ın (Otto Wernicke) sesi duyulur, ısılıkla Wagner'in *Walkyrie*'sinden (*Valküreler*) "Sihirli Ateş"i, çalmaktadır. Operaya gitmek için hazırlanıyordur. Asistanı Müller'e, "Hayatımda ilk defa bugün tiyatroya vaktinde gideceğim," der ve telefonu çalar.

Arayan Hofmeister'dir. Komiser canın cehenneme diyerek yüzüne kapar, fakat Hofmeister bir daha arar. "Yalvarırım, dinlemesi lazım beni. Ona söyleyin hayat memet meselesi bu," diye Müller'e yalvarır. Lohmann nihayet telefonu eline aldığı anda, Hofmeister dehşetten kalakalmış vaziyette, öğrendiği şeyi anlatmaktan âciz halde, dehşet içinde bir şeyler geveler. Telefon açtığı odanın ışıkları kararır. Rasgele revolverini ateşler ve karanlıktan korkmuş bir çocuk gibi şarkı söylemeye başlar: *Gloria, Gloria...* Lohmann kafası karışık ve

4 "Rêve et occultisme", *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse*, çev. Rose-Marie Zeitlin, Gallimard, "Folio/Essais", 1984, s. 52. Freud telepatiye şu örnekle tarif eder: "A kişisi bir kaza atlatır ya da ölür; B kişisi, A ile yakın bağları olan biridir, anne, çocuk ya da eş ve görsel ya da işitsel bir algının yardımıyla olaydan hemen haberdar olur: son vakada olduğu gibi sanki telefonla uyarılmış gibidir." Bkz. Peter Szendy, "Télépathie", *Membres fantômes: Des corps musiciens*, Minuit, 2002.

çaresizdir, durup dinlemekten başka yapacak bir şey yoktur: “Korkudan delirdi.”

Telefem burada kesintiye uğrar, askıda kalmış, çözülmeyi beklemektedir; sonuna kadar da öyle kalır. Zira Lohmann’ın tüm filmi harekete geçiren bu telefon konuşmasının sonuna ilişkin beklentisi de suya düşer. Ele geçirilip gözaltına alınan Hofmeister, sayıklamaya ve filmin başındaki başarısız *telefemi* tekrar etmeye başlar, çıldırmış bakışlarla hücrelerinde, “Alo! Komiser Lohmann,” diye sayıklar; Lohmann’ın tüm çabalarına karşın (telefondaki konuşma devam edebilsin diye saatinden telefon zili sesi çıkarmaya çalışır), Hofmeister ölüm korkusunun pençesine düşüp yine “Gloria”yı mırıldanmaya koyulur, bildiklerini anlatacak halde değildir: Doktor, “Gözetlendiğini (*beobachtet*) hissettiği anda, şarkı söylemeye koyuluyor,” der. Lohmann’ın omuzları düşer. Soruşturma güme gitmiştir.

Hofmeister’in Mabuse ismini telaffuz etmesi için son sekansı beklemesi gerekse de, bu ifşa artık bir işe yaramayacaktır: Lohmann soruşturmayı kapatır. Suçlunun kimliği ortaya çıkar, zira Psikiyatr Baum’a uzaktan hipnoz yolu (telepati benzeri bir düşünce iletimi olan *Fernhypnose**) ile ona titizlikle planladığı cinayetleri aktarmaktadır. Ucu açıkta kalan telefondaki aksaklığın nihai çözümü, bir ek veya koda** misali, olayların dışında gerçekleşir.

Kendimi, böylesi *telefemlere* alışık bir kulakla –Adorno’nun ileride okuyacağımız bir yazısında söylediği gibi “polisye filmleri izlemeye alışık bir göz kadar, hızlı, becerikli ve keskin” bir kulakla– Mozart’ın *Sibirli Flüt*’ünde oraya buraya serpiştirilmiş ipuçlarını duymaya hazırlıyorum. Eser Orpheus hikâyesinin bir tür yeniden yapımı olmanın yanı sıra, *avant la lettre**** bir büyük *telefonik* operadır, dinleme eyleminde işbaşında bulunan *arkitelefonu* diyeceğim şeyin sahnelenişidir.

* Uzaktan hipnoz. (Ç.N.)

** Bir müzik parçasının sonuna gelmeden önceki kısa bölüm. (Ç.N.)

*** (Fr.) Daha adı konmamışken. (Ç.N.)

İşte şimdi Tamino, Pamina ve Papageno'yu izlerken onların da birbirlerini izlediklerini görüyorum. Birbirlerini çağırır, bekler ve ararken duyuyorum onları. Bu takip sırasında, hem onların geride bıraktıkları işaretlerin hem de benim onların *telefon-orfik* aramalarını parçalı dinleyişimin envanterini çıkarıyorum.

Elimde en az üç ipucu var.

İz üstündeyken bu ipuçlarıyla karşılaştığım sıraya göre gidelim:

1.

I. Perde'nin 15. Sahnesi'nde flütün sihir gücü övülür. Orkestra az evvel Tamino'ya Pamina'nın, Sarastro'nun kalesinde tutsak olsa da hayatta olduğunu haber verir ve o bu mutlu haberi kutlamak için flütünü eline alır. Enstrümanıyyla, aynı Orpheus'un liriyle konuştuğu gibi konuşmaya başlar ve yine aynı mitik atası gibi hayvanları kendine çeker. Şöyledir Tamino'nun şarkısı:

Ah ne güçlü senin sihirli sesin / tatlı flüt, tatlı flüt sen müziğinle ya-
ban hayvanlarına bile neşe verirsin... / Bir tek Pamina ama, bir tek
Pamina uzaklarda... / Pamina! Pamina! Dinle beni, dinle! / Ah hep
boşuna! / Nerde? Nerde? Nerde? Ah! Nerde, nerde bulurum seni?

Burada, aynı zamanda bir dinleme emri olan bu yakarışın (*böre, böre mich!*) [Duy beni!] bir bakıma ısrarcı bir şekilde tekrarlanan "alo" gibi) tam ortasında Tamino'nun çağırısına uzaklardan yankı biçiminde cevap gelir: Soru işareti gibi yükselen müzikal gamla Papageno'nun Pan kavalı girer devreye. Ta ötelerden telefonu kaldırır ve konuşmaya başlar.

Papageno, Pamina'yı Sarastro'nun kalesinde bulup azat etmiştir. Üçünün bulunduğu sahne, karşılıklı konuşan flütlerin uzaktan yankılanmasıyla iki defa kesintiye uğrar. Yankı'yı önce Tamino'nun kulaklarından ya da alıcılarından duyarız, Tamino sese doğru yaklaşır: "Belki de beni ona doğru götürür." 16. Sahne'de ise, Tamino'ya doğru birbirlerine yaklaşan Papageno ve Pamina'yı görürüz. Bu defa iki flüt arasındaki yankılanma ters yönde işler: Önce kuş avcısının

Pan kavalını, ardından (Papageno'nun alıcılarından) Tamino'nun uzaktan gelen cevabını duyarız: "Duyuyor bizi canım Tamino." Burada Papageno'nun sesiyle Pamina'nınki aynıdır. İkisi de adımlarını sıklaştırır, fakat ne yazık ki Monostatos tarafından yakalanırlar.

2.

II. Perde'nin 28. Sahnesi'ndeki kabul töreni sahnesini şu iki belirteç tesis eder: Yol alma ve Orpheus'çu müziğin gücü, tempo ve karakter bakımından farklı olsa da, törene eşlik eden yine bir flüt solo-sudur, yürüyüşü aynı keskin ritim açar ve belirler. Sonunda bir araya gelen Pamina ve Tamino, aynı Orpheus ve Eurydike gibi birlikte yola koyulur, ateşe ve suya göğüs gererler. İçinden geçecekleri karanlıkta tek dayanakları ve rehberleri olan flütün narin sesine tutunarak onları cehennemden kazasız belasız çıkaracak yolu bulup antik öncüllerinin tersine, teması ve bağlantıyı hiç yitirmeyeceklerdir.

3.

II. Perde, 29. Sahne: Papageno madun, gülünçlüğüyle sempati yaratan fasa fiso bir Orpheus gibi sahneye girer. Bu komik operanın [*singspiel*] dramaturjik ekonomisi gereği –eli yüzü düzgün– bir kapanış için nihai çözülme de yaklaşmaktadır. Papageno nihayet "diğer yarısı" Papagena ile bir olacaktır: Tamino ve Pamino'nun birbiriyle buluşması böyle bir sonu gerektirir. Kimse cevaplamasa da Papageno Pan kavalı eşliğinde Papagena'ya seslenir:

"Papagena! Papagena! Papagena!.. Boşuna! Ah! Yok o burada!"

Enstrümanından çıkan ezgiler kadar zayıf bu yakarışların ardından Papageno umutsuz bir halde intiharı düşünmeye başlar:

Bu ağaca süs olacağım / boynumdan asıp kendimi / yaşama sevincimi yitirdim ben / iyi uykular kara dünya!

Yine de yaşamak meraklısı Papageno terk-i diyar etmekten çekinir. Bu nihai eylemini defaatle ve gayet komik bir biçimde yarıda

kesip, “genç kızlara” seslenir ki uçurumun kenarından çekip kurtar-sınlar onu; ama boşuna: “Kimse duymuyor beni! Çıt yok!” Çaresizce etrafa kulak kesilir. Sonra son bir defa başlar şarkısına, giderek ya-vaşlayan bir surette üçe kadar sayacaktır (*Eins! Zwei! Drei!*). Beklen-tiyle dolu bu geri sayımın sessizlik anlarında biz de onunla dinleriz; kulak kabartır ve aynı onun gibi uzaklardan gelecek bir cevaba, bu son yardım çağırısını, kendini öldürüp kurtulmaya karar vermeden önceki son telefon çağırısını kabul edecek yüce gönüllü bir sese dik-kat kesiliriz.

Sihirli Flüt, tam bir *singspiel* olduğundan, herkes için mutlu biter. Üç oğlan çocuğundan oluşan koro, Papageno’nun ölümcül eylemine mâni olur ve ona elinin altında sihirli bir çan takımı (*Glockenspiel*) olduğunu hatırlatır. Işıldayan bu çalgının sesi ile bizim çıfıttan Orpheus Papagena’sına etki etmeyi başarır.

Bu noktadan itibaren *Sihirli Flüt*’ün –karakterlerin birbirlerine doğru yürüyerek seslendikleri ayrı ayrı sekansları birbiri ile ilişkilendirip, bağlayan– Orfik *çizgisi*, güzergâhı, bu kırık ve düzensiz çizgi inceler ve yol izini bozan boşlukları doldurmaya başlar. Aynı sahne-nin devamında, telefonik dinleme hattının aslında birbirine giderek yaklaşan noktalardan oluştuğu görülür. Bu hat, yani halen bir başına olan Papageno ile birbirlerine kavuşmuş Tamino-Pamina çifti ara-sındaki simetri yoksunluğu, sondaki dramatik tansiyon çözüldüğü anda kesintisiz bir düz çizgi olma özelliğine kavuşacaktır.

Papageno orkestra çanını çalmaya koyulmuşken üç oğlan çocu-ğu Orpheus’a, “Etrafına bak,” diye seslenince, Papagena’sını fark eder ve afallar. Şimdi yeniden kavuşmuş komik çifti duymaya başla-rız, isimlerinin ortak ilk hecesini şakımaya başlarlar: *Pa, pa, pa, pa...*

Papageno ve öteki yarısı birbirlerine doğru ilerlemeye başlar, hece hece, adım adım. Adımları hızlanır, heceler (*pa, pa*) hızla birbi-rini karşılamaya başlar. Bu şekilde, iki sesli bir müzikal tümceyle hız-la ve kısa yoldan, geride kalmış epizotları ve motifleri baştan kat et-meye başlıyor gibidirler: Papageno ve Tamino’nun flütleriyle birbir-lerine seslendikleri mesafe (1), bu kısımda adeta hızla ileri oynatılan

vakur kabul töreni (2); ve nihayet Papageno'nun çınlamaları havada kalan çaresiz yakarışı (3).

Papageno ve Papagena'nın oluşturduğu ikili müzikal tümce –notalar ve hecelerle oynanan bir tür pinpondur bu– her bir adımda ve her bir *pa* ile onları ayıran kısa mesafeyi aşmaya başlar. İki ses arasındaki bu *diyafonide* yankılar halinde duyulan bu taklit zinciri, Papageno'nun cevap bulamayan yakarışlarının askıda duran beklen-tisinin yerini alır. Olan şey, yaklaşan *mutlu son* [*happy end*] öncesi, kekeleyen seslerin *telefonik* buluşması, kaçınılmaz şekilde birbirlerine bağlanmalarıdır.

Bu dramaturjik çözüm, sonunda karşı karşıya duran üstdinleyiciler arasındaki interfonik [sesler arası] aralığın bu adım adım ve hece hece kapanışı, *Sibirli Flüt*'ü, librettodaki mutlu sondan öteye, sahici bir *tele-dinleme komedisi* mertebesine taşır. Hem tele-dinleme hakkında, hem de tele-dinleme içeren bir komediden bahsediyoruz yine. Bir yandan tele-dinleme temsilin *konusudur* aslında, açıkça konu edilmiş ve birbirlerini uzaktan dinleyen karakterler defaatle sahneye getirilmiştir. Öte yandan, son kertede bu komedinin esas *konusu*, *bizim* hem operayı hem de operadaki tele-dinlememizdir: Papageno ve Papagena'nın finaldeki mutlu mesut vuslatıyla oluşan, kesintisiz hattın getirdiği kurgusal mutluluğu ortaya koyar. Neredeyse bu irtibatın saf sesini –zira orada nihayet kavuşmuş olacaklarından sesler seslenmeyi bırakacaktı– duyacağını sanır insan. Mutlak *tele-mevcudiyet* rüyasıdır bu.

Tamino ve Pamina, Papageno ve Papagena: Bu iki Orfik çifti filme alınmış olarak hayal ediyorum, *bölünmüş ekranda* bir telefon görüşmesi yapıyorlar, yani ortasından kesilmiş bir ekranda; sinemanın daha önce defaatle yapmayı başardığı gibi, imajı yukarıdan aşağı bölen medyan çizgisinin iki tarafında birden gözüküyorlar. Onları birbirlerine seslenirken, sağda ve solda, birbirlerine paralel olarak getiriyorum gözümün önüne.

Sinema birçok defa diyalogları açış değiştirerek vermiştir, kamera konuşanları ayrı ayrı filme almaktadır. Yani, *bölünmüş ekranı*, ek-

rana getirilmiş *telefemin* klasik formu diye düşünebiliriz, ta ki bakış açıları arasındaki salınışın artmasıyla birlikte bakış açılarının görün-tüye kazınıp görüşme boyunca sürekli mevcut hale gelmelerine kadar. Bir sonraki adımda, *Doktor Mabuse'nin Vasiyeti*'ndeki Mabuse ve Baum gibi üst üste getirilip çakışacaklar işte: Papageno ve Papagena'nın sesleri birbirine montajlanıp hız kazanır, aynı giderek sıklaşan bir hıçkırık gibi, sonunda tek bir sessel imaj *düello*su oluşturacaklardır beraber.

Sibirli Flüt'ün sonunda meydana gelip ortadan kaybolan bu neseli bölünmüş ekran hamlesi, üstdinlemenin verdiği mutlak hazla ilişkilidir: Furtwängler'in kulaklarının –ve kadim Müzik'in temel yapısına göz diken diğer herkesin kulaklarının– değmeyin keyfine. Üstdinlemede, her sessel ânın diğer anlarla sürekli olarak iletişim halinde olması gerekliliği, bir *pan-telefoni* meselesidir. Müzik büyük bir merkezî kulak fantazisi manasına gelir, tüm bağlantıları temin eden, ajanlarıyla telsiz bağlantısını her zaman ve her yerde açık tutan bir hiper-operatör. Orpheus ve Eurydike sanki taşınabilir telefonlar çağında yeniden ortaya çıkmış, ellerindeki cep telefonlarıyla, motifler ağına ve dolayısıyla birbirlerine bağlanmış gibidir. Neyse, bırakalım hayaller peşinde koşmayı. Bu telefonopatik arzuda mukim olan ve ölümlü kulakları harekete geçiren, onlara musallat olan, tüm alana yayılmaya hazır ve nazır bir şey var; ağdaki bir yırtık bu, ipin ucu kaçmış, telefonun kapandığı an bu.

Alo?⁵

5 Bu sayfaları gözden geçirirken, bir tür çağrı ve hatırlatma misali, elirne Avital Ronell'in muazzam kitabının Fransızca çevirisi geçti: *Telephone Book*, Bayard, 2006. Kitabı, kendi dilimde bir kere daha okurken, burada takip ettiğim çizgi ile kesişen bir sürü motife rastladım, öyle ki şu an bu notta ne söylesem olmaz. O yüzden şimdilik bağlantıyı ertelemeye alıyorum.

OPERADAKİ HAYALET

Gaston Leroux'nun, ilk olarak 1910 yılında tefrika edilen romanı *Operadaki Hayalet*¹ pek çok yerinde Orfık senaryonun bitmek tükenmek bilmez varyasyonlarından birine döner. İlk akla gelen güzel opera şarkıcısı Christine Daaé'nin sahnede şarkı söylerken nasıl kaçıldığını ve ardından Paris Operası'nın mahzenlerinden geçirilip bir yeraltı gölünün kıyısına nasıl taşındığını anlattığı yerde:

Styx Irmağı'na varan ölü ruhlar bile benim kadar büyük bir dehşet hissetmemiştir. Charon da, en az beni taşıyan kayıkta gölgeler içinde duran adam kadar kütüm ve sessizdi.²

Christine daha sonra, "Orpheus'un sürüsünde olduğunu" söyleyecektir.³

1 *Le Gaulois*'da romanın ilk baskısı 1911 tarihini taşıyor, ben 1959 Livre de Poche baskısını temel alıyorum.

2 *Operadaki Hayalet*, s. 161.

3 Agy., s. 166.

Bu açıktan göndermelerin ötesinde ise, fonografinin sahnede *seslerin gömülmesi* olarak gösterilmesi ile roman yerin altına, cehenneme inen meşhur şarkıcının masalına eklenir. Araştırmacı-anlatıcıyı yola koyan “operanın bodrumu”na gömülmüş mahzen sesleridir:

Bu izlerle karşılaşmam aslında Operadaki Hayalet’in kalıntılarını ararken oldu, capcanlı seslerin gömüldüğü bu akıl almaz kaza olmasaydı mümkün değildi.⁴

Gün yüzüne çıkarılan bu gömülü sesler dedektif anlatıcıya yol gösterecektir. Bense şimdi bu sesleri takip etmek, romanda ve film uyarlamalarında ortaya çıktıkları her yere kulak kesilmek istiyorum.

Operadaki Hayalet her şeyden önce bir sesler balesidir. Tekil ile çoğulun birbirinden ayrıştırılamadığı bir koreografi, bir vals ya da cadılar geçidi. Hayaletin görünmeyen sesleri her yerededir, kaynağına asla ulaşamaz gibidir. Gizemli uğursuz odada çalışan Madam Giry daha V. Perde’de şöyle anlatıyor: “Ses, müdür bey, *ilk sıranın sağdan ilk koltuğunda oturmuştu.*”⁵ Ardından X. Perde’de, Christine’in odasının yakınlarında, koridorda olan Raoul, o sırada dinlemede olan sevgilisini gözetler:

Bir şey dinliyor gibiydi... Raoul da öyle... Nereden geliyor bu garip gürültü, bu uzak ritim?.. Duvarlardan boşuk bir inleme geliyor gibi... Duvarlar şarkı söylüyor sanki!.. Ses belirginleşiyor... kelimeler anlaşılıyor artık... bir ses ayırt ediliyor... yaklaşıyor giderek... duvarı aşılıyor... burada... ses şimdi *odada idi*, Christine’in tam karşısında. Christine ayağa kalkıp, sesle konuşuyor, tıpkı yanında birisi varmış gibi.⁶

Eriha’nın duvarları öyküsünün daha yakın tarihli bir versiyonunu andıran bu *pasajda*, detektif anlatıcının cümlelerini abartılı bir

4 *Operadaki Hayalet*, s. 11.

5 Agy., s. 62.

6 Agy., s. 129.

biçimde vurgulayan bu üç noktalar, askıya alma anları ile tünellerde ve duvarlarda ikamet eden sesin dolaşımını neredeyse olduğu gibi duyarız. Bu sesin mukim olduğu yer, İncil'in ya da Sun Tzu'nun ca-suslarıyla Harry'i kaydeden böcekleri hatırlarsak, köstebeklerin ol-duğu yerdir.

Peki, romanda tek bir ses mi, birden çok ses mi duyulmaktadır? Üstdinlemenin panakustik niteliğini katlayan ve yaygınlaştıran bu *panfonizm* sırrının çözümü, hayaletin vantrilokluğundadır. Onun aracılığıyla hayalet son bir kez daha, çaresizce, Christine'i baştan çı-karmaya teşebbüs eder: "Dünyanın en iyi vantriloğu benim!" Kadın kaçınca da: "Demek inanmıyorsun bana! Dinle o zaman!" Sesini bir oraya bir buraya salar, mekânı hiçe sayar bir stereofoni ile canı nere-yi isterse oradadır:

Sesimi dinle... Nereye istersen oraya göndereyim onu. İstersen doğrudan kulaklarına?.. Uzaktan mı gelsin?.. Yakından mı?.. Sesim dolaşır her yeril!.. İşte şimdi la Carlotta'nın boğazındayım, o altın gırtlığının, la Carlotta'nın o kristal gırtlığının kökünde...⁸

Carlotta, evet, zavallı Carlotta, Christine'in opera sahnesindeki talihsiz rakibi, şimdi hayaletin sesi hareket ettirme gücünün [*vocolo-comotion*] ilk deneyeği olacak. Halbuki hayalet onu uyarmış ve tehdit etmiş, onun Gounod'nun *Faust*'unu söylemekten vazgeçip rolü Christine'e bırakması için elinden geleni yapmıştı. Ama Carlotta ku-laklarını tıkadı ve Christine, kendini erkek kıyafetleri içinde ikincil bir rolde buldu.

Hayaletin misillemelerinin ne manaya geldiğini daha iyi anla-mak için, sahneyi bütünlüğü içinde göz önüne getirmek gerekir. İki rakip şarkı söyler ve hayalet (nerede saklandığını kimse bilmemekte) darbe vurmaya hazırlanırken, tüm izleyiciler iki zıt gruba ayrılmış-tır. Bir yanda "Carlotta taraftarları" vardır, diğer yanda karşı tarafın, yani Christine'in işine yarayacak bir hareketle "ayakta alkış tutma-

7 *Operadaki Hayalet*, s. 239.

8 *Agy.*, s. 294.

ya” hazırlanan sözde “hizip[in]” taraftarları.⁹ Yani, hayalet, alkış tutan “şakşakçılar”dan¹⁰ oluşan rakip orduların savaş meydanı olarak düzenlenmiş bir salonda, müdahale etmek üzeredir. Bu gergin ve bir muharebedeki gibi kızıışmış atmosferde, Carlotta’nın sahneye her giriş ve çıkışı “bravo çığlıkları” ile selamlanır, her ses çıkardığında “yeri göğü yıkan alkışlar” kopar.¹² Buna karşın Christine, seyircinin sessizliği ile karşılaşmaktadır. Bu dinlemeler muharebesinde, bu şakşak da denebilecek taktik ses markajında, hayalete yalnızca, Carlotta ve taraftarlarını nihai bozguna uğratarak, halihazırda var olan güçler dengesini tersine çevirmek kalır.

Olaylar şöyle gelişir.

Faust’un III. Perdesi’nin tam ortasında, aşk düetinde, Carlotta söylemektedir:

Ah sessizlik / Ah saadet / baş döndüren sükûnet / dinliyorum!.. Ve anlıyorum bu yapayalnız sesi / kalbimde şakıyor!¹³

Şarkıda, şarkı söylediğini söylemektedir ve dolayısıyla dinlediğini. Orpheus gibi endişeli bir hali de yoktur üstelik. Söylerken duyamadığını [fark etmez], şarkısının kulaklarını tıkayan bir ses maske olabileceğini [düşünmez]. Sessiz sakın şarkısında, şarkı söylerken dinlediğini söylüyor [yalnızca]. Tam da bu anda vantrilok hayalet harekete geçer. Bir anda, Carlotta’nın ağzından bir “karakurbağa” [seslenir], “korkunç bir vraaak” kaçır:

Ay! İğrenç, tiksiniç, zehirli, sümük gibi yapış yapış, vraklayan bir kurbağa!.. Nereden çıktı şimdi bu? Nasıl yerleşti bu dilin üstüne? Arka bacakları katlanmış, birazdan daha da yükseğe, daha da ileri sıç-

9 *Operadaki Hayalet*, s. 100.

10 “Sur les claqueurs et l’institution de la claque dans les théâtres du dix-neuvième siècle”, bkz. *Écoute: une histoire de nos oreilles*, s. 140.

11 *Operadaki Hayalet*, s. 100.

12 *Agy.*, s. 103.

13 *Agy.*, s. 294.

rayacak sinsice ve çıkacak gırtlaktan ve... *vraaaaak!* [...] La Carlotta ne ağzından çıkana ne de kulaklarına inanabildi... Normal değildi bu. Büyü vardı bu işin içinde.¹⁴

Aşk şarkısındaki eşlikçisinin teşviki ile Carlotta, bozguna uğramışsa da, şarkısını kazanın aksattığı yerden baştan almaya gayret etti. Sesi yeniden çıkmaya başladığında, tereddütlü idi, adım adım, hece hece ilerlese de boşuna: “Carlotta’nın sesi yeniden salonu doldurmaya başladı.”

Dinliyorum!.. –Salon da dinliyor– “... anlıyorum bu yapılvraaaaaak! Vraaaaak!.. Kalbimde şakıvraaaaak!” Kurbağa bıraktığı yerden devam ediyordu. Salon ayaktaıdı.¹⁵

Şüphesiz ki Paris Operası’nda bu denli yoğun bir dinleme ânı pek az olmuştu. Çok nadiren, hem salondaki hem de sahnedeki kulaklar böyle baş döndürücü bir karşılaşma arasında kalacak, şarkıcı kadın *ile* dinleyici kitleyi bir araya getiren sessel çizginin kalbine yerleşip vantrilokluğa soyunmak için dört bir yandan gelen çağrılara kilitlenecektir. Hayalet, hattaki parazitlenme gibi, başkasının hattını kullanarak araya giren bir kaçak gibi, birden fazla defa dinleme sahnesini ele geçirir. Teyakkuz halindeki kulaklar *arasındaki* bölünme de böylece vurgulanır; bir yanda kulak kesilmiş seyirci ve öte yanda sesin şarkısı ile dinlemenin şarkısını söyleyen Carlotta.

Hayaletin çın çın bu müdahaleleri, bir başkasının sesine yerleşmiş Truva atlarına, bir savaş meydanına rasgele bırakılan ses bombalarına benzer ve tüm bunlar alkışlardan kaynaklı bir dinleme *polemo-lojisinin** kalbinde cereyan eder. Hayalet karşı saldırıya geçecek bir karşı güç misali, Carlotta’nın şakşakçıları gibi ama onlara karşıt olarak vraklamalar ve karından gelen şakşaklarla müziği *kesintiye* uğrattır. Bunu tekrar eden *nokta işaretleri* ile (Leroux’nun anlatısında

14 *Operadaki Hayalet*, s. 104-105.

15 Agy., s. 107-108.

* Savaş çalışmaları anlamına gelen, Antik Yunancadaki *polemos* (savaş) teriminden türetilmiş ifade. (Ç.N.)

abartarak kullandığı noktalamalarla) vurgulayarak müziği bozup kendi pençesinin izini bırakır. Hercai bir sesle ve intikam gereği, uzun zaman kalacak ve hatırlanacak bir tür ses-çentiği bırakır.¹⁶

Bu acayip vantrilokluk vakası, uzaktan ses vasıtasıyla bir başkasının gırtlığında nokta nokta var olma hikâyesi Opera'nın mahzenlerinde, kaydedilmiş, şifrelenmiş ve aynı İn'den gelirmişçesine derinden gelen seslerin fark edilmesi ile başlayacaktır. Ve aslında hayalet, bir yeraltı fonografıyla sahnenin altından, aynı bir ses kuklacısı ya da projeksiyoncusu gibi sessel alana şekil verip, sınırlarını belirler.

Her şeye hâkim olan hayaletin gizli-gramofonu, panoptik ve panakustik olduğu kadar tüm panfonik güçlere de sahip bir yeraltı hayaletine ilişkin bu fantazi, *Hamlet*'in sahnenin hemen altında ağlayan *hayaletini* ya da her yere kök salmış telefonik protezi ile (Psikiyatrist Baum perdenin hemen arkasında gramofonik boynuzu ile durmaktadır) çetenin toplandığı bodrumun derinliklerine uzanan Mabuse'yi çağırıştırır. Bir güç hiperbolü, *alttan alta* tüm ağızlara, kulaklara ve gırtlaklara hükmeden sınırsız hâkimiyetin zevkidir bu.

Bu *yeraltında olduğu için her şeye hâkim olan* hayaleti, bu mutlaklık fantezisini ekrana uyarlayan diğerlerinin aksine, ilk kez, Brian de Palma 1974 tarihli *Phantom of the Paradise* [*Cennetteki Hayalet*] filmiyle yerle bir etmeyi başarmıştır.

Hayalet beklenilebileceği gibi, Gaston Leroux'nun ardından uzun bir yaşam sürmüş ve sinemada defaatle yeniden belirmiştir. İlk film versiyonu 1925'te Rupert Julian ve Edward Sedgwick tarafından gerçekleştirilir. Maskeli Lon Chaney'nin unutulmaz bir biçimde hayat verdiği hayalet, filmin sonunda polis tarafından fişlenir: Opera müdürüne sunulan belgede, Erik ismi ile anılan ve "kendi kendini yetiştirmiş bir müzisyen", kara büyüde usta ve akli dengesi bozuk bir suçlu olarak teşhis edilir; artık Şeytan Adası'ndaki zorunlu sürgünden kaçmış, bir "firarı"dir o.

Kulisten seslenerek baştan çıkardığı güzelim Christine'i (Mary Philbin), ikamet ettiği Opera'nın bodrumuna sürüklemiştir. Tutsağının yakarışları karşısında, kaçmasına razı olur, kadın da nişanlısını bir daha görmemeye söz verir. Lakin bu söz tutulmaz ve Christine, Raoul'la (Norman Kerry) Opera'nın çatısında buluşur. Bu unutulmaz bir sekanstır. Hayalet, senelik balo vesilesi ile giydiği bir hortlak maskesi ile âşıkları gözetlemeye ve üstdinlemeye başlar. "Kimse yok değil mi, Raoul?" diye sorar Christine, endişelidir. "Bizi dinleyen kimse yoktur değil mi?" Kamera hızlı bir planla soruya yanıt verir ve Christine bihaber olsa da rüzgârda uçuşan pelerini ile hayaletin Apollon heykelinin hemen üstünde korku içindeki çifti izlemekte olduğunu gösterir.

Bu ilk reenkarnasyondan sonra hayalet, Hollywood'da 1924 yılında kendisi için özel olarak inşa edilen sahneye musallat olmayı hiçbir zaman bırakmaz. Paris Operası'nın aslına sadık bir taklidi olan ve *phantom stage* [hayalet sahne] ismi verilen bu yer, Universal stüdyolarının 28. platosudur ve bugün hâlâ kullanılmaktadır. Hitchcock orada, 1965 yılında *Yırtık Perde*'nin son sahnesindeki bale gösterisinin çekimini yapar. Arthur Lubin, 1943'te burada Leroux'nun romanının bir uyarlamasını daha filme çekecektir. Bu versiyonda hayalet orkestradan kovulmuş bir kemancıdır, zavallının elinden bütün eseri alınmıştır; yazdığı konçertoyu Pleyel'den yayınlattımaya uğraşır fakat önce aşağılanır, sonra da elyazmalarına el konur. Daha sonra, müziğinin bizzat Liszt tarafından yayıncının şık salonunda çalındığını duyunca aklını yitirir ve tam bu sahnede Pleyel'i boğazlar. Bu sırada suratına asit dökülen hayaletin yüzü gözü dağılır.

Bu son detaydan yola çıkan Brian de Palma, bambaşka bir de-korda bambaşka bir sahne çeker. 1973 yılında, "Bir sonraki projem, Faust'çu fantazmagorya türünde bir korku/rock *müzikali* çekmek,"¹⁷ diye belirtmiştir. Lakin *Cennetteki Hayalet*'te olan şey başkadır; bu-

17 Richard Rubinstein, "The Making of Sisters: An Interview with Director Brian De Palma", *Brian De Palma: Interviews*, (der.) Laurence Knapp, University Press of Mississippi, 2003, s. 9-10.

rada hayaletin güçleri Lubin'in versiyonuna kıyasla iyice şaibeli bir görünüm alır. Güçten düşmüş ve sarsılmış, zavallı bir bestecidir Winslow Leach (William Finley). Bestelediği rock kantatı *Faust*'un müzikleri, Swan isminde şeytani bir prodüktör (Paul Williams) tarafından *elinden alınmıştır*. Adaletin tazmini peşine düşen müzisyen, eserini geri kazanmak ve müdafaa edebilmek için her şeyi yapar, hatta gidip Swan'ın ele geçirdiği *Paradise Tiyatrosu*'nda kendisinden çalınan partisyonlardan hareketle sahneye konan gösteriye bile musallat olur.

Tüm bu *yeniden ele geçirme* çabaları sırasında Leach bir de sessel üretimin izleriyle işaretlenir: Swan'ın sahibi olduğu "Death Records" [Ölü Plaklar] tesislerine sızmaya çalışırken, kendisini bir plak basım tezgâhına sıkıştırır, yanağında derin gedikler oluşur, makinenin kırmızı demiri yüzünü yakar. Bu kazanın ardından kaybolduğu bildirilir, artık yüzü olmayan bir hayalettir ve suretinin tamamını bozan gramofonik yaralarını bir maskenin ardına gizleyiverir. Geriye sadece tek gözü kalmış Leach, artık tepegözleri hatırlatan bir kame-rayı andırır. Ağzından çıkan sesler de neredeyse duyulmaz, çünkü konuşma organları fonogramatik kazada zarar görmüştür. Swan, ne yüzü ne de sözü olan bu hortlakla anlaşabilmek için söz konusu hırıltıları kayıt stüdyosundaki aletlerle kuvvetlendirip filtreleyerek ona sentetik bir ses verir. Winslow Leach artık hem bir hortlaktır hem de protezleri olan bir varlık: Protez aletlerle donanmış musallat olan bir ucube, artık aslının *yaşayan bir kopyası* gibidir. De Palma'nın ekrana taşıdığı şey, yaşamı ve sesi suni olarak geri getirilen bir hayalet aracılığıyla bir *görsel-işitsel montajın* ete kemiğe bürünmüş biçimi, sinematografik bir şahsiyetin üretimidir.

Bu hortlak yaratık olduğu yerde durmaz. Leroux'nun hayaleti gibi Winslow Leach de her yeredir: Kapatıldığı stüdyodan kaçır, kulislerde dolaşır, bir avluda bir bahçede görünür, bir bakmışsınız makinelerin, dekorların üstüne tünemiştir. Büyük bale finalini önceleyen sekansta kendini, kontrol kameraları önünde bulur, bunlar *Paradise*'in gözetleme ekranlarıdır: Panoptik bir bakış kazanan Leach –o sırada sahnede hazırlanmakta olan güzelim Phoenix'i (Jessica

Harper) öldürmeye hazırlanan katili ve Phoenix'i aynı anda görmektir— bir anda her şeyi bilen bakışa dönüşür ve o güne kadar bu bakışın tek sahibi olan Swan'ı tahtından eder.

Cennetteki Hayalet görüntü yoluyla hükmetme ve panoptik hâkimiyeti göz önünde bulunduran bir ölüm kalım mücadelesinin sahneye getirilişi olarak anlaşılabilir. Buna müziğin ve sesin ele geçirilmesine yönelik aman vermez bir savaş da eşlik eder. Bu manada en can alıcı sahne, hayaletin bir fırtınanın ortasında, şimşekler çakarken yağmur gürültüsü eşliğinde Swan'la Phoenix'in sevişmesini izlediği sahnedir. Azgın prodüktör kendi yarattığı ve her şeyini kendisine borçlu olan yıldızdan sonuna dek faydalanmaktadır. Hayalet çatıdan kaçak bakışlar atmakta, maskeli tepegöz gözüyle çatı penceresinden sevişen çifti kesmektedir. Swan, Phoenix üstündeki hâkimiyetinin tadını çıkarırken, bir yandan da şatosunun çatısına yerleştirilmiş bir kameraya bağlı kontrol monitöründen, çifte kaybını izlemeye mahkûm, zavallı Winslow Leach'i izleyerek keyfine keyif katmaktadır. Winslow Leach hem müziğini hem de sesini onca sevdiği kadını, şarkısını söyleyebilecek tek kişi olduğunu düşündüğü Phoenix'i kaybetmiştir.

Sağanağa boğulmuş bu görüntüleri izlerken, hayaletin maskesinin ardından, üzüntü ve teslimiyet içinde tek gözünü yumuşunu görünce insanın gözleri sulanmadan edemiyor. Ve Swan'ın gücü karşısında titriyorsunuz. Phoenix'in ateşli ve sarsıcı şarkısı havada çınlarken, görüldüğünü görüyor. Phoenix'in şarkısı ekranda duyulmuyor (Swan'ın keyfine teslim olmuş, dilsiz vaziyette) olsa da, ses bandında, kendine hayran bıraktığı kalabalığın önünde söylediği dokunaklı bir şarkı, "Old Souls" [İhtiyar Ruhlar], Leach'in perişan haline eşlik etmek üzere *bölünmüş ekranda* beliriyor. Ekran ikiye bölünüyor. Sağda, Swan'ın şeytani gülümsemesi var, bu sırada Phoenix onu okşaya okşaya bitiremiyor. Solda, yatağın hemen yanındaki gözetleme monitörü yukarıya tünemiş hayaleti gösteriyor ve tam o anda çalışır vaziyette bir kasetçalar gözüküyor, sanki ihtiyar ruhların ("Old Souls") melankolik baladı ondan çıkıyor gibi.

Bu rahatsızlık verici sahnenin sonunda Leach hançerle kendini öldürmeye kalkar. Ama ölümün huzuru bile ona çok görülür, yaşamı

kanla yazılmış şeytani bir anlaşmayla Swan'ın yaşamına bağlıdır. Hayaletin bu imkânsız intiharına yol açan şey yalnızca Phoenix'i kaybetmenin verdiği çaresizlik değil, özellikle ve ayrıca dipsiz bir görsel-ışitsel montajın nesnesi olduğunu görmesidir. Hayatta kalışını, Swan'ın kendisine yeniden duyulabilir bir ses bahsettiği o ses aygıtına borçlu olan Leach, şimdi kendisini tekrar Swan tarafından filme alınıp gözetlenirken görmektedir. Bu sırada ses bandında Phoenix'in sesinden kendi kaybının şarkısı söylenmektedir: "İhtiyar ruhlarınız biz (*old souls*) yepyeni bir hayatta (*in a new life, baby*)..." Film içinde film olarak karşımıza çıkan gözetleme burada uçsuz bucaksız bir ebedî döngüye girer. Hayalet müzisyen, hortlak Leach, ölmeyi istemekte haklıdır. Aynı dönüp duran bir çark gibi, kendi kederli görüntüsünü kapalı devre halinde tekrar tekrar yeniden yaşamaya mahkûm gibidir. *And still return* [ve hâlâ dönüyor] diye devam eder Phoenix'in şarkısı.

Cennetteki Hayalet gözetlemenin hortlaklıkla eş olduğu bir filmidir ve aynı zamanda bir *damgalar* savaşının sahnelendiği bir tiyatro gösterisidir. Bir siper savaşıdır bu ya da şöyle diyelim fonogramatik oyuklar [*sillon*], çizikler [*inscription*], çentikler [*incision*] savaşı. Bırakılmış, basılmış, kazınmış, kaydedilmiş izlerin savaşı. Bir noktalama, vurgulama [*scansion*], eklemeleme, kurgulama çatışması: Ses ya da görüntü üstüne, ötekinin yüzü ya da sesi üstüne son sözü kim söyleyecek, *final cut*, bitti sinyali ya da her şeyi donduran şaklama kimde olacak?

Berlioz'un tabiriyle Paris Operası'nın ücretli şakşakçılarına benzer bir biçimde, buradaki muhtelif mekanize *görüngüler* de aslında görüntüyü ve sesi işaretlemek için birer tertibat teşkil eder: Şakşak ya da alkış için kullanılan İngilizce karşılığı düşünelim: *to clap*. Bu fiil aynı zamanda eski bir dizinleme biçimidir, zira *clapper* ya da *clapperboard*, bir filmin sahne çekimlerinin numaralandırıldığı küçük tahtaya denir (*clapper*'da, *clapman* tarafından kullanılan bir şaklatma tahtası vardır, her bir şaklama bir çekimin başlangıcına işaret eder). Ezcümle bu tahtanın her bir şaklaması, *clapman*'lerin topyekûn tekarladıkları bu şaklama, aynı Carlotta'nın gırtlığından Hayalet'in çıkardığı vraak gibi, görüntünün ve sesin türlü biçimlerde -mek-

nik, elişi ya da hayaletimsi– *işaretlenmesine* [punctuation] denk gelir. Bunlar, incelememize, izleri takip ederek sahneleri bulmamıza mahal veren işaretlerdir.

Görsel şaklama, hareket halindeki görüntüde çok basit ve geçici bir müdahale olarak gözükür, sonrasında *bakış açısının* [point de vue] sabitliği bozulmaksızın hareketli görüntü akmaya devam eder; aynı bakıştaki perspektifi pek de etkilemeyen bir göz kırpması gibi. Bununla birlikte şaklama tahtasının [clapperboard], şaklayarak görsel kaydı işaretlediği bu göz kırpmasının aksine, sessel şak [phonic clap], her defasında *dinleme noktasını* işaretler. Ve işte bu yüzden, her belirttiği anda, işaretlemenin maskeleye manasına geldiği o noktalama ânında, sesli işaret [signature phonique], ses oyuğu [phonogriffure] ya da ses çizdiği [phonographie], az ya da çok etkili bir sessel drama [phonodrama] olur.

Hitchcock'un *Esrar Perdesi*'nde, Profesör Armstrong onu takip eden kişinin adımlarını duyabilmek için durmak zorundadır. Hatta Eurydike'nin önü sıra yürüyen Orpheus da endişelidir: "Peki ya şarkı söylerken ben, heyhat, kim temin edebilir ki / onun beni izlediğini?" Endişeye düşmek, ezgisine güvenmemek için her türlü sebebi vardır, zira *Faust*'taki Carlotta-Marguerite'in düşündürdüğüünün aksine, şarkı söylerken ne ardındaki Eurydike'nin adımlarını ne de kendi şarkısını duyabilmektedir. Bir şeyler duyabilmesi için, ayrıca benim ve bizim onunla birlikte bir şeyler duyabilmemiz için, sahnenin arkasından bir müdahale, gramofoninin yankısından dinlemenin doğacağı belli bir *noktalama* olması gerekecektir.

Dinleme noktaları, maskeleyerek iz bırakan ve işaretleyen bu noktalamalar, hemen her zaman sağır noktalardır: retinanın merkezinde bulunan *punctum caecum* [kör nokta] benzeri bir *punctum surdum* [sağır nokta].¹⁸ Dinlemede sağırılık her zaman organdan kaynak-

18 "... retina görüntüyü mümkün kılan liflerin yayıldığı noktaya kördür," diye yazar Merleau-Ponty, "Bilincin körlüğü (*punctum caecum*)", Mayıs 1960 çalışma notları, *Le visible et l'invisible*, Gallimard, 1964. Jacques Derrida bu notları yeniden ele alıp incelerken şöyle yazar: "Çizgin başlangıç noktasında," çizilen desen "görünmezdir" ve "çizen orada kör olur." Bkz. *Mémoires d'aveugle: L'autoportrait et autres ruines*, Réunion des musées nationaux, 1990, s. 57.

lanmaz, kendisini sürekli sesin içerisine yerleştirip nakşederek nesnesinde belli eder ve kaydedir. Otofrafik kesinti,¹⁹ ki onsuz dinleme olmaz, her zaman sağır edicidir. Zira, geriye kendi mükerrer izlerini ve işaretlerini bırakmak için müziği ya da şarkıyı karnından konuşur.

Dolayısıyla şayet görüş açısı mertebesinde asal, sabitlenmiş, belli bir merkezi olan ve hâkim pozisyonda bir dinleme noktası yoksa; şayet dinleme için yalnızca muhtelif yansıma noktaları ya da daha çok sinir noktalarından nevralljik* ya da stratejik *etki noktalarından* bahsedebiliyorsak bu işitsel vurgunun çok sayıda işarete sahip olmasından kaynaklanır. Hayalet dinleyicinin başvurduğu, herhangi bir referans ya da temas noktası olmaksızın akışın içinde süzülen işaretler, ünlem ya da soru işaretlerine benzerler, ötekinin sesinde bulunan şaklama ya da vraklamalar bu işaretlerin en patavatsız halidir. Örgütlenmiş bir alkış ya da hayaletin tuttuğu indeks kayıtlarından (spektografik indeksten) kaynaklanan bu işaretler bir tür fiskeye benzeyen sessel müdahalelerdir; ses bandını, delerek ya da karıştırarak damgalarlar. Söz konusu ses bandındaki bu delikler, kimi zaman koca bir ömrü de niteleyebilir, aynı Gainsbourg'un "Poinçonneur des Lilas" [Lilas İstasyonu'ndaki Bilet Kontrol Memuru] adlı unutulmaz şarkısında geçen sonsuz sayıdaki "küçük delikler" gibi.

Bu otografik imza, özetle mal etmenin koşuludur ve bu olmadan herhangi bir dinleme mümkün olamaz. Paris Operası'nın şakşakçılarının yaptığı da dinlediklerinin işaretini vermekten başka bir şey değildir zaten. Bunu yaparken *imzalarını attıkları* müziğin içine *kendi* dinleyişlerini işlemiş olurlar. *Cennetteki Hayalet*'in Opera'dan *rock sarayına* geçerken sahneye koyduğu "mahrum etme" [*désappropriation*] hikâyesinde de yine, müziği işaretlemenin çok farklı biçimlerine kuşbakışı şahitlik ederiz.²⁰

19 Blz. Peter Szendy ve Nicolas Donin, "Otographes," *Circuit, Qui écoute?* (1), Presses de l'université de Montréal, 2003, Sayı 13, No 2.

* Şiddetli ağrıya sebep olan bir sinir hastalığı. (Ç.N.)

20 Kelimeyi Jacques Derrida'dan ödünç alıyorum. Özellikle blz. Bernard Stiegler ile söyleşileri, *Écographies – de la télévision*, (Galilée-Ina, 1996): "Bunun' bir anlamının olması için, lafın gelişi de olsa, tekrar edebilmeliyim, bu yinelenebilirlik sayesinde kendime mal edebilmeliyim, gördüğümü görmeye, yaklaşımaya, teşhis etmeye, tanımaya başla-

De Palma'nın hayaleti, Beach Bums *Faust* kantatını sörf müziği stilinde aranje edince hayal kırıklığına uğrar ve üstü açık bir arabanın bagajına bir saatli bomba yerleştirip arabayı sahneye sürer. Bu sekans boyunca bölünmüş ekranda çınlayan tehditkâr tik taklar, varını yığını yitirmiş müzisyenin eserini baştan imzalayıp işaretleyerek ele geçirdiği bir sessel kesik çizgi, bir sesli noktalama olarak anlaşılabilir. Bununla birlikte filmde gördüğümüz en çarpıcı şey hayaletin kendi yüzündeki gramofonik izlerdir, bir tür *bölünmüş yüzdür* burada mevzubahis olan (bir yaralı yüz, henüz adı konmamış bir *scarface*²¹) ve bize her tür yazı çiziye ve çentiğe içkin olan biçimsizleştirici şiddeti anlatır.

Plak baskı makinesi tarafından ezilip yüzü oyulan müzisyen hayalet bize fonografi ya da indeklesmeye dair öylesine güçlü ve kuvvetli/sarsıcı bir resim verir ki, el şaklatmanın sessel iz bırakma olasılığı burada genişleyip, çoğalır.²² Artık görünür olan bu sessel yara, dinlemenin koşulunu oluşturur; ve ancak ses oyununun ölümlü izi ile var olabilir.

Death Records – Swan'ın kayıt stüdyosunun ismi. Ölülerin plakları. Ama İngilizce tabirde duyulan bir başka manaya göre, kendini kaydeden, hatırlayan şey ölümdür: *death records* [ölüm kaydeder]. Orpheus'un geri dönmesinden sonra Yanki'nin yaptığı gibi, kulak

malıym: Bunlar mal etmenin süreçleridir... anlam ancak bu koşullar yerine getirilirse mümkündür. Ama tam da bu sebeple, anlam ancak mal etme süreci çoktan başarısızlığa uğramış ya da uğrama tehdidi ile karşı karşıyaysa, yasaklanma, kısıtlanma, bitme olasılığı bulunuyorsa vardır. Anlam bana bağlı değildir, tam olarak yeniden ele geçiremeyeceğim [*reappropriation*] şeydir. Ve benim men edilme [*exappropriation*] diye adlandırdığım şey, kendimi anlama doğru taşıdığım bir çifte harekettir: Onu elde etmeye çalışırken, hem bilir hem de arzularım ki, onu tanıyayım ya da tanımayayım, o bana yabancı, aşkın ve başka kalsın, başkalığın olduğu o yerde dursun..." s. 123-124.

21 Tabii ki, De Palma'nın 1983'te Tony Montana rolündeki Al Pacino ile çekeceği *Scarface* filminden bahsediyorum.

22 *Écoute* adlı eserimde bir kaydın dijital olarak işaretlenmesi ("işaret izleri" diyorum ben buna) fikrinin şaklamaya benzer bir kesme ve vurgu biçimi olduğunu önermiştim. Dahası, organize alıştırma yoluyla müziğin kesintiye uğraması öyle gözüküyor ki kimi zaman ek açıklamalardan kaynaklanmaktadır: "Kimi elyazmalar vardır ki, alıştırılacak pasajlar kenar notlarında belirtilerek, şakşakların şefine verilir." Bu notları *Mémoires d'un claqueur*, (Paris, 1829) isimli şaşkınlık verici eserde buluyoruz. *Écoute*, 4. Bölüm.

sürekli tekrar tekrar yaşanan bir kayıpla açılır, dikilir, işitir, duyar. Gömülmek ya da karından konuşulmak için oyulan seslerin ölümü ile kulak gelmekte olana dikkat kesilir. Leroux'nun romanının araştırmacı dedektifi gibi, teyakkuzdaki casus da fonografik gömülmenin dilsiz şifresi ile geleceği üstdinler.

ÖLÜM ÂNINDA WOZZECK

III. Perde, 4. Sahne.

Bir köstebek, bir av köpeği misali, önümde akan sahneye gizlice giriveriyorum.

Wozzeck, Alban Berg'in operasında, az önce Marie'yi göl kenarında öldürdü. Tavernada çıkan olaydan sonra, olay mahalline cesedin yanına geliyor. Wozzeck'in üstü başı kan içinde. Suya yaklaşıyor, gölde temizlenmek istiyor. Boğuluyor.

Onu dinliyor, duyuyoruz. Sesi giderek azalıyor. Sonra dalgalar yutuyor bedenini ve kayboluyor.

Pek çok farklı versiyon ve uyarlamadan sonra, Wozzeck, öldüğü o anda, Orpheus'un zayıf ve zavallı bir reenkarnasyonuna benziyor şimdi. Bir ruh-göçü [*transmigration*] ya da bir μετεμψύχωσις [*métempsychose*]* bu; tükenmiş, büyüğü bozulmuş.

* Art arda gelen iki terim de sırasıyla, Latince ve Grekçe, ruh göçü anlamına gelir. (Ç.N.)

Eurydike'nin Orpheus yüzünden öldüğü gibi, Wozzeck de az önce Marie'nin ölümüne sebep oldu. Lakin Orpheus sevdiği kadını aşkının verdiği kaygı sebebiyle onu görmek için arkasını dönme isteğine direnemediği için öldürmüştü, Wozzeck'in işlediği menfur suç bir cinayettir. Elleriyle aldı canını, kıskançlığından üstelik; öte tarafta ise büyük şarkıcı, sihirli şarkısıyla sevgilisine uzaktan seslenebildi ancak. Öyle ya da böyle, Orpheus Styx'i ıslanmadan geçerken –şarkısının gücü ile Eurydike'yi yok etmeden önce, ölümler diyarını koruyan sudan sınırı geçmesini sağlayarak özgürleştirmişti aslında– Wozzeck küvetinde boğulan bir sarhoş gibi öldü.

Wozzeck, acınası bir Orpheus'tur aslında. Parçalara ayrılıp gökyüzüne, lirinin halen parıldadığı takımyıldızına saçılan Orpheus gibi ölürken onun bir başka dönüşüme (hoş küçük bir dönüşümdü bu) hakkı olacaktı ve gölü çevreleyen kasvetli topraklara yayıldı parça parça. En vahşi hayvanları bile uysallaştıran Orfik büyüden Wozzeck'in elinde kalan, duyacağız ki, kayıtsızca ölümünü izleyen kurbağaların gülünç vraklamaları olacak.

Peki ama Wozzeck *ne zaman* ölür? Tam olarak hangi *anda*?¹

Wozzeck, hareketsiz hale gelen gölün yüzeyinde yavaş yavaş ölen müzikal dalgalara benzeyen, alçalan kromatik gamların sonsuz hareketinde boğulur. O sırada oradan geçmekte olan Kaptan ve Doktor dinlerler. Fakat Wozzeck, bu iki tanığın bir adamın öldüğünü duydukları o anda ölmüyor gibi. Daha önce ölmüş, zaten ölmüş olabilir.

Wozzeck'in ölüm ânına şahitlik eden şey, bu iki tanığın sesinden çok, kurbağaların vraklaması olacaktır.² Sahnenin en başında belirtildiği bu tanıklık, vraklamaların *tekrar başladığı* âna denk gelir. Dolayısıyla Wozzeck'in ölümüne işaret eden şey, saat ritmindeki bu

1 Wozzeck'in çok sayıdaki yorumcusu arasında, George Perle, burada oldukça faydalanaçağım muazzam incelemesinde bu soruyu soran, benim bildiğim tek kişidir. Bkz. George Perle, *The Operas of Alban Berg*, University of California Press, 1980, Sayı 1, s. 87.

2 Unkenrufe, Berg 302. ölçüdeki piyano-şan partisinin başında böyle belirtir.

garip mekanizmanın, yüzergezerlerin gürültüsünün *yeniden dönüşü* olacaktır.³

Aslına bakılırsa, bu vraklamalar çok daha önce ortaya çıkar (226. ölçüde) ve o sırada halen hayatta olan Wozzeck'te “bir şeyin hareket ettiği” endişesini doğurur. Ve zar zor duyulan kurbağalar, sessel sahneden çekilip susarlar: Birkaç ölçü sonra, kendinden emin bir şekilde, “Her şey sakın ve ölü,” (*alles still und tot*)⁴ diye düşünür Wozzeck. Ama vraklamalar (302. ölçüde) tekrar başlar. Boğulmayı temsil eden uzun sessel dalgaların ardından, sona işaret etmek, Wozzeck'i suların yuttuğunu, örttüğünü belirtmek üzere geri dönerler. Burada da, aynı *Operadaki Hayalet*'te olduğu gibi, vraklamaların geri dönüşü, şarkı söyleyenin ölümünü vurgular, belirtir, işaretler.

Bu menfur sahneyi bir köstebek, av köpeği, dinleme muhafızı olarak üstdinleyen benim yine de içim pek rahat değil.

Peki, katilin boğulmasını yöneten orkestra şefi Berg'in verdiği ipucuyla ne yapacağız? Wozzeck'in “kan” kelimesini telaffuz ettiği o anda, ölçüsüzce uzayıp yayılan aralıkta, açık ve net bir şekilde “boğuluyor” (*ertrinkt*) diye belirten sahne notları ile ne yapacağız? Ölüm ânının belirlenebileceğini varsayarak Wozzeck'in tizlerinin, dibe battığı yerde basa doğru alçaldığı o derin aralığa işaret etmek gerekmez mi?

Doğrusunu isterseniz, bu sekansı her dinleyişimde, izini sürdüğüm o an ellerimden kayıp müziğin ve hikâyenin akışında daha da çözülüyor. Aslında, tüm bu sahneyi işgal eden kan banyosunda boğulurken o an, Wozzeck'in suya girdiği andan Kaptan ve Doktor'un geçmesine kadar uzayan korkunç bir metonomi ile vurgusunu, noktasallığını yitiriveriyor.

3 “Boğulmaz müziği[nin]’ sonu” *Unkenrufe*[nin] 302. ölçüde yeniden ortaya çıkışı Wozzeck'in ölüm ânına işaret ediyor gibidir,” diye yazar Perle, *The Operas of Alban Berg*, s. 87.

4 Pierre-Jean Jouve, Michel Fano, *Wozzeck d'Alban Berg*, Bourgois, 1985, s. 265.

Ölüm ânını (*ertrinkt*) belirtiyor gibi gözükken sahne notundan hemen önce Wozzeck tam da şöyle söylemekte: “Kanla yıkanıyorum – su, kan...” Metonomik bir temas [*contiguity*] ile su kana dönüşürken bu bulaşma sadece sıvıları etkilemekle kalmıyor, katı nesnelere, manzaraya, ezcümle tüm sahneye geçiyor. Wozzeck zaten, birkaç ölçü önce göle bıçağını atarken ay da bulutların arkasından “kan kırmızı bir renkte” ortaya çıkıyordu. Wozzeck’in sırrını karanlık sulara gömmeyi istemesi, işlediği suçu da boşa çıkarıyor gibidir. Yıkandıktan hemen sonra, bu sır her yere yayılmaya başlıyor. Sahne üstündeki canlı cansız her şey, tüm karakterler ve aksesuarlar, toplu bir muhbir edasına bürünecek endişesiyle, “O zaman herkesin diline mi düşecek bu sır?” diye soruyor.

Bu genele yayılan metonomi bütün seslere de eş derecede etki de bulunur, zira burada sesler aynı sıvılar gibi sürekli birbirine kavuşmakta ve sürekli olarak birbirlerinin yerine geçiyor gibi gözük-mektedir. Bir yerde Wozzeck dahi kendi sesinin yankısını tanıyamaz: “Ah o da kim? Yok yok benmişim.” Ardından, kromatik boğulma esnasında Doktor ve Kaptan oradan geçerlerken Doktor sorar, “Duyuyor musunuz?” beriki cevaplar, “Gölden geliyor ses. Su çağırıyor.” Suyun da bir sesi var gibidir yani. Öyle ki bu ses ölen adamın sesi ile karışabilmektedir. Nihayet kurbağalar geri döndüğünde (302. ölçüde) kulak kesilen Doktor, bunların kolektif seslerini boğulan birisinin sesi sanır: “Bu inilti – biri can veriyor sanki.” Berg’in sahne notlarında belirtildiğinin aksine, Wozzeck’in henüz ölmediğini, halen inlediğini düşünebilir insan. Ve tam da burada, kısa süren bir sessizliğin ardından, kurbağalar üçüncü bir defa vraklama korosuna başlarlar (308-314. ölçü). Bu defa, ters sıralamayla, kaptan sorar: “Duyuyor musunuz? İlemeler yine başladı.” Doktor cevap verir: “Daha sakın – şimdi tamamen sakınleşt (Stiller, jetzt ganz still).”

Wozzeck’in bu anda, tam bu noktada öldüğüne, bu sefer gerçekten öldüğüne inanabiliriz. Lakin kavuşmalar ve karışmaların oyunuyla bu sırada ölüm ânını kaybettik. Ya da daha kesin söylersek, ölümün o noktasallığı uzayıp yayılıyor, genişliyor ve kurbağaların geri dönüp durmalarıyla ölçülebilecek bir müddete dönüşüyor.

Wozzeck'in defaatle ertelenip duran ölümü, noktalı bir çizgiye benziyor.⁵ Tüm bu sahneyi kat eden metonomik yer değiştirmeler sebebiyle, bir değil üç defa ölüyor Wozzeck: *Ertrink* diyen sahne notuyla; vraklamaların geri gelişinde ve Doktor'un şimdi tamamen sakinleşti (*jetzt ganz still*) dediği anda.

Peki Wozzeck tam olarak neden ölüyor?

Kurbağaların işaret ettiği boğuluşu, Orpheus'un cehenneme inişinin bir tür uzaktan yankısı gibidir. Operanın kitapçığında Wozzeck'i boğanın su –karışım ögesi– olduğu belirtilse de, partisyonda melodik uzam da doygunluğa ulaşıp onun üstüne kapanıyor gibi gözükmemekte: Wozzeck, bastan tize tüm müzikal aralıkları doygunluğa ulaştırıp şarkı söyleme olasılığını olduğu gibi istila ederek boğan yükselen kromotik gamların dalgasıyla ölür. Bu yükselişler tüm notaları ve tüm aralıkları süpüren dip dalgalarına benzer ve bu yüzden de sadece Wozzeck değil, tüm düzeyleri suyun basmasıyla Wozzeck'in sesi yani melodi olduğu gibi boğulur. Öyle ki Wozzeck'in boğuluşu [*noyade*], doğrudan şarkının nefessiz kalışı [*l'étouffement*], melodik boyuttaki tüm olası hareketlerin önce yavaşlaması ve tıkanmasıdır [*suffocation*].

Wozzeck böylece *şarkının yutulmasıyla* birlikte ölür. Melodik uzamın batışıyla birlikte boğulur. Şarkısını yitiren Orpheus'un sesi Styx'e batar.

Kurbağaların ritmik vraklamalarıyla geri dönüşü, ölüm ânına işaret etmekten çok (bu akışta çoktan boğulmuştur bu an), şarkıyı içine alıp yok eden, yutan bu akıntının taşma ânını, bu çıkıntıyı vurgular – bunu melodinin intiharına benzetebiliriz. Vraklamaların tekrarı aslına bakılırsa kendi üstüne kapanan melodinin bitişini belirtir. Öyle ki bu dinleme sahnesi (“Duyuyor musunuz?” diye sor-

5 Bambaşka bir bağlam ve türde olsa da burada Mélisande'ı hatırlayabiliriz. O da onu çevreleyenlerden kaçmıştı. Debussy'nin *Pelléas et Mélisande*'nın son repliğinde (5. Sahne'de), Arkel şöyle der: “Hiçbir şey duymadım. Çok hızlı, çok hızlı. Hiçbir şey söyleme-den gitti.”

muştı Kaptan), hayvan ve insan seslerinin sıklıkla yer değiştirip birbirinin yerine geçiyor gibi gözüktüğü bu sekans (Wozzeck kurbağaların yerine, kurbağalar Wozzeck'in yerine)⁶ tüm seslerin çarpıştığı, tüm kulakların dikkat kesildiği bu hayaletli sahnede, sonuç olarak müziğin temel unsurları arasında, yani melodi ve ritim arasında bir tür devasa yer değiştirme [*commutation*], bir ağırlık değişimi ortaya çıkmakta.

Şarkının sular altında kalmasının ardından kurbağaların geri gelişi, aslına bakılırsa ritmin istilasıdır. Neredeyse saf bir ritmin istilasası. Bir *ostinato** muazzam karmaşıklığı ile yalnız zamansal süreyi (melodik hareketler en aza indirgenmiş, neredeyse bastırılmıştır) devreye sokan, bir kurmalı saattir bu. Çeşitli periyotlarda işleyen bu koronun sesi, önce iki, ardından üç ve nihayet dört kurbağadan oluşur. Bu şekilde Wozzeck'in içinde öldüğü şarkı alanı operanın müziği ile çerçevelenir, yalıtılır, kapanır ya da sarmalanır. Kurbağaların donuk ve neredeyse keşiş ritmi ile birlikte müzik, melodik alanı (tüketip tıkararak) *olduğu gibi* sınırlar. Wozzeck'in boğulması bu alanda ve bu alanla birlikte olacaktır.⁷

Peki Wozzeck'in ölümünü nasıl duyacağız? Hangi kulaklarla?

Dinleme ismine layık her dinlemenin devam etmekte olan akışın ya da akıntının noktalanması olduğu doğruysa, kurbağalar da bana önceden bu sahnedeki *dinleme noktalarını* işaret edip belirtmektedir. Bu sahne, o sırada oradan geçmekte olan korkmuş ve kafaları

6 Kurbağalar, Buchner'in metninde, çatlak çanlar gibi çınlayan böceklerle yer değiştirecektir (*das Summen der Käfer wie gesprungne Glocken*). Bkz. *Operas of Alban Berg*, s. 86.

* Genellikle aynı perdede sürekli tekrarlanan motif veya ifade. (Ç.N.)

7 Heinrich Bessler'in modern çağda dinlemenin tarihini ilişkin tezlerine takiben, bu boğulmayı belli bir işitsel rejimin sona ve *tamamıyla erişimin sabıkleşmesi olarak yorumlayabiliriz*. Öne sürdüğüm *Don Giovanni* yorumu için, bkz. *Écoute*, s. 129. Lakin Bessler, batık figürünü, "romantiklerin edilgen dinlemesi" olarak ortaya koyarak (bu su paradigması Wagner'in *L'or du Rhin* adlı eserine bir tür giriştir), daha geniş bir dönemselleştirme önerir. Bkz. Friedrich Nietzsche *l'umain, trop humain*, [*İnsanca Pek İnsanca*, çev. Mustafa Tüzel, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2012. (Ç.N.)] içindeki Wagner-Nietzsche karşılaşması. Burada müzikal hareketlerden yüzme terimleriyle bahsedilir. Ayrıca bkz. Heinrich Bessler, *Das musikalische Hören der Neuzeit*, Akademie-Verlag, Berlin, 1959 ve Szendy, *Écoute*, s. 129.

karışmış Doktor'un ve Kaptan'ın ya da sular altında kalıp boğulan zavallının kulaklarıyla değil, onun boğuluşuna şahitlik edip sahneyi belirleyen kurbağaların koro halindeki müzikal kulaklarıyla dinlenmeli. Ritmik bir vraklama ile işaretlenir sahne. Temelde bu ölüm, *sanki hep* orada, adamların –katil, iki tanık ve bir dinleme muhafızı olarak benim– bir kadın cesedinin etrafında yollarının kesiştiği o sahnede, beklemede olan kurbağalar korosunun dinleme noktalarından dinlenirken dinlenmeli.

“Hayvan orada önümde,” diye yazmıştı Jacques Derrida.⁸ Ve şayet beni gören hayvanın “dipsiz bakışı”, “mutlak başkasının bakış açısı” ise; şayet bu aynı zamanda, “gözlerinin derinlerinde” aksettiğim “benim ilk aynam” ise, o zaman, *mutatis mutandis*, Wozzeck'in ölümündeki kurbağalar da, bu donuk ve ne dedikleri zor anlaşılan yüzergezerler ritmik ve mekanik korolarıyla, belki de benim için *dinleme noktalarının başkahlığını* teşkil etmekte. Öyle ki bu noktalar çoktandır sonsuz yankılarda yansıyabileyim diye beni beklemekteydi.

Kurbağalar bu afallatıcı sekansta, *başkasının kocakulakları* olacaktır. Ben, benimkilerden daha büyük ve hep daha önde gelen bu kulaklarla dinlerim; benden daha yaşlılar ve hep oradalar, beni dinlerken dinliyorlar.

Wozzeck, Kaptan, Doktor: Hepsi fısıldıyor, duyulduklarını hissediyor. Ve ben de şarkının ölümünü, müziğin boğuluşunu ve sağırlaşmasını işaretleyen, vurgulayan, belirten, hatırlatan ve sınırlayan mükerrer noktalar, kesik ritimler ile gölden yükselen bu hayvan korosunun yanındayım.

Vraklamalar *dinleme izlerini* oluşturuyor; bu izler müzikal sahneden, aynı görüşteki kör noktalara (*punctum caecum*) benzeyen sağır noktalardan (*punctum surdum*) müteşekkil bir noktalı çizgi gibi yükseliyor, neşet ediyor ve dinlemenin kalbini oluşturuyor. Wozzeck'in

8 “L’animal que donc je suis”, *L’Animal autobiographique: Autour de Jacques Derrida*, Marie-Louise Mallet (der.), Galilée, 1999, s. 261-262 ve 301. 1997 Temmuz’undaki Cerisy-la-Salle kolokyumunda ben de Wozzeck’in ölümüne ilişkin bu okumanın ilk eskizlerini sunmuştum. Blz., aynı derlemede, “Musicanimalités”, s. 416.

ölümünü dinleyişimin merkezinde işte bu duyulmadık, zamansız işaretler korusu var. Bir kök-dinleme bu, işitmemi bölen ve onu uçurumlardaki gibi sonsuz yansımalara taşıyan bir üstdinleme.

Bölünmüş işitme [*split-bearing*], ayrıksı duyuş bu, kendi kalbinde harap olmuş ya da yapısöküme uğramış.

İz Sürücüler'den *Wozzeck*'e uzanan rota beni Orpheus'un başkalaşımına ve ölümlü kulağına kadar ulaştırdı, ayırksı dinlemeye çıkan bu hat boyunca adım adım ilerlerken yol üstünde duran bir başka araştırmacıyla, Adorno ile çarpışacağımızı biliyordum.

"*Wozzeck*'in o Berlin akşamında üzerimde bıraktığı baş döndürücü etki, o güne dek pek farkında olmadığım *tüm detaylarıyla* apaçık bir tür bağlılığın işareti olmuştu benim için." Bunlar Benjamin'in Adorno'ya, Berg monografisini kendisine gönderdiği için teşekkür mahiyetinde 21 Ağustos 1937'de yazdığı satırlar.¹ İkili 22 Aralık 1925'te Berlin'de beraber bir *Wozzeck* performansına katılmıştır. Akabinde aralarında geçen konuşma Benjamin'de öyle derin izler bırakmış olacak ki, on yıl kadar sonra Berg'in ölümünün ertesi günü

1 Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, *Correspondance: 1928-1940*, çev. Philippe Ivernel, La fabrique, 2002, s. 273. Vurgu yazara aittir.

yazdığı, 27 Aralık 1935 tarihli mektupta halen bu konuşmayı hatırlamaktadır.²

Bu yönde birkaç işaret bulunsa da, Benjamin ve Adorno'nun birbirlerine ne söylediklerini, boğulma yani, o işitilmeyen dinleme sahnesi hakkında konuşup konuşmadıklarını hiç bilemeyeceğim. Yine de, Benjamin'in belirttiği gibi eseri "tüm detayları"yla tartışmış olmanın yanı sıra, doğrudan detay üzerine, detayın müzikte, dinlemede ve başkaca yerlerde oynadığı rol ve tuttuğu yer hakkında da konuşmuş olduklarını düşünmeden duramıyorum. Zira her ikisi de müthiş *detaycılardı*.³

Gariptir bir başka yerde, 13 Ekim 1948 tarihinde detaylar hakkında *Saturday Review of Literature*'a yazdığı bir açık mektupta Schoenberg, Adorno'dan şikâyetçi olduğunu bildirir:

Sayın editör,

Doktor Faustus romanında [...], Thomas Mann edebî mülkiyetime tecavüz etmiştir. Kitabının kahramanı olarak hayalî bir besteci (Adrian Leverkühn) yaratmıştır, ilgiye layık bir kahraman olması için gereken nitelikleri karşılayabilmesi adına [bu besteciye] benim "on iki tonla besteleme metodu[mun]" yaratıcısı yapmıştır... Muhbir, müteveffa dostum Alban Berg'in eski öğrencisi Bay Wiesengrund Adorno'dur. Kendisi bu teknikle *doğrudan alakalı olmayan tüm detaylara* vâkıftır ve dolayısıyla Bay Mann'a, bir faninin –yazarın– bir başka faniyi –okuyucuyu– konunun ne olduğunu anladığına inandırabilmesi için gereken açıklıkta bir tarif vermeye muktedirdir.⁴

2 *Correspondance: 1928-1940*, s.175: " ... Tartışma konusu müzik olduğunda –ki bana uzak bir alandır bu– ancak [Berg'in] eseri söz konusu olduğunda, sohbetlerimiz diğer alanlardakilere benzer bir yoğunluk seviyesine ulaşabiliyordu. Eminim ki *Wozzeck* icrasından sonraki sohbetimizi hatırlarsınız."

3 Benjamin ve detay meselesinde, şu esere işaret etmek bile yeter: *l'Origine du dr ame baroque allemand*, çev. Sibylle Muller, Flammarion, 1985.

4 Arnold Schoenberg ile Thomas Mann'ın mektuplaşması, *À propos du Docteur Faustus: Lettres 1930-1951*, çev. Hans Hildenbrand, La Bibliothèque des Arts, 2002, s. 62-63. Vurgu yazara aittir.

Beni burada esas ilgilendiren, sanatçı mülkiyetine ilişkin itham değildir (kurgu ile gerçekliği birbirine karıştıran, oldukça naif bir ithamdır bu). Beni ilgilendiren, tüm bu suç şüphesinin ötesinde, daha çok “konuyla alakalı olmayan tüm detaylara vâkıf” olan kişinin “muhabirlik” statüsüdür.

Peki müzikal “detay” ne demektir? Talep üzerine bir müzisyenin mahrem stüdyosu hakkında kabaca ya da detaylı bilgiler sunan bir casusun yaptığı tam olarak nedir? Bu vakada, (günah çıkarma odasında konuşulanları dinlemekle görevli rahibelerde olduğu gibi) *dinleme-deki filozof* olarak adlandırabileceğimiz bu detaycının rolü nedir?

Çok iyi bilindiği üzere Adorno, Thomas Mann tarafından romanı için müzik danışmanı olarak tutulur. 30 Aralık 1945 tarihinde, Mann, Adorno’ya şöyle yazar:

Sayın Doktor Adorno,

[...] roman otuz beş yaşındaki Leverkühn’ün, öforik bir ilham dalgasına kapılarak çok kısa sürede ve muazzam bir hızla ilk şaheserini verdiği noktaya geldi. Bu eser belli bir güce sahip olduğu hissini verecek şekilde düşünülmeli, yazılmalı ve tanımlanmalı... İhtiyacım olan şey, [...] okur için ikna edici ve makul bir tablo çizebilmek adına [...], yazım kısmına ilişkin birkaç manalı *detay*.⁵

Yani Mann’ın (daha sonra ilk basımın ithafında “esaslı gizli danışman”⁶ olarak anacağı) “muhabir[in]den” beklediği şey, *ikna edici* detaylar ve bir illüzyon yaratmayı sağlayacak malumat. Bu iddialı detayın kullanımı için ise Mann, romanını yazarken, gizil bir müzikalite atfettiği montaj tekniğini (*Montage-Technik*)⁷ kullanacağından bahseder:

5 Bu mektubu alıntılarken, Louise Servicen’in şuradaki çevirisinden faydalanıyorum: Thomas Mann, *Le Journal du Docteur Faustus. Le roman d'un roman*, Bourgois, 1994, s. 146.

6 Blz. Stefan Müller-Doohm, *Adorno, une biographie*, çev. Bernard Lortholary, Gallimard, 2004, s. 319.

7 İfade, *Journal*’ın 30. sayfasındadır. Blz. Ayrıca Mann’ın Adorno’ya 5 Ekim 1943 tarihli ve 30 Aralık 1945 tarihli mektupları. İki mektupta da montaj ihtiyacı olduğunu söylediği “detay”larla ilişkili anılıyor. *Briefwechsel*, Suhrkamp, 2002, s. 9 ve s. 18.

Bu türden alıntılar her ne kadar kendine özgü bir mekaniklik barındırırsa da, sahiden müzikal bir yana sahip.⁸

Peki ya *dinlemedeki filozof* böylesi bir tanıma ne kadar kani ve razı? Ya da dahası, istihbarat ajanımız temin ettiği detayların içten içe müzikal özellik gösterdiğine, yani *detay olarak* bunların bir müzikalite sağlayabileceklerine kendisi ikna olacak mı?

Konu müzikal dinleme olduğunda Adorno'nun düşüncesi, detay ve bütünün işitsel diyalektiğine yakalanır. “Yapısal dinleme” düsturu altında müzisyen kulağının oto-diyalektiği (kulak-diyalektiği) uyarınca, anlam ancak tekille bütün arasındaki gerilimle ortaya çıkmalıdır.

“Doğru dinlemeyi hedefleyen [bir] eğitim[den]” bahsederken Adorno, söz konusu olanın dinleyiciyi “besteleri yapısal bir şekilde kavrayacak” mertebeye ulaştırmak yani dinleyenle bestenin arasında “anlama ilişkin bir bağlamın, yapının ışıldaması[nı]” sağlayacak bir eklemlenme gerektiğini iddia eder.⁹

Ve Furtwängler’e uzaktan seslenerek [telefonda] bir diyalektik dersi veriyormuş gibi, ekler: “Yapısal dinleme ideali için en uygun olan [...] müziğin detaydan (*einzelne*), kendi payına detayı belirleyen bütünlüğe (*ganze*) doğru açılmanması zorunluluğudur.” Adorno daha sonra bu öncülden yola çıkarak “yeni müziğin dinlenmesi için açıklamalar” ve “radyonun müzikal kullanımı üzerine” düşünceleri geliştirecektir.¹⁰ Kulağı “doğruca duyma[ya]”¹¹ yani “yapısal duyma-ya” yönlendirebilecek bir kulak eğitime çağrı, 1963 yılında “Müzik Pratiği İçin Didaktik Yazılar” başlığı ile bir araya getirilecek denemelerinin mükerrer temasını oluşturur. Adorno bıkıp usanmadan

8 *Le Journal du Docteur Faustus: Le roman d'un roman*, s. 31.

9 “Die gewürdigte Musik”, *Der getreue Korrepetitor: Lehrschriften zur musikalischen Praxis*, Gesammelte Schriften, Suhrkamp, 1976, Sayı 15, s. 184.

10 “Anweisungen zum Hören neuer Musik” ve “Über die musikalische Verwendung des Radios” makaleleri, *agy.*, s. 188-248 ve s. 369-401.

11 “Die gewürdigte Musik”, *agy.*, s. 159.

sürekli buraya döner; radyoda yayınlanan senfoniler için şöyle bir açıklamada bulunur:

Klasik bir senfonide bir hareketin ilk ölçüsünü yapısal olarak dinlemek, ancak onu belli bir yere getiren son ölçü dinlendiğinde mümkün olur.¹²

Benzer şekilde radyoda Schoenberg'in ve İkinci Viyana Okulu'nun müziğini daha iyi dinleyebilmek için verdiği tavsiyelerde dinleyicilerine şöyle buyurur:

Doğru şekilde dinleme [...] en iyi yapısal tabiri ile tarif edilebilir. Müzikal eseri yalnızca o an mevcut olanı değil –aynı beste dahilindeki– geçmiş ve gelecek olanla bağlantılı olarak dinlemeyi tavsiye ederken bu dinleme idealinin temel bir özelliğine işaret etmiştik.¹³

Bundan iki yıl sonra, 1965'te, Adorno yeniden ve ısrarla yapısal dinlemenin zorunluluğuna geri döner. Bu sefer, dinleyenlere Mozart ya da Ravel'e uğrayarak Bach'tan Webern'e pek çok eserin favori kısımlarından oluşan bir seçki sunmayı arzu ettiği "Güzel Pasajlar" başlıklı bir radyo yayınıdır söz konusu olan.¹⁴ Paradoksal bir biçimde, bu *otobiyomüzikografimin* girişinde, bilgi derlemenin ötesine geçmek üzere, parçalı olmaktan uzak bir aralıksız dinlemeye yönelik oldukça uzlaşmaz bir söylemle karşılaşırız.

Müziğin, müzik kültürünün anlaşılması" [...] bağlantıları (*Zusammenhänge*) [...] anlam dolu bir bütün (*sinnvolles Ganzes*) olarak algılama kapasitesine denk gelir. Anlık olanın hükümranlılığına, kötücül bir naifliğe karşı ısrarcı ve eleştirel bir şekilde kendini bir zorunluluk olarak duyuran yapısal dinleme kavramından anlaşılması gereken

12 "Über die musikalische Verwendung des Radios", *Der getreue Korreptur. Lehrschriften zur musika lischen Praxis*, s. 376.

13 "Anweisungen zum Hören neuer Musik", *agy.*, s. 245.

14 "Schöne Stellen", *Musiksoziologisches, (Gesammelte Schriften)*, Suhrkamp, 1984, Sayı 18, s. 695. Bu radyo yayını *Musica Pratica*, L'Harmattan, 1997, adlı eserimin "S'arranger – de la phonographie" bölümünde yorumlamışım.

budur. Ayrıışmış dinleme, *pre-artistiktir* [sanat seviyesinde değildir], zayıflığı ve edilgenliği ile ânın çekiminde, bir bakışta algılanıp ezberlenebilecek melodinin yalıtılmış hoş sesliliğinde kaybolur.¹⁵

Sesli akışın dağılışı ile kaybolmuş bu kulaklar, şayet müziğe manalı bir bütüne doğru (Adorno buna “ruhani olan” da derdi) açılması sırasında eşlik ederek onu kavramaya –artık– muktedir değilse bunun sebebi bu kulakların, tıpkı basit bir muhbir ya da casusun kulakları gibi, genel manada bir ufuk ya da plandan mahrum olan bir derleme, toplama faaliyeti ile sınırlı kalmalarındandır. Bu kulaklar, orada burada istihbarat toplama peşinde olanların kulakları misali, bütünlüğün eşiğine kadar gelip pür dikkat gözetimi elden bırakırlar, çünkü malum bütünlüğün maksadından bihaberdirler; oysa ki elde bulunan detaylar toplamını geriye dönük olarak belli bir anlamla aydınlatacak tek şey de bu bütünlüktür.

Aynı radyo yayınında ilginç bir şekilde, yapısal düzene muaz-zam bir geri dönüşün girizgâhını yaptıktan sonra Adorno, dinleme ve müzik kulağı üstüne çoğunlukla monolitik olduğu söylenebilecek söyleminde bir gedik açar. Adorno’cu otoloji [kulak bilimi] burada, diyalektik bir tersinmeyle, kendinde ve kendi için ele alınan detaya birden kapı açar. Öyle ki burada (Thomas Mann’ın alıntı temelli montaj tekniğine hiç de uzak olmayan bir biçimde), ancak “düzgün [bir] hayal gücü[nün] (*exakte Phantasie*)” öngörebileceği, gelmekte olan bir müzikalitenin vaadini okumak da mümkün olur. Buradaki hayal gücü aslına bakılırsa, “hemen yanı başında durduğu detayın zenginliğini ortaya çıkarır (*schliesst auf*)” ve ona “hakkını teslim eder.” Adorno için detayın kendinde “bunca töz” barındırması niha-yetinde, “müziğin kendisi[nin], ideası uyarınca kültür, düzen ve sen-tezden daha fazlası” olmasındandır.

“Radyonun müzikal kullanımı üzerine” düşüncelerinde Adorno, bu mecra için “hakikaten uygun” olacak muhtemel besteleri benzer

terimlerle hayal etmeye çalışır.¹⁶ Bu eserleri belirleyecek olan, diye aktarır, “tekil ânın yoğunluğunu yayarak müziğin üstüne boca edilmiş nötralite katmanını delip geçecek” bir karşıtlığın arayışı olacak:

Bir fenomenin manasını kuran şey başat olarak *flux* (“*Verlauf*” yani müziğin akışı) değil, polisiye filmleri izlemeye alışık bir göz kadar hızlı, becerikli ve keskin olan bir akustik sensoryuma verilmiş kompozisyonel gücü [*emphase*] olacaktır.¹⁷

Dinleyicinin, suç ve casusluk filmleri (*Kriminalfilmen*) meraklılarının gözlerini model alan, radyofonik kulağı detay ve yapı arasında bambaşka bir bağ kurabilme gücüne sahiptir. Adorno’cu kulak bilimin, bir mühürbilime [*sigillographie*] dönüştüğü “güzel pasajlar”ın söyleminde işte böyle bir *gizli* kulak buluruz:

Böylesi kıymetli detaylar, bir metnin özgünlüğünü tescil eden mühürlere benzer; onları isimlere benzetebiliriz... Detayların güzelliğinin ışığı (*Einzelheiten*) bir kere idrak edildi mi, kültürün müziğin üzerini örttüğü o parlaklığı alır götürür.¹⁸

Bütüne nazaran daha özgün olan detayın mührü altında, saklı veya saklanmış bir güç var gibidir. Klasik olmuş eserler repertuvarını kendi peçesiyle örten kültürel kullanıma karşıt bir biçimde, gelmekte olan müzikalite umudu, tüm olası sentezlerin ötesinde, bu güçte barınır. Topladığı detaylarla mühürlenene dinleme, henüz duyulmamış olanın özgünlüğüne kulak verecektir.

Yine aynı yayında Adorno, bestecilik konusundaki ustası Alban Berg’e ait bir fikri zikreder: hayalî bir gazetedir söz konusu olan, Karl Kraus’un *Die Fackel* [Meşale] isimli dergisinde, “ceza olsun diye”, basında yer alan aptallıklardan bölümler aktarması gibi, bu gazetede de müzikal pasajlar, yani detaylar alıntılanacaktır.¹⁹

16 “Über die musikalische Verwendung des Radios”, *Der getreue Korrepetitor: Lehrschriften zur musikalischen Praxis*, s. 383.

17 Agy., s. 385.

18 “Schöne Stellen”, *Musiksoziologischen*, s. 699-700.

19 “Schöne Stellen”, agy., s.700.

Alıntılama pratiğinin Adorno'nun *Doktor Faustus*'a sunduğu katkıda da ne kadar büyük bir rol oynadığı; Leverkühn'e atfedilen hayalî bestelerin tasvirlerinden anlaşılabilir.²⁰ Müzik tarihinden malumat toplama görevi ile meşgul olan muhbir Adorno, romanın bütününe ve biçimine tam olarak hâkim olmaksızın, detaylarla sınırlanmıştır. Dinlemedeki casus, romancı için çalışan bir radar olarak, kendini detaylara adayacak, adatacaktır. Onları altında toplayacak bir bütünden telafi edilemez bir şekilde kopmuş olan detaylardır bunlar, bir başkasının söyleminin ve projesinin parçası haline gelip sürüklenen detaylardır. Güzel pasajlarla örülü radyofonik otobiyografisinde, bir başkasının, bilinmeyen bir dinleyicinin, kendi favori anları ile kuracağı yapıya peşinen imzasını atacaktır.

Ezcümle detayların tertibi, başkasının kulağını kuşanmak olarak düşünülebilir. Bu noktada Adorno'ya ilişkin bir başka imajın ana hatları beliriyor: *Dinlemede olan* bir filozof, yani bir casus filozof. Kulaklarının bir başka resmi bu, başka bir otoportre; burada detayla bütün arasında, en Benjamin'ci haliyle Adorno'nun negatif diyalektiği yapı söküm düşüncesi ile kesişiyor.²¹

20 Mesela, eskizlerinde Adorno şeytani bestecinin keman konçertosu için Tartini'nin *Şeytan Trilleri Sonatı*'nı düşünür; kantat için ise Monteverdi'nin *Arrianna*'sının *Lasciate mi morire du Lamento* ariasına veya Peri ve Caccini'nin *Orfeo*'una refrans vermeyi tasarlar. Kantatlar için taslaklarda şu notları buluyoruz: " ... koronun yavaş yavaş söğürüldüğü bir senfonik hareket. Neşeye Övgü'nün tam tersi istikamette, zira Adrian'ın 9. Senfoni'yi yeniden ele almayı kendine görev bilmişti." *Briefwechsel*, s. 158 ve s. 160-161.

21 İlk marşlaşmamız sırasında, (sanırım 1995 yılında, Lutétia'daydı), bu sayfalarla andığım Jacques Derrida suratında taklit edilmesi ve çözülmesi imkânsız bir gülümseme ile adeta bir sır gibi bana şöyle demişti: "Kimi arkadaşlarım Adorno'ya benzediğimi söyler."

ÇIKIŞ: J.D.'NİN RÜYASI

Başka pek çokları gibi bu casusun hikâyesi de bir çağrıyla, bir telefon aramasıyla başlayabilirdi. Telefonu çalarken duyar, ahizeyi kaldırır ve hattın diğer ucunda bir ses ona gizli bir görev, bir istihbarat aktarabilirdi.

Ama hayır, böyle olmadı. Jorge Luis Borges'in kısa öyküsü *Yolları Çatallanan Bahçe*'de [*Garden Of The Forking Paths*], casus Yu Tsun'un anlatısı tam tersine telefon kesildikten sonra başlamaktadır:

Ahizeyi geri yerine koydum. *Hemen ardından* telefonda Almanca karşılık veren sesi tanıdım. Yüzbaşının sesiydi bu.¹

Anlatının yani Yu Tsun “tarafından yazdırılmış, gözden geçirilmiş ve imzalanmış [...] belgenin”, kısa bir tarihsel girizgâhtan sonraki ilk satırlarıdır bunlar. Hemen öncesinde ne olduğu bilinmemek-

1 *Garden of the Forking Paths* [*Yolları Çatallanan Bahçe*, çev. Fatih Özgüven, Can Yayınları, İstanbul, 1988, s. 38.(Ç.N.)] Vurgu yazara ait.

tedir, “belgenin ilk [iki] sayfası kayıptır.” En fazla Yu Tsun’un hattın öteki ucunda olup biteni dikkatle dinlediğini, *herhangi bir şeyi kaçırmamak* için büyük bir gayret harcadığını, yani, her kelimeyi, her sesi ve her sessizliği, nefes alış verişleri, bir ipucu manasına gelebilecek hemen her şeyi *üstdinlediğini* düşünebiliriz.

Ama işte tanıma, duraksama anlarından sonra gelir, her şeyi bütünlüğü ile kavramaya yönelmiş üstdinlemenin askıya alınışından hemen sonra, “telefonu kapattım. *Hemen ardından* sesi tanıdım...”

Buradaki *hemen ardından* [après-coup] ibaresi, kendisini ancak yankısında veren anlamlı ayrıntının, işaretin zamanıdır. Bütün, mevcudiyeti ve musallat oluşuyla giderek büyüyerek kayda geçen de-taya yerini bırakmak için, ekografinin* müddetinde çözünür.

Bir tür yoklamaya veyahut yabancı bir ülkede gerçekleşen bir keşif ya da istihbarat faaliyetine benzeyen bu telefon konuşmasında casus Yu Tsun, yine hattın öbür ucundaki öteki sesi dinleyen bir başkasını anımsatıyor:

Ve sen, benle konuşurken ya da senin deyimimle benle telefonda-yken, nerede “görüyorsun” beni. [...] Ben bulunduğun odadaki gürültüleri gözlüyor, bakışlarını ya da sana bakanları yakalamaya çalışıyorum, sanki biri dolanıyor etrafında ve belki de benim o, orada, olduğun yerde; sıklıkla söylediklerine odaklanmayı bırakıyorum ki tını uzayıp gitsin...

Yu Tsun gibi, bu kartpostalı yazan kişi’ de *her şeyi duymak* istiyor. Hararetle üstdinliyor. Ondan kaçan bakışların sessiz uğultusunu gözlüyor, sonra bir biçimde, telefonu kapasa da hatta kalacak: Sesi söylediklerinden ayırarak, taşıdığı manadan kopararak, artık sadece giderek artan o tınlama detayını dinliyor. Böylelikle o azıcık ses kalınlaşıyor, büyüyor, şişiyor, asılı kalıp bileşiyor: “Tını uzayıp gidiyor”

* Ekografinin, yani yankıda ve yankıda kayıt altında, yazılı olanın müddetinde. (Ç.N.)
2 Jacques Derrida, “Envois”, *La Carte postale, de Socrate à Freud et au-delà*, Flammarion, 1980, s. 24.

ve kendi başına bir bütün olma eğiliminde, *bütünden daha büyük bir parçaya* dönüşmek üzere.

İşte burada, 6 Temmuz 1977 tarihli bu kartpostalda, Orpheus'un sahneye girişini görüyoruz. Daha ilerideki satırlarda, cümle kırıntıları teşhis ediyorum, metnin kayıp olduğu bölümlerde beyaz boşluklarla kesilmiş: Eurydike'nin ölümünden sonra, diyor "Envois"nın [Gönderiler] göndereni: "Orpheus artık şarkı söylemez, yazmaktadır."

Şüphesiz ki bu postayı gönderenin, kendisini telefonu kapatsa da hatta kalan biri olarak tarif etmesinden hemen sonra Orpheus'un yazısına, fonografisine, onun aynı zamanda bütünü kaybına ve detayın yankısına adanmış ölümlü kulağının izine göndermede bulunması tesadüf değil.

Orpheus da her şeyi duymak, yani her şeyi görmek istiyordu: Eurydike'yi ve bizzat kendini duymak ve görmek istemekte idi, o arkada, kendisi önde. Ta ki, üstdinlerken, işitsel bir tereddüdün tüm gücüyle şarkısını etkisi altına alıp sahne dışından bir gürültünün onu alıkoymasına müsaade edene kadar. Orpheus aşırı dinlemekten tutulup kaldı ve her şeyi kaybettiğinde, Yanki'nın kontrpuanlarında* ona gecikmeyle ulaşan kimi ayrıntıları ve ses kırıntılarını yeniden dinlemeye başladı.

Aman vermez üstdinlemeden, bütüne ilişkin hiçbir şeyi kaybetmek istemeyen bu panakustik hiper-gerilimden kaçan detay, hiçbir zaman ilk elden verili değildir; yazılı ve kayıtlı bulunduğu ekografilerde bir bakıma sonsuzca sonludur. Orpheus, Yu Tsun'dan tutun da *La Carte Postale*'ı [Kartpostal] imzalayan kişiye kadar her nevi casus, detayın geçip gitmesine ve gelişmesine bu sebeple mahal vermişlerdir.

Onlar için, hemen sonrasında, derinlere kazınan kısım, nihayetinde, bütünden daha fazlası olacak şekilde serpilir.

3 *La Carte postale, de Socrate à Freud et au-delà*, s. 25.

* Birbirlerine armonik açıdan bağlı seslerin ilişkisine verilen ad. (Ç.N.)

Jacques Derrida *Droits de Regard*'da [Teftiş Hakkı] her ayrıntıya sonsuzca bir dikkat sarf etmek, her detayı olabildiğince büyütme gerek diye yazmıştı. Büyütmek, *blow-up* burada fotoğrafın bir büyüteç sanatı olarak ele alındığı o diyalogdaki seslerden biri tarafından açık ve kesin bir biçimde ifade edilen düstur ya da ihtardır.⁴

Yani ayrıntıları bu şekilde büyütür, gelişmeye bırakırken, bütün bir biçimde içe doğru patlar.⁵ Ayrıntıların böylece serptildiği, bütünlüğün geride kaldığı o anda [*dans l'après-coup de l'après- tout*], ben de Orpheus ve benzerlerine kulak vererek duymaya çalıştım.⁶ Üstdinlemenin kendi yıkımına yol açıp “topyekûn bakış” ve “genel teori hayalleri”nin, panakustik uzaktan dinlemelerin yapısökümünü ve başarısızlığını ilan ederek sınırına ulaştığı o yerdeler.⁷ İşte geriye kalan da, benim *bölünmüş işitme* [*split-hearing*] adını verdiğim, kendi içinde bölünmüş bu uyumsuz dinleme olur: Aykırı bir bölümün ya da akordun dinlenmesi değildir burada söz konusu olan, buradaki dinleme daha çok kendi aykırılığını, çözülmemiş ikircikliğini, herhangi bir birleşimde giderilemeyecek bölünmüşlüğü, parçalanışını *kendi içinde* taşır.

Bana eşlik eden ve dinlemede olan tüm karakterleri üstdinleyerek, birbirlerini dinlerken onları gözetleyerek, hep iş üstünde olan belli bir *diafoni*yi, kulak çukurundaki pek çok ses arasında, pek çok kulak zarına etki eden bir işitmeyi gözettim.

Dinleştireyorlar: İşte en başından beridir, onları izlerinden takip

- 4 Bkz. Jacques Derrida'nın bir metninin eşlik ettiği fotoroman, Marie-Françoise Plissart, *Droits de regard*, Minuit, 1985, s. XXII-XXIII. “Manalı” bir ayrıntı kendini ancak bir *blow-up* ile bir büyütmeye, dekupaj ya da montaj sırasında” okumaya açar. “Hiçbir şey büyüteçten kaçamaz zira sadece detay vardır.”
- 5 “Bütün, etkisini her zaman kendini bütünlüğün ötesinde geliştiren, büyüten bir parçanın içine işlemiş olarak gösterir.” Agy., s. XXIII.
- 6 Orpheus'a benzeyen bir başka karaktere de geçerken işaret etmek isterim; bu *blow-up*'ı işitsel düzleme aktaran bir örnek: Antonioni'nin *Cinayeti Gördüm*'ünde bir tür yeniden yapımı olan Brian de Palma'nın muazzam *Cinayeti Gördüm*'ündeki ses mühendisi Jack (John Travolta). Bu filmi incelediğim metin için, bkz. “*Blow Out ou la captation*”, *Vacarme*, No 36.
- 7 “Genel teori” diye yazar Derrida, “panoptikonun bir diğer adıdır” ya da, “Panoptikonun tersine, topyekûn bakış hakkı yoktur.” *Droits de regard*, s. XXIV ve s. XXIII.

etmek, onları üstdinlemeye alarak duymayı istediğim şey bu idi, dinleşmeleri. Derrida, *Droits de Regard*'da, kendisine görmesi için sunulan fotoğraflarda bulunan kadın karakterlerle karşılaşınca, *bakmıyorlar* diye tekrar etmişti.

Claude ve Camille, *bakınıyorlar: elles [...] se regardent*: Bağlamından koparıldığında bu cümle Fransızcada, üç başka şey demeye, üç ayrı manaya gelebiliyor: 1. *Bakınıyorlar*: Biri diğerine bakıyor, görüldüğü esnada bakmak zorunda olmayan ötekine bakıyor biri... 2. *Bakınıyorlar*: İkisi de aynada, ötekini görmeden, kendine bakıyor... 3. *Bakınıyorlar*: Birbirlerine bakıyorlar, bakışları birbirine geçiyor, ikisi de bir diğerine, o ona bakarken bakıyor, gözlerinin içine, sonu olmayan seyir (diğerinin onu gördüğümü gördüğünü görüyorum, sana bakarken bana baktığın an bakıyorum sana).⁸

Karşılıklı olarak bakınırlarken onun onları irdeleyecek bakışıyla bildik manada bir fotoğraftan bahsedilemez artık; onları yüz yüzeliğin dışında bir yerden gözetleyen kişi, göz güzeliği asla göremez: “Asla,” diyor kendi kendine, “bir başkasının diğerinin gözlerinin içine baktığı o bakışı, başkasının bakışını ve dolayısıyla kendi bakışını göremeyeceksin.” Birbiriyle kesişen kor edici bakışmalarının, ne bir kanıtı ne bir izi ne de üçüncü bir göz için bir negatifi olabilir.

Peki ya, Derrida'dan hareketle ve sonra, müziğin ya da sesli sinemanın bana sunduğu şu kulakçıklara ne demeli? Birbirlerini kulaklarıyla arayan, birinin diğerini duymasını bekleyen, kulak kulağa olan Tamino ve Pamina, Papageno ve Papagena için ne demeli? Onları birbirlerini dinlerken dinleyebilir, mükemmel tele-dinlemenin fantastik keyfine varana dek birbirlerinin kulaklarında kaybolmaya hazır halde iken takip edebilir miyim?

Onları, belli bir sınırdan, dinlerken duymam da mümkün şüphesiz, aynı onun fotoromandaki bakışan kadın karakterleri görebildiği gibi: Ya, misal belli bir uzaklıktan dinleşen Tamino veya Papageno

8 *Droits de regard*, s. XXVII-XXVIII.

9 Agy.

gibi birbirlerine kulak verirken duyarım onları; ya da şarkı söyleyen ya da Yankı ile ona geri ulaşan kelimeleri duyan Orpheus gibi kendi kendini dinleyen birini de duyabilirim. Ama asla duymayacağım, benim için herhangi bir temsili ya da tecrübesi olamayacak şey, onların dinleyişlerinin birbirine kavuştuğu, tele-dinlemede *birbirlerini duydukları* andır. Başka türlü söylersek: Müziğin kendini bana sunduğu bu karakterler aracılığıyla ben onu, *Müzik*'i asla kendini dinlerken duyamayacağım.

Casus Yu Tsun gibi, *La Carte Postale*'ı imzalayan da, telefonu hem dinliyor hem de üstdinliyordu. Telefonu kapatsa da hatta olduğu o infilak ânına kadar o da kulak kesilmekteydi. Kelimelerini yitirmiş halde, tek bir parçaya, yani bütün olmak için gelişip duran o tınıya, bir başına bütün olan şeye indirgenmiş o sestten başka bir şey geriye kalmayana kadar kulak kesilmişken, büyüyerek bütünü aşan bu detayda, boğulmaya, erimeye ve yok olmaya hazırdı aslında.

[...] ve zaman zaman söylediklerine odaklanmayı bırakıyorum ki tını bir başına uzayıp gitsin [...] ve bir bakıyorum sırtüstü yatıyorum, hatta gayet iyi hatırlayabileceğin o büyük anlarda olduğu gibi yerdeyim ve tek kelime etmeden ölümü kabul edebilirim...¹⁰

Kendi ölümünü önceden gördüğü bu *telefem*, halüsinasyonlu bir sahnenin ilanıdır. Daha sonra bu sahneyi, müziğe adanmış nadir sahnelerde ustaca ortaya koyacaktır. Kulak üzerine bunca yazmış, hiçbir yerde eşî benzeri olmayan riskli bir temkinlilik ve *dichemination* ile maceralara atılan onun, başka hiçbir yerde sözünü açmadığı bir şeydir bu.¹¹ İşte şimdi bu hiç duyulmamış âna, sahneye kulak kabartmak

10 *La Carte postale*, s. 24.

11 "Dichemination", onun *La Carte postale*, s. 154'teki kelime oyunu [Derrida'nın meşhur, 1972 tarihli "La Dissémination" makalesinin başlığı, filozofun düşüncesi ile en sık anılan kavramlardan biridir. Sözlük karşılığını saçılma, dağılma olarak görebileceğimiz terimin, Fransızca *chemin* tabiri ile bir araya getirilmesinden oluşan *dichemination* ise "dağılarak yol almak" olarak anlaşılabilir. (Ç.N.)]. Jacques Derrida bana bir seferinde, "çok uzun zamanlar önce" Stravinsky üzerine bir şeyler yazmaya dair, yarıda bıraktığı bir projesi olduğunu söylemiştir.

istiyorum; burada bir kez daha üstdinlemeyi en uç noktasında kesin-tiye uğratan ikilemeyi, ayrımı duymak istiyorum. İşte *final cut*'taki sahne, onun yaşamının sonrasına, kurtuluşuna ilişkin müzikal rüya-nın son montajı:

[...] dayanılmaz bir öngörü [*projection*], hem görülür hem de işitilir bir tiyatronun, görülür olanın müziğin zamansız zamanı ile sürüklendiği, taşındığı bir öykünün yarı-halüsinasyonu bu [...] içinde olduğum –be-nin içinde bulunduğu– bu sahnede ölüyüm ama hâlâ varım; sevdiğim (kadın-erkek) herkes hep birlikte, ama kendi namına dindarca ve bir arada bu müziği dinliyordu. Bir şarkı belki bu, ama anlaşılır bir sesin baskın olmadığı, yazarı ölü olmayan (zira onu etkisine alıp ele geçirir-di o zaman) bir şarkı; ama ölü onu icat etme, –onlara [dinleyenlere] sunmak için– besteleme dehasına sahip olmayı isteseydi, onu seçer-di. Öyle ki bu sözlerde (“işte, dedi kendi kendine, sonunda onun için, onun bakışları altında ölmek isteyeceğim müzik bu”), ölümün ya da vedanın hüznü bir bakmışsınız hayatın bereketine dönüşüvermiş... Ölmüş ama bu müzikle, bu müziğin benzersiz gelişiyile ayağa kalkmış olarak benim, şimdi ve burada, tek bir hareketle, ölüme evet diyerek önce ölüp peşi sıra dirilip kendi kendime, yeniden doğuyorum, ama ölerək, öldükten sonra yeniden doğuyorum dediğim, geri dönüşü olmayan ölümle dirilişim bu, ölümle doğumu bir araya getiren bir kendinden geçme hali, geri dönüşü ve kurtuluşu olmayan bir veda-nın umarsız selameti, hayatın bolluğunun gizli işareti ve coşkun ses-sizliğinde yaşanan başkasının hayatının kutsanması...¹²

Geleceği, ölümü tanımaya yönelik bu yoklamada [*coup de sonde*], sanki bir sıfat olan öldükten sonra [*posthume*], birinci tekil şahıs ve şimdiki zamanda bir fiil haline geliyor gibidir (ölümünden sonra solu-yorum diyordu başka bir yerde Derrida).¹³ Orada, bu sahnede –artık her neresi ise– *müzikte*, peşinen *esenlikte* olacaktır.

12 “Cette nuit dans la nuit de la nuit...” Marie-Louise Mallet’nin *La Musique en respect*’inin bir okuması, Galilée, 2002. *Rue Descartes*, No 42’de, s. 124-125. Bu rüyanın taslak olarak da görülebilecek ilk versiyonu *Circonfession*, Seuil, 1991, s. 194.

13 *Circonfession*, s. 28. [Ölümünden sonra tabiri ile karşıladığımız *posthume* deyişi, Derrida’nın da katıldığı Heidegger’ci bir yoruma göre, kökeninde Yunanca nefes (*thumos*) mefhu-munu barındırmaktadır – Latince ifade edilmiş olsa dahi. Buna uyarak *posthume*, keli-mesi kelimesine nefes sonrası diye de Türkçeleştirilebilirdi. (Ç.N.)]

Rüyada ortaya çıkan öngörü tersine bir hareketle, onun deyimini ile “*playback*”in sapışıyla”¹⁴ çiftlenmekte; oradan, nefesin devam ettiği [*ça posthume*] o yok yerden, aynı gelecekte geri gelen bir *telefonogram* gibi yeniden çalınmak üzere bir ses bandı belirlenmiş –onun deyimini ile “seçilmiş– gibidir. Kısacası, *flashforward* [ileri sarma], kendi içinde bir tür *gramofoni* barındırır. Bu gramofoni öngörüye, kendi cenaze-sine delege olarak gönderilen bir *benin canlanışına* eşlik eder, mahal verir ve yol açar.

O önceden kaydedilmiş kendi ölümüne katılır, onu gözetler.

“Nereden olursam olayım...”¹⁵ diye düşünüyor gibidir, “ben” *yattığı yeri* gözler ve gözetler. Tabutunun ölümünden sonra bir damgayla mühürlenmesi gibi, Derrida’nın mevcut dinleyişi de bölünüp çoğalır: Üstdinler, iz sürer, yol bulur ve gelmekte olup da beklenmeyen işaretler ve bunu bir geriye ya da tersine dönüşle yapar. Öne atar kendini ve sonra buradan, gerisingeri ya da tam tersi yöne dönecektir. Böylelikle, Derrida’nın kulağının fonografisi, *flashback* ile sona doğru hızla meylederek yaşanan her anda, ölümcül bir kazanın tasallutunu kaydederek barındığını söylediği fotografik dürtüye benzer:

... bir arabanın diğerinin yerini aldığı gibi birbirinin yerini alan sanilerler [...], gecikme mekanizmasıyla çekilmiş bir fotoğrafın negatifi ile üst üste basılması, çoğaltılması gibi [...] “yaşadığımı görüyorum” demenin, “öldüğümü görüyorum” demeye döndüğü, bitmekte olan bir hayatta kalım.¹⁶

Müzikli rüyasının fonografik mührüne damga vuran ya da işaret eden Orfik yol ayrımındaki çatallanma da böyle bir şeydir: Orpheus’unki gibi, ölümlü kulak ya da onun tabiriyle ölen kulak, bölün-

14 *La Carte postale*, s. 132. Bir başlama yerde geriye-dönük-ilerigörü (*rétroprospction*) ya da geriye-dönük-vahiy (*rétroprophétie*) adını verdiği şeyle yapısal bir yakınlık var. Bkz. *Les Prophéties du texte-Léviathan Lire selon Melville*, Minuit, 2004.

15 Onun ölümünde sonra, 12 Ekim 2004’te Ris-Orangis’te okunan son sözleridir bunlar, daha sonra *Rue Descartes*, No 48, 2005 s. 6-7’de yayınlanmıştır.

16 “Cette nuit dans la nuit de la nuit...”, *Circonfession*, s. 40-41.

muş bir ekrana, *bölünmüş ekran* biçiminde bir zara, *diafonik* bir dinle-
menin çifte şeridine benzer.

“Gördüğüm bu rüya,” diyecekti kendi kendine, “ne Apollon’un
ne de Dionysos’un rüyasıdır.” Ne de bir biçim ya da yapının veya ge-
çip gitmekte olan bir ânın trans hali ya da saf zevki. “Bu rüyada,” diye
yazar Nietzsche’yi anarak, söz konusu olan “sarhoş halde ve aynı za-
manda bir gözetlemeci gibi kendi ardından gönderilmiş”¹⁷ olmaktadır.

Burada söz konusu olan, gölgeler misali birbirini izleyerek çatal-
lanan iki yol arasında onulmazca bölünmüş ve yarılmış bir kulak za-
rıdır. Ezcümle, Orpheus’un yolunun da düştüğü ayrıkısı [*dissonante*]
ve dağılmış haldeki *bölünmüş işitme* [*split-hearing*]; J.D.’nin rüyasında
gördüğü gibi, her an bir başkasının yerine geçen bir kulağın duyusu-
dur. İki sesin bitmek tükenmek bilmez gizli konuşması, dinlemenin
aslında sonlu olan her bir saniyesinin sonsuzca parçalara ayırıyor gi-
bidir.¹⁸

Ben de onları böyle dinliyorum aslında, birbirlerini gözetlemek
ve duymak için dinliyor, dinleştiyorlar: Figaro ve Suzanne, Kont ve
Kontes, Orpheus ve Eurydike, Tamino ve Pamina, Papageno ve Pa-
pagena, hatta Harry, Winslow, Wozzeck ve Profesör Armstrong,
ayrıca Yu Tsun ve Eriha’dan bugüne diğer bütün köstebekler, dinle-
menin kadim *taupologie*’sinde belli bir yer işgal etmekte. Ve üstelik
kendileri ortadan kaybolursa, hayaletleri ortadan kalksa bile, onların
yerine, geride bıraktıkları yerleri kalır. Üstdinleme, bu yerler arasın-
da dinlemeyi sonsuzca parçalara ayırır ve başkasının kulağının otog-
rafik çentiğini atar oraya.

Onun kulağı, benim kulağımın çukurunda.

17 “Cette nuit dans la nuit de la nuit...” *Circonfession*, s. 124.

18 Nietzsche’nin derinlikli “Müzik Üzerine Konuşma” metninde sahneye koyduğu türden
bir diyalog *Aurore*, s. 255. Konuya ilişkin önerdiğim okuma için bkz. “Conversation
secrète”, *Vacarme* 37, 11 Ekim 2006. <http://www.vacarme.org/article1192>.

FRANZ KAFKA

“YUVA”

Çeviri: Şeyda Öztürk

Yuvamı kurdum ve başarılı olmuş gibi görünüyor. Dışarıdan sadece büyük bir çukur görünüyor ama bu çukur aslında hiçbir yere çıkmıyor, birkaç adım sonra sert bir doğal kayaya çarpıyorsunuz. Bu manevrayı kasten akıl etmiş olmakla övünmeyeyim, sayısız başarısız girişimden artakalan çukurlardan biri aslında ama en sonunda, onu üzerini kapatmadan bırakmanın daha iyi olacağına karar verdim. Elbette bazı manevralar o kadar ince oluyor ki kendi sonunu getiriyor, bunu benden iyi bilen yoktur ve bu çukuru olduğu gibi bırakarak burada araştırmaya değer bir şeyler olduğuna dikkat çekmek de pek cesurca. Ama benim korkak olduğumu ve yuvamı salt korkaklığımdan kurduğumu sananlar beni çok yanlış değerlendirmiş olur. Bu çukura yaklaşık bin adım mesafede, ne olduğu tahmin edilebilecek bir yosun tabakasının üzerini örttüğü, gerçek yuva girişi var, dünyada herhangi bir şey ne kadar sağlama alınabilirse o kadar sağlama alınmış durumda; yosunun üzerine basan veya ayağı takılan birileri de olabilir elbette, işte o zaman yuvam ortaya çıkıverir ve isteyen –işin doğrusu, ender görülen belli becerilere sahip olmak gerekli bunun için– içeri girip her şeyi ebediyen tahrip edebilir. Bütün bunla-

rın farkındayım ve yaşamımın zirvesinde olmama rağmen, tamamıyla huzurlu geçen tek bir saatim olmuyor, karanlık yosunun o noktasında ölümlüyüm ben ve rüyalarım da sık sık, şehvetle etrafı koklayıp duran bir burun görüyorum. Bu giriş çukurunun da üzerini kapatabilirdin, diyenler olacaktır; en üste sert topraktan ince bir tabaka çekip altını gevşek toprakla doldurabilir, böylece her dışarı çıkmak istediğinde, çok da çabalamadan yeni bir çıkış tüneli kazabilirdin. Fakat bu mümkün değil çünkü sağgörü gereği, ânında dışarı kaçabilme imkânım olmalı, sağgörü, maalesef sıklıkla olduğu üzere, yaşamda risk almayı gerektiriyor. Bunların hepsi büyük titizlik gerektiren hesaplar ve bazen, salt sağgörlü bir zihnin verdiği keyiften dolayı hesap kitap etmenin sonu gelmiyor. Ânında kaçabilme imkânım olmalı çünkü bütün uyanıklığıma rağmen, hiç beklenmedik bir taraftan saldırıya uğrayabilirim, değil mi? Ben evimin en iç kısmında huzur içinde yaşayıp giderken hasmım yavaşça ve sessizce toprağı oyarak bana yaklaşıverir. Onun sezgileri benden daha iyidir demek istemiyorum; belki o da benim hakkımda, benim onun hakkında bildiğim kadar az şey biliyordur. Ama toprakta körü körüne eşinerek kendine yol açan bir sürü haris haydut var ve yuvamın kapladığı alanın devasa genişliği, bir noktada benim açtığım yollardan herhangi birine rastlama fırsatı sunuyor onlara. Elbette benim de kendi evimde olma, bütün yolları ve yönleri eksiksiz bilme gibi bir avantajım var. Hırsızın bana av olması, hem de pek lezzetli bir av olması işten bile değil. Ama ben de yaşılanıyorum ve benden daha güçlü olanların sürüsüne bereket ve hasmım da az değil, bir düşmandan kaçarken bir diğerinin pençesine düşebilirim. Ah, o kadar çok şey olabilir ki! Her durumda, bir yerlerde, kolayca ulaşabileceğim, önü tamamen açık, dışarı çıkabilmek için beni daha fazla uğraşmak zorunda bırakmayacak bir çıkış noktası olduğundan ve böylece, hafif bir dolgu tabakadan ibaret olsa bile, toprağı çaresizce kazırken aniden –Tanrı esirgesin!– peşimdeki düşmanın dişlerini baldırımında hissetmeyeceğimden emin olmalıyım. Ve beni korkutan, sadece dışarıdan gelecek düşmanlar değil. Toprağın içinde de var bunlardan. Onları henüz hiç görmedim ama onları anlatan efsaneler var ve ben bu efsanelere kesinlikle inanıyorum. Bunlar toprağın içinde yaşayan yaratıklar, efsanelerde bile tam olarak tasvir edilmiyorlar. Kurbanları bile onları

doğru dürüst görmemiş hiç; yaklaşıyorlar, hemen altınızda, doğal ortamları olan toprağı tırmalayan pençelerinin sesini duyduğunuz anda hapı yutmuş oluyorsunuz. Buranın eviniz olmasının hiçbir önemi yok çünkü burası esasında onların evi. Şu çıkış da beni onların elinden kurtaramaz, ki muhtemelen o çıkış beni hiçbir durumda kurtaramaz, aksine mahveder ama nihayetinde bir umut kapısı ve ben de o olmadan yaşayamam. Bu büyük anayol dışında dış dünyayla tek bağlantım, bana solunabilir iyi bir hava sağlayan, oldukça tehlikesiz daracık yollar. Zamanında orman sıçanları açmış bu yolları. Onları muntazaman yuvama dahil ettim. Bu yollar sayesinde çok geniş bir alandaki her kokuyu alabiliyorum, dolayısıyla beni koruyorlar. Bu yollar üzerinden bana, afiyetle yediğim bir sürü küçük yaratık da geliyor, böylece yuvamı hiç terk etmeden yeraltında avlanarak mütevazı bir yaşam sürdürebiliyorum; bu elbette çok değerli.

Ama yuvamın en güzel tarafı, sessizliği. Elbette aldatıcı bir sessizlik bu. Birdenbire kesintiye uğrayabilir ve her şey biter. Ama şimdilik, sessizlik hâlâ hüküm sürüyor. Saatlerce dehlizlerde sürünürüm de, hemen dişlerimin arasına alarak sesini kestiğim herhangi bir küçük hayvanın hışırtılarından ya da bir tadilatın gerekli olduğunu işaret eden bir toprak serpintisinden başka bir şey duymam; bunun dışında hep sessizdir. Orman havası içeri dolar, hem ılık hem serindir. Bazen gerinerek uzanır, büyük bir keyifle dehlizin içinde yuvarlanırım. Yaklaşan yaşlılık günlerim için bir yuvamın olması, sonbahar geldiğinde başımı sokacak bir dam olması güzel. Dehlizleri, her yüz metrede bir küçük yuvarlak meydanlar oluşturacak şekilde genişlettim, bu meydanlarda rahatlıkla dertop oluyor, vücut ısımla ısınarak dinleniyorum. Oralarda huzurun, teskin olmuş bir hasretin, ev sahibi olma hedefine ulaşmış olmanın tatlı uykularına dalıyorum. Eski günlerden kalma bir alışkanlıktan mı yoksa bu evin bile epey güçlü tehlikeler barındırmasından mı bilmem, bazen derin uykumdan irkilerek uyanıyorum ve burada gece gündüz hiç değişmeden hüküm süren sessizliğe kulak kesiliyorum, sonra sakinleşip gülümseyorum ve elim kolum gevşemiş halde tekrar uykuya dalıyorum. Karayollarında, ormanlarda evsiz barksız yaşayan, en iyi ihtimalle bir yaprak yığınının içine kıvrılarak ya da yoldaşlar sürüsünün arası-

na karışarak gizlenen, yerin göğün bütün belalarına maruz kalan zavallı gezginler! Ben burada dört bir yanı emniyetli meydanımda –yuvamda bunun gibi en az elli meydan var– uzanıyorum ve keyfime göre bu iş için ayırdığım saatlerimi uyku sersemliği ile derin uyku arasında gidip gelerek geçiriyorum.

Yuvanın tam merkezinin yakınlarında, aşırı tehlikeli durumlar için, misal bir düşmanın peşime düşmesini değil de, bir kuşatmayı dikkate alarak inşa ettiğim ana meydan var. Bu meydan dışındaki her şey, bedenimden çok zihnimi yormuş olabilir ama bu kale, bedenimin her kısmını işe koştuğum, çok zahmetli bir emeğin ürünü. Fiziki yorgunluktan bitap düşmüş halde işi tamamen bırakma noktasına geldiğim anlar oldu, o anlarda sırtüstü yere yıkılıp yuvaya lanet ederdim, sürünerek dışarı çıkar ve yuvamı öylece sahipsiz bırakırdım. Artık yuvaya dönmek istemediğim için öyle yapma lüksüm vardı ama saatler, hatta günler sonra pişmanlıkla geri dönüp yuvanın zarar görmediğini görünce neredeyse bağıra çağıra şarkılar söyleme raddesine gelir, neşeyle kaldığım yerden çalışmaya devam ederdim. Kale meydanındaki çalışma gereksiz yere zorlaştı (gereksiz derken, bu boşaltma işinin yuvanın bütününe bir faydası yoktu, demek istiyorum) çünkü meydanı açmayı planladığım yerde toprak çok gevşek ve kumluydu ve bu büyük, kubbeli ve yuvarlak meydanın inşası için toprağın tam da orada iyice dövülmesi gerekiyordu. Bu iş için elimde alnımdan başka bir şey yoktu. Günler geceler boyunca, binlerce ve binlerce kez alnımı toprağa vurdum, alnım kanadığında benden mutlusu yoktu çünkü bu, duvarların sertleşmeye başladığını gösteriyordu ve herkesin teslim edeceği üzere, kale meydanımı işte böyle, sonuna kadar hak ettim.

Bu kale meydanına erzakımı, yuva içinde avlamayı başardığım ve hemen ihtiyaç duymadığım her şeyi ve evin dışında avlanarak topladığım her şeyi yığıyorum. Meydan o kadar geniş ki altı aylık erzak bile onu doldurmaya yetmiyor. Ben de onları yere bir güzel yayıyorum, böylece aralarında dolanabiliyor, onlarla oynayabiliyor, erzak bolluğu ve etrafa yayılan çeşitli kokulardan mutlu oluyor ve daima meydandaki erzak mevcudunu eksiksiz bir şekilde görebiliyorum. Her zaman erzakı yeniden düzenleyebilir, ihtiyaçlarımı mevsime

göre önceden hesaplayıp avlanma planları yapabilirim. Bazen yiyecek o kadar bol oluyor ki, yemeğe karşı kayıtsızlığımdan dolayı etrafta dolanıp duran küçük hayvanlara el sürmüyorum bile, tabii bunun başka nedenlerden dolayı tedbirsiz bir davranış olduğunu kabul ediyorum. Savunma hazırlıklarıyla sürekli meşgul olduğumdan, yuvanın savunma amaçlı kullanımı konusundaki görüşlerim de sürekli değişiyor veya geliyor ama elbette hep küçük çaplı değişimler bunlar. Bazen savunma hattının tamamını kale meydanı etrafında kurmak tehlikeliymiş gibi geliyor; nihayetinde, yuvanın çeşitliliği bana çeşitli imkânlar sunuyor ve erzakımı biraz daha geniş bir alana yayarak bazı küçük meydanlara da erzak yığmak daha ihtiyatlı geliyor; o zaman mesela her üçüncü meydanı yedek erzak deposu ya da her dördüncü alanı ana depo, her ikinci alanı da yedek depo vs. olarak belirliyorum. Ya da bazen sırf şaşırtma amacıyla bazı yolların erzak yığma hattıyla bütün bağlantısını kesiyor veya bazen de sadece çıkışa uygun mesafedeki az sayıda meydanı rasgele seçip bu işe ayırıyorum. Bunun gibi her yeni planın ağır bir hamallık gerektirdiği doğru, her seferinde gerekli hesaplamaları yapıp malları oradan oraya taşımam gerekiyor. Elbette bunu hiç acele etmeden sakince yapabilirim ve leziz yiyecekleri ağzımda taşımak, canım isteyince mola verip dinlenmek ve o an canımın çektiği şeyden biraz atıştırmak hiç de kötü değil. Ama bazen, genelde uykumdan irkilerek uyanıp da mevcut dağılım tamamen hatalıymış, çok büyük tehlikelere sebep olacakmış ve uykulu halime ve yorgunluğuma hiç bakmadan derhal, olabilecek en hızlı şekilde düzeltilmesi gerekiyormuş gibi hissettiğimde yaptıklarım ise çok daha kötü; işte o zaman acele ediyorum, o zaman uçuyorum, o zaman hesap kitap yapmaya, yeni, dört dörtlük bir planı yürürlüğe sokmaya hiç vaktim olmuyor, ağzımla kaptığım ilk şeyi dişlerimin arasında sürüklüyor, taşıyor, ahlıyor, ofluyor, sendeliyorum ve fazlasıyla tehlikeli görünen mevcut durumda yapılacak rasgele bir değişim bile yeterli geliyor. Yavaş yavaş uyanıp tamamen ayıldığımda bu aceleciliğim bana anlamsız geliyor, evimin kendi elimle bozduğum huzurunu derin bir nefesle içime çekiyor, uyuma yerime geri dönüyorum, yeni edindiğim yorgunluğumla hemen uykuya dalıyorum ve uyandığımda, bana rüya gibi gelen gece çalışmalarımın çürütülemeyecek bir kanıtıyla, dişlerimin arasında kalmış bir sıçanla

veya benzer bir şeyle karşılaşıyorum. Bir de, en iyisinin bütün erzakı tekrar tek bir yerde toplamak olduğunu düşündüğüm anlar oluyor yine. Bu küçük meydanlardaki erzak ne işime yarar ki, zaten orada en fazla ne kadar erzak stoklanabilir ve oraya ne koyarsam koyayım yolumu tıkar ve belki de kendimi savunurken, kaçarken beni engeller. Hem, belki ahmakça ama bütün erzakı bir araya toplayıp tek bir bakışta neye sahip olduğunu görememenin özgüveni sarstığı da bir gerçek. Erzakı birden çok yere taksim ettiğimde çok sayıda şey kaybolmaz mı hem? Her şeyin yerli yerinde olup olmadığını görmek için, birbirini kesen bu dehlizler ve geçitler arasında koşup duramam ya. Erzakı dağıtma fikri esasen iyi olabilir ama bunun için de kale meydanıma benzer birkaç meydan daha gerekli. Bir sürü benzer meydan! Elbette! Ama onları kim kuracak? Hem, onları yuvamın ana planına sonradan dahil etmek artık mümkün değil. Ama şimdi, herhangi bir şeyden elinizde sadece bir örnek bulunduğunda hep bir hata çıkar ya, bunun da yuvadan kaynaklanan bir hata olduğunu itiraf ediyorum. Ve bütün inşaat işi sırasında, bilincimin karanlık bir yerine itilmiş dursa da, kendime dürüst olsaydım gayet net bir şekilde göreceğim, daha fazla kale meydanına sahip olma arzusu barındırdığımı ama ona boyun eğmediğimi, bu muazzam çalışma için kendimi çok güçsüz hissettiğimi de itiraf edeyim; evet, bu çalışmanın zorunluluğunu bile tasavvur edemeyecek kadar güçsüz hissediyordum kendimi; normalde yeterli olmayacak çabaların, benim durumumda, belki de takdiriilahi alnımı, şahmerdanımı özellikle sakındığından, bir defaya mahsus olarak, bir lütuf olarak yeterli olacağı gibi bir o kadar bulanık hislerle avutuyordum kendimi. Dolayısıyla şimdi sadece bir kale meydanım var ama tek bir kale meydanının yeterli olmayacağına dair o bulanık hisler de kayboldu. Her durumda, elimdeki tek meydanla yetinmek zorundayım, küçük meydanlar asla onun yerini tutamaz elbet, bu durumda, bu fikrim yeterince olgunlaştığında yine her şeyi küçük meydanlardan kale meydanına geri taşımaya başlıyorum. Bir süre, bütün meydanların ve dehlizlerin boş kalmasından, her biri bana ayrı bir haz veren ve uzaktan bile kokusundan tam olarak ayırt edebildiğim çok miktarda eti kale meydanında yığılmış görmekten, çeşitli kokulardan oluşan bir rayihanın en dıştaki dehlizlere kadar yayılmasından teselli buluyorum. Uyku

yerimi kademe kademe dış çemberlerden yuvanın içine doğru taşıdığım fevkalade huzurlu zamanlar geliyor ardından, kokunun kaynağına giderek daha da yaklaşıyor, en sonunda daha fazla dayanamayıp gecenin bir yarısı kale meydanına hücum ediyorum, bütün gücümle erzakın altından girip üstünden çıkıyorum, bayılana kadar en leziz yiyeceklerle tıka basa dolduruyorum karnımı. Huzurlu ama tehlikeli zamanlar; bu zamanlardan faydalanmakta mahir bir düşman, kendini hiç tehlikeye atmadan ortadan kaldırabilir beni. İkinci veya üçüncü bir kale meydanının eksikliği işte bu açıdan da bana zarar veriyor çünkü beni baştan çıkaran şey, yiyeceklerin tek bir devasa yığın oluşturması. Kendimi bu tehlikeden korumak için çeşitli yöntemlere başvuruyorum, erzakı küçük meydanlara taksim etmek de bu önlemlerden biri ama maalesef o da, diğer benzer önlemler gibi, yoksunluk sonucunda daha da büyük bir açgözlülüğe yol açıyor, bu açgözlülük aklımı tamamen ele geçirerek savunma planlarımda onun amaçları doğrultusunda keyfi değişikliklere neden oluyor.

Böyle zamanlardan sonra, kendimi toparlamak için yuvayı gözden geçirmeye koyuluyorum ve gerekli iyileştirmeleri yaptıktan sonra sık sık, sadece kısa bir süreliğine de olsa, yuvadan ayrılıyorum. Uzun süre yuvadan mahrum kalma cezası böyle zamanlarda bile bana çok sert geliyor ama bir süreliğine gezintiye çıkmanın ne kadar gerekli olduğunun bilincindeyim. Çıkışa yaklaşıırken tam bir tören havası hâkim oluyor. Evcimenlik dönemlerinde çıkıştan uzak durum, hatta çıkışa giden dehlizin son uzantılarına ayak basmaktan bile kaçınıyorum; zaten orada dolaşmak da öyle kolay değil çünkü o bölgedeki dehlizleri çok küçük zikzaklar oluşturacak şekilde döşedim; yuva inşaatına tam o noktada başlamıştım, o zamanlar onu tam da planladığım şekilde tamamlamayı umut bile edemezdim, yarı oyunbaz bir tavırla tam o köşede kazmaya başladım ve orada, o işten aldığım ilk haz, o zamanlar bütün inşaatçılığın zirve noktası olduğunu düşündüğüm, bugün ise, muhtemelen daha isabetli bir şekilde, fazlasıyla küçük, yapının tamamına yaraşmayan bir amatörlik eseri olarak gördüğüm o labirentin inşaatına evrildi; labirent teoride pek şirin olsa da –o zamanlar alaycı bir tavırla görünmez düşmanlarıma seslenir, işte evimin girişi, buyurun, der, girişteki labirentte boğula-

rak can verişlerini gözümde canlandırırdım– gerçekte ciddi bir saldırıya veya can havliyle etrafa saldıran bir düşmana dayanamayacak kadar ince duvarlı bir süslü yapı. Sırf bu nedenle bu bölümde tadilat yapmalı mıyım? Bu kararı erteleyip duruyorum ve sanırım olduğu gibi kalacak. Böyle bir girişim için göze almam gereken zahmetin büyüklüğü bir yana, akla gelebilecek en tehlikeli şey olur bu. Yuva inşaatına başladığım zaman orada nispeten rahat çalışabiliyordum, aldığım risk, başka bir yerde alacağım riskten daha fazla değildi ama bugün bu iş bütün dikkatleri bile isteye yuvanın tamamına çekmek anlamına gelecektir, bugün artık böyle bir şey mümkün değil. Bu ilk acemilik eserim için belli bir hassasiyetimin olması da beni neredeyse memnun ediyor. Hem, büyük bir saldırı geldiğinde, ne tür bir giriş beni kurtarabilir ki? Giriş bir saldırganı yanıltabilir, dikkatini dağıtabilir ve canından bezdirebilir ve bu giriş bunların üçünü de bir şekilde beceriyor. Ama gerçekten büyük bir saldırıya derhal, yuvanın bütün kaynaklarıyla bedenimin ve ruhumun bütün güçleriyle karşı durmaya çalışmalıyım – bu gayet açık. Bu giriş de böyle kalsın madem. Yuvanın doğa tarafından dayatılan o kadar çok zaafı var ki, kendi ellerime yaptığım ve her ne kadar sonradan olsa da, tam olarak teslim ettiğim bu eksikliği de içerversin. Bu kusurun beni arada bir, hatta sürekli huzursuz etmediği anlamına gelmiyor elbette bu. Mutat gezintilerimde yuvanın bu bölümüne geçmekten kaçınmamın esas nedeni, onu görünce canımın sıkılması, yuvanın bir eksikliği bilincimde fazlasıyla yer kaplarken bir de onu keşfedip denetlemeyi pek istememem. O kusur yukarıdaki girişte, ebediyen düzelmeden kalsın, ben ondan olabildiğince uzun süre kaçınmayı, onu görmemeyi tercih ederim. Yuvada sadece çıkış istikametinde yürürken bile, dehlizler ve meydanlar bizi ayırıyor olsa da, çok tehlikeli bir alana girmiş gibi hissediyorum; bazen, sanki postum giderek seyreliyor-muş, kısa sürede dımdızlak kalacakmışım ve tam o anda düşmanlarım ulumalarıyla beni karşılayacakmış gibi hissediyorum. Muhakkak ki, çıkışın ta kendisi, yani evin himayesinin sona erışı de böylesi duyguları öne çıkarıyor, ama bu giriş yapısı da bana özellikle eziyet ediyor. Bazen rüyamda girişte tadilat yaptığımı, hızla, bir dev kuvvetiyle, bir gecede, kimseler fark etmeden onu tamamıyla değiştirdiğimi ve şimdi geçilmez olduğunu görüyorum; bu rüyayı gördüğüm

uykularım, en tatlı uykularım, uyandığımda sakalımın kılları hâlâ neşe ve rahatlatma gözyaşlarıyla parıltıyor oluyor.

Dışarı çıkarken, bu labirentin cefasını bedenem de çekmek zorunda kalıyorum ve bazen, kendi yapımda bir anlığına yolumu kaybetmek, yani bu eserin hâlâ bana, onun hakkındaki fikrini uzun zaman önce kararlaştırmış olan bana, var olma hakkını ispat etmeye çabaladığını görmek, hem can sıkıcı hem de dokunaklı geliyor. Ama sonra, uzun süre ormanın zeminiyle kaynaşmaya bıraktığım –bu da evimi ne kadar uzun süre terk etmediğimi gösteriyor– yosun örtünün hemen altında buluyorum kendimi ve bu noktada, tek bir kafa darbesi atsam, yabandayım. Uzun bir süre bu hareketi yapmaktan imtina ediyorum, ardımda aşmam gereken labirent olmasa, oracıkta vazgeçer ve eve dönerdim kesinlikle. Nasıl yani? Evin güvenli ve korunaklı. Huzur içinde yaşıyorsun, sıcacık, yediğin önünde yemediğin arkada, sayısız dehlizin ve meydanın efendisi, tek efendisisin ve bütün bunları, inşallah feda etmeyi değil de, en azından bir şekilde tehlikeye atmayı göze alıyorsun, tamam onu geri alacağından eminsin ama yine de, riskli, çok riskli bir kumar oynamayı göze alıyorsun? Bunu yapmak için makul nedenlerin mi var? Hayır, böyle bir şeyin makul nedenleri olamaz. Ama sonra kapıyı dikkatle itiyorum ve dışarıdayım; kapıyı arkamdan dikkatle kapatıyorum ve beni açığa vuran bu yerden hızla uzaklaşıyorum.

Ama aslında yabanda değilim, artık dehlizlerde sürünerek ilerlemiyor, açık havada ormanda avlanıyorum, bedenimde, yuvada ve hatta kale meydanında, şimdikinden on kat daha büyük olsa bile asla hissedemeyeceğim yeni güçler hissediyorum, doğru. Dışarıda avlanmak daha zor ve başarı oranı daha düşük, doğru, ama yine de burada daha iyi besleniyorum, mahsul her açıdan daha üstün, bunları inkâr etmiyorum ve bu durumun en az herkes kadar farkındayım ve tadını çıkarıyorum, hatta belki, değerini herkesten daha iyi biliyorum çünkü ben bir serseri gibi tedbirsiz ve çaresizce değil, azimli ve sakin bir şekilde avlanıyorum. Ayrıca ben yabanda yaşam için yaratılmamışım ve ona mahkûm değilim, aksine, buradaki zamanımın tadını çıkaracağımı, burada ölene kadar avlanmak zorunda olmadığımı, aksine, ben istediğimde ve buradaki yaşamdan bıktığımda, adeta birinin

beni kendine çağıracağını ve onun davetini reddedemeyeceğimi biliyorum. Dolayısıyla buradaki zamanımın keyfini sürebilir, tasasızca vakit geçirebilirim, daha doğrusu, istesem bunu yapabilirim ama yapamıyorum. Yuva beni fazlasıyla meşgul ediyor. Hızla koşarak girişten uzaklaşmıştım ama kısa bir süre sonra hemen geri dönüyorum. Saklanacak iyi bir yer bulup evimin girişini –bu sefer dışarıdan– günler geceler boyunca gözetliyorum. Budalaca bir şey yaptığım söylenebilir ama bana tarifi zor bir haz veriyor ve beni sakinleştiriyor. O anda, kendi evimin önünde değil de uyuyan benin önünde duruyormuşum ve bir yandan derin bir uyku çekerken bir yandan da zinde bir zihinle kendime göz kulak olma şansını elde etmişim gibi hissediyorum. Gecenin hayaletlerini uykudaki âciz, körü körüne güvenen halimle görmüyorum sadece, onlarla gerçeklikte, ayıklığın bütün gücü ve sakin bir muhakeme yetisiyle karşılaşabilmek gibi olağanüstü bir yeteneğim var. Ve tuhaf bir şekilde, sık sık zannettiğim kadar, muhtemelen ileride de, evime tekrar indiğimde zannedeceğim kadar kötü durumda olmadığımı görüyorum. Bu bakımdan, ve elbette başka bakımlardan da, ama özellikle bu bakımdan, bu gezintiler hakikaten gerekli. Giriş için gözden uzakta bir yeri ihtimamla seçmiş olsam da –yaklaşık bir haftalık gözlemlerimi özetlemek gerekirse, o noktadaki trafik oldukça yoğun ama belki de ikamete uygun bütün bölgelerde öyledir ve sinsice etrafı kolaçan eden ilk güçlü davetsiz misafire tek başına göğüs germektense, tam da yoğunluğu gereği kendi halinde akıp giden bir trafiğe maruz kalmak çok daha iyi muhtemelen. Burada çok sayıda düşman ve daha da çok düşman yarakçısı var ama kendi aralarında da mücadele veriyorlar ve bu meşgaleleri içinde, yuvanın farkına bile varmadan yanından geçip gidiyorlar. Bütün bu süre boyunca, girişin etrafını kolaçan eden birine rastlamadım, buna hem kendim hem de onun adına şükrediyorum, yoksa yuvam için duyduğum kaygıyla hiç düşünmeden gırtlığına sarılırdım. Elbette yanına yaklaşmaya cesaret edemediğim tipler de oldu, uzaktan varlıklarını hissetmek bile hızla oradan kaçmama neden olduğundan, bu tiplerin yuvaya karşı nasıl bir tavır takındıkları konusunda kesin bir şeyler söyleyemem ama kısa bir süre sonra geri döndüğümde, hiçbirinin orada olmadığını ve girişe zarar verilmemiş olduğunu görmek beni rahatlatmaya yetti. Dünyanın bana husume-

tinin belki sona erdiğine ya da dindiğine veya yuvamın kudretinin beni şimdiye kadarki imha mücadelesinden azade kılacağına inanmaya yaklaştığım mutlu zamanlar da oldu. Belki de yuva, hiç düşünmediğim kadar ya da onun içindeyken düşünmeye bile cesaret edemediğim kadar koruyordur beni. Bir daha yuvaya dönmeyip buraya, girişin yakınlarına yerleşmek, yaşamımı girişi gözetleyerek geçirmek, gözlerimi sürekli ona dikip içinde olsaydım yuvanın beni ne kadar iyi koruyacağını düşünerek mutlu olmak gibi çocuksu bir istek duyacak kadar ileri gittiğim zamanlar da oldu. Ama birden irkilerek bu çocuksu hayallerden uyanıyorum. Benim buradan gözetlediğim, nasıl bir koruma ki? Yuvanın içindeyken maruz kaldığım tehlikeyi burada, dışarıdaki deneyimlerime dayanarak değerlendirebilir miyim hiç? Bir kere, yuvada olmadığımda düşmanlarım kokumdan beni doğru bir şekilde tespit edebilirler mi? Kokumu bir şekilde aldıklarına şüphe yok ama, eksiksiz bir şekilde değil. Ve olağan bir tehlikenin esas şartı, kokunun eksiksiz bir şekilde alınması değil midir? Demek ki buradaki deneyimlerim sadece yarı deneyim ya da onda bir deneyim değerinde ve beni rahatlatmaya, hem de yanlış yere rahatlatarak çok büyük bir tehlikeye atmaya elverişli deneyimler. Hayır, zannettiğim gibi uykumu gözetlemiyorum, daha çok, musibet uyanırken uyuyamam ben. Belki de musibet, lakayt bir tavırla girişin önünde gezinen, tıpkı benim gibi, her seferinde giriş kapısının zarar görmediğini ve onların saldırısına hazır olduğunu kontrol eden ve sadece, evin efendisinin içeride olmadığını hatta hemen oradaki çalılıkların içinde pusuya yattığını gayet iyi bildikleri için oradan geçip gidenlerin arasındadır. Ve gözetleme yerimden ayrılıyorum ve yabandaki yaşamdan bıkmış haldeyim, burada, ne şimdi ne de daha sonra hiçbir şey öğrenemeyecekmişim gibi geliyor. Ve buradaki her şeye veda etmek, yuvama inmek ve bir daha asla geri dönmek, olayları akışına bırakmak ve bir işe yaramayan gözlemlerle onları sekteye uğratmamak arzusuyla doluyorum. Ama bu sürede girişin orada olan biten her şeyi görmüş olmak beni feci şımarttığından, tam da kendi başına bütün dikkatleri üzerine çekecek aşağı iniş işlemine girişmek ve arkamdan ne işler çevrileceğini ve kapak tekrar kapanıp yerine oturduktan sonra neler olacağını bilmemek bana çok acı veriyor. Önce fırtınalı gecelerde ganimetimi hızla aşağı fırlatma-

yı deniyorum, işe yaramış gibi görünüyor ama gerçekten işe yarayıp yaramadığı ancak ben de içeri girince belli olacak, belli olacak ama belki de artık bana belli olmayacak ya da bana belli olacak ama iş iş-ten geçmiş olacak. Vazgeçiyorum ve içeri girmiyorum. Bir deneme kazısı yapıyorum, elbette esas girişten yeterli bir uzaklıkta ve boyumu geçmeyecek bir çukur kazıp onun üzerini de bir yosun örtüyle kapatıyorum. Bu hendeğin içine kıvrılıp üzerini kapatıyorum, günün farklı saatlerinde, dikkatle hesaplanmış, kısa ve uzun fasılalar vererek dikkatle bekliyorum, sonra yosunu kaldırıyorum, dışarı çıkıyorum ve gözlemlerimi kaydediyorum. İyi kötü çeşitli bilgiler edinmiş olsam da bunlardan genel bir yasa veya güvenle yuvaya inmenin kesin bir yöntemini çıkaramıyorum. Bu sebeple, henüz gerçek girişe inmiyorum ve bunu bir an önce yapmak zorunda olduğum için kendimi çaresiz hissediyorum. Uzaklara gidip kesinlikle güvenli olmayan, birbirinden ayırt etmesi imkânsız sayısız tehlikeyle dolu, dolayısıyla güvenli yuvamla dışarıdaki yaşam arasındaki kıyasın bana mütemadiyen öğrettiği şeyi, tekil tehlikeyi eksiksiz bir şekilde görmeyi ve ondan korkmayı imkânsız kılan eski sefil yaşamıma geri dönme kararını vermeme ramak var. Fazlasıyla uzun süre manasız bir özgürlük içinde yaşamının tahrik ettiği bu kararı uygulamak tam bir budalalık olur elbette; yuva hâlâ benim yuvam, bir adım daha atsam emniyette olacağım. Ve bir anda bütün şüphelerimden sıyrılarak güneşin altında kapıya doğru koşmaya başlıyorum, bu sefer onu kaldırmaya kararlıyım ama kaldıramıyorum, üzerinden atlayıp kendimi cezalandırmak için, ne olduğunu bilmediğim bir suçtan dolayı cezalandırmak için bile isteye dikenli bir çalılığa atıyorum kendimi. Sonra nihayetinde haklı olduğumu, sahip olduğum en değerli şeyi etraf-taki herkese, zemindeki, ağaçlardaki, havadaki herkese en azından bir anlığına açık etmeden aşağı inmenin gerçekten imkânsız olduğunu kendime itiraf etmek zorunda kalıyorum elbette. Ve bu benim hayal ettiğim bir tehlike değil, son derece gerçek bir tehlike. İlla gerçek bir düşman olacak değil ya peşime düşme arzusunu uyandırdığım şey, sırf meraktan peşime takılan ve böylece, farkında bile olmadan, benim karşımda dünya lideri statüsüne yükselen herhangi bir ufak masum canlı, herhangi bir menfur küçük yaratık da olabilir pekâlâ; hatta o bile olmayabilir, belki de, ki bu seçenek diğerinden

daha az kötü değil, hatta bir bakıma en kötüsü – belki de benim türümdendir, yuvaları iyi bilen ve takdir eden, ormanda yaşayan bir kardeşim, barışçıl olsa da kendi kurmadığı yuvaya yerleşmeye bakan ahlaksız bir rezildir. Yine de, şimdi gelse, o kirli harisliğiyle girişi keşfetse, hatta yosun tabakasını kaldırmaya girişse ve bunda başarılı olsa, zar zor içeri soksa kendini ve mabadi sadece bir anlığına görünüp sonra gözden kaybolacak kadar ilerlese, ah bunların hepsi gerçekten olsa, ben de gözümü karartıp nihayet, nihayet hiç tereddüt etmeden süratle ardından içeri girip üzerine atılabilirim, ısırabilirim, paralayabilirim, parça parça ederim onu, kanını içip bitiririm ve leşini diğer kurbanlarıma yanına fırlatabilirim, ama hepsinden önemlisi, ki esas mesele de bu, nihayet yine yuvamda olurum, bu sefer labirentimi memnuniyetle takdir ederim hatta, ama önce yosun örtüyü üzerime çeker ve sanırım yaşamımın sonuna kadar, dinlenirim. Ama kimse gelmiyor ve kendi başımın çaresine bakmak zorunda kalıyorum. Mütemadiyen bu işin güçlüğüyle meşgul olduğumdan, ürkekliğimi de büyük ölçüde üzerimden atıyorum, girişe dışarıdan da yaklaşımdan çekinmiyorum artık, etrafında çemberler çizerek dolanmak şimdi gözde meşgalem, sanki artık düşman benim de, başarıyla içeri girmek için fırsat kolluyorum. Güvenebileceğim, gözetleme yerime yerleştirebileceğim herhangi biri olsaydı, gönül rahatlığıyla aşağı inebilirdim. Bu güvenilir kimseyle, ben aşağı inerken ve ben aşağı indikten sonra da uzun bir süre durumu iyice gözetlemesi, bir tehlike alameti durumunda yosun örtüye tıklaması, aksi takdirde bir şey yapmaması konusunda anlaşılabildim. Böylece üzerimdeki zeminde kökten bir temizlik yapılmış olur, ardımda, güvenilir kimse dışında tek bir iz kalmazdı. – Peki o da bunun karşılığında bir şey talep etmeyecek mi, en azından yuvamı görmek istemeyecek mi? Sırf bu bile, birisini bile isteye yuvama almak bile, bana büyük eziyet olurdu. Ben yuvamı kendim için kurdum, misafirler için değil, sanırım onu içeri almazdım; yuvama girmemi mümkün kılmasını gözden çıkarmak anlamına gelse bile bu, içeri almazdım onu. Ama onu içeri almam zaten mümkün olmazdı çünkü ya onu tek başına aşağı indirmek zorunda kalırdım ki, bu akla hayale sığmayacak bir şey ya da ikimizin de aynı anda aşağı inmesi gerekirdi, o zaman da, benim için gözcülük yaparak sağladığı fayda ortadan kalkardı. Peki

ya güven meselesi? Yüz yüzeyken güvendiğim birine, onu görmediğimde ve aradaki yosun örtü bizi ayırırken de güvenebilir miyim? Birini bir yandan da gözlerken ya da gözleme imkânına sahipken ona güvenmek nispeten kolay iş, hatta birine uzaktan güvenmek bile mümkün belki de ama yuvamın içinden, yani bir başka dünyadan, dışarıdaki birine tamamen güvenmek, işte bu, sanırım, imkânsız. Ama böyle şüphelere lüzum bile yok çünkü ben aşağı inerken ya da indikten sonra, yaşamın sayısız tesadüfünün güvendiğim kimseyi görevini yerine getirmekten alıkoyabileceği düşüncesi bile yeterli, ah karşılaşacağı en küçük engelin bile benim için hiç tahmin edilemez sonuçları olabilir. Hayır, bunların hepsini hesaba katarsak, yalnız olmaktan ve güvenebileceğim kimse olmamasından kesinlikle şikâyet etmemeliyim. Bu nedenle herhangi bir menfaatimi kaybetmiyor ve muhtemelen olası zararlardan esirgiyorum kendimi. Ama sadece kendime ve yuvama güvenebilirim. Bunu daha önce dikkate almış olmam ve şimdi beni bu kadar meşgul eden bu durum için önlem almış olmam gerekirdi. En azından inşaat işinin daha başındayken kısmen de olsa mümkündü bu. Birinci dehlizi, birbirine uygun mesafede iki girişi olacak şekilde inşa etmeliydim, böylece, kaçınılması imkânsız olan zahmetlere girerek girişlerden birinden aşağı iner, giriş dehlizini hızla aşarak ikinci girişe koşar, orada, bu amaca uygun biçimde döşemiş olmam gereken yosun örtüyü biraz aralayarak birkaç gün ve gece boyunca durumu her açıdan gözetlemeye çalışabilirdim. Bu işi yapmanın tek doğru yolu buydu. İki farklı giriş tehlikeyi elbette artırırdı ama sadece gözlem yeri olarak tasarlanan tek giriş çok dar inşa ederek bu kuruntularımı da dindirebilirdim. İşte böylece teknik teferruatlar içinde kayboluyorum, bir kez daha mükemmel bir yuva hayalini kurmaya başlıyorum, bu beni biraz sakinleştiriyor, gözlerimi kapatıp hiç göze çarpmadan girip çıkmamı sağlayacak gayet net ve biraz daha az net inşa olanaklarını gözümde canlandırarak kendimden geçiyorum.

Orada öyle uzanmış bunları düşünürken bu olasılıkların her birini çok önemsiyorum ama onları gerçek avantajlar olarak değil de teknik kazanımlar olarak görüyorum çünkü hiçbir engelle karşılaşmadan girip çıkmak da ne demek? Huzursuz bir zihne, özgüven ek-

sikliğine, kirli arzulara, hemen orada duran ve sadece kendini ona tamamen açanın içini huzurla dolduran yuva göz önüne alındığında, çok daha kötü görünen bazı özelliklere işaret ediyor. Şu anda tabii ki onun dışındayım ve geri dönme olanağı arıyorum; bunu mümkün kılacak teknik donanımlar çok makbule geçerdi. Yine de, belki de o kadar da makbule geçmezdi. Ânın verdiği kaygıyla yuvayı olabildiğince emniyetli bir şekilde saklanılacak bir kovuk olarak görmek, onu fazlasıyla küçümsemek olmaz mı? Elbette, emniyetli bir kovuk bir yandan da veya öyle olmalı ve bir tehlikenin tam ortasında olduğumu hayal ettiğimde, dişlerimi sıkarak ve irademin bütün gücüyle, yuvanın canımı kurtarmak için yaratılmış bir kovuktan başka bir şey olmamasını ve bu gayet net belirlenmiş görevi olabildiğince mükemmel bir şekilde karşıladığını ve bütün diğer görevlerinden feragat etmeye hazır olduğumu düşünüyorum. Ancak şimdi durum öyle ki, yuva gerçekte –büyük bir sıkıntı ânında gerçeklik asla görülemiyor ve tehlikeye maruz olunan anlarda bile onu görmek için uğraşmak gerekiyor– büyük bir emniyet sunuyor olsa da bütünüyle yeterli değil, o halde, onun içindeyken duyduğum kaygılar tamamen dinecek mi hiç? Bunlar daha başka, daha mağrur, daha kapsamlı, genelde daha çok bastırılmış kaygılar ama onların beni yiyip bitiren etkisi, dışarıdaki yaşamın verdiği kaygıların etkisiyle aynı belki de. Yuvayı sadece canımı emniyete almak için kurmuş olsaydım, kandırılmış gibi hissetmezdim kendimi ama yuva için verdiğim devasa emekle elde ettiğim gerçek emniyet, en azından duyumsayabildiğim ve kendisinden faydalanabildiğim kadarıyla, benim için yeterli değil. Bunu kabullenmek ne kadar acı verici olsa da, tam da kurucusu ve sahibi olan bana kendini kapatmış olan, evet şeklen kaskatı kesilmiş olan şu giriş karşısında bunu itiraf etmek zorundayım. Ama yuva da sadece kurtulmak için sığınılacak bir delik değil işte. Kale meydanında, etrafım tavana kadar yükselen et stokuyla çevrili halde durup her biri meydana açılan ve mekânın tamamına göre alçalan veya yükselen, düz veya kıvrımlı, genişleyen veya daralan ve hepsi aynı ölçüde sessiz ve boş ve her biri kendi meşrebince beni yine sessiz ve boş olan çok sayıda diğer meydana çıkarmak üzere inşa edilmiş on dehlize dönerek durduğumda – işte o zaman emniyet meselesi aklımın ucundan bile geçmiyor, işte o zaman, burasının dirençli toprak zemini tırma-

layarak ve çiğneyerek, üzerinde tepinerek ve tos vurarak meydana çıkardığım kalem olduğunu, asla başka birine ait olamayacağını ve sonunda, kanım burada, kendi toprağıma sızacağı ve kaybolup gitmeyeceğinden, düşmanımdan gelecek ölümcül darbeyi de huzurla alabileceğimi düşünecek kadar benim olduğunu biliyorum. Tamamen benim için tasarlanmış, rahatça gerinebilmem, çocukça yuvarlanabilmem, hayal kurarak uzanabilmem, mutlu mesut uykuya dala bilmem için hesaplanmış bu dehlizlerde, bir yarısını huzur dolu uyu-yarak, bir yarısını huzurla uyanarak geçirdiğim o güzel saatlerin başka ne anlamı olabilir ki? Ve her birini çok iyi bildiğim, hepsi birbirinin tıpatıp aynısı olsa da, kapalı gözlerle bile salt duvarlarının kavisinden ayırt edebildiğim o küçük meydanlar da beni, hiçbir kuş yuvasının bir kuşu sarıp sarmalayamayacağı bir huzur ve sıcaklıkla sarıp sarmalıyor. Ve her şey, her şey sessiz ve boş.

Durum böyleyse, o zaman neden hâlâ duraksıyorum, neden davetsiz misafir, yuvamı belki de bir daha asla görmeme olasılığından daha çok korkutuyor beni? İşte bu olasılık, ne mutlu ki olası değil, yuvanın benim için anlamını düşüncelerle izah etmeye hiç gerek yok; ben ve yuva o kadar birbirimize aitiz ki, huzurla, bütün o kaygı-larıma rağmen huzurla buraya yerleşebilirim; kaygılarımın üstesinden gelmek için, bütün kuşkularıma rağmen girişi de açmak için bu kadar çabalamama hiç gerek kalmaz o zaman, hiçbir şey yapmadan beklesem de yeterli olur benim için çünkü hiçbir şey bizi ebediyen ayıramaz ve nihayetinde bir şekilde kesinlikle yuvama inerim. Ama tabii, ben inene kadar ne kadar zaman geçebilir ve bu sürede, hem burada yukarıda hem de orada, aşağıda neler olabilir? İşte bu süreyi kısaltmak ve gerekli olanı hemen yapmak da sadece benim elimde.

Ve şimdi, yorgunluktan artık düşünemez hale gelmişken, kafam önüme düşmüş, bacaklarım titrerken, yarı uyuklayarak, yürümekten çok el yordamıyla ilerleyerek girişe yaklaşıyorum, yosunu yavaşça kaldırıyorum, yavaşça aşağı iniyorum, dalgınlıktan girişi gereksiz yere uzun süre üstü açık bırakıyorum, sonra bu ihmalimi hatırlayıp telafi etmek için tekrar yukarı tırmanmaya başlıyorum ama neden yukarı tırmanmakla uğraşayım ki? Sadece yosun örtüyü üzerime çeksem yeter, tamam, tekrar aşağı inip nihayet yosun örtüyü çekerek

kapatıyorum. Sadece bu halde, sırf bu haldeyken halledebilirim bu işi. – Daha sonra yosunun altında, topladığım ganimetin üzerinde, etrafım kanla ve etlerden akan sıvıyla çevrili halde uzanıyorum ve nihayet özlemini çektiğim uykuya dalabilirim. Beni rahatsız eden hiçbir şey yok, peşimden gelen olmadı, yosunun üst tarafında, en azından şimdiye kadar, her şey sakın gibi görünüyor ve sanırım, sakın olmasa bile şu anda gözlemlerin beni alıkoymasına izin vermem; yerimi değiştirdim, üst dünyadan yuvama girdim ve bunun etkisini ânında hissediyorum. Bu, bana yeni güçler veren yeni bir dünya ve yukarıda yorgunluk olan şey, burada aynı şekilde etki etmiyor. Bir yolculuktan döndüm, katlandığım büyük zorluklar nedeniyle bayılacak kadar yorgunum ama eski evimi tekrar görmek, beni bekleyen yerleşme işleri, bütün odaları şöyle bir tekrar gözden geçirme, ama her şeyden önce olabildiğince hızlı kale meydanına ilerleme zorunluluğu, bunların hepsi yorgunluğumu huzursuzluğa ve coşkuya dönüştürüyor, yuvama adım attığım anda uzun ve derin bir uykudan uyanmış gibi oluyorum. İlk iş çok zahmetli ve bütün gücümü vermemi gerektiriyor: ganimeti labirentin dar ve gevşek duvarlı dehlizlerinden geçirmek. Bütün gücümle bastırıp ileri itiyorum ve başarıyorum da ama çok yavaş ilerliyor; hızlanmak için et kütlelerinin bir parçasını koparıyorum ve zar zor üzerinden atlayıp arasından geçiyorum, şimdi önümde sadece bir parça et var, şimdi onu ileri doğru itmek daha kolay ama bu dar dehlizlerin içinde, tek başımayken bile kolaylıkla içinden geçemeyeceğim koca bir et kütlelerinin ortasındayım, kendi erzakım içinde boğulmam işten bile değil, hatta bu sıkışıklıktan sağ çıkmak için erzakımı yiyip içerek kendime yol açmam gerekebilir. Ama nakliye işi başarılı oluyor, çok uzun sayılmayacak bir sürede tamamlıyorum, labirent arkamda kalıyor, muntazam bir dehlizde durup bir oh çekiyorum, ganimeti bir bağlantı dehlizinden özellikle bu iş için düşünülmüş ve sert bir eğimle kale meydanına inen bir ana dehlize yuvarlıyorum. Bundan sonra bana pek bir iş düşmüyor, şimdi her şey neredeyse tamamen kendiliğinden aşağı yuvarlanıp akıyor. Nihayet kale meydanındayım! Nihayet dinlenebileceğim. Her şey bıraktığım gibi, büyük bir talihsizlik olmamış gibi görünüyor, ilk bakışta fark ettiğim küçük hasarlar kısa zamanda onarılacak ama önce dehlizlerdeki uzun yürüyüş var ki bu da zaten benim

için bir külfet değil, eski günlerde yaptığım gibi ya da –henüz o kadar yaşlı değilim ama pek çok şeyin anısı tamamen bulanık– eski günlerde yaptığım ya da yapıldığını duyduğum gibi, dostlarla sohbet. Şimdi, kale meydanını gördükten sonra, işe ikinci dehlizden başlıyor, kasten yavaş hareket ediyorum, nasıl olsa sonsuz vaktim var –yuvanın içinde her zaman sonsuz vaktim var– çünkü orada yaptığım her şey iyi ve önemli ve beni adeta hayatta tutuyor. İkinci dehlizden ilerlemeye başlıyorum ve tam orta yerinde denetleme işini yarıda bırakarak üçüncü dehlize geçiyor, oradan tekrar kale meydanına çıkıyorum, şimdi elbette ikinci dehlizde işe en baştan başlamalıyım ve işte böyle işi oyuna çeviriyor, kendime iş çıkarıyorum ve kendi kendime gülüyorum ve memnun oluyorum ve bu kadar çok işten kafam iyice karışıyor ama yine de işi bırakmıyorum. Sizin hatırina, siz dehlizler ve meydanlar ve özellikle senin soruların yüzünden, ey kale meydanı, geldim işte, uzun bir süre canımın derdine düşüp dönüşümü ertelemek gibi bir aptallık yaptıktan sonra, yaşamımı hiçe sayarak geldim işte. Şimdi huzurunuzdayım ya, tehlike umurumda bile değil. Siz bana aitsiniz, ben size, birbirimize bağlıyız, başımıza ne gelebilir ki? Yukarıdakiler varsın iyice yaklaşmış olsun, yosunda bir gedik açmak üzere ağızlarını açmış olsunlar. Ve şimdi, suskunluğu ve boşluğuyla yuva da beni selamlıyor ve söylediklerimi doğruluyor. – Ama birden üzerime bir miskinlik çöküyor ve gözde meydanlarımdan birinde dertop olup kıvrılıyorum, her şeyi denetlemedim henüz, daha çok işim var ama zaten denetleme işini sonuna kadar götürmek istiyorum, burada uyumak istemiyorum ama burada uyumaya niyetlenirmiş gibi yerleşme çağrısına boyun eğiyorum, burada eskisi gibi rahat yerleşip yerleşemediğimi bir denemek istiyorum. Deneme başarılı oluyor ama ben oradan ayrılmayı başaramıyorum, derin bir uykuya dalarak orada kalıyorum.

Herhalde çok uzun süre uyumuşum. Uykunun kendi kendine dağılan son safhasından uyanıyorum, uykunun en hafif safhası olsa gerek bu, çünkü zar zor işitilen bir tıslama sesi uyandırıyor beni. Ne olduğunu hemen anlıyorum, gereğinden az teftiş ettiğim, gereğinden fazla esirgediğim küçük yaratıklar, benim yokluğumda, bir yerde bir yol açmış kendine, bu yol bir noktada eski bir yolla kesişmiş,

tam o noktada hava sıkışmış ve bunun sonucunda ortaya bu tıslama sesi çıkıyor. Nasıl da hiç durup dinlenmeden çalışan bir tür bunlar ve ne bıktırıcı bir hamaratlıkları var! Dehlizimin duvarlarına kulak kabartıp deneme kazılarıyla arızanın yerini tespit etmem gerekecek ve ancak ondan sonra bu sesi ortadan kaldırabilirim. Ayrıca bu yeni kazı işi, yuvamın koşullarıyla uyum içinde yürürse, ortaya çıkacak yeni hava besleme hattı da tarafımdan memnuniyetle karşılanacak. Ama bu küçük yaratıklara şimdiye kadar yaptığımdan daha çok dikkat edeceğim, birini bile esirgemek yok artık. Bu tür araştırmalar konusunda çok idmanlı olduğum için, işim muhtemelen uzun sürmeyecek ve hemen işe koyulabilirim, yapmam gereken başka işler de var ama en acili bu, dehlizlerimde sessizliğin hüküm sürmesi gerekiyor. Ayrıca bu ses nispeten masum bir ses; ilk geldiğimde muhakkak mevcut olmasına rağmen, hiç işitmedim; işitebilmek için önce kendimi tam olarak evimde hissetmem gerekiyordu, bir bakıma, sadece ev sahibinin kulağının işitebileceği bir ses bu. Ve bu tür seslerde âdet olduğu üzere, sürekli de değil, arada uzun duraklamalar var, onlar da belli ki hava akımındaki tıkanmalardan ileri geliyorlar. Araştırmaya başlıyorum ama müdahale edilmesi gereken noktayı bulmayı başaramıyorum, talihin yüzüme gülmesini bekleyerek birkaç yeri kazıyorum; elbette bu hiçbir şeyi ortaya çıkarmıyor ve meşakkatli kazıma işi ve daha da meşakkatli olan kazınmış yerin üzerini kapama ve düzeltme işi faydasız oluyor. Sesin kaynağına asla yaklaşamıyorum, düzenli duraklamalarla, hep aynı tizlikte, bazen tıslama gibi, bazen de ıslık gibi sürüp gidiyor. Bu arada, bu sesi şimdilik kendi haline de bırakabilirim, evet çok rahatsız edici ama sesin kaynağı olduğunu tahmin ettiğim şey konusunda hiçbir şüphe yok, demek ki ses pek de şiddetlenmeyecek, aksine, bu tür seslerin –şimdiye kadar asla bu kadar uzun süre beklemedim ama– küçük sondajcılarının devam çalışmaları sonucunda zamanla kendiliğinden ortadan kalkması da mümkün olabilir ve bu bir yana, genelde, sistematik bir arama çalışması çok uzun süre başarısız kalırken, bir tesadüf birdenbire arızanın bir izini çıkarır verir karşıma. Kendimi böyle avutuyorum ve dehlizlerin içinde dolaşmak ve uzun zamandır çoğunu görmediğim meydanları ziyaret etmek ve arada kale meydanında biraz koşturmak istesem de kendimi alıkoyamıyorum, aramaya devam etmeliyim. Bu küçük ha-

şarat, çok daha iyi kullanabileceğim çok fazla zamana mal oluyor, çok fazla zamana. Bu tür durumlarda genelde beni cezbeden şey teknik sorundur, örneğin kulağımın bütün incelikleriyle ayırt etme becerisine sahip olduğu ve dolayısıyla tamamen net bir şekilde kaydettiği sestten yola çıkarak sesin sebebini çıkarsamaya çalışırım ve sonra da vardığım sonucun gerçeklikle örtüşüp örtüşmediğini denetlemekte ısrar ederim. Bu ısrarın gayet makul bir nedeni var çünkü, duvardan kopan bir kum tanesinin yuvarlandığı noktayı bilmek gibi bir şey söz konusu olsa bile, sesin nedenini saptayamadığım sürece kendimi güvende hissedemem. Ve böyle bir ses, bu açıdan bakıldığında, kesinlikle önemsiz değil. Ama önemli ya da önemsiz, ne kadar ararsam arayayım, hiçbir şey bulamıyorum, daha doğrusu çok fazla şey buluyorum. Tam da en sevdiğim meydanda mı olmalıydı bu, diye düşünüp sağ taraftan ilerleyerek meydandan uzaklaşıyor, neredeyse bir sonraki meydana giden yolun ortasına kadar ilerliyorum, bunların hepsi bir şaka olmalı, tam da en sevdiğim meydanın bu arızaya tek başına neden olmadığını, aksine başka yönlerde de arızalar olduğunu kendime kanıtlamak istiyorum sanki ve gülümseyerek kulak kesilmeye başlıyorum ama kısa bir süre sonra gülümsemeyi bırakıyorum çünkü gerçekten de, aynı tıslama sesi burada da var. Aslında gayet önemsiz, diyorum bazen, benden başka kimsenin işitemeyeceği bir ses bu, ben şimdi, daimi talimle keskinleşmiş kulağımla giderek daha da net bir şekilde işitiyorum onu, oysa, yaptığım kıyaslamaların da açıkça gösterdiği üzere, her yerde tam olarak aynı ses var. Kulağımla duvara yaslamadan dehlizin orta yerinde durup kulak kesildiğimde, sesin kuvvetlenmediğinin farkına varıyorum. Öyle dururken ancak güçbela, bir ileri bir geri gidip kendimi tamamen vererek dinlediğimde incecik bir tınıyı işitmekten çok, tahmin ediyorum. Beni en rahatsız eden tarafı da, her yerde aynı oluşu çünkü bu hali ilk varsayımım ile örtüşmüyor. Bu sesin kaynağına dair tahminim doğru olsaydı, o tahmine göre tespit etmem gereken o belirli kaynaktan çok güçlü bir şekilde yayılması ve oradan uzaklaştıkça azalması gerekirdi. Ama bu açıklamam isabetli değilse, bu ses başka neydi? Şimdiye kadar her birinin uzağında durarak duymaya çalıştığım, iki ayrı ses merkezi olması ve merkezlerden birine yaklaştığımda oradan çıkan sesleri algımlarken diğer merkezden gelen sesler azaldığı için toplam

sonucun kulağım için hep takriben aynı kalmış olması olasılığı da var. Kulak kesilip dinlediğimde, bu yeni varsayımla uyumlu ton farklılıklarını, gayet belli belirsiz olsa da ayırt ettiğime ikna olmuştum neredeyse. Her durumda, deneme sahasını şimdiye kadar yaptığım-
dan çok daha geniş tutmalıyım. Bu nedenle dehlizden kale meydanına kadar iniyorum ve orada dinlemeye başlıyorum. – Çok tuhaf, aynı ses burada da var. Şimdi, benim burada olmadığım zamandan alçakça faydalanmış beş para etmez hayvanların kazı çalışmaları sonucunda ortaya çıkmış bir ses olsa da, bu hayvanların bana karşı bir garazları yok, nihayetinde kendi işleriyle meşguller ve yollarına herhangi bir engel çıkmadığı sürece, başlangıçta belirledikleri istikametten sapmazlar, bunların hepsini biliyorum elbette, buna rağmen, kale meydanına yaklaşmaya cüret etmiş olmalarını aklım almıyor, bu beni feci heyecanlandırıyor ve işimi yapabilmem için muhtaç olduğum aklımı iyice karıştırıyor. Bu bakımdan, seçenekler arasında herhangi bir fark gözetmek istemiyorum: Kazı yapanların gözünü korkutan şey, kale meydanının her halükârda gayet etkili olan derinliği miydi, büyük bir alana yayılmış olması ve ona uygun sert hava akımı mıydı, yoksa şu ya da bu şekilde o durgun zihinlerine erişmiş, söz konusu olanın kale meydanı olduğu havadisi mi? Ne olursa olsun, şimdiye kadar kale meydanının duvarlarında herhangi bir kazı izine rastlamadım. Etrafa yayılan güçlü kokuların cazibesine kapılıp sürüler halinde buraya gelen hayvanlar olmadı değil, burası benim sabit avlanma alanımdı, ama onlar da yukarıdan bir yerden kazmaya başlayarak dehlizlerime kadar ilerlemiş, büyük bir iç sıkıntısı eşliğinde olsa da, kokunun cazibesine karşı koyamayarak dehlizlerden aşağı yuvarlanarak gelmişlerdi. Ama şimdi dehlizlerin içinde de delik açmış durumdalar. Gençlik veya erken erkeklik çağı planlarımla hep-
sini olmasa da en azından en önemlilerini yürürlüğe koymuş olsaydım, daha doğrusu, irade eksikliği falan söz konusu olmadığından, bu planları yürürlüğe koyacak gücüm olsaydı keşke. Gözde planlarımdan biri, kale meydanını, onu çevreleyen topraktan koparmak, yani duvarlarını yaklaşık benim boyuma denk gelen bir kalınlıkta bırakıp topraktan ayırması maalesef imkânsız olan dar bir kaide dışında, meydanı duvar ölçeğinde bir boşlukla çevrelemektir. Bu boşluğu, pek haksız sayılmayacak biçimde, benim için olabilecek en güzel

yerleşim yeri olarak hayal etmiştim hep. Bu yuvarlak kemerin üstünden sallanmak, kendimi yukarı çekmek, aşağıya kaymak, takla atmak ve zemini tekrar ayaklarının altında hissetmek ve bütün bu oyunları şeklen kale meydanının gövdesi üzerinde olsa da onun esas bölgesinde oynamamak; kale meydanından uzak durabilmek, onu görmek zorunda kalmadan gözleri dinlendirebilmek, onu görmenin verdiği mutluluğu ileriki bir zamana ertelemek ve yine de ondan mahrum olmak zorunda kalmamak, aksine, ona götüren tek bir açık bağlantı olduğunda mümkün olmayan bir şeyi yapıp onu şeklen pençelerinin arasında tutabilmek; ama en önemlisi, görüntüsünden mahrum kalmanın karşılığında, kale meydanıyla onu çevreleyen boşluk arasında tercih yapılacak olsa, bütün yaşamı boyunca, sadece orada aşağı yukarı dolanıp kale meydanını koruyarak boşlukta kalmayı tercih ederek ona bekçilik etmekle ödüllendirilmek. O zaman duvarlarda hiç ses olmaz, hemen yakınındaki meydana kadar ulaşan cesur kazılar olmazdı, o zaman orada huzur sağlanmış olurdu ve ben de o huzurun muhafızı olurdu; küçük haşaratın kazılarına tiksineyerek kulak vermek zorunda kalmaz, şimdi tamamen mahrum kaldığım bir şeye hayranlıkla kulak kesilirdim: kale meydanında sessizliğin uğultusuna.

Ama bütün bu güzel şeyler yok işte ve ben de işime bakmalıyım, hatta bu işin doğrudan kale meydanıyla ilişkili olmasından neredeyse memnuniyet duymalıyım çünkü bu beni hızlandırıyor. Giderek daha da belli olduğu üzere, ilk bakışta gayet cüzi gibi görünen bu iş için bütün güçlerime ihtiyacım var. Şimdi kale meydanının duvarlarını dinliyorum ve yüksekte veya alçakta, duvarda veya zeminde, girişlerde veya içeride, dinlediğim her yerde, her yerde aynı ses var. Ve bu aralıklı sese kulak verme işi ne kadar çok zaman, ne kadar çok çaba gerektiriyor. İstenirse, burada kale meydanında, tam da meydanın büyüklüğü nedeniyle kulağı toprak zeminden ayırınca, dehlizlerden farklı olarak hiçbir şey işitilmemesinde de bir teselli bularak kendini kandırabilir insan. Sadece dinlenmek, sadece durumumu değerlendirmek için sık sık deneme yapıyorum, büyük bir gayretle kulak kesiliyor, hiçbir şey işitmeyince mutlu oluyorum. Ama bu bir yana, aslında olan ne? Bu hadise hakkındaki ilk açıklamalarım tama-

men isabetsiz çıktı. Ama hazırdaki diğer açıklamaları da reddetmek zorundayım. Duyduğum şeyin, işbaşındaki küçük haşaratın sesi olduğu düşünülebilir. Ama bütün deneyimlerle zıt düşen bir açıklama bu; her zaman var olmuş olsa da hiç işitmediğim bir şeyi birdenbire işitmeye başlamış olamam. Belki yıllar içinde yuvadaki aksaklıklara karşı duyarlılığım artmıştır ama işitme yetim kesinlikle daha keskinleşmedi. Küçük haşaratın doğasındadır işitilmemek. Yoksa ben şimdiye kadar müsamaha gösterir miydim? Açlıktan ölme pahasına, onları yok ederdim. Ama belki de, sinsice aklıma giren bir fikir daha işte, belki de henüz tanımadığım bir hayvan söz konusu. Bu da olmayacak iş değil. Evet, burada aşağıdaki yaşamı uzun zamandır ve oldukça dikkatli bir şekilde gözlemliyorum ama dünyanın türlü türlü hali var ve kötü sürprizlerden yana hiç eksiklik çekilmiyor. Ama o zaman tek bir hayvan değil de, birdenbire benim bölgeme üşüşmüş büyük bir hayvan sürüsü olsa gerek bu, işitilebildiklerine göre, küçük haşarattan büyük, ama çalışma sesleri çok belirsiz olduğuna göre, çok da büyük olmayan bir hayvan sürüsü. Bunlar hiç tanımadığım hayvanlar da olabilir, yolu buradan geçen, beni rahatsız etseler de geçişleri çok yakında sonlanacak yolculuğa çıkmış bir sürü olabilir. Dolayısıyla sadece durup bekleyebilirim ve nihayetinde, gereksiz işler yapmama gerek olmayabilir. Ama bunlar yabancı hayvanlarsa nasıl oldu da birini bile göremedim? Şimdiye kadar içlerinden birini yakalamak umuduyla bir sürü yeri kazıdım ama bir tane bile bulamadım. Belki de çok çok küçük hayvanlar oldukları, benim tanıyıp bildiklerimden çok daha küçük oldukları, sadece çıkardıkları sesin çok daha büyük bir ses olduğu geliyor aklıma. İşte bu nedenle kazıp kenara attığım toprakları inceliyorum, toprak kütlelerini yukarı fırlatarak küçük zerreler halinde yere düşmelerini bekliyorum ama ses çıkaran yaratıklar orada da yok. Yavaş yavaş, bu tür küçük rasgele kazılarla hiçbir şey elde edemeyeceğimi, böyle yaparak sadece yuvamın duvarlarını eşeleyip durduğumu, aceleyle oraya burayı tırmaladığımı, açtığım deliklerin üzerini kapatmak için vaktim olmadığını, pek çok yerde yolumu ve görüş alanımı kapatan toprak yığınları olduğunu yavaş yavaş anlıyorum. Yine de bunlar beni sadece tali olarak rahatsız ediyor, şimdi ne dolanabiliyorum, ne etrafa bakınabiliyorum, ne dinlenebiliyorum, herhangi bir deliğin içinde çalışırken

sıklıkla, pençemin biri, yarı uykudayken altını üstüne getirmeye çalıştığım toprağın üzerine serilmiş halde bir süreliğine uyuyakalıyorum. Şimdi yöntemimi değiştireceğim. Sesin istikametinde muntazam bir büyük kazı yapacağım ve bütün teorileri bir kenara bırakıp sesin gerçek nedenini bulana kadar kazmayı bırakmayacağım. Sonra da gücüm buna yeterse sesi bertaraf edeceğim, yetmezse de en azından gerçeği biliyor olacağım. Bu kesin bilgi beni ne rahatlatacak ne de çaresiz bırakacak ama ne olursa olsun, öyle ya da böyle, kesin ve haklı olacak. Bu kararı vermiş olmak bana iyi geliyor. Şimdiye kadar yaptığım her şey çok aceleyle yapılmış gibi geliyor bana; yuvaya dönüşümün verdiği telaş içinde, üst dünyanın dertlerinden henüz tam kurtulamamışken, yuvanın huzuruyla henüz tam olarak kaynaşmamışken, ondan çok uzun süre mahrum kalmış olmanın verdiği aşırı hassasiyetle, kuşkusuz ki tuhaf bir arız nedeniyle şuurumu tamamen kaybettim. Ne oldu peki? Sadece uzun duraklamalarda işitilebilen, hafif bir tıslama, hiç söylemek istemesem de, alışması çok da güç olmayacak bir hiçlik; hayır, buna alışılmaz ama bir süreliğine ona karşı herhangi bir girişimde bulunmadan gözlemlenebilir, yani birkaç saatte bir ona kulak verilebilir ve elde edilen sonuç sabırla kayıt altına alınabilir ama benim gibi kulakları duvarlara sürterek ve neredeyse sesin işitilebilir olduğu her anda, aslında bir şey bulmak için değil, iç huzursuzluğa uygun bir iş yapmış olmak için toprağı kazımaya başlayarak yapılamaz bu. Şimdi her şey çok farklı olacak diye umut ediyorum. Ve bir yandan da umut etmiyorum çünkü –gözlerimi kapatıp kendime feci öfkelenerek itiraf ettiğim üzere– bu içimdeki huzursuzluk saatlerdir böyle köpürüp duruyor ve aklım beni dizginlemese, büyük olasılıkla herhangi bir yerde, oradan ses duyuluyor olsun olmasın, ahmakça, inatla, sırf kazımış olmak için kazımaya başladım, tıpkı, ya hiç düşünmeden toprağı kazıyan ya da toprağı yediği için kazımakta olan şu küçük haşarat gibi. Bu yeni makul plan beni hem cezbediyor, hem cezbetmiyor. Ona karşı öne sürecek bir argümanım yok, en azından elimde ona karşı bir sav yok, anladığım kadarıyla bu plan beni hedefe ulaştıracak. Buna rağmen ona aslında inanmıyorum, ona o kadar az inanıyorum ki, sonucunun yol açacağı olası dehşetlerden bile korkmuyorum, korkunç bir sonuca bile inanmıyorum; evet, sesin ilk ortaya çıktığı andan beri böyle bir mantıklı kazı işini

düşünmüşüm de, ona hiç güvenmediğim için şimdiye kadar bu işe girişmemişim gibi görünüyor bana. Yine de elbette kazımaya başlayacağım, başka bir olasılığım kalmadı ama hemen başlamayacağım, biraz erteleyeceğim. Aklım yine başıma geldiğinde, tam olarak geldiğinde yapacağım bunu, bu işe körü körüne atılmayacağım. Her durumda, öncesinde eşeleme çalışmalarımın yol açtığı hasarı tazmin edeceğim; bu da bana az bir zamana mal olmayacak ama zorunlu; yeni kazı beni gerçekten hedefe ulaştıracaksa eğer, muhtemelen uzun sürecek ve herhangi bir hedefe ulaştırmayacaksa da sonsuza dek sürecek; her durumda bu, bu çalışmanın yuvadan uzun süre uzak kalmayı gerektireceği anlamına geliyor, üst dünyadaki kadar kötü değil elbette, istediğim zaman çalışmaya ara verip evimi ziyaret edebilirim ve bunu yapmasam bile, kale meydanının havası bana doğru esecek ve çalışma sırasında beni sarıp sarmalayacak ama yuvadan uzaklaşma ve kendini belirsiz bir yazgıya bırakma anlamına geliyor bu iş yine de, bu nedenle yuvamı iyi durumda bırakmak istiyorum, onun huzuru için mücadele etmiş olan ben onu bizzat bozmuşum ve hemen tekrar tesis etmemişim denmesin. Böylece toprağı açtığım deliklere tekrar doldurmaya başlıyorum, çok iyi bildiğim, sayısız kere, o esnada çalıştığımın bilincinde bile olmadan yaptığım bir iş bu ve özellikle son safhadaki toprağı bastırma ve düzleme işinde –burada kendimi övüyor değilim, sadece gerçeği dile getiriyorum– kimse elime su dökemez. Ama bu sefer bu iş bana zor geliyor, dikkatim çok dağınık, tam işin ortasında kulağımı duvara dayayıp duymaya çalışıyorum ve yukarı çıkardığım az miktardaki toprağın ayağımın altından tekrar bayır aşağı dökülmesine aldırmiyorum. Özel bir dikkat gerektiren son düzeltme çalışmalarına ise hiç takatim yok. Çirkin tümsekler, rahatsız edici çatlaklar kalıyor, bu şekilde yamalanmış bir duvara eski kavisini vermenin ne kadar zor olduğundan bahsetmiyorum bile. Bunun sadece geçici bir iş olmasıyla avutuyorum kendimi. Geri döndüğümde, huzur tekrar sağlandığında her şeyi nihai olarak iyileştireceğim, bir çırpıda halledeceğim hepsini. Evet, masalda her şey bir çırpıda gerçekleşir ve bu teselli de aslında masallardan çıkma bir teselli. Hemen şimdi işin tamamını halletmek çok daha iyi olurdu, onu sürekli bölmekten, dehlizler içinde gezinip durmaktan ve ses gelen yeni noktalar tespit etmekten çok daha faydalı olurdu, ki bu

aslında çok daha hafif bir iş çünkü rasgele bir yerde durup kulak kesilmekten başka bir çaba gerektirmiyor. Ve başka faydasız keşiflerde de bulunuyorum. Bazen ses kesilmiş gibi geliyor bana, uzun duraklamalar giriyor araya, bazen böyle bir tıslamayı kaçırabilir kişi çünkü kanı kuvvetli bir uğultuyla kulağında zonklamaktadır, sonra iki duraklama birleşir ve bir süreliğine, tıslama sesinin ebediyen kesildiğine inanır.

Kulak kesilmeyi bırakır, yerinden sıçrar, yaşam birdenbire köklü bir değişim geçirmiş, yuvanın sessizliğinin dışarı aktığı pınar açılmıştır. Bu keşfin hemen sağlamasını almaktan çekinir, daha önce bu tür keşiflerini kayıtsız şartsız bir güvenle açabildiği birini arar, bu nedenle hızla kale meydanına koşmaya başlar, daha önceki halinin eksiksiz bir biçimde, onu kendisi yapan her şeyle birlikte geri döndüğü yeni bir yaşama uyandığından, uzun zamandır bir şey yemediğini hatırlar sonra, yarısı toprağın altında gömülü kalmış erzakından bir parça çekip koparır ve bu inanılmaz keşfin yapıldığı noktaya geri koşarken kemirmeye başlar, bir yandan yemeğini yerken, bir yandan da üstünkörü, başlangıçta sadece kendini bir kez daha ikna etmek için kulak kesilir ama o üstünkörü kulak kesilme sonucunda görür ki, rezil bir şekilde yanılmıştır, tıslama uzakta bir yerde sağlam bir şekilde devam etmektedir. Ağzındaki yemeği tükürür ve ayağıyla ezerek zemine gömmek ister ve işine geri döner, hangi işe geri döndüğünü bile bilmiyordur; bir yerde, lüzumlu gibi görünen bir yerde işe girişecektir ki, böyle sayısız yer vardır, sanki gözcüsü çıkıp gelmiş de, onun için bir komedi sahnelemesi gerekiyormuş gibi mekanik bir tavırla bir şeyler yapmaya başlar. Ama bir süre böyle çalıştıktan sonra, birden yeni bir keşif yapabilir. Şimdi ses daha kuvvetlenmiş gibidir, elbette çok daha kuvvetli değildir, burada sadece çok ince farklar söz konusudur ama yine de kulağın net bir şekilde algılayabildiği bir kuvvetlenme söz konusudur. Ve bu kuvvetlenme mesafeyi kapama gibi de görünmektedir, sesin kuvvetlenmesinden çok mesafeyi kapatan adımları net bir şekilde hisseder. Sıçrayarak duvardan uzaklaşır, bu keşfin sonucunda ortaya çıkacak bütün olasılıkları bir bakışta görmeye çalışır. Yuvayı asla herhangi bir saldırıya karşı savunmaya

gececek şekilde inşa etmemiş olduğu hissine kapılır, böyle bir amacı olmuştur olmasına ama yaşamındaki bütün deneyimlere karşın, bir saldırı tehlikesi ve dolayısıyla savunma donanımı zorunluluğu uzak bir ihtimal gibi görünmüştür gözüne – ya da uzak bir ihtimal değil de (bu mümkün olabilir mi hiç!) huzur dolu bir yaşam için gerekli olan ve dolayısıyla yuvanın tamamında öncelik sahibi olan bütün donanımlardan çok daha önemsiz görünmüştür. Temel planı bozmadan bu doğrultuda pek çok şey yapma fırsatı şimdi, akıl almaz bir biçimde elden kaçmıştır. Yıllar boyunca talihim hep yaver gitti ve o talih beni şımarttı, tedirgindim de bir yandan ama talih içinde hissedilen tedirginlik hiçbir yere ulaştırmaz.

Şimdi ilk yapılması gereken şey, yuvayı tam bir savunma açısından ve bu açıdan akla gelebilecek bütün olasılıklara göre incelemek, bir savunma planı ve ona bağlı bir yuva planı üzerinde çalışmak ve sonra hemen, bir delikanlı zindeliğiyle işe koyulmak olurdu. Yapılması gereken budur ve, eklemek gerekirse, elbette artık bunun için çok geç, ama esas yapılması gereken bu, tek amacı, beni savunmasız bir halde, kendi başına yeterince hızlı bir şekilde bana yaklaşamayacağından endişe ettiğim tehlikeyi bütün güçlerimle arayıp bulma yoluna sokmak olan herhangi bir büyük araştırma kazısı yapmak değil. Birdenbire bir önceki planım bana artık anlamsız geliyor. Daha önce gayet iyi anladığım planda, tek bir zekâ kırıntısı bulamıyorum ve işi yine bırakıyorum, kulak kabartmayı da bırakıyorum, artık daha fazla kuvvetlenme noktası da keşfetmek istemiyorum, bu keşifler bana yetti artık, her şeyi bırakıyorum, içimdeki bu çatışmayı sakinleştirmek bile beni memnun etmeye yetecek. Bir kez daha dehlizlerimin beni uzaklaştırmasına izin veriyorum, geri dönüşümden beri görmediğim, toprağı eşelemek için kullandığım pençelerimin değmediği, benim gelişimle sessizliğinden uyanan ve kendini benim üzerime kapatan, en uzak geçitlere gidiyorum. Kendimi tamamen bırakamıyorum ama aceleyle geçiyorum içlerinden, ne aradığımı kesinlikle bilmiyorum, muhtemelen sadece zamanı ertelemek peşindeyim. O kadar uzun süre amaçsızca dolanıyorum ki, labirente kadar ilerliyorum, yosun örtüye kulak kesilmek bana cazip geliyor, çok uzaktaki şeyler, o anda çok uzakta kalan şeyler ilgimi çekiyor. Yukarı

kadar gidip kulak kesiliyorum. Derin bir sessizlik; burası ne kadar güzel, burada kimsenin benim yuvamı dert ettiği yok, herkesin benimle hiçbir alakası olmayan işi gücü var, ben bu noktaya gelmeyi nasıl başardım? Burada, yosun örtünün altında, belki de yuvamın saatler boyunca bir şey işitmeden kulak kesilebileceğim tek yerindeyim. – Yuvadaki durum tamamen tersine döndü, şimdiye kadar tehlikenin yeri olan burası, şimdi huzur yeri oldu, kale meydanına ise dünyanın gürültüsü ve onun tehlikeleri bulaştı. Daha da kötüsü, burada da aslında huzur yok, burada hiçbir şey değişmedi, ister sessiz olsun ister gürültülü, tehlike, daha önce de olduğu gibi, yosunun üzerinde pusuya yatmış ama ben şimdi ona karşı duyarsızlaştım, zihnim duvarlarımdaki tıslamayla meşgul tamamen. Zihnim tamamen onunla mı meşgul gerçekten? Daha da kuvvetleniyor, giderek yaklaşıyor ama ben labirentin kıvrımlı dehlizlerinden ilerleyerek buraya, yukarıdaki yosunun altına uzanıyorum, sanki, burada yukarıda biraz olsun huzur bulmaktan memnun, evimi tıslayana terk ediyorum. Tıslayan mı? Yoksa sesin nedeni hakkında yeni bir fikrim mi var? Ses küçük haşaratın kazdığı oluklardan geliyor, değil mi? Bu değil mi benim nihai fikrim? Bu fikirden vazgeçmiş gibi değilim pek. Ve doğrudan olmasa da, dolaylı olarak oluklardan kaynaklanıyor ses. Ve kesinlikle oluklarla alakalı değilse, peşinen herhangi bir varsayımda bulunmak imkânsız ve belki sesin esas sebebi bulunana ya da kendini gösterene kadar beklemek gerekir. Elbette şimdiden de çeşitli varsayımlar denenebilir, örneğin, uzakta bir yerde bir su patlaması olduğu ve bana ısıklık veya tıslama gibi gelen şeyin aslında bir çağıldama olduğu söylenebilir. Ama bu açıdan hiçbir deneyimim olmadığı hesaba katılırsa –ilk bulduğum kaynak suyunu hemen başka yöne yönlendirdim ve o da bir daha bu kumlu toprağa geri dönmedi–, işte bu hesaba katılırsa, bu ses kesinlikle bir tıslama ve bir çağıldama olarak yorumlanamaz. Sakinleştirme amaçlı bütün bu ikazların ne önemi var ki, hayal gücüm bir türlü dinmek bilmiyor ve ben de bu arada –bunu inkâr etmenin hiçbir faydası yok– bu tıslamanın bir hayvandan geldiği, çok sayıda küçük hayvandan değil de tek bir büyük hayvandan geldiği düşüncesini bir türlü kafamdan atamıyorum. Bu düşünceye karşı ileri sürülebilecek pek çok olgu var. Sesin her yerden ve hep aynı kuvvetle, üstüne üstlük gece gündüz demeden sürekli işiti-

lebilir olması örneğin. Başlangıçta ister istemez çok sayıda küçük hayvanın söz konusu olduğunu varsaymaya meylediyor kişi ama öyle olsaydı kazı çalışmalarım sırasında illa ki bulurdum bu hayvanları ve hiçbir şey bulamadığıma göre, elde kalan tek makul varsayım, tek bir büyük hayvan olduğu varsayımı ve özellikle, bu varsayımı boşa çıkarır gibi görünen bütün olgular, bu hayvanı imkânsız kılmak bir yana, akla hayale sığmayacak kadar tehlikeli yapıyor. Sırf bu yüzden bu varsayımı direndim. Şimdi kendimi kandırmaktan vazgeçiyorum. Uzun bir süre, hayvanın sesinin çok uzaktan da işitilebilir olmasını büyük bir hırsla çalışmasına yordum; toprağı açık havada gezintiye çıkmış biri gibi hızla ilerleyerek kazıdığını, toprağın onun kazı çalışması sırasında ve sonrasında sarsıldığını, bu artçı sarsılmaların ve çıkan gürültünün çok uzakta bir yerde birleştiğini ve benim, bu sesi ancak son durulma aşamasında işiten benim, onu her yerde eşit şiddette duyduğunu evirip çevirdim kafamda. Hayvan bana doğru ilerlemediği için seste bir değişiklik olmamasının, daha çok, benim bütününü bilmediğim için anlamlandıramadığım bir planın yürürlükte olmasının da etkisi oldu bu düşüncede; benden haberdar olduğunu hiçbir şekilde ileri sürmek istemediğim hayvanın beni bir çember içine aldığını, ben onu gözetlemeye başlayalı beri yuvamın etrafında birkaç çember çizdiğini varsayıyorum sadece. Sesin yapısı, bir tıslama veya ısıklık sesi olması da çok meşgul ediyor zihnimi. Ben kendi meşrebimce toprağı tırmaladığımda veya eşelediğimde tamamen farklı bir ses çıkıyor. Bu tıslamayı sadece, hayvanın esas kazıma aracının pençeleri değil, ağzı veya burnu olduğu, pençelerini sadece yardımcı alet olarak kullandığı varsayımıyla açıklayabiliyorum, ve bunların da, muazzam güçleri bir yana, ciddi bir keskinliği de olsa gerek. Büyük ihtimalle, tek bir güçlü darbeye burnunu toprağı gömererek kocaman bir kütle çıkarıyor, ben bu esnada hiçbir şey duymuyorum, duraklamalar bunlar, daha sonra, yeni darbesi için derin bir nefes alıyor. İşte toprağı sarsan sesi çıkaran da bu nefes alma işi, sadece hayvanın gücünden değil, acelesinden, çalışma gayretinden ileri geliyor olmalı, ben de sonra bu sesi bir tıslama olarak duyuyorum. Yine de dur durak bilmeden çalışma becerisini hiçbir şekilde açıklayamıyorum; belki de o kısa duraklamalar ufacık da olsa bir mola vesilesi oluyordur ama görünüşe göre, gerçekten büyük bir mola ver-

medi henüz, gece gündüz demeden hep aynı güçle ve zindellikle, ivedilikle, bir an önce hayata geçirmesi gereken ve hayata geçirmek için bütün becerilere sahip olduğu planını hep göz önünde tutarak, kazıyor. Böyle bir hasmın karşıma çıkacağını bilemezdim. Yine de bu hasmın kendine has özellikleri bir yana, benim aslında daima korkmuş olmam gereken, daima hazırlık yapmış olmam gereken bir şey hasıl oluyor şimdi: Birisi bana yaklaşıyor! Nasıl oldu da bunca zaman her şey sessiz ve mutlu mesut bir seyir izledi? Kim düşmanlarımın yolunu, benim mülkümün etrafında büyük bir kavis çizecek şekilde yönlendirdi? Uzun bir süre o kadar esirgendikten sonra şimdi neden böyle büyük bir korkunun pençesine düştüm? Zamanımı üzerine düşünerek harcadığım o küçük tehlikeler, bu tehlikeye kıyasla neydi ki? Yuvanın sahibi olarak buraya gelecek herkes karşısında üstün bir güç sahibi olduğumu mu umdum? Bilakis, bu büyük hassas eserin sahibi olarak, ciddi her saldırı karşısında savunmasız olduğumu anlıyorum şimdi. Ona sahip olmak beni şımarttı, yuvanın hassaslığı beni de hassaslaştırdı, aldığı yaralar sanki benim yaralarımı gibi yakıyor canımı. İşte tam da bunu öngörebilmeliydim, sadece kendimi savunmayı değil –ki bunu da ne kadar düşüncesizce ve verimsiz bir şekilde yaptım– yuvanın savunmasını da düşünmeliydim. Her şeyden önce, yuvanın müstakil kısımlarının, olabildiğince çok müstakil kısmın, bir saldırı durumunda, çok kısa bir sürede temin edilebilecek toprak yığılmalarıyla, az sayıda hasar görmüş kısımdan ayrılması, daha doğrusu, saldırganın o kütlenin arkasında esas yuvanın olduğunu fark etmesine mahal vermeyecek büyüklükte toprak yığınlarıyla diğer kısımlardan gayet etkili bir şekilde ayrılması için önlem alınması gerekiyordu. Dahası, bu toprak yığınlarının, sadece yuvayı gizlemeye değil, saldırganı da gömmeye yaraması gerekiyordu. Ben bu tür bir girişim için en küçük bir hamlede bulunmadım, bu yönde hiçbir şey ama hiçbir şey yapılmadı, bir çocuk gibi düşüncesizce davrandım, yetişkin erkeklik yıllarımı çocukça oyunlarla çarçur ettim, tehlikeler hakkındaki düşünceleri bile oyun oynar gibi ele aldım ve gerçek tehlikeler üzerine düşünmeyi ihmal ettim. Ve bu yönde çok sayıda uyarı da yok değildi.

Şimdikiyle boy ölçüşecek bir şey olmadı ama, yuvanın ilk za-

manlarında benzer bir şey olmuştu. Bu ikisi arasındaki esas fark, o zaman yuvanın ilk zamanları olmasıydı... O zamanlar, küçük bir çömez olarak henüz ilk dehliz üzerinde çalışıyordum, labirentin sadece kabataslağı hazırды, sadece küçük bir meydan kazmıştım ama onun da boyutu ve duvarları tamamen yetersizdi; kısacası, her şey o kadar başlangıç aşamasındaydı ki, sadece bir girişim mahiyetindeydi, sabır tükenince hiç pişmanlık duymadan bir kenara bırakılabilecek bir şeydi. İşte o dönemde, bir mola sırasında –yaşamım boyunca hep çok fazla mola verdim– toprak yığınlarım arasında uzanırken uzaktan bir ses duyuverdim. Gençtim ya, sesi duyunca korkmaktan çok meraklandım. İşi bıraktım ve dinlemeye koyuldum, en azından, gerçekten durup kulak kabarttım, yukarı koşarak, sesi işitmemek için yosunun altına uzanmadım. En azından durup kulak kabarttım. Benimkine benzer, ama kulağa daha hafif gibi gelen bir toprak kazıma işinin söz konusu olduğunu ayırt edebildim ama aradaki mesafenin ne kadar olduğu kestiremiyordum. Meraklıyım ama soğukkanlı ve sakindim de. Belki de ben başkasının kazısı içindeyim ve mülk sahibi şimdi bana doğru bir tünel kazıyor, diye düşündüm. Bu varsayımım doğru çıksaydı, bir yeri fethetmeye ya da birine saldırmaya hiç meraklı olmadığımından, oradan uzaklaşır, başka bir yerde kazmaya başladım. Ama elbette, o zamanlar gençtim ve bir yuvam yoktu, soğukkanlı ve sakin olmayı göze alabilirdim. Devamında olanlar karşısında da özellikle telaşlanmadım, sadece yorumlamakta zorlandım. Orada kazı yapan kişi, beni kazı yaparken duyduğu için bana yöneldiyse eğer ve şimdi gerçekten olduğu gibi sonra yönünü değiştirdiyse, bunu, benim çalışmaya mola vererek onun izleyeceği yöne dair bir nirengi noktası belirlediğimden mi yoksa daha çok, kendisi hedefini değiştirdiğinden mi yaptığını tespit etmek imkânsızdı. Belki de ben tamamen yanılmıştım ve hiçbir zaman doğrudan bana doğru ilerlemiyordu, her durumda, sanki bana yaklaşıyormuş gibi, ses bir süre daha kuvvetlendi, o zamanlar genç olan ben, kazıcının aniden topraktan çıktığını görmekten rahatsız olmazdım ya, böyle bir şey olmadı, belli bir noktadan sonra kazı işi hafifler gibi oldu, sanki kazıcı ilk istikametinden tamamen sapmış da bir seferde işi tamamen bırakmış gibi, sanki tamamen ters istikamette ilerlemeye karar vermiş ve benden uzaklaşarak geri geri gidiyormuş gibi, ses giderek alçaldı.

Tekrar çalışmaya başlamadan, uzun süre sessizlik içinde kulak kabarttım. Şimdi, bu uyarı yeterince netti ama ben kısa sürede onu unuttum ve yuva planlarım üzerinde hiçbir etkisi olmadı.

O günle bugün arasında erkeklik çağım uzanıyor; ama arada başka hiçbir şey olmamış gibi, değil mi? Hâlâ büyük bir mola veriyor, kulağımı duvara yaslayıp dinliyorum ve kazıcı kısa bir süre önce niyetini değiştirdi, çark etti, çıktığı geziden geri döndü işte, arada bana, onu karşılamaya hazırlanmak için yeterli zaman tanıdığını düşünüyor. Ama benim tarafımda her şey, o zamanlar olduğundan da daha az hazır, yuvam orada, savunmasız duruyor ve artık küçük bir çömez değil, yaşlı bir ustayım ve hâlâ sahip olduğum bütün kuvvet, iş karar vermeye gelince beni hayal kırıklığına uğrattıyor, ama ne kadar yaşlı olursam olayım, şimdikinden daha da yaşlı olmak isterdim gibi geliyor, yosunun altındaki dinlenme döşeğimden kalkamayacak kadar yaşlı. Yine de aslında buraya pek tahammül edemediğimden, burası içimi huzurla değil de yepyeni kaygılarla dolduruyormuş gibi hissettiğimden, yine hızla aşağı, evime iniyorum. – Nerede kalmıştık? Tıslama hafıflemiş miydi? Hayır, kuvvetlenmişti. Rasgele on nokta seçip kulak kabartıyorum ve aradaki farkı net bir şekilde duyuyorum, tıslama aynı kalmış, hiçbir şey değişmemiş. Orada, diğer tarafta herhangi bir değişiklik olmuyor, oradaki kişi sakin ve zamanı aşmış durumda, burada ise her an dinleyiciyi derinden sarsıyor. Ve yine kale meydanına götüren uzun yola giriyorum, beni çevreleyen her şey telaşlıymış gibi geliyor, hepsi bana bakıyormuş da, hemen sonra beni rahatsız etmemek için gözünü kaçırıyormuş gibi geliyor ve sonra yine, halimden tavrımdan kurtarıcı kararları kestirmeye çalışıyormuş gibi geliyor. Başımı sallıyorum, henüz bir kararım yok. Kale meydanına da orada bir planı yürürlüğe koymak için gitmiyorum. Araştırma kazısını başlatmaya niyetlendiğim yerden geçiyorum, bir kez daha inceliyorum o noktayı, iyi bir başlangıç noktası olurdu burası, kazı, benim işimi çok kolaylaştıracak küçük hava akımlarının büyük bölümünün bulunduğu yere doğru ilerlerdi; belki de sesin kaynağına doğru ilerleyerek kazmam gerekli olmazdı, belki de hava akımlarına kulak kabartmak yeterli olurdu. Ama hiçbir düşünce beni bu kazı çalışmasına heveslendirmeye yetmiyor. Bu kazı

mı bana kesin bir bilgi sağlayacak? Kesinliği hiç istememe noktasına gelmiş durumdayım artık. Kale meydanından derisi yüzülmüş güzel bir parça kırmızı et alıp bir toprak yığınının içine kıvrılıyorum, orada en azından sessizlik bulmayı umut ediyorum, tabii artık sessizlik diye bir şey kaldıysa. Eti yalayıp kemiriyorum, arada bir, uzakta kendi yolunu çizen yabancı hayvanı düşünüyorum, arada bir de, hâlâ imkânım varken erzakımın iyice tadını çıkarmayı planlıyorum. Bu sonuncusu muhtemelen, gerçekten yürürlüğe koyabileceğim tek plan. Hayvan gezintiye mi çıkmış, yoksa kendi yuvasını mı kuruyor? Gezintiye çıkmışsa, bir anlaşmaya varabiliriz. Gerçekten bana kadar geçit açarsa, erzakımın bir kısmını ona veririm, o da yoluna devam eder. Tabii ya, yoluna devam eder. Bu toprak yığını içinde, uzlaşma da dahil, istediğim hayali kurabilirim ama, aslında böyle bir şeyin söz konusu olmadığını ve göz göze geldiğimiz anda, hatta birbirimize yaklaştığımızı hissettiğimiz anda, neredeyse hiç düşünmeden, ikimiz de tam aynı anda, berikinden ne daha önce ne daha sonra, tamamen tok olsak bile, yeni ve bambaşka bir açlıkla dolacağımızı, pençelerimizi ve dişlerimizi bileyerek birbirimize saldıracağımızı biliyorum. Ve hep olduğu gibi, burada da ikimiz de tamamen haklı olacağız çünkü, gezintiye çıkmış olsa bile, kim, bir yuvayla karşılaştığında seyahat ve gelecek planlarını değiştirir ki? Ama belki de hayvan, kendi yuvasında kazı yapıyordur, durum buysa, bir uzlaşma söz konusu bile olamaz. Yuvası etrafında bir başka yuva olmasına müsamaha gösterecek kadar alışılmadık bir hayvan söz konusu diyelim, benim yuvam buna müsamaha gösteremez ki, en azından, sesini duyabileceğim yakınlıkta bir komşuya müsamaha gösteremez. Şimdi bu hayvan elbette oldukça uzakta gibi görünüyor, birazcık daha geriye gitse, ses de ortadan kalkacak aslında, belki o zaman her şey, eski günlerdeki gibi yoluna girer, kötü olsa da, hayırlı bir deneyim olarak kalır bu olanlar sadece, beni çeşitli iyileştirmeler yapmaya zorlamış olur; sakinleştiğimde ve doğrudan tehlike altında hissetmediğimde, bu kayda değer işin altından kalkabilecek kadar becerikliyim, belki de hayvan, çalışma gücünden ileri gelen muazzam olanakları göz önünde bulundurarak, yuvasını benimkinin yönünde genişletmekten vazgeçer ve bu eksiği diğer tarafa yönelerek telafi eder. Ama bu da öyle görüşmelerle değil de, hayvanın kendi başına düşünerek ve-

receği ya da benim tarafımdan gelecek bir zorlama sonucunda alacağı bir karar. Her bakımdan, hayvanın benden haberdar olup olmadığı ve benim hakkımda ne bildiği kritik önemde. Üzerine düşündükçe, hayvanın beni işitmiş olması daha da imkânsız geliyor, bana akıl almaz gelse de, benim hakkımda bir şeyler duymuş olması da mümkün, ama sesimi işitmiş olamaz. Ben onun hakkında hiçbir şey bilmediğim sürece, o da beni işitmiş olamaz çünkü ben hep çok sessizim, yuvama tekrar kavuştuğum anlarda bile o kadar sessiz sakindir ki her şey; daha sonra, ben deneme kazısını yaparken beni pekâlâ duymuş olabilir ama ben kazı yaparken çok az gürültü çıkarırım; ama oldu da beni işittiyse, ben de bir şeylerin farkına varmış olurum; en azından çalışmaları sırasında duraklar ve bana kulak kabartırdı. –Ama her şey, değişmeden kaldı.–

Peter Szendy, Üstdinleme: Casusluğun Estetik Tarihi'nde Filistin Eriha'dan yola çıkıp, modern öncesi Avrupa'nın gizli kalmış dehlizlerine dalarak hükmetme ve iktidar tekniklerinin dinleme pratikleriyle ilişkisini sinema, opera ve edebiyattan örneklerle tartışırken, dinleme ile casusluk arasındaki yapısal yakınlığın sınırlarını araştırıyor.

Üstdinleme bir anlamda, günümüz toplumlarının duyma ve işaretleme biçimlerini irdeleyen işitsel bir gözetim arkeolojisi çalışmasıdır.

Franz Kafka'nın "Yuva" öyküsü ve Tolga Tüzün'ün sunuş yazısı ile.

Çeviri:
H. İlksen Mavituna



Tellekt

www.tellekt.com

ISBN 978-975-07-4052-7



9 789750 740527