ÖLÜM VE MÜZİK*

Mehmet Ergüven

Sanatsal malzemenin özgünlüğünü –ya da yetkinlik– belirleyen tek ölçüt, dile getirmek istediğimiz şeyin sadece kendisiyle eklemlenebilir olmasıdır. Ancak söz konusu malzeme ne denli yetkin olursa olsun, dile geleni bir başka dile çevirme yönündeki eğilim hiçbir zaman peşimizi bırakmaz; bu da malzemeler arasındaki sınır çizgisinin yeterince belirgin olmayışından ziyade çağrışım psikolojisinin heterogen bir zeminde seyretmesinden kaynaklanır – *synaistha nesthai*, farkına varmakta zorlanmasına karşın, her insanın doğuştan sahip olduğu bir hassa, yaşantı içeriğinin başat öğesidir. Başka türlü olsa ses, renk ve söz gibi farklı malzemelerin birbiriyle etkileşim içine girme potansiyelini yaratıcı etkinliğimize rehber kabul etmekte zorlanır, "seni seviyorum"un şiir, müzik, vb. diller aracılığıyla sonsuz sayı ve çeşitlilikte ifade edilebileceğine ihtimal vermezdik.

Bir başka malzeme ile ifade ihtiyacı, sanatsal kaygının ötesinde, gündelik hayatın akışına öylece dahil olduğu andan itibaren dilin aracılık işlevi en yetkin düzeye ulaşır. Buna göre ifade etmek istediği şeyin ancak o malzemeyle dile getirilebileceğini kanıtlayan kişi, biçim engelini de kendiliğinden aşmıştır – sahici olanın biçimle ilişkisi, biçimin ufkunu açmaktır sadece.

Bu bağlamda biri mezarlık, diğeri savaş alanında ölüm ile müziğin yan yana geldiği iki fotoğrafa bakalım; daha ilk bakışta kışkırtıcı içeriğin hışmına uğrayıp, ister istemez yutkunmak zorunda kalıyoruz. İlkinde tarifsiz acıyla kıvranan genç adam için söz dili tükenmiştir; diğerinde ise savaş esnasında bile bir sığınma noktası olabileceğini ortaya koymuştur müzik. Franz Schober'in *An die Musik* başlıklı şiirine Schubert'in müziğinden çok bu fotoğraflar eşlik etmekte, onlar bu dizeleri tamamlamaktadır sanki:

Du holde Kunst, in wieviel grauen Stunden,
Wo mich des Lebens wilder Kreis umstrickt,
Hast du mein Herz warmer Lieb entzunden,

* "Ölüm ve Müzik", Mehmet Ergüven'in yakında Kaf Yayınları'ndan çıkacak olan kitabı *Gölgenin Ucunda*'da yer almaktadır.

Hast mich in eine beßre Welt entrückt!

(Sen yüce sanat, hayatın yabanıl döngüsüyle,
Beni daralttığı nice kederli saatte,
Yüreğimi sıcak sevginle ateşleyip,
Daha iyi bir dünyaya alıp götürdün beni.)

Hiç kuşkusuz, burada bir dil olarak müziğin varlığı dışında, kameranın kaydettiği görüntü de ayrıca dikkate alınması gereken kendine özgü bir dil, bir başka malzemeyle eklemlenen ifade tarzıdır. Dolayısıyla yorumlama ihtiyacının dayanılmaz baskıya dönüştüğü bu tür fotoğraflar karşısında bilinç ve yaşantı niteliğimiz kendiliğinden sorguya çekilir; *nihil humani mihi alienum*, öylece benimsemeye mecbur kaldığımız ahlaki bir ilkedir artık.

Her fotoğraf, kopma noktasına dek gerdiği doğruyu ister istemez paramparça eder sonuçta. Buna göre fotoğrafik görüntüde söz konusu olan yanılsama, bu parçalardan her birinin gerçeği mutlak biçimde temsil etme hakkına koşulsuz sahip çıkmasıdır. Mezarlıkta viyolonsel çalan adamın fotoğrafı da daha ilk bakışta bunu tescil ediyor: gerçeğin temsiline böylesine kararlı talip olan görüntüde uzlaşılmış gösterge, izleyiciye sunduğu sınırsız yorum olanağını kamufle eden bir maskedir gerçekte. O halde söz konusu sahneye ilişkin söyleyebileceğimiz tek şey, hakkında yapılması mümkün tüm yorumları saklı tutma kaydıyla, her şeyi genel bir başlığa devretmektir: *müzik*. Ne var ki, ölüm ve zaman da müziğin görünmeyen alt başlığıdır burada.

Öte yandan verdiği evrensel mesaja rağmen kamera ile ölümsüzleşen bu sahne, ardındaki öyküyü kurcalamak zorunda bırakıyor bizi: Genç adam, ölen yakını için bir şey çalmışsa müzikle son noktayı koymak yetmemiş; henüz buna fırsat bulamamışsa bu kez de başlayacak güçten yoksun; ama ne olursa olsun, bir eliyle yüzünü kaparken öbür elindeki arşeyle dayandığı yer toprak değil; düpedüz müziğe tutunup ondan güç alıyor. Öylesine çaresiz ki, söz şöyle dursun, müziğin bile tükendiği noktada nerdeyse; ama acısını dile getirebileceği başka çıkar yol da yok.

Grozni'de, ölümün eşiğinde piyanoyu tıngırdatan askere gelince, müziğin evrensel gücü belki ilk örnekte olduğu denli çarpıcı değil burada; ama yine de "dillerin bittiği yerde dil"in (R. M. Rilke) gizemli varlığını sezmekte zorlanmıyoruz. Onca sıkıntı ve tehlikeye rağmen hâlâ piyanonun başına geçip, bildiği bir ezgiyi yarım yamalak çalmaya çalışan asker, müziğe ne denli muhtaç olduğumuzu bir kez daha gösteriyor bize.

Müzik, ilk fotoğrafta bir ifade aracı olarak sığındığımız dil ise, bu örnekte de o dile giriş; kaçmadan sığınamayız çünkü.

1.

Çünkü ölümün yanında artık ölümü görmez insan
ve diker gözlerini *dışarı*, belki de büyük bir hayvani bakışla.

Rainer Maria Rilke

Ölüm, sonrasını bilemediğimiz *son*'un içeriksiz tasavvuru, kurgunun iflasıdır. Bu yüzden ölüm, temsil edilebilirliği bağlamında biçime tanıdığı sınırsız özgürlük ile kendi içeriğinin sınırsızlığını güvenceye alır hep; anlaşılmazlıkla zırhlanmıştır ölüm. Dolayısıyla muamma hiçbir yerde ölümde olduğu denli düzanlamına sıkışıp kalmaz. Öyle ki, ölüm sözcüğünün her telaffuzunda bir kez daha katlanarak kendini var eden bir boşlukla karşılaşırız burada; bu da, doğal olarak, ölümün muammadan soyutlanmasına yol açar sonuçta; çünkü bu noktadan itibaren ölüm ile muamma müştereken ya da ayrı ayrı her ve hiçbir şeydir artık; ses yahut ait olduğu nesneden soyutlanmış rengin herhangi bir engele takılmaksızın ölümü temsil etmeye talip olması da hiç şüphesiz bunun sonucudur. Buna göre ölüm ideası, içeriği üzerinde uçuşan biçimin mutlak zaferini çağrıştırır: o, yerine göre hem en iyiye hem de en kötüye aynı rahatlıkla gönderme yapabilecek güçtedir çünkü. Romeo'dan Isolde'ye kadar birçok örneği anımsayalım; yeryüzüne veda, düpedüz âşıkların kurtuluşudur. *Bremen Mızıkacıları*'ndaki Eşek ise nerdeyse Shakespeare'in kahramanlarını çağrıştıran bir eda ile konuşur: "(...) sen de bizimle gel. Ölümden daha iyi bir şeyi her yerde bulursun."

Ölüm, sonlandırma gücümüzü iptal eden sondur. Oysa ölüm öncesi olan sonlarla olan ilişkimiz, en yüksek ahlaki erdemlerden biri arasında yer alan sorumluluk duygusuyla iç içedir. Mesuliyet almak, sonlandıracağımıza dair verilmiş sözdür. Buna göre bir işi layıkıyla yapmanın ilk şartı, onu sonlandıracak irade gücüne sahip olmaktır. Ölümü trajik kılan şey ise yaşamı boyunca sonlara hükmeden insanın sonunda bunların toplamına yenik düşmesidir.

Ölümle gelen son her ne kadar kişiye özel görünse de, gerçekte tasarruf hakkı hep başkasındadır. Ölümün mülkiyeti hakkında karşılaştığımız paradoks ölünceye kadar bana ait olmasında ortaya çıkar; çünkü son nefesimle yalnızca *ölmeyi* götürebilirim beraberimde, *ölüm*'ü değil; *ölüm*'ü ancak başkasına devrettikten sonra ölü olabilirim – bu da ölüm hakkında konuşanın konuşmaya hakkı olmadığını gösterir bize. Dilin aradan çekilmesi koşuluyla ölüm hakkında konuşma olanağı bulabilmemiz, özdeşliğini yitiren özne ile karşı karşıya getirir bizi; konuşmak, susmaya yaradığı sürece bir anlam taşı-

maktadır bundan böyle.

Ölümün gidimli dilden kaçışı, sonuçta özneler arası iletişim hattındaki yön kaybıyla noktalanır – tıpkı baş aşağı durduğunu varsaydığımız kürede alt üst ilişkisi gibi. Ölenin vermediği mesajı alır, almadığımızı veririz.

Zaman, ölümün yegâne hammaddesidir. Bu yüzden zaman *ile* değil, doğrudan doğruya zamanın *içinde* var olur ölüm. Her ölümle bir kez daha sonsuzluğunu kanıtlayan zaman, özü gereği hayata yabancıdır; zaman, parçalarının toplamı değildir çünkü. Bir başka deyişle, aynı ânı sonsuz sayıda insanın yaşayabilme olasılığı, bölünmeden paylaşılma özelliği ile zamanın hayata ne denli kayıtsız kaldığını gösterir bize. Böyle bir durumda ölümün ne ölçüye kadar hayatla ilgili bir soru/n olduğu tartışması kendiliğinden gündemdeki yerini alır. Wittgenstein, ölüm ile hayat arasındaki bu kopukluğu *Tractatus logicophilosophicus*'ta son derece çarpıcı bir biçimde formüle eder: "Ölüm, yaşama ait bir olay değildir. Ölüm yaşanmaz. Sonsuzluktan, sonu gelmeyen bir zaman-süresi değil de zamansızlık anlaşılırsa, şimdiki zamanda yaşayan sonsuza dek yaşar." Zaman, insanın algılamakta zorlandığı evrensel ritmi –ritmin, mevcudiyetini parçalanmış zaman olarak süre, daha doğrusu süreler arası ilişkiye borçlu olduğunu unutmayalım– gündelik hayatın hizmetine sunmak üzere sayısal sisteme bağladığı bir semboldür. Buna göre belli bir ânın matematiksel olarak sonsuz sayıda parçaya bölünebilmesi ile bu parçalardan her birinin sonsuz sayıda insan tarafından eşzamanlı olarak yaşanma olasılığını birbirinden ayırdığımızda, zaman-süresi'ne bağlı ölümün –yani hayata dair bir şeyin–, gerçekte zamansızlıkla aynı paydayı bölüştüğünü görürüz. Burada öznel yaşantı içeriğinin –ya da niteliği– ilgi alanına girerek karşıtı ile özdeşleşen zaman, bölünmeden *ad libitum* parçaya ayırabileceğimiz bir şeyin yoklukta tecessüm eden varlığıdır hiç şüphesiz.

Ne var ki, saatin tik takları ile süreli zamana mahkûmiyeti peşinen kabullenen insanoğlu, ölüm ile zamansızlığın birlikteliğini her şeye rağmen kâğıt üzerinde kalmaya mecbur eder. Ölüm, zamana karşı verdiğimiz sınavda hep başarısız olduğumuzun nihai tescilidir – en azından sonsuz zaman süresini arzulamanın bedeli "şimdiki zaman"ın kaybıyla noktalanır hep; bu ise her ölümle ancak ardımızda kalanların hayata geçirebileceği şekilde, zamansızlığı yeniden tanımladığımızı gösterir sadece: zamansızlık, başkasının kendisine rağmen benim ölümümle onaylamak zorunda kaldığı şeydir.

Bütün bunlar, kurulu düzenin görünmeyen altlığı olarak, mutlu son ile biten öykülerin özünde bir aldatmaca olduğunu ortaya koyar – *happy end*, sonsuz zaman süresine atılmış kementle *katharsis*'in parodisi, farkına varmadan kendini hicveden ölümsüzlük arzusudur.

Son gülenin belki de bu yüzden iyi güldüğüne inanırız; çünkü burada söz konusu olan gülmek, kendiliğinden ertelenmiş son ile sonsuz zaman süresinin teminatıdır artık; ancak burada ertelenen şey son değil, eleştirel bilinçle sorgulanarak var olmayı bekleyen *şimdiki-ânın-yaşanması*'dır aslında.

Ölümü hayattan uzaklaştırmanın tek koşulu –bu, yaşarken ölümle hesaplaşıp, onu temsil edebilme olanağını zorlamaktır–, şimdiki zamanda mevcut olan zamansızlığı keşfetmektir; bu keşfin onuru ise sadece gidimsiz dilin mükemmel örneği olarak değil, zaman ile aynı kumaştan olmanın da ayrıcalığıyla müziğe aittir hiç kuşkusuz.

2.

Zahmete değen tek şey aktarılamaz olanın aktarılmasıdır.

Maurice Blanchot

Tıpkı ölüm gibi müziğin de ne olduğu sorusu ilk günden bu yana meşgul etmiştir insanoğlunu: *"Quid sit musica"* hâlâ gündemdeki yerini koruyan bir sorudur. Ne var ki, burada karşılaştığımız temel sorun, bir şeyi ifade etmek yerine ifadenin kendisiyle özdeşleşen müziğin *anlam*'la ilişkisinde ortaya çıkar; çünkü müzikle dile gelen anlam, müziğe aracılık eden malzemenin anlamlı düzenlenmesinden başka bir şey değildir – müzik, sadece iç mantığına göre düzenlenmiş olması koşuluyla işitsel göstergeyi eklemler.

Bu bağlamda Zofia Lissa'nın müzikte aradığımız *anlam*'la ilgili olarak altını çizdiği nokta bizim için önemli bir ipucudur: "Müziği anlamaktan söz ettiğimizde, yapıtın kendisi dışında bir anlam aramak yerine, orada bir yön bulmaya çalışırız kendimize; verili bir motif ya da tümcenin *ne* anlama geldiğini değil, bu motif ve tümcenin *nasıl* olup da bizim için belli bir anlam kazandığını araştırırız." Lissa için bu araştırma, doğal olarak, müziğin oluş sürecini betimlemeyle yetinmek zorundadır. Bu durumda müziğin dile getirdiğini anlamak ise sentaksın deşifre edilmesiyle müziğin kendisini anlamaktan ibarettir sadece.

Öte yandan dile getirdiği şeyde sadece kendisini ifade eden bir form disiplini, her ne kadar öznel yaşantı içeriğini mükemmelen temsil etmeye yatkın görünse de, ifade ettiği şeyle özdeşleşen düzenleme ilkesi ya da *yapı*'nın buna ters düştüğünü fark etmekte zorlanmayız. Müzikal malzemenin ulaştığı yetkinlik düzeyi, bireysel duyarlığın evrensellik adına aradan çekilmesiyle noktalanır; Isolde'nin müziği, Wagner'in kişisel olarak çektiği bir acının ifadesi değil, evrensel acının temsilidir gerçekte – tıpkı Wagner'in bizzat vurgu-

ladığı gibi: "Müziğin dile getirdiği şey ebedi, sonsuz ve idealdir. Müzik şu veya bu kişinin şu veya bu durumdaki tutku, aşk ve özlemini değil, tersine tutku, aşk ve özlemin kendisini dile getirir; ve bu, müziğin kendine özgü sonsuz çeşitliliği içinde gerçekleşir; başka dillerin ise yabancı olup dile getiremediği bir şeydir bu."

Bütün bunlar müzik ile ölüm arasındaki kışkırtıcı yakınlığı kendiliğinden gündeme getirir. Apaçık: Öznel yaşantı içeriğinden soyutlanmış ifade, temsiline talip olduğu şeyi belirsizlik hâlesiyle kuşatıyorsa hiçbir dilin müzik denli ölümle bire bir hesaplaşma olanağı yoktur. Ayrıca burada özellikle altı çizilmesi gereken bir başka husus da, müziğin bir dil olarak varlığını zamana borçlu olmasıdır. Buna göre sessel malzemenin eklemlenmesine neden/sonuç ilişkisi bağlamında aracılık eden uyum, ritim, ezgi, susku, vb. görüngü biçimlerini dikkate aldığımızda, tamamen *zaman*'la –zaman içinde– var olduğunu görürüz bunların.

Gerhard Schumacher, *Müzik Estetiğine Giriş* adlı kitabında Augustinus'tan Husserl'e kadar zaman bilinciyle hesaplaşmanın öyküsünü irdelerken epey ışık tutar bize. Schumacher'e göre Augustinus'tan "zamanın sürekliliği" kavramını ödünç alan Husserl, bu sürekliliğin gerçek olmadığını kanıtlar ilkönce; yani devam eden ya da parçalarının sıra şeklinde birbiri ardına dizildiği bir şey değildir bu süreklilik – gerçek olan, zamana yayılıp, zamanı *devamlı* doldurma suretiyle bu devamlılıkta özdeşliğini temellendiren zamanın içeriği, bir başka deyişle özdeş olandır. Öte yandan Augustinus'ta bilinç yaşantısı olarak şimdiki zaman, hafızada yer alan geçmiş ile gelecek beklentisinden müteşekkildir. Husserl ise bu noktadan hareketle yaşantı konusu olan zamanın nesnel zaman karşısında –Husserl, zamanın saatle ölçülebilir akışına işaret etmektedir bununla– var olabilmesini bu süreklilikte bir bilinç ediminin *(Bewußtseinsakt)* gerçekleşmesi koşuluna bağlar. Zamanın konumunu ancak bilinç edimi belirleyip, zaman içinde yayılan akışa –Husserl için özdeşlikle eşanlamlıdır bu– bir gerçeklik verir.

Bütün bunlar Husserl'in giderek zaman ile müzik arasında kuracağı ilişki için bir çıkış noktasıdır aslında: "Her sesin kendi başına zamansal bir yayılımı vardır; ilk tınlamada onu bir şimdi olarak duyarım; ama sesin devam etmesi halinde daima yeni bir şimdi ve o an önde olanın geçmişe dönüşmesi söz konusudur. Demek ki her defasında sesin halihazırdaki bir evresini işitirim; ve bir bütün olarak devam eden sesin nesnelliği, kendisini –kısmen hatırlama, çok küçük bir kısmında da bekleyiş olarak– bir edim sürekliliğinde *(Aktkontinuum)* inşa etmektedir."

Husserl'e göre bir yanda başlangıç evresindeki bir sesi hafızamda saklı tutarak onu anımsama *(Retention)*, öbür tarafta da geçmiş ve şimdiden hareketle gelecek olanı bekleme *(Protention)* imkânım vardır. Ezginin bir bütün olarak algılanması (kavramak) bu olgudan kaynaklanır; ezgiyi sesler değil, seslerin zaman içinde birbirini izleyişi, aralarındaki mesafe, T^1'i anımsayarak elan dinlemekte olduğum T^2 ve T^3-T^n'i bekleyişim oluşturur.

Besbelli: Zaman, sessel malzemenin görünmeyen hammaddesidir – tıpkı hayatın olduğu gibi; ve belki de bu yüzden opera tarihinde müziğin eşlik ettiği ölüm sahneleri aşkla ilgili olanları gölgede bırakmıştır nerdeyse; ölmenin tasviri, metronomun tik takları arasında gizlidir çünkü.

3.

SIMONE – Yaklaş kızım... ölüyorum...
Can çekişeni bağrına bas...

F. M. Piave

Don Carlos'ta, yediği kurşunla yere yığılan Marki son nefesini verirken konuşmaya çalışır: "Kral... tez canlıymış... Ben öyle umuyordum ki... bir müddet daha... Sen kendini kurtarmaya bak... kendini kurtarmaya... Annen her şeyi biliyor... Artık gücüm kalmadı..."

Schiller'de saniyelerle sınırlı bu sahne, Verdi'de başlı başına bir bölüm, bir müzik şölenidir. Yaşamı boyunca metin yazarları ile tartışan Verdi, müziğe varlık gerekçesi hazırlayan bir librettonun peşine düşmüştür hep. Bu gerekçe ise sık sık sözünü ettiği "sahneye özgü durum"dan, yani söz dilinin tükendiği noktada müziğe açılan yerden başka bir şey değildir. Dolayısıyla, bir keresinde bizzat itiraf ettiği gibi, uygun ortamın hazır olması halinde tabuttaki adamın bile şarkı söylemesi pekâlâ mümkündür; "sahneye özgü durum"un mevcudiyeti, söz diliyle ifade edilemiyor olmanın teminatıdır çünkü.

Hiç kuşkusuz yalnız sahnede değil, gerçek hayatta da söz dilinin yetersiz kaldığı birçok durumla karşılaşırız; ama ölüm, daha doğrusu ölüm ânı karşısındaki suskunluğumuz böylesi bir yetersizliğin iflas bayrağıdır artık; ve bu olgu, başta Verdi olmak üzere, ortalığın kan revan içinde kaldığı Shakespeare tragedyalarına hangi gerekçe ile bestecilerin sahip çıktığını gösterir bize: Ölmeyi seslendirmek her besteci için mükemmel bir esin kaynağı, Polyhymnia'nın çağrısına gönüllü icabettir.

Ölüm ânının ifade –ya da tasavvur– edilemez olması, tahayyül gücümüzü ancak müziğin vermeye muktedir olduğu bir özgürlük arzusu ile karşı karşıya getirir; müziğin, imlediği şeyde kendini temsil etme hakkına tanıdığı öncelik, gösterilenin hiçbir koşulda imgelem gücümüze ihanet etmeyeceğine da-

ir kendiliğinden verilmiş bir güvencedir. Tasarım yetisi, varlığını mecburen sentaksa borçlu olan müzikte, salt kendi imkânlarını seferber ederek mevcudiyetini kutsar; burada ölmeyi tahayyül etmek, tıpkı kendi ölümümüz gibi, bize ait olanı eksiksiz kendimize mal etmektir. Ölümün tasavvurunda doğru olmadığı için yanlış da yoktur; bu ise tam da sessel malzeme estetiği, bir başka deyişle uzlaşılmış gösterge yığınağından yoksun müziğin kendiliğinden sahip çıktığı özgürlük alanıdır.

Müzik, ölümün temsili bağlamında kazandığı bu hakkı, doğal olarak ölüm'e de taşımaya talip olur sonuçta; öyle ki, ölüler dünyasının bozulan sessizliğinde, bir sembol olarak ölümün sesi duyulmaya başlamıştır artık. Schubert'in Goethe'den esinlenerek bestelediği *Kızılağaçlar Kralı*'nı anımsayalım; düpedüz ölüm konuşmaktadır:

Ich liebe dich, mich reizt deine schöne Gestalt;
Und bist du nicht willig, so brauch ich Gewalt.

(Seviyorum seni, güzel şeklin kışkırtıyor beni;
Ve eğer razı olmazsan, zor kullanırım o zaman.)

Ölüm ve Kız Çocuğu'nda ise bu kez Matthias Claudius, Schubert'in ilham perisidir:

Der Tod: Gib deine Hand, du schön und zart Gebild!
Bin Freund und komme nicht zu strafen.
Sei guten Muts! Ich bin nicht wild,
Sollst sanft in meinen Armen schlafen!

(Ölüm: Ver elini, güzel ve narin yaratık!
Dostum ben, cezalandırmak için değilim burada.
Metin ol! Vahşi değilim ben,
Huzurla uyumalısın kollarımda!)

Hiç kuşkusuz, şiirde *dil*'e direnen *söz*, çokanlamlı olmanın verdiği güvence ile gizli bir rekabet içindedir müzikle; öyle ki, ölümün temsilini, daha müziğe fırsat kalmadan, söz üstlenmiştir nerdeyse! Şiir müziğin öbür yüzüdür – ya da gizli ikizi.

Opera metninde karşılaştığımız söz ise, yine Verdi'nin deyişiyle, "sahneye özgü durum"u üretmekle mükellef *parola scenica*, yani kendi şiirsel niteliğinden feragat etme suretiyle çokanlamlılığı *durum*'a devreden sözcüktür. Böylece opera metninde iki defa müziğe teslim olmuştur ölüm.

Leoncavallo'nun *La Bohème*'inde kapıyı çalmakla yetinen ölüm, tıpkı Schubert'in şarkılarında olduğu gibi, meşum ve görünmeyen bir konuktur sadece:

Apri, son io! Sono la morte
E guarir posso ogni tuo duol.

(Aç, benim! Ölüm
Ve her acını dindiririm.)

Don Giovanni'de ise küstah çapkının davetini kabul eden ölüm basbayağı içeri girer; aralarındaki konuşma "olmak ya da olmamak" üzerine kurulu hassas bir pazarlık, kaçınılmaz sonun başlangıcıdır:

Don Giovanni, a cenar teco
M'invitasti, e son venuto.

(Don Giovanni, akşam yemeği için seninle
çağırmıştın beni, ve geldim işte.)

Bütün bunların ışığında Bosna ve Grozni'de çekilmiş fotoğraflara bir kez daha bakınca fark etmekte zorlanmıyoruz: Ölüme meydan okumanın tek yolu, yaşarken yan yana gelmektir onunla – müzik, dile getirme ihtiyacının dayanılmaz hale geldiği noktada sadece dünyaya ve kendimize katlanmanın aracı değil, varoluşumuzu anlamlı kılmak üzere, *zaman* ile girdiğimiz barışçıl işbirliğidir.

1999

—