

TC
BİLGİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

MÜZİKAL TEKİLLİK

Banu KANIBELLİ

113679007

YÜKSEK LİSANS TEZİ
FELSEFE VE TOPLUMSAL DÜŞÜNCE PROGRAMI

Danışman
Doç. Dr. Ferda KESKİN

İSTANBUL 2016

Müzikal Tekillik

Musical Singularity

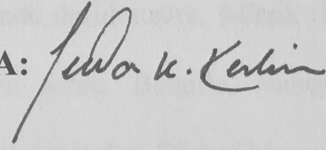
Banu KANIBELLİ

113679007

Tez Danışmanının Adı Soyadı:

Doç. Dr. Ferda KESKİN

İMZA:



Jüri Üyelerinin Adı Soyadı:

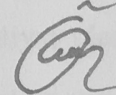
Doç Dr. Tolga TÜZÜN

İMZA:



Dr. Ömer Behiç ALBAYRAK

İMZA:



Tezin Onaylandığı Tarih:

Toplam Sayfa Sayısı:

75

Anahtar Kelimeler:

Keywords:

1. Tekillik
2. Cemaat
3. Şarkı
4. Müziksel hareket
5. Müziksel uzam
6. Müzikal tekillik

1. Singularity
2. Community
3. Song
4. Musical movement
5. Musical space
6. Musical singularity

ÖZET

Bu tezde müzik nerede ve nasıl birleştirir temel sorusundan yola çıkarak, bir form olarak şarkı özelinde, müzikal deneyim ile tekillik deneyimi arasındaki ilişki araştırılmıştır. Öncelikle şarkının özneliliğin dışına davet eden aşkınlık pratiğinin neye karşılık var olduğunun yanıtı için Antik Yunan'dan bugüne aklın dönüşen tasavvuru, Kartezyen gelenekle birlikte kendine dönen bilinç, içkinlik pratiği ve bu dönüşümün müzik algısına yansımalarına bakılmıştır. Müziğin ekonomi-politik tarihi ardından müziğin insanda uyandırdığı etkiyi inceleyen dışavurum kuramlarına yer verilmiştir. Buradan müziksel 'hareket' ve müziksel 'uzam' kavramlarına geçip, bu iki faktörün müziksel deneyim içindeki metaforik kurucu etkisi üzerinde durulmuştur. Müzik ile birlikte 'hareket' ve 'uzam' kazanan şarkı açılımından sonra, Bataille, Nancy, Blanchot ve Agamben'in kuramlarından derlenen tekillik deneyimleri 'Tuhaf Meyve' şarkısının tarihsel olarak ortaya çıkış ve müziksel dolaşımı bazında analiz edilmiştir. Şarkı özelinde yaşanan tekillik deneyiminin bir egzersiz ve ihtiyaç olarak, geçici de olsa bir aşkınlık, özgürlük ve cemaat pratiği olduğu vurgusu ile tez tamamlanmıştır.

Anahtar kelimeler: Tekillik, Cemaat, Şarkı, Müziksel Hareket, Müziksel Uzam, Müzikal Tekillik

ABSTRACT

This thesis departs from the main question of ‘where’ and ‘how’ music connects and goes into searching for the meaningful relationships between ‘singularity’ and musical experience, where ‘song’ is the chosen musical form. Primarily, the first section looks for what it is that the songs’s invitation to transcend beyond subjectivity stands as a reply to. So starting from the Ancient Greek times and following the transformation of the ‘reason’, the Cartesian reflexive turn of the self evolving into immanence, the reflection of all the transformations onto to the perception of music in general are examined. After a scan on music’s economic-political history, expression theories which focus on music’s effect on the listener are visited. Then ‘movement’ and ‘space’ in music are analyzed as metaphorical constituting key factors over the musical experience. As having discussed the movemental and spatial properties of music, the idea of ‘singularity’ is introduced by the works of Bataille, Nancy, Blanchot and Agamben. As being singular and enabling the experiences of singularity, the song “Strange Fruit” is discussed in relation to its historical emergence and musical circulation. The singularity one can experience in a song -as a need and an exercise- has been shown to be a practice of transcendence, freedom and community of equals- is possible for a song period of time.

Key words: Singularity, Community, Song, Musical Movement, Musical Space, Musical Singularity

Teşekkür

Bilgi ve coşkusıyla, tezin fikren ve fiilen ortaya çıkışının eşsiz bir öğrenme sürecine dönüşmesini sağlayan, dostluk ve dayanışmasını hiç eksik etmeyen değerli tez danışmanım Doç. Dr. Ferda Keskin'e içtenlikle teşekkür ederim.

Tezin müzikle kesiştiği noktada, tezin savına önerileriyle katkısı büyük olan, bu deneyimi aynı şekilde dostlukla zenginleştiren Doç Dr. Tolga Tüzün'e teşekkürlerimi sunarım.

Yüksek lisans eğitimi süresince, bizlerle paylaştıkları her dakika, bu dakikaların içindeki her bilgi ve ilham nedeni için hocalarım Dr. Ömer Behiç Albayrak, Yrd. Doç Dr. Selen Ansen, Kaan Atalay ve yeniden Doç. Dr. Ferda Keskin'e teşekkürü borç bilirim.

Sevgili eşim, ailem, dostlarıma gösterdikleri destek ve duydukları güven için teşekkürlerim ve sevgim sonsuzdur.

İÇİNDEKİLER

1. Giriş	8
2. Antik Yunandan Bugüne, İçkinliğe Dönüşüm	
2.1 Antik Yunan ve Akıl.....	8
2.2 Hristiyanlık ve Ortaçağ Felsefesi.....	12
2.3 Modern Felsefe ve Kartezyen Gelenek.....	13
2.4 Kendine Dönen Bilinç ve İçkinlik.....	14
3. Tarih İçinde Müzik Algısı ve Rasyonalite ile İlişkisi	
3.1 Antik Yunan ve Ortaçağ'da Müziğin Konumu.....	17
3.2 Antik Yunan ve Ortaçağ'da Müziğin Aşkınlıkla İlişkisi	20
3.3 Erken Modernite ve Kartezyen Rasyonalizmi Etkisi Altında Müzik Algısı.....	21
3.4 Aydınlanmanın Işığında Müzik Algısı.....	23
4. Dışavurum Kuramları	27
4.1 Benzerlik (<i>Resemblance</i>) Eksenli Kuramlar	29
4.2 Hayalgücü ve Özdeşleşme Eksenli Kuramlar	32
4.3 Dışavurum Kuramlarının Değerlendirilmesi	36
5. Müziksel Hareket ve Müziksel Uzam.....	37
6. Müziğin Ekonomi-Politik Tarihi İçindeki Evre ve İşlevleri, İktidar ile İlişkisi.....	43

7. Tekillik	
7.1 Tekillik Üzerine Kavramsal Harita.....	48
7.2 ‘Şarkı’nın Tanımı ve Aşkınlık Halleri.....	51
7.3 ‘Tuhaf Meyve’	55
7.4 Tekillikten Şarkıya Kurulan Köprüler	57
7.5 Müziğin Şarkının Tekilliğine Ev Sahipliği.....	61
7.6 Dışavurum Kuramlarına Yeniden Bakış	64
8. Sonuç	
8.1 Neden Şarkı Söyleriz.....	65
8.2 Şarkıdaki Tekillik ve Hüzün.....	69
8.3 Duygusal İmgelem, Fantazma ve Aşkınlık Olanığı.....	69
9. Kaynakça.....	72

1. Giriş

Bu tez içinde soracağım temel soru, müzik nasıl ve nerede *birleştirir* olacaktır. Bu soruya yanıt ararken de, yapacağım ilk irdeleme, bizi *birleştirme* üzerine düşünmeye sevk eden *ayırıştırma* eğiliminin kendisi olacaktır. Toplum içindeki bireyleri birbiriyle *birleştiren* bir müzik deneyiminden bahsediyorsak demek ki bu bireyler birbirinden ‘ayrı’dır. Ayrılık, fiziki bir ayrılığın yanı sıra, ruhsal kopukluk anlamı da taşımaktadır. Ayrılığı irdelleyeceğim ilk mecra insan aklı ve insanın kendi aklını tasavvur etmeye başladığı dönem olan Antik Yunan’dan bugüne uğradığı tarihsel dönüşüm olacaktır. Ayrılığın rasyonelite ile ilişkisinin, insan faaliyetlerinden biri olan müzik yaşantısına yansması da hemen ardınan bakacağım alan olacaktır. Ancak bu çerçevelendirme ardından, birey ve toplum yerine, tekillik ve cemaat kavramlarını koyup, öznenliğin dışına çıkmak suretiyle açılan alandaki *tekillik deneyimi* ile *müzikal deneyim* arasında korelasyonlar kurarak, müzik nasıl ve nerede birleştirir sorusuna tekillik eksenli bir yanıt verebilmiş olmayı umuyorum.

2. Antik Yunandan Bugüne, İçkinliğe Dönüşüm

2.1 Antik Yunan’da Akıl

Aklın, insanın eylemlerini belirleyen, bütünleyen, motive eden, yönlendiren ya da yönlendirmeye vakıf olan mekanizma olarak kavramsallaşması ilk olarak Socrates, Platon ve Aristoteles’in felsefi tartışmalarında görülür¹. Akıl kavramının ortaya çıkmasından önce, MÖ XII. Yüzyıl ile IX. Yüzyıl arasındaki Yunan uygarlığının sözlü gelenekler üzerine oturduğu düşünülürse, Antik Yunan’daki yaşam pratiği

¹ Frede, M. (1999). *Rationality in greek thought*. M. Fred eve G. Stiker. (ed.) . Oxford: Oxford University Press. s.3.

içinde çok önemli yere sahip ve aklın fonksiyonlarına kısmen sahip olan ‘hafıza’ yetisi vardır².

Marcel D  tienne, *Hakikatın Efendileri* kitabında, hafızayla en çok iliŐ ki içinde bulunan Ő airden,   l  ms  zleri ve kahramanların baŐ arılarını övmek gibi bir iŐ leve sahip, “*varoluŐ  efsanesini ezberden okuyarak, dünyaya düzen koymaya doğrudan eŐ lik eden, egemenliğin hizmetkari*” olan kiŐ i olarak bahseder³. *Bir Ő air,   vg   sözü telafuz ettiği zaman bunu Aletheia sayesinde ve onun adına yapar. Aklı (nous) gibi sözü de ‘alethes’ tir.*”⁴

Burada geçen akıl (*nous*), bugün aklın bize   aĖrıŐ tırdıĖı mekanizmalardan daha farklı bir kavram olarak, hakikatla (*aletheia*) ile iliŐ ki içinde, sözlü aktarım geleneği ile iŐ birliĖi halindedir. Söz ise gücünü hafızadan alır. Ő air, sözlerinde, hafızasının yardımıyla hatırlar, anlar,   ver ya da kınayarak hükme varır. Bütün bunlar, akla ithaf ettiğimiz düşünme, anlama, hükme varma özellikleriyle benzerlikler gösterir.

Socrates sonrası, antikite boyunca, akıl nosyonunun geliŐ meye devam ettiği, hatta farklı terminolojiler – *logos, logikon, nous, hegemonikon, mens, ratio-* ile adlandırıldığı bilinir⁵.

GiriŐ te sorduğum sorunun içinde yer alan ve bugün ona yüklediğimiz vasıflarıyla akıl, duygu, arzuyu dıŐ arıda bırakmaktadır. Akıl, dünya ile iliŐ ki kurduğumuzda bize

² D  tienne, M. (1999) *Hakikatın efendileri*. İstanbul: Pinhan. s.57.

³ D  tienne , M. (1999) s.62.

⁴ D  tienne, M. (1999). s.70.

⁵ Frede, M. (1999) s.3.

gözlemlerle, algılamalarımızla gelen veriyi alıp işleyen, bir takım kavramları birbirine eklemleyerek bu veriler üzerine yaptığı işlemlerle önermeler ortaya çıkaran, neyi seçmemiz gerektiğinin hesabını yapan bir mekanizmadır. İşleme süreci, ortaya çıkan önermelerin kendisi gibi bilişseldir. Dolayısıyla akıl bilişsel bir yetidir ve aklın bilişsel olmaya devam edebilmesi için dünyayla o algı ilişkisini kurmaya devam etmesi gerekir.

Oysa Antik Yunanlılar akıl dediğimiz olguya böyle bakmazlar. Socrates, Platon, Aristoteles ve Stoacıların akılla ilgili kavramsallaştırmaları birbirinden farklılık gösterse de hepsinde geçerli ve ortak olan, aklın çok önemli iki özelliği mevcuttur.

Aklın belli ihtiyaçları ve arzuları vardır.⁶

Aklın arzuları sadece iyi ya da tercih edilir olduğuna dair inançlarla paralellik gösteren arzular değildir. Bir başka deyişle, düşünce ve davranışlarımızı doğru, tercih edilir, akılcı olduğuna inandığımız konumda tutma isteğinden ya da arzusundan bahsetmek yeterli değildir. Aklın arzusu sadece, oluşturduğu inanca bağlı olarak varlık göstermez. Aklın hüküm ve inanç üretebilme yetilerinden bağımsız olarak, hakikatı bilmeyi istemek ya da iyiyi arzulamak gibi kendine ait arzuları vardır. Hatta akıl sahibi olmayı mümkün kılan bu arzulara sahip olmaktır. Akıl gelişen bir şeydir ve insanın da tam anlamıyla insan olabilmesi için aklını kullanabilmeyi yetkinleştirmesi gerekir.

⁶Frede, M. (1999) *Rationality in greek thought*, Oxford University Press, s.5.

2. Akıl, dünya hakkında bir takım temel bilgi ve anlama yetisine sahiptir.⁷

Akıl, kısmi de olsa temel bilgiye sahiptir ve eşyanın tabiatını anlayabilme temel yetisiyle donanmıştır. Bu temel anlama olmasa ‘düşünmeye’, ‘akıl yürütmeye’ başlaması bile mümkün olmayacaktır.

Modern perspektiften bakıldığında akla ‘arzuyu’ dahil etmek anlaşılmayacak bir şeydir. Bu işlevinin ortadan kalkması, daha sonra ortaya çıkan irade kavramı ile ilişkilidir. İradenin özerk olarak kavramsallaşmasıyla, akıl sadece bilişsel yetisiyle başbaşa bırakılmış, arzulama yeteneğini kaybetmiştir.

Platon’un *Protagoras* diyalogunda, Socrates, daha sonra Stoacıların da alıp geliştireceği üzere, tüm duygu ve arzuların bir tür ‘inanç’ olduğunu söyler. İnançlarımız hakkında yanılıyor olabiliriz ama hiç kimse inançlarına rağmen davranmaz⁸. Tüm arzular, ihtiyaçlar bir inançtır, dolayısıyla aklın bir parçasıdır. Arzulara ilişkin rasyonel olmayan (unrational) bir yön yoktur.

Platon ve Aristoteles, bu noktadan sonra Socrates ile ayrılmaya başlar. Onlara göre, bazı arzular akıldan bağımsız ve irrasyonel olabilir. Ancak, her ne kadar bazı arzular bağımsız ve irrasyonel olabilse de, aklın hakikati görmek ve iyiyi isteme arzusu elinden alınmamıştır. Platon, *Devlet 4*’te⁹ ruhu, her biri farklı ihtiyaç ve ilgi alanının olduğu üç bölüme ayırır. Burada, akıl en üst konumda yer alıp, hakikat ve iyiye ulaşma ile ilgili arzusunu korumaya devam etmektedir. Aristoteles de, Platon’u

⁷ Frede, M. (1999) s.6.

⁸ Plato. (1997) *Complete works*. J. M. Cooper(Ed.) Indianapolis/Cambridge: Hackett Publishing Company (358 b7, c7, dI)

⁹ Plato (1997) s. (437 b-e)

çağrıştıran bir biçimde, davranışlarımızla ilişkili üç tür arzu (*orexis*) dan bahseder: *Boulesis*, *Thymos* ve *Epithymia*. *Boulesis*, diğerlerinden farklı olarak akla ait olan arzu olarak tanımlanır¹⁰.

Stoacılar, tartışmasız bir biçimde ve tıpkı Sokrates'in yaptığı gibi, arzuyu inançtan ayrı tutmazlar. Yetişkin insanın ruhu bütünüyle rasyoneldir. Dolayısıyla, Platon ve Aristoteles'in arzulara getirdiği ayrım onlar için geçersizdir. Tüm duygular, inanç ve hüküm barındırdığı için aklın arzularıdır.

Sonuçta, Sokrates, Platon, Aristoteles ve Stoacılar için ortak olan, aklın arzulara sahip olmasıdır. Ancak, Sokrates ve Stoacılar, tüm arzuları akılla ilişkilendirirken, Platon ve Aristoteles için, irrasyonel arzulardan sıyrılıp da rasyonel olanın peşinden gitmek, akıl ve aklın sahip olduğu bilgiyle ilgili birşeydir. Sadece akla arzulama yeteneğini değil, aynı zamanda dünya hakkında teorik bir bilginin de bu dünyada iyi yaşamak için gerekli olduğu koşulunu eklemişlerdir.

2.2 Hristiyanlık ve Ortaçağ Felsefesi

Hristiyanlıkla beraber, Antik Yunan'ın akla atfettiği iki temel özellik de elinden alınır. İnsan rasyonel bir ruh ile doğar ama herhangi bir bilgiye sahip değildir. Kendine ait arzuları da yoktur. Çünkü mükemmel olan Tanrı'dır. İnsanın kendinden kaynaklı mükemmeli, hakikatı arayan, yoktan var etmeye yönelten, yaratmaya çalıştığı bir bütünlük arzusu da yoktur. Arzular tümüyle beden kaynaklı ve irrasyoneldir. Beden günah kaynağıdır. Akıl irrasyonel arzular karşısında aciz ve etkisizdir. İşte tam da bu

¹⁰ Frede, M. (1999). s.8.

noktada ‘irade’ devreye girer. Akıldan bağımsız ve bilişsel bir süreç olarak, bizi eyleme geçiren her ne ise, ister inanç olsun, ister arzu, onlar üzerinde akıldan ayrı hakimiyet kurabilmek ve yönetmektir iradenin işlevi.

Böylece, hakikati ve iyiyi arzulama yetisi ve bu güdülenmeyle seçimler yapabilme, iyi bir yaşamı oluşturma olanağının elinden alınmasıyla, akıl sadece ‘bilişsel’ bir yeti haline indirgenmiş olur. İrade, aklın yetmediği yerde devreye giren, arzular üzerindeki yönetici, akıldan kopuk bir dış ‘akıl’ olarak hakimiyetini ilan eder. Hristiyanlık ve Ortaçağ felsefesinin dönüşümüne eklemlenen modernite, aklın sınırlılığı ve iradenin sonsuzluğu üzerine şekillenecektir.

İnsan ruhu ise, aklın sınırlandırılması ve bedeninin lanetlenmesiyle, Tanrı’dan gelecek hakikatı dışarıda değil, içeride bulmak üzere içe döner. Kendini kapatır. Bütünlüklü ve merkezi bir sisteme dönüşür. Sınır, tabii olunan, biat edip, içselleştirilen, kendimizin kıldığımız bir sınır haline gelir. İnsan hakikata, ilahi olanın (sonraki harici otorite) yol göstericiliği olmadan ulaşamaz.

2.3 Modern Felsefe ve Kartezyen Gelenek

Descartes, 1629-30 yıllarında yazdığı *Anlığın Yönetimi için Kuralları* ile birlikte, Antik Yunan felsefesinin, onun bilgeliği ve hakikatı arayan insan doğası, yaşama sanatı/pratiği anlayışından keskin bir kopuşu ifade edecek olan bir dönemi başlatmış olur: “*İncelemenin ereği, anlığı, önüne gelen tüm sorunlar üzerine sağlam (tutarlı) ve doğru hükümler bildirilmesine doğru yönelmek olmalıdır.*”¹¹ diyen 1. kural , bilgeliği

¹¹ Descartes, R. *Kurallar ve meditasyonlar*. (A. Yardımlı, Çev.) İstanbul: İdea Yayınevi. s. 9.

pratikten çıkararak, bilgiyi sadece doğru ve tutarlı önermeler olarak tanımlamasıyla, modern felsefenin temelini atmış olur. Bu kopuş ile birlikte, Hrisriyanlıkla birlikte insan ruhuna çizilen ve içe kapatan sınırın, aklın kendi doğasına has bir sınır olmaya başladığını görürüz. Akıl artık iyi yaşamla ilgilenmez. Sadece ‘pekin’ (*certain*) ve ‘kuşku duyulmaz’ (*indubitable*) hükümlerden edinebileceği bilgi ile ilgilenir.

Descartes, şüphe kavramı üzerine inşa ettiği bilgi deneyiminde algılara güvenmez. Şüphelenmediği tek şey şüpheleniyor olmasıdır. Düşünülen birşey varsa, düşünen de vardır. “*Düşünüyorum, varım*” / “*Cogito ergo sum*” ile bilginin mümkün olduğunu ispatlamış olur. Bu düşünen şeyin ruh olması gerekir. Böylece kartezyen felsefenin “*reflexive turn*”ü gerçekleşmiş olur. Algısal, hatta matematiksel olana bile duyduğu şüphe ile birlikte akıl kendi içine dönmüş olur. Descartes, kendi varlığını ispat ettikten sonra Tanrı’yı ve maddi dünyayı ispat etmeye çalışacaktır. Kendi içine dönmüş, kendi deneyimleri üzerinden ‘düşünmeye’ başlamış bir ‘aklın sınırları’ üzerinden dünyayı anlama / anlamlandırma çabasına dönüşen bu felsefe pratiğiyle birlikte, iradenin akıl üzerine hakimiyeti, özne merkezli düşüncenin toplumsal yaşamın tüm segmentlerine nüfus ettiği modernite başlamıştır.

2.4 Kendine Dönen Bilinç ve İçkinlik

Jean-Luc Nancy, 1983 yılında kaleme aldığı “*Inoperative Community*” adlı kitabında, reel komünizmden yola çıkarak yaptığı toplum eleştirisini, modernite ve moderniteyle birlikte hem özdeşleştirmeye / kimliklendirmeye (*identification*), hem de parçalanmalara, kutuplaşmalara neden olan bir ‘içkinleşme’ ile ilişkilendirir¹². Bu da,

¹² Nancy, J. L. (1991). *The inoperative community*, Minneapolis and Oxford: University of Minnesota Press. s.2.

Antik Yunan'dan ve insanın dünya ile kurduğu bütünlük ilişkisinden en somut kopuşu ifade etmiş olan, insan bilincinin kendine doğru dönmesi ve kendi üzerine düşünme eylemi –*reflexive turn*- ile başlamış olan bir süreçtir. Bu dönüşle birlikte bilinç, varlığı belli kavramlar altında adlandırarak bir kimlik kurar. Böylece, kendini bir 'eser' olarak üretmiş olur. Dahası öznenin üretimine ilişkin bu süreç, tüm toplumsal üretimlere yansımış bir dinamiğe dönüşecektir. Birbirinden kopuk atomize 'birey'lerin oluşturduğu toplumun kendisi de bir eser olacaktır.

Nancy, Descartes ile başlayan özne metafiziğinin, kartezyen geleneğin eseri olarak kurulmuş 500 yıllık insanlık öyküsü içinde esersiz bir cemaatin izlerini, olasılıklarını arayacaktır. Nancy, Bataille'a da göndermeler yaparak, içkinlik kavramının dışına çıkışı, 'aşkınlık' kavramı çerçevesinde düşünür. İçkinlikten, aşkınlığa doğru ve dışarı açılan bu kapı bir 'özgürlük' hareketidir. Gerçek bir komünite (cemaat) de ancak, böylesi bir aşkınlık çerçevesinde kurulabilir. Zira kendi kendinin eseri atomize bireylerden oluşabilecek yapı ancak 'toplum'dur ve çökmeye mecburdur. Toplum, kendi içinde bütünlük ve tamlık iddiası taşıyan bireylerin, birbiriyle aralarındaki sınırlar içinden inşa edilmiş eşitlik ve adalet kavramlarına mecburdur. Bugün eşitlik ve adalet olarak talep ettiğimiz koşulların altında yatan en temel neden işte bu bireylerin birbirinden olan mutlak kopuklukları, kendi kendine bir dünya kurabilme iddiası ve bu ayrılıklar üzerine inşa edilebilen tahakküm ilişkileridir. Bu modernitenin kendisidir.

Nancy, kitabının giriş bölümünde, Sartre'ın "*Komünizm, aşılamayacak olan ufkumuzdur*" alıntısının, politik, ideolojik ve stratejik anlamdaki referanslarına şu açılımı getirir: Komünizm, artık dolaşımda olmayan bir amblem (sembol) olarak,

toplumsal bölünmenin ve tahakkümün ötesinde, cemaat için yeniden bir yer keşfetmek arzusunu; dolayısıyla özgürlük, söz, basit bir mutluluk gibi şeylerin özelleştirme düzenine tabii olarak ortadan kalkmasına karşı cemaatin yeni bir yer bulma arzusunu ifade eder¹³.

Nancy'e göre cemaat denilen şeyi düşünmenin önündeki engel; insan kavramının kendisi, yani kendi kendine içkin olan insandır. Kendi özünü kendi üreten insandır. Çünkü, insan varlıkları tarafından oluşturulacağı düşünülen cemaatin, ön kabulü kendi özünü üretiyor olması ve onun insanlığın özünü de gerçekleştiriyor olduğunu düşünüyor olmasıdır. Dolayısıyla, ekonomik bağlar, teknolojik operasyonlar, bir lider önderliğinde tek beden olmuş toplumların– ki buna politik füzyon diyebiliriz- her bir tanesi bu özü ortaya çıkarır: Bu da 'totalitaryanizmin' kendisidir¹⁴. Nancy, kendi kendisinin kökeni olan, kendi varlığının pekinliğini (*certainty*), kendi dışında herşeyden ayrılmış olarak, kendi düşünme eyleminde bulan bireyin (*the absolutely detached for-itself*)¹⁴ deneyiminden hareketle bir dünya kurulamayacağını savunur. Atomize bireyleri bir şekilde dışarı çekecek bir çekim (*inclination*) olması gerekir. Bu, bireyin dışarıya yönelmesi demektir. Nancy bireyin özneliliğin sınırlarını aşarak dışarıya çıkışı için metaforik anlamda 'Clinamen' sözcüğünü kullanır. Clinamen, ilk kez Lucretius tarafından *Şeylerin Doğası Üzerine* (De rerum natura) (MÖ 1. Yy) kitabında atomların belli olmayan bir yere ve zamana doğru gösterdiği sapmayı ve yeni karşılaşmalar, birleşmeler, topluluklar oluşturmasını tarif etmek üzere kullanılmıştır.¹⁵ Nancy için de bireyin clinameni her zaman başkaları için ve başkalarına doğru bir hareketi ifade eder. Birey bunu tasarlayarak ve bilinçli olarak

¹³ Nancy, J. L. (1991). s.2

¹⁴ Nancy, J. L. (1991). s.3

¹⁵ <https://en.wikipedia.org/wiki/Clinamen> , 23.08.2016 tarihinde alınmıştır.

yapmaz. Bir çekime, ötekilerinin cemaatine doğru, bir çağrıya verdiği karşılıktır. Clinamen, egonun değil, ‘ben’in hareketidir. Öznelliğin sınırlarını aşıp ötekilerle birlikte ben olduğu yer de aynı zamanda ben’lerin cemaatidir. Ancak batı felsefe tarihinde hiçbir bireye dair etik, politik ya da metafizik teori bu gücü göstermemiş, bireyi kendi dışına yönlendirmemiştir¹⁶.

Bu koşulun dışında meydana gelmiş her birliktelik, bireylerden oluşan toplumsallaşma hareketidir. Cemaat ise birey yerine, tekilliklerden oluşur ve ufuktaki komünizm ancak bu bütünlükte mümkün olabilir.

Bu tez konusunu tam da buradan almaktadır: Modernite ve ona ait içkinlik prensipleri ile donanmış olmamıza rağmen, müziğe, sağladığı aşkınlık olanağı ile bireyin kendi dışına çıkması ve ortak bir yerde öteki tekillerle buluşması üzerinden bakacaktır. Tez, öncelikle müziğin tarih içinde kartezyen kırılma ile ilişkisini araştıracaktır. Müziğin ekonomi-politik ilişkilerle aldığı biçimleri ve taşıdığı özellikleri de irdeledikten sonra Kartezyen kırılmadan bağımsız (ve ona rağmen) müziğin barındırdığı aşkınlık durumları, tekillik olanağı ve dolaşımıyla oluşan cemaat deneyimini irdeleyecektir. Ardından müzik felsefesinin / dışavurum kuramlarının tekillik kavramlarıyla korelasyonuna bakacaktır. Seçilen müzik türü, “şarkı” olup, şarkı sözü ve yazarının, şarkısıyla dinleyici arasında kurduğu ilişki tekillik ve cemaat deneyimi üzerinden gözlemlenecektir.

¹⁶ Nancy, J. L. (1991). s.4

3. Tarih İçinde Müzik Algısı ve Rasyonalite ile İlişkisi

3.1 Antik Yunan ve Ortaçağ'da Mziğın Konumu

İlk kez Pitagoras (İÖ570-480), sayıyı evrenin ve bilginin temel elementi olarak görmüş, müzik içindeki matematiği oranlarıyla tanımlamış, buna bağılı olarak da tüm evreni müzikal bir armoni içinde algılama geleneğinin çerçevesini çizmiştir. Müzik, Antik Yunan'dan Rönesansa kadar geçecek süre içinde, bugünkü algımızdan farklı olarak, hesaplamalarla ilginen dört ana bilim dalından (*quadrivium*) (aritmetik, müzik, geometri, astronomi) biri olarak görülecektir. Pitagoras'tan sonra, bugüne ulaşan görüşlerin üzerinden kısaca geçerek Antik Yunan'ın müzik algısını anlamaya çalışırsak, ilk önce Platon ile karşılaşırız. Pitagoras geleneğinden gelen Platon'un (İÖ. 429-347)'nin *Devlet*'te (10.616c-17c) ele aldığı haliyle, müzik (*mousike*), doğanın sırlarını açığa çıkaran ve insan karakterlerine (*ethos*) ve toplumun kendisine çok güçlü etkide bulunabilme özelliğine sahiptir¹⁷. Aristoteles (İÖ 384-322) da *Politics VIII. Kitabı* 'nda, müziğın coşturucu ve sakinleştirici etkisini, etik değeri oluşturma veya akılı stimüle edebilme gücünü teslim ederken, müzik eğitiminin zamana, yere, amaca, yaşa bağılı göreceli koşullarının da altını çizer¹⁸. Aristoksenus (İÖ. 350-310), Aristoteles'in öğrencidir ve müziği teorik olan ve duyuların sınırlarını aşan, saf akıl deneyimi olarak görür. Philo Judaeus (İÖ.20-İS50), pagan ve Musevi felsefesinin sentezinde, evrendeki herşeyin birbiriyle sayı bazında ilişkili olduğunu, tüm güzel şeylerin ve sanatların felsefeye ve kaçınılmaz olarak da Tanrı'ya doğru yöneldiğini, böylece

¹⁷ Mathiesen, J. M. (2011). Antiquity and the middle ages. *The Routledge companion to philosophy and music*. T. Gracyk ve A. Kania (Ed.). (ss. 257-272). New York: Routledge. s. 258.

¹⁸ Mathiesen, J. M. (2011). s.259.

müzikal armoninin (*harmonia*), evrensel armoninin bir taklidi olarak, ilahi armoniyi tanımamıza ve transandant (aşkın) bir oluşa geçişimizi sağladığını ileri sürer.

Pythagoras/Platon ve Aristoteles/ Aristoxenian olarak ilerleyen iki kolu, Ptolemaios (90-161), müzik felsefesinin baş yapıtlarından biri olarak kabul edilen *Harmonica* adlı eserinde çok kapsamlı olarak bir araya getirir. Aynı derecede öneme sahip bir başka çalışma –*De musica*– neo-Platonist Quintilianus (geç 3.-erken 4. Yy)’a aittir ve müziğin ruhun ve evrenin düzeni oluşuna, karakter ve eğitimdeki rolüne tekrar vurgu yapar¹⁹.

Hristiyanlığın kabulü ve yaygınlaşmaya başlamasıyla, Hristiyanlık öğretisiyle harmanlanmış müzik öğretisini Aziz Augustinus (354-430) ile görürüz.

Augustinus’un Roma İmparatorluğu’nun çöküş döneminde yazdığı *De musica*’nın ana fikrini, Paul Hindemith “Bestecinin Dünyası” kitabında şöyle özetler:

“Müzik manevi bir güce dönüştürülmelidir. Biz müziğin seslerini ve biçimlerini alımlarız ama bunları kendi zihinsel eylemlerimizle içselleştirmedikçe ve ruhumuzu soylu, insanüstü ve ideal olana yöneltmek için bunların mayalayıcı niteliğini kullanmadıkça, bu sesler ve biçimler bizim için anlamsızdır. Bu dönüşümü gerçekleştiren bizim kendi aklımızdır; müzik yalnızca bu amaca uygun bir katalizördür. Ruhumuzun ıslahı sonuçta bizim kendi çabamızla olacaktır ama müzik de, dinsel inanç gibi, bunun başarılması yolunda içimizde duymamız gereken arzuyu en

¹⁹ Mathiesen, J. M. (2011). s.262.

kolay ortaya çıkaracak etmenlerden biridir. Kısacası müziğe aktif olarak katılmamız gerekmektedir: Müzik, bahçe toprağındaki humus gibidir; verimli olması için toprağı bellemek gerekir. Besteciler, icracılar, öğretmenler, dinleyiciler- hepsi de, salt müziksel izlenimleri beynine kaydetmenin ve seslerle yapay ve duygusal ilişkiler kurmanın ötesine geçmek durumundadırlar.”²⁰

Boethius (480-525), bundan 100 yıl sonra, Augustinus’un manevi ve hatta dinsel değerlere yaptığı bu ciddi katılığın uzağında, daha liberal bir yaklaşımla, Antik Yunan’ın entellektüel ve bilimsel birikiminin uygarlık çöküşünde kaybolacağı endişesinden de hareketle, Pitagoras, Platon, Aristoteles, Ptolemaios ve diğerlerinin çalışmalarını derlediğı ve Rönesans’a kadar başvuru kitabı olarak kullanılacak *De institutione musica*’yı yazar. Boethius’un çalışmasının ilk cümlesi onun felsefesinin tezi olarak kabul edilebilir: “Müzik insan doğasının bir parçasıdır; karakterimizi yüceltmeye de, bozmaya da kadirdir.” Hindemith, bu iki uç yaklaşım arasındaki farkı özellikle vurgular: “Zihnimizin müziğı soğurduğu ve onu ahlaki güce dönüştürdüğü görüşünü savunan Augustinus’un öğretisi; müziğın gücünün, onun ethos’unun bizim zihnimiz üzerinde etkin olduğunu ileri süren Boethius’un öğretisi.”²¹

Hindemith’e göre “insan akli ile müzik arasındaki güç dengesi artık değişmiştir: Müzik etkin bir ortak olmuş, bizim aklımız da müziğın uyguladığı gücün etkisi altında biçimlenen bir alımlayıcıya dönüşmüştür.”

²⁰ Hindemith, P. (2014). *Bestecinin dünyası*, (Y. Oymak, M. Nemutlu, Çev.) İstanbul: Norgunk. s.17

²¹ Hindemith, P. (2014). s.22.

3.2 Antik Yunan ve Ortaçağ; Müziğin Aşknlık ile İlişkisi

Bu dönemin öğretilerinin, erken Hristiyanlığa kadarki dönem içinde varoluş biçimine bakarsak, daha önce de belirttiğim gibi müziğin, insanın hakikatı ve iyiyi arayan aklına ve bunun sınırsızlığına koşut bir genişlikte, her yerde olduğunu görürüz. Müzik, insanın sınırlı bedeniyle Tanrılara uzanan hakikat peşindeki sınırsız aklının (ya da ruhunun) yolculuğunda, evrenin ve yaratılışın dokusunda bulunan ve insan isterse, onunla birlikte kendini, toplumu ‘iyi’leştirebileceği bir olanak içerir. Kendi içinde oransal bir ‘düzeni’ içerse de, bulunduğu alan sınırsızdır. Dolayısıyla, akıl da aynı potansiyel özelliklere sahip bir öge olarak, müziğin sahip olduğu mükemmellik, uyum ve bütünlük ile ‘yan yana’ hatta iç içe yol almaktadır.

Erken Hristiyanlıkta, özellikle Aziz Augustinus’un öğretisinde, kendi içine kapanan insan ruhunun, bedeni ve nefsiyle mücadelesi başlamış ve dışarıdaki ulaşılması imkansız ilahi güç tarafından aydınlanmayı beklerken, müziğin onu ilahi sevgiye doğru yönlendirmek üzere devreye girdiğini görürüz. Müzik ilahi ve evrensel bir düzenin kodlarını Antik Yunan’da olduğu gibi taşımaya devam etmektedir, ancak insan ruhunun da doğuştan bilgiye sahip olma ve aklın hakikata erişme arzusu elinden alınmıştır. Hakikate ulaşmak Tanrı’ya ulaşmakla birdir ve ruh müzik aracılığıyla bu mükemmeliği / bu ilahi güzelliği tadabilir. İşte burada müziğin hakikate ulaşma aracı oluşundan bahsedebiliriz. İnsan ruhunun içe kapanış ve teslimiyet anlamında geçirdiği dönüşümün derinliği içinde, müziğin aslında ‘özgürleştirici’ bir araç olduğunu söylemek de yanlış olmayacaktır. İnsan akli (ya da ruhu) ve müzik, Antik Yunan’da olduğu gibi yan yana değildir ancak müzik, insan ruhunun aşknlık çabasında onun erişebileceği ve uygulayabileceği, aydınlanma yolunda bir pratik olarak var olacaktır.

3.3 Erken Modernite ve Kartezyen Rasyonalizmi Etkisi Altında Müzik

Genel olarak, 16. ve 17. yüzyılın yoğun bir entellektüel faaliyet dönemi olduğunu söyleyebiliriz. Rasyonel düşünce, deney ve sistemli düşünce üzerinde şekillenen ve çok hızlı gelişen 'bilimsel devrim', müzik teorisi dahil bilginin her alanına etki etmiştir. Bu dönem ayrıca 'estetik'in felsefi bir alan olarak doğduğu, *temsil* ve *dışavurum* gibi hala konuşulan kavramların modern biçimini aldığı zamanlardır. Her şeyden önemlisi, müzik Antik Çağda olduğu gibi dört ana bilimden biri değil, yeni doğmakta olan 'güzel sanatlar'dan bir tanesi olarak yerini almaktadır. Dinleme faaliyeti, kilise ve saraylardan, konser salonlarına doğru yer değiştirmektedir. Diğer taraftan, enstrümental müzik de vokal müziğin gölgesinden sıyrılarak kendi içinde bir dile sahip olmaya doğru yol alır²².

Descartes, modern felsefenin üzerindeki kurucu etkisinininden daha az olmayan ve birkaç yüzyıl sürecek bir etkiyi müzik üzerinde de var kılmıştır. *Compendium Musicae* (1618) adlı kitabı ile ses ve müziğe matematik ve mekanik üzerinden bakar. Descartes'in kendinden sonra müzik felsefesine etkisi iki yönde devam eder. Bunlardan biri, besteci ve müzik kuramcısı Jean-Phillipe Rameau (1683-1764) aracılığıyla oluşur. Rameau, Descartes'in rasyonel ve dedüktif metodunu, müzikte sesler ve ton üzerinde yaptığı empirik çalışmalarında kullanır. Geliştirdiği kuram 18. Yy boyunca referans alınacak bir kaynak olur. Buna göre, armoni ve içindeki ses titreşimlerinin birbirleriyle olan matematiksel ilişkisi ölçülebilirdir. Melodi ise sadece armoninin bir açılımıdır. Descartes, ardından Rameau ile müzikal dilin tanımı 'basitleşir'²³. ____

²² Bicknell, J. (2011). Song. *The Routledge companion to philosophy and music*. T. Gracyk ve A. Kania (Ed.). (ss. 437-446). New York: Routledge. s.273

²³ Bicknell, J. (2011). s.274.

Descartes'ın etkili olduğu ikinci yön de tutkular üzerinedir. *Les Passions de L'âme* (1649) kitabında, tutkuları, anlayabilmek amacıyla klinik ortamda incelemeye tabi tutar. Tutkuların etkisinin zihinsel ancak kaynağının bedensel olduğu, hatta vücutta dolaşan 'hayvan ruhu' (*animal spirit*) kaynaklı olduğu görüşüne sahip çıkar²⁴. Bu görüş daha önce Lorenzo Giacomini tarafından dile getirilmiştir. Descartes buradan yola çıkarak, farklı tutkuların ortaya çıkışı ile ilgili ayrıntılı bir mekanistik açıklama önerir: Her bir tutku, bir ya da bir kaç 'ilkel' tutkunun bileşimi olarak ifade bulur. Altı ilkel tutku vardır: hayranlık, aşk, nefret, arzu, mutluluk, üzüntü. Descartes'in tezi görsel sanatlar ve müzik alanında *Affektenlehre* doktrini üzerinde fazlasıyla etkili olmuştur. *Affektenlehre* doktrinin kökeni *retorik* ve *oratoryoya*, yani Antik Yunan'a kadar gitmekle birlikte, 17. Yy'ın ortalarında Versaille sarayıyla bağlantılı Fransız düşünür ve kritiklerle birlikte yeniden gündeme gelmiştir²⁵. Descartes'in tutkularla ilgili yaptığı sınıflandırma, bu doktrinin zamanın rasyonel talebiyle giydiği giysiye yeni şeklini verir. Müzikte, tutkular (her eser bir tutkuyu ele alacak şekilde) duyulabilir müzikal kalıplarla temsil edilebilir. "Örneğin, mutluluk, ruhun genişlemesidir ve en iyi açık ve genişleyen nota dizeleriyle (*scales*) ifade edilebilir."²⁶

3.4 Aydınlanmanın Işığında Müzik Algısı

Bilim, Sanat ve Uzmanlıklar Ansiklopedi'sinin (1751-71) (*Encyclopedie ou dictionnaire des sciences, des artes et des métiers*) girişinde yer alan gravür, müziğin

²⁴ Bicknell, J. (2011). s.275.

²⁵ https://en.wikipedia.org/wiki/Doctrine_of_the_affections

²⁶ Mattheson, J. (1981). Johann Mattheson's *der vollkommene capellmeister*: a revised translation with critical commentary. E. C. Harriss (Ed. ve Çev.). *Studies in Musicology*, no. 21. Ann Arbor: UMI Research Press. (Part 1, Chapter 3, section 56).

güzel sanatlar içindeki konumunu tasvir eder. Müzik diğer ‘mimetik’ (taklitçi) sanatlar- Resim, Heykel ve Mimari- ile birlikte yalnız onlardan hafifçe geride ve çekingen bir tavırla oturmaktadır. Aslında diğer yanında Epik Şiir olması, ona benzerliğe işaret eder. Yine de ait olduğu yer mimetik sanatlardır. Ressamın doğanın form ve renklerini taklit etmesi gibi, müzisyen de tutkuları, onları temsil eden sesler ve kalıplarla



taklit edecektir. Mimetik olmayan hiç bir sanatın izleyicisi yoktur. Dönemin müzikle ilgili görüşlerini özetleyen Jean le Rond d’Alembert (1717-83)’e göre, eğer müziğin temsil ettiği birşey yoksa o zaman gürültüdür.

İkincisi, enstrümental müzik, vokal müziğe göre, insan duygularını, tutkularını temsil edebilme kapasitesi açısından zayıf ve yetersizdir.

Dönemin ansiklopedisine, d’Alembert ile birlikte katkıda bulunan Denis Diderot (1713-1784) ve Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), bu görüşlerin çoğunu paylaşıyorlar da, öne sürdükleri fikirlerle temelde katı Kartezyen rasyonaliteye karşı çıkarlar. Diderot, müziğin taklit etme özelliğinin yanında olsa da, güzelin kaynağının, doğal fenomenin kendisinden çok sanatçının güzeli kavrayış biçiminin olduğunu öne sürer²⁷. Rousseau da Rameau’dan farklı olarak, melodinin armoniye göre öncelikli

²⁷ Rex, W.E. (1981). “A Propse of the Figure of Music in the Frontispiece of the Encyclopedie: Theories of Musical Imitation in d’Alembert, Rousseau and Diderot,” in *International musicological society report of the twelfth congress Berkeley 1977*, D. Hertz and B. Wade (Eds). Basel:Barenreiter Kassel. Ss. 214-25

olduğunu düşünür.

İngiltere’de de durum Fransa’dakinden çok farklı değildir. Genel olarak, müziğin mimetik özelliğinden daha fazla, dışavurum ile bağlantısı üzerine düşünülmüştür. Öne çıkan birkaç ilginç görüşe örnek olarak şunlar verilebilir:

Dönemin bestecisi Charles Avison’a (1709-70) göre, müzik üzerine düşünüp yazarken, taklit kavramının yerini ‘dışavurum’ (*arousal of affections*) almalıdır. Müzik, şiirin hizmetinde olmalı ve dikkati kendine çekmemelidir. Dışavurum ile ifade edilen, bireysel ya da özel değil, toplumsaldır. Müziğin ifade edebileceği duygular sadece pozitif sosyal duygularla sınırlı olmalıdır. (Schuller 1948). Daniel Webb

(1718-98) de Kartezyen kategorileri kullanarak dört ayrı duygu uyandıracak dört ayrı mekanizma tarif eder. Webb, (her ne kadar tutkunun hareketinin temelinde hayvani ruh olmasıyla ilişkilendirse de) kanımca çok önemli bir vurguyu müzikteki ‘hareket’ olgusuna yapar. Müzik bir değil birden çok izlenimden oluşur ve müziğin tutku oluşturabilme gücü, müziğin de tutkunun da temelinde hareket olmasından ileri gelir. Müzikten aldığımız zevki, içindeki hareket açıklar²⁸. Webb’in müzikten alınan zevk konusuna olan ilgisi çağdaşları tarafından paylaşılır. Alınan zevk için, salt müzikle ilgili seslerin akışına verilen hakkın yanı sıra, zihinde uyandırdığı çağrışımlarla ortaya çıkan entelektüel zevk de eklemlenir. Adam Smith (1723-90)’ın, görüşleri ise enstrümental müziğe, herhangi bir nesneyi referans almadan, kendi başına zihni ‘doldurabilme’ yeterliliğini teslim etmesi açısından yeni ve etkilidir.

²⁸ Bicknell, J. (2011). s.279.

Almanya’da da, Kartezyen rasyonelitenin etkisi İngiltere’ye benzer boyutlarda seyretmiştir. Aradaki fark için, melodinin önceliği, enstrümental müziğin vokal müziğe koşut gelişebilir olması ve dini müziğe verilen önemin devamının altı çizilebilir²⁹.

Sonuç olarak, 19. Yüzyıl’a geçerken ve yüzyıl boyunca, mimesisten daha fazla dışavurumculuk konuşulacaktır. Diğer taraftan, enstrümental müziğin literal içerikten bağımsız, ruhsal dinamikleri de tetikleme kapasitesi kabul görecektir, bu da müzik estetiğinde rasyonalizmden romantizme geçişi simgeleyecek ve böylece müziğin konuşulamaz, ‘*dile getirilemez*’ (ineffable) olmakla ilişkisi kurulmaya başlayacaktır³⁰. Kant, her ne kadar müzik ile ilgili çok az yazmış da olsa, kendinden sonrasına iki ayrı kulvarda ilham vermiştir. İlk olarak zamanın Romantik hareketi, Kant’tan müziğin kurallarla sınırlandırılmamış yönünü ve büyük sanatçıların dehasıyla ilgili mirasını almış, ikinci olarak da Kant’ın formalizmi ve sanatın bilişsel değerine verdiği önem, dönemin tartışmalarına zemin teşkil etmiştir. Analitik estetik alanında bu tartışma, formalistlerin geliştirdiği görüşler ile dışavurumcular arasında devam eder³¹. Schopenhauer, 1818’de yazdığı *The World as Will and Representation*’da diğer sanatların aksine, müziğin İdea’nın, dolayısıyla da İrade (*Will*)’nin kopyaları değil, İrade’nin kendisinin aracısız ifadesi olduğunu söyler. Müzik, yaşamın veya şeylerin örneklerini değil, dolaysız olarak özlerini temsil eder. Schopenhauer, Wagner ve Nietzsche’ye etki eder³².

²⁹ Bicknell, J. (2011). s.280.

³⁰ Bicknell, J. (2011). s.281.

³¹ Davies, S. (2011). Analytic philosophy and music. *The Routledge companion to philosophy and music*. T. Gracyk ve A. Kania (Ed.). (ss. 294-304). New York: Routledge. (s. 297).

³² Davies, S. (2011). s.296

Müzikte formalizmin güçlü temsilcisi Eduard Hanslick (1891)³³ olmuştur. Ona göre, müziğin duyguyu ifade etme kapasitesi yoktur; müzik akla değil, duyulara hitap eder. Müzikal olarak ‘güzellik’ ise tonal olarak hareket halindeki müzikal formlarla ilişkilidir. Hanslick’in kristalize ettiği formalizmin ardından ve onun yarattığı karşı devinimle, pek çok geç 20. Yüzyıl düşünürü, müzikte dışavurum adına düşünmeye devam edecektir. Görüşler, formalist kutuptan, yani müziğin insan duygusuna dair bilişsel bir ifadede bulunamayacağı tezinden, müziğin tüm duyguları ifade edebilmesi arasındaki geniş skala içinde değişken konumlar alacaktır.

1900-1980 arasındaki dönemde psikolojinin deneysel bir bilim olarak gelişmeye başlamasıyla estetik odak yerini, felsefeyi bilimle entegre etme uğraşına bırakacaktır. Ancak, dışavurum kuramları 1980’lerden sonra yeniden ve daha yoğunlukla gündeme gelecektir.

4. Dışavurum Kuramları

Dışavurum kuramları ağırlıklı olarak ‘saf’ veya ‘mutlak’ (müzik dışı herhangi bir ögenin eşlik etmediği) müzik üzerine düşünülmüştür. Andrew Kania, *The Philosophy of Music* derlemesinin³⁴ girişinde bu durumla ilgili üç neden öne sürer. Birincisi, saf müzik en karmaşık felsefi tartışmaları içinde barındırır. İkincisi, saf müzik üzerine tartışmalar daha karmaşık olmakla birlikte, başka ögelerin kapsam dışı tutulmasıyla birlikte çözüme daha kolay yaklaşılr. Üçüncü neden de, saf müziğin dışavurum özelliğinin, ‘saf olmayan’ (örneğin, sözleri olan bir şarkı) müziğin dışavurum

³³ Hanslick, E. (1986 (1891 8th ed)). *On the musically beautiful*. (G. Payzant, Çev.). Indianapolis: Hackett.

³⁴ Kania, A. (2014). The Philosophy of Music. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. (Spring 2014 Edition). Edward N. Zalta (Ed.), URL= <http://plato.stanford.edu/archives/spr2014/entries/music/>.

özelliğinin bir parçası olduğunun kesinliğidir. Dolayısıyla dışavurum kuramlarının analizi, bize göre şarkı içindeki- sözlerden ayrı- müziğin etkisine ilişkin anlam taşıyor olacaklardır.

Kania, aynı çalışmanın Müzik ve Duygular (*Music and Emotions*) bölümünde, ‘dışavurum’un ikili kullanımına açıklık getirir. Dışavurum (*expression*), insanın duygu durumlarını dışa vurma faaliyetidir. Herhangi bir sanat eseri ise, dışavurum özelliği (*expressivity*) taşır, ona sahiptir. Dışavurum kuramları geniş çerçevede bu iki boyutun birbiriyle ilişkilendirilmesiyle ortaya çıkacaktır.

1980 sonrası dışavurum kuramları, ikisi arasındaki ilişkiye birkaç ayrı alanda bakmışlardır. Bunlardan ilki klasik dışavurum kuramı olarak tanımlanabileceğimiz ‘müzik bestecinin veya müzisyenin duygularının dışavurumudur’ düşüncesidir. Bu görüş 1980 öncesi dönemde Tolstoy (1898), Dewey (1934), Collingwood (1938) da şekillenmiş, yakın dönemde aynı yerden bakan kuramcılar tarafından savunulmuş ve tüm bu süreç boyunca yetersiz kaldığı noktalar üzerine tartışmalar yapılmıştır.³⁵

Dışavurum (*expression*) ve müziğin taşıdığı dışavurum özelliği (*expressivity*) arasındaki ilişkinin ele alındığı bir başka alan da, müziğin dinleyicide uyandırdığı duyguları inceleyen ‘uyandırma’ (*arousal*) kuramları olmuştur.³⁶ İşte bu alanda yer alan tartışmalar müzik ve duygular arasındaki ilişkiye iki ayrı uçtan bakarlar. İki ucun ortasında yer alan görüşler her ki ucu birbirine bağlayacak geçişlere sahip özellikler taşırlar.

³⁵⁻³⁶ Kania, A. (2014). s.11.

Uçlardan biri müziğin duyguları nasıl ifade ettiği ile ilgilenir. ‘Benzerlik’ (*resemblance*) eksenli kuramlar bu konumda yer alır. Müziğin insanın duygusunun ‘dışavurumu’ mu, yoksa duygunun ‘temsili’ mi olduğu kuramsal tartışma konusudur. Burada müziği dinlerken, işlev gösteren bilincimizdir. Bilincimiz, müzikte işitsel olarak algıladığı ‘kontur’larla, mevcut algı birikimlerimiz arasında benzerlikler kurar. Müziğin etkisi, bu bilişsel korelasyonun ardından oluşur.

Diğer uçta ise müzikle kurulan ilişki mutlak olarak bilinç düzeyinde gerçekleşmez, hatta bilinçdışı itkilerle meydana gelir. Hayalgücü ve özdeşleşme önemli rol oynar. İki ucun arasında, benzerlik kuramlarına yakın olup, bilinç dışı itkileri de dahil etmiş kuramlar bütünün genelinde çoğunluğu oluşturur. Bölümün devamında her iki uç boyunca ortaya çıkmış tartışmaların ana hatlarına yer verilecektir.

4.1 Benzerlik (*Resemblance*) Eksenli Kuramlar

Müziğin temsili dışavurumcu yönü ile ilgili kapsamlı çalışma yapmış düşünürlerden biri Peter Kivy(1989) olmuştur³⁷. Kivy’e göre, müziğin dışavurumcu karakterine dinleyicinin verdiği yanıt, ‘tanımak’ (*recognition*) ile ilgilidir: affektif olmaktan ziyade, ‘bilişsel’ bir yanıttır. Bu tanışıklığı büyük ölçüde insani duyguların bedensel ifadesinde algılanan yapısal devinimlerle ilişkilendirir. (Sesin duyguyla ilişkili olarak yön değiştirışı, bedensel jestler, konuşma, vb). Kivy, Platon’un müziği *mimetik* bir faaliyet olarak konuşmayı taklit etmesiyle ilgili tezini referans alır. Bu müziğin insani jestlerdeki algılanabilen ‘konturları’ kullanmasıyla (taklit etmesiyle) ilgilidir. Kivy,

³⁷Triverdi, S. (2011). Resemblance theories. *The Routledge companion to philosophy and music*. T. Gracyk ve A. Kania (Ed.). (ss. 223-232). New York: Routledge. s. 223

müziğin etkisini sadece konturları algılamakla açıklamanın yetersiz kaldığını düşünerek, buna, müzikle belli duygu özelliklerine yönelik ‘yerleşmiş ilişkilendirmeler’in rol oynadığı, ‘uzlaşım’(konvansyon) teorisini de ekler³⁸. Kivy, ilerleyen zamanda, müziğin ‘mimetik’ yönünün yetersiz kaldığı koşullardan yola çıkarak ve bu duruma karşılık olarak, müziğin ‘arzuları hareketlendirebilme’ özelliğine doğru kaymıştır.³⁹

Bu konuda çok benzer bir görüşte olan Stephen Davies’a göre, müzikteki duygu ifadesi, “görünen” karakteristik özelliklerden elde edilir⁴⁰. Buna örnek olarak ‘basset hound’ cins köpeğin fiziksel özellikleri ile bize hüznü gelen ifadesini verir. Müzik de mutlaka bir kişiden kaynaklı bir X duygusu olması gerekmeden, dinleyene X duygusunu ifade edebilir. Kişi, yakaladığı şekilsel benzerliği, kendi geçmiş deneyimlerine ve ilgisine bağlı olarak, ‘canlandırır’ – Davies buna *anthropomorphize* der⁴¹- ve bir duygu ifadesi olarak ‘duyar’. Müzikteki E duygusunun, dinleyicide E duygusu uyandırmasıyla ilgili, ‘aynalan tepki’ (*mirroring response*) açıklamasında, müziğin uyandırdığı duygu, günlük yaşamlarımızda bir duygunun dışavurumunu algıladığımız zaman yaşadığımız aynalanan duygudan farklı değildir. Duygusal ifadeye benzer müzikal pasajlar da dinleyende duygunun aynalanmasına neden olabilir⁴². Üstelik Davies, sanatı anlamak istemekle ilgili bir tür temel bir ‘merak’

³⁸ DeBellis, M. (2005). Music. *The Routledge companion to aesthetics*. B. Gaut ve D. McIver Lopes (Ed.) (ss. 269-282). New York: Routledge. s.672.

³⁹ DeBellis, M. (2005). s.674.

⁴⁰ Robinson, J. (2011). Expression theories. *The Routledge companion to philosophy and music*. T. Gracyk ve A. Kania (Ed.). (ss. 201-212). New York: Routledge. s. 201.

⁴¹ Robinson, J. (2011). s.202.

⁴² Budd, M. (2011). Music’s arousal of emotions. *The Routledge companion to philosophy and music*. T. Gracyk ve A. Kania (Ed.). (ss. 233-243). New York: Routledge. s. 239.

sahibi olduğumuzu ileri sürer⁴³.

Benzerlik teorileri şemsiyesi altında Malcolm Budd (1995), müzik ve duygular arasında karşılıklı kategorik benzerlikler olduğunu ileri sürer. Budd da Davies gibi ‘ayna’ metoforunu kullanır ve müziğin, gerilim/çözülme, ara/final hedeflere doğru ilerlemesi gibi özellikleriyle iç dünyamızı ‘yansıttığını’ ve bu yoldan duyguları harekete geçirdiğini düşünür⁴⁴.

Müzikal referansla ilgi çekici kuramlardan biri Nelson Goodman’a aittir. Goodman, kırmızı kumaş parçası ve kırmızı arasındaki ilişkiye iki yönlü bakar. Kırmızı sözcüğünün, kırmızı kumaş parçasına, aşağıya doğru yaptığı hareket *adlandırma* (*denotation*)dır. Ters yönde, kırmızı kumaş parçasının ‘kırmızı’ ya göre yaptığı yukarı çıkış hareketi ise ‘örneklendirme’ (*exemplification*) dir. Bu teoriye göre, örnekleştirme, şey’den etikete, yukarı doğru çalışır⁴⁵.

Goodman’ın *referansiyel* (mimetik) kuramlarla bir anlaşmazlığı yoktur, ancak sanatta yapılan şeyin *anlamla* ilişkili olduğunu, mimetik olarak taklit edilen her ne ise bunun anlamla ilişkisine bakmak gerektiğini öne sürer. Kırmızı kumaş örneği *dilsel* (literal) bir örneklendirmedir. Ancak Goodman’a göre, örneklendirme sadece *dilsel* olarak değil ‘metaforik’ olarak da karşımıza çıkar. İçinde hüznü barındıran bir müzik, metaforik olarak hüznün özelliğini barındırır; bundan da öte metaforik olarak sahip olunan özelliği örneklendirir. Böylece daha önce adı geçen dışavurumsal karakter karşımıza ‘metaforik örneklendirme’ olarak çıkar. Dolayısıyla, bir eserde

⁴³⁻⁴⁵ DeBellis, M. (2005). ss.675-677

⁴⁴Triverdi, S. (2011). s. 226.

dışavurulmuş özellik sadece sahip olduğu özelliği göstermez, aynı zamanda bir anlam ilişkisini ifade eder. Goodman bu yaklaşımıyla, müziği dışavurumcu oluşunun çok ötesine taşımış ve örneklendirmeyi –gerek dilsel, gerekse metaforik olarak- müzikal signifikasyonun (anlam taşıma) merkezine yerleştirmiş olur⁴⁶.

4.2 Hayalgücü ve Özdeşleşme Eksenli Kuramlar

Jerrold Levinson (2006)’a göre, herhangi bir duyguyu ifade eden bir müziği dinlediğimiz zaman, dinleyici açısından, ‘duyduğumuz’ ya da ‘hayal ettiğimiz’ bir *persona*, yani duygunun ‘sahibi’ vardır. Robinson’a göre Levinson’un açılımı, müziksel dışavurum içinde ‘gerçekliğin’ hesaba katılmasına izin verir⁴⁷. Böylece, sadece bir dizi görünür yapıdan değil, bu görünür olanın sahibiyle, öznenin içinde olan bitenle de ilişki kurarız. “*Dinlediğimiz müzikte “persona”yı duyduğumuzda, aslında onun bir amaca doğru arayışını ya da çabasını, bir şeyleri arzulamasını ya da reddetmesini, geçmişteki bir şeyi nostaljiyle ya da acıyla hatırlamasını duyarız.*”⁴⁸ Ayrıca Levinson (1997) temelde müziği algılamanın bütünsel olarak formun ne olduğu ile ilgili değil, müzikle dinlerken aramızda kurduğumuz ‘an-ve-an (anlık) bağlantılarla’ meydana geldiğini öne sürer.

Jenefer Robinson, persona açılımını Levinson’dan alarak üzerine düşünmeye devam etmiştir⁴⁹. Robinson’a göre, eğer bir sanat yapıtı (*artwork*) bir duygunun ifadesi (dışavurumu) ise, o zaman;

⁴⁶ DeBellis, M. (2005). s.677

⁴⁷ Robinson, J. (2011). s.204.

⁴⁸ Robinson, J. (2011). s.205.

⁴⁹ Robinson, J. (2005). *Deeper than reason: emotion and its role in literature, music and art*. Oxford: Clarendon Press. s. 271.

1. Yapıt, bu duyguyu yaşayan / deneyimleyen bir persona'nın (sanatçının kendisi olması gerekmez) varlığını gösterir.
2. Persona'nın duygusu, yapıtın karakterinde algılanabilir.
3. Yapıt, persona'nın duygusunu bireyselleştirirerek açığa çıkarmış, açıklamıştır.
4. Yapıtta, açığa çıkmış ve açıklanmış duyguyla temas eden kişi, bunu açık bir şekilde bilinç düzeyinde karşılamış olur.

Robinson'un genel görüşü: “*müzikteki dışavurumsal nitelikler, uyandırdıkları duygular içinden dinleyenin yakaladığı niteliklerdir*” (2005:291-2). Robinson, yapıtta ifade edilen duygunun, yakalanılan duyguyla aynı olduğunu iddia etmez. Bu konuda algılayanın kendi etkileşimini hesaba katar. Hatta etkinin, müzikle *uyumlu* olsa bile, bilinç ve bilgi seviyesinde (epistemolojik) bir etki yaratmış olması da zorunlu değildir⁵⁰.

Robinson, Levinson'un persona teorisinin yapmış olduğu açılımın, artılarıyla birlikte eksilerini de tartışır. Ona göre Levinson, dinleyici açısından personanın var olmasının yeterli koşul olmasıyla hem fazla ileri gitmiş, hem de yeterince ileri gidememiştir. İleri gitmiştir çünkü, öyle durumlar vardır ki, duyduğumuz müzik yapısal kontur ya da görünümü ifade etmekte yeterli olabilir, personaya gereksinim kalmaz. Yeterince ileri gitmemiştir çünkü, öyle durumlar vardır ki, duyduğumuzun personanın dinleyici tarafından hayali ya da oluşturulmuş olmasından ziyade, kendini dışa vuran ‘kahramanın’ (protagonist) samimiyetinin, içsel yaşantıyı ne kadar inandırarak aktardığının önemli olduğu koşullar da vardır⁵¹.

⁵⁰ Matravers, D. (2011). Arousal theories. *The Routledge companion to philosophy and music*. T. Gracyk ve A. Kania (Ed.). (ss. 212-223). New York: Routledge. s.215-216.

⁵¹ Robinson, J. (2011). s.205.

Kendall W. Walton (1994), dışavurum, temsiliyet ile dinleyicinin tepkisini, aktif katılımını harmanlayacak bir açıklama getirir. Walton'a göre sanat temsiliyet özelliğiyle, insandaki 'hayal gücü' edimini devreye sokar. İzleyen, okuyan ya da dinleyen kişi, parçalarını alımladığı eserin bütününi kendi içinde hayal gücüyle oluşturmaya devam eder. Bu nedene müzik (dinlemek) de diğer iki alandan daha az belirleyici olsa bile, temsilidir. Ancak, diğerlerinden farklı olarak müzikte hayal gücü içinde tamamladığımız unsur *deneyimlediğimiz* bir duygudur. Bu hikayeler veya tablolarla karşısında aktif olan hayalgücünden çok daha farklı bir durumdur. Bir öyküde, okuyucu duygusunu dışavuran kahramanla özdeşleşirken, müzikte özdeşleştiği ne kahraman, ne de öykünün kendisidir⁵². Müzikte kurulan 'özdeşlik', hayalgücünde işlemekte olan *duygunun kendisini deneyimlemektir*.

Walton'un 'hayalgücü' katkısı da bilişsel olmayan bir unsurdur. Müzikle 'özdeşlik' kurulanın kahramandan öte 'duygunun kendisi' olması, başlı başına şarkı aracılığıyla yaşanan deneyimin taşıdığı güce işaret eder.

Saam Triverdi benzerlik kuramlarının ortak özelliğini; (1) müzikle, insandaki duygu, modalite, hisler arasında benzerlikler olduğu, (2) dinleyenin bu benzerliği her zaman bilincinde olmadan duyduğu, (3) müziği dışavurumsal olarak algılama nedeninin buna bağlı olması olarak özetler⁵³. Ve Walton gibi, Triverdi de, bu ilişkiye hayalgücü ögesini ilave eder. 'Benzerlik-artı-hayalgücü' olarak adlandırdığı eklemlerde, müziği dinleyen kişinin bu ilişkiyi hayalgücüyle kurduğunu, hatta Davies'e benzer biçimde, duyduğu müziği 'canlandırıldığını', ona 'hayat ve hayati nitelikler projekte

⁵² DeBellis, M. (2005). s.676.

⁵³ Triverdi, S. (2011). s. 229.

ettiğini⁵⁴ belirtir.

Triverdi, ayrıca hayalgücü (*identification*) arasındaki bir bağın üzerinde durur. Müziği dinlerken bazen bir deneyimi bir başka deneyimle özdeşleştirirken, bazen de müzikle özdeşleşen biz oluruz. Duyduğumuzun kendi duygularımızın dışavurumu olduğunu duyumsarız. O anda hissettiğimiz şey adeta müziğin kendisi *olduğumuzdur*⁵⁵. (“... *as if we are the music*”)

Walton’un ‘müzikal gerilim’i (*musical tension*), Levinson’un persona kuramına ilham vermiş olmalıdır. Walton’a göre müzik, dinleyene duyguyla birlikte ‘şu anda bu durumda-içinde bulunduğum durumda -olan bir şey, biri ya da birileri daha var’ deneyimini yaşatır. *Müzikal gerilim*, bu türden bir deneyimi açığa çıkarmayı olanaklı kılan bir özelliktir.”⁵⁶ Walton’a göre, müzikle birlikte gelen, müziğin kendisi ve duygu olmak üzere iki deneyim vardır. Duygu, o ortamda aynı duyguyu yaşayan başkasının/başkalarının da olduğu görüşü ile birlikte gider. Burada, deneyimimiz dışarıya doğru yönelmiştir, ya da dinlediğimiz müziğe, kendi duygularımız bulaşmıştır. Dışavuruma doğru uzanmış olmak (*extending*) çok açıktır⁵⁷.

Son dönemde yapılmış olan *arousal* kuramlarından bir tanesi de Charles O. Nussbaum’a (2007) aittir. Nussbaum, müziğin karmaşık bir *temsil* durumu (*complicated mode of representation*) olduğunu ve müziği dinlemenin bu temsille etkileşime geçmek olduğunu ileri sürer. Müzik dinleyene, çevresel sabitlerle (*invariables*) benzer bir yapıda, içinde müzikal bir şemanın olduğu ‘sanal senaryo’

⁵⁴ Triverdi, S. (2011). s. 231.

⁵⁵ Budd, M. (1985). *Music and the emotions*. London: Routledge & Kegan Paul plc. s.168

⁵⁶ Walton, K. (1999). Projectivism, empathy and musical tension. *Philosophical Topics*, 26, s.433.

⁵⁷ Matravers, D. (2011). s.219.

(*virtual scenario*) sunar⁵⁸. Müziği dinlerken, ‘*off-line*’ bir etkileşim içinde, sanal senaryoya kendi karşılığını verir. Onunla zihinsel, duygusal ve belki de ‘bütünsel denebilecek bir ilişkiye’ girer. Müzikle dinleyici arasındaki etkileşimle ilgili, psikolojik ve felsefi soruları birlikte yanıtlıyor olabilmesi, Nussbaum’un önerisindeki güçlü yönlerden biridir. Müzik ve duygunun ayrı ele alınması gerektiği ile ilgili karşı görüşe verilmiş güçlü bir yanıttır. Aynı zamanda, etkileşimde özneler arası göreceliği de göz ardı etmez⁵⁹.

4.3 Dışavurum Kuramlarının Değerlendirmesi

Yukarıda yer alan iki uç arasında temel tartışma, benzerlik ve dolayısıyla bilişsel eksenli kuramlarla, insanın bir başka ve çoğunlukla bilinç dışı bir yerden kaynak alan (hayalgücü, özdeşleşme, vb) eğilimleriyle bağ kuran kuramlar arasında yaşanmış ve yaşanmaya devam etmektedir. Örneğin, Davies, ‘persona’ ve ‘hayalgücü’ vurgusunun karşısında durur.⁶⁰ Müzikte verilen karşılık, hayalgücü kaynaklı değil, ‘benzerliğin deneyimidir’. Davies, Levinson’un ‘persona’ kuramına karşılık da, dinleyicinin bu türden bir ‘kahramanı’ hayal etme etkinliğinde bulunmadığının deneysel olarak gösterilmiş olduğunu öne sürer. Ayrıca tek bir ‘persona’nın dinleyicinin sınırsız hayalgücü imkanına müdahalesini kabul edilmez bulur.

Davies’i bu iki uç arasında, farklı kuramlara getirdiği eleştiriler, kendi kuramları içinde meydana gelen dönüşümlere birlikte, dışavurum tartışmalarının evrilmesine önemli katkı yapmış bir düşünür olarak görürüz. Nitekim onun da zaman zaman

⁵⁸ Matravers, D. (2011). s.219.

⁵⁹ Matravers, D. (2011). ss.220-221.

⁶⁰ Kania, A. (2014). s.14.

belirttiği gibi, müzik ve insan ilişkisinde yapılan tartışmaların yüzeysel ve yetersiz kaldığı zamanlar çoktur. Bazen olanı açıklamak mümkün değildir. Deneyimlerin nedeni daha fazla ileri gitmeden, sadece “*Öyle olduğumuz için!*” (“*We are just like that!*”)dir.⁶¹

Belki de bu karmaşık ilişkiyi açıklamaya çalışırken “*Öyle olduğumuz için!*”le dile gelen açıklanamazlık durumuna neden, kısmen de olsa müzik ve duygu olmak üzere iki alan (domain) içinde sınırlı kalmakla ilgili olabilir. Nitekim bir sonraki bölümde ele alacağım ‘müziksel hareket’ ve ‘müziksel uzam’, müzikle etkileşime farklı bir yerden bakmakta ve hatta kanımca dışavurum kuramlarını bile kapsayıcı bir zemin oluşturmaktadır.

5. Müziksel Hareket ve Müziksel Uzam

Bu bölümde ağırlıklı olarak iki müzisyen, besteci ve yazarın görüşlerine yer vermek isterim. İlki, Alman besteci, şef, keman ve violacı Paul Hindemith olacaktır. Hindemith, 1949-50 *Charles Norton Konferansları*’nda değindiği konuları *Bestecinin Dünyası* kitabında derlemiştir. Hindemith, müziği algılarken, dinleyenin duyduğuyla geçmiş deneyimleri, izlenimleri arasında zihinsel (ve evet bilişsel) olarak kurduğu ilintilendirme pratiğinden bahseder. Ona göre kurulan bağ, dinleyenin kuracağı anlam ya da müzikten aldığı zevk için gereklidir. İlintilendirebileceği bir birikim (benzer deneyim ya da yapı) yoksa bu bağın kurulması güçtür. Hindemith, bu bağ ilişkisinin ilk olarak nerede başlamış olabileceği sorusunun yanıtı için anne karnındaki döneme

⁶¹ Kania, A. (2014). s.17.

kadar gider. Burada henüz gelişmemiş varlığın, müzikle ortak olarak paylaştığı temel olgu olarak ‘devinim’ durmaktadır. Cenin, anne karnında yaşamla ilk temas sürecinde,

*“hissettiği bu bedensel devinimlerin uzam, süre ve yoğunluk değerlerine bağlı örgütlülüğü ona ulaşan işitsel izlenimlerin ölçümüne yarar ve böylece onlarda kısa-uzun, enerjik-cansız ya da bir o yana bir bu yana sallanma izlenimi veren devinimleri kolaylıkla keşfeder.”*⁶²

Hindemith’in bir başka yorumu da müziğin uzam ve zamanla ilişkisi üzerindedir ⁶³. ‘Müziksel uzam’, müzikte zaman içinde akışı olan nota ve ölçü değerlerinin birbiriyle ilişkili olarak uyandırdığı uzam hissiyle ilgilidir. Üç boyutlu uzamdaki devinimlerimizi yukarı-aşağı, sağa-sola-ileri-geri gidişlerle betimliyorsak, müziksel uzamda da bunların eşdeğerlerini rahatlıkla görebiliriz. Ayrıca, bir sestten başka bir sese doğru yer değiştirmek belli bir güç gerektirir. Örneğin düşük frekanslı bir sestten, daha yüksek frekanstaki bir sese çıkmak için gereken gücün bizde uyandırdığı çağrışım, yukarı doğru yer değiştirmektir. Dolayısıyla, müzik, müzikal bir zaman cümlesi içinde bir ‘uzam’ barındırır. Zaman ve uzamla kurduğu bu ilişki yönüyle de diğer sanat dallarından farklı bir konumda yer alır.

Hindemith açık bir şekilde bilişsel çerçeveden yaklaşmaktadır. Ancak ‘hareket’, ve ‘müziksel uzam’ kavramları kanımca konumuzla çok ilgilidir. Müzikteki hareket ile ilgili vurguyu, daha önce Webb’de, (1718-98) görmüştük. Ona göre, müzik bir değil, birden çok izlenimden oluşuyor ve müziğin tutku oluşturabilme gücü, müziğin de

⁶² Hindemith, P. (2014). *Bestecinin dünyası*, (Y. Oymak, M. Nemutlu, Çev.) İstanbul: Norgunk. s.29.

⁶³ Hindemith, P. (2014). s.57-58.

tutkunun da, temelinde ‘hareket’ olmasından ileri geliyordu. Müzikten aldığımız zevki, içindeki hareket açıklıyordu. Hindemith, ise bu hareketin kökenine, yaşamın simgelediği devinimin anne karnındaki kökenine gidiyor. Nedenselliğe çok bağlanmadan, devinimin kendisine odaklanacak olursak, müzikteki ‘hareketin’, eşlik ettiği sözlere (şarkı sözlerine) getirdiği devinim, duyduğumuzu ‘can’landırma / ya da sanal senaryo için ‘kolaylık’/ ya da özdeşleşme ve hayalgücünün devreye girmesi için bir ‘davet’; neden olmasın?

Görüşlerine yer vermek istediğim ikinci kişi, piyanist, besteci ve yazar Steve Larson’dır. Larson, *Müzikal Güçler; Hareket, Metafor ve Müzikte Anlam* (2012)⁶⁴ kitabında, müziksel ‘hareket’ ve ‘uzam’ın ‘fiziksel kuvvetler’le metaforik ilişkisine bakarak ‘müziksel deneyim’ ve müzik üzerine ‘konuşabilme’ faaliyetimizi açıklamaya çalışır. Ne yazık ki kendisi, kitabı yayımlanmadan önce hayatını kaybetmiş, ortaya koyduğu görüşlerle ilgili geri bildirimlere karşılık vermesi mümkün olmamıştır.

Larson’un kitabında geliştirdiği fikirler şöyle sıralanabilir:

1. ‘Müziksel deneyim’, dinleyenin müziksel ‘anlamı’ oluştururken, varlık olarak verdiği -işitsel, entellektüel, duygusal, düşsel (imaginative) ve kinestetik vb.- karşılıkların tümünü kapsar.⁶⁵

⁶⁴ Larson, S. (2012). *Musical forces*. R. S. Hatten. (Ed.). Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.

⁶⁵ Larson, S. (2012). s.31.

2. Müziksel anlam, müzikle etkileşimimizle birlikte oluşur ve zihnimizin ürünüdür. Zihin duyduğu müzikal sesleri, şematik ilişkilendirmeler içinde gruplayabildiği zaman anlamı kurgulamış olur. Bu faaliyet “x, y gibi duyuluyor” tümcesinde yakalanabilir.⁶⁶
3. Metafor olarak ‘hareket’ ve ‘fiziksel kuvvetler’, zihnimizin yarattığı anlamlandırma biçimleri olarak, farkında olarak ya da olmayarak, müzik ‘içinde’ düşünmemizi ve müzik ‘hakkında’ düşünmemizi mümkün kılar.⁶⁷
4. Kitabın özündeki fikir, ‘müziksel hareket’in ‘fiziksel hareket’ olduğudur.⁶⁸
Bu bir metafordur.
5. Müziksel hareket, müzikal uzam içine yer alır.⁶⁹ Bu da bir metafordur.
6. Metafor, hedef bir alana (*target domain*) dair bir anlayışın, farklı bir alandan (*source domain*) kaynak alarak kullanılmasıyla oluşur. Metaforlar, alanlar - arası haritalandırmalardır. (cross- domain mappings).⁷⁰
7. Metaforik haritalandırma (anlam gibi), hiyerarşik bir yapıda işler ve en temel metafor, bir beden olarak fiziksel deneyim alanımızdır.⁷¹

Larson kitabında bir beden olarak fiziksel deneyimizi, Mark Johnson’la birlikte yazdığı üçüncü bölümde detaylandırarak fiziksel hareketi deneyimlediğimiz dört farklı yol olduğunu belirtir.⁷²

⁶⁶ Larson, S. (2012). s.35.

⁶⁷ Larson, S. (2012). s.2.

⁶⁸ Larson, S. (2012). s.50.

⁶⁹ Larson, S. (2012). s.63-65

⁷⁰ Larson, S. (2012). s.20.

⁷¹ Larson, S. (2012). s.19 ve 48

⁷² Larson, S. (2012). s.67

- Bedenimizi hareket ettiririz.
- Bedenimizin kuvvetler tarafından hareket ettirildiğini hissederiz.
- Nesnelere hareket vermek için bedenimizi kullanırız.
- Nesnelerin hareket ettiğini görürüz veya duyarız.

Nitekim, tam da bu deneyimler üzerinden, bir başka deyişle metafora kaynak sağlayacak fiziksel deneyim alanından müziksel hareketi kavramsallaştırmış ve deneyimlemiş oluruz. Ve bunların tümü bir uzam içinde gerçekleşir.

Diğer taraftan, müzik de metaforik bir fiziksel kuvvet olarak, tıpkı rüzgarın bir nesnenin yerini değiştirebilmesi gibi, bizi bir metaforik yerden bir başka metaforik yere taşır. (Lakoff and Johnson (1999) ⁷³.

Hareket Ettiren Kuvvet Olarak Müzik Metaforu ⁷⁴

Kaynak (Fiziksel Hareket)		Hedef (Müziksel Deneyim)
Yerler	→	Duygu durumları
Yer değiştirme	→	Duygu durumunun değişmesi
Fiziksel kuvvetler	→	Nedenler
Kuvvetin gücü	→	Müziksel etkinin gücü

Dolayısıyla, müziği deneyimlerken ve hakkında konuşurken hareket ve uzamdan metaforik olarak faydalanmanın yanı sıra, müzik tarafından etkilenme biçimimiz de

⁷³ Larson, S. (2012). s.74.

⁷⁴ Larson, S. (2012). s.75.

duygularımızın harekete geçmesini de bir durumdan bir başka duruma doğru yer değiştirmek olarak tanımlarız. Müzik harekete geçirir. Nitekim, İngilizce ve Fransızca’da *emotion* olarak kullanılan ‘duygu’ sözcüğünün kökeni Latince olup içinde hareketi (motion) içerir.

Hindemith, Larson’dan 60 yıl önce, fiziksel hareketle müziksel hareket arasındaki ilişkilendirme yönelik ceninin anne karındaki hareketi göndermesiyle, tam da Larson’un bahsettiği temel metafor alanına değinmiştir. Müziksel uzam için de benzer bir açılım getirmiştir. Hindemith’in görüşlerine, Larson’un kapsamlı çalışmasında rastlamayız.

Andrew Kania (2014) da, Larson’dan iki yıl sonra, *The Philosophy of Music* derlemesinde, müzikteki hareket ve uzam öğelerine ‘Müziği Anlamak’ (*Understanding Music*)⁷⁵ bölümünde yer verir. Ona göre de, müzikal deneyimin temelinde müzikal tonların deneyimi bulunur ki bu dinleyen için ‘müzikal uzam’ı oluşturur. Diğer bir deneyim de müzikteki ‘hareket’le ilgilidir. Kania, müziksel uzam ve hareket üzerine yapılan vurgu ile ilgili tartışmaların Scruton, Budd ve Davies arasında 1980’lere kadar geri gitmekle birlikte güncel olarak da devam etmekte olduğunu belirtir. Temel tartışma konusu, müziksel uzam ve hareket olgusunun fazlasıyla metaforik olduğu üzerinedir. Davies ise, uzamsal terminolojinin tamamıyla elimine edilemeyecek kadar yaygın ve bir anlamda geçerli olduğunu düşünür ancak metafor olarak merkeziliğinden kaçınma konusunda Budd ile aynı fikirdedir. Kania da burada akademik çerçevede konumlanmış, Hindemith veya Larson’un görüşlerine değinmemiştir.

⁷⁵ Kania, A. (2014). s.19.

Bilinçli olarak ya da olmaksızın birbirinden kopuk karşımıza çıkan müziksel hareket ve müziksel uzam ile ilgili bu düşünceler, yedinci bölümde, şarkı içinde yer alan müziğin, sözlerle açılan tekillik düzlemine eklemlenen devinimsel ve uzamsal özellikler olarak değerlendirilecektir.

6. Müziğin Ekonomi-Politik Tarihi İçindeki Evre ve İşlevleri, İktidar ile İlişkisi

Şimdiye kadar, müziğin tarihsel ‘algısı’ üzerine bir izleme yapmış olduk. İkinci bölümde ele alındığı gibi, aklın geçirdiği yapısal dönüşüm, kendine çizdiği sınırlarla birlikte, müzikal algıyı da dönüştürdü. Müzik, algı nesnesi olarak ve kaçınılmaz bir biçimde rasyonalite ve bilinçli faaliyet dünyasının kısmen ‘anlaşılan’, formüllerle sabitlenen, benzerliklere ehlileştirilen, ancak kısmen de bir yüzü dışarıya dönük gizemli yabancısı oldu. Üçüncü bölümde, kartezyen kırılma ile müziğin, mekanik bir yapı içinde, kategorik tutkularla sınırlı ve gördüğünü taklit eden mimetik özelliği ile tamamiyle insan aklının ve bilişinin güdümünde olmasıyla geçen tartışmasız bir asırdan fazla bir süreyi izlemiş olduk. 19. Yüzyıl’a geçerken, bu katı rasyonalizm içinden gelişen romantizm hareketi içinde duygulara yer verme eğiliminin başladığına da dışavurum tartışmaları ile tanık olmaya başladık. Dışavurum kuramlarının izini günümüze kadar sürmeye çalıştık. Bu kuramların içinde özellikle benzerlik (resemblance) kanadında büyük ölçüde, bilişsel faaliyetin ön planda olduğunu gördük. Hareket ve uzam ile ilgili kuramlar da kendi içinde, bilincin nispeten daha az etkin olduğu, bazen de tamamen devre dışı kaldığı bir konumda yer alıyordu.

Müziğin algılanışından ayrı olarak, ekonomi-politik tarihine bakacak olursak, farklı biçimlerde tezahür eden yaşamlar içinde, aynı çeşitlilikte farklılaşmış müzik pratikleri ile karşılaşırız. Müziğin, bir taraftan dönemin mevcut iktidar veya egemen sosyal-

kültürel yapısı içinde araçsallaşırken (saray müzikleri, kilise ayin müzikleri, marşlar vb), bir taraftan da egemen yapıların dışındaki göreceli serbest alanlarda, bazen halkın içinde (halk müzikleri), bazen isyanın içinde (özgürlük şarkıları), bazen yaşanan tekil acılarda, kayıplarda (ağıtlarda, liedlerde) var olabildiğini görürüz.

Müziğin ekonomi-politiği üzerine düşünceler içeren *Gürültüden Müziğe* (2001)'nin yazarı Jacques Attali'ye göre, müzik insan toplumlarına paralel olarak gelişir, onlar gibi biçimlenir ve dönüşür. Ama bunu onlardan daha önce yapar:

*“Dünyanın gürültülerine kulak kabartırsak, insanların çılgınlığının onu hangi yöne doğru sürüklediğini, hangi umutların hala gerçekleşebileceğini, hangi Rönesansların çoktandır devrede olduğunu anlayabiliriz. Müzik bir ayna, bir kristal küre, insanoğlunun yaptıklarını kaydeden bir yüzey, bir eksikliğin işareti, bir ütopya parçası, her dinleyicinin kendi duygularını kaydettiği hususi bellek, bir anamnez, düzenin ve soyağacının ortak hafızasıdır; ne özerk bir etkinlik, ne de ekonomik altyapının bir ürünüdür. O, halkların ve sanatçıların, insanların ve tanrıların, şenliklerin ve duaların ürünüdür.”*⁷⁶

Her ne kadar konumuz müziğin ‘haberci’ niteliği değilse de, buradan edindiğimiz ve bu tezin fikrine katılabilecek yön, müziğin elle tutulamaz ve insanın kendiyle ilgili aklıyla dahi tasavvur edemeyeceği yönleriyle temasta olan ve hatta belki de o konuşulamaz olandan kaynaklı özelliği olabilir.

Attali, kitabında, müziğin ‘iktidar’ ile ilişkisini de irdeler. Biliriz ki iktidar, her zaman müziği -Attali'ye göre; gürültü nesnelerini- ilgiyle izlemiştir. Müzik,

⁷⁶Attali, J. (2005). *Gürültüden müziğe*. (G.G. Türkmen, Çev.). İstanbul: Ayrıntı. ss.14-15

iktidarın herhangi bir niteliğini oluşturmak ya da pekiştirmek için bir olanak sağlar. Ancak aynı zamanda müzik isyanın tohumlarını da besliyor olabilir. İzlemenin yanı sıra gerekli gördüğünde yönlendirme, kural koyma, yasaklama vb. müziğe uygulanan yaptırımlar iktidarın müziğe müdahale biçimleridir:

“Totaliter kuramcılarının hepsi, gürültülerin yayın ve dinleti hakkını efendilerinin tekeline almak istediler... Fransız monarşisi tarafından yerel müziklerin bastırılması, beyaz maliyecilerin zenci müzisyenleri toplum dışına itmesi, Sovyetlerin sakin ve ulusal müzik takıntısı, doğaçlamaya karşı güvensizlik: işte tüm bu özellikler yabancı, denetlenemez ve farklı olana duyulan aynı korkuyu açığa çıkarır.”⁷⁸

Attali, müziğin, çağlar boyunca birbirini takip eden üç ekonomik örgütlenme dönemi içinde, iktidar tarafından ehlileştirilebildiği ölçüde, üç farklı işlevde kullanıldığını ileri sürer. ‘Unutturmak’, ‘inandırmak’ ve ‘susturmak’. Her üçünde de müzik bir iktidar biçimidir: *“Korkuyu ve şiddeti unutturmak söz konusu olduğunda ‘kutsal’; düzene ve ahenge inandırmak söz konusu olduğunda ‘gösterici’, itiraz edenleri susturmak gerektiğinde de ‘tekrarcı’.”⁷⁹* Bunlar sırasıyla, Din, İmparatorluk ve Ticaret dönemleridir. 20. Yy’ın başından itibaren başlayan ve içinde bulunduğumuz dönem ise Tekrarcı dönemdir⁸⁰. Artık müzik, kayıt olanaklarının ve kalitesinin artması ve çoğalılabilirlik özellikleri müziğe yeni işlevler kazandırmıştır. Kutsallık ya da gösteri ihtiyacından daha fazla bir kimlik ihtiyacına dönüşmüştür. *“Artık müziğe talep yaratmak, arzuları ona göre yönlendirmek ve müzik üretme imkanları sağlamak gerekir.”⁸¹*

⁷⁸Attali, J. (2005). s.17.

⁷⁹ Attali, J. (2005). s. 28.

⁸⁰Attali, J. (2005). s.22.

⁸¹ Attali, J. (2005). s. 125.

Savaş sonrası, gençler, bağımsızlık kazanmalarına olanak sağlayan ekonomik gelişmelerin rahatlığıyla, ilk kez büyüklerinin denetimi olmaksızın dans etmek, flört etmek, baştan çıkartmak için müziğe ihtiyaç duyarlar. Müzik artık ilişkidir ve tüketici kimliği vasıtasıyla oluşan bir sosyalleşme biçimidir⁸². Tüketime yönelik ve seri olarak üretilir. Sansür, gerektiğinde sözlerdeki şiddeti bastırmak için tetiktedir. 1979’da müziğin walkman’lerle taşınabilir olmasıyla, ilk kez kalabalığın içinde tek başına müziğin dinlendiğini görürüz. *“Artık müzik bir sosyalleşme etkeni değil, yan yana duran içeyöneliklerin habercisidir.”*⁸³

Müzik kendi içinde de tekrar kalıplarını yansıtır. Popüler müzikte tekrar her yerdedir. Sanat müziği alanında da, elektronik enstrümanlarla yapılan müzik çalışmaları gelişmeye devam ederken, bilgisayar için yazılan ilk müzik eserleri ile iki sayıya dayalı evrensel bir dil bulma yoluna çıkılmıştır. Antik Yunan’ın kuramlarının ışığında müziğin, tını, mekan, mimari ile iç içe geçen bilimsel bir lisan olması umulmaktadır⁸⁴.

*“Bir süre sonra, nesne bazında tekrardan, sanal tekrara geçecek ve karşılıksız yaratmaya karşı mücadele başlayacaktır.”*⁸⁵

“Bir felsefenin özü, açıkça ifade edilen sözlerde aranamayacağı gibi gelecek hakkındaki bir düşüncenin özü de varoluşunda değil, kapatmaya çalıştığı yokluklarda aranmalıdır.”

Attali, tekrarcı çağın içinden müziğin işaret ettiği yeni yeri şöyle tasvir eder:

“Tekrarların boşluklarında ve ötesinde, anlamsızlık curcunasının ortasında, müziğin dördüncü uygulaması ve beraberinde getirdiği yeni

⁸²Attali, J. (2005). s. 126

⁸³Attali, J. (2005). s.128.

⁸⁴Attali, J. (2005). s. 134.

⁸⁵Attali, J. (2005). s.140.

sosyal ilişkiler kendini gösterir: Doğaçlama, kendine sahip çıkma, 'kompozisyon', bir çeşitliliğin ve bozgunculuğun ortaya çıkması, önce kendi sonra başkaları için doğaçlama eserler icra etme zevki: Mutlu etmekten mutlu olmak.”⁸⁶

Kompozisyon buradaki temel faaliyettir. Bir ifade aracı,  l me karşı direnme çabası, yaşamlar arası bağlayıcıdır.

“Kompozisyon, gösterinin reddi, susmanın reddi, hayranlıkla yetinmenin reddidir. Tekrarlamayı ve onun çağrıştırdığı ölümü durdurma arzusudur; yaşamı uzak, kutsal veya maddi bir gelecekte değil, kendi zevkinde arama arzusudur.”⁸⁷ ... “O zaman kompozisyon, müzisyen ile dinleyicisi arasında paylaşılan bir zevke ve her iki tarafı da a an bir şeyin doğmasına sebep olur: Yaşamı hatırlatan bir eyin doğmasına.”⁸⁸

Attali, *Gürültüden Müziğe* kitabında, müziğin, bir taraftan iktidar tarafından kullanıldığında güçlü bir araç; diğer taraftan mevcut toplumsal yapının gerektirdiği koşulların içinde gerek bir arayış ve  zg r ifade biçimi, yeri geldiğinde ise dönümü içinde barındıran müzikal yapılar aracılığıyla gelmekte olanın habercisi olduğunu söylemekteydi.

Müzik felsefesi ile ilgili  ne sürülen tezlerde ya da müziğin ekonomi-politika ile ilişkili aldığı biçimlerde, 'tekillik' deneyimi, sorunsallaştırılan, kavramsallaştırılan bir süreç olarak karşımıza çıkmadı. Ancak her iki perspektifte de tekillik deneyimine ait

⁸⁶Attali, J. (2005). s.27.

⁸⁷Attali, J. (2005). s.172.

⁸⁸Attali, J. (2005). s. 176.

izlere rastlamak mümkündür. Şarkılarda tekilliği aramadan ve bu rastladığımız izleri şarkıdaki tekillikle ilişkilendirmeden önce Bataille, Nancy, Blanchot ve Agamben'in tekillik ile ilgili yapılmış çalışmaların geneline bakıp, onlardan bir kavram haritası çıkarmak çok faydalı olacaktır.

7. Tekillik

7.1 Tekillik Üzerine Kavramsal Harita

İkinci Bölüm'ün sonunda yer alan 'Kendine Dönen Bilinç ve İçkinlik' ayrımında, modernitenin kurduğu 'öznellikten', 'içkin' ve birbirinden kopuk bireylerden bir cemaat oluşturmanın imkansızlığından, bunun ancak bireyin kendi dışına çıkabildiği (*ecstasy* / *clinamen*) koşullarda mümkün olabilmesinden ve bunun içkinlikten 'aşkınlığa' doğru bir 'özgürlük' hareketi olduğundan kısaca bahsetmiştik.

Jean-Luc Nancy'nin *The Inoperative Community* kitabında, cemaatin yokluğunu, modernite ve moderniteyle birlikte hem kimliklendirme hem de parçalanmalara, kutuplaşmalara neden olacak bir 'içkinleşme' ile ilişkilendirdiğini, insanın aşkınlığa erişimini de zihninde nesneleştiremeyeceği, bilincinde temsil edemeyeceği tek deneyim olarak 'ölüm'de bulduğunu da belirtmiştik. Dışarı açılan kapıdan çıktığımız anda geldiğimiz yer, artık kendi sınırimızın dışıdır. Bizi oraya 'ölüm' çekmiştir. Ölüm sonluluğumuzdur. Bu gerçek, oraya çıktığımız anda çizilmiş tüm sınırları geçersiz, oluşmuş tüm karşıtlıkları anlamsız kılar ve kendimizi o ortak alanda öteki/ ötekiler ile 'yan yana' (*juxtaposed*) buluruz. Paylaşılan bu alanda, yaşadığımız ekstaz'dır (*ecstasy*). Bu Blanchot'nun 'negatif' olarak tanımladığı cemaatidir ve kendini ancak 'ölüm' üzerinden görünür kılar. Ötekiler 'ile', 'onlarla birlikte', ölümün etrafında

kristalize olmuş bir cemaat oluşmuştur. Bu cemaat bir ‘eser’ değildir. Bireyin bilinçli kurgusu ile meydana gelmiş, kendini içe kapatacak bir proje değildir. Bu nedenle kaybı da söz konusu değildir. Tam tersi, açışta olan, hatta ‘kendinin eseri olmayan’ (*désœuvré*)⁸⁹, herkese sonluluğunu gösteren bir şeydir⁹⁰. Hatta bir ‘mekan’dır.

Özne ve nesne ayrımının ortadan kalktığı⁹¹, hiyerarşinin olmadığı, ‘varoluşun dağıldığı’ (*scattered in existence*) bir mekandır. Tekil varlığın çıktığı nokta, kendini ‘fazlalığa’, deneyimleyemeyeceği ve ancak bir başkasının deneyimine eşlik edebileceği tek şey olan ölümün fazlalığına (*excess*), dolayısıyla hiçliğe teslim ettiği yerdir⁹².

Bu paylaşılan alanda kimse kimsenin nesnesi değildir. Tekil, kendini dünyadan izole eden, dünyayı nesneleştiren kartezyen özne değil, bir ‘iletişim noktasıdır’. Sonlu varlık, bu ‘bir aradalıkla’ oluşan iletişimin bizzat kendisidir. Varlığı, ‘iletişimin dolaşımı’ ile, dolayısıyla ötekilerin varlığında mümkün olur. Bu ancak tekilin diğer tekiler ile aynı anda ‘tezahür ederek’ meydana getirdiği birşeydir. Bu mekanda, kendini ötekine açar (*expose*). Tezahür, tekili ‘görünür’ kılan şeydir.

Maurice Blanchot’nun *The Unavowable Community* kitabında, ‘ekstaz’ deneyimine eklemlediği kavram, birlikte ‘sınanmak’ (*contestation*) olmuştur. Blanchot, sınanmak ihtiyacını, Bataille’in ‘tamamlanmamışlık’ (*incompleteness*) ilkesinden hareketle geliştirir. Varlık tamamlanmamışlıktan hareketle tamamlanma arzusu geliştirmez.

⁸⁹ Nancy, J. L. (1991). s. 31.

⁹⁰ Nancy, J. L. (1991). s. 15.

⁹¹ Nancy, J. L. (1991). s. 23.

⁹² Nancy, J. L. (1991). s. 17.

Bunun yerine, ‘eksiklik fazlalığına’ (*excess of lack*) doğru yönelir. Varlığını başkalarının varlığına açtıkça ve onların karşısında ‘sorguladıkça’, kendisinin dışına çıkar. Her varlık, bir diğer varlık önünde kendini sınar. (“*to bring into play and put itself radically and constantly into question*”)⁹³ Böylece Blanchot, cemaat olmanın, ötekini ‘tanıma’ (*recognize*) yerine kullanılan ve birbirine olan ihtiyacın eşitsizliğinden kaynaklanan hiyerarşik bir algıyı barındıran bir yapının uzağında, herkesin kendinde bu eksikliği fark etmesiyle oluşabileceğinin önemine değin çok önemli bir vurguyu yapmış olur. Nancy ve Blanchot ekstazi ölüm üzerinden düşünürken, Bataille’den hareketle ölüm gibi, ‘dostluk’ veya ‘aşk’ı da öznenin sınırlarının dışına taşıdığı bir deneyim olarak görür.

“Ölüm, bir başkasının ölümü, tıpkı dostluk veya aşk gibi, içselliğin veya mahremiyetin alanını temizler- ki burada artık hiçbir şekilde (Georges Bataille’a göre) öznenin alanından bahsedilemez, özne sınırının ötesine doğru kaymıştır.”⁹⁴

Giorgio Agamben ise, *The Coming Community* kitabına girişi, ‘gelmekte olan varlık’ı tanımlayarak yapar.⁹⁵ Gelmekte olan varlık, esersiz bir cemaate giden yol, ‘herhangi tekillik’ (*whatever singularity*) dir. Burada varlığa kayıtsızlık değil, tam tersi, taşıdığı özelliklerin tümü için kayıtsız olamadığımız bir tutum söz konusudur. Bu tutum ‘istek ve sevgiyi’ içerir. ‘Herhangi tekili’, özelliklerinin biri ya da bir kısmı (*being such and such*) için değil, tüm özellikleri üzerinden arzularız. Ona ‘olduğu haliyle varlık’ (*being as such*) olarak bağlarız. Tekillik kendini olduğu haliyle ekspoze etmiştir ve bu sevillebilen birşeydir.

⁹³ Blanchot, M. (1988). *The unavowable community*. (P. Joris, Çev) New York: Station Hill Press. s.7-8.

⁹⁴ Blanchot, M. (1988). s.16.

⁹⁵ Agamben, G. (1993). *The coming community*. Minneapolis: University of Minnesota Press

Bu ilişkide, ‘kendi kimliğimizi koruyarak’ tekilizdir. Tekillerin cemaati kimliksiz olsa bile, o cemaatin içindeki herkesin bir kimliği olabilir. İşte bu ‘eşik cemaati’dir. Sınırın üzerinde yan yana durduğumuz yerdir. Bu sınırdaki, bilincimiz hem kendi kimliğiyle, hem de diğer tekillerle temas halindedir. Tekillerin, kendi sınırlarında durup birbirleriyle dirsek teması yaptıkları bu alanda *contiguity* (Nancy) vardır. Bu eşikte, kimliklerimizin öznesi ve bilincinde olarak çıkabiliriz ancak o cemaati artık bizim kimliğimiz koşullandırmaz. Bu cemaatte aidiyet herhangi bir kimliğe ait değil, aidiyetin kendisinedir.

Olduğu haliyle (*as such*) davet edilen bu tekil varlık, artık metafizik ikili karşıtlıkların dışında ve üçüncü bir varlık imkanı olarak yer alır. Ne tikel, ne tümel; ne bireyseldir, ne evrensel. Bir anlamda bizi ikili karşıtlıklar arasında seçim yapmama koşulunu sağlayarak özgürleştirir.

Agamben, ‘örnek’ kavramıyla tekilliği ‘örneklendirir’⁹⁶. ‘Örnek’ hem bir sınıfın üyesi, hem de sınıfın yerine duran birşeydir. Ne tikel, ne evrenseldir. Kendini olduğu haliyle (*as such*), tikelliğinden çıkartıp, tekilliği içinde gösteren, evrensel olmadan kümeyi (*set*) gösteren nesnedir. Bu anlamda, ‘dilsel’(*linguistic*) bir varlıktır. Örneğin ‘ağaç’, tüm ağaçları adlandırır. Tekil olanları bir sınıf (*set*) içine dahil eder. Bu sınıfın üyesi olan varlık, ‘dilsel’ varlık haline böylece dönüşür. Dilsel varlık bir kümedir. Kendisine hem ait olan, hem de ait olmayan sınıfa gönderme yapar. ‘Ağaç’ kavramı hem bir set, hem de bir tekilliktir.

Tekilin diğer tekillerle, yan yana durduğu o mekanda, ait olduğu şey, sadece ‘o ortak

⁹⁶ Agamben, G. (1993). ss.9-13.

alana aidiyetin' kendisidir. Tekilleri birbirine bağlayan ve kendilerinin eseri bir bağdan söz edilemez. Bu mekanda tekilin 'yer alması' (*taking place*)⁹⁷ söz konusudur. Varlıkta 'dağılarak' (*scattered in existence*) yer alınan, tekilin 'rastgele' (*accidental*) hareketinden oluşan bir mekan⁹⁸. Tekil, bir 'olay' (*event*) ile kendini görünür kılar. Olay da zaman içinde değişimi ifade eder. Dolayısıyla bu rastgele ve yanyana dağılımı kendisi içinde 'hareketi' barındırır. Anlam da buradan ürer. 'Anlam' bu harekette; tezahür eden tekilde, bu yolla kurulan iletişimde, dolayısıyla 'dolaşım'da vardır⁹⁹.

7.2 'Şarkı'nın Tanımı ve Aşknlık Halleri

Seçilen müzik türü olarak 'şarkı'nın tekillik ve cemaat deneyimi ile ilişkisini kurmadan önce, şarkıyı tanımlamamız gerekecektir.

Şarkıyı iki özelliği ile diğer müzikal formlardan ayırabiliriz. Birincisi, şarkının bir sözü (*text*) olmasıdır. İkincisi de, şarkı söylemek, sese başka entrümanlar eşlik edebilse de, kelime anlamıyla *vokal bir aktivitedir*¹⁰⁰. Şarkıları, hizmet ettikleri amaçlara veya içinde yer aldıkları kapsama göre kendi içlerinde sınıflandırmaya devam edebiliriz. Bu sınıflandırmayla birlikte tarihsel bir form olarak farklı isimlerle (*chanson*, *ballad*, *lied*, vd...) karşımıza çıktığını da görürüz ancak o zaman konumuzdan uzaklaşırız.

⁹⁷ Agamben, G. (1993). ss. 13-17.

⁹⁸ Agamben, G. (1993). s.26.

⁹⁹ Agamben, G. (1993). ss. 40-44.

¹⁰⁰ Bicknell, J. (2011). *Song. The Routledge companion to philosophy and music*. T. Gracyk ve A. Kania (Ed.). (ss. 437-446). New York: Routledge. s.437.

Dördüncü bölümde, müzikle etkileşimi inceleyen dışavurum kuramlarını ‘saf’ müzik, yani müzik dışı bir ögesi bulunmayan müzik adına geliştirildiğini belirtmiştik. Beşinci bölümde, müzikle etkileşime müzikteki ‘hareket’ ve ‘uzam’ kuramlarından baktık.

Böylece şarkının iki bileşeninden biri olan müzik üzerine tekillikle bağ kurulabilecek yönleri olan bir birikim sağlamış olduk. Bu birikim, her ne kadar şarkının tekillik deneyiminin kurulumuna birinci dereceden neden olmayacaksa da, şarkının sözleriyle bir arada şarkının tekilliğinin parçası olacaktır.

Bu bölümde, şarkını diğer bileşeni olarak ‘sözlerin’ tekillik deneyimiyle ilişkisine bakılacaktır. Ancak burada hemen tüm şarkılar adına konuşmadığımızı belirtmemiz gerekecek. Zira altıncı bölümde de gördüğümüz gibi, müzik (ve şarkılar) ekonomi-politik örgütlenme yapısı içinde çok farklı biçimlerde işlev gösterebiliyor, egemen yapıların sistemli olarak şekillendirdikleri üretim ve tüketim biçimleri içinde etkili bir araç olarak kullanılabiliyordu. Bu nedenle ve bundan sonra sadece egemen yapıya karşı duran ya da tahakkümün dışına çıkan, ya da sadece sonlu varlık olmaktan kaynaklı insanlık hallerinden beslenen bir alana geçeceğiz, çünkü ancak orada tekilliği bulabileceğiz. Şarkıları incelerken değineceğimiz aşağıdaki üç aşkınlık hali / tema tam da bu koşullardan üremiş olacak.

1. **Ölüm**
2. **Özgürlük**
3. **Aşk**

Bu üç tema içinde bir fazlalık (*excess*) olarak deneyimleyemediğimiz, ancak bir başkasının deneyimine eşlik edebileceğimiz tek şey olan ‘ölüm’, başımıza gelebilecek en güçlü çekim gücüne sahiptir. (Nancy).

Dışarı çıkış ve aşkınlık, her koşulda içinde ‘özgürlük’ hareketi barındır. Ancak ölümün bir tehdit olarak var olmadığı, ancak özgürlüğü bir şekilde tehdit eden ‘toplumsal’ baskılarda, özgürlük talebi adeta duyulan bir gereksinim olarak insanın içinden taşarak, belki de tekillerin yan yanalık yaşantısının kendisiyle buluşarak, tekili dışarı çeken güçlü bir çekim alanı oluşturur. Toplumsal isyanlarda, devrimlerde yaşanan böyle bir şeydir. Bu nedenle bunu ayrı bir başlık altında ele almayı tercih ediyorum.

‘Aşk’ ise, insan ruhunun veya aklının arzularının bir tezahürü olarak, her insan varlığının beklemediği bir anda içine ‘düştüğü’ bir aşkınlık halidir. Aşkınlık halidir çünkü aşkta, yine dışarı, bir başkasının oluşturduğu çekim alanına doğru fırlayış vardır. Öznelğin sınırları erir, sınırı çizili inançlar anlamını, yaptırımını yitirir. Bir tekillik haliyle, iki kişi kendini birbirine açar (ekspoze eder) ve birbirlerinde kaybolmaya doğru karışırlar. Bunu ölüm ya da yitim karanlığıyla değil, yeniden doğuş coşkusuyla yaparlar. İki kişilik cemaatte, aşk, tekillerin birbirini tüm özellikleri üzerinden istemelerinde ve sevmelerinde kendini gösterir. Nitekim aşk sonludur ve birbiri içinde kaybolmuş iki tekilin erken kopuşu sancılıdır. Kopuşun zamana yayılması halinde ise, tekilller, kendi öznelliklerinin içine doğru geri çekilirken, aşkınlık deneyiminden izler taşırlar. Şarkılar bu ‘düşüşün’ ya da aşkın deneyimin, dile getirilemez olanın, çoğu zaman vazgeçilmez göçebe toprağı olmuştur.

Belki, özgürlük yitimini, ya da özgürlüğün yokluğunu ölümle özdeşleştirmek, aşkın çıkışını da ölüme karşı bir yanıt olarak vermek; dolayısıyla her temayı yine ÖLÜM başlığı altında toplamak da mümkündü. Buna rağmen, açılımlara sağlayacağı pratiklik adına, ayrı tutmaya devam etmeyi tercih edeceğim.

Öncelikle, 7.3.üncü ayırında, tek bir şarkıda hem ölüm hem özgürlük temasına odaklanmak istiyorum. Bu şarkı ‘Tuhaf Meyve’ (*Strange Fruit*) olacaktır. Halil Turhanlı’nın köşe yazısında¹⁰¹ etkileyici bir duyarlılıkla yer verdiği ‘Tuhaf Meyve’ şarkısı, tekillik ile arasında heyecan verici bağlantılar taşımaktadır. Çünkü bu şarkının ortaya çıktığı sosyal koşullar her ikisine de sahiptir. Ölüm ve özgürlük birbirinin içine fazlasıyla geçmiş çevresel faktörler olarak dönemin özelliğini oluşturur.

7.3 ‘Tuhaf Meyve’

“Billie Holiday, **Strange Fruit**’u¹⁰² ilk kez 1939 yılında, New York’ta siyah ve beyazların birlikte müzik dinleyebildikleri az sayıdaki mekanlardan biri olan Café Society adlı gece kulübünde seslendirdi. Müdavimleri sosyalist sendikacılardan, entellektüellerden, yazarlar ve sanatçılardan, caz tutkunlarından oluşuyordu. Holiday böyle bir ortamda dahi beyazların siyaha karşı kin, nefret ve vahşetini eleştiren bu şarkıyı söylemede tereddüt etmişti. Holiday ve *Strange Fruit* üzerine yazmış olduğu kitapta o geceyi ayrıntılarıyla anlatan David Margolick şarkı bittikten sonra bir süre sessizlik olduğunu, ardından alkışlar koptuğunu, Holiday’in bu alkış fırtınası altında sahneyi seyirciye selam vermeden terk ettiğini, onca alkışa rağmen dönmediğini, bunun da o geceye ayrı bir hava kattığını belirtir... *Strange Fruit*, meydan okuyor, beyaz Amerika’nın suçunu ve utancını yüzüne vuruyordu. Protest müzik teriminin henüz kullanılmadığı günlerde bir protest şarkıydı. Irkçılığa karşı bir çığlık. Linç olaylarına dair bir travma anlatısı... Önceleri, şarkıyı bir Güneylinin yazdığı sanıldı. Oysa Bronx’da yaşayan ve ortaokulda edebiyat öğretmenliği yapan, aynı zamanda bir şair olan Yahudi asıllı bir komünistin, **Abel Meerpol**’un (şiirlerini yazarken kullandığı adıyla **Lewis Allan**’ın) kaleminden çıkmıştı. Güney’den gelen linç haberleri, fotoğrafları onu dehşete düşürüyordu. Şarkıyı da onların etkisi altında yazmıştı. Daha başka şarkılar da vardı; ne ki, hiçbiri Beyaz Amerika’nın vicdanını ve bilincini hedef alan *Strange Fruit* kadar derin ve yaygın bir etki yaratmadı...

İlerleyen yıllarda, şarkı pek çok genç insanın vicdanına işledi, vicdanlarında yer edindi. Onların sivil haklar hareketine katılmalarına katkıda bulundu. Bununla da kalmadı, siyahlara direnme gücü ve cesareti verdi. **Rosa Parks**, o gün Alabama’da, otobüste koltuğundan kalkmama, yerini bir beyaza vermeme, Jim Crow yasalarını tanımayarak sivil itaatsizlik eyleminde bulunma cesaretini bu şarkıda buldu.”

Strange Fruit

*Southern trees bear strange fruit,
Blood on the leaves and blood at the root,
Black bodies swinging in the southern breeze,
Strange fruit hanging from the poplar trees.*

*Pastoral scene of the gallant south,
The bulging eyes and the twisted mouth,
Scent of magnolias, sweet and fresh,
Then the sudden smell of burning flesh.*

*Here is fruit for the crows to pluck,
For the rain to gather, for the wind to suck,
For the sun to rot, for the trees to drop,
Here is a strange and bitter crop.*

¹⁰¹ Halil Turhanlı, *Tuhaf Meyve*, Taraf Gazetesi, 14.05.2014 tarihli “Negatif Bakış” köşe yazısı

¹⁰² ‘Strange Fruit’ şarkı sözleri köşe yazısının devamında yer almaktadır.

7.4 Tekillikten Şarkıya Kurulan Köprüler

Bu ayrımda ise tekillik üzerine dört ayrı düşünür tarafından ele alınmış kavramlar bütünü içinden, şarkıyla ile ilişki kuracak olduklarımı öne çıkarmak isterim öncelikle. Süreçleri, düşünme kolaylığı açısından, ‘şarkıyı yazmak’ ve ‘şarkıyı paylaşmak’ olarak gruplamak da mümkün gözükmektedir:

Şarkıyı Yazarken

‘Tuhaf Meyve’nin önce şiir, ardından şarkıya dönüşme süreciyle bağ kurulabilecek tekillik deneyimleri ve sürecin açılımı adına şunlar söylenebilir:

- **Bilişsel olmayan** (Non-cognitive) bir **özgürlük hareketi** olarak içkinlikten **aşkınlığa** çıkış olması ve **clinamen** düzeyde gerçekleşmesi
- Tekilin (şarkı yazarı) , kendin sınırında yer alması: **Ekstaz** (*Ecstasy*)
- Tekilin, kendini diğer tekillere **ekspoze** ederek bir **iletişim noktası** olması
- Varlığın diğer varlığa olan ihtiyacı: Beraberinde, kendini diğer tekillere karşısında sorgulaması, **sınaması** (*contestation*)
- Şarkının sözlerinde ve müziğinde, **tutkuların salınımı** (*Unleashing of passions*) ve **fazlalık** (*excess*) hakkında **metaforlarla** konuşabilme

Abel Meerpol, bir sivil-haklar dergisinde gördüğü, 7 Ağustos 1930’da Marion, Indiana’da linç edildikten sonra ağaçtan sallandırılan iki zencinin dehşet verici fotoğraflarına¹⁰³ kayıtsız kalamaz. Bu fotoğrafta ölüme ve ölüme gülenlerin oluşturduğu çarpıcı tezata tanık olan Meerpool, fotoğrafta gördüğüne doğru,

¹⁰³ http://www.peaceandjustice.org/wp-content/uploads/2015/04/Negro-lynching-in-Indiana_1930.jpg

‘kendi sınırına çıkmıştır’. Bu fotoğraf bir çağrıdır. Artık bireysel sınırlar içinde barınmanın mümkün olmadığı bir ‘çekim gücü’ barındırır. Meerpol önce şiir yazar. Gördüğü dehşet, duyduğu isyan ile ilgili kullanabileceği sözler, düz anlamları,



somut imgelemleri aşar. Yaşamadan yaşanamayacak olan ölümün ‘fazlalığını’ (*excess*) ancak bir ‘metaforla’ betimleyebilir. ‘Tuhaf meyveler’, dallardan sallandırılan zenciler olur. Kavak ağacından sallanan meyveler, güneyde yaşanan tüm şiddeti, rengiyle, kokusuyla, tene dokunuşuyla alımlayana hissettirir. Tuhaf meyve, tek bir insanın isyanı ve tikel değildir. Ancak evrensel de değildir. Tam da ağaç örneğinde olduğu gibi, kendini olduğu haliyle (*as such*), tikelliğinden çıkartıp, tekilliği içinde gösteren, evrensel olmadan kümeyi gösteren nesnedir.

Yazdığı şiirle kendini ‘ekspoze’ eder, şiir okundukça kendini ‘sınar’ Meerpol. Şiir şarkıya dönüşmeden önce, *The New York Teacher* (1937) dergisinde yayımlanır¹⁰⁴.

‘Anlam’ dolaşımdadır ve Meerpol varlığını bu dolaşımda her seferinde ‘sınamaktadır’.

Şiir, yine kendisinin yaptığı müzikle birlikte şarkıya dönüşür. Önce şiir, sonra şarkıya dönüşen ‘Tuhaf Meyve’ Meerpool’un, kendini ‘görünür’ kıldığı eylemi ve hareket halindeki ‘iletişim’ noktası olmuştur. Şarkı Billie Holliday’e ulaşmadan önce, çeşitli mekanlarda söylenmiştir. Aberpool’un içkinliğinden dışarı, bir şarkıda kristalize etmiş olduğu aşkınlığı, bir anlamda ‘özgürlük hareketinin’ kendisidir.

¹⁰⁴ <http://www.songfacts.com/detail.php?id=543>

Şarkıyı Paylaşırken

‘Tuhaf Meyve’nin şarkı olarak dolaşıma girme süreciyle bağ kurulabilecek tekillik deneyimleri ve sürecin açılımı adına ise şunlar söylenebilir:

- Şarkının **mekansallaştırması**, mekan içindeki **özgürlük**.
- Dolaşımdaki anlamın, dinleyeni öznelliğin dışına **daveti**
- Şarkının mekanında dinleyenlerin diğer tekillerle **yan yanalık (juxtaposition)- eşik cemaati. Füzyon olmayan kollektivite.**
- Cemaatin şarkı ile **görünür** olması
- Şarkıyla birlikte **anlamın dolaşımı.**
- Olduğu haliyle varlığa, **‘herhangi tekillğe’** (*whatever singularity*) duyulan **istek ve sevgi** . Ötekinin arzulanması (*Whatever -quod libet*)
- Füzyon olmayan bu kollektiviteye, sınırsız ortaklığa **aidiyet** olanağı yaratması.

Şarkının dili, kullandığı metaforların da gücüyle, tikel yaşantılar için tekil alanlar yaratmıştır. Bir taraftan kendini dinleyici önünde sınarken, bir taraftan da öznelliğin dışına ‘davet / çekim gücü’ oluşturur dinleyen için. Zenciyi ve yaşadığı zulmü tüm yönleriyle, ‘olduğu gibi’ görebilmesini olanaklı kılan ‘herhangi tekillik’ tir dinleyen için. ‘Sevmeyi’ ve ‘her ne ise’ (quodlibet) arzulamayı olanaklı kılan bir tekillik.

Şarkının tekilliği, dinleyeni, kendi sınırına, öznelliğinin dışına, diğer tekillerle ‘yan yana’ durmaya davet eder. Davet özgür bir mekana yapılır. Aşkınlığın kendisi de özgürlük hareketidir. ‘İletişim’, şarkıyla kurulan temasla başlayarak, şarkıyı dinleyen diğerleriyle kurulacak temalarla genişleyerek bir ‘mekansallaşma’yı meydana getirir. Bu mekan, tekillerin ‘dağınık’ kollektivitesinde, şarkının anlamının dolaştığı ve şarkı

boyunca herkesi o anlamda var eden bir cemaattir. ‘Ezersiz’ bir cemaattir. Şarkıyı dinlerken konuşulmadan oluşmuş bir ‘ekstaz’, bir yan yanalıktır.

Bu şarkıdaki anlam, paylaşılan tekillik, ortaklık, metaforlarla sağlanmış, ölümle ve isyanla beslenmiş bir dilin temsil ettiği kümedir. O şarkının Billie Holiday tarafından söylendiği, 3.15’ dakikayı hayal edecek olursak, bir şarkı süresince bile olsa, dinleyenler tuhaf meyvelerin müzikle birlikte davet ettiği tekilliğe, ancak kendi sınırlarına çıkarak dokunabilmişlerdir ve bu mekandaki fazlalığa teslim olmuşlardır.

‘Tuhaf Meyve’ şarkısı, yeni eylemleri, yeni sözleri, yeni metaforları tetikleyici ‘doğurganlıktadır’. Ayrıca, Nancy’i bir kere daha anacak olursak, insanın zihninde nesneleştiremeyeceği tek deneyim olan ‘ölüm’ün kendisini ekspozite etmektedir. Bu yüzden belki ekstaz kaçınılmazdır.

Café Society’de o akşam başka şarkılar da söylenmiştir. Aşk, acıyı, kaybı, umudu anlatan şarkılar. Ve dinleyiciler, orada bulundukları zaman boyunca, kendi sınırlarında ve şarkıların arasında, her bir şarkının kendi tekilliğine dinleyerek dokunmuşlardır. Şarkılar arası anlamlarda ve bir şarkıdan başka bir şarkıya dönüşen mekanlarda, şarkının tekillik davetine, kendi sınırlarına çıkarak bir tekil olarak karşılık vermişler ve cemaat olmayı deneyimlemişlerdir. Café Society, şarkıların sesinde, dinleyenlerin katılımındaki bu cemaate ev sahipliği yapmıştır.

Bir ekstaz halinde, dinleyenin şarkıyla kuracağı temas, acaba içinde dinleyicinin kendini sınama koşulunu da içebilir mi? Büyük bir ihtimalle, Café Society’den o akşam ayrılırken, insanlar geldikleri gibi çıkmayacaktır. Şarkıların tekillikleriyle

iletişimimizde, kendi varlığımızı bir kere daha sınar, bu anlamın dolaşımına temasla, yeni bir biçimde var oluruz. Farkında olsak da olmasak da, birşeyler değişmiştir. şarkı hatırlatmıştır, tetikleymiştir, fark ettirmiştir, anlamayı sağlamıştır, sinatmıştır, sevgi-istek uyandırmıştır ya da sadece *iyi gelmiştir*.

7.5 Müziğin şarkının Tekilliğine Ev Sahipliği

şarkıyı yazarken, ya da sözlerle müziği bir araya getirirken, (bu örnekte) öncelikli olarak söz yazarının dışarıdan yükselen ölüm çığlıklarına ve vahşete doğru kendini fırlatması, sözleri yazması, bu noktada sözlerin kendi başına (müziksiz) bir iletişim noktası olabilmesi, bu sözlerle bir anlamda kendini diğer tekiller karşısında sınaması, hiç bir zaman deneyimleyemeyeceği ve hep bir fazlalık olarak kalacak ‘ölüm’e şarkı sözleriyle uzanması, uzanırken ancak bir metaforun (tuhaf meyve) bu yükü taşıyacak güçte ya da esneklikte olması şarkı sözünün tekillikle arasındaki ilişkiyi betimler nitelikteydi.

Ancak şiirin şarkıya dönüşmesi ve paylaşımıyla birlikte başka birşey olmaya başlar. Müzik devreye girmiştir. Müzik hem gerçek anlamda şarkının kulakta kulağa dolaşımını sağlamaktadır, hem de bu dolaşımla birlikte, şarkı sözlerine dokunmuş tekillik cemaatinin ‘can’lanmasını sağlamıştır. Sadece şarkının söyleniyor olması bile şarkıya katılanların hem fiziki hem de metaforik anlamda yan yana (*juxtaposition*) durmasıdır. Herkesin kendi sınırına çıktığı ve şarkının söz ve müziğinde bir araya geldiği eşik cemaati oluşmuştur. Cemaat şarkı ile görünür (hatta duyulur) olmuş, şarkı ile birlikte ‘anlam’ dolaşıma girmiştir. şarkıyı dinleyerek şarkıya uzanan tekilller, şarkıda olan bitene veya yan yana durdukları diğer tekillere istek ve sevgi duyabilir, şarkının kollektivitesine kendilerini ait hisseder. Bu bir şarkılık süre boyunca yaşanan,

etkileşimden arda kalanın daha sonra hiç bilemeyeceğimiz zaman ve yerlerde – atomların ‘clinamen’ davranışı gibi- başka yaşantılarla bağ kurması mümkün olabilecektir.

Şarkının sözlerine dokunmuş tekillik müzikle canlanmıştır. ‘Can’lanmıştır. İşte burada müzikteki hareket ve uzam metaforlarına yer vermeliyiz. Müzik, sadece kendi içinde bile, beşinci bölümde de detaylı olarak incelediğimiz gibi, ‘uzam içinde yer alan hareket’ hissiyle deneyimlenen, tasavvur edilebilen bir yaşantıdır. Müziğin gerçekten hareket ve uzam içerip içermediğini tartışmak anlamlı değildir. Çünkü önemli olan müziği alımlayanın deneyiminde meydana gelen, onun duyduğuna verdiği anlamdır.

Söz müzikle birleşince, şiirin taşıdığı tekilliğe, bu sefer müzik uzam kazandırmıştır. Bu bir anlamda müziğin söze ev sahipliğidir. Ev burada ‘mekansallaşan’, müzikle uzam kazanan şiir anlamında kullanılmaktadır. Şarkının tekil bir mekan açması ve dolaşımıyla, tüm tekillik deneyimleri olanaklı kılınmıştır. Daha önce de belirttiğim gibi, hem pratik olarak şarkının söylenerek ve dinlenerek dolaşımıyla, hem de müziği deneyimlememizin koşulu olan hareket ve uzam özelliklerine sahip olmasıyla bu mümkün olur. Tekil, bir ‘olay’ (burada bir ‘şarkı’) ile kendini görünür kılmıştır. Şarkının metaforik mekanında ve bu mekandaki dolaşımında görünür kılınmıştır. Anlam da buradan, bu hareket ve dolaşımdan ürer. Anlam hem şarkı sözüyle tezahür eden tekilde, hem müzik yoluyla kurulan iletişimde, dolayısıyla şarkının ‘dolaşım’ında vardır.

Halil Turhanlı'nın köşe yazısında belirttiği gibi, şarkı, sonrasında da bir şeylerin değişmesine neden olmuştur. Jacques Ranciere, *Özgürleşen Seyirci (Emancipated Spectator)* makalesinde¹⁰⁵, seyircinin kendilerine sunulan karşısında, hem mesafeli hem de etkin yorumcular olduğunu, seyircinin “*karşısında duran şiirin öğeleriyle kendi şiirini oluşturduğundan*” bahseder. “*Seyircilerin ortak kudreti ise, her birinin algıladığı şeyi kendi diline tercüme edebilme ve onu kendi eşsiz mecrasıyla ilişkilendirebilme kudretidir.*”

Burada Ranciere, herkesi (oynayan, okuyan, izleyen, dinleyen) birbiriyle ‘eşit’ kılan bir ‘yeterlilikten’ bahsederken, Blanchot’un çok farklı bir açıdan ve tekillik üzerinden bu ‘eşitlik’ ve ‘yeterlilik’ koşuluna ilave ettiği ‘yetersizlik’ de birbirimize olan ihtiyacımız- yani kendimizi ancak birbirimizin önünde sınamaya olan ihtiyacımızdır.

‘Tuhaf Meyve’, ölümün ve özgürlük talebinin temsili olan bir şarkıydı. Özgürlük ve karşı-kültür hareketleri içinde, dünya üzerinde ve farklı zamanlarda, özgürlük talebi ve ölüme tanıklık kaynaklı tekillik deneyimine mekan oluşturabilecek pek çok şarkı yapılmıştır. Sadece 1968 başkaldırısının bile, “*düş ve duygularda köklü dönüşümü*” Rock müziği ile birlikte yürümüştür.

*“Yeni sol için müzik yapmak düşünce beyan etmektir. Şarkı yazmak ise manifesto ile eşanlamlıdır. Dolayısıyla rock, muhalefeti duyurmada ve katılanlar arasında dayanışmayı sağlamada en güçlü ve yaygın medium olmuştur... Şiirşarkının şeffaf olmayan anlamları iktidarca ele geçirilemiyordu. Böylece hem denetimden sıyrılabilir, hem de alımlayıcısının belleğinde uzun süre konumlanabiliyordu. Bir şiirşarkıyı hemen herkes anımsayabilirdi. Bir bildiride yazılanları ise pek az kişi.”*¹⁰⁶

Protest folk ozanlarının şarkılarının içinde hala dolaşımda olanları vardır. Hatta

¹⁰⁵ Ranciere, J. (2010). *Özgürleşen seyirci*. İstanbul: Metis Yayınları. s. 1

¹⁰⁶ Turhanlı, H. (1996). *Müzik ve muhalefet*. İstanbul: Altıkkırbeş Yayın. s. 14.

şarkılar, zaman içinde, kendi tekilliklerine denk düşen bir başka toplumsal olayda yeniden gündeme gelir, yeni bir cemaatle yeniden anlam kazanabilirler. Örneğin, Pete Seeger'ın '*We Shall Overcome*' şarkısı 50 yıl boyunca, sivil haklar sembolü olmuş, yeniden ve yeniden gündeme gelmiştir.

7.6 Dışavurum Kuramlarına Yeniden Bakış

Belki şimdi, dışavurum kuramlarına, aslında kökeninde yine hareket ve uzama indirgenebilecek yönler aramak üzere geri dönmek isteyebiliriz.

Davies'in kuramının müziği alımlayan kişinin '*anthromorphize*'- yani 'canlandırma' eyleminde, müzikteki hareket ve uzamla desteklenen 'tekillik' deneyimine yer açan bir yönelim aranabilir. Canlandırma, algılanan biçime (her ne ise) yaşam empoze etme, 'aynayalayan tepki' ile empatik bir yanıtta bulunma ve 'merak' sahibi olma, sanki tekillik deneyimine, quodlibet (*whatever*) e doğru atılmış ilk adımlar gibidir.

Walton'un dışavuruma doğru uzanmış olmak (*extending*) ifadesi de, benzer şekilde, tekillikte ötekini 'her ne ise' sevmeyi ve arzulamayı çağırır. Ona doğru, kendi sınırlarının dışına doğru beliren bir hareket, bilincinde olmadan ona yönelen bir ilgi vardır.

Levinson ve Robenson'un geliştirdiği 'persona' her ne kadar özcü ve istemeden sınırlar çizen bir kavram olsa da, bir görüş olarak ortaya çıkma nedeninde hareket ve uzamın kolaylaştırıcılığı konuşulabilir. Tuhaf Meyve'de örneğinde, şarkıda dinleyenin karşısında beliren, tuhaf meyvelerin simgelediği 'persona' üzerinden kurulmuştur tüm bağlar. Tuhaf meyve metafordur; personayı çok canlı bir şekilde şarkıyı dinleyene

göstermiş, onun ölümüne, dinleyenin hiçbir zaman deneyimleyemeyeceği tek şey olan ölüme şarkıyla yaklaşabilmesini sağlamıştır.

Levinson, Watson ve Triverdi için hayalgücü ve özdeşlik; Nussbaum'un 'sanal senaryo' kuramında dinleyenin sanal senaryoya zihinsel, duygusal bir karşılık vererek 'bütünsel' bir ilişkiye geçmesinin temelinde de müzikle deneyimde, deneyime hareket ve uzamla dahil olan alımlama/anlamanın payı olduğu düşünülebilir.

Goodman'ın 'signifikasyon' kuramı, Agamben'in ağaç ile yaptığı örneklendirmeye, ağacın temsil ettiği tekilliğe çok yakın tınlamaktadır. Bu significasyon hareketini, müziğin metaforik özelliği mümkün kılar. Sadece enstrümental şarkının yapısı itibariyle alımlanan duygu bile metafor olabilme gücünü taşıyorsa, sözlerin taşıdığı metafora eşlik eden, onu sarmalayan müzik ve birlikte etkileri başlı başına bir inceleme konusu olmalıdır.

8. Sonuç

8.1 Neden Şarkı Söyleriz?

Victor Zuckerkandl'a göre, 'konuşma' ve 'şarkı söyleme' fiillerinde, insanlar arası gelişen ilişki biçimi farklıdır. Konuşulan söz, konuşan kişiye karşılık bir "diğer" kişinin varlığını varsayar. Aynı özneler olarak yüz yüzedirler. Sözlere müzik eklendiğinde konuşma komünal şarkı biçimini alır. Birbiriyle karşı karşıya olanlar bir topluluğa dönüşür. Bir grubun parçası olarak şarkı söylediğimizde, ses çıkarırken vücudumuz içinde meydana gelen fiziksel devinimi duyumsarız ve kendi sesimizi dışarıdan gelen sesin içinde duyarız. "Beni diğerlerinden ayıran çizgi (sınır)

keskinliğini kaybeder.”¹⁰⁸ Bicknell’e göre, söylenen bir şarkıyı dinlerken bile, bu şarkıya içimizden katılırız.

Zuckerlandl bir grubun parçası olarak şarkı söylendiğinde beni diğerlerinden ayıran sınırın keskinliğini kaybetmesinden bahsetmektedir. Koro deneyimi, muhtemelen sözle anlatılmaz müzikal tekillik deneyiminin en gözle görünür halidir. Bir grup insan birlikte şarkı söylerken, ortaya çıkan şey bir anlamda eşik cemaatidir. Grubun her üyesi kendine özel ses tonuyla burada yer alır. Hem kendi kimliğiyle hem de diğerleriyle temas halindedir ve ortaya çıkacak müzik için tüm seslerin birbirine ihtiyacı vardır.

Oysa bu tezde, yukarıdaki haliyle gözle görünür şarkı cemaatine ek olarak, “Tuhaf Meyve” örneği ile birlikte göstermeye çalıştığım şey, ‘tek bir şarkının’ tekillik deneyimi adına sunduğu olanaklar olmuştur. Şarkı, yazılırken şarkı yazarı ile ilişkisinde, söylenirken dinleyicilerle ilişkisinde, ortaya çıktığı andan itibaren gerçek zamandan ve gerçek mekandan bağımsız, tekillik mekanına açık daveti olan bir aşkınlık, özgürlük ve eşitlik alanı olarak yer alabilmektedir.

Bülent Somay da neden şarkı söyleriz sorusuna yanıtı, *Şarkı Okuma Kitabı*’nın, ‘Niçin Şarkı Söylüyorum’ bölümünde¹⁰⁹ şöyle verir: Şarkı söylemek, “*benliğimizde iyi ve güzel olan her şey, birer “henüz olmayan” (noch nicht – Bloch), birer umut ve potansiyel olarak bulunanı*” çağırma, onu varlığa taşıma uğraşdır. Gitarı “his ve akıl” sahibi “henüz-olmayan kondansatörü”dür. Gitarı, kendi için “*bir “öteki ben” olarak,*

¹⁰⁸ Zuckerlandl, V. (1973). *Man the musician*, Princeton: Princeton University Press. s.28

¹⁰⁹ Somay, B. (2010). *Şarkı okuma kitabı*. İstanbul: Metis Yayınları. s. 46-55

“henüz olamadığım ben” olarak kurmak” ister. “O zaman söyleyeceğimiz her şarkı (sözle, sesle, çizgiyle, neyle isterseniz onunla ortaya döneceğimiz şarkılar) bizi yıldızlara ulaştırabilir:”

Somay’ın “öteki ben”e yönelmesi de kendi içinde bir özgürlük hareketidir. Öznelliğin sınırının dışına çıkmak, adeta aşık olmanın bir türeviymişçesine, kendini ötekine, ‘henüz olamadığı ben’e açmaktır. Aşk’ın bundan farkı belki de, ‘öteki ben’in, gerçek anlamda bir ‘öteki’ oluşudur.

Buradan hareketle de şarkıların belki de en fazla sayıda ‘ev sahipliği’ yaptığı aşkınlık hallerinden biri olarak gördüğüm ‘aşk’ temasıyla ilgili, müzik ve şarkı söylemek üzerine Roland Barthes’ın cümlelerine yer vermek isterim. Bu alıntı, 19. Yy romantik dönem Alman şarkısı (lied)ler adına dile gelirken, kısaltmak istemeyeceğim incelikte ifadeler içermektedir¹⁰⁷:

“Nedir müzik o halde? Dilin bir niteliğidir. Ama dilin bu niteliği hiçbir biçimde dille ilgili bilimlerden (şiir sanatı, belagat, göstergebilim) kaynaklanmaz, çünkü nitelik olurken dilde gerçekleştirilen, onun söylemediği, eklemediği şeydir. Doyum, sevecenlik, incelik, bütün olma, en ince hayalin bütün değerleri, söylenmemiş olana gelip yerleşir. Müzik hem metinde ifade edilen, hem de üstü kapalı olandır: Telafuz edilen (ses değişikliklerine uyarak) ama eklemelenmeyendir: Hem anlamın hem de anlamsızın dışında, bu anlamlılıkla dopdolu bulunan şeydir. Müzik de anlamlılık gibi-hiçbir üstüyle bağlı değildir ama sadece bir değer, övgü söylemine bağlıdır: Bir aşk söylemine: Her başarılı ilişki-üstü kapalı olanı eklemlemeden söylemeye ulaştığında, arzunun sansürüne ya da söylenemez olanın yüceltilmesine düşmeden eklemlemenin ötesine geçtiğinde başarılı

¹⁰⁷ Barthes, R. (2014). *Görüntünün retoriği, sanat ve müzik*. (Ö. Albayrak, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. ss.256-263.

olur - böyle bir ilişki haklı biçimde müzikal olarak nitelenebilir. Belki de bir şey sadece metafor gücüyle değerli olur; belki de budur müziğin değeri: iyi bir metafor olmak.”

*

*Romantik şarkının dünyası aşk dünyasıdır, aşık öznenin kafasının içindeki dünyadır. Sevilen varlık tektir ama bir dolu figürden oluşur... Hep yeni bir sözü, her biri hem yoğun hem de hareketli, yeri belirsiz olan kısa parçalarla özgürce geliştirme yetisi-kararı- bu Romantik müzikte, *Fantasie* denen şeydir: *Fantasieren*: Hem hayal etmek hem de doğaçlamak: Kısaca hayal kurmak, yani bir roman kurmadan romansı olan birşey üretmek. *Lied*'ler dizisi de bir aşk öyküsü değil sadece bir yolculuğu anlatır: Sonuç olarak salt bir başıboş gezi, hedefi, hedefi olmayan bir oluşturma: Bütün olabildiğince, bir anda ve sonsuza dek, yeniden başlamak.”*

*

Aşk-tutku aşkı- tarihsel olarak kavranamaz, çünkü her zaman, denebilirse, yarı yarıya tarihseldir. ... Romantik şarkı doğası gereği belirsizdir: Baskıya uğramış olmadan güncellenen uzaktır, ayrıksı olmadan marjinaldir. Bu nedenle onu uç sanatların arasına yerleştirebiliriz: Orada kendini anlatan, tekil, zamansız ve yersiz, aykırı, deli diyebileceğimiz bir öznedir. Eğer son bir incelikle deliliğin görkemli maskesini reddetmeseydi...”

Barthes bu alıntılarda, müziğin değerini iyi bir metafor oluşunda görürken, kayıp terk edilmiş öznenin duygusunu şarkının taşımasında bulurken, sevilenin, kayıp ötekinin imgesiyle yaptığı diyalogu, hayali buluşmayı ve doğaçlamasını *Fantasie* olarak adlandırırken ve şarkıyı uç sanatların arasına yerleştirip “kendini anlatan, tekil, zamansız, aykırı, deli diyebileceğimiz bir özne” olarak betimlerken; adeta tekillik ve şarkı ile kurulmuş bağlara değinmektedir.

8.2 Şarkıdaki Tekillik ve Hüzün

Bazı şarkılarda, müziğin yükselttiği, ekstaz deneyiminin yaşandığı o en aşkın anlarda, müzikten alınan estetik zevk ve sınırsız özgürlük duygusunun içinde tarifsiz bir hüznün vardır. Sözlerden bağımsız, bu aşkınlıkla birlikte gelen hüznün çok derinde bir yerdedir. Kendini belli belirsiz hissettirir. Şarkının tekilliği ve yarattığı cemaat adına derlenmiş bu düşüncelerden sonra, belki de bu hüznün nedeni şöyle yorumlanabilir: Şarkıyla yaşanan cemaat, müziğin gücüyle o denli gerçek bir hal almıştır ki, düş gibi, yaşanmış bir anı gibi, olmuş gibi olmaktadır. Hatta düş ve anıdan daha öte, bu anda ve burada olmaktadır. Oysa, yaşadığın anda, yaşadığına neredeyse emin olduğun şarkı cemaati içinde, bildiğin şüphe götürmeyecek gerçeğin, yalnızlığındır. Aklının ruhu kanatlarını açmışken, bedenle uzayda kapladığın sınırlı alan ve realitede yanında olmadığın yüzbinlerdir. Hem var, hem yoktur. Hem sınırsız, hem sınırlıdır. Hem zamansızdır, hem müzik zamanı ile sınırlıdır. Bu paradokstan da şuraya geçmek mümkün olabilir:

8.3 Duygusal İmgelem, Fantazma ve Aşkınlık Olanığı

Müzik içinde çok fazla olanak barındıran bir yaşantıdır. Dinlerken, yazarken veya icra ederken, beynin bütününe hitap etmesiyle, insanın sadece fiziki olarak yaşayabileceği en bütünsel faaliyetlerden biridir.

Hindemith, müziğin insanda uyandırdığı şeyin duygular değil, ‘duyguların imgeleri’, onların bellekteki anıları olduğu düşünür. Düş, anı, müziksel tepki- her üçü de aynı maddeden yapılmıştır! “*Müziksel tepkiler de düşler gibi bizi gerçek bir duygunun tüm gücüyle saran, ‘fantazmagorik’ bir duygusal yapı oluşturur.*” Hindemith’e göre, müziğin yarattığı duygu benzeri tepkileri, gerçek duyguların belleğimizdeki anılarıyla

birlikte duyabiliriz sadece. “Eğer müzik zihninizde bizim için saklı duran anıları çekip çıkarmamız için bizi ‘kıskırtmıyorsa’, bizim için anlamsız kalacaktır.”⁹⁰

Hindemith’in müziksel tepkilerin uyandırdığı duygu imgelerinin, düşler ve anılarla benzerliğini kurması ve bunu *gerçek bir duygunun tüm gücüyle saran, fantazmagorik bir duygusal yapı oluşturuyor* olarak betimlemesi ayrıca incelemeye değer bir konu oluşturur. Attali, Hindemith’e çok yakın bir betimlemeyi şu sözlerle yapar: “Müziğin beyindeki yeri, geniş alanlı kullanımı; ‘fenomnez’. Hafızaya alınmış bir eseri yeniden duyduğumuzda tekrar algılayabiliyoruz, gerçek ve sanal olarak.”¹¹⁰

Ancak hepsinden önemlisi, bu tezde tekillikle ilişkilendirmeye çalıştığım kadarıyla, müzikle açılan özgürlük alanı ve geçici de olsa kendi dışında birileriyle kurulan temas, dayanışmanın, öznellikten, yalnızlıktan çıkmanın estetik halidir. Bu pratik hayatlarımızda kolaylıkla yaşayamayacağımız bir durumdur. Ölümler acıdır, özgürlük mücadeledir, aşk çaresiz bırakır. Müzikte (bu tezde ele alındığı haliyle şarkılarda) ise, bu fantazmik bir biçimde olasıdır. Bir anlamda egzersizdir. Ruhun aşkınlık egzersizidir. Modern ve kapitalist toplum içinde bireyselleşmenin vardığı bencil ve yıkıcı öznellik tutukevinde sıkışmış ruhun bu egzersize ihtiyacı vardır. Hatta aklın bu egzersize ihtiyacı vardır. Öyle ki ancak böyle bir egzersiz onu, kendi dışına açacak, hiç dikte etmeden, sadece müzik diliyle ve benliğin tümünü kuşatarak, üzerine giydirilmiş içkinlik giysisinin teğellerini gevşetmesine yardımcı olacaktır.

¹¹⁰ Hindemith, P. (2014). s.47.

Tezi, hayatına şarkı çalarken, özgürlük ve adaletin şarkılarını yaptığı için son verilmiş Viktor Jara'nın *Manifiesto* (1967)'sunun sözlerine yer vererek bitirmek isterim. Jara'nın gitarının aklı ve hissiyle şarkı yapması bir özgürlük pratiğidir ve dinleyicisi bizlere açtığı mekanda, ondan 50 yıl sonra, yan yana durduğumuz görmediğimiz diğerleriyle aynı deneyimi yaşamaya davettir:

Laf olsun diye, güzel sesim duyulsun diye şarkı söylemem

Şarkı söylerim çünkü gitarımın hissi ve aklı var

...

Şarkım yıldızlara ulaşmak için bir iskele

Bir şarkının ancak , en gerçek gerçeklerin şarkısını

Söyleyerek ölenlerin damarında attığı zaman anlamı vardır.

9. Kaynakça

- Agamben, G. (1993). *The coming community*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Attali, J. (2005). *Gürültüden müziğe*. (G.G. Türkmen, Çev.). İstanbul: Ayrıntı
- Barenboim, D. (2009). *Everything is connected*, London: Phoenix.
- Barthes, R. (2014). *Görüntünün retoriği, sanat ve müzik*. (Ö. Albayrak, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bicknell, J. (2011). The early modern period. *The Routledge companion to philosophy and music*. T. Gracyk ve A. Kania (Ed.). (ss. 273-284). New York: Routledge.
- Bicknell, J. (2009). Reflections on “John Henry”: Ethical issues in singing performance. *The Journal of aesthetics and art criticism* 67:2 Spring (ss. 173-179)
- Bicknell, J. (2011). Song. *The Routledge companion to philosophy and music*. T. Gracyk ve A. Kania (Ed.). (ss. 437-446). New York: Routledge.
- Blanchot, M. (1988). *The unavowable community*. (P. Joris, Çev) New York: Station Hill Press.
- Budd, M. (1985). *Music and the emotions; the philosophical theories*. London: Routledge & Kegan Paul plc
- Budd, M. (2011). Music’s arousal of emotions. *The Routledge companion to philosophy and music*. T. Gracyk ve A. Kania (Ed.). (ss. 233-243). New York: Routledge.
- Davies, S. (2011). Analytic philosophy and music. *The Routledge companion to philosophy and music*. T. Gracyk ve A. Kania (Ed.). (ss. 294-304). New York: Routledge.

- DeBellis, M. (2005). Music. *The Routledge companion to aesthetics*. B. Gaut ve D. McIver Lopes (Ed.) (ss. 669-682). New York: Routledge.
- Descartes, R. (1997). *Kurallar ve meditasyonlar*. (A. Yardımlı, Çev.). İstanbul: İdea Yayınevi.
- Détienne, M. (2012). *Hakikatin efendileri*. (A. Beyaz, Çev.). İstanbul: Pinhan.
- Frede, M. (1999). *Rationality in greek thought*. M. Frede ve G. Striker. (Ed.). Oxford: Oxford University Press.
- Giacomini Tebalducci Malespini, L. (1597). *Orationi e discorsi*. Florence: Ne le case de Sermartelli.
- Hindemith, P. (2014). *Bestecinin dünyası*, (Y. Oymak, M. Nemutlu, Çev.) İstanbul: Norgunk.
- Kania, A. (2014). The Philosophy of Music. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. (Spring 2014 Edition). Edward N. Zalta (Ed.), URL=<http://plato.stanford.edu/archives/spr2014/entries/music/>.
- Larson, S. (2012). *Musical forces*. R. S. Hatten. (Ed.). Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Levitin, D. (2008). *This is your brain on music*, Great Britain: Atlantic Books.
- Mannes, E. (2011). *The power of music*. New York: Walker Publishing Company.
- Mathiesen, J. M. (2011). Antiquity and the middle ages. *The Routledge companion to philosophy and music*. T. Gracyk ve A. Kania (Ed.). (ss. 257-272). New York: Routledge.
- Matravers, D. (2011). Arousal theories. *The Routledge companion to philosophy and music*. T. Gracyk ve A. Kania (Ed.). (ss. 212-223). New York: Routledge.

- Mattheson, J. (1981). Johann Mattheson's *der vollkommene capellmeister*: a revised translation with critical commentary. E. C. Harriss (Ed. ve Çev.). *Studies in Musicology*, no. 21. Ann Arbor: UMI Research Press.
- Meyer, Leonard B. (1956). *Emotions and meaning in music*. Chicago ve Londra: University of Chicago Press.
- Nancy, J. L. (1991). *The inoperative community*. Minneapolis and Oxford: University of Minnesota Press.
- Nancy, J. L. (2000). *Being singular and plural*. Minneapolis: Stanford University Press.
- Plato. (1997) *Complete works*. J. M. Cooper (Ed.) Indianapolis/Cambridge: Hackett Publishing Company
- Ranciere, J. (2010). *Özgürleşen seyirci*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Rex, W.E. (1981). “A Propose of the Figure of Music in the Frontispiece of the Encyclopedie: Theories of Musical Imitation in d’Alembert, Rousseau and Diderot,” in *International musicological society report of the twelfth congress Berkeley 1977*, D. Heartz and B. Wade (Eds). Basel:Barenreiter Kassel. Ss. 214-25
- Robinson, J. (2005). *Deeper than reason: emotion and its role in literature, music and art*. Oxford: Clarendon Press
- Robinson, J. (2011). Expression theories. *The Routledge companion to philosophy and music*. T. Gracyk ve A. Kania (Ed.). (ss. 201-212). New York: Routledge.
- Somay, B. (2010). *Şarkı okuma kitabı*. İstanbul: Metis Yayınları
- Thom, P. (1993). *For an audience: a philosophy of the performing arts*. Philadelphia: Temple University Press.

- Triverdi, S. (2011). Resemblance theories. *The Routledge companion to philosophy and music*. T. Gracyk ve A. Kania (Ed.). (ss. 223-232). New York: Routledge.
- Turhanlı, H. (1996). *Müzik ve muhalefet*. İstanbul: Altıkırkbeş Yayın.
- Turhanlı, H. (2014). *Tuhaf meyve*. Taraf Gazetesi, 14.05.2014 tarihli “Negatif Bakış” köşe yazısı
- Walton, K. (1999). Projectivism, empathy and musical tension. *Philosophical Topics*, 26, 407-40
- Zuckerkandl, V. (1973). *Man the musician*, Princeton: Princeton University Press